



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Enter the Wasteland: (Post-)Apokalyptische Welten als
Verhandlungsmetapher für die japanische Jugend in der
japanischen Populärkultur im Umfeld der ersten *Lost
Decade*“

verfasst von / submitted by

Mag. Sebastian Klausner, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2016 / Vienna 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 689

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Zeitgeschichte

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Frank Stern

Danksagung

Ich möchte mich bei all jenen bedanken, die mir trotz vieler Mühen stets zur Seite standen und mich tatkräftig bei meinem Vorhaben unterstützt haben.

Mein besonderer Dank gilt zum einem meiner Familie und Veronika Fitz, die mich emotional gestützt haben, auch wenn mal einiges nicht so lief, wie es sollte, zum anderen Deniz Caglar, Teresa Fischer, Elisabeth Fitz, Sébastien Pflanzl und Florian Rohrer für ihre tatkräftige Unterstützung, ohne welche meine Masterarbeit in der vorliegenden Fassung wohl kaum denkbar wäre.

Inhaltsverzeichnis

1. EINLEITUNG	1
2. THEORIETEIL	9
2.1. (POST-)APOKALYPSE, ATOMBOMBE UND WELTUNTERGANG IN DER JAPANISCHEN (POP-)KULTUR UND GESELLSCHAFT	9
2.1.1. DIE „ENDLOSEN“ WIEDERHOLUNGSSCHLEIFEN DER ATOMBOMBE	10
2.1.1.1. Murakami Takashis Spiel mit dem „Little Boy“	10
2.1.1.2. Die Krise der Darstellbarkeit – Atombombe in der japanischen Literatur und Popkultur	19
2.1.2. DIS-/KONTINUITÄTEN IN DEM UMGANG MIT APOKALYPSE UND ATOMBOMBE	35
2.1.3. „AS JAPAN SINKS—HOW TO PROTECT YOUR LIFE AND POSSESSIONS.“ GESELLSCHAFTLICHE METAPHER DER ZERSTÖRUNG	54
2.1.4. ZUSAMMENFASSUNG	69
2.2. ANGST VOR DER JUGEND	71
2.2.1. <i>YOUTHPHOBIA</i> – JUGENDPHOBE DISKURSFORMATION	71
2.2.2. VERGESCHLECHTlichte JUGENDNARRATIVE	79
2.2.3. ZUSAMMENFASSUNG	96
3. ANALYSETEIL	98
3.1. KURZINHALTSANGABEN	98
3.1.1. AKIRA (1988)	98
3.1.2. SUICIDE CIRCLE (2001)	98
3.2. STADT, HEIMAT UND KLASSE	98
3.2.1. TOKIO ALS SPIELPLATZ IN AKIRA	106
3.2.1.1. Erneutes Scheitern des Stadt- und Klassendiskurses	106
3.2.1.2. Bewegte Arbeiter_innen-Jugend macht „My Town Tokyo“ zu ihrer Stadt	133
3.2.2. BLUTIGE UNTERBRECHUNG DER BLUTZUFUHR – DAS EINNEHMEN VON TOKIO IN <i>JISATSU SĀKURU</i>	154
3.2.2.1. Jugendsuizidalität	154
3.2.2.2. Bodies that splatter	186
3.3. ERGEBNISSE	231
4. SCHLUSSBETRACHTUNG UND AUSBLICK	234
5. QUELLENVERZEICHNIS	236
5.1. PRIMÄRQUELLEN	236
5.1.1. FILMQUELLEN [DVD / BLU-RAY]	236
5.1.2. TEXTLICHE PRIMÄRQUELLEN	237
5.2. SEKUNDÄRQUELLEN	238
5.2.1. SELBSTÄNDIGE LITERATUR	238
5.2.1.1. Monographien	238
5.2.1.2. Sammelbände	245
5.2.1.3. Hochschulschriften	245
5.2.2. UNSELBSTSTÄNDIGE LITERATUR	246
5.2.2.1. Sammelbandartikel	246
5.2.2.2. Zeitschriftenartikel	264

5.2.2.3. Andere Artikel und Buchauszüge	269
5.2.2.4. Internetquellen	270
5.2.2.5. Sonstige Quellen	273
5.3. WEITERE FILM- UND SERIENQUELLEN	273
6. ANHANG	275
6.1. ABSTRACT	275
6.2. ENGLISH ABSTRACT	276

Vorbemerkungen

Das grammatikalische Geschlecht entspricht jeweils dem gemeinten Geschlecht.

Die Ordnung von Vor- und Nachname entspricht dem Muster des jeweiligen Herkunftslandes der Person.

Die Transkription japanischer Namen und Begriffe folgen dem Hepburn-System. Alternative Schreibvarianten können dementsprechend in zitierten Passagen vorkommen und sind als gleichwertig zu verstehen (u. a. Sono Shion / Sion).

1. Einleitung

„Earthly disasters and cosmic ones, the Kobe earthquake and the rehearsal for meltdown at the conversion reactor in Tokaimura, the Aum Shinrikyō incidents and the serial murders of Youth A (Shōnen A), all bespeak, cryptically but with insistence, the repetitive effects of an unassimilated logic of recession.“¹

„I’m now 18. Will Japan still exist in the future? Maybe not.“²

Kommentator_innen inner- sowie außerhalb des Landes bleiben hartnäckig, wenn sie das Japan der Rezessionsdekaden seit dem Platzen der Immobilienfinanzblase Anfang der 1990er Jahre als untergehenden Monolithen zu beschreiben versuchen. In einem gesellschaftlichen Klima reaktionärer Rhetorik³ wird eine Vielzahl von diversen Einzelereignissen und -phänomenen, wie Kriminalfälle, Naturkatastrophen, außer- und innerpolitische Spannungen, demographischer Wandel und wirtschaftliche Rezession, leichter Hand in eine stringente Linie zusammengeführt, um die einstige Erfolgsstory der „Japan Inc.“ in ein wehmütiges Klagelied des Untergangs umzudichten, welches etwa schon mit dem Titel der *Lost Decade* (*ushinata jūnen*) ansetzt. Ein Begriff, der ursprünglich aus dem ökonomistischen Diskurs stammt, um im Rückbezug auf die Finanzkrise Lateinamerikas (*La Década Perdida*, die verlorene Dekade) Japans Position in den 1990er Jahren zu beschreiben.⁴ Diese *Lost Decade* der 1990er – die (trotz Premierministers Koizumi Jun’ichirōs Ausrufes des Endes der Rezession 2001)⁵ nun schon um zwei weitere Dekaden⁶ und eine eigene *Lost Generation* (*ushinawareta sedai*) erweitert wurde⁷ – inkludiert jedoch nicht nur Wirtschaftsprobleme, wie das Platzen der Finanzblase um 1990, der plötzliche Absturz des Aktienmarktes um 36 % als

¹ Ivy, M. (2000). Revenge and Recapitulation in Recessionary Japan. *The South Atlantic Quarterly* 99, 4, S. 819–840, hier S. 823. Zugriff am 19.07.2013 unter <http://muse.jhu.edu/journals/saq/summary/v099/99.4ivy.html>. S. 820.

² Ackermann, P. (2004). How Japanese teenagers cope. Social pressures and personal responses. In Gordon Mathews & Bruce White (Hg.), *Japan’s Changing Generations. Are young people creating a new society?* (S. 67–82). London, New York: Routledge Curzon. S. 77.

³ Vgl. Goldstein-Gidoni, O. (2012). *Housewives of Japan. An ethnography of real lives and consumerized domesticity*. New York: Palgrave MacMillan. S. 195.

⁴ Vgl. Driscoll, M. (2007). Debt and Denunciation in Post-Bubble Japan. On the Two Freeters. *Cultural Critique* 65, S. 164–187, hier S. 168. Zugriff am 19.07.2013 unter DOI: 10.1353/cul.2007.0004.

⁵ Vgl. Tan, D. (2014). ‚Die Sprache der Fische‘. Texte und Autorinnen seit 1989. In Lisette Gebhardt & Evelyn Schulz (Hg.innen). *Neue Konzepte japanische Literatur? Nationalliteratur, literarischer Kanon und die Literaturtheorie* (S. 81–102). Berlin: EB-Verlag DR. Brandt. S. 82.

⁶ Alternativ schlägt Literaturwissenschaftlerin Lisette Gebhardt „Dekade des Prekären für die erste Dekade des neuen Jahrtausends vor. Vgl. Gebhardt, L. (2010). „Nach Einbruch der Dunkelheit.“ *Zeitgenössische japanische Literatur im Zeichen des Prekären*. Berlin: EB-Verl. S. 18 S. 29.

⁷ Vgl. Penney, M. (2011). Exploited and Mobilized. Poverty and Work in Contemporary Manga. *Mechademia* 6, S. 52–68, hier S. 55; Roemer, M. (2015). Precarious attraction. Abe Kazushige’s *Individual Projection* post-Aum. In Kristina Iwata-Weickenannt & Roman Rosenbaum (Hg.innen), *Visions of Precarity in Japanese Popular Culture and Literature* (S. 86–101). London, New York: Routledge Tylor & Francis Group. S. 86.

Spätfolge des US-Börsenmarktcrash von 1987, die hieraus resultierende Insolvenz von dutzenden Banken, das Ende der Wirtschaftswunderzeit, die Staatsverschuldung von 200 % des BIPs und der übermäßige Anstieg der Arbeitslosenquote,⁸ sondern auch soziale Probleme, wie ein allgemeiner Vertrauensverlust in gängige politische und gesellschaftliche Grundprinzipien,⁹ und selbst den Tod von dem Shōwa-Kaiser Hirohito, der 1989 zum Symbol einer historischen Wende wurde.¹⁰

In dieser Hinsicht wird bzw. werden die *Lost Decade(s)* zumeist im Kontext von „a latent sense of everyday desperation“¹¹ beschrieben, sodass „the magnitude of what has already been achieved“¹² verschüttet wird. Gegenüber Jeff Kingstons Verständnis der ersten *Lost Decade* als eine wichtige Transitionsphase, die u. a. aufgrund von der Verbesserung der bürokratischen und politischen Transparenz und des Wachstums von politischen Aktivismen¹³ als eine schleichende positive Veränderung („quiet transformation“) des Landes beschrieben werden kann,¹⁴ besitzt der Begriff *Lost Decade* stabilisierende Wirkung, um „gegenhegemoniale[.] Projekte[.]“ und deren Versuche, „Widerstand denk- und lebbar zu machen sowie eine Verschiebung der Grenzen des Sagbaren in gesellschaftlichen Diskursen zu erwirken“¹⁵, als einen Teil von gesellschaftszersetzenden Bewegungen zu diskutieren und deren Anliegen zu diskreditieren. Somit werden gesellschaftliche Diskussionen in den 1990er Jahren zunehmend im Kontext von (post-)apokalyptischen Narrativen geführt und kanalisiert, um zum einen soziale Phänomene unterschiedlichster Ursprünge und Gebiete in ein Näheverhältnis zueinander zu stellen und zum anderen diese (nun verbundene) soziale Veränderungen in einem Narrativ gesellschaftlichen Unterganges zu delegitimieren. Oft angefangen mit dem Tod vom Shōwa-Kaiser Hirohito (1989) werden die geplatzte Finanzblase, das Kōbe-Erdbeben (1995), die Saringasanschläge der Endzeitsekte *Aum shinrikyō*, die Serienmorde von Shōnen A, (manchmal) außenpolitische Spannungen¹⁶ und

⁸ Vgl. Kingston, J. (2004). *Japan's Quiet Transformation. Social change and civil society in the twenty-first century*. London, New York: RoutledgeCurzon. S. 1, 5f., 135.

⁹ Vgl. Kingston. *Japan's Quiet Transformation*. S. 4.

¹⁰ Vgl. Lloyd, F. (2002). Introduction. Critical Reflections. In Frank Lloyd (Hg.), *Consuming Bodies. Sex and Contemporary Japanese Art* (S. 9–22). London: Reaktion Books. S. 12.

¹¹ Ivy. *Revenge and Recapitulation in Recessionary Japan*. S. 820.

¹² Vgl. Kingston. *Japan's Quiet Transformation*. S. xv.

¹³ Vgl. Ebd. S. 51f., 73–78.

¹⁴ Vgl. Ebd. S. 3.

¹⁵ Leser, J., & Trunk, M. (2013). Radioactivists. Wurzeln und Dynamiken von Protest und Dissidenz in Japan seit Fukushima. In Lisette Gebhardt & Steffi Richter (Hg.innen), *Lesebuch „Fukushima.“ Übersetzungen, Kommentare, Essays* (S. 337–348). Berlin: EB-Verlag Dr. Brandt. S. 338.

¹⁶ Vgl. Leheny, D. (2006). *Think Global, Fear Local. Sex, Violence, and Anxiety in Contemporary Japan*. Ithaca, London: Cornell Univ. Press. S. 3; Tan. „Die Sprache der Fische“. S. 81; Kuroda, K. (2002). *Studies on Marxism in Postwar Japan. Main Issues in Political Economy and the Materialist Outlook of History*. Tokyo: Akane Books. S. 38; McCarthy. *Hayao Miyazaki*. S. 185.

andere Einschnitte einer vermeintlichen gesellschaftlichen Normalität zu einer Kette verdichtet, um Japan in einen verallgemeinerten „endless process of decay“¹⁷ zu imaginieren. Ein Feld, das oftmals diesem Prozess subsumiert wird: Die Jugend.

Indem Mitte der 1990er Jahre das Justizministerium eine „Generalisierung“ (*ippanka*) von jugendlicher Devianz und Delinquenz ausgerufen hat,¹⁸ homogenisieren gesellschaftliche Diskussionen nicht nur die jugendliche Generation(en) und Subkulturen im Umfeld der *Lost Decade*, sondern machen sie jene zu einem zentralen Bestandteil von den erwähnten (post-)apokalyptischen Narrativen. Innerhalb einer derartigen „Generalisierung“ werden die Verbrechen der apokalyptischen Sekte *Aum shinrikyō*, die Mitte der 1990er Jahre Saringas im Tokioter U-Bahnsystem freisetzte, in einen unmittelbaren Zusammenhang mit *freeter* (jugendliche Teilzeitarbeitnehmern) oder *parasite single* gesetzt, da in allen Fällen ein gesellschaftlicher Status Quo von einem fehlenden bzw. fehlgeleiteten Antrieb „der“ Jugend zersetzt wird. Innerhalb kritischer Jugendsdiskurse wird demnach die Jugend generalisiert, um Ängste und Unbehagen zu gesellschaftlichen Entwicklungen anhand (post-)apokalyptischer Narrative zu artikulieren,¹⁹ sodass etwa noch in einem Artikel von 2011, der die Drohung der Todesstrafe für den Täter des Amoklaufes in dem Tokioter Bezirk Akihabara (2008) diskutierte, wurde die Jugend in ihrer Gesamtheit als „Bombe“ interpretiert, „that won’t be diffused by executing one person“²⁰.

Doch zeitgleich zu diesen jugendkritischen Auseinandersetzungen innerhalb dominanter Gesellschaftsdiskurse greifen (populär-)kulturelle Texte ebenso auf die Verschränkung von (post-)apokalyptische Motiven und Jugendsubkulturen zurück, um in dieser gleichfalls Diskussionen zu anderen gesellschaftlichen Veränderungen und Transformationsprozessen zu bündeln. In Büchern, Mangas, Dramen, Filmen und Serien, wie etwa *Popular Hits of the Showa Era. A Novel (Shōwa kayō daizenshū)* (1994), *Shin seiki evangerion (Neon Genesis Evangelion)* (1995), *Obusehon saitto* (Doppelbedeutung: *Obsession Site / Sight*)²¹ (1996), *FLCL* (2000), *Saishū Heiki Kanojo (She, The Ultimate Weapon)* (2000-2001), *Kairo (Pulse)*

¹⁷ Tanaka, J. (2011). Decaying ‘swamp city.’ The Death of Shōwa and Tokyo. *Japan Forum* 23, 2, S. 273–285, hier S. 283. Zugriff am 23.11.2014 unter DOI: 10.1080/09555803.2011.599125.

¹⁸ Vgl. Mori, S. (2004). What happens when they come back. How Japanese young people with foreign university degrees experience the Japanese workplace. In Gordon Mathews & Bruce White (Hg.), *Japan’s Changing Generations. Are young people creating a new society?* (S. 155–170). London, New York: Routledge Curzon. S. 163.

¹⁹ Kotani, S. (2004). Why are Japanese youth today so passive? In Gordon Mathews & Bruce White (Hg.), *Japan’s Changing Generations. Are young people creating a new society?* (S. 31–45). London, New York: Routledge Curzon. S. 32.

²⁰ Slater, D. H., & Galbraith, P. W. (2011). Re-Narrating Social Class and Masculinity in Neoliberal Japan. An examination of the media coverage of the ‘Akihabara Incident’ of 2008. *Ejcs*. Zugriff am 18.05.2014 unter <http://www.japanesestudies.org.uk/articles/2011/SlaterGalbraith.html>.

²¹ Vgl. Eckersall, P. (2006). *Theorizing the Angura Space. Avant-garde Performance and Politics in Japan, 1960-2000*. Leiden, Boston: Brill. S. 103.

(2001), *Sen to Chihiro no kamikakushi* (*Chihiros Reisen ins Zauberland*) (2001), *Stacy* (2001) und – die Verfilmung des Erstgenannten – *Karaoke Terror* (*Shōwa kayō daizenshū*) (2003), werden Welten zerstört, (post-)apokalyptische Ruinen entdeckt und der gesellschaftliche Untergang heraufbeschworen, während anhand der Geschichten von Jugendlichen, Jugendsubkulturen und jungen Erwachsenen Fragen der (Gruppen-)Identität („Gruppismus“), Individualismus, Familie, soziale Marginalisierung und Geschlechterveränderungen nachgegangen werden.²² Im Kontrast zum Namensvetter dieser Masterarbeit (Susan J. Napiers *Escape from the Wasteland*), in dem die Autorin Ōe Kenzaburo und Mishima Yukio „utopian alternatives of infinite plentitude and infinite intensity“²³ als eine (teilweise verzweifelte) Flucht von dem „claustrophobic postwar wasteland“²⁴ nachzeichnet, sind jedoch die Anrufungen von (post-)apokalyptischen Motiven im Umfeld der *Lost Decade* nicht zwangsweise negativ besetzt, sodass die Apokalypse in diesen Texten nicht nur eine genussvolle Erfahrung sein kann,²⁵ mit der sich manche Jugendliche selbst identifizieren,²⁶ sondern den Autor_innen die Möglichkeit bietet, kulturell verbreitete Motive gesellschaftlicher Zerstörung seitens Jugendlicher als rebellische Akte zu reimaginieren.

Dass dementsprechend jedoch die Autor_innen, die selbst älteren Generationen angehören, sich nicht zwangsweise mit Jugendlichen und ihrer prekären Lage identifizieren, zeigt etwa Tze-Yue G. Hus Analyse der Anime-Serie *Shin seiki evangerion*. Während ein großer Teil der Autor_innen die Serie auf die Erfahrung einer spezifischen Subkultur (Isolation als *otaku* (Fan)) reduziert,²⁷ versteht die Autorin das Weltuntergangsszenario als Reflexion der „pains and doubts of his [creator Anno Hideaki’s] generation“. Erst in einem zweiten Schritt bezeichnet Hu die Serie als „criticism of his country’s stagnant socio-political conditions“, welche erst in einem dritten Schritt mit der „hopeless situations“ verbunden wird, „which the younger generations are facing.“²⁸ Obgleich im Rückbezug auf die gesellschaftliche Situation und ihre Auswirkungen für die jüngste Generation die (Macht-)Erfahrungen der Jugend erneut

²² Siehe hierzu etwa: Iles, T. (2008). *The Crisis of Identity in Contemporary Japanese Film. Personal, Cultural, National*. Leiden, Boston: Brill; Ishikawa, S. (2007). *Seeking the Self. Individualism and Popular Culture in Japan*. Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien: Peter Lang. Yamanaka, H. (2008). The Utopian ‚Power to Live‘. The Significance of the Miyazaki Phenomenon. In Mark W. MacWilliams (Hg.), *Japanese Visual Culture. Explorations in the World of Manga and Anime* (S. 237–255). New York: M. E. Sharpe.

²³ Napier, S. J. (1991). *Escape from the Wasteland. Romanticism and Realism in the Fiction of Mishima Yukio and Oe Kenzaburo*. Cambridge, London: Council on East Asian Studies, Harvard Univ. S. 2.

²⁴ Ebd. S. 14.

²⁵ Napier, S. J. (1996). *The Fantastic in Modern Japanese Literature. The Subversion of Modernity*. London, New York: Routledge. S. 219.

²⁶ Vgl. Ishikawa. *Seeking the Self*. S. 77.

²⁷ Vgl. Sutcliffe, P. J. C. (2005). Contemporary Art in Japan and Cuteness in Japanese Popular Culture. Diss.-Arb. Univ. of the Arts London. Zugriff am 10.03.2016 unter <http://ualresearchonline.arts.ac.uk/5642>. S. 212. S. 185.

²⁸ Hu, T.-Y. G. (2010). *Frames of Anime. Culture and Image-Building*. Hongkong: Hong Kong Univ. S. 149.

in den Fokus kommen, zeigt die Autorin, wie im Zentrum des Textes generationale Erfahrungen Annos liegen (*1960) und wie der Serienmacher jugendliche Körper und jugendnahe Diskurse nützt, um eigene Erfahrungen gesellschaftlich zu artikulieren bzw. gesellschaftliche Problemfelder zu adressieren. Schließen zwar solche Schlussfolgerungen keinesfalls die jugendliche Identifikation mit den Figuren aus – viele Berichte²⁹ und die Popularität³⁰ bezeugen vom Gegenteil –, ergibt sich damit ein komplexeres Bild, wie jugendliche Körper von Autor_innen älterer Generationen in diesen Texten benutzt werden.

Anhand von kulturell und historisch kontextualisierten Analysen zweier Filme, dem Anime *Akira* (1988) von Ōtomo Katsuhiro (*1954) und dem Live-Action-Film *Jisatsu sākuru* (2001) von Sono Shion (*1961), widme ich mich der Verwendung des (post-)apokalyptischen Motivs in der Populärkultur mit folgenden leitenden Forschungsfragen und Hypothesen:

1. In welchem unmittelbaren Zusammenhang bringen die besagten Texte das (post-)apokalyptische Motiv mit den Repräsentationsfiguren von Jugendsubkulturen? Wie werden andere gesellschaftlich relevanten Diskursfelder der Zeit mit diesem Motiv in Verbindung gebracht und diskutiert?
2. Inwiefern finden sich Anschlusspunkte zwischen der jugendphoben Diskursformation nach Kotani Satoshi³¹ und gesellschaftskritischen Texten, die jugendliche Devianz als Momente gesellschaftlicher Unterbrechung zelebrieren, wenn nicht fetischisieren?
3. Ähnlich eben dieser jugendphoben Diskursformation werden jugendliche Repräsentationsfiguren herangezogen, um andere Diskurse in ihr zu fokussieren und (infolgedessen) zu diskutieren.
4. Entsprechend der Rolle, die Geschlecht innerhalb der jugendphoben Diskursformation einnimmt, muss gefragt werden, wie das Untergangsszenario im Zusammenhang mit Jugend(sub)kulturen vergeschlechtlicht wird und welche Bedeutung diese Vergeschlechtlichung für die Diskurse hat, die in dem Umfeld angesprochen werden?
5. Trotz der diskursiven Konstruktion der geplatzten Finanzblase als maßgeblichen Bruch japanischer Narrative,³² existieren strukturelle Kontinuitäten in den (post-)apokalyptischen Narrativen zu Jugendlichen vor und nach diesem Zeitpunkt, da etwa schon in früheren Texten der (späten) 1980er Jahren, wie etwa *Sekai no owari to Hādoboirudo Wandārando* (*Hard-Boiled Wonderland und das Ende der Welt*) (1985) und *Tetsuo* (1989), das Motiv ähnlich verwendet wird. Indem beide Filme zeitlich

²⁹ Vgl. Ishikawa. *Seeking the Self*. S. 76f.

³⁰ Vgl. Manzenreiter, W. (2000). Style, Fashion, Medien und Pop. Japans Populärkultur in den 90er Jahren. *Minikomi* 1, 2000, S. 5–16, hier S. 8.

³¹ Kotani. Why are Japanese youth today so passive? S. 32.

³² Leser & Trunk. *Radioactivists*. S. 338.

Extrempunkte im Umfeld der ersten *Lost Decade* darstellen (1988, 2001), erlaubt eine komparative Analyse der beiden Texte, solche Kontinuitäten und Diskontinuitäten nachzuzeichnen.

Um die Arbeit thematisch weiter einzugrenzen, fokussiere ich in diesem Kontext insbesondere auf die Stadt- und Wirtschaftsdiskurse, da diese im Zuge der Spekulationszeit nicht nur die Diskussionen im Umfeld der *Lost Decade* maßgeblich beeinflussen, sondern aufgrund der Bodenspekulation ihre (diskursiv wirksame) Thematisierung von einem Näheverhältnis zueinander auf mehreren Ebenen strukturiert wird. Letztlich scheint der Fokus auf den Stadtdiskurs auch direktere Verbindungslinien zur (post-)apokalyptischen Visualisierung zu bieten, da sich letztere zumeist auf den Stadtraum Tokios bezieht.

Da dementsprechend in erster Linie die filmischen Strukturen von Interesse sind und, wie diese den Zusammenhang von (post-)apokalyptischen Motiven, jugendlichen Repräsentationsfiguren und weiteren Diskursen strukturieren, orientiert sich diese historisch und kulturell kontextualisierte Filmanalyse zwar zum Teilen an Helmut Korte's systematischer Filmanalyse, aber fokussiert auf den Zusammenhang von „Bezugs-“, („Film-“) und „Bedingungsrealität“, ohne auf die korrespondierende „Wirkungsrealität“ einzugehen.³³ Während letztere sowohl zeitgenössische sowie heutige Rezeption inkludiert, soll sich diese Analyse auf die Art und Weise konzentrieren, wie und welche Diskurse in dem Knotenpunkt vom (post-)apokalyptischen Narrativ und Jugendfiguren präsentiert und diskutiert werden.

Die Auswahl der beiden Filme erklärt sich zunächst (1) mit den Erscheinungsdaten, um Extrempunkte im Umfeld der ersten *Lost Decade* zu betrachten; zum anderen (2) mit der Notwendigkeit, den Textkorpus einzuschränken, um das Thema in dieser Abschlussarbeit diskutieren zu können; und letztendlich (3) mit ihrer Repräsentierbarkeit für weitere Textformen dieser Zeit. Während *Akira* als einer der erfolgreichsten Animes sichtbaren Einfluss auf die Distribution sowie Produktion weiterer Texte im nationalen sowie internationalen Raum hatte,³⁴ scheint die Wahl von *Jisatsu sākuru* ein wenig mehr erklärungsbedürftig, da der Live-Action-Film zwar mittlerweile durchaus an Popularität gewonnen hat, aber als unabhängig produzierter Film weder das Kapital noch den finanziellen Erfolg von *Akira* teilt. Obgleich Sono schon zuvor von Kritiker_innen teilweise gefeiert wurde³⁵ und heute zu den „derzeit in seinem Heimatland und auch international renommierten

³³ Vgl. Korte, H. (2004). *Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch*. 3. überarb. erw. Aufl. Berlin: Erich Schmidt Verl. S. 23-25.

³⁴ Vgl. Conrich, I. (2006). Metal-Morphosis. Post-Industrial Crisis and the Tormented Body in the *Tetsuo* Films. In Jay McRoy (Hg.), *Japanese Horror Cinema* (S. 95–106). Reprint. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press. S. 97.

³⁵ Vgl. Schilling, M. (1999). *Contemporary Japanese Film*. New York, Tokyo: Weatherhill. S. 226.

Regisseure[n]“³⁶ Japans zählt, sodass er (zumindest später) noch größere (finanzielle) Erfolge feiern durfte,³⁷ versteht er sich selbst als tolerierter „misfit“³⁸, wenn nicht sogar als „weird director, he’s crazy, he’s a pervert“³⁹, da er als selbsternannter (jedoch nicht unumstrittener) „feminist and cruel film maker“ das paradoxe Begehren hat, zeitgleich „to be liked“ und „to be hated from all over the world“⁴⁰. Dieser Umstand wird auch (zum Teil) von der Tatsache bestätigt, dass *Jisatsu sākuru* als Anfangspunkt einer Trilogie geplant war, die jedoch aufgrund von Finanzierungsproblemen nie über den zweiten Teil (*Noriko no shokutaku* (*Noriko’s Dinner Table*) (2005)) hinaus kam.⁴¹ Doch eben diese Position als unabhängig produzierter Film, dessen Ästhetik und Distribution maßgeblich von der Digitalisierung in der Filmindustrie geprägt sind,⁴² bietet einen weiteren Aspekt der japanischen Populärkultur der 1990er Jahre. Nachdem das etablierte (Live-Action-)Studiosystem in Folge der Rezession seine Strukturen (u. a. Finanzierung, Ausbildungswesen) fundamental veränderte, verlagerten die etablierten Großstudios (*Tōhō*, *Shōchiku*, *Tōei*) ihre Aufmerksamkeit auf die Distribution, während sich die Filmproduktion zunehmend auf unabhängige Studios verschob.⁴³ In diesen versammelten sich junge Talente, welche in alternativen Genres ((Soft-)Pornographie (*pinku eiga*), Horror-, Actiongenre, Dokumentarfilme, Fernsehen) die traditionell hierarchische Ausbildung im Studiosystem umgingen. Obgleich etwa Mitsuyo Wada-Marciano davor warnt, unabhängige Filmproduktion zu homogenisieren, da sich in Folge des strukturellen Wandels erneut klare Macht- und Wirkungsgefälle im Bereich unabhängiger Studios etablierten,⁴⁴ bietet *Jisatsu sākuru* einen passenden formalen Gegenpol zu *Akira* bei thematischer Nähe.

³⁶ Müller, J.-C. (2013). Der japanische Film nach 'Fukushima'. In Lisette Gebhardt & Steffi Richter (Hg.innen), *Lesebuch „Fukushima.“ Übersetzungen, Kommentare, Essays* (S. 220–234). Berlin: EB-Verlag Dr. Brandt. S. 229.

³⁷ Vgl. Sono, S., & Ambush Bug (Interviewer_in) (2011, Juli 28). AICN Horror. Ambush Bug interviews Sion Sono about his demented new film, COLD FISH! Plus a review of the film! *Ain't it cool news*. Zugriff am 18.05.2014 unter <http://www.aintitcool.com/node/50588>.

³⁸ Sono, S. (2010, Februar 10). 2010 February interview with Sion Sono. *Tomblands*. Zugriff am 18.05.2014 unter <http://tomblands-fr.blogspot.co.at/2010/02/2010-february-interview-with-sono-sion.html>.

³⁹ Sono, S., & Hoenigman, D. F. (Interviewer) (2009, Juli 28). Channeling Chaos. An Interview with Sion Sono. *3:AM Magazine*. Zugriff am 18.05.2014 unter <http://www.3ammagazine.com/3am/channeling-chaos-an-interview-with-sion-sono/>.

⁴⁰ Sono, S., & Masson, A. (Interviewer) (2011, August 07). Guilty of Romance. Interview with Sion Sono. *Knifed in Venice*. Zugriff am 18.05.2014 unter <http://www.knifedinvenice.com/2011/08/guilty-of-romance-interview-with-sion.html>.

⁴¹ Vgl. Sono, S., & Totaro, D. (Interviewer), & Rist, P. (Interviewer). (2006, September 30) An Interview with Sion Sono. *Offscreen*. Interview with Sion Sono. *Offscreen* 10, 9. Zugriff am 18.05.2014 unter http://www.offscreen.com/index.php/phile/essays/sion_sono.

⁴² Vgl. Wada-Marciano, M. (2009). J-Horror. New Media’s Impact on Contemporary Japanese Horror Cinema. In Jinhee Choi & Mitsuyo Wada-Marciano (Hg.innen). *Horror to the Extreme* (S. 15–37). Hongkong: Hong Kong Univ. Press. S. 33.

⁴³ Vgl. Ebd. S. 16.

⁴⁴ Vgl. Ebd. S. 17.

Zur Beantwortung dieser Fragen ist die Arbeit in drei Teile gegliedert. Der erste Teil gibt einen groben kulturgeschichtlichen Überblick über die Verwendung des (post-)apokalyptischen Motivs in japanischen Texten seit dem Zweiten Weltkrieg, um zum einen Probleme von reduktionistischen und essenzialistischen Theorien hierzu (v. a. im Nachfeld der Atombombenabwürfe 1945) zu diskutieren und Alternativen vorzuschlagen; und zum anderen um die Verwendung von (post-)apokalyptischen Narrativen in der Diskussion gesellschaftlicher Entwicklungen kurz vor und in den *Lost Decade(s)* zu betrachten. Um die eigene Verortung der Texte im Kontext zu der jugendphoben Diskursformation analysieren zu können, setzt sich das zweite Großkapitel mit den Strukturen von japanischen Jugenddiskursen seit den ausgehenden 1980er Jahren auseinander. Nach diesen theoretischen Vorbemerkungen beschäftigt sich der Hauptteil der Arbeit mit den Analysen der Filme anhand von Stadt- und Klassendiskursen und den Fragen, wie diese im Kontext von Jugend(-devianz) und (post-)apokalyptischen Narrativen diskutiert werden.

2. Theorieteil

2.1. (Post-)Apokalypse, Atombombe und Weltuntergang in der japanischen (Pop-)Kultur und Gesellschaft

Ehe ich mich den eigentlichen Analysetexten nähern kann, muss einführend eine Thematik behandelt werden, deren Bedeutung für die japanische (Populär-)Kultur unbestreitbar ist: Der kulturgeschichtliche Umgang mit Atombombe und Weltzerstörungsnarrativen. Je nach Autor_in wird dem Schlüsselbild als kulturelles Trauma nicht nur nachgesagt, maßgeblich die kulturelle Darstellung von Zerstörungen zu beeinflussen, sondern sogar die Kultur und Gesellschaft bis heute zu strukturieren. Selbst das alltägliche Leben sei von der Atombombe geprägt, wie Künstler Murakami Takashi meint.⁴⁵ In der Beschreibung von einzelnen japanischen Texten wird die Apokalypse (meist austauschbar mit der Atombombe behandelt)⁴⁶ scheinbar unumgänglich – selbst wenn die Begrifflichkeit bei gegebenen Analyseobjekten nur bedingt zu passen scheint, geschweige denn von Relevanz zu sein scheint. In Kerin Oggs spannender Analyse zu dem Œuvre Kon Satoshis beschreibt sie den Handlungsverlauf seiner Serie *Mōsō dairinin (Paranoia Agent)* (2004) als eine von den Figuren auf sich selbst heraufbeschworene „Apokalypse“ („apocalypse“)⁴⁷ – obgleich sich der Anime über die Überforderung und -arbeitung einzelner Individuen in einer Nachbarschaft beschäftigt und wie diese durch Projektionen Verantwortung und Schuld von sich weisen. Abseits vereinzelter Bilder der Zerstörung in dem surreal-absurden Opening handelt der Anime von der prekären Situation im Alltag. Manchmal wird die Atombombe tatsächlich eingesetzt, um (allegorische) Bilder der Heimatlosigkeit zu produzieren,⁴⁸ manchmal, um zeitgenössische Horrorfilme zu analysieren.⁴⁹ In der Produktion, aber vor allem auch Rezeption von kulturellen Texten der japanischen (Pop-)Kultur stellen Assoziationen zur Atombombe und Weltzerstörungsnarrativen einen zentralen diskursiven Ort der Bedeutungsproduktion dar, sodass diese Arbeit die Thematik nicht umgehen kann. Für eine dichte und allumfassende Geschichte zur kulturellen und (v. a.) filmischen Darstellung von

⁴⁵ Vgl. Sutcliffe. *Contemporary Art in Japan and Cuteness in Japanese Popular Culture*. S. 212.

⁴⁶ Beispielsweise verweist Murakami sowohl auf die Atombombe als auch auf die Apokalypse als Wurzel gegenwärtiger japanischer Kultur. Vgl. Murakami, Takashi zit. n. Sutcliffe. *Contemporary Art in Japan and Cuteness in Japanese Popular Culture*. S. 351f.

⁴⁷ Vgl. Ogg, K. (2010). *Lucid Dreams, False Awakenings. Figures of the Fan in Kon Satoshi*. *Mechademia* 5, S. 157–175, hier S. 171.

⁴⁸ Vgl. Gerow, A. (2009). *The Homelessness of Style and the Problems of Studying Miike Takashi*. *Canadian Journal of Film Studies* 18, 1, Spring, S. 24–43, hier S. 27. Zugriff am 16.09.2015 unter http://www.filmstudies.ca/journal/pdf/cjfs18-1_gerow-style-miike-takashi.pdf.

⁴⁹ Vgl. Ho, T. (2015). *Trauma and Witness in Hideo Nakata's Ring*. In Matthew Edwards (Hg.), *Atomic Bomb in Japanese Cinema* (S. 140–149). Jefferson, North Carolina: McFarland & Comp. S. 140f.

Atombombe bzw. –energie und Apokalypse im Japan des 20. und 21. Jahrhunderts gibt es hier weder den Platz noch ist dies der richtige Ort, um eine derartige Diskussion zu führen.⁵⁰ Dagegen wird in den nächsten Kapiteln mithilfe einzelner Theoretiker_innen zunächst die Problematik von theoretischen Ansätzen behandelt, das gesamte Bildrepertoire der Weltzerstörung (wenn nicht sogar die gesamte Kultur Japans) einzig auf das kulturelle Trauma der Atombombenzündungen im August 1945 zurückzuführen. In einem zweiten Schritt werden politische und historische Hintergründe und Veränderungen in der Produktion, Distribution und Rezeption betrachtet, um abschließend die Verwendung von Zerstörungsmotiven in Debatten der 1990er Jahre zum gesellschaftlichen Zerfall zu diskutieren.

2.1.1. Die „endlosen“ Wiederholungsschleifen der Atombombe

2.1.1.1. Murakami Takashis Spiel mit dem „Little Boy“

„Yet it is undeniable that atom bomb imagery recurs obsessively in almost every anime text I [Susan Pointon] have studied, whether originated by a firebreathing dragon, an uncontrolled technology, or a sinister, generic world government. Or a penis, for that matter.“⁵¹

Indem Susan Pointon in diesem Zitat eine vermeintlich zwanghafte Darstellung von Atombomben in der japanischen Populärkultur adressiert, fügt sie sich in eine lange Tradition von Autor_innen ein, die die Atombombe in jeder Facette der japanischen Kultur sehen möchte, da Japan „marked by such events“⁵² sei. Nicht nur werde die Atombombe permanent wiederholt, sondern eine „endlose Bilderflut japanischer Comicmagazine und Comicbücher, Videoclips und Filme“, wie der deutsche Kunsthistoriker Otto Karl Werckmeister schreibt, „führt apokalyptische Fantasien über die kompromisslose Industriegesellschaft vor, zu der Japan seit dem Zweiten Weltkrieg geworden ist.“⁵³ Dementsprechend kann sich die

⁵⁰ Dagegen möchte ich an dieser Stelle auf andere Sammelbände, Monographien und Artikeln verweisen, die sich mit dem Thema ausführlicher beschäftigen, als ich dies in dieser Arbeit tun könnte: Müller. Der japanische Film nach 'Fukushima'; die Sammelbände Edwards, M. (Hg.) (2015). *Atomic Bomb in Japanese Cinema*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Comp; Broderick, M. (Hg.) (1996). *Hibakusha Cinema. Hiroshima, Nagasaki and the Nuclear Image in Japanese Film*. London, New York: Kegan Paul Int.

⁵¹ Pointon, S. (1997). Transcultural Orgasm as Apocalypse. *Urotsukidoji. The Legend of the Overfiend*. *Wide Angle* 19, 3, S. 41–63, hier S. 54. Zugriff am 19.07.2013 unter <https://muse.jhu.edu/article/36177>.

⁵² Cyhowski, J. (2013, 18. November). EDITORIAL: On Akira and Its Existence in Japanese Cinema. *OperationRainfall.com*. Zugriff am 25.04.2014 unter <http://operationrainfall.com/akira-existence-japanese-cinema>.

⁵³ Werckmeister, O. K. (2005). *Der Medusa-Effekt. Politische Bildstrategien seit dem 11. September 2001*. Berlin: form+zweck Verlag. S. 78.

motivische Wiederholung der (Welt-)Zerstörung mittels Nuklearwaffen⁵⁴ – eine Interpretationsausrichtung, die zumeist als „zwanghaft“ in eine traumatologische Lesart kontextualisiert wird –⁵⁵ zum einen in jeglicher Form ausdrücken (bei Pointon: vom Drachen bis zum Penis), zum anderen jedoch auch für die Analyse der Gesamtgesellschaft seit dem Zweiten Weltkrieg herangezogen werden, da diese zur Gänze von dem Ereignis geprägt sei. So lassen „[s]elbst viele der scheinbar harmlosen romantischen Liebesgeschichten für pubertierenden Jungen und Mädchen [...] sich als Aneinanderreihung emotionaler Katastrophen lesen“, wie Jens R. Nielsen schreibt. Auch wenn der Autor nur wenige Zeilen später die Warnung nachliefert, dass sich „der Blick auf den Manga [nicht] zum Blick auf die Bombe verengen“⁵⁶ ließe, bestätigt sein grundlegender Zugang im Text, eine spezifische Mangaerzählform aus der Erfahrung mit der Atombombe zu theoretisieren, eine fragwürdige Tendenz, in jeglichem Kulturtext den Schatten des Kulturtraumas zu erhaschen. Obgleich die Ereignisse von der Dreierkatastrophe in Fukushima März 2011 für viele Autor_innen, wie etwa dem Romancier Murakami Haruki, gerade das fehlende Bewusstsein um das Erbe von Hiroshima und Nagasaki bezeugen,⁵⁷ das zugunsten des Wirtschaftswachstums und in der Hoffnung auf die heraufbeschworene „Mittelklassengesellschaft“ (*chūryū ishiki*; zumeist: „Mittelklassenbewusstsein“) seit den 1960er Jahren zunehmend in den Hintergrund gedrängt wurde,⁵⁸ wurde der heutige (kultur)wissenschaftliche Diskurs zur Darstellung und Wirkung der Atombombe weniger von Murakami Haruki denn von seinem Namensvetter geprägt, dem postmodernen Künstler Murakami Takashi.⁵⁹ Dieser skizzierte nämlich Anfang der 1990er Jahre, als *otaku*-(Fan)-Kultur und –Ästhetik in einem unerwarteten Ausmaß in die bildenden Künste Eingang fanden,⁶⁰ einen spezifisch japanischen Umgang mit der Atombombe in

⁵⁴ Vgl. Bichler, M. (2004). *Anime sind anders. Produktanalytischer Vergleich amerikanischer und japanischer Zeichentrickserien*. Marburg: Tectum Verl. S. 86.

⁵⁵ Vgl. Lamarre, T. (2008). Born of Trauma. Akira and Capitalist Modes of Destruction. *Positions. East Asia Cultures Critique* 16, 1, S. 131–156, hier S. 141. Zugriff am 19.07.2013 unter DOI 10.1215/10679847-2007-014.

⁵⁶ Nielsen, J. R. (2009). Leben mit der Bombe. Der Manga als grafische Erzählform. In Heinz Ludwig Arnold & Andreas C. Knigge (Hg.), *Comics, Mangas, Graphic Novels* (211–231). München: Richard Boorberg Verl. S. 230.

⁵⁷ Vgl. Gebhardt, L. (2012). ‚Ich habe die ganze Zeit darauf gewartet, dass dieser Tag kommen möge‘. Positionen japanischer Autoren nach ‚Fukushima‘. In Steffi Richter & Lisette Gebhardt (Hg.innen), *Japan nach „Fukushima“. Ein System in der Krise* (S. 171–205). Barleben: Leipziger Universitätsverlag. S. 175.

⁵⁸ Vgl. Ebd. S. 185.

⁵⁹ Berndt, J. (2005). Beweglich, flächig, glatt. ‚Japan‘ und ‚Manga‘ in den Arbeiten des Künstlers Murakami Takashi. In Stephan Köhn & Martina Schönbein (Hg.innen), *Facetten der japanischen Populär- und Medienkultur 1* (5–36). Wiesbaden: Harrossowitz Verl. S. 5.

⁶⁰ Vgl. Hidenaga, O. (2003). Revolt, Dysfunction, Dementia. Toward the Body of the ‘Empire’. In Steve Smith & Paulo Hirkenhoff & Otori Hidenaga (Hg.innen), *How Latitudes Become Forms. Art in Global Age* (S. 98–107). Minneapolis: Walker Art Center. Zugriff am 17.03.2016 unter <http://latitudes.walkerart.org/texts/textsfdcf.html?id=262>. S. 99.

seinem *superflat*-Manifest⁶¹, das diskursiv weite Wellen schlug.

Seine Theorie basiert auf einer japanischen Kultur der Nachkriegszeit, die durch die Atombombe nicht nur platt, sondern „superflach“ gemacht wurde (teilweise von Murakami parallel zu einer psychoanalytischen Infantilisierung benutzt), sodass gesellschaftlich und kulturell in jedem Text die Atombombe vorhanden sei.⁶² Doch als Ausgangspunkt für diese Debatte nützt Murakami die traditionelle Ästhetik der *ukiyo-e* und ihre Verwandtschaft mit der spezifischen Qualität der *Limited Animation* bzw. Teilanimation, die v. a. (Fernseh-)Anime maßgeblich prägt. Diese Animationsart, welche genauso in anderen Produktionsländern zu finden ist, folgt in erster Linie⁶³ den finanziellen Möglichkeiten bzw. dem Fehlen dieser, was gewisse Sparmaßnahmen einfordert. Als klassisches Beispiel gilt die radikale Reduktion der Bildrate, durch welche etwa Tezuka Osamu die geringen Produktionskosten und –zeiten seiner Fernsehserien erst ermöglichte und (teilweise zumindest) seine Konkurrenzfähigkeit mit europäischen und US-Serien steigerte.⁶⁴ Derartigen budgetären Einschnitten verdankt Anime, so Thomas Lamarre, erst seine spezifische Medialität, welche er als „flach“ („flat“) bezeichnet, da sowohl das Design der Figuren als auch ihre Bewegung (Schieben dieser und andere Cel-Schichten über einfache *background-plates*) eine eigene Form von Zweidimensionalität⁶⁵ und Enthierarchisierung⁶⁶ produzieren. Während andere Autor_innen dies zumeist im Kontext von starren Bildstrukturen definieren,⁶⁷ um Anime als defizitär, da etwa unrealistisch einzuordnen,⁶⁸ wählt Lamarre ausgehend⁶⁹ von Murakami Takashis

⁶¹ Ein Alternativtitel ist *Monster Manifesto* (*kaibutsu sengen*)“, die auf die Hybridität japanischer Kultur und auf die Bedeutung von *kaijū eiga* (Monsterfilme) im Traumadiskurs verweist. Vgl. Figal, G. (2010). *Monstrous Media and Delusional Consumption in Kon Satoshi's Paranoia Agent. Mechademia* 5, S. 139–155, S. 141.

⁶² Vgl. Mōri, Y. (2006). *Subcultural unconsciousness in Japan. The war and Japanese contemporary artists*. In Matthew Allen & Rumi Sakamoto (Hg.innen), *Popular Culture, Globalization and Japan* (S. 174–191). New York: Routledge. S. 184.

⁶³ Tze-Yue G. Hu verweist auch auf weitere industrielle (Starrheit der Bilder erleichtert Adaption von Mangas) sowie kulturelle Gründe (traditioneller Gebrauch von Masken im *Nō*-Theater). Vgl. Hu. *Frames of Anime*. Press. S. 100.

⁶⁴ In Rückbezug auf Luca Raffaelli betont Michelle Bichler die Bedeutung dieser Strategie für japanische Studios, da sich westliche Medienkonglomerate erst auf spezifische Produktionsbedingungen der Fernsehproduktion umstellen mussten (Vgl. Bichler. *Anime sind anders*. S. 76). Fraglich bleibt bei einer solchen Betrachtung, ob sich eine derartige Umstellung nicht zeitgleich in den USA (etwa *Hanna-Barbera Productions*) abzeichnete.

⁶⁵ Vgl. Silvio, C. (2008). *Animated Bodies and Cybernetic Selves. The Animatrix and the Question of Posthumanity*. In Steven T. Brown (Hg.), *Cinema Anime. Critical Engagements with Japanese Animation* (S. 113–138). 1. Paperback Ed. New York: Palgrave MacMillan. S. 128; Lamarre, T. (2009). *The Anime Machine. A Media Theory of Animation*. Minneapolis, London: Univ. of Minnesota Press. S. 126.

⁶⁶ Vgl. Lamarre. *The Anime Machine*. S. 110.

⁶⁷ Vgl. Suan, S. (2013). *The Anime Paradox. Patterns and Practices through the Lens of Traditional Japanese Theater*. Leiden, Boston: Global Oriental. S. 65.

⁶⁸ Vgl. Lamarre, T. (2002). *From animation to anime. Drawing movements and moving drawings. Japan Forum* 14, 2, S. 329–367, hier S. 346. Zugriff am 04.03.2016 unter DOI: 10.1080/095558002201136400.

⁶⁹ Da Lamarres primäres Interesse den relationalen Bewegungen zwischen den Bildelementen gilt und sich dezidiert gegen einen kulturellen und technologischen Determinismus ausspricht, kann er Murakami nur als

superflat-Theorie und –Kunstbewegung einen konkurrierenden Weg der Analyse, indem er vor allem die relationalen Bewegungen zwischen den einzelnen enthierarchisierten Bildelementen analysiert. Nach Murakami versteht sich die postmoderne *superflat*-Theorie als eine bewusste Gegenbewegung zur Moderne, da anstelle der Zentralperspektive, die dem transatlantischen Kulturraum entnommen wurde, den Animes die enthierarchisierten flachen Bildelemente der traditionellen *ukiyo-e* der Tokugawa-Periode als Vorbild galten,⁷⁰ wie vor allem in Texten sichtbar wird, die jene unmittelbar zitieren.⁷¹ In Verbindung mit der zeitgenössischen „Neo Pop“-Bewegung entwickelt sich in den 1990er Jahren eine indigen japanische Ausdrucksform, deren Wurzeln in der japanischen Populärkultur liegen. „However“, so Zilia Papp über Murakami, „instead of claiming admission to the realm of fine art for these modes of expression, Murakami claims to recreate the notions of global art by introducing a radically new value system.“⁷²

Das Fehlen der Zentralperspektive, die das Auge leitet, privilegiert nach Murakami eine Zuschauer_innen-Position, die frei zwischen den enthierarchisierten Ebenen wählen kann.⁷³ Doch für den Künstler, der die Abwertung kanonistischer Bildpolitik sichtlich zelebriert,⁷⁴ scheint die direkte Inkorporation von als klassisch geltenden Elementen in die Populärkultur eine oberflächliche Spielerei tiefer greifender Entwicklungen zu sein. Indem Murakami in seiner Ausstellung ein *ukiyo-e* des gefeierten Künstlers Hokusai einem Anime-Standbild entsprechend ihrer geteilten Enthierarchisierung gegenüberstellt,⁷⁵ kritisiert er elitär gezogene und als „westlich“ konzipierte Grenzen zwischen kanonisierten Kunstformen und diversen (populär)kulturellen Formen von Konsum, Kommerz und Massenmedien;⁷⁶ denn, wie Jacqueline Berndt zu Murakami ausführt, ziehe „[d]ie japanische Kultur [...] keine Grenzen zwischen Original und Imitat, zwischen dem Infantilen und dem Erwachsenen, zwischen Albernheit und Ernst“⁷⁷. Erst in Folge der Modernisierung würde sich dies ändern, denn, wie

Sprungbrett benutzen und zeigt sich ausgesprochen kritisch gegenüber dessen essenzialistischen Perspektiven. Vgl. Lamarre. *The Anime Machine*. S. xxii-xxviii, 112-115.

⁷⁰ Vgl. Lamarre. *The Anime Machine*. S. 111; Matsui, M. (2005). Beyond the Pleasure Room to a Chaotic Street. Transformations of Cute Subculture in the Art of the Japanese Nineties. In Takashi Murakami (Hg.), *Little Boy. The Arts of Japan's Exploding Subculture* (S. 208–236). New Haven, Connecticut: Yale Univ. Press. S. 225f.

⁷¹ Vgl. Silvio. *Animated Bodies and Cybernetic Selves*. S. 132f.

⁷² Papp, Z. (2010). *Anime and its Roots in Early Japanese Monster Art*. Kent: Global Oriental Ltd. S. 6.

⁷³ Vgl. Sutcliffe. *Contemporary Art in Japan and Cuteness in Japanese Popular Culture* S. 120; Lamarre. *The Anime Machine*. S. 112f.

⁷⁴ Vgl. Figal. *Monstrous Media and Delusional Consumption in Kon Satoshi's Paranoia Agent*. S. 141; *Emerging World of Manga and Anime*. S. 92.

⁷⁵ Vgl. Lamarre. *The Anime Machine*. S. 112.

⁷⁶ Vgl. Bornoff, N. (2002). Sex and Consumerism. The Japanese State of the Arts. In Frank Lloyd (Hg.), *Consuming Bodies. Sex and Contemporary Japanese Art* (S. 41–68). London: Reaktion Books. S. 66; Lloyd, F. (2002). Strategic Interventions in Contemporary Japanese Art. In Frank Lloyd (Hg.), *Consuming Bodies. Sex and Contemporary Japanese Art* (S. 69–108). London: Reaktion Books. S. 71.

⁷⁷ Berndt. *Beweglich, flächig, glatt*. S. 10.

Kunsthistoriker Tsuji Nobuo wenige Jahre vor Murakami schreibt, „the Japanese placed much emphasis on seriousness and sobriety” in Kunst und Kultur zu der Zeit, sodass „today’s Japanese [...] feel a sense of shame that within the traditions of their own country there is much that is frivolous or lowbrow”⁷⁸. In dieser Hinsicht erfüllt *superflat* sein Potenzial, „all cultural objects and influence”⁷⁹ in ihrer Bedeutung zu homogenisieren, indem, wie schon oben erwähnt, „instead of claiming admission to the realm of fine art for these [popcultural] modes of expression, Murakami claims to recreate the notions of global art by introducing a radically new value system.”⁸⁰

Die *superflat*-Theorie darf sich somit weniger als rein ästhetische Bewegung verstehen, da sich ihre Basis in einem gesellschaftspolitischen Diskurs verortet, die eine japanische Enthierarchisierung zelebriert. Denn für Murakami, so Berndt weiter, wird die *superflat*-Kultur Japans von drei Elementen ausgezeichnet: A) Die Flächigkeit der Bilder, wie sie oben skizziert wurde; B) „eine Vorliebe für sinnlich ansprechende, ‚dekorative‘ Oberflächen”⁸¹, die der postmodernen Ästhetik Frederic Jamesons entsprechen;⁸² und C) von „eine[m] Hang zur Angleichung, der von der Annahme eines angeblich klassenlosen Japans über die Gleichwertigkeit von Kunst und Comics bis hin zu den scheinbar unterschiedslosen Gesichtern von Mangafiguren reicht.”⁸³ In dieser Hinsicht geht Murakamis Theorie weit über die Grenzen von Bildschirmen, Leinwänden und Panels hinaus, da nach dem Künstler das kulturelle Trauma tief in der japanischen Bevölkerung verankert ist –⁸⁴ was auch ein maßgeblicher Mitgrund für die Popularität der Theorie ist. In seinem Text, in dem sich Otori Hidenaga mit den kulturellen Zugängen und der Auseinandersetzung Japans mit der Globalisierung beschäftigt, definiert der Theatertheoretiker den Künstler als zentralen Fokus im gegenwärtigen kulturellen Diskurs. Murakamis heftig debattierte Theorie, die, so Otori, in erster Linie nach einer Strategie sucht, wie sich die japanische Kultur im Zeitalter der Globalisierung positionieren könne, schlug weite Wellen im transdisziplinären Raum, sodass sie in den letzten Jahren die unterschiedlichsten Disziplinen – von der Geschichtswissenschaft über die Philosophie bis hin zu den bildenden Künsten – in einem Ausmaß beeinflusste, was

⁷⁸ Tsuji, Nobuo (1986) zit. n. Shapiro, J. F. (2002). *Atomic Bomb Cinema. The apocalyptic imagination on film*. New York, London: Routledge. S. 265.

⁷⁹ Shamoon, D. (2008). Situating the *Shōjo* in *Shōjo Manga*. Teenage Girls, Romance Comics, and Contemporary Japanese Culture. In Mark W. MacWilliams (Hg.), *Japanese Visual Culture. Explorations in the World of Manga and Anime* (S. 137–154). New York: M. E. Sharpe. S. 149.

⁸⁰ Papp. *Anime and its Roots in Early Japanese Monster Art*. S. 6.

⁸¹ Berndt. *Beweglich, flächig, glatt*. S. 9.

⁸² Vgl. Jameson, F. (1995). *Postmodernism. Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. 3. Aufl. London, New York: Verso. S. 18.

⁸³ Berndt. *Beweglich, flächig, glatt*. S. 9.

⁸⁴ Vgl. Mōri. *Subcultural unconsciousness in Japan*. S. 184.

seit den 1960er Jahren im Kunstdiskurs nicht mehr erlebt wurde.⁸⁵ Dementsprechend stellt dies eine durchaus überraschende Entwicklung dar, deren Geheimnis sich aber, sobald man sich der Auseinandersetzung mit Murakami nähert, ein wenig lüftet: In diesem Diskurs steht nämlich weniger eine kunstwissenschaftliche und bildimmanente Kritik Murakamis im Fokus denn zwei andere Aspekte; zum einen seine Person: Ähnlich seinem Vorbild Andy Warhol⁸⁶ gilt der Künstler als meisterhafter Selbstdarsteller und auch – nicht zwangsläufig zum Wohlwollen aller Beteiligten – als Aushängeschild der informellen „Neo Pop“-Bewegung, die sich im Nachfeld der Ausstellung „Tokyo Pop“ (1996) formierte;⁸⁷ zum anderen die „Manga-Gesellschaft“: Seine Bilder und das theoretische Werkzeug,⁸⁸ das Murakami bereitwillig zur Verfügung stellt, erlauben es einem internationalen Publikum, die derzeitigen Entwicklungen japanischer Architektur,⁸⁹ Popkultur, Kultur, Subkulturen, aber genauso Japans in seiner Gesamtheit als postmoderne bzw. – in den Worten Murakamis – „superflache“ („superflat“) Gesellschaft zu analysieren.⁹⁰ Während sein eigenes Diktum, dass „[t]he world of the future might be like Japan is today – super flat [sic]“⁹¹, manche dazu verführen mag, die Postmoderne als solches mit Murakami zu lesen, erkennen andere Autor_innen und Künstler_innen in der Popularität seiner Theorie vielmehr einen neo-orientalistischen Diskurs, der ermöglicht, über die spektakuläre Andersartigkeit Japans zu sprechen.⁹²

Das Lob dafür, eine genuin japanische Kulturtheorie während der 1990er Jahre, der Dekade, in der dank Rezession und Globalisierung das nationale Selbstbewusstsein stark unter Mitleidenschaft gezogen wurde, zu präsentieren,⁹³ trifft unmittelbar auf den Vorwurf, essenzialistische Perspektiven zu produzieren, indem im permanenten Kontrastieren mit „the Renaissance tradition of geometric perspective“ als „the example of modern Western structuration of the visual field“ (Herv. im Orig.) Murakami eine „fundamental difference between Japanese traditions of flat or planar composition on the one hand and Western traditions of one-point, linear, or geometric perspective on the other“⁹⁴ nachzeichnet.

⁸⁵ Vgl. Hidenaga. *Revolt, Dysfunction, Dementia*. S. 99.

⁸⁶ Vgl. Bornoff. *Sex and Consumerism*. S. 66f.

⁸⁷ Vgl. Sutcliffe. *Contemporary Art in Japan and Cuteness in Japanese Popular Culture*. S. 1.

⁸⁸ Kunsttheoretiker Mōri Yoshitaka sieht ebenso Murakamis Fähigkeit, zu theoretisieren, als zentralen Grund für dessen Erfolg. Vgl. Mōri. *Subcultural unconsciousness in Japan*. S. 184f.

⁸⁹ Vgl. Beynon, D. (2012). *From Techno-cute to Superflat. Robots and Asian Architectural Futures*. *Mechademia* 7, S. 129–148, hier S. 141.

⁹⁰ Vgl. Berndt. *Beweglich, flächig, glatt*. S. 8; Shamooin. *Situating the Shōjo in Shōjo Manga*. S. 148.

⁹¹ Murakami, Takashi zit. n. Berndt. *Beweglich, flächig, glatt*. S. 8.

⁹² Vgl. Shimada, Y. (2002). *Afterword. Japanese Pop Culture and the Eradication of History*. In Frank Lloyd (Hg.), *Consuming Bodies. Sex and Contemporary Japanese Art* (S. 186–191). London: Reaktion Books. S. 188.

⁹³ Vgl. Hidenaga. *Revolt, Dysfunction, Dementia*. S. 98f.

⁹⁴ Lamarre. *The Anime Machine*. S. 113.

Letztendlich homogenisiert (oder, wie Berndt schreibt, „verflacht“)⁹⁵ Murakami sowohl Kulturräume bzw. -traditionen als auch Modernetheorien gänzlich und reproduziert ein dichotomes Verständnis von Europa-USA und Japan anhand der Schranke Moderne-Vormoderne bzw. –Postmoderne. Dabei birgt die internationale (und v. a. transasiatische) Beteiligung an der Produktion von Anime weitere problematische Implikationen, da Anime (Murakamis Ausgangsbeispiel dieser Entwicklung) keine indigen japanische, sondern eine international verwobene Produktionspraxis darstellt.⁹⁶ Dementsprechend ist es nicht untypisch, dass die *superflat*-Theorie im Näheverhältnis zu bzw. mitten im *nihonjinron*-Diskurs⁹⁷ positioniert wird –⁹⁸ einem Diskurs zur essenzialistischen Einzigartigkeit Japans bzw. der japanischen Bevölkerung im Kontrast zum „Westen“, der in der Nachkriegszeit (nahezu konstant) von großer Bedeutung ist.⁹⁹ Mag sich Murakami durchaus „durch eine hochgradige Selbstreflexivität“ von anderen nationalistischen Zugängen distanzieren, „kreist“ sein Schreiben „nun einmal unübersehbar um ‚Japan‘“, das „bei ihm ein bestimmtes ‚Wir‘ zum Hintergrund hat“¹⁰⁰ bzw. erst in seinen Texten und Arbeiten produziert wird. Damit ist Murakami zwar sichtlich nicht alleine im zeitgenössischen Kunstdiskurs – in einem anderen Kontext verweist etwa Mōri Yoshitaki auf die permanente Beteuerung der japanischen Einzigartigkeit im Kunst- und Kulturdiskurs –,¹⁰¹ aber seine nationale sowie internationale Popularität hat weitreichende Folgen für eine Neo-Orientalisierung und Essenzialisierung japanischer Kultur und Gesellschaft.

Im Kontrast hierzu scheint der Kunstwissenschaftler Sawaragi Noi zu stehen. Der Autor, der als einer der ersten Theoretiker_innen in den frühen 1990er Jahren auf den Trend und Murakami aufmerksam machte, verweist schon früh auf einen transkulturellen und kulturkritischen Aspekt, welcher der Materialität und Ästhetik geschuldet ist: Der US-Amerikanisierung. Im präferierten Plastik und der postmodernen Oberfläche reflektiert sich die Veränderung der japanischen Gesellschaft und Kultur seit dem zweiten Weltkrieg, die sich tief in der Lebens- und Denkweise verfestigt hat. „Murakami’s aim was to expose American

⁹⁵ Vgl. Berndt. *Beweglich, flächig, glatt*. S. 13.

⁹⁶ Vgl. Mōri. *Subcultural unconsciousness in Japan*. S. 188.

⁹⁷ Obwohl *nihonjinron* eigentlich „Diskurs über das japanische Volk“ heißt, werde ich andere Autor_innen, wie etwa Igarashi Yoshikuni, folgen und zwecks Lesbarkeit *nihonjinron*-Diskurs schreiben. Vgl. Igarashi, Y. (2000). *Bodies of Memory. Narratives of War in Postwar Japanese Culture, 1945–1970*. Princeton, Oxford: Princeton Univ. Press. S. 130.

⁹⁸ Vgl. Lamarre. *The Anime Machine*. S. 114; Berndt. *Beweglich, flächig, glatt*. S. 12.

⁹⁹ Vgl. Getreuer-Kargl, I. (2005). Japanologie, Geschlechterforschung und die japanische Kultur. In Roland Domenig & Susanne Formanek & Wolfram Manzenreiter (Hg.innen), *Über Japan denken. Japan überdenken* (S. 39–64). Wien, Münster: LIT Verlag. S. 56f.

¹⁰⁰ Vgl. Berndt. *Beweglich, flächig, glatt*. S. 12.

¹⁰¹ Vgl. Mōri. *Subcultural unconsciousness in Japan*. S. 181.

occupation within Japan by recycling such subcultural designs.”¹⁰² Doch in dieser Hinsicht wird die vermeintlichen Transkulturalität von einem Viktimisierungs- und (Neo-)Kolonialisierungsdiskurs unterminiert, die den Kern von Murakamis Zugang zur Atombombe beschreiben. Obgleich der Künstler in seinen eigenen Aussagen die Unmöglichkeit einer klaren Trennung zwischen Opfer und Täter_in negiert, da letztendlich beide Positionen Japan im Zweiten Weltkrieg beschreiben, privilegiert er die Opferposition, indem er die japanische Bevölkerung psychologisiert und letztendlich vergeschlechtlicht.¹⁰³ So erlaubt Murakamis Referenz auf den Animeur Kanada Yoshinori, der u. a. für seine Arbeiten an Explosionen in diversen Animeserien (*Uchū senken Yamato* (*Space Battleship Yamato*) (1974–1975), *Kidō senshi Gandamu* (*Mobile Suit Gundam*) (1979–1980)) und – filmen (*Ginga tetsudō 999* (*Galaxy Express 999*) (1979), *Akira*) bekannt ist, dem Künstler, Verbindungslinien zwischen der permanenten Wiederholung von Explosionen und dem Trauma der Atombombe zu bündeln, die er im Kontext von (vergeschlechtlichter) Regression beschreibt: „Yet behind the flashy titillation of Anime lies the shadow of Japan’s trauma after the defeat of the Pacific War. [...] Japan – a country weakened, made impotent in its defeat.“¹⁰⁴ Während andere Künstler_innen ebenfalls den eigenen Umgang mit der Atombombe als Wiederholungszwang versinnbildlichen – wie etwa Aida Makotos *Mutant Hanako*, in der die Protagonistin in Hiroshima „pulverized [...], resurrected and mutated into a naked super-heroine“¹⁰⁵ wurde, um die Bombe in Nagasaki aufzuhalten –, reproduziert Murakami das dominante Nachkriegszeitnarrativ, in dem Japan in Folge des Atombombenabwurfes infantilisiert, kastriert und verweiblicht wurde.¹⁰⁶ Damit macht Murakami die Doppeldeutigkeit des Titels der abschließenden Ausstellung seiner *superflat*-Trilogie¹⁰⁷ („Little Boy“) verständlich.¹⁰⁸ Der Codename der Atombombe, die auf Hiroshima abgeworfen wurde, impliziert zum einen die regressive Entwicklung der japanischen Kultur in koloniale Strukturen,¹⁰⁹ da Japan „*ha[s] been refused the chance [...] to grow up.*“¹¹⁰ (Herv. im Orig.) Doch diese Infantilisierung speist sich nicht nur aus der grundlegenden Bevormundung seitens der Vereinigten Staaten, sondern ist vor allem im psychoanalytischen Sinne zu verstehen, wenn die Helden und Heldinnen „mit kindlich verkleideter, sich den Blick der

¹⁰² Sawaragi, Noi zit. n. Hidenaga. *Revolt, Dysfunction, Dementia*. S. 99.

¹⁰³ Vgl. Lamarre. *The Anime Machine*. S. 137.

¹⁰⁴ Murakami, Takashi zit. n. Berndt. *Beweglich, flächig, glatt*. S. 16.

¹⁰⁵ Bornoff. *Sex and Consumerism*. S. 44.

¹⁰⁶ Vgl. Igarashi. *Bodies of Memory*. S. 58.

¹⁰⁷ Vgl. Munroe, A. (2005). *Introducing Little Boy*. In Takashi Murakami (Hg.), *Little Boy. The Arts of Japan’s Exploding Subculture* (S. 240–258). New Haven, Connecticut: Yale Univ. Press. S. 244.

¹⁰⁸ Vgl. Nielsen. *Leben mit der Bombe*. S. 217; Lamarre. *The Anime Machine*. S. 217.

¹⁰⁹ Vgl. Matsui. *Beyond the Pleasure Room to a Chaotic Street*. S. 227.

¹¹⁰ Munroe. *Introducing Little Boy*. S. 246.

Großen anbietender ‘niedlicher’ Sexualität [...] immer wieder einen dritten Weltkrieg verhindern oder den Untergang Japans in einem atomaren Holocaust abwehren müssen“¹¹¹, sodass sich die Theorie in einer langen Tradition des Viktimisierungsdiskurs¹¹² nicht nur einfügt, sondern auch Remilitarisierung als Remaskulinisierung letztendlich (implizit) vergeschlechtlicht.¹¹³ Dementsprechend scheint es nicht verwunderlich zu sein, wenn Murakami in einem Interview mit Paul J. C. Sutcliffe die Herkunft der *kawaii*-Kultur nicht nur unmittelbar zur Atombombe zurückführt („the roots of where cute culture came are the atomic bomb“), sondern diese im nächsten Satz in eine Kausalkette mit der Impotenz der japanischen Kultur („Japanese culture is after all impotent.“¹¹⁴) platziert.

Während Murakami oftmals, ähnlich zu einer allgemeineren kulturellen und gesellschaftlichen Entwicklung in den 1980er Jahren,¹¹⁵ vorgeworfen wurde, sich „von der Last der Geschichte, der Bedeutung und der Kritik befrei[en]“¹¹⁶ zu wollen, scheint das in erster Linie einer traumatologischen Definition von Zeitlosigkeit zu entsprechen, da, wie etwa Roger Luckhurst ausführt, das Problem der traumatisch temporären Wahrnehmung von einer “manic production of retrospective narratives” begleitet wird, um auf die “challenge to the capacities of narrative knowledge”¹¹⁷ reagieren zu können. Doch indem Murakami versucht, eine traumatische Zeitlosigkeit in Kultur und Gesellschaft nachzuzeichnen, produziert er ein ahistorisches Verständnis der „endlose[n] Bilderflut“¹¹⁸, in der sowohl die jeweiligen kulturellen und historischen Kontexte als auch die politischen Machtbewegungen unterzugehen drohen. Beispielsweise basiert Kurosawa Akiras erste Auseinandersetzung mit der Atombombe in *Ikimono no Kiroku (Bilanz eines Lebens)* (1955) auf seinen eigenen Erfahrungen, die er 1923 beim großen Kantoerdbeben machte.¹¹⁹ Dieser Rückgriff erlaubte Kurosawa, mit der Unfilmbarkeit des Traumas („It is absolutely unfilmable [...] [and] does not belong to the realm of the presentable.“¹²⁰) umzugehen. Um einen ahistorisch

¹¹¹ Nielsen. *Leben mit der Bombe*. S. 217.

¹¹² Noch in den 1990er Jahren reproduzierten selbst weit rezipierte Autor_innen, wie etwa Doi Takeo, implizit oder explizit diesen Diskurs. Vgl. Erbe, A. (2003). *Youth in Crisis. Public Perceptions and Discourse on Deviance and Juvenile Problem Behavior in Japan*. In Gesine Foljanty-Jost (Hg.), *Juvenile Delinquency in Japan. Reconsidering the ‘Crisis’* (S. 51–73). Leiden, Boston: Brill. S. 64.

¹¹³ Vgl. Lamarre. *The Anime Machine*. S. 117; Munroe. *Introducing Little Boy*. S. 244.

¹¹⁴ Murakami, Takashi zit. n. Sutcliffe. *Contemporary Art in Japan and Cuteness in Japanese Popular Culture*. S. 351.

¹¹⁵ Vgl. Eckersall. *Theorizing the Angura Space*. S. 103.

¹¹⁶ Berndt. *Beweglich, flächig, glatt*. S. 9.

¹¹⁷ Luckhurst, R. (2008). *The Trauma Question*. London, New York: Routledge. S. 79.

¹¹⁸ Werckmeister. *Der Medusa-Effekt*. S. 78.

¹¹⁹ Vgl. Goodwin, J. (1996). Akira Kurosawa and the Atomic Age. In Mick Broderick (Hg.), *Hibakusha Cinema. Hiroshima, Nagasaki and the Nuclear Image in Japanese Film* (S. 178 – 203). London, New York: Kegan Paul Int. (Originalwerk veröffentlicht 1994). S. 184.

¹²⁰ Ebd. S. 197f.

theoretisierten Zugang zum (Welt-)Zerstörungsmotiv in der japanischen (Pop-)Kultur zu problematisieren, werde ich mich im folgenden Kapitel mit der Produktions- und Distributionsrealität von einzelnen Atombombentexten auseinandersetzen.

2.1.1.2. Die Krise der Darstellbarkeit – Atombombe in der japanischen Literatur und Popkultur

Die genuin japanische Atombomben-Literatur¹²¹, die sich vor allem um die Erinnerung an Hiroshima und, in kleinerem Ausmaß, Nagasaki¹²² strukturiert, bietet zwei zentrale Themen, mit welchen sich die Autor_innen seit 1945 beschäftigen, wie Literaturwissenschaftler und Japanologe John Whitier Treat ausführt: „[T]he violence, and the act of writing about that violence“. In beiden Fällen steht die Imagination („*sōzōryoku*“) im Zentrum eines Textaufbaus, welcher in erster Linie als Mittel „for the reliving of the experience“ fungiert; „an imaginative recreation for both the victim writer and the nonvictim reader.“¹²³ Dieser Fokus auf die Imagination als zentraler Mechanismus des (traumatischen) Wiedererlebens produziert ähnliche Probleme, wie sie auch Dori Laub in Bezug auf Zeugnisse traumatisierter Shoah-Überlebender erkennt: In Folge eines Berichtes einer Überlebenden des Auschwitzaufstandes beklagen Historiker_innen bei einer Konferenz:

„The testimony was not accurate [...]. The number of chimneys was misrepresented. Historically, only one chimney was blown up, not all four. Since the memory of the testifying woman turned out to be, in this way, fallible, one could not accept – nor give credence to – her whole account of the events. [...] The woman was testifying [...] not to the number of the chimneys blown up, but to something else, more radical, more crucial: the reality of an unimaginable occurrence.“¹²⁴

Während die Historiker_innen im Moment einer perfiden Überprüfung eines vermeintlichen Wahrheitsgehalts von Aussagen Traumatisierter als Zuhörer_innen versagten („Bearing witness to a trauma is, in fact, a process that includes the listener.“¹²⁵), muss sich das Erzählen eines Traumas als „the very process of bearing witness to massive trauma [...], to an event that has not yet come into existence“¹²⁶ verstehen. Also einen Prozess, in dem das Erzählen selbst die Realität des Ereignisses erst produziert. Auch lokalisiert Treat mit einem

¹²¹ Vgl. Treat, J. W. (1995). *Writing Ground Zero. Japanese Literature and the Atomic Bomb*. Chicago, London: The Univ. of Chicago Press. S. 3.

¹²² Vgl. Ebd. S. 307.

¹²³ Ebd. S. 35.

¹²⁴ Laub, D. (1992). Bearing Witness, or the Vicissitudes of Listening. In Shoshana Felman & Dori Laub (Hg.innen). *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* (57–74). New York, London: Routledge. S. 60f.

¹²⁵ Ebd. S. 70.

¹²⁶ Ebd. S. 57.

Verweis auf Kurt Vonnegut, einen zentralen Vertreter der Trauma-Literatur,¹²⁷ die Präsenz der Atombombe gerade in den Lücken und Leerstellen: „The silence, the oft-noted lacks and gaps in atomic-bomb writing, may be precisely where the genre ‚speaks‘ to us the most.“¹²⁸ Auch die Verwendung des zuvor militärisch verwendeten Terminus “ground zero”, der zum ersten Mal nach atomarer Zerstörung von Hiroshima und Nagasaki an Popularität in der allgemeinen Öffentlichkeit gewann, fördert diesen Diskurs; denn dieser „invoked a similar horrific absence of so many victims from the image, who were known in both cases [atomic bombing and 9/11] to have been literally vaporised or turned to dust by the attack.“¹²⁹ Dementsprechend biete in Bezug auf die fiktionale Atombomben-Literatur die Fiktionalität einen Möglichkeitsraum, um das eigene Trauma zu produzieren.¹³⁰ Während die Produktion und Rezeption von (autobiographischen) Texten schon ideologische Probleme der Darstellbarkeit mit sich bringen, werden, so Treat, diese Probleme in der audiovisuellen Repräsentation in Film und Theater multipliziert,¹³¹ sodass schon die japanische Avantgarde der frühen 1950er Jahre diesen Kontext nützt, um eine Krise der Darstellbarkeit zu artikulieren.¹³² Ausgehend von Donald Richies Ansatz zur Darstellbarkeit der Atombombe, der bis heute zu den wichtigsten, da meist zitierten Diskussionen zum Thema gehören,¹³³ betrachte ich in diesem Kapitel zunächst die Problematik dessen, mit einem reduktionistischen Modell den politischen Aushandlungsprozess von traumatischer Artikulation zu behandeln, um anhand von Gegenbeispielen des Science-Fiction- und Fantasygenres alternative Ausdrucksformen zu diskutieren.

Oftmals verstanden als Partikularismus,¹³⁴ eröffnen theoretische Perspektiven auf die Darstellung und Darstellbarkeit der Atombombe in Japan nicht selten Tür und Tor für Essenzialismen, die (oftmals aus Angst vor Eurozentrismus) in der Behandlung Japans überaus typisch sind.¹³⁵ In seinem einflussreichen Aufsatz „‘Mono no aware‘. Hiroshima in Film“ (1961), die erste englischsprachige Auseinandersetzung mit der Repräsentation der

¹²⁷ Vgl. Assmann, A. (1999). Trauma des Krieges und Literatur. In Elisabeth Bronfen & Birgit R. Erdle & Sigrid Weigel (Hg.innen). *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster* (S. 95–118). Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag. S. 104.

¹²⁸ Treat. *Writing Ground Zero*. S. 30.

¹²⁹ Guerin, F., & Hallas, R. (2007). Introduction. In Frances Guerin & Roger Hallas (Hg.), *The Image and the Witness. Trauma, Memory and Visual Culture* (S. 1–22). London: Wallflower Press. S. 6.

¹³⁰ Vgl. Treat. *Writing Ground Zero*. S. 37.

¹³¹ Vgl. Ebd. S. 61.

¹³² Vgl. Standish, I. (2011). *Politics, Porn and Protest. Japanese Avant-Garde Cinema in the 1960s and 1970s*. New York: Continuum. S. 6.

¹³³ Vgl. Shapiro. *Atomic Bomb Cinema*. S. 264.

¹³⁴ Vgl. Ebd. S. 3.

¹³⁵ Vgl. Nennstiel, K.-U. (1998). *Widerstandslos in Japan? Sozialwissenschaftliche Theorien und ihr Beitrag zur Erklärung des Scheiterns von Bürgerbewegungen*. München: Iudicium. S. 9.

Atombombe im japanischen Kino,¹³⁶ versucht Filmwissenschaftler Donald Richie auf das titelgebende Kulturprinzip des *mono no aware* („Pathos der Objekte“) zurückzugreifen, um eine spezifische Art des japanischen Umgangs mit der Atombombe herauszuarbeiten. Gegenüber einem „American sense of outrage“, den Richie als zentrale Gegenfolie heranzieht, erlaube *mono no aware* einen elegischen Zugang, der Hiroshima und Nagasaki nicht als „atrocity“ but a „tragedy“ verstünde. Das Prinzip „indicates a feeling for the transience of all earthly things [...] [by] recogniz[ing] [...] the eternal flux of life upon the earth“¹³⁷, was in dem populären „Ausdruck ‚Feuer sind die Blumen von Edo‘“ gerahmt wird, der „seinen Ursprung in dem zuversichtlichen Glauben ha[t], aus der Asche würden eine neue Stadt und neues Leben auferstehen“¹³⁸. Wollen wir zunächst einmal die Tendenz außen vorlassen, den hochgradig politisierten Diskurs,¹³⁹ der die Zerstörungen zugunsten eines diplomatischen Fortschrittsglaubens (offiziell) legitimiert,¹⁴⁰ als kulturelle Tradition zu interpretieren und infolgedessen zu entpolitisieren, zeigen sich die Grenzen Richies ästhetisch kulturellen Interpretationsmusters, wenn dieser nicht vermag, die Entwicklung hin zu einer aggressiven Darstellungspolitik nach der Okkupationszeit passend zu beschreiben:

„They [many newspaper writers, radio commentators, essayists, and filmmakers] tried to force upon the public an attitude of resentment. In the main they failed to channel this sentiment, thus causing severe disappointment in those who had been so industrious in their efforts.“¹⁴¹

Während Richie dies vor allem im Kontext einer japanischen Scham – ein essenzialistisch gedachtes Konzept der Japanologie der Nachkriegszeit –¹⁴² nicht nachvollziehen kann,¹⁴³ verstehen andere Autor_innen die Veränderungen in der Darstellungsweise zum einen als Resultat der Entschärfung von Zensur in der Phase nach der US-amerikanischen Okkupation (ab 1952), zum anderen als Folge von nuklearen Unfällen und Kriegsberichten aus Korea. So findet sich auch 1953, unmittelbar nach der US-Okkupation, eine erste Welle an

¹³⁶ Vgl. Broderick, M. (1996). Introduction. In Mick Broderick (Hg.), *Hibakusha Cinema. Hiroshima, Nagasaki and the Nuclear Image in Japanese Film* (S. 1–19). London, New York: Kegan Paul Int. S. 4.

¹³⁷ Richie, D. (1996). ‚Mono no aware‘. Hiroshima in Film. In Mick Broderick (Hg.), *Hibakusha Cinema. Hiroshima, Nagasaki and the Nuclear Image in Japanese Film* (S. 20–37). London, New York: Kegan Paul Int. (Originalwerk veröffentlicht 1961). S. 22.

¹³⁸ Tabata, O. (1995). Explodierende Grundstückspreise in Japan. In Atsushi Ueda (Hg.), *Die elektrische Geisha, Entdeckungsreisen in Japans Alltagskultur* (S. 162–174). Göttingen: Günter Peperkorn. S. 169.

¹³⁹ Vgl. Igarashi. *Bodies of Memory*. S. 25.

¹⁴⁰ Vgl. Lifton, R. J. (1991). *Death in Life. Survivors of Hiroshima*. Chapel Hill, London: Univ. of North Carolina Press. S. 4.

¹⁴¹ Richie. ‚Mono no aware‘. S. 24.

¹⁴² Vgl. Kimura, B., & Weinmayr, E. (Übers.) (1995). *Zwischen Mensch und Mensch. Strukturen japanischer Subjektivität*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. (Originalwerk veröffentlicht 1972). S. 56–59.

¹⁴³ Vgl. Richie. ‚Mono no aware‘. S. 30.

Kriegsfilmen, die nicht selten einen pazifistischen Impetus aufwiesen.¹⁴⁴ Vor allem der nukleare Unfall des Fischerbootes *Daigo fukuryū maru* (Glücklicher Drache V), das bei einem US-amerikanischen Atomtest im Pazifik verstrahlt wurde, weckte Erinnerungen an das kulturelle Trauma wach,¹⁴⁵ sodass dieser zu einem Moment der Enttäuschung und des Zorns großer Teile der japanischen Bevölkerung wird, „die in den amerikanischen Besatzungstruppen ihre Ideale gesucht und gefunden geglaubt hatten.“¹⁴⁶ Was bis dahin in einem linearen Fortschrittsbegriff durchgespielt wurde, in dem die technologische Progression eine moralische impliziert, wird nun kritisch reflektiert und zumindest teilweise auch hinterfragt. In dieser Zeit schien, so Megumi Maderdonner, die „abendländische Humanität“ entblößt zu sein, da sie sich darauf beschränkt, „andere zu kolonialisieren und sie nur so lange freundschaftlich zu behandeln, wie sie die Ideale dieser Gesellschaft kritiklos hinnehmen.“¹⁴⁷

Damit zeigt sich ein erstes Problem in Richies Deutung, da seine vermeintlich partikularistische Perspektive eine gewisse Ahistorizität impliziert, welche die veränderte politische Landschaft nicht erklären kann. Dagegen kann man jedoch anhand des Umganges mit den Opfern der Atombomben diese politischen Entwicklungslinien deutlich nachzeichnen. Da *hibakusha* eine stark politisierte Position ist, welche den die Betroffene zugleich viktimisiert, stigmatisiert, marginalisiert als auch instrumentalisiert,¹⁴⁸ ist es manchmal schwierig, eine klare Definition für diese zu finden.¹⁴⁹ In seinem Überblick zur japanischen Atombomben-Literatur versucht John Whittier Treat, alle Definitionen auf einen kleinsten gemeinsamen Nenner herunterzubrechen:

„First, of course, it refers to anyone who was physically present in either of the cities [Hiroshima and Nagasaki] when they were bombed, or shortly thereafter. But it also refers to all those who relate to Hiroshima and Nagasaki on account of birth (as the child of a hibakusha, for example, or as an absent native of either city), family, nationality, or other contingent affinity.“¹⁵⁰

¹⁴⁴ Vgl. Standish. *Politics, Porn and Protest*. S. 54.

¹⁴⁵ Vgl. Vohldika, J. (2015). Atomic Reaction. *Godzilla as Metaphor for Generational Attitudes toward the United States and the Bomb*. In Matthew Edwards (Hg.), *Atomic Bomb in Japanese Cinema* (S. 56–67). Jefferson, North Carolina: McFarland & Comp. S. 58.

¹⁴⁶ Maderdonner, M. (1986). Kinder-Comics als Spiegel der gesellschaftlichen Entwicklung Japans. In Megumi Maderdonner & Eva Bachmayer, *Aspekte japanischer Comics* (S. 1–94). Wien: Institut für Japanologie, Univ. Wien. S. 34.

¹⁴⁷ Ebd. S. 34.

¹⁴⁸ Vgl. Broderick. Introduction. S. 6; Shibata, Y. (2014). Belated Arrival in Political Transition. 1950s Films on Hiroshima and Nagasaki. In Roy Starrs (Hg.), *When the Tsunami Came to Shore. Culture and Disaster in Japan* (231–248). Leiden, Boston: Global Oriental. S. 239–243.

¹⁴⁹ Eine genaue Definition wird verkompliziert, da im Zuge von Diskriminierung und Pathologisierung von *hibakusha* sich selbst einige Personen, die unmittelbar von der Atombombe betroffen sind, nicht als solche verstehen. Vgl. Lifton. *Death in Life*. S. 183.

¹⁵⁰ Treat. *Writing Ground Zero*. S. x.

Mag der erste Teil von Treats Definition noch relative klare Grenzen ziehen, offenbart sich in der zweiten Hälfte der Kern einer nationalen Instrumentalisierung, da „all Japanese were potential hibakusha since any [Japanese] city [...] could have been targeted.“¹⁵¹ Während für Bürger_innen von Hiroshima und Nagasaki dieser Umstand durchaus nachvollziehbar ist, da das Gedenken tief in den Alltag der Städte verankert ist,¹⁵² lässt sich eine derartige Perspektive in erster Linie als Viktimisierungsdiskurs interpretieren, in dem „sich große Teile der japanischen Bevölkerung heute weniger als Täter in einem imperialistischen Krieg denn als Opfer der Atombombe und des repressiven und besiegten Kaiserlichen Militärs sehen.“¹⁵³ Obgleich die historiographische Perspektive auf die eigene Kriegsverantwortung im Zuge des Todes des *Shōwa*-Kaisers (Hirohito) 1989 und dem Öffnen von Archiven¹⁵⁴ (zumindest zum Teil)¹⁵⁵ kritischere Gestalt annahm, vergingen noch Jahre, bis etwa dieser 2002 vom Frauenkriegstribunal schuldig gesprochen wurde,¹⁵⁶ während revisionistische Geschichtsschreibung weiterhin in der Politik, in Schulbüchern und im Kino populär bleibt, wenn nicht sogar in Folge der gesellschaftlichen Verunsicherungen in den 1990er Jahren an Popularität gewann.¹⁵⁷ Dies wird überaus deutlich anhand der politischen Textproduktion in der Phase unmittelbar nach der US-amerikanischen Besatzungszeit bis in die 1960er Jahre, als marxistischer Protest (nach einer kurzen Abkühlphase) wieder an Momentum gewann und sich die *Neue Linke* formierte,¹⁵⁸ die eine klar kritische Position gegenüber dem Viktimisierungsdiskurs einnahm;¹⁵⁹ denn in der unmittelbaren Nachkriegszeit fanden sich

¹⁵¹ Ebd. S. x.

¹⁵² Beispielhaft ist die Erfahrung des Filmemachers Suwa Nobuhiro: „[T]he bomb had been so woven into the fabric of his daily life growing up in that city [Hiroshima in the 1960s] that it had become commonplace“. Standish. *Politics, Porn and Protest*. S. 40f.

¹⁵³ Frühstück, S. (2005). Von Männern, Tauben und Kirschblüten. Zur kollektiven Gedächtnisproduktion in Militärmuseen. In Roland Domenig & Susanne Formanek & Wolfram Manzenreiter (Hg.innen), *Über Japan denken. Japan überdenken* (S. 209–232). Wien, Münster: LIT Verlag. S. 210.

¹⁵⁴ Vgl. Kingston. *Japan's Quiet Transformation*. S. 231.

¹⁵⁵ Nur zum Teil, da gleichzeitig im Zuge der Krankheit und des Todes von Hirohito ebenfalls rechts-konservative Stimmen lauter wurden. Vgl. Ko, M. (2010). *Japanese Cinema and Otherness. Nationalism, multiculturalism and the problem of Japaneseness*. London, New York: Routledge. S. 19f.

¹⁵⁶ Vgl. Frühstück. Von Männern, Tauben und Kirschblüten. S. 210.

¹⁵⁷ Vgl. van Haute, L. (2007). ‚Links‘ und ‚Rechts‘ suchen. Eine neue Identität im japanischen Film. *NOAG* 181–182, S. 49–67, hier S. 98. Zugriff am 10.10.2015 unter http://www2.uni-hamburg.de/oag/noag/noag2007_7.pdf; Dodson-Robinson, E. (2013). Karma, Revenge and Apocalypse. Ran's Violent Victim-Agent through Japanese and Western Contexts. *Shakespeare Bulletin* 31, 2, S. 233–244, hier S. 246f. Zugriff am 19.07.2013 unter <http://muse.jhu.edu/journals/shb/summary/v031/31.2.dodson-robinson.html>; Ko. *Japanese Cinema and Otherness*. S. 20; Kimura, M. (2008). Drawing National Specters. Makoto Aida's DOG and the giant member of Fuji versus King Gidorā. *Sightlines*, S. 86–109, hier S. 94. Zugriff am 30.03.2016 unter <http://viscrit.cca.edu/wp-content/uploads/2010/08/08kimura.pdf>; Schodt, F. L. (1996). *Dreamland Japan. Writings on Modern Manga*. Berkeley, California: Stone Bridge Press. S. 118f.; Kingston. *Japan's Quiet Transformation*. S. 233–236; Penney. Exploited and Mobilized. S. 60.

¹⁵⁸ Vgl. Desser, D. (1988). *Eros plus Massacre. An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*. Bloomington, Indianapolis: Indiana Univ. Press. S. 33.

¹⁵⁹ Vgl. Turim, M. (1998). *The Films of Oshima Nagisa. Images of Japanese Iconoclast*. Berkeley, Los Angeles, London: Univ. of California Press. S. 158.

linke und rechte Seiten überraschend einstimmig in ihrer Kritik an der US-amerikanischen Aggressionspolitik,¹⁶⁰ was sich in der Instrumentalisierung der *hibakusha* innerhalb eines Viktimisierungsdiskurses zeigt.¹⁶¹

Im Zuge des Friedensvertrages von San Francisco (1952 in Kraft getreten) konnte erneut einem Patriotismus (tendenziell)¹⁶² gefrönt werden, der bis dahin durch US-amerikanische Zensurmaßnahmen gedämpft wurde.¹⁶³ In dem Zusammenspiel aus dem wieder aufblühenden Nationalismus und dem Ausbleiben von direkter Zensur wurden nun wiederum Filme, deren anti-US-amerikanischer Impetus – ein zentrales Anliegen des Atombombendiskurses für sowohl links-orientierte als auch nationalistische Bewegungen – zu schwach ausgeprägt war, politisch hintangestellt, um vermeintlich „didaktische“ (i. e. anti-amerikanische) Arbeiten zu fördern. Sofern ein Film dem nationalistischen Viktimisierungsdiskurs nicht folgte, indem er innergesellschaftliche Gewalt (gegen marginalisierte Personengruppen), transnationale Gewalt (seitens Japan gegen Kolonien) oder globale Verwundbarkeit im Atomzeitalter (u. a. *Ikimono no kiroku* porträtierte, wurde seine diskursive Sichtbarkeit maßgeblich reduziert,¹⁶⁴ indem die Regierung den Vertrieb im Studiosystem erschwerte¹⁶⁵ oder andere Interessensgruppen einschritten. Dementsprechend wurden zu dieser Zeit weiterhin etwa in der *hibakusha*-Darstellung subversivere Versuche, die den offiziellen Diskurs unterbrachen, zugunsten von Märtyrerdarstellungen ignoriert,¹⁶⁶ wenn nicht sogar gänzlich verhindert.¹⁶⁷ So widerrief die Gewerkschaft der Lehrer_innen ihre Unterstützung von *Genbaku no ko* von dem aus Hiroshima stammenden Shindō Kaneto, der sich in Filmen wie etwa *Nagasaki no kane* und *Daigo Fukuryū Maru* im Laufe der 1950er Jahre mehrmals mit dem Trauma atomarer Waffen auseinandersetzte, da der melodramatische Stoff („considered by many a somewhat indulgent art film“¹⁶⁸) den erwarteten didaktischen und anti-US-amerikanischen Impetus in geringem Maße aufwies.¹⁶⁹

¹⁶⁰ Vgl. Lifton. *Death in Life*. S. 281f.

¹⁶¹ Vgl. Lowenstein, A. (2004). Allegorizing Hiroshima. Shindo Kaneto's *Onibaba* as Trauma Text. In E. Ann Kaplan & Ban Wang (Hg.innen), *Trauma and Cinema. Cross-Cultural Explorations* (S. 145–162). Hongkong: Hong Kong Univ. Press. S. 152.

¹⁶² Vgl. Broderick, M., & Hatori, J. (2015). *Pica-don*. Japanese and American Reception and Promotion of Hideo Sekigawa's *Hiroshima*. In Matthew Edwards (Hg.), *Atomic Bomb in Japanese Cinema* (S. 77–87). Jefferson, North Carolina: McFarland & Comp. S. 80.

¹⁶³ Vgl. Maderdonner. *Kinder-Comics als Spiegel der gesellschaftlichen Entwicklung Japans*. S. 39.

¹⁶⁴ Vgl. Shibata. *Belated Arrival in Political Transition*. S. 244.

¹⁶⁵ Vgl. Richie. „Mono no aware“. S. 28.

¹⁶⁶ Vgl. Shibata. *Belated Arrival in Political Transition*. S. 243.

¹⁶⁷ Beispielsweise wollte ursprünglich Kamei Fumio seinen Dokumentarfilm *Ikite ite yokatta* (*Still It's Good to Live*, 1956) mit einer Szene beginnen, in der ein jugendlicher *hibakusha* weiße Tauben auf der Atombombenkuppel, beides Symbole der Friedensbewegung, abschießt. Vgl. Shibata. *Belated Arrival in Political Transition*. S. 237.

¹⁶⁸ Broderick & Hatori. *Pica-don*. S. 77.

¹⁶⁹ Vgl. Lowenstein. *Allegorizing Hiroshima. Shindo Kaneto's Onibaba as Trauma Text*. S. 146.

Obgleich Richie ebenso die Politisierung der Filme kommentiert, formuliert er die Kritik in einer moralisierenden Weise, die eine klare Grenze zwischen dem „sober and honest“ *Genbaku no ko* (*Kinder von Hiroshima*) (1952) und dem parteilinientreuen Dokumentarfilm *Hiroshima* (1953) zieht, da letzterer den „propaganda documentaries of an anti-Western, anti-Chinese-Nationalist persuasion“¹⁷⁰ der Kriegszeit entspreche. Erfüllen jedoch parteilinientreue Filme die essenzialistisch-japanische Repräsentationsform des *mono no aware*, betont Richie den ehrlichen („sober and honest“) und persönlichen Zugang („obviously and personally believes“; „He himself, as a person rather than a Party member, feels compassion for those suffering from radiation disease.“¹⁷¹), v. a. wenn diese außerhalb des Studiosystems produziert wurden.¹⁷² Einzig *Gojira* (*Godzilla*) (1954) und ähnliche Großproduktionen betrachtet Richie trotz ihrer Verwendung von *mono no aware* kritisch aufgrund ihrer fehlenden moralischen Position,¹⁷³ aber möglicherweise auch aufgrund ihrer nicht kanalisierbaren Wut,¹⁷⁴ von der sich, wie erwähnt, Richie im Allgemeinen distanziert. Indem der Autor somit anhand von *mono no aware* den jeweiligen Zugang als „ehrlich“ oder nicht bewertet, verschüttet er zugunsten essenzialistischer Kulturkonzepte die Machtkämpfe, die sich hinter den Kulissen zutragen. In *Hiroshima* etwa, dessen Zugang Richie diskreditiert, musste eine Szene auf Aufforderung von *hibakusha*-Gruppen entfernt werden, um keine übermäßige Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, obwohl die Filmemacher_innen mit dieser Szene die fehlende Sichtbarkeit von *hibakusha* im Nachkriegszeitjapan kritisierten.¹⁷⁵

Bis zum Ende der 1950er Jahre und Beginn der 1960er Jahre, als Richie seinen Text verfasste, würden sich die kritischen Perspektiven auf die Diskriminierung der *hibakusha* in einem Zusammenspiel mit anti-imperialistischen Tendenzen noch vermehren, wie man etwa in dem Manga *Kieyuku shōjo* (1959) sehen kann,¹⁷⁶ aber (populär-)kulturelle Texte, die den Viktimisierungsdiskurs abschwächten, wurden erst im Laufe der 1960er und in Folge der Bedeutungszunahme der *Neuen Linken* diskursiv verstärkt sicht- und denkbar, als die

¹⁷⁰ Richie. ‚Mono no aware‘. S. 25.

¹⁷¹ Ebd. S. 27.

¹⁷² Vgl. Ebd. S. 28.

¹⁷³ Vgl. Ebd. S. 29f.

¹⁷⁴ Vgl. Stevens, S. (2015). The Rhetorical Significance of *Gojira*. Equipment for Living Through Trauma. In Matthew Edwards (Hg.), *Atomic Bomb in Japanese Cinema* (S. 17–33). Jefferson, North Carolina: McFarland & Comp. S. 24.

¹⁷⁵ Vgl. Broderick & Hatori. *Pica-don*. S.79.

¹⁷⁶ Vgl. Tanaka, Y. (2010). War and Peace in the Art of Tezuka Osamu. The Humanism of his Epic Manga. *Japan Focus. The Asia-Pacific Journal* 8, 38, 1. Zugriff am 16.10.2014 unter <http://apjjf.org/-Yuki-Tanaka3412/article.html>.

(popkulturelle) Kriegskritik sich (allmählich)¹⁷⁷ von revisionistischen Deutungen distanzierte.¹⁷⁸ Neben der prominenten Position, in der sich die *Neue Linke* zu dieser Zeit befand, weckten vor allem die aktuellen Medienbilder des Vietnamkrieges (ohne ein Hauptthema der *Neuen Linken*) Erinnerungen an den Zweiten Weltkrieg und die Kriegsverbrechen, die die imperialistische Armee in den Regionen Ost- und Südostasiens begang, sodass eine Bearbeitung des Themas unter neuer Perspektive gefördert werden konnte.¹⁷⁹ Zu den populärsten Vertretern dieser Periode zählen der autobiographische Manga *Hadashi no Gen* (*Barfuß durch Hiroshima*) (1973), der erste ins Deutsche übersetzte Manga,¹⁸⁰ und Ibuse Masujis Roman *Kuroi ame* (*Schwarzer Regen*) (1965).¹⁸¹ In diesen Texten wurde die Atombombe nicht nur als Schrecken an und für sich imaginiert, sondern stattdessen wurde vor allem auf die täglichen Folgen und Diskriminierung der *hibakusha* fokussiert, sodass die oftmals nationalistisch geprägte Kriegskritik der Vorjahre, die mit der politischen Instrumentalisierung von *hibakusha* einherging, auf eine internationale erweitert werden konnte, die nicht selten eine Nationalismuskritik inkludierte. Beispielsweise benennt Nakazawa Keiji, dessen *Hadashi no Gen* Imperialismus und Nationalismus deutlich kritisiert,¹⁸² seinen Protagonisten „Gen“ als Anspielung auf *ningen* (Mensch), um anstelle der nationalistischen Anti-US-Kritik die Allgemeingültigkeit dieser menschlichen Katastrophe jenseits von Nationsgrenzen zu diskutieren.¹⁸³ Zwar ähnlich, jedoch wesentlich zynischer ist Ibuse Masuji in seiner Kritik, denn er greift jegliche Politisierung von *hibakusha* und Atombombe Mitte der 1960er Jahre an, indem in seinem Roman *Kuroi ame* „any political action, in support of the war or against it, for the bomb or against it“ als „spurious, inconsequential, vain, and even silly“ demontiert wird. Einzig die gelebten Schicksale, die nur

¹⁷⁷ Nach Mōri Yoshitaki lässt die populärkulturelle Verarbeitung von kolonialer und imperialistischer Kriegsverbrechen bis in die Gegenwart auf sich warten. Vgl. Mōri. *Subcultural unconsciousness in Japan*. S. 182f.

¹⁷⁸ Vgl. Nakar, E. (2008). *Framing Manga. On Narratives of the Second World War in Japanese Manga, 1957–1977*. In Mark W. MacWilliams (Hg.), *Japanese Visual Culture. Explorations in the World of Manga and Anime* (S. 177–199). New York: M. E. Sharpe. S. 182.

¹⁷⁹ Vgl. Nakar. *Framing Manga*. 196f; Penney, M. (2006). The ‘most crucial education’. Saotome Katsumoto, globalization and Japanese anti-war thought. In Matthew Allen & Rumi Sakamoto (Hg.innen), *Popular Culture, Globalization and Japan* (S. 192–201). New York: Routledge. S. 196.

¹⁸⁰ Vgl. Nielsen. *Leben mit der Bombe*. S. 216.

¹⁸¹ Vgl. Nakar. *Framing Manga*. S. 183f.

¹⁸² Indem Nakazawa Keiji seine Autobiographie um den Antimperialismus seiner Familie strukturiert, nützt er den Atombombenabwurf als Schranke zwischen den Diskriminierungen von Kriegsgegnern_innen und *hibakusha*, um die Kontinuitäten von gesellschaftlichen Repressionen aufzudecken, die alle Bände von *Hadashi no Gen* prägen. Siehe etwa: Nakazawa, K., & Kirchmann, H. (Übers.), & Yasui, K. (Übers.) (1982). *Barfuß durch Hiroshima*. Bd. 1. *Eine Bildergeschichte gegen den Krieg*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. (Originalwerk veröffentlicht 1978). S. 9–13, 52f., 72; Nakazawa, K. (2005). *Barfuß durch Hiroshima*. Bd. 2. *Der Tag danach*. Hamburg: Carlsen Comics. S. 175f., 208f., Nakazawa, K. (2005). *Barfuß durch Hiroshima*. Bd. 3. *Kampf ums Überleben*. Hamburg: Carlsen Comics. S. 46–48, 120f.

¹⁸³ Vgl. Nakazawa. *Barfuß durch Hiroshima*. Bd. 2. S. 7f.

außerhalb von „meaningful categories of ‚good‘ and ‚bad‘“¹⁸⁴ verstanden werden können, wären es wert, diskutiert zu werden.

Obwohl Ibuses Kritik an einer politischen Instrumentalisierung von *hibakusha* an die entpolitisierte Sichtweise Richies erinnert, konnte der Romancier diese Position nur formulieren, da im Laufe der 1950er und 1960er Jahre der Möglichkeitsraum ausverhandelt wurde und infolgedessen diskursiv denkbar wurde. Andernfalls wäre seine Aussage im „wilden Außen“ nach Michel Foucault verschwunden, wo er zwar „die Wahrheit sagen“¹⁸⁵ kann, diese jedoch keinerlei Einfluss auf den Diskurs hat. Die Verwendung partikularistischer Konzepte scheint demnach bedeutungslos zu sein, sofern diese nicht historisch kontextualisiert werden.

Die zweite große Schwäche, die Richies Konzept plagt, ist die Reduktion des Spektrums von akzeptierten Darstellungsweisen, da der Autor, wie schon erwähnt, mithilfe von *mono no aware* eine fiktive Trennung zwischen kulturell akzeptiertem und delegitimiertem Umgang mit der Atombombe zieht. An vorderster Front dieser delegitimierten Formen der Auseinandersetzung finden sich die Angriffe phantastischer Monster im *kaijū eiga* (Monsterfilm) und andere atomare Wesen des Science-Fiction- und Fantasy-Genres. Die Kritik vieler Autor_innen, wie etwa Shibata Yuko¹⁸⁶, Carole Cavanaugh¹⁸⁷ und eben Donald Richie¹⁸⁸, die eine fehlende direkte Beschäftigung mit der atomaren Katastrophe zugunsten apolitisch allegorischer Perspektiven beklagen,¹⁸⁹ scheint Adam Lowenstein der diskursiven Konstruktion eines filmischen Kanons als „nationale Kinokultur“ geschuldet zu sein „that favor[s] the inclusion of certain kinds of films and the marginalization of others.“¹⁹⁰ Dementsprechend wurden kulturwissenschaftlich lange Zeit alternative Ausdrucksformen aus diesem Kanon ausgeschlossen, da ihnen eine auratische Ernsthaftigkeit fehle, die für das

¹⁸⁴ Treat. *Writing Ground Zero*. S. 275.

¹⁸⁵ Foucault, M., & Seitter, W. (Übers.) (2000). *Die Ordnung des Diskurses*. 7. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verl. S. 25.

¹⁸⁶ Vgl. Shibata. *Belated Arrival in Political Transition*. S. 231.

¹⁸⁷ Vgl. Cavanaugh, C. (2001). A Working Ideology for Hiroshima. Imamura Shōhei's *Black Rain*. In Dennis Washburn & Carole Cavanaugh (Hg.innen), *Word and Image in Japanese Cinema* (S. 250–272). Cambridge: Cambridge Univ. Press. S. 252.

¹⁸⁸ Vgl. Richie. ‚Mono no aware‘. S. 28f.

¹⁸⁹ Vgl. Lowenstein. Allegorizing Hiroshima. Shindo Kaneto's *Onibaba* as Trauma Text. S. 147.

¹⁹⁰ Ebd. S. 159.

Thema zentral wäre,¹⁹¹ obwohl sie größtenteils die erste Artikulationsform des Traumas darstellen.¹⁹²

Noch ehe das Trauma der Atombombe in (vermeintlich) adäquater Art in politischen oder theoretischen Auseinandersetzungen reflektiert werden konnte, wurden, wie für die Zeit typisch,¹⁹³ vor allem in der Populärkultur Wege der Substitution beschritten. Da in der frühen Nachkriegszeit der japanische Staat bis zur Unterzeichnung des Friedensvertrags von San Francisco okkupiert wurde und im unmittelbaren Einflussraum der US-amerikanischen Regierung war, wurde vor allem in dieser Zeit – aber auch im Zuge der folgenden Dekaden, als sich Japan als militärischer, wirtschaftlicher und politischer Partner auf US-amerikanischer Seite positionierte – eine top-down-Politik des Schweigens über das erlittene Trauma von Hiroshima und Nagasaki verhängt,¹⁹⁴ sodass die Atombombe (oftmals nicht ohne Kritik) als Naturkatastrophe reimaginiert wurde.¹⁹⁵ Obzwar in der unmittelbaren Nachkriegszeit das Auflösen staatlicher Zensurvorgaben des imperialen Japans ein Ausdehnen der erlaubten Ausdrucksformen (v. a. in der Popkultur) ermöglichte,¹⁹⁶ sah man zugleich diese von einem Vorgabenkatalog der US-amerikanischen Besatzungsmacht abgelöst, der vor allem die Darstellung feudaler, nationalistischer und demokratischer Themen betraf.¹⁹⁷ Um sich vor nationalistischen Ressentiments zu schützen, wurden mit Verordnungen im September und Oktober 1945 die medialen Narrative zur Atombombe massiv reglementiert, was sichtlich ein ausschlaggebender Grund war, weshalb man sich dem Thema nur zögerlich näherte. Während erste Filmaufnahmen, die Tage nach dem Atombombenabwurf in Hiroshima gedreht wurden, sofort von US-Truppen konfisziert wurden,^{198,199} wurden *hibakusha* „discouraged from telling

¹⁹¹ So fügt Jerome F. Shapiro der allgemeinen Kritik an dem Ausschluss von *Gojira* und weiteren Filmen vom *kaijū eiga* hinzu, dass dieser nur erfolgt, da Donald Richie die Multidimensionalität von *aware* nicht beachtet. Diese würde nämlich ebenso einen (kindlich-)spielerischen Umgang inkludieren, der im Herzen des *kaijū eiga* wäre. Vgl. Shapiro. *Atomic Bomb Cinema*. S. 264f.

¹⁹² Andere Ausdrucksformen, die aus dem legitimierten Kulturkanon ausgeschlossen wurden, inkludieren Wakamatsu Kōjis (soft-)pornographisch-politische Abhandlung von traumatischer Erinnerung und gegenwärtige kommunistische Politik in *Kabe no naka no himegoto* (Vgl. Standish. *Politics, Porn and Protest*. S. 98). Während Wakamatsus Filmen mittlerweile einen politischen akzeptierten Charakter zugesprochen wird, indem seine höchst politischen Pornos in ein Näheverhältnis zur avantgardistischen *nūberu bāgu* (Nouvelle Vague) gestellt werden (Vgl. Pointon. *Transcultural Orgasm as Apocalypse*. S. 51), ist es anderen ähnlich subversiven Ausdrucksformen bis heute wesentlich schwieriger, als traumatische Auseinandersetzung akzeptiert zu werden. Vgl. Shapiro. *Atomic Bomb Cinema*. S. 285.

¹⁹³ Vgl. Allsop, S. L. (2004). *Gojira / Godzilla*. In Justin Bowyer (Hg.), *The Cinema of Japan and Korea* (S. 63–71). London: Wallflower Press. S. 63.

¹⁹⁴ Vgl. Shibata. *Belated Arrival in Political Transition*. S. 238.

¹⁹⁵ Vgl. Treat. *Writing Ground Zero*. S. 364; Richie. ‚Mono no aware‘. S. 20-22.

¹⁹⁶ Vgl. Papp. *Anime and its Roots in Early Japanese Monster Art*. S. 45.

¹⁹⁷ Vgl. Standish, I. (2005). *A New History of Japanese Cinema. A Century of Narrative Film*. New York, London: Continuum. S. 155-157.

¹⁹⁸ Vgl. Hirano, K. (1996). *Depiction of the Atomic Bombings in Japanese Cinema During the U.S. Occupation Period*. In Mick Broderick (Hg.), *Hibakusha Cinema. Hiroshima, Nagasaki and the Nuclear Image in Japanese Film* (S. 103–119). London, New York: Kegan Paul Int. (Originalwerk veröffentlicht 1992). S. 107

others about their personal stories“²⁰⁰, sodass bis in die frühen 1950er Jahre hinein, wie etwa Kulturwissenschaftlerin Alicia Gibson ausführt, galt:

„[c]ensorship under the American Occupation actively prohibited open discussion, and went so far as to forbid those who had experienced the bombings firsthand not only from publishing accounts or artistic renderings of their experiences but also from giving public voice to those experiences.“²⁰¹

Während Historiker Igarashi Yoshikuni vor einer derartig simplifizierten top-down-Erklärung der Verdrängung des kulturellen Traumas warnt, da in einer Doppelbewegung das Narrativ der „Bombe für den Frieden“ eine humanistische Deutung des Kaisers Hirohito als Schlüssel für den Frieden erst ermöglicht,²⁰² ist das Sprechen über die Folgen der Atombombe in beiden Deutungsmustern von diesem hegemonialen Verdrängungsnarrativ geprägt. Dementsprechend waren abgesehen von vereinzelt Ausnahmen²⁰³ literarische Auseinandersetzungen einzig regional möglich²⁰⁴ und (diskursiv gesprochen) denk- und aussprechbar. Wenn in Filmen der frühen 1950er Jahre der Atombombenabwurf (implizit) adressiert wurde, konnte er einzig als „backdrop to the melodramatic scenes“²⁰⁵ fungieren. Gibson, die ihren Forschungsschwerpunkt auf die US-amerikanisch-japanischen Beziehungen der unmittelbaren Nachkriegszeit und deren kulturellen Darstellungsformen legt, betont in ihrem Aufsatz zu Tezuka Osamu Manga- und Anime-Reihe *Tetsuwan Atomu* (meist übersetzt als „Mighty Atom“²⁰⁶) – dessen US-amerikanischer Titel (*Astro Boy*) schon eine kulturelle Verdeckung impliziert –²⁰⁷, welche Möglichkeiten die Populärkultur bietet, indem sie die realen Ängste und traumatische Erfahrungen in ein fantastisches Setting der fernen Zukunft

¹⁹⁹ Eine Kopie konnte versteckt und durch US-japanische Kooperation gerettet werden, sodass auf das Material für eine Vielzahl von nationalen sowie internationalen Produktionen nach der Okkupationszeit zurückgegriffen wurde. Vgl. Nomes, A. B. (1996). *The Body at the Center. The Effects of the Atomic Bomb on Hiroshima and Nagasaki*. In Mick Broderick (Hg.), *Hibakusha Cinema. Hiroshima, Nagasaki and the Nuclear Image in Japanese Film* (S. 120–159). London, New York: Kegan Paul Int. S. 132f, 147.

²⁰⁰ Edwards, M. (2015). *Suppression and Censorship. Japanese Cinema During the Occupation*. In Matthew Edwards (Hg.), *Atomic Bomb in Japanese Cinema* (S. 69–76). Jefferson, North Carolina: McFarland & Comp. S. 71.

²⁰¹ Gibson, A. (2012). *Atomic Pop! Astro Boy, the Dialectic of Enlightenment, and Machinic Modes of Being*. *Cultural Critique* 80, S. 183–204, hier S. 186. Zugriff am 19.07.2013 unter <http://muse.jhu.edu/journals/cul/summary/v080/80.gibson.html>.

²⁰² Vgl. Igarashi. *Bodies of Memory*. S. 25.

²⁰³ Vgl. Doak, K. M. (2014). *Hiroshima Rages, Nagasaki Prays. Nagai Takashi's Catholic Response to the Atomic Bombing*. In Roy Starrs (Hg.), *When the Tsunami Came to Shore. Culture and Disaster in Japan* (249–271). Leiden, Boston: Global Oriental. S. 255f.

²⁰⁴ Vgl. Treat. *Writing Ground Zero*. S. 95.

²⁰⁵ Shibata. *Belated Arrival in Political Transition*. S. 232.

²⁰⁶ Je nach Wörterbuch wird *tetsuwan* als entweder „starker Arm“ oder „Eisenarm“ übersetzt, was jedoch in direkter Verbindung mit dem Namen des Protagonisten, „Atom“, auf „mächtig“ reduziert wird.

²⁰⁷ Vgl. Gibson. *Atomic Pop!* S. 184f.

bzw. der fremden Welten versetzt.²⁰⁸ Obgleich der nationalistische und revisionistische Diskurs der späten 1970er Jahre, wie etwa in den Science-Fiction-Anime-Serien *Uchū senken Yamato* und in der (frühen) *Gundam*-Franchise,²⁰⁹ auf eine ähnliche Strategie zurückgriff, um die Aggressionspolitik des japanischen Imperiums als einen Verteidigungskrieg zu reimaginieren und somit historische Tatsachen in ferner Zukunft neu auszuhandeln,²¹⁰ zeigt sich hier die Bedeutung der populärkulturellen (Re-)Imagination als ein kulturell essentieller Raum der Verhandlung.

Während nach vielen Autor_innen der titelgebende Protagonist von *Tetsuwan Atomu* dank seines ersten Auftritts in *Atomu taishi* (dt.: Atom-Botschafter) (1951) als Stellvertreter für ein vermeintlich optimistisches, wenn nicht sogar utopisches²¹¹ Verständnis von Nuklearenergie stehe,²¹² da er die „ideale Synthese zwischen guten menschlichen Eigenschaften und technischer Perfektion“²¹³ darstelle, ist er eine durch und durch ambivalente Figur. Sein Aussehen sei „charming and cute (*kawaii*), [but] he is also monstrous, as seen at the moment of his ‚birth“²¹⁴ (Herv. im Orig.), was offensichtliche Assoziationen zur Ikonographie von Frankenstein und seinem Monster weckt. Als Waise ruft die Figur Erinnerungen an die Omnipräsenz von Kriegswaisen wach; die Verwendung von nuklearer Energie als primäre Energiequelle verweist auf die Hegemonie des Narrativs zur friedvollen Nutzung von Atomenergie,²¹⁵ obgleich Tezuka nukleare Aufrüstungspolitik schon etwa 1951 in *Kitarubeki sekai* oder 1953 in *Taiheiyō X pointo* scharf kritisierte.²¹⁶ Wie Tanaka Yuki anhand von *Daikozui jidai* (1955) weiter ausführt, „Tezuka did not hesitate to imply that Japan too could

²⁰⁸ Vgl. Ebd. S. 186.

²⁰⁹ Vgl. Napier, S. J. (2001). Confronting Master Narratives. History as Vision in Miyazaki Hayao's Cinema of De-assurance. *Positions: East Asia Cultures Critique* 9, 2, S. 467–493, hier S. 469. Zugriff am 19.07.2013 unter <http://muse.jhu.edu/journals/pos/summary/v009/9.2napier.html>.

²¹⁰ Vgl. Schnellbacher, T. (2007). Has the Empire sunk yet? The Pacific in Japanese Science Fiction. In Christopher Bolton & Istvan Csicsery-Ronay Jr. & Takayuki Tatsumi (Hg.innen), *Robot Ghosts And Wired Dreams. Japanese Science Fiction from Origins to Anime* (S. 27–46). Minneapolis, London: Univ. of Minnesota Press. S. 27; Ashbaugh, W. (2010). Contesting Traumatic War Narratives: *Space Battleship Yamato* and *Mobile Suit Gundam*. In David Stahl & Mark Williams (Hg.), *Imag(in)ing the War in Japan. Representing and Responding to Trauma in Postwar Literature and Film* (S. 327–355). Leiden, Boston: Brill. S. 339f.; Pelliteri, M. (2009). Nippon ex Machina. Japanese Postwar Identity in Robot Anime and the Case of *UFO Robo Grendizer*. *Mechademia* 4, S. 275–288, hier S. 280.

²¹¹ Vgl. Gibson. Atomic Pop! S. 183.

²¹² Vgl. Rosenbaum, R. (2013). Reading Shōwa history through manga. Astro Boy as the avatar of postwar Japanese culture. In Roman Rosenbaum (Hg.), *Manga and The Representation of Japanese History* (S. 40–59). London, New York: Routledge. S. 45.

²¹³ Maderdonner. Kinder-Comics als Spiegel der gesellschaftlichen Entwicklung Japans. S. 39.

²¹⁴ Gibson, A. (2013). Out of Death, an Atomic Consecration to Life. Astro Boy and Hiroshima's Long Shadow. *Mechademia* 8, S. 313–320, hier S. 319. Zugriff am 25.04.2014 unter DOI: 10.1353/mec.2013.0009.

²¹⁵ Vgl. Tannner, R. (1995). Mr. Atomic, Mr. Mercury, and Chime Trooper. Japan's Answer to the American Dream. In John A. Lent (Hg.), *Asian Popular Culture* (S.79–102). Boulder, San Francisco, Oxford: Westview Press. S. 81; Maderdonner. Kinder-Comics als Spiegel der gesellschaftlichen Entwicklung Japans. S. 24.

²¹⁶ Vgl. Tanaka. War and Peace in the Art of Tezuka Osamu; Manga and Representation of Japanese History. S. 45.

become a nuclear nation and consequently bring disaster [...], even without engaging in warfare.“²¹⁷ Nicht nur kritisiert der Mangaka implizit demnach den dominanten Viktimisierungsdiskurs, sondern offenbart selbst in dem friedfertigen Umgang mit nuklearer Energie eine Zerstörungskraft, die im Stande ist, ein Drittel des gesamten japanischen Archipels zu vernichten. Selbst den vielen humoristischen Einlagen liegt, so fügt Gibson hinzu, ein beabsichtigt ambivalentes Unbehagen zugrunde, das die Frage nach der Kontrollierbarkeit der Energie stellt.²¹⁸

Eine derartige Ambivalenz steckt genauso tief in der Figur von Gojira, der als „ultimately disastrous other“²¹⁹ das kulturelle Trauma der vorherigen Jahre evozierte. Etwa dessen Marsch auf den kaiserlichen Palast interpretierte Folklorist Akasaka Norio als „the embodiment of the unquiet ghosts of the soldiers who met with violent deaths far from home“²²⁰ auf der weiten See, dem Ursprung Gojiras.²²¹ Obgleich schon der erste Teil mit einem tendenziell hoffnungsvollen Ende das Unbehagen dämpft²²² und beginnend in den 1960er Jahren die zuvor geschlechtslose Figur zunehmend als “Japanese national hero who eliminates other, malicious monsters“ im Kontext einer „heroic hypermasculinity“²²³ und Elternschaft vergeschlechtlicht und reimaginiert wird, besitzt die Figur eine „[m]onstrous form[...] that def[ies] human comprehension [...] to represent memories of war loss“, wie Historiker Igarashi Yoshikuni ausführt. „The foundational narrative relegates memories of loss and images of the enemy to the abject, that which is constitutive of history but which cannot be named.“²²⁴

Dementsprechend ist der Rückgriff auf die oftmals als trivial beklagte Form der Populärkultur bzw. der Science-Fiction – eines Genres, das nicht nur bis weit in die Nachkriegszeit (teilweise noch bis heute) oftmals als kindisches Gestaltungsprinzip belächelt

²¹⁷ Tanaka. War and Peace in the Art of Tezuka Osamu

²¹⁸ Vgl. Gibson. Out of Death, an Atomic Consecration to Life. S. 314f.

²¹⁹ Tatsumi, Takayuki zit. n. Napier, S. J. (2006). When Godzilla Speaks. In William M. Tsutsui & Michiko Ito (Hg.innen), *In Godzilla's Footsteps. Japanese Pop Culture Icons on the Global Stage* (S. 9–20). New York: Palgrave MacMillan. S. 11.

²²⁰ Yomota, I. (2007). The Menace from the South Seas. Honda Ishirō's *Godzilla* (1954). In Alastair Phillips & Julian Stringer (Hg.), *Japanese Cinema. Texts and Contexts* (S. 102–111). Abingdon, New York: Routledge. S. 107.

²²¹ Eine ähnliche Deutung bietet auch Ifukube Akira an, der für die Musik in *Gojira* verantwortlich zeichnete. Vgl. Igarashi. *Bodies of Memory*. S. 114.

²²² Vgl. Napier, S. J. (1993). Panic Sites. The Japanese Imagination of Disaster from *Godzilla* to *Akira*. *The Journal of Japanese Studies* 19, 2, S. 327–351, hier S. 332. Zugriff am 02.02.2016 unter <http://www.jstor.org/stable/132643>.

²²³ Lan, K. W. (2012). Technofetishism of Posthuman Bodies. Representations of Cyborgs, Ghosts, and Monsters in Contemporary Japanese Science Fiction Film and Animation. Diss.-Arb. Univ. of Sussex. Zugriff am 15.02.2016 unter sro.sussex.ac.uk/40524/1/Lan%2C_Kuo_Wei.pdf. S. 108.

²²⁴ Igarashi. *Bodies of Memory*. S. 114f.

wird,²²⁵ sondern ohne japanische Tradition mit diesen Texten tatsächlich erst entstand –²²⁶ nur zum Teil der historischen Beschränkung von Ausdrucksmöglichkeiten geschuldet, wie die Langlebigkeit und Bedeutsamkeit dieser zu Aufarbeitung des Kriegs- und vor allem Atombombentraumas bezeugen. Letztendlich werden zu „rationale“, da naturalistische Darstellungsformen, wie etwa Ibuse Masujis vielfach gelesener Roman *Kuroi ame*, sogar kritisiert, da „writing on the theme of Hiroshima [and Nagasaki] must take the form of ‚contradictory‘ works of imaginative ‚art‘ if they are to produce more essential ‚truth‘“²²⁷ – oder wie Dori Laub dies ausdrückt: „[to] testify[.] [...] to something else, more radical, more crucial: the reality of an unimaginable occurrence.“²²⁸ Allerdings steht die japanische Kulturtradition in diesem Kontext keineswegs allein da. In ihrer Arbeit zu der literarischen Aufarbeitung von kulturellen und subjektiven Traumata bemerkt die bedeutsame Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Aleida Assmann, welchen Möglichkeitsraum die Trivialliteratur den Schriftsteller_innen eröffnet. Als Beispiel zieht Assmann den US-amerikanischen Literaten Kurt Vonnegut und seinen Roman *Slaughterhouse Five* heran, in dem sich jener nach gescheiterten Versuchen klassischer Erzählung dem (d. h. seinem) Kriegstrauma mittels der nicht-linearen Collage nähert.²²⁹

„Diese [traumatischen] Erinnerungen zersprengen jegliche Erfahrungskontinuität, welche Bedingung für Handlungsfähigkeit und Identitätsbildung ist. Durch Anleihen bei trivialen Topoi und Klischees der populären Gattung Science-fiction [sic] [...] wird das Trauma ins *Irreal-Phantastisch-Phantasmatische* übersetzt.“²³⁰ (Meine Herv.)

Ähnlich wie bei *Gojira* und *Tetsuwan Atomu*, wird das Trauma als Erinnerung (bzw. als Fehlen eben dieser), die sich der Reflexion und somit einer naturalistischen Erzählung verweigert, in eine abstrakte (hier „Irreal-Phantastisch-Phantasmatische“) Form übersetzt, die eine reflexive Distanz im Sinne des sozialen, kommunizierbaren Gedächtnisses zwar noch nicht ermöglicht, sich dieser jedoch annähert, um „the reality of an unimaginable occurrence“²³¹ zu produzieren. Während der Versuch der mimetischen Nachbildung der Atombomben-Erfahrung etwa im Kino ein Gefühl fehlender Authentizität hinterlässt,²³² schafft vor allem die Verschränkung von dem „Irreal-Phantastisch-Phantasmatischen“ mit

²²⁵ Vgl. Shapiro. *Atomic Bomb Cinema*. S. 285.

²²⁶ Vgl. Christmann, T. (2012). In Zukunft eine ‚Neue Erde‘? Ôe Kenzaburô's dystopischer Science-Fiction-Roman „Therapiestation“. In Listette Gebhardt (Hg.in), *Phantastik aus Japan. Eine Exkursion in japanische Anderswelten* (S. 18–43). Wetzlar: Phantastische Bibliothek. S. 23.

²²⁷ Treat. *Writing Ground Zero*. S. 230.

²²⁸ Laub. *Bearing Witness, or the Vicissitudes of Listening*. S. 60.

²²⁹ Vgl. Assmann. *Trauma des Krieges und Literatur*. S. 104.

²³⁰ Ebd. S. 115.

²³¹ Laub. *Bearing Witness, or the Vicissitudes of Listening*. S. 60.

²³² Vgl. Lifton. *Death in Life*. S. 453.

traumatischen Erinnerungsfetzen einen Artikulationsraum für traumatische Erfahrungen. Der erste Teil der langlebigen *Gojira*-Reihe kann hierfür als gutes Beispiel dienen. Trotz der späteren Entwicklung, in der die Filmreihe zunehmend die traumatischen Spuren zugunsten eines Technologieoptimismus der Wirtschaftswunderzeit und der Kommerzialisierung abbaute,²³³ während der eigene Revisionismus zunahm,²³⁴ konstruierte Honda Ishirō den ersten Teil als Artikulation traumatischer Erfahrung, indem er konstant die phantastische Verschiebung des Traumas mit Bildern der eigenen Kriegserinnerung kreuzt. Während metaphorisch Gojiras Feueratem, vor dem niemand fliehen kann, und das hieraus resultierende Gefühl der Ohnmacht allegorische Assoziationen zur nuklearen Bombe weckt,²³⁵ haben vor allem diese gepaart mit der ästhetischen Nähe zu medialen Bildern der Kriegszeit die Produktion der „reality of an unimaginable occurrence“²³⁶. Wie u. a. Samara Lea Allsop ausführt, besitzen gleich mehrere Szenen in *Gojira* unmittelbare Vorbilder aus der Tagespolitik und Kriegserinnerungen.²³⁷ Nicht nur lernte Tsubaraya Eiji, der für die Spezial-Effekte zuständig war, sein Handwerk während des Zweiten Weltkrieges, als er u. a. den Angriff auf Pearl Harbor reinszenierte,²³⁸ auch besaßen die verwendeten Schwarz-Weiß-Aufnahmen eine Medialität, die unmittelbar an Tages- und Wochenschauen erinnerten,²³⁹ da Honda sich sowohl an Nachrichtenbildern der Zerstörung Tokios durch Luftangriffe im März 1945²⁴⁰ als auch an Bildfragmenten der zerstörten Landschaften von Hiroshima und Nagasaki orientierte.²⁴¹ Der zeitgenössischen Rezeption sind diese Parallelen auch nicht entgangen, da vor allem die Schreie wegrennender Massen unmittelbare Verbindungslinien eigener Erfahrungen in den Vorjahren zuließen.²⁴²

Dass das *kaijū eiga*-Genre nicht allein in seiner „irreal-phantastisch-phantasmatischen“ Umsetzung des Traumas war, argumentiert Adam Lowenstein mit Verweisen auf Filmen wie *Onibaba* (1964), *Yabu no naka no Kuroneko* (1968) – beide erneut von Shindō Kaneto, der *Genbaku no ko* inszenierte –, *Suna no onna* (1964), *Tanin no kao* (1966), *Kwaidan* (1964),

²³³ Vgl. Stevens. The Rhetorical Significance of *Gojira*. S. 35; Tatsumi, T. (2006). *Full Metal Apache. Transactions Between Cyberpunk Japan and Avant-Pop America*. 2. Aufl. Durham, London: Duke Univ. Press. S. 174.

²³⁴ Vgl. Kalat, D. (2010). *A Critical History and Filmography of Toho's Godzilla Series*. 2. Aufl. Jefferson, North Carolina, London: McFarland & Comp. Inc. S. 37.

²³⁵ Vgl. Stevens. The Rhetorical Significance of *Gojira*. S. 24-26.

²³⁶ Laub. Bearing Witness, or the Vicissitudes of Listening. S. 60.

²³⁷ Vgl. Allsop. *Gojira / Godzilla*. S. 65.

²³⁸ Vgl. Kalat. *A Critical History and Filmography of Toho's Godzilla Series*. S. 14.

²³⁹ Vgl. Ebd. S. 4f.

²⁴⁰ Vgl. Igarashi. *Bodies of Memory*. S. 116.

²⁴¹ Vgl. Stevens. The Rhetorical Significance of *Gojira*. S. 25.

²⁴² Vgl. Balmain, C. (2008). *Introduction to Japanese Horror Film*. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press. S. 41.

Ugetsu monogatari (1953) und auch *Ikimono no kiroku*.²⁴³ Abgesehen von Kurosawa Akiras *Ikimono no kiroku*, welches als Drama über ein Familienoberhaupt und dessen Angst vor einem nuklearen Krieg ein wenig aus der Liste fällt und auf das selbst Richie auf dieses als zentrales Beispiel für *mono no aware* Bezug nimmt,²⁴⁴ nennt der Filmwissenschaftler ausschließlich Horrorfilme. Der Popularitätsanstieg des Genres in der unmittelbaren Nachkriegszeit²⁴⁵ erlaubt es, die Deformation von Körpern („neither-dead-nor-alive human figures“²⁴⁶) in das Zentrum ihrer Narrative zu rücken, sodass in diesen das Trauma nicht nur einfach (von der direkten Darstellbarkeit der Atombombe zur „irreal-phantastisch-phantasmatischen“), sondern zweifach verschoben wird (so werden nur die Narben als Trauma „engraved on the body, precisely because the original experience was too overwhelming to be processed by the mind“²⁴⁷, im „Irreal-Phantastisch-Phantasmatischen“ erzählbar). Entsprechend der Popularität des Motivs war die körperliche Deformation Mitte der 1950er Jahre aus dem Horrorgenre nicht mehr wegzudenkendes Mittel, um das Trauma darzustellen,²⁴⁸ und selbst im zeitgenössischen Kino wird das kulturelle Trauma in diesem Rahmen darstellbar.²⁴⁹

In dieser Hinsicht ergibt sich ein komplexeres Bild von der (pop)kulturellen Auseinandersetzung mit der Atombombe als jenes, das Donald Richies Einsatz von *mono no aware* zuließe. Ähnlich Murakami Takashis Theorie wird bei diesem Zugang eine gewisse Ahistorizität produziert, da beide Autoren ein (vermeintlich) partikularistisches Kulturkonzept vorschlagen, das sie jedoch essenzialistisch verwenden: Während Murakami ohne große Unterscheidung der Spezifität unter dem Traumaparadigma einen neoorientalistischen Diskurs der japanischen Andersartigkeit motivierte und infolgedessen einen revisionistischen Viktimisierungsdiskurs reproduzierte, reduziert Richie die möglichen Ausdrucksformen auf *mono no aware*, mit dem der Autor genauso wenig auf politische Entwicklungen der Nachkriegsdekaden reagieren kann, sodass seine Analysen letztendlich ahistorisch verbleiben. Dieses ist auch der Tatsache geschuldet, dass *mono no aware* selbst ein historisierbares Kulturkonzept ist, das in der ausgehenden Heian-Periode (794-1192) formuliert wurde und im

²⁴³ Vgl. Lowenstein. Allegorizing Hiroshima. Shindo Kaneto's *Onibaba* as Trauma Text. S. 161.

²⁴⁴ Vgl. Richie. „Mono no aware“. S. 33.

²⁴⁵ Vgl. Balmain. *Introduction to Japanese Horror Film*. S. 31.

²⁴⁶ Lifton. *Death in Life*. S. 27.

²⁴⁷ Kaplan, E. A., & Wang, B. (2004). Introduction. From Traumatic Paralysis to the Force Field of Modernity. In E. Ann Kaplan & Ban Wang (Hg.innen), *Trauma and Cinema. Cross-Cultural Explorations* (S. 1–22). Hongkong: Hong Kong Univ. Press. S. 5.

²⁴⁸ Vgl. Balmain. *Introduction to Japanese Horror Film*. S. 66.

²⁴⁹ Vgl. Ho. Trauma and Witness in Hideo Nakata's *Ring*. S. 141.

Zuge soziokulturellen Entwicklungen mehrmals verändert wurde.²⁵⁰ Darüber hinaus werden andere Artikulationsformen, die in diesem Kapitel im Kontext des „Irreal-Phantastisch-Phantasmatischen“ diskutiert wurden, nicht einmal „wahrnehmbar“, da sie aus einem konstruierten Kanon legitimer Formen ausgeschlossen werden. Dementsprechend darf eine historisch und kulturell kontextualisierte Filmanalyse von der kulturellen Darstellung von (Welt-)Zerstörungsmotiven sich nicht auf derartige Kulturkonzepte stützen, sofern diese als Diskursfragmente analysiert werden. Dass jedoch dennoch japanische Traditionslinien, die sich im Laufe der Nachkriegszeit ändern, maßgeblichen Einfluss auf aktuelle Darstellungen von apokalyptischen Szenarien haben, möchte ich im Folgekapitel mit Susan J. Napiers Auseinandersetzung zum Thema betrachten.

2.1.2. Dis-/Kontinuitäten in dem Umgang mit Apokalypse und Atombombe

In ihrer Einführung zur japanischen Populärkultur arbeitet die Japanologin und Literaturwissenschaftlerin Susan J. Napier drei Modi heraus, deren Präsenz eben jene strukturieren: „[T]he apocalyptic, the festival, and the elegiac“²⁵¹ Während sie den „festival“-Modus²⁵² mit einem Rückgriff auf Mikhail Bakhtins Karnevalbegriff²⁵³ als feierliche Transgression von animierten Körpern und Narrativen beschreibt und den elegischen Modus ähnlich Donald Richie auf *mono no aware* zurückführt,²⁵⁴ scheint ihr das Apokalyptische kaum einer Beschreibung wert zu sein; denn es ist „the most obvious mode, since a vision of worldwide destruction seems to be a staple across all cultures.“ Mag sie auch den Satz teilweise relativieren, da sie zumindest ergänzen muss, „the apocalyptic can range beyond material catastrophe [...] to include more intimate forms of apocalypse, such as spiritual or even psychological ones“²⁵⁵, bleibt die Aussage des ursprünglichen Satzes von zentraler Bedeutung. Denn indem die Autorin das Apokalyptische zwar als wiederkehrende Struktur innerhalb der japanischen Populärkultur erkennt, jedoch zugleich dessen Bedeutung interkulturell relativiert, arbeitet sie einen wahrlich partikularistischen Zugang heraus, den ich in diesem Kapitel ausführlich betrachten möchte.

²⁵⁰ Vgl. Shapiro. *Atomic Bomb Cinema*. S. 264f.

²⁵¹ Napier, S. J. (2005). *Anime. From Akira to Howl's Moving Castle. Experiencing Contemporary Japanese Animation*. New York: Palgrave MacMillan. S. 13.

²⁵² Nach Doi Takeo ohnedies ein zentrales Motiv japanischer Kultur. Vgl. Doi, T., & Bester, J. (Übers.) (1973). *The Anatomy of Dependence*. Ottawa, Tokyo, New York, San Francisco: Kodansha Int. Ltd. (Originalwerk veröffentlicht 1971). S. 63.

²⁵³ Vgl. Bakhtin, M., & Iswolsky, H. (Übers.) (1984). *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana Univ. Press. (Originalwerk veröffentlicht 1965). S 6-12.

²⁵⁴ Vgl. Napier. *Anime*. S. 13f, 32-34.

²⁵⁵ Napier. *Anime*. S. 13f.

Auch wenn sich Napier in dieser Hinsicht tendenziell von Murakami Takashi und Donald Richie distanziert, sollte ihre Theorie weniger als kompletter Bruch denn als eine Verschiebung verstanden werden. Nicht nur bezeichnet Napier „the atomic bomb and its horrific aftereffects“ als „the most obvious reason behind the high incidence of apocalyptic scenarios“²⁵⁶, sondern greift genauso auf eine längere (vor-nukleare) Traditionslinie zurück, die einer „centuries-old cultural preoccupation with the transience of life“²⁵⁷ entspreche und (ähnlich Richie) in einem Zusammenhang mit dem elegischen Modus (*mono no aware*) ausgedrückt werden könne.²⁵⁸ Doch anders als die beiden Autoren nützt sie diesen Zusammenhang nicht, um die Essenzialismen des japanischen Umgangs mit der Weltzerstörung und Atombombe zu verfestigen, sondern um diese abzubauen, da andere Faktoren, „either culturally specific or simply specific to the twentieth century“²⁵⁹, die Darstellungsweise und das Verständnis des Apokalyptischen maßgeblich beeinflussen, wie weiter unten noch gezeigt wird.

Obgleich die moderne japanische Gesellschaft – v. a. im Zuge ihrer Wirtschaftswunderperioden – auf „genuinely Utopian aspirations“²⁶⁰ aufbaute, um Vorstellung einer Mittelklassengesellschaft diskursiv zu produzieren und zu formieren, zeigt sich in der Populärkultur, wie Susan J. Napier weiter ausführt, eine überwiegende Tendenz, negative und apokalyptische Bilder der Zukunft zu produzieren, um Erfahrungen im Spätkapitalismus zu verarbeiten.²⁶¹ Trotz mancher Gegenbeispiele, die auf eine „technology-friendly consensual world view“²⁶² – für andere Autor_innen „techno-kitsch“²⁶³ – verweisen, bleibt

„[o]n the whole, however, [...] the trend [...] largely negative. Starting in 1953 with the enormously popular movie *Godzilla*, which played on the understandable nuclear paranoia of that period, popular culture images of dystopia and apocalypse have become ever more sophisticated, emphasizing the increasing alienation of humans from their environment and from society in general. Perhaps the most interesting recent writer who deals with the notions of dystopia, technology and in his own distinctive way, the end of the world, is Murakami Haruki.“²⁶⁴ (Herv. im Orig.)

²⁵⁶ Ebd. S. 29.

²⁵⁷ Napier, S. J. (2007). When the Machines Stop. Fantasy, reality and Terminal Identity in *Neon Genesis Evangelion* and *Serial Experiments: Lain*. In Christopher Bolton & Istvan Csicsery-Ronay Jr. & Takayuki Tatsumi (Hg.innen), *Robot Ghosts And Wired Dreams. Japanese Science Fiction from Origins to Anime* (S. 101–122). Minneapolis, London: Univ. of Minnesota Press. S. 103.

²⁵⁸ Vgl. Napier. *Anime*. S. 32.

²⁵⁹ Ebd. S. 29.

²⁶⁰ Napier. *The Fantastic in Modern Japanese Literature*. S. 144.

²⁶¹ Vgl. Napier. *Panic Sites*. S. 329.

²⁶² Napier. *The Fantastic in Modern Japanese Literature*. S. 206.

²⁶³ Sone, Y. (2008). Internalizing Digital Phenomena. The ‘Performing’ Body at the Intersection of Japanese Culture and Technology. In Henry Johnson & Jerry C. Jaffe (Hg.), *Performing Japan. Contemporary Expressions of Cultural Identity* (S. 273–294). Folkstone: Global Oriental Ltd. S. 275.

²⁶⁴ Napier. *The Fantastic in Modern Japanese Literature*. S. 206.

In wenigen Zeilen zieht Napier eine stringente Linie von der „nuclear paranoia“ der Nachkriegszeit zu zeitgenössischen literarischen Auseinandersetzungen mit dem Gesellschaftsende, wie man sie bei Murakami sieht. Jedoch ist für sie – und in diesem Punkt zählt die Autorin sicherlich zu den Ausnahmen (v. a. im transatlantischen Wissenschaftsdiskurs) – diese Linie von Diskontinuitäten, Unterbrechungen und Veränderungen geprägt, die mehr über die jeweilige Produktionszeit denn über eine essenzialistische Imagination des Weltuntergangs verraten.²⁶⁵ Einerseits sind die dystopischen und apokalyptischen Visionen der unmittelbaren Nachkriegszeit „obviously related to Japan’s wholesale defeat in World War II, and the nuclear bombings of Hiroshima and Nagasaki which gave the Japanese [...] a close-up glimpse at genuine apocalypse” – wie an literarischen Beispielen von Abe Kōbō, Komatsu Sakyo und Ōe Kenzaburō ersichtlich ist, die allesamt den Zweiten Weltkrieg miterlebt haben –, andererseits sind die verwandten Vorstellungen jüngerer Datums „fascinatingly different“²⁶⁶, da in Folge der postmodernen Bevorzugung einer „narrative movement and lack of closure“²⁶⁷ der atomare Weltuntergang seine Aura verliert und profan wird, wie auch manche Kritiker_innen beklagen: Der respektvolle, da auratische, Umgang mit der Weltzerstörung, die doch für das Erleben der Atombombe stehen müsse, wird in den späten 1980er Jahren für ein profanes Verständnis der Apokalypse eingetauscht,²⁶⁸ denn zu dieser Zeit, wie etwa Kurosawa Akira 1991 lamentiert, „the Japanese have already cast [the bombing] into obscurity.“^{269,270} Diese ist nun individuell, anregend und genussvoll, wenn nicht sogar gewollt, wie Napier anhand von Murakami Harukis *Sekai no owari to Hādoboirudo Wandārando* (*Hard-Boiled Wonderland und das Ende der Welt*) (1985) und Ōtomo Katsuhiros *Akira* festmacht.^{271,272}

Im Kontrast zu Napiers Ausführungen betont etwa Jay McRoy, der eine durchaus vergleichbare Linie zwischen den „atomic and ecological menaces inherent in the plot of *daikaiju eiga* like Honda Ishiro’s *Gojira* (1954)“ und den „melancholic postmodern mediations of late industrial urban alienation“ im japanischen (Horror-)Kino, wie etwa Sono

²⁶⁵ Vgl. Napier. *Panic Sites*. S. 334f.

²⁶⁶ Napier. *The Fantastic in Modern Japanese Literature*. S. 218.

²⁶⁷ Napier. *Panic Sites*. S. 330.

²⁶⁸ Vgl. Shapiro. *Atomic Bomb Cinema*. S. 258.

²⁶⁹ Kurosawa, Akira zit. n. Vohldika. *Atomic Reaction*. S. 56.

²⁷⁰ Dieses Unbehagen um das Vergessen von dem atomaren Trauma äußert sich zugleich in Kurosawa Akiras Filmographie, da gleich in zwei Spätwerken Kurosawa dieses zum Thema macht. Während wir in *Rhapsody in August* das Vergessen und die Stigmatisierung von *hibakusha* thematisiert, führt er das Trauma in seinem Abschlusswerk weiter, wenn er einen brennenden Fuji visualisiert.

²⁷¹ Vgl. Napier. *The Fantastic in Modern Japanese Literature*. S. 218f.

²⁷² Eine ähnliche Entwicklung findet auch in anderen kulturellen Sphären, wie etwa dem Avantgardetheater, statt. Vgl. Eckersall. *Theorizing the Angura Space*. S. 103.

Shions *Jisatsu sākuru*, zieht, tendenziell die Kontinuitäten, die diesen Filmen innewohnen. Nicht nur bietet das Motiv seit langem „a horrific yet compelling thematic, visual and narratological terrain“, sondern v. a. zeichnen sich die Filme durch die Doppelbewegung von Ende und Neuanfang („[a]t once an end and a new beginning“²⁷³) aus. Indem McRoy implizit auf die zyklische Philosophie von *mono no aware* verweist, die er ähnlich den Ausführungen von Jerome F. Shapiro adaptiert, kann der Autor zwar nun ebenso den spielerischen Umgang in Filmen adressieren, die Donald Richie per definitionem ausschließt,²⁷⁴ jedoch fokussiert ein derartiger Zugang weiterhin auf eine Beständigkeit des Motivs, während Diskontinuitäten zwar anerkannt, deren Bedeutung aber reduziert werden. Um das Gefilde von Kontinuitäten und Diskontinuitäten zu diskutieren, werde ich zunächst auf ein wiederkehrendes Element in der Atombombendarstellung eingehen, danach die inhaltliche Verschiebung von (Welt-)Zerstörungsnarrativen betrachten, um schlussendlich anhand von einzelnen Beispielen der 2000er Jahre den apokalyptischen ikonographischen Cluster zu skizzieren, der sich durch die Inkorporation japanischer und nicht-japanischer Zerstörungsmotive auszeichnet.

Während sich manche Elemente dem historischen Kontext gemäß verändern, wie etwa die „raw urgency“ erster semi-strukturierter Texte,²⁷⁵ deren Tradition nur im Nachfeld anderer Katastrophen erneut adaptiert wurde,²⁷⁶ gibt es durchaus spezifische Visualisierungsformen, die zwar nicht *jedem* japanischen Text zur Atombombe gemein sind, jedoch ein hegemoniales Darstellungsnarrativ strukturieren. Zu diesen zählt etwa der Ausdruck *pika-don* (*Blitz-Bumm*), dessen absichtlich unwissenschaftlicher (und, man möchte hinzufügen, nahezu phänomenologischer) Zugang, so Lifton, selbst ein Durcharbeiten der traumatischen Erfahrung darstellt.²⁷⁷ Dieser Terminus offenbart zwei grundlegendere Elemente der kulturellen Darstellungsweise der Atombombenexplosion: Ein grelles gleißendes Licht, gefolgt von einer abrupten Schwärze, die alles verschlingt, und ein kurzer spürbarer Knall, der von einer „aura of [...] deathly silence“²⁷⁸ gefolgt wird. Vor allem das Licht (und in visuellen Darstellungen die weiße Leere) wird schon in den frühesten Beschreibungen zu einem fundamentalen Diskurselement. So kehrt der 1953 verstorbene *hibakusha*-Dichter Tōge Sankichi in seinem Gedicht *6. August* immer wieder zu dem Licht zurück, das er nicht

²⁷³ McRoy, J. (2008). *Nightmare Japan. Contemporary Japanese Horror Cinema*. Amsterdam, New York: Rodopi. S. 169.

²⁷⁴ Vgl. Shapiro. *Atomic Bomb Cinema*. S. 257, 264-266.

²⁷⁵ Vgl. Treat. *Writing Ground Zero*. S. 135.

²⁷⁶ Beispielsweise die Twitter-Gedichte nach der Dreierkatastrophe im März 2011. Vgl. Angles, J. (2014). These Things Here and Now. Poetry in the Wake of 3/11. In Roy Starrs (Hg.), *When the Tsunami Came to Shore. Culture and Disaster in Japan* (113–138). Leiden, Boston: Global Oriental. S. 119.

²⁷⁷ Vgl. Lifton. *Death in Life*. S. 79.

²⁷⁸ Ebd. S. 25.

vergessen kann, denn „How could I ever forget that flash of light! In an instant thirty thousand people disappeared from the streets; The cries of fifty thousand more Crushed beneath the darkness.“ Im Zentrum des Gedichts steht der wiederkehrende Rückgriff auf Licht und Lichtmetaphern (etwa „scorching sun“²⁷⁹), die immer wieder in einem unmittelbaren Kontext der zerstörten Gebäude und Menschenleiber gestellt werden. Ähnlich fokussiert Nakazawa Keiji in seinem Manga *Hadashi no Gen* auf das „gleißend helle[.] Licht“, das, wie er sich erinnert, „in der Mitte schneeweiß war“²⁸⁰, indem er etwa die Figuren nicht nur permanent über „[e]in furchtbares Licht“²⁸¹ und „das Licht der Bombe“²⁸² sprechen lässt, sondern diese mittels der Panelstruktur in Korrelation mit wortlosen Bildern der Sonne (Abb. 1) und der Explosion (Abb. 2) setzt, die strukturell ähnlich aufgebaut sind: Ein zumeist über den Figuren gelegener Kreis mit „schneeweiß[er]“ Mitte, von denen sich konzentrisch Striche wegbewegen, während sich Figuren abwenden. In eben dieser Leere lokalisiert Freda Freiberg im Falle von *Akira* eine „post-nuclear version of the apocalypse“. Gegenüber dem „hysterical excess of sound and imagery“ des restlichen Films, stellen sowohl Filmanfang als auch –ende eine Repräsentation des Nicht-Repräsentierbaren dar („representation of an experience that is unrepresentable in image and sound“²⁸³).

Diese Darstellungskonventionen finden, wie soeben angedeutet mit *Akira*, ihren unmittelbaren Niederschlag in gegenwärtigen popkulturellen Texten, indem die Welt- und Stadtzerstörung im ästhetischen Umgang mit weißer Farbe und Leere konstruiert werden. In der Anime-Serie *Shin seiki evangerion* von Anno Hideaki werden Explosionen etwa zumeist als grell weiße Lichtkörper inszeniert (Abb. 3), die von dunkler Schwärze umgeben werden, um den Eindruck einer „schneeweiß[en]“ Mitte zu intensivieren. Andererseits wenn alternative Visualisierungsformen der Atombombe angewendet werden, wie etwa schwere Objekte, die von der Druckwelle erfasst und verschoben werden, fügt die Serie das Motiv unmittelbar in den ikonographischen Diskurs des weißen Lichtes. In der ersten Episode wird ein ganzer Zug von einer Druckwelle erfasst und verformt (hörbar durch das Klirren von Fenstergläsern) (Abb. 4). In demselben Moment erlöschen jedoch die Farben des Bildes, sodass nur noch der harte Kontrast zwischen Schwarz (Silhouette des Waggons) und Weiß (Explosion) verbleibt (Abb. 5), bis das ganze Bild von der weißen Leere eingenommen wurde

²⁷⁹ Lifton. *Death in Life*. S. 441.

²⁸⁰ Nakazawa. *Barfuß durch Hiroshima*. Bd. 2. S. 248.

²⁸¹ Ebd. S. 12.

²⁸² Nakazawa. *Barfuß durch Hiroshima*. Bd. 3. S. 47.

²⁸³ Freiberg, F. (1996). *Akira and the Postnuclear Sublime*. In Mick Broderick (Hg.), *Hibakusha Cinema. Hiroshima, Nagasaki and the Nuclear Image in Japanese Film* (S. 91–102). London, New York: Kegan Paul Int. S. 95.

(Abb. 6). Dies erinnert deutlich an Roman Mauer's Beschreibung der atomaren Explosion in der Verfilmung von *Hadashi no Gen*: „Den grellen Blitz der Explosion brennen die Zeichner in die Bildgestaltung ein, indem sie die Kontraststärke erhöhen, so dass sich die Szenerie in hartes Weiß und tiefes Schwarz zergliedert; die Häuser wirken knöchern, die Straßen ausgebleicht“, sodass die naturalistische Bilddarstellung „ab dem Abwurf der Atombombe im Dienste einer expressionistischen Ästhetik“²⁸⁴ steht. Im Film äußert sich dieser harte Kontrast zwischen vor und nach der Explosion in einem Match Cut, in dem eine Aufsicht auf Hiroshima in weichen Grün- und Blautönen (Abb. 7) unmittelbar auf eine deckungsgleiche Einstellung in einem harten Schwarz-Weiß-Kontrast mit der roten Explosion in der Bildmitte geschnitten wird (Abb. 8). Indem die Konturen die Strukturen der Stadt noch erahnen lassen, wird die schlagartige Härte der Atombombe im Schnitt visualisiert. Diese Art im Umgang mit atomarer Zerstörung findet sich in nahezu identer Weise in *Akira* wieder. Während am Ende des Filmes, die Explosion als ein grelles Licht dargestellt wird, das sukzessive die Stadt einzuverleiben scheint, bis der gesamte Bildraum weiß ist (Abb. 9, Abb. 10), besitzt die Stadtzerstörung, die Film und Handlung eröffnet, deutliche Anknüpfungspunkte an die Verfilmung von *Hadashi no Gen*. Der Film beginnt mit einem fingierten Kameraschwenk über das zeitgenössische Tokio am Tag seiner Japanpremiere (16. Juli 1988). Dieser Schwenk, auf dessen Bedeutung ich im Kapitel 3.1.1 noch näher eingehen werde, endet mit einem starren Panorama der Stadt in gesättigten Blau- und Grüntönen (Abb. 11), als sich in weiterer Ferne eine kleine schwarze Halbkugel innerhalb der Stadt aufbaut (Abb. 12). Nach einem kaum wahrnehmbaren weißen Einzelbild schneidet der Film auf eine deckungsgleiche Einstellung, die (abseits von anfänglichen Blautönen im Hintergrund) die Strukturen der Stadt nur durch die schwarzen Silhouetten einzelner Gebäude erkennbar macht (Abb. 13). Erneut sticht die Explosion in der Bildmitte hervor, die dieses Mal jedoch nicht rot, sondern ein grelles weißes Licht ist, das sich in weiterer Folge über den ganzen Bildschirm ausbreitet (AK 0:00). Die Ähnlichkeiten zwischen den beiden Visualisierungsstrategien von *Hadashi no Gen* und *Akira* scheinen zu groß, als dass sie beliebig sein könnten. Vielmehr scheinen zum einen die Visualisierungsstrategien von *pika-don* in ein kulturelles Gedächtnis übergegangen zu sein; zum anderen scheinen die Filmemacher_innen der Babyboomer-Generation (Anno Hideaki *1960; Ōtomo Katsuhiro *1954) die traumatischen Artikulationsformen unmittelbar von vorangegangenen Künstler_innen zu übernehmen. Nicht nur schließt Ōtomo die Szene mit der expressionistisch rot-weißen Luftaufnahme von Neo-Tokyo (Abb. 14), die erneut an die

²⁸⁴ Mauer, R. (2009). Heldentum im nuklearen Holocaust. *Barfuß durch Hiroshima* von Keiji Nakazawa. In Barbara Kainz (Hg.), *Comic.Film.Held. Heldenkonzepte und medienwissenschaftliche Analyse* (S. 213–234). Wien: Erhard Löcker. S. 223.

kontrastreiche Farbwahl im weiteren Szenenverlauf in *Hadashi no Gen* erinnert,²⁸⁵ sondern Ōtomo löst das Problem der Darstellbarkeit, indem er sowohl im Manga (Abb. 15) als auch im Anime (Abb. 16) auf die Bildstrategie von Nakazawa Keiji direkt zurückgreift (Abb. 2): Ein weißer Kreis in der Bildmitte, dessen strahlender Wirkungsraum durch Linien und Striche gebündelt wird, während andere Figuren versuchen, sich von dem grellen Licht zu schützen.

Die Nachkriegsgeneration, die weder Krieg noch Atombombe erlebt hat, inkorporiert zwar Fragmente von hegemonialen Atombombennarrativen, die sie medial (v. a.) in der Kindheit erfahren hat, aber kann diese nun für andere Themen einsetzen, oder, wie Jerome F. Shapiro schreibt, als „MacGuffin“ benutzen „to explore other issues. [...] And, indeed, for the generation the bomb allows for an exploration of adolescent crises and fantasies about empowerment, rebirth, and regeneration within the contemporary Japanese sociocultural context.“²⁸⁶ Regisseur Tsukamoto Shin'ya, der seinen Anfang neben etwa Ishii Sōgo in der alternativen Cyberpunk-Szene der zweiten Hälfte der 1980er Jahre hatte, äußerte sich einmal diesbezüglich in einem Interview:

„The destruction has something to do with the childish pleasure of building sand-castles and knocking them down, but I guess destruction has a *special meaning for my generation*.“²⁸⁷ (Meine Herv.)

Auch wenn er in weiterer Folge genauso in dem italienischen Futurismus und Fritz Langs *Metropolis* starke Einflüsse auf sein frühes Schaffen findet, welches sich auf Fragen der Menschlichkeit, der Mechanisierung und Posthumanismus fokussiert, verweist Tsukamoto als Jahrgang 1960 auf die Bedeutung, welche vor allem die Popularität des *kaijū eiga* (bei ihm direkt auf das Studio Tōhō bezogen) für seine Generation hatte.²⁸⁸ Dagegen ist Nakazawa Keijis Entschluss, eine Animefassung zu seinem autobiographischen Manga zu drehen, selbst maßgeblich von der Angst geprägt, dass die jüngste Generation das Trauma der Atombombe hinter den oberflächlichen Bildern der Zerstörung vergessen könnte. Denn Anfang der 1980er Jahre – zeitgleich zu den ersten Filmen Tsukamotos –, Nakazawa

„was shocked to see that his daughter was very excited to watch bombings and explosions in Japanese combat-action anime series [...]. [Nakazawa] Keiji heard his daughter say, ‚Yatta!‘ (Yeah!) as she watched the atomic bomb being dropped on the city in the combat-action anime series.“²⁸⁹

²⁸⁵ Vgl. Masaki, M. (Regie) (2005). *Barefoot Gen*. o. O.: Optimum Asia. 0:32-34.

²⁸⁶ Shapiro. *Atomic Bomb Cinema*. S. 258.

²⁸⁷ Conrich. *Metal-Morphosis*. S. 96.

²⁸⁸ Vgl. Conrich. *Metal-Morphosis*. S. 96.

²⁸⁹ Kaneko, K. (2015). The Atomic Bomb Experience and the Japanese Family in Keiji Nakazawa's Anime *Hadashi no Gen* (*Barefoot Gen*). In Matthew Edwards (Hg.), *Atomic Bomb in Japanese Cinema* (S. 111–123). Jefferson, North Carolina: McFarland & Comp. S. 113

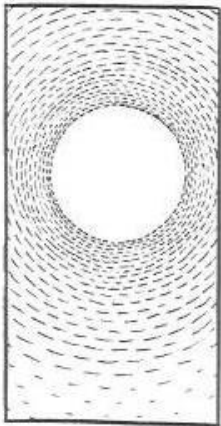


Abb. 1 Nakazawa. *Barfuß durch Hiroshima*. Bd. 2. S. 12.; Abb. 2 Nakazawa. *Barfuß durch Hiroshima*. Bd. 3. S. 47.

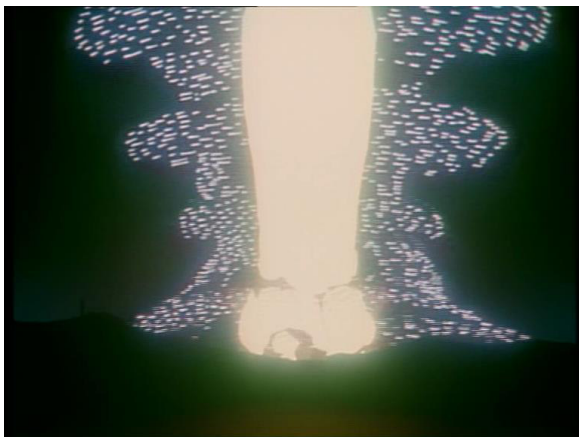


Abb. 3. Anno. *Neon Genesis Evangelion*. E1. 0:07.



Abb. 4. Anno. *Neon Genesis Evangelion*. E1. 04:32.



Abb. 5. Anno. *Neon Genesis Evangelion*. E1. 04:32.



Abb. 6. Anno. *Neon Genesis Evangelion*. E1. 04:33.

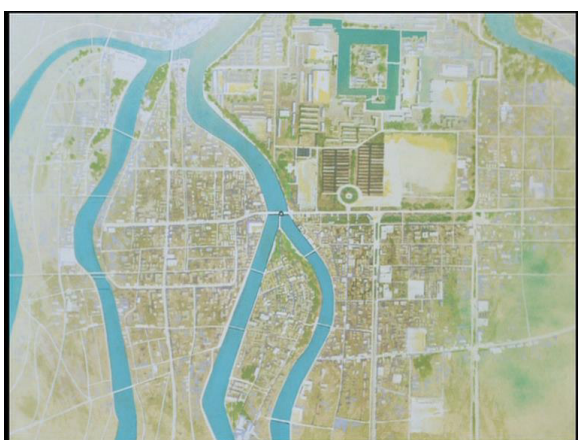


Abb. 7. Masaki. *Barefoot Gen*. 0:31:46.



Abb. 8. Masaki. *Barefoot Gen*. 0:31:49.



Abb. 9. Ōtomo. *Akira*. 1:51:39.

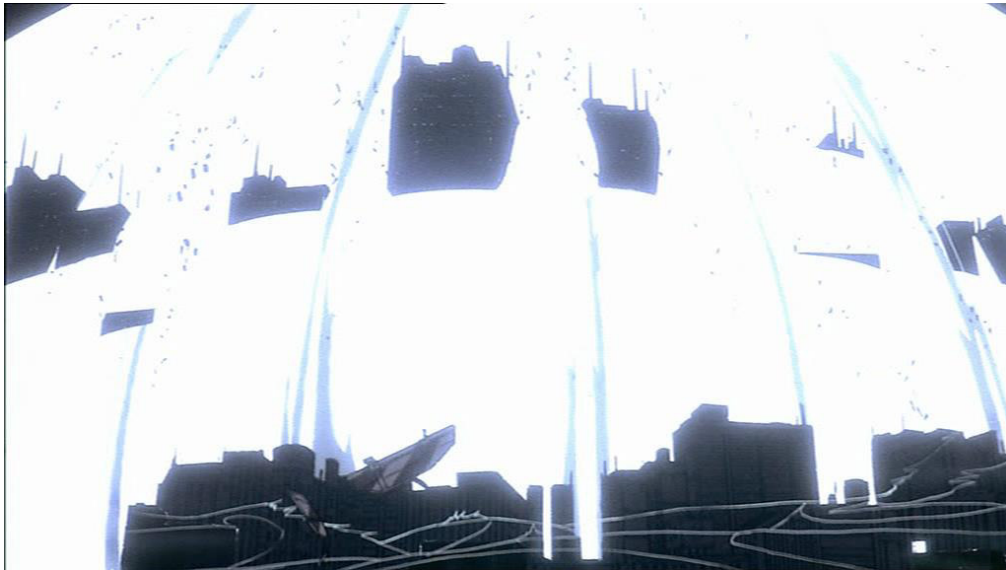


Abb. 10. Ōtomo. *Akira*. 1:51:39.



Abb. 11. Ōtomo. *Akira*. 0:00:25.



Abb. 12. Ōtomo. *Akira*. 0:00:27.

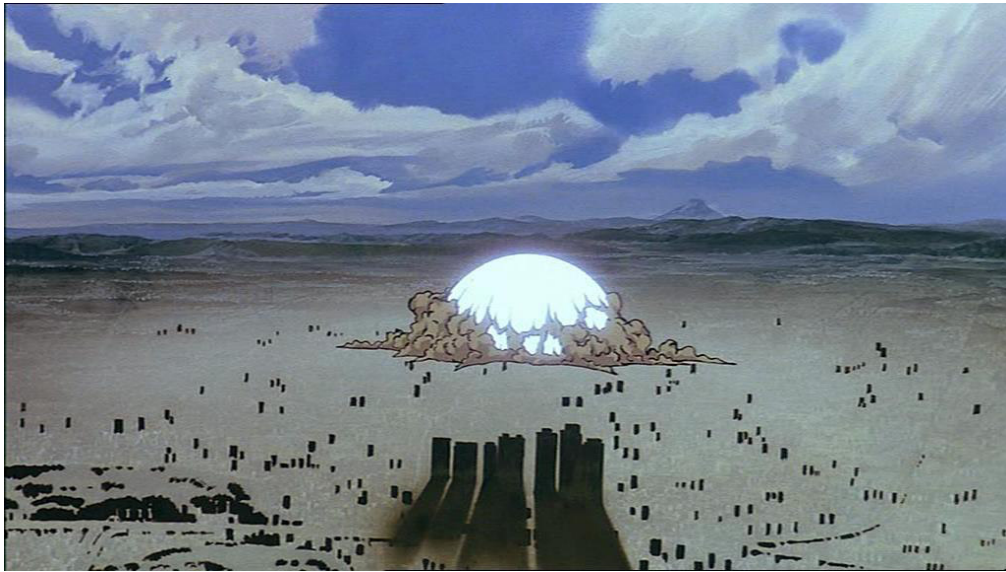


Abb. 13. Ōtomo. *Akira*. 0:00:28.

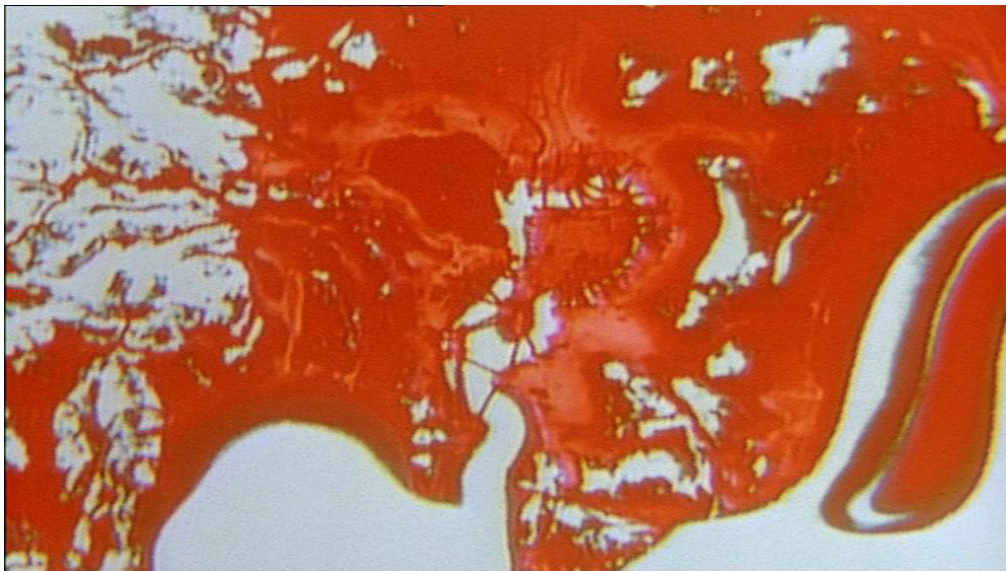


Abb. 14. Ōtomo. *Akira*. 0:00:44.

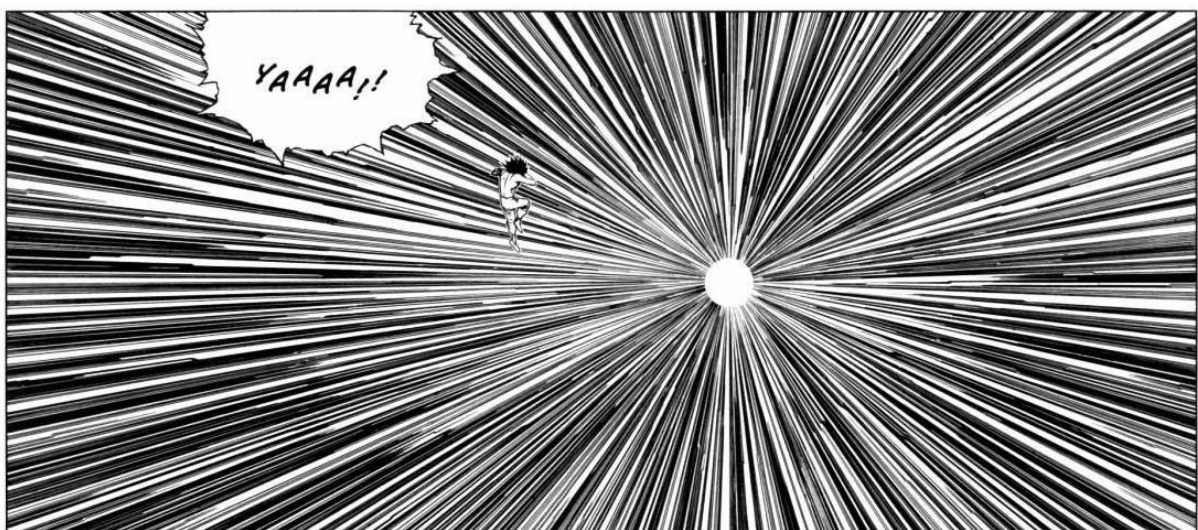


Abb. 15. Ōtomo. *Akira*. Bd. 4, S. 388f.

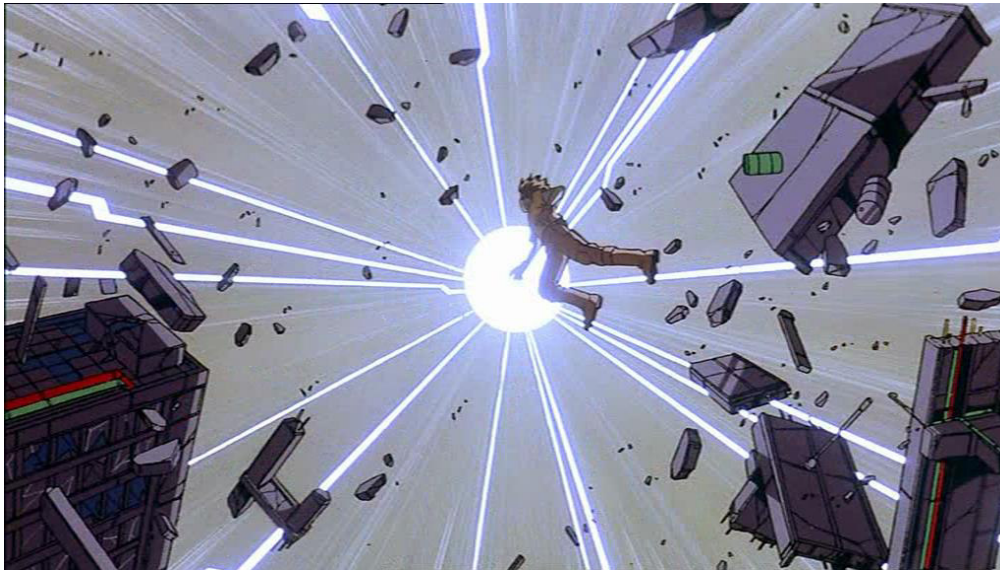


Abb. 16. Ōtomo. *Akira*. 1:47:44.

Demnach ist die Entauratisierung, welche der medialisierten Atombombe und ihrer Explosion auf den Bildschirmen widerfuhr, eine deutliche Generationsfrage. Während die traumatischen Kriegserfahrungen von Autor_innen, Filmemacher_innen und anderen Künstler_innen, wie etwa Yoshida Yoshishige, Takahata Isao und Kurosawa Akira, den Zugang dieser zur Repräsentation bzw. zur Repräsentierbarkeit der Atombombe und ihrer Folge in den 1980er und 1990er Jahren grundsätzlich beeinflussten,²⁹⁰ sitzt diese längst tief in den Köpfen der Babyboomer und der Folgegenerationen, da die alltägliche medialisierte Erfahrung die Atombombe nicht nur zu einem Gemeinplatz („commonplace“²⁹¹), sondern „a fact of daily life (*nichijō sahanji*)“²⁹² (Herv. im Orig.) machte. Alan Wolfe verankert diesen Zugang zu der atomaren (Selbst-)Zerstörung in der (japanischen) Postmoderne und deren (oberflächlichen) Eklektizismus (Pastiche). Nicht nur können nun „Hiroshima and Hitler [...] into consumer kitsch“ verwandelt werden, sondern „[t]he space of postmodern places the inconceivable and unrepresentable – total nuclear destruction – next to an advertisement for diapers, and the effect is one of indifference“²⁹³, wie die Aussagen Suwa Nobuhiro verdeutlichen. Der Skandal um die junge Künstler_innen-Gruppe Chim ↑ Pom, die 2008 den Ausdruck *pika* in den Himmel über das Friedensmuseum von Hiroshima schrieben, verdeutlicht etwa diesen generationellen Unterschied, da der Gruppe Immoralität und Respektlosigkeit den Opfern gegenüber vorgeworfen wurde, während für diese die

²⁹⁰ Vgl. Standish. *Politics, Porn and Protest*. S. 41, 46.

²⁹¹ Ebd. S. 41.

²⁹² Ebd. S. 47.

²⁹³ Wolfe, A. (1988). Suicide and the Japanese Postmodern. A Postnarrative Paradigm? *The South Atlantic Quarterly* 87 3, S. 571–590, hier S. 573.

Erinnerung der Atombombe in der Doppeldeutigkeit von *pika* (Sinnbild der nuklearen Explosion und Referenz zu Pikachu aus *Pokemon*) belegt ist.²⁹⁴ Letztlich ermöglicht eine derartige Verschiebung in dem Verständnis, das Bild für sich zu beanspruchen, um es neu zu kodieren, wie dies in *Akira* geschieht.²⁹⁵ An anderer Stelle kommentiert Ōtomo (aus nahezu existenzialistischer Perspektive) die Absurdität des Lebens, die auch, ähnlich anderer postmoderner Künstler_innen,²⁹⁶ eine gewisse Ästhetik offenbare:

„But if you see that event [exploding bomb] from a certain point of view, from a distance, it can become beautiful. A flash of light and flying sparks look beautiful when you see it at night, but what it really is is people being blown to bits. That’s the absurdity; despair can become beauty from a different perspective.“²⁹⁷

In diesen Aussagen wird Napiers Beschreibung *Akiras* als „highly colored tapestry of images of destruction“²⁹⁸ verständlich. So scheint der Film weniger an traumatischen Perspektiven interessiert denn „[more] concerned with the aesthetics of destruction, with the peculiar beauties to be found in wreaking havoc, making a mess“²⁹⁹, wie Susan Sontag in dem wohl bekanntesten Text zur Imagination der Weltzerstörung schreibt. Sontags Konzept einer „*technological view*“ (Herv. im Orig.), die viele Elemente mit dem nach Thomas Lamarre partikularistischen „exploding view“ von Animes teilt,³⁰⁰ bevorzugt „a dispassionate, aesthetic view of destruction and violence“³⁰¹ gegenüber einer ethischen Betrachtung eben dieser. Das heißt jedoch nicht, dass die Filme sich außerhalb von moralischen Vorstellungen

²⁹⁴ Vgl. Mōri, Y. (2010). New Art and Culture in the Age of *Freeter* in Japan. On Young Part Time Workers and the Ideology of Creativity. *KONTUR* 20, S. 48–53, hier S. 51. Zugriff am 4.12.2015 unter http://kontur.au.dk/fileadmin/www.kontur.au.dk/Kontur_20/Microsoft_Word_-_VAM-MORI_MOD2.pdf.

²⁹⁵ Vgl. Cyhowski. EDITORIAL: On *Akira* and Its Existence in Japanese Cinema.

²⁹⁶ Jameson. *Postmodernism*. S. xvii.

²⁹⁷ Ōtomo, K., & Sato, K. (Interviewerin) (26. Dezember 2006). Midnight Eye Interview Katsuhiro Otomo. *MidnightEye*. Zugriff am 18.05.2014 unter <http://www.midnighteye.com/interviews/katsuhiro-otomo>.

²⁹⁸ Napier. *The Fantastic in Modern Japanese Literature*. S. 227.

²⁹⁹ Sontag, S. (2013). The Imagination of Disaster. In Susan Sontag & David Rieff (Ed.), *Essays of the 1960s & 1970s* (S. 199–214). New York: Literary Classics of the United States. (Originalwerk veröffentlicht 1965). S. 202.

³⁰⁰ Um sich weiter von Murakami Takashis essenzialistischer Theorie zu entfernen, vergleicht Lamarre im Kontext seiner „exploded view“ die populären Explosionen aus popkulturellen Texten mit einer Konstruktionsanleitung eines Vorderrads aus Mitte der 1970er Jahre. In beiden Fällen erlaubt das schichtweise Auseinandernehmen von einem Planeten (im Falle eines Animes) bzw. Vorderrads (im Falle der Anleitung) eine zeitgleiche „disintegration“ und „reintegration“, was erneut Assoziationen zu einer zyklisch buddhistischen Philosophie weckt. „In the exploded view, taking something apart (destroying it) and putting it back together (remaking it) appear in the same image“, sodass „destruction does not appear in opposition to creation.“ (Lamarre. *The Anime Machine*. S. 142.) Obgleich Lamarre in weitere Folge ebenfalls (anhand Lacanschen Mustern) den ontologischen Mangel als weitere (v. a. visuelle) Grundstruktur von Anime ausarbeitet, bleibt die technische Faszination an dem Aufbau von Maschinen, Planeten und selbst Figuren für Lamarre im Herzen von Explosionsdarstellungen, sodass seine „exploding vision“ damit deutlich an Sontags „*technological view*“ erinnert. Vgl. Lamarre. *The Anime Machine*. S. 142, 182f, 219.

³⁰¹ Vgl. Sontag. *The Imagination of Disaster*. S. 205.

und Diskursen befänden,³⁰² sondern eher dass die Entkontextualisierung von Atombombenbildern für andere (gesellschaftskritische) Diskussionen montiert werden kann. Trotz der beständigen Kritik an einer jungen Generation, die das Narrativ entauratisiere, fügt sich diese Entwicklung der schon beschriebenen Politisierung von Diskurslinien ein, da genauso konservative Kräfte in den 1980er und 1990er Jahren Zerstörungs- und Atombombennarrative einsetzten, weniger um das Trauma durchzuarbeiten denn um gesellschaftliche Veränderungen zu kritisieren. Während sich etwa *Akira* im Juli 1988 in eine Reihe von „fantastic visions“ einfügte, „[that] are far more likely to be disturbing, even horrific, than they are to be soothing“³⁰³, zog auf den Tag genau drei Monate vor der Premiere *Akiras* (16. April 1988) Takahata Isao in *Hotaru no haka* (*Die letzten Glühwürmchen*) (1988) den 2. Weltkrieg (nicht ohne kritischen Widerstand)³⁰⁴ in „eine[r] fast surreal ruhige[n], Sepia-farbige[n] Apokalypse“³⁰⁵ heran, um der Apathie der gegenwärtigen Jugend und deren Verlust sozialer Bindungen entgegenzutreten.³⁰⁶ Dementsprechend schlägt Soziologe und Kulturwissenschaftler Miyadai Shinji als Alternative zu einem konstant gleichbleibenden Atombombendiskurs vor, das Auftauchen und Verschwinden des Weltzerstörungsnarrativs als nur eines vieler dominanter Narrative in der Nachkriegszeit zu betrachten. Doch ehe ich mich diesen im Kontext der *Lost Decade* im Folgekapitel widmen werde, möchte ich noch abschließend eine zweite Dimension der Entkontextualisierung diskutieren.

Wie schon im Kontext von Donald Richies *mono no aware* kritisch angemerkt, werden essenzialistische Auseinandersetzungen mit der Atombombe von einer reduktionistischen Perspektive geplagt, in der nur spezifische Modi, Narrative und Motive als authentische

³⁰² Während Stadt- und Weltzerstörung in früheren Produktionen oftmals romantische Vorstellungen unverwundbarer Helden produzierten, schwelgen nach Sontag die Science-Fiction-Filme nach dem Zweiten Weltkrieg neuer simplistischer Moralvorstellungen, indem Bilder verlassener Metropolen Fantasien außerhalb der alltäglichen (ethischen) Verpflichtungen und das Verlangen eines „guten Krieges“ erlauben. (Vgl. Sontag. *The Imagination of Disaster*. S. 204, 208.) Nicht unproblematisch werden Sontags Ausführungen, wenn nach diesen nicht einmal die Verwendung des (erwachten) atomaren Monsters im *kaijū eiga* als Reaktion auf und Zeugnis des kulturellen Traumas letztendlich den ästhetischen Selbstzweck der Zerstörung überschatten würde. Vgl. Sontag. *The Imagination of Disaster*. S. 207.

³⁰³ Napier. *The Fantastic in Modern Japanese Literature*. S. 226.

³⁰⁴ Da der Film semi-autobiographisch ist, wurde nicht selten Kritik an dem selbstlosen Sterben des Protagonisten geäußert, da der Autor die Situation (sichtlich) überlebt hat. Obgleich eine traumatologische Analyse das Umschreiben historischer Begebenheiten und die Projektion des eigenen Egoismus auf andere Figuren als Überlebensschuld derartige Zweifel zerstreuen, bleibt ein derartiger Einwand gerade in der Gegenüberstellung von Gegenwart und Vergangenheit an der Achse von Egoismus, Hedonismus und Altruismus problematisch. Vgl. Stahl, D. C. (2010). *Victimization and 'Response-ability'. Remembering, Representing and Working Through Trauma in Grave of the Fireflies*. In David Stahl & Mark Williams (Hg.), *Imag(in)ing the War in Japan. Representing and Responding to Trauma in Postwar Literature and Film* (S. 161–202). Leiden, Boston: Brill. S. 180f., 187; Igarashi. *Bodies of Memory*. S. 177-179.

³⁰⁵ Gräjdian, M. (2010). *Takahata Isao*. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang. S. 78.

³⁰⁶ Vgl. Nishitani, Y. (2010). Vorwort. In Maria Gräjdian, *Takahata Isao* (S. 7–22). Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang. S. 15.

Elemente der Atombombendarstellung akzeptiert werden können. Doch neben jenen Elementen, die auch in alternativen Darstellungen inkorporiert werden, wie etwa das Diskursfragment *pika-don*, zeigt sich genauso eine Tendenz, interkulturelle Bild- und Diskursfragmente aufzugreifen und einzuarbeiten. Rintarōs 2001-Anime-Adaption von Tezuka Osamu *Metoroporisu* (*Metropolis*) (*MET*) – selbst eine Adaption von Fritz Langs *Metropolis* (1927) – kann für diesen Aspekt als Paradebeispiel herangezogen werden, da das Original selbst Teil des frühen (kritischen) Nachkriegszeitdiskurses um die friedfertige Nutzung von Atomkraft ist,³⁰⁷ die ich mit Tezukas *Tetsuwan Atomu* ausführlich behandelt habe. In dieser Hinsicht fügt sich der Film einerseits in die Tradition der von mir skizzierten „irreal-phantastisch-phantasmatischen“ Auseinandersetzung mit dem kulturellen Trauma der Atombombe, formuliert dieses im Finale jedoch mithilfe eines nicht-japanischen Filmzitats.

In der Schlusssequenz, in welcher der Turm Ziggurat, das Machtzentrum von Metropolis und symbolischer Stellvertreter für das Tokyo Metropolitan Government Building,³⁰⁸ in Schutt und Asche gelegt wird (*MET* 1:32-36), ertönt das 1957 von Don Gibson komponierte Lied „I Can’t Stop Loving You“ in der 1962-Interpretation von Ray Charles. Obwohl der Soundtrack vor allem in der ersten Hälfte des Films von Jazz-Melodien geprägt ist (etwa *MET* 0:02-04; 0:15f; 0:38f; 0:44-48, 1:36-40), finden sich in *Metoroporisu* nur zwei Momente, in denen mehrere Jahrzehnte alte Originallieder ertönen. Einerseits die Ray Charles-Ballade, andererseits „St. James Infirmary“ von Joe Primrose (*MET* 0:50-51), die dieser wenige Jahre vor Fritz Langs *Metropolis* komponierte. Doch handelt es sich bei „St. James Infirmary“ um eine neue Interpretation von Kimura Atsuki, von der nur ein kurzer Ausschnitt angespielt wird, während Charles’ Interpretation von „I Can’t Stop Loving You“ nicht nur den Höhepunkt des Films markiert, sondern auch zur Gänze abgespielt wird, sodass das Lied eine besondere Schlüsselposition im Film einnimmt. Der Zusammenschnitt eines bekannten, da zur Zeit der Produktion schon Jahrzehnte alten, Liedes aus der US-amerikanischen Kultur mit filmischen Bildern der Zerstörung erweckt eine nicht von der Hand zu weisende Assoziation mit Stanley Kubricks Kalter Kriegssatire *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* von 1964. In dessen Schlüsselszene, in der die Welt zugrunde geht (dargestellt via einer Montage von diversen Wochenschauaufnahmen von Atombombenexplosionen), greift Kubrick mit böser Ironie auf „We’ll Meet Again“ zurück, 1939 komponiert von Ross Parker und Hughie Charles und interpretiert von der britischen

³⁰⁷ Vgl. Maderdonner. Kinder-Comics als Spiegel der gesellschaftlichen Entwicklung Japans. S. 34.

³⁰⁸ Vgl. Bird, L. (2008). States of Emergency. Urban Spaces and the Robotic Body in the Metropolis Tales. *Mechademia* 3, S. 127–148, hier S. 143.

Sängerin Vera Lynn.³⁰⁹ Nicht nur das Auseinanderklaffen zwischen visueller und auditiver Ebene, zwischen satirischer Kühle und emotionaler Stimme, sondern vor allem das zeithistorische Zusammenfallen von der aktuellen Bedrohung des Kalten Krieges 1964 und der britischen Kriegsrealität 1939 macht die Szene sowohl humorvoll als auch höchst unangenehm. Hierzu meinte die Musikologin Kate McQuiston, die sich mit Kubricks Ton- und Musiklandschaft auseinandersetzte, folgendes:

„Her [Lynn’s] singing is full-voiced, heartfelt, and, in this context, likely to produce a mixture of humor for the irony and twinges of discomfort and even pain for those in the audience, perhaps especially those with personal memories associated with the song and its heyday during the Second World War. The song spoke directly to the separation and reunion of soldiers and their loved ones. For those in the audience who associate Lynn’s version of the song with the anxieties and losses of World War II, concepts of war will by virtue of the song take on a frightening new dimension that rides in on the coattails of subjective, emotional response.“³¹⁰

In ähnlicher Weise bemerkte auch William L. Benzon in Bezug auf Rintarōs Film ein Zusammentreffen von Bild und Ton, welches nicht nur mit Kubricks Umgang verwandt scheint, sondern genauso, wie Benzon es ausdrückt, „exquisitely jarring“ sei.³¹¹ In einem Interview mit Jeff Berkwits betont der Regisseur, dass neben dem Manga und (zumindest unbewusst) Fritz Langs Originalfilm vor allem urbane Landschaften und Filme der Vereinigten Staaten einen großen Einfluss auf die Produktion hatten,³¹² verweist jedoch nicht darauf, ob und gegebenenfalls inwiefern Kubricks Satire auch auf den Film eingewirkt hätte. Dagegen schlägt Benzon vor, die Szene in direkter Anlehnung an Kubricks Film zu verstehen, da beide Filme sich nicht nur thematisch ähneln („assimilat[ing] large-scale historical events to the personal motivations of a small core group“), sondern ihre apokalyptischen Finale „seem ‘disengaged’ [...] from the death that accomponies their respective cataclysms.“³¹³ Dementsprechend scheint auch in dieser Produktion, die Ōtomo Katsuhiro als Drehbuchautor begleitet, erneut Sontags „dispassionate, aesthetic view of destruction and violence“³¹⁴ aufzuscheinen, doch interessanter an dem gewählten Beispiel ist, wie genauso auf eine interkulturelle bzw. indigen nicht-japanische Imagination der Atombombe bzw. Apokalypse

³⁰⁹ Kubrick, S. (2005). *Dr. Seltsam. Oder: wie ich lernte, die Bombe zu lieben*. [DVD]. München: Columbia TriStar Home Ent. 1:29f.

³¹⁰ McQuiston, K. (2013). *We’ll meet Again. Musical Design in the Films of Stanley Kubrick*. New York: Oxford University Press. S. 25.

³¹¹ Benzon, W. L. (2006). The Song at the End of the World. Personal Apocalypse in Rintarō’s *Metropolis*. *Mechademia* 1, S. 171–173, hier S. 171.

³¹² Berkwits, J. (Interviewer), & Rintarō (2002, Jänner 01). Interview. Animation legend Rintaro reinvents the city to build a better *Metropolis*. In: SciFi.com. Zugriff am 10.02.2014 unter <http://web.archive.org/web/20080505093621/http://www.scifi.com/sfw/issue248/interview.html>.

³¹³ Benzon. The Song at the End of the World. S. 172.

³¹⁴ Vgl. Sontag. The Imagination of Disaster. S. 205.

zurückgegriffen wird, um (Welt-)Zerstörung zu behandeln. Mag dies auch offensichtlich erscheinen, steht diese Argumentation im Kontrast zu einem essenzialistischen Verständnis indigen japanischer Darstellungsformen.

Die oftmalige Reduktion der japanischen Weltuntergangsszenarien auf eine redundante, wenn nicht sogar sinnentleerte Wiederholung des Atombombentraumas birgt in erster Linie die Gefahr, den eigentlichen Inhalt vor dem großen Schatten der Bombe nicht mehr sehen zu können. Vor allem die Ausführungen zu *Metoroporisu* zeigen, wie unterschiedliche Quellen aus diversen (Sub-)Kulturen für eine apokalyptische Konzeption gewählt und aneinander montiert werden, die weit über die Grenzen der reinen Rezitation Hiroshimas und Nagasakis weisen. Dies wird abermals unter Beweis gestellt, wenn wir unseren Blick auf die apokalyptischen Bilder des neuen Jahrtausends wenden. So werden etwa im 11. Band von *Shin seiki evangerion* sehr leger in einem einzelnen Panel, das gerade einmal 40 Prozent der Seitengesamtoberfläche ausmacht, unterschiedliche Figuren des 20. und 21. Jahrhunderts (wie etwa Adolf Hitler und Osama Bin Laden), Ikonen der Katastrophe dieser Zeit (Atompilz und rauchendes World Trade Center) und eine Riege an moderner sowie 2. Weltkriegs-Militärtechnologie aneinandergereiht, um den angeblichen Tatbestand, wie es im Text selber heißt, zu belegen, dass „we are foolish human beings-- capable only of resentment and hurting one another-- unable as ever to understand each other.“³¹⁵ Dieser ikonographische Cluster an visuellen Kürzeln reiht die Atombombe undifferenziert in eine Reihe Katastrophen des 20. und 21. Jahrhunderts ein, um das angebliche Wesen der Menschheit zu skizzieren. Demgegenüber erscheint die 2014 ausgestrahlte Serie *Zankyō no Terror (Terror in Resonance)* von Watanabe Shin'ichirō ein wenig interessanter, in dem jugendnahe Diskurse, wie etwa jene bzgl. *ijime* (Mobbing) und *kyōiku mama* („Erziehungsmutter“, pejorativ), sowie die Metapher der Jugend in „der Experimentieranstalt der Erwachsenen“³¹⁶ in einen direkten Zusammenhang mit der Ikongraphie des Terrors der letzten Dekaden gebracht werden. Diesbezüglich bemerkenswert ist das Finale der ersten Episode, in dem das Tokyo Metropolitan Government Building (TMG-Building) und dessen doppelturmartige Dachetagen zum primären Ziel von jugendlichem Terrorismus werden. Mag dies auf dem ersten Blick an Murakami Ryūs Roman von 1994, *Shōwa kayō daizenshū (Popular Hits of the*

³¹⁵ Sadamoto, Y. (2013). *Neon Genesis Evangelion. 10. 11. 12.* San Francisco: Viz Media. S. 212.

³¹⁶ Als ein Teilaspekt einer größeren (*shōnen*-Manga-)Tradition, in der junge Protagonist(_inn)en sich gegen die verdorbene homogenisierte „Erwachsenenwelt“ stellen muss, wird dieses Motiv oftmals rezitiert. Um nur eine Handvoll Beispiele zu nennen, findet sich diese Thematik in der Manga- und späteren Anime-Serie *Monster* (hier verlagert in die DDR) und auch in *Akira*, das hier noch behandelt werden wird. Vgl. Berndt, J. (2013). Das ‚Mangaesque‘ als Herausforderung. Japanische Comics und 3/11. In Lisette Gebhardt & Steffi Richter (Hg.innen), *Lesebuch „Fukushima.“ Übersetzungen, Kommentare, Essays* (S. 126–154). Berlin: EB-Verlag Dr. Brandt. S. 146.

Showa Era), erinnern, in dem der fiktive Atombombenabwurf auf Tokio als „Botschaft der Kinder“ verstanden wird, „daß sie mit der von ihren Eltern geschaffenen Welt absolut nicht einverstanden sind“³¹⁷, dient *Zankyō no Terror* eine andere kulturelle Imagination als Vorbild: In dieser Sequenz wird zunächst nach einer Explosion einer der beiden Türme in einer Staubwolke eingehüllt, bis schlussendlich dieser einstürzt und Tokios Regierungsbezirk Shinjuku gänzlich in einer sich ausbreitenden Rauchwolke verschwindet. Die Szene ist in einer Abfolge aus diversen Winkeln inszeniert, die sowohl an eine Passant_innenperspektive (Abb. 17; Abb. 18), in dem selbst das animierte Bild virtuell wackelt, als auch an die Skyline von New York am 9. September 2001 erinnern (Abb.19). Der Höhepunkt ist erreicht, wenn der Protagonist mit seinem Smartphone ein Photo von dem Ereignis schießt, sodass das in Rauch gehüllte Regierungsgebäude noch einmal für das Publikum gerahmt wird, und abermals Assoziationen zur 9/11-Ikonographie und dessen Einsatz von Amateurmedien evoziert (Abb. 20).³¹⁸

Zankyō no Terror fügt sich damit in eine Reihe von japanischen populärkulturellen Quellen ein, die auf die Ikonographie von 9/11 und dem US-amerikanischen *War on Terror* verweisen, auf diese Bezug nehmen und/oder Kritik an diesem äußern.³¹⁹ Erneut muss vor einem reduktionistischen und vor allem essenzialistischen Zugang gewarnt werden, der die Präsenz der Atombombe über alle anderen Kontexte in der japanischen Bildkultur stellt. Die konkrete historische Lokalisierung und Kontextualisierung, ohnehin das A und O des_der (visuellen) Kulturhistoriker_in, erlaubt genauere Analysen und Interpretationen, die sich spezifisch an der visuellen Quelle orientieren, anstelle, dass jene von großen Theorien vereinnahmt werden. Selbst Diskussionen zu der sogenannten Dreierkatastrophe von März 2011, als das Tōhoku-Erdbeben neben seismischen Wellen am Festland einen Tsunami und in weiterer Folge eine Kernschmelze im Atomkraftwerk Fukushima Dai-ichi auslöste, wurden trotz der langen Tradition der japanischen Auseinandersetzung mit nuklearen Katastrophen seit 1945 maßgeblich von außerjapanischen Quellen beeinflusst. Neben der Tatsache, dass der allgemein genutzte Begriff „3/11“ (März 2011) klare Assoziationen zu 9/11 wecken sollte,³²⁰ plante der Regisseur Wakamatsu Kōji vor seinem Tod (2012) das britische Graphic Novel *When the Winds blows* von Raymond Briggs über das (tödlich) naive Vertrauen in die

³¹⁷ Yonaha, K. (1998). Die Auseinandersetzung mit dem Thema ‚Familie‘ in der Gegenwartsfamilie. In Hilaria Gössmann (Hg.), *Das Bild der Familie in den japanischen Medien* (S. 297–312). München: Iudicium Verl. S. 304.

³¹⁸ Watanabe, S. (Creator) (2014). *Terror in Resonance* [DVD]. Ep. 1. O. O.: Anime Ltd. 0:19-21.

³¹⁹ Vgl. Thomas, J. B. (2012). *Drawing on Tradition. Manga, Anime, and Religion in Contemporary Japan*. Honolulu: Univ. of Hawai’i Press. S. 149.

³²⁰ Vgl. Rosenbaum, R. (2014). Post-3/11 Literature in Japan. In Roy Starrs (Hg.), *When the Tsunami Came to Shore. Culture and Disaster in Japan* (91–112). Leiden, Boston: Global Oriental. S. 92.

Regierung zu verfilmen, um u. a. die Gefahr nuklearer Energie zu diskutieren. Trotz einer angedachten „Verlegung der Handlung von England zur Zeit des Kalten Krieges in das heutige Japan“³²¹ problematisiert der Rückgriff auf nicht-japanische Quellen reduktionistische Perspektiven auf eine national essenzialistische Bildkultur, wie diese u. a. Donald Richie vorschlägt.



Abb. 17. Watanabe. *Terror in Resonance*. E1. 19:37.



Abb. 18. Watanabe. *Terror in Resonance*. E1. 20:58.

³²¹ Müller. Der japanische Film nach 'Fukushima'. S. 230.



Abb. 19. Watanabe. *Terror in Resonance*. E1. 21:11.



Abb. 20. Watanabe. *Terror in Resonance*. E1. 21:22.

2.1.3. „As Japan Sinks—How to Protect Your Life and Possessions.“³²² Gesellschaftliche Metapher der Zerstörung

„In the current conditions of Japan, the bubble economy has broken down, families have broken down, and the school system has broken down. [...] The country has broken, and its people have broken, and the bonds within are beginning to break apart.“³²³

In diesem einleitenden Zitat beschreibt Romancier Takami Kōshun den Anfang der 1990er Jahre als eine vermeintlich endlose Kette von Katastrophen, die ineinander übergehen: Im

³²² Kerr, A. (2001). *Dogs and Demons. Tales from the Dark Side of Japan*. New York: Hill and Wang. S. 9.

³²³ Takami, K., & Oniki, Y. (Übers.) (2009). *Battle Royale*. 2. Aufl. San Francisco: Haika Soru. (Originalwerk veröffentlicht 1999). S. 585.

Moment der geplatzten Finanzblase bricht nicht nur die Wirtschaft, sondern genauso Familien, soziale Beziehungen, das Schulsystem und selbst die Nation zusammen, sodass der Autor, so Takami weiter, auf Ruinen zurückgreifen müsse, um die gesellschaftliche Stimmung artikulieren zu können.³²⁴ Takamis Aussage kann als Diskursfragment einer “popular obsession with the looming train wreck” betrachtet werden, die nach Jeff Kingston die Diskussionen zur *Lost Decade* strukturiert. Anstelle sich mit „significant alterations in the political, administrative, judicial, institutional, and economic landscape”³²⁵ zu beschäftigen, werden gesellschaftspolitische Debatten in einem apokalyptischen Narrativ fokussiert und kanalisiert, das „Bedeutung und kollektives Wissen von historischer, sozialer und physikalischer Realität konstruier[t]”³²⁶. Egal ob Obdachlose³²⁷ oder Jugendliche,³²⁸ laufend werden Stimmen in Japan hörbar, die mit überraschender Nüchternheit bezeugen, dass Japans Ende ohnedies schon sicher sei.³²⁹ Oft angefangen mit dem Tod vom Shōwa-Kaiser Hirohito (1989)³³⁰ – bedeute dieser doch für manche den Anfang der *Lost Decade* –³³¹ werden die geplatzte Finanzblase, das Kōbe-Erdbeben (1995), der Saringasanschlag der Endzeitsekte *Aum shinrikyō*, die Serienmorde von Shōnen A, (manchmal) außenpolitische Spannungen³³² und andere gesellschaftliche Probleme zu einer Kette verwoben, um etwa Tokio (als Stellvertreter für Japan) in einem „endless process of decay”³³³ zu visualisieren, da, wie es in einem populären Magazin (*Shūkan Gendai*) heißt, „[t]his Country Is Rotting on Its Feet.”³³⁴

Um die Diskurse in einem apokalyptischen Motiv zu bündeln, wird zumeist auf

³²⁴ Vgl. Takami & Oniki (Übers.). *Battle Royale*. S. 587.

³²⁵ Kingston. *Japan's Quiet Transformation*. S. 70.

³²⁶ Meier, S. (2009) Bild und Frame. Eine diskursanalytische Perspektive auf visuelle Kommunikation und deren methodische Operationalisierung. Zugriff am 11.06.2014 unter <http://www.medkom.tu-chemnitz.de/mk/meier/de%20Stefan%20Meier%20frame%20und%20bild.pdf>.

³²⁷ Vgl. Gill, T. (2011). Failed Manhood on the Streets of Urban Japan. The Meanings of Self-Reliance for Homeless Men. In Sabine Frühstück & Anne Walthall (Hg.innen), *Recreating Japanese Men* (S. 177–202). Berkeley, London: Univ. of California Press. S. 188.

³²⁸ Vgl. Ackermann. How Japanese teenagers cope. S. 77.

³²⁹ Im Nachfeld der Dreierkatastrophe 2011 kann die Mehrheit der Bevölkerung zwar nicht mit Sicherheit über das Ende des Landes sprechen, aber waren sich immerhin 80 % gänzlich unsicher, wie die Zukunft für Japan aussehe. Vgl. Allison, A. (2013). *Precarious Japan*. Durham, London: Duke Univ. Press. S. 20.

³³⁰ Vgl. Yokomori, R., & Gill, T. (Übers.) (2006). *Tokyo Tango*. London, New York, Woodstock: Duckworth Overlook. S. 231. (Originalwerk veröffentlicht 1994).

³³¹ Vgl. Holloway, D. (2014). Look at Me. Japanese Women Writers at the Millennial Turn. Diss.-Arb. Saint Louis: Washington Univ. Zugriff am 10.11.2015 unter <http://dx.doi.org/10.7936/K7D798FX>. S. 13.

³³² Vgl. Leheny, D. (2006). *Think Global, Fear Local. Sex, Violence, and Anxiety in Contemporary Japan*. Ithaca, London: Cornell Univ. Press. S. 3; Tan, D. (2014). ‚Die Sprache der Fische‘. Texte und Autorinnen seit 1989. In Lisette Gebhardt & Evelyn Schulz (Hg.innen). *Neue Konzepte japanische Literatur? Nationalliteratur, literarischer Kanon und die Literaturtheorie* (S. 81–102). Berlin: EB-Verlag DR. Brandt. S. 81; Kuroda, K. (2002). *Studies on Marxism in Postwar Japan. Main Issues in Political Economy and the Materialist Outlook of History*. Tokyo: Akane Books. S. 38; McCarthy. *Hayao Miyazaki*. S. 185.

³³³ Tanaka, J. (2011). Decaying ‘swamp city.’ The Death of Shōwa and Tokyo. *Japan Forum* 23, 2, S. 273–285, hier S. 283. Zugriff am 23.11.2014 unter DOI: 10.1080/09555803.2011.599125.

³³⁴ Kerr. *Dogs and Demons*. S. 9.

popkulturelle Bilder als Vorgänger und Stellvertreter zurückgegriffen. Am Deutlichsten zeigt sich diese Verbindung bei der *Aum shinrikyō*, deren Propaganda dermaßen von den zeitgenössischen Zerstörungsbildern aus der Populär- und Avantgardekultur geprägt war,³³⁵ dass die Sekte eigene Animations- und Mangaproduktionsstätten in Betrieb hatte.³³⁶ Während der Berichterstattung im Nachfeld der Saringasattacken 1995 verweisen Kommentator_innen mehrmals auf die unheimliche Assoziation der Sekte mit (populär)kulturellen Texten, als ob diese direkt von der Fiktion („from the pages of a science fiction thriller“³³⁷) in die Realität geschritten wäre. Selbst ehemalige Sektenmitglieder waren von Gesprächen über „Laser- und Plasma-Waffen“ ein wenig überrascht, da diese doch „Science-Fiction total“³³⁸ wären. Gleichfalls wurden jedoch auch Ereignisse und gesellschaftliche Entwicklungen, die keine unmittelbaren Vorbilder in der Populärkultur hatten auf diese zurückgeführt. Komatsu Sakyōs immens erfolgreicher Roman *Nihon chinbotsu (Japan sinkt)*, den er 1964, dem Jahr der Olympischen Spiele in Tokio – einem Symbol der Modernisierung – als „a commentary on the fragility of the state of complacency“³³⁹ zu schreiben begann, wurde einerseits sofort „neu entdeckt“, als die Dreierkatastrophe 2011 auf Japan hereinbrach,³⁴⁰ was Georg Seeßlens und Markus Metz‘ Einschätzung versinnbildlicht, dass „[j]ede mögliche Katastrophe [...] zumindest als Angst-Bild in unserer Bildermaschine festgehalten“ ist, „[a]ls wären sie latent in unserem kollektiven Unterbewußtsein gewesen, und hätten nur auf ein manifestes Erscheinen gewartet“³⁴¹. Andererseits wurden die Narrative und Motive, die der Roman vorschlägt, schon die letzten zwei Dekaden konstant aufgerufen. Nicht nur beriefen sich Japanolog_innen und Wissenschaftler_innen anderer Disziplinen spielerisch in ihrer Auseinandersetzung mit der *Lost Decade* auf das Buch,³⁴² sondern selbst populäre Zeitungen nutzten in den 1990er Jahren die Schablone des Romans, um die Lage des Wirtschaftssystems und die finanziellen Möglichkeiten als Privatperson zu diskutieren, wie etwa an der Überschrift dieses Kapitels ersichtlich ist, die unmittelbar von dem Titel eines

³³⁵ Vgl. Uchino, T. (2000). Images of Armageddon. Japan's 1980s Theatre Culture. *TDR: The Drama Review* 44, 1, S. 85–96. Zugriff am 19.07.2013 unter <http://muse.jhu.edu/journals/tdr/summary/v044/44.1tadashi.html>. S. 86f; Schodt. *Dreamland Japan*. S. 47; Thomas. *Drawing on Tradition*. S. 131f.

³³⁶ Vgl. Schodt. *Dreamland Japan*. S. 228f; Thomas. *Drawing on Tradition*. S. 152.

³³⁷ Napier. *When the Machines Stop*. S. 104.

³³⁸ Murakami, H., & Gräfe, U. (Übers.) (2004). *Untergrundkrieg. Der Anschlag von Tokyo*. Köln: btb-Verlag. (Originalwerk veröffentlicht 1997, 1998). S. 360.

³³⁹ Suter, R. (2014). Disaster and National Identity. The Textual Transformations of *Japan Sinks*. In Roy Starrs (Hg.), *When the Tsunami Came to Shore. Culture and Disaster in Japan* (214–230). Leiden, Boston: Global Oriental. S. 215.

³⁴⁰ Vgl. Zöllner, R. (2011). *Japan. Fukushima. Und Wir. Zelebanten der nuklearen Erdbebenkatastrophe*. München: Iudicium. S. 136.

³⁴¹ Seeßlens, G., & Metz, M. (2002). *Krieg der Bilder. Bilder des Krieges. Abhandlung über die Katastrophe und die mediale Wirklichkeit*. Berlin: Tiamat. S. 30.

³⁴² Siehe etwa Driscoll. Debt and Denunciation in Post-Bubble Japan. S. 166.

Zeitungsartikels übernommen wurde.³⁴³ Mit Vorbildern aus der Populärkultur wurden apokalyptische Narrative fassbar, um gesellschaftliche Diskurse zu bündeln. Die unmittelbarste Verbindung zum Apokalyptischen bietet wahrscheinlich der gebürtig US-amerikanische Anime-Regisseur Michael Arias, wenn er seine ersten Eindrücke von Tokio 1995 artikuliert: „[A] weird time in Tokyo, just after the Kobe quakes, right in the midst of the Aum Shinrikyo [sic] gas attacks. [...] All of that weird pre-apocalyptic tension“³⁴⁴. Doch ist der Filmemacher bei weitem nicht der Einzige, der Ereignisse unterschiedlichster Natur (Naturkatastrophe, Terroranschlag) in einem verallgemeinerten Zerstörungsnarrativ sammelt. Als etwa der Dramaturg Kawamura Takeshi über sein Stück *Tokyo Trauma* (1995) spricht, legt er (bewusst oder nicht) diese Diskursformation offen, welche die Sagbarkeit gesellschaftlicher Probleme in den 1990er (und, wie noch gezeigt wird, teilweise 2000er) Jahren maßgeblich strukturiert. Dieses Stück besitze nämlich mehrere Referenzen auf das zeitgenössische Japan:

„one is the Aum cult incident, the other is a natural disaster, not a social problem, the Kobe earthquake. With the earthquake, it was as if we were finally confronted with the bomb-devasted postwar Tokyo landscape. After 50 years, the same landscape reappeared. The so-called economic bubble was gone.“³⁴⁵

Damit charakterisiert Kawamura sein Stück nicht nur mit Referenzen auf die *Aum shinrikyō* und das Kōbe-Erdbeben, sondern kontextualisiert diese wiederum diskursiv in einem Näheverhältnis zu dem zerbombten Japan, um das Ende der Hochkonjunktur zu beschreiben. Während Historiker_innen zu derselben Zeit die fehlende Aufarbeitung der eigenen Kriegsvergangenheit in Japan bemängeln,³⁴⁶ wird das zerbombte Japan zu einer populären Visualisierungsmetapher in gesellschaftskritischen (und v. a. moralisierenden) Diskussionen,³⁴⁷ da diese zum einen stellvertretend für einen Generationskonflikt herangezogen wird,^{348,349} zum anderen das Zerstörungsnarrativ visuell verdichten kann. So heißt es etwa im Magazin *Shinchō* 45: „In the 1990s, Japan Has Lost the War Again!“³⁵⁰. Dementsprechend schlägt David Leheny vor, dass „the disparate catastrophes Japan faced in

³⁴³ Kerr. *Dogs and Demons*. S. 9.

³⁴⁴ Arias, Michael zit. n. Condry, I. (2013). *The Soul of Anime. Collaborative Creativity and Japan's Media Success Story*. Durham, London: Duke Univ. Press. S. 154.

³⁴⁵ Kawamura, T., & Martin, C. (Interviewerin) (2000). Kawamura Takeshi. New Ideas in/for Japanese Theatre. *The Drama Review* 44, 1, S. 109–113, hier S. 113. Zugriff am 05.04.2016 unter DOI: 10.1162/10542040051058933.

³⁴⁶ Vgl. McRoy. *Nightmare Japan*. S. 40.

³⁴⁷ Vgl. Takami & Oniki (Übers.). *Battle Royale*. S. 585.

³⁴⁸ Vgl. Nishitani. Vorwort. S. 15.

³⁴⁹ Näheres hierzu Kapitel 2.2.

³⁵⁰ Kerr. *Dogs and Demons*. S. 9.

1990s – financial meltdown, natural disaster, terrorist attack – seemed to feed on one another in the popular imagination, leading Japanese observers to talk about a more general crisis confronting the nation.³⁵¹ Soziale und natürliche „Katastrophen“ verlieren ihre Spezifika, um diese enthierarchisiert in ein Krisen- bzw. Zerstörungsnarrativ zu fassen, das so weit offen ist, dass auch spätere Entwicklungen, wie etwa die Dreierkatastrophe von März 2011,³⁵² in dieses inkorporiert werden können. In dem Kontext ist die apokalyptische Metapher von derartiger Bedeutung, dass auch ohne die Erwähnung einzelner Katastrophen mittels des Motivs die gesellschaftliche Entwicklung diskutiert werden kann. Etwa verwendete im Sommer 2005 das damals drittgrößte Wochenmagazin, das Jugendmagazin *Shūkan Shinchō*, welches sich normalerweise mit den Themenkreisen um Sexualität(en), Mode und Reisen beschäftigt, die Apokalypse(n) als Thema der Ausgabe, um über Geburtenrückgang, Staatsschulden und STDs zu berichten.³⁵³ Indem der Autor Tsurumi Wataru 1993 in seinem höchst einflussreichen *Kanzen jisatsu manyuaru* (*The complete manual of suicide*) Suizid und Weltuntergang unter der „notion of ‚resetting the world‘“³⁵⁴ zusammenfasst, findet letztendlich selbst der Freitod in diesem Apokalypse-Diskurs Einzug.

Dementsprechend nützt der systemkritische Dichter Henmi Yō (v. a. im Nachfeld von der Dreierkatastrophe) auch den Begriff *metsubō* (Untergang, Zerstörung), da Japan nur, so Henmi, im Kontext „einer Katastrophe apokalyptischen Ausmaßes“ diskutiert werden könne. In dieser Hinsicht bringt der Dichter die apokalyptische Rhetorik auf den Punkt, die in Japan zumindest seit den 1990er Jahren gebräuchlich geworden ist. In einem Zusatz fügt er jedoch hinzu, dass er auch „[i]m gottlosen Trümmerfeld (*kami naki gareki no hara nite*) von Fukushima und seiner Heimatstadt [...] die Chance für einen Neuanfang“³⁵⁵ (Herv. im Orig.) erkenne. Dies ist durchaus interessant, denn mit dem Rückgriff auf ein zyklisches Verständnis von Zerstörung und Wiederaufbau, das kulturhistorisch oftmals in der populären Phrase „Feuer sind die Blumen von Edo“ gerahmt wird,³⁵⁶ wird die Zerstörungsmetapher von einer einseitig moralisierenden Verwendung des Diskurses enthoben, die in dem Motiv einzig den Untergang Japans artikuliert.³⁵⁷ Tatsächlich verwenden in vielen Fällen konservative Kommentator_innen das Zerstörungsnarrativ als moralisierenden Fokuspunkt, um reaktionäre

³⁵¹ Leheny. *Think Global, Fear Local*. S. 14.

³⁵² Vgl. Tan. ‚Die Sprache der Fische‘. S. 81, 85.

³⁵³ Vgl. Driscoll. Debt and Denunciation in Post-Bubble Japan. S. 164-165.

³⁵⁴ Miyadai, S., & Shion, K. (Übers.) (2011). Transformation of Semantics in the History of Japanese Subcultures since 1992. *Mechademia* 6, S. 231–258, hier S. 240.

³⁵⁵ Chappelow, C. (2014). Kritische Lyrik nach ‚Fukushima‘. Henmi Yō und sein Gedichtband *Me no umi*. In Lisette Gebhardt & Evelyn Schulz (Hg.innen). *Neue Konzepte japanische Literatur? Nationalliteratur, literarischer Kanon und die Literaturtheorie* (S. 253–276). Berlin: EB-Verlag DR. Brandt. S. 259.

³⁵⁶ Vgl. Tabata. Explodierende Grundstückspreise in Japan. S. 169.

³⁵⁷ Vgl. Leheny. *Think Global, Fear Local*. S. 3.

Diskurse zu bündeln. Dies beginnt bei einem nonchalanten Verweis auf die *Aum shinrikyō* und deren Weltzerstörungsnarrative als Kritik an einem jugendlichen Individualismus³⁵⁸ und endet bei dem heftig diskutierten Kommentar des damals amtierenden Gouverneurs Tokios, Ishihara Shintarō, dass die Dreierkatastrophe von März 2011 eine „göttliche Strafe“ (*tenbatsu*) für den materialistischen Egoismus der japanischen Bevölkerung sei.³⁵⁹ Doch eine derartige Lesart des rhetorischen Motivs übersieht, dass das Bild genauso evoziert wird, um Kritik an der Politik der Vorjahre bzw. an dem Verhalten der Elterngeneration zu äußern³⁶⁰ oder selbst den vermeintlichen „Untergang“ der Gesellschaft als Moment der Befreiung zu zelebrieren.

In diesem Kontext offenbart sich ein zweites Deutungsmuster, das die Zerstörung anbietet, nämlich jene als Katalysator für Veränderungen – oder, wie Roman Rosenbaum in Bezug auf Murakami Harukis *Kami no kodomotachi wa minna odoru (After the Quake)* kommentiert, als „metaphor for the necessity for change.“³⁶¹ Egal ob auf individueller,³⁶² subkultureller oder gesamtgesellschaftlicher Ebene,³⁶³ die Apokalypse dient in diesem Kontext als rhetorisches Stilmittel, die Zerstörung als (hoffnungsvolle) Möglichkeit zu inszenieren.³⁶⁴ So greift etwa Murakami auf das Kōbe-Erdbeben zurück, um die Erkenntnis der persönlichen Leere in verschiedenen Geschichten zu verbildlichen,³⁶⁵ die in weiterer Folge eine Veränderung erst ermögliche. In ähnlicher Hinsicht definiert etwa Jay McRoy Sono Shions *Jisatsu sākuru* als „bleak, apocalyptic vision“ sozialer Entfremdung, die aber letztendlich einen Hoffnungsschimmer parat hält, denn „[t]he future is in our hands, and [...] it is still possible to ‚find life again‘.“³⁶⁶ Auch Filmemacher Kurosawa Kiyoshi versteht seine apokalyptische Vision der japanischen Gesellschaft und Medienlandschaft in *Kairo (Pulse)* (2001) als letztlich positiv und optimistisch, da in ihr „the possibility of starting again with nothing“ und somit „the beginning of hope“³⁶⁷ ruhe. All diese Texte fügen sich in Henmis Definition eines

³⁵⁸ Vgl. Matsudo, Y. (2001). Back to Invented Tradition. A Nativist Response to a National Crisis. In Robert J. Kisala & Mark R. Mullins (Hg.), *Religion and Social Crisis in Japan. Understanding Japanese Society through the Aum Affair* (S. 163–177). New York: Palgrave MacMillan. S. 165.

³⁵⁹ Vgl. Rambelli, F. (2014). Gods, Dragons, Catfish, and Godzilla. Fragments for a History of Religious Views on Natural Disasters in Japan. In Roy Starrs (Hg.), *When the Tsunami Came to Shore. Culture and Disaster in Japan* (50–69). Leiden, Boston: Global Oriental. S. 51.

³⁶⁰ Vgl. Hayao Miyazaki (McCarthy). S. 199.

³⁶¹ Rosenbaum. Post-3/11 Literature in Japan. S. 101.

³⁶² Vgl. Murakami, H., & Rubin, J. (Übers.) (2003). *After the Quake. Stories*. New York: Vintage International. (Originalwerk veröffentlicht 2002). S. 3f.

³⁶³ Vgl. Broderick, M. (2002). Anime's Apocalypse. *Neon Genesis Evangelion* as Millenarian Mecha. *Intersections: Gender, History and Culture in the Asian Context* 7. Zugriff am 08.05.2015 unter http://intersections.anu.edu.au/issue7/broderick_review.html.

³⁶⁴ Vgl. McRoy. *Nightmare Japan*. S. 137.

³⁶⁵ Vgl. Murakami & Rubin (Übers.). *After the Quake*. S. 22f., 43, 87.

³⁶⁶ McRoy. *Nightmare Japan*. S. 152f.

³⁶⁷ Kurosawa, Kiyoshi (2002) zit. n. McRoy. *Nightmare Japan*. S. 168.

apokalyptischen Diskurses ein, der nicht nur die einzige Möglichkeit darstellt, Japans Entwicklung zu diskutieren, sondern auch gesellschaftliche Transformationen zu evozieren.

Das tatsächliche Ausmaß der Bedeutung, die dem Diskurs gesamtgesellschaftlich innewohnt, ließ sich aber erst nach der Dreierkatastrophe eruieren. Am 16. März 2011 postuliert Kulturkritiker Azuma Hiroki in einem kontrovers diskutierten Artikel³⁶⁸ in der *New York Times*, dass zur Abwechslung er und ganz Japan stolz seien, Japaner_innen zu sein – wie die Überschrift des Artikels übersetzt lautet („For a Change, Proud to be Japanese“).

„The Japanese are an unfortunate people who have rarely felt pride in their country or government *since the defeat in World War II*. This has been particularly true in the last 20 years, during the prolonged recession after our economic bubble burst. [...] Oddly enough, the Japanese are proud to be Japanese now. [...] I am seeing such concerns [regarding a gaining nationalism] already surfacing on the Web. Nonetheless, I wish to see *a ray of hope* in this phenomenon. Prior to the quake, Japan was a timid nation *worrying about its eventual decline*. People expected nothing from the nation, and the *mutual help across generations* and the *trust in local communities* was beginning to crumble. But maybe the Japanese people could *use the experience of this catastrophe to rebuild a society bound together with a renewed trust*.“³⁶⁹ (Meine Herv.)

Der zitierte Ausschnitt erlaubt einige Anschlusspunkte an das Zerstörungsnarrativ, wie dieses hier bislang skizziert wurde. Eine Reihe von Katastrophen, die rhetorisch in einem unmittelbaren Zusammenhang mit dem Zweiten Weltkrieg gebracht werden,³⁷⁰ haben den nationalen Stolz und damit in weiterer Folge das Bewusstsein um ein Japanischsein unterbrochen (*nihonjinron*), weshalb sich Japan in einem grundlegenden Zustand des generalisierten und letztendlichen Unterganges („eventual decline“) befände. Letzteres offenbare sich u. a. in einem intergenerationellen Zusammenbruch und fehlenden interpersonellen Beziehungen³⁷¹. Jedoch ist es erneut die schwere Katastrophe, die

³⁶⁸ Vgl. Richter, S. (2012). Das Ende des ‚endlosen Alltags‘? Post-Fukushima als Japan-Diskurs. In Steffi Richter & Lisette Gebhardt (Hg.innen), *Japan nach „Fukushima“. Ein System in der Krise* (S. 91–134). Barleben: Leipziger Universitätsverlag. S. 97.

³⁶⁹ Azuma, H. (2011, März 16). For a Change, Proud to be a Japanese. *The New York Times*. Zugriff am 03.02.2016 unter http://www.nytimes.com/2011/03/17/opinion/17azuma.html?_r=0.

³⁷⁰ Dies geschieht mehrmals in der Diskussion von der Dreierkatastrophe 2011 (Vgl. Raddatz, R. (2013). Momentaufnahmen des Post-Fukushima-Nationalismus. Wie die Atomfrage die japanische Rechte spaltet. In Lisette Gebhardt & Steffi Richter (Hg.innen), *Lesebuch „Fukushima“. Übersetzungen, Kommentare, Essays* (S. 349–368). Berlin: EB-Verlag Dr. Brandt. S. 352–354.), wie man etwa bei Aussagen des Dichters Henmi Yōs (Vgl. Chappelow. Kritische Lyrik nach ‚Fukushima‘. 260) oder bei der Rede von Murakami Haruki anlässlich der Verleihung des *International Catalunya Price* sehen kann (Vgl. Gebhardt. ‚Ich habe die ganze Zeit darauf gewartet, dass dieser Tag kommen möge‘. S. 176.). Selbst Filme, welche den Abwurf der Atombombe über Hiroshima und Nagasaki präsentiert haben, gewannen in diesem Kontext eine neue Dimension, da sie als Gegenfolien herangezogen wurden, um die Dreierkatastrophe verstehen zu können. Vgl. Broderick & Hatori. *Pica-don*. S. 85.

³⁷¹ Selbst ein Diskursfragment der weit diskutierten *muen shakai* („beziehungslose Gesellschaft“). Weiteres hierzu in Kapitel 3.2.2.

letztendlich einen Hoffnungsschimmer erlaubt, da diese eine gesamtgesellschaftliche Veränderung (im Falle Azumas: das zurückgekehrte Interesse am Allgemeinwohl) impliziere. Im weiteren Verlauf des Artikels konzipiert der Autor eine trügerische Gegenüberstellung zwischen dem Kōbe-Erdbeben 1995, das der Autor als Beispiel für die Inkompetenz der Regierung und den Vertrauensverlust der Bevölkerung in diese heranzieht, und dem (nationalistischen) Zusammenkommen der Bevölkerung und Regierung im Falle der Dreierkatastrophe, um ein teleologisches Narrativ von einer Nation zu spinnen, die erst in der Folge mehrere Katastrophen (Finanzblase, Kōbe, Dreierkatastrophe) einen Nationalstolz gewinnt.³⁷² Dass das Kōbe-Erdbeben zuvor jahrelang für viele Autor_innen *das* Paradebeispiel des sozialen Zusammenhalts und der Zivilcourage (v. a. seitens der japanischen Jugend) verstanden wurde,³⁷³ während sich die Skepsis gegenüber Regierung und ihrem Handeln, die schon im März 2011 vorhanden war, im Laufe der kommenden Jahre noch verschärfte, bleibt in dieser Passage ungesagt, um die Stringenz der Argumentation nicht zu stören.

Ogleich Azuma in einem späteren Essay seinen ursprünglichen Text stellenweise revidieren und anpassen musste, bleibt die Dreierkatastrophe eine Zäsur, die der Kulturkritiker mit einem entscheidenden Rückgriff auf Miyadai Shinji als das „plötzliche[.] Ende ‚des endlosen Alltags‘“³⁷⁴ charakterisiert. Auf ähnliche Weise verbindet auch Sono Shion Miyadais Phrase mit der Dreierkatastrophe. Der Regisseur, der März 2011 mitten in der späten Vorproduktionsphase von *Himizu* war³⁷⁵ und den Film dementsprechend anpasste („I could not ignore what had happened“), findet sich in dieser Diskursformation wieder, wenn er meint, dass Furuya Minoru, der Autor vom Manga, auf dem *Himizu* basiert, „wrote about a life of boredom and peace and the *endless continuum of those days*, but after 3/11 we were in a situation where we were living the *unordinary*“³⁷⁶ (Meine Herv.). Ähnliches findet sich in einem anderen Interview, in dem er „the ‘90s as being a never-ending normality“ der Zeit nach der Dreierkatastrophe als „never-ending *un-normality*“³⁷⁷ gegenüberstellt. Interessanterweise stellt dabei jedoch Miyadais einflussreiche Phrase „*owarinaki nichijō o*

³⁷² Vgl. Azuma. *For a Change, Proud to be a Japanese*.

³⁷³ Vgl. Richter. *Das Ende des ‚endlosen Alltags‘?* S. 102; Kingston. *Japan's Quiet Transformation*. S. 72f.

³⁷⁴ Richter. *Das Ende des ‚endlosen Alltags‘?* S. 100.

³⁷⁵ Die erste Klappe fiel im Mai 2011, nur zwei Monate nach 3/11, in einer Gegend, die unmittelbar von der Katastrophe betroffen war. Vgl. Sono, S., & Suzuki, T. (Interviewerin), & Hadfield, J. (Übers.) (2012, Jänner 11). Sion Sono. *The Interview*. The provocative filmmaker talks about his post-March 11 film, 'Himizu'. *Time Out Tokyo*. Zugriff am 18.05.2014 unter <http://www.timeout.jp/en/tokyo/feature/5348/Sion-Sono-The-interview>.

³⁷⁶ Sono, S., & Bleasdale, J. (Interviewer) (2012, Juni 2). *Himizu*. Interview with Sion Sono. *Electric Sheep*. Zugriff am 18.05.2014 unter <http://www.electricsheepmagazine.co.uk/features/2012/06/02/himizu-interview-with-sion-sono/>.

³⁷⁷ Sono & Suzuki & Hadfield. Sion Sono. *The Interview*.

ikiro‘ (‘be prepared to live an endless routine life’)³⁷⁸ (Herv. im Orig.) selbst ein Diskursfragment des apokalyptischen Diskurses in den 1990er Jahren dar, da paradoxerweise gleichzeitig zu der Verwendung des (Welt-)Zerstörungsnarrativs das Fehlen dieser in einer postmodernen Welt lamentiert wird: „Japan in the 1990s appears to be plagued by the loss of an end, death or the absolute“³⁷⁹. Dies scheint im direkten Kontrast zu einer Verwendung des Narrativs in den 1980er Jahren zu stehen, da, wie etwa Tsurumi Wataru ausführt, „[f]or a while, it seemed like it would end, all of it. In the late Eighties, there was a feeling of doom in the air. [...] People would say, ‘The big one may be coming!’ or ‘The world may end tomorrow!’“³⁸⁰ Als dann plötzlich die Finanzblase platzte, entsprach das zwar durchaus den Bildern, die in den Vorjahren evoziert wurden, doch diese Phase nach dem Platzen war weit entfernt von einer erhofften „Katharsis [für die Menschheit]“, „aus der die Seelen gestärkt und stabiler hervorgehen“³⁸¹. Mag dieses Zitat auch ein wenig problematisch sein, da es doch einem ehemaligen Mitglied der *Aum shinrikyō* entstammt und dessen Rhetorik dementsprechend nur ein subkulturelles Fragment der Bevölkerung darstellt, war die Konnotation von einer erwarteten historischen Zäsur zwischen einem Jetzt und einem Nachher durchaus weit verbreitet. So schreibt etwa der renommierte Regisseur Miyazaki Hayao Anfang der 1990er Jahre:

„[U]p until the 1980s I think there was this view of the future that included an End Times. Japan would continue as is, get bigger and bigger, and then one day something would burst with a loud noise, and civilization would suddenly collapse. [...] [I]f it [a repeat of the 1923 Great Kanto Earthquake in Tokyo] were to happen, I think everyone also had this *hope that they would feel cleansed*. We were thinking a bit too naively and sweetly [...] even in the way we imagined things might all end.“³⁸² (Meine Herv.)

Indem Miyazaki eine unmittelbare Verbindung zwischen einer psychischen Reinigung und den Bildern der (Welt-)Zerstörung zieht, befinden sich seine Worte in einem unheimlichen Näheverhältnis zu den Aussagen des oben zitierten Sektenmitglieds. Obwohl der Filmemacher in weiterer Folge retrospektiv auf die Naivität solcher Gedanken hinweist und in einem Folgeinterview anmerkt, dass man nun eben einen (kritisch reflektierten) Weg finden

³⁷⁸ Iida, Y. (2002). *Rethinking Identity in Modern Japan. Nationalism as aesthetics*. London, New York: Routledge. S. 234.

³⁷⁹ Ebd. S. 234.

³⁸⁰ Tsurumi, W. (Jänner 1994). A Final Exit for Japan’s Generation X. *Harper’s Magazine*. Zugriff am 08.05.2015 unter <http://go.galegroup.com/ps/i.do?id=GALE%7CA14698722&v=2.1&u=43wien&it=r&p=LitRC&sw=w&asid=93ff6a8040306a62e3ad8c95dcfda3a6>.

³⁸¹ Murakami & Gräfe (Übers.) *Untergrundkrieg*. S. 365.

³⁸² Miyazaki, H. (2009). An Interview Just Prior to the Release of *Porco Rosso*. In Hayao Miyazaki & Beth Cary (Übers.) & Frederik L. Schodt (Übers.), *Starting Point. 1979–1996* (S. 384–389). San Francisco: Viz Media. (Originalwerk veröffentlicht 1992). S. 386, 387.

müsse, in diesem Chaos zu leben („live in this chaos“³⁸³), fügt sich die Denkweise in eine Periodisierung, die Miyadai Shinji herausgearbeitet hat. Primär auf popkulturelle Texte bezogen, konzipiert der Kulturwissenschaftler und Soziologe eine kultur- und mentalitätsgeschichtliche Periodisierung von hegemonialen Narrativen in der japanischen Nachkriegszeit. Angelehnt an dem Soziologen Mita Munesuke, der die Jahre 1945 bis 1960 unter dem Terminus „the age of ideals“, die Jahre 1960 bis 1975 unter „the age of dreams“ und die Zeit nach 1975 unter „the age of fiction“ gruppierte, habe Miyadai, so er selber, Mitas System fein abgestimmt („fine-tuned“). Die erste Periode wird unter Miyadai zur „the age of order“, die mittlere zur „the age of future“ und letzte zu „the age of the self“, die er an dem Zeitpunkt der *Aum shinrikyō*-Attentate in zwei Hälften teilt: „The age of Armageddon“ und „the age of post-Armageddon.“³⁸⁴ Während die Perioden vor 1975 hegemoniale Narrative der Zeit (re)produzierten³⁸⁵ und mit der Jahrtausendwende im *subaba-kei* (*surviver*-Typ oder -Genre), mit dem der Kulturwissenschaftler Mitas Periodisierung ergänzt, zunehmend Kritik an neoliberale Verhältnissen geäußert werden,³⁸⁶ möchte ich an dieser Stelle in erster Linie auf die beiden Phasen des „age of the self“ eingehen, da diese maßgeblich von Bildern des Weltuntergangs geprägt sind.

In beiden Phasen („the age of Armageddon“ und „the age of post-Armageddon“) wurde das Selbst in apokalyptische Narrative strukturiert, wobei in Folge der Attentate der *Aum shinrikyō* sich die eigene Perspektive zwangsweise verschieben musste; denn war das eskapistische „yearn[ing] for an Armageddon [...] once considered [to be] ‚cool‘“, konnte eine derartige Einstellung nach den Anschlägen nur noch als lächerlich („became ridiculous“), wenn nicht sogar schmerzhaft betrachtet werden („painful to watch“³⁸⁷). Dieses „original world type“-Narrativ, dessen extremste Ausformung die Ideologie der *Aum shinrikyō*

³⁸³ Miyazaki Hayao zit. n. McCarthy, H. (2002). *Hayao Miyazaki. Master of Japanese Animation. Films Themes Artistry*. Revised Edition. Berkeley: Stone Bridge Press. S. 185.

³⁸⁴ Vgl. Miyadai & Shion (Übers.). Transformation of Semantics in the History of Japanese Subcultures since 1992. S. 233.

³⁸⁵ Die hauptsächliche Definition des Zeitalters der Ordnung bzw. des Ideals ist, wie beide Namen schon verraten, an der Idee einer idealen Ordnung der unmittelbaren Nachkriegszeit angelehnt, die sich von dem bürgerlichen Familienkonzept nährt, wie die neue Verfassung dieser Zeit diese etabliert und forciert. Damit affirmiert diese Periode die gegenwärtigen Interessen der Zeit, während das Zeitalter der Zukunft die derzeitige Lage zu negieren begann. Plots der ersten Phase stellten oftmals den eigentlichen Kampf um die Erhaltung der sozialen Ordnung in den Vordergrund, während nun in einer Zeit, in der soziale Konsens nach außen zerbrochen war, wie die diversen (kurzlebigen) Proteste der 1960er Jahre unter Beweis stellten, entgleitet das Tatsächliche der Gesellschaft zugunsten der (teleologischen) Hoffnung einer besseren Zukunft. Nicht einmal selber muss man am Kampf beteiligt sein, denn die Irrationalität der gegenwärtigen Zeit würde ohnedies seitens „superior beings from the future or outer space“ beseitigt werden. Vgl. Miyadai & Shion (Übers.). Transformation of Semantics in the History of Japanese Subcultures since 1992. S. 233f.

³⁸⁶ Im Falle dieser abschließenden Phase wurde Miyadai Shinji von Ausführungen seitens Uno Tsunehiro angeregt. Vgl. Miyadai & Shion (Übers.). Transformation of Semantics in the History of Japanese Subcultures since 1992. S. 246.

³⁸⁷ Ebd. S. 235.

darstellt, erlaubt eine Homöostase des Selbst, indem die Sektenmitglieder „sought an Armageddon [in reality] not in order to construct an ideal world, but to construct an ideal self.“³⁸⁸ Andererseits entwickelt sich in „the age of post-Armageddon“ eine zunehmende Psycho(-patho)logisierung der Protagonist_innen, in denen „‘the mystery of the world‘ and ‚the personal mystery‘“ unmittelbar miteinander verbunden sind. Da die Serie *Shin seiki evangerion* nur wenige Monate nach den Anschlägen der *Aum shinrikyō* erstausgestrahlt wurde, stelle sie, so Miyadai, den Archetypen des „world types“ dar, den „it only resolves the personal mystery directly, and the direct resolution of that mystery (without explanation) leads to the resolution of the mystery of the world.“³⁸⁹ Dementsprechend scheint eine Differenzierung zwischen „the material and the psychological“³⁹⁰ Apokalypsen, die Kuo-Wei Lan bzgl. *Shin seiki evangerion* vorschlägt, irrelevant, da beide Teile derselben Bewegung sind: Die psychologische Apokalypse manifestiert sich in der materiellen. Ähnlich offenbart sich auch das „Ende der Welt“, das in Murakami Harukis *Sekai no owari to Hādoboirudo Wandārando* (*Hard-Boiled Wonderland und das Ende der Welt*) konstant heraufbeschworen wird und auf welches die Protagonist_innen für den Großteil des Romans zusteuern, als rein psychologisches, in dem sich der Protagonist in seinem Unbewussten verliert. Mag Susan J. Napier diesen Rückzug tendenziell als politischen Akt verstehen, da die Wahl zugunsten des dunklen Unbewussten die lebensfeindliche Qualität der inner- und außerdiegetischen Realität aufdeckt,³⁹¹ äußert sich diese politische Kritik erneut in der apokalyptischen Metapher, die sich einzig um das Selbst dreht, um dieses zu stabilisieren.

Ohne nun Miyadais Auseinandersetzung mit pop- und subkulturellen Narrativen eins zu eins auf gesamtgesellschaftliche Diskurse umzulegen, zeigen sich deutliche Korrelationen in den Aussagen der einzelnen Autor_innen: Nicht nur impliziert das (post-)apokalyptische Narrativ eine hoffnungsvolle Schranke zwischen einem nicht weiter definiertem Jetzt und Nachher, sondern birgt die Zerstörung vor allem die Hoffnung, dass neben gesellschaftlichen und persönlichen Beziehungen das Selbst an sich verändert werde. Obgleich, wie etwa Miyadai und Miyazaki anmerken, nach einer tatsächlichen Katastrophe (Platzen der Finanzblase bzw. *Aum shinrikyō*) die Vorstellung einer wahrhaftigen Katharsis naiv und sogar problematisch wirke, scheint sich diese Sichtweise gehalten zu haben. Dies bezeugt nicht nur Azumas Aussage, sondern genauso sein Rückbezug auf den „endlosen Alltag“, der in den 1990er Jahren das einst erhoffte Untergangsnarrativ als Gegenfolie stets begleitet. Jedoch im

³⁸⁸ Ebd. S. 244.

³⁸⁹ Ebd. S. 244.

³⁹⁰ Lan. *Technofetishism of Posthuman Bodies*. S. 249.

³⁹¹ Vgl. Napier. *The Fantastic in Modern Japanese Literature*. S. 212-214.

Kontrast zu der Intentionalität Miyadais, der den „endlosen Alltag“ als eine pragmatische funktionalistische Gegenperspektive zu dem hoffnungsvollen Untergangsnarrativ skizzierte, um die vergebliche Suche nach Bedeutung im Leben zu umgehen,³⁹² wird die Phrase im Laufe der 1990er von dem apokalyptischen Narrativ erneut einverleibt. Denn „[t]he endless litany of apocalyptic images“, die Thomas Looser im Kontext von Neo-Pop-Künstler_innen, wie etwa Murakami Takashi, erkennt, scheint selbst „a romantic desire for a real limit, a real ending, or a real horizon“³⁹³ zu verbergen. Doch indem wir diese Aussage Loosers mit Morikawa Kaichirōs Verständnis des „armageddon wish as salvation from this faded reality“³⁹⁴ kombinieren, ergibt sich eine diskursive Verschränkung, in der Miyadais „endloser Alltag“ konstant als Gegenfolie für einen hoffnungsvollen Untergang herangezogen wird. Anstelle, wie Miyadai vorschlägt, den endlosen Alltag als Möglichkeit zu zelebrieren, nur in dem Moment zu leben – gefasst in den Worten *genzai shikō* (auf die Gegenwart orientiert),³⁹⁵ die oftmals aufgrund eines angeblich inhärenten Nihilismus kritisiert wird³⁹⁶ –, wird die Phrase in den Aussagen von Autor_innen, wie Azuma und Sono, refunktionalisiert, um in ihr eine kathartische Erfahrung von Katastrophen zu reimaginieren.

Ehe ich das Kapitel schließe, scheint es wertvoll, anhand eines Beispiels aus der Kulturszene, die Anwendung des apokalyptischen Narrativs zu verfolgen, indem wir ein Stück des anfangs erwähnten Dramaturgen Kawamura Takeshi näher betrachten. In seiner Untersuchung zu der in den 1980er Jahren gegründeten avantgardistischen Theatergruppe *Daisan Erotica*, die sich deutlich gegen das neokonservative zeitgenössische Theater der 1980er positioniert,³⁹⁷ beschreibt Theaterwissenschaftler Peter Eckersall ihren Gründer und künstlerischen Leiter, Kawamura, als Sozialkritiker, „viewing Japan as dystopic rather than utopian, fractured rather than cohesive, violent and coercive rather than safe and free.“³⁹⁸ Als selbst ernanntes *onikko* (Dämonenkind)³⁹⁹ setzt Kawamura auf „science fiction world(s) with

³⁹² Vgl. Iida. *Rethinking Identity in Modern Japan*. S. 234.

³⁹³ Looser, T. (2006). Superflat and the Layers of Image and History in 1990s Japan. *Mechademia* 1, S. 92–109, hier S. 107.

³⁹⁴ Morikawa, Kaichirō zit. n. Sutcliffe. *Contemporary Art in Japan and Cuteness in Japanese Popular Culture*. S. 280.

³⁹⁵ Vgl. McVeigh, B. J. (2000). *Wearing Ideology. State, Schooling and Self-Presentation in Japan*. Oxford, New York: Berg. S. 160.

³⁹⁶ Miyazaki. An Interview Just Prior to the Release of *Porco Rosso*. S. 389.

³⁹⁷ Vgl. Eckersall, P. (1999). Performing from the Academy. Theory and Revitalising Contemporary Japanese Theatre. In Makeham, P. (Conf. Convenor), *Industrial Relations. A conference exploring the links between theatre scholarship and professional theatre practice. QUT 5th – 9th July, 1999* (S. 89–96). Zugriff am 04.05.2016 unter <http://eprints.qut.edu.au/31293/1/31293.pdf>. S. 90f.

³⁹⁸ Eckersall, P. (2000). Japan as Dystopia. Kawamura Takeshi's *Daisan Erotica*. *TDR: The Drama Review* 44, 1, S. 97–108, hier S. 100. Zugriff am 19.07.2013 unter <http://muse.jhu.edu/journals/tdr/summary/v044/44.1eckersall.html>.

³⁹⁹ Kawamura, Takeshi zit. n. Eckersall. Japan as Dystopia. S. 100.

fin-de-siècle ambience“⁴⁰⁰ als Plattform der Sozialkritik, indem er populärkulturelle Bilder der Zerstörung und gesellschaftliche Endzeitängste miteinander verschränkt und neu montiert.⁴⁰¹ So macht etwa sein Stück *Obuseshon saitto*, das die Gruppe Mitte der 1990er Jahre aufführte und mit einer apokalyptischen Szene endet,⁴⁰² sofort ersichtlich, dass unter der glatten Oberfläche des Spätkapitalismus ein vom Zerfall („decay“) betroffenes Japan zurückgelassen wurde.⁴⁰³ Nicht nur versteckt sich hinter dem Rückbezug auf (post-)apokalyptische Szenarien eine klare Gesellschaftskritik, sondern das Drama vermengt gezielt politisch konträre Positionen, um die vermeintliche Monokausalitäten, mit denen gemeinhin gesellschaftliche Entwicklungen in dieser Zeit analysiert wurden,⁴⁰⁴ auszuschalten. Indem etwa die fiktionale militante Rebellenbande „Kanto Armee“ abwechselnd mit Zeichen spielt, welche auf den (neokonservativen) Vorkriegsmilitärkult, auf (jugendliche) Straßenbanden, auf die *Aum shinrikyō* und auf die hegemoniale Männlichkeit des *salaryman* verweist,⁴⁰⁵ zieht die Gruppe nicht nur klare Parallelen zwischen „[p]rewar militarism“ und „postwar corporate nationalism“⁴⁰⁶, wie Eckersall argumentiert; das Stück entreißt auch den monokausalen Erklärungsversuchen für die *Lost Decade* jegliche Glaubwürdigkeit. In diesen Analogien lokalisiert Kawamura zum einen Ähnlichkeiten zwischen den zu der Zeit neu aufkommenden (und bis heute kaum abklingenden) Militarismus, Nationalismus und Neoliberalismus; zum anderen setzt die Analogie diese gleichfalls mit einer tendenziell klassenkritischen Jugend(arbeiter_innen)kultur und den jugendzentrierten *Neuen Religionen* gleich. Radikaler als vergleichbare Analogien, die etwa Murakami Haruki in Bezug auf die linke (militante) Studierendenbewegung der späten 1960er Jahre – die Militarisierung und gewaltsame Selbstzerstörung der *Neuen Linken* in den frühen 1970er Jahren⁴⁰⁷ gilt als eine traumatische und bis heute kaum verarbeitete Erfahrung –⁴⁰⁸ und das Blühen der *Neuen Religionen* in seiner Romantrilogie *IQ84* zieht,^{409,410} scheint es in Kawamuras Weltbild kaum Unterschiede

⁴⁰⁰ Eckersall. Japan as Dystopia. S. 98.

⁴⁰¹ Vgl. Eckersall. Japan as Dystopia. S. 98; Eckersall. Performing from the Academy. S. 93.

⁴⁰² Vgl. Eckersall. Performing from the Academy. S. 94.

⁴⁰³ Vgl. Eckersall. Japan as Dystopia. S. 103.

⁴⁰⁴ Vgl. Thomas. *Drawing on Tradition*. S. 1.

⁴⁰⁵ Vgl. Eckersall. Performing from the Academy. S. 93; Eckersall. Japan as Dystopia. S. 104.

⁴⁰⁶ Eckersall. Japan as Dystopia. S. 104.

⁴⁰⁷ Obgleich die linke Terrororganisation *Nihon shekigun* (Japanische Rote Armee) auch nach den Morden innerhalb der eigenen Organisation bis in die 1980er Jahre weiterbestand und (gewaltsam) agierte, hatte die Gruppe in Folge dieser Ereignisse viele ihrer Unterstützer_innen verloren. Vgl. Leheny. *Think Global, Fear Local*. S. 119.

⁴⁰⁸ Vgl. Shigematsu, S. (2012). *Scream from the Shadows. The Women's Liberation Movement in Japan*. Minneapolis, London: Univ. of Minnesota Press. S. 139.

⁴⁰⁹ Vgl. Murakami, H., & Gräfe, U. (Übers.) (2010). *IQ84*. Köln: DuMont Buchverl. (Originalwerk veröffentlicht 2009). S. 217ff.

⁴¹⁰ Diese Betrachtung rührt von einer konstanten Beschäftigung Murakamis mit dem vermeintlich totalen Versagen der japanischen Gegenkulturen um 1970, da sich diese für den Autor, wie etwa Matthew Carl Strecher

zwischen den ideologischen Lagern zu geben, da das gesamtgesellschaftliche Perpetuieren von Strukturen seitens großer Teile der Bevölkerung die eigentliche monströse Kraft darstellt („consensual behaviour is monstrous“⁴¹¹), die zu überwinden wäre, ehe Japan sich überhaupt erholen könne.⁴¹²

Dies wird vor allem in dem Schlussbild von *Obuseshon saitto* ersichtlich, in dem die apokalyptische Metapher am direktesten angewendet wird: Nachdem in dem schon erwähnten apokalyptischen Finale Bühnenbild, Requisite und Schauspieler_innen von der Bühne gefegt bzw. wortwörtlich (mit großen Ventilatoren) geweht wurden, bleibt einzig die bandagierte Gestalt eines Obdachlosen in der Szene zurück, der aus seiner Kartonhütte erscheint. Ähnlich vergleichbaren Enden scheint auch diese apokalyptische Szene zunächst einen durchaus hoffnungsvollen Ton anzuschlagen, wie Eckersall weiter ausführt: „A body emerged from the shelter wrapped in bandages, perhaps signifying an inadequate but nevertheless hopeful recuperation of Japan.“⁴¹³ Eine Deutung, die vor allem von dem Überleben eines sozial Marginalisierten unterstützt wird, da die Apokalypse dem Schein nach all jene Kräfte, die Unterdrückung repräsentieren, vernichtete. Aber konträr zu den bisherigen Beispielen ist das trostvolle postapokalyptische Bild doch nicht das erwartete Schlussbild. Aus heiterem Himmel erscheint ein Schulmädchen, diskursives Schlüsselbild der *Lost Decade*,⁴¹⁴ und erschießt kurzerhand die einsame Figur, „thus suggesting that Japan remains trapped in a cycle of violence.“⁴¹⁵

In dieser Hinsicht lassen sich an dieser Stelle zumindest drei Schlussfolgerungen bzgl. der Verwendung eines apokalyptischen Narrativs in Japan der 1990er Jahre ziehen: Zunächst „hatte und hat“, wie beispielsweise die Herausgeber des Sammelbandes *Untergangsszenarien* ausführen, „der Diskurs des Apokalyptischen seine Konjunkturen“⁴¹⁶. Zwar gab es schon vor der ersten *Lost Decade* ein gewisses Interesse für das Motiv, jedoch stieg dieses, wie anhand von Miyadais Periodisierung ausgeführt wurde, mit der spätkapitalistischen und –modernen Kultur der Spekulationswirtschaft in den 1980er Jahren massiv an und erreichte im Zuge der

ausführt, als traumatische Erfahrung herausstellte, zu der er in seinem Schreiben fast obsessiv zurückkehrt. Vgl. Strecher, M. C. (2002). *Dances with sheep. The Quest for Identity in the Fiction of Murakami Haruki*. Ann Arbor: The Univ. of Michigan. S. 10f.

⁴¹¹ Eckersall. *Performing from the Academy*. S. 93.

⁴¹² Dies erinnert auch an andere Texte derselben Zeit, wie etwa Urasawa Naokis langjährige Mangareihe *Nijūseiki Shōnen* (20th Century Boys), in der ebenso die arbiträre Trennung zwischen Selbst (Nicht-Sekte) und Anderer (Sekte) diskutiert und aufgehoben wird, um simplifizierte Diskussionen gesellschaftlicher Entwicklungen zu problematisieren. Vgl. Thomas. *Drawing on Tradition*. S. 152.

⁴¹³ Eckersall. *Performing from the Academy*. S. 94.

⁴¹⁴ Näheres hierzu im Kapitel 3.2.2.

⁴¹⁵ Eckersall. *Performing from the Academy*. S. 94.

⁴¹⁶ Bluhm, L., & Ferrari, M. S., & Wagner, H.-P., & Zuschlag, C. (2013). Vorwort. In: Lothar Bluhm & Markus Schiefer Ferrari & Hans-Peter Wagner & Christoph Zuschlag (Hg.), *Untergangsszenarien. Apokalyptische Denkbilder in Literatur, Kunst und Wissenschaft* (S. 7-10). Berlin: Akademie Verl. S. 9.

geplatzten Finanzblase neue Dimensionen, indem sich das Narrativ in der / den *Lost Decade(s)* zwar (zumindest teilweise) von den Bildern der Vorperiode distanzierte, jedoch konstant auf diese Bezug nimmt. Zweitens ist der Diskurs deutlich von (populär-)kulturellen Vorbildern strukturiert. Nicht nur nützen (populär)kulturelle Texte der 1990er Jahre das Narrativ, um sich kritisch mit den gesellschaftlichen Entwicklungen auseinanderzusetzen, sondern auch allgemeine gesellschaftliche Diskurse rahmen ihre apokalyptische Sprache in Bildern und Motiven, die unmittelbar aus der Populärkultur entnommen zu sein scheinen. Letztendlich stellt das (post-)apokalyptische Narrativ eine zentrale Struktur im Umgang mit gesellschaftlichen Problemen seit der geplatzten Finanzblase dar, da sich in diesem andere Diskurse bündeln. Doch, anders als möglicherweise erwartet, kann die Verwendung des Narrativs nicht auf diese politisch-ideologische Deutungsebene beschränkt werden: Hüllen etwa v. a. rechts-konservative Autor_innen, wie beispielsweise Ishihara Shintarō, ein reaktionäres Verlangen in Bilder der Zerstörung, die selbst kriegerische Phantasien als Möglichkeit imaginieren, eine (essenzialistisch gedachte) japanische (oftmals männliche) Identität wiederzubeleben,⁴¹⁷ so wenden sich dem zum Trotz genauso viele Kommentator_innen gegen derlei Forderungen nach radikalen Brüchen in der Gesellschaft bzw. gegen diese (auch kriegstreibende) Zielsetzung, obzwar jene nicht selten ebenfalls eine apokalyptisch geprägte Sprache anwenden. Indem etwa Azuma Hiroki anhand der Naturkatastrophe vom März 2011 eine hoffnungsvolle Zukunft Japans prophezeit, knüpft er nicht nur an einen vorangegangenen Diskurs an, der der Katastrophe eine kathartische Wirkung zuschreibt, sondern spricht zugleich in derselben Diskursformation, wie Ishihara, der die Dreierkatastrophe als göttliche Strafe („*tenbatsu*“) für den Materialismus Japans erkennt. Um jedoch das Bild der japanischen Diskurslandschaft zum apokalyptischen Motiv nicht zu verzerren: Kawamura Takeshis Stück *Obuseshon saitto* bezeugt stellvertretend weitere Sichtweisen, die zwar kritisch gegenüber reaktionären Stimmen sind, jedoch genauso einen naiv optimistischen Glauben unter Beschuss nimmt, der eine Katharsis in der Zerstörung erhofft. Dementsprechend ist das apokalyptische Narrativ eine ideologisch unspezifische Diskursformation, die von diversen politischen Positionen verwendet wird, um gesellschaftliche Veränderungen zu diskutieren.

⁴¹⁷ Siehe hierzu Kapitel 2.2.2.

2.1.4. Zusammenfassung

Wie am Anfang von dieser kulturgeschichtlichen Skizze zum Untergangs- und Weltzerstörungsnarrativs in der japanischen Nachkriegszeit ausgeführt, sind sowohl Produktion als auch (und vor allem) Rezeption der (post-)apokalyptischen Bilder maßgeblich von den (traumatologischen) Theorien zur Verarbeitung (bzw. dem traumatischen Fehlen von diesem (Wiederholungszwang)) der kulturellen Erinnerung an die Atombombenabwürfe im Sommer von 1945 geprägt. Dementsprechend scheint jede Diskussion von ähnlichen Motiven in japanischen Texten in vielerlei Hinsicht vorbelastet zu sein. Aus dem kulturhistorischen Abriss ergeben sich folgende Erkenntnisse für die weitere Arbeit:

1. Die Traditionslinien visueller Repräsentation des Welt- bzw. Gesellschaftsuntergangs besitzen kulturgeschichtliche Wurzeln, die jedoch nicht essenzialistisch gedacht werden können, sondern zeithistorisch zu verankern sind. Insbesondere die Gegenüberstellung von Donald Richies essenzialistischem Konzept (*mono no aware*) und den Ein- und Ausschlüssen, die dieses mit sich bringt, mit den zeithistorischen Hintergründen von den Produktionen der unmittelbaren Nachkriegszeit verweist auf die reduktionistische Natur derartiger Theorien, da Richies Ausführungen zum einen diskursive Machtproduktion und Aushandlungsprozesse nicht adressieren kann, zum anderen nur eine einzige Ausdrucksart als legitimierte Reaktion akzeptieren kann. Auch im Falle von (kultur)traumatologischen Zugängen müssen die einzelnen Texte historisch und kulturell kontextualisiert werden, um die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen der Produktion und den Sinn, den zeithistorische Rezipient_innen aus diesem Text produzieren, verstehen zu können.
2. Dementsprechend hilft vor allem Susan J. Napiers Zugang zum Zerstörungsmotiv, da dieser zugleich kulturgeschichtliche Traditionslinien und zeithistorische Variationen gemäß sozio-politischen Veränderungen analysieren kann. Damit bietet die Autorin einen offenen bzw. offeneren Zugang, der zum einen sowohl essenzialistische als auch kulturpessimistische Perspektiven auf das visuelle Vermächtnis der Atombombe vermeidet, um stattdessen die kulturelle Zusammensetzung gemäß diverser (auch außerjapanischer) Einflüsse und gesellschaftlicher Diskurse zu analysieren; zum anderen verliert in diesem Kontext das (post-)apokalyptische Narrativ eine essenzialistische Basis. Nur wenn die Definition von (Post-)Apokalypse und Welt- bzw. Gesellschaftszerstörung kulturell und historisch kontextualisiert werden, kann die Auswahl und Analyse derartiger Narrative die Strukturen des zeitgenössischen

Diskurses freilegen.

3. Gesellschaftliche Diskurse der *Lost Decade* sind in vielerlei Hinsicht von (post-)apokalyptischen Bildern und Narrativen strukturiert, um (1) ein verallgemeinertes Narrativ gesellschaftlicher Zersetzung und Zerstörung eines normativ gedachten Status quo zu lamentieren, obgleich das Klagen einer solchen Krise eine verlorene Normalität (re)produziert und in der Gegenüberstellung zu „gegenhegemonialen Projekten“ und deren Versuchen, „Widerstand denk- und lebbar zu machen“⁴¹⁸ naturalisiert. Des Weiteren (2) werden eben diese „gegenhegemoniale[.] Projekte[.]“ in eine Kette von Untergangsmomenten gesetzt, um ihre Legitimität als alternative Lebenskonzepte zu diskreditieren. Indem diese rhetorische Verbindung von diversen Ereignissen offengehalten wird, kann in dem (post-)apokalyptischen Narrativ nicht nur eine große Bandbreite an Ereignissen, Lebenskonzepten und ideologischen Einstellungen subsumiert werden, sondern ihnen auch eine Wesensgleichheit bzw. -ähnlichkeit in Bezug auf ihre Alterität zugeschrieben werden.
4. Trotz einer dominanten Verwendung des Narrativs in diesem Kontext kann bei gesellschaftskritischen Autor_innen, die eben einen Status quo hinterfragen wollen, eine ähnliche Adaption des Narrativs erkannt werden, welche auf multivalente Zugänge zu dem (post-)apokalyptischen Narrativ hinweisen.
5. Das (post-)apokalyptische Narrativ wurde schon unter anderen Vorzeichen gesellschaftlich in den ausgehenden 1980er Jahren verwendet, sodass sich diesbezüglich das Platzen der Finanzblase weniger als harter Einschnitt denn als Adaption und Reartikulation des Narrativs verstehen muss.

⁴¹⁸ Leser & Trunk. Radioactivists. S. 338.

2.2. Angst vor der Jugend

2.2.1. *Youthphobia* – Jugendphobie Diskursformation

„*Otoko wa dame ni natta!*“ (‘men have become useless!’) – this is the cry from many *oyaji*, or older men, concerning young Japanese males in the twenty-first century⁴¹⁹. (Herv. im Orig.)

Von den Diskussionen um Moralerziehungsbücher⁴²⁰ und gesetzlichen Reformen⁴²¹ über die Etablierung von zivilen Patrouillegruppen (*hodōin*), um delinquentes Jugendverhalten wie etwa Rauchen, Trinken und Schnüffeln einzudämmen,⁴²² bis hin zur vertieften Kontrolle „imposed on Japanese school students“ als Teil des meritokratischen Disziplinierungsapparats, denn „[t]hese grades [regarding students‘ behaviour] are influential to the students‘ chances of gaining entry into a good high school [and university]“⁴²³: In Folge einer Reihe von gewalttätigen Skandalen und Medienberichten zu devianten Jugendsubkulturen, die sich seit den 1980er Jahren zunehmend anzuhäufen scheinen, stehen die moralischen Implikationen, die das deviante und delinquente Verhalten von Jugendlichen in Schulen, Gesellschaft und im eigenen Zuhause haben, an oberster Stelle der Tagesordnung von Politik und Medien. Während die extremsten Fälle buchstäblich Mord- und Totschlag (u. a. der vierzehnjährige Serienmörder *Shōnen A* (1997) oder der Saringasanschlag der Sekte *Aum shinrikyō* (1995)) inkludieren, sodass die Berichterstattung auf die psychische und physische Gewalt zwischen Jugendlichen bzw. gegen Erwachsene fokussiert,⁴²⁴ setzt die Diskussion schon bei dem Ignorieren des panoptischen *seken* (wortwörtlich „Gesellschaft“, jedoch mit deutlich panoptischer Implikation) an, da die Funktionslosigkeit des panoptischen Gefüges in Bezug auf jugendliches Verhalten einen Zusammenbruch moralischer Beziehungen impliziere.⁴²⁵ Während seit dem Aufkommen der *taiyōzoku* („Sonnenstamm“) in

⁴¹⁹ Deacon, C. (2013). All the World’s a Stage. Herbivore Boys and the Performance of Masculinity in Contemporary Japan. In Brigitte Steger & Angelika Koch (Hg.innen), *Manga Girl seeks Herbivore Boy. Studying Japanese Gender at Cambridge* (S.129–176). Münster: LIT Verl. S. 131.

⁴²⁰ Vgl. Street, Z. (2013). Absent Fathers. Fatherhood in Moral Education Textbooks in Post-war Japan. In Brigitte Steger & Angelika Koch (Hg.innen), *Manga Girl seeks Herbivore Boy. Studying Japanese Gender at Cambridge* (S.83–128). Münster: LIT Verl. S. 95.

⁴²¹ Vgl. Mikanagi, Y. (2011). *Masculinity & Japan’s Foreign Relations*. Boulder: FirstForumPress. S. 102.

⁴²² Vgl. Yoder, R. S. (2004). *Youth Deviance in Japan. Class Reproduction and Non-Conformity*. Melbourne: Trans Pacific Press. S. 16.

⁴²³ Ebd. S. 45.

⁴²⁴ Vgl. Foljanty-Jost, G., & Metzler, M. (2003). Juvenile Delinquency in Japan. Reconsidering the ‘Crisis’. In Gesine Foljanty-Jost (Hg.), *Juvenile Delinquency in Japan. Reconsidering the ‘Crisis’* (S. 1–17). Leiden, Boston: Brill. S. 1.

⁴²⁵ Vgl. Ackermann. How Japanese teenagers cope. S. 70.

der frühesten Nachkriegszeit⁴²⁶ jugendliche Devianz einzelner Subkulturen unter dem Suffix „-zoku“ („-stamm“) diskutiert wurde,⁴²⁷ sprach das Justizministerium Mitte der 1990er Jahre von einer „Generalisierung“ (*ippanka*) von derartigem Verhalten, um eine vermeintliche Einmaligkeit der Brisanz dieser Situation zu produzieren. Dagegen wurde jedoch schon eine Dekade zuvor mit der passiven *shinjinrui* („Neue Gattung von Mensch“, erstmalige Nennung 1984)⁴²⁸ eine Generationskluft konstruiert, indem die Verhaltensweisen, Werte und Vorstellungen einer jüngeren Generation homogenisiert wurden, damit jene in ihrer Gesamtheit als fremd bzw. „anders“ erscheinen konnten.⁴²⁹ Diesen Umstand adressiert auch Annette Erbe in ihrer Analyse von der Publikationsmenge zu der Thematik. Während Mitte der 1980er Jahre mit ungefähr 70 Büchern zum devianten Jugendverhalten in 1986 ein Höhepunkt erreicht war, sank das Medieninteresse bis Mitte der 1990er, um dann erneut in den Jahren 1995 und 1996 scharf anzusteigen, als nicht weniger als 120 Büchern bzw. über 140 Bücher zum Thema publiziert wurden.⁴³⁰ Demnach verdichtete sich Mitte der 1990er Jahre eine Reihe von Angstvisionen zu einer generalisierten japanischen Jugend, die dem Anschein nach die japanische Gesellschaftsordnung umstoßen wolle. Dementsprechend wurde etwa die Berichterstattung um die Gewalttaten der *Aum shinrikyō* nahezu ausschließlich über die Jugendlichkeit der Mitglieder geführt, um aus der Analyse der Sekte ein allgemeines Bild der zeitgenössischen Jugend zu gewinnen.⁴³¹ Obgleich diese Sekte selbst an ihrem Höhepunkt nicht einmal 10.000 Personen mit einem Altersdurchschnitt von 27 Jahren⁴³² umfasste⁴³³ und dagegen „the vast majority of young people found [that] the level of commitment and demands of religious practice required by membership in such a group [were] to be wholly unattractive“⁴³⁴, wurden ursächliche Verbindungslinien zwischen einer generalisierten Jugend als vermeintlich homogene Masse bzw. deren Lebenslage und der

⁴²⁶ *Taiyōzoku* wurde als hedonistische Jugendsubkultur diskutiert, die sich selber in erster Linie über ihren Nihilismus und einer rebellischen Kritik gegenüber der Elterngeneration definierte. Vgl. Standish. *Politics, Porn and Protest*. S. 15.

⁴²⁷ Vgl. Sato, I. (1998). *Kamikaze Biker. Parody and Anomy in Affluent Japan*. Paperback Ed. Chicago, London: The Univ. of Chicago Press. (Originalwerk veröffentlicht 1991). S. 189.

⁴²⁸ Vgl. Ishikawa. *Seeking the Self*. S. 119.

⁴²⁹ Vgl. Mori, S. (2004). What happens when they come back. How Japanese young people with foreign university degrees experience the Japanese workplace. In Gordon Mathews & Bruce White (Hg.), *Japan's Changing Generations. Are young people creating a new society?* (S. 155–170). London, New York: Routledge Curzon. S. 163.

⁴³⁰ Vgl. Erbe. *Youth in Crisis*. S. 54.

⁴³¹

⁴³² Martin Repp verweist, dass selbst die Führungsschichte der Sekte zum großen Teil jünger als 40 Jahre alt war. Vgl. Repp, M. (1997). *Aum Shinrikyō. Ein Kapitel krimineller Religionsgeschichte*. Marburg: diagonal-Verl. S. 23.

⁴³³ Vgl. Kisala, R. J., & Mullins, M. R. (2001). Introduction. In Robert J. Kisala & Mark R. Mullins (Hg.), *Religion and Social Crisis in Japan. Understanding Japanese Society through the Aum Affair* (S. 1–17). New York: Palgrave MacMillan. S. 4.

⁴³⁴ Ebd. S. 4.

Sekte gezogen. Indem vor allem der große Anteil von Absolvent_innen von Elite-Universitäten in der medialen Repräsentation hervorgehoben wurde,⁴³⁵ konnten Ängste zum Verlust normativer Werte artikuliert werden, da jene in der meritokratischen Gesellschaft als Vertreter_innen hegemonialer Identitäten verstanden wurden. Um jedoch nicht, wie etwa Filmemacher Ōshima Nagisa vorschlägt, die Sekte als Resultat der eigenen Gesellschaft verstehen zu müssen („AUM [*shinrikyō*] was created out of our society.”⁴³⁶), wird diese auf die Jugend und ihre Devianz projiziert. Damit ist die Sekte eben nicht ein Teil des Selbst (der eigenen Gesellschaft), sondern der *Anderen* (der Jugend). Exemplarisch hierfür kann die Argumentation von Kaji Nobuyuki herangezogen werden. Der Professor für chinesische Religion und Konfuzianismus publizierte 1995, im Jahr des Tokioter Saringas-Anschlags, eine reaktionäre Analyse der damaligen Gesellschaft in dem wertkonservativen Magazin *Shokun*. Als spezifischen Punkt hebt er die japanische Jugend hervor, welche „tend to be attracted to *any* religion they *might come upon*, and therefore there is a *pressing need* for religious education based on traditional Confucianism.” (Meine Herv.) Während Kaji in seiner reaktionären und erzkonservativen Betrachtungsweise gesamtgesellschaftliche Probleme fixiert, die sich mit einer Rückkehr zur essenzialistisch gedachten Natur der japanischen Kultur („Confucian-Shinto ideal of politico-religious unity of the state“⁴³⁷) lösen ließen, hebt der Autor einzig Jugendliche als spezifische Gruppe hervor, da in der diskursiven Auseinandersetzung mit der *Aum shinrikyō* eine kategorische Plan- und Ziellosigkeit der Jugend („tend to be attracted to *any* religion they *might come upon*“) konstruiert wurde, welche unbedingt („*pressing need*“) aufgefangen werden müsse, um nicht nur die japanische Jugend von derartigen Sekten zu lösen, sondern vor allem Japan an sich aus der derzeitigen Krise zu befreien.⁴³⁸ Demnach wird die Jugend in den 1990er Jahren zum Grund, aber deren Bekehrung auch zur Lösung für eine Vielzahl gesellschaftlicher Probleme.

Um diesen spezifischen Mediendiskurs zur japanischen Jugend zu kennzeichnen, greift Kotani Satoshi angeregt von ausländischen Medienberichten, die im jugendlichen Verhalten Proteststrukturen in Japan erkannten,⁴³⁹ auf den Begriff der „youthphobia“ zurück, den Nakanishi Shintarō geprägt hat,⁴⁴⁰ denn nach Kotani existiert die Devianz weniger in den Straßen als auf den Seiten von Zeitungen und anderen Medien. Der prekären Lage zum Trotz, in der sich eine Vielzahl japanischer Jugendliche als Folge der wirtschaftlichen Rezession

⁴³⁵ Vgl. Kotani. Why are Japanese youth today so passive? S. 40.

⁴³⁶ Oshima Nagisa zit. n. Turim. *The Films of Oshima Nagisa*. S. 270.

⁴³⁷ Matsudo. Back to Invented Tradition. S. 167.

⁴³⁸ Vgl. Ebd. S. 166f.

⁴³⁹ Vgl. Kotani. Why are Japanese youth today so passive? S. 33

⁴⁴⁰ Vgl. Ebd. S. 43.

bestände,⁴⁴¹ lamentiert Kotani, werde der vermeintliche Zorn dieser Generation weniger als politischer Protest denn, in Folge fehlender linkspolitischer Strömungen nach dem Scheitern der *Neuen Linken*,⁴⁴² als Apathie artikuliert – falls das Ausmaß der soziokulturellen Situation von den Betroffenen überhaupt erkannt werde.⁴⁴³ Im Kontrast weise die Sichtbarkeit jugendlicher Devianz und Delinquenz, die vor allem medial in vereinzelt Großereignissen artikuliert wird, einzig auf die jugendphobe Diskursformation hin.⁴⁴⁴ Diese könnte ihren Ursprung darin haben, dass japanische Autor_innen um 2000 die Generationsdifferenzen als „a matter of history“ statt als eine individuelle Lebensentwicklung verstünden, was letztendlich in hegemoniale Lebensweisen zurückführe;⁴⁴⁵ denn indem der Generationswechsel als historischer Moment verstanden wird, scheint, wie Gordon Matthews und Bruce White ausführen, ein Weg betreten worden zu sein „that will lead to a Japan of the future very different from Japan of the recent past“⁴⁴⁶ – was nach den beiden Autoren durchaus passieren könnte. Obzwar kritische Stimmen, wie etwa jene von Kotani, auf die entpolitisierte und systemerhaltende Form des Protests als Gegenargument hinweisen,^{447,448} bietet nach Matthews und White der individuelle Lebenswandel eine Basis zur Demontage von gesellschaftlicher Ordnung. Japan mag nicht von einer Jugend geprägt sein „[that is] rebelling *en masse* against their elders, engaging in street demonstrations and political protests [...], [but] on the individual level, many of these young people are indeed acting to

⁴⁴¹ Vgl. Allison. *Precarious Japan*. S. 31.

⁴⁴² Obzwar in diversen Ländern des Globalen Nordens die Studierendenproteste letztendlich nicht lange anhielten, zeigen sich nach Kotani Satoshi ein deutlicher Unterschied zwischen den Studierendenprotesten Japans und anderer Länder bzgl. der Folgen, die diese für die gesellschaftlichen Strukturen hatten, was Kotani auf die Auswirkungen des Ölschocks Anfang der 1970er Jahre zurückführt. Während auch in Japan der Ölschock soziale und nationalistische Folgen hatte, führte dieser aufgrund der geringen wirtschaftlichen Folgen nicht zu einem radikalen Hinterfragen hegemonialer Männlichkeit, der wirtschaftlichen Elite und anderer normativen Strukturen. Vgl. Kotani. Why are Japanese youth today so passive? S. 36f.

⁴⁴³ Vgl. Kotani. Why are Japanese youth today so passive? S. 31-33, 35f.

⁴⁴⁴ Vgl. Ebd. S. 32.

⁴⁴⁵ Siehe hierzu etwa: McVeigh, B. J. (2004). ‘Guiding’ Japan’s university students through the generation gap. In Gordon Mathews & Bruce White (Hg.), *Japan’s Changing Generations. Are young people creating a new society?* (S. 99–116). London, New York: Routledge Curzon. S. 100.

⁴⁴⁶ Mathews, G., & White, B. (2004). Introduction. Changing generations in Japan today. In Gordon Mathews & Bruce White (Hg.), *Japan’s Changing Generations. Are young people creating a new society?* (S. 1–12). London, New York: Routledge Curzon. S. 5.

⁴⁴⁷ Vgl. Kotani. Why are Japanese youth today so passive? S. 31, 34-36; Ackermann. How Japanese teenagers cope. S. 80.

⁴⁴⁸ Diese Kritik korrespondiert mit einer grundlegend pessimistischen Haltung gegenüber einer Apathie von sozialen Unterschichten in Japan, denen es an Klassenbewusstsein mangle. (Vgl. Hashimoto, K. (2003). *Class Structure in Contemporary Japan*. Melbourne: Trans Pacific Press. S. 203; Kuroda. *Studies on Marxism in Postwar Japan*. S. 53f.) wie sich auch an der schwachen Position zeigt, die Gewerkschaften in japanischen Firmenstrukturen einnehmen können. (Vgl. Nennstiel. *Widerstandslos in Japan?* S. 85; Gerteis, C. (2011). *Losing the Union Man. Class and Gender in the Postwar Labor Movement*. In Sabine Frühstück & Anne Walther (Hg.), *Recreating Japanese Men* (S. 135–153). Berkeley, London: Univ. of California Press. S. 148.)

destroy the Japanese society of their elders.”⁴⁴⁹ (Herv. im Orig.) Im Gegensatz hierzu pathologisiert Kotani ein derartiges resistentes Verhalten, wie etwa den Medienkonsum der Jugend, da dieser nicht nur als Opiat im Marx’schen Sinne („to paraphrase Marx [...] an ‚opiate‘ for young people“) dazu führt, dass die Jugend betäubt ist („will probably remain passive“; „forgotten how to be angry”⁴⁵⁰), sondern dem Autoren als Beleg dient, dass „Japanese young people can avoid facing reality because of the wealth of their parents.”⁴⁵¹ Während nach der Jahrtausendwende⁴⁵² und v. a. nach der Dreierkatastrophe von 2011 traditionellere Protest- und Demonstrationskulturen an Sichtbarkeit gewannen,⁴⁵³ in denen der von Kotani vermisste Zorn artikuliert wird,⁴⁵⁴ versteht sich diese radikale Passivität als Kennzeichen einer „Ära des psychischen Aufschubs“, die, wie Literaturwissenschaftler Chūjō Shōhei kommentiert, aufgrund der prekären Situation der Jugend und der wirtschaftlichen Lage Japans „mit den 1980ern zu Ende“⁴⁵⁵ gekommen sein müsste.

Trotz der Tatsache, dass Kotanis Kritik an der vermeintlich apolitischen Lebensweise von Jugendlichen selbst Teil eines jugendphoben Diskurses zu sein scheint,⁴⁵⁶ hilft das Konzept von *youthphobia*, japanische Jugenddiskurse der 1990er Jahre zu verstehen. Obgleich sich die Rate jugendlicher Delinquenz in der Nachkriegszeit kaum veränderte und die Anzahl von (v. a. schweren) jugendlichen Gewaltverbrechen abseits von einem kleinen Höhepunkt in den 1980er Jahren seit den 1960er Jahren sinkt,⁴⁵⁷ glaubten 2005 über 90 % der Teilnehmer_innen einer Meinungsumfrage, dass jugendliche (Gewalt-)Verbrechen zunehmen.⁴⁵⁸ Mag die vermehrte Sichtbarkeit von Jugenddevianz teilweise (methodologischen) Veränderungen in der statistischen Datenerhebung geschuldet sein,⁴⁵⁹ lässt sich der Anstieg auf eine verallgemeinerte Verunsicherung innerhalb der japanischen Gesellschaft zurückführen, die ich schon im vorangegangenen Kapitel teilweise verfolgt habe. Indem ein hedonistischer

⁴⁴⁹ Mathews & White. Introduction. S. 6.

⁴⁵⁰ Kotani. Why are Japanese youth today so passive? S. 36.

⁴⁵¹ Ebd. S. 33.

⁴⁵² Vgl. Gebhardt. „Nach Einbruch der Dunkelheit.“ S. 18f; Cassegård, C. (2012). Play and Empowerment. The Role of Alternative Space in Social Movements. *Ejcs* 12, 1. Zugriff am 18.05.2014 unter <http://www.japanesestudies.org.uk/ejcs/vol12/iss1/cassegard.html>.

⁴⁵³ Vgl. Leser & Trunk. Radioactivists. S. 341.

⁴⁵⁴ Vgl. Penney. Exploited and Mobilized. S. 64.

⁴⁵⁵ Gebhardt. „Nach Einbruch der Dunkelheit.“ S. 60.

⁴⁵⁶ Siehe hierzu Kapitel 2.2.2.

⁴⁵⁷ Vgl. Henshall, K. G. (1999). *Dimensions of Japanese Society. Gender, Margins and Mainstream*. Hampshire: MacMillan Press. S. 116; Foljanty-Jost & Metzler. Juvenile Delinquency in Japan. S. 10; Schwarzeneger, C. (2003). The Debate about the Reform of the Juvenile Law in Japan. In Gesine Foljanty-Jost (Hg.), *Juvenile Delinquency in Japan. Reconsidering the ‘Crisis’* (S. 173–198). Leiden, Boston: Brill. S. 187–189.

⁴⁵⁸ Vgl. Mikanagi. *Masculinity & Japan’s Foreign Relations*. S. 99.

⁴⁵⁹ Beispielsweise sorgte die Veränderung in der Gesetzgebung, wer befugt ist, Fälle von *ijime* (Mobbing) zu berichten (zuvor einzig Schuldirektor_innen, nach 1994 der gesamte Lehrkörper und Schüler_innen), zu einem deutlichen Anstieg von berichteten Fälle von *ijime*. Vgl. Foljanty-Jost & Metzler. Juvenile Delinquency in Japan. S. 8.

Individualismus von Jugendlichen medial aufgezeigt wird, kann nicht nur der Zusammenbruch sozialer Verbindungen adressiert werden,⁴⁶⁰ sondern scheint selbst ein Sündenbock für die wirtschaftliche Entwicklung gefunden zu sein.⁴⁶¹ Etwa produzieren Diskussionen zum weiblichen Hedonismus richtige (d. h. mütterliche) und falsche Weiblichkeiten, da das Sinken der Geburtenrate als Resultat dieser vermeintlich zum Untergang eines homogen gedachten japanischen Volkes führe.⁴⁶² Letztendlich kann man selbst über globale Sicherheitspolitik sprechen und nationalistische Sentiments produzieren, indem man auf die Diskurse zu *enjo kōsai* (vergütetes Dating)⁴⁶³ und *freeter* (*furītā*; jugendliche Teilzeitarbeitnehmer_innen) zurückgreift.⁴⁶⁴ Deshalb ist die Frage weniger relevant, ob der jugendphobe Diskurs eine reine „Erfindung“ der Medienlandschaft oder ein Produkt ansteigender Jugendgewalt, -delinquenz und -verbrechen ist,⁴⁶⁵ als inwiefern dieser gesellschaftliche Diskussionen, Fragen, Ängste, aber genauso Hoffnungen kanalisiert und strukturiert. Denn, wie Kotani schlussfolgert,

„the biggest factor contributing to the spread of this erroneous image of youth is the fact that adults entertain strong apprehensions about the status quo and future of Japanese society. Projecting their own anxiety, adults have created dreadful monsters out of youth: this is ‘youthphobia.’”⁴⁶⁶

In seiner Studie zu jugendpolitischen Maßnahmen seit den 1970er Jahren arbeitet der Organisationssoziologe Tuuka Toivonen drei Grundnarrative heraus, die verstrickt miteinander eine Grundformation des jugendphoben Diskurses darstellen:⁴⁶⁷ 1. Eine mediale Konzentration auf (vereinzelte) Kapital- und Gewaltverbrechen, die je nach Dekade eher Arbeiter_innen (1960er Jahre) oder Mitglieder der (zersetzten bzw. sich zersetzenden) Mittelklasse (1980er / 1990er Jahre) in den Vordergrund stellt. 2. Die ökonomische Entwicklung leidet an dem Egoismus und der wankelmütigen Einstellung (etwa fehlende Bindung an Arbeitgeber_innen) seitens der jüngsten Generation. 3. Direkt mit dem zweiten Punkt verbunden scheint eine verallgemeinerte Passivität der Jugend zu sein, die v. a. in einer

⁴⁶⁰ Vgl. Ishikawa. *Seeking the Self*. S. 103.

⁴⁶¹ Vgl. Mathews, G. (2004). Seeking a career, finding a job. How young people enter and resist the Japanese world of work. In Gordon Mathews & Bruce White (Hg.), *Japan's Changing Generations. Are young people creating a new society?* (S. 121–136). London, New York: Routledge Curzon. S. 131.

⁴⁶² Vgl. Hemmann, K. (2013). The Female Gaze in Contemporary Japanese Literature. Diss.-Arb. Univ. of Pennsylvania. Zugriff am 03.12.2015 unter <http://repository.upenn.edu/edissertations/762>. S. 27.

⁴⁶³ Vgl. Leheny. *Think Global, Fear Local*. S. 8.

⁴⁶⁴ Vgl. Driscoll. Debt and Denunciation in Post-Bubble Japan. S. 173.

⁴⁶⁵ Vgl. Mathews & White. Introduction. S. 7; Kinsella, S. (2014). *Schoolgirls, Money and Rebellion in Japan*. London, New York: Routledge. S. 29.

⁴⁶⁶ Kotani. Why are Japanese youth today so passive? S. 32.

⁴⁶⁷ Toivonen verwendet den Begriff selbst nicht.

medienphoben Diskursformation um Freizeit und Konsum ausgedrückt wird,⁴⁶⁸ wie etwa schon anhand von Kotanis marxistischer Deutung jugendlicher Devianz angedeutet wurde. Ähnlich anderen Autor_innen⁴⁶⁹ definiert Toivonen zwar in weiterer Folge anhand einzelner Repräsentationsfiguren, wie etwa *freeter* und *NEETs* (*Not in Education, Employment or Training*), eine Reihe von „waves‘ of collective attention characterized by relatively short episodes of moral panic, followed by longer two-to-three-year policy cycles after which some issues wane and others re-emerge“⁴⁷⁰, jedoch scheint die Grundkonstellation an sich zentraler zu sein, da in diesen Wellen schon bekannte Repräsentationsfiguren reiteriert und adaptiert werden.⁴⁷¹ Manchmal verbunden mit xenophoben⁴⁷² und nationalistischen⁴⁷³ Motiven, werden nach Gesine Foljanty-Jost und Manuel Metzler in diesen Wellen letztlich drei zentrale Narrative verfolgt, welcher die Devianz auf individualisierte (Egoismus der Jugend), familiäre (Zerfall von Familien) oder systematische Gründe (selten Gesellschaft, zumeist Schulsystem) zurückführen,⁴⁷⁴ um andere gesellschaftliche Diskurse zu artikulieren und Wahrheiten zu produzieren: Die wirtschaftliche Entwicklung der 1990er Jahre ist in diesem Kontext dem hedonistischen Individualismus der Jugend geschuldet, da dieser soziale (Arbeits-)Bindungen zersetzt. Wird die Argumentation auf den Familienzerfall zurückgeführt, ist es wiederum der Verlust hegemonialer Geschlechtlichkeiten, welche die heteronormative Basis der Familie und in weiterer Folge der Gesellschaft zersetzt, sodass beispielsweise für den Psychoanalytiker Doi Takeo „the collapse of the family today [1985] the most serious sign of this society of the future“ darstelle „that [George] Orwell has drawn“⁴⁷⁵ in seinem Roman *Nineteen Eighty-Four*. Diese Kritik an der Jugend kann jedoch in eine Gesellschaftskritik umschlagen, wie man dies bei dem Filmemacher Miyazaki Hayao sehen kann. Zwar kritisiert der tendenziell links orientierte⁴⁷⁶ Filmemacher die japanische Jugend in einer – bedenkt man seine angeblich

⁴⁶⁸ Vgl. Toivonen, T. (2013). *Japan's Emerging Youth Policy. Getting young adults back to work*. London, New York: Routledge. S. 32f.

⁴⁶⁹ Vgl. Aspinall, R. (2014). Violence in schools. Tensions between ‘the individual’ and ‘the group’ in the Japanese education system. In Jeff Kingston (Hg.), *Critical Issues in Contemporary Japan* (S. 235–245). London, New York: Routledge. S. 239.

⁴⁷⁰ Toivonen. *Japan's Emerging Youth Policy*. S. 33.

⁴⁷¹ Vgl. Ebd. S. 34.

⁴⁷² Vgl. Rohde, M. (2007). Die politische Dimension von Fukasaku Kinjis Spielfilm *Battle Royale*. *NOAG* 181–182, S. 49–67, hier S. 59. Zugriff am 15.03.2015 unter https://www2.uni-hamburg.de/oag/noag/noag2007_5.pdf.

⁴⁷³ Vgl. Mikanagi. *Masculinity & Japan's Foreign Relations*. S. 102.

⁴⁷⁴ Vgl. Foljanty-Jost & Metzler. *Juvenile Delinquency in Japan*. S. 2.

⁴⁷⁵ Doi, T., & Harbison, M. A. (Übers.) (1986). *The Anatomy of the Self. The Individual Versus Society*. Tokyo, New York, San Francisco: Kodansha Int. Ltd. (Originalwerk veröffentlicht 1985) S. 83.

⁴⁷⁶ Neben mehreren (teilweise kritischen) Verweisen Miyazakis auf Maoismus (Vgl. Miyazaki, H. (2009). *A Woman Finish Inspector*. In Hayao Miyazaki & Beth Cary (Übers.) & Frederik L. Schodt (Übers.), *Starting Point. 1979–1996* (S. 179–188). San Francisco: Viz Media. (Originalwerk veröffentlicht 1982). S. 188; Miyazaki, H. (2009). *On Completing Nausicaä of the Valley of the Wind*. In Hayao Miyazaki & Beth Cary (Übers.) & Frederik L. Schodt (Übers.), *Starting Point. 1979–1996* (S. 390–407). San Francisco: Viz Media.

feministische Position –⁴⁷⁷ überraschend vergeschlechtlichten Rhetorik⁴⁷⁸ für den deren eigenen Materialismus und Verantwortungslosigkeit gegenüber der Gesellschaft,⁴⁷⁹ jedoch refokussiert Miyazaki die Kritik, da diese weniger der jüngsten Generation denn ihren unmittelbaren Vorgänger_innen gebührt. „Frankly, Japan has failed at rearing its own children. Parents have failed, and the children they have raised have become adults, and today we see, increasingly, that they don’t have a clue what to do.“⁴⁸⁰ Das Versagen der Eltern offenbart sich letztendlich, so Miyazaki in unterschiedlichen Interviews, in dem Fehlen von sozialen und wirtschaftlichen Kompetenzen,⁴⁸¹ aber auch – ähnlich Kotanis Argumentation – im Versagen, (politisch) aggressiv zu werden, d. h. zu handeln.⁴⁸²

Mögen zwar unterschiedliche Narrative verfolgt werden, die je nach Auslegung konservativ, gesellschaftskritisch oder auch progressiv sein können, werden diese Diskurse jedoch von „der“ Devianz einer generalisierten Jugend kanalisiert und strukturiert, die zugleich homogenisiert wird, während einzelne Teile von ihr in ihrer Sichtbarkeit privilegiert werden. Indem einzelne subkulturelle Jugendgruppen aufgrund ihrer „tatsächlichen“ oder medial produzierten Sichtbarkeit⁴⁸³ in der Öffentlichkeit hervorgehoben werden, dienen diese als Stellvertreter einer vermeintlich gesamtgesellschaftlichen Jugendkultur, sodass das Sprechen über diese Gruppe und ihr Verhalten konstant das allgemeine Fehlverhalten ihrer Generation produziert. Dieses zeitgebundene Privilegieren von gewissen Jugendsubkulturen als sichtbarste Gruppe im Diskurs soll jedoch keineswegs eine faktische Homogenisierung der japanischen Jugend in einem gewissen Zeitraum implizieren. Identifikation mit und gegen

(Originalwerk veröffentlicht 1994). S. 401) zeugen Filme und Texte von Sympathie und Respekt für den proletarischen Klassenkampf (Vgl. Miyazaki, H. (2009). Personally, I think there is a continuity from *Nausicaä*. In Hayao Miyazaki & Beth Cary (Übers.) & Frederik L. Schodt (Übers.), *Starting Point. 1979–1996* (S. 339–349). San Francisco: Viz Media. (Originalwerk veröffentlicht 1986). S. 339f.).

⁴⁷⁷ Vgl. Jones, S. F. (2014, Mai 30). Hayao Miyazaki. The great feminist filmmaker of his time. *Screen Robot*. Zugriff am 10.08.2016 unter <http://screenrobot.com/hayao-miyazaki-great-feminist-filmmaker-time>.

⁴⁷⁸ Nicht nur setzt Miyazaki in seinem Film *Sen to Chihiro no kamikakushi* eine Protagonistin als Projektionsfläche seiner antikapitalistischen Kritik ein, sondern verwendet schon in den frühen 1990er Jahren junge Frauen als Krönung der materialistischen japanischen Gesellschaft in Interviews („even the shallowest young women, who have been living without a care in the world“). Miyazaki. An Interview Just Prior to the Release of *Porco Rosso*. S. 388.

⁴⁷⁹ Vgl. Miyazaki, H. (2009). I Parted Ways with Osamu Tezuka When I Saw the ‚Hand of God‘ in Him. In Hayao Miyazaki & Beth Cary (Übers.) & Frederik L. Schodt (Übers.), *Starting Point. 1979–1996* (S. 193–1997). San Francisco: Viz Media. (Originalwerk veröffentlicht 1989). S. 197.

⁴⁸⁰ Miyazaki, H. (2009). Why *Shōjo* Manga Now? In Hayao Miyazaki & Beth Cary (Übers.) & Frederik L. Schodt (Übers.), *Starting Point. 1979–1996* (S. 269–271). San Francisco: Viz Media. (Originalwerk veröffentlicht 1993). S. 270.

⁴⁸¹ Vgl. Miyazaki, H. (2009). *Princess Mononoke* Planning Memo. In Hayao Miyazaki & Beth Cary (Übers.) & Frederik L. Schodt (Übers.), *Starting Point. 1979–1996* (S. 272–274). San Francisco: Viz Media. (Originalwerk veröffentlicht 1995). S. 272.

⁴⁸² Vgl. Miyazaki, H. (2014). Memories of Lost Landscapes. On Genzaburō Yoshino’s *Kimitachi wa Dō Ikiruka* (How Will You Young People Live?) In Hayao Miyazaki & Beth Cary (Übers.) & Frederik L. Schodt (Übers.), *Turning Point. 1997–2008* (S. 393–402). San Francisco: Viz Media. (Originalwerk veröffentlicht 2006). S. 400.

⁴⁸³ Vgl. Sato. *Kamikaze Biker*. S. 204; Leheny. *Think Global, Fear Local*. S. 82.

andere Gruppen⁴⁸⁴ ist maßgeblich geleitet von der Intersektionalität diverser Differenzkategorien, wie dies etwa in Bezug auf die *bōsōzoku* („Geschwindigkeitsstamm“; motorisierte Jugendbanden) der Fall ist, deren heterosexistische Zusammensetzung eine spezifische Form von (gewaltbereiter) Männlichkeit der Arbeiter_innenklasse privilegiert.⁴⁸⁵ Dem zum Trotz werden diskursiv die Unterschiede zwischen den Subkulturen verwischt. So unterstützt die altersbedingte Definition von Jugend eine derartige Homogenisierung; denn aufgrund sprachlicher und kultureller Ambivalenzen werden zwar die Altersgrenzen zwischen Kind, Jugendliche_r und Erwachsene_r je nach Autor_in unterschiedlich gezogen,⁴⁸⁶ jedoch zeigt sich in der Nachkriegszeit eine zügige Erweiterung des Jugendbegriffes. Inkludierte dieser in den 1960er und 1970er Jahren noch bloß Fünfzehn- bis Neunzehnjährige, so stieg das Alter in der Folge konstant an, sodass in den 1990er Jahren bis zu Vierunddreißigjährige in staatlichen Berichten⁴⁸⁷ und in vereinzelt Fällen selbst Vierzigjährige⁴⁸⁸ unter dem Terminus des_der Jugendlichen subsumiert werden können. Diese Heterogenität in den Altersstrukturen ist ein erneutes Merkmal von jugendphoben Diskursen, da dieser mühelos „unruly elementary school children“ und „unmarried thirty-somethings living with their parents“ verbinden kann, um „a collective refusal or inability to follow an established path to adulthood“⁴⁸⁹ zu repräsentieren. Trotz deutlicher Unterschiede innerhalb der Generation, die sich subkulturell, identitätspolitisch oder in den Altersstrukturen manifestieren, kann in dieser Generalisierung, wie dies etwa das japanische Justizministerium Mitte der 1990er vorschlägt („*ippanka*“), Jugend zu einem monolithischen Sammelbegriff homogenisiert werden, der zwar für alle Arten von devianten *Anderen* entlang der Differenzkategorie Alter offen ist, jedoch das Selbst von diesen nicht hegemonialen Identitäten abschirmt.

2.2.2. Vergeschlechtlichte Jugendnarrative

Dass sich diese Entwicklung der Problematisierung jugendlichen Verhaltens schon länger abzeichnet und zum Teil in die 1970er Jahre zurückdatiert werden kann,⁴⁹⁰ ist mit den Ausführungen von Autor_innen wie etwa den beiden Psychiatern Doi Takeo oder Okonogi Keigo belegt, die in den 1960er bzw. 1970er Jahren die jüngste Generation zunächst als

⁴⁸⁴ Vgl. Ishikawa. *Seeking the Self*. S. 41.

⁴⁸⁵ Vgl. Sato. *Kamikaze Biker*. S. 86.

⁴⁸⁶ Vgl. Ackermann. *How Japanese teenagers cope*. S. 68.

⁴⁸⁷ Vgl. Toivonen. *Japan's Emerging Youth Policy*. S. 58.

⁴⁸⁸ Vgl. Kondo, D. K. (1990). *Crafting Selves. Power, Gender, and Discourses of Identity in a Japanese Workplace*. Chicago, London: The Univ. of Chicago Press. S. 79.

⁴⁸⁹ Mathews & White. Introduction. S. 6f.

⁴⁹⁰ Vgl. Henshall. *Dimensions of Japanese Society*. S. 117.

„childish adults“⁴⁹¹ (Doi) und später als unentschlossene „Moratorium-Menschen“ (Okonogi) pathologisierten, die sich weigern, erwachsen zu werden und Verantwortung zu übernehmen⁴⁹². In Folge des rasanten Versagens der *Neuen Linken*,⁴⁹³ deren politisches Engagement Doi ohnedies hinterfragt,⁴⁹⁴ wächst eine Generation von Jugendlichen und jungen Erwachsenen heran, deren politische Apathie⁴⁹⁵ im Zuge der neokonservativen „Normalisierung“ universitärer Strukturen („brought the universities back to ‚normalcy‘“⁴⁹⁶) gekoppelt mit einer „more upbeat, unapologetically apolitical, and consumerist“⁴⁹⁷ Einstellung in den 1970er und 1980er Jahren für Empörung sorgte,⁴⁹⁸ da selbst politisierte Kulturräume, wie das *angura* (Gegentheater), gänzlich entpolitisiert wurden.⁴⁹⁹ Obgleich dagegen viele der Studierenden der 1980er und 1990er Jahre aufgrund des Fehlens (passend) politischer Alternativen im Zuge der „de-Marxification of the universities and the decline of serious anticapitalist and anticonsumerist movements“⁵⁰⁰ im Nachfeld der *Neuen Linken* in Strömungen der *Neuen Religionen*, wie etwa der *Aum shinrikyō*, eine neue Heimat fanden,⁵⁰¹ wird für viele Gesellschaftskommentator_innen eine egozentrische Hinwendung zum Konsum

⁴⁹¹ Doi & Bester (Übers.). *The Anatomy of Dependence*. S. 163.

⁴⁹² Vgl. Maderdonner, M. (1997). *Shōjo manga no sekai*. Japanische Mädchen-Comics als Spiegel der Mädchenwelt. Diss.-Arb. Univ. Wien. S. 151f.; Sutcliffe. *Contemporary Art in Japan and Cuteness in Japanese Popular Culture*. S. 79-81.

⁴⁹³ So war schon 1978 die LDP die stärkste Partei unter den Studierenden der Tokioter Universität, die eine lange Geschichte als Herd linken Gedankenguts hatte. Vgl. Kotani. *Why are Japanese youth today so passive?* S. 37f.

⁴⁹⁴ Schon 1971 führt Doi die „self-destructive activities of the New Left“ (u. a. „indulg[ing] in the desperate“) (Doi & Bester (Übers.). *The Anatomy of Dependence*. S. 147) auf sein *amae*-Konzept zurück, da einerseits nach Doi die klischeehafte Generationskluft („[t]he term ‚generation gap‘ has become a cliché“) ohnedies nicht im Privaten gelebt wird („the list of persons they [students of the Tokyo University] most respected was headed by their mothers“), andererseits dieser nicht auf einen politischen Konflikt basiert, sondern auf Verlassensängste rekurriert („this feeling [of being left by the mother] lies at the heart of what is described by modern man as ‚human alienation.‘“). (Doi & Bester (Übers.). *The Anatomy of Dependence*. S. 150.) Letztendlich seien „[a]ll revolutions [...] a repetition of this universal human theme“, nämlich „the efforts to find the father spring from a desire to wipe out the memory of patricide“ (Doi & Bester (Übers.). *The Anatomy of Dependence*. S. 156), sodass die ideologischen Aspekte der *Neuen Linken* gänzlich in ödipalen und *amae*-Strukturen subsumiert wurden.

⁴⁹⁵ Zumeist belegt durch das Ausbleiben des Protests gegen die Erneuerung des US-Japanischen Sicherheitsvertrages 1980, das bis dahin als Fundament des marxistischen und linken Protests in Japan galt (Vgl. Desser. *Eros plus Massacre*. S. 195), da die Demonstrationen gegen Vertrag Protestkulturen als akzeptable Ausdrücke politischen Ausdrucks normalisierten. Vgl. Steinhoff, P. G. (2008). *Mass Arrests, Sensational Crimes and Stranded Children. Three Crises for Japanese New Left Activists' Families*. In Akiko Hashimoto & John W. Traphagan (Hg.innen), *Imagined Families, lived families. Culture and Kinship in Contemporary Japan* (S. 77–110). Albany: State Univ. of New York Press. S. 80f.

⁴⁹⁶ Sakurai, T. (2004). *The generation gap in Japanese society since the 1960s*. In Gordon Mathews & Bruce White (Hg.), *Japan's Changing Generations. Are young people creating a new society?* (S. 15–30). London, New York: Routledge Curzon. S. 21.

⁴⁹⁷ Yoda, T. (2000). *The Rise and Fall of Maternal Society. Gender, Labor, and Capital in Contemporary Japan*. *The South Atlantic Quarterly* 99, 4, S. 865–902, hier S. 882. Zugriff am 21.11.2013 unter <http://muse.jhu.edu/journals/saq/summary/v099/99.4yoda02.html>.

⁴⁹⁸ Vgl. Ishikawa. *Seeking the Self*. S. 117.

⁴⁹⁹ Vgl. Eckersall. *Theorizing the Angura Space*. S. 43f, 106.

⁵⁰⁰ Cazdyn, E. (2002). *The Flash of Capital. Film and Geopolitics in Japan*. Durham, London: Duke Univ. Press. S. 157.

⁵⁰¹ Vgl. Kotani. *Why are Japanese youth today so passive?* S. 40.

zum ausschlaggebenden Kennzeichen, das die gegenwärtige Jugend charakterisiert.⁵⁰² So stellt Horikori Naoto 1988 kritisch die Frage, ob „we men shouldn’t think of ourselves as ‚shōjo‘ [girls], given our compulsory and excessive consumerism“⁵⁰³, da die Figur der *shōjo* („Mädchen“) unmittelbar mit dem weiblich kodifizierten Konsum verbunden wird. Wie Yoda Tomoko nachzeichnet, wird die Passivität dieser *shinjinrui* („Neue Gattung von Mensch“) auf die Verweiblichung der jüngsten Generation zurückgeführt,⁵⁰⁴ während zeitgleich erste Berichte um (Schul-)Mädchen auftauchen, die aufgrund ihres geschlechtlich transgressiven Verhaltens, wie Rauchen, Trinken und nächtliche Besuche in Lokalen, auffielen.⁵⁰⁵ Dementsprechend wird die Wurzel gesellschaftlicher Probleme auf den Zusammenbruch hegemonialer Geschlechter zurückgeführt.⁵⁰⁶ Obgleich Veränderungen geschlechtlicher Identitäten durchaus neue Handlungsräume schaffen,⁵⁰⁷ stellen vergeschlechtlichte Narrative vom Verlust von Werten eine Basis bereit, auf die in den folgenden Dekaden konstant Jugendkritik rekurriert. Während Männer in Folge ihrer „verweiblichenden“ Erziehung („raised with care in an affluent society“) etwa Skripten hegemonialer Männlichkeit nicht mehr durchspielen können („were hesitant to enter harsh corporate society“⁵⁰⁸) und somit zur zerbrechlichen, da effeminierten „Zuckergeneration“ (*shūkuri sedai*) werden,⁵⁰⁹ distanzieren sich Frauen von weiblich kodifizierten Gesten, die zart, klein und niedlich (*kawaii*) sein sollen,⁵¹⁰ indem sie – v. a. in der Figur der *kogyaru* (*ko-girl*), die weiter unten noch behandelt wird – weibliche Männlichkeiten performieren.⁵¹¹

In dieser Hinsicht basieren mediale Paniken und der allgemeine jugendphobe Diskurs maßgeblich auf Bildern und Narrativen hegemonialer Geschlechtlichkeit, da „playing outside the acceptable bounds of masculinity“⁵¹² bzw. hegemonialer Weiblichkeit das heteronormative Fundament gesellschaftlichen Lebens und infolgedessen Japan in seiner

⁵⁰² Vgl. Miyadai & Shion (Übers.). Transformation of Semantics in the History of Japanese Subcultures since 1992. S. 237.

⁵⁰³ Horikori, Naoto zit. n. Orbaugh, S. (2003). Busty Battlin’ Babes. The Evolution of the *Shōjo* in 1990s Visual Culture. In Joshua S. Mostow & Norman Bryson & Maribeth Graybill (Hg.innen), *Gender and Power in the Japanese Visual Field* (201–227). Honolulu: Univ. of Hawai’i Press. S. 203.

⁵⁰⁴ Vgl. Yoda. The Rise and Fall of Maternal Society. S. 883.

⁵⁰⁵ Vgl. Kinsella, S. (2005). Black Faces, Witches, and Racism against Girls. In Laura Miller & Jan Bardsley (Hg.innen), *Bad Girls of Japan* (S. 143–157). New York, Hampshire: Palgrave MacMillan. S. 150.

⁵⁰⁶ Vgl. Lunsing, W. (2001). *Beyond Common Sense. Sexuality and Gender in Contemporary Japan*. London, New York, Bahrain: Kegan Paul. S. 167.

⁵⁰⁷ Vgl. Ackermann. How Japanese teenagers cope. S. 77; Miller, L. (2004). Youth fashion and changing beautification practices. In Gordon Mathews & Bruce White (Hg.), *Japan’s Changing Generations. Are young people creating a new society?* (S. 83–97). London, New York: Routledge Curzon. 92.

⁵⁰⁸ Kotani. Why are Japanese youth today so passive? S. 39.

⁵⁰⁹ Vgl. Allison, A. (2006). The Japan Fad in Global Youth Culture and Millennial Capitalism. *Mechademia* 1, S. 11–22, hier S. 20.

⁵¹⁰ Vgl. McVeigh. *Wearing Ideology*. S. 147.

⁵¹¹ Vgl. Kinsella. *Schoolgirls, Money and Rebellion in Japan*. S. 66–69.

⁵¹² Slater & Galbraith. Re-Narrating Social Class and Masculinity in Neoliberal Japan.

Gesamtheit gefährde. Obgleich neben Geschlecht auch Sexualität, Klasse, *able-bodiedness* und (die in Japan grundlegend kaum beachtete) Ethnizität zentrale intersektionell wirkende Faktoren sind, ob und inwiefern Jugendliche strukturell bevor- oder -nachteiligt werden,⁵¹³ konzentrieren sich die Narrative des jugendphoben Diskurses fast ausschließlich auf die Dimension Geschlecht im Sinne von hegemonialen Geschlechtervorstellungen, sodass weitere Machtkategorien konstant impliziert sind, jedoch kaum ausgesprochen werden. Um als männlich konnotierter *shakaijin* („Gesellschaftsperson“) bzw. *ichininmae* (eine „ganze“ / „vollwertige Portion“)⁵¹⁴ im Sinne der hegemonialen *salaryman*-Männlichkeit auftreten zu können, müssen v. a. Produktivität in der Arbeitssphäre (dauerhafte Vollzeitarbeit) und Reproduktion (Ehe und Familie) erfüllt werden, sodass hier einzig heterosexuelle, *able-bodied*, ethnisch „japanische“ Männer der (oberen) Mittelklasse in gesicherter Vollzeitanstellung gemeint sind,⁵¹⁵ während andere Identitäten pathologisiert und marginalisiert werden.⁵¹⁶ Wenn etwa Klasse adressiert wird, dann um den Verlust normativer Mittelklassenidentität zu lamentieren bzw. zu kritisieren, die für die hegemoniale Geschlechterrolle spezifisch ist.⁵¹⁷ Trotz der allgemeinen Kritik, dass sich japanische (bzw. japanologische) *Men's Studies* in erster Linie auf *salaryman*-Männlichkeiten konzentrieren, sodass sie (ähnlich anderen Disziplinen gesellschaftskritischer Studien zu Japan) in Gefahr liefen, die Pluralität von Geschlecht zu homogenisieren – und das obwohl v. a. im Zuge der Rezession andere Geschlechtlichkeiten⁵¹⁸ und weitere Tendenzen, Geschlecht ambivalenter zu

⁵¹³ Vgl. Brinton, M. C. (2010). Social Class and economic life chances in post-industrial Japan. The 'lost generation'. In Hiroshi Ishida & David H. Slater (Hg.), *Social Class in Contemporary Japan. Structures, sorting and strategies* (S. 114–134). London, New York: Routledge. S. 115.

⁵¹⁴ Obgleich Soziologin Okano Kaori auf *jiritsu* (Autonomie, Unabhängigkeit) als zentrales Kennzeichen von männlichen und weiblichen Erwachsenenalter verweist (Vgl. Okano, K. H. (2009). *Young Women in Japan. Transitions to Adulthood*. London, New York: Routledge. S. 250), ist *shakaijin* eine fast ausschließlich männlich konnotierte Position, da Vollzeitarbeit männlich kodifiziert ist und wirtschaftliche Strukturen Frauen erschweren, die Position des/der Familienerhalter_in zu erfüllen. Vgl. Hidaka, T. (2010). *Salaryman Masculinity. The Continuity of and Change in the Hegemonic Masculinity in Japan*. Leiden, Boston: Brill. S. 104.

⁵¹⁵ Vgl. Slater & Galbraith. Re-Narrating Social Class and Masculinity in Neoliberal Japan.

⁵¹⁶ Siehe etwa: Bulbeck, C. (2009). *Sex, Love and Feminism in the Asia Pacific. A cross-cultural study of young people's attitudes*. London, New York: Routledge. S. 137; Taga, F. (2003). Rethinking Male Socialisation. Life histories of Japanese male youth. In Louie Kam (Hg.), *Asian Masculinities. The Meaning and Practice of Manhood in China and Japan* (S. 137–154). London, New York: Routledge Curzon. S. 140.

⁵¹⁷ Während etwa der *enjo kōsai*-Diskurs (siehe unten) auf den Transfer sozialer Skripten von weiblichen Unterschichten auf Mittelklassenfamilien fokussiert (Vgl. Kinsella, S. (2006). Female Revolt in Male Cultural Imagination in Contemporary Japan. London [u. a.]: School of Oriental and African Studies. Zugriff am 12.04.2015

unter <http://www.kinsellaresearch.com/new/Female%20revolt%20in%male%20cultural%20imagination%20in%20contemporary%20Japan.pdf>. S. 29.), wird die prekäre Situation von Jugendlichen in erster Linie über die *salaryman*-Männlichkeit diskutiert, anstelle strukturelle Ungleichheit von Jugendlichen der Arbeiter_innenschicht zu betrachten. Vgl. Cassegård. Play and Empowerment.

⁵¹⁸ Vgl. Castro-Vázquez, G. (2007). *In the Shadows. Sexuality, Pedagogy, and Gender Among Japanese Teenagers*. Lanham, Boulder, New York, Toronto, Plymouth: Lexington Books. S. 58; Napier, S. J. (2011). Where Have All the Salaryman Gone? Masculinity, Masochism, and Technomobility in *Densha Otoko*. In Sabine Frühstück & Anne Walthall (Hg.innen), *Recreating Japanese Men* (S. 154–176). Berkeley, London: Univ. of

verstehen, in Japan an Prominenz gewannen –⁵¹⁹, besitzt die *salaryman*-Männlichkeit weiterhin hegemonialen Status,⁵²⁰ weil zum einen sich die alternativen Männlichkeiten permanent im Rückbezug auf diese formieren,⁵²¹ zum anderen die Position für die jüngsten Repräsentanten dieser Männlichkeit weiterhin (wenn nicht sogar aufgrund der verstärkten Geschlossenheit der oberen Mittel- und Oberschicht nun sogar noch mehr)⁵²² mit großem Prestige einhergeht.⁵²³ Selbst in jenen Fällen, in denen Männlichkeiten neu ausgehandelt werden, besitzen gewisse Eigenschaften der *salaryman*-Männlichkeit, wie Soziologe Taga Futoshi anhand einzelner Interviews ausführt, weiterhin hegemoniale Wirkung,⁵²⁴ da, wie R. W. Connell richtig erkennt, „die Geschlechterordnung“ eben „nicht beim ersten Windstoß in sich zusammen[bricht].“⁵²⁵ Während nach Sozialwissenschaftlerin Hidaka Tomoko die wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Veränderungen Herausforderungen für die hegemoniale Männlichkeit bieten,⁵²⁶ dient das Lamentieren einer verlorenen Männlichkeit im Zuge dieser Umbrüche, wie auch im Falle anderer sogenannten „Männlichkeitskrisen“,⁵²⁷ in erster Linie der Restabilisierung,⁵²⁸ indem hegemoniale, komplizenhafte und marginalisierte Männlichkeiten adaptiert und gefestigt werden. Dementsprechend wandelt selbst der Gegendiskurs auf denselben Diskursformationen, da sich dieser als Antwort auf den jugendphoben Diskurs definiert. Beispielsweise zelebrieren Bücher für selbstidentifizierende

California Press. S. 165; Dasgupta, R. (2003). Creating corporate Warriors. The ‚Salaryman‘ and Masculinity in Japan. In Louie Kam (Hg.), *Asian Masculinities. The Meaning and Practice of Manhood in China and Japan* (S. 118–134). London, New York: Routledge Curzon. S. 118; Ishikawa. *Seeking the Self*. S. 100; Light, R. (2003). Sport and the construction of masculinity in the Japanese education system. In Louie Kam (Hg.), *Asian Masculinities. The Meaning and Practice of Manhood in China and Japan* (S. 100–117). London, New York: Routledge Curzon. S. 112.

⁵¹⁹ Etwa in einer 2004 publizierten internationalen Studie zu dem Verständnis von Geschlechtlichkeit unter Jugendlichen unterscheiden sich bzgl. der Fragen, ob Frauen „weiblich“ und Männer „männlich“ sein sollen, die japanischen Teilnehmer_innen deutlich von den Vergleichsnationen (China, Süd-Korea, USA). So stimmen diesen Aussagen nur 5,8 % („weiblich“) bzw. 13,2 % („männlich“) in Japan komplett zu (gegenüber 34 % bzw. 44,8 % (China), 16,5 % bzw. 21,6 % (Süd-Korea) und 17,3 % bzw. 21,2 % (USA)) und widersprechen sogar 45 % teilweise der Notwendigkeit, dass Frauen „weiblich“ sein müssen, und 35 % bzgl. Männer. Vgl. Monden, M. (2015). *Japanese Fashion Cultures. Dress and Gender in contemporary Japan*. London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury. S. 10.

⁵²⁰ Vgl. Mikanagi. *Masculinity & Japan's Foreign Relations*. S. 93; Deacon. *All the World's a Stage*. S. 148; Hidaka. *Salaryman Masculinity*. S. 163.

⁵²¹ Vgl. Deacon. *All the World's a Stage*. S. 143; Dasgupta, R. (2005). Salaryman doing straight. Heterosexual men and the Dynamics of gender conformity. In Mark McLelland & Romit Dasgupta (Hg.innen), *Genders, Transgenders and Sexualities in Japan* (168–182). New York, London: Routledge. S. 170.

⁵²² Vgl. Hashimoto. *Class Structure in Contemporary Japan*. S.122.

⁵²³ Vgl. Hidaka. *Salaryman Masculinity*. S. 107.

⁵²⁴ Vgl. Taga. *Rethinking Male Socialisation*. S. 150f.

⁵²⁵ Connell, R. W. (2000). Die Wissenschaft von der Männlichkeit. In Hans Bosse & Vera King (Hg.innen), *Männlichkeitsentwürfe. Wandlungen und Widerstände im Geschlechterverhältnis* (17–28). Frankfurt am Main: Campus Verl. S. 23.

⁵²⁶ Vgl. Hidaka. *Salaryman Masculinity*. S. 178.

⁵²⁷ Opitz-Belakhal, C. (2008). „Krise der Männlichkeit“. Ein nützliches Konzept der Geschlechtergeschichte? *L'Homme. Europäische Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft* 19, H2, S. 31–49, hier S. 41.

⁵²⁸ Vgl. Taga. *Rethinking Male Socialisation*. S. 139.

sōshokukei danshi („herbivorer Junge“) – eine Form metrosexueller Männlichkeit, die Mitte der 2000er Jahre an Sichtbarkeit gewann – ihren *queeren* Zugang zur Heterosexualität, Materialismus, Modebewusstsein und die eigene Ablehnung der aufopfernden Angestelltenkultur als Subversion hegemonialer Männlichkeit,⁵²⁹ obgleich sie stellenweise diese reproduzieren und adaptieren.⁵³⁰

Selbst wenn eine Repräsentationsfigur des jugendphoben Diskurses seine Stigmatisierung gänzlich oder zumindest teilweise verliert, wie dies im Falle des *otaku* (Fan) im Laufe der 1990er Jahre geschah,⁵³¹ kann das nur erfolgen, indem die geschlechtliche Transgression abgeschwächt bzw. gänzlich aufgelöst wird, um diese Repräsentation unter Verlust seines *queeren* Potenzials⁵³² als komplizenhafte Geschlechtlichkeit einsetzen zu können. Im Falle der *otaku*, die trotz fehlender Korrelation⁵³³ im Zuge eines medial weit verbreiteten Kriminalfalles eines pädophilen Serienmörders namens Miyazaki Tsutomu in den ausgehenden 1980er Jahren kriminalisiert und pathologisiert wurden,⁵³⁴ gelang die Reintegration in bzw. die Annäherung an die hegemoniale Männlichkeit, indem anhand der männlich kodifizierten Eigenschaften von Produktivität und (heterosexueller) Reproduktion Personen ein- und ausgeschlossen wurden,⁵³⁵ sodass sich selbst der japanische Premierminister Asō Tarō (2008-2009), der die Populärkultur als „soft power“ verstand,⁵³⁶ selbst als *otaku* bezeichnen konnte.⁵³⁷ Neben wirtschaftlichen Veränderungen zeichnet vor allem die Affirmation spezifischer Details der hegemonialen Männlichkeit dafür verantwortlich. Wurden die *otaku* zuvor in erster Linie als (kaufsüchtige) Konsumenten verstanden, um (je nach Autor_in) diese zu pathologisieren oder als anti-autoritäres

⁵²⁹ Vgl. Deacon. *All the World's a Stage*. S. 137f.

⁵³⁰ Vgl. Ebd. S. 167.

⁵³¹ Vgl. Ishikawa. *Seeking the Self*. S. 41.

⁵³² Vgl. Slater & Galbraith. *Re-Narrating Social Class and Masculinity in Neoliberal Japan*.

⁵³³ Die Sexualverbrechenrate unter *otaku* ist nicht nur gering, sondern sogar „apparently lower than that among school teachers or policemen“, deren sexuelle Begehren weitaus seltener pathologisiert und kriminalisiert werden. Saito, T. (2009). *The Asymmetry of Masculine/ feminine Otaku Sexuality*. Moe, Yaoi and Phallic Girls. In Ayelet Zohar (Hg.in), *PostGender. Gender, Sexuality and Performativity in Japanese Culture* (S. 155–170). Newcastle upon Tyne: Cymbridge Scholars Publ. S. 168.

⁵³⁴ Vgl. Morikawa, K., & Washburn, D. (Übers.) (2012, April 20). *Otaku*. *Center for Japanese Studies UC Berkeley*. Zugriff am 09.08.2016 unter <http://escholarship.org/uc/item/5zb9r8cr>. S. 8f.

⁵³⁵ Vgl. Condry, I. (2011). *Love Revolution. Anime, Masculinity, and the Future*. In Sabine Frühstück & Anne Walthall (Hg.innen), *Recreating Japanese Men* (S. 262–283). Berkeley, London: Univ. of California Press. S. 265.

⁵³⁶ Vgl. Norris, C. (2009). *Manga, anime and visual art culture*. In Yoshio Sugimoto (Hg.), *The Cambridge Companion to Modern Japanese Culture* (S. 236–260). Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, Sao Paulo, Delhi: Cambridge Univ. Press. S. 237.

⁵³⁷ Vgl. Hairston, M. (2010). *A Cocoon with a View. Hikikomori, Otaku, and Welcome to the NHK*. *Mechademia* 5, S. 311–324, S. 313.

Gegennarrativ zu zelebrieren,⁵³⁸ so verschiebt sich der Blick zunehmend auf die Reproduktion von Zügen der hegemonialen Männlichkeit, „embrac[ing] certain traditional elements, such as stoicism, endurance, sacrifice, and sincerity and even, I [Susan J. Napier] would suggest, masochism.“⁵³⁹ Obgleich, wie Napier an dieser Stelle weiter ausführt, diese Männlichkeit mit dem *salaryman* nicht dessen klassische Beziehung zu der Firma teilt, wird die Expertise der neuen „technologized masculinity“ im Kontext der oben zitierten Männlichkeitsattribute definiert und performiert.⁵⁴⁰

Um die spezifische Vergeschlechtlichung des jugendphoben Diskurses zu verdeutlichen, möchte ich zunächst kurz im Detail auf die Repräsentationsfigur des *freeter* als Beispiel marginalisierter Männlichkeit eingehen und in einem zweiten Schritt die *kogyaru* als Beispiel nicht-hegemonialer Weiblichkeit behandeln. Zusammengesetzt aus dem englischen Wort „free“ und dem deutschen Wort „Arbeiter“ sollte *freeter* in den 1980er Jahren, als der Begriff geprägt wurde, eine bis dahin nur bedingt angesprochene Angestellt_innengruppe für den Arbeitsmarkt eröffnen: Nämlich in erster Linie weibliche, junge (fünfzehn- bis vierunddreißigjährige) Arbeitskräfte, deren Flexibilität in Teilzeitarbeit genutzt werden könne.⁵⁴¹ Zählten zu dieser Gruppe 1992 gerade 1,83 Millionen Menschen, stieg ihre Anzahl im Laufe der 1990er und der 2000er Jahre (v. a. nach 1995⁵⁴² und im Zuge der neoliberalen Reformen von der Regierung unter Premierminister Koizumi Jun’ichirō Anfang der 2000er Jahre)⁵⁴³ deutlich an, sodass 2001 nun 4,17 Millionen Personen in derartigen Angestelltenverhältnissen beschäftigt waren, was einem Fünftel der Alterskohorte der Fünfzehn- bis Vierunddreißigjährigen entspricht.⁵⁴⁴ Trotz seltener sozialwissenschaftlicher Perspektiven, welche die Identität im Kontext eines (hedonistischen)⁵⁴⁵ Widerstandes interpretieren,⁵⁴⁶ verweist der Großteil der wissenschaftlichen Literatur auf die Heterogenität der Gründe für die einzelne Position als *freeter*.⁵⁴⁷ So häufen sich in den Interviews, die

⁵³⁸ Beispielsweise verwendet Kulturwissenschaftler Morikawa Kaichirō den negativ konnotierten Begriff *dame* (unnütze, hoffnungslos), um das gegenhegemoniale Potenzial der *otaku* zu markieren. Vgl. Okada, T., & Morikawa, K., & Murakami, T. (Mod.) (2005). *Otaku Talk*. In Takashi Murakami (Hg.), *Little Boy. The Arts of Japan’s Exploding Subculture* (S. 164–185). New Haven, Connecticut: Yale Univ. Press. S. 166, 173.

⁵³⁹ Napier. *Where Have All the Salaryman Gone?* S. 158.

⁵⁴⁰ Vgl. Ebd. S. 158f.

⁵⁴¹ Vgl. Toivonen. *Japan’s Emerging Youth Policy*. S. 13.

⁵⁴² Vgl. Ebd. S. 6.

⁵⁴³ Vgl. Leser & Trunk. *Radioactivists*. S. 341.

⁵⁴⁴ Vgl. Deacon. *All the World’s a Stage*. S. 160.

⁵⁴⁵ Vgl. Kotani. *Why are Japanese youth today so passive?* S. 33f.

⁵⁴⁶ Vgl. Roemer. *Precarious attraction*. S. 86.

⁵⁴⁷ Siehe hierzu etwa McVeigh. ‘Guiding’ Japan’s university students through the generation gap. S. 104f.; Mathews. *Seeking a career, finding a job*. 128f.; Deacon. *All the World’s a Stage*. S. 160f.; Slater, D. H. (2010). *The ‘new working class’ of urban Japan. Socialization and contradiction from middle school to the labor market*. In Hiroshi Ishida & David H. Slater (Hg.), *Social Class in Contemporary Japan. Structures, sorting and strategies* (S. 137–169). London, New York: Routledge. S. 163f.

Japanologe Brian J. McVeigh mit japanischen Jugendlichen führte, identitätspolitische Definitionen gegen eine „feige“ Erwachsenenwelt, die einem allgemeinen kritischen Diskurs von *salaryman*-Männlichkeit folgen,⁵⁴⁸ jedoch stellt er sogleich infrage, dass der Lebensstil eines_einer *freeter* tatsächlich frei gewählt wurde.^{549,550} Diesen Eindruck bestätigt auch eine Studie von 2001, in welcher *freeter* nach ihren Zukunftsplänen gefragt wurden. Während 32 % durchaus den Wunsch angaben, als Freiberufler_in zu arbeiten und somit (zwar nicht als *freeter*, aber weiterhin) außerhalb herkömmlicher Firmenstrukturen zu leben, hofften 27 % darauf, in kommender Zeit eine Vollzeitanstellung im *white-collar*-Bereich zu finden. Weitere 16 % wollten von ihren Partner_innen erhalten werden.⁵⁵¹ An diesem Punkt offenbart sich die erste geschlechtliche Dimension von Position und Diskurs; denn „while more than twice as many men as women dreamed of becoming regular employees, only women dreamed of being supported by a spouse.“⁵⁵² Entsprechend der Identifikation von „work as the ultimate arbiter of social worth and deservingness, especially for males“⁵⁵³ besitzen die Anstellungsverhältnisse eine sichtlich geschlechtliche Konnotation. Indem *freeter* aus der männlich kodifizierten Vollzeitarbeit ausgeschlossen wurde, wurde diese Position zu einem Fokuspunkt ideologischer Fronten,⁵⁵⁴ da die Diskussion zu den *freeter* bis heute trotz des hohen Frauenanteils nahezu ausschließlich zu männlichen Vertretern und ihrer Männlichkeit geführt werden.^{555,556} Obgleich selbst in wirtschaftlichen Hochzeiten nur etwa 20 % aller Arbeitskräfte (v. a. Männer in Angestelltenberufen) ihr Leben lang in einer einzigen Firma, die zur Basis ihrer Identität wurde,⁵⁵⁷ angestellt waren,⁵⁵⁸ wurde trotz struktureller Veränderungen der Wirtschaft und Firmen in den 1990er Jahren⁵⁵⁹ auf dieses Narrativ die hegemoniale Männlichkeit aufgebaut, sodass das Versagen, diese Männlichkeit zu performieren, gesellschaftlicher Anlass zur Sorge wird. Als Fortsetzung der jugendphoben

⁵⁴⁸ Vgl. Deacon. *All the World's a Stage*. S. 140; Bardsley, J. (2011). *The Oyajii Gets a Makeover*. *Guides for Japanese Salarymen in the new Millenium*. In Jan Bradsley & Laura Miller (Hg.innen), *Manners and Mischief. Gender, Power, and Etiquette in Japan* (S. 114–135). Berkeley, Los Angeles, London: Univ. of California Press. S. 116f.

⁵⁴⁹ Vgl. McVeigh. 'Guiding' Japan's university students through the generation gap. S. 104f.

⁵⁵⁰ Ähnliche Debatten werden auch bei anderen prekären Arbeitsverhältnissen, wie bei etwa Tagelöhner_innen, geführt. Vgl. Henshall. *Dimensions of Japanese Society*. S. 91.

⁵⁵¹ Vgl. Mathews. *Seeking a career, finding a job*. S. 128.

⁵⁵² Ebd. S. 128.

⁵⁵³ Toivonen. *Japan's Emerging Youth Policy*. S. 39.

⁵⁵⁴ Vgl. Mōri. *New Art and Culture in the Age of Freeter in Japan*. S. 49.

⁵⁵⁵ Vgl. Hidaka. *Salaryman Masculinity*. S. 109.

⁵⁵⁶ Dementsprechend richtet sich auch die Jugendpolitik überproportional an männliche *freeter* und *NEETs*. Vgl. Toivonen. *Japan's Emerging Youth Policy*. S. 106f.

⁵⁵⁷ Vgl. Maynard, M. L. (2002). *Projecting Peer Approval in Advertising. Japan versus U.S. Seventeen Magazine*. In Ray T. Donahue (Hg.), *Exploring Japaneseness. On Japanese Enactments of Culture and Consciousness* (S. 413–424). Westport, Connecticut, London: Ablex Publ. S. 417.

⁵⁵⁸ Vgl. Mathews. *Seeking a career, finding a job*. S. 122.

⁵⁵⁹ Vgl. Ebd. S. 123.

Diskurse der 1980er Jahre manifestiert sich ihre „Passivität“ einerseits in hedonistischem Konsumverhalten; andererseits in der fehlenden Integration „[thus] threaten[ing] the postwar Japanese social order, since they belong to neither company nor family (having no families of their own).“^{560,561} Hier zeichnen sich offensichtliche Verbindungslinien zum Diskursfragment des männlich konnotierten *shakaijin* bzw. *ichininmae* ab, da *freeter* diese Identität nicht erfüllen können, sodass ihnen in einem Zweischritt ihr Status als „Erwachsener“ („rather are considered to be almost like children“) und ihre Männlichkeit abgesprochen werden („refer[ring] to the constituents of this phrase as ,*otoko ni narenai dansei*‘ (,males who cannot become men‘)“⁵⁶²). Indem „hegemonic masculinity is [...] tied to socially reproductive roles and responsibilities“⁵⁶³, werden jene, die diese Rollen nicht erfüllen können, ausgeschlossen und marginalisiert, um die Identität der hegemonialen Männlichkeit zu stabilisieren; denn der Ausschluss dient letztendlich der Reiteration und Reproduktion jener Männlichkeit.⁵⁶⁴

Indem die prekäre Lage der *freeter* letztendlich im Kontext neoliberaler Diskurse der Selbstverantwortung (v. a. im Zuge Koizumis Regierung) individualisiert wird,⁵⁶⁵ ergibt sich ein klar vergeschlechtlichtes und entpolitisiertes Bild der *freeter*, deren Versagen Zeichen einer „un-männlichen“ Jugend ist, die aus fehlender Stärke und Durchhaltevermögen (d. h. (hegemonialer) Männlichkeit) nicht nur den neoliberalen Arbeitsmarkt nicht ertragen, sondern dabei „putting their hard-working country to shame.“⁵⁶⁶ Wenn LDP-Generalsekretär Takebe Tsutomu 2004 den *freeter* vorschlägt, den Selbstverteidigungskräften beizutreten „to experience what real stress feels like and also what it feels like to earn the thanks of their communities“^{567, 568}, spricht Takebe ihnen nicht nur ihre verwundbare prekäre Lage ab, sondern (re)produziert hegemoniale Männlichkeit im Kontext von Durchhaltevermögen, Aufopferung und gemeinschaftlicher Verankerung. In dieser Hinsicht werden alternative

⁵⁶⁰ Ebd. S. 131.

⁵⁶¹ Zwar nimmt gegen Ende der ersten Dekade des 21. Jahrhunderts der Druck, zu heiraten und Kinder zu bekommen, tendenziell ab, bleibt jedoch im Kontext von hegemonialen Geschlechtervorstellungen weiterhin zentral. Vgl. Hidaka. *Salaryman Masculinity*. S. 89.

⁵⁶² Deacon. *All the World's a Stage*. S. 162.

⁵⁶³ Slater & Galbraith. *Re-Narrating Social Class and Masculinity in Neoliberal Japan*.

⁵⁶⁴

⁵⁶⁵ Vgl. Castro-Vázquez. *In the Shadows*. S. 18.

⁵⁶⁶ Toivonen. *Japan's Emerging Youth Policy*. S. 100.

⁵⁶⁷ Penney. *Exploited and Mobilized* S. 60.

⁵⁶⁸ Seine Aussage fügt sich einem größeren Diskurs ein, da auch etwa in den Texten *Sensōron* (Diskussion zum Krieg) von Kobayashi Yoshinori (1998) und (zumindest indirekt) in *Kibō wa sensō* (Meine Hoffnung ist Krieg) von *freeter*-Autor Akamatsu Tomohiro (2007) Re-Militarisierung als eine Form der Remaskulinisierung konzipiert wurde (Vgl. Driscoll, M. (2009). Kobayashi Yoshinori Is Dead. *Imperial War / Sick Liberal Peace / Neoliberal Class War. Mechademia* 4, S. 290–304, hier S. 291f; Allison. *Precarious Japan*. S. 59f.). Dieses neu gefundene Interesse an der Kriegsrhetorik habe zugleich, so Männlichkeitswissenschaftlerin Mikanagi Yumiko, mit dem vermeintlich mangelhaften Auftreten Japans auf der internationalen Politikbühne während des ersten und zweiten Golfkrieges Anfang der 1990er Jahre zu tun. Vgl. Mikanagi. *Masculinity & Japan's Foreign Relations*. S. 93f.

Lebens- und Männlichkeitskonzepte in vergeschlechtlichten Narrativen sozial diskreditiert und als gesellschaftliches Problem kritisiert. Indem etwa der konservative Soziologe Yamada Masahiro den von ihm geprägten Begriff des *parasite single* (*parasaito shinguru*) direkt an den *freeter*-Diskurs koppelt,⁵⁶⁹ verdeutlicht er nicht nur die enge Verknüpfung der unterschiedlichen jugendphoben Repräsentationsfiguren, sondern pathologisiert – immerhin sind diese „parasitär“ – zudem nicht-hegemoniale Familien- und Lebenskonzepte, die als Grund für Rezession (fehlender Arbeitswille), strukturelle Probleme der Sozialleistungen (geringere Steuerabgaben bei Teilzeitarbeit) und Überalterung (fehlende Reproduktionsleistung) ausgearbeitet werden.⁵⁷⁰

Während also männliche Jugendliche effeminiert werden, indem man ihnen gleichzeitig weiblich kodifizierte Eigenschaften wie Konsum zuschreibt und männlich kodifizierte Eigenschaften wie Produktionsarbeit aberkennt, werden in dem Prozess der Vergeschlechtlichung von jugendlichem Protest weibliche Jugendliche keineswegs von dem weiblich konnotierten Konsum distanziert. Vielmehr wird ihrem subversiven Verhalten, in dem sie durchaus mit männlich kodifizierten Eigenschaften agieren, erneut der Konsum eingeschrieben, um ihre Transgression zu entwerten, da ihr nicht-hegemoniales Verhalten auf ihrem „lack [of] an inner core [...] and the boredom of acquiring whatever they want without having to sweat for it“⁵⁷¹ zurückgeführt wird. Direkt rückgekoppelt mit Materialismus⁵⁷² sind im Kontext weiblicher Devianz „money and sex [...] almost interchangeable“⁵⁷³, sodass weibliche Devianz in erster Linie über Sexualität allgemein und vor allem im Zusammenhang mit vergüteten sexuellen Kontakten diskutiert wird. Obgleich Medienberichte zum jugendlichen Sexualverhalten grundlegender benutzt werden „to describe how unnatural and pathological youth can be“⁵⁷⁴, fokussieren diese Debatten in den 1990er und 2000er Jahren deutlich auf „the bodies of young women“, denn „[t]he corruption of young women has been a recurrent spot of anxiety“⁵⁷⁵, wie etwa Soziologe Genaro Castro-Vázquez in Bezug auf Erziehungsreformen um 2000 feststellt. Indem „natürliche“ Weiblichkeit im Falle von weiblichen Jugendlichen mit sexueller Unschuld gleichgesetzt wird, schließt selbst das

⁵⁶⁹ Vgl. Toivonen. *Japan's Emerging Youth Policy*. S. 13.

⁵⁷⁰ Vgl. Nakano, L., & Wagatsuma, M. (2004). Mothers and their unmarried daughters. An intimate look at generational change. In Gordon Mathews & Bruce White (Hg.), *Japan's Changing Generations. Are young people creating a new society?* (S. 137–154). London, New York: Routledge Curzon. S. 139.

⁵⁷¹ McVeigh. *Wearing Ideology*. S. 165.

⁵⁷² Vgl. Dales, L. (2015). Suitably single? Representations of Singlehood in contemporary Japan. In Tomoko Aoyama & Laura Dales & Romit Dasgupta (Hg.innen), *Configurations of Family in Contemporary Japan* (S. 21–32) London, New York: Routledge. S. 23; Murakami, R., & Gräfe, U. (Übers.) (2007). *In der Misosuppe*. Köln: Verl. Kiepenheuer & Witsch. (Originalwerk veröffentlicht 1997). S. 25, 146f.

⁵⁷³ Kinsella. *Schoolgirls, Money and Rebellion in Japan*. S. 91.

⁵⁷⁴ Castro-Vázquez. *In the Shadows*. S. 49.

⁵⁷⁵ Ebd. S. 161.

Wissen um sexuelle Begriffe Frauen aus der hegemonialen Weiblichkeit aus.⁵⁷⁶ Beispielsweise fixiert Gynäkologe Akaeda Tsunemo, der als „Dr. Roppongi“⁵⁷⁷ in den Medien auftritt, das Jahr 1994 als jenes,

„when moral decadence among young people was publicly acknowledged. Widespread media coverage of *young women selling their underwear* to men seemed to have triggered a moral panic. Also, the general public was informed about increasing *abortion rates, compensated dating and the use of telephone dating clubs (tere kura)* among young women.“⁵⁷⁸ (Meine Herv.)

Konträr zu den zuvor diskutierten Textpassagen und Diskursen, die sich mit männlicher Devianz beschäftigen, finden wir in dieser Passage weder eine Erwähnung von Selbstverantwortung am neoliberalen Arbeitsmarkt noch von fehlendem Durchhaltevermögen, um eine moralische Panik innerhalb des jugendphoben Diskurses zu beschreiben. Einzig die Sexualität der weiblichen Akteurinnen scheint nach Akaeda jugendliche Devianz zu definieren. Trotz anfänglicher Erwähnung moralischer Dekadenz unter *allen* Jugendlichen (d. h. ohne Rücksicht auf ihr Geschlecht („moral decadence among young people“)) wird in weiterer Folge die Erwähnung sexueller Praktiken von weiblichen Jugendlichen (Verkauf eigener Unterwäsche, Abtreibungen, *tere kura* (vergütetes Dating organisiert mittels Telefonservice), *enjo kōsai* (vergütetes Dating)) herangezogen, um *pars pro toto* – im Sinne der schon erwähnten Privilegierung einzelner Subkulturen –⁵⁷⁹ für die gesamte jugendliche Devianz zu stehen. Obwohl einzelne Tätigkeiten weder spezifisch weiblich sind (etwa *enjo kōsai*) noch unbedingt *nur* weibliche Jugendliche implizieren (Abtreibungen), wird in der doppelten Erwähnung von weiblichen Jugendlichen („young women“) die geschlechtliche Kodierung von sexueller Devianz explizit gemacht, um sowohl andere Formen sexueller Devianz (etwa männlich homosexuelle) als auch andere Perspektiven auf das Feld (Fokus auf die älteren männlichen Konsumenten weiblicher Sexualität) zu großen Teilen unsichtbar zu machen.

Castro-Vázquez' Einschätzung von diesem Fokus auf weibliche Körper im Falle von sexueller Devianz wird u. a. von Sharon Kinsellas langjähriger Auseinandersetzung mit der Thematik bestätigt. Nach der Kulturwissenschaftlerin fokussiere die moralische Panik des jugendphoben Diskurses in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre, als zunehmend *enjo kōsai* diskursiv wirkte,⁵⁸⁰ v. a. auf Schulmädchen im Jugendalter und ihr (sexuell) deviantes

⁵⁷⁶ Vgl. Burns, C. (2005). *Sexual Violence and Law in Japan*. London, New York: Routledge Curzon. S. 137.

⁵⁷⁷ Akaedas Klinik befindet sich in Roppongi, einem Stadtteil Tokios, der v. a. für sein Nachtleben bekannt ist.

⁵⁷⁸ Castro-Vázquez. *In the Shadows*. S. 40.

⁵⁷⁹ Siehe hierzu Kapitel 2.2.2.

⁵⁸⁰ Vgl. Kinsella. *Schoolgirls, Money and Rebellion in Japan*. S. 11.

Verhalten,⁵⁸¹ obgleich Gewaltverbrechen, wie Männlichkeitswissenschaftlerin Mikanagi Yumiko ausarbeitet weiterhin männlich kodifiziert blieben.⁵⁸² Während erste Artikel in den frühen 1990er Jahren über die *kogyaru* („Kind (*ko(-domo)*)-girl“)⁵⁸³ bzw. *gyaru* (*girl*) abseits jeglicher Sexualität berichteten –⁵⁸⁴ immerhin sorgte ihre Adaption einer weiblichen Männlichkeit in Gestik, Mimik und Wortwahl ohnedies schon für Unbehagen –⁵⁸⁵, wurde *kogyaru* mit Anstieg der Diskussion zu *enjo kōsai* zum Sammelbegriff für *alle* Formen von sexuell aktiven weiblichen Jugendlichen.^{586,587} Mag „the image of a schoolgirl“ schon für längere Zeit „a key symbol“⁵⁸⁸ Japans darstellen, entwickelte sich in den 1990er Jahren das Narrativ des „schoolgirl turned angry“ als ein zentraler Lokus „of journalistic and cultural production“⁵⁸⁹, um gesellschaftliche Probleme zu diskutieren. Anstelle ihre Zeit und Energie für ein Feld hegemonialer Weiblichkeit zu opfern, wie etwa im Familienverbund oder (zumindest zunächst) als engagierte Angestellte, frönen selbst Mädchen aus Familien der oberen Mittelschicht⁵⁹⁰ dem hemmungslosen und letztendlich unproduktiven Konsum.⁵⁹¹ Da *enjo kōsai* diesen Zusammenhang von nicht-hegemonialer Weiblichkeit, Sexualität und Konsum versinnbildlicht (Frauen machen die eigene Sexualität zur konsumierbaren Ware, um selber Produkte zu kaufen), fokussiert die Debatte stellvertretend auf das Phänomen, selbst wenn es in spezifischen Fällen keinerlei Rolle spielt, sodass ein gewisser weiblicher Kleidungsstil genügt, um verdächtigt zu werden.⁵⁹² Dieser Stil inkludiert u. a. folgende Eigenschaften: Schuluniformen werden modifiziert, indem die Röcke zu provisorischen Ultraminiröcken werden (*chō minisukāto*) und indem man anstelle regulärer Socken *loose socks* (*rūzu sokusu*) trägt, überdimensionale weiße Socken, die heruntergezogen und fixiert werden, während man markantes ausdrucksstarkes Make-Up aufträgt. Gebleichtes Haar und gebräunte Haut vollenden den Typus.⁵⁹³ Selbst wenn nur eines dieser Elemente adaptiert wird, gilt man schon als verdächtig, sodass in der Blütezeit des Diskurses in der zweiten Hälfte der

⁵⁸¹ Vgl. Ebd. S. 1.

⁵⁸² Vgl. Mikanagi. *Masculinity & Japan's Foreign Relations*. S. 99.

⁵⁸³ Alternativ leiten manche Autor_innen *kogyaru* auch von *kōkōsei* („high school“) ab. Vgl. Miller, L. (2006). *Beauty Up. Exploring Contemporary Japanese Body Aesthetics*. Berkeley: Univ. of California Press. S. 208.

⁵⁸⁴ Vgl. Kinsella. *Schoolgirls, Money and Rebellion in Japan*. S. 60.

⁵⁸⁵ Vgl. Ebd. S. 67-69.

⁵⁸⁶ Vgl. Holloway. *Look at Me*. S. 94.

⁵⁸⁷ Das scheint auch der Grund zu sein, warum manche Autor_innen *kogyaru* weniger von *ko(domo)-girl* (Kind-Mädchen) als von *Call Girl* ableiten. Vgl. Henshall. *Dimensions of Japanese Society*. S. 37

⁵⁸⁸ Kinsella. *Black Faces, Witches, and Racism against Girls*. S. 151.

⁵⁸⁹ Kinsella. *Female Revolt in Male Cultural Imagination in Contemporary Japan*. S. 15.

⁵⁹⁰ Vgl. Kotani. *Why are Japanese youth today so passive?* S. 41.

⁵⁹¹ Vgl. Kinsella. *Schoolgirls, Money and Rebellion in Japan*. S. 7.

⁵⁹² Vgl. McVeigh. *Wearing Ideology*. S. 159.

⁵⁹³ Vgl. Kinsella. *Schoolgirls, Money and Rebellion in Japan*. S. 61f; McVeigh. *Wearing Ideology*. S. 76; Leheny. *Think Global, Fear Local*. S. 17.

1990er Jahre hyperbolisch überall *enjo kōsai* gesehen werden konnte,⁵⁹⁴ obzwar selbst brisanten Schätzungen zufolge nur 4 bis maximal 5 % aller japanischen High-School-Mädchen sich derartig beschäftigt hätten.⁵⁹⁵

Um zu verstehen, wie die diskursive Auseinandersetzung mit jugendlichen weiblichen Sexualitäten strukturiert war, scheint es erneut ratsam, auf die Personengruppen zu achten, die mit dieser Tätigkeit verbunden wurden. Obgleich *enjo kōsai* per definitionem nur die vergütete (nicht zwangsweise sexuelle) Beziehung zwischen Jugendlichen und Erwachsenen impliziert,⁵⁹⁶ wird die Praxis diskursiv nahezu ausschließlich als sexuelle Beziehung zwischen einer jugendlichen Sexworkerin und einem männlichen Klienten mittleren Alters in der inoffiziellen Sexindustrie verstanden, während anderen Formen (bspw. männliche und/oder homosexuelle Sexworker_innen) trotz offiziellen Jugendstudien der Tokioter Stadtregierung, nach welchen 3 % von männlichen Jugendlichen ebenso *enjo kōsai* betrieben haben,⁵⁹⁷ fast gänzlich marginalisiert werden.⁵⁹⁸ Mag dies zwar „nur“ der Hälfte der höchsten Schätzungen zum weiblichen *enjo kōsai* im Tokioter Großraum (5,9 %) entsprechen,⁵⁹⁹ ist ersichtlich, dass ausschließlich spezifische Personen in diesem Kontext wahrgenommen werden: Frauen jugendlichen Alters aus der Mittelschicht. Indem *enjo kōsai* zu großen Teilen in einer unmittelbaren Verbindung mit der Mittelklasse (hier u. a. über den Bildungsgrad der Eltern definiert, da dieser ein Indikator der Klassenreproduktion ist) gestellt wird, werden Ängste um eine sich zersetzende Mittelklasse artikuliert, da in der eigenständigen Sexualisierung der Jugendlichen „middle-class ideals of schoolgirl purity“⁶⁰⁰ (im Sinne der jungfräulich konnotierten *shōjo*) und infolgedessen hegemoniale Weiblichkeit dekonstruiert werden. Während die Kommodifizierung von (jugendlichen) Frauenkörpern innerhalb (pop)kultureller Texte gesellschaftlich schon lange Zeit geduldet, akzeptiert, wenn nicht sogar gefordert und gefördert wurde, wurde ihre Sexualität konstant „imagined as existing almost *in spite of* themselves; as merely a response to active masculine sexuality.“⁶⁰¹ (Meine Herv.) In diesem Zusammenhang zeichnet die Kulturhistorikerin Catherine Burns in der Kommodifizierung des weiblichen Körpers die Konstruktion von diesem als grundlegend „rapeable“ („that is

⁵⁹⁴ Vgl. Castro-Vázquez. *In the Shadows*. S. 47.

⁵⁹⁵ Vgl. Kingston. *Japan's Quiet Transformation*. S. 26; Henshall. *Dimensions of Japanese Society*. S. 37.

⁵⁹⁶ Vgl. Lunsing. *Japanese Sex Workers*. S. 61; Castro-Vázquez. *In the Shadows*. S. 47; Leheny. *Think Global, Fear Local*. S. 70.

⁵⁹⁷ Vgl. Kinsella. *Schoolgirls, Money and Rebellion in Japan*. S. 27.

⁵⁹⁸ Vgl. Lunsing, W. (2004). *Japanese Sex Workers. Between Choice and Coercion*. In Evelyne Micollier (Hg.in), *Sexual Cultures in East Asia. The social construction of sexuality and sexual risk in a time of AIDS* (S. 54–75). New York, London: Routledge Curzon. S. 62.

⁵⁹⁹ Vgl. Kreitz-Sandberg, S. (1998). Sexuelle Revolution im Japan der 90er Jahre? Neue Formen der kommerzialisierte Sexualität von *burusera* bis *enjo kōsai*. *Minikomi* 4, 1998, S. 5–14, hier S. 10.

⁶⁰⁰ Kinsella. *Schoolgirls, Money and Rebellion in Japan*. S. 137.

⁶⁰¹ Burns. *Sexual Violence and Law in Japan*. S. 32.

vulnerable and passive“) nach, was sich aus einer Objektifizierung der weiblichen Sexualität speist, „refus[ing] the notion of autonomous female subjectivity and sexuality. This process of commodification inscribes sexuality onto female bodies, but the subject of this sexuality is male. While the female body is sexualised, it is not her sexuality, but, rather, a ‘mirroring’ of male desire.“⁶⁰² Demnach bietet oftmals eben diese Passivität im Sinne einer sexuellen Unschuld die Basis für die Resexualisierung und Kommodifizierung der Frauenkörper. Ähnlich Pierre Bourdieus Deutung des männlichen Habitus beim Geschlechtsverkehr, welcher sich (zumindest teilweise) als „Genuß des weiblichen Genusses, Genuß der Macht, Genuß zu bereiten“⁶⁰³, versteht, konstruiert die Resexualisierung der jungfräulich konnotierten *shōjo* die (männliche) Macht, in dem (weiblichen) Nichtsexuellen sexuelles Begehren zu erwecken.

Dementsprechend stellen weder *kogyaru* noch *enjo kōsai* die ersten Formen von Sexualisierung von jugendlichen Frauenkörpern dar, jedoch eine erste in Japan weit publizierte Form von Selbstsexualisierung jener. Und dies scheint ein primärer Grund zu sein, weshalb weibliche sexuelle Devianz in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre für moralisches Unbehagen sorgte. Ähnlich den vergeschlechtlichten Narrativen zum *freeter* rekurrten Debatten um weibliche Sexualitäten auf Ängste zum Verlust hegemonialer Weiblichkeit und ihrer Selbstaufopferung für das Familien- und somit für das Allgemeinwohl (Reproduktion), um stattdessen ein eigenes sexuelles Begehren zu erfüllen.⁶⁰⁴ Da bis weit in die 2000er Jahre hinein ein aktiv weibliches Begehren unter Jugendlichen auf *Andere* (v. a. soziale Unterschichten und ethnisch *Andere*) projiziert wurde, performieren *kogyaru* nicht nur Formen weiblicher Männlichkeit, sondern adaptieren Skripten gesellschaftlich Marginalisierter. Ihr aggressiv auffallender Kleidungsstil wurde zuvor nur einer sozialen Unterschicht zugeschrieben,⁶⁰⁵ während der Rückgriff auf einen kulturell hybriden Stil eine klare Fremdheit markiert, um das Ideal ethnischer Homogenität zu dekonstruieren.⁶⁰⁶ Gleichzeitig wird jedoch die faktische Klassenzugehörigkeit der jeweiligen Akteurinnen medial maßgeblich reduziert, da *enjo kōsai* und *tere kura* doppelt bzw. dreimal so hoch bei Schulmädchen aus Oberschulen mit niedrigem Leistungsniveau waren,⁶⁰⁷ was aufgrund von struktureller Klassenreproduktion im meritokratischen System Japans mit der Zugehörigkeit

⁶⁰² Ebd. S. 33.

⁶⁰³ Bourdieu, P., & Bolder, J. (Übers.) (2005). *Die männliche Herrschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verl. (Originalwerk veröffentlicht 1998). S. 40.

⁶⁰⁴ Vgl. Kreitz-Sandberg. Sexuelle Revolution im Japan der 90er Jahre? S. 5.

⁶⁰⁵ Vgl. Kinsella. *Schoolgirls, Money and Rebellion in Japan*. S. 73.

⁶⁰⁶ Vgl. Miller. Youth fashion and changing beautification practices. S. 83.

⁶⁰⁷ Vgl. Kreitz-Sandberg. Sexuelle Revolution im Japan der 90er Jahre? S. 10.

zur sozialen Unterschicht systematisch korreliert.⁶⁰⁸ Indem sich dagegen der Diskurs auf weibliche Angehörige der sozialen Mittelschicht und demnach auf hegemoniale Weiblichkeit konzentriert,⁶⁰⁹ können zum einen in der Rezession Ängste zur Beständigkeit der japanischen Mittelschicht (und infolgedessen der Mittelklassengesellschaft) diskutiert werden, während ihre Devianz trotz anderer bekannter Motive⁶¹⁰ einzig auf Konsum- und Kaufsucht zurückgeführt wird, um diese Praktiken zu diskreditieren, da sie sich eben nicht aus wirtschaftlicher Not prostituieren.⁶¹¹ Beispielsweise unterscheidet Romancier Murakami Ryū, der in eigenen „Feldstudien“ zu *enjo kōsai* die Motivation und Intelligenz von den Akteurinnen auf diesem Gebiet bemängelt,⁶¹² in seinem 1997 publizierten Roman *In za Misosūpu* (*In der Misosuppe*) eindeutig zwischen Sexarbeit sozial marginalisierter und privilegierter Frauen, indem er letztere einzig über ihren Materialismus definiert („Dein Traum? Es ist dein Traum, in einen Nike-Laden zu gehen?“⁶¹³), um ihre (sexualisierte) Zerstückelung (zumindest stellenweise) zu zelebrieren. Selbst in den Fällen, in denen Autor_innen, wie etwa Journalistin Hayami Yukiko, das Handeln der Schulmädchen nicht auf ihren Materialismus zurückführen, sondern diese psychopathologisieren, wird auf Frauen der Mittelschicht fokussiert, um den (kommunikativen) Zusammenbruch innerhalb von Mittelschichtsfamilien zu diskutieren.⁶¹⁴

Zum anderen wird jedoch das resistente Potenzial dieser sexuellen Devianz charakterisiert, indem erneut vor allem Frauen der Mittelschicht betrachtet werden. Neben Künstler_innen wie etwa Masuyama Hiroshi, die die Kommodifizierung von Schulmädchen verwenden „to shock the viewer into realizing just how far materialism has eroded the fabric of society“⁶¹⁵ – d. h. als Schablone für eine allgemeine Materialismuskritik –, feiert eine Vielzahl von Autor_innen *enjo kōsai* als rebellischen Akt gegen hegemoniale Weiblichkeit. Trotz kritischer Fragen nach struktureller und körperlicher Verwundbarkeit dieser Akteurinnen⁶¹⁶ betonen die meisten dieser Autor_innen die Entscheidungsfreiheit von weiblichen Jugendlichen,⁶¹⁷ deren

⁶⁰⁸ Vgl. Slater. The ‘new working class’ of urban Japan. S. 145.

⁶⁰⁹ Vgl. Ryang, S. (2006). *Love in modern Japan. Its estrangement from self, sex, and society*. London, New York: Routledge. S. 99.

⁶¹⁰ Akteurinnen geben neben „finanzielle[r] Entlohnung [...] auch die Tatsache, daß die Freundee es täten (ca. 45 Prozent), und de[n] Wunsch, die Welt bzw. Personen vom anderen Geschlecht verstehen zu lernen (jeweils 40 Prozent)“, als Gründe für *enjo kōsai* an. Kreitz-Sandberg. Sexuelle Revolution im Japan der 90er Jahre? S. 10.

⁶¹¹ Vgl. Kingston. *Japan's Quiet Transformation*. S. 27; Kotani. Why are Japanese youth today so passive? S. 41.

⁶¹² Vgl. Kinsella. *Schoolgirls, Money and Rebellion in Japan*. S. 54.

⁶¹³ Murakami & Gräfe (Übers.). *In der Misosuppe*. S. 25.

⁶¹⁴ Vgl. Ryang. *Love in modern Japan*. S. 100f.

⁶¹⁵ Bornoff. Sex and Consumerism. S. 50.

⁶¹⁶ Vgl. Leheny. *Think Global, Fear Local*. S. 78-81.

⁶¹⁷ Vgl. Aida, Makotos zit. n. Sutcliffe. Contemporary Art in Japan and Cuteness in Japanese Popular Culture. S. 338; Lunsing. Japanese Sex Workers. S. 62; Kreitz-Sandberg. Sexuelle Revolution im Japan der 90er Jahre? S. 10.

„trashing of the Confucianist ideal of woman as demure and submissive“ letztendlich (oftmals innerhalb postfeministischer Argumentation) als „one of the essentials of Japanese feminism“⁶¹⁸ interpretiert wird. Während dagegen etwa die feministische Soziologin Ueno Chizuko – ähnlich den Ausführungen Angela McRobbies zum Postfeminismus –⁶¹⁹ hinter der neugewonnen sexuellen Freiheit trotz positiver Aspekte⁶²⁰ eine neoliberale Vermarktung aller Körper als „potentielle[.] Objekt[e] der Begierde“⁶²¹ erkennt, schließt der Diskurs an die Praktiken sexpositiver Feminist_innen der frühen 1990er Jahre, wie etwa Kitahara Mimori, an, die versuchen, gegen Tabuisierung weiblichen sexuellen Begehrens vorzugehen, indem sie performativ Konstrukte von hegemonialer weiblicher Sexualität dekonstruieren.⁶²²

In dieser Hinsicht äußern sich hier Strukturen eines Gegennarrativs, das sich jedoch innerhalb der jugendphoben Diskursformation bewegt, da sich dieses andernfalls im „wildem Außen“ nach Michel Foucault verliert, wo zwar „die Wahrheit [ge]sag[t]“⁶²³ werden kann, jedoch keinerlei Einfluss auf den Diskurs hat. Verstehen wir Diskurse als regulierende Systeme, die mittels Ein- und Ausschluss Sag- und Denkbare⁶²⁴ gemäß gesellschaftlicher „Mechanismen und Instanzen“ produzieren, „die eine Unterscheidung von wahren und falschen Aussagen ermöglichen und den Modus festlegen, in dem die einen oder anderen sanktioniert werden“⁶²⁵, kann eine kritische Auseinandersetzung mit Aussagen zu einem Thema einzig innerhalb des Diskurses geschehen; denn, wie Joachim Landwehr ausführt, kann „zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt nur eine begrenzte Menge von Aussagen zu einem bestimmten Thema gemacht werden“⁶²⁶. Dementsprechend wird zeitgleich mit der Kritik an der Jugend eben diese herangezogen, um ihren Praktiken ein subversives Potenzial zuzuschreiben und ebenso andere Diskurse in diesen zu bündeln, indem diese Texte in denselben Strukturen des jugendphoben Diskurses wandeln: Manche Personengruppen werden in ihrer Sichtbarkeit privilegiert, während diese stellvertretend für eine gesamte Generation stehen, die letztendlich homogenisiert wird. Dementsprechend wird zeitgleich zu der moralischen Panik jugendliche Devianz als Möglichkeit zelebriert, gesellschaftliche

⁶¹⁸ Bornoff. Sex and Consumerism. S. 51.

⁶¹⁹ McRobbie, A. (2010). *Top Girls. Feminismus und der Aufstieg des neoliberalen Geschlechterregimes*. Wiesbaden: VS Verl. für Sozialwissenschaften.

⁶²⁰ Leheny. *Think Global, Fear Local*. S. 79.

⁶²¹ Ueno Chizuko zit. n. Neues von der fließenden Welt. S. 169.

⁶²² Vgl. Dales, L. (2005). Feminist futures in Japan. Exploring the Work of Haruka Yōko and Kitahara Minori. In Mark McLelland & Romit Dasgupta (Hg.innen), *Genders, Transgenders and Sexualities in Japan* (183–199). New York, London: Routledge. S. 194.

⁶²³ Foucault & Seitter (Übers.). *Die Ordnung des Diskurses*. S. 25.

⁶²⁴ Vgl. Ebd. S. 11.

⁶²⁵ Foucault, M. (1978) Wahrheit und Macht. Interview von A. Fontana und P. Pasquino. In Michel Foucault, *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit* (S. 21–54). Berlin: Merve Verl. S. 51.

⁶²⁶ Landwehr, A. (2001). *Geschichte des Sagbaren. Einführung in die historische Diskursanalyse*. Tübingen: Edition Diskord. S. 7.

Strukturen zu verändern; denn, wie Brian J. McVeigh meint, scheinen letztendlich beide Narrative Hand in Hand zu gehen:

„Indeed, for every upbeat report about how independent, self-assured, and pioneering Japanese youth are (reports usually penned by non-Japanese), as if ready to transform Japan, there is a report that they are selfish, hedonistic, and darkly introspective. Fashion-savvy, well travelled, and uninhibited is not the same as tolerant, cosmopolitan, and communicative.”⁶²⁷

Mag der Anthropologe hier auch die beiden Linien anhand einer nationalen Grenze festmachen, belegen Untersuchungen zum Thema die weite Verbreitung von Narrativen, die etwa *enjo kōsai* als Revolution zelebrieren⁶²⁸ oder einen vermeintlich neu gewonnen Individualismus der japanischen Jugend „as a key to Utopia“⁶²⁹ willkommen heißen. Oftmals mittels eines nonchalanten Rückbezuges auf die *Neue Linke* werden Traditionslinien produziert, um das revolutionäre Potenzial dieser jungen Praktiken und Lebensweisen in marxistischer Terminologie zu politisieren.⁶³⁰ So wendet sich etwa Kawamura Takeshi in seinem Theaterstück *The Lost Babylon* explizit von einer pathologisierenden Perspektive jugendlicher Devianz ab:

„No theory. It [My behaviour]’s an extension of my body. That’s all, no theory [...] They [the intellectuals]’ll say I was a disturbed child, or a product of our dysfunctional society. That’s ridiculous! What I’m really doing is taking revenge on all those sick people and this sick society.”⁶³¹

In dem Drama adressiert Kawamura neben der Kommodifizierung von Humankapital⁶³² auch die Problematik von jugendphoben Diskursen, die selbst wenn sie bemitleidend wirken – d. h., wie Gesine Foljanty-Jost und Manuel Metzler vorschlagen, jugendliche Devianz weniger auf individualisierte als auf familiäre und systematische Gründe zurückführen –⁶³³ permanent nach Sündenböcken suchen, um nicht-hegemoniale Lebensweisen zu erklären. Indem Kawamura in einem Dialog zwischen einer pathologisierenden Figur und dem von ihr pathologisierten “Opfer” Reihen um Reihen von Erklärungsversuchen anbietet, die alles und jeden – von der Familie über Medien und Konsum bis zur Religion – als Schuldigen heranzieht, kritisiert der Dramaturg die (psycho)pathologisierende Natur dieser Debatten.⁶³⁴

⁶²⁷ McVeigh. ‘Guiding’ Japan’s university students through the generation gap. S. 115.

⁶²⁸ Vgl. Kinsella. *Schoolgirls, Money and Rebellion in Japan*. S. 169.

⁶²⁹ Bornoff. *Sex and Consumerism*. S. 63.

⁶³⁰ Vgl. Kinsella. *Schoolgirls, Money and Rebellion in Japan*. S. 172.

⁶³¹ Kawamura, T., & Jansen, S. (Übers.) (2011). *The Lost Babylon*. Takeshi Kawamura & Peter Eckersall (Hg.), *Nippon Wars and other Plays* (S. 66–125). London, New York, Calcutta. Seagull Books. (Originalwerk veröffentlicht 2000). S. 113.

⁶³² Vgl. Ebd. S. 80–82, 88.

⁶³³ Vgl. Foljanty-Jost & Metzler. *Juvenile Delinquency in Japan*. S. 2.

⁶³⁴ Kawamura & Jansen (Übers.). *The Lost Babylon*. S. 104–107.

Stattdessen nimmt Kawamuras Figur weder Rache aufgrund von einem Inferioritätskomplex noch aufgrund ihres familialen Hintergrundes, sondern um sich gegen diese „sick society“ zu wehren, die ihn in pathologisierende Narrative zu zwingen versucht.⁶³⁵ In diesem Stück, in dem Kawamura neben jugendphoben Diskursen v. a. neoliberale Kommodifizierung behandelt, bietet die Figur eines männlichen Jugendlichen, der, wie oben ausgeführt, in erster Linie in der Repräsentationsfigur des *freeter* konzipiert wird, die Schablone, um über Neoliberalismus zu diskutieren. Auf dieselbe Art und Weise, wie der jugendphobe Diskurs einzelne jugendliche Repräsentationsfiguren nutzt (wenn nicht missbraucht), um verwandte Diskurse zu diskutieren, verwenden Autor_innen, die das subversive Potenzial der Jugendlichen feiern (wenn nicht in einzelnen Fällen sogar fetischisieren), ebenso diese Figuren, um verwandte Diskurse zu diskutieren. Indem etwa einige Filmemacher_innen der jüngeren Generationen (v. a. ab Mitte der 1990er Jahre) eine Jugend einsetzen, die „on the edge of society or even in the center of the underworld“ lebt, „flouting laws and convention with a blank casualness or unreasoning fury“⁶³⁶, dient der Generationsbruch als Basis, um über die erneute Bedeutung von Klasse zu sprechen, die ich in weiterer Folge diskutiere. Während innerhalb der *freeter*-Subkulturen tatsächlich vereinzelte Strömungen existieren, die ihr politisches Handeln aktivistisch⁶³⁷ und künstlerisch⁶³⁸ ausdrücken, scheinen viele Autor_innen in diesem Kontext das subversive Potenzial einzelner Personengruppen auf die gesamte Generation zu projizieren, um gegen die Warnungen seitens anderer Autor_innen, wie etwa Matthew Penney, an die Stelle der „moral demonization of youth“ vereinfacht die „moral celebration“⁶³⁹ eben dieser zu stellen. In dieser Hinsicht sind Jugendliche in Texten von älteren Autor_innen (z. B. Kawamura *1959) v. a. Orte, in denen sich Ängste, Hoffnungen, Begehren, Unbehagen und ähnliche Projektionen auf die Zukunft Japans bündeln und ausgehandelt werden.

2.2.3. Zusammenfassung

Entsprechend der Ausführungen in diesem Kapitel sind Jugendliche nicht nur oft gesehene Prota- (bzw. Anta)gonist_innen in den gesellschaftlichen Diskussionen zur Veränderungen der sozialen Strukturen Japans, sondern werden zu essenziellen Elementen, die derartige Debatten strukturieren. Nach Achim Landwehrs Definition vom Diskurs können wir

⁶³⁵ Vgl. Ebd. S. 113.

⁶³⁶ Schilling. *Contemporary Japanese Film*. S. 37.

⁶³⁷ Vgl. Leser & Trunk. *Radioactivists*. S. 341.

⁶³⁸ Vgl. *New Art und Culture in Age of Freeter*. S. 50.

⁶³⁹ Penney. *Exploited and Mobilized*. S. 58.

jugendphobe Argumentationen als Aussagen verstehen, d. h. als „regelmäßig auftauchende und funktionstragende“⁶⁴⁰, somit „[k]onstitutiven Bestandteile des Diskurs“⁶⁴¹. Da weniger die Termini als die Kraftlinien und -felder zwischen ihnen diskursanalytisch von Bedeutung sind, um Wissen und dessen Produktion frei zu legen, die „ansonsten kaum explizit“⁶⁴² werden, sind auch im Falle der jugendphoben Diskursformation die Kanalisierung und Organisation gemäß der „Mechanismen und Instanzen“ von Interesse, „die eine Unterscheidung von wahren und falschen Aussagen ermöglichen“⁶⁴³. Dementsprechend scheint es wichtig zu sein, Folgendes für die weitere Arbeit nochmals hervorzuheben:

1. Gemäß Kotani Satoshis Analyse der jugendphoben Diskursformation spielt das „tatsächliche“ Auftreten einer rebellierenden Jugend eine periphere Rolle im Kontrast zu der diskursiven Organisation von jugendlichen Praktiken und Verhaltensweisen. In der Produktion von einer „generalisierten“ Jugenddevianz (*ippanka*) werden hegemoniale und nicht hegemoniale Lebenskonzepte produziert und naturalisiert, um gesellschaftliche Ängste, Hoffnungen und Unbehagen (zu anderen soziokulturellen Feldern) artikulieren zu können.
2. Die Generalisierung von Jugend entspricht einer Homogenisierung von heterogenen Subkulturen und von heterogenen Problemfeldern, da in dieser Hinsicht Gewalt von Volksschulkindern in einem unmittelbaren Näheverhältnis der Arbeitsmarktsituation von jungen Erwachsenen gestellt werden, sodass eine adäquate Diskussion einzelner gesellschaftlicher Felder zugunsten generalisierter Ängste zum Verlust gesellschaftlicher „Normalität“ verschüttet werden.
3. Die Generalisierung und Homogenisierung werden von einer Fokussierung auf die (diskursiv) sichtbarste Jugendsubkultur in einer gewissen Zeitperiode begleitet, um diese als Synekdoche der „generalisierten“ Jugenddevianz zu verwenden.
4. Die Diskussionen um einzelne Jugendsubkulturen weisen eine deutlich geschlechtliche Dimension auf, indem deren Devianz gemäß hegemonialen Konzepten von Männ- bzw. Weiblichkeit artikuliert werden und (infolgedessen) hegemoniale, komplizenhafte und marginalisierte Geschlechtlichkeiten (re)produzieren.

⁶⁴⁰ Landwehr. *Geschichte des Sagbaren* S. 111.

⁶⁴¹ Ebd. S. 80.

⁶⁴² Ebd. S. 112.

⁶⁴³ Foucault. *Wahrheit und Macht*. S. 51.

3. Analyseteil

3.1. Kurzinhaltsangaben

3.1.1. Akira (1988)

Das *Neo-Tokyo* von 2019 ist von politischen und gesellschaftlichen Spannungen geprägt. Während innerhalb der Regierung Konflikte und Intrigen ausgetragen werden und auf den Straßen soziale Probleme protestiert werden, fokussiert *Akira* auf eine Motorradbande (*bōsōzoku*) um den jugendlichen Kaneda. Nach dem Unfall mit einem Kind mit psychischen Fähigkeiten – ein geheimes Regierungsprojekt – beginnt eines der Bandenmitglieder, Tetsuo, selbst ungeheuerliche Kräfte zu entwickeln, mit denen er unaufhaltbar zu sein scheint. Doch als er von einer Entität namens Akira mit Kräften hört, die seine um ein Vielfaches übersteigen, macht sich Tetsuo auf die Suche nach diesem, während Regierungstruppen, Widerstandskämpfer_innen und Kaneda versuchen, ihn aufzuhalten.

3.1.2. Suicide Circle (2001)

In Folge eines Massensuizids von 54 Schulmädchen in der Bahnstation von Shinjuku wird Tokio von einer Suizidepidemie erfasst, die im Laufe der nächsten Tage und Wochen eine Vielzahl von Personen zu betreffen scheint. Ohne ersichtliche Gründe wird die Suizidwelle zu einem mysteriösen Rätsel, an dessen Lösung separat jugendliche Hacker, Detektive und Bekannte von Überlebenden arbeiten.

3.2. Stadt, Heimat und Klasse

„The prevailing majority view of Japan as an egalitarian, equitable and relatively classless society swiftly collapsed in the early 2000s with many influential publications asserting that Japan is now a highly stratified, inequitable and class-based society with significantly unequal distributions of socioeconomic resources and rewards. The label *kakusa shakai* (disparate society or socially divided society) is now frequently attached to Japanese society.”⁶⁴⁴

„Many metropolitan-sited *anime* are set in a not-too-distant future in which Tokyo as we know it has been destroyed, and is replaced by neo-Tokyo (*Akira*) or Tokyo-3 (*Evangelion* [*Shin seiki evangerion*]) or Mega Tokyo (*Bubblegum Crisis Tokyo*,

⁶⁴⁴ Sugimoto, Y. (2009). ‘Japanese culture’. An overview. In Yoshio Sugimoto (Hg.), *The Cambridge Companion to Modern Japanese Culture* (S. 1–20). Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, Sao Paulo, Delhi: Cambridge Univ. Press. S. 2.

2040). The city is thus imagined as infinitely collapsible and re-invented”⁶⁴⁵. (Herv. im Orig.)

Während Akteur_innen aus sozialen Unterschichten lange Zeit wissenschaftlich marginalisiert wurden,⁶⁴⁶ um das Bild eines klassenhomogenen Japans zu reproduzieren, stieg in den 1990er Jahren – einer Zeit, in der sich die Einkommensunterschiede zwischen den einzelnen Schichten sukzessive ausweiteten –⁶⁴⁷ das wissenschaftliche sowie gesellschaftliche Interesse an sozialer Ungleichheit, marxistischen Analysen und vielen Formen der Auseinandersetzung zur prekären Lage von marginalisierten Gruppen rapide an.⁶⁴⁸ So schlägt etwa Amamiya Karin als inoffizielle „spokesperson for the irregularly employed and lost generation“⁶⁴⁹ vor, aufgrund der intensiven literarischen Auseinandersetzung mit dem Thema der Klasse die Literatur der Heisei-Periode (seit 1989) als *purekariāto bungaku* (Prekariatsliteratur) zu verstehen,⁶⁵⁰ in dem die Protagonist_innen nicht mehr „das Glück [...] in [...] [der eigenen] Funktionalität“⁶⁵¹ finden. Literaturwissenschaftler Chūjō Shohei geht einen Schritt weiter, wenn er schon in den ausgehenden 1990er Jahren den Proletariatsbegriff diskursiv reanimiert, indem er einen „new ‚proletarian literature‘ (*aratana ‚puroretaria bungaku‘*)“⁶⁵² (Herv. im Orig.) ankündigt. Vor allem nach der globalen Wirtschaftsrezession von 2008 intensivierte sich die Publikationswelle zu dem Thema, als sich die Diskussion von Armut zunehmend von dem neoliberalen Diskurs, der die prekäre Situation zugunsten von

⁶⁴⁵ Russell, C. (2002). Tokyo, the Movie. *Japan Forum* 14, 2, S. 221–224, hier S. 221. Zugriff am 02.02.2016 unter DOI: 10.1080/09555800220136365.

⁶⁴⁶ Vgl. Slater. The ‘new working class’ of urban Japan. S. 140; Toyama-Bialke, C. (2003). The ‘Japanese Triangle’ for Preventing Adolescent Delinquency. Strengths and Weaknesses of the Family-School Adolescent Relationship from a Comparative Perspective. In Gesine Foljanty-Jost (Hg.), *Juvenile Delinquency in Japan. Reconsidering the ‘Crisis’* (S. 19–50). Leiden, Boston: Brill. S. 36.

⁶⁴⁷ Vgl. Inoguchi, T. (2009). Political culture. In Yoshio Sugimoto (Hg.), *The Cambridge Companion to Modern Japanese Culture* (S. 166–181). Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, Sao Paulo, Delhi: Cambridge Univ. Press. S. 169; Steger, B. (2005). Schlaf. Nicht Arbeit, nicht Freizeit, aber In Roland Domenig & Susanne Formanek & Wolfram Manzenreiter (Hg.innen), *Über Japan denken. Japan überdenken* (S. 233–256). Wien, Münster: LIT Verlag. S. 238.

⁶⁴⁸ Vgl. Lützel, R. (2008). *Ungleichheit in der global city Tōkyō. Aktuelle sozialräumliche Entwicklungen im Spannungsfeld von Globalisierung und lokalen Sonderbedingungen*. München: Iudicium. S. 24, 53; Ishida, H., & Slater, D. H. (2010). Social Class in Japan. In Hiroshi Ishida & David H. Slater (Hg.), *Social Class in Contemporary Japan. Structures, sorting and strategies* (S. 1–29). London, New York: Routledge. S. 8f; Ishida, H. (2010). Does Class matter in Japan? Demographies of class structure and class mobility from a comparative perspective. In Hiroshi Ishida & David H. Slater (Hg.), *Social Class in Contemporary Japan. Structures, sorting and strategies* (S. 33–56). London, New York: Routledge. S. 33.

⁶⁴⁹ Allison. *Precarious Japan*. S. 65.

⁶⁵⁰ Vgl. Roemer. *Precarious attraction*. S. 87.

⁶⁵¹ Gebhardt. „Nach Einbruch der Dunkelheit.“ S. 183.

⁶⁵² Iwata-Weickgenannt, K. (2015). Kirino Natsuo’s *Metabola*, or the Okinawan stage, fractured selves and the precarity of contemporary existence. In Kristina Iwata-Weickgenannt & Roman Rosenbaum (Hg.innen), *Visions of Precarity in Japanese Popular Culture and Literature* (S. 24–42). London, New York: Routledge Tylor & Francis Group. S. 25.

Individualisierung (persönliche Leistung und Verantwortung) entpolitisiert, entfernte.⁶⁵³ Diese Entwicklung sei, wie Soziologe Sugimoto Yoshio bemerkt, ein klares Zeichen für einen „*class turn*, that appears to be irreversible.“⁶⁵⁴ (Herv. im Orig.) Während der hegemoniale Diskurs weiterhin von Politiker_innen, wie Ökonomist Takenaka Heizō, geprägt ist, die die Existenz von struktureller Armut (und v. a. Jugendarmut) bis weit in die erste Dekade des neuen Jahrtausends zugunsten neoliberalen Narrativen der Selbstverantwortung verneinen,⁶⁵⁵ wächst ein Verständnis von Ungleichheit, das sich vor allem in der vielfachen Verwendung von *kakusa* („Ungleichheit“) ausdrückt. Neben der im Anfangszitat schon erwähnten *kakusa shakai* („ungleiche Gesellschaft“), das im direkten Kontrast zum Diskurs um die allumfassende Mittelklassengesellschaft steht,

„[a]ll sorts of [...] inequalities have since been framed by the *kakusa*-discourse – we read of *keizai kakusa* (economic inequality), *chi'iki kakusa* (regional disparities), *iryō kakusa* (medical inequality), *kyōiku kakusa* (educational inequality) and *jōhō kakusa* (unequal access to information)“⁶⁵⁶. (Herv. im Orig.)

Dieser Diskurs der Ungleichheit korrespondiert mit dem vorangegangenen Klassendiskurs, der Klasse als Differenzkategorie (fast gänzlich) ignorierte. Beginnend mit den 1970er Jahren wurde mittels des *gakureki-shakai-ron* („Qualifikationsgesellschafts-diskurs“) gesellschaftliche Gerechtigkeit im Kontext egalitärer Meritokratie verstanden, da die eigene Leistung direkten Einfluss auf Ausbildungs- und Arbeitsplatz sowie in weiterer Folge auf Wohlstand und Prestige habe.⁶⁵⁷ Zwar wurden schon Mitte der 1950er ähnliche Theorien einer für Japan spezifischen Gesellschaftsstruktur aufgestellt, die „im Vergleich zu US-amerikanischen weit weniger deutliche Klassen- bzw. Schichtenstruktur aufweise“⁶⁵⁸, gewann die Theorie im Laufe der 1960er und 1970er Jahre an Schwung, als sich im Zuge von

⁶⁵³ Vgl. Penney. *Exploited and Mobilized*. S. 63; Iwata-Weickgenannt. Kirino Natsuo's *Metabola*, or the Okinawan stage, fractured selves and the precarity of contemporary existence. S. 24f.

⁶⁵⁴ Sugimoto. 'Japanese culture'. S. 2.

⁶⁵⁵ Vgl. Penney. *Exploited and Mobilized*. S. 52; Slater, D. H. (2013). Social Class and social identity in postwar Japan. In Victoria Lyon Bestor & Theodore C. Bestor & Akiko Yamagata (Hg.innen), *Routledge Handbook of Japanese Culture and Society* (S. 103–115). London, New York: Routledge. S. 111; Osawa, M. (2002). Twelve Million Full-time Housewives. The Gender Consequences of Japan's Postwar Social Contract. In Olivier Zunz & Leonard Schoppa & Nobuhiro Hiwatari (Hg.). *Social Contracts under Stress. The Middle Classes of America, Europe, and Japan at the Turn of the Century* (S. 255–280). New York: Russell Sage Foundation. S. 255.

⁶⁵⁶ Iwata-Weickgenannt, K. (2015). Precarity beyond 3/11 or 'Living Fukushima'. Power, politics, and space in Wagô Ryōichi's poetry of disaster. In Kristina Iwata-Weickgenannt & Roman Rosenbaum (Hg.innen), *Visions of Precarity in Japanese Popular Culture and Literature* (S. 187–211). London, New York: Routledge Tylor & Francis Group. S. 190.

⁶⁵⁷ Vgl. Nennstiel. *Widerstandslos in Japan?* S. 43; Kariya, T. (2010). From credential society to 'learning capital' society. A rearticulation of class formation in Japanese education and society. In Hiroshi Ishida & David H. Slater (Hg.), *Social Class in Contemporary Japan. Structures, sorting and strategies* (S. 87–113). London, New York: Routledge. S. 89.

⁶⁵⁸ Lützel. *Ungleichheit in der global city Tōkyō*. S. 48.

Urbanisierung und Suburbanisierung die Mehrheit der Japaner_innen als (die neue) Mittelklasse, die sich im Kontext von heteronormativen Familienkonzepten von *salaryman* und *sengyō shufu* (Vollzeithausfrau) definieren,⁶⁵⁹ identifizierte und dessen Lebensweisen normativen Status erwarben.⁶⁶⁰ In dieser Atmosphäre erklärte selbst die Demokratische Sozialistische Partei die Bedürfnisse der Mittelklasse als ihr dezidiertes Hauptziel.⁶⁶¹ Trotz des faktischen Anstieges des allgemeinen Lohnniveaus in den 1970er Jahren⁶⁶² zeichnete jedoch vor allem ein Artikel von Soziologe Murakami Yasusuke aus dem Jahr 1977 („The Reality of the New Middle Stratum“) dafür verantwortlich, dass die Ergebnisse der offiziellen Studien des Büros des Premierministers an Gewicht gewannen. Der Kritik an der Methodik und Definition von Klasse innerhalb der Studie zum Trotz⁶⁶³ war Murakamis Feststellung, dass sich 90 Prozent der Japaner_innen zur Mittelklasse (*chūryū*) zählten und somit eine „traditionell“ westliche Klassenstruktur in Frage stellten, ein zentraler Fokus gesellschaftlicher und sozialwissenschaftlicher Diskurse, die als Basis für ein nationalistisches Sentiment und für den meritokratischen *gakureki-shakai-ron* dienten.⁶⁶⁴

In Bezug auf diesen Diskurs kommentiert jedoch William W. Kelly kritisch die leichtfertige Übersetzung von *chūryū* als Mittelklasse bzw. –schicht, da hiermit das breitere Verständnis des Wortes im Sinne von „mainstream“ verloren geht.⁶⁶⁵ In dieser Hinsicht verschüttet *chūryū* vielmehr die soziale Verteilung als, dass sie diese analysiere – eine Erkenntnis, die Murakami in einem späteren Artikel selbst als paradoxes Element von *chūryū* angemerkt, jedoch nicht problematisiert hat.⁶⁶⁶ In den 1960er und 1970er Jahren an Bedeutung gewonnen, als Japan, im internationalen Vergleich, in einem geringeren Ausmaß von der Ölkrise betroffen war, verstand sich *chūryū* zunächst als Möglichkeit eines friedfertigen und homogenen Zusammenhalts nach den turbulenten Unruhen auf nationaler

⁶⁵⁹ Vgl. Osawa. *Twelve Million Full-time Housewives*. S. 256.

⁶⁶⁰ Vgl. Gordon, A. (2002). *The Short Happy Life of the Japanese Middle Class*. In Olivier Zunz & Leonard Schoppa & Nobuhiro Hiwatari (Hg.). *Social Contracts under Stress. The Middle Classes of America, Europe, and Japan at the Turn of the Century* (S. 108–129). New York: Russell Sage Foundation. S. 110, 117.

⁶⁶¹ Vgl. Hashimoto. *Class Structure in Contemporary Japan*. S. 17.

⁶⁶² Vgl. Gerteis. *Losing the Union Man*. S. 135, 138; Osawa. *Twelve Million Full-time Housewives*. S. 255.

⁶⁶³ Etwa besaßen die Studien „einen sehr suggestiven Charakter [...]: So war die Antwortkategorie ‚Mittelschicht‘ in weitere drei Kategorien (untere, mittlere und obere Mittelschicht) untergliedert, während es nur eine allgemeine Kategorie ‚Unterschicht‘ gab, so dass [sic] es für etliche sich zwischen Unter- und Mittelschicht wählende Befragte opportun erscheinen musste, sich aus Statusgründen eher der unteren Mittelschicht zuzurechnen.“ (Lützel. *Ungleichheit in der global city Tōkyō*. S. 77.) Diese Einschätzung Lützels bestätigen auch die Datenerhebungen des Büros des Premierministers, da zwischen 1955 und 1995 die meisten Befragten sich der „unteren Mittelklasse“ zuordneten. Vgl. Kelly, W. W. (2002). *At the Limits of New Middle-Class Japan. Beyond ‘Mainstream Consciousness’*. In Olivier Zunz & Leonard Schoppa & Nobuhiro Hiwatari (Hg.). *Social Contracts under Stress. The Middle Classes of America, Europe, and Japan at the Turn of the Century* (S. 232–254). New York: Russell Sage Foundation. S. 235.

⁶⁶⁴ Vgl. Ishida & Slater. *Social Class in Japan*. S. 3.

⁶⁶⁵ Vgl. Kelly. *At the Limits of New Middle-Class Japan*. S. 234–236.

⁶⁶⁶ Vgl. Hashimoto. *Class Structure in Contemporary Japan*. S. 27.

(Studierendenproteste) und globaler (Ölschock) Ebene⁶⁶⁷ und konnte im Nachfeld als einzigartige Stärke des Zusammenhalts in den folgenden Jahren gefeiert werden,⁶⁶⁸ sodass *chūryū ishiki* (Mainstream-Bewusstsein) und das Narrativ Japans als Mittelklassengesellschaft in den 1980er Jahren längst hegemonialen Status erlangt hatten. In Folge dieser Bewusstseinsänderung wurde auch die Identität als Bürger_in neu konfiguriert, wie die Kulturwissenschaftlerin Sato Kumiko ausführt; denn nun versteht sich der „healthy and moral citizen“ als jene_r „who has no interest in ‚Marxism‘, ‚nationalism‘, or even ‚democracy‘“, was mit einem „terminological shift“ einergeht, „from patriotism [*aikoku*] and nation [*minzoku*, meaning ethnic unity] to *shimin* [citizen]“⁶⁶⁹ (Herv. im Orig.) im egalitären System. Während sowohl offenkundige Ungleichheiten in der sozioökonomischen Ressourcenverteilung existieren⁶⁷⁰ als auch Klassenreproduktion strukturelle (intersektionelle)⁶⁷¹ Bevor- und -nachteiligung prägen,⁶⁷² verschüttete der Diskurs bis weit in die 1990er Jahre jegliche Existenz von sozialer Stratifikation, indem Egalität und Meritokratie als gesellschaftliche Ideale hochgehalten wurden.⁶⁷³ Als prominentes Beispiel kann man etwa das Schulsystem heranziehen: Um strukturellen Ungleichheiten vorzubeugen, wurden in den 1960er Jahren standardisierte Prüfungsmodalitäten (aufgrund der Härte oftmals als „Prüfungshölle“ oder „Diplomkrankheit“ bezeichnet)⁶⁷⁴ eingeführt, die einen egalitären Zugang nach meritokratischen Prinzipien versprechen. Obgleich das System mit dem Platzen der Finanzblase seine Glaubwürdigkeit gänzlich verloren hat,⁶⁷⁵ schrieben sich schon deutlich länger Klassenstrukturen in dieses ein. Während die Prüfung in den 1960er Jahren, wie geplant, den egalitären Zugang zur Universitäten durchaus ermöglichte, etablierte sich seit

⁶⁶⁷ Vgl. Komiya, R. (1989). Die Rechtswende gibt Anlaß zur Sorge. Zur aktuellen politischen und ökonomischen Situation Japans. In Ulrich Menzel (Hg.in), *Im Schatten des Siegers. Japan*. Bd. 2. *Staat und Gesellschaft* (S.186–221). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verl. (Originalwerk veröffentlicht 1979). S. 202f.

⁶⁶⁸ Vgl. Kelly. At the Limits of New Middle-Class Japan. S. 235f.

⁶⁶⁹ Sato, K. (2004). How Information Technology Has (Not) Changed Feminism and Japanism. Cyberpunk in the Japanese Context. *Comparative Literature Studies* 41, 3, S. 335–355, hier S. 344. Zugriff am 19.07.2013 unter DOI: 10.1353/cls.2004.0037.

⁶⁷⁰ Vgl. Ishida. Does Class matter in Japan? S. 51.

⁶⁷¹ Hier sind vor allem Geschlecht, Alter und Ethnizität entscheidende Merkmale der strukturellen Ungleichheit. (Vgl. Suzuki, Y. (2012). An inquiry into Japanese egalitarianism. *Ejcs* 12, 2. Zugriff am 18.05.2014 unter <http://www.japanesestudies.org.uk/ejcs/vol12/iss2/suzuki.html>). Deswegen zählt Hashimoto Kenji den Großteil der weiblichen Angestelltenbevölkerung zu der sozialen Arbeiter_innenschicht. Vgl. Hashimoto. *Class Structure in Contemporary Japan*. S. 92, 96f.

⁶⁷² Vgl. Ishida. Does Class matter in Japan? S. 42, 52; Brinton. Social Class and economic life chances in post-industrial Japan. S. 118f.

⁶⁷³ Während etwa das Bestehen von Berufsfeldern, die traditionell nicht der Mittelklasse angehören, nicht ignoriert werden konnten, wurden sie unter *chūryū* subsumiert, während ihre strukturelle Benachteiligung mit Verweisen auf das Senioritätsprinzip für nichtig erklärt wurde. Vgl. Hashimoto. *Class Structure in Contemporary Japan*. S. 27, 32.

⁶⁷⁴ Vgl. Teichler, U. (1988). Chancengleichheit in Bildung und Beruf. Das Japanische Verständnis im internationalen Vergleich. *NOAG* 143, S. 39–56, hier S. 55. Zugriff am 03.03.2014 unter http://www2.uni-hamburg.de/oag/noag/noag_1987_5.pdf.

⁶⁷⁵ Vgl. Kariya. From credential society to ‘learning capital’ society. S. 89-92.

den 1970er Jahren ein außerschulisches Erziehungssystem, dessen Kosten Klassenunterschiede systematisch reproduziert.⁶⁷⁶ Doch neben diesen spielen auch u. a. das Zeitmanagement nicht-berufstätiger Elternteile, der Wert von Erziehung innerhalb des Elternhauses und der potenzielle Zugang zu Privatschulen eine Rolle, sodass alle vier Kapitalsorten nach Pierre Bourdieu (soziales, ökonomisches, kulturelles, symbolisches) in dem Prozess maßgeblich beteiligt sind und von einer fehlenden Bedeutung von Klasse als Struktur kaum die Rede sein kann.⁶⁷⁷ Doch trotz heftiger Kritik an dem System⁶⁷⁸ und der erneuten Thematisierung von Klasse findet sich auch noch Ende der 1990er Jahre das meritokratische Bewusstsein sowohl in hegemonialen Schuldiskursen⁶⁷⁹ als auch bei den Schüler_innen selbst wieder.⁶⁸⁰

Im Kontext der beiden Diskurse um *chūryū ishiki* und *gakureki-shakai-ron* stellt vor allem die Stadt einen zentralen Ort der Diskussion dar. Nicht nur wurden mit den Modernisierungsprojekten in den frühen 1960er Jahren sozial marginalisierte Personengruppen und die Bedrohung, die eigene Behausung zu verlieren, zu einer beliebten Plattform avantgardistischer Künstler_innen, wie etwa Ōshima Nagisa, um Gesellschaftskritik zu äußern,⁶⁸¹ sondern im Zuge der Stadtentwicklung der 1980er Jahre zeigen sich selbst für Mitglieder hegemonialer Männlichkeit Probleme, die dominanten Ideologien um Eigenheim und Hausbesitz (*maihome-shugi* (meist übersetzt als „my-home-ism“, eig.: „My Home-Doktrine“))⁶⁸² zumindest in Tokio zu erfüllen, da die Bodenpreisspekulation „selbst besserverdienenden Personen der oberen Mittelschicht [es] unmöglich machte[.], sich in zentrumnahen Gegenden niederzulassen.“⁶⁸³ Obgleich Mitte der 1990er Jahre sowohl

⁶⁷⁶ Vgl. Gordon. *The Short Happy Life of the Japanese Middle Class*. S. 120.

⁶⁷⁷ Vgl. Gordon. *The Short Happy Life of the Japanese Middle Class*. S. 124f; Slater. *The 'new working class' of urban Japan*. S. 145-149; Kariya, T. (2010). *What color is your parachute? The post-degree society*. In Hiroshi Ishida & David H. Slater (Hg.), *Social Class in Contemporary Japan. Structures, sorting and strategies* (S. 170–194). London, New York: Routledge. S. 178; Holloway, S. D. (2010). *Women and Family in Contemporary Japan*. Cambridge: Cambridge Univ. Press. S. 156, 159.

⁶⁷⁸ Vgl. Deacon. *All the World's a Stage*. S. 140.

⁶⁷⁹ Vgl. McVeigh, B. J. (2002). *Aisatsu*. Ritualized Politeness as Sociopolitical and Economic Management in Japan. In Ray T. Donahue (Hg.), *Exploring Japaneseness. On Japanese Enactments of Culture and Consciousness* (S. 121–136). Westport, Connecticut, London: Ablex Publ. S. 129.

⁶⁸⁰ Vgl. Castro-Vázquez. *In the Shadows*. S. 66.

⁶⁸¹ Siehe hierzu etwa: Ōshima, N. (Regie) (1960). *Taiyō no hakaba*. Japan: Shōchiku Eiga.

⁶⁸² In Folge des wirtschaftlichen Wachstums in den frühen 1960er Jahren, dessen Diskurs zunehmend vom schon besprochenen *gakureki-shakai-ron* („Qualifikationsgesellschafts-Diskurs“ und *chūryū ishiki* („Mainstreambewusstsein“) geprägt sind, entsteht der japanisch-englische Neologismus *Maihome-shugi* (meist übersetzt als „my-home-ism“, eig.: „My Home-Doktrine“), das nicht nur ein normatives Wohn-Narrativ (Eigenheim) konstruiert, sondern selbst eine „ideology of home ownership“ mitsamt hegemonialer Familienkonzepte produziert: „In other words, my-homism [sic] originated as a signifier of the displacement of progressive social and political ideals and involvement, withdrawal into the selfish and conformist middle-class domesticity and material comfort of privatized family life.“ Yoda. *The Rise and Fall of Maternal Society*. S. 872.

⁶⁸³ Lützel. *Ungleichheit in der global city Tōkyō*. S. 56.

aufgrund der Preisveränderungen im Zuge der geplatzten Finanzblase⁶⁸⁴ als auch aufgrund staatlicher Förderungen⁶⁸⁵ die einzelnen Bezirke Tokios erneut ein leichtes Bevölkerungswachstum verzeichneten,⁶⁸⁶ ist die Tendenz zur Suburbanisierung seit den 1960er Jahren bezeichnend für die Stadtentwicklung Tokios⁶⁸⁷ und verschärfte sich, als Ende der 1980er Jahre die Bodenpreise „auf ein aberwitziges Niveau von bis zu fast 500.000 Euro auf den Quadratmeter“⁶⁸⁸ stiegen. Insbesondere in der Blüte der Spekulationszeit am Ende der 1980er Jahre führte die „ungehemmte[...] Bodenspekulation [...] zur baulichen und sozialen Zerstörung zahlreicher citynaher Wohnviertel“. Dementsprechend versteht sich die „Globalisierung von Tōkyō als ein solch radikaler Prozess des Stadtumbaus“, um die Metropole einzig „ökonomische[n] Interessen“⁶⁸⁹ unterzuordnen, die jedoch als Bereicherung des Allgemeinwohls kontextualisiert wurden, da zum einen die Bauindustrie seit den frühen 1960er bis in die frühen 2000er Jahre ein Standbein der japanischen Wirtschaft darstellte;⁶⁹⁰ zum anderen die Stadtbewohner_innen dazu aufgefordert wurden, Platz zu machen, damit Tokio (und infolgedessen Japan) die eigene Position am internationalen Wirtschaftsmarkt in den 1980er Jahren international festigen könnte.⁶⁹¹ So klagte Architekt Jinnai Hidenobu schon in seiner 1985 publizierte anthropologische Stadtgeschichte Tokios, dass „the city has been destroyed in the name of functionality and economy. Tokyo has ceased to be a place where its citizens pursue life and livelihood.“⁶⁹² Letztlich blickt Jinnai dennoch dank Trends zu einer veränderten Stadtwahrnehmung positiv in die Zukunft, die „Tokyo[‘s position] as a unique *international city*“⁶⁹³ (Meine Herv.) sichere. Bezeichnenderweise greift der Architekt auf den

⁶⁸⁴ Der Durchschnittspreis für ein Quadratmeter Land war jedoch auch Mitte der 1990er Jahre ein Vielfaches der korrespondierenden Preise in New York und London. Vgl. Kugal, R., & Henriksen, K. (Übers.) (2000). *Architecture of the Information Society. The World City expressed through the chaos of Tokyo*. Kopenhagen: Royal Danish Academy of Fine Arts, School of Architecture Publ. S. 68.

⁶⁸⁵ Vgl. Waley, P. (2013). The urbanization of the Japanese landscape. In Victoria Lyon Bestor & Theodore C. Bestor & Akiko Yamagata (Hg.innen), *Routledge Handbook of Japanese Culture and Society* (S. 89–99). London, New York: Routledge. S. 95.

⁶⁸⁶ Vgl. Flüchter, W. (2012). Urbanisation, city and city system in Japan between development and shrinking. Coping with shrinking cities in times of demographic change. In Christoph Brumann & Evelyn Schulz (Hg.innen), *Urban spaces in Japan. Cultural and social Perspectives* (S. 15–36). London, New York: Routledge. S. 25.

⁶⁸⁷ Vgl. Sorensen, A. (2012). Shrinking cities and liveability in Japan. Emerging relationships and challenges. In Christoph Brumann & Evelyn Schulz (Hg.innen), *Urban spaces in Japan. Cultural and social Perspectives* (S. 203–221). London, New York: Routledge. S. 209.

⁶⁸⁸ Lützel. *Ungleichheit in der global city Tōkyō*. S. 93.

⁶⁸⁹ Ebd. S. 52.

⁶⁹⁰ Vgl. Kingston. *Japan's Quiet Transformation*. S. 122–124.

⁶⁹¹ Vgl. Huang, T.-y. M. (2004). *Walking between Slums and Skyscrapers. Illusions of Open Space in Hong Kong, Tokyo, and Shanghai*. Hongkong: Hong Kong Univ. Press. S. 68.

⁶⁹² Jinnai, H., & Nishimura, K. (Übers.) (1995). *Tokyo. A Spatial Anthropology*. Berkeley, London: Univ. of California Press. (Originalwerk veröffentlicht 1985). S. 171.

⁶⁹³ Ebd. S. 210.

damals aufkommenden Tokioter *global city*-Diskurs zurück,⁶⁹⁴ der retrospektiv als treibendes Element in der wirtschaftlichen Funktionalisierung der Stadt erkannt wurde. In diesem Diskurs werden die Stadtbewohner_innen mit dem Verlust des eigenen Lebensraums konfrontiert, um sich nicht nur mit der eigenen Kommodifizierung zu identifizieren, sondern diese auch zu zelebrieren.⁶⁹⁵

Demnach ist Tokio in kulturellen Texten zu einem Zeichen erstarrt, zu einem Ort scharfer Kapitalismuskritik, da die Stadt (im postmodernen Sinne) nur noch Oberfläche ohne Tiefe symbolisiere, deren Bewohner_innen kommodifizierbare Subjekte des Spätkapitalismus darstellen.⁶⁹⁶ Insbesondere die lange Tradition (etwa im Kino der Nachkriegszeit), Tokio als einen Gegenort des Heimischen zu inszenieren,⁶⁹⁷ erlaubt es, die Metropole als Metapher einzusetzen, welche einerseits „urban impersonality and heterogeneity, self-interest bordering on selfishness, and a lack of communal commitment and involvement“⁶⁹⁸ markiere, d. h. soziale Entfremdung und den Verlust von Beziehungen im Sinne der Diskussionen zu *muen shakai* („beziehungslose Gesellschaft“)⁶⁹⁹ zu adressieren. Andererseits diese gesellschaftlichen Entwicklungen in erster Linie in der ökonomischen Nutzbarmachung der urbanen Landschaft festzuhalten, indem der Prozess nachgezeichnet wird, der den Lebensraum (von v. a.

⁶⁹⁴ Vgl. Lützel. *Ungleichheit in der global city Tōkyō*. S. 25f.

⁶⁹⁵ Vgl. Huang. *Walking between Slums and Skyscrapers*. S. 9.

⁶⁹⁶ Vgl. Strecher. *Dances with sheep*. S. 141f.

⁶⁹⁷ Dieser Gedanke einer überproportional großen Bauindustrie wird in dem Terminus *doken kokka* reflektiert, mit dem der japanische Staat seit den frühen 1960er Jahren je nach Ansicht geehrt oder beschämt wird. In diesem „Konstruktionsstaat“, das sich als eine sehr direkte Übersetzung der Phrase versteht, wird seit dem „Einkommensverdopplungsplan“, den Ikeda Hayato in seinem Antrittsjahr als Premierminister (1960) ankündigte, das Land konstant bebaut. Dieses ist nämlich „criss-crossed by roads and expressways; rivers have been concreted, dammed, and straightened; mountains have been leveled, tunneled, sculpted, denuded, and concreted; wetlands have been paved over; and bridges have spanned rivers, lakes, estuaries, and seas in an archipelago that has the highest per capita cement consumption in the world.“ (Kingston. *Japan's Quiet Transformation*. S. 122.). In den Ausführungen von Jeff Kingston zeigt sich ein Land, dessen Bauindustrie nicht nur zu einer der treibenden Kräfte der eigenen Wirtschaft wurde (Jeffrey Broadbent vergleicht ihren Stellenwert mit jenem der US-amerikanischen Rüstungsindustrie (Vgl. Broadbent, J. (1998). *Environmental Politics in Japan. Networks of Power and Protest*. Edinburgh, New York, Oxford: Cambridge Univ. Press. S. 60f.)), sondern sogar zum vermeintlich alleinigen Standbein, dessen Kapital verschlingende Eigendynamik vor allem im Zuge der ersten *Lost Decade* vielfach für heftige Kritik sorgte, da immerhin 20 Prozent des BNPs in diesem Sektor erwirtschaftet wurde, 12 Prozent der japanischen Arbeitskraft in diesem angestellt sind und weitere 8 % von dieser indirekt abhängt sind. Dementsprechend fließen jedoch auch in den späten 1990er Jahren 40 % der Staatsausgaben in diesen Sektor, um ihn zu erhalten (Vgl. Kerr. *Dogs and Demons*. S. 20f.). Ähnlich der Versuche anderer Nationen, einer zum Stillstand gebrachte Wirtschaft frischen Wind zu geben, indem massive Fördermittel in die Bauindustrie kanalisiert wurden, wurden die großen Ausgaben für das Baugewerbe in der ersten Zeit seitens der Regierung als notwendige Maßnahme argumentiert und seitens der Bevölkerung geduldet (Vgl. Kingston. *Japan's Quiet Transformation*. S. 122-124.). Um die Jahrtausendwende verschob sich jedoch diese Perspektive, als 2001 die Regierung als Reaktion auf Unmut in der Bevölkerung (Vgl. Waley. *The urbanization of the Japanese landscape*. S. 90f.) 233 Bauprojekte abbrach und somit den Trend zu dieser Wirtschaftspolitik unterband (Vgl. Kingston. *Japan's Quiet Transformation*. S. 139.).

⁶⁹⁸ Ben-Ari, E. (1998). Contested identities and models of action in Japanese discourses of place-making. An interpretive Study. In Joy Hendry (Hg.in), *Interpreting Japanese Society. Anthropological approaches* (S. 68–90). 2. Aufl. New York, London: Routledge. (Originalwerk veröffentlicht 1986). S. 68.

⁶⁹⁹ Siehe hierzu Kapitel 3.2.

marginalisierten Personen) zugunsten wirtschaftlicher Interessen abbaut.

Um die Stadtdarstellung in den einzelnen Texten zu analysieren, werde ich in den folgenden Kapiteln zum einen betrachten, wie urbane Strukturen allgemein konzipiert werden und wie diese in einem Zusammenhang mit Diskursen zu Klasse und Kapitalismus gebracht werden können; zum anderen wie Jugendliche mit diesem Stadtraum interagieren und letztendlich wie diese in (post-)apokalyptische Bildern gefasst werden.

3.2.1. Tokio als Spielplatz in *Akira*

3.2.1.1. Erneutes Scheitern des Stadt- und Klassendiskurses

„Asphalt blanketing the mountains and valleys ... a splendid Utopia.“⁷⁰⁰

Ein zentrales Thema, das sich als roter Faden durch die Arbeiten von Ōtomo Katsuhiro zu ziehen scheint, ist seine Verwendung von Stadträumen, die ganze Gebiete mit Asphalt bedecken. Da im Kontrast zu dem Anfangszitat, der Hymne, die das Bauministerium seit 1948 verwendet, jedoch die unendliche Ausdehnung des Stadtraums zu einem Ort von positiven sowie auch negativen Zukunftsvisionen wird, scheint die Schwierigkeit darin zu bestehen, zwischen den einzelnen Visionen zu unterscheiden. Wenn etwa Michela de Domenico vorschlägt, „Katsuhiro Otomo [sic] use[s] the more modern architecture of contemporary cities as background to claustrophobic stories of *fantasy* or *cyberpunk*“, da für den Mangaka “the future city are represented by negative connotations, as a claustrophobic place of social and technological degradation, like in *Domu* [sic] and *Akira*”⁷⁰¹, übergeht die Autorin jegliche Unterschiede und Spezifika, die beide Stadtdarstellungen ausmachen, wie ich etwa an anderer Stelle argumentiert habe.⁷⁰² Um vereinfachende Verallgemeinerungen zu umgehen, welche die kulturhistorischen Veränderungen im Stadt- und Klassendiskurs der späten 1980er Jahre übersehen, werde ich in diesem ersten Kapitel zu *Akira* auf die Rückbezüge auf die 1960er Jahre eingehen, mit denen Ōtomo den hegemonialen Klassendiskurs ausstellt, um in der zweiten Hälfte Gegenstrategien zu diskutieren, die er in den Praktiken der jugendlichen *bōsōzoku* („Stamm der Geschwindigkeit“; motorisierte Jugendbanden) verortet. Einen derartig engmaschigen Bezug auf die 1960er Jahre erkennt auch die Filmwissenschaftlerin Isolde Standish, wenn sie auf die historischen Ebenen hinweist, auf die *Akira* thematisch rekurriert:

⁷⁰⁰ Hymne des Bauministeriums zit. n. Kerr. *Dogs and Demons*. S. 50.

⁷⁰¹ De Domenico, M. (2012). Japanese City in Manga. In *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural* 4. Zugriff am 23.11.2014 unter <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen04-2/articulos03.htm>.

⁷⁰² Klausner, S. (2015). Ōtomo's exploding cities. The intersection of Class and City in Ōtomo Katsuhiro's work before, during, and after the Bubble Economy in Japan. *Writing Visual Culture* 6, S. 167–188.

1. Die späte Zwischenkriegszeit und frühe Kriegszeit als Moment, in dem der rechte Militär-Industrie-Komplex um politische Kontrolle rang. 2. Die Atombombenabwürfe über Nagasaki und Hiroshima. 3. Der Bau des Tokioter Olympiastadions (1964) als Zeichen der Modernisierung. 4. Die Studierendenproteste der 1960er Jahre.⁷⁰³ Im Folgenden möchte ich mich vor allem auf die letzten beiden Aspekte konzentrieren, um zu zeigen, wie Ōtomo die wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Entwicklungen diskutiert, indem er den Stadt-, Klassen- und Jugendsdiskurs der 1960er Jahre als Gegenschablone für die 1980er Jahre heranzieht.

Entsprechend der Hymne des Bauministeriums wird *Akiras* Tokio der Zukunft als ein wahrlich endloser urbaner Raum inszeniert, indem zum einen die Handlung für keinen Moment die Stadt verlässt. Alle Entscheidungen, Streitigkeiten und selbst Revolutionen werden mitten in der Metropole ausgetragen, sodass *Neo-Tokyo* als Mikrokosmos erscheint, der keine Grenzen kennt. Wenn in seltenen Fällen die Stadt verlassen wird, wie etwa als Tetsuo im Weltall einen Satelliten zerstört, fliegt dieser aus der Atmosphäre, um ohne Umwege in die Metropole zurückzukehren (AK 1:33), sodass ein Umland nicht einmal auf der Reise ins Weltall erahnt werden könnte: Dieses *Neo-Tokyo* ist *die* Welt, an die das Weltall unmittelbar anschließt. Zum anderen ist die visuelle Darstellung der Stadt in dieser „splendid Utopia“⁷⁰⁴ des Bauministeriums eingebettet: So beschreibt Thomas Lamarre die Skyline der Stadt als eine Struktur, die von „soaring skyscrapers“ geprägt ist, deren einziges Ziel sei, „[to] exemplify a world of entrenched and apparently immovable vertical hierarchies.“⁷⁰⁵ Obgleich ich in weiterer Folge diese metaphorische Beschreibung der Stadt noch hinterfragen möchte, bringen seine „soaring skyscrapers“ die Landschaft durchaus auf den Punkt. Wenn wir etwa die erste *bōsō*-Fahrt der Protagonisten (AK 0:03-0:06; 0:10-12) heranziehen, erkennen wir mehrere Strategien, wie dieser Effekt zustande kommt: 1. Die Verwendung von überaus detailliert gemalten *background-plates*, die sich visuell an die orangefarbenen Neontöne *Blade Runners* (1982) orientieren.⁷⁰⁶ In klassischer Cel-Animation, in der sich ein animiertes Bild aus mehreren Schichten zusammensetzt, stellt das *background-plate* die unterste Schicht dar, auf der sich die Handlung und Animation abspielen. Zwar dementsprechend oftmals

⁷⁰³ Vgl. Standish, I. (1998). *Akira*, Postmodernism and Resistance. In D. P. Martinez (Hg.in), *The Worlds of Japanese Popular Culture. Gender, Shifting Boundaries and Global Cultures* (56–74). Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge Univ. Press. S. 62f.

⁷⁰⁴ Hymne des Bauministeriums zit. n. Kerr. *Dogs and Demons*. S. 50.

⁷⁰⁵ Lamarre. *Born of Trauma*. S. 137.

⁷⁰⁶ So schreibt etwa Isolde Standish, „[t]he warm orange colors which Otomo [sic!] uses in the night scenes are taken directly from the polluted haze of *Blade Runner*.“ (Standish. *Akira*, Postmodernism and Resistance. S. 66) Andere Autor_innen heben derweil jenen Einfluss hervor, den Syd Mead, Konzeptkünstler von u. a. *Blade Runner* und *Aliens*, auf *Akira* und andere Animes der Zeit hatte (Vgl. Cavallaro, D. (2007). *Anime Intersections. Tradition and Innovation in Theme and Technique*. Jefferson, London: McFarland & Comp. S. 172).

zugunsten der bewegten Animation ignoriert, bieten die *background-plates* nicht nur die essenzielle Basis, auf der sich die Bewegung erst entfalten kann, sondern sind sie maßgeblich darin beteiligt, wie eine Sequenz wahrgenommen wird. In einem Artikel verweisen Stefan Riekeles und Thomas Lamarre auf die Bedeutung von Strichführung und Farbeinsatz des *background-plates*, da diese den Blick der Zuschauer_innen maßgeblich lenken.⁷⁰⁷ Ziehen wir etwa dieses Standbild heran (Abb. 21), das sieben Motorradfahrer einer verfeindeten *bōsōzoku*-Gang in Szene setzt: Abseits von zweistöckigen Restaurant- und Boutiquenfronten im Vordergrund, die in Rot- und Grüntönen gemalt sind, sind die weiteren Sektoren des Mittel- und Hintergrundes farblich relativ homogen gehalten. Einerseits der Mittelgrund der in Grün-Blau-Tönen, andererseits die Gebäude im Hintergrund, die fast ausschließlich einen rötlichen Farbton besitzen. Zusammen mit der Silhouette einer Brücke, welche die vertikalen Strukturen in der Bildmitte horizontal durchquert, erlaubt die Farbwahl zwischen Vorder-, Mittel- und Hintergrund klare Grenzen zu ziehen. Um diese Trennung zu verstärken, sind die einzelnen Sektoren ebenfalls durch einen Verlauf von Farbtönen und Helligkeitsstufen unterteilt: Hellere vordere Bildelemente eines Sektors verlieren gegen Hintergrund zunehmend Farbe und Leuchtkraft, damit (etwa bei der dunkel gehaltenen Brücke und dem an dieser anschließenden Häuserfront) der eine Bildsektor vom hierauf folgenden unterschieden werden kann.

Doch warum ist eine derartig dichte Beschreibung der Bildkonstruktion im Kontext von Stadtdarstellung von Relevanz? Diese Art, ein *background-plate* einzusetzen, erlaubt Größendimensionen der Stadt verständlich zu machen. Während wir schon im Vordergrund (links) mit architektonischen Strukturen konfrontiert sind, die zwei Stockwerke besitzen, sind diese Strukturen bis zum grün-blauen Bildmittelgrund schon längst eine Vielzahl an Metern gewachsen, was auch die relativ kleinen Motorradfahrer_innen unter der Brücke bezeugen. Dementsprechend wird sofort klar, wie gigantisch die Hochhäuser im Hintergrund sind, die jedoch *erneut* von noch größeren Gebäuden im tiefen Hintergrund überragt werden. Indem Ōtomo die Dächer der vorderen Gebäude (im Hintergrund) in schwarzer Silhouette hüllt und die hinteren Gebäude in einem helleren Rotton hält, werden die Grenzen zwischen derartigen „Stadtschichten“ offensichtlich. Dagegen erschwert etwa die helle Beleuchtung in Bodennähe eine ähnlich Unterscheidung zwischen den Gebäuden, um nicht von den agierenden Motorrädern abzulenken. Ohne auch die einzelnen Stockwerke (markiert durch gelbe Lichtpunkte als Fenster) in den wenigen Sekunden der Sichtbarkeit des Bildes abzählen zu

⁷⁰⁷ Vgl. Riekeles, S., & Lamarre, T. (2012). Image Essay. Mobile Worldviews. *Mechademia* 7, S. 173–188, hier S. 175.

können, ist einem sofort bewusst, mit welchen Dimensionen man es im futuristischen *Neo-Tokyo* zu tun hat.

Dieser Einsatz von *background-plates* stellt ein wiederkehrendes Element dar, damit man als Zuschauer_in die unübersichtlichen Dimensionen der Stadt erahnen kann. Wenn etwa Tetsuo nach einem Sturz abermals davonfährt (Abb. 22), erkennen wir dieselben Prinzipien (Farbwahl, graduelle Helligkeit und Dunkelheit, Detailreichtum), um zwischen Bildelementen unterscheiden zu können und in weiterer Folge die Größenordnung der Stadtlandschaft nachzuvollziehen: Hochhäuser, die Reih um von höheren Gebäuden überragt werden. Dies führt auch zum zweiten Prinzip: 2. Tatsächliche und fingierte Kamerabewegungen auf horizontaler bzw. vertikaler Ebene. Beginnen wir mit einer fingierten vertikalen Bewegung, da diese dem vorangegangenen Prinzip am nächsten kommt: Wenn Kaneda, Tetsuo und Yamagata, nach einem kurzen Kampf mit einer verfeindeten Bande, von der Polizei fliehen, verharrt die Kamera zunächst (Abb. 23), um hierauf das *background-plate* im Sinne eines imitierten Kameraschwenks vertikal nach oben abzuscannen (Abb. 24, Abb. 25). Die Darstellungsweise des *background-plates* bleibt dieselbe, jedoch bietet der fingierte Schwenk die Möglichkeit, die Dimensionen der Stadt weiter zu verschärfen, da hinter jeder Hochhausreihe eine weitere zu erscheinen scheint. Ein abrupter Schnitt folgt, um klarzustellen, dass soweit man auch schwenken mag, würde der Nachthimmel nie sichtbar werden, da die Stadt kein Ende kennt. Kann man im weiteren Verlauf des Filmes seltene Blicke auf den (zumeist trüben) Himmel erhaschen, bleiben diese bis auf eine längere Sequenz (AK 1:20-35) weiterhin rar (AK 0:19, 0:25-30, 1:11-12, 1:18, 1:53-55) und zumeist architektonisch verdeckt (Abb. 26). Bezeichnend hierfür ist eine Sequenz (AK 0:25-30), die am helllichten Tag spielt, jedoch im Hintergrund, der graue Himmel mit der klar erkennbaren Stadtstruktur verschmilzt (Abb. 27).

Ein wenig interessanter wird es, wenn der Hintergrund aus mehreren Cel-Schichten (einzelne Ebenen der traditionellen Cel-Animation) konstruiert wird, um die adrenalinreiche *bōsō*-Fahrt darzustellen. So konstruiert die Bewegung zwischen den einzelnen Schichten (das Schieben dieser) nicht nur die Geschwindigkeit der *bōsō*-Fahrt, sondern auch die Stadt an sich. Im Falle einer derartigen Stadtansicht zu Beginn des Filmes (Abb. 28–30) sind in der Bewegung vier Cel-Schichten erkennbar, die Vordergrund (Laternen), zwei Schichten des Mittelgrundes (links und rechts jeweils Hochhäuser) und Hintergrund (mehrere Hochhäuser) ausmachen. Während der Hintergrund (*background-plate*) erneut die zuvor diskutierte Strategie anwendet, ist vor allem das Auseinanderschieben der mittleren Schichten (nach rechts bzw. links) interessant, da in dieser Hinsicht das Verständnis der unendlichen Stadt

verstärkt wird: Selbst wenn man in die Straßenschluchten zwischen den Häusern blicken kann, werden nur weitere Hochhäuser sichtbar. Ähnlich wirkt sich eine derartige Bewegung auf einer vertikalen Ebene aus (Abb. 31–33), da in dieser gleichfalls der Vordergrund in erster Linie für ein Geschwindigkeitsgefühl sorgt, während die drei Schichten des Hintergrundes einen “fahrenden” Blick (die Kamera imitiert eine rasante Rückwärtsbewegung) nach oben konstruieren, der erneut das Gefühl einer nicht enden wollende Stadt produziert. Während all diese Blicke vom Bodenniveau (zumeist aus einer tendenziellen bis starken Untersicht) die unüberschaubaren Größenverhältnisse sichtbar machen, in denen einzelne Menschen zu verschwinden drohen, weigern selbst die seltenen extremen Aufsichten, einen Überblick über die Stadt zu geben: Mag der direkte Blick auf die Straße eine gewisse Übersicht über die Strukturen bieten (Abb. 34), macht ein späterer Gegenschuss klar, dass diese Aussichtsplattform bei weitem nicht den höchsten Punkt der urbanen Landschaft darstellt (Abb. 35), sodass die Kombination beider Einstellungen erneut die unvorstellbaren Größen von *Neo-Tokyo* konstruiert. Selbst vom Helikopter aus werden zwar in der Dunkelheit einzelne Subzentren und zentrale Verkehrslinien sichtbar, doch die gesamte Ausdehnung der Stadt kann weiterhin kaum erfasst werden (AK 0:10). In dem extremsten Fall einer derartigen Blickführung fahren die Protagonist_innen auf einer Brücke über einen See, der die Megastrukturen so spiegelt, als ob die urbanen Formationen in den Boden weiter wachsen würden (AK 0:10).

Im Zusammenspiel konstruieren diese Prinzipien einen endlosen urbanen Raum, der, wie von der Vogelperspektive erkennbar und ähnlich dem tatsächlichen Tokio,⁷⁰⁸ mehrere Subzentren besitzt, sodass *Neo-Tokyo* sich in jede erdenkliche Richtung auszudehnen scheint. Dass Ōtomo dieser Konstruktion große Bedeutung zuschreibt, zeigt etwa ein Interview, in dem er die Stadtdarstellungen vom Manga und Anime einander gegenüberstellt. Während die nahezu zehnjährige Publikationsspanne des Mangas (1982-1990) dem Mangaka erlaubte, die Stadt förmlich wuchern zu lassen („I used each issue to build more depth and size to this mammoth city.”), konnte erst die Umsetzung in Animation seine eigentliche Vorstellung der Stadt realisieren, da nun „you get to add colour, sound and motion; this way I felt I could really create the type of environment I wanted to depict as Neo Tokyo“⁷⁰⁹. Da der Filmemacher auch im Kontext anderer Projekte von der Bedeutung spricht, welche textliche

⁷⁰⁸ Vgl. Kugal & Henriksen (Übers.). *Architecture of the Information Society*. S. 104.

⁷⁰⁹ Ōtomo, Katsuhiro zit. n. o. V. (o. J.). Production Report. *Bbakira*. Zugriff am 18.05.2014 unter <http://www.bbakira.co.uk/prodreport/prodrep.htm>.



Abb. 21. Ōtomo. *Akira*. 0:03:59.



Abb. 22. Ōtomo. *Akira*. 0:04:59.



Abb. 23. Ōtomo. *Akira*. 0:06:20.



Abb. 24. Ōtomo. *Akira*. 0:06:22.

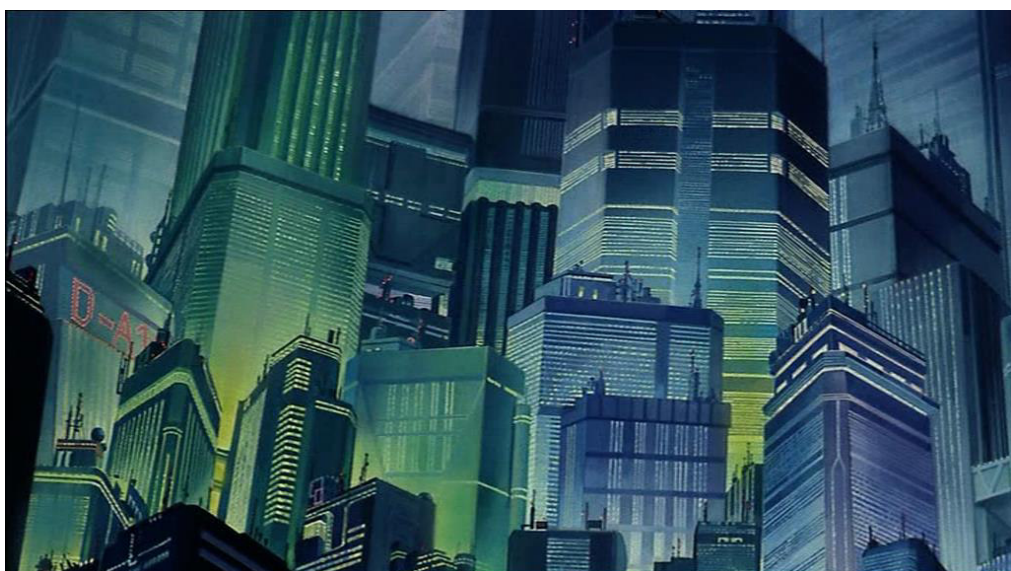


Abb. 25. Ōtomo. *Akira*. 0:06:24.



Abb. 26. Ōtomo. *Akira*. 1:18:06.



Abb. 27. Ōtomo. *Akira*. 0:29:02.



Abb. 28. Ōtomo. *Akira*. 0:03:27.

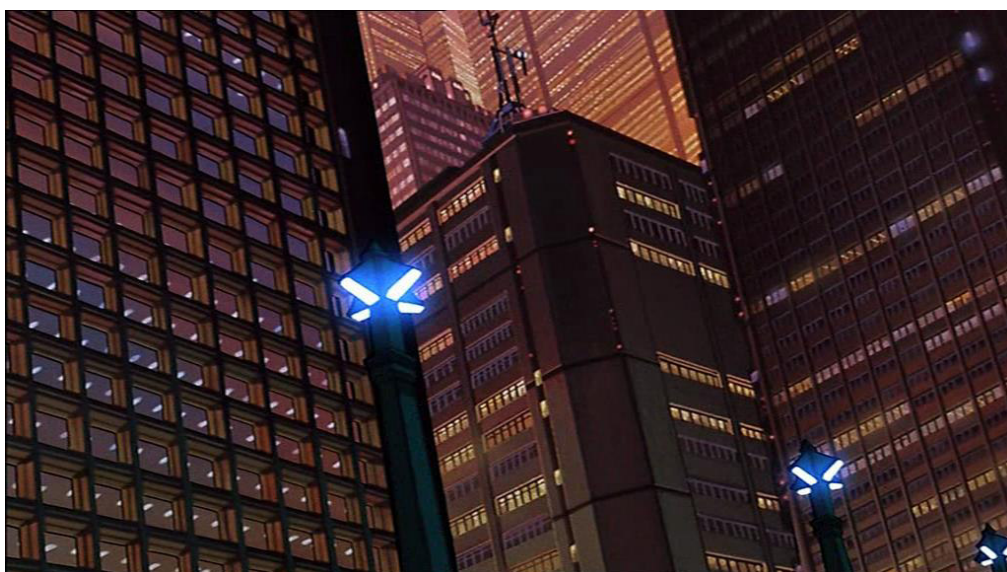


Abb. 29. Ōtomo. *Akira*. 0:03:27.



Abb. 30. Ōtomo. *Akira*. 0:03:28.



Abb. 31. Ōtomo. *Akira*. 0:10:14.



Abb. 32. Ōtomo. *Akira*. 0:10:15.



Abb. 33. Ōtomo. *Akira*. 0:10:15.



Abb. 34. Ōtomo. *Akira*. 0:03:45.



Abb. 35. Ōtomo. *Akira*. 0:31:24.

Stadtkonstruktionen inne habe,⁷¹⁰ scheint die Frage relevant zu sein, warum *Neo-Tokyo* derartig aufgebaut ist. Die Megastrukturen erinnern an die Beschreibung moderner Tokioter Architektur, die Tange Kenzō, einer der wichtigsten Architekten der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, als „gluey architecture“ bezeichnete: „Rather than giving the impression of being freestanding buildings“ wären diese „built in a uniform manner, as if to suggest that they have no value other than that of being enormous“⁷¹¹. In diesem Zitat greift Matsuyama Iwao auf den Begriff Tanges zurück, um die radikalen Veränderungen der urbanen Landschaft in der Spekulationszeit der späten 1980er Jahre darzustellen. Ähnlich beschreibt auch die Kulturwissenschaftlerin Tsung-yi Michelle Huang die spätmoderne Architektur dieser Zeit als „feel-good-monumental buildings“⁷¹², deren bekanntestes Beispiel das *Tokyo Metropolitan Government*-Gebäude darstellt, das kein anderer als eben jener Tange Kenzō als zentralen Punkt von dem Bezirk Shinjuku entworfen hat. Obgleich dementsprechend dieser Begriff maßgeblich verwendet wird, um die „dreary decontextualized uniformity“⁷¹³ von Tokioter Megastrukturen in den 1980er Jahren zu beschreiben, entwickelte Tange „gluey architecture“ ursprünglich in seiner Auseinandersetzung mit dem Modernisierungsprozess der frühen 1960er Jahre, als im Zuge von groß angelegten Baumaßnahmen weite Landstriche innerhalb Tokios zerstört wurden, um an deren Stelle Megastrukturen zu konstruieren, die nicht mehr alleinstehend wahrnehmbar wären.⁷¹⁴ Diese Verbindungslinie zwischen Tokio der 1960er Jahre und 1980er Jahre ist bezeichnend für den japanischen Stadtdiskurs der 1980er und 1990er Jahre, in dem die radikalen Entwicklungen im Tokio der Spekulationszeit im Kontext der Modernisierungsprozesse der 1960er Jahre darstellbar wurden. So skizziert etwa Architekt Marco Pompili die Stadtentwicklungen Tokios folgendermaßen:

„Hyperurbanität ist seit den 1960er Jahren charakteristisch für die japanische Metropole [Tokio]. Mit den Olympischen Spielen von 1964 erreichte deren Modernisierung einen ersten Höhepunkt: Als Teil der neuen Infrastruktur wurde damals auch die erste Stadtautobahn errichtet, die man, ungeachtet bereits existierender und sogar bemerkenswerter Bauten, einfach dem urbanen Gewebe aufzwang. Ein zweiter Höhepunkt waren die späten 1980er Jahre, in denen die Spekulationswirtschaft der so genannten *bubble economy* Neubauten, Erweiterungen und Stadtteilentwicklungen beschleunigte.“⁷¹⁵ (Herv. im Orig.)

⁷¹⁰ Vgl. Ōtomo, K. (o. J.) Filmmaker Interviews. In: Rintarō (Regie) (2003). *Osamu Tezuka's Metropolis*. [DVD]. London: Columbia TriStar Home Ent. 0:07.

⁷¹¹ Matsuyama, Iwao zit. n. Tanaka. *Decaying 'swamp city.'* S. 274.

⁷¹² Huang. *Walking between Slums and Skyscrapers*. S. 87.

⁷¹³ Jinnai & Nishimura (Übers.). *Tokyo*. S. 214.

⁷¹⁴ Vgl. Tanaka. *Decaying 'swamp city.'* 273f.

⁷¹⁵ Pompili, M. (2008). *Pet Architecture*. In Steffi Richter & Jaqueline Berndt (Hg.innen). *J-Culture* (S. 292–307). Tübingen: Konkursbuch-Verl. Gehrke. S. 293.

Diese Hyperurbanität, welche in *Akira* durch den endlosen Stadtraum dargestellt wird, wird zu dem ausschlaggebenden Merkmal Tokios, das sich in zwei Phasen der Modernisierung herausbildet: Die 1960er Jahre, deren symbolischer Höhepunkt mit den Olympischen Spielen in Tokio erreicht wurde, und den 1980er Jahren, deren Stadt- und Wirtschaftsentwicklung maßgeblich von der Spekulationszeit geprägt waren. In dieser Hinsicht konzipiert diese Verbindungslinie zwischen den Modernisierungsphasen zum einen ein teleologisches Narrativ der Tokioter Stadt- und der japanischen Wirtschaftsentwicklung, da in einer solchen Erzählung die Bedeutung der Rezession von 1974 als Folge des Dollarschocks und der ersten Ölkrise, die gemeinhin als „the sharpest postwar downturn before the present recession“⁷¹⁶ gilt, abgeschwächt wird. Während im Nachfeld der Rezession, als sich die negativen Folgen der Stadtentwicklungspläne des langjährigen Tokioter Gouverneurs Suzuki Shun'ichi (1979-1995) zur Positionierung Tokios als *global player* in der Weltwirtschaft offenbarten, das teleologische Narrativ kritischer betrachtet wurde,⁷¹⁷ besaß diese Erfolgsgeschichte in den ausgehenden 1980er Jahren einen deutlich hegemonialen Charakter, da dieser zwar in kritischen Lagern hinterfragt wurde, aber in dominanten Diskursen legitim blieb. Damit konstituieren Verweise auf die Olympia 1964 ein symbolisches Näheverhältnis zweier Stadtentwicklungsphasen, da die Tokioter Spiele (trotz Bestehen struktureller Probleme) zum Anlass für einen massiven Ausbau der urbanen Infrastruktur genommen wurden,⁷¹⁸ um Tokios und Japans Wirtschaftserfolg als geglückte Überwindung der Nachkriegszeit auf internationaler Politbühne zu präsentieren. Wenige Jahre zuvor (1956) hat das Weißbuch des japanischen Handelsministerium verlautbart, dass die Nachkriegszeit vorbei sei,⁷¹⁹ sodass zu diesem Zeitpunkt der meritokratische Diskurs (*gakureki-shakai-ron*) an Prominenz gewann und die Olympischen Spiele zum Symbol des Ideals einer Mittelklassengesellschaft wurden. Die unmittelbare Verbindungslinie zwischen diesem Zeichen des *chūryū ishiki* (Mainstream-Bewusstsein)⁷²⁰ und der Stadt- und Wirtschaftsentwicklung der 1980er Jahre produziert ein Erfolgsnarrativ, dass die politischen und wirtschaftlichen Maßnahmen Suzukis (trotz Kritik)⁷²¹ legitimiert und naturalisiert, da sie Teile einer teleologischen Historiographie sind.

Diese Olympia 1964, die als prominentes Zeichen der japanischen Nachkriegszeit und des Modernisierungsprozesses gilt, taucht im Manga und Anime *Akira* vielfach in Anspielungen

⁷¹⁶ Osawa. *Twelve Million Full-time Housewives*. S. 261.

⁷¹⁷ Vgl. Huang. *Walking between Slums and Skyscrapers*. S. 74.

⁷¹⁸ Vgl. Flüchter. *Urbanisation, city and city system in Japan between development and shrinking*. S. 20.

⁷¹⁹ Vgl. Maderdonner. *Shōjo manga no sekai*. S. 31.

⁷²⁰ Siehe hierzu Kapitel 3.2.

⁷²¹ Huang. *Walking between Slums and Skyscrapers*. S. 66.

auf, um, wie etwa Paul J. C. Sutcliffe argumentiert, „a ‚failed‘ version of the Tokyo Olympics in 1964“⁷²² zu präsentieren. Plakate im Hintergrund bewerben (im Anime) ein ähnliches Ereignis für das Jahr 2020 (AK 0:15), der Zugang zu einem Geheimlabor der Regierung wird von der Baustelle eines Olympiastadions verdeckt⁷²³ und das Filmfinale spielt sich gänzlich in eben diesem ab (AK 1:37-47), sodass die zweite Zerstörung Tokios im Film maßgeblich mit diesem in Verbindung gebracht wird. Während Autor_innen, wie etwa Susan J. Napier, das Motiv im Zusammenhang des Verlusts jeglicher Geschichtlichkeit und historischer Verankerung Tokios („loss of history“) diskutieren,⁷²⁴ um diese in postmoderne Diskussionen zu Tokio in den ausgehenden 1980er Jahren einzufügen,⁷²⁵ möchte ich im Folgenden *Akiras* Verbindungslinien zwischen den 1960er und 1980er Jahren als Möglichkeit für Ōtomo analysieren, Klasse erneut zu thematisieren.

Hierzu möchte ich zunächst auf die ersten Filmminuten eingehen, die damit beginnen, Tokio am Tag der Kinopremiere (16. Juli 1988) zu zeigen, ehe die Metropole in einer spektakulären Sequenz explodiert, um mithilfe eines harten Schnittes 31 Jahre in die Zukunft zu springen (2019). Während ich die tatsächliche Explosion in einem vorangegangenen Kapitel schon ausführlich besprochen habe, indem ich diese in der Traditionslinie von japanischen Atombombendarstellungen kontextualisiert habe,⁷²⁶ interessiert uns hier vor allem die Sekunden vor und nach dieser Explosion. Der Film eröffnet mit einem fingierten Kameraschwenk über das zeitgenössische Tokio der Kinopremiere. Indem das *background-plate* (Abb. 36) in einer erzwungenen Perspektive gezeichnet wurde, scheint die Kamera den Blick von einer extremen Aufsicht entlang einer befahrenen Autobahn in den Hintergrund zu führen, wo am Horizont der Fuji blassblau zu erkennen ist. Interessant ist die Art und Weise, wie die Zeichnung im Zusammenspiel mit der Kameraführung unseren Blick lenkt. Anfänglich sehen wir nur die hellgraue Autobahn in der Bildmitte, die rechts und links von einige Stockwerke hohen Gebäude flankiert ist. Indem die Hochhäuser aufgrund der malerischen Detailfülle, der Positionierung (Umfeld des Bildzentrums) und der hellen Blau-, Rot- und Gelbtönen unsere Aufmerksamkeit auf sich ziehen, kann der Film Größenverhältnisse etablieren, die im Kontrast zu den weiteren braunen Gebäudemassen stehen. Während die Kamera das Bild nun weiter entlang der Autobahn abfilmt, mehren sich

⁷²² Sutcliffe. *Contemporary Art in Japan and Cuteness in Japanese Popular Culture*. S. 281.

⁷²³ Vgl. Ōtomo, K. (2000). *Akira*. Bd. 1. Hamburg: Carlsen. (Originalwerk veröffentlicht 1984). S. 142.

⁷²⁴ Vgl. Napier. *The Fantastic in Modern Japanese Literature*. S. 217.

⁷²⁵ Vgl. Schulz, E. (2014). Spiegelungen und Verflechtungen zwischen globalen und lokalen Stadtdiskursen. Zur ‚Schönheit der Stadt in Texten von Nagai Kafū. In Lisette Gebhardt & Evelyn Schulz (Hg.innen). *Neue Konzepte japanische Literatur? Nationalliteratur, literarischer Kanon und die Literaturtheorie* (S. 103–136). Berlin: EB-Verlag DR. Brandt. S. 127.

⁷²⁶ Siehe hierzu Kapitel 2.1.2.

die Hochhäuser, deren Dimensionen entsprechend der anfänglichen Gebäude abschätzbar sind, sodass man einen gewissen Eindruck der Größenordnung der Stadt erhalten kann. Wenn die Kamera nun gen Horizont „schwenkt“, verliert sich die Autobahn, die bis dahin unseren Blick maßgeblich geleitet hat, in dem Meer von braunen Gebäuden, deren Spezifika nicht mehr zu eruieren sind. Damit etabliert der Film, ehe die Handlung im futuristischen *Neo-Tokyo* fortsetzt, das zeitgenössische Tokio als einen ähnlich unendlichen urbanen Raum. Ohne Ende in Sicht scheint die Stadt von allen Seiten zu wuchern, sodass die Unterscheidung zwischen graubrauner Stadtmasse und grünen Flächen am Horizont schwerfällt und selbst der Fuji kaum erkennbar ist. Da der Berg faktisch nur 8 Tage im Jahr von Tokio aus gesehen werden kann,⁷²⁷ muss sich die Inklusion von diesem als bewusste Entscheidung verstehen. Während der Fuji weiterhin aufgrund seines nationalistischen Charakters nicht nur im neo-konservativen Gedankengut,⁷²⁸ sondern auch in Architektur⁷²⁹ und Werbung⁷³⁰ eine zentrale Rolle spielt, wird dieser in den Bildhintergrund verschoben, um Sekunden später von der Explosion verschluckt zu werden. Im Kontrast zu anderen Science-Fiction-Texten der Zeit, in denen Wälder, Seen, Berge und, allen voran, der Fuji zu dem letzten Rückzugsort der Heimat und Heilung werden – wie beispielsweise in Komatsu Sakyōs *Hokusai no sekai*, in dem ein Paar aus einer fernen Zukunft in die Vergangenheit reist, um einen Blick auf den Fuji zu werfen, der in ihrer Periode zerstört ist –⁷³¹ ist der Berg in *Akira* von keinerlei Bedeutung, da weder die Prota- noch Antagonist_innen Natur idealisieren.

Diese anfängliche Darstellung erinnert damit an Günter Nitschkes Einschätzung Tokios, denn aus der Vogelperspektive ergibt sich nur ein „zufällige[s] Durcheinander von Holzhäusern und Betonbauten aller Formen und Größen, in dem das Dächergewirr den Eindruck von Chaos zwischen den Kühltürmen, Reklametafeln, Leuchtschildern, elektrischen Leitungen, Fernsehantennen, kleinen Schreinen und sonstigen Anhängseln noch verstärkt.“⁷³² Dagegen besitzt Tokio zwar entsprechend der ästhetischen Konzepte von Architekten

⁷²⁷ Vgl. Masai, Y. (1998). The Human Environments of Tokyo. Past, Present and Future. A Spatial Approach. In Gideon S. Golany & Keisuke Hanaki & Osamu Koide (Hg.), *Japanese Urban Environment* (S. 57–74). Oxford, New York, Azabu: Elsevier Science. S. 70.

⁷²⁸ Vgl. Freiner, N. L. (2012). *The Social and Gender Politics in Confucian Nationalism. Women and the Japanese Nation-State*. New York: Palgrave MacMillan. S. 94.

⁷²⁹ Vgl. Nute, K. (2004). *Place, Time and Being in Japanese Architecture*. London, New York: Routledge. S. 39.

⁷³⁰ Vgl. Morean, B., & Skov, L. (1997). Mount Fuji and the Cherry Blossoms. A View from Afar. In Pamela J. Asquith & Arne Kalland (Hg.innen), *Japanese Images of Nature. Cultural Perspectives* (S. 181–205). Richmond: Curzon Press. S. 194.

⁷³¹ Vgl. Napier. *The Fantastic in Modern Japanese Literature*. S. 206.

⁷³² Nitschke, G. (1995). Die *manga*-Stadt. In Atsushi Ueda (Hg.), *Die elektrische Geisha, Entdeckungsreisen in Japans Alltagskultur* (S. 233–245). Göttingen: Günter Peperkorn. S. 253.

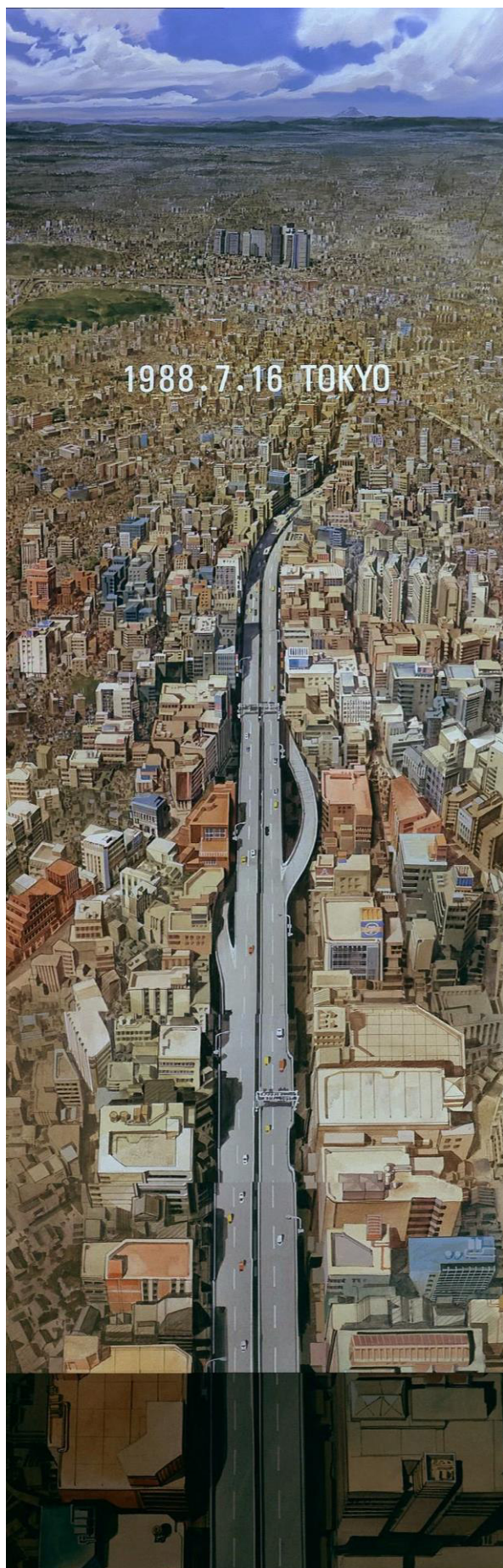


Abb. 36. Ōtomo. *Akira*. 0:00:06–25.

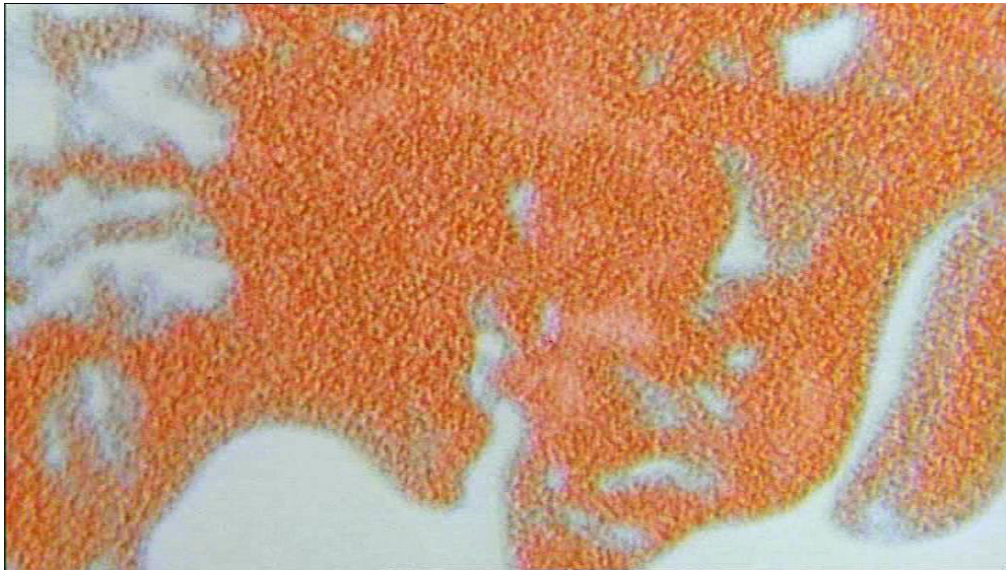


Abb. 37. Ōtomo. *Akira*. 0:00:41.



Abb. 38. Ōtomo. *Akira*. 0:00:57.



Abb. 39. Tange, K. (1960) entnommen: o. V. (2016, Jänner 26). A Plan for Tokyo 1960 / Kenzo Tange. *ArchEyes*. Zugriff am 03.07.2016 unter <http://archeyes.com/plan-tokyo-1960-kenzo-tange/>.

Ashihara Yoshinobu, der diese 1986 formulierte, ein „chaotic layout“⁷³³. Demzufolge scheint die Stadt „an ugly, chaotic metropolis“ zu sein, deren Struktur jedoch „organic and constantly in throes of change“ sei, sodass „a synchronic whole“ entstehe, „tenaciously surviving by rather an amoebic adaptability.“⁷³⁴ Während Ashihara demnach vorschlägt, dass Tokio „an order hidden within its chaos“⁷³⁵ besäße, bietet die Stadt als Folge von den Zerstörungen und dem raschen Wiederaufbau Tokios nach 1923 und 1945 „peculiar features“, sodass diese „exceptionally hard to navigate and penetrate“⁷³⁶ ist, da noch der kleinste Freiraum bis zum letzten Winkel architektonisch ausgenutzt wird.⁷³⁷ Dementsprechend konstruiert Ōtomo sein Tokio und *Neo-Tokyo* im Sinne dominanter Darstellungskonventionen der Metropole in den 1980er Jahren, wie diese auch in anderen Filmen der Zeit gesehen werden können.⁷³⁸ Wenn also etwa Catherine Russell *Neo-Tokyo* als „a kaleidoscopic, fragmented and labyrinthine space dominated by backdrops of towers“⁷³⁹ bezeichnet, ist diese Stadtdarstellung nur eine Erweiterung des Stadtraumes, wie dieser während der Spekulationszeit imaginiert wurde.

Nachdem in *Akira* das blendende Weiß der Explosion, in dem die Stadt und die Leinwand eingehüllt sind, sich lichtet, können wir langsam Tokio aus der Vogelperspektive ausmachen. Während das Bild zunächst in einem orange-rötlich-weißen Rauschen unscharf „knistert“ und flackert (Abb. 37), sodass nur Schemen der Landschaft erkennbar sind, werden die Strukturen der Luftaufnahme zunehmend klarer, bis schließlich die urbanen Formationen der Tokioter Bucht (anfänglich in Rot (Abb. 14), dann in naturalistischen Farben (Abb. 38)) sichtbar sind. Mag diese Folge vom Weißbild der Explosion und flackernden Bildern, deren Farbwahl (Rottöne) und Verlauf (Rauschen, das sich zunehmend beruhigt) visuell Hitze imitieren, eine Unmittelbarkeit der Ereignisse implizieren, wird mit einem eingeblendeten Schriftzug schnell klar, dass diegetisch das Luftbild drei Dekaden von der Explosion entfernt ist. Doch diese Art, die Metropole darzustellen, hat drei Folgen: 1. Abermals wird eine Wesensgleichheit zwischen den urbanen Räumen der Gegenwart und Zukunft aufgebaut, sodass die Stadt- und Klassendarstellung von *Neo-Tokyo* ein Stellvertreter Tokios ist. 2. Indem die Bilder der Zerstörung und der erneut aufgebauten Stadt *unmittelbar* aufeinander montiert sind, webt *Akira* eine engmaschige Verbindung zwischen „nuclear destruction and economic

⁷³³ Ashihara, Y., & Riggs, L. E. (Übers.), *The Hidden Order. Tokyo through the Twentieth Century*. Tokyo, New York: Kodansha Int. S. 13.

⁷³⁴ Ebd. S. 43.

⁷³⁵ Ebd. S. 63.

⁷³⁶ Russell. Tokyo, the Movie. S. 212.

⁷³⁷ Vgl. Pompili. Pet Architecture. S. 303.

⁷³⁸ Siehe etwa Ishii, S. (2007). *Die Familie mit dem umgekehrten Düsenantrieb*. O. O.: Asian Film Network. 0:00.

⁷³⁹ Russell. Tokyo, the Movie. S. 221.

reconstruction“⁷⁴⁰, die Assoziationen zum Wiederaufbau nach dem Zweiten Weltkrieg wecken. Eine solche thematische Nähe ist im Manga sogar prominenter vorhanden, da der Tag der Tokioter Zerstörung (6. Dezember 1992) den 50. Jahrestag des japanischen Angriffs auf Pearl Harbor markiert.⁷⁴¹ In diesem Zusammenhang ist vor allem die architektonische Verbauung der Tokioter Bucht von zentraler Bedeutung, da sie sich als klarer Verweis auf Tange Kenzōs Stadterneuerungsplan aus dem Jahre 1960 (Abb. 39) verstehen muss, wie Architekturhistoriker Don Choi anmerkt.⁷⁴² Der prominente Architekt, der als einer der Hauptvertreter der Modernisierung Tokios in den 1960er Jahren auftrat,⁷⁴³ schlägt in diesem Plan vor, den Stadtraum in die Tokioter Bucht mittels von fixierten und teilweise schwimmenden Elementen zu erweitern. Die Restrukturierung entlang einer Achse sollte einer Dezentralisierung Tokios dienen – in Folge der Überbeanspruchung urbaner Strukturen ein primäres Ziel von Raumplaner_innen dieser Zeit –⁷⁴⁴ um „the sponaneous mobility of contemporary society“⁷⁴⁵ zu sichern. Insbesondere die Dezentralisierung war ein essenzielles und teilweise in 1980er Jahren verwirklichtes Ziel der Stadtplanung (u. a. von der Regierung Suzukis),⁷⁴⁶ das erst in den späten 1990er Jahren aufgegeben wurde.⁷⁴⁷ Im Laufe des 20. Jahrhunderts wurde die Bucht zwar schubweise verbaut,⁷⁴⁸ doch keines der verwirklichten Projekte erschloss die Bucht in einem auch nur nahezu ähnlichen Ausmaß, wie Tange geplant hatte, sodass die Referenz auf seinen Plan die Verbindungslinien zwischen den beiden Phasen der Stadtentwicklung verstärkt. In einem bizarren Fall von „*life imitating art*“ wurde nach der Publikation des Mangas, in dem dieser Rückgriff auf Tange schon vorkam,⁷⁴⁹ sein Konzept seitens Kurokawa Kisho – Mitglied der metabolistischen Architekt_innenbewegung, die teilweise⁷⁵⁰ Tange nahe stand – nicht nur 1986 aufgegriffen, sondern dessen Umsetzung für

⁷⁴⁰ Lamarre. *Born of Trauma*. S. 136.

⁷⁴¹ Vgl. Brown, S. T. (2010). *Tokyo Cyberpunk. Posthumanism in Japanese Visual Culture*. New York: Palgrave Macmillan. S. 2.

⁷⁴² Vgl. Choi, D. (2008). End of the World as They Knew It. Architectural History and Modern Japan. In Charney, W. M. (Hg.), *Seeking the City: Visionaries on the Margins, Proceedings of the 96th ACSA Annual Meeting* (S. 736–742). O. O.: O. V. Zugriff am 08.10.2014 unter <http://www.acsa-arch.org/resources/proceedings/indexsearch.aspx>. S. 741.

⁷⁴³ Vgl. Pernice, R. (2007). The Issue of Tokyo Bay's Reclaimed Lands as the Origin of Urban Utopias in Modern Japanese Architecture. *AIJ* 613, S. 259–266, S. 264.

⁷⁴⁴ Vgl. Gharipour, M. (2011). A Postmodern Experience? The Case of Japanese Architecture. *Ejcs*. Zugriff am 18.05.2014 unter <http://www.japanesestudies.org.uk/articles/2011/Gharipour.html>.

⁷⁴⁵ Choi. End of the World as They Knew It. S. 741.

⁷⁴⁶ Vgl. Kugal & Henriksen (Übers.). *Architecture of the Information Society*. S. 104.

⁷⁴⁷ Vgl. Lützel. *Ungleichheit in der global city Tōkyō*. S. 143.

⁷⁴⁸ Vgl. Takahashi, N. (1998). Changes in Tokyo's Waterfront Environment. In Gideon S. Golany & Keisuke Hanaki & Osamu Koide (Hg.), *Japanese Urban Environment* (S. 147–177). Oxford, New York, Azabu: Elsevier Science. S. 155.

⁷⁴⁹ Vgl. Ōtomo. *Akira*. Bd. 1. S. 10f.

⁷⁵⁰ Manche Autor_innen kritisieren eine derartige Einschätzung, da sich Tange Kenzō maßgeblich an westliche Architekturstile und –theorien orientierte, während die Metabolisten eine indigen japanische Tradition

2025 geplant,⁷⁵¹ sodass diese zum Zeitpunkt der Handlung im Manga (2030) abgeschlossen wäre.

3. Ob diese nicht verwirklichten Entwicklungspläne der 1980er Jahre Ōtomo bekannt waren, ist an dieser Stelle nicht rekonstruierbar, doch indem er (de facto) atomare Zerstörung und Wiederaufbau (Olympische Spiele, verbaute Tokioter Bucht) in den Fokus nimmt, kann er das gegenwärtige Japan (1980er Jahre) anhand eines zukünftigen Tokios (2019) mithilfe von Narrativen der Nachkriegs- und Modernisierungszeit (1950er / 60er Jahre) analysieren, die er in seiner eigenen Jugend selbst miterlebte.⁷⁵² Eines dieser Narrative, die vor allem in der *Neuen Linken* vorhanden war, ist, die Modernisierung als einen Prozess der gewaltsamen Marginalisierung zu verstehen, sodass Ōtomo soziale Stratifikation in den 1980er Jahren erneut adressieren kann. Wie im vorangegangenen Kapitel ausführlich diskutiert, besaß zu diesem Zeitpunkt das Bewusstsein um eine generalisierte Mittelklassengesellschaft (*chūryū ishiki*) hegemonialen Charakter, sodass Klasse als Analysekategorie diskursiv nicht mehr wirksam sein konnte; denn *chūryū* (Mainstream) widersetzt sich der Analyse von sozialen Schichten. Während Klassenunterschiede und ein relativ klares Klassenbewusstsein in der unmittelbaren Nachkriegszeit noch eine signifikante Rolle spielten, verloren diese angesichts des Versagens der *Neuen Linken* Anfang der 1970er Jahre zunehmend ihre Gestalt. Nach dem Politikwissenschaftler Inoguchi Takashi zeichnet sich in diesem Zeitraum (u. a. bedingt durch ein anhaltendes Wachstum der Durchschnittsgehälter) eine Wende (hin zu der meritokratischen Gesellschaft) ab, welche zugleich von einer radikalen Abnahme politischer Lagerkämpfe begleitet wird.⁷⁵³ Neben dem Verschwinden einiger politischer Brennpunkte der *Neuen Linken* in den frühen 1970er Jahren, wie etwa dem US-japanischen Sicherheitsvertrag (AMPO), die Rückgabe Okinawas und Richard Nixons politische Annäherung an die Volksrepublik China,⁷⁵⁴ führt Ökonomist Komiya Ryūtarō diese konservative Wende auf die wirtschaftlichen Veränderungen der Ölkrise zurück. Im internationalen Vergleich hatte diese nämlich, so Komiya, wirtschaftlich in Japan zwar nur geringe Konsequenzen, unterbrach jedoch dennoch die bis dahin gehaltene Aufwärtstrajektorie, sodass die nationalistische Notwendigkeit des Zusammenhalts an Legitimität gewann und gesellschaftskritische Positionen erschwerte.⁷⁵⁵ Dem fügt Kotani Satoshi hinzu, dass die *Neue Linke* zu diesem

hervorheben. Vgl. Golany, G. S. (1998). Introduction. In Gideon S. Golany & Keisuke Hanaki & Osamu Koide (Hg.), *Japanese Urban Environment* (S. 2–4). Oxford, New York, Azabu: Elsevier Science. S. 7.

⁷⁵¹ Vgl. Kugal & Henriksen (Übers.). *Architecture of the Information Society*. S. 82.

⁷⁵² Vgl. Gravett, P. (2013, September 7). Katsuhiro Otomo. Post-Apocalypse Now. *Paul Gravett*. Zugriff am 18.05.2014 unter http://www.paulgravett.com/index.php/articles/article/katsuhrio_otomo.

⁷⁵³ Vgl. Inoguchi. *Political culture*. S. 168f.

⁷⁵⁴ Vgl. Strecher. *Dances with sheep*. S. 66.

⁷⁵⁵ Vgl. Komiya. *Die Rechtswende gibt Anlaß zur Sorge*. S. 202f.

Zeitpunkt gleichfalls an einem ideengeschichtlichen Fehlen des Liberalismus als philosophische Strömung scheiterte, sodass sie einzig auf den Marxismus, der „seit den zwanziger Jahren [des 20. Jahrhunderts] die allgemeine Basis sozialwissenschaftlichen Denkens“⁷⁵⁶ in Japan bildet, und dessen Revolutionsgedanken zurückgreifen konnte, die letztendlich zur militanten Selbstzerstörung der Studierendenorganisationen führten.⁷⁵⁷ Mag eine derartige Erklärung einen auch nicht zur Gänze befriedigen, da Marxismus zu dieser Zeit in Japan schon längst ein breites Spektrum an diversen Fraktionen inkludierte,⁷⁵⁸ scheint vielmehr die Problematik darin zu ruhen, dass die dominanten marxistischen Zweige zwar ein Grundverständnis davon hatten, „to speak and act for the dispossessed“, jedoch „they had not really discovered the way to speak not necessarily on behalf of, but along with, the dispossessed and marginalized.“⁷⁵⁹ Viele marginalisierte Gruppen empfanden sich von den diversen Fraktionen der *Neuen Linken* bevormundet,⁷⁶⁰ sodass linke Narrative insbesondere nach Aktionen radikaler Selbstzerstörung zu großen Teilen den dominanten politischen Diskurs verließen und ikonographische Motive des Protests einen negativen Beigeschmack gewannen.

Im Kontrast zu der teleologischen Wirtschafts- und Stadtgeschichte, in denen unmittelbare Verbindungslinien zwischen den 1960er und 1980er Jahren gezeichnet werden, um kapitalistische und neoliberale Entwicklungen als natürliche Bewegungen zu legitimieren, erkennen wir anhand dieser Veränderungen in dem Bewusstsein um Klasse als Differenz- und Analysekategorie diskursive Prozesse, die *chūryū ishiki* erst im Laufe der 1970er Jahre aushandeln. Somit kristallisiert sich die urbane Modernisierungsphase der 1960er Jahre keineswegs als den idealisierten Moment heraus, als Mittelklasse allgemein akzeptiert wurde; denn erst in Folge der Aushandlungsprozesse während der wirtschaftlichen und sozialen Veränderungen der 1970er Jahre können die 1960er und 1980er Jahre im Rahmen der Erfolgsgeschichte Japans verstanden und präsentiert werden.

Dementsprechend wurde im Kino der 1960er Jahre die urbane Modernisierung als gewaltsam gedacht. Insbesondere die Filme der *nūberu bāgu* (japanische *Nouvelle Vague*) verwenden die Stadt als Sinnbild für „the violence implicit in the modernizing process“⁷⁶¹, wie Catherine Russell anhand von dem Dokumentarfilm *Tōkyō orinpikku* (*Tokyo Olympiad*)

⁷⁵⁶ Nennstiel. *Widerstandslos in Japan?* S. 54.

⁷⁵⁷ Vgl. Kotani. *Why are Japanese youth today so passive?* S. 37f.

⁷⁵⁸ Vgl. Hall, S., & Sakai, N. (1998). A Tokyo dialogue on Marxism, identity formation and cultural studies. In Kuan-Hsing Chen & Hsiu-Ling Kuo & Hans Hang & Hsu Ming-Chu (Hg.innen), *Trajectories. Inter-Asia Cultural Studies* (S. 360–378). London, New York: Routledge. S. 361

⁷⁵⁹ Vgl. Ebd. S. 364f.

⁷⁶⁰ Vgl. Ricketts, R. D. (1988). Die Tragödie von Sanrizuka. Widerstand gegen den Flughafen Narita. In Gerhard Hackner (Hg.), *Die anderen Japaner. Vom Protest zur Alternative* (S. 35–61). München: Iudicium. S. 51.

⁷⁶¹ Russell. *Tokyo, the Movie*. S. 218.

(1965) anmerkt. Einem Prinzip, dem sich die oben diskutierte Szene einschreibt, wie man vor allem dann bemerkt, wenn man diese mit einer ähnlichen Sequenz aus einem anderen Anime vergleicht (*Shin seiki evangerion* (SSE)), der Mitte der 1990er Jahre gleichfalls im Science-Fiction-Genre allegorisch den Prozess des Wiederaufbaus darstellt (SSE. E2. 0:10-0:11), um Tokio als „as infinitely collapsible and re-invented“⁷⁶² zu imaginieren. Von einer Aussichtsplattform blicken die beiden Protagonist_innen auf die urbanen Strukturen eines überraschend flachen Tokios der Zukunft, das von bewaldeten Bergen umgeben ist. Obgleich die Grenzen der urbanen Ausdehnung teilweise schwer auszumachen sind, da ähnlich der Eröffnungsszene in *Akira* diese mit dem Umland verwischen, geben die Positionierung der Protagonist_innen sowie der Berglandschaften im Hinter- und Vordergrund der Stadt einen klaren Rahmen. Zusätzlich badet das warme Licht des Sonnenuntergangs die Szenerie in milden Orangetönen, während in der Ferne Zirpen und Krähen idyllisch hörbar sind. Nach kurzem Ertönen einer Sirene beginnen mächtige Hochhäuser sanft aus dem Boden zu gleiten und gen Abendhimmel zu wachsen, während majestätische Instrumentalmusik (größtenteils Hörner) ihren Weg begleitet, bis sich schließlich eine mächtige Skyline vor den Protagonist_innen aufgebaut hat, die mit voller Bewunderung („Wahnsinn! Die Hochhäuser wachsen aus dem Boden!“) „ihre“ Stadt („Neo-Tokyo 3, unsere Stadt.“) begrüßen (SSE E2 0:11). Während Dennis Redmond die Szene relativ wertneutral als „a time-lapse photograph of postwar Tokyo, as one office tower after another rises up out of the sea of tenements and apartment buildings“⁷⁶³ beschreibt, meint Literaturwissenschaftlerin Dani Cavallaro, diesen Prozess als “allegorical reference to the process of ceaseless demolition and rebuilding, fuelled by the imperatives of a ruthless construction state” interpretieren zu können. In ihrer knappen Analyse der Szene, die die Autorin einzig mit den Worten „the image of the Tokyo-3 skyscrapers emerging from their underground shelter at sunset“⁷⁶⁴ beschreibt, verliert sie die tatsächliche Sequenz aus den Augen. Evozieren die Bilder zwar ein Näheverhältnis zur wachsenden Stadt der Nachkriegszeit, ist diese (im Kontrast zum tatsächlichen Tokio)⁷⁶⁵ von Sonnenlicht durchflutete Stadt eine Idylle, die zur Gänze jegliches Zeichen der „violence implicit in the modernizing process“⁷⁶⁶ verloren hat, um stattdessen dominante Narrative der

⁷⁶² Russell. Tokyo, the Movie. S. 221.

⁷⁶³ Redmond, D. (2004). *The World is Watching. Video as Multinational Aesthetics. 1968–1995*. Carbondale: Southern Illinois Univ. Press. S. 131.

⁷⁶⁴ Cavallaro. *Anime Intersections*. S. 59.

⁷⁶⁵ Vgl. Dimmer, C. (2012). Re-imagining public space. The vicissitudes of Japan’s privately owned public spaces. In Christoph Brumann & Evelyn Schulz (Hg.innen), *Urban spaces in Japan. Cultural and social Perspectives* (S. 74–105). London, New York: Routledge. S. 90; Lützel. *Ungleichheit in der global city Tōkyō*. S. 200.

⁷⁶⁶ Russell. Tokyo, the Movie. S. 218.

Stadtentwicklung zu reproduzieren. Im Kontrast dazu inszeniert Ōtomo Modernisierung als gewaltsamen Prozess: Die Ansätze der Megastrukturen der Tokioter Zukunftsstadt sind zwar schon in dem Stadtbild von 1988 zu erahnen, aber erst nachdem diese und ihre Bevölkerung zu großen Teilen zerstört wurden, kann die Modernisierung der Stadt weiter forciert werden. Dementsprechend erinnert das Rauschen und Flackern der in Rot getauchten Luftaufnahme von *Neo-Tokyo* (Abb. 14) weniger an die milden Orangetöne von *Shin seiki evangerion* denn an die expressionistische atomare Zerstörung von Hiroshima in *Hadashi no Gen*.⁷⁶⁷

Unmittelbar nach dieser Aktualisierung der gewaltsamen Modernisierungsmetapher wird *Neo-Tokyo*, als Stellvertreter des Tokios der Spekulationszeit, sofort als urbaner Raum erkennbar, dessen alltägliche Erfahrung durch soziale Unterschiede strukturiert wird: In den ersten Minuten halten sich Obdachlose im direkten Umfeld von französischen Edelrestaurants und anderen Orten des Konsums auf (AK 0:04, 0:06), während Vertreter der hegemonialen *salaryman*-Männlichkeit mehrmals Opfer von der Gewalt sozial Marginalisierter werden (AK 0:03-04). An mehreren Stellen werden auch bunte Werbungsbilder mit einer Realität struktureller und physischer Gewalt gemäß sozialer Unterschiede in Kontrast gesetzt, wie wenn etwa humorvolle Cartoon-Hunde mit Zähne fletschenden Kampfhunden (der Regierungseinheiten) zusammenmontiert werden oder das Blut letzterer die Sicht auf eine Surf-Werbung versperrt (AK 0:06-07). Letztendlich rücken Szenen von Arbeiter_innen-Demonstrationen auf Monitoren, deren Hintergründe (hohe Arbeitslosigkeit, Kritik der Besteuerung) mittels expositorischen Kommentaren einer Moderatorin skizziert werden (AK 0:01, 0:06), und auf Straßen im Hintergrund (0:07) die soziale Zusammensetzung der futuristischen Stadt in ein Näheverhältnis der *Neuen Linken*. Damit folgt die Stadtdarstellung seinem Mangavorbild, in dem die „Straßen des Molochs Neu-Tokio [...] von sozialer Kälte, lauernder Gewalt, Verfall, Verelendung und Müll“⁷⁶⁸ geprägt sind.

Während ich abschließend in diesem Unterkapitel noch dichter auf die ikonographische Verwendung linker Protestkultur und auf ihre Thematisierung eingehen werde, etabliert diese Collage sozialer Ungleichheiten und Praktiken die Bedeutung von Klasse in *Neo-Tokyo*, deren Relevanz im *chūryū ishiki* unsichtbar gemacht wird. Doch selbst lange bevor die Motorradfahrt die Handlung in ein sozial gehobenes Stadtzentrum trägt, in welchem der Kontrast zwischen sozial marginalisierten und privilegierten Schichten explizit wird, verrät die *Mise en Scène* und die Gestaltung des Hintergrundes unmittelbar nach der anfänglichen Explosion alles, was man über die Stadt- und Klassenstrukturen wissen muss. Folgen wir

⁷⁶⁷ Siehe hierzu Kapitel 2.1.2.

⁷⁶⁸ Vgl. Nielsen. *Leben mit der Bombe*. S. 223

erneut Lamarre und Riekeles, erlauben Maltechnik und Gestaltung des *background-plates*, die Produktion zentraler Aufmerksamkeitsstrukturen in Animationsfilmen zu analysieren. Schon allein die Art und Weise, wie etwa ein Gebäude im Vergleich zu einem anderen gemalt wurde, lenkt das Auge von einem ab bzw. führt es zu einem anderen hin. Das heißt der Hintergrund erzählt komplexe Geschichten, noch ehe irgendein_e Protagonist_in auch nur einen Mucks von sich geben kann. In *Akira* verweisen die ersten Straßenschilder auf eine gängige urbane Verwahrlosung (Abb. 40): Straßenschilder sind verbogen, wenn nicht zerstört. Müll kullert in allen Ecken. Die Gebäude sind heruntergekommen und selbst ein bis zur Unkenntlichkeit zerlegtes Auto ruht in dieser Straße. Aber darüber hinaus ist der Aufbau des gemalten Hintergrundes und, wie dieser die Stadtteile betont oder vernachlässigt, für die Darstellung der Metropole von großer Bedeutung. Wenn wir uns hier die Einstellungen näher anschauen, erkennen wir eine Dreiteilung dieser gemalten Bilder. Der Vordergrund ist weitgehend hell beleuchtet, bietet viele Details, die aufgrund einer klaren, photorealistischen Maltechnik sofort ins Auge springen. Es ist das erste, was wir sehen werden, v. a. da der Mittelgrund zumeist dunkel oder gänzlich schwarz gehalten ist. Die wenigen Details dieser Ebene fallen kaum ins Gewicht. Demgegenüber erleuchtet der Hintergrund in Grün- und Hellblautönen. Diese Passagen des Bildes wurden sehr weich gemalt, sodass sich das Publikum zwar keine konkreten Vorstellungen von den gezeigten Gegenden machen kann, doch das Gefühl zurückbleibt, dass diese Stadtteile (Neon-)Licht durchfluchtet sind und den derzeitigen Handlungsort umgeben bzw. diesen überragen, weil wir in jeder Einstellung immer wieder (selbst als Spiegelung in einer Lacke) darauf hingewiesen werden. In diesen Bildern wird eine soziale Polarisierung unzweifelhaft, die doch so oft in den dominanten Diskursen zur sozialen Homogenität und Klassenlosigkeit negiert wird. Entsprechend der Polarisierung innerhalb der Bezirke⁷⁶⁹ zeigt sich ein permanentes Nebeneinander von diversen sozialen Schichten und etabliert visuell die Existenz von Klasse.

Begleitet werden derartige Bilder sozialer Unterschiede von gesellschaftlichen Anspannungen, die sich vor allem in den Referenzen auf die Proteststrukturen der *Neuen Linken* ausdrücken, die im Laufe des Films mehrmals im Hintergrund auftauchen (AK 0:01, 0:06-07, 0:10-11, 1:18-21, 1:28, 1:33) und durch visuelle Zeichen, wie etwa große farbige Flaggen, Sicherheitshelme, Mundschutz und *gebabō*, (metallene) Stäbe, sofort in eine Traditionslinie mit den Protesten der *Neuen Linken* gebracht werden können. Bezeichnend für ihre Darstellung ist etwa der Versuch eines Protestierenden im polizeilichen Verwahr, eine Granate mitten im Revier zu zünden, während die Protagonist_innen darauf warten, selber

⁷⁶⁹ Vgl. Lützelers. *Ungleichheit in der global city Tōkyō*. S. 193f.



Abb. 40. Ōtomo. *Akira*. 0:01:31.



Abb. 41. Fumimura & Ikegami. *Sanctuary*. Bd. 5. S. 21.

entlassen zu werden (AK 0: 17). Nach der dramatischen Demonstration seines Willens zur (Selbst-)Gewalt (er zieht den Pin der Granate mit den Worten „Long live the freedom revolution!“ heraus (AK 0:17)) wird die Figur jedoch zur reinen Witzfigur, da dieser mit angespannter (fast parodistischer) Mimik entdecken muss, dass der Zündkörper fehlerhaft ist, und sofort von den umgebenden Polizisten erfasst wird. In weiterer Folge kritisieren die Protagonisten empört das Handeln der Figur, da sie nicht bereit sind, in die (vermeintlich) sinnlose (Selbst-)Gewalt dieser Proteste hineingezogen zu werden („You dumb bastard! If you want to die, just hang yourself!“ (AK 0:17)), In dieser Hinsicht verdeutlicht die Szene drei Elemente im Umgang mit den Protestierenden: (1.) Erstens passiert ihr Auftritt konstant im Hintergrund bzw. neben den Handlungen der Protagonist_innen. Während sich dies anfänglich durch das Auseinanderklaffen medialer Protestbilder und einer diegetischen Realität ausdrückt, die den Demonstrationen apathisch gegenübersteht (AK 0:01), wird zunehmend ersichtlich, dass die Proteste keinerlei Einfluss auf das eigentliche Schicksal der Stadt haben, um welches die Prota- und Antagonist_innen kämpfen. Vielmehr wird etabliert, dass sie ohne eigene Handlungsmacht als „Statist_innen“ im Hintergrund agieren (AK 0:06-07, 0:10-11, 1:18-21, 1:28, 1:33), teilweise sogar wortwörtlich an den eigentlichen Akteur_innen „vorbeirennen“ (AK 1:18), während diese den Kampf ausfechten, sodass zum einen (2.) sich die Protagonist_innen auch nicht mit den Handlungen der Protestierenden identifizieren können. Entsprechend der Entwicklungen dieser Zeit distanzieren sich selbst sozial Marginalisierte von derartigen Protesten.⁷⁷⁰

Zum anderen (3.) wird in dieser Hinsicht ihre Gewaltbereitschaft als gänzlich ineffizient charakterisiert, die sich vor allem im Verweis auf den schon erwähnten *gebabō* (Stäbe) zeigen. Diese symbolisieren nämlich eine (vergeschlechtlichte) Bereitschaft des gewaltsamen revolutionären Kampfes gegen die Polizei, da „whether or not someone could take up the *gebabō* and engage in battle“ – eine maßgeblich männlich kodifizierte Position in der *Neuen Linken* – „became the measure of one’s revolutionary intent and commitment.“⁷⁷¹ Doch da in *Akira* die Demonstrant_innen als permanent scheiternde Subjekte ausgestellt werden, läuft dieser machoistische Militarismus (Kampf- und Gewaltteilnahme als Beleg eigener revolutionärer Männlichkeit)⁷⁷² letztendlich ins Leere, denn, wie etwa Romancier Takami Kōshun anmerkt, in den 1980er Jahren die Erkenntnis wuchs, „that even throwing Molotov cocktails at the police did not change anything.“⁷⁷³ Eine Szene, die eins zu eins in *Akira*

⁷⁷⁰ Vgl. Hall & Sakai. A Tokyo dialogue on Marxism, identity formation and cultural studies. S. 364f.

⁷⁷¹ Shigematsu. *Scream from the Shadows*. S. 51.

⁷⁷² Vgl. Shigematsu. *Scream from the Shadows*. S. 58.

⁷⁷³ Takami & Oniki (Übers.). *Battle Royale*. S. 595.

vorkommt (AK 1:19). Damit ergibt sich eine Diskursformation, in der diese Gewalt konstant ihrer Folgenlosigkeit gegenübergestellt wird, um marxistische Proteststrukturen zu delegitimieren. Beispielsweise verwendet der fünfte Band der Polit-Mangareihe *Sankuchuari* (*Sanctuary*), der um 1990 als einzige Lösung der korrupten Machtkämpfe innerhalb der japanischen Politik weitere korrupte Machtkämpfe (seitens der Protagonist_innen) innerhalb der Politik vorstellt, das ikonische Motiv der brennenden Tokioter Universität als Sinnbild dieser Gewalt (Abb. 41). Dargestellt im obersten und größten Panel der Seite erkennen wir die brutalen Kämpfe von Dutzenden Polizist(_inn)en und Studierenden, die von der im Zentrum des Bildes positionierten Tokioter Universität „überschattet“ werden. Aufgrund der Position (Seitenanfang), der Größe (größtes Panel der Seite), des dynamischen Bildaufbaues – einzelne Figuren (Gesicht am linken Rand; verharnte Figur am rechten Rand, beide blicken ins Bildzentrum) führen den Blick der Leser_innen horizontal, während die Universität diesen vertikal lenkt – und der Detailfülle – dank der feinen Tuschestriche erahnen wir selbst Schatten im Rauch und kleine Unebenheiten auf den Metallschildern – wird die Aufmerksamkeit deutlich auf das Panel gezogen, dessen einziger prägnanter Text berichtet. „You [the post-war generation] tried to change Japan.“ Indem dieses ausdrucksstarke Panel jedoch von einem schmalen abgelöst wird, das den Protagonisten alleine (herabschauend) präsentiert, zeigt sich, dass die Gewalt der *Neuen Linken* nur im Kontext ihrer Folgenlosigkeit darstellbar wird, denn „in the end, you accomplished nothing“⁷⁷⁴, wie der Protagonist in dem Manga schlussfolgert.

Während zu derselben Zeit die Erfahrung, die Ōshima Nagisa einst mit der Wortkette „Regen, Blut, Straßendreck, zerfetzte Fahnen und zerbrochene Fahnenstangen“⁷⁷⁵ beschrieb, „had become so effectively de-historicised and commodified as nostalgia“, sodass diese Bilder schon 1991 in der Werbung „as whimsical remembrances of two middle-aged salarymen“⁷⁷⁶ dargestellt werden konnten, indem diese entpolitisiert und ohne Zeichen von Gewalt(berechtschaft) – d. h. Fehlen von Helmen und *gebabō* – wurden „[to] soften and trivialize the history of *demo* in Japan and commodify and ludify its transgression“⁷⁷⁷, werden diese Elemente der Gewalt(bereitschaft) durchaus in *Sankuchuari* und *Akira* prominent dargestellt. Beispielsweise bieten anfängliche Bilder (Abb. 42) von Kleintrupps

⁷⁷⁴ Fumimura, S., & Ikegami, R. (1996) *Sanctuary*. Bd. 5. San Francisco: Viz. S. 21.

⁷⁷⁵ Ōshima, N. (1988). Requiem. In Nagisa Ōshima & Grete Osterwald (Übers.) & Uta Goridis (Übers.), *Die Ahnung der Freiheit. Schriften* (S. 117–119). Frankfurt am Main: Fischer. (Originalwerk veröffentlicht 1970). S. 117.

⁷⁷⁶ Eckersall. *Performing from the Academy*. S. 90.

⁷⁷⁷ Eckersall, P. (2008). Twenty-First-Century Enjoyment Plaza. Private Space and Contemporary Art in Mori's World. In Henry Johnson & Jerry C. Jaffe (Hg.), *Performing Japan. Contemporary Expressions of Cultural Identity* (S. 156–171). Folkstone: Global Oriental Ltd. S. 157.

Protestierender mit Flaggen und Helmen, die sich bereitmachen, auf die Polizeikräfte zu marschieren (Hintergrund), und anderer, die von der Gewalt dieser im Vordergrund (Wasserstrahl) erfasst werden, durchaus Ähnlichkeiten mit Ōshimas Beschreibung, indem schwere schwarze Rauchwolken das Geschehen verdecken. Im Kontrast zu den steril kommodifizierten Erinnerungen in der Werbung, werden die Proteste von Dreck, Rauch, Flammen, Blut und Asche begleitet (AK 0:07, 1:19-20). Doch ähnlich dem Manga *Sankuchuari* werden diese Bilder unmittelbar mit dem Versagen der Protestierenden montiert, indem sie ohne irgendeinen Einfluss auf das Schicksal *Neo-Tokyos* zu Kanonenfutter der Kämpfe der Protagonist_innen werden (AK 1:20-21, 1:33).

Dementsprechend artikuliert Ōtomo seine Sozialkritik abseits von sozialem Protest, um dem „lingering negative image of political activism in Japan“ zu entgehen, „a legacy of the perceived failure and defeat of the so-called New Left in the 1970s“⁷⁷⁸. In den 1980er und 1990er Jahren blühen derartige Perspektiven auf klassischen Klassenkampf. Während etwa, wie schon erwähnt, Romancier Murakami Haruki die Ideale der *Neuen Linken* unterminiert, indem er in seinem relativ jungen *IQ84* personelle Verbindungen zu den *Neuen Religionen* aufbaut, aber auch schon 1987 in *Noruwei no mori* die auratische Bedeutungsschwere von rechten und linken Gruppen parodiert,⁷⁷⁹ nimmt Theatermacher Kawamura Takeshi, der sich ähnlich Ōtomo in den 1980er Jahren auch mit Straßenbanden im Klassenkontext beschäftigte,⁷⁸⁰ eine wesentlich kritischere Haltung zu dem kulturellen Erbe der *Neuen Linken* ein, das im *angura*, in der Gegenkultur seit den 1960er Jahren,⁷⁸¹ noch weit rezipiert wurde: „Kawamura sees revolution as an impossible and ultimately authoritarian kind of social cohesion that limited the imagination of 1980s theatremakers who worked in the wake of the first [1960s] generation of *angura*.“⁷⁸² Mag Ōtomo später in seiner Adaption von *Metropolis* (*MET*) ähnlich harte Kritik an der Reproduktion von Machtverhältnissen innerhalb der Protestkultur artikulieren, da in diesem die Protestierenden trotz ihrer vielen Referenzen auf marxistische Parolen und Ikonen des Klassenkampfes wie Che Guevara (*MET* 0:50-51) ihre Revolution mit Gewalt gegen *anders* marginalisierte Gruppen beginnen (*MET* 0:57), sind die Protestierenden in *Akira* mitleidserregende Witzfiguren, die keinerlei Chance haben, die sozialen Strukturen der Gesellschaft zu verändern. Dementsprechend wird zwar mithilfe des Rückgriffes auf Klassen- und Stadtnarrative der 1960er Jahre Klasse erneut als

⁷⁷⁸ Cassegård. Play and Empowerment.

⁷⁷⁹ Vgl. Strecher. *Dances with sheep*. S. 48.

⁷⁸⁰ Vgl. Eckersall. Japan as Dystopia. S. 100.

⁷⁸¹ Vgl. Eckersall. *Theorizing the Angura Space*. S. xiiiif.

⁷⁸² Eckersall. Japan as Dystopia. S. 99.

Analysekategorie sprech- und diskutierbar, jedoch können die vergangenen Utopien von Revolutionen der *Neuen Linken* in *Akira* nicht mehr wirken.



Abb. 42. Ōtomo. *Akira*. 0:11:02.

3.2.1.2. Bewegte Arbeiter_innen-Jugend macht „My Town Tokyo“ zu ihrer Stadt

„The words ‚my town‘ may have a tone of intimacy that may seem rather incongruous with one of the world’s biggest cities, Tokyo. But this tone of intimacy is considered the very point in envisioning the future of Tokyo. [...] [T]he phrase ‚My Town Tokyo‘ amply reflects a concept of taking a renewed look at such a city from the standpoint of residents and retrieving it as truly their own.“⁷⁸³

In seiner 1981er-Rede veranschaulicht der damalige Gouverneur Tokios, Suzuki Shun’ichi, einen Gegenentwurf zur städtischen Entfremdung, die in Ansätzen schon Anfang der 1980er Jahre diskutiert wurde.⁷⁸⁴ Neben infrastruktureller Verlagerung und Dezentralisierung, indem die Bezirke Shinjuku, Shibuya und Ikebukuro in den kommenden Jahren als Subzentren gestärkt wurden,⁷⁸⁵ stellt Suzuki ein Programm vor, das einhergehend mit nationalen Projekten⁷⁸⁶ Tokio gleichzeitig als kommerzielle Weltstadt stärken sollte, während ihre Bürger_innen die eigene Identität in dieser finden und verankern können.⁷⁸⁷ Während also die Metropole im Zuge ihrer Diskursivierung als „Weltstadt“ („global city“, „unique international city“⁷⁸⁸, „world city“)⁷⁸⁹ den Stadtraum zugunsten der eigenen wirtschaftlichen Funktionalität

⁷⁸³ Suzuki Shun’ichi zit. N. Huang. *Walking between Slums and Skyscrapers*. S. 68.

⁷⁸⁴ Vgl. Schulz. Spiegelungen und Verflechtungen zwischen globalen und lokalen Stadtdiskursen. S. 127f.

⁷⁸⁵ Vgl. Kugal & Henriksen (Übers.). *Architecture of the Information Society*. S. 104.

⁷⁸⁶ Vgl. Lützel. *Ungleichheit in der global city Tōkyō*. S. 142.

⁷⁸⁷ Vgl. Huang. *Walking between Slums and Skyscrapers*. S. 58.

⁷⁸⁸ Jinnai & Nishimura (Übers.). *Tokyo*. S. 216

in einen „ever-compartmentalized and compressed space“⁷⁹⁰ umwandelt, fordert die Stadtregierung im gleichen Atemzug ihre Bürger_innen auf, sich mit diesen Veränderungen zu identifizieren und „to ‚make room‘ for Tokyo to become a global financial and trade center.“⁷⁹¹ In ihrer Analyse der Stadtdarstellungen von Hongkong, Tokio und Shanghai beschreibt die Kulturwissenschaftlerin Tsung-yi Michelle Huang diesen japanischen Diskurs als gewalttätigen Prozess, „which not only renders much urban space to the global city formation but also requires the inhabitants to identify with the drastically different city at the cost of losing more and more of their concrete space of everyday life.“⁷⁹² In dieser Hinsicht kritisiert etwa Architekt Jinnai Hidenobu zwar in seiner 1985 publizierte Stadtgeschichte Tokios – also wenige Jahre vor der Spekulationszeit –, dass „the city has been destroyed in the name of functionality and economy“, weshalb „Tokyo has ceased to be a place where its citizens pursue life and livelihood. All too rapidly, the city’s center has been hollowed out and given over to industry and business.“⁷⁹³ Doch nur wenige Seiten später relativiert er die harten Worte, da zeitgenössische Trends zu der „production of local individuality“ Tokios Status als „a unique international city“⁷⁹⁴ forcieren. Die eigene Kritik an der kapitalistischen Kommodifizierung des Lebensraums wird von der Identifikation mit dem Ziel der Weltstadt abgelöst. Dementsprechend erkennt Huang ein paradoxes Gefühl für die Bürger_innen, wenn diese sich selbst als „proud users of the space“ verstehen sollen, während man ihnen zugleich die „capacity to master their own lived space“⁷⁹⁵ abspricht. Nachdem also die Stadtzerstörung in dem vorangegangenen Kapitel als Metapher für die Gewalt von Modernisierungsprozessen genutzt wurde, möchte ich nun betrachten, wie das apokalyptische Motiv im Zusammenspiel mit der Jugendsubkultur in *Akira* die Bewegung im und die Identifikation mit dem urbanen Raum darstellt.

In *Akira* wird der Stadtraum von großen Teilen der jugendlichen Protagonist(_inn)en in der Bewegung durch die Metropole geprägt, da die meisten unter ihnen sich als Mitglieder der *bōsōzoku* („Geschwindigkeitsstamm“) , motorisierte Jugendbanden, identifizieren. Während die aufsehenerregende Inszenierung der eigenen Motorräder mit auffallenden Modifikationen, welche seit den 1970er Jahren für die Vehikel der *bōsōzoku* bezeichnend sind,⁷⁹⁶ in *Akira* nur

⁷⁸⁹ Siehe hierzu etwa: Lützeler. *Ungleichheit in der global city Tōkyō*; Kugal & Henriksen (Übers.). *Architecture of the Information Society*.

⁷⁹⁰ Huang. *Walking between Slums and Skyscrapers*. S. 9.

⁷⁹¹ Ebd. S. 6.

⁷⁹² Ebd. S. 9.

⁷⁹³ Jinnai & Nishimura (Übers.). *Tokyo*. S. 171.

⁷⁹⁴ Ebd. S. 215f.

⁷⁹⁵ Huang. *Walking between Slums and Skyscrapers*. S. 66.

⁷⁹⁶ Vgl. Riessland. *Bōsōzoku*. S. 219.

in Ansätzen, wie etwa Farb- und Motivwahl, vorhanden sind, bieten schon in den ersten Minuten Kleidungsstil (etwa parodistischer Umgang mit nationalistischen Emblemen, wie die über dem Fuji aufgehende Sonne (AK 0:02))⁷⁹⁷ und die Fetischisierung von Motorrädern seitens filmischer Repräsentation (AK 0:03; 0:05) sowie diegetischen Gesprächen (AK 0:02-03)⁷⁹⁸ explizite Versatzstücke, um schon bei der Eröffnung des Filmes die Verbindungslinien zwischen *bōsōzoku* und den Filmfiguren zu verdeutlichen. Selbst die Thematisierung von gewaltsamen Straßenkämpfen zwischen Banden und Kriminalität, die neben der Anfangsszene nur ein einziges weiteres Mal adressiert werden (AK 0:26–28), unterstützen eine derartige Verortung, da trotz gegenteiliger Berichte⁷⁹⁹ *bōsōzoku* gemäß der sensationalistischen Berichterstattung zu der Subkultur⁸⁰⁰ in erster Linie mittels ihrer Kriminalität definiert werden.⁸⁰¹ Somit konstruiert *Akira* in den ersten Filmminuten zentrale visuelle und thematische Motive der Subkultur, um die Verbindungen zu der *bōsōzoku* ohne jeglichen Zweifel für das Publikum zu etablieren. Eine Jugendsubkultur, die zu dieser Zeit schon an Bedeutung verloren hatte. Denn war in den späten 1980er Jahren, zum Zeitpunkt der Premiere von *Akira*, die *bōsōzoku* zwar auf den Straßen noch sichtbar, haben sich die jugendphoben Diskurse beginnend mit Mitte der Dekade zugunsten der *shinjinrui* („Neue Gattung von Mensch“) als konsumierende Egoist_innen verschoben.⁸⁰² Nachdem sich in Folge von Massenmotorisierung der 1960er Jahre diese Form von Jugendsubkultur etabliert hatte⁸⁰³ und 1972 der Terminus der *bōsōzoku* geprägt worden war,⁸⁰⁴ erreichte die intensive Berichterstattung zu diesen (v. a. als kriminelle und gefährliche Elemente der Gesellschaft) in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre ihren Höhepunkt, sodass sie bis Anfang der 1980er Jahre zunehmend an diskursiver Sichtbarkeit verloren hat, wie etwa Sato Ikuya ausführt.⁸⁰⁵ Auch wenn Andreas Riessland diese Einschätzung Satos als ein wenig voreilig („premature“) kritisiert, da doch etwa erst 1982 der faktische Höhepunkt der *bōsō*-Gruppen in polizeilichen Statistiken erreicht wurde (42.510 Mitglieder in 754 Gruppen) und auch weiterhin *bōsōzoku* peripher medial behandelt wurden und bis heute (jedoch zunehmend weniger als

⁷⁹⁷ Vgl. Riessland. *Bōsōzoku*. S. 219; Sato. *Kamikaze Biker*. S. 66.

⁷⁹⁸ Vgl. Sato. *Kamikaze Biker*. S. 46.

⁷⁹⁹ Vgl. Kersten, J. (1997). *Gut und (Ge)Schlecht. Männlichkeit, Kultur und Kriminalität*. Berlin, New York: Walter de Gruyter. S. 175.

⁸⁰⁰ Vgl. Riessland. *Bōsōzoku*. S. 213.

⁸⁰¹ Vgl. Riessland. Public Perception of *Bōsōzoku*. S. 207.

⁸⁰² Vgl. Ishikawa. *Seeking the Self*. S. 124.

⁸⁰³ Riessland, A. (2012). *Bōsōzoku*. Rückblick auf ein soziales und mediales Phänomen. *NOAG* 187-188, S. 211-230, hier S. 215.

⁸⁰⁴ Vgl. Riessland, A. (2013). Public Perception of *Bōsōzoku*. *Research Papers of the Anthropological Institute* 1, S. 201–216, hier S. 202. Zugriff am 05.05.2014 unter http://www.ic.nanzan-u.ac.jp/JINRUIKEN/publication/pdf/kenkyuronshu_01/08.pdf.

⁸⁰⁵ Vgl. Sato. *Kamikaze Biker*. S. 191-193.

„Jugendphänomen“) ⁸⁰⁶ werden, ⁸⁰⁷ hat sich in den späten 1980er Jahren der jugendphobe Diskurs längst zugunsten anderer Repräsentationsfiguren verschoben, weshalb die Frage zentral ist, warum Ōtomo sich weiterhin auf diese fokussiert.

Zunächst scheint das mit der Diskussion von sozialer Klasse zu tun zu haben, die schon ausführlicher im vorangegangenen Kapitel betrachtet wurde. Seit den frühesten Anfängen seiner Karriere war der Mangazeichner an diversen Jugendsubkulturen der sozialen Unterschichten interessiert, ⁸⁰⁸ um aus einer Außenperspektive die strukturelle Gewalt hegemonialer Identitäten zu thematisieren. ⁸⁰⁹ Kann man zwar in der *shinjinrui* ebenso *queere* Elemente finden, wie dies etwa zu derselben Zeit die feministische Soziologin Ueno Chizuko bzgl. der Publikation von Murakami Harukis *Noruwei no mori (Naokos Lächeln)* (1987) vorschlägt („‘epoch-making‘ for the strongly contemporary sensation of the book’s passive hero“ ⁸¹⁰), fokussiert die Identität dieser Subkultur auf den eigenen Konsum, sodass Klasse in diesem Kontext nur bedingt adressiert wird. Dagegen porträtiert zeitgleich mit dem Erscheinen von *Akiras* Mangareihe (1982 – 1990) etwa Dramaturg Kawamura Takeshi in seinem Stück *Radikaru Paatī (Radical Party)* (1983) Japan von einer ungewöhnlichen Perspektive, die in den Jahren nach der zerplatzten Finanzblase an Prominenz gewinnen würde, ⁸¹¹ indem das Stück sich auf „social outcasts who rebel without hope of political change“ konzentriert. „It depicts a Japan often overlooked in the rush to social harmony and prosperity: the unproductively employed biker gangs, sex workers, drug addicts, day laborers, and so on“ ⁸¹² – also eine Vielzahl von Figurentypen, die auch in *Akira* in Erscheinung treten.

Während die meisten Autor_innen auf die Rolle, welche Klasse in dem Zusammenhang mit diesen Gruppen spielen, als zentralen Bezugspunkt der Identitätsbildung verweisen, kritisieren manche Autor_innen einen derartigen Zugang, weil dieser u. a. die Reproduktion gewisser Elemente hegemonialer Männlichkeit, wie die Legitimation hierarchischer Strukturen innerhalb der eigenen Gruppe, ⁸¹³ ignoriere. Ein zentraler Kritiker dieser Theorie stellt etwa der schon erwähnte Sato Ikuya dar, dessen ausführlich soziologische Arbeiten zu der Szene das Gros des vorwiegend sensationalistischen Schreibens qualitativ weit

⁸⁰⁶ Riessland. *Bôsôzoku*. S. 225.

⁸⁰⁷ Vgl. Riessland. *Public Perception of Bôsôzoku*. S. 204f.

⁸⁰⁸ Vgl. Lamarre. *Born of Trauma*. S. 133.

⁸⁰⁹ Vgl. Ōtomo, K. (1994). *Das Selbstmordparadies*. Bd. 1. Sonneberg: Alpha Comic. (Originalwerk veröffentlicht 1980)

⁸¹⁰ Strecher. *Dances with sheep*. S. 8.

⁸¹¹ Vgl. Gerow. *The Homelessness of Style and the Problems of Studying Miike Takashi*. S. 30.

⁸¹² Eckersall. *Japan as Dystopia*. S. 100.

⁸¹³ Vgl. Kerr. *Dogs and Demons*. S. 299.

übersteigen.⁸¹⁴ Satos Verständnis der *bōsōzoku* als Phänomen, das sich (trotz Berufswahl im *blue collar*-Bereich)⁸¹⁵ fast zur Gänze außerhalb der Differenzkategorie der Klasse abspielt,⁸¹⁶ resultiert aus seiner Kritik an medialen Diskursen, welche den Gang auf nicht hegemonialen Lebenswegen psychologisiert bzw. psycho-pathologisiert, indem die Akteur_innen dieser Subkultur mit einem Minderwertigkeitskomplex als Folge ihrer schlechten akademischen Leistungen diagnostiziert werden,⁸¹⁷ da gängigerweise „der Zutritt zu einer Jugendgang [als] eine kollektive Lösung der gelebten Erfahrung von Machtlosigkeit aufgrund von Klassen- und Rassenzugehörigkeit“⁸¹⁸ theoretisiert wird. Doch indem sich Sato gegen diese dominanten Diskurse der Psychologisierung stellt, reproduziert er zugleich das schon detailliert ausgeführte Mittelklassenverständnis,⁸¹⁹ sodass seine eigene Betonung von Transition⁸²⁰ und *asobi* (Spiel) innerhalb der Gruppenidentität „the social and historical causes“ verschüttet, „which lie behind the manifestation of this particular form of delinquent behavior“⁸²¹, wie Isolde Standish kritisch Satos Argumentation kommentiert. Die Position, die Mitglieder der *bōsōzoku* im Kontrast zum meritokratischen System einnehmen,⁸²² erlaubt, nach Standish, zum einen deren Mentalität als Habitus der sozialen Unterschicht zu verstehen, zum anderen als Subversion und Grund zu identifizieren, warum die *bōsōzoku* diskursiv marginalisiert wurde.⁸²³ Auch Soziologe Sugimoto Yoshio definiert diese Jugendgruppen sofort über ihren Klassenbezug, da „[t]hey [*bōsōzoku*] despise and resent the stability of middle-class culture and find satisfaction in disturbing it.“⁸²⁴ Dementsprechend verorten Standish und insbesondere Sugimoto die Mitglieder dieser Subkultur in Klassenstrukturen, indem sie, ähnlich der Kritik seitens Sato, ihre Motive psychologisieren. Doch während nach Sato diese Argumentationslinie auf einer Psychopathologisierung gemäß von

⁸¹⁴ Vgl. Riessland. *Bōsōzoku*. S. 213.

⁸¹⁵ Vgl. Sato. *Kamikaze Biker*. S. 120.

⁸¹⁶ Vgl. Ebd. S. 137f.

⁸¹⁷ Vgl. Ebd. S. 3-5, 16f, 198-200.

⁸¹⁸ Messerschmidt, J. (1997). Von der Analyse der Männerherrschaft zur Forschung über Geschlechterverhältnisse. Unterschiede und Vielfalt bei der Bewerksstellung von Geschlecht. Am Beispiel der ‘Mädchen in Gang’. In Joachim Kersten & Heinz Steinert (Hg.), *Starke Typen. Iron Mike, Dirty Harry, Crocodile Dundee und der Alltag von Männlichkeit* (S. 13–36). Baden-Baden: Nomos Verl. S. 22.

⁸¹⁹ Toyama-Bialke Chisaki verweist darauf, dass der Machtkategorie Klasse in akademischen Studien zum Jugend- und Schulverhalten kaum Beachtung geschenkt wird (Vgl. Toyama-Bialke. The ‘Japanese Triangle’ for Preventing Adolescent Delinquency. S. 36), was nach Robert Stuart Yoder eine gängige Folge des Mittelklassendiskurses darstellt. (Vgl. Yoder. *Youth Deviance in Japan*. S. 6.)

⁸²⁰ Für die Mehrzahl der *bōsō*-Fahrer_innen endet diese Lebensphase mit dem 20. Lebensjahr, um Bestrafungen im regulären Strafrecht zu entgehen. Vgl. Sato. *Kamikaze Biker*. S. 159

⁸²¹ Standish. *Akira*, Postmodernism and Resistance. S. 57.

⁸²² Die Distanz zum meritokratischen System zeichnet sich in der Verweigerung von Selbstoptimierung bei akademischen und beruflichen Leistungen ab, da letztere nicht Lebenssinn (*ikigai*), sondern die Möglichkeit darstellen, die eigenen Freizeitaktivitäten zu fördern. Vgl. Sato. *Kamikaze Biker*. S. 121, 134f.

⁸²³ Vgl. Standish. *Akira*, Postmodernism and Resistance. S. 58.

⁸²⁴ Sugimoto, Y. (1997). *An Introduction to Japanese Society*. Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge Univ. Press. S. 240.

Minderwertigkeitskomplexen basiert, um auf die „gelebte[.] Erfahrung von Machtlosigkeit aufgrund von Klassen- und Rassenzugehörigkeit“⁸²⁵ zu reagieren, verstehen andere Autor_innen die Position nicht zwangsläufig als Position der Schwäche, sondern als Ort der Kritik, da man, wie etwa Sugimoto ausführt, als *bōsōzoku* die Unterbrechung der „stability of middle-class culture“⁸²⁶ zelebriert. Auch in Genaro Castro-Vázquez‘ Studie zum Geschlechts- und Sexualverhalten von japanischen Jugendlichen, die von Klassenzugehörigkeit und -projektion strukturiert sind,⁸²⁷ repräsentiert die Kategorie der individualistischen „lifestyle“ mit ihrem Faible für Motorräder nicht nur „a distinct zest for living“⁸²⁸, sondern v. a. eine kritische Haltung gegenüber der meritokratischen Gesellschaft, was zur Marginalisierung seitens anderer Männlichkeiten führt.⁸²⁹

Dementsprechend bietet die gesellschaftliche Position der *bōsōzoku* gemäß ihrer antithetischen Einstellung zur Meritokratie und dem hegemonial wirkenden *gakureki-shakairon* („Qualifikationsgesellschafts-diskurs“) diskursiv einen Moment des Unbehagens, da diese nicht nur auf die Existenz von sozialer Stratifikation, sondern gleichfalls auf die bewusste Identifikation mit der sozialen Unterschicht verweisen. Da etwa Susan J. Napier selbst die Popularität *Akiras* auf die „thorough-going rejection of the hierarchical, careerist, and consumerist ideology of the older generation“⁸³⁰ zurückführt, bezieht sich Ōtomos Zugang zu der *bōsōzoku* auf diesen gesellschaftskritischen Diskurs, der die Repräsentationsfigur nicht psychopathologisiert, sondern als Stellvertreter sozialer Opposition zelebriert. Während die oben erwähnten Zeichen die Filmfiguren unmittelbar in die *bōsōzoku*-Subkultur einschreiben, scheint neben dem eigenen sozialen Habitus, dessen auffallend mann-männliches Auftreten der *kōha*-(harter-)Männlichkeit⁸³¹ im Kontrast zu der unaufdringlichen *salaryman*-Männlichkeit⁸³² steht,⁸³³ dem eigenen Zugang zur Sexualität, dessen (heterosexistisches) Begehren und Ausleben von diesem einen Klassen-⁸³⁴ und *bōsōzoku*-Bezug konstituieren,⁸³⁵

⁸²⁵ Messerschmidt, J. (1997). Von der Analyse der Männerherrschaft zur Forschung über Geschlechterverhältnisse. Unterschiede und Vielfalt bei der Bewerksstellung von Geschlecht. Am Beispiel der ‘Mädchen in Gang’. In Joachim Kersten & Heinz Steinert (Hg.), *Starke Typen. Iron Mike, Dirty Harry, Crocodile Dundee und der Alltag von Männlichkeit* (S. 13–36). Baden-Baden: Nomos Verl. S. 22.

⁸²⁶ Sugimoto, Y. (1997). *An Introduction to Japanese Society*. Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge Univ. Press. S. 240.

⁸²⁷ Vgl. Castro-Vázquez. *In the Shadows*. S. 66.

⁸²⁸ Ebd. S. 68.

⁸²⁹ Vgl. Ebd. S. 66-69.

⁸³⁰ Napier. *The Fantastic in Modern Japanese Literature*. S. 215.

⁸³¹ Vgl. Standish. *Akira*, Postmodernism and Resistance. S. 67.

⁸³² Vgl. Deacon. *All the World’s a Stage*. S. 156.

⁸³³ Vgl. Sato. *Kamikaze Biker*. S. 97.

⁸³⁴ Vgl. Castro-Vázquez. *In the Shadows*. S. 66.

⁸³⁵ Während die performierte Männlichkeit in den *bōsōzoku*-Banden intendiert, sich gegenüber der hegemonialen Männlichkeit zu definieren, orientieren sich sowohl Frauen als auch Männer innerhalb einer Bande an Bildern hegemonialer Weiblichkeit. Performieren die Akteurinnen weibliche Männlichkeiten, indem sie (nicht ohne

und dem Fehlen familialer Beziehungen⁸³⁶ in erster Linie die Gewerbeschule, welche die Protagonisten besuchen, diese als sozial Marginalisierte zu kontextualisieren. Eingeführt mit einem Kameranäherung über die vielfach verunstaltete Büste einer Autoritätsfigur (AK 0:22) wird die Schule in den beiden Szenen, in denen sie vorkommt (AK 0:22–24; 0:24–26), zu einem Ort der Perspektivlosigkeit, meritokratischer Prinzipien, Apathie und innerschulischer Gewalt seitens des Lehrkörpers sowie der Schülerinnen. Insbesondere der unmittelbare Zusammenhang zwischen Predigten zur Meritokratie („This school is your last chance! If trash like you can’t keep up with regular students, that’s it! You end up here! If you screw up here it’s the end of the road!“) und der darauffolgenden gewaltsamen Disziplinierung seitens des Sportlehrers (AK 0:22–23) erinnert nicht nur an Medienberichte zur (teilweise tödlichen) Gewalt des Lehrkörpers in den 1980er Jahren,⁸³⁷ sondern deckt sich mit der Einschätzung David H. Slaters, dass „[h]igh schools in metropolitan Japan are fully class-sorted“⁸³⁸, da selbst der Umgang von Lehrer_innen in Schulen der Unterschicht mit den Schüler_innen vielmehr dem polizeilichen mit Verbrecher_innen entspricht,^{839,840} sodass, wie Slater an anderer Stelle schlussfolgert,

„many working-class youth leave school disillusioned by what they perceive as a demeaning and seemingly arbitrary set of rules of a bounded hierarchy to which they were subjected and which they never fully mastered [...]. After leaving school, the last thing these youths want is to be part of a company full of more complex hierarchical relationships and messy emotional obligations. [...] [C]onsequently, these working-class youths

Kritik) männlich kodifizierte Praktiken (Sprache, Gang, Sexualität) performieren, distanzieren sich die Akteure von den Frauen innerhalb der Motorradbanden zugunsten Vertreterinnen hegemonialer Weiblichkeit, wenn Ehe und Familiengründung in Betracht gezogen werden. (Vgl. Sato. *Kamikaze Biker*. S. 170f.) Ähnlich verwendet *Akira* diese Frauen, die nicht-hegemoniale Weiblichkeit performieren. Bevor Protagonist Kaneda in der Widerstandskämpferin Kei eine begehrte Partnerin findet, da sie zwar attraktiv, aber ihre Kleidung entsexualisiert ist, zeigt der Film in zwei Momenten (AK 0:23f; 0:31) eine Gruppe von weiblichen Jugendlichen, die sich einzig über ihre Beziehung zu den jeweiligen *bōsō*-Fahrern definieren. Ihr Outfit (kurze Röcke bzw. enganliegende Hosen), starkes Make-Up und Haarschnitt (kurze zerrupfte Haare bzw. Dauerwellen, gefärbt) wecken Assoziationen zu der Weiblichkeit, die Sato Ikuya im Kontext der *bōsōzoku* beschreibt, sodass *Akira* sie als sexuell verfügbare, jedoch oberflächliche Frauen diskreditiert. (Vgl. Sato. *Kamikaze Biker*. S. 126–128.). Einzig daran interessiert, den Abend zu genießen, wenden sie sich von den *bōsō*-Fahrern ab, wenn Kaneda verbissen über den Gesundheitszustand seines (besten) Freundes nachdenkt (AK 0:31). Da Loyalität und homosoziale Beziehungen im Männerbund ein zentrales Motiv innerhalb der *bōsōzoku*-Subkultur darstellt, (Vgl. Sato. *Kamikaze Biker*. S. 37.) versteht sich eine solche Szene als Delegitimierung von den Frauenfiguren, die diese Eigenschaften nicht wertzuschätzen scheinen.

⁸³⁶ Vgl. Befu, H. (1986). The Social and Cultural Background of Child Development in Japan and the United States. In Harold Stevenson & Hiroshi Azuma & Kenji Hakuta (Hg.innen), *Child Development and Education in Japan* (S. 13–27). New York: Freeman. S. 18.

⁸³⁷ Vgl. Sugimoto. *An Introduction to Japanese Society*. S. 126.

⁸³⁸ Slater. The ‘new working class’ of urban Japan. S. 150.

⁸³⁹ Vgl. Ebd. S. 155.

⁸⁴⁰ In *Akira* äußert sich dies zum einen in der narrativen Positionierung des polizeilichen Verhörs (AK 0:15–16) und der Moralpredigt im Direktorenzimmer (AK 0:22–23), zum anderen in der physischen Ähnlichkeit zwischen Sportlehrer und Polizist, sodass sich beide Szenen in einer Reihe von Gewalttaten seitens Autoritätsfiguren an Jugendlichen einfügen. Vgl. Napier. *Panic Sites*. S. 346.

effectively disqualify themselves from almost any middle-class job, status, or lifestyle.“⁸⁴¹

Nachdem in den vorangegangenen Schulstufen die Bedeutung von Klasse maßgeblich reduziert wurde, werden im Zuge von Ein- und Ausschlussprozessen im Übergang zur *High School* Schüler_innen zum ersten Mal mit der eigenen sozialen Stellung innerhalb der Gesellschaft konfrontiert, die im Gegenzug die weiteren Arbeits- und Lebensperspektiven strukturieren.⁸⁴² Indem die Gewerbeschule, deren Fokus auf körperliche Arbeit sie ohnedies von hegemonialer Männlichkeit distanziert,⁸⁴³ in *Akira* unmittelbar nach der Etablierung von Klassennarrativen der 1960er Jahre eingeführt wird, werden zugleich die Protagonisten als sozial Marginalisierte identifizierbar und ihre gesellschaftliche Position in ihrer Ablehnung von meritokratischen Prinzipien verankert.

Dementsprechend fügt sich der Film in die Zyklen von *Biker Movies* ein, die Hans J. Wulff als spezifisches (Mini-)Genre im US-amerikanischen Kino herausgearbeitet hat, da in diesen „Biker [...] fast immer eine Gegenwelt zur bürgerlichen Normalität“ markieren, sodass ihr Auftreten „mit einer Vision der essentiellen Störung oder sogar Zerstörung bürgerlicher Weltordnung einher[geht].“⁸⁴⁴ Indem damit in *Akira* die Störung von gesellschaftlichen Strukturen im Vordergrund steht, wendet der Film die sozial Marginalisierten jedoch weniger, um strukturelle Gewalt und prekäre Situationen zu diskutieren, denn diese als Freiraum zu verstehen,⁸⁴⁵ in dem die gesellschaftliche Normalität unterbrochen wird. Ähnlich Kawamuras Zugang bieten die Figuren damit Alternativen zu hegemonialen Lebenskonzepten in Form einer Perspektivverschiebung –⁸⁴⁶ und im Falle von *Akira* bietet das *bōsō*-Fahren buchstäblich eine derartige, um die Strukturen von „soaring skyscrapers [...] exemplify[ing] a world of entrenched and *apparently* immovable vertical hierarchies“⁸⁴⁷ (Meine Herv.) zu (zer)stören. In dieser Hinsicht stellt für Napier das Motorrad in *Akira* „an agent of change“ dar,

„a symbol of subversive flexibility against a monolithic and indifferent state. The vigorous but fluid movement of the motorcycles serves as a kinetically realized contrast with the unmoving structures of power and authority, represented by the enormous massed buildings that rise

⁸⁴¹ Slater. Social Class and social identity in postwar Japan. S. 109.

⁸⁴² Vgl. Castro-Vázquez. *In the Shadows*. S. 18.

⁸⁴³ Vgl. Gill, T. (2003). When Pillars evaporate. Structuring Masculinity on the Japanese margins. In James E. Roberson & Nobue Suzuki (Hg.), *Men and Masculinities in Contemporary Japan. Dislocating the salaryman doxa* (S. 144–161). London, New York: Routledge Curzon. S. 145.

⁸⁴⁴ Wulff, H. J. (2014). Motorradfahren im Film und die Zyklen der *Biker Movies*. *Montage AV* 23, 1, S. 11–32, hier S. 11.

⁸⁴⁵ Vgl. Penney. *Exploited and Mobilized*. S. 53.

⁸⁴⁶ Vgl. Eckersall. *Japan as Dystopia*. S. 100.

⁸⁴⁷ Lamarre. *Born of Trauma*. S. 137.

threateningly in the face of the bikers' charge."⁸⁴⁸

Deshalb werden abermals der Stadt- und Klassendiskurs in der jugendlichen Repräsentationsfigur gebündelt, indem die kinetische Wahrnehmung des Stadtraums als „capacity to master [...] [one's] own lived space“⁸⁴⁹ reimaginiert wird, welche, so Tsung-yi Michelle Huang, den Bürger_innen in den Stadtentwicklungsplänen der 1980er Jahre abgesprochen wurde. Damit werden die Motorräder als fetischisierte Objekte als Möglichkeit eingeführt, den Stadtraum erneut einzunehmen. Ehe diese Motorräder noch in Bewegung gesetzt werden, baut der Film sowohl im Dialog als auch visuell die Kraft, die in diesen Maschinen schlummert, auf, um deren Freisetzen als Spektakel zu inszenieren. Alleine in einer verlassenen Gasse bewundert Tetsuo die technische Zusammensetzung von Kanedas Motorrad („Twin ceramic rotor-drives on each wheel! [...] [C]omputer controlled anti-lock brakes!“) und deren daraus resultierende Energie („200 horses at 12,000rpm!“), bis seine Freunde an ihn herantreten, um diesen zu ärgern, dass er die Maschine niemals unter Kontrolle bringen könnte („[I]t's too wild, you couldn't handle it.“; „I don't see how you [Tetsuo] could ride something crazy like that, man!“ (AK 0:02–03). Zum einen werden in dieser Hinsicht Männlichkeiten strukturiert, da die disziplinierte und stoische Kontrolle von Fahrzeugen bei risikoreichen Fahrten einen maßgeblichen Teil in dem Performieren von *kōha*-Männlichkeit in der *bōsōzoku*-Subkultur darstellt.⁸⁵⁰ Zum anderen etabliert die Szene die ungemeine Energie, mit welcher die Motorräder in Kürze zu sehen sein werden, wobei eine Reihe von wortlosen Einstellungen diesen Eindruck noch steigern: Unter dynamischen Trommelrhythmen, die bis zum Wegfahren intensiver werden, bereitet nun Kaneda, der Besitzer des zuvor bewunderten Motorrads, in einer Totalen sein Motorrad auf die Fahrt vor, indem er in eine Startposition reversiert, sodass sein quietschender Hinterreifen kurz in einer Wasserlache durchdreht und das Wasser weit in der Straße verteilt (Abb. 43). Schnitt auf eine Detailaufnahme seiner Hände in einem expressiven Licht-Schatten-Spiel, während er den Motor aufheulen lässt (Abb. 44). In einer langsam zoomenden Folge-Detailaufnahme des Vorderreifens werden gelbe Blitze erkennbar, die sich um den Reifen aufbauen (Abb. 45). Erneut in der Totalen (*cut-on-action*) springt plötzlich der Vorderreifen in die Höhe, bis Kaneda Sekunden später so unerwartet davonfährt, dass nicht einmal die Kamera dem Geschehen zu folgen scheint. In dieser Weise wird im Dialog und audiovisuell das Motorrad als ein unheimlich kraftvolles Gefährt eingeführt, dessen Geschwindigkeit so animiert wird,

⁸⁴⁸ Napier. *Anime*. S. 41.

⁸⁴⁹ Huang. *Walking between Slums and Skyscrapers*. S. 66.

⁸⁵⁰ Vgl. Sato. *Kamikaze Biker*. S. 86.

um den Eindruck zu erwecken, dass nicht einmal die fingierte Aufnahmetechnik diese einfangen könnte. Neben der zu langsamen Kamerabewegung am Schluss dieser knappen Bilderfolge produziert insbesondere die Art der Animation das Gefühl kinetischer Energie. Während die schon breit diskutierte *vielschichtige* Animation (d. h. mehrere Animationsschichten in Bewegung)⁸⁵¹ das Gefühl permanenter Veränderungen in der Perspektive veranschaulicht, verursacht einerseits abermals der Umgang mit den *background-plates* ein derartiges Geschwindigkeitsgefühl. Fahren etwa zwei Motorradfahrer um die Ecke (Abb. 46) imitiert die Kamera nicht nur einen Kameraschwenk, indem das *background-plate* in einer erzwungenen Perspektive gemalt ist, sondern die klaren Grenzen von Objekten zunehmend verwischt werden, sobald sich die Kamera parallel zu den Fahrern bewegt (Abb. 47, Abb. 48). Andererseits sind es auch die Lichtstreifen von den Vorder- und Hinterleuchten, die in Weiß-, Rot- und Orangetönen auf der Szenerie verharren, weil die Kameratechnologie dem Anschein nach diese Informationen nicht schnell genug verarbeiten kann (Abb. 49, Abb. 50). In dieser Hinsicht werden die „unmoving structures of power and authority, represented by the enormous massed buildings“⁸⁵² nicht nur umgangen bzw. –fahren, sondern in der Bewegung (perspektivisch) umgestellt, deren Grenzen verwischt oder von den Lichtern eingenommen, denn, wie etwa ein Interviewpartner Sato berichtet, „[w]hen I see the band from in front, it’s like *a tide of headlights devouring the city*.“⁸⁵³ (Meine Herv.)

Mithilfe von Interviews verweist Sato auf halbsbrecherische und risikoreiche Geschwindigkeiten, die für die *bōsō*-Fahrer_innen einen ekstatischen Rausch bedeuten und auch als solcher kommuniziert werden („When we get high on speed.“⁸⁵⁴).⁸⁵⁵ Dagegen beschreibt Riessland alternative Formen, in denen selbst das Langsamfahren in der Masse einen Genuss bringt. Trotz dieser Unterschiede finden beide Autoren in der Aufmerksamkeit, welche die Fahrer(_innen) auf sich ziehen, die grundlegende Motivation für das *bōsō*-Fahren,⁸⁵⁶ sodass das Fahren mit einer „spectacular massed presence of a great number of vehicles“⁸⁵⁷ in erster Linie „serious disruptions, if not complete breakdown, of all regular traffic“⁸⁵⁸ verursachen soll. Die zeitweise Unterbindung von einem regulären Verkehr schafft einen Gegenort, in dem allgemeingültige Hierarchien hegemonialer Lebensweisen außer Kraft gesetzt werden. Bezeichnenderweise benutzen Informant_innen von Sato die Worte

⁸⁵¹ Siehe hierzu Kapitel 3.2.1.1.

⁸⁵² Napier. *Anime*. S. 41.

⁸⁵³ Sato. *Kamikaze Biker*. S. 21.

⁸⁵⁴ Ebd. S. 13.

⁸⁵⁵ Vgl. Ebd. S. 13f, 20, 24.

⁸⁵⁶ Vgl. Sato. *Kamikaze Biker*. S. 13, 27f; Riessland. *Public Perception of Bōsōzoku*. S. 203.

⁸⁵⁷ Sato. *Kamikaze Biker* S. 18f.

⁸⁵⁸ Riessland. *Public Perception of Bōsōzoku*. S. 203.



Abb. 43. Ōtomo. *Akira*. 0:03:17.



Abb. 44. Ōtomo. *Akira*. 0:03:20.



Abb. 45. Ōtomo. *Akira*. 0:03:22.



Abb. 46. Ōtomo. *Akira*. 0:04:13.



Abb. 47. Ōtomo. *Akira*. 0:04:15.



Abb. 48. Ōtomo. *Akira*. 0:04:15.



Abb. 49. Ōtomo. *Akira*. 0:03:25.



Abb. 50. Ōtomo. *Akira*. 0:06:20.



Abb. 51. Ōtomo. *Akira*. 1:50:35.

„(o)matsuri (festival) or *kaanibal* (carnival) to describe the atmosphere of *boso* [sic] driving“⁸⁵⁹ (Herv. im Orig.); denn ihre Motivation erinnert deutlich an Mikhail Bakhtins Konzept des (mittelalterlichen) Karnevals, in dem „they [the participants] built a second world and a second life outside officialdom.“⁸⁶⁰ Trotz der Trennung zwischen *bōsō*-Fahrer_innen und ihren Zuschauer_innen – eine Unterscheidung, die im Karneval bewusst nicht getroffen wird –⁸⁶¹ ähnelt (für Sato zumindest) sogar das geduldete, da zeitlich gebundene Ausbleiben der offiziellen Welt⁸⁶² dem Verständnis der *bōsōzoku* als eine kurzzeitige Unterbrechung von hegemonialen Lebensweisen, denen man sich nach der Jugend wieder widmet.⁸⁶³

Zu derselben Zeit wurde als Kritik gegen die Tokioter „Geschwindigkeit, Hektik und Beschleunigung“ in den ausgehenden 1980er Jahren „eine[...] Sehnsucht nach Entschleunigung und der Rückführung der Stadt auf menschliche Bedürfnisse und Proportionen“ formuliert. Interessanterweise verweist Evelyn Schulz diesbezüglich auf die Tokioter Regierungskampagne „My Town Tokyo“, die das „Leitbild einer ‚humanen Stadt‘ (*ningen toshi* [...])“⁸⁶⁴ (Herv. im Orig.) erfüllen solle. Demgegenüber wird im Kontext *bōsō*-Fahren ähnlich Bakhtins Verständnis als „suspension of all hierarchical rank, privileges, norms, and prohibitions“⁸⁶⁵ betrachtet, da diese die Stadt zu ihrem persönlichen Spielplatz („one’s own playground“⁸⁶⁶) machen, indem sie gegebene Alltagsstrukturen stören, für sich nützlich machen und missbrauchen. Stellt infolgedessen „emphasizing the sensual experience of movement“⁸⁶⁷ innerhalb des Stadtraumes für *Akira* die Möglichkeit dar, den Raum erneut einzunehmen, indem dieser in der Bewegung gemäß den Bedürfnissen der *bōsō*-Fahrer(_innen) umstrukturiert wird, ist die zweite Zerstörung Tokios unmittelbar mit dem *bōsō*-Fahren verbunden, da eben diese abermals von der “sensual experience of movement” strukturiert wird. Nachdem die titelgebende Figur Akira erwacht ist, um das Verschmelzen Tetsuos mit der Stadt zu verhindern, wird *Neo-Tokyo* von dem grellen Weiß der Explosion verschlungen, was Susan J. Napier als paradoxe Erfahrung beschreibt: „The film version in particular almost seems to celebrate wholesale destruction as a combination of visceral and aesthetic thrills.“ Dagegen ist jedoch interessanter, wie „this no-holds-barred enjoyment of

⁸⁵⁹ Sato. *Kamikaze Biker*. S. 19.

⁸⁶⁰ Bakhtin & Iswolsky (Übers.). *Rabelais and His World*. S. 6.

⁸⁶¹ Vgl. Ebd. S. 7.

⁸⁶² Vgl. Ebd. S. 10.

⁸⁶³ Vgl. Ebd. S. 159.

⁸⁶⁴ Schulz. Spiegelungen und Verflechtungen zwischen globalen und lokalen Stadtdiskursen. S. 127f.

⁸⁶⁵ Bakhtin & Iswolsky (Übers.). *Rabelais and His World*. S. 10.

⁸⁶⁶ Sato. *Kamikaze Biker*. S. 21.

⁸⁶⁷ Standish. *Akira*, Postmodernism and Resistance. S. 65.

fluidity and chaos”⁸⁶⁸ mit den vorangegangenen Erfahrungen auf der Straße verbunden wird, wenn Kaneda in das transzendente Weiß der Explosion eintaucht. Inszeniert als Bewegung Kanedas in einem hellgrauen metaphysischen Raum, in dem Gebäude, Straßen, Autos und andere Fragmente der Stadt links und rechts an ihm vorbeiziehen, fokussieren hellblaue dynamische Lichtlinien unseren Blick auf das Bildzentrum (Abb. 16, Abb. 51), sodass die kinetische Bewegung der Zerstörung unmittelbar mit jener Erfahrung auf der Straße verbunden wird. Entsprechend Ōtomos Standpunkt, ”if you see that event [exploding bomb] from a certain point of view, [...] it can become beautiful”⁸⁶⁹, wird die Bewegung zeitweise von Stille, zeitweise von beruhigender Flötenmusik begleitet, um die Zerstörung einerseits als transzendente Erfahrung erscheinen zu lassen; andererseits, um mittels einer Überblendung diese als traumhafte Wiedervereinigung der Protagonisten zu inszenieren, während sie auf dem Motorrad in die Stadt fahren (AK 1:47–48).

In dieser Hinsicht greift Ōtomo auf das apokalyptische Motiv zurück, um dieses nicht nur mit dem *bōsō*-Fahren thematisch sowie visuell gleichzusetzen, sondern in dieser das subversive Potenzial der Jugendsubkultur zu artikulieren. Wenn sich das Schauspiel gelegt hat, fahren die überlebenden Mitglieder der Bande in das nun menschenleere *Neo-Tokyo*, das jetzt wahrlich ihr alleiniger Spielplatz geworden ist (AK 1:55). Anstelle einer nihilistisch-pessimistischen Perspektive, die etwa Napier (selbst ein wenig ambivalent) vorschlägt,⁸⁷⁰ verstehen sich die verschobenen und umgestellten Stadtteile und –strukturen als die perfide Erweiterung der Fahrt durch die Stadt, da in beiden Fällen mit unterschiedlichen Mitteln (Geschwindigkeit und Perspektive bzw. Explosion als Stellvertreter der *bōsō*-Fahrt) der urbane Raum nach dem eigenen Willen verwandelt wird. Somit gelingt es der *bōsōzoku* wortwörtlich „[to] built a second world [...] outside officialdom.“⁸⁷¹

In den letzten Einstellungen, welche die Fahrt in die massiven Ruinen präsentieren, zeigen sich jedoch abermals die vergeschlechtlichten Strukturen, die dieser (gesellschaftlich zumeist⁸⁷² und im Film ausschließlich) männlich kodifizierten Jugendsubkultur eingeschrieben sind. Denn während zwei der verbliebenen Mitglieder der Bande spielerisch auf ihren Gefährten in die Stadt reiten, verweilt die Widerstandskämpferin Kei, Kanedas Liebesobjekt, auf dem Beifahrer_innensitz von ihm, sodass ein letztes Mal die vergeschlechtlichte Konnotation des *bōsō*-Fahrens sichtbar wird. In dieser Hinsicht eröffnet sich ein dritter Umgang mit dem apokalyptischen Motiv in *Akira*. Konnte mit der ersten

⁸⁶⁸ Napier. *The Fantastic in Modern Japanese Literature*. S. 219.

⁸⁶⁹ Ōtomo & Sato (Interviewerin). *Midnight Eye Interview Katsuhiro Otomo*.

⁸⁷⁰ Vgl. Napier. *The Fantastic in Modern Japanese Literature*. S. 217-219.

⁸⁷¹ Bakhtin & Iswolsky (Übers.). *Rabelais and His World*. S. 6.

⁸⁷² Vgl. Sato. *Kamikaze Biker*. S. 171f.

Stadtzerstörung die Gewalt des Modernisierungsprozesses artikuliert werden und mit der zweiten das subversive Potenzial der *bōsō*-Fahrt dargestellt werden, wird das selbstzerstörerische Verschmelzen mit der Stadt zu einer Kritik hegemonialer Männlichkeiten, um Macht und Machtgefälle innerhalb der Männlichkeiten zu produzieren. Anhand der Unterscheidung zwischen gelungen und misslungen performierter harter Männlichkeit wird der urbane Raum zu einem Ort, den man entweder (in der Fahrt mit dem Motorrad) beherrscht oder von dem man beherrscht wird. Während die bisherige Diskussion in erster Linie das maskulinistische Beherrschen des Stadtraumes als Gegenstrategie sozial Marginalisierter analysiert wurde, um das alltägliche Leben Tokios zu unterbrechen, bietet *Akira* anhand der Figur von Tetsuo gleichfalls eine misslungen performierte Männlichkeit, die über ihre Identifikation mit hegemonialen Männlichkeits- und Familienkonzepten skizziert wird.

Nach Napier zeige Tetsuo, der in weiterer Folge zum Antagonisten mit psychischen Kräften mutieren würde, gleich zu Beginn des Films sein Versagen, die passende Männlichkeit zu performieren: „Tetsuo’s inability to control Kaneda’s motorcycle underlines his weakness and dependence at the beginning of the film“⁸⁷³. Obgleich Napiers Feststellung eine Ungenauigkeit bzgl. ihrer Szenenbeschreibung offenlegt – Tetsuo ist zwar anfänglich begeistert von Kanedas Motorrad (AK 0:02–03), versucht dieses aber erst in einer späteren Szene zu fahren (AK 0:26) –, verstärkt die tatsächliche Szenenreihenfolge ihre Interpretation, da seine eigene Begeisterung, über die sich u. a. Kaneda mokiert, narrativ den Wunsch danach etabliert, die harte Männlichkeit Kanedas performieren zu können. Das Scheitern an späterer Stelle intensiviert sein Versagen, da es sich in eine Spirale des Scheiterns von dieser Männlichkeit einfügt: Als einziger der Motorradfahrer stürzt Tetsuo ohne Einfluss von anderen und wird von einem Kameraden dafür beschimpft (AK 0:04); nachdem er sich darüber freut, einen Gegner verwundet zu haben, gerät er in einen Unfall, der in ihm zwar psychische Kräfte wecken würde, aber ihm genauso großes Leiden bereitet (AK 0:12); und schließlich führt seine Unfähigkeit, Kanedas Motorrad selbst im regulären Straßenverkehr zu fahren, direkt dazu, dass seine Freundin (Kaori) Opfer sexueller Gewalt wird. Dementsprechend wird das männlich kodifizierte Kontrollieren von Fahrzeugen⁸⁷⁴ mit anderen Eigenschaften harter (*kōha*) bzw. hegemonialer Männlichkeit verbunden, wie die heteronormative „obligation to protect the weak [coded female]“⁸⁷⁵, um mittels Ein- und Ausschluss geglückte und missglückte Männlichkeiten zu produzieren.

Während die *kōha* Männlichkeit der *bōsōzoku* Aspekte hegemonialer Männlichkeit

⁸⁷³ Napier. *Anime*. S. 41.

⁸⁷⁴ Vgl. Sato. *Kamikaze Biker*. S. 86.

⁸⁷⁵ Castro-Vázquez. *In the Shadows*. S. 73.

adaptiert, inkorporiert und reproduziert, wie etwa heteronormative Kathexis und vertikale Hierarchien,⁸⁷⁶ versteht sich die breit diskutierte Kontrolle über das Motorrad – selbst eine körperzentrierte Erweiterung von Eigenschaften der hegemonialen Männlichkeit im Sinne disziplinierter Körper⁸⁷⁷ als Scheidepunkt zwischen legitimer und effeminierter Männlichkeit; denn nur die männlich kodifizierte Kontrolle über das Motorrad erlaubt die Subversion des urbanen Raumes, den Ōtomo zelebriert. Im Kontrast zu dieser Kontrolle über Fahrzeug und (infolgedessen) Raum wird Tetsuos Scheitern männlicher Identität bis hin zu dem Kontrollverlust über seinen eigenen Körper erweitert, da in mehreren Szenen sein Körper in Träumen, Wahnvorstellungen und in der Realität mit der Stadt verschmilzt und zerfällt (AK 0:29, 0:34, 1:38–39, 1:41–44). Dementsprechend wird der männlich kodifizierten Kontrolle über den Raum ein effeminierendes Scheitern gegenübergestellt, deren „Verbindung von Fleisch und Metall/Maschine“ die „Quintessenz‘ der Megalopolis Tokyo [sic]“⁸⁷⁸ als eine kapitalistische „Weltstadt“ verdeutliche.

Wie schon am Anfang dieses Kapitels angesprochen, wurde die Transformation des Tokioter Stadtraums in die Rhetorik des „My Town Tokyo“ gerahmt, die den gewaltsamen Prozess als zukunftsweisende Utopie imaginiert, wie Huang ausführlich diskutiert. Indem „the Tokyo metropolis was cut up, sold, purchased, and utilized piece by piece“, entwickelte sich zwar der Stadtraum zu einem „‘capitalist-friendly‘ space“⁸⁷⁹, jedoch wurden zugleich die Stadtbewohner_innen dazu eingeladen

„to identify with the city’s new image and find their sense of self firmly anchored in it. [...] In this sense, Tokyo is Henri Lefebvre’s capitalist abstract space *par excellence*, which promotes flexible accumulation of capital at the cost of the inhabitants’ everyday-life space by means of mimesis.“⁸⁸⁰ (Herv. im Orig.)

Um diesen gewaltsamen Prozess zu behandeln, in welchem der Verlust des eigenen Lebensraums als Identifikation mit der Stadt zelebriert wird, verschiebt sich dieser in metaphorische Narrative des Körperhorrors, der zu derselben Zeit im Kino der 1980er Jahre an Prominenz gewinnt.⁸⁸¹ Dies beginnt bei der audiovisuellen Umsetzung der Metapher, wie etwa filmische Überblendungen von (männlichen) Körpern mit den Stadträumen,⁸⁸² und führt bis hin zu der tatsächlichen sukzessiven Vermengung von Körper und Metall in *Tetsuo*,

⁸⁷⁶ Vgl. Toyama-Bialke. The ‘Japanese Triangle’ for Preventing Adolescent Delinquency. S. 41.

⁸⁷⁷ Maderdonner. *Shōjo manga no sekai*. S. 148.

⁸⁷⁸ Stiglegger, M. (o. J.). Körper der Crisis. Das cinema pur von Shin’ya Tsukamoto. *Ikonenmagazin*. Zugriff am 02.02.2015 unter <http://www.ikonenmagazin.de/artikel/Tsukamoto.hm>.

⁸⁷⁹ Huang. *Walking between Slums and Skyscrapers*. S. 63f.

⁸⁸⁰ Ebd.. S. 58.

⁸⁸¹ Vgl. Mes, T. (2005). *Iron Man. The Cinema of Shinya Tsukamoto*. Surrey. FAB Press. S. 41.

⁸⁸² Vgl. Ishii. *Die Familie mit dem umgekehrten Düsenantrieb*. 0:00.

dessen Protagonist „Salaryman“ (!) am Ende mit Tokio zur Gänze verschmilzt.⁸⁸³ Indem in den Texten insbesondere der metaphorischen Visualisierung von diesem Prozess als „contagious disease, implying the subject’s assimilation into the urban space as an uncontrollable contamination“⁸⁸⁴ (Meine Herv.) Vorrang gegeben wird, werden hier zeitgenössische Debatten zur Effeminierung und „Krise(n)“ hegemonialer Männlichkeit (re)produziert.⁸⁸⁵ Oftmals verstanden als eine (effeminierende) Hysterie in Folge (spät)kapitalistischer Entwicklungen Japans,⁸⁸⁶ unterscheiden diese gesellschafts- (und v. a. kapitalismus)kritischen Texte zwischen einer disziplinierten Männlichkeit, die sich außerhalb gesellschaftlicher Strukturen positionieren kann, und einer fehlgeleiteten Identifikation mit hegemonialen Identitäten „[by] articulat[ing] male body horror via a hysterical and abject masculinity to question the Japanese hegemonic masculine ideal of the salaryman“⁸⁸⁷. Eine solche Beschreibung entspricht dem Finale von *Akira*, in dem sich knapp vor der Zerstörung *Neo-Tokyos* und im Zusammenhang mit dieser Tetsuos Körpers unkontrolliert ausdehnt, während dieser hysterisch um Hilfe ruft (AK 1:42-44), sodass der körperliche Kontrollverlust mit einem emotionalen gleichgesetzt wird und seine performierte Männlichkeit diskreditiert.⁸⁸⁸ Indem sich die Szene im Olympia-Stadion abspielt, verschmilzt er zum einen stellenweise mit einem Ort, der ikonographisch den japanischen Modernisierungsprozess und Hochkapitalismus repräsentiert (AK 1:38-39); zum anderen kann der Moment auch als Regression verstanden werden, da sein Körper die Form eines deformierten Säuglings annimmt, der nach Liebe schreit und das Stadion als visuellen Stellvertreter einer Gebärmutter verwendet (Abb. 52).^{889,890}

In dieser Hinsicht versteht Ōtomo hegemoniale Identitäten nicht nur als „Kind“ der Modernisierung (Olympia-Stadion), sondern verbindet das (regressive) Verlangen nach familialer (mütterlicher) Liebe mit kapitalistischen (Stadt-)Strukturen und effeminierter Männlichkeit im Knotenpunkt hysterischer Selbstzerstörung, um diese einer disziplinierten Männlichkeit gegenüberzustellen, die, wie oben ausgeführt, imaginiert werden, spielerisch hegemoniale Lebenskonzepte zu durchkreuzen. Ähnlich dem (metaphorischen) Verschmelzen

⁸⁸³ Vgl. Tsukamoto, S. (2012). *Tetsuo* [BLU]. O. O.: Third Window Films. 1:05–06.

⁸⁸⁴ Huang. *Walking between Slums and Skyscrapers*. S. 83.

⁸⁸⁵ Vgl. Yoda. *The Rise and Fall of Maternal Society*. S. 883.

⁸⁸⁶ Vgl. Sharrett, C. (2006). Preface. *Japanese Horror Cinema*. In Jay McRoy (Hg.), *Japanese Horror Cinema* (S. xi–xiv). Reprint. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press. S. xii.

⁸⁸⁷ Lan. *Technofetishism of Posthuman Bodies*. S. 135.

⁸⁸⁸ Vgl. Weisgerber, C. G. (2013). *Der weinende Mann in der Momotarō-Fabel. Männliche Tränenausbrüche in ausgewählten shōnen-Werken der Millenniumsdekade*. München: Iudicium. S. 88-90, 264.

⁸⁸⁹ Vgl. Lan. *Technofetishism of Posthuman Bodies*. S. 145f.

⁸⁹⁰ Im Manga wird diese Perspektive ein wenig expliziter, da der transzendente Raum der Zerstörung ebenso als Gebärmutter erscheint. Vgl. Ōtomo, K. (2001). *Akira*. Bd. 6. Hamburg: Carlsen. (Originalwerk veröffentlicht 1986). S. 351.

von einem Studenten mit einem *danchi* (Wohnkomplex), einem Symbol des wirtschaftlichen Aufschwunges und konstitutiver Bestandteil des *chūryū ishiki*-Diskurses,⁸⁹¹ in Ōtomos vorangegangenen *Dōmu* (*Das Selbstmordparadies*)⁸⁹² wird die Reproduktion hegemonialer Lebenskonzepte als effeminierend diskreditiert. Dieser Zusammenhang wird in *Akira* insbesondere in einer vorangegangenen Traumsequenz sichtbar (AK 0:29): In dieser malen Kaneda und Tetsuo als Kinder mit Kreide Phantasien auf den Boden (Abb. 53). Indem die Kamera langsam das Gezeichnete entlangfährt, werden die beiden parallellaufenden Phantasien miteinander kontrastiert: Auf der linken Seite reproduziert Kaneda in chaotischer Folge männlich konnotierte Bilder zu Kampf und Militarismus, die selbst an popkulturelle Motive der Stadtzerstörung angelehnt sind: So scheint etwa der Tokioter Turm kurz davor zu sein, in einem Kampf zwischen einem Riesenroboter und einem phantastischen Monster im Stile eines *kaijū eiga* (Monsterfilm) zerstört zu werden. Dagegen imaginiert der Waise Tetsuo entlang einer stetig verlaufenden Straße, deren Struktur im Kontrast zum Chaos Kanedas steht, Motive von Familienglück, die ihm verwehrt bleiben. Während die Abwesenheit von Eltern seit den 1970er Jahren als standardmäßiges narratives Muster in Animes auftritt,⁸⁹³ um in erster Linie die Wiederkehr zur Mutter als idealisiertes Symbol der Heimat bzw. Heimlichkeit als Moment des Glückes zu idealisieren,⁸⁹⁴ wird die Familienabwesenheit in *Akira*, wie etwa Freda Freiberg vorschlägt, als Möglichkeit zelebriert, eine rebellische Männlichkeit zu performieren: „It [the absence of family] enables them [Japanese boys] to escape the clutches of mundane family pressures [...] into a world of heroic endeavour, of fantastic life-and-death struggles“, sodass sie letztendlich der „claustrophobia of the home“⁸⁹⁵ entfliehen können. Demgegenüber identifiziert sich Tetsuo mit dem Verlangen nach einer Familie, was im weiteren Szenenverlauf abermals mit der Identifikation mit dem kapitalistischen Raum und der hysterischen Zerstörung des eigenen Körpers koinzidiert: Nun an einem Spielplatz angelangt, blickt Tetsuo besorgt auf die Hochhäuser, die ihn umgeben, während Kaneda lustvoll und wild auf der Rutsche spielt. Im Kontrast zu den Fahrten in der Stadt, in denen die Motorradfahrer die Stadtlandschaft beherrschen, wirkt Tetsuo wie ein verschwindend kleiner Punkt vor der homogen schwarzen Masse der Hochhäuser (Abb. 54) –

⁸⁹¹ Vgl. Ishida, T. (1989). Die Integration von Konformität und Konkurrenz. In Ulrich Menzel (Hg.), *Im Schatten des Siegers. Japan*. Bd. 1. *Kultur und Gesellschaft* (S. 140–170). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verl. (Originalwerk veröffentlicht 1980). S. 160; McKnight, A. (2012). The Wages of Affluence. The High-Rise Housewife in Japanese Sex Films. *Camera Obscura* 79, 27, 1, S. 1–29, hier S. 12. Zugriff am 20.02.2015 unter DOI 10.125/02705346-1533430.

⁸⁹² Vgl. Ōtomo. *Das Selbstmordparadies*. Bd. 1. S. 77.

⁸⁹³ Vgl. Raffaelli, L. (1998). Disney, Warner Bros. and Japanese animation. In Jayne Pilling (Hg.in), *A Reader in Animation Studies* (S. 112–136). London: Libbey. S. 124.

⁸⁹⁴ Vgl. Maderdonner. *Shōjo manga no sekai*. S. 119.

⁸⁹⁵ Freiberg. *Akira and the Postnuclear Sublime*. S. 98.

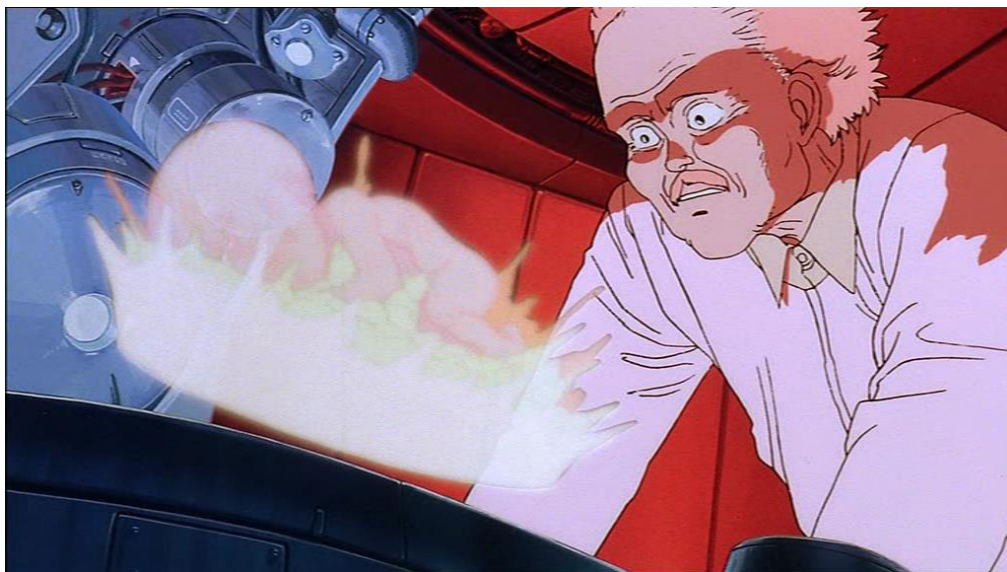


Abb. 52. Ōtomo. *Akira*. 1:44:29.

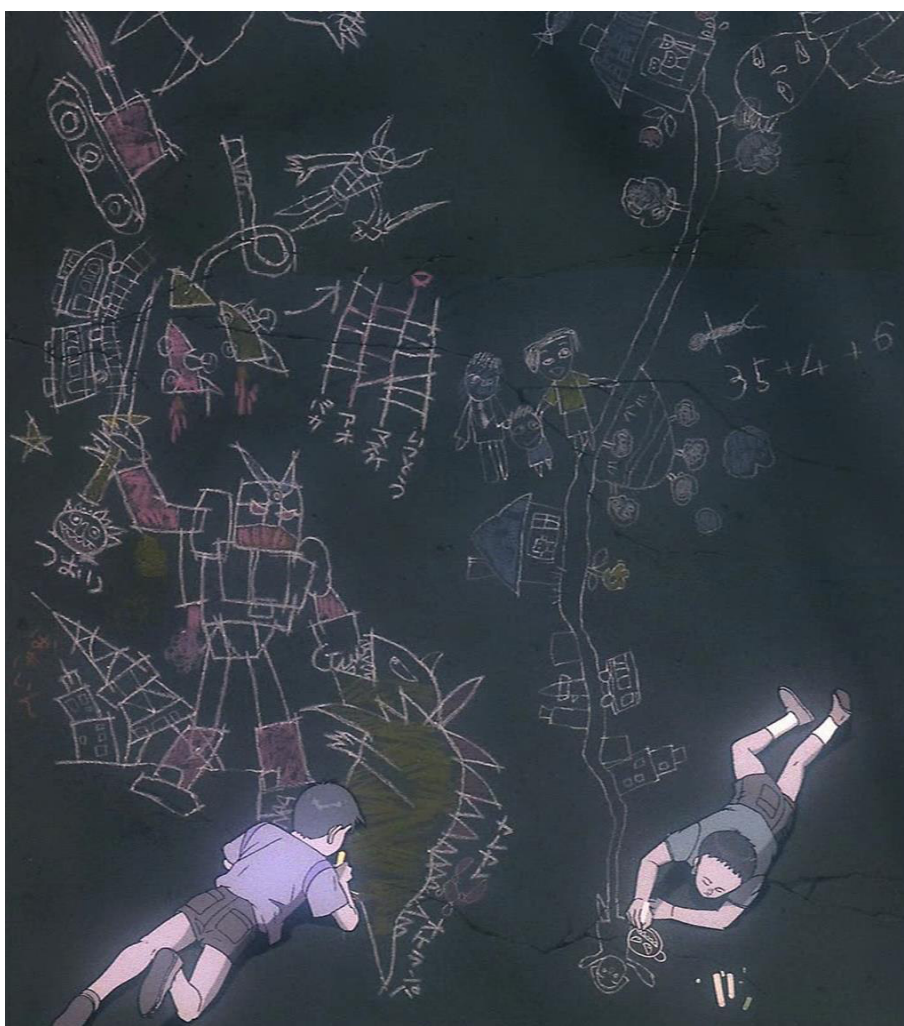


Abb. 53. Ōtomo. *Akira*. 0:34:20–26.



Abb. 54. Ōtomo. *Akira*. 0:34:34.

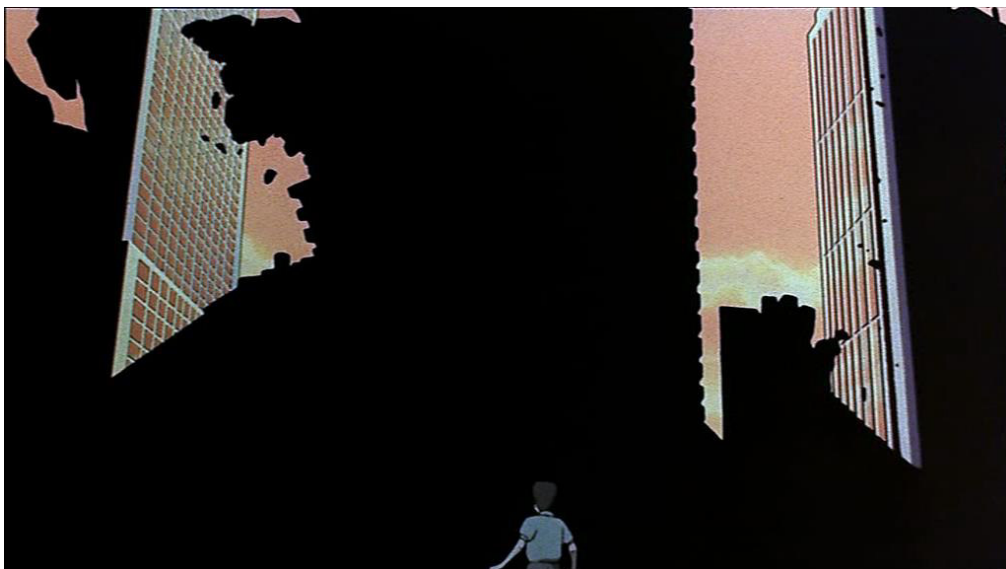


Abb. 55. Ōtomo. *Akira*. 0:34:36.



Abb. 56. Ōtomo. *Akira*. 0:34:36.

was vor allem dann ersichtlich wird, wenn die plötzlich einstürzenden schwarzen urbanen Strukturen näher rücken und drohen, Tetsuo zu verschütten (Abb. 55). Doch anstelle, dass der Junge von den Baumassen begraben wird, beginnt sein eigener Körper, wie morscher Stein, zu bröckeln (Abb. 56).

Dementsprechend versteht sich die dritte Verwendungsart des Stadtzerstörungsnarrativs als das effeminierende Scheitern von harter Männlichkeit, wenn man sich mit hegemonialen Familienkonzepten identifiziert. Denn in *Akira* scheinen diese nur eine Erweiterung von den kapitalistischen Stadtstrukturen darzustellen, die man entweder (mann-männlich) beherrscht oder von denen man (effeminierend) eingenommen wird.

3.2.2. Blutige Unterbrechung der Blutzufuhr – Das Einnehmen von Tokio in *Jisatsu sākuru*

3.2.2.1. Jugendsuizidalität

„I [Tsurumi Wataru] wrote this book [*Kanzen jisatsu manyuaru* (*The complete suicide manual*)] for a simple reason: too many people have been brainwashed into believing that suicide is wrong.“⁸⁹⁶

„Because I [Sono Shion] see ‘damaged individuals’ as kind human beings who deserve love. They are totally free, more than anybody else.“⁸⁹⁷

Im Gegensatz zu den spektakulären Explosionen, die *Akira* unmittelbar in den Endzeitdiskurs einschreiben, scheint die Suizidalität in *Jisatsu sākuru* nur bei genauerer Betrachtung demselben Diskurs entsprungen zu sein. Während in der (thematischen) Fortsetzung, *Noriko no shokutaku* (*Noriko's Dinner Table*), die Verbindung expliziter gemacht wird, wenn etwa Figuren die Anliegen des Suizidclubs als apokalyptisch verstehen (*NOR* 1:13-14), erlauben in *Jisatsu sākuru* neben dem abrupten Anstieg von Berichten zu Freitoden seit 1998⁸⁹⁸ vor allem zwei Aspekte, den Film in diesem Kontext zu diskutieren: Einerseits sein Rückbezug auf die *Aum shinrikyō* und andererseits auf Tsurumi Watarus kontrovers diskutiertes Werk *Kanzen jisatsu manyuaru*, *The Complete Suicide Manual*.

Sonos Thematisierung von einer unerklärbaren Suizidwelle in *Jisatsu sākuru* ist nicht nur ein Produkt seiner Zeit, da in Folge von der gestiegenen Berichterstattung von Suiziden um 1998 und von Tsurumis Publikation Anfang der 1990er Jahre der Diskurs zur Suizidalität

⁸⁹⁶ Tsurumi. A Final Exit for Japan's Generation X.

⁸⁹⁷ Sono & Masson. Guilty of Romance.

⁸⁹⁸ Vgl. Allison. *Precarious Japan*. S. 132.

einen Höhepunkt erreichte,⁸⁹⁹ sondern auch, da der Filmemacher auf unmittelbar vorangegangene Narrative zurückgreifen konnte. Mit der Idee einer Suizidepidemie spielte etwa schon knapp eine Dekade vor *Jisatsu sākuru* Dramaturg Kawamura Takeshi in seinem Filmdebüt *Rasuto Furankenshutain (Last Frankenstein)* (1992), mit dem der Theaterautor sein eigenes Stück (1986) auf die Leinwand brachte. Neben manchen Ähnlichkeiten bzgl. Setting und Figurenkonstellation (beide Filme spielen in Tokio und besitzen Anspielungen auf Sekten der *Neuen Religionen*) nützt Kawamura seine Vorlage (Frankenstein), um Fragen zur individuellen Identität nachzugehen.⁹⁰⁰ In 2001, demselben Jahr, in dem *Jisatsu sākuru* publiziert wurde, thematisiert auch Kurosawa Kiyoshi Jugendsuizidalität, Web 2.0 und urbane Entfremdung in dem Horrorfilm *Kairo (Pulse)*, in dem Internetnutzer_innen von *yurei* (Geistern) als Metapher für Isolation heimgesucht werden. Ähnlich dem Film *Noriko no shokutaku* wird die Suizidepidemie in *Kairo* unmittelbar in den apokalyptischen Diskurs eingeschrieben, indem „[t]he collapse of civilization“ (*NOR* 1:14) nicht nur erwähnt wird, sondern sich die Protagonist_innen im Finale tatsächlich in einem menschenleeren Tokio wiederfinden, dessen Straßen mit Leichen und brennenden Autos überhäuft sind, während Wolkenkratzer in Flammen stehen und Flugzeuge vom Himmel fallen.⁹⁰¹ Letztendlich wird 2003 unter dem Titel *Jisatsu manyuaru (JM)* selbst das kontroverse Buch von Tsurumi Wataru adaptiert und fiktionalisiert, um erneut im Knotenpunkt von Sektenkultur, sozialer Entfremdung und Medienkonsum Suizidalität zu diskutieren.

Aufgrund dieser Anhäufung von Texten, die sich allesamt mithilfe der Thematisierung von Suiziden in den Diskurs um *muen shakai* („beziehungslose Gesellschaft“)⁹⁰² einfügen, scheint es ein leichtes zu sein, Sonos Herangehensweise zur Identitätsthematik im Kontext von Stadt und Klasse zu analysieren, da diverse Filmanalysen eine Identitätskrise in einem unmittelbaren Zusammenhang mit urbaner Entfremdung und Konsum erkennen. Ähnlich Matthew Carl Strechers Analyse von den Arbeiten von Murakami Ryū und Murakami Haruki, die, so Strecher, eine stringente Linie zwischen den Gewaltverbrechen der *Lost Decade* und der spätmodernen Gleichgültigkeit als Ergebnis einer Konsum orientierten Gesellschaft ziehen,⁹⁰³ schlägt Jay McRoy vor, den Film in einem „seemingly paradoxical dilemma of alienation and interpersonal dis-communication in an age of proliferating information technologies and ‘mass communication’“⁹⁰⁴ zu verstehen. Solche Überlegungen einer klar

⁸⁹⁹ Vgl. Ebd. S. 133.

⁹⁰⁰ Vgl. Eckersall. Japan as Dystopia. S. 101f.

⁹⁰¹ Vgl. Kurosawa, K. (2006). *Pulse* [DVD]. O. O.: Optimum Asia. 1:42-44; 1:48.

⁹⁰² Allison. *Precarious Japan*. S. 8.

⁹⁰³ Vgl. Strecher. *Dances with sheep*. S. 184.

⁹⁰⁴ McRoy. *Nightmare Japan*. S. 142.

medienkritischen Position finden ihren direkten Niederschläge in einer Vielzahl von Filmen und Serien, wie etwa Gerald Figal in Bezug auf *Mōsō dairinin*⁹⁰⁵ und Elisabeth Scherer in Bezug auf J-Horror-Filme wie *Kairo* und *Ringu* herausgearbeitet haben.⁹⁰⁶ Ähnlich hebt Timothy Iles in seiner Analyse des Narrativs um Identitätskrise den Film *Jisatsu sākuru* als ungewöhnliches Beispiel hervor; denn

„[i]ts apocalyptic vision of modern life presents a complex imagining of group dynamics, fashion, and the commodification of the pop music industry, while destroying the notion that interpersonal care is enough to redeem the consumer-oriented, urban mode of existence.“⁹⁰⁷

Im Knotenpunkt von gedankenlosen Konsum, hysterischen Modetrends und der hieraus resultierenden Banalität der eigenen Identität lokalisiere der Film einen Zusammenbruch von zwischenmenschlichen Beziehungen als dominantes Narrativ zur Suizidalität von Jugendlichen.⁹⁰⁸ Ohne Angebot auf Lösung präsentiere, so Iles abschließend, *Jisatsu sākuru* ein ambivalentes, jedoch pessimistisches Bild Japans,⁹⁰⁹ in dem das Begehren nach interpersoneller Kommunikation nur im Massensuizid erfüllt werden könne.⁹¹⁰ Während Barbara Eichinger in ihrer Dissertation *Langeweile, Film, Jugend. Zur Historizität einer Projektion* den Zugang dieser Autor_innen kritisiert, da sie „den Begriff Jugend [abstrahieren]“, um „ihn für altbekannte antikapitalistische und antineoliberale Kritik“⁹¹¹ zu verwenden, wandelt ihre Analyse durchaus auf ähnlichen Spuren des *muen shakai*-Diskurses, ohne diesen jedoch zu erwähnen. Vor allem die zentrale Phrase, „mit sich selber verbunden zu sein“, die diverse Figuren in beiden Filmen Sonos besprechen, erlauben der Autorin, „die Auseinandersetzung und Möglichkeiten der Sichtbarkeit einer subjektiven und kollektiven Wahrnehmung des [in ihrer Analyse zentralen] Dispositivs ‚Langeweile, Depersonalisation und Jugend‘ und ihrer künstlerischen Verhandlung“⁹¹² zu diskutieren. Das heißt, die Mehrheit der Texte, die sich mit dem Film beschäftigen, verstehen diesen und dessen Suizidmotiv in erster Linie als eine Kritik an Konsum und Kapitalismus, wie etwa Eichinger kritisiert, indem sie die Akteur_innen der Suizide selbst als Opfer von Mode- und Konsumsucht interpretieren. Demnach gibt es (gemäß des *muen shakai*-Diskurses) richtige Formen von

⁹⁰⁵ Vgl. Figal. *Monstrous Media and Delusional Consumption* in Kon Satoshi's *Paranoia Agent*. S. 155.

⁹⁰⁶ Vgl. Scherer, E. (2011). *Spuk der Frauenseele. Weibliche Geister im japanischen Film und ihre kulturhistorischen Ursprünge*. Bielefeld: Transcript Verl. S. 232f.

⁹⁰⁷ Iles. *The Crisis of Identity in Contemporary Japanese Film*. S. 131.

⁹⁰⁸ Vgl. Balmain. *Introduction to Japanese Horror Film*. S. 180; *Nightmare Japan*. S. 146f.

⁹⁰⁹ Vgl. Iles. *The Crisis of Identity in Contemporary Japanese Film*. S. 131f.

⁹¹⁰ Vgl. Balmain. *Introduction to Japanese Horror Film*. S. 181.

⁹¹¹ Eichinger, B. (2010). *Langeweile, Film, Jugend. Zur Historizität einer Projektion*. Diss.-Arb. Univ. Wien. S. 233.

⁹¹² Eichinger. *Langeweile, Film, Jugend*. S. 243.

Gruppenidentitäten und -kommunikationen, die in diesem Kontext gestört, wenn nicht sogar zerstört werden, sodass alternative Formen gänzlich unsichtbar gemacht werden. Etwa verweist ein jugendlicher Interviewpartner von Bruce White auf subkulturelle Gruppenzugehörigkeit hin, die oftmals übersehen wird: „We [young people] do have groups but they are different from the groups that older people understand. I don't know how exactly ... I can only say that there is a sense of the world we live in being sort of ... connected.”⁹¹³ Da Suizidalität in Japan seit mehreren Dekaden v. a. innerhalb von gruppenorientierten und altruistischen Argumentationslinien diskutiert wird, wie dies etwa der international renommierte Mediziner und Suizidexperte Tatai Kichinosuke in den 1980er Jahren tut,⁹¹⁴ ist es verständlich, dass eine Quelle, die in erster Linie Suizide behandelt, maßgeblich vom aktuellen *muen shakai*-Diskurs geleitet wird.⁹¹⁵ Indem jedoch die Autor_innen nun zwischen „gestörter“ und normaler (Gruppen-)Identität unterscheiden, reproduzieren sie ein normatives Verständnis von Gruppenkommunikation und -bildung, die eben diesem Diskurs zugrunde liegt.

Während die meisten Autor_innen entweder den Suizid als Metapher für neoliberale Beziehungen verstehen, in denen diese als Subjekte verschwinden, da ihre Agency einzig von kapitalistischen (Konsum-)Interessen geprägt ist (Iles), oder den Suizid entsprechend des *muen shakai*-Diskurses noch direkter in psychosozialen Diskursen einbetten (Eichinger),⁹¹⁶ möchte ich zunächst der Frage nachgehen, welche Bedeutung Sono dem Suizid zuschreibt. Dessen eigene Aussagen hierfür heranzuziehen, scheint nur wenig erfolgsversprechend zu sein, da etwa schon Eichinger Unstimmigkeiten bei Sonos Interviews erkannte, die sich auch auf die Thematik der Suizidalität ausweiten:⁹¹⁷ Manchmal hebt Sono die Fiktionalität der Prämisse hervor, deren Realität allenfalls erst nach der Veröffentlichung des Filmes entstand,⁹¹⁸ manchmal greift er den Suizid heraus, um das Internet als Zusammenbruch der Kommunikation zu thematisieren,⁹¹⁹ während in anderen Interviews wiederum Jugendsuizid

⁹¹³ White, B. (2004). The local roots of global citizenship. Generational change in a Kyushu hamlet. In Gordon Mathews & Bruce White (Hg.), *Japan's Changing Generations. Are young people creating a new society?* (S. 47–62). London, New York: Routledge Curzon. S. 53.

⁹¹⁴ Vgl. Tatai, K. (1983). Japan. In Lee A. Headley (Hg.), *Suicide in Asia and the Near East* (S. 12–58). Berkeley, Los Angeles, London: Univ. of California Press. S. 15.

⁹¹⁵ Vgl. West, M. D. (2005). *Law in Everyday Japan. Sex, Sumo, Suicides, and Statutes*. Chicago: Univ. of Chicago Press. S. 252.

⁹¹⁶ Vgl. Gebhardt. „Nach Einbruch der Dunkelheit.“ S. 218.

⁹¹⁷ Vgl. Eichinger. Langeweile, Film, Jugend. S. 241.

⁹¹⁸ Vgl. Sono. 2010 February interview with Sono Sion.

⁹¹⁹ Vgl. Crawford, T. (2003). The urban techno-aientation of Sion Sono's *Suicide Club*. In Steven Jay Schneider (Hg.), *Fear without Frontiers. Horror Cinema Across the Globe* (S. 305–311). Gudalming: FAB Press. S. 311.

ein internationales Problem darstelle.⁹²⁰ Da dementsprechend ein derartiger Zugang nur wenig hilft, möchte ich im Folgenden auf den Film und dessen Verhältnis zu der wirkmächtigen Konstruktion von Jugendsuizidalität in gesellschaftlichen Diskursen eingehen.

Die hohe Suizidrate – seit 1998 werden ungefähr 34.000 Fälle jährlich berichtet,⁹²¹ weshalb das Ministerium für Gesundheit und Arbeit seit diesem Jahr von einer dritten Suizidwelle der Nachkriegszeit spricht –⁹²² wird schon länger als „epidemisch“ bezeichnet und fungiert als Teilaspekt der *Lost Decade*. Doch im Kontrast zu den filmischen Szenen, die zu einem großen Anteil auf weibliche Jugendsuizide fokussieren, ist diese „Suizidepidemie“ in erster Linie von Männern mittleren Alters geprägt,⁹²³ deren Suizidrate zu den höchsten im Globalen Norden zählt.⁹²⁴ Ihre Entscheidung „[is] often attributed to the combination of financial distress caused by prolonged economic stagnation“⁹²⁵, was auch dem Anstieg um 1998 als Folge eines erneuten Wirtschaftseinbruchs (1996) entspricht.⁹²⁶ Mag Sono auch selbst der japanischen Jugend ein nicht weiter konkretisierbares Gefühl von Verzweiflung zusprechen,⁹²⁷ macht zum Zeitpunkt der Erscheinung des Films der Suizid von Jugendlichen (19 Jahre alt und jünger) nur 2 % aller Suizide in einem Jahr aus.⁹²⁸ Obgleich entsprechend der Abschiedsbriefe (2003 bei fast jedem dritten Suizid vorhanden) die größte Gruppe gesundheitliche Probleme angibt,⁹²⁹ konzentriert sich die Diskussion von Suiziden zu großen Teilen auf jene von Männern mittleren Alters aus wirtschaftlichen Gründen, um Männlichkeit und „Männlichkeitskrise“ in der wirtschaftlichen Rezession zu thematisieren. In seiner Analyse von polizeilichen Berichten entdeckte der Jurist Mark D. West sogar eine systematischen *bias*, die in diesem Kontext bei unklaren Fällen gewisse Erklärungsmuster wie Alkoholismus und psychische Beeinträchtigungen zugunsten weniger problematischer Gründe wirtschaftlicher und gesundheitlicher Natur strukturell unsichtbar machen.⁹³⁰ Demnach ist Suizidalität maßgeblich mit der Konstruktion hegemonialer Männlichkeit und infolgedessen mit dem Diskurs einer sich zersetzenden Mittelklasse engmaschig verwoben.

⁹²⁰ Vgl. Sono, S. (2003). Interview mit Shion Sono. In Sono, S. (2005). *Suicide Circle* [DVD]. o. O.: I-on New Media. 0:09-0:11.

⁹²¹ Vgl. West. *Law in Everyday Japan*. S. 219.

⁹²² Vgl. Ueno, K. (2005). Suicide as Japan's major export? A note on Japanese Suicide Culture. *Revista Espaço Acadêmico* 44. Zugriff am 21.09.2016 unter http://www.espacoacademico.com.br/044/44ueno_ing.html.

⁹²³ Ungefähr 75 % aller Suizide werden von Männern über 40 Jahre ausgeführt. Vgl. Kingston. *Japan's Quiet Transformation*. S. 266.

⁹²⁴ Vgl. West. *Law in Everyday Japan*. S. 219.

⁹²⁵ Hiroguchi, S. (2014). Mental health and therapy in Japan. Conceptions, practices and challenges. In Jeff Kingston (Hg.), *Critical Issues in Contemporary Japan* (S. 223–234). London, New York: Routledge. S. 229.

⁹²⁶ Vgl. West. *Law in Everyday Japan*. S. 224f; Leheny. *Think Global, Fear Local*. S. 34.

⁹²⁷ Vgl. Crawford. The urban techno-aienation of Sion Sono's *Suicide Club*. S. 308.

⁹²⁸ Vgl. West. *Law in Everyday Japan*. S. 220.

⁹²⁹ Vgl. Ebd. S. 216.

⁹³⁰ Vgl. Ebd. S. 241.

Zumeist verbunden mit dem altruistischen Wunsch, der Familie nicht zur Last zu fallen (*meiwaku*),⁹³¹ wird diese Form von Suizid in populären Narrativen der 1990er Jahre (und der ersten Hälfte der 00er Jahre des 21. Jahrhunderts)⁹³² sogar als Selbstaufopferung romantisch hochstilisiert, da diese Männer mittels ihrer Lebensversicherung⁹³³ ein letztes Mal hegemoniale Männlichkeit als Familienerhalter⁹³⁴ performieren können.⁹³⁵

Demzufolge wird der Suizid von Männern mittleren Alters zu einem Zeichen krisenhafter Männlichkeit, welche die vermeintlich sichtbarsten Opfer des neoliberalen Wirtschaftssystems darstellen: Während der prekären Situation von Jugendrepräsentationsfiguren wie *parasite singles* und *freeter* ein subversives Potenzial eingeschrieben wird, da sie bewusst gegen das System rebellieren und infolgedessen ihre Prekarität zelebrieren, zeigt sich der *salaryman* als tragische Figur, die entweder in der Überarbeitung oder im Verlust ihrer Identität den Tod findet, jedoch in beiden Fällen neoliberale Prinzipien der Selbstoptimierung als Selbstzerstörung perpetuieren. Ein gutes Beispiel hierfür ist die Eröffnungsszene von *Batoru rowaiaru* (*Battle Royale*), in welcher der Protagonist (Shuya) seinen erhängten Vater entdeckt. Der Film verändert nicht nur den Hintergrund der Romanfigur (von einem regimekritischen Anwalt mit erhöhtem Gerechtigkeitsinn⁹³⁶ zu einem arbeitslosen *salaryman*), sondern das Bild wird zum Symbol des heutigen Japans: Die Halbtotale zeigt eine wenige Quadratmeter große und mit Schimmel befallene Wohnung, deren Enge durch den Türrahmen betont wird, und, in deren Mitte, den erhängten Vater mit heruntergelassener Hose. Um seinen Hals ist eine Klopapierrolle mit Aufschrift gewickelt, um den Protagonisten aufzuheitern: „Go Shuya!! You can make it, Shuya!“⁹³⁷ Indem im Gegenschuss die Aufmerksamkeit auf das Klo gelenkt wird (Bildmitte zwischen Shuya und Vater, stärker beleuchtet, abgerollte Klopapierrolle), verstärkt der Film die Verbindungslinien zwischen meritokratischem System, Arbeitsethos – „You can make it“ als klare Referenz auf die *ganbaru*-Ideologie, nach der jeder_r Erfolg haben kann, sofern man Leistung erbringt –, neoliberaler Verwertung von Humankapital und dem Freitod von *salaryman*, der letztendlich vom System verschluckt und ausgeschieden wurde. Da die Verfilmung trotz konträrer Befürchtungen die kontroverse Romanvorlage politisch

⁹³¹ Vgl. Ebd. S. 248f.

⁹³² Zu diesem Zeitpunkt verschiebt sich der Diskurs, sodass der Freitod aus gesellschaftlicher Schmach bzw. Scham und aus wirtschaftlichen Gründen kritisch umgedeutet wurde. Vgl. West. *Law in Everyday Japan*. S. 261.

⁹³³ Üblicherweise gibt es keine in Lebensversicherungsverträgen keine Klausel gegen Suizide, wenn der Abschluss zumindest eine kurze Zeitperiode (je nach Vertrag und Firma eins bis drei Jahre) zurückliegt. Vgl. West. *Law in Everyday Japan*. S. 260.

⁹³⁴ Vgl. Dasgupta, R. (2015). Re-imagining the ‘post-bubble’ family in *Tokyo Sonata* and *Hush!* In Tomoko Aoyama & Laura Dales & Romit Dasgupta (Hg.innen), *Configurations of Family in Contemporary Japan* (S. 9–20) London, New York: Routledge. S. 13; Hidaka. *Salaryman Masculinity*. S. 89.

⁹³⁵ Vgl. Kingston. *Japan's Quiet Transformation*. S. 10.

⁹³⁶ Vgl. Takami & Oniki (Übers.). *Battle Royale*. S. 123.

⁹³⁷ Fukasaku, K. (Regie) (2002). *Battle Royale* [DVD]. o. O.: Kinowelt. 0:02.

entschärfte, „[so]daß der Film tatsächlich [...] konservative Werte vermittelt“⁹³⁸, wie Miriam Rohde anhand der Publikationen zum Film und der veränderten (Erwachsenen-Kind-)Beziehungen in der Adaption ausführt, fügt sich dieses Suizidmotiv in dominante Diskussionen zur Suizidalität ein, in welcher hegemoniale Männlichkeit lamentiert und rekonstruiert wird.

Damit bleibt jedoch weiterhin die Frage offen, wie im Gegenzug Jugendsuizidalität kulturell konstruiert wird. Anders als in den meisten Gesellschaften scheint Suizid in Japan zwar (international) ein quantitativ gut erforschtes Thema zu sein, das jedoch teilweise an japonistischen Projektionen leidet, da, wie etwa Barbara Eichinger zur Medienberichterstattung schreibt, der Suizid „für die westliche Welt zu Japan [gehört,] wie für die Japaner Mozart-(Kugeln) zu Österreich.“⁹³⁹ So verweist etwa Lee A. Headley in den Vorbemerkungen zum Kapitel zur Suizidalität in Japan auf die Quantität der Forschung, welche, so könnte man meinen, die Behandlung des Themas erleichtern könnte. Doch das Gegenteil ist der Fall, denn wie Headley versichert: „Still, much of the information about Japanese suicides is in bits and pieces, owing to the particular interest of most writers on the subject.“⁹⁴⁰ Suizidalität spielte seit dem Beginn des (inner- sowie außerjapanischen) Moderne- und Verwestlichungsdiskurses ohnedies stets eine große Rolle, da (trotz Ähnlichkeiten von Suizidarten und -orten inner- sowie außerhalb von Japan)⁹⁴¹ die Diskursformation neben konstanten (orientalistischen)⁹⁴² Projektionen von *seppuku* (Harakiri, ritualisierter Selbstmord) ein japanisches Nationalselfverständnis produziert.⁹⁴³ So macht etwa Soziologin Ueno Kayoko darauf aufmerksam, dass nicht-japanische Autor_innen die längste Zeit an diesem Suizidnarrativ ansetzten, um in einem japonistischen Narrativ das essenzialistische Wesen der „Japaner_innen“ verstehen zu können.⁹⁴⁴ Indem der ritualisierte *seppuku* permanent als Gegenfolie herangezogen wird,⁹⁴⁵ versteht sich *jisatsu* (wortwörtlich: Selbstmord) als Moment individualisierter (und individualisierender) Freiheit,⁹⁴⁶ die v. a. deshalb einem vermeintlich indigenen „Gruppismus“ (Gruppenidentität) gegenübergestellt

⁹³⁸ Rohde. Die politische Dimension von Fukasaku Kinjis Spielfilm *Battle Royale*. S. 66f.

⁹³⁹ Eichinger. Langeweile, Film, Jugend. S. 234.

⁹⁴⁰ Headley, L. A. (1983). Editor's Note Japan. In Lee A. Headley (Hg.), *Suicide in Asia and the Near East* (S. 12). Berkeley, Los Angeles, London: Univ. of California Press. S. 12.

⁹⁴¹ Vgl. Pinguet, M., & Osten, Beate von der (Übers.), & Ozaki, M. (Über.), & Fekl, W. (Übers.) (1991). *Der Freitod in Japan. Ein Kulturvergleich*. Berlin: Verlag Mathias Gatz. (Originalwerk veröffentlicht 1984). S. 44.

⁹⁴² Vgl. Wolfe, A. (1990). *Suicidal Narrative in Modern Japan. The Case of Dazai Osamu*. Princeton: Princeton Univ. Press. S. 52.

⁹⁴³ Vgl. Wolfe. *Suicidal Narrative in Modern Japan*. S. xiv.

⁹⁴⁴ Vgl. Ueno. Suicide as Japan's major export?

⁹⁴⁵ Vgl. Wolfe. *Suicidal Narrative in Modern Japan*. S. 35; Hiroguchi. Mental health and therapy in Japan. S. 228.

⁹⁴⁶ Vgl. Wolfe. *Suicidal Narrative in Modern Japan*. S. 16.

wird, da sie mit dem autonomen Handeln von Künstler_innen verbunden wurde –⁹⁴⁷ ergo, im Rückgriff auf Émile Durkheim, auf welchen japanische Wissenschaftler_innen⁹⁴⁸ und Japanolog_innen⁹⁴⁹ trotz sichtbarer japonistischer Projektionen⁹⁵⁰ ebenfalls zurückgreifen, als „egoistischen Selbstmord“, da gesellschaftliche Bindungen zu schwach ausgeprägt sind.⁹⁵¹ In diesem Diskurs ordnet sich auch Tsurumi Wataru mit seinem *Kanzen jisatsu manyuaru* ein. Indem das kontroverse, jedoch überaus erfolgreiche Buch⁹⁵² eine detaillierte Aufschlüsselung diverser Suizidarten „alongside details assessing relative pain, efficiency, and speed of death“⁹⁵³ bereithält, konstruiert diese Entpathologisierung (Jugend-)Suizid weniger als Selbstaufopferung für die Gruppe und Arbeitsethos als vielmehr die befreiende Loslösung vom gesellschaftlichen Druck.⁹⁵⁴ In dieser Hinsicht verbindet der Autor Suizide erneut mit dem apokalyptischen Diskurs, indem für Tsurumi die Feststellung der ausgebliebenen Apokalypse in den ausgehenden 1980er Jahren nur eine Möglichkeit offen hält: „If you really want the world to end, you’re going to have to do it yourself.“⁹⁵⁵ In ihrem Sammelband *Pop Culture* beschreiben Miyadai Shinji und Matsuzawa Kureichi Tsurumis Phrase „resetting the world“ als entlastende Spielmetapher; denn „[o]nly if you think that you can always kill yourself, you feel much released“, sodass man nun die Möglichkeit habe „to behave freely. In the world of game, you can always ‘reset’ it, or change to other games.“⁹⁵⁶ Obgleich dieses spielerische Motiv an den sorgenlosen Freitod in *Jisatsu sākuru* (0:00-04, 0:30-33, 0:48-52) erinnert, soll, wie Anthropologin Anne Allison schreibt, diese Sichtweise als eine „tactic for life“ gelesen werden. „For, as desperate as [...] [one] fe[els] in [...] [one’s] everyday skin, the knowledge of an exit strategy and of others sharing similar experiences [...] provided a link, of sorts, to life.“⁹⁵⁷

Die Verbindung zu Tsurumis „Handbuch“ erlauben drei Schlussfolgerungen: 1. Ähnlich der Autor_innen, die ich eingangs diskutierte, fügt sich Tsurumi erneut dem *muen shakai* ein,

⁹⁴⁷ Vgl. Ebd. S. 35.

⁹⁴⁸ Vgl. Doi, T. (1987). Review The Thorn in the Chrysanthemum. Suicide and Economic Success in Modern Japan by Mamoru Iga. *Journal of Japanese Studies* 13, 2, S. 499–502, hier S. 499. Zugriff am 04.05.2014 unter <http://www.jstor.org/stable/132486>.

⁹⁴⁹ Vgl. West. *Law in Everyday Japan*. S. 240.

⁹⁵⁰ Vgl. Ueno. Suicide as Japan’s major export?

⁹⁵¹ Vgl. Durkheim, E., & Herkommer, S. (Übers.), & Herkommer, H. (Übers.) (1997). *Der Selbstmord*. 6. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 442.

⁹⁵² Die Kontroverse um das Buch war von einer Größe, dass Ende der 1990er Jahre die weitere Verbreitung des Buches verboten wurde. Vgl. Gross, B. (2006). Global Suicide. *The Forensic Examiner Publisher* 15, 2. Zugriff am 21.09.2016 unter <http://www.biomedsearch.com/article/Global-suicide/147201424.html>.

⁹⁵³ Allison. *Precarious Japan*. S. 133.

⁹⁵⁴ Vgl. Ebd. S. 133.

⁹⁵⁵ Tsurumi. A Final Exit for Japan’s Generation X.

⁹⁵⁶ Miyadai, Shinji & Matsuzawa, Kureichi zit. n. Ishikawa. *Seeking the Self*. S. 58.

⁹⁵⁷ Allison. *Precarious Japan*. S. 133f.

indem, wie Allison ausführt, auch die Verbindungen zu Personen mit ähnlichen Erfahrungen einen zentralen Punkt darstellt, um sich im Leben zu verankern. 2. Hierzu verwendet der Autor eine apokalyptische (Spiel-)Metapher, die das Handbuch und infolgedessen weitere Texte, die sich auf diesen beziehen, in den hier analysierten Untergangsdiskurs der 1990er Jahre einfügt. 3. Indem Tsurumi Suizid als Lebensstrategie entdeckt, macht er nicht nur die gesellschaftlich prekäre Situation von Jugendlichen sichtbar, sondern spricht ihnen ihre Verwundbarkeit erneut zu, die ihnen vor allem anhand des Diskurses um Jugendsuizidalität abgesprochen wurde. Gesellschaftlich wird das Erscheinen von jugendlichem Freitod deutlich von dem Auftreten von Suiziden von *salaryman* unterschieden, da erstere als „irresponsible, thoughtless acts“ verstanden werden. Aufgrund der Tatsache, dass „those who engage in them are seen as *too weak-willed to die on their own*“⁹⁵⁸ (Meine Herv.), wird in diesem Kontext vor allem der durch das Internet organisierte Jugendsuizid hervorgehoben, der Mitte bis Ende der 1990er Jahre an Sichtbarkeit gewinnt⁹⁵⁹ und in *Jisatsu sākuru* an mehreren Stellen angesprochen wird (*JS* 0:16-18, 0:40, 0:44-45, 0:48). Indem diese Suizidart medial im Kontext von *shinjū*-Narrativen („Liebessuizid“ bzw. Doppelsuizid) präsentiert wird,⁹⁶⁰ betont die Diskussion dieser die Abhängigkeit von Personen und setzt sie mit Suiziden von hegemonialer Männlichkeit in Kontrast. Während der Tod von *salaryman* in dem hegemonialen Geschlechterdiskurs naturalisiert und essenzialisiert wurde („It’s like you become an animal who can’t hunt/find its food“ and this „signifies death“.⁹⁶¹), erlaubt das Sprechen über jugendlichen Freitod erneut, die verweichlichte (da vermeintlich verweiblichte) Jugend für ihre fehlende Stärke zu kritisieren. Dies wird durch den Umstand verschärft, dass der Diskurs vor allem von der Suizidalität männlicher Jugendlicher geprägt ist und somit als Ort einer Männlichkeitskrise diskutiert wird,⁹⁶² da deren „Schwäche“, im panoptischen Klassenverbund zu überleben, eine marginalisierte Männlichkeit produziert, von der sich andere Männlichkeiten distanzieren können.⁹⁶³ Indem nun Tsurumi scharf die Sichtweise kritisiert, dass „[young] people who commit suicide are cowardly or weak-willed“⁹⁶⁴, kann er nicht nur (Jugend-)Suizidalität entpathologisieren und implizit die wertende Unterscheidung zwischen Suiziden nach Personengruppen entnaturalisieren, sondern insbesondere seine politisch linke Einstellung neu orientieren: Denn in den frühen 1990er Jahren, als Tsurumi das

⁹⁵⁸ Hiroguchi. *Mental health and therapy in Japan*. S. 228.

⁹⁵⁹ Vgl. Gross. *Global Suicide*.

⁹⁶⁰ Vgl. Ueno. *Suicide as Japan’s major export?*

⁹⁶¹ Bulbeck. *Sex, Love and Feminism in the Asia Pacific*. S. 173.

⁹⁶² Vgl. Castro-Vázquez. *In the Shadows*. S. 57.

⁹⁶³ Vgl. Hidaka. *Salaryman Masculinity*. S. 56; Lebra, T. S. (2004). *Japanese Self in Cultural Logic*. Honolulu: Univ. of Hawai’i Press. S. 144.

⁹⁶⁴ Tsurumi. *A Final Exit for Japan’s Generation X*.

Buch verfasste, entdeckte er entsprechend des sich damals langsam abzeichnenden *class turns*⁹⁶⁵ neben internationalen Problemfeldern, die in seiner marxistischen Umgebung diskutiert wurden, abermals die ignorierte prekäre Lage von Jugendlichen und jungen Erwachsenen.⁹⁶⁶ Dementsprechend bietet eine derartige Diskussion auch die Möglichkeit, die vermeintlich klassenlose Gesellschaft im Kontext des dominanten Diskurses um *chūryū ishiki* (Mittelklassenbewusstsein) zu problematisieren und soziale Marginalisierung zum Thema zu machen.

Dass Sono bewusst auf Tsurumis Arbeit zurückgreift, lässt sich mit direkten Vergleichen zwischen Textpassagen aus dem *Kanzen jisatsu manyuaru* und Szenen aus *Jisatsu sākuru* und begleitendem Material deduzieren. So schreibt Tsurumi bzgl. „Jumping in front of a train“:

„Choose a local station where an express train passes without stopping – a slow train may not be lethal. If you jump when an approaching train is about 100 meters away, it will be too late for the train to stop and too late for anyone to try to rescue you. Jump down the tracks, lie across them, and wait for the train to hit you. Parts of your body – your arms, legs, and stomach – will be cut off on impact. You will probably die instantly. If some of your clothes get tangled under the train, you may be dragged for a while. Various parts of your body will be scattered over several hundred meters.“⁹⁶⁷

Während ich auf die entsprechende Sequenz, die Eröffnungsszene des Films, noch ausführlicher im Folgekapitel eingehen werde, möchte ich auf zentrale Ähnlichkeiten zwischen den beiden Darstellungen hinweisen. In dieser Sequenz stellen sich 54 Schulmädchen entlang des Bahneinstieges auf, reichen sich die Hände und stürzen sich zum Entsetzen ihres Umfelds vor dem Zug (*JS* 0:03-04). Doch schauen wir uns die Szene im Detail an. Nachdem die Schulmädchen unmittelbar beim Ertönen von Warnsignalen zu einem einfahrenden Schnellzug die gelbe Sicherheitslinie betreten, um sich entlang der Kante des Bahnsteiges aufzustellen, verharren die Schulmädchen beinahe eine ganze Minute in dieser Position. Erst als der Film erneut zu einigen Einstellungen des Zuges, der drei laute Warngeräusche von sich gibt, und einer rot leuchtenden Warnanlage schneidet, zählen die Mädchen drei kurze Countdowns, bis sie mit einem fröhlichen „Hep“ vom Bahnsteig springen (begleitet von einem lang gezogenen Warngeräusch des Zuges). Das relativ lange Warten dient nicht nur einem filmischen Spannungsaufbau, sondern betont zugleich die physische Nähe zwischen Zug und Schulmädchen, die sich erst zum Springen bereitmachen, als der Zug die letzte Warnleuchte vor dem Bahnhof passiert. Dieser Eindruck wird durch zwei Einstellungen vom Zug verstärkt, die unmittelbar an die Sprungbewegung der Mädchen

⁹⁶⁵ Vgl. Sugimoto. ‘Japanese culture’. S. 2.

⁹⁶⁶ Vgl. Allison. *Precarious Japan*. S. 133.

⁹⁶⁷ Tsurumi. *A Final Exit for Japan’s Generation X*.

geschnitten werden: Eine Halbtotale des Zuges, um das rasante Einfahren des Zuges zu unterstreichen, da wir den Zug zunächst frontal und dann (überbelichtet) aus nächster Nähe seitlich sehen, als ob dieser rasant an einem_einer Passant_in vorbeifährt; und eine Nahaufnahme, die verschwommen die Leuchten des einfahrenden Zuges zeigt. In dieser Hinsicht bezeugen die Einstellungen des Zuges, der bis dahin nur in Weiten und Totalen inszeniert wurde, ein weiteres Mal die physische Nähe des Fahrzeugs, der, wie Tsurumi im obigen Zitat ausführt, bei dieser Entfernung nicht mehr zu bremsen vermag („If you jump when an approaching train is about 100 meters away, it will be too late for the train to stop”). Das Warten scheint demnach strategisch zu sein,⁹⁶⁸ damit die Mädchen erst springen, wenn sie sich in unmittelbarer Nähe zum Zug befinden und dieser nicht mehr bremsen kann. Zwar handelt es sich hierbei nicht um eine kleine Lokalstation („Choose a local station”), doch eine Einstellung der Bahnhoftsanzeige verdeutlicht mit den Worten „RAPID“, dass es sich zumindest um einen Schnellzug handelt, auf den die Schülerinnen bewusst gewartet haben („an express train”). Indem die letzte Einstellung, bevor das Blutbad beginnt, die Silhouette einer Akteurin vor den Zugscheinwerfern zeigt (Abb. 57), ehe diese⁹⁶⁹ in der folgenden Aufnahme auf den Schienen liegt (Abb. 58), wird abermals die Nähe zwischen Personen und Bahn visualisiert. Auch an dieser Stelle scheint Sono der Passage zu folgen, da sich die Figur entsprechend den Textangaben quer auf die Schienen legt („lie across them”) und Sekunden wartet, bis ihr Kopf von einem Zugrad erfasst wird (Abb. 59) (“wait for the train to hit you”). Obzwar wir in erster Linie sehen, wie das Blut der Mädchen quer über den Bahnhof gespritzt wird, werden dennoch einzelne Körperteile vom Zug mitgeschliffen („you may be dragged for a while”), während andere durch die Fenster des Zuges fliegen („Various parts of your body will be scattered”). Indem im Laufe einer späteren Obduktion die Kamera über die geborgenen Leichenteile fährt, die über einen Tisch verstreut sind (JS 0;22), visualisiert der Film nachträglich die Menge der Gliedmaßen, deren Ausmaß in der vorangegangenen Szenen einzig über das weit spritzende Blut vermittelt wurde.

An einer anderen Stelle beschreibt Tsurumi die Möglichkeit, von einem hohen Gebäude zu springen. Eine bevorzugte Methode, da, „[t]here’s rarely any anxiety or fear. In fact, according to the accounts of suicide survivors, the fall can be quite pleasurable.” Doch zugleich macht der Autor seine Leser_innenschaft darauf aufmerksam, dass man auf Höhe und Boden aufpassen müsse, um ein Scheitern zu vermeiden. So verweist er etwa direkt auf

⁹⁶⁸ Damit erinnert die Szene auch an Suizidberichte von Überlebenden, die den Sprung vor einen Zug entsprechend der Angaben im *Kanzen jisatsu manyuaru* genau geplant haben. Vgl. West. *Law in Everyday Japan*. S. 215, 247.

⁹⁶⁹ Da der Schnitt zwischen den beiden Einstellungen von der Bewegung dieser Person motiviert ist, suggeriert er, dass es sich hierbei um dieselbe handelt.



Abb. 57. Sono. *Suicide Circle*. 0:04:08.



Abb. 58. Sono. *Suicide Circle*. 0:04:08.



Abb. 59. Sono. *Suicide Circle*. 0:04:09.

den versuchten Suizid eines „sixteen-year-old girl who jumped from the fifth floor of her school“. Unglücklicherweise überlebte sie, da „she landed on a bush.“⁹⁷⁰ Eine Szene, die nahezu identisch ist mit dem Ende von dem Manga zu *Jisatsu sākuru*, in dem die Protagonistin den Sprung mit ihrer Freundin als nahezu transzendente Erfahrung erlebt („the fall can be quite pleasurable“), ehe sie als Einzige den Massensuizid von einer Gruppe von Schulmädchen, die sich von dem Schuldach stürzt, überlebte, da sie in einem Busch gefallen ist.⁹⁷¹ Während in *Noriko no shokutaku* aufgrund von fehlenden Jugendsuiziden (abseits einer direkten Wiederholung der Anfangsszene aus *Jisatsu sākuru* (NOR 2:02-03)) derartige Passagen nicht nachgestellt werden, scheint Sono hier unmittelbar aus Tsurumis Text zu zitieren: Ähnlich Allison's Interpretation der Suizidmöglichkeit als „tactic for life“ erkennt eine namenslose Figur, „[b]eing close to death gives living value“ (NOR 2:25), sodass ein Familienvater letztlich seinen Egoismus eingestehen muss, in der Hoffnung, dass seine (Ersatz-)Familie seinem Wunsch zustimmt, „to start over. [...] I want to redo everything. [...] Let's die once and come back to life.“ (NOR 2:27-28). Das klingt, als ob der Vater Tsurumis Phrase „resetting the world“ rezitierte. Entsprechend all dieser Passagen, die in *Jisatsu sākuru* und im Umfeld von diesem Text entstanden sind, ist zu erwarten, dass Sono nicht nur das *Kanzen jisatsu manyuuru* kennt, sondern dieses die Erschaffung dieser Texte um *Jisatsu sākuru* maßgeblich beeinflusst hat, sodass 1. der Film im Kontext vom apokalyptischen Narrativ zu verstehen ist. Neben der Verwendung von Suizidepidemien als Zeichen gesellschaftlicher Zerstörung, die auch andere Autor_innen verwenden, ordnet sich der Text Tsurumis Logik der spezifischen Verwendung der Metapher unter. Zum anderen (2.) scheint es nun wichtig zu sein, wie sich der Film in den Diskurs um *muen shakai* einordnet, da dieser einerseits ein wiederkehrendes Element von den meisten Analysen des Textes darstellt, andererseits Tsurumi sich in diesem Diskurs verortet.

In seiner Auseinandersetzung mit den Suizidnarrativen in der japanischen Literatur verweist Alan Wolfe auf „a significant difference between suicide as a theme within a narrative and suicide as the structural component of narrative meaning.“⁹⁷² Entsprechend der Bedeutung, die Suizidalität in *Jisatsu sākuru* einnimmt, scheint es ratsam, diesem Hinweis zu folgen. Denn dessen narrative Struktur mit „seine[n] zahlreichen interkulturellen und intermedialen Bezüge[n]“⁹⁷³ zu anderen Genres und Filmen darf sich als durchaus eigenwillig

⁹⁷⁰ Tsurumi. A Final Exit for Japan's Generation X.

⁹⁷¹ Vgl. Furuya, U. (2006). *Der Selbstmordclub*. München: Schreiber & Leser. (Originalwerk veröffentlicht 2002). S. 156-170.

⁹⁷² Wolfe. *Suicidal Narrative in Modern Japan*. S. 120.

⁹⁷³ Eichinger, B. (2007). Broken Memories. Die DVD des Kultfilms *Suicide Circle* und die Medialisierung des kulturellen Gedächtnisses. In Frank Stern, Julia B. Köhne, Karin Moser, Thomas Ballhausen & Barbara

beschreiben, da „[its] plot unfolds through strategically placed digressions, frustrating ‘red herrings’, and the conflation of conventions from multiple film genres”⁹⁷⁴, wie Jay McRoy ausführt. Doch im Kontrast zur kritischen Definition moderner Horrorfilme als „plotless carnography“, in der „the spectacle of effects momentarily arrest[s] the plot“, müsse man diese Szenenfolge als den subversiven Kern des Films verstehen, der, wie Literaturwissenschaftlerin Linda Badley zum *Slasher*-Genre schreibt, „the assurances of a progressive order or closure“⁹⁷⁵ verweigere. Unterbrochen von drei zentralen Massensuizidszenen (*JS* 0:00-0:04, 0:27-33, 0:48-52) und mehreren Musikeinlagen einer J-Pop-Band (0:04-0:05, 0:26-27, 0:48-52, 1:11-12, 1:27-32) und eines bekannten Popsängers (0:58-1:01) changiert der Film zwischen diversen Figuren, die von der Suizidepidemie betroffen sind bzw. die das Geheimnis um diese lüften möchte. Da jedoch die Suche um die Motive, dem Anschein nach, den narrativen Antrieb des Films darstellt, glaubt man sich, wie etwa David Kalat vorschlägt, in dem männlich kodifizierten *police procedural*-Genre wiederzufinden, in dem man den Ermittlungen eines oder mehreren (Hobby-)Detektiven folgt.⁹⁷⁶ So stellen Ishibashi Ryo (Detektiv Kuroda) und Nagase Masatoshi (Detektiv Shibusawa) nicht nur die wohl prominentesten Schauspieler des Films dar, sondern werden auch als erstes in den Opening Credits genannt (*SC* 0:00), um ihren Status als Protagonisten zu forcieren. Selbst IMDb ist davon überzeugt, dass der Film von einem „detective“ handle „trying to find the cause of a string of suicides.“⁹⁷⁷ Da *muen shakai* die Schwierigkeit verdeutlicht, „to muster up the kind of civic responsibility to sense beyond one’s own pain“⁹⁷⁸, scheint eben diese Suche nach Gründen für das Leiden der Anderen die Möglichkeit zu bieten, diese Schwierigkeit zu überwinden, um letztendlich erneut Beziehungen zueinander aufbauen zu können. Damit ordnet sich der Film in eine Reihe von Filmen und anderen zeitgenössischen Texten wie *Ringu* (*The Ring*) (1991), *Sōsakusha* (*Die Stadt und das Mädchen*) (1999), *Bijitā Q* (*Visitor Q*) (2001), *Jisatsu manyuaru* (2003) und *Noriko no shokutaku* ein, in denen (Hobby-)Detektive und Journalisten versuchen, Mysterien bzgl. des Lebens von einem oder mehreren Jugendlichen und jungen Erwachsenen zu lüften, um diese zu verstehen und in den meisten Fällen zu retten. Indem diese Texte jedoch allesamt Männer

Eichinger (Hg.innen), *Filmische Gedächtnisse. Geschichte – Archiv – Riss* (S. 230–259). Wien: Mandelbaum Verl. S. 231.

⁹⁷⁴ McRoy. *Nightmare Japan*. S. 142.

⁹⁷⁵ Badley, L. (1995). *Film, Horror and The Body Fantastic*. Westport, London: Greenwood Press. S. 6f.

⁹⁷⁶ Vgl. Kalat, D. (2007). *J-Horror. The Definitive Guide to The Ring, The Grudge and Beyond*. New York: Vertical. S. 157.

⁹⁷⁷ O. V. (o. J.) Suicide Circle. (2001). *IMDb*. Zugriff am 02.09.2016 unter http://www.imdb.com/title/tt0312843/?ref_=fn_al_tt_1.

⁹⁷⁸ Allison. *Precarious Japan*. S. 15.

(meist mittleren Alters) als Suchende einsetzen, denen großteils, wenn nicht sogar ausschließlich weibliche Jugendliche als „Untersuchungsobjekte“ gegenüberstehen, rekurren diese Texte auf traditionell vergeschlechtlichte Narrative des Detektivgenres, sodass diese nicht nur hegemoniale Geschlechtervorstellungen reproduzieren, sondern eine Unterscheidung zwischen zwei Formen von delinquentem Verhalten treffen: Männlich kodifizierte Devianz, deren „hartes“ (*kōha*) gewaltsames rebellisches Verhalten⁹⁷⁹ nicht aufgehalten werden könne, gegenüber weiblich kodifizierter Devianz, der Betreiberinnen als „Opfer“ der Gesellschaft im Kontext eines maskulinistischen Befreiungsnarrativ gerettet werden kann. Dies entspricht auch der geschlechtlichten Konstruktion von *hodōin*, von Jugendhilfe leistenden Freiwilligen. Von staatlicher Seite unterstützt und manchmal von Polizist_innen (in und ohne Uniform) begleitet sollen diese auf öffentlichen Plätzen auffällige Jugendliche ansprechen, ehe sich diese delinquent verhalten. Denn, wie es in einem staatlich herausgegebenen Leitfaden (2004) für *hodōin* heißt,

„[f]inding and administering guidance quickly is extremely important for stopping juvenile delinquency and also for building a wholesome environment. When kids are *becoming delinquents*, it is important to move as quickly as possible to nip it in the bud and move them in a better direction; when *it appears that they might be at risk of delinquency*, we should use guidance as initial steps toward making sure they stay on the right path.“⁹⁸⁰ (Meine Herv.)

Auffällig an der Textpassage, die an sich geschlechtsneutral gehalten ist, ist die Offenheit, welche Jugendliche aller als delinquent beschrieben werden, indem der Text auf vage Ausdrücke zurückgreift, um generalisierte Gefahren der Jugendlichen zu beschreiben („becoming delinquents“, „when it appears that they might be at risk of delinquency“). Während deshalb in der Praxis der Prozess auf *profiling* entsprechend diverser intersektionell wirkender Differenzmerkmale basiert,⁹⁸¹ zeigt der Text eine deutlich geschlechtliche Dimension. Denn zur Identifizierung von „youth for guidance“ bietet der Text zwei Hinweise an: Personen „[w]earing pants low (low-rider)“, eine männlich kodifizierter Modeausdruck, und Personen

„Wearing fashionable clothes [...] or makeup from famous brands, or carrying a purse or bag from a famous designer, particularly if the juvenile is treating the item as precious no matter how old or beaten up it is. Girls sitting on the ground, operating their cell phones, and who seem to be

⁹⁷⁹ Vgl. Mikanagi. *Masculinity & Japan's Foreign Relations*. S. 99.

⁹⁸⁰ ZZ-Ward Shōnen Senta (2004), *Shōnen hodo katsudō no jūyōsei to pointo (wakamono to no sesshikato)* zit. n. Leheny. *Think Global, Fear Local*. S. 97.

⁹⁸¹ Vgl. Leheny. *Think Global, Fear Local*. S. 99.

waiting to be „picked up“⁹⁸².

Während der Text bei männlichen Jugendlichen einzig auf einen gewissen Kleidungsstil hinweist („low-rider“), wird der weibliche Körper in seiner ganzen Bandbreite – von der Art der Kleidung („fashionable clothes“), des Make-Ups („from famous brands) und des Accessoires („purse or bag from a famous designer“) über ihr Verhalten („sitting on the ground, operating their cell phones“) bis hin zu reinen Mutmaßungen („seem to be waiting to be „picked up“) – auf deviantes Verhalten untersucht, um zu eruieren, wie notwendig sie Hilfe benötigt. Eine derartige Konzentration auf weibliches Verhalten entspricht zum einen der Verschiebung innerhalb des jugendphoben Diskurses in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre, wie Sharon Kinsella bemerkt.⁹⁸³ Zum anderen jedoch ebenso der geschlechtlichen Konstruktion von Jugendhilfe, in der ein weiblich konnotiertes Opfer gerettet werden kann.

Im Kontext des Filmes ist dies vor allem entsprechend der Tatsache interessant, dass (Jugend-)Suizidalität in Japan (ähnlich anderer Länder des Globalen Nordens) deutlich männlich geprägt ist. Trotz der relativen Angleichung der Suizidraten von männlichen und weiblichen Jugendlichen bzw. jungen Erwachsenen (15 – 24 Jahre alt) in den 1970er Jahren (1955 belief sich die Rate weiblicher Suizide in dieser Altersgruppe auf 60 % der männlichen, 1969 auf 77 %, 1975 auf 68 %)⁹⁸⁴ sank das Niveau entsprechend der Geschlechterverhältnisse aller Altersgruppen in den letzten Jahrzehnten nicht nur erneut (2003 über Alterskohorten hinweg auf 36 % der männlichen Suizidrate; bei Jugendlichen auf 51 %),⁹⁸⁵ sondern wird die Diskussion, wie schon oben erwähnt, in erster Linie über männliche Jugendliche geführt, um marginalisierte und hegemoniale Männlichkeit zu produzieren. Das kann einerseits damit zu tun haben, dass im Kontrast zu den empirischen Daten kulturhistorisch Suizidalität lange Zeit weiblich konnotiert war bzw. noch ist. Während etwa das *oya ko shinjū*-Narrativ (Mutter-Kind-„Doppelsuizid“ bzw. –„Liebessuizid“) den Suizid-Infantizid als Regressionsmoment entkriminalisiert,⁹⁸⁶ imaginiert, idealisiert und letztendlich verweiblicht, da dieser die perfekte Einheit von mütterlicher *amae*-Liebe⁹⁸⁷ realisieren kann,^{988,989} sei, so Maurice Pinguet in

⁹⁸² ZZ-Ward Shōnen Senta (2004), *Shōnen hodo katsudō no jūyōsei to pointo (wakamono to no sesshikato)* zit. n. Leheny. *Think Global, Fear Local*. S. 97f.

⁹⁸³ Siehe hierzu Kapitel 2.2.2.

⁹⁸⁴ Vgl. Tatai. Japan. 39.

⁹⁸⁵ Vgl. Ueno. Suicide as Japan's major export?

⁹⁸⁶ Vgl. Ebd.

⁹⁸⁷ Die Schwierigkeit der Übersetzung ist – ähnlich anderer interkulturelle Fälle, in denen partikularische Epistemologien von Interesse sind – (Vgl. Dissanayake, W. (1996). Self, Agency, and Cultural Knowledge. Reflections on Three Japanese Films. In Wimal Dissanayake (Hg.), *Narratives of Agency. Self-Making in China, India, and Japan* (S. 178–201). Minneapolis: Univ. of Minnesota Press. S. 181.) bezeichnend für das kulturell divergierende Verständnis von *amae*. Während das Wort oftmals mit („gegenseitiger“ (Vgl. Arnold, S. (2013). *Maternal Horror Film. Melodrama and Motherhood*. New York: Palgrave Macmillan. S. 120.)) „Abhängigkeit“

seiner Kulturgeschichte des Freitods in Japan, dieser „logischerweise unabdingbar“ in einem Näheverhältnis zum „weiblichen Ideal, sich selbst zurückzunehmen“⁹⁹⁰. Demnach ist weiblicher Suizid in zwei konträre Narrative eingefangen: Einerseits stellt es in dem psychoanalytischen Konzept *amae* von Doi Takeo die Möglichkeit für ein Kind dar, mit der Mutter (regressiv) zu verschmelzen, sodass die in Folge der Individuation etablierten Differenzen⁹⁹¹ aufgehoben werden können.⁹⁹² Da dieses Narrativ den Suizid von Mutter und Kind somit als „zeitliche Regression in die Kinderjahre“ imaginiert, die „im extremen Fall bis in den Mutterleib“ geht, weil „man [dort] gegen die heute drohenden Gefahren geschützt war“⁹⁹³, stellt der weibliche tote Körper in diesem ein romantisierendes Symbol des Mutterleibes dar, wie dies auch in Literatur und Populärkultur konstruiert wird.⁹⁹⁴ Da jedoch „[b]y its very nature, *amae* depends on *other*, on the object of *amae*, and in this sense it is inherently unstable“⁹⁹⁵, (re)produziert das *oya ko shinjū*-Narrativ nicht nur *amae*, sondern stellt seine (zweifelhafte) Perfektion dar, in dem das Kind von Mutter *aktiv* in sich aufgenommen wird. Gegenteilig stellt der weibliche Freitod in Pinguets Deutung, auf die etwa Eichinger an einer Stelle ihrer Analyse zurückgreift,⁹⁹⁶ die radikale Fortsetzung einer weiblich konnotierten *Passivität* dar. Trotz der Unterscheide zwischen den Narrativen werden in geschlechtliche Kodierungen von Weiblichkeit reproduziert.

Dementsprechend möchte ich im Folgenden darauf eingehen, wie zum einen der Rückgriff

bzw. ein anderssprachliches Äquivalent hierzu (Siehe etwa Doi & Bester (Übers.). *The Anatomy of Dependence*. S. 7; Miyaki, K., Campos, J., Bradshaw, D. L., & Kagan, J. (1986). Issues in Socioemotional Development. In Harold Stevenson & Hiroshi Azuma & Kenji Hakuta (Hg.innen), *Child Development and Education in Japan* (S. 239–261). New York: Freeman. S. 241.) übersetzt wird, wird der Begriff auch als „a form of love“ (Doi & Harbison (Übers.). *The Anatomy of the Self*. S. 138.), um die negativen Konnotationen fehlender Autonomie im transatlantischen Raum zu umgehen. Vgl. Lebra. *Japanese Self in Cultural Logic*. S. 19.

⁹⁸⁸ Wortwörtlich eigentlich nur Elternteil (*oya*)-Kind (*ko(domo)*)-Doppelsuizid, ist jedoch zum einen *shinjū* in den meisten Fällen als Liebessuizid verstanden, was die Verbindung zur *amae*-Liebe intensiviert; zum anderen wird aufgrund der Erziehungsmuster dieser ausschließlich über Mutterschaft diskutiert. Vgl. Lebra. *Japanese Self in Cultural Logic*. S. 134; Fouraker, L. (2003). Introduction. Voluntary Death as Japanese Culture. In Lawrence Fouraker, *‘Voluntary Death’ in Japanese History and Culture* (S. 1–12). Zugriff am 06.07.2016 unter <https://www.inter-disciplinary.net/ptb/mso/dd/dd2/Fouraker.voluntary%20death.pdf>. S. 10.

⁹⁸⁹ Vgl. Doi & Bester (Übers.). *The Anatomy of Dependence*. S. 9.

⁹⁹⁰ Pinguet & Osten (Übers.) & Ozaki (Übers.) & Fekl (Übers.). *Der Freitod in Japan*. S. 73.

⁹⁹¹ Vgl. Doi & Bester (Übers.). *The Anatomy of Dependence*. S. 19, 74.

⁹⁹² Vgl. Freeman, D. (2009). *Amae*. East and West. In Salman Akhtar (Hg.), *Freud and the Far East. Psychoanalytic Perspectives on the People and Culture of China, Japan, and Korea* (S. 71–78). Lanham, Boulder, New York, Toronto, Plymouth: Jason Aronson. S. 74f.

⁹⁹³ Freud, S. (2000). Hemmung, Symptom und Angst. In Sigmund Freud, Alexander Mitscherlich & Angela Richards & James Strachey (Hg.innen), *Studienausgabe*. Bd. 6. *Hysterie und Angst* (S. 227–310). Frankfurt Am Main: Fischer Taschenbuchverl. (Originalwerk veröffentlicht 1926). S. 270.

⁹⁹⁴ Etwa in Tezuka Osamu *Buddha*, in dem Mutterschaft ein konstant zentrales Thema ist (z. B.: Tezuka, O. (2014). *Buddha*. Bd. 9. *Karma*. Hamburg: Carlsen. (Originalwerk veröffentlicht 1972). S. 280.), reflektieren Mutter und Kind ihre Situation, nachdem beide von einem Speer durchbohrt wurden: „‘Vielleicht ist es besser so... Gewaltsam vereint... Nicht wahr, Mutter?’ ‚Jetzt kann uns niemand mehr trennen. Nie wieder...‘“ (Tezuka, O. (2012). *Buddha*. Bd. 9. *Die Prophezeiung*. Hamburg: Carlsen. (Originalwerk veröffentlicht 1972). S. 97.)

⁹⁹⁵ Doi & Harbison (Übers.). *The Anatomy of the Self*. S. 45.

⁹⁹⁶ Vgl. Eichinger. Langeweile, Film, Jugend. S. 272.

auf das männlich kodifizierte Genre und dessen vergeschlechtlichtes Rettungsnarrativ und die Verwendung von weiblichen Jugendlichen in *Jisatsu sākuru* eingesetzt werden, um Jugendliche bzw. die Beziehung zu Jugendlichen zu thematisieren. Indem der Film *Jisatsu manyuaru* (*JM*) lose Tsurumi Watarus *Kanzen jisatsu manyuaru* und der Kontroverse, die dessen Publikation auslöste,⁹⁹⁷ als Horrorfilm mit Elementen des *police procedural*-Genres verfilmt, bietet der Vergleich mit diesem eine gute Basis, um zu sehen, wie beide Filme weibliche Opfer, das männlich kodifizierte Genre und die Suche nach Motiven nützen. Beide Filme öffnen nicht nur mit dem Suizid von einer (*JM* 0:01) bzw. 54 jungen Frauen (*JS* 0:03-04), sondern verweisen in hierauf folgenden Obduktionsszenen (*JS* 0:21-22, 1:24-25; *JM* 0:03-04, 0:33, 0:44-46, 1:04-05) auf eine kulturelle Obsession mit dem weiblichen Leichnam, welche die Literaturwissenschaftlerin Elisabeth Bronfen im transatlantischen Raum analysierte; denn die „weibliche[.] Leiche, die eindeutig als toter Körper *des Anderen*, nicht des eigenen, gekennzeichnet ist“ konstruiert Ordnung, indem „sie darüber [über sich und ihren Tod] hinaus[weist]“. Die Faszination rührt nach Bronfen daher, dass „das direkt Sichtbare, die weibliche Leiche, [...] nicht nur für sich selbst [steht], sondern [...] auch für etwas anderes“⁹⁹⁸. Bilder der männlichen Mediziner und Detektive, die um weibliche Leichen bzw. Fragmente dieser stehen, um die Bedeutung der Suizidepidemie zu eruieren (Abb. 60, Abb. 61), rufen deutliche Assoziationen an die erste Analyse Bronfens hervor, nämlich dem Gemälde *Der Anatom* (1869) von Gabriel von Max. Sie schreibt:

„Als würde er [der Anatom] über ein rätselhaftes und begehrenswertes Objekt meditieren oder sinnieren, scheint er den Blick auf den oberen Teil der Leiche der jungen Frau zu richten. Man ist daher versucht, bedingt durch das exzessive Weiß ihrer Haut und den grellen, mittels Lichtführung bewirkten Kontrast zwischen Körper und Hintergrund, die Leiche für den Hauptgegenstand des Bildes zu halten. Doch während die Leiche als das Sujet des Bildes erscheint, ist der Anatom das eigentliche Subjekt der Aktion. Denn es ist sein Blick, der unsere Aufmerksamkeit auf die eine entblößte Brust lenkt.“⁹⁹⁹

Im Falle von *Jisatsu manyuaru* (Abb. 61) hüllt der Lichteinfall die Gesichter der männlichen Figuren fast gänzlich in Schwarz, sodass die blassen Beine der Leiche gegenüber dem dunklen Hintergrund hervorgehoben werden. Eine spätere Szene verstärkt diesen Eindruck abermals, als der männliche Protagonist über den Leichnam einer Frau steht, die er

⁹⁹⁷ Indem im Film die Polizei bei jedem Suizid DVDs mit visuellen Anleitungen zum Suizid finden (*JM* 0:05, 0:17, 0:33), stellt *Jisatsu manyuaru* eine Kontroverse im Nachfeld der Publikation von Tsurumis *Kanzen jisatsu manyuaru* nach; denn dieser folgte eine Reihe von Jugendsuiziden, bei deren Schauplätzen Ausgaben des *Kanzen jisatsu manyuaru* gefunden wurden. Vgl. Allison. *Precarious Japan*. S. 133.

⁹⁹⁸ Bronfen, E., & Lindquist, T. (Über.) (1996). *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. München: Deutscher Taschenbuch Verl. S. 10.

⁹⁹⁹ Bronfen & Lindquist (Über.). *Nur über ihre Leiche*. S. 15.

nicht retten konnte (Abb. 62). Während der Polizist nahezu als Silhouette erscheint, wirkt der Leichnam tendenziell vom Hintergrund enthoben, da dieser zum einen horizontal im Bildzentrum liegt, zum anderen das Gesicht durch die Lichtführung einer der hellsten Punkte im Bild ist und letztlich der metallene Seziertisch den Boden reflektiert, als ob ihr Körper in der Luft schwebte. Im Falle von *Jisatsu sākuru* ist der Eindruck zwar ähnlich, jedoch nicht ganz so intensiv, da die denkenden Gesichter der männlichen Figuren weiterhin erkennbar bleiben. Dennoch nimmt auch hier die ausgebreitete Hautfetzenrolle, welche die Selbsttöter_innen aus eigenen Körpersegmenten zusammennähten, den unteren Bildraum aufgrund des harten Lichteinfalls und der Kameraposition ein. Indem jedoch die Szene darüber hinaus mit einer Großaufnahme der Rolle beginnt (Abb. 63) und zwischen Aufnahmen der diskutierenden Figuren Detailaufnahmen dieser geschnitten werden, wird schon zuvor der harte Kontrast zwischen erleuchtetem Seziertisch und dunkler Umgebung etabliert. In beiden Fällen konstruiert dieser Bildaufbau eine Teilung zwischen „eigentliche[n] Subjekt[en] der Aktion“, den Detektiven, die versuchen, das Mysterium um die Suizide aufzudecken, und dem „Sujet des Bildes“, der weiblichen Leiche, über welches die Figuren als „ein rätselhaftes und begehrenswertes Objekt meditieren oder sinnieren“. Dieser Eindruck entspricht auch Kuo-Wei Lans psychoanalytischer Interpretation weiblicher Körper in (Pop-)Kulturtexten Japans, denn „[t]he uncanny female body is constantly displayed, examined, exploded, and fragmented.“¹⁰⁰⁰ Nicht werden die weiblichen Körper, wie schon zuvor aufgezeigt, im wahrsten Sinne des Wortes fragmentiert, sondern die konstante Begutachtung weiblicher Körper und Leichname, wie etwa diese Szenen in der Obduktion, verweisen auf die Obsession, die unverständlichen Handlungen dieser nachvollziehen zu wollen.

Vor allem die erste sowie auch weitere Hautfetzenrollen in *Jisatsu sākuru* leiten das Interesse der Detektive, da mithilfe von diesen kausale Linien zwischen den toten Körpern sowie (noch) lebenden Körpern und ihrem Handeln gezogen werden können: Sie dienen einerseits als Beweis, dass der Leichnam einer Person ein Teil der größeren Suizidepidemie darstellt (Abb. 64), aber andererseits auch als Möglichkeit einer Früherkennung, ob die Person in Gefahr ist. Etwa nachdem sich einer der wenigen männlichen Jugendlichen der Suizidwelle umbringt, verhören die Detektive nicht nur dessen Freundin Mitsuko (*JS* 0:36-37), die zufälligerweise von ihm getroffen wurde, als sich dieser von einem Haus stürzte (*JS* 0:35), sondern untersuchen ihren Körper nach fehlenden Hautstücken. Sowohl während des Verhörs als auch während ihrer Körperuntersuchung bewegt sich die Kamera freihändig bzw. als Steadi-cam in einer Kreisbewegung um Mitsuko, sodass die beiden Sequenzen visuell

¹⁰⁰⁰ Lan. Technofetishism of Posthuman Bodies. S. 208.

miteinander verbunden werden. Obgleich Mitsuko jegliche Frage mit einem konfrontativen „Ich weiß nicht“ beantwortet und sie die Szene mit einer provokativen Gegenfrage beendet („Hätte ihre Frau eine krumme Nase...würden sie fragen, wieso das so ist?“ (JS 0:37)), *scheint* ihr Körper ungewollt mehr Preis zu geben. Indem sich die Kamera spiralförmig auf Mitsuko zubewegt, während sie sich vor den Polizist_innen auszieht, imitiert diese den untersuchenden Blick von etwa *hodōin*, da dieser den weiblichen Körper ebenfalls bis ins Detail betrachtet, um ihre Handlungsmotive zu entschlüsseln. Zunächst im Zentrum einer Halbtotalen (fast) vom Kopf bis Fuß zu sehen (Abb. 65), rückt die Kamera unaufhörlich näher (Abb. 66), während sich Mitsuko mehrere Kleidungsstücke auszieht, bis in einer Nahaufnahme von ihrem Rücken eine Tätowierung erscheint, die sie in diesem Moment in Verbindung mit ihrem toten Freund bringt, da dieser dieselbe Tätowierung hat. Hier folgt der erste Gegenschuss auf den Blick von Detektiv Shibusawa, um einerseits den kreisenden Blick als Teil der Ermittlungen zu verorten, andererseits in zwei weiteren Detailaufnahmen (Abb. 67) die Bedeutung dieser „Entdeckung“ zu betonen. In dieser Hinsicht ordnet sich ihr Körper als Ort größerer Authentizität¹⁰⁰¹ im Foucaultschen Prozess des Geständnisses ein, da dieses eine „zentrale Instanz der Wahrheitsproduktion und der normalisierenden Regulierung von Subjekten“¹⁰⁰² darstellt. Um die Wahrheit zu produzieren,

„leistet [man] [...] sein Geständnis [...] [in der] wenigstens virtuelle[n] Gegenwart eines Partners [hier Shibusawa], der nicht einfach Gesprächspartner, sondern Instanz ist, die das Geständnis fordert, erzwingt, abschätzt und die einschreitet, um zu richten, zu strafen, zu vergeben, zu trösten oder zu versöhnen [...]. Umgekehrt liegt die Herrschaft nicht mehr bei dem, der spricht [...], sondern bei dem, der lauscht und schweigt“¹⁰⁰³.

In dieser Szene wird Mitsukos Körper zu einem Ort ihres Geständnisses, um die Wahrheit ihrer Handlungen zu produzieren. Denn wenn gegen Ende des Films Shibusawa zielsicher eine neue Hautfetzenrolle durchsucht, bis er eben diese Tätowierung Mitsukos findet (Abb. 68), scheinen seine Sorgen bestätigt zu werden. Trotz der Aussagen Mitsukos, dass sie nichts über den Suizid ihres Freundes oder der Epidemie wisse, kann Shibusawa nun auf den Spuren seiner Kollegen in den anderen vergeschlechtlichten Rettungsnarrativen wandeln, indem er zum Bahnhof eilt, ehe sich Mitsuko auch umbringe (JS 1:25-27). Bevor Shibusawa eintrifft, verwendet Sono zusätzlich wiederkehrende Einstellungen, wie etwa eine Treppe mit

¹⁰⁰¹ Vgl. Tahhan, D. A. (2014). *The Japanese Family. Touch, Intimacy and feeling*. London, New York: Routledge. S. 119.

¹⁰⁰² Wichert, F. (2004). *Der VorBildliche Mann. Die Konstituierung moderner Männlichkeit in hegemonialen Print-Medien*. Münster: UNRAST-Verl. S. 45.

¹⁰⁰³ Foucault, M., & Raulff, U. (Übers.) & Seiter, W. (Übers.) (1977). *Sexualität und Wahrheit*. Bd. 1. *Der Wille zum Wissen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 65f.



Abb. 60. Sono. *Suicide Circle*. 0:21:50.



Abb. 61. Onuma. *The Suicide Manual*. 0:33:40.



Abb. 62. Onuma. *The Suicide Manual*. 1:04:27.



Abb. 63. Sono. *Suicide Circle*. 0:21:33.



Abb. 64. Sono. *Suicide Circle*. 0:36:35.



Abb. 65. Sono. *Suicide Circle*. 0:37:48.



Abb. 66. Sono. *Suicide Circle*. 0:38:08.

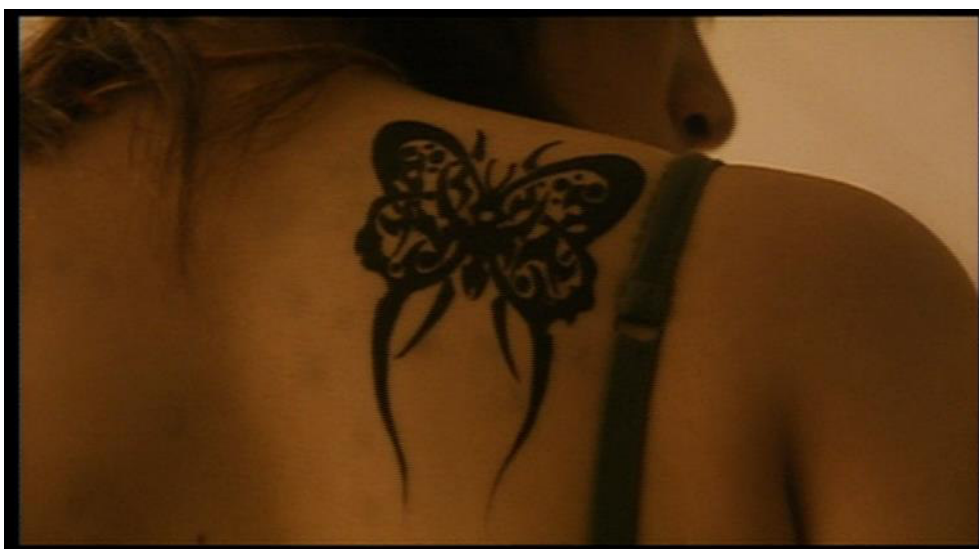


Abb. 67. Sono. *Suicide Circle*. 0:38:25.



Abb. 68. Sono. *Suicide Circle*. 1:24:57.



Abb. 69. Sono. *Suicide Circle*. 1:25:46.



Abb. 70. Sono. *Suicide Circle*. 1:26:18.



Abb. 71. Sono. *Suicide Circle*. 1:26:09.

hinuntersteigenden Schulmädchen oder die Schulmädchen, die sich entlang des Bahnsteiges aufstellen (Abb. 69), um Assoziationen zu der ersten Szene zu wecken und die Berechtigung von dem Handeln Shibusawas zu etablieren. Als der Detektiv eintrifft, rempelt er andere Passant_innen zur Seite und greift sofort Mitsukos Hand (betont in einer Großaufnahme), um sie nach einem wortlosen Blickaustausch vom Bahnsteig zu zerren. Nach wenigen Sekunden löst sie sich von dem Griff (erneut in einer Großaufnahme) und kehrt zu den anderen Mädchen zurück. Während akustisch schon der einfahrende Zug gehört wird, blickt sie mit starkem Blick auf Shibusawa (Abb. 70). Im Kontrast zu dem Gegenschuss auf den Detektiv, der von weiter weg und zwischen einzelnen Figuren abgebildet ist (Abb. 71), verstärken Bildaufbau (Mitsukos helles Gesicht in einer Nahaufnahme gegenüber einen fast schwarzen Hintergrund), ein kurzer Zoom auf ihr Gesicht (sodass die Schultern nicht mehr im Bild erscheinen) und ihre Haltung (nicht nur rührt sich Mitsuko nicht von der Stelle, sie zwinkert nicht einmal, während Shibusawa unruhig den Kopf bewegt) die Entschlossenheit, mit der sie Shibusawa gegenübertritt. Als der rote Zug plötzlich hinter ihr einfährt – d. h., weder sie noch die anderen Schulmädchen gesprungen sind –, wird klar, dass der Detektiv trotz guter Vorsätze keine Ahnung hat. Mit ihrem anhaltenden Blick (nun begleitet von anderen Schulmädchen) außerhalb sowie innerhalb des Zuges lässt sie Shibusawa zurück, der ihr in einer Reihe von gegengeschnittenen Nahaufnahmen einzig irritiert zuschauen kann.

Dass nicht nur Shibusawa von diesem Ende irritiert war, zeigt sich auch an einigen Analysen des Filmes. Da sich die meisten Autor_innen implizit oder explizit in dem *muen shakai*-Diskurs verorten, indem sie *Jisatsu sākuru* in erster Linie über das sozial entfremdende Potenzial moderner Kommunikationsmedien lesen¹⁰⁰⁴ und damit die polizeiliche Mutmaßungen für bare Münze nehmen („Ich denke, es liegt an diesen TV-Shows.“ (*JS* 0:15)), greifen diese das Ende heraus, um Hoffnungen *oder* Sorgen zu den Beziehungen zueinander in dieser „beziehungslosen Gesellschaft“ zu artikulieren. Während etwa Timothy Iles „Mitsuko as strong willed and independent“ interpretiert, deren Ablehnen der Hilfe des Polizisten („rejects his desire to help and to protect her“) die letzte Instanz des Zusammenbruchs menschlicher Beziehungen darstelle („it also breaks the human bond of care“) und einzig „the alienated, urban individual[s]“¹⁰⁰⁵ zurückließe, bietet das wortlose Ende in der Interpretation von Jay McRoy Grund für ambivalente Hoffnung:

„Although ‘cut off’ from one another in a geographical space (a subway station) linked throughout the film’s diegesis with notions of ‘transience’ or

¹⁰⁰⁴ Vgl. Balmain, C. (2006). Inside the Well of Loneliness. Towards a Definition of the Japanese Horror Film. *Ejcs*. Zugriff am 18.05.2014 unter <http://www.japanesestudies.org.uk/discussionpapers/2006/Balmain.html>.

¹⁰⁰⁵ Iles. *The Crisis of Identity in Contemporary Japanese Film*. S. 132.

‘alienation’, the fact that [policeman] Shibusawa endeavours to forge an external/inter-personal connection with Mitsuko implies that a *complete surrender to information technology’s alienating inertia is avoidable if each person simply reaches out physically and emotionally to those around him and feels ‘the pain of others as he would his own’.*”¹⁰⁰⁶ (Meine Herv.)

Mit dem Abschluss der Textpassage schließt McRoy unmittelbar an Anne Allison’s Definition von *muen shakai* an, da sie diese in erster Line in der Schwierigkeit verortet „to muster up the kind of civic responsibility to sense beyond one’s own pain“¹⁰⁰⁷, um der gesellschaftlichen Entfremdung zu entgehen. Doch indem McRoy sich auf die entfremdende Qualität moderner Kommunikationstechnologien konzentriert, deren un-heimliche Qualität mehreren J-Horrorfilmen, wie etwa *Kairo* und *Ringu*, als Basis dient,¹⁰⁰⁸ verliert der Autor eine zentrale Perspektive aus den Augen: Das Geschlecht und die Rolle, die dieses in dem *police procedural*-Genre spielt. Das Genre produziert gesellschaftliche Skripten, die eine panoptische Kontrolle von (weiblichen) Körpern begünstigt, um einerseits ihr unverständliches Handeln in verständliche Motive zu übertragen und andererseits ihren devianten Körper in hegemoniale Identitäten zurückzuführen. Während ich im kommenden Kapitel dieses panoptische Gefüge im Kontext des japanischen Konzepts *seken* noch näher beschreiben möchte, will ich in diesem Kapitel abschließend noch ein letztes Mal auf einen Teilaspekt der narrativen Struktur und des *police procedural*-Genres eingehen, um über Sonos Umgang mit der Motiv(ations)suche im Kontext von jugendlicher Devianz zu analysieren.

Überraschend an McRoy’s Analyse des Filmendes ist, dass der Filmwissenschaftler eigentlich erkannte, dass sich die Filmhandlung „through *strategically* placed digressions [and] frustrating ‘red herrings’”¹⁰⁰⁹ (Meine Herv.) entfalte. Anders als *Jisatsu manyuaru*, in dem der Protagonist ohne große Umwege das Geheimnis der Suizidepidemie im Sinne eines *police procedurals* (wenn auch ohne glücklichen Ausgang) lüften kann, baut Sonos narrative Struktur auf das strategisches Auslotsen und Aushöhlen von dem Genre auf. Aus der Sicht des Rettungsnarrativs ordnet sich das Ende ebenfalls dieser Reihe von „strategically placed digressions” und “frustrating ‘red herrings’” ein, da die vermeintlichen Protagonisten (beide Detektive) weder das Geheimnis lüften noch die angeblich Hilfsbedürftige retten können. Im Kontrast tappen die Vertreter(_innen) der Polizei gänzlich im Dunkeln, sodass selbst ihre sicheren Indizien (die Hautfetzenrolle und fehlende Hautstücke) in der Logik des Films einzig ins Nichts führen können. Während in den diversen Diskussionen die Polizist_innen sich

¹⁰⁰⁶ McRoy. *Nightmare Japan*. S. 151f.

¹⁰⁰⁷ Allison. *Precarious Japan*. S. 15.

¹⁰⁰⁸ Vgl. Scherer. *Spuk der Frauenseele*. S. 232f.

¹⁰⁰⁹ McRoy. *Nightmare Japan*. S. 142.

weder einig sind noch längerfristig eine Meinung vertreten, sodass die Suizidepidemie je nach Polizist_in und Zeitpunkt ein „Verbrechen“, „Mord“, ein „einmaliger Unfall“, „eine Art Kult oder Ritual“, „eine Modeerscheinung“ oder von den Medien verursacht ist (*JS* 0:15, 0:34, 1:01-02), verweisen die Aussagen von potenziellen und tatsächlichen Opfern auf die Unmöglichkeit, diese Handlungen in eine stringente Kausalität polizeilicher Logik zu überführen. So kritisiert Mitsuko, während ihr Körper untersucht wird, das Vorgehen der Polizei, denn diese „werde[.] keine Gründe [für den Suizid] finden. Er [Mitsukos Freund] hat es halt getan.“ In dem Moment, in dem Shibusawa die Tätowierung entdeckt und somit für ihn den Zeitpunkt darstellt, als er ihrem Körper ein Geständnis abnimmt, fügt sie hinzu: „Lassen sie ihn in Ruhe sterben!“ (*JS* 0:38) Dementsprechend ignoriert der untersuchende Blick das tatsächlich Gesagte (Shibusawa zeigt keine Reaktionen zur Aufforderung Mitsukos), um im Unfreiwilligen (dem gezeigten Körper) die Wahrheit zu entdecken bzw. erst zu produzieren.

Wenige Szenen vor diesem Verhör und unmittelbar vor dem Suizid Masas, Mitsukos Freund, thematisiert Sono implizit den Diskurs medialer Wahrheitsproduktion, indem er unmittelbar einen der prominentesten Orte des jugendphoben Diskurses herausgreift: Denn anhand der zweiten der drei elaborierten Suizidsequenzen, in welcher elf Schüler_innen (acht Frauen, drei Männer) von einem Schuldach springen, fügt Sono den Film ohne Umschweife in das zentrale Narrativ zur Jugendsuizidalität ein, welches den Freitod mit der Schulerfahrung verbindet. Trotz der Kritik an monokausalen Argumentationen¹⁰¹⁰ und an dem Fehlen einer entsprechenden Korrelation¹⁰¹¹ wird seit einem aufsehenerregenden Fall Anfang der 1980er¹⁰¹² und dem Aufblühen des *ijime*-(Mobbing-)Diskurses Mitte der 1990er Jahre¹⁰¹³ Jugendsuizid in erster Linie über psychologisierende Narrative erklärbar gemacht, indem sie den Suizid unmittelbar mit Schuldruck und/oder *ijime* kontextualisieren.¹⁰¹⁴ Während sich damit, entsprechend Gesine Foljanty-Josts und Manuel Metzlers Analyse der zentralen jugendphoben Narrativen, der Jugendsuizid entweder als Zeichen individueller Probleme – persönliche Schwäche, den meritokratischen Druck Stand zu halten – oder systematischer Probleme – Fehler innerhalb des Erziehungswesens – etablierte,¹⁰¹⁵ wird in beiden Fällen das Verhalten der Personen gemäß ihrer Motive psychologisiert bzw. psychopathologisiert, da

¹⁰¹⁰ Vgl. Kersten. *Gut und (Ge)Schlecht*. S. 78f.

¹⁰¹¹ Vgl. Fukuzawa, R. E., & LeTendre, G. K. (2001). *Intense Years. How Japanese Adolescents Balance School, Family, and Friends*. New York, London: RoutledgePalmer. S. 77.

¹⁰¹² Vgl. Aspinall. *Violence in schools*. S. 235.

¹⁰¹³ Vgl. Erbe. *Youth in Crisis*. S. 60.

¹⁰¹⁴ Vgl. Tatai. *Japan*. S. 36; Sugimoto. *An Introduction to Japanese Society*. S. 127f; West. *Law in Everyday Japan*. S. 220.

¹⁰¹⁵ Vgl. Foljanty-Jost & Metzler. *Juvenile Delinquency in Japan*. S. 2.

zumeist Isolation und die fehlende psychische Unterstützung seitens anderer ihre Entscheidung vorantreibt. Im Kontrast hierzu verweigert Sono eine derartige Psycho(patho)logisierung des Handelns, die bei solchen Fällen dominante Argumentationslinien vorschlagen, indem er den freudigen Prozess nachstellt, der zu der Entscheidung führt, Suizid zu begehen. Nachdem die Szene mit einem *establishing shot* der Schule, vor der vier Schüler Fußball spielen, öffnet, schneidet der Film auf eine Halbtotale eines belebten Schulgangs, in dem sich neben einer Lehrerin ein gutes Dutzend Schüler_innen aufhalten, die lautstark durch den Gang schlendern sowie laufen, sich strecken und plaudern (Abb. 72). Hier begegnen wir auch zwei Schülerinnen, die Mülldienst verrichten, auf welche die weitere Szene fokussiert, während sie sich auf dem Weg zum Dach über Banalitäten (den Mülldienst) unterhalten. Dass die Szene für die Zuschauer_innen „sofort zu deuten“ wäre, wie Eichinger vorschlägt, da das Zusammenwirken von „wiederholenden Szenen“ diverser Suizide und kulturellem Gedächtnis, „dass Selbstmörder sich unter anderem vom Dach eines Hochhauses in den Tod stürzen können“¹⁰¹⁶ (Meine Herv.), das Ergebnis schon vor dem Suizid suggeriere, scheint ein wenig kulturelle Narrative japanischer Schulszenarien zu übergehen; denn (pop)kulturell ist dieser Ort in den 1990er Jahren als Raum kodifiziert, in dem Schüler_innen soziale Kontakte pflegen.¹⁰¹⁷ Obgleich das Schuldach ebenfalls zum Ort versteckter Angriffe werden kann, die in Fiktion und Realität zum Freitod führt,¹⁰¹⁸ muss Sonos Szenenaufbau, der zu diesem plötzlichen Freitod von elf Schüler_innen führt, genau betrachtet werden.

In dieser Hinsicht steht schon die Inszenierung von dem Schulgang im klaren Kontrast zu ähnlichen Szenen jugendphober (Selbst-)Gewalt in anderen Texten. Während etwa Fukasaku Kinjis *Batoru rowaiaru* den Schülerangriff auf einen enttäuschten Lehrer damit einführt, dass jener mit tragischer Streichmusik aus einem leeren Klassenraum (die gesamte Klasse schwänzt) in einen ähnlich verlassenen Gang schreitet (Abb. 73), um Isolation und Entfremdung im Schulsystem zu thematisieren, inszeniert Sono den Gang als sozialen Raum, den konstant neue Schüler_innen aus dem *Off* betreten. Mögen beide Schulgänge nahezu denselben Bildaufbau (im Gang zentrierte Totale / Halbtotale in Normalsicht) haben, inszeniert Fukasaku den Schulgang in blassen und kühlen Grüntönen und betont Deckenhöhe sowie das helle Fenster im Hintergrund, um die Isolation der einzelnen Figurengruppen

¹⁰¹⁶ Eichinger. *Broken Memories*. S. 239f.

¹⁰¹⁷ Siehe hierzu etwa: Anno, H. (Creator) (1998). *Kare Kano* [Serie]. Episode 5. Japan: Gainax, J.C. taff, SoftX. 0:09-10; Motonaga, K. (Creator) (2007). *Sukūru Deizu* [Serie]. Episode 1. Japan: Avex Ent., Lantis, Marv. Ent., Pony Canyon, TNK. 0:06-10; 13-15.

¹⁰¹⁸ Vgl. Daus, U. (1998). *Neues von der fließenden Welt. Japanische Ästhetik zum Ende des 20. Jahrhunderts. Stadt, Architektur, Literatur, Mode & Sex*. Berlin: Babylon Metropolis Studies. S. 161.



Abb. 72. Sono. *Suicide Circle*. 0:27:47.



Abb. 73. Fukasaku. *Battle Royale*. 0:02:58.



Abb. 74. Sono. *Suicide Circle*. 0:28:17.



Abb. 75. Sono. *Suicide Circle*. 0:28:29.



Abb. 76. Sono. *Suicide Circle*. 0:28:51.



Abb. 77. Sono. *Suicide Circle*. 0:29:04.

einzufangen. Dagegen wirkt der Gang im Falle Sonos (vor allem im Hintergrund) so dichtgedrängt, dass man das Ende des Ganges nicht mal erahnen kann. Im Kontrast zu Fukasakus Inszenierung gibt es hier keinerlei Anzeichen für fehlenden sozialen Kontakt und Isolation. Am Dach angekommen, verstärkt sich dieser Eindruck abermals. Unter strahlendem Sonnenschein zeigt eine lange Kamerabewegung Schüler_innen, die Mittag essen, flirten, Witze erzählen und heiter lachen. Wahrscheinlich, da sich Eichinger (im Kontrast zu dem Gros an Autor_innen) auf die „Wahrnehmung- und Kommunikationsprozesse der Jugendlichen“ konzentriert, sodass sie ein besonderes Augenmerk auf „subjektive Wahrnehmungsirritationen“¹⁰¹⁹ und ihrer „visuellen Auslegung“ im Sinne des von ihr untersuchten „Dispositivs [,]Langeweile, Depersonalisation, Jugend“¹⁰²⁰ legt, konzentriert sich ihre Analyse der Szene auf eine „undefinierbare Sogwirkung des Jenseits“¹⁰²¹, die ästhetisch „durch die Drehbewegung der Kamera erzeugt [wird]. Die SchülerInnen werden auf dem Dach wie ein Opfer umkreist, in einen Kokon des Schicksals und der Unabdingbarkeit des folgenden Geschehens eingewoben.“¹⁰²² Demgegenüber möchte ich vorschlagen, dass diese Drehbewegung der Kamera die vorangegangene Inszenierung vom sozialen Schulleben intensiviert. Angekommen mit den beiden Schülerinnen, die in weiterer Folge den Freitod der Gruppe anregen werden und sich beide an diesem beteiligen, bewegt sich die in der handgehaltene Kamera von einer Gruppe Jugendlicher zur nächsten, um das Spektrum der Gesprächsthemen einzufangen: Von der falschen Müllentsorgung und dem Flirten (Abb. 74) über ein Geheimnis unter Freundinnen (Abb. 75) zu einer aufregenden Mutprobe bis hin zum Erwähnen der 54 Suizide (Abb. 76) und der erneuten Thematisierung der irregulären Müllentsorgung, die das kleinere Schulmädchen (nun rechts im Hintergrund) vorschlägt (Abb. 77). Während die Kamera in weiterer Folge die vier Schülerinnen umkreist, die beim Mittagessen die Suizide der letzten Tage diskutieren, ist dieses Vorspiel von großer Relevanz; zum einen bezeugt die Kamerabewegung die Alltäglichkeit der Gespräche, welche die Figuren miteinander führen: Keine von diesen spricht *ijime* oder Schuldruck an. Zum anderen negiert ein derartiges Vorgehen zugleich mögliche Isolationsgefühle, da alle Personen (inklusive der elf zukünftigen Selbsttöter_innen) innig mit ihrem Gegenüber sprechen, lachen und diskutieren. Selbst als die Kamera die restlichen Jugendlichen im Hintergrund einfängt (Abb. 77), formieren sich alle Personen in Kleingruppen, um Isolation zu vermeiden. Nachdem Sono dies etabliert hat, kann er sich nun auf die Kleingruppe essender Mädchen

¹⁰¹⁹ Eichinger. Langeweile, Film, Jugend. S. 233.

¹⁰²⁰ Ebd. S. 243.

¹⁰²¹ Eichinger. Broken Memories. S. 240.

¹⁰²² Eichinger. Langeweile, Film, Jugend. S. 251.

konzentrieren, auf die drei Schüler zuschreiten. Jene schlagen nun mit voller Begeisterung vor, sich umzubringen und einen Suizidclub („Jisatsu kurabu“) zu gründen. Nach einer längeren humorvollen Diskussion (konstant unterbrochen vom eigenen Lachen), wie sie sich formieren, wie sie 100 Teilnehmer_innen gewinnen können, welche Suizidmethode welche Vorteile hat und ob sie nicht bei einer Party im Vorfeld Sex haben könnten, ruft eines jener Schulmädchen, die zur Müllentsorgung zugeteilt wurde, fröhlich aus dem Hintergrund, sie sollen ihr alle beim Selbstmord zuschauen (*JS* 0:29-30). An dieser Stelle ändert Sono erstmals, seit der bis dahin ungebrochenen Kamerabewegung, die Einstellung, um in einer Halbtotale links das genannte Schulmädchen zu zeigen, während ihr eine Gruppe von Schüler_innen klatschend und springend zujubelt, indem sie „Selbstmordclub!“ und „Spring!“ rufen. Als sich plötzlich ein weiteres Mädchen zu ihr stellt, da jene „doch keinen Grund [für den Suizid habe][.] [a]ber ich [dir] zeig [sic][.], wie es geht“ (*JS* 0:31), steigen auch die übrigen neun Schüler_innen auf die Erhöhung, um sich zum Sprung bereit zu machen.

Anhand des zweiten Suizids im Film, in dem sich eine Krankenschwester mit den Worten „Wir sehen uns dann später“ (*JS* 0:14) aus einem Fenster stürzt, verweist Eichinger auf die Möglichkeit, diesen Aufbau der Selbstmorde als Formen der Depersonalisation zu interpretieren, da „die Protagonistinnen ihren Handlungen [abwesend] gegenüberstehen. Es scheint, als würden sie ihre ‚Akte‘ nicht mit ihrem Selbst verbinden.“¹⁰²³ Da ein derartig dissoziierter Umgang mit dem eigenen Körper durchaus mit der im Film wiederkehrenden Phrase einer Verbindung mit sich selber (*JS* 1:21) in Einklang gebracht werden kann, möchte diese Deutung weniger anzweifeln, denn als Erweiterung auf die kulturelle Konnotation von Schuldach, Schulsystem, narrativer Strukturen und medialer Motivsuche aufmerksam machen. Indem Sono die Schule als Ort des zweiten großen Suizids wählt, verwendet er bewusst einen symbolisch vorbelasteten Ort des Jugenddiskurses. Doch während etwa Furuya Usamaru gleichnamige Mangaadaption des Films die Handlungen der (bei Furuya ausschließlich) weiblichen Jugendlichen am Schuldach psychopathologisiert, indem der Mangaka nicht nur, gemäß der verstärkten Sichtbarkeit von weiblicher Selbstverletzung zu dieser Zeit,¹⁰²⁴ auf das Leben eines (anfangs) isolierten Mädchens mit psychischer Beeinträchtigung fokussiert, sondern das Schuldach als Ort von Sektenhandlungen inszeniert,¹⁰²⁵ verweigert Sono im Film jegliche Motive, die zu dieser Handlung führen könnten. In der Szene wird sogar (kurz vor dem Sprung) adressiert, dass es keine Gründe für

¹⁰²³ Ebd. S. 267.

¹⁰²⁴ Vgl. Hansen, G. M. (2016). *Femininity, Self-harm and Eating Disorder in Japan. Navigating contradiction in narrative and visual culture*. London, New York: Routledge. S. 140-143.

¹⁰²⁵ Siehe etwa Furuya. *Der Selbstmordclub*. S. 68-72,

das Schulmädchen gebe, von der wir einzig wissen, dass sie sich bis wenige Sekunden vor ihrem Freitod über die Müllentsorgung geärgert hat. Wird das in Analysen oft erwähnte Begehren nach interpersoneller Kommunikation, welches nur im Massensuizid erfüllt werden könne,¹⁰²⁶ zwar im Manga prominent inszeniert,¹⁰²⁷ ist von diesem im Film nichts zu sehen, da die strategisch eingesetzte Kamerabewegung auf dem Dach das Fehlen von personeller Isolation betont; denn anscheinend haben sie „groups but they are different from the groups that older people understand.”¹⁰²⁸ In dieser Hinsicht wendet sich *Jisatsu sākuru* letztendlich von der Suche nach simplifizierten Motiven ab und höhlt dabei das *police procedural*-Genre aus, dessen permanente und permanent fehlschlagende Suche von (psychologischen) Ursachen jugendlicher Devianz dominante Jugendsdiskurse zu imitieren und zu parodieren scheint.

3.2.2.2. Bodies that splatter¹⁰²⁹

„Wenn Tokio das politische, wirtschaftliche und kulturelle Herz des Landes ist, dann gleicht die U-Bahn seinem Herzblut – unablässig strömt es durch die Adern des zweitgrößten Wirtschaftszentrums der Welt“¹⁰³⁰.

„The daily life of Tokyo’s citizens is supported by a dense network of railroads. Tokyo has always made vigorous efforts to construct railroads and the Tokyo region now has a total length of well over 2000 km of a commuter rail system. [...] [B]y far the largest station is Shinjuku station with many converging lines. More than 3 million passengers, shoppers, and commuters use the single station complex daily“¹⁰³¹.

Nachdem ich im ersten Unterkapitel auf die Bedeutung von Jugendsuizidalität im Kontext des apokalyptischen Diskurses und deren Vergeschlechtlichung im *police procedural*-Genre eingegangen bin, werde ich nun im Folgenden die filmische Darstellung des Stadtraumes im Kontext von weiblichen Jugendlichen anhand der Eröffnungsszene diskutieren, in der 54 Schulmädchen sich auf die Gleise stürzen. Doch ehe auch nur ein Tropfen Blut vergossen

¹⁰²⁶ Vgl. Balmain. *Introduction to Japanese Horror Film*. S. 181.

¹⁰²⁷ Vgl. Furuya. *Der Selbstmordclub*. S. 158-162.

¹⁰²⁸ White, B. (2004). The local roots of global citizenship. Generational change in a Kyushu hamlet. In Gordon Mathews & Bruce White (Hg.), *Japan’s Changing Generations. Are young people creating a new society?* (S. 47–62). London, New York: Routledge Curzon. S. 53.

¹⁰²⁹ Der Titel des Kapitels ist Verena Sterns gelungenem Wortspiel mit Judith Butlers *Bodies that Matter* entnommen. Vgl. Stern, V. (2010). *Bodies that Splatter. Politikwissenschaftliche Interpretationen emanzipatorischer Momente im populärkulturellen Film – feministische Anrufungen, Performativität und Körper in Quentin Tarantinos Death Proof*. Dipl.-Arb. Univ.Wien.

¹⁰³⁰ Kaplan, D. E., & Marshall, A., & Böhme, E. (Übers.) (1998). *AUM. Eine Sekte greift nach der Welt*. Berlin: Ullstein. (Originalwerk veröffentlicht 1996). S. 13.

¹⁰³¹ Masai. *The Human Environments of Tokyo*. S. 70.

wird, konstruiert Sono den urbanen Raum anhand von mehreren Einstellungen von Gleisen, Zügen und Bahnanlagen (Abb. 78), die aneinandergeschnitten werden, während sie von dumpfen Geräuschen einfahrender Züge und melancholischer Orgelmusik begleitet werden (JS 0:00). Gefolgt werden diese Einstellungen von Bildern von den Massen von Reisenden (Abb. 79) innerhalb des Shinjuku-Bahnhofes, des größten Bahnhofs Tokios, der mitten im Wirtschafts- und Politzentrum der Metropole liegt. Während im weiteren Szenenverlauf der Bahnhof konstruiert wird, indem derartige Einstellungen von der tatsächlichen Station in dem Bezirk Shinjuku mit Aufnahmen in anderen Locations montiert wurde, beginnt Sono den Film mit authentischen Bildern dichtgedrängter Personengruppen auf den Bahnsteigen. Aufgrund der hohen Sicherheitsauflagen in der Station war es Sono nur möglich, diese Aufnahmen zu machen, indem er, wie er es selbst ausdrückt, dank veränderter digitaler Kameratechnologien¹⁰³² im „guerilla shooting style“¹⁰³³, den er schon für Zugaufnahmen in dem 1995 gedrehten (und 2012 abgeschlossenen) *Bad Film* erprobte,¹⁰³⁴ am Bahnhof Shinjuku illegal filmte.¹⁰³⁵ Dementsprechend schien es Sono wichtig zu sein, den Bahnhof, den die Tokioter Bevölkerung, wie das Eingangszitat verdeutlicht, oft frequentiert und demnach gut kennt, zumindest teilweise in authentischen Bildern einzufangen. Dieser „guerilla shooting style“ hilft jedoch zugleich, die Personen- und Verkehrsdichte zu visualisieren, indem nicht nur die alltäglichen Massen an Reisenden als Statist_innen herhalten, sondern die Kamera selbst ein Gefühl von konstanter Bewegung und Personendichte produziert. Während stets im Vordergrund Menschen in alle Richtungen schlendern und laufen und im Hintergrund Züge ein- und ausfahren, bleibt die handgehaltene Kamera keinen Moment still, da zum einen bei den von weiter Entfernung gefilmten Einstellungen die kleinste Bewegung ruckartig spürbar ist und zum anderen die Kameraführung bemüht scheint, bei dem Gewimmel an Menschen vor der Kamera einzelne zu folgen (Abb. 80). Eben diese Art der Inszenierung vermittelt das Gefühl, dass man sich mitten in einer Menschenmenge befindet.

Nach diesem einminütigen Vorspiel datiert der Film in einem Zwischentitel die Szene: 26. Mai. In dieser Hinsicht artikuliert Sono nun die zweite Verbindung zum apokalyptischen

¹⁰³² Im Kontrast hierzu steht etwa der zum Stillstand erstarrte Stil von *Heya* (1993), den Sono noch unmittelbar vor den Dreharbeiten zu *Bad Film* mit nicht digitalen Kameras filmte.

¹⁰³³ Sono. 2010 February interview with Sono Sion.

¹⁰³⁴ Vgl. Sono, S. (Regie) (2014) *Bad Film*. In Sono, S., *Sion Sono Early Works. Before Suicide*. O. O. (Originalwerk veröffentlicht 2012). 0:02-0:04.

¹⁰³⁵ Manchmal als *cinema vérité*-artiger Stil bezeichnet, der selbst Zeichen für die digitale Revolution und Veränderung von Filmpraktiken im japanischen Kino der Zeit darstellt. Vgl. Wada-Marciano, M. (2009). Contemporary Japanese Cinema in Transition. Introduction. *Canadian Journal of Film Studies* 18, 1, S. 2–5, hier S. 2f. Zugriff am 20.10.2014 unter http://www.filmstudies.ca/journal/pdf/cjfs18-1_wada-marciano-introduction.pdf.



Abb. 78. Sono. *Suicide Circle*. 0:00:18.



Abb. 78. Sono. *Suicide Circle*. 0:00:34.



Abb. 79. Sono. *Suicide Circle*. 0:01:03.

Narrativ, die *Aum shinrikyō*; denn das angegebene Datum koinzidiert mit der für den 26. Mai 1998 geplanten, aber nicht durchgeführten Hinrichtung von Hayashi Ikuo, einem Anführer der Sekte.¹⁰³⁶ War im Nachfeld der Saringas-Anschläge im März 1995 das Bahnsystem ohnedies nicht mehr ein regulärer Ort der (Selbst-)Kontrolle, da „the train itself became an occasion for voyeurism and paranoia“¹⁰³⁷, weckt das Zusammenspiel zwischen dem Datum, U-Bahn-System und dem plötzlichen Tod, der unvermittelt in den gesellschaftlichen Alltag hereinbricht,¹⁰³⁸ eindeutige Assoziationen zu dem Terroranschlag der *Aum shinrikyō*, die im März 1995 während der Hauptverkehrszeit das Nervengift Sarin in mehreren U-Bahnen Tokios freisetzte. War Shinjuku zwar auch kein direktes Ziel der Anschläge, plante die Sekte, im Mai desselben Jahres in einer zweiten Welle Hydrogenzyanid in diesem Bezirk zu versprühen.¹⁰³⁹ Während Sonos eigene kurzzeitige Erfahrungen in einem Kult, in dem er um 1980 als heimat- und mittelloser Jugendlicher Unterkunft und Verpflegung fand, sichtlichen Einfluss auf seine Filmprojekte hatten,¹⁰⁴⁰ scheint Sono den Rückgriff auf die *Aum shinrikyō* und deren Anschläge weniger dazu zu nützen, um direkt *Neue Religionen* und Strukturen von Sekten zu analysieren, wie er es später etwa in *Ai no mukidashi* (2008) tat, denn um jugendliche Devianz in einem kapitalistischen System zu adressieren.

Hierzu muss zunächst gefragt werden, warum es für Sono so wichtig war, trotz immenser Widrigkeiten diese Anfangsszene auf den Bahnsteigen Shinjokus zu inszenieren. Um die Bedeutung der Tokioter U-Bahn für die Wirtschaft zu beschreiben, greifen David E. Kaplan und Andrew Marshall in dem ersten Eingangszitat auf eine Organismusmetapher zurück. Die oftmalige Verwendung von Blut als leitende Metapher des Finanzwesens,¹⁰⁴¹ die insbesondere in Zeiten von Spekulationsboom und Rezession intensiviert wird, um das Wirtschaftssystem und dessen Werdegänge zu naturalisieren,¹⁰⁴² besitzt eine ähnlich lange Tradition wie die Beschreibung der Stadt Tokio als Organismus an sich.¹⁰⁴³ In dieser Hinsicht wird Tokio gänzlich einer natürlichen Funktionalität der Wirtschaft eingeschrieben, während die U-Bahn – als „Herzblut“, wie es bei Kaplan und Marshall heißt – der deutlichste Ausdruck dieser zu sein scheint. Dementsprechend ist es kein Zufall, dass Sono nicht nur U-Bahn, sondern die

¹⁰³⁶ Vgl. Kalat. *J-Horror*. S. 159.

¹⁰³⁷ Ivy. *Revenge and Recapitation in Recessionary Japan*. S. 823.

¹⁰³⁸ Vgl. Kalat. *J-Horror*. S. 67.

¹⁰³⁹ Vgl. Kingston. *Japan's Quiet Transformation*. S. 16.

¹⁰⁴⁰ Vgl. Sono & Hoenigman. *Channeling Chaos*.

¹⁰⁴¹ Vgl. von Braun, C., & Wulf, C. (2007). Einleitung. In Christina von Braun & Christian Wulf (Hg.innen), *Mythen des Blutes* (S. 9–15). Frankfurt, New York: Campus Verl. S. 10; Marsh, N. (2011) *Desire and Disease in Speculative Economy*. *Journal of Cultural Economy* 4, 3, S. 301–304, hier S. 305. Zugriff am 27.04.2016 unter DOI: 10.1080/17530350.2011.586851.

¹⁰⁴² Vgl. Marsh. *Desire and Disease in Speculative Economy*. S. 301f.

¹⁰⁴³ Vgl. Jinnai & Nishimura (Übers.). *Tokyo*. S. 215; Gharipour. *A Postmodern Experience?* Golany. Introduction. S. 8.

Station von Shinjuku als Eröffnung seines Filmes aussuchte. Galt Shinjuku zwar schon im ausgehenden 19. Jahrhundert als Wirtschaftszentrum,¹⁰⁴⁴ gewann der Bezirk insbesondere in Folge der Restrukturalisierung in den 1980er Jahren an politischer und wirtschaftlicher Bedeutung,¹⁰⁴⁵ sodass 1991 der Tokioter Regierungssitz in das neu gebaute *Tokyo Metropolitan Government Building* (TMG-Gebäude) in Shinjuku verlegt wurde. Das Gebäude erhielt Spitznamen, wie „Tax Tower“ oder „Tower of Bubble“, die Verbindungen zu der Finanzblase offenlegene, da das Projekt von dem bekannten Architekten Tange Kenzō in der Blüte der Finanzblase begann, jedoch erst in dem Anfang der Rezession vollendet wurde, sodass es zum Symbol der finanziellen Auswüchse der japanischen Wirtschaft wurde und viele der Meinung sind, das TMG-Gebäude sei „constructed not with granite and marble but the bubbles of the 1980s‘ buoyant economy“¹⁰⁴⁶. Dementsprechend ist in Folge der Spekulationszeit die Station von Shinjuku als einer der größten Bahnhöfe in Tokio¹⁰⁴⁷ nicht nur von den teuersten Grundstückspreisen der Stadt umgeben,¹⁰⁴⁸ deren Ausbau mit dem Abbau von innerstädtischer Wohnfläche zugunsten wirtschaftlicher Nutzung koinzidierte,¹⁰⁴⁹ sondern ist ein schnell dekodierbares Symbol des japanischen Hochkapitalismus – und des Scheiterns von diesem in der *Lost Decade*. Deshalb greifen nicht selten Kunstprojekte den Bezirk Shinjuku und dessen Bahnhof auf, weil insbesondere das Nebeneinander von marginalisierten Obdachlosengemeinschaften in Pappkartonhütten¹⁰⁵⁰ (oftmals bezeichnet als „tent cities“)¹⁰⁵¹ und dem Wirtschaftszentrum Tokios als ausdruckstarkes Sinnbild gesellschaftlicher Strukturen dienen kann. Neben dem Stück *Obuseshon Saitto* (1996), in dem Kawamura Takeshi visuell die Papphaus-Städte von Obdachlosen um den Bahnhof Shinjukus als „the ruinous landscape of a post-apocalyptic ‚barter-town““¹⁰⁵² imaginiert, um die Diskrepanz zwischen den Klassen zu verdeutlichen, baute etwa Aida Makoto nur ein Jahr zuvor ein Samuraischloss aus Pappe neben dem schon erwähnten TMG-Gebäude, das im Herzen Shinjukus steht, sodass letzteres Aidas Pappschloss furchterregend überschattet.¹⁰⁵³

Dementsprechend stellen sich zum einen der Bezirk Shinjuku und insbesondere dessen

¹⁰⁴⁴ Vgl. Lützeler. *Ungleichheit in der global city Tōkyō*. S. 321.

¹⁰⁴⁵ Vgl. Kugal & Henriksen (Übers.). *Architecture of the Information Society*. S. 104.

¹⁰⁴⁶ Huang. *Walking between Slums and Skyscrapers*. S. 74.

¹⁰⁴⁷ Vgl. Kugal & Henriksen (Übers.). *Architecture of the Information Society*. S. 106.

¹⁰⁴⁸ Vgl. Llewelyn-Davies (1996). *Four World Cities. A Comparative Study of London, Paris, New York and Tokyo*. London: UCL Bartlett School of Planning & Comedia. S. 59.

¹⁰⁴⁹ Vgl. Takahashi. *Changes in Tokyo’s Waterfront Environment*. S. 167.

¹⁰⁵⁰ Vgl. Henshall. *Dimensions of Japanese Society*. S. 93.

¹⁰⁵¹ Vgl. Sanders, A. (2008). *Contested Space*. Ein Video-Essay über die temporäre Aneignung von öffentlichen Räumen. In Jürgen Krusche (Hg.), *Der Raum der Stadt. Raumtheorien zwischen Architektur, Soziologie, Kunst und Philosophie in Japan und im Westen* (S. 118–132). Marburg: Jonas Verl. S. 129.

¹⁰⁵² Eckersall. *Performing from the Academy*. S. 93.

¹⁰⁵³ Vgl. Bornoff. *Sex and Consumerism*. S. 45.

zentraler Bahnhof als beliebte Orte von Kapitalismuskritik heraus. Zum anderen besitzt aber auch das Bahnsystem an sich einen ähnlichen Stellenwert, da dessen reibungsloses Funktionieren – der Fluss des „Herzblutes“ in der Organismusmetapher – zugleich Notwendigkeit als auch Symbol eines kapitalistischen Ideals darstellt. Da 88 % der Tokioter Bevölkerung (in manchen Bezirken sogar bis zu 93 %) das Zug- und U-Bahnsystem tagtäglich verwenden¹⁰⁵⁴ und diese damit die „weltweit am stärksten frequentierte U-Bahn“¹⁰⁵⁵ darstellt, wird die Erfahrung in dieser auch gerne als *tsūkin jigoku* (Pendler_innenhölle) verstanden, um die zweihundertprozentige Auslastung des Verkehrsmittels in der Hauptverkehrszeit fassen zu können.¹⁰⁵⁶ Einst imaginiert und idealisiert als „a network of villages [...] linked by subways and rail lines“¹⁰⁵⁷ wird die Bahn nun zum Zeichen von urbaner Isolation und Entfremdung, in welcher zum einen menschliche Beziehungen zueinander nicht mehr funktionieren (*muen shakai*),¹⁰⁵⁸ zum anderen Pendler_innen ihre Menschlichkeit zugunsten ihrer kapitalistischen Funktionalität eintauschen. Letztere müssen nämlich aufgrund der Bodenspekulation mit zunehmend längeren Pendelzeiten rechnen, sodass ihnen weniger Zeit zum „Leben“ bleibt.^{1059,1060} Beide Verwendungsweisen finden sich Mitte der 1990er Jahre etwa in den Arbeiten von dem Anime- und Live-Action-Regisseur Anno Hideaki wieder. Zunächst zur urbanen Entfremdung: In zwei Sequenzen von gleichbleibenden Einstellungen (Abb. 80 – Abb. 82 und Abb. 83 – Abb. 85) präsentiert Anno den Protagonisten der Serie *Shin seiki evangerion* (SSE) entkoppelt von der Gesellschaft, indem dieser in einer zurückgezogenen Körperhaltung gänzlich erstarrt (d. h. nicht animiert wird), während sich der Zug mittels einer Reihe von Überblendungen entleert und erneut füllt. Zusätzlich wird seine Isolation von dem Motiv von Jugendlichen „listen[ing] to their Walkmans while walking or riding the train“¹⁰⁶¹ begleitet, welches Kotani Satoshi als zentrales Beispiel für jugendliche Passivität gegenüber der eigenen prekären Lage verwendet. Doch indem Anno auf auditiver Ebene einzig die dumpfen Geräusche der Bahn und des Walkmans einsetzt, konstruiert er den Zugraum als unheimlich stillen Ort, an dem sich Menschenmengen begegnen, jedoch nicht treffen. Denn abseits von

¹⁰⁵⁴ Vgl. Kugal & Henriksen (Übers.). *Architecture of the Information Society*. S. 73.

¹⁰⁵⁵ Kaplan & Marshall & Böhme (Übers.). *AUM*. S. 13.

¹⁰⁵⁶ Vgl. Iwai, H. (1998). Subway Network Development in Japanese Cities. In Gideon S. Golany & Keisuke Hanaki & Osamu Koide (Hg.), *Japanese Urban Environment* (S. 236–251). Oxford, New York, Azabu: Elsevier Science. S. 241.

¹⁰⁵⁷ Russell. Tokyo, the Movie. S. 217.

¹⁰⁵⁸ Siehe etwa Kurosawa. *Pulse*. 1:18-21; Kobayashi, O. (o. J.). *Mongolian Chop Squad*. Episode 26. O. O: Funiamtion. 2:11.

¹⁰⁵⁹ Vgl. Huang. *Walking between Slums and Skyscrapers*. S. 58.

¹⁰⁶⁰ Siehe etwa Ishii. *Die Familie mit dem umgekehrten Düsenantrieb*. 0:47-48; Kobayashi. *Mongolian Chop Squad*. Episode 21. 0:14-15.

¹⁰⁶¹ Kotani. Why are Japanese youth today so passive? S. 35.

einer Mutter mit Kind und einem Schulmädchen, das (tonlos) eine Person außerhalb des Bildes adressiert, scheint es auch neben dem Protagonisten keine menschlichen Beziehungen zu geben (*SSE* Epi 4. 0:04-0:05).

Auf diese Verwendung des Motivs greift Sono ebenfalls zurück. In seinem surrealen Drama *Heya (The Room) (HE)* (1993), in dem ein Auftragsmörder in Tokio nach einer Wohnung sucht, um sich umzubringen, ist die stumme Fahrt von den beiden Protagonist_innen – dem genannten Auftragsmörder und seiner Maklerin – ein wiederkehrendes Motiv (*HE* 0:16-20, 0:24-26, 0:29-35, 0:40-45), um die Isolation der Figuren zu verdeutlichen. Obwohl nicht animiert, verwendet Sono eine ähnliche Strategie wie Anno, indem die beiden Figuren für mehrere Minuten stumm und nahezu bewegungslos im Zug stehen, während die urbane Landschaft an ihnen vorbeizieht (Abb. 86, Abb. 87). Abseits der einmaligen Veränderung der Perspektive, von der wir die beiden Protagonist_innen sehen (*HE* 0:29-35), und einem Kinderspiel, dem sich der Wohnungssuchende kurzzeitig widmet (*HE* 0:43-45), zeichnen sich keinerlei Entwicklungen in der Beziehung zwischen den Figuren ab, sodass der Zug zum Zeichen der Kommunikationslosigkeit und Isolation wird. Die einzige Nähe zwischen den beiden Figuren erkennen wir in der Fahrt, in welcher Sono eine andere Perspektive verwendet (Abb. 88, Abb. 89); denn in diesem Schnitt ignoriert Sono absichtlich die 180-Grad-Regel, die im klassischen Kino dazu dient, Figuren auseinanderzuhalten. Indem Sono diese nicht nur ignoriert, sondern die beiden Figuren auf komplementären Positionen im Bildraum positioniert, spiegeln sich die Bilder der menschenleeren Zugabteile, sodass ihre Positionen in der urbanen Entfremdung und Isolation letztendlich gleichwertig sind.

In abgewandelter Form wiederholt Sono das Motiv in *Jisatsu sākuru*, als sich Detektiv Kuroda auf dem Heimweg befindet (*JS* 0:23-25). Begleitet von denselben melancholischen Tönen, die der Film schon in der Eröffnung verwendete, beginnt die Szene mit Kuroda, der sich den Schweiß von der Stirn wischt (Abb. 90), ehe er nachdenklich seinen Blick durch den vollen Zug schweifen lässt. Während einzelne Detailaufnahmen (wie etwa die einer Zeitung) die Suizide thematisieren, konzentriert sich die Szene auf die alltägliche körperliche Erschöpfung der Heimreisenden. Ähnlich der Szene in *Shin seiki evangerion* hören wir neben der melancholischen Musik die dumpfen Zuggeräusche, während niemand ein Wort miteinander zu wechseln scheint.¹⁰⁶² Zusätzlich montiert Sono längere Nahaufnahmen von Gesichtern aneinander, die von ihrer alltäglichen Erschöpfung sprechen. Manche schlafen kauernd in der Ecke (Abb.91); andere scheinen im Stehen zu dösen, während ihre Kleidung

¹⁰⁶² Während in einer Totalen zwei Personen am Rande des Bildes sichtbar werden, die miteinander plaudern, wird unser Blick in erster Linie auf Kuroda gezogen. Die Vertonung, in welche Sprechgeräusche fehlen, tut ihr Übriges, um den Eindruck zu verstärken, dass niemand miteinander kommuniziert (*JS* 0:23-24).



Abb. 80, 81. Anno. *Neon Genesis Evangelion*. E4. 04:49; 04:54.



Abb. 82, 83. Anno. *Neon Genesis Evangelion*. E4. 05:09; 05:22.



Abb. 84, 85. Anno. *Neon Genesis Evangelion*. E4. 05:30; 05:31.



Abb. 86, 87. Sono. *The Room*. 0:16:32; 0:19:52.



Abb. 88, 89. Sono. *The Room*. 0:31:20; 0:31:47.



Abb. 90. Sono. *Suicide Circle*. 0:23:48.



Abb. 91. Sono. *Suicide Circle*. 0:23:49.



Abb. 92. Sono. *Suicide Circle*. 0:23:52.



Abb. 93. Sono. *Suicide Circle*. 0:24:08.



Abb. 94. Sono. *Suicide Circle*. 0:25:21.

nicht mehr gänzlich sitzt und ihr fahles Gesicht den Eindruck von langjähriger Arbeit macht (Abb.92); wieder andere starren mit leerem Blick ins Nichts, während ihr Kopf permanent durch die Zugbewegung leicht gegen die Wand stößt (Abb. 93). Letztendlich schließt Kuroda seine Augen, um seinen Kopf erschöpft gegen die Zugtür zu lehnen. Ähnlich Annos und Sonos eigenen Inszenierung in *Heya* ist der Zug ein Raum ohne menschlichem Kontakt. Personen, wie etwa Kuroda, mögen zwar ihren Blick schweifen lassen, jedoch niemand begegnet diesem. Indem die Szene schlussendlich damit endet, dass Kuroda nach einem langen Weg in dunklen Straßen die erleuchtete Tür ins eigene Haus öffnet und dort direkt von der Nahaufnahme seiner lächelnden und *ihn anblickenden* Frau empfangen wird (Abb. 94), die ihn mit einem „okaerinasai“ („Willkommen zuhause.“) begrüßt (JS 0:25), kontrastiert Sono die Kälte des Zuges mit der weiblich konnotierten Wärme des Heims, um die urbane Entfremdung und Isolation des Bahnsystems zu betonen.¹⁰⁶³ Die Phrase „okaeri(nasai)“, die zumeist mit „tadaima“ („Ich bin zurück.“) begleitet wird, sind hochgradig symbolische und geschlechtlich kodifizierte Positionen, da der Dialog erst Grenzen zwischen dem weiblich konnotierten *uchi* (Innen- / Privatraum) und dem männlich konnotierten *soto* (Außen) produziert.¹⁰⁶⁴ Mögen sich auch in weiterer Folge Heim und Familie in einer Wiederholung von „okaeri-tadaima“ als un-heimlich herausstellen (JS 0:52-53, 1:00-06), ist in diesem Moment einzig der Kontrast zwischen der weiblich konnotierten Wärme des Heimes und dem Fehlen dieser im Zug von Bedeutung.

anders als die bisherigen Beispiele bergen die Nahaufnahmen der erschöpften Gesichter im Zug auch schon Kritik an ihrer Funktionalisierung im Wirtschaftssystem, da die Leere ihrer Blicke nicht nur ihre Isolation untereinander bezeugen, sondern genauso das Fehlen weiterer Energien nach Feierabend. Damit kommen wir zu der zweiten Verwendung der Metapher: Der Funktionalisierung und Kommodifizierung des eigenen Körpers. In Annos Verfilmung von Murakami Ryūs Roman *Love & Pop (LP)*, der von vier Schulmädchen handelt, die ihr Geld mit unterschiedlichen Formen von *enjo kōsai* (vergütetes Dating) verdienen, scheint der Rückgriff auf das Zugmotiv noch zentraler als in *Shin seiki evangerion* zu sein, da dieses nicht nur mehrmals in diversen Abwandlungen im Film auftritt (LP 0:01-06, 0:53-54, 1:14-15, 1:17-18, 1:36-38, 1:42-44), sondern selbst im Werbematerial, das die gezeichnete

¹⁰⁶³ Ein solcher Zugang erinnert an die filmischenn Stadtdarstellungen der unmittelbaren Nachkriegszeit. Vgl. Russell. Tokyo, the Movie. S. 217.

¹⁰⁶⁴ Dies wird überaus deutlich in einer Studie von Sunakawa-Inoue Chiho, in welcher selbst über geographische Grenzen von transkulturellen Familien mittels des Skriptes *okaeri-tadaima* ein gemeinsames *uchi* produziert wurde. Vgl. Sunakawa-Inoue, C. (2012). Virtual „Je“ Household. Transnational Family Interactions in Jpn and the United States. Diss-Arb. The Univ. of Texas at Austin. S. 202. Zugriff am 08.12.2016 unter <http://hdl.handle.net/2152/ETD-UT-2012-05.5158>.

Protagonistin auf den Gleisen liegend darstellt, prominent vertreten ist.¹⁰⁶⁵ Insofern darf es auch nicht verwundern, dass die Protagonistin in ihrem Anfangsmonolog Züge als Metapher für ihr eigenes Leben heranzieht. Die Bahn sei nämlich

„[a] vehicle that runs on a set time and travels on a set course [...]. *Every day is a repeat of the day before*. I can't imagine that tomorrow will be different from today. I still have yet to know extreme misfortune and extreme happiness.“ (LP 0:05-06; Meine Herv.)

Indem ein Film über *enjo kōsai* auf das Bahnsystem als Symbol eines „endlosen Alltags“ („Every day is a repeat of the day before“) zurückgreift, verortet sich dieser unmittelbar im Näheverhältnis von der schon diskutierten Phrase Miyadai Shinjis um den „endlosen Alltag“¹⁰⁶⁶; denn dem Kulturwissenschaftler diene nichts anderes als *enjo kōsai* als Anstoß für das Konzept. Anstelle des „desire to discover meaning“ fordert Miyadai in seiner bekannten Phrase „*owarinaki nichijō o ikiro*“ („be prepared to live an endless routine life“)¹⁰⁶⁷ (Herv. im Orig.) dazu auf, „to enjoy momentary pleasures with the same lightness of being that he [Miyadai] sees animating those young girls who painlessly sell their bodies.“¹⁰⁶⁸ Während jedoch Miyadai die neoliberale Selbstkommodifizierung als einen rebellischen Akt versteht, folgt *Love & Pop* Murakami Ryūs bisheriger Verwendung von Prostitution „als Metapher für Gesellschaftskritik, als Inbegriff kapitalistischer Perversion.“¹⁰⁶⁸ Indem Murakami und Anno den Fokus von der Agency von jugendlichen (*Love & Pop*) sowie erwachsenen (*Topāzu (Tokio Dekadenz)* (1992)) Sexworkerinnen¹⁰⁶⁹ zugunsten ihrer Verwundbarkeit verschieben (LP 1:09-12, 1:28-32), wird Miyadais Phrase zu einer extremen Ausformulierung eigener Dissoziation („young girls who painlessly sell their bodies“), um Kritik an neoliberaler Verwendung von Humankapital zu artikulieren. In Murakamis eigener Adaption von *Topāzu (TOP)* werden Szenen von sexueller Gewalt nicht nur unmittelbar mit spätkapitalistischer Architektur in Verbindung gebracht (*TOP* 0:13-20), sondern selbst mit kühlen Einstellungen vom TMG-Gebäude (*TOP* 0:05), dem Anfang der 1990er Jahre fertig gestellten politischen Zentrum von Tokio und Shinjuku. Um ähnliche Verbindungslinien zu ziehen, greift Anno auf den Zug als Systemmetapher zurück.

Demzufolge sind Bahn und Bahnsteig (insbesondere jene vom Wirtschaftszentrum Shinjuku) in der Eröffnungsszene als Orte des Kapitalismus und der Kapitalismuskritik vorbelastet. Dies wird umso deutlicher, bedenkt man, dass selbst Suizide im Bahnsystem in

¹⁰⁶⁵ Vgl. Sutcliffe. *Contemporary Art in Japan and Cuteness in Japanese Popular Culture*. S. 145.

¹⁰⁶⁶ Siehe hierzu Kapitel 2.1.3.

¹⁰⁶⁷ Iida. *Rethinking Identity in Modern Japan*. S. 234.

¹⁰⁶⁸ Wagner, H. (2007). *Die Prostituierte im Film. Zum Verhältnis von Gender und Medium*. Bielefeld: Transcript. S. 264.

¹⁰⁶⁹ In den Werken von diesen Künstlern eine ausschließlich weiblich konnotierte Position.

eine finanzielle Logik übersetzt werden. Während manche Freitode, wie im vorangegangenen Kapitel diskutiert, in ein Narrativ der finanziellen Entlastung der Hinterbliebenen diskutiert werden, wird insbesondere der gewählte Freitod durch eine der Tokioter Bahnen zu einer kostspieligen Angelegenheit. Da die Anhäufung von Suiziden im Tokioter U-Bahnsystem (1997: 191; 1998: 228; Jänner-Juli 1999: 125) in den 1990er Jahren zu massiven ökonomischen Schäden der Bahnbetreiber führte, erhöhten diese die Gebühren und Strafen für einen solchen Tod, den die Hinterbliebenen zu zahlen haben, sodass die Wahl des Freitodes zu einer finanziellen Entscheidung wurde: Das führte nämlich zu der absurden Situation, dass Linien mit geringeren Gebühren für den Suizid favorisiert wurden.¹⁰⁷⁰ Im Rückkehrschluss versteht sich jedoch ein solcher Suizid (vor allem in den Zentren Tokios) gleichfalls, ähnlich den Anschlägen der *Aum shinrikyō*, als eine Unterbrechung eines kapitalistischen Systems.

Dementsprechend möchte ich in der zweiten Hälfte dieses Kapitels auf die Vergeschlechtlichung des urbanen Raumes eingehen, um zu analysieren, wie Sono den U-Bahn-Massensuizid im Kontrast zu der oben genannten Zugmetapher einsetzt und inszeniert. Dazu muss zunächst der weitere Szenenverlauf der Anfangssequenz betrachtet werden. Nachdem Sono mit jenen Aufnahmen, die er auf dem tatsächlichen Bahnhof von Shinjuku gefilmt hat, den Ort des Geschehens etablierte und mit einem Zwischentitel den Zeitpunkt bestimmt,¹⁰⁷¹ der, wie schon zuvor erwähnt, Assoziationen zu den Saringasanschlügen erweckt, sehen wir in einer Totalen eine breite Treppe, die derzeit nur von einer Handvoll von Personen benutzt wird (Abb 95.). Während die melancholische Musik langsam verstummt, um akustisch Platz für das Stimmgewirr von lachenden und tratschenden Schülerinnen zu machen, nimmt in wenigen Sekunden eine Menschentraube von Schulmädchen die gesamte Treppe für sich in Anspruch (Abb. 96). Indem die Einstellung mit der Stille einer nahezu unbenutzten Treppe beginnt, hebt diese im Kontrast die Menge an Schulmädchen hervor, deren Präsenz nun (unterstützt von einem marginal sichtbaren Kameranischen abwärts) das gesamte Bild einnimmt. Dass diese Schulmädchenmasse nicht unbemerkt den Bahnsteig betritt, offenbart ein Gegenschuss auf zwei wartende Büroangestellte (*salaryman*) mittleren Alters, die ihren Blick von ihren Zeitungen abwenden, um leicht verärgert – beide scheinen den Kopf zu schütteln, als sie die Szene lautlos kommentieren – die Menge zu betrachten (Abb. 97). Diese misstrauischen Blicke werden direkt von den ersten Nahaufnahmen der Szene, welche lachende Mädchengesichter zeigen (Abb.98), und einer handgehaltenen

¹⁰⁷⁰ Vgl. Kingston. *Japan's Quiet Transformation*. S. 267.

¹⁰⁷¹ In der deutschsprachigen Fassung nützt die Verleihfirma den Zwischentitel, um neben dem Datum auch den Namen der Station anzugeben (*JS* 0:01).

Kamerabewegung gefolgt. Anders als die schon diskutierte ausgeklügelte Kreisbewegung, welche die Kamera am Schuldach absolviert, um einzelne interagierende Gruppen zu konstituieren,¹⁰⁷² beginnt die Kamerabewegung mitten in der Schulmädchenmenge (Abb. 99), sodass einige *scheinbar* unkoordinierte Reißschwenks nach links und rechts, die Ausdehnung der Schulmädchengruppe visualisiert (Abb. 100, Abb. 101). Dass diese dem Anschein nach ungeplanten Bewegungen jedoch bewusst eingesetzt werden, offenbart die folgende Reihe von Einstellungen: Im Vordergrund der ersten Einstellung (Abb. 102) bilden zwei kaum erkennbare Haarschöpfe links und rechts einen lockeren Bildrahmen, in dem neben dem Gesicht einer Schülerin im Vordergrund auch im Hintergrund weitere Körper von Jugendlichen den Blick auf die restliche Szenerie (abgesehen von einem roten Zug) versperren. Letztlich wird jedoch auch dieser von den Schulmädchenkörpern verdeckt, indem sich die Kamera ruckartig nach rechts unten bewegt (Abb. 103). Gegenüber der vorangegangenen Kamerabewegung schneidet Sono an dieser Stelle auf einen neuen Kameraschwenk, dessen Blick auf den Rücken weiterer Mädchen endet (Abb. 104), um in dieser Hinsicht die Reißschwenks der vorangegangenen Einstellung zu imitieren und ihre abrupte Bewegung zu intensivieren. Soweit das Auge reicht, können wir nur die Hinterköpfe, Oberkörper und fröhlichen Gesichter der Schulmädchen erkennen, deren lautstarkes Reden als dumpfes dauerhaftes Geräusch alle anderen Bahnhofsgeräusche übertönt. Noch ehe der spektakuläre Massensuizid beginnt, haben die Schülerinnen in dieser Hinsicht längst den Bahnhof visuell und akustisch eingenommen.

Bevor also der Schülerinnensuizid den Bahnsteig blutrot färben kann, bietet ihr massenweises Auftreten an sich längst Grund zur Unruhe, da sich ihre Präsenz auf dem ganzen Bahnhof auszubreiten scheint. In dieser Hinsicht ist die Schnittfolge von der Mensentraube und dem Blick, den diese auf sich zieht (Abb. 97), von großer Bedeutung. Diese erlaubt nämlich, den urbanen Raum als das panoptische System des *seken* (Gesellschaft) zu definieren, das, ähnlich Foucaults Panopticon, als „watchful normative presence“¹⁰⁷³ identifiziert werden kann, indem horizontal die einzelnen Mitglieder der Gemeinschaft sich gegenseitig beobachten, kontrollieren, um abweichendes Verhalten zu entdecken, zu bestrafen und zu korrigieren.¹⁰⁷⁴ Während das *seken* im Allgemeinen ein gesellschaftliches Gefüge der Normalisierung definiert, spielen vor allem die gespürten Blicke anderer Akteur_innen eine zentrale Rolle in der Konstruktion von diesem. So verweist etwa

¹⁰⁷² Siehe hierzu Kapitel 3.2.2.1.

¹⁰⁷³ White, M. I., & LeVine, R. A. (1986). What Is an *Iti ko* (Good Child)? In Harold Stevenson & Hiroshi Azuma & Kenji Hakuta (Hg.innen), *Child Development and Education in Japan* (S. 55–62). New York: Freeman. S. 57.

¹⁰⁷⁴ Vgl. Sugimoto. *An Introduction to Japanese Society*. S. 249.



Abb. 95. Sono. *Suicide Circle*. 0:01:22.



Abb. 96. Sono. *Suicide Circle*. 0:01:48.



Abb. 97. Sono. *Suicide Circle*. 0:01:58.



Abb. 98. Sono. *Suicide Circle*. 0:02:02.



Abb. 99. Sono. *Suicide Circle*. 0:02:05.



Abb. 100. Sono. *Suicide Circle*. 0:02:08.



Abb. 101. Sono. *Suicide Circle*. 0:02:10.



Abb. 102. Sono. *Suicide Circle*. 0:02:20.



Abb. 103. Sono. *Suicide Circle*. 0:02:21.



Abb. 104. Sono. *Suicide Circle*. 0:02:21.



Abb. 105. Sono. *Suicide Circle*. 0:03:18.



Abb. 106. Sono. *Suicide Circle*. 0:03:18.

die japanische Literatur- und Sprachwissenschaftlerin Julia C. Bullock auf die auffällige Anhäufung von japanischen Sprichwörtern, die das Auge in ihr Zentrum stellen:

„Children are admonished to behave lest others look at them with the white of their eyes. An unpardonable offense can be described as too much for one's eyes. One's superiors in a hierarchical system are said to be above the eyes.“¹⁰⁷⁵

Wie Bullock gleich im Nachfeld dieser kurzen Auflistung betont, deuten die Augenpaare meist auf die Produktion von Macht und Machtverhältnissen hin.¹⁰⁷⁶ In den konstant gefühlten Blicken der Anderen offenbart sich die Macht des *seken* als regulierende Instanz.¹⁰⁷⁷ Stets begegnen sich passive und aktive Akteur_innen im sozialen Rahmen, deren Position in einem hierarchischen Netz weniger von prädestinierten Verhältnissen als von dem eigenen Agieren bestimmt wird. An der Schranke von Gesehenwerden und Sehen öffnet sich ein Moment der Machtproduktion, wie dies auch von dem französischen Philosophen Michel Foucault definiert wurde. In seinen Schriften entfernt sich bekanntermaßen Foucault von der reduktionistischen Definition von Macht als repressiv und infolgedessen von einem simplistischen Modell starrer Machtverhältnisse, um sich einer dynamischen und produktiven Vorstellung von Macht zu nähern. Im Kontext seines Panopticons stellt insbesondere der verinnerlichte Blick einen zentralen Mechanismus moderner Machtproduktion dar; denn die „Schaffung eines bewußten und permanenten Sichtbarkeitszustandes“ bei allen Gesellschaftsmitgliedern stellt „das automatische Funktionieren der Macht sicher[...].“¹⁰⁷⁸ Demnach ist es weniger relevant, ob man tatsächlich gesehen und beobachtet wird, denn das bewusste Wissen darum, konstant gesehen und beobachtet zu werden. Dementsprechend wird dieses Machtgefüge auch in Japan über das „Auge der Gesellschaft“ (*seken no me*) verbalisiert, das non-normative Verhaltensweisen ausstellt, reguliert und bestraft.¹⁰⁷⁹ Insbesondere die Schuluniform, die in der Szene prominent vertreten ist, unterstützt diesen Prozess der Machtproduktion, da sie die „eyes of those around [us students] (*mawari no me*)“ auf einen lenkt, sodass „we [the students] are anxious (*kinchôkan*), and so we have a strong sense of responsibility“¹⁰⁸⁰, wie ein_e Interviewpartner_in Brian McVeighs ausführt. Infolgedessen bietet die strenge und geschlechterspezifische Kontrolle von Schulbekleidung,

¹⁰⁷⁵ Bullock. *The Other Women's LIB*. S. 153.

¹⁰⁷⁶ Vgl. Bullock. *The Other Women's LIB*. S. 153.

¹⁰⁷⁷ Vgl. Lebra. *Japanese Self in Cultural Logic*. S. 65.

¹⁰⁷⁸ Foucault, M., & Seiter, W. (Übers.) (1977). *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 258.

¹⁰⁷⁹ Vgl. Tahhan. *The Japanese Family*. S. 139.

¹⁰⁸⁰ McVeigh. *Wearing Ideology*. S. 84.

die bei der Rocklänge und Farbe der Haarreifen beginnt¹⁰⁸¹ und bei der Farbe von Socken sowie Fingernägeln endet,¹⁰⁸² eine essenzielle Basis, den Blick der anderen zu verinnerlichen.¹⁰⁸³ In dieser Hinsicht erleichtert die Uniform, nicht-konforme Elemente zu regulieren und zu maßregeln – oder, wie es in einem weitverbreiteten und gewaltbereiten Sprichwort heißt, den herausragenden Nagel zu entfernen (*deru kugi wa utareru*).¹⁰⁸⁴ Diese gewaltvollen Worte, welche eine zentrale Position in dem Gemeinschaftsdiskurs der japanischen Gesellschaft einnehmen, werden nicht selten herangezogen, um erlebte Gewalt in der Gruppe bzw. im Gruppenausschluss zu erklären. Sozial- und Erziehungswissenschaftler Robert Aspinall zieht die geflügelten Worte schon am Anfang seines Kapitels über innerschulische Gewalt heran, denn das Sprichwort erkläre nicht nur „both [...] the conformity and the violence implicit in this view of the Japanese classroom“¹⁰⁸⁵, sondern perpetuiere diese, was sich sowohl in dem gewaltvollen Umgang von Schüler_innen untereinander (*ijime*) als auch in jener vom Lehrkörper ausgehenden Gewalt zeigt.¹⁰⁸⁶

Trotz der Offenheit in der Konzeption des panoptischen *seken*, in dem sich die Gesellschaftsmitglieder gegenseitig auf horizontaler Ebene kontrollieren, ist das System offenkundig entlang intersektionell wirkender Differenz- und Machtkategorien strukturiert. Doch während etwa gesellschaftlich „[t]he uniforms of ‚bad‘ schools carry a stigma and label their wearers as ‚bad kids‘ in the public eye“¹⁰⁸⁷, sodass gemäß der Klassenreproduktion im meritokratischen Schulsystem Personen aus sozial marginalisierten Schichten insbesondere von dieser Überwachung betroffen sind, schließt Sono einen derartigen Klassenfaktor fast zur Gänze aus. Schon in der Einführung der Schulmädchen zeigt sich, dass kaum eine Schülerin dieselbe Uniform trägt (Abb. 96). Dieser Eindruck wird verstärkt, als sich die Schülerinnen die Hände reichen (Abb. 105) und die Kamera zunächst mittels Fahrten (Abb. 106) und Kameraschwenks (Halbnahe) Uniform an Uniform diese unmittelbar miteinander vergleicht. Letztendlich bestätigen spätere Dialogzeilen die Vermutung („Soweit wir wissen, kamen sie aus 18 verschiedenen Schulen.“ (*JS* 0:15)), um klarzustellen, dass die Devianz nicht auf einer Schul- und somit Klassenebene geschehe. Selbst als sich die Suizidwelle im Verlauf des

¹⁰⁸¹ Vgl. McVeigh. *Wearing Ideology*. S. 70; Toyama-Bialke. The ‘Japanese Triangle’ for Preventing Adolescent Delinquency. S. 26.

¹⁰⁸² Vgl. Yoder. *Youth Deviance in Japan*. S. 54.

¹⁰⁸³ Vgl. McVeigh. *Wearing Ideology*. S. 72.

¹⁰⁸⁴ Vgl. Nennstiel. *Widerstandslos in Japan?* S. 43.

¹⁰⁸⁵ Aspinall. *Violence in schools*. S. 236.

¹⁰⁸⁶ Selbst 2013 besteht eine hohe Toleranz (nach der *Yomiuri Shimbun* Meinungsuntersuchung dieses Jahres: 47 %) gegenüber körperliche Strafen zur Disziplinierung von Schüler_innen, was sich auch an den individuellen Karriereläufen einzelner Lehrkräfte zeigt, die nach einem höchst medialisierten Skandal um die eigene Anwendung von physischer bzw. psychischer Gewalt ihre Tätigkeit nach kurzer Zeit wieder fortsetzen konnten. Vgl. *Critical Issue in Contemporary Japan*. S. 239.

¹⁰⁸⁷ Yoder. *Youth Deviance in Japan*. S. 135.

Films auf Personen anderer Altersstufen überträgt, zeigt sich ein Spektrum an Berufen und Beschäftigungen, das tendenziell einer sozialen Stratifikation entspricht: Von jungen Krankenschwestern (*JS* 0:14) über Kabarettisten und einem Koch einer Imbissbude (*JS* 0:51) bis hin zu mehreren *senryō shufu* (Vollzeithausfrau) (*JS* 0:50-53), Repräsentantinnen der Mittelklasse und hegemonialer Weiblichkeit. Während diese Vielzahl an Suiziden eine breite soziale Auffächerung implizieren, ist einzig eine Position nicht vertreten: *Salaryman*. Abseits des Suizids von Detektiv Kuroda, der trotz seines untypischen Berufes sichtbare Elemente hegemonialer *salaryman*-Männlichkeit besitzt (Eigenheim in der Vorstadt (*maihōmu-shugi*), Alleinverdiener und Familienerhalter, Mitglied der (oberen) Mittelklasse, heterosexueller Vater einer Kleinfamilie, *able-bodied*, japanisch), gibt es tatsächlich keine Vertreter der hegemonialen Männlichkeit, die sich an der Suizidwelle beteiligen. Da selbst Kurodas Freitod erst der Erkenntnis folgt, dass seine Identität auf der falschen Illusion eines heteronormativen Familienglücks basiert (*JS* 0:52-53, 1:01-06), muss anders als *alle anderen* Suizide dieser erst kontextualisiert werden, ehe ein Vertreter hegemonialer Männlichkeit in Sonos Film den Suizidalen beitreten dürfe, denn „it is the salaryman who is most commonly seen as representing typicality“¹⁰⁸⁸ im Sinne gesellschaftlicher Macht und Stabilität. Deshalb werden diese – zumeist als *oyaji* (alter Mann) – in einzelnen Jugendsubkulturen zu alterierten Identitäten, von denen man(n) sich distanzieren müsse.¹⁰⁸⁹

Dass also in der Eingangsszene nur zwei *salaryman* (Abb. 97) als Vertreter eines implizierten *seken* auftauchen, ist von großer Bedeutung, da diese zum einen als Symbol eines konservierenden Gesellschaftsmodus gehandhabt werden, zum anderen auf die geschlechtliche Dimension des *seken* verweisen. Allgemein gesprochen, ist der Prozess, in dem man Raum einnimmt, nicht nur stark kodifiziert, sondern v. a. vergeschlechtlicht,¹⁰⁹⁰ da die Erfahrung der Stadt maßgeblich von dem Geschlecht abhängig ist, mit dem man sich *und* insbesondere mit dem andere einen identifizieren. So zeigt sich etwa in dem Roman *Kodoku no ī nari* (1991) Tokio abermals als ein Labyrinth, wie dies auch schon in *Akira* geschah, aber anstelle der spielerischen Erfahrung der Stadt, wird der eigene Körper zum Fokuspunkt des Erlebnisses: „For [the female protagonist] Mayuko, it is as though she is in a maze, *prisoner of the city itself and of her own body, which is an extension of it*“ (Meine Herv.). In dem Roman von Hasegawa Junko wird die Protagonistin nicht nur zu einer Gefangenen ihres Körpers, sondern, wie David Holloway in seiner Dissertation schreibt, muss sich dieser selber als eine Erweiterung der vergeschlechtlichten Stadt verstehen. In dieser bestimmt nämlich

¹⁰⁸⁸ Bardsley. *The Oyaji Gets a Makeover*. S. 114.

¹⁰⁸⁹ Vgl. Ebd. S. 116.

¹⁰⁹⁰ Vgl. Buchbinder, D. (2013). *Studying Men and Masculinities*. London, New York: Routledge. S. 137.

nicht die Protagonistin ihre Identität, sondern der männliche Blick auf sie, weshalb „it is as though she is scouring the city in search of her subjectivity, and on the verge of never finding it.“¹⁰⁹¹ In ihrer Studie zur Vergeschlechtlichung des Stadtraums hebt die Japanologin Ingrid Getreuer-Kargl v. a. den Zug und das Bahnsystem als besondere Orte der Sexualisierung von Frauenkörpern hervor. Aufgrund der Anhäufung sexueller Übergriffe, die zur Einführung reiner Frauenwaggons führte, machten viele Passagierinnen nicht nur „actual experience with sexual harassment on trains“, sondern sind sich stets dem „gaze of others“¹⁰⁹² bewusst, sodass sie sich dementsprechend verhalten.

„Women, especially ages 20 and 40 and when alone, appear to be especially vulnerable to the gaze of others. They monitor their postures closely, all the more so when sitting, while men see little need to deviate from their comfortable gender-specific sitting poses regardless of age.“¹⁰⁹³

Wenig überraschend entspricht eine derartige Sichtweise der Tradition geschlechtlich spezifischer Blickstrukturen, wie man diese in der weiblich kodifizierten *to-be-looked-at-ness*, die Laura Mulvey in ihrer psychoanalytischen (Film-)Theorie zum *male gaze* diskutiert,¹⁰⁹⁴ oder in den Ausführungen des Kunsthistorikers John Berger finden kann. Letzterer unterscheidet anhand der Blickstrukturen zwischen der Erscheinung von Männern und Frauen, indem „[o]ne might simplify this by saying: *men act* and *women appear*. Men look at women. Women watch themselves being looked at.“¹⁰⁹⁵ (Herv. im Orig.) Dies entspricht dem Auseinanderklaffen vom Verhalten gemäß den Geschlechtern in der Untersuchung von Getreuer-Kargl, da in diesem „gendered space [...] men do not doubt their right of way and so demonstrate power, and women are careful to demonstrate good manners and not to render themselves liable to being identified as sexual objects.“¹⁰⁹⁶ Obzwar einige Autor_innen, wie etwa Anne Allison – die das Konzept Mulveys erweitert –,¹⁰⁹⁷ vor einer simplen Übernahme des *male gaze* warnt, da dieser klar im Kontext des transatlantischen Raumes konzipiert¹⁰⁹⁸ und dessen breite Diskussion nur teilweise in Japan rezipiert wurde,¹⁰⁹⁹ und andere, wie

¹⁰⁹¹ Holloway. *Look at Me*. S. 177.

¹⁰⁹² Getreuer-Kargl, I. (2012). Gendered modes of appropriating public space. In Christoph Brumann & Evelyn Schulz (Hg.innen), *Urban spaces in Japan. Cultural and social Perspectives* (S. 167–183). London, New York: Routledge. S. 180f.

¹⁰⁹³ Ebd. S. 180f.

¹⁰⁹⁴ Vgl. Mulvey, L. (1989). Visual Pleasure and Narrative Cinema. In Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures* (S. 14–26). Bloomington, Indianapolis: Indiana Univ. Press. S. 19.

¹⁰⁹⁵ Berger, J. (2008). *Ways of seeing*. London: Penguin Books Classic. (Originalwerk veröffentlicht 1972). S. 47.

¹⁰⁹⁶ Getreuer-Kargl. Gendered modes of appropriating public space. S. 181.

¹⁰⁹⁷ Vgl. Allison, A. (1996). *Permitted and Prohibited Desires. Mothers, Comics, and Censorship in Japan*. Boulder, Oxford: Westview Press. S. 43.

¹⁰⁹⁸ Vgl. Sutcliffe. Contemporary Art in Japan and Cuteness in Japanese Popular Culture. S. 144.

¹⁰⁹⁹ Vgl. Taylor-Jones, K. E. (2013). *Rising Sun, Divided Land. Japanese and South Korean Filmmakers*. London, New York: Wallflower Press. S. 160.

Masafumi Monden, auf die im internationalen Vergleich verstärkte Möglichkeit verweisen, in Japan ebenso als Mann zum Objekt eines heterosexuellen Blickes zu werden,¹¹⁰⁰ zeigen die Ausführungen ähnlich vergeschlechtlichte Blickstrukturen, die im *seken* wirken.

Doch im Kontrast zu dieser selbst überwachten Bewegung im urbanen Raum treten im Film die Schulmädchen so auf, als ob sie sich dem verinnerlichten Blick nicht bewusst wären, und erinnern damit an die Diskussionen zum devianten Verhalten von jugendlichen Frauen, die zumeist anhand der Repräsentationsfigur der *kogyaru* geführt werden: Eine Mädchensubkultur, die durch ihren markanten Stil und ihrem ausdruckstarken Verhalten in den späten 1990er Jahren an Sichtbarkeit gewann.¹¹⁰¹ „They talk during class at university, and apply their make-up while riding the train or subway. Indeed, for them, ‘everything but friends is just scenery,’ in an excellent phrase coined by Miyadai [Shinji]”¹¹⁰². Um gegen ein derartiges Verhalten vorzugehen, hat etwa das Bahnunternehmen *Tokyo Metro* 2008 bis 2010 eine Werbekampagne zum richtigen Verhalten in der U-Bahn geführt. Abgesehen von der Plakatreihe von 2010¹¹⁰³ findet sich hier stets ein Mann mittleren Alters, der ab 2009 von seiner (vermeintlichen Ehe-)Frau und (manchmal) einem Kind begleitet wird, umgeben von störenden und gefährlichen Verhaltensweisen Jugendlicher und junger Menschen, die manchmal ihre (eigene) Sicherheit gefährden, aber zumeist Belästigungen diverser Natur darstellen, wenn sie etwa lautstark Musik hören, Instantnudeln verspeisen oder die Ausgänge blockieren. Indem anfänglich ein Vertreter hegemonialer Männlichkeit und später eine heteronormative Kleinfamilie dem blickenden *seken* ein Gesicht geben, erinnern die Bilder nicht nur an den Szenenaufbau von *Jisatsu sākuru*, sondern (re)produzieren dabei (hetero)normative Lebenskonzepte, die dem devianten Verhalten der *Anderen* gegenübergestellt werden. Ein Fokus dieser Kampagne sind die „spatial transgressions” seitens weiblicher Jugendlicher, welche „[keep] blurring the boundaries between public and private spaces”¹¹⁰⁴, wie etwa Laura Miller zu der Kampagne schreibt, indem diese in den U-Bahnen Make-Up auftragen. Anders als die restlichen Bildmotive der 2008 und 2009-Kampagne, deren Störenfriede sich nahezu zur Gänze aus jugendlichen und jungen Männern zusammensetzen, die mit Gerüchen (Essen), Geräuschen (Musik), ihrem Körper (Blockieren von Ausgängen und Sitzen) bzw. ihren Körpersäften (Alkoholismus) auffallen, fokussieren

¹¹⁰⁰ Vgl. Monden. *Japanese Fashion Cultures*. S. 18f., 23, 45.

¹¹⁰¹ Siehe hierzu Kapitel 2.2.2.

¹¹⁰² Kotani. Why are Japanese youth today so passive? S. 42.

¹¹⁰³ Die Kampagne von 2010 dreht das Prinzip der Kampagne um, indem nun die positiven Veränderungen in den Vordergrund gestellt werden.

¹¹⁰⁴ Miller, L. (2011). Behavior That Offends. Comics and Other Images of Incivility. In Jan Bradsley & Laura Miller (Hg.innen), *Manners and Mischief. Gender, Power, and Etiquette in Japan* (S. 219–250). Berkeley, Los Angeles, London: Univ. of California Press. S. 229.

die Motive zur Devianz jugendlicher und jungen Frauen auf diese als *visuelle* Störelemente. Im Gegensatz zu dem Verzehr von Instantnudeln oder dem Hören lauter Musik zeigen die Bildmotive um weibliche Devianz, dass der Blick, den diese auf sich ziehen, nicht der *to-be-looked-at-ness* hegemonialer Weiblichkeit entspricht.¹¹⁰⁵ Ähnlich den Ausführungen von Miyadai zum jugendlichen Verhalten oder jenen der Anthropologin Takie Sugiyama Lebra zu den Plakaten,¹¹⁰⁶ zieht Miller die Kampagne als „testimony“ heran

„to the fact that many women these days believe they have the right to use public space in a new way. While elders complain that such behaviour is absurd or lacking common sense, young women themselves see nothing wrong with behaviors that are not hurting anyone. Many of them claim that for decades the wretched public behaviour of men has been ignored or covertly condoned. Men who openly read explicit pornography in public transportation areas are not as severely condemned as women who apply foundation, lipstick, and blush outside their homes.“¹¹⁰⁷

Indem Miller auf das geduldete Fehlverhalten von Männern verweist, schließt sie zwar an Getreuer-Kargls Ausführungen zu der Sexualisierung von Frauenkörpern im öffentlichen Raum an, jedoch nur, um eine Veränderung im Verhalten von jungen Frauen hervorzuheben, die „the right to use public space in a new way“ einfordern. Ähnlich den filmischen Schülerinnenmengen in *Jisatsu sākuru*, die sich weigern „to shrink and make themselves smaller than they actually are“¹¹⁰⁸, werden junge Frauen und insbesondere *kogyaru* diskursiv zu Störelementen, die das *seken* zersetzen, indem sie dieses ignorieren. Dementsprechend stellen diese in den späten 1990er Jahren deviante Symbole dar, deren sich Autor_innen bedienen, um eine (vergeschlechtlichte) Rebellion gegen gesellschaftliche Normen zu artikulieren.

Demnach verorten die Schülerinnen in *Jisatsu sākuru* (als „a key symbol“¹¹⁰⁹ dieser Zeit) und vor allem ihr auffallend transgressives Verhalten im Bahnhof die Szene unverzüglich in dem *kogyaru*-Diskurs, denn, wie schon ausführlich im Kapitel 2.2.2 diskutiert, genügen einzelne Aspekte der Repräsentationsfigur, um diese als *kogyaru* identifizieren zu können und das Verhalten dieser jungen Frauen in den jugendphoben Diskussionen weiblicher Devianz um 2000 kontextualisieren zu können. Neben ihrem öffentlichen Auftreten, in dem das *seken* als Kontrollorgan verschwindet („everything but friends is just scenery“¹¹¹⁰), besitzen einzelne Schülerinnen visuelle Eigenschaften, die sie mit der *kogyaru* teilen. In den Totalen

¹¹⁰⁵ Vgl. Hansen. *Femininity, Self-harm and Eating Disorder in Japan*. S. 32f.

¹¹⁰⁶ Vgl. Lebra. *Japanese Self in Cultural Logic*. S. 104.

¹¹⁰⁷ Miller. *Behavior That Offends*. S. 229f.

¹¹⁰⁸ Getreuer-Kargl. *Gendered modes of appropriating public space*. S. 181.

¹¹⁰⁹ Kinsella. *Black Faces, Witches, and Racism against Girls*. S. 151.

¹¹¹⁰ Kotani. *Why are Japanese youth today so passive?* S. 42.

bzw. Super-Totalen können wir einige Mädchen ausmachen, die ihre Uniform so modifiziert haben, um den eigenen Rock zu einem provisorischen Ultraminirock umzuwandeln (*chō minisukāto*) (Abb. 106). Die Detailaufnahme ihrer Füße und Beine (Abb. 107), während jene die gelbe Sicherheitslinie übertreten, ähnelt den (fetischistischen) Detailaufnahmen von *loose socks* (*rūzu sokusu*) in dem *kogyaru*-Drama *Love & Pop* (LP 0:20), sodass dieser Kleidungsstil unmittelbar mit Transgression (Überqueren der Sicherheitslinie) verbunden wird. Obwohl unter den Jugendlichen selbst nur vereinzelte Personen (stellenweise oder gänzlich) gebleichtes und gefärbtes Haar tragen, zeigt die erste Halbtotale innerhalb der Station für knapp 4 Sekunden eine_n Jugendliche_n mit auffallendem rot-orangem Haar und schwarzem Gewand (Abb. 108). Im Zusammenhang mit den anderen Eigenschaften werden diese vereinzelt visuellen Hinweise von japanischen Zuschauer_innen unmittelbar in den *kogyaru*-Diskurs und der Diskussion von weiblicher Devianz verständlich. Beispielweise bleibt die markante Veränderung des schwarzen Haars trotz des tendenziellen Popularitätsanstieges von gefärbten Haaren (unter jungen Erwachsenen) seit Mitte der 1990er Jahre¹¹¹¹ ein Locus nationalistischer Diskussionen mit tendenziell jugendphobem Einschlag, da, wie es in einem Leserbrief beispielsweise heißt, „Japanese were made with a *perfect* balance of skin, hair and eye color“. Diese Balance zu unterbrechen resultiere nicht nur in „an all-round ugly person“, sondern reflektiere „badly on this great country“¹¹¹². Die *kogyaru* performiert somit selber eine Position, die Katherine Mezur als „the new *gaijin*“ (Ausländer_in) versteht, jedoch mit dem Zusatz: „[An] outsider in Japan, but she’s really inside“¹¹¹³, was das eigene Unbehagen diesen gegenüber intensiviert. Damit dient die *kogyaru* als „a vehicle for profound subversion and freedom from a set [of] Japanese female identit[ies]“¹¹¹⁴, indem sie „disturb, degrade, or even destroy socially enforced images and roles for Japanese women“¹¹¹⁵. Eine Beschreibung, die mit überraschender Genauigkeit dem weiteren Szenenverlauf entspricht.

Nachdem die Schülerinnen schon Miyadais Phrase performierten, indem sie „everything but friends“ als reine „scenery“¹¹¹⁶ behandelten, überschreiten die Jugendlichen begleitet von,

¹¹¹¹ Vgl. Miller, L. (2003). Male beauty work in Japan. In James E. Roberson & Nobue Suzuki (Hg.), *Men and Masculinities in Contemporary Japan. Dislocating the salaryman doxa* (S. 37–58). London, New York: Routledge Curzon. S. 45.

¹¹¹² McVeigh. *Wearing Ideology*. S. 72.

¹¹¹³ Mezur, K. (2004). Cute Mutant Girls. Sweetness and Deformity in Contemporary Performance by Young Japanese Women. In Peter Eckersall (Hg.), *Alternatives. Debating Theatre Culture in the Age of Con-Fucion* (S. 73–88). Brüssel: P.I.E.-Peter Lang. S. 77.

¹¹¹⁴ Ebd. S. 78.

¹¹¹⁵ Ebd. S. 82.

¹¹¹⁶ Kotani. Why are Japanese youth today so passive? S. 42.

wie Barbara Eichinger schreibt, „fröhlich irischer Folkmusik“¹¹¹⁷ – in einem früheren Artikel fällt das „irische“ weg –¹¹¹⁸ die Sicherheitslinie, um sich an der Kante des Bahnsteiges die Hände zu reichen und auf den einfahrenden Schnellzug zu warten. (Super-)Totalen und lange Kameraschwenks sowie -fahrten aus Auf- und Untersicht verdeutlichen die Menge der Schülerinnen, die mit fröhlicher Stimme, schwingenden Armen (Abb. 109) und lachendem Gesicht (Abb. 110) zum Sprung herunterzählen. Mit dem Sturz auf die Gleise beginnt ein Blutbad,¹¹¹⁹ in welchem Zug, Bahnhof und Passant_innen gänzlich von den Körperresten der Schülerinnen eingedeckt werden, während die leichtherzige außerdiegetische Tonfolge schwungvoller wird, um die schockierten (innerdiegetischen) Schreie der Umgebung zu kontrastieren. Mag die Szene zunächst an die Ausführungen der Anthropologin Takie Sugiyama Lebra zu den Diskussionen von Verhalten im U-Bahnsystem erinnern, da die Autorin das Unbehagen über (vor allem weibliche) Devianz auf einen Einbruch des körperlich Privaten / Inneren (*uchi*) in die öffentliche Sphäre (*omote*) zurückführt,¹¹²⁰ erlaubt insbesondere der spielerische Zugang (Musik, Lachen, Inszenierung), mit dem die Schülerinnen den Bahnhof einnehmen, die Szene unmittelbar mit der *campy* Natur der *kogyaru*-Subkultur zu verstehen, deren Kleidungsstil „play up the artificiality of their appearance. The results straddle sincerity, mockery, and kitsch, making it impossible to tell if or to what degree they are being done tongue-in-cheek.“¹¹²¹ Indem sich diese Jugendlichen etwa ausgefallen schminken (bis hin zur *ganguro* („black face”))¹¹²² und selbst ihre Unterwäsche an mehreren Stellen präsentieren,¹¹²³ greifen sie zwar auf Elemente des *male gaze* zurück, jedoch, wie etwa Miyadai ausführt, erlaubt der spielerische Umgang die „rejection of the male sexual gaze through an intensification of make-up.“¹¹²⁴ Selbst die konformen Schuluniformen, die zentrale Elemente des panoptischen Gefüges darstellen, werden modifiziert und adaptiert, um eigenen Identitäten Ausdruck zu gewähren, indem deren weiblich kodifizierten Eigenschaften ins Exzessive verkehrt werden: Gezupfte Augenbrauen werden nochmals minimiert, die Röcke werden weiter gekürzt (*chō minisukāto*) und dank der

¹¹¹⁷ Eichinger. Langeweile, Film, Jugend. S. 257.

¹¹¹⁸ Vgl. Eichinger. Broken Memories. S. 239.

¹¹¹⁹ Siehe hierzu Kapitel 3.2.2.1.

¹¹²⁰ Vgl. Lebra. *Japanese Self in Cultural Logic*. S. 104.

¹¹²¹ Miller. Youth fashion and changing beautification practices. S. 85.

¹¹²² Dies muss sich auch als ein Teilaspekt der nicht unproblematischen Fetischisierung schwarzer (v. a. afroamerikanischer) Kultur in japanischen Jugendkreisen verstehen. Vgl. Henshall. *Dimensions of Japanese Society*. S. 82f.

¹¹²³ Vgl. Miller. Youth fashion and changing beautification practices. S. 88; Kinsella. *Schoolgirls, Money and Rebellion in Japan*. S. 108.

¹¹²⁴ Miyadai & Shion (Übers.). Transformation of Semantics in the History of Japanese Subcultures since 1992.



Abb. 107. Sono. *Suicide Circle*. 0:03:12.



Abb. 108. Sono. *Suicide Circle*. 0:00:30.



Abb. 109. Sono. *Suicide Circle*. 0:04:00.



Abb. 110. Sono. *Suicide Circle*. 0:04:00.



Abb. 111. Sono. *Suicide Circle*. 0:04:10.

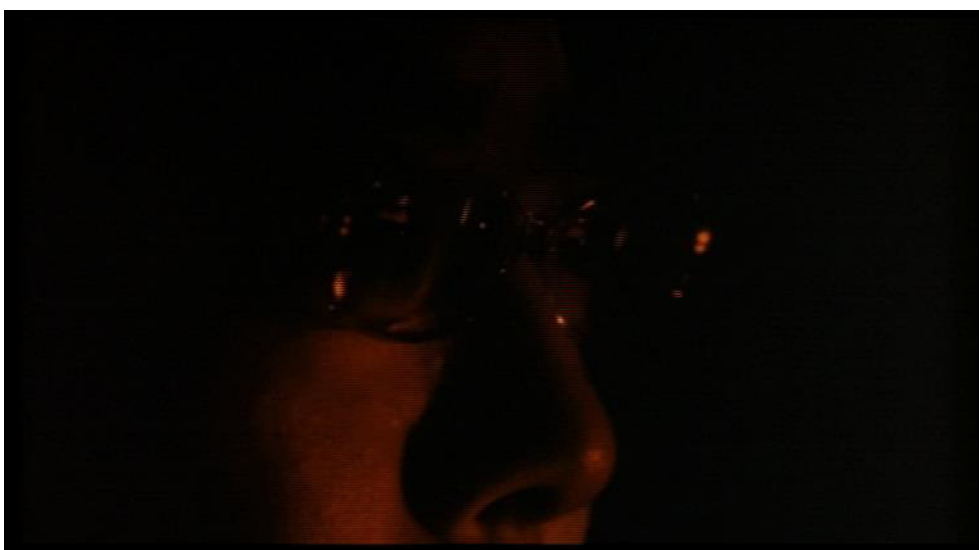


Abb. 112. Sono. *Suicide Circle*. 0:04:10.

„loose socks“ (Herunterziehen langer Schulsocken) werden die Beine noch nackter.¹¹²⁵ Damit erinnern sie klar an die „[p]ostfeministischen Camperinnen“, die Karin Lenzhofer im Rückgriff auf Judith Butler in ihrem gleichnamigen Artikel herausgearbeitet hat; denn „[g]erade im postfeministischen *Camp* kann es zu ‚subversiven Wiederholungen‘ kommen, durch die absichtlich Verwirrung gestiftet und Konstruiertheit von Geschlecht und neue Positionen angeboten werden.“¹¹²⁶ (Herv. im Orig.) Indem die Akteurinnen zum einen weniger daran interessiert sind, dem Blick der männlichen Passanten zu gefallen,¹¹²⁷ zum anderen ihre Performativität als artifiziell ausstellen und ironisieren,¹¹²⁸ generieren die Frauen ein Unbehagen, das man zwar versucht, im *seken* panoptisch zu regulieren,¹¹²⁹ jedoch oftmals darin scheitert. Ähnlich dem parallel entstandenen Trend zu *eropuri* (Erotische (Selbst-)Fotografie), in denen Schulmädchen im halböffentlichen Raum der Photokabine (soft-)pornographische Posen und männliche Blickstrukturen persiflieren,¹¹³⁰ greifen *kogyaru* auf Elemente des heterosexuellen *male gaze* zurück, um die eigene „to-be-looked-at-ness“ in der parodisierten Rezitation weiblicher Zeichen zu dekonstruieren. Demzufolge deutet Katherine Mezur das Performieren von derartigen „bad girls“ aus (tendenziell) postfeministischer Perspektive als ein exzessives Verhalten, das letztlich „any translation into or through the masculinist world“ verhindere. „[G]irls turn around the rules of girl bodies as the sweet innocent ‚to be violated‘ objects by performing the oppression outrageously.“¹¹³¹

Während zeitgleich in Texten von (v. a. weiblichen) Autor_innen, wie etwa Murakami Haruki in seiner Kurzgeschichte *Sleep* („All I had to do was break the connection between my mind and my body.“¹¹³²), und Künstler_innen, wie etwa Okada Hiroko in ihrem Kurzfilm *Singin‘ in the Pain*,¹¹³³ Schmerzen, (Selbst-)Gewalt und Dissoziation als Folge (hetero)normativer Weiblichkeitskonzepte und struktureller Ungleichheit zu einem zentralen

¹¹²⁵ Vgl. McVeigh. *Wearing Ideology*. S. 76.

¹¹²⁶ Lenzhofer, K. (2006). Postfeministische Camperinnen. In Birgit Haas (Hg.in), *Der postfeministische Diskurs* (S. 157–178). Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann. S. 178.

¹¹²⁷ Vgl. Bornoff. *Sex and Consumerism*. S. 63.

¹¹²⁸ Vgl. Kinsella. *Female Revolt in Male Cultural Imagination in Contemporary Japan*. S. 21.

¹¹²⁹ Beispielsweise zeichnen sowohl Laura Miller (Miller. *Behavior That Offends*. S. 229f.) als auch Japanologin Gitte Marianne Hansen anhand der Werbekampagne *Tokyo Metro* nach, wie das Ausstellen der Produktion von Weiblichkeit geahndet wird. Vgl. Hansen. *Femininity, Self-harm and Eating Disorder in Japan*. S. 32f.

¹¹³⁰ Vgl. Miller, L. (2005). *Bad Girl Photography*. In Laura Miller & Jan Bardsley (Hg.innen), *Bad Girls of Japan* (S. 127–142). New York, Hampshire: Palgrave MacMillan. S. 133–136.

¹¹³¹ Mezur, K. (2005). *Sex with Nation. The OK (Bad) Girls Cabaret*. In Laura Miller & Jan Bardsley (Hg.innen), *Bad Girls of Japan* (S. 175–190). New York, Hampshire: Palgrave MacMillan. S. 183.

¹¹³² Murakami, H., & Birnbaum, A. (Übers.) & Rubin, J. (Übers.) (2003). *The Elephant Vanishes*. London: Vintage Books. (Originalwerk veröffentlicht 1993). S. 96.

¹¹³³ Vgl. Kasahara, M. (2009). *Gender Issues in Contemporary Japanese Art*. In Ayelet Zohar (Hg.in), *PostGender. Gender, Sexuality and Performativity in Japanese Culture* (S. 40–49). Newcastle upon Tyne: Cymbridge Scholars Publ. S. 42f.

Motiv wurden –¹¹³⁴ auf das etwa auch Sono in einer späteren Szene zur Visualisierung prekärer Lebensverhältnisse hegemonialer Weiblichkeit zurückgreift (*JS* 0:50-51) –, versteht sich diese lustvolle Zerstörung des eigenen Körpers im Film als radikale Umkehrung von (abstrakt) vergeschlechtlichter Gewalt („to be violated‘ objects”), indem ihre *to-be-looked-at-ness*, die das eigene Auftreten im Raum bestimmte, ins artifiziell ironisierte Extrem versetzt wird („by performing the oppression outrageously“). Zugleich entspricht die Unmöglichkeit, diese weibliche Devianz in eine maskulinistische Logik zu übertragen, wie dies Mezur vorschlägt („any translation into or through the masculinist world“¹¹³⁵), meinen eigenen Ausführungen zu Sonos Verwendung des *police procedural*-Genres.¹¹³⁶ Damit greift Sono gleichfalls auf eine lange kulturgeschichtliche Traditionslinie sexualisierter und sexueller Gewaltdarstellungen in der japanischen Populärkultur zurück; denn wenn etwa Günther Nitschke schreibt, „*Manga* tun sich an zahllosen Gewaltphantasien gütlich [...] [, da] es eingehende Darstellungen von verletzten Gliedmaßen, rollenden Köpfen und strömendem Blut“¹¹³⁷ gibt, weisen seine Schilderungen von popkulturellen Gewaltexzessen, die er mehr als eine halbe Dekade vor Sonos Film publizierte, deutliche Parallelen mit *Jisatsu sākuru* auf. „Verletzte[,] Gliedmaßen“, welche durch die Fenster der U-Bahn fliegen; das „strömende Blut“, welches die Passant_innen bedeckt; nur die „rollenden Köpfe“ müssen mit „zerquetschten“ ausgetauscht werden, um das Bild abzurunden. Doch während Nitschke derartige Szenen heranzieht, um auf (androzentrische) Bewältigungsmechanismen von *salaryman* einzugehen, stellt die Szene diese Momente vergeschlechtlichter Gewalt auf den Kopf, sodass, wie die Feministin Ueno Chizuko in Bezug auf *enjo kōsai* schreibt, „the schoolgirls derive [...] a sense of power and of control over themselves and their bodies.“¹¹³⁸

Um einen derartigen Kontrollgewinn über den eigenen Körper und die eigene Sichtbarkeit in dem Film zu visualisieren, wird die Störung des panoptischen Blickes, der, wie ausgeführt, eine deutlich geschlechtliche Dimension besitzt, in dem Massensuizid intensiviert. In der eigentlichen Szene, die das wortwörtliche Blutbad darstellt, in das die Passant_innen und der Bahnhof an sich stellvertretend für die japanische Gesellschaft eingetaucht werden, erhalten Sicht und die Verhinderung eben dieser eine vorrangige Position. Unmittelbar nachdem das Platzen eines weiblichen Kopfes in einer Nahaufnahme (Abb. 59) als Synekdoche für den gesamten Massensuizid aufscheint, wird auf eine Halbtotale der Fahrerkabine des aufgeschrockenen (ein Zucken ist sichtbar) Zugführers geschnitten, dessen Blick durch die

¹¹³⁴ Vgl. Holloway. *Look at Me*. S. 4.

¹¹³⁵ Mezur. *Sex with Nation*. S. 183.

¹¹³⁶ Siehe hierzu Kapitel 3.2.2.1.

¹¹³⁷ Nitschke. *Die manga-Stadt*. S. 242.

¹¹³⁸ Leheny. *Think Global, Fear Local*. S. 79.

Blutmenge auf der Windschutzscheibe gänzlich obstruiert wird (Abb. 111). Dieser Aspekt wird augenblicklich noch mit einer knappen Wiederholung aus einer anderen Perspektive intensiviert, indem auf die Detailaufnahme der Augen-Nasen-Partie des Zugführers geschnitten wird. Während neben Kadrage die Licht- und Schattenverhältnisse (beleuchtetes Gesicht vor schwarzem Hintergrund) auf den klaren (männlich kodifizierten) Blick des Brillenträgers fokussieren, werden Gesicht und Sicht sofort in dem dunkelroten Licht, das durch die blutverschmierte Scheibe fällt, verdunkelt (Abb. 112). Das Eindecken des Sehenden in Rot wird an dieser Stelle doppelt eingeführt und findet in der Sequenz leitmotivische Verwendung. Obzwar in weiterer Folge das Entsetzen auch durch mehrere Sekunden anhaltende Schreie (0:04:21-53) und teilweise durch drei bzw. fünf¹¹³⁹ sehr knappe Kamerafahrten bzw. -schwenks über eine Vielzahl von Passant_innen dargestellt wird, die mit angespannten Körpern und teilweise aufgerissenen Augen auf das Geschehen starren, betont Sono in seiner Inszenierung vor allem jene Momente, in denen das Sehen selber nicht mehr möglich ist: Jene, die Sekunden zuvor noch geblickt haben, werden unverzüglich von den Blutmengen erfasst, sodass sie sich mit zugekniffenen Augen, verzogenem Gesicht und erhobenen Armen vor dem Blut zu wehren versuchen und ihren Blick abwenden (Abb. 113, Abb. 114). In diesem Kontext stellt eine (im Gegensatz zu restlichen Szene überraschend) ruhige Halbtotale des einfahrenden Zuges den Höhepunkt des Motivs dar. Indem die Bahn vom rechten hinteren Bildraum (Abb. 115) in den linken Vordergrund fährt (Abb. 116), spritzt diese nicht nur implizit auf die Passant_innen, deren Reaktionen wir bis dahin schon vielfach gesehen haben, sondern auch auf die Kamera (Abb. 117), deren Funktionalität gleichfalls von der Körperflüssigkeit der Mädchen behindert wird. Die Folgeeinstellung (Abb. 118), deren diametral entgegengesetzter Linienaufbau diese als Gegenschuss zu der vorangegangenen Halbtotale etabliert, verweist ein erstes und letztes Mal (in der Originalfassung) explizit auf den Bezirk und Bahnhof von Shinjuku, indem das Bahnhofsschild des Wirtschaftszentrums gänzlich von den Blutmengen der Schülerinnen erfasst wird.

Anders als die Fragmentierung des männlichen Körpers, der in *Akira* selbst ein Diskursfragment der sogenannten Männlichkeitskrise darstellt,¹¹⁴⁰ da der zerbrechliche

¹¹³⁹ Eine dieser Kamerafahrten besteht eigentlich aus 3 unterschiedlichen Filmstücken, die aber aufgrund der Knappheit ihrer jeweiligen Dauer einerseits, der nahen Einstellungsgrößen und der Geschwindigkeit des Schwenks andererseits vielmehr Eindruck einer einheitlichen Kamerafahrt hinterlässt, die „Tumult“ darstellt.

¹¹⁴⁰ Vgl. Meuser, M. (2009). Männerkörper. Diskursive Aneignungen und habituierte Praxis. In Mechthild Bersewill & Michael Meuser & Sylka Schulz (Hg.innen), *Dimensionen der Kategorie Geschlecht. Der Fall Männlichkeit* (S. 152–168). 2. Aufl. Münster: Verl. Westfälisches Dampfboot. (Originalwerk veröffentlicht 2007). S. 159.

Männerkörper im Kontrast zur zelebrierten harten (*kōha*) Männlichkeit steht, nützt Sono „the body in transformation“¹¹⁴¹ – eines seiner wiederkehrenden Motive – anhand weiblicher Devianz in *Jisatsu sākuru*, um die Unterbrechung der metaphorischen Blutzufuhr des finanziellen und politischen Zentrums Japans zu visualisieren. Damit ordnet der Regisseur den Film in eine Reihe von Texten ein, welche seit dem Ende der 1990er Jahre das rebellische Potenzial von non-hegemonialem Verhalten der *kogyaru* (allen voran *enjo kōsai*) zelebriert, als jene medial an Sichtbarkeit gewannen.¹¹⁴² Dass sich jedoch vor allem männliche Autoren in unterschiedlichem Ausmaß dieser Repräsentationsfigur als Ort der Kritik bedienen, scheint nicht zwangsweise unproblematisch zu sein, wie etwa Sharon Kinsella ausführt. Während die Kulturwissenschaftlerin Mitte der 1990er Jahre (neben anderen Autor_innen)¹¹⁴³ federführend war, das rebellische Potenzial der *kawaii*- und *shōjo*-Subkultur zu theoretisieren und gegenüber etwa Brian McVeigh zu verteidigen,¹¹⁴⁴ der in diesen einzig die Reproduktion hegemonialer Geschlechterverhältnisse erkennt,¹¹⁴⁵ beginnt sie in mehreren Texten um die Jahrtausendwende, ihre Kritik an der Verwendung der delinquenten Schulmädchen seitens männlicher Wissenschaftlern, Autoren und Künstlern zu schärfen, deren Zelebrieren von „violent or sexual female resistance“¹¹⁴⁶ die Autorin als voyeuristisch einschätzt:

„*The Tokyo High School Girl Uniform Fieldbook (Tokyo Joshikyō Seifuku Zūkan)*, which became a classic text of Lolita complex subculture, was described by well-established otaku critic Nakamori Akino, as an example of ‚cultural anthropology,‘ neatly demonstrating, most of all, the interweaving of academic social sciences in knowingly low-brow, male entertainment. [The author] Mori [Nobuyuki], however, chooses to contradict Nakamori, and states that in truth his inspiration came from his boyhood fascination with illustrated picture books about birds, fishes, or insects. The humor upon which the book’s entertainment value rests is its deadpan categorization of schoolgirls as a species of naturally occurring national fauna. [...] Allusions to schoolgirls as animals in mass formation crop up in early academic studies of girls and in contemporary film (e.g. Sono Shion’s [sic] *Suicide Club [Jisatsu circle]*, 2002 [2001]) and in visual arts (e.g. Aida Makoto and Matsukage Hiroyuki’s *Gunjōzu [Ultramarine-scape]*, 1997). In his essay, *Girl as Subject*, Kohama Itsurō suggests that the cliquey habits of girls are essentially those of ‚pack animals‘ (*guntai dōbutsu*), who ‚exhibit their eroticism not as individuals, but as a solid collectivity.‘“¹¹⁴⁷ (Herv. im Orig.)

¹¹⁴¹ Melia, M. (2015). Sion Sono. The Aesthetics of Trash. In John Berra (Hg.), *Directory of World Cinema*. Bd. 3. *Japan* (S. 164–167). Chicago: The Univ. of Chicago Press. S. 164.

¹¹⁴² Vgl. Kinsella. *Schoolgirls, Money and Rebellion in Japan*. S. 11.

¹¹⁴³ Vgl. Orbaugh. *Busty Battlin’ Babes*. S. 225; Monden. *Japanese Fashion Cultures*. S. 78; Girls are dancin. S. 137f.

¹¹⁴⁴ Vgl. Sutcliffe. *Contemporary Art in Japan and Cuteness in Japanese Popular Culture*. S. 28.

¹¹⁴⁵ Vgl. McVeigh. *Wearing Ideology*. S. 144–148, 166.

¹¹⁴⁶ Kinsella. *Female Revolt in Male Cultural Imagination in Contemporary Japan*. S. 16.

¹¹⁴⁷ Kinsella. *Black Faces, Witches, and Racism against Girls*. S. 150.



Abb. 113. Sono. *Suicide Circle*. 0:04:16.



Abb. 114. Sono. *Suicide Circle*. 0:04:19.



Abb. 115. Sono. *Suicide Circle*. 0:04:28.



Abb. 116. Sono. *Suicide Circle*. 0:04:29.



Abb. 117. Sono. *Suicide Circle*. 0:04:29.



Abb. 118. Sono. *Suicide Circle*. 0:04:30.



Abb. 119. Yanagi, M. (1997). *Elevator girl House 1F*. Zugriff am 24.03.2016 unter http://theredlist.com/media/database/photography/contemporaine/poetic_realism/miwa-yanagi/012-miwa-yanagi-theredlist.png.

Dementsprechend beschreibt Kinsella eine Tendenz, Schulmädchen als Gruppen- bzw. Herdentiere zu imaginieren, die in Schwärmen („an unusual swarm of girls in school uniform“; „sea of girls in uniform“¹¹⁴⁸) ganze Bezirke einnehmen können („In certain central areas like Shibuya the little lasses have taken over“¹¹⁴⁹), wovon die hier eingeschobenen Zitate von der japanischen Anthropologin Ryang Sonia bzw. dem Künstler Aida Makoto bezeugen. Ähnlich anderer Texte dient der Rückgriff auf Tiermetaphern einerseits einer Klassifizierung,¹¹⁵⁰ andererseits einer Beschreibung als Kollektiv, deren einzelne Figuren ihre Spezifität und Individualität verloren haben. Jedoch anders als beispielsweise Yanagi Miwas Rezeptionistinnen-Photoreihe (*Elevator Girls*) (Abb. 119), in denen die entindividualisierten Frauenkörper als Konsumobjekte ausgestellt werden,¹¹⁵¹ sind die „Herden“ von Schulmädchen trotz ihre Kommodifizierbarkeit als wesentlich widerspenstiger in den Texten von Künstler_innen konnotiert. Betrachten wir zunächst Yanagis Bild näher: Als fingierte_r (männlicher?) Konsument_in betreten wir einen endlos erscheinenden Fahrsteig, der uns auf beiden Seiten Frauenfiguren in Schaufenstern präsentiert. Indem ihr intensives rotes Gewand sich deutlich von den restlichen Farben (zumeist kühle Grün- und Blautöne) abhebt, wird unser Blick zwar konstant auf sie gelenkt, während jedoch, neben ihrer Positionierung als Schaufensterpuppen, ihre Uniformität in Bekleidung, Körperbau und Pose die eigene *to-be-looked-at-ness* ausstellt und dekonstruiert. Dementsprechend erlaubt die massenhafte Erscheinung von diesen Rezeptionistinnen eine direkte Kritik an einer allgemeinen Kommodifizierung weiblicher Körper. Dagegen tritt in Kawamura Takeshis *Hamuretto kurōn* (*Hamletclone*) (2000) die Kollektivfigur „Girls“ („Women dressed as Japanese schoolgirls“) an mehreren Stellen plötzlich auf, um kurzzeitig den Fluss des Stückes zu unterbrechen („The mobile phones of all girls start ringing with a variety of tones.“), während die Faszination (ihre *to-be-looked-at-ness*), die von ihnen ausgeht, in erster Linie von ihrer un-fassbaren Alterität herrührt („The girls leave as if haunted by some spectre.“¹¹⁵² (Meine Herv.)). Wirft man einen Blick auf ihren zweiten Auftritt, wird dies abermals deutlicher; denn dieses Mal treten die „Girls“ nicht nur erneut zusammen auf, sondern sprechen sogar im Chor als ein kollektives „Ich“ über Suizidversuche, Sex, Diät, (sexuelle) Gewalt (als Opfer und Täterin)

¹¹⁴⁸ Ryang, *Love in modern Japan*. S. 97f.

¹¹⁴⁹ Aida, Makoto zit. n. Sutcliffe. *Contemporary Art in Japan and Cuteness in Japanese Popular Culture*. S. 338.

¹¹⁵⁰ Vgl. Mezur. *Cute Mutant Girls*. S. 76.

¹¹⁵¹ Vgl. Hasegawa, Y. (2002). Post-identity *Kawaii*. Commerce, Gender and Contemporary Japanese Art. In Frank Lloyd (Hg.), *Consuming Bodies. Sex and Contemporary Japanese Art* (S. 127–141). London: Reaktion Books. S. 130f.

¹¹⁵² Kawamura, T. (2006). Performance as History. *Hamletclone* by Kawamura Takeshi, an Annotated Play Translation. In Eckersall, P. (2006). *Theorizing the Angura Space. Avant-garde Performance and Politics in Japan, 1960-2000* (S. 175–218). Leiden, Boston: Brill. S. 195. (Originalwerk veröffentlicht 2000).

und über ihren Auftritt in einem Porno. Ähnlich Yanagis Inszenierung baut auch Kawamura auf die entindividualisierte Reproduzierbarkeit dieser Erfahrungen auf, da sie im Satzbau als eine unendliche Reihe von gleichwertigen Handlungen konzipiert werden („Therefore I took a lot of sleeping tablets“; „Therefore I slit my wrists with a cutting knife“; „Therefore I thought about my life“; „Therefore I fucked you for a whole night“; „Therefore I went on a diet“), die stets von demselben Resultat gefolgt werden, um nihilistisch eine innere Leere zu artikulieren („but nothing happened“¹¹⁵³).

Ähnlich inszeniert auch Tomomatsu Naoyuki in *Stacy* (2001) die Schulmädchen in Zombieformationen, wobei er jedoch die „violent or sexual female resistance“¹¹⁵⁴ ausdrücklicher einsetzt. Nachdem Tomomatsu schon mit seinem vorangegangenen (softpornographischen) *Kogyaru-gui: Ōsaka terekura hen (Eating Schoolgirls: Osaka Telephone Club)* (1997) einen expliziten Horrorfilm zu *enjo kōsai* machte, veröffentlichte er 2001, dem Erscheinungsjahr von *Jisatsu sākuru*, den Zombiefilm *Stacy*, in dem ausschließlich fünfzehn- bis siebzehnjährige Schulmädchen als Untote Japan heimsuchen. Erneut sind es Massen an Schulmädchen,¹¹⁵⁵ die als Kollektiv eine männlich konnotierte Gesellschaft¹¹⁵⁶ angreifen. Trotz der traditionellen Nähe zwischen Zombie-Metapher und einer weiblich kodifizierten Irrationalität, auf die in den 1990er Jahren ebenfalls erneut zurückgegriffen wurde,¹¹⁵⁷ interpretiert Colette Balmain die Figur in *Stacy* als „uncontrollable and unmanageable, thereby resisting restoration to patriarchal norms.“ Neben visuellen Referenzen (Make-Up, das die Augen betont und als Umkehrung der *ganguro* zu verstehen ist; *loose socks*) ist es vor allem das Alter, das nach Balmain die Figur subversiv macht: „In *Stacy*, rather than the schoolgirls becoming women and adopting their proper place in the family, their metamorphosis situates a female identity outside patriarchal and capitalist norms.“¹¹⁵⁸ Eine derartige Deutung schlägt schon die Eröffnungssequenz vor: Als in einer in idyllischen Orangetönen gehaltenen Blumenwiese drei Volksschulkinder darüber debattieren, wann ein Prinz wohl käme, um das mit Blumen überdeckte jugendliche Schulmädchen zu „wecken“, werden jene von dem Aufwachen der Jugendlichen überrascht, die sie vor den

¹¹⁵³ Kawamura. *Performance as History*. S. 202f.

¹¹⁵⁴ Kinsella. *Female Revolt in Male Cultural Imagination in Contemporary Japan*. S. 16.

¹¹⁵⁵ Vgl. Tomomatsu, N. (2003). *Stacy* [DVD]. O. O.: Synapse Films. 0:23f.; 0:47-55.

¹¹⁵⁶ Neben den oftmaligen Auftritten männlicher Experten und Soldaten, die gegen die Schulmädchen kämpfen, stellt der Voice-Over schon zu Beginn des Films fest, dass „[t]hese days men are exhausted, their eyes dark and gloomy. The only beautiful people left are the girls who are about to become Stacies [zombies].“ Tomomatsu. *Stacy*. 0:08.

¹¹⁵⁷ So bewegen sich nach *Cawaii!*-Herausgeber Ogino Yoshiyuki „High School Girls [...] wie eins: Sobald eine von einem Produkt überzeugt ist, glauben es alle.“ Ogino, Yoshiyuki zit. N. Manzenreiter. *Style, Fashion, Medien und Pop*. S. 11.

¹¹⁵⁸ Balmain. *Introduction to Japanese Horror Film*. S. 125f.

Augen ihrer Mutter schlachtet.¹¹⁵⁹ In dem folgenden Voice-Over stellt der Film klar, worin genau das Unbehagen dieser Zombies läge, indem dieser direkt das gesellschaftliche Unbehagen um den Rückgang der Geburtsrate anspricht:¹¹⁶⁰ „Birth rates continue to decline ...and are approaching zero growth in some countries. The human race faces an ordeal unlike any it has seen before“¹¹⁶¹, spricht der Kommentator, während die Kamera langsam über ein Photo eines Atompilzes fährt, sodass der Film ebenfalls in dem apokalyptischen Diskurs agiert. Da „das Sinken der Geburtenrate“ in Japan mit einer „extreme[n] Überalterung“ und infolgedessen mit immensen Problemen des Wohlfahrtsstaates koinzidiert¹¹⁶² – ist doch dieser längst „angesichts eines überproportional wachsenden Anteils von älteren Personen nicht mehr finanziell tragfähig“¹¹⁶³ – stellt die Familie einen politisch hart umkämpften Platz dar, der in erster Linie über die Position von Frauen in der Gesellschaft diskutiert wird.¹¹⁶⁴ Indem der Voice-Over-Kommentar nun die untoten Schulmädchen unmittelbar mit den (vielen) „Krise(n) der Mutterschaft“ verbindet,¹¹⁶⁵ thematisieren die Massen der Untoten als *kogyaru*-Ersatz das gesellschaftliche Unbehagen, welche das non-(hetero-)normative Verhalten der *kogyaru* zu versinnbildlichen scheint.

Derartige von männlichen Künstlern produzierte Texte inszenieren zwar nach Kinsella die (Selbst-)Gewalt von Schulmädchen als „a form of willful protest that strikes back against controlling guardians and mass institutions“¹¹⁶⁶, reproduzieren dabei jedoch eine „highly gendered balance of power“, welche sowohl dominanten Gesellschaftsstrukturen als auch der „construction of girl icons and ‚bad schoolgirl‘ narratives“¹¹⁶⁷ zugrunde liegen. Mit Rückgriff auf Saitō Tamakis psychoanalytischen Konzept der „(hysterical) phallic girls“, die trotz selbstsicherem und aggressivem Auftreten nicht der phallischen Mutter entsprechend, sondern libidinös hohl wären,^{1168,1169} beschreibt Kinsella den Zugang dieser Autoren bevormundend

¹¹⁵⁹ Vgl. Tomomatsu. *Stacy*. 0:00-02.

¹¹⁶⁰ Vgl. Kamagi, F. (2008). *Families in Japan. Changes, Continuities, and Regional Variations*. Lanham: University Press of America. S. 15.

¹¹⁶¹ Tomomatsu. *Stacy*. 0:09.

¹¹⁶² Prognosen gingen noch 2014 davon aus, dass zwischen 2006 und 2015 die Ausgaben für Sozialleistungen um 42 % wachsen würden. Vgl. Kingston, J. (2014). Demographic dilemmas, women and immigration. In Jeff Kingston (Hg.), *Critical Issues in Contemporary Japan* (S. 189–200). London, New York: Routledge. S. 192.

¹¹⁶³ Schad-Seifert, A. (2006). Japans kinderlose Gesellschaft. Debatte und Hintergründe. *OAG Notizen* 10, S. 10–27, hier S. 10.

¹¹⁶⁴ Vgl. Ebd. S. 11.

¹¹⁶⁵ Vgl. Maderdonner. *Shôjo manga no sekai*. S. 123f.

¹¹⁶⁶ Kinsella. *Female Revolt in Male Cultural Imagination in Contemporary Japan*. S. 26.

¹¹⁶⁷ Kinsella. *Schoolgirls, Money and Rebellion in Japan*. S. 17.

¹¹⁶⁸ Saitō konzipiert diese Figur anhand von Kämpferinnen in der japanischen Populärkultur: Im Kontrast zur „phallic mother“ wird die „(hysterical) phallic girl“ nicht durch ein Trauma geprägt, sondern stellt ein „thoroughly vacant being“ dar; denn “[o]ne day she finds herself in another world and, for no apparent reason, is given the ability to fight. Her fighting ability is either [...] an unexplained, self-evident precondition, or it is given to her suddenly, from without, and for no reason.“ Deswegen erlange, so Saitō, die „(hysterical) phallic

und fetischisierend, wenn nicht sogar pejorativ,¹¹⁷⁰ da sie im gleichen Atemzug den Schulmädchen ein resistentes Potenzial einschreiben, dem sich diese jedoch nicht selber bewusst wären.¹¹⁷¹ Trotz ihrer Selbstidentifikation als Unterstützer sprechen die Autoren den *kogyaru* in dieser Hinsicht ihre Sprech- und Akteur_innenposition ab, da sie in dem Umgang der *kogyaru* mit den Medien keinerlei Performativität und Agency erkennen können oder wollen.¹¹⁷² Indem ihr Handeln als subversives, jedoch unbewusstes und nicht artikulierbares Begehren¹¹⁷³ nach materiellen Gütern imaginiert wird, kritisieren die Autor_innen nicht nur die „capitalist economy saturated with advertisements and the omnipresent demand for consumption“¹¹⁷⁴, sondern reproduzieren zugleich traditionelle Bilder emotional irrationaler Weiblichkeit. Und in diesem Kontext führt Kinsella die Kritik zu Sonos *Jisatsu sākuru* zurück, da in diesem „schoolgirls are depicted as the *mindless* and bloody vanguard of a suicide offensive that threatens to undermine the nation.“¹¹⁷⁵ (Meine Herv.)

Tatsächlich bieten Sonos eigene Aussagen Parallelen zu Kinsellas Kritik, sodass sie jene zumindest teilweise legitimieren. Beispielsweise zieht sich seine Euphorie über die Tatsache, „that such teenagers – or younger, about 12 years old – are actually strong enough to have such hatred towards Japan was to me an angelic beauty“¹¹⁷⁶, nicht nur durch seine gesamte Filmographie – insbesondere seit 2000 – (*Utsushimi* (2000), *Jisatsu sākuru* (2001), *Noriko no shokutaku* (2005), *Ai no mukidashi* (2008), *Tsumetai nettaigyo (Cold Fish)* (2010), *Himizu* (2011), *Tokyo Tribe* (2014)), sondern artikuliert Sono diese Devianz am Anfang der 00er Jahre des 21. Jahrhunderts anhand von größtenteils weiblichen Jugendlichen, die sich, so Kinsella, in eine Reihe mit der „eccentric, lusting, chasing“¹¹⁷⁷ Protagonistin der softpornographischen Mockumentary *Utsushimi* einfügen, die Sono im Jahr vor *Jisatsu sākuru* veröffentlichte. Im Kontrast zu dem Finale seines späteren Post-3/11-Filmes *Himizu*,

girl“ anders als die traumatisierte „phallic mother“ nicht den Penis, sondern sei „a girl who is identified with the penis“. „The penis here, however, is a hollow, empty one that will never function again.“ Saitō, T., & Vincent, J. K. (Übers.), & Lawson, D. (Übers.) (2006). *Beautiful fighting girl*. Minneapolis, London: Univ. of Minnesota Press. (Originalwerk veröffentlicht 2000). S. 160.

¹¹⁶⁹ Dies entspricht auch Brian McVeighs Beschreibung, der dieser Repräsentationsfigur ein „lack [of] an inner core“ zuschreibt. Vgl. McVeigh. *Wearing Ideology*. S. 165.

¹¹⁷⁰ Ähnlich seiner abfälligen Bemerkungen in dem Roman *In za Misosūpu* (Vgl. Murakami & Gräfe (Übers.). *In der Misosuppe*. S. 25, 146f.) beschreibt der Romancier Murakami Ryū die Schulmädchen, die er auf seiner „Feldstudie“ trifft, als „not so sophisticated at all“, während er jedoch zugleich eingestehen muss „of becoming smitten with [his] [...] research subjects.“ (Kinsella. *Schoolgirls, Money and Rebellion in Japan*. S. 54.) Interessanterweise mokiert sich der Autor in dem erwähnten Roman über das fehlgeleitete Wissen von selbst ernannten Expert_innen. Vgl. Murakami & Gräfe (Übers.). *In der Misosuppe*. S. 69, 73.

¹¹⁷¹ Vgl. Kinsella. *Schoolgirls, Money and Rebellion in Japan*. S. 53f.

¹¹⁷² Vgl. Ebd. S. 64.

¹¹⁷³ Vgl. Kinsella. *Female Revolt in Male Cultural Imagination in Contemporary Japan*. S. 35.

¹¹⁷⁴ Leheny. *Think Global, Fear Local*. S. 78.

¹¹⁷⁵ Kinsella. *Schoolgirls, Money and Rebellion in Japan*. S. 174.

¹¹⁷⁶ Sono, S. zit. n. Crawford. *The urban techno-aiation of Sion Sono's Suicide Club*. S. 309.

¹¹⁷⁷ Kinsella. *Schoolgirls, Money and Rebellion in Japan*. S. 16.

in dem der *männliche* Protagonist als sozial Marginalisierter (metaphorisch) durch die (tatsächlichen) Ruinen des Post-Dreierkatastrophen-Japans läuft, während er und seine Freundin in einer Mischung aus Verzweiflung, Zorn und Hoffnung „Ganbare!“ („Gib nicht auf!“) gen Himmel schreien,¹¹⁷⁸ rennt die Protagonistin in *Utsushimi* wahrhaftig *ohne irgendeinen Grund*, wie sie in ihrer Einführung offen darlegt („I’ve always liked running. That’s all I can say.“¹¹⁷⁹), sodass sie den Inbegriff Saitōs „(hysterical) phallic girls“ darstellt, die gänzlich ohne Trauma, „for no apparent reason, is given the ability to fight“ als „an unexplained, self-evident precondition“¹¹⁸⁰. Folgt man kapitalismus- und konsumkritischen Filmanalysen von *Jisatsu sākuru*, wie jene von Timothy Iles, bieten sich die Protagonistinnen als Paradebeispiele für Kinsellas Interpretation an, da ihr Handeln, so Iles, einzig auf Konsumsucht und bedeutungsleeren Modetrends basieren,¹¹⁸¹ sodass ihre Devianz als unbewusstes und nicht artikulierbares Begehren erscheint.¹¹⁸² Letztendlich unterstützt selbst Sonos eigene metaphorische Beschreibung der Kamera als „hard-on penis“¹¹⁸³ Kinsellas Argumentation, seinen filmischen Zugang in eine Reihe mit pseudo-anthropologischen Texten zu stellen, die Schulmädchen „as a species of naturally occurring national fauna“¹¹⁸⁴ identifizieren.

Die Probleme einer solchen Analyse zeigen sich jedoch an drei Punkten: 1. Dem Ausstellen des *male gaze*, 2. dem Umgang mit dem *police procedural*-Genre und 3. der visuellen Ähnlichkeit, welche die Verwendung der suizidalen Schulmädchen mit den Demonstrationen bzw. Performance von Sonos Gruppe *Tokyo GAGAGA* in den 1990er Jahren teilt. Während ich an dieser Stelle nur knapp auf die ersten beiden Punkte eingehen möchte, da ich diese schon ausführlich im Laufe der letzten beiden Kapitel besprochen habe, möchte ich im Folgenden vor allem auf die Nähe zu *Tokyo GAGAGA* eingehen, um einen letzten Aspekt in Sonos Umgang mit Stadt und Klasse im Kontext der apokalyptischen Metapher zu diskutieren.

1. Das Ausstellen des *male gaze*: Wie lang und breit in diesem Unterkapitel diskutiert, wird mit dem auffälligen Auftreten und der spektakulären Zerstörung der Mädchenkörper geschlechtlich spezifische Blickstrukturen innerhalb des *seken* thematisiert und innerfilmisch ge-, wenn nicht sogar zerstört. Indem Sono die Störung eines gesellschaftlichen Gefüges

¹¹⁷⁸ Sono, S. (Regie) (2013). *Himizu* [BLU]. O. O.: Splendid Film. 2:06-08.

¹¹⁷⁹ Sono, S. (Regie) (2014) *Utsushimi*. In Sono, S., *Sion Sono Early Works. Before Suicide* [DVD]. O. O. (Originalwerk veröffentlicht 2000). 0:11.

¹¹⁸⁰ Vgl. Saitō & Vincent (Übers.) & Lawson (Übers.). *Beautiful fighting girl*. S. 160.

¹¹⁸¹ Vgl. Iles. *The Crisis of Identity in Contemporary Japanese Film*. S. 131f.

¹¹⁸² Vgl. Kinsella. *Female Revolt in Male Cultural Imagination in Contemporary Japan*. S. 35.

¹¹⁸³ Sono. 2010 February interview with Sono Sion.

¹¹⁸⁴ Kinsella. *Black Faces, Witches, and Racism against Girls*. S. 150.

anhand blockierter Blicke visualisiert, reproduziert er zwar eindeutig geschlechtliche Konnotationen von jugendlicher Devianz, da gesellschaftlich weibliche Störungen des *seken*, wie etwa in der Plakatkampagne der *Tokyo Metro*, entsprechend der *to-be-looked-at-ness* in erster Linie als visuelle konstruiert werden,¹¹⁸⁵ doch verwendet er diese vergeschlechtlichte Konnotation vom *seken* und dessen Störung, um das panoptische Gefüge auszustellen. In dieser Art greift Sono ebenfalls in der Fortsetzung *Noriko no shokutaku* auf die „deadpan categorization of schoolgirls as a species of naturally occurring national fauna“¹¹⁸⁶ zurück, um das väterliche Unwissen um die eigene Familie zu thematisieren:¹¹⁸⁷ In einer Traumsequenz wankt ein Familienvater verzweifelt durch die Gänge eines Zoos, in deren Gehege Schülerinnen posieren, in der falschen Hoffnung, das Handeln dieser zu verstehen (*NOR* 1:18-20). Ähnlich der Thematisierung von Blicken in *Jisatsu sākuru* nützt Sono die Tiermetapher, um dessen Scheitern zu visualisieren.

2. Der Umgang mit dem *police procedural*-Genre. Während Kinsella und andere Autor_innen hinter der fehlenden Artikulation von Motiven das kopflose Handeln der Schulmädchen erkennen,¹¹⁸⁸ um das Fehlen solcher (kapitalismuskritisch) im Kontext der Konsumsucht zu diskutieren, zeigt sich in Sonos dekonstruktivistischen Zugang zum *police procedural*-Genre weniger das Fehlen von Gründen für das eigene Handeln denn die Unmöglichkeit, die Handlungen in einem androzentrischen Modus zu übersetzen („any translation into or through the masculinist world“¹¹⁸⁹).

Diese Verweigerung von offen dargelegten Motiven, die in gesellschaftlich anerkannter Logik und Sprache ausgedrückt werden können, schließt unmittelbar an den dritten und letzten Punkt an, mit dem ich dieses Kapitel beenden möchte: 3. Die visuelle und thematische Nähe zu Aktionen von *Tokyo GAGAGA*. Im Laufe der 1990er Jahre nimmt die Performance-Gruppe *Tokyo GAGAGA*, deren Größendimension je nach Angabe zwischen „hundreds of people“¹¹⁹⁰ – Sono gibt einmal 200 Personen an –¹¹⁹¹ und (im Falle einer Aktion im Jahre 1997) 2.000 Akteur_innen schwankt,¹¹⁹² mehrmals Shibuya und andere Zentren Tokios ein,

¹¹⁸⁵ Entsprechend einer derartigen geschlechtlichen Unterscheidung wird die Unterbrechung eines gesellschaftlichen Systems in *GO* (2001) zwar ebenso in einer Störung des Zugsystems artikuliert, die jedoch nicht die panoptischen Blicke der Umgebung thematisiert. Vgl. Yukisada, I. (Regie). (2008, Juli 17) *GO* [AUFZEICHNUNG]. WDR. 0:04-0:07.

¹¹⁸⁶ Kinsella. *Black Faces, Witches, and Racism against Girls*. S. 150.

¹¹⁸⁷ Sono & Hoenigman (Interviewer). *Channeling Chaos*.

¹¹⁸⁸ Vgl. Kinsella. *Schoolgirls, Money and Rebellion in Japan*. S. 174.

¹¹⁸⁹ Mezur. *Sex with Nation*. S. 183.

¹¹⁹⁰ Du Mesnildot, S. (2013, März 11). Let's take our Movie Cameras and shoot in the streets. *Stéphane du Mesnildot*. Zugriff am 18.05.2014 unter <http://stephanedumesnildot.wordpress.com/2013/03/11/lets-take-our-movie-cameras-and-shoot-in-the-streets/>.

¹¹⁹¹ Vgl. Sono. 2010 February interview with Sono Sion.

¹¹⁹² Vgl. Sono & Hoenigman (Interviewer). *Channeling Chaos*; Sono. Interview mit Shion Sono. 0:05.

indem diese mit ausgefallener Kleidung, Flaggen sowie Schreien sich quer über die Straße legen, herumschreiten und ekstatisch tanzen, wie etwa Aufnahmen des Dokumentarfilmes *Otaku* verdeutlichen (Abb 120., Abb. 121). Während offiziell angekündigte Demonstrationen engmaschig von der Polizei kontrolliert und reguliert werden, um ein eingeschränktes Funktionieren des Straßenverkehrs zu versichern,¹¹⁹³ setzt sich die Gruppe über solche Maßnahmen hinweg, um spielerisch gesamte Straßenzüge lahm zu legen. Damit erinnert die Aktionen der Gruppe eher an die Demonstrationen im *freeter*-Aktivismus in den späten 2000er Jahren, welche hierarchische Uniformität der gewaltbereiten *Neuen Linken* für eine anarchische Heterogenität eintauscht. So beschreibt Anthropologe Ogawa Akihiro einen derartigen Protest in Koenji, Tokio, 2009 mit den Worten einer „street party atmosphere“, die nicht nur „dancing, singing“ zu „punk rock and hip-hop“, sondern genauso ausgefallene Kleidungsstile inkludiere: „I saw people dressed in animal costumes and as cosplay girls, kimono girls, and so on.“¹¹⁹⁴ Der Soziologe Carl Gassegard führt den karnevalesken Charakter neuer Proteststrukturen auf ein Gefühl der „alienat[ion] from more traditional forms of political activism“ zurück, deren Ikonographie von der Gewalt und Scheitern der *Neuen Linken* geprägt ist. Stattdessen nützen sie die „street as a scene for humoristic and at times wild pranks reminiscent of artistic happenings“¹¹⁹⁵, weshalb es auch ausländischen Beobachter_innen ein wenig schwer fällt, diese einzuordnen.¹¹⁹⁶

Ähnlich den Protagonist_innen aus *Akira* betont Sono, dass der Aktivismus der Gruppe, die er nach seinen ersten größeren Filmversuchen in den frühen 1990er Jahren gründete, demnach bewusst keinem politischen Programm untergeordnet war: „At first one could consider this [the performance] as simple street demonstrations but basically people wrote poems on flags and walked in the street waving thoes [sic!] flags. There was no political or social meaning, no clear message“, was letztlich von dem Umstand verstärkt wurde, dass „none of them [the members] considered it was art. It was more like a crowd heading to a punk rock show.“ Nach Sono mögen manche es als „revival of 1960’s [sic!] demonstrations“ interpretieren, „but we were just enjoying writing and showing poems in the streets. I was shooting [sic!] GAGAGA ! GAGAGA !“¹¹⁹⁷, eine bewusst bedeutungslose Phrase. Doch

¹¹⁹³ Vgl. Repeta, L. (2014). Limiting fundamental rights protection in Japan. The Role of the Supreme Court. In Jeff Kingston (Hg.), *Critical Issues in Contemporary Japan* (S. 37–51). London, New York: Routledge. S. 45.

¹¹⁹⁴ Ogawa, A. (2014). Civil society. Past, present, and future. In Jeff Kingston (Hg.), *Critical Issues in Contemporary Japan* (S. 52–63). London, New York: Routledge. S. 58.

¹¹⁹⁵ P Cassegård. Play and Empowerment.

¹¹⁹⁶ Beispielsweise wunderte sich Sono Sion später darüber, dass der französische Dokumentarfilmmacher Etienne Barral die Aktionen von *Tokyo GAGAGA* im Kontext der *otaku*-Subkultur filmte. Vgl. Sono. Interview mit Shion Sono. 0:04f.

¹¹⁹⁷ Sono. 2010 February interview with Sono Sion.

obgleich es an *sichtbaren* Botschaften fehlt („no clear message“), ist das Einnehmen des urbanen Raums mit der karnevalesken Unterbrechung des reibungslosen Funktionierens des Stadtraums geprägt, um das Verschwinden der eigenen Heimatstadt demonstrativ zu beklagen („Where is the town of my childhood!“¹¹⁹⁸). So ist es kein Zufall, dass neben Shinjuku im Film auch die Aktionen der Gruppe in Zentren und Subzentren der Stadt, wie etwa Shibuya, geschehen, die maßgeblich von den Umstrukturierungen der Spekulationszeit betroffen waren.¹¹⁹⁹ Diesen Umgang mit urbanen Zentren setzt Sono unmittelbar in seinen Filmen fort. Insbesondere *Bad Film*, den Sono 1995 mit *Tokyo GAGAGA* verwirklichte, wirkt wie die logische Erweiterung des Straßenprotests, da Sono in diesem mit großen Menschenmengen Szenen illegal in U-Bahnen (0:01-03) und auf stark befahrenen Straßenkreuzungen (1:07-1:12) aufnimmt, sodass die filmischen Verrücktheiten den regulären Straßenverkehr der außerfilmischen Realität unterbrechen.

Diesen filmischen Zugang beschreibt Stéphane du Mesnildot als „enraged camera captur[ing] the rebellious energy of his characters, accompanying their sprints and their outbursts.“ Während jedoch der Filmkritiker der *Cahiers du cinéma* diese Energie in *Jisatsu sākuru* als explizit negativ bezeichnet („This energy is initially negative, like the energy that circulates in Suicide Club and pushes teenagers to their deaths.“¹²⁰⁰), konzipiert Sono die Suizidepidemie in einem expliziten Näheverhältnis zu *Tokyo GAGAGA*. Ähnlich den Demonstrationen der Gruppe innerhalb (Abb. 122) sowie außerhalb von Filmhandlungen (Abb. 120) stellen sich Figuren in *Jisatsu sākuru* ebenso mitten auf stark frequentierte Straßenkreuzungen (Abb. 123), um mit spielerisch provokativen Schildern („Springt bitte hier.“) die reguläre Straßenordnung – man beachte die roten Ampeln im Hintergrund – zu unterbrechen (Abb. 124). Indem einer der wenigen männlichen Teilnehmer der Suizidwelle (bezeichnenderweise ein Kabarettist)¹²⁰¹ mit seinem Körperbau, Kleidungsstil und dem markanten schwarzen Hut, der bis vor wenigen Jahren Markenzeichen von Sono war, dem Regisseur ähnelt (Abb. 125), scheint sich Sono mithilfe eines Stellvertreters in die Reihen der Suizidalen einzuschreiben, um sich mit dem Verhalten zu identifizieren. Da letztendlich, wie der britische Filmwissenschaftler Matthew Melia schreibt, „Sono’s films adopt a frenetic, kitsch and often expressionistic aesthetic, revelling in camp and excess“¹²⁰², besitzt die

¹¹⁹⁸ Sono, S. zit. n. Beineix, J.-J. (Regie) (2003). *Otaku* [DVD]. O. O.: OVA Films. 0:02.

¹¹⁹⁹ Vgl. Kugal & Henriksen (Übers.). *Architecture of the Information Society*. S. 104.

¹²⁰⁰ Du Mesnildot. Let’s take our Movie Cameras and shoot in the streets.

¹²⁰¹ Die Kabarettisten treten unmittelbar nach einer *rakugo*-Performance, einer traditionellen Unterhaltungsform, auf, welche beide argwöhnisch verfolgen, sodass hier eine klare Trennung zwischen modernen (und im Film letztendlich schockierenden) Unterhaltungsformen und traditionellen konstruiert wird (*JS* 0:48–51).

¹²⁰² Melia. Sion Sono. S. 166.

Eröffnungsszene klare Affinität zu dem „Spaß am Bombardment der Effekte als solche“¹²⁰³, von dem das Splatter-Genre ausgezeichnet wird, jedoch bietet sie sich auch als bestes Beispiel von Sonos „shock-show-cum-sociological satire“¹²⁰⁴ an; denn mit der „fröhlich irische[n] Folkmusik“¹²⁰⁵ und dem karnevalesken Blutbad wird Shinjuku, einst Fokuspunkt der Gewalt der Protestkultur der *Neuen Linken* in den 1960er Jahren¹²⁰⁶ und im Zuge der Spekulationszeit Symbol des Spätkapitalismus,¹²⁰⁷ zum Schauplatz anarchischem Protest im Sinne der *Tokyo GAGAGA*. Anders als ähnliche Autor(_innen), welche den *kogyaru* ihre eigene Agency aberkennen,¹²⁰⁸ fügt Sono die Schülerinnen direkt in seine eigene Protestkultur ein, sodass diese kaum als „mindless“ verstanden werden können.

Dementsprechend verwendet Sono zwar die *kogyaru* als Repräsentationsfigur, um Kritik an gesellschaftlichen Strukturen zu formulieren, jedoch erinnert sein Gebrauch weniger an Kinsellas Beschreibung der „schoolgirls [being] depicted as the mindless and bloody vanguard of a suicide offensive“¹²⁰⁹ denn an Ōtomo Katsuhiros Einsatz der *bōsōzoku* in *Akira*. In beiden Fällen bieten diese Figuren, die im jugendphoben Diskurs zu den sichtbarsten Subkulturen ihrer Zeit zählten, für die Filmemacher die Möglichkeit, sich mit ihnen als Stellvertreter zu identifizieren, um gesellschaftskritische Perspektiven auf Diskurse zu produzieren, die sich, ähnlich dem jugendphoben Diskurs, in der Figur bündeln



Abb. 120, 221. Beineix. *Otaku*. 0:01:14; 0:01:55.

¹²⁰³ Robnik, D. (1998). Der Körper ist OK. Die Splatter Movies und ihr Nachlaß. In Jürgen Felix (Hg.), *Unter die Haut. Signaturen des Selbst im Kino der Körper* (S. 235–278). St. Augustin: Gardez!-Verl. S. 238.

¹²⁰⁴ Sono, S. zit. n. Crawford. The urban techno-aienation of Sion Sono's *Suicide Club*. S. 305.

¹²⁰⁵ Eichinger. Langeweile, Film, Jugend. S. 257.

¹²⁰⁶ Vgl. Tessier, M. (1992). Oshima Nagisa, or The Battered Energy of Desire. In Arthur Nolletti, Jr., & David Desser (Hg.), *Reframing Japanese Cinema. Authorship, Genre, History* (S. 69–91). Bloomington, Indianapolis: Indiana Univ. Press. S. 80.

¹²⁰⁷ Vgl. Llewelyn-Davies. *Four World Cities*. S. 59.

¹²⁰⁸ Vgl. Kinsella. *Schoolgirls, Money and Rebellion in Japan*. S. 64.

¹²⁰⁹ Vgl. Ebd. S. 174.



Abb. 122. Sono. *Bad Film*. 1:11:57.

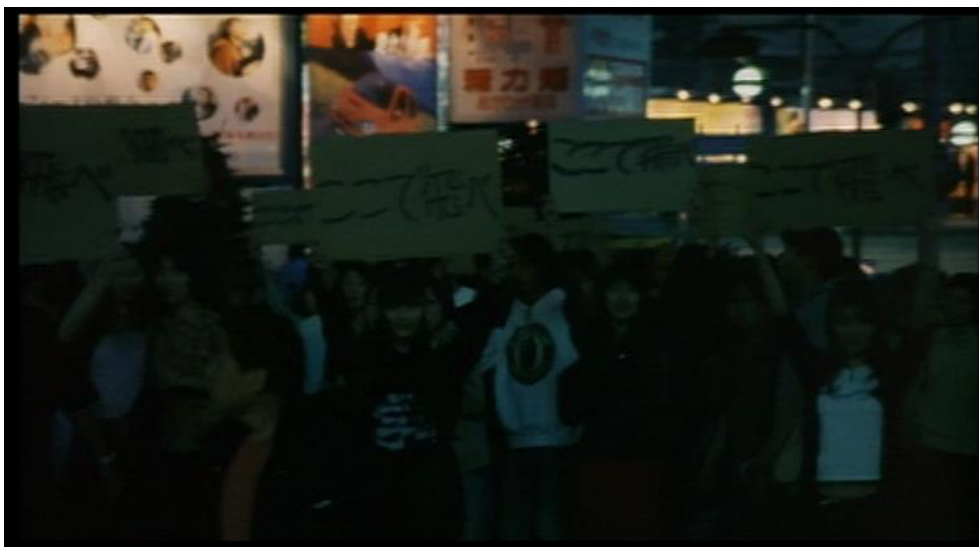


Abb. 123. Sono. *Suicide Circle*. 0:48:23.



Abb. 124. Sono. *Suicide Circle*. 0:49:08.



Abb. 124. Sono. *Suicide Circle*. 0:51:40.

3.3. Ergebnisse

Die vergleichende Analyse der beiden Filme *Akira* und *Jisatsu sākuru*, deren Erscheinungsjahre immerhin dreizehn Jahren (1988 – 2001) und demgemäß die gesamte ersten *Lost Decade* überbrücken, deckt strukturelle Ähnlichkeiten in dem Nexus von dem (post-)apokalyptischen Narrativ, den gesellschaftskritischen Debatten und jugendlichen Repräsentationsfiguren auf. Aufgrund von einzelnen strukturellen Unterschieden, wie etwa die (im Kontext von Stadt- und Klassendiskurs) komplexere, da dreifaltige, Verwendung des (post-)apokalyptischen Narrativs in *Akira* (Zerstörung Tokios als (1) Reartikulieren linker Klassennarrative des gewaltsamen Modernisierungsprozesses in den 1960er Jahren, als (2) Ausdruck des Einnehmens vom urbanen Raum seitens sozial Marginalisierter (*bōsōzoku*), als (3) fatale Identifikation mit hegemonialen Identitäten), sind die Filme strukturell keineswegs deckungsgleich, jedoch besitzen sie deutliche Anknüpfungspunkte, die auf Kontinuitäten im Gebrauch (post-)apokalyptischer Narrative zwischen den Phasen vor und nach dem Platzen der Finanzblase hinweisen.

Zunächst konzentrieren sich beide Texte auf spezifische Repräsentationsfiguren des Jugendsdiskurses, die zeitgebunden diskursiv am „sichtbarsten“ waren und infolgedessen zu Symbolen einer „generalisierten“ Jugenddevianz und jugendlicher Alterität wurden. Im Falle von *Jisatsu sākuru* konstruiert Regisseur Sono Shion mittels einzelner visueller Marker, wie etwa Modifikation der Schuluniform (*chō minisukāto*), loose socks (*rūzu sokusu*) und gebleichtem bzw. gebräuntem Haar, die Repräsentationsfigur der *kogyaru*, die zum Zeitpunkt der Filmproduktion auf der Höhe ihrer medialen Sichtbarkeit war. Demgegenüber greift

Regisseur Ōtomo Katsuhiro expliziter auf die *bōsōzoku* zurück, indem er ihre Fahrt am Motorrad mehrmals als Spektakel inszeniert und als Leitmotiv in den Film integriert. Eine mögliche Erklärung für diese Vorgangsweise, die im Vergleich zu Sonos tendenziell implizierter Inszenierung der *kogyaru* explizit auf Praktiken der *bōsōzoku* eingeht, könnte der Zeitpunkt der Produktion sein, da die filmische Adaption von *Akira* mehrere Jahre *nach* dem Höhepunkt der *bōsōzoku* als zentrale Repräsentationsfigur der jugendphoben Diskursformation entstand. Dass sich Ōtomo dennoch gegen die *shinjinrui* entschied, die beginnend mit Mitte der 1980er Jahre den Fokuspunkt der jugendphoben Diskursformation bildet, könnte an der Notwendigkeit eines spezifischen Klassenbezugs liegen, der im Falle der *bōsōzoku* reichlich vorhanden war. Dementsprechend ergibt sich die erste Schlussfolgerung, dass dieser Textkorpus ähnlich der jugendphoben Diskursformation zwar zum einen auf zentrale Repräsentationsfiguren der Zeit zurückgreift, jedoch legt er ferner den Fokus auch auf zweit- bzw. drittrangige sowie einstige Repräsentationsfiguren, sofern Diskussionen spezifischer Themengebiete nur mit jenen möglich sind.

Entsprechend der Konzentration auf die Stadt- und Klassendiskurse zeigt die Analyse, dass in dem Textkorpus der Zusammenhang zwischen (post-)apokalyptischen Motiven und jugendlicher Subversion als Artikulationsort gesellschaftskritischer Debatten genutzt wird. Während in jugendphoben Diskussionen ein ähnlicher Zusammenhang zwischen jugendlicher Devianz als gesellschaftszersetzende Kraft und weiteren kulturpessimistischen Momenten des sozialen und wirtschaftlichen Untergangs konstruiert wird, um (hetero-)normative Lebenskonzepte im Kontrast zu den alterierten Identitäten zu (re)produzieren und zu stabilisieren, greift der Textkorpus auf Repräsentationsfiguren jugendlicher Devianz und Delinquenz als Widerstände und Unterbrechungen eines gesellschaftlichen Status quo zurück, um vermeintliche Normalität zu dekonstruieren. Im Kontext von den hier analysierten Stadt- und Klassendiskursen werden insbesondere kritische Fragen zu der meritokratischen Gesellschaft, hegemonialer Geschlechtlichkeiten (v. a. *salaryman*-Männlichkeit) und der homogen gedachten Mittelklassengesellschaft im Sinne der *chūryū ishiki* aufgeworfen. Entsprechend der jeweiligen Produktionszeiten rekurren die Filme zwar auf jeweils zeitgenössische Motive und Diskurse (bspw. *My home Tokyo* (1980er Jahre) und *muen shakai* (1990er / 2000er Jahre)), jedoch verorten beide die jugendliche Devianz als Nachfolger von bzw. Alternativen zu der linken Protestkultur der 1960er Jahre, deren Traditionslinie in Folge ihrer militanten Selbstzerstörung delegitimiert wurde. Um das Vakuum passender Proteststrukturen zu füllen, referieren die Filme direkt (*Akira*) oder indirekt (*Jisatsu sākuru*) auf die Demonstration der *Neuen Linken* bzw. auf die Gegenentwürfe, die sich im Nachfeld

aufgebaut haben (u. a. *Tokyo GAGAGA*). In beiden Fällen werden die Praktiken jugendlicher Devianz als effiziente Alternativen zur Unterbrechung gesellschaftlicher Normalität inszeniert und zelebriert.

Gemäß der breit diskutierten Kulturgeschichte zu (post-)apokalyptischen Narrativen und Motiven in der Nachkriegszeit Japans muss die Definition von diesen selbst den jeweiligen Diskursen der Zeit entsprechen, was insbesondere die Analyse von *Jisatsu sākuru* zeigt. Anders als *Akira* besitzt *Jisatsu sākuru* zwar keine „klassischen“ Bilder der Weltzerstörung, jedoch greift der Film auf vereinzelte Motive (*Aum shinrikyō*, Tsurumi Watarus *Kanzen jisatsu manyuaru*) zurück, die in den zeitgenössischen Diskursen als apokalyptisch dekodiert werden können.

Letztlich greifen beide Texte nicht nur auf vergeschlechtlichte Narrative zurück, die in der jugendphoben Diskursformation von Relevanz sind, sondern reproduzieren diese zumindest teilweise, was sich vor allem in den Unterschieden zeigt, wie die soziale Ordnung unterbrochen und der urbane Raum eingenommen wird. In *Akira* stellt *bōsō*-Fahrt einen Moment gesellschaftlicher Unterbrechung dar, der jedoch durch die männlich kodifizierte Kontrolle über das Motorrad Unterschiede zwischen Geschlechtern und Männlichkeiten produziert. Da im Kontrast hierzu sich in *Jisatsu sākuru* zunehmend Personen unterschiedlichster Alterskohorten, Geschlechter und sozialer Stratifikation der subversiven Suizidwelle anschließen, werden in dem Film (abseits von hegemonialer *salaryman*-Männlichkeit als Vertreter gesellschaftlicher Normalität) nur bedingt geschlechtlich kodifizierte Unterschiede gemacht. Doch indem Sono die Dekonstruktion des panoptischen *seken* mittels einer weiblich kodifizierten Devianz (*kogyaru*) von Blickstrukturen visualisiert, reproduziert der Filmemacher die vergeschlechtlichten Debatten zu Blickstrukturen in Japan. Während etwa in den Aktionen der *Tokyo GAGAGA* jede_r den Straßenverkehr unterbrechen kann, wird die Störung der Blicke und des *seken* in *Jisatsu sākuru* gemäß gesellschaftlichen Diskursen weiblich kodifiziert, da Gesehenwerden an sich weiblich konnotiert ist.

4. Schlussbetrachtung und Ausblick

Die hier vorliegende Arbeit war der Versuch, anhand einer vergleichenden, historisch und kulturell kontextualisierten Analyse zweier Texte (*Akira*, *Jisatsu sākuru*), welche Extrempunkte (1988, 2001) im Umfeld der ersten *Lost Decade* markieren, die strukturelle Verwendung von (post-)apokalyptischen Narrativen im Zusammenhang mit Jugendsdiskursen und –devianz in japanischen populärkulturellen Texten zu untersuchen. Ausgehend von einer Anhäufung von Motiven, Narrativen und Rhetorik der (Welt-)Zerstörung und des gesellschaftlichen Unterganges in der jugendphoben Diskursformation im Nachfeld der geplatzten Finanzblase sollte nachgezeichnet werden, wie sich ähnliche Strukturen in populärkulturellen Texten derselben Zeit wiederfinden, um (im Kontrast zur jugendphoben Diskursformation) jugendliche Devianz und Delinquenz als subversive Unterbrechung gesellschaftlicher Normativität zu verwenden.

Indem im Vorfeld ausführlich auf die jugendphobe Diskursformation eingegangen wurde, konnte herausgearbeitet werden, dass es deutliche Anknüpfungspunkte zwischen dieser und gesellschaftskritischen Diskussionen innerhalb von populärkulturellen Texten gibt. So fokussieren beide auf einzelne Repräsentationsfiguren, die zu einer Zeit medial am sichtbarsten waren, um stellvertretend eine generalisierte Jugend und jugendliche Devianz zu repräsentieren. Zugleich bündeln sich (zumindest im Kontext der hier analysierten Stadt- und Klassendiskurse) in dem Knotenpunkt von (post-)apokalyptischen Narrativen und jugendlicher Subversion weitere intensiv diskutierte Diskurse der Zeit, um in diesem Nexus gesellschaftliche Normalität zu unterbrechen und zu dekonstruieren. Weitere Ähnlichkeiten zwischen jugendphober Diskursformation und den analysierten Texten zeigen sich in der Vergeschlechtlichung von Narrativen jugendlicher Devianz; indem die Texte zum einen auf etablierte Repräsentationsfiguren jugendphober Debatten rekurrieren, reproduzieren sie (zumindest teilweise) die geschlechtliche Dimension dieser Narrative; zum anderen sind jedoch auch die gesellschaftskritischen Argumentationslinien der Texte maßgeblich von der Dimension Geschlecht geprägt. So dekonstruiert Sono Shion in *Jisatsu sākuru* das panoptische *seken*, indem jugendliche Frauenkörper die Blickstrukturen blockieren, sodass die Artikulation vom (panoptischen) Gesehenwerden weiblich kodifiziert bleibt. Während Sono auf die geschlechtliche Kodierung zurückgreift, um diese zu dekonstruieren, erscheint *Akira* problematischer, da dieser das Einnehmen des Raumes männlich konnotiert, indem andere Geschlechtlichkeiten alteriert werden.

Um eine dichte Analyse der jeweiligen Filme bzw. Filmstellen zu ermöglichen, wurde die Arbeit auf zwei Texte eingeschränkt, die Extrempunkte (1988, 2001) im Umfeld der ersten *Lost Decade* markieren. Obzwar nur diese Vorgangsweise erlaubte, die strukturellen Ähnlichkeiten innerhalb des Textkorpus entsprechend des Knotenpunktes von (post-)apokalyptischen Narrativen, jugendlicher Devianz und weiteren Diskursen im Rahmen meiner Abschlussarbeit zu analysieren, ergeben sich damit auch eine Vielzahl von Leerstellen und Lücken, die von zukünftigen Forschungsarbeiten gefüllt werden könnten. Während meine Ergebnisse deutliche Kontinuitäten zwischen den Phasen vor und nach dem Platzen der Finanzblase bezeugen, konnte hier kaum darauf eingegangen werden, welche strukturelle Elemente in welchem Ausmaß erweitert, abgeschwächt oder adaptiert wurden. Insbesondere im Zusammenhang mit anderen intensiv diskutierten Diskursen der Zeit, wie etwa Familie und Identitäten, wären Folgeuntersuchungen bedeutsam, um mögliche Unterschiede innerhalb der Entwicklungen im Knotenpunkt von (post-)apokalyptischen Narrativen, jugendlicher Devianz und den jeweiligen Diskursen herauszuarbeiten. Dementsprechend wären sowohl dichte Analysen zu Texten um 1990 als auch breiter angelegte Analysen, welche die gesamte erste *Lost Decade* betrachten, von besonderem Interesse, um die Entwicklungslinien nachzuzeichnen. Alternativ scheinen ebenfalls Analysen, welche die Folgedekaden und v. a. die Zeit nach der Dreierkatastrophe von März 2011 unter denselben Gesichtspunkten betrachten, gewinnbringend, um den weiteren Gebrauch von diesen Narrativen nachzuzeichnen.

5. Quellenverzeichnis

5.1. Primärquellen

5.1.1. Filmquellen [DVD / Blu-Ray]

- Anno, H. (Creator) (2004). *Neon Genesis Evangelion* [DVD] O. O.: OVA Films.
- Anno, H. (Regie) (2004). *Love & Pop* [DVD] O. O.: Kino Video.
- Beineix, J.-J. (Regie) (2003). *Otaku* [DVD]. O. O.: OVA Films.
- Fukasaku, K. (Regie) (2002). *Battle Royale* [DVD]. o. O.: Kinowelt.
- Ishii, S. (2007). *Die Familie mit dem umgekehrten Düsenantrieb* [DVD]. O. O.: Asian Film Network.
- Kobayashi, O. (o. J.) *Mongolian Chop Squad* [DVD]. O. O.: Funiamtion.
- Kubrick, S. (Regie) (2005). *Dr. Seltsam. Oder: wie ich lernte, die Bombe zu lieben* [DVD]. München: Columbia TriStar Home Ent.
- Kurosawa, K. (2006). *Pulse* [DVD]. O. O.: Optimum Asia.
- Masaki, M. (Regie) (2005). *Barefoot Gen* [DVD]. O. O.: Optimum Asia.
- Ōtomo, K. (Regie) (2006). *Akira* [DVD]. O. O.: Manga Ent.
- Onuma, Y. (Regie) (2006). *The Suicide Manual. Intermediate Level* [DVD]. O. O.: Terra World Cinema.
- Rintarō (Regie) (2003). *Osamu Tezuka's Metropolis* [DVD]. London: Columbia TriStar Home Ent.
- Sono, S. (Regie) (2005). *Suicide Circle* [DVD]. O. O.: I-on New Media.
- Sono, S. (Regie) (2008). *Noriko's Dinner Table* [DVD]. O. O.: Facets Video.
- Sono, S. (Regie) (2013). *Himizu* [DVD]. O. O.: Splendid Film.
- Sono, S. (Regie) (2014) *Bad Film*. In Sono, S., *Sion Sono Early Works. Before Suicide* [DVD]. O. O. (Originalwerk veröffentlicht 2012).
- Sono, S. (Regie) (2014) *The Room*. In Sono, S., *Sion Sono Early Works. Before Suicide* [DVD]. O. O. (Originalwerk veröffentlicht 2000).
- Sono, S. (Regie) (2014) *Utsushimi*. In Sono, S., *Sion Sono Early Works. Before Suicide* [DVD]. O. O. (Originalwerk veröffentlicht 2000).
- Tomomatsu, N. (2003). *Stacy* [DVD]. O. O.: Synapse Films.
- Tsukamoto, S. (2012). *Tetsuo* [BLU]. O. O.: Third Window Films.
- Watanabe, S. (Creator) (2014). *Terror in Resonance* [DVD]. O. O.: Anime Ltd.

- Yukisada, I. (Regie). (2008, Juli 17) *GO* [AUFZEICHNUNG].WDR.

5.1.2. Textliche Primärquellen

- Fumimura, S., & Ikegami, R. (1996) *Sanctuary*. Bd. 5. San Francisco: Viz.
- Furuya, U. (2006). *Der Selbstmordclub*. München: Schreiber & Leser. (Originalwerk veröffentlicht 2002).
- Kawamura, T. (2006). Performance as History. *Hamletclone* by Kawamura Takeshi, an Annotated Play Translation. In Eckersall, P. (2006). *Theorizing the Angura Space. Avant-garde Performance and Politics in Japan, 1960-2000* (S. 175–218). Leiden, Boston: Brill. (Originalwerk veröffentlicht 2000).
- Kawamura, T., & Jansen, S. (Übers.) (2011). *The Lost Babylon*. Takeshi Kawamura & Peter Eckersall (Hg.), *Nippon Wars and other Plays* (S. 66–125). London, New York, Calcutta. Seagull Books. (Originalwerk veröffentlicht 2000).
- Murakami, H., & Birnbaum, A. (Übers.) & Rubin, J. (Übers.) (2003). *The Elephant Vanishes*. London: Vintage Books. (Originalwerk veröffentlicht 1993).
- Murakami, H., & Rubin, J. (Übers.) (2003). *After the Quake. Stories*. New York: Vintage International. (Originalwerk veröffentlicht 2002).
- Murakami, H., & Gräfe, U. (Übers.) (2004). *Untergrundkrieg. Der Anschlag von Tokyo*. Köln: btb-Verlag. (Originalwerk veröffentlicht 1997, 1998).
- Murakami, H., & Gräfe, U. (Übers.) (2010). *1Q84*. Köln: DuMont Buchverl. (Originalwerk veröffentlicht 2009).
- Murakami, R., & Gräfe, U. (Übers.) (2007). *In der Misosuppe*. Köln: Verl. Kiepenheuer & Witsch. (Originalwerk veröffentlicht 1997).
- Nakazawa, K., & Kirchmann, H. (Übers.), & Yasui, K. (Übers.) (1982). *Barfuß durch Hiroshima*. Bd. 1. *Eine Bildergeschichte gegen den Krieg*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. (Originalwerk veröffentlicht 1978).
- Nakazawa, K. (2005). *Barfuß durch Hiroshima*. Bd. 2. *Der Tag danach*. Hamburg: Carlsen Comics.
- Nakazawa, K. (2005). *Barfuß durch Hiroshima*. Bd. 3. *Kampf ums Überleben*. Hamburg: Carlsen Comics.
- Ōtomo, K. (1994). *Das Selbstmordparadies*. Bd. 1. Sonneberg: Alpha Comic. (Originalwerk veröffentlicht 1980).
- Ōtomo, K. (2000). *Akira*. Bd. 1. Hamburg: Carlsen. (Originalwerk veröffentlicht 1984).

- Ōtomo, K. (2001). *Akira*. Bd. 4. Hamburg: Carlsen. (Originalwerk veröffentlicht 1984).
- Ōtomo, K. (2001). *Akira*. Bd. 6. Hamburg: Carlsen. (Originalwerk veröffentlicht 1986).
- Sadamoto, Y. (2013). *Neon Genesis Evangelion. 10. 11. 12.* San Francisco: Viz Media.
- Suzuki, K., & Liesen, B. (Übers.), & Marburger, K. (Übers.) (2006). *The Ring*. 6. Aufl. München: Wilhelm Heyne Verl.
- Takami, K., & Oniki, Y. (Übers.) (2009). *Battle Royale*. 2. Aufl. San Francisco: Haikasoru. (Originalwerk veröffentlicht 1999).
- Tezuka, O. (2012). *Buddha*. Bd. 2. *Die Prophezeiung*. Hamburg: Carlsen. (Originalwerk veröffentlicht 1972).
- Tezuka, O. (2014). *Buddha*. Bd. 9. *Karma*. Hamburg: Carlsen. (Originalwerk veröffentlicht 1972).
- Yokomori, R., & Gill, T. (Übers.) (2006). *Tokyo Tango*. London, New York, Woodstock: Duckworth Overlook. (Originalwerk veröffentlicht 1994).

5.2. Sekundärquellen

5.2.1. Selbständige Literatur

5.2.1.1. Monographien

- Allison, A. (1996). *Permitted and Prohibited Desires. Mothers, Comics, and Censorship in Japan*. Boulder, Oxford: Westview Press.
- Allison, A. (2013). *Precarious Japan*. Durham, London: Duke Univ. Press.
- Arnold, S. (2013). *Maternal Horror Film. Melodrama and Motherhood*. New York: Palgrave Macmillan.
- Ashihara, Y., & Riggs, L. E. (Übers.), *The Hidden Order. Tokyo through the Twentieth Century*. Tokyo, New York: Kodansha Int.
- Bakhtin, M., & Iswolsky, H. (Übers.) (1984). *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana Univ. Press. (Originalwerk veröffentlicht 1965).
- Balmain, C. (2008). *Introduction to Japanese Horror Film*. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press.
- Berger, J. (2008). *Ways of seeing*. London: Penguin Books Classic. (Originalwerk veröffentlicht 1972).
- Bichler, M. (2004). *Anime sind anders. Produktanalytischer Vergleich amerikanischer und japanischer Zeichentrickserien*. Marburg: Tectum Verl.

- Bourdieu, P., & Bolder, J. (Übers.) (2005). *Die männliche Herrschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verl. (Originalwerk veröffentlicht 1998).
- Broadbent, J. (1998). *Environmental Politics in Japan. Networks of Power and Protest*. Edinburgh, New York, Oxford: Cambridge Univ. Press.
- Bronfen. E., & Lindquist, T. (Übers.) (1996). *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. München: Deutscher Taschenbuch Verl.
- Brown, S. T. (2010). *Tokyo Cyberpunk. Posthumanism in Japanese Visual Culture*. New York: Palgrave Macmillan.
- Buchbinder, D. (2013). *Studying Men and Masculinities*. London, New York: Routledge.
- Bulbeck, C. (2009). *Sex, Love and Feminism in the Asia Pacific. A cross-cultural study of young people's attitudes*. London, New York: Routledge.
- Bullock, J. C. (2010). *The Other Women's LIB. Gender and Body in Japanese Women's Fiction*. Honolulu: Univ. of Hawai'i Press.
- Burns, C. (2005). *Sexual Violence and Law in Japan*. London, New York: RoutledgeCurzon.
- Cavallaro, D. (2007). *Anime Intersections. Tradition and Innovation in Theme and Technique*. Jefferson, London: McFarland & Comp.
- Condry, I. (2013). *The Soul of Anime. Collaborative Creativity and Japan's Media Success Story*. Durham, London: Duke Univ. Press.
- Daus, U. (1998). *Neues von der fließenden Welt. Japanische Ästhetik zum Ende des 20. Jahrhunderts. Stadt, Architektur, Literatur, Mode & Sex*. Berlin: Babylon Metropolis Studies.
- Desser, D. (1988). *Eros plus Massacre. An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*. Bloomington, Indianapolis: Indiana Univ. Press.
- Doi, T., & Bester, J. (Übers.) (1973). *The Anatomy of Dependence*. Ottawa, Tokyo, New York, San Francisco: Kodansha Int. Ltd. (Originalwerk veröffentlicht 1971).
- Doi, T., & Harbison, M. A. (Übers.) (1986). *The Anatomy of the Self. The Individual Versus Society*. Tokyo, New York, San Francisco: Kodansha Int. Ltd. (Originalwerk veröffentlicht 1985).
- Durkheim, E., & Herkommer, S. (Übers.), & Herkommer, H. (Übers.) (1997). *Der Selbstmord*. 6. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Eckersall, P. (2006). *Theorizing the Angura Space. Avant-garde Performance and Politics in Japan, 1960-2000*. Leiden, Boston: Brill.

- Freiner, N. L. (2012). *The Social and Gender Politics in Confucian Nationalism. Women and the Japanese Nation-State*. New York: Palgrave MacMillan.
- Foucault, M., & Seiter, W. (Übers.) (1977). *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Foucault, M., & Raulff, U. (Übers.) & Seiter, W. (Übers.) (1983). *Sexualität und Wahrheit*. Bd. 1. *Der Wille zum Wissen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Foucault, M., & Seitter, W. (Übers.) (2000). *Die Ordnung des Diskurses*. 7. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verl.
- Fukuzawa, R. E., & LeTendre, G. K. (2001). *Intense Years. How Japanese Adolescents Balance School, Family, and Friends*. New York, London: RoutledgePalmer.
- Gebhardt, L. (2010). „Nach Einbruch der Dunkelheit.“ *Zeitgenössische japanische Literatur im Zeichen des Prekären*. Berlin: EB-Verl.
- Goldstein-Gidoni, O. (2012). *Housewives of Japan. An ethnography of real lives and consumerized domesticity*. New York: Palgrave MacMillan.
- Gräjdian, M. (2010). *Takahata Isao*. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang.
- Hansen, G. M. (2016). *Femininity, Self-harm and Eating Disorder in Japan. Navigating contradiction in narrative and visual culture*. London, New York: Routledge.
- Hashimoto, K. (2003). *Class Structure in Contemporary Japan*. Melbourne: Trans Pacific Press.
- Hidaka, T. (2010). *Salaryman Masculinity. The Continuity of and Change in the Hegemonic Masculinity in Japan*. Leiden, Boston: Brill.
- Holloway, S. D. (2010). *Women and Family in Contemporary Japan*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Hu, T.-Y. G. (2010). *Frames of Anime. Culture and Image-Building*. Hongkong: Hong Kong Univ. Press.
- Huang, T.-y. M. (2004). *Walking between Slums and Skyscrapers. Illusions of Open Space in Hong Kong, Tokyo, and Shanghai*. Hongkong: Hong Kong Univ. Press.
- Igarashi, Y. (2000). *Bodies of Memory. Narratives of War in Postwar Japanese Culture, 1945–1970*. Princeton, Oxford: Princeton Univ. Press.
- Iida, Y. (2002). *Rethinking Identity in Modern Japan. Nationalism as aesthetcs*. London, New York: Routledge.
- Iles, T. (2008). *The Crisis of Identity in Contemporary Japanese Film. Personal, Cultural,*

National. Leiden, Boston: Brill.

- Ishikawa, S. (2007). *Seeking the Self. Individualism and Popular Culture in Japan*. Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien: Peter Lang.
- Jameson, F. (1995). *Postmodernism. Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. 3. Aufl. London, New York: Verso.
- Jinnai, H., & Nishimura, K. (Übers.) (1995). *Tokyo. A Spatial Anthropology*. Berkeley, London: Univ. of California Press. (Originalwerk veröffentlicht 1985).
- Kalat, D. (2007). *J-Horror. The Definitive Guide to The Ring, The Grudge and Beyond*. New York: Vertical.
- Kalat, D. (2010). *A Critical History and Filmography of Toho's Godzilla Series*. 2. Aufl. Jefferson, North Carolina, London: McFarland & Comp. Inc.
- Kamagi, F. (2008). *Families in Japan. Changes, Continuities, and Regional Variations*. Lanham: University Press of America.
- Kaplan, D. E., & Marshall, A., & Böhme, E. (Übers.) (1998). *AUM. Eine Sekte greift nach der Welt*. Berlin: Ullstein. (Originalwerk veröffentlicht 1996).
- Kerr, A. (2001). *Dogs and Demons. Tales from the Dark Side of Japan*. New York: Hill and Wang.
- Kersten, J. (1997). *Gut und (Ge)Schlecht. Männlichkeit, Kultur und Kriminalität*. Berlin, New York: Walter de Gruyter.
- Kimura, B., & Weinmayr, E. (Übers.) (1995). *Zwischen Mensch und Mensch. Strukturen japanischer Subjektivität*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. (Originalwerk veröffentlicht 1972).
- Kingston, J. (2004). *Japan's Quiet Transformation. Social change and civil society in the twenty-first century*. London, New York: RoutledgeCurzon.
- Kinsella, S. (2014). *Schoolgirls, Money and Rebellion in Japan*. London, New York: Routledge.
- Ko, M. (2010). *Japanese Cinema and Otherness. Nationalism, multiculturalism and the problem of Japaneseness*. London, New York: Routledge.
- Kondo, D. K. (1990). *Crafting Selves. Power, Gender, and Discourses of Identity in a Japanese Workplace*. Chicago, London: The Univ. of Chicago Press.
- Korte, H. (2004). *Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch*. 3. überarb. erw. Aufl. Berlin: Erich Schmidt Verl.
- Kugal, R., & Henriksen, K. (Übers.) (2000). *Architecture of the Information Society. The*

World City expressed through the chaos of Tokyo. Kopenhagen: Royal Danish Academy of Fine Arts, School of Architecture Publ.

- Kuroda, K. (2002). *Studies on Marxism in Postwar Japan. Main Issues in Political Economy and the Materialist Outlook of History*. Tokyo: Akane Books.
- Lamarre, T. (2009). *The Anime Machine. A Media Theory of Animation*. Minneapolis, London: Univ. of Minnesota Press.
- Landwehr, A. (2001). *Geschichte des Sagbaren. Einführung in die historische Diskursanalyse*. Tübingen: Edition Diskord.
- Lebra, T. S. (2004). *Japanese Self in Cultural Logic*. Honolulu: Univ. of Hawai'i Press.
- Leheny, D. (2006). *Think Global, Fear Local. Sex, Violence, and Anxiety in Contemporary Japan*. Ithaca, London: Cornell Univ. Press.
- Lifton, R. J. (1991). *Death in Life. Survivors of Hiroshima*. Chapel Hill, London: Univ. of North Carolina Press.
- Llewelyn-Davies (1996). *Four World Cities. A Comparative Study of London, Paris, New York and Tokyo*. London: UCL Bartlett School of Planning & Comedia.
- Luckhurst, R. (2008). *The Trauma Question*. London, New York: Routledge.
- Lunsing, W. (2001). *Beyond Common Sense. Sexuality and Gender in Contemporary Japan*. London, New York, Bahrain: Kegan Paul.
- Lützel, R. (2008). *Ungleichheit in der global city Tōkyō. Aktuelle sozialräumliche Entwicklungen im Spannungsfeld von Globalisierung und lokalen Sonderbedingungen*. München: Iudicium.
- McCarthy, H. (2002). *Hayao Miyazaki. Master of Japanese Animation. Films Themes Artistry*. Revised Edition. Berkeley: Stone Bridge Press.
- McQuiston, K. (2013). *We'll meet Again. Musical Design in the Films of Stanley Kubrick*. New York: Oxford University Press.
- McRobbie, A. (2010). *Top Girls. Feminismus und der Aufstieg des neoliberalen Geschlechterregimes*. Wiesbaden: VS Verl. Für Sozialwissenschaften.
- McRoy, J. (2008). *Nightmare Japan. Contemporary Japanese Horror Cinema*. Amsterdam, New York: Rodopi.
- McVeigh, B. J. (2000). *Wearing Ideology. State, Schooling and Self-Presentation in Japan*. Oxford, New York: Berg.
- Mes, T. (2005). *Iron Man. The Cinema of Shinya Tsukamoto*. Surrey. FAB Press.
- Mikanagi, Y. (2011). *Masculinity & Japan's Foreign Relations*. Boulder:

FirstForumPress.

- Miller, L. (2006). *Beauty Up. Exploring Contemporary Japanese Body Aesthetics*. Berkeley: Univ. of California Press.
- Monden, M. (2015). *Japanese Fashion Cultures. Dress and Gender in contemporary Japan*. London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury.
- Napier, S. J. (1991). *Escape from the Wasteland. Romanticism and Realism in the Fiction of Mishima Yukio and Oe Kenzaburo*. Cambridge, London: Council on East Asian Studies, Harvard Univ.
- Napier, S. J. (1996). *The Fantastic in Modern Japanese Literature. The Subversion of Modernity*. London, New York: Routledge.
- Napier, S. J. (2005). *Anime. From Akira to Howl's Moving Castle. Experiencing Contemporary Japanese Animation*. New York: Palgrave MacMillan.
- Nennstiel, K.-U. (1998). *Widerstandslos in Japan? Sozialwissenschaftliche Theorien und ihr Beitrag zur Erklärung des Scheiterns von Bürgerbewegungen*. München: Iudicium.
- Nute, K. (2004). *Place, Time and Being in Japanese Architecture*. London, New York: Routledge.
- Okano, K. H. (2009). *Young Women in Japan. Transitions to Adulthood*. London, New York: Routledge.
- Papp, Z. (2010). *Anime and its Roots in Early Japanese Monster Art*. Kent: Global Oriental Ltd.
- Pinguet, M., & Osten, Beate von der (Übers.), & Ozaki, M. (Über.), & Fekl, W. (Übers.) (1991). *Der Freitag in Japan. Ein Kulturvergleich*. Berlin: Verlag Mathias Gatz. (Originalwerk veröffentlicht 1984).
- Redmond, D. (2004). *The World is Watching. Video as Multinational Aesthetics. 1968–1995*. Carbondale: Southern Illinois Univ. Press.
- Repp, M. (1997). *Aum Shinrikyō. Ein Kapitel krimineller Religionsgeschichte*. Marburg: diagonal-Verl.
- Ryang, S. (2006). *Love in modern Japan. Its estrangement from self, sex, and society*. London, New York: Routledge.
- Saitō, T., & Vincent, J. K. (Übers.), & Lawson, D. (Übers.) (2006). *Beautiful fighting girl*. Minneapolis, London: Univ. of Minnesota Press. (Originalwerk veröffentlicht 2000).
- Sato, I. (1998). *Kamikaze Biker. Parody and Anomy in Affluent Japan*. Paperback Ed. Chicago, London: The Univ. of Chicago Press. (Originalwerk veröffentlicht 1991).

- Scherer, E. (2011). *Spuk der Frauenseele. Weibliche Geister im japanischen Film und ihre kulturhistorischen Ursprünge*. Bielefeld: Transcript Verl.
- Schilling, M. (1999). *Contemporary Japanese Film*. New York, Tokyo: Weatherhill.
- Schodt, F. L. (1996). *Dreamland Japan. Writings on Modern Manga*. Berkeley, California: Stone Bridge Press.
- Seeßlen, G., & Metz, M. (2002). *Krieg der Bilder. Bilder des Krieges. Abhandlung über die Katastrophe und die mediale Wirklichkeit*. Berlin: Tiamat.
- Shapiro, J. F. (2002). *Atomic Bomb Cinema. The apocalyptic imagination on film*. New York, London: Routledge.
- Shigematsu, S. (2012). *Scream from the Shadows. The Women's Liberation Movement in Japan*. Minneapolis, London: Univ. of Minnesota Press.
- Standish, I. (2005). *A New History of Japanese Cinema. A Century of Narrative Film*. New York, London: Continuum.
- Standish, I. (2011). *Politics, Porn and Protest. Japanese Avant-Garde Cinema in the 1960s and 1970s*. New York: Continuum.
- Strecher, M. C. (2002). *Dances with sheep. The Quest for Identity in the Fiction of Murakami Haruki*. Ann Arbor: The Univ. of Michigan.
- Suan, S. (2013). *The Anime Paradox. Patterns and Practices through the Lens of Traditional Japanese Theater*. Leiden, Boston: Global Oriental.
- Sugimoto, Y. (1997). *An Introduction to Japanese Society*. Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge Univ. Press.
- Tahhan, D. A. (2014). *The Japanese Family. Touch, Intimacy and feeling*. London, New York: Routledge.
- Tatsumi, T. (2006). *Full Metal Apache. Transactions Between Cyberpunk Japan and Avant-Pop America*. 2. Aufl. Durham, London: Duke Univ. Press.
- Taylor-Jones, K. E. (2013). *Rising Sun, Divided Land. Japanese and South Korean Filmmakers*. London, New York: Wallflower Press.
- Thomas, J. B. (2012). *Drawing on Tradition. Manga, Anime, and Religion in Contemporary Japan*. Honolulu: Univ. of Hawai'i Press.
- Toivonen, T. (2013). *Japan's Emerging Youth Policy. Getting young adults back to work*. London, New York: Routledge.
- Treat, J. W. (1995). *Writing Ground Zero. Japanese Literature and the Atomic Bomb*. Chicago, London: The Univ. of Chicago Press.

- Turim, M. (1998). *The Films of Oshima Nagisa. Images of Japanese Iconoclast*. Berkeley, Los Angeles, London: Univ. of California Press.
- Wagner, H. (2007). *Die Prostituierte im Film. Zum Verhältnis von Gender und Medium*. Bielefeld: Transcript.
- Weisgerber, C. G. (2013). *Der weinende Mann in der Momotarō-Fabel. Männliche Tränenausbrüche in ausgewählten schönen-Werken der Millenniumsdekade*. München: Iudicium.
- Werckmeister, O. K. (2005). *Der Medusa-Effekt. Politische Bildstrategien seit dem 11. September 2001*. Berlin: form+zweck Verlag.
- West, M. D. (2005). *Law in Everyday Japan. Sex, Sumo, Suicides, and Statutes*. Chicago: Univ. of Chicago Press.
- Wichert, F. (2004). *Der VorBildliche Mann. Die Konstituierung moderner Männlichkeit in hegemonialen Print-Medien*. Münster: UNRAST-Verl.
- Wolfe, A. (1990). *Suicidal Narrative in Modern Japan. The Case of Dazai Osamu*. Princeton: Princeton Univ. Press.
- Yoder, R. S. (2004). *Youth Deviance in Japan. Class Reproduction and Non-Conformity*. Melbourne: Trans Pacific Press.
- Zöllner, R. (2011). *Japan. Fukushima. Und Wir. Zelebanten der nuklearen Erdbebenkatastrophe*. München: Iudicium.

5.2.1.2. Sammelbände

- Broderick, M. (Hg.) (1996). *Hibakusha Cinema. Hiroshima, Nagasaki and the Nuclear Image in Japanese Film*. London, New York: Kegan Paul Int.
- Edwards, M. (Hg.) (2015). *Atomic Bomb in Japanese Cinema*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Comp.

5.2.1.3. Hochschulschriften

- Eichinger, B. (2010). *Langeweile, Film, Jugend. Zur Historizität einer Projektion*. Diss.-Arb. Univ. Wien.
- Hemmann, K. (2013). *The Female Gaze in Contemporary Japanese Literature*. Diss.-Arb. Univ. of Pennsylvania. Zugriff am 03.12.2015 unter <http://repository.upenn.edu/edissertations/762>.
- Holloway, D. (2014). *Look at Me. Japanese Women Writers at the Millennial Turn*. Diss.-

Arb. Washington Univ. in St. Louis. Zugriff am 10.11.2015 unter <http://dx.doi.org/10.7936/K7D798FX>.

- Lan, K. W. (2012). Technofetishism of Posthuman Bodies. Representations of Cyborgs, Ghosts, and Monsters in Contemporary Japanese Science Fiction Film and Animation. Diss.-Arb. Univ. of Sussex. Zugriff am 15.02.2016 unter sro.sussex.ac.uk/40524/1/Lan%2C_Kuo_Wei.pdf.
- Maderdonner, M. (1997). Shôjo manga no sekai. Japanische Mädchen-Comics als Spiegel der Mädchenwelt. Diss.-Arb. Univ. Wien.
- Sunakawa-Inoue, C. (2012). Virtual „Je“ Household. Transnational Family Interactions in Japn and the United States. Diss.-Arb. The Univ. of Texas at Austin. Zugriff am 08.12.2016 unter <http://hdl.handle.net/2152/ETD-UT-2012-05.5158>.
- Sutcliffe, P. J. C. (2005). Contemporary Art in Japan and Cuteness in Japanese Popular Culture. Diss.-Arb. Univ. of the Arts London. Zugriff am 10.03.2016 unter <http://ualresearchonline.arts.ac.uk/5642>.
- Stern, V. (2010). Bodies that Splatter. Politikwissenschaftliche Interpretationen emanzipatorischer Momente im populärkulturellen Film – feministische Anrufungen, Performativität und Körper in Quentin Tarantinos *Death Proof*. Dipl.-Arb. Univ. Wien.

5.2.2. Unselbstständige Literatur

5.2.2.1. Sammelbandartikel

- Ackermann, P. (2004). How Japanese teenagers cope. Social pressures and personal responses. In Gordon Mathews & Bruce White (Hg.), *Japan's Changing Generations. Are young people creating a new society?* (S. 67–82). London, New York: Routledge Curzon.
- Allsop, S. L. (2004). Gojira / Godzilla. In Justin Bowyer (Hg.), *The Cinema of Japan and Korea* (S. 63–71). London: Wallflower Press.
- Angles, J. (2014). These Things Here and Now. Poetry in the Wake of 3/11. In Roy Starrs (Hg.), *When the Tsunami Came to Shore. Culture and Disaster in Japan* (113–138). Leiden, Boston: Global Oriental.
- Ashbaugh, W. (2010). Contesting Traumatic War Narratives: *Space Battleship Yamato* and *Mobile Suit Gundam*. In David Stahl & Mark Williams (Hg.), *Imag(in)ing the War in Japan. Representing and Responding to Trauma in Postwar Literature and Film* (S. 327–355). Leiden, Boston: Brill.

- Aspinall, R. (2014). Violence in schools. Tensions between ‘the individual’ and ‘the group’ in the Japanese education system. In Jeff Kingston (Hg.), *Critical Issues in Contemporary Japan* (S. 235–245). London, New York: Routledge.
- Assmann, A. (1999). Trauma des Krieges und Literatur. In Elisabeth Bronfen & Birgit R. Erdle & Sigrid Weigel (Hg.innen). *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster* (S. 95–118). Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag.
- Badley, L. (1995). *Film, Horror and The Body Fantastic*. Westport, London: Greenwood Press.
- Bardsley, J. (2011). The *Oyaji* Gets a Makeover. Guides for Japanese Salarymen in the new Millenium. In Jan Bradsley & Laura Miller (Hg.innen), *Manners and Mischief. Gender, Power, and Etiquette in Japan* (S. 114–135). Berkeley, Los Angeles, London: Univ. of California Press.
- Befu, H. (1986). The Social and Cultural Background of Child Development in Japan and the United States. In Harold Stevenson & Hiroshi Azuma & Kenji Hakuta (Hg.innen), *Child Development and Education in Japan* (S. 13–27). New York: Freeman.
- Ben-Ari, E. (1998). Contested identities and models of action in Japanese discourses of place-making. An interpretive Study. In Joy Hendry (Hg.in), *Interpreting Japanese Society. Anthropological approaches* (S. 68–90). 2. Aufl. New York, London: Routledge. (Originalwerk veröffentlicht 1986).
- Berndt, J. (2005). Beweglich, flächig, glatt. ‚Japan‘ und ‚Manga‘ in den Arbeiten des Künstlers Murakami Takashi. In Stephan Köhn & Martina Schönbein (Hg.innen), *Facetten der japanischen Populär- und Medienkultur 1* (S. 5–36). Wiesbaden: Harrossowitz Verl.
- Berndt, J. (2013). Das ‚Mangaesque‘ als Herausforderug. Japanische Comics und 3/11. In Lisette Gebhardt & Steffi Richter (Hg.innen), *Lesebuch „Fukushima.“ Übersetzungen, Kommentare, Essays* (S. 126–154). Berlin: EB-Verlag Dr. Brandt.
- Bluhm, L., & Ferrari, M. S., & Wagner, H.-P., & Zuschlag, C. (2013). Vorwort. In: Lothar Bluhm & Markus Schiefer Ferrari & Hans-Peter Wagner & Christoph Zuschlag (Hg.), *Untergangsszenarien. Apokalyptische Denkbilder in Literatur, Kunst und Wissenschaft* (S. 7-10). Berlin: Akademie Verl.
- Bornoff, N. (2002). Sex and Consumerism. The Japanese State of the Arts. In Frank Lloyd (Hg.), *Consuming Bodies. Sex and Contemporary Japanese Art* (S. 41–68). London: Reaktion Books.
- von Braun, C., & Wulf, C. (2007). Einleitung. In Christina von Braun & Christian Wulf

- (Hg.innen), *Mythen des Blutes* (S. 9–15). Frankfurt, New York: Campus Verl.
- Brinton, M. C. (2010). Social Class and economic life chances in post-industrial Japan. The ‘lost generation’. In Hiroshi Ishida & David H. Slater (Hg.), *Social Class in Contemporary Japan. Structures, sorting and strategies* (S. 114–134). London, New York: Routledge.
 - Broderick, M. (1996). Introduction. In Mick Broderick (Hg.), *Hibakusha Cinema. Hiroshima, Nagasaki and the Nuclear Image in Japanese Film* (S. 1–19). London, New York: Kegan Paul Int.
 - Broderick, M., & Hatori, J. (2015). *Pica-don*. Japanese and American Reception and Promotion of Hideo Sekigawa’s *Hiroshima*. In Matthew Edwards (Hg.), *Atomic Bomb in Japanese Cinema* (S. 77–87). Jefferson, North Carolina: McFarland & Comp.
 - Cavanaugh, C. (2001). A Working Ideology for Hiroshima. Imamura Shôhei’s *Black Rain*. In Dennis Washburn & Carole Cavanaugh (Hg.innen), *Word and Image in Japanese Cinema* (S. 250–272). Cambridge: Cambridge Univ. Press.
 - Castro-Vázquez, G. (2007). *In the Shadows. Sexuality, Pedagogy, and Gender Among Japanese Teenagers*. Lanham, Boulder, New York, Toronto, Plymouth: Lexington Books.
 - Cazdyn, E. (2002). *The Flash of Capital. Film and Geopolitics in Japan*. Durham, London: Duke Univ. Press.
 - Chappelow, C. (2014). Kritische Lyrik nach ‚Fukushima‘. Henmi Yô und sein Gedichtband *Me no umi*. In Lisette Gebhardt & Evelyn Schulz (Hg.innen). *Neue Konzepte japanische Literatur? Nationalliteratur, literarischer Kanon und die Literaturtheorie* (S. 253–276). Berlin: EB-Verlag DR. Brandt.
 - Choi, D. (2008). End of the World as They Knew It. Architectural History and Modern Japan. In Charney, W. M. (Hg.), *Seeking the City: Visionaries on the Margins, Proceedings of the 96th ACSA Annual Meeting* (S. 736–742). O. O.: O. V. Zugriff am 08.10.2014 unter <http://www.acsa-arch.org/resources/proceedings/indexsearch.aspx>.C
 - hristmann, T. (2012). In Zukunft eine ‚Neue Erde‘? Ôe Kenzaburô’s dystopischer Science-Fiction-Roman „Therapiestation“. In Listette Gebhardt (Hg.in), *Phantastik aus Japan. Eine Exkursion in japanische Anderswelten* (S. 18–43). Wetzlar: Phantastische Bibliothek.
 - Condry, I. (2011). Love Revolution. Anime, Masculinity, and the Future. In Sabine Frühstück & Anne Walthall (Hg.innen), *Recreating Japanese Men* (S. 262–283). Berkeley, London: Univ. of California Press.

- Connell, R. W. (2000). Die Wissenschaft von der Männlichkeit. In Hans Bosse & Vera King (Hg.innen), *Männlichkeitsentwürfe. Wandlungen und Widerstände im Geschlechterverhältnis* (17–28). Frankfurt am Main: Campus Verl.
- Conrich, I. (2006). Metal-Morphosis. Post-Industrial Crisis and the Tormented Body in the *Tetsuo* Films. In Jay McRoy (Hg.), *Japanese Horror Cinema* (S. 95–106). Reprint. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press.
- Dales, L. (2005). Feminist futures in Japan. Exploring the Work of Haruka Yōko and Kitahara Minori. In Mark McLelland & Romit Dasgupta (Hg.innen), *Genders, Transgenders and Sexualities in Japan* (183–199). New York, London: Routledge.
- Dales, L. (2015). Suitably single? Representations of Singlehood in contemporary Japan. In Tomoko Aoyama & Laura Dales & Romit Dasgupta (Hg.innen), *Configurations of Family in Contemporary Japan* (S. 21–32) London, New York: Routledge.
- Dasgupta, R. (2005). Salaryman doing straight. Heterosexual men and the Dynamics of gender conformity. In Mark McLelland & Romit Dasgupta (Hg.innen), *Genders, Transgenders and Sexualities in Japan* (168–182). New York, London: Routledge.
- Dasgupta, R. (2015). Re-imagining the ‘post-bubble’ family in *Tokyo Sonata* and *Hush!* In Tomoko Aoyama & Laura Dales & Romit Dasgupta (Hg.innen), *Configurations of Family in Contemporary Japan* (S. 9–20) London, New York: Routledge.
- Deacon, C. (2013). All the World’s a Stage. Herbivore Boys and the Performance of Masculinity in Contemporary Japan. In Brigitte Steger & Angelika Koch (Hg.innen), *Manga Girl seeks Herbivore Boy. Studying Japanese Gender at Cambridge* (S.129–176). Münster: LIT Verl.
- Dimmer, C. (2012). Re-imagining public space. The vicissitudes of Japan’s privately owned public spaces. In Christoph Brumann & Evelyn Schulz (Hg.innen), *Urban spaces in Japan. Cultural and social Perspectives* (S. 74–105). London, New York: Routledge.
- Dissanayake, W. (1996). Self, Agency, and Cultural Knowledge. Reflections on Three Japanese Films. In Wimal Dissanayake (Hg.), *Narratives of Agency. Self-Making in China, India, and Japan* (S. 178–201). Minneapolis: Univ. of Minnesota Press.
- Doak, K. M. (2014). Hiroshima Rages, Nagasaki Prays. Nagai Takashi’s Catholic Response to the Atomic Bombing. In Roy Starrs (Hg.), *When the Tsunami Came to Shore. Culture and Disaster in Japan* (249–271). Leiden, Boston: Global Oriental.
- Eckersall, P. (1999). Performing from the Academy. Theory and Revitalising Contemporary Japanese Theatre. In Makeham, P. (Conf. Convenor), *Industrial Relations. A conference exploring the links between theatre scholarship and professional theatre*

practice. QUT 5th – 9th July, 1999 (S. 89–96). Zugriff am 04.05.2016 unter <http://eprints.qut.edu.au/31293/1/31293.pdf>.

- Eckersall, P. (2000). Japan as Dystopia. Kawamura Takeshi's Daisan Erotica. *TDR: The Drama Review* 44, 1, S. 97–108. Zugriff am 19.07.2013 unter <http://muse.jhu.edu/journals/tdr/summary/v044/44.1eckersall.html>.
- Eckersall, P. (2008). Twenty-First-Century Enjoyment Plaza. Private Space and Contemporary Art in Mori's World. In Henry Johnson & Jerry C. Jaffe (Hg.), *Performing Japan. Contemporary Expressions of Cultural Identity* (S. 156–171). Folkstone: Global Oriental Ltd.
- Edwards, M. (2015). Suppression and Censorship. Japanese Cinema During the Occupation. In Matthew Edwards (Hg.), *Atomic Bomb in Japanese Cinema* (S. 69–76). Jefferson, North Carolina: McFarland & Comp.
- Eichinger, B. (2007). Broken Memories. Die DVD des Kultfilms Suicide Circle und die Medialisierung des kulturellen Gedächtnisses. In Frank Stern, Julia B. Köhne, Karin Moser, Thomas Ballhausen & Barbara Eichinger (Hg.innen), *Filmische Gedächtnisse. Geschichte – Archiv – Riss* (S. 230–259). Wien: Mandelbaum Verl.
- Erbe, A. (2003). Youth in Crisis. Public Perceptions and Discourse on Deviance and Juvenile Problem Behavior in Japan. In Gesine Foljanty-Jost (Hg.), *Juvenile Delinquency in Japan. Reconsidering the 'Crisis'* (S. 51–73). Leiden, Boston: Brill.
- Flüchter, W. (2012). Urbanisation, city and city system in Japan between development and shrinking. Coping with shrinking cities in times of demographic change. In Christoph Brumann & Evelyn Schulz (Hg.innen), *Urban spaces in Japan. Cultural and social Perspectives* (S. 15–36). London, New York: Routledge.
- Foljanty-Jost, G., & Metzler, M. (2003). Juvenile Delinquency in Japan. Reconsidering the 'Crisis'. In Gesine Foljanty-Jost (Hg.), *Juvenile Delinquency in Japan. Reconsidering the 'Crisis'* (S. 1–17). Leiden, Boston: Brill.
- Foucault, M. (1978) Wahrheit und Macht. Interview von A. Fontana und P. Pasquino. In Michel Foucault, *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit* (S. 21–54). Berlin: Merve Verl.
- Freiberg, F. (1996). *Akira* and the Postnuclear Sublime. In Mick Broderick (Hg.), *Hibakusha Cinema. Hiroshima, Nagasaki and the Nuclear Image in Japanese Film* (S. 91–102). London, New York: Kegan Paul Int.
- Freeman, D. (2009). Amae. East and West. In Salman Akhtar (Hg.), *Freud and the Far East. Psychoanalytic Perspectives on the People and Culture of China, Japan, and Korea*

- (S. 71–78). Lanham, Boulder, New York, Toronto, Plymouth: Jason Aronson.
- Freud, S. (2000). Hemmung, Symptom und Angst. In Sigmund Freud, Alexander Mitscherlich & Angela Richards & James Strachey (Hg.innen), *Studienausgabe*. Bd. 6. *Hysterie und Angst* (S. 227–310). Frankfurt Am Main: Fischer Taschenbuchverl. (Originalwerk veröffentlicht 1926).
 - Frühstück, S. (2005). Von Männern, Tauben und Kirschblüten. Zur kollektiven Gedächtnisproduktion in Militärmuseen. In Roland Domenig & Susanne Formanek & Wolfram Manzenreiter (Hg.innen), *Über Japan denken. Japan überdenken* (S. 209–232). Wien, Münster: LIT Verlag.
 - Gebhardt, L. (2012). ‚Ich habe die ganze Zeit darauf gewartet, dass dieser Tag kommen möge‘. Positionen japanischer Autoren nach ‚Fukushima‘. In Steffi Richter & Lisette Gebhardt (Hg.innen), *Japan nach „Fukushima“. Ein System in der Krise* (S. 171–205). Barleben: Leipziger Universitätsverlag.
 - Gerteis, C. (2011). Losing the Union Man. Class and Gender in the Postwar Labor Movement. In Sabine Frühstück & Anne Walthall (Hg.innen), *Recreating Japanese Men* (S. 135–153). Berkeley, London: Univ. of California Press.
 - Getreuer-Kargl, I. (2005). Japanologie, Geschlechterforschung und die japanische Kultur. In Roland Domenig & Susanne Formanek & Wolfram Manzenreiter (Hg.innen), *Über Japan denken. Japan überdenken* (S. 39–64). Wien, Münster: LIT Verlag.
 - Getreuer-Kargl, I. (2012). Gendered modes of appropriating public space. In Christoph Brumann & Evelyn Schulz (Hg.innen), *Urban spaces in Japan. Cultural and social Perspectives* (S. 167–183). London, New York: Routledge.
 - Gill, T. (2003). When Pillars evaporate. Structuring Masculinity on the Japanese margins. In James E. Roberson & Nobue Suzuki (Hg.), *Men and Masculinities in Contemporary Japan. Dislocating the salaryman doxa* (S. 144–161). London, New York: Routledge Curzon.
 - Gill, T. (2011). Failed Manhood on the Streets of Urban Japan. The Meanings of Self-Reliance for Homeless Men. In Sabine Frühstück & Anne Walthall (Hg.innen), *Recreating Japanese Men* (S. 177–202). Berkeley, London: Univ. of California Press.
 - Golany, G. S. (1998). Introduction. In Gideon S. Golany & Keisuke Hanaki & Osamu Koide (Hg.), *Japanese Urban Environment* (S. 2–4). Oxford, New York, Azabu: Elsevier Science.
 - Goodwin, J. (1996). Akira Kurosawa and the Atomic Age. In Mick Broderick (Hg.), *Hibakusha Cinema. Hiroshima, Nagasaki and the Nuclear Image in Japanese Film* (S.

178–203). London, New York: Kegan Paul Int. (Originalwerk veröffentlicht 1994).

- Gordon, A. (2002). The Short Happy Life of the Japanese Middle Class. In Olivier Zunz & Leonard Schoppa & Nobuhiro Hiwatari (Hg.). *Social Contracts under Stress. The Middle Classes of America, Europe, and Japan at the Turn of the Century* (S. 108–129). New York: Russell Sage Foundation.
- Guerin, F., & Hallas, R. (2007). Introduction. In Frances Guerin & Roger Hallas (Hg.), *The Image and the Witness. Trauma, Memory and Visual Culture* (S. 1–22). London: Wallflower Press.
- Hall, S., & Sakai, N. (1998). A Tokyo dialogue on Marxism, identity formation and cultural studies. In Kuan-Hsing Chen & Hsiu-Ling Kuo & Hans Hang & Hsu Ming-Chu (Hg.innen), *Trajectories. Inter-Asia Cultural Studies* (S. 360–378). London, New York: Routledge.
- Hark, S. (2005), Queer Studies. In Christina von Braun & Inge Stephan (Hg.innen), *Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien* (S. 285–303). Köln: Böhlau.
- Hasegawa, Y. (2002). Post-identity *Kawaii*. Commerce, Gender and Contemporary Japanese Art. In Frank Lloyd (Hg.), *Consuming Bodies. Sex and Contemporary Japanese Art* (S. 127–141). London: Reaktion Books.
- Headley, L. A. (1983). Editor's Note Japan. In Lee A. Headley (Hg.), *Suicide in Asia and the Near East* (S. 12). Berkeley, Los Angeles, London: Univ. of California Press.
- Henshall, K. G. (1999). *Dimensions of Japanese Society. Gender, Margins and Mainstream*. Hampshire: MacMillan Press.
- Hidenaga, O. (2003). Revolt, Dysfunction, Dementia. Toward the Body of the 'Empire'. In Steve Smith & Paulo Hirkenhoff & Otori Hidenaga (Hg.innen), *How Latitudes Become Forms. Art in Global Age* (S. 98–107). Minneapolis: Walker Art Center. Zugriff am 17.03.2016 unter <http://latitudes.walkerart.org/texts/textsfdcf.html?id=262>.
- Hirano, K. (1996). Depiction of the Atomic Bombings in Japanese Cinema During the U.S. Occupation Period. In Mick Broderick (Hg.), *Hibakusha Cinema. Hiroshima, Nagasaki and the Nuclear Image in Japanese Film* (S. 103–119). London, New York: Kegan Paul Int. (Originalwerk veröffentlicht 1992).
- Hiroguchi, S. (2014). Mental health and therapy in Japan. Conceptions, practices and challenges. In Jeff Kingston (Hg.), *Critical Issues in Contemporary Japan* (S. 223–234). London, New York: Routledge.
- Ho, T. (2015). Trauma and Witness in Hideo Nakata's *Ring*. In Matthew Edwards (Hg.), *Atomic Bomb in Japanese Cinema* (S. 140–149). Jefferson, North Carolina: McFarland &

Comp.

- Inoguchi, T. (2009). Political culture. In Yoshio Sugimoto (Hg.), *The Cambridge Companion to Modern Japanese Culture* (S. 166–181). Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, Sao Paulo, Delhi: Cambridge Univ. Press.
- Ishida, H. (2010). Does Class matter in Japan? Demographies of class structure and class mobility from a comparative perspective. In Hiroshi Ishida & David H. Slater (Hg.), *Social Class in Contemporary Japan. Structures, sorting and strategies* (S. 33–56). London, New York: Routledge.
- Ishida, H., & Slater, D. H. (2010). Social Class in Japan. In Hiroshi Ishida & David H. Slater (Hg.), *Social Class in Contemporary Japan. Structures, sorting and strategies* (S. 1–29). London, New York: Routledge.
- Ishida, T. (1989). Die Integration von Konformität und Konkurrenz. In Ulrich Menzel (Hg.), *Im Schatten des Siegers. Japan*. Bd. 1. *Kultur und Gesellschaft* (S. 140–170). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verl. (Originalwerk veröffentlicht 1980).
- Iwai, H. (1998). Subway Network Development in Japanese Cities. In Gideon S. Golany & Keisuke Hanaki & Osamu Koide (Hg.), *Japanese Urban Environment* (S. 236–251). Oxford, New York, Azabu: Elsevier Science.
- Iwata-Weickgenannt, K. (2015). Kirino Natsuo's *Metabola*, or the Okinawan stage, fractured selves and the precarity of contemporary existence. In Kristina Iwata-Weickgenannt & Roman Rosenbaum (Hg.innen), *Visions of Precarity in Japanese Popular Culture and Literature* (S. 24–42). London, New York: Routledge Tylor & Francis Group.
- Iwata-Weickgenannt, K. (2015). Precarity beyond 3/11 or 'Living Fukushima'. Power, politics, and space in Wagô Ryôichi's poetry of disaster. In Kristina Iwata-Weickgenannt & Roman Rosenbaum (Hg.innen), *Visions of Precarity in Japanese Popular Culture and Literature* (S. 187–211). London, New York: Routledge Tylor & Francis Group.
- Kaneko, K. (2015). The Atomic Bomb Experience and the Japanese Family in Keiji Nakazawa's Anime *Hadashi no Gen* (*Barefoot Gen*). In Matthew Edwards (Hg.), *Atomic Bomb in Japanese Cinema* (S. 111–123). Jefferson, North Carolina: McFarland & Comp.
- Kaplan, E. A., & Wang, B. (2004). Introduction. From Traumatic Paralysis to the Force Field of Modernity. In E. Ann Kaplan & Ban Wang (Hg.innen), *Trauma and Cinema. Cross-Cultural Explorations* (S. 1–22). Hongkong: Hong Kong Univ. Press.
- Kariya, T. (2010). What color is your parachute? The post-degree society. In Hiroshi Ishida & David H. Slater (Hg.), *Social Class in Contemporary Japan. Structures, sorting*

and strategies (S. 170–194). London, New York: Routledge.

- Kasahara, M. (2009). Gender Issues in Contemporary Japanese Art. In Ayelet Zohar (Hg.in), *PostGender. Gender, Sexuality and Performativity in Japanese Culture* (S. 40–49). Newcastle upon Tyne: Cymbridge Scholars Publ.
- Kelly, W. W. (2002). At the Limits of New Middle-Class Japan. Beyond ‘Maisntream Consciousness’. In Olivier Zunz & Leonard Schoppa & Nobuhiro Hiwatari (Hg.). *Social Contracts under Stress. The Middle Classes of America, Europe, and Japan at the Turn of the Century* (S. 232–254). New York: Russell Sage Foundation.
- Kingston, J. (2014). Demographic dilemmas, women and immigration. In Jeff Kingston (Hg.), *Critical Issues in Contemporary Japan* (S. 189–200). London, New York: Routledge.
- Kinsella, S. (2005). Black Faces, Witches, and Racism against Girls. In Laura Miller & Jan Bardsley (Hg.innen), *Bad Girls of Japan* (S. 143–157). New York, Hampshire: Palgrave MacMillan.
- Kisala, R. J., & Mullins, M. R. (2001). Introduction. In Robert J. Kisala & Mark R. Mullins (Hg.), *Religion and Social Crisis in Japan. Understanding Japanese Society through the Aum Affair* (S. 1–17). New York: Palgrave MacMillan.
- Komiya, R. (1989). Die Rechtswende gibt Anlaß zur Sorge. Zur aktuellen politischen undd ökonomischen Situation Japans. In Ulrich Menzel (Hg.in), *Im Schatten des Siegers. Japan. Bd. 2. Staat und Gesellschaft* (S.186–221). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verl. (Originalwerk veröffentlicht 1979).
- Kotani, S. (2004). Why are Japanese youth today so passive? In Gordon Mathews & Bruce White (Hg.), *Japan’s Changing Generations. Are young people creating a new society?* (S. 31–45). London, New York: Routledge Curzon.
- Laub, D. (1992). Bearing Witness, or the Vicissitudes of Listening. In Shoshana Felman & Dori Laub (Hg.innen). *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* (57–74). New York, London: Routledge.
- Leser, J., & Trunk, M. (2013). Radioactivists. Wurzeln und Dynamiken von Protest und Dissidenz in Japan seit Fukushima. In Lisette Gebhardt & Steffi Richter (Hg.innen), *Lesebuch „Fukushima.“ Übersetzungen, Kommentare, Essays* (S. 337–348). Berlin: EB-Verlag Dr. Brandt.
- Lenzhofer, K. (2006). Postfeministische Camperinnen. In Birgit Haas (Hg.in), *Der postfeministische Diskurs* (S. 157–178). Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann.
- Light, R. (2003). Sport and the construction of masculinity in the Japanese education

- system. In Louie Kam (Hg.), *Asian Masculinities. The Meaning and Practice of Manhood in China and Japan* (S. 100–117). London, New York: Routledge Curzon. Asian Masculinities.
- Lloyd, F. (2002). Introduction. Critical Reflections. In Frank Lloyd (Hg.), *Consuming Bodies. Sex and Contemporary Japanese Art* (S. 9–22). London: Reaktion Books.
 - Lloyd, F. (2002). Strategic Interventions in Contemporary Japanese Art. In Frank Lloyd (Hg.), *Consuming Bodies. Sex and Contemporary Japanese Art* (S. 69–108). London: Reaktion Books.
 - Lowenstein, A. (2004). Allegorizing Hiroshima. Shindo Kaneto's *Onibaba* as Trauma Text. In E. Ann Kaplan & Ban Wang (Hg.innen), *Trauma and Cinema. Cross-Cultural Explorations* (S. 145–162). Hongkong: Hong Kong Univ. Press.
 - Lunsing, W. (2004). Japanese Sex Workers. Between Choice and Coercion. In Evelyne Micollier (Hg.in), *Sexual Cultures in East Asia. The social construction of sexuality and sexual risk in a time of AIDS* (S. 54–75). New York, London: Routledge Curzon.
 - Maderdonner, M. (1986). Kinder-Comics als Spiegel der gesellschaftlichen Entwicklung Japans. In Megumi Maderdonner & Eva Bachmayer, *Aspekte japanischer Comics* (S. 1–94). Wien: Institut für Japanologie, Univ. Wien.
 - Masai, Y. (1998). The Human Environments of Tokyo. Past, Present and Future. A Spatial Approach. In Gideon S. Golany & Keisuke Hanaki & Osamu Koide (Hg.), *Japanese Urban Environment* (S. 57–74). Oxford, New York, Azabu: Elsevier Science.
 - Mathews, G. (2004). Seeking a career, finding a job. How young people enter and resist the Japanese world of work. In Gordon Mathews & Bruce White (Hg.), *Japan's Changing Generations. Are young people creating a new society?* (S. 121–136). London, New York: Routledge Curzon.
 - Mathews, G., & White, B. (2004). Introduction. Changing generations in Japan today. In Gordon Mathews & Bruce White (Hg.), *Japan's Changing Generations. Are young people creating a new society?* (S. 1–12). London, New York: Routledge Curzon.
 - Matsudo, Y. (2001). Back to Invented Tradition. A Nativist Response to a National Crisis. In Robert J. Kisala & Mark R. Mullins (Hg.), *Religion and Social Crisis in Japan. Understanding Japanese Society through the Aum Affair* (S. 163–177). New York: Palgrave MacMillan.
 - Matsui, M. (2005). Beyond the Pleasure Room to a Chaotic Street. Transformations of Cute Subculture in the Art of the Japanese Nineties. In Takashi Murakami (Hg.), *Little Boy. The Arts of Japan's Exploding Subculture* (S. 208–236). New Haven, Connecticut:

Yale Univ. Press.

- Mauer, R. (2009). Heldentum im nuklearen Holocaust. *Barfuß durch Hiroshima* von Keiji Nakazawa. In Barbara Kainz (Hg.), *Comic.Film.Held. Heldenkonzepte und medienwissenschaftliche Analyse* (S. 213–234). Wien: Erhard Löcker.
- Maynard, M. L. (2002). Projecting Peer Approval in Advertising. Japan versus U.S. *Seventeen Magazine*. In Ray T. Donahue (Hg.), *Exploring Japaneseness. On Japanese Enactments of Culture and Consciousness* (S. 413–424). Westport, Connecticut, London: Ablex Publ.
- McVeigh, B. J. (2002). *Aisatsu*. Ritualized Politeness as Sociopolitical and Economic Management in Japan. In Ray T. Donahue (Hg.), *Exploring Japaneseness. On Japanese Enactments of Culture and Consciousness* (S. 121–136). Westport, Connecticut, London: Ablex Publ.
- McVeigh, B. J. (2004). ‘Guiding’ Japan’s university students through the generation gap. In Gordon Mathews & Bruce White (Hg.), *Japan’s Changing Generations. Are young people creating a new society?* (S. 99–116). London, New York: Routledge Curzon.
- Melia, M. (2015). Sion Sono. The Aesthetics of Trash. In John Berra (Hg.), *Directory of World Cinema*. Bd. 3. *Japan* (S. 164–167). Chicago: The Univ. of Chicago Press.
- Messerschmidt, J. (1997). Von der Analyse der Männerherrschaft zur Forschung über Geschlechterverhältnisse. Unterschiede und Vielfalt bei der Bewerkstelligung von Geschlecht. Am Beispiel der ‘Mädchen in Gang’. In Joachim Kersten & Heinz Steinert (Hg.), *Starke Typen. Iron Mike, Dirty Harry, Crocodile Dundee und der Alltag von Männlichkeit* (S. 13–36). Baden-Baden: Nomos Verl.
- Meuser, M. (2009). Männerkörper. Diskursive Aneignungen und habitualisierte Praxis. In Mechthild Bersewill & Michael Meuser & Sylka Schulz (Hg.innen), *Dimensionen der Kategorie Geschlecht. Der Fall Männlichkeit* (S. 152–168). 2. Aufl. Münster: Verl. Westfälisches Dampfboot. (Originalwerk veröffentlicht 2007).
- Mezur, K. (2004). Cute Mutant Girls. Sweetness and Deformity in Contemporary Performance by Young Japanese Women. In Peter Eckersall (Hg.), *Alternatives. Debating Theatre Culture in the Age of Con-Fucion* (S. 73–88). Brüssel: P.I.E.-Peter Lang.
- Mezur, K. (2005). Sex with Nation. The OK (Bad) Girls Cabaret. In Laura Miller & Jan Bardsley (Hg.innen), *Bad Girls of Japan* (S. 175–190). New York, Hampshire: Palgrave MacMillan.
- Miller, L. (2004). Youth fashion and changing beautification practices. In Gordon

- Mathews & Bruce White (Hg.), *Japan's Changing Generations. Are young people creating a new society?* (S. 83–97). London, New York: Routledge Curzon.
- Miller, L. (2003). Male beauty work in Japan. In James E. Roberson & Nobue Suzuki (Hg.), *Men and Masculinities in Contemporary Japan. Dislocating the salaryman doxa* (S. 37–58). London, New York: Routledge Curzon.
 - Miller, L. (2005). Bad Girl Photography. In Laura Miller & Jan Bardsley (Hg.innen), *Bad Girls of Japan* (S. 127–142). New York, Hampshire: Palgrave MacMillan.
 - Miller, L. (2011). Behavior That Offends. Comics and Other Images of Incivility. In Jan Bradsley & Laura Miller (Hg.innen), *Manners and Mischief. Gender, Power, and Etiquette in Japan* (S. 219–250). Berkeley, Los Angeles, London: Univ. of California Press.
 - Miyaki, K., Campos, J., Bradshaw, D. L., & Kagan, J. (1986). Issues in Socioemotional Development. In Harold Stevenson & Hiroshi Azuma & Kenji Hakuta (Hg.innen), *Child Development and Education in Japan* (S. 239–261). New York: Freeman.
 - Morean, B., & Skov, L. (1997). Mount Fuji and the Cherry Blossoms. A View from Afar. In Pamela J. Asquith & Arne Kalland (Hg.innen), *Japanese Images of Nature. Cultural Perspectives* (S. 181–205). Richmond: Curzon Press.
 - Mori, S. (2004). What happens when they come back. How Japanese young people with foreign university degrees experience the Japanese workplace. In Gordon Mathews & Bruce White (Hg.), *Japan's Changing Generations. Are young people creating a new society?* (S. 155–170). London, New York: Routledge Curzon.
 - Mōri, Y. (2006). Subcultural unconsciousness in Japan. The war and Japanese contemporary artists. In Matthew Allen & Rumi Sakamoto (Hg.innen), *Popular Culture, Globalization and Japan* (S. 174–191). New York: Routledge.
 - Müller, J.-C. (2013). Der japanische Film nach 'Fukushima'. In Lisette Gebhardt & Steffi Richter (Hg.innen), *Lesebuch „Fukushima.“ Übersetzungen, Kommentare, Essays* (S. 220–234). Berlin: EB-Verlag Dr. Brandt.
 - Mulvey, L. (1989). Visual Pleasure and Narrative Cinema. In Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures* (S. 14–26). Bloomington, Indianapolis: Indiana Univ. Press.
 - Munroe, A. (2005). Introducing Little Boy. In Takashi Murakami (Hg.), *Little Boy. The Arts of Japan's Exploding Subculture* (S. 240–258). New Haven, Connecticut: Yale Univ. Press.
 - Nakamura, T. (2003). Regendering batterers. Domestic violence and men's movements. In James E. Roberson & Nobue Suzuki (Hg.), *Men and Masculinities in Contemporary*

Japan. Dislocating the salaryman doxa (S. 162–179). London, New York: Routledge Curzon.

- Nakano, L., & Wagatsuma, M. (2004). Mothers and their unmarried daughters. An intimate look at generational change. In Gordon Mathews & Bruce White (Hg.), *Japan's Changing Generations. Are young people creating a new society?* (S. 137–154). London, New York: Routledge Curzon.
- Nakar, E. (2008). Framing Manga. On Narratives of the Second World War in Japanese Manga, 1957–1977. In Mark W. MacWilliams (Hg.), *Japanese Visual Culture. Explorations in the World of Manga and Anime* (S. 177–199). New York: M. E. Sharpe.
- Napier, S. J. (2006). When Godzilla Speaks. In William M. Tsutsui & Michiko Ito (Hg.innen), *In Godzilla's Footsteps. Japanese Pop Culture Icons on the Global Stage* (S. 9–20). New York: Palgrave MacMillan.
- Napier, S. J. (2008). From Spiritual Fathers to Tokyo Godfathers. Depictions of the Family in Japanese Animation. In Akiko Hashimoto & John W. Traphagan (Hg.innen), *Imagined Families, lived families. Culture and Kinship in Contemporary Japan* (S. 33–50). Albany: State Univ. of New York Press.
- Napier, S. J. (2007). When the Machines Stop. Fantasy, reality and Terminal Identity in *Neon Genesis Evangelion* and *Serial Experiments: Lain*. In Christopher Bolton & Istvan Csicsery-Ronay Jr. & Takayuki Tatsumi (Hg.innen), *Robot Ghosts And Wired Dreams. Japanese Science Fiction from Origins to Anime* (S. 101–122). Minneapolis, London: Univ. of Minnesota Press.
- Napier, S. J. (2011). Where Have All the Salaryman Gone? Masculinity, Masochism, and Technomobility in *Densha Otoko*. In Sabine Frühstück & Anne Walthall (Hg.innen), *Recreating Japanese Men* (S. 154–176). Berkeley, London: Univ. of California Press.
- Nielsen, J. R. (2009). Leben mit der Bombe. Der Manga als grafische Erzählform. In Heinz Ludwig Arnold & Andreas C. Knigge (Hg.), *Comics, Mangas, Graphic Novels* (211–231). München: Richard Boorberg Verl.
- Nishitani, Y. (2010). Vorwort. In Maria Gräjdian, *Takahata Isao* (S. 7–22). Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang.
- Nitschke, G. (1995). Die *manga*-Stadt. In Atsushi Ueda (Hg.), *Die elektrische Geisha, Entdeckungsreisen in Japans Alltagskultur* (S. 233–245). Göttingen: Günter Peperkorn.
- Nomes, A. B. (1996). The Body at the Center. *The Effects of the Atomic Bomb on Hiroshima and Nagasaki*. In Mick Broderick (Hg.), *Hibakusha Cinema. Hiroshima, Nagasaki and the Nuclear Image in Japanese Film* (S. 120–159). London, New York:

Kegan Paul Int.

- Norris, C. (2009). Manga, anime and visual art culture. In Yoshio Sugimoto (Hg.), *The Cambridge Companion to Modern Japanese Culture* (S. 236–260). Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, Sao Paulo, Delhi: Cambridge Univ. Press.
- Ochiai, E. (1998). Familie und Geschlechterbeziehung in Japan seit Ende des Zweiten Weltkrieges bis zur Gegenwart. In Hilaria Gössmann (Hg.), *Das Bild der Familie in den japanischen Medien* (S. 33–56). München: Iudicium Verl.
- Ogawa, A. (2014). Civil society. Past, present, and future. In Jeff Kingston (Hg.), *Critical Issues in Contemporary Japan* (S. 52–63). London, New York: Routledge.
- Orbaugh, S. (2003). Busty Battlin’ Babes. The Evolution of the *Shōjo* in 1990s Visual Culture. In Joshua S. Mostow & Norman Bryson & Maribeth Graybill (Hg.innen), *Gender and Power in the Japanese Visual Field* (201–227). Honolulu: Univ. of Hawai’i Press.
- Osawa, M. (2002). Twelve Million Full-time Housewives. The Gender Consequences of Japan’s Postwar Social Contract. In Olivier Zunz & Leonard Schoppa & Nobuhiro Hiwatari (Hg.). *Social Contracts under Stress. The Middle Classes of America, Europe, and Japan at the Turn of the Century* (S. 255–280). New York: Russell Sage Foundation.
- Penney, M. (2006). The ‘most crucial education’. Saotome Katsumoto, globalization and Japanese anti-war thought. In Matthew Allen & Rumi Sakamoto (Hg.innen), *Popular Culture, Globalization and Japan* (S. 192–201). New York: Routledge.
- Pompili, M. (2008). Pet Architecture. In Steffi Richter & Jaqueline Berndt (Hg.innen). *J-Culture* (S. 292–307). Tübingen: Konkursbuch-Verl. Gehrke.
- Raddatz, R. (2013). Momentaufnahmen des Post-Fukushima-Nationalismus. Wie die Atomfrage die japanische Rechte spaltet. In Lisette Gebhardt & Steffi Richter (Hg.innen), *Lesebuch „Fukushima.“ Übersetzungen, Kommentare, Essays* (S. 349–368). Berlin: EB-Verlag Dr. Brandt.
- Raffaelli, L. (1998). Disney, Warner Bros. and Japanese animation. In Jayne Pilling (Hg.in), *A Reader in Animation Studies* (S. 112–136). London: Libbey.
- Rambelli, F. (2014). Gods, Dragons, Catfish, and Godzilla. Fragments for a History of Religious Views on Natural Disasters in Japan. In Roy Starrs (Hg.), *When the Tsunami Came to Shore. Culture and Disaster in Japan* (50–69). Leiden, Boston: Global Oriental.
- Repeta, L. (2014). Limiting fundamental rights protection in Japan. The Role of the Supreme Court. In Jeff Kingston (Hg.), *Critical Issues in Contemporary Japan* (S. 37–

- 51). London, New York: Routledge.
- Richie, D. (1996). ‚Mono no aware‘. Hiroshima in Film. In Mick Broderick (Hg.), *Hibakusha Cinema. Hiroshima, Nagasaki and the Nuclear Image in Japanese Film* (S. 20–37). London, New York: Kegan Paul Int. (Originalwerk veröffentlicht 1961).
 - Richter, S. (2012). Das Ende des ‚endlosen Alltags‘? Post-Fukushima als Japan-Diskurs. In Steffi Richter & Lisette Gebhardt (Hg.innen), *Japan nach „Fukushima“. Ein System in der Krise* (S. 91–134). Barleben: Leipziger Universitätsverlag.
 - Ricketts, R. D. (1988). Die Tragödie von Sanrizuka. Widerstand gegen den Flughafen Narita. In Gerhard Hackner (Hg.), *Die anderen Japaner. Vom Protest zur Alternative* (S. 35–61). München: Iudicium.
 - Robnik, D. (1998). Der Körper ist OK. Die Splatter Movies und ihr Nachlaß. In Jürgen Felix (Hg.), *Unter die Haut. Signaturen des Selbst im Kino der Körper* (S. 235–278). St. Augustin: Gardez!-Verl.
 - Roemer, M. (2015). Precarious attraction. Abe Kazushige’s *Individual Projection* post-Aum. In Kristina Iwata-Weickgenannt & Roman Rosenbaum (Hg.innen), *Visions of Precarity in Japanese Popular Culture and Literature* (S. 86–101). London, New York: Routledge Tylor & Francis Group.
 - Rosenbaum, R. (2013). Reading Shōwa history through manga. Astro Boy as the avatar of postwar Japanese culture. In Roman Rosenbaum (Hg.), *Manga and The Representation of Japanese History* (S. 40–59). London, New York: Routledge.
 - Rosenbaum, R. (2014). Post-3/11 Literature in Japan. In Roy Starrs (Hg.), *When the Tsunami Came to Shore. Culture and Disaster in Japan* (91–112). Leiden, Boston: Global Oriental.
 - Saito, T. (2009). The Asymmetry of Masculine/ feminine Otaku Sexuality. Moe, Yaoi and Phallic Girls. In Ayelet Zohar (Hg.in), *PostGender. Gender, Sexuality and Performativity in Japanese Culture* (S. 155–170). Newcastle upon Tyne: Cymbridge Scholars Publ.
 - Sakurai, T. (2004). The generation gap in Japanese society since the 1960s. In Gordon Mathews & Bruce White (Hg.), *Japan’s Changing Generations. Are young people creating a new society?* (S. 15–30). London, New York: Routledge Curzon.
 - Sanders, A. (2008). Contested Space. Ein Video-Essay über die temporäre Aneignung von öffentlichen Räumen. In Jürgen Krusche (Hg.), *Der Raum der Stadt. Raumtheorien zwischen Architektur, Soziologie, Kunst und Philosophie in Japan und im Westen* (S. 118–132). Marburg: Jonas Verl.

- Schnellbächer, T. (2007). Has the Empire sunk yet? The Pacific in Japanese Science Fiction. In Christopher Bolton & Istvan Csicsery-Ronay Jr. & Takayuki Tatsumi (Hg.innen), *Robot Ghosts And Wired Dreams. Japanese Science Fiction from Origins to Anime* (S. 27–46). Minneapolis, London: Univ. of Minnesota Press.
- Schwarzeneger, C. (2003). The Debate about the Reform of the Juvenile Law in Japan. In Gesine Foljanty-Jost (Hg.), *Juvenile Delinquency in Japan. Reconsidering the 'Crisis'* (S. 173–198). Leiden, Boston: Brill.
- Schulz, E. (2014). Spiegelungen und Verflechtungen zwischen globalen und lokalen Stadtdiskursen. Zur ‚Schönheit der Stadt in Texten von Nagai Kafû. In Lisette Gebhardt & Evelyn Schulz (Hg.innen). *Neue Konzepte japanische Literatur? Nationalliteratur, literarischer Kanon und die Literaturtheorie* (S. 103–136). Berlin: EB-Verlag DR. Brandt.
- Shamoan, D. (2008). Situating the *Shōjo* in *Shōjo Manga*. Teenage Girls, Romance Comics, and Contemporary Japanese Culture. In Mark W. MacWilliams (Hg.), *Japanese Visual Culture. Explorations in the World of Manga and Anime* (S. 137–154). New York: M. E. Sharpe.
- Sharrett, C. (2006). Preface. Japanese Horror Cinema. In Jay McRoy (Hg.), *Japanese Horror Cinema* (S. xi–xiv). Reprint. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press.
- Shibata, Y. (2014). Belated Arrival in Political Transition. 1950s Films on Hiroshima and Nagasaki. In Roy Starrs (Hg.), *When the Tsunami Came to Shore. Culture and Disaster in Japan* (231–248). Leiden, Boston: Global Oriental.
- Shimada, Y. (2002). Afterword. Japanese Pop Culture and the Eradication of History. In Frank Lloyd (Hg.), *Consuming Bodies. Sex and Contemporary Japanese Art* (S. 186–191). London: Reaktion Books.
- Silvio, C. (2008). Animated Bodies and Cybernetic Selves. *The Animatrix* and the Question of Pusthumanity. In Steven T. Brown (Hg.), *Cinema Anime. Critical Engagements with Japanese Animation* (S. 113–138). 1. Paperback Ed. New York: Palgrave MacMillan.
- Slater, D. H. (2010). The ‘new working class’ of urban Japan. Socialization and contradiction from middle school to the labor market. In Hiroshi Ishida & David H. Slater (Hg.), *Social Class in Contemporary Japan. Structures, sorting and strategies* (S. 137–169). London, New York: Routledge.
- Slater, D. H. (2013). Social Class and social identity in postwar Japan. In Victoria Lyon Bestor & Theodore C. Bestor & Akiko Yamagata (Hg.innen), *Routledge Handbook of*

Japanese Culture and Society (S. 103–115). London, New York: Routledge.

- Sone, Y. (2008). Internalizing Digital Phenomena. The ‘Performing’ Body at the Intersection of Japanese Culture and Technology. In Henry Johnson & Jerry C. Jaffe (Hg.), *Performing Japan. Contemporary Expressions of Cultural Identity* (S. 273–294). Folkstone: Global Oriental Ltd.
- Sontag, S. (2013). The Imagination of Disaster. In Susan Sontag & David Rieff (Ed.), *Essays of the 1960s & 1970s* (S. 199–214). New York: Literary Classics of the United States. (Originalwerk veröffentlicht 1965).
- Sorensen, A. (2012). Shrinking cities and liveability in Japan. Emerging relationships and challenges. In Christoph Brumann & Evelyn Schulz (Hg.innen), *Urban spaces in Japan. Cultural and social Perspectives* (S. 203–221). London, New York: Routledge.
- Stahl, D. C. (2010). Victimization and ‘Response-ability’. Remembering, Representing and Working Through Trauma in *Grave of the Fireflies*. In David Stahl & Mark Williams (Hg.), *Imag(in)ing the War in Japan. Representing and Responding to Trauma in Postwar Literature and Film* (S. 161–202). Leiden, Boston: Brill.
- Standish, I. (1998). *Akira*, Postmodernism and Resistance. In D. P. Martinez (Hg.in), *The Worlds of Japanese Popular Culture. Gender, Shifting Boundaries and Global Cultures* (56–74). Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge Univ. Press.
- Steger, B. (2005). Schlaf. Nicht Arbeit, nicht Freizeit, aber In Roland Domenig & Susanne Formanek & Wolfram Manzenreiter (Hg.innen), *Über Japan denken. Japan überdenken* (S. 233–256). Wien, Münster: LIT Verlag.
- Steinhoff, P. G. (2008). Mass Arrests, Sensational Crimes and Stranded Children. Three Crises for Japanese New Left Activists’ Families. In Akiko Hashimoto & John W. Traphagan (Hg.innen), *Imagined Families, lived families. Culture and Kinship in Contemporary Japan* (S. 77–110). Albany: State Univ. of New York Press.
- Stevens, S. (2015). The Rhetorical Significance of *Gojira*. Equipment for Living Through Trauma. In Matthew Edwards (Hg.), *Atomic Bomb in Japanese Cinema* (S. 17–33). Jefferson, North Carolina: McFarland & Comp.
- Street, Z. (2013). Absent Fathers. Fatherhood in Moral Education Textbooks in Post-war Japan. In Brigitte Steger & Angelika Koch (Hg.innen), *Manga Girl seeks Herbivore Boy. Studying Japanese Gender at Cambridge* (S.83–128). Münster: LIT Verl.
- Sugimoto, Y. (2009). ‘Japanese culture’. An overview. In Yoshio Sugimoto (Hg.), *The Cambridge Companion to Modern Japanese Culture* (S. 1–20). Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, Sao Paulo, Delhi: Cambridge Univ. Press.

- Suter, R. (2014). Disaster and National Identity. The Textual Transformations of *Japan Sinks*. In Roy Starrs (Hg.), *When the Tsunami Came to Shore. Culture and Disaster in Japan* (214–230). Leiden, Boston: Global Oriental.
- Tabata, O. (1995). Explodierende Grundstückspreise in Japan. In Atsushi Ueda (Hg.), *Die elektrische Geisha, Entdeckungsreisen in Japans Alltagskultur* (S. 162–174). Göttingen: Günter Peperkorn.
- Taga, F. (2003). Rethinking Male Socialisation. Life histories of Japanese male youth. In Louie Kam (Hg.), *Asian Masculinities. The Meaning and Practice of Manhood in China and Japan* (S. 137–154). London, New York: Routledge Curzon.
- Takahashi, N. (1998). Changes in Tokyo's Waterfront Environment. In Gideon S. Golany & Keisuke Hanaki & Osamu Koide (Hg.), *Japanese Urban Environment* (S. 147–177). Oxford, New York, Azabu: Elsevier Science.
- Tan, D. (2014). ‚Die Sprache der Fische‘. Texte und Autorinnen seit 1989. In Lisette Gebhardt & Evelyn Schulz (Hg.innen). *Neue Konzepte japanische Literatur? Nationalliteratur, literarischer Kanon und die Literaturtheorie* (S. 81–102). Berlin: EB-Verlag DR. Brandt.
- Tannner, R. (1995). Mr. Atomic, Mr. Mercury, and Chime Trooper. Japan's Answer to the American Dream. In John A. Lent (Hg.), *Asian Popular Culture* (S.79–102). Boulder, San Francisco, Oxford: Westview Press.
- Tatai, K. (1983). Japan. In Lee A. Headley (Hg.), *Suicide in Asia and the Near East* (S. 12–58). Berkeley, Los Angeles, London: Univ. of California Press.
- Tessier, M. (1992). Oshima Nagisa, or The Battered Energy of Desire. In Arthur Nolletti, Jr., & David Desser (Hg.), *Reframing Japanese Cinema. Authorship, Genre, History* (S. 69–91). Bloomington, Indianapolis: Indiana Univ. Press.
- Toyama-Bialke, C. (2003). The 'Japanese Triangle' for Preventing Adolescent Delinquency. Strengths and Weaknesses of the Family-School Adolescent Relationship from a Comparative Perspective. In Gesine Foljanty-Jost (Hg.), *Juvenile Delinquency in Japan. Reconsidering the 'Crisis'* (S. 19–50). Leiden, Boston: Brill.
- Vohldika, J. (2015). Atomic Reaction. *Godzilla* as Metaphor for Generational Attitudes toward the United States and the Bomb. In Matthew Edwards (Hg.), *Atomic Bomb in Japanese Cinema* (S. 56–67). Jefferson, North Carolina: McFarland & Comp.
- Wada-Marciano, M. (2009). J-Horror. New Media's Impact on Contemporary Japanese Horror Cinema. In Jinhee Choi & Mitsuyo Wada-Marciano (Hg.innen). *Horror to the Extreme* (S. 15–37). Hongkong: Hong Kong Univ. Press.

- Waley, P. (2013). The urbanization of the Japanese landscape. In Victoria Lyon Bestor & Theodore C. Bestor & Akiko Yamagata (Hg.innen), *Routledge Handbook of Japanese Culture and Society* (S. 89–99). London, New York: Routledge.
- White, B. (2004). The local roots of global citizenship. Generational change in a Kyushu hamlet. In Gordon Mathews & Bruce White (Hg.), *Japan's Changing Generations. Are young people creating a new society?* (S. 47–62). London, New York: Routledge Curzon.
- White, M. I., & LeVine, R. A. (1986). What Is an *Ii ko* (Good Child)? In Harold Stevenson & Hiroshi Azuma & Kenji Hakuta (Hg.innen), *Child Development and Education in Japan* (S. 55–62). New York: Freeman.
- Yamanaka, H. (2008). The Utopian ‚Power to Live‘. The Significance of the Miyazaki Phenomenon. In Mark W. MacWilliams (Hg.), *Japanese Visual Culture. Explorations in the World of Manga and Anime* (S. 237–255). New York: M. E. Sharpe.
- Yomota, I. (2007). The Menace from the South Seas. Honda Ishirō's *Godzilla* (1954). In Alastair Phillips & Julian Stringer (Hg.), *Japanese Cinema. Texts and Contexts* (S. 102–111). Abingdon, New York: Routledge.
- Yonaha, K. (1998). Die Auseinandersetzung mit dem Thema ‚Familie‘ in der Gegenwartsfamilie. In Hilaria Gössmann (Hg.), *Das Bild der Familie in den japanischen Medien* (S. 297–312). München: Iudicium Verl.

5.2.2.2. Zeitschriftenartikel

- Allison, A. (2006). The Japan Fad in Global Youth Culture and Millennial Capitalism. *Mechademia* 1, S. 11–22.
- Balmain, C. (2006). Inside the Well of Loneliness. Towards a Definition of the Japanese Horror Film. *Ejcs*. Zugriff am 18.05.2014 unter <http://www.japanesestudies.org.uk/discussionpapers/2006/Balmain.html>.
- Benzon, W. L. (2006). The Song at the End of the World. Personal Apocalypse in Rintarō's Metropolis. *Mechademia* 1, S. 171–173.
- Beynon, D. (2012). From Techno-cute to Superflat. Robots and Asian Architectural Futures. *Mechademia* 7, S. 129–148.
- Bird, L. (2008). States of Emergency. Urban Spaces and the Robotic Body in the Metropolis Tales. *Mechademia* 3, S. 127–148.
- Broderick, M. (2002). Anime's Apocalypse. *Neon Genesis Evangelion* as Millennial Mecha. *Intersections: Gender, History and Culture in the Asian Context* 7. Zugriff am

08.05.2015 unter http://intersections.anu.edu.au/issue7/broderick_review.html.

- Cassegård, C. (2012). Play and Empowerment. The Role of Alternative Space in Social Movements. *Ejcjs* 12, 1. Zugriff am 18.05.2014 unter <http://www.japanesestudies.org.uk/ejcjs/vol12/iss1/cassegard.html>.
- Crawford, T. (2003). The urban techno-aienation of Sion Sono's *Suicide Club*. In Steven Jay Schneider (Hg.), *Fear without Frontiers. Horror Cinema Across the Globe* (S. 305–311). Gudalming: FAB Press.
- Dasgupta, R. (2003). Creating corporate Warriours. The ‚Salaryman‘ and Masculinity in Japan. In Louie Kam (Hg.), *Asian Masculinities. The Meaning and Practice of Manhood in China and Japan* (S. 118–134). London, New York: Routledge Curzon. Asian Masculinities.
- De Domenico, M. (2012). Japanese City in Manga. In *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural* 4. Zugriff am 23.11.2014 unter <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen04-2/articulos03.htm>.
- Dodson-Robinson, E. (2013). Karma, Revenge and Apocalypse. Ran's Violent Victim-Agent through Japanese and Western Contexts. *Shakespeare Bulletin* 31, 2, S. 233–244. Zugriff am 19.07.2013 unter <http://muse.jhu.edu/journals/shb/summary/v031/31.2.dodson-robinson.html>.
- Doi, T. (1987). Review The Thorn in the Chrysanthemum. Suicide and Economic Success in Modern Japan by Mamoru Iga. *Journal of Japanese Studies* 13, 2, S. 499–502, hier S. 499. Zugriff am 04.05.2014 unter <http://www.jstor.org/stable/132486>.
- Driscoll, M. (2007). Debt and Denunciation in Post-Bubble Japan. On the Two Freeters. *Cultural Critique* 65, S. 164–187, hier S. 166. Zugriff am 19.07.2013 unter DOI: 10.1353/cul.2007.0004.
- Driscoll, M. (2009). Kobayashi Yoshinori Is Dead. Imperial War / Sick Liberal Peace / Neoliberal Class War. *Mechademia* 4, S. 290–304,
- Figal, G. (2010). Monstrous Media and Delusional Consumption in Kon Satoshi's *Paranoia Agent*. *Mechademia* 5, S. 139–155.
- Gerow, A. (2009). The Homelessness of Style and the Problems of Studying Miike Takashi. *Canadian Journal of Film Studies* 18, 1, Spring, S. 24-43. Zugriff am 16.09.2015 unter http://www.filmstudies.ca/journal/pdf/cjfs18-1_gerow-style-miike-takashi.pdf.
- Gharipour, M. (2011). A Postmodern Experience? The Case of Japanese Architecture. *Ejcjs*. Zugriff am 18.05.2014 unter

<http://www.japanesestudies.org.uk/articles/2011/Gharipour.html>.

- Gibson, A. (2012). Atomic Pop! Astro Boy, the Dialectic of Enlightenment, and Machinic Modes of Being. *Cultural Critique* 80, S. 183–204, hier S. 186. Zugriff am 19.07.2013 unter <http://muse.jhu.edu/journals/cul/summary/v080/80.gibson.html>.
- Gibson, A. (2013). Out of Death, an Atomic Consecration to Life. Astro Boy and Hiroshima's Long Shadow. *Mechademia* 8, S. 313–320, hier S. 319. Zugriff am 25.04.2014 unter DOI: 10.1353/mec.2013.0009.
- Gross, B. (2006). Global Suicide. *The Forensic Examiner Publisher* 15, 2. Zugriff am 21.09.2016 unter <http://www.biomedsearch.com/article/Global-suicide/147201424.html>.
- Hairston, M. (2010). A Cocoon with a View. *Hikikomori, Otaku, and Welcome to the NHK. Mechademia* 5, S. 311–324.
- van Haute, L. (2007). ‚Links‘ und ‚Rechts‘ suchen. Eine neue Identität im japanischen Film. *NOAG* 181–182, S. 49–67. Zugriff am 10.10.2015 unter http://www2.uni-hamburg.de/oag/noag/noag2007_7.pdf.
- Ivy, M. (2000). Revenge and Recapitulation in Recessionary Japan. *The South Atlantic Quarterly* 99, 4, S. 819–840, hier S. 823. Zugriff am 19.07.2013 unter <http://muse.jhu.edu/journals/saq/summary/v099/99.4ivy.html>.
- Kawamura, T., & Martin, C. (Interviewerin) (2000). Kawamura Takeshi. New Ideas in/for Japanese Theatre. *The Drama Review* 44, 1, S. 109–113, hier S. 113. Zugriff am 05.04.2016 unter DOI: 10.1162/10542040051058933.
- Kimura, M. (2008). Drawing National Specters. Makoto Aida's DOG and the giant member of Fuji versus King Gidorâ. *Sightlines*, S. 86–109, hier S. 94. Zugriff am 30.03.2016 unter <http://viscrit.cca.edu/wp-content/uploads/2010/08/08kimura.pdf>.
- Klausner, S. (2015). Ôtomo's exploding cities. The intersection of Class and City in Ôtomo Katsuhiro's work before, during, and after the Bubble Economy in Japan. *Writing Visual Culture* 6, S. 167–188.
- Kreitz-Sandberg, S. (1998). Sexuelle Revolution im Japan der 90er Jahre? Neue Formen der kommerzialisierten Sexualität von *burusera* bis *enjo kôsei*. *Minikomi* 4, 1998, S. 5–14.
- Lamarre, T. (2002). From animation to *anime*. Drawing movements and moving drawings. *Japan Forum* 14, 2, S. 329–367, hier S. 346. Zugriff am 04.03.2016 unter DOI: 10.1080/095558002201136400.
- Lamarre, T. (2008). Born of Trauma. Akira and Capitalist Modes of Destruction. *Positions. East Asia Cultures Critique* 16, 1, S. 131–156. Zugriff am 19.07.2013 unter

DOI 10.1215/10679847-2007-014.

- Looser, T. (2006). Superflat and the Layers of Image and History in 1990s Japan. *Mechademia* 1, S. 92–109.
- Manzenreiter, W. (2000). Style, Fashion, Medien und Pop. Japans Populärkultur in den 90er Jahren. *Minikomi* 1, 2000, S. 5–16.
- Marsh, N. (2011) Desire and Disease in Speculative Economy. *Journal of Cultural Economy* 4, 3, S. 301–304, hier S. 305. Zugriff am 27.04.2016 unter DOI: 10.1080/17530350.2011.586851.
- McKnight, A. (2012). The Wages of Affluence. The High-Rise Housewife in Japanese Sex Films. *Camera Obscura* 79, 27, 1, S. 1–29. Zugriff am 20.02.2015 unter DOI 10.1215/02705346-1533430.
- Miyadai, S., & Shion, K. (Übers.) (2011). Transformation of Semantics in the History of Japanese Subcultures since 1992. *Mechademia* 6, S. 231–258.
- Mōri, Y. (2010). New Art and Culture in the Age of *Freeter* in Japan. On Young Part Time Workers and the Ideology of Creativity. *KONTUR* 20, S. 48–53. Zugriff am 4.12.2015 unter http://kontur.au.dk/fileadmin/www.kontur.au.dk/Kontur_20/Microsoft_Word_-_VAM-MORI_MOD2.pdf.
- Napier, S. J. (1993). Panic Sites. The Japanese Imagination of Disaster from *Godzilla* to *Akira*. *The Journal of Japanese Studies* 19, 2, S. 327–351. Zugriff am 02.02.2016 unter <http://www.jstor.org/stable/132643>.
- Napier, S. J. (2001). Confronting Master Narratives. History as Vision in Miyazaki Hayao's Cinema of De-assurance. *Positions: East Asia Cultures Critique* 9, 2, S. 467–493. Zugriff am 19.07.2013 unter <http://muse.jhu.edu/journals/pos/summary/v009/9.2napier.html>.
- Ogg, K. (2010). Lucid Dreams, False Awakenings. Figures of the Fan in Kon Satoshi. *Mechademia* 5, S. 157–175.
- Okada, T., & Morikawa, K., & Murakami, T. (Mod.) (2005). Otaku Talk. In Takashi Murakami (Hg.), *Little Boy. The Arts of Japan's Exploding Subculture* (S. 164–185). New Haven, Connecticut: Yale Univ. Press.
- Opitz-Belakhal, C. (2008). „Krise der Männlichkeit“. Ein nützliches Konzept der Geschlechtergeschichte? *L'Homme. Europäische Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft* 19, H2, S. 31–49.
- Pelliteri, M. (2009). Nippon ex Machina. Japanese Postwar Identity in Robot Anime and

the Case of *UFO Robo Grendizer*. *Mechademia* 4, S. 275–288.

- Penney, M. (2011). Exploited and Mobilized. Poverty and Work in Contemporary Manga. *Mechademia* 6, S. 52–68.
- Pernice, R. (2007). The Issue of Tokyo Bay's Reclaimed Lands as the Origin of Urban Utopias in Modern Japanese Architecture. *AIJ* 613, S. 259–266.
- Pointon, S. (1997). Transcultural Orgasm as Apocalypse. *Urotsukidoji. The Legend of the Overfiend. Wide Angle* 19, 3, S. 41–63. Zugriff am 19.07.2013 unter <https://muse.jhu.edu/article/36177>.
- Riekeles, S., & Lamarre, T. (2012). Image Essay. Mobile Worldviews. *Mechademia* 7, S. 173–188.
- Riessland, A. (2012). Bôszoku. Rückblick auf ein soziales und mediales Phänomen. *NOAG* 187-188, S. 211-230.
- Riessland, A. (2013). Public Perception of Bôszoku. *Research Papers of the Anthropological Institute* 1, S. 201–216, hier S. 202. Zugriff am 05.05.2014 unter http://www.ic.nanzan-u.ac.jp/JINRUIKEN/publication/pdf/kenkyuronshu_01/08.pdf.
- Rohde, M. (2007). Die politische Dimension von Fukasaku Kinjis Spielfilm *Battle Royale*. *NOAG* 181-182, S. 49–67. Zugriff am 15.03.2015 unter https://www2.uni-hamburg.de/oag/noag/noag2007_5.pdf.
- Russell, C. (2002). Tokyo, the Movie. *Japan Forum* 14, 2, S. 221–224. Zugriff am 02.02.2016 unter DOI: 10.1080/09555800220136365.
- Sato, K. (2004). How Information Technology Has (Not) Changed Feminism and Japanism. Cyberpunk in the Japanese Context. *Comparative Literature Studies* 41, 3, S. 335–355. Zugriff am 19.07.2013 unter DOI: 10.1353/cls.2004.0037.
- Schad-Seifert, A. (2006). Japans kinderlose Gesellschaft. Debatte und Hintergründe. *OAG Notizen* 10, S. 10–27.
- Slater, D. H., & Galbraith, P. W. (2011). Re-Narrating Social Class and Masculinity in Neoliberal Japan. An examination of the media coverage of the 'Akihabara Incident' of 2008. *Ejcjs*. Zugriff am 18.05.2014 unter <http://www.japanesestudies.org.uk/articles/2011/SlaterGalbraith.html>.
- Suzuki, Y. (2012). An inquiry into Japanese egalitarianism. *Ejcjs* 12, 2. Zugriff am 18.05.2014 unter <http://www.japanesestudies.org.uk/ejcjs/vol12/iss2/suzuki.html>.
- Tanaka, J. (2011). Decaying 'swamp city.' The Death of Shōwa and Tokyo. *Japan Forum* 23, 2, S. 273–285. Zugriff am 23.11.2014 unter DOI: 10.1080/09555803.2011.599125

- Tanaka, Y. (2010). War and Peace in the Art of Tezuka Osamu. The Humanism of his Epic Manga. *Japan Focus. The Asia-Pacific Journal* 8, 38, 1. Zugriff am 16.10.2014 unter <http://apjff.org/-Yuki-Tanaka3412/article.html>.
- Teichler, U. (1988). Chancengleichheit in Bildung und Beruf. Das Japanische Verständnis im internationalen Vergleich. *NOAG* 143, S. 39–56. Zugriff am 03.03.2014 unter http://www2.uni-hamburg.de/oag/noag/noag_1987_5.pdf.
- Uchino, T. (2000). Images of Armageddon. Japan's 1980s Theatre Culture. *TDR: The Drama Review* 44, 1, S. 85–96. Zugriff am 19.07.2013 unter <http://muse.jhu.edu/journals/tdr/summary/v044/44.1tadashi.html>.
- Ueno, K. (2005). Suicide as Japan's major export? A note on Japanese Suicide Culture. *Revista Espaço Acadêmico* 44. Zugriff am 21.09.2016 unter http://www.espacoacademico.com.br/044/44eueno_ing.html.
- Wada-Marciano, M. (2009). Contemporary Japanese Cinema in Transition. Introduction. *Canadian Journal of Film Studies* 18, 1, S. 2–5, hier S. 2f. Zugriff am 20.10.2014 unter http://www.filmstudies.ca/journal/pdf/cjfs18-1_wada-marciano-introduction.pdf.
- Wolfe, A. (1988). Suicide and the Japanese Postmodern. A Postnarrative Paradigm? *The South Atlantic Quarterly* 87 3, S. 571–590.
- Wulff, H. J. (2014). Motorradfahren im Film und die Zyklen der *Biker Movies*. *Montage AV* 23, 1, S. 11–32.
- Yoda, T. (2000). The Rise and Fall of Maternal Society. Gender, Labor, and Capital in Contemporary Japan. *The South Atlantic Quarterly* 99, 4, S. 865–902. Zugriff am 21.11.2013 unter <http://muse.jhu.edu/journals/saq/summary/v099/99.4yoda02.html>.

5.2.2.3. Andere Artikel und Buchauszüge

- Fouraker, L. (2003). Introduction. Voluntary Death as Japanese Culture. In Lawrence Fouraker, *'Voluntary Death' in Japanese History and Culture* (S. 1–12). Zugriff am 06.07.2016 unter <https://www.inter-disciplinary.net/ptb/mso/dd/dd2/Fouraker.voluntary%20death.pdf>.
- Miyazaki, H. (2009). An Interview Just Prior to the Release of *Porco Rosso*. In Hayao Miyazaki & Beth Cary (Übers.) & Frederik L. Schodt (Übers.), *Starting Point. 1979–1996* (S. 384–389). San Francisco: Viz Media. (Originalwerk veröffentlicht 1992).
- Miyazaki, H. (2009). A Woman Finish Inspector. In Hayao Miyazaki & Beth Cary (Übers.) & Frederik L. Schodt (Übers.), *Starting Point. 1979–1996* (S. 179–188). San Francisco: Viz Media. (Originalwerk veröffentlicht 1982).

- Miyazaki, H. (2009). I Parted Ways with Osamu Tezuka When I Saw the ‚Hand of God‘ in Him. In Hayao Miyazaki & Beth Cary (Übers.) & Frederik L. Schodt (Übers.), *Starting Point. 1979–1996* (S. 193–1997). San Francisco: Viz Media. (Originalwerk veröffentlicht 1989).
- Miyazaki, H. (2009). On Completing *Nausicaä of the Valley of the Wind*. In Hayao Miyazaki & Beth Cary (Übers.) & Frederik L. Schodt (Übers.), *Starting Point. 1979–1996* (S. 390–407). San Francisco: Viz Media. (Originalwerk veröffentlicht 1994).
- Miyazaki, H. (2009). Personally, I think there is a continuity from *Nausicaä*. In Hayao Miyazaki & Beth Cary (Übers.) & Frederik L. Schodt (Übers.), *Starting Point. 1979–1996* (S. 339–349). San Francisco: Viz Media. (Originalwerk veröffentlicht 1986).
- Miyazaki, H. (2009). *Princess Mononoke* Planning Memo. In Hayao Miyazaki & Beth Cary (Übers.) & Frederik L. Schodt (Übers.), *Starting Point. 1979–1996* (S. 272–274). San Francisco: Viz Media. (Originalwerk veröffentlicht 1995).
- Miyazaki, H. (2009). Why *Shōjo* Manga Now? In Hayao Miyazaki & Beth Cary (Übers.) & Frederik L. Schodt (Übers.), *Starting Point. 1979–1996* (S. 269–271). San Francisco: Viz Media. (Originalwerk veröffentlicht 1993).
- Miyazaki, H. (2014). Memories of Lost Landscapes. On Genzaburō Yoshino’s *Kimitachi wa Dō Ikiruka* (How Will You Young People Live?) In Hayao Miyazaki & Beth Cary (Übers.) & Frederik L. Schodt (Übers.), *Turning Point. 1997–2008* (S. 393–402). San Francisco: Viz Media. (Originalwerk veröffentlicht 2006).
- Ōshima, N. (1988). Requiem. In Nagisa Ōshima & Grete Osterwald (Übers.) & Uta Goidis (Übers.), *Die Ahnung der Freiheit. Schriften* (S. 117–119). Frankfurt am Main: Fischer. (Originalwerk veröffentlicht 1970).

5.2.2.4. Internetquellen

- Azuma, H. (2011, März 16). For a Change, Proud to be a Japanese. *The New York Times*. Zugriff am 03.02.2016 unter http://www.nytimes.com/2011/03/17/opinion/17azuma.html?_r=0.
- Berkwits, J. (Interviewer), & Rintarō (2002, Jänner 01). Interview. Animation legend Rintaro reinvents the city to build a better *Metropolis*. In: SciFi.com. Zugriff am 10.02.2014 unter <http://web.archive.org/web/20080505093621/http://www.scifi.com/sfw/issue248/interview.html>.
- Cyhowski, J. (2013, 18. November). EDITORIAL: On Akira and Its Existence in

- Japanese Cinema. *OperationRainfall.com*. Zugriff am 25.04.2014 unter <http://operationrainfall.com/akira-existence-japanese-cinema>.
- Gravett, P. (2013, September 7). Katsuhiro Otomo. Post-Apocalpye Now. *Paul Gravett*. Zugriff am 18.05.2014 unter http://www.paulgravett.com/index.php/articles/article/katsuhrio_otomo.
 - Jones, S. F. (2014, Mai 30). Hayao Miyazaki. The great feminist filmmaker of his time. *Screen Robot*. Zugriff am 10.08.2016 unter <http://screenrobot.com/hayao-miyazaki-great-feminist-filmmaker-time>.
 - Kinsella, S. (2006). Female Revolt in Male Cultural Imagination in Contemporary Japan. London [u. a.]: School of Oriental and African Studies. Zugriff am 12.04.2015 unter <http://www.kinsellaresearch.com/new/Female%20revolt%20in%20male%20cultural%20imagination%20in%20contemporary%20Japan.pdf>.
 - Meier, S. (2009) Bild und Frame. Eine diskursanalytische Perspektive auf visuelle Kommunikation und deren methodische Operationalisierung. Zugriff am 11.06.2014 unter <http://www.medkom.tu-chemnitz.de/mk/meier/de%20Stefan%20Meier%20frame%20und%20bild.pdf>.
 - Du Mesnildot, S. (2013, März 11). Let's take our Movie Cameras and shoot in the streets. *Stéphane du Mesnildot*. Zugriff am 18.05.2014 unter <http://stephanedumesnildot.wordpress.com/2013/03/11/lets-take-our-movie-cameras-and-shoot-in-the-streets/>.
 - Morikawa, K., & Washburn, D. (Übers.) (2012, April 20). Otaku. *Center for Japanese Studies UC Berkeley*. Zugriff am 09.08.2016 unter <http://escholarship.org/uc/item/5zb9r8cr>.
 - Ōtomo, K., & Sato, K. (Interviewerin) (2006, 26. Dezember). Midnight Eye Interview Katsuhiro Otomo. *MidnightEye*. Zugriff am 18.05.2014 unter <http://www.midnighteye.com/interviews/katsuhiro-otomo>.
 - o. V. (o. J.). Production Report. *Bbakira*. Zugriff am 18.05.2014 unter <http://www.bbakira.co.uk/prodreport/prodrep.htm>.
 - O. V. (o. J.) Suicide Circle. (2001). *IMDb*. Zugriff am 02.09.2016 unter http://www.imdb.com/title/tt0312843/?ref_=fn_al_tt_1.
 - o. V. (2016, Jänner 26). A Plan for Tokyo 1960 / Kenzo Tange. *ArchEyes*. Zugriff am 03.07.2016 unter <http://archeyes.com/plan-tokyo-1960-kenzo-tange/>.
 - Sono, S. (2010, Februar 10). 2010 February interview with Sono Sion. *Tomblands*. Zugriff am 18.05.2014 unter <http://tomblands-fr.blogspot.co.at/2010/02/2010-february->

interview-with-sono-sion-html.

- Sono, S., & Ambush Bug (Interviewer_in) (2011, Juli 28). AICN Horror. Ambush Bug interviews Sion Sono about his demented new film, COLD FISH! Plus a review of the film! *Ain't it cool news*. Zugriff am 18.05.2014 unter <http://www.aintitcool.com/node/50588>.
- Sono, S., & Bleasdale, J. (Interviewer) (2012, Juni 2). Himizu. Interview with Sion Sono. *Electric Sheep*. Zugriff am 18.05.2014 unter <http://www.electricsheepmagazine.co.uk/features/2012/06/02/himizu-interview-with-sono-sion/>.
- Sono, S., & Hoenigman, D. F. (Interviewer) (2009, Juli 28). Channeling Chaos. An Interview with Sion Sono. *3:AM Magazine*. Zugriff am 18.05.2014 unter <http://www.3ammagazine.com/3am/channeling-chaos-an-interview-with-sono-sion/>.
- Sono, S., & Masson, A. (Interviewer) (2011, August 07). Guilty of Romance. Interview with Sion Sono. *Knifed in Venice*. Zugriff am 18.05.2014 unter <http://www.knifedinvenice.com/2011/08/guilty-of-romance-interview-with-sion.html>.
- Sono, S., & Suzuki, T. (Interviewerin), & Hadfield, J. (Übers.) (2012, Jänner 11). Sion Sono. The Interview. The provocative filmmaker talks about his post-March 11 film, 'Himizu'. *Time Out Tokyo*. Zugriff am 18.05.2014 unter <http://www.timeout.jp/en/tokyo/feature/5348/Sion-Sono-The-interview>.
- Sono, S., & Totaro, D. (Interviewer), & Rist, P. (Interviewer). (2006, September 30) An Interview with Sion Sono. Offscreen Interview with Sono Sion. *Offscreen* 10, 9. Zugriff am 18.05.2014 unter http://www.offscreen.com/index.php/phile/essays/sion_sono.
- Stiglegger, M. (o. J.). Körper der Crisis. Das cinema pur von Shin'ya Tsukamoto. *Ikonenmagazin*. Zugriff am 02.02.2015 unter <http://www.ikonenmagazin.de/artikel/Tsukamoto.hm>.
- Taketomi, R. (2013). Kazuo Ishiguro and Japanese Films. O. O.: Society of Comparative Cultural Studies, Kyushu Univ. Zugriff am 20.02.2015 unter [http://catalog.lib.kyushu-u.ac.jp/handle/2324/1456054/p\(vii\).pdf](http://catalog.lib.kyushu-u.ac.jp/handle/2324/1456054/p(vii).pdf).
- Tsurumi, W. (Jänner 1994). A Final Exit for Japan's Generation X. *Harper's Magazine*. Zugriff am 08.05.2015 unter <http://go.galegroup.com/ps/i.do?id=GALE%7CA14698722&v=2.1&u=43wien&it=r&p=LitRC&sw=w&asid=93ff6a8040306a62e3ad8c95dcfda3a6>.

5.2.2.5. Sonstige Quellen

- Ōtomo, K. (o. J.) Filmmaker Interviews. In: Rintarō (Regie) (2003). *Osamu Tezuka's Metropolis*. [DVD]. London: Columbia TriStar Home Ent.
- Sono, S. (2003). Interview mit Shion Sono. In Sono, S. (2005). *Suicide Circle* [DVD]. o. O.: I-on New Media.
- Yanagi, M. (1997). Elevator girl House 1F. Zugriff am 24.03.2016 unter http://theredlist.com/media/database/photography/contemporaine/poetic_realism/miwa-yanagi/012-miwa-yanagi-theredlist.png.

5.3. Weitere Film- und Serienquellen

- Anno, H. (Creator) (1998). *Kare Kano* [Serie]. Japan: Gainax, J.C. taff, SoftX.
- Honda, I. (Regie) (1954). *Gojira* [Film]. Japan: Tōhō.
- Ichikawa, K. (Regie) (1965). *Tōkyō orinpikku* [Film]. Japan: Tōhō.
- Kobayashi, M. (Regie) (1964). *Kwaidan* [Film]. Japan: Bungei, Ninjin Club, Tōhō, Toyo Kogyo Kabushiki Kaisha.
- Kon, S. (Creator) (2004). *Mōsō dairinin* [Serie]. Japan: Asmik Ace.
- Kurosawa, A. (Regie) (1955). *Ikimono no kiroku* [Film]. Japan: Tōhō.
- Lang, F. (Regie) (1927). *Metropolis* [Film]. Deutschland: UFA.
- Matsumoto, L., & Nishizaki, Y. (Creator) (1974–1975). *Uchū senkan Yamato* [Serie]. Japan: Office Academy.
- Miike, T. (Regie) (2001). *Bijitā Q* [Film]. Japan: Alphaville, CineRocket.
- Miyazaki, H. (Regie) (2001). *Sen to Chihiro no kamikakushi* [Film]. Japan: Studio Ghibli.
- Mizoguchi, K. (Regie) (1953). *Ugetsu monogatari* [Film]. Japan: Daiei.
- Motonaga, K. (Creator) (2007). *Sukūru Deizu* [Serie]. Japan: Avex Ent., Lantis, Marv. Ent., Pony Canyon, TNK.
- Ōshima, N. (Regie) (1960). *Taiyō no hakaba* [Film]. Japan: Shōchiku Eiga.
- Rintarō (Regie) (1979). *Ginga tetsudō 999* [Film]. Japan: Tōei Animation.
- Sekigawa, H. (Regie) (1953). *Hiroshima* [Film]. Japan: East West.
- Shindō, K. (Regie) (1952). *Genbaku no ko* [Film]. Japan: Kinda Eiga Kyokai, Mingei.
- Shindō, K. (Regie) (1964). *Onibaba* [Film]. Japan: Kinda Eiga Kyokai, Tokyo Eiga.
- Shindō, K. (Regie) (1968). *Yabu no naka no Kuroneko* [Film]. Japan: Tōhō.

- Shinohara, T. (Regie) (2003). *Shōwa kayō daizenshū* [Film]. Japan: Fella Prod., Kōwa Int.
- Takahata, I. (Regie) (1988). *Hotaru no haka* [Film]. Japan: Studio Ghibli.
- Teshigahara, H. (Regie) (1964). *Suna no onna* [Film]. Japan: Tōhō, Teshigahara Prod.
- Teshigahara, H. (Regie) (1966). *Tanin no kao* [Film]. Japan: Tōhō, Teshigahara Prod.
- Tomino, Y., & Yatate, H. (Creator) (1979–1980). *Kidō senshi Gandamu* [Serie]. Japan: Sotsu Agency, Sunrise.
- Tsurumaki, K. (Regie) (2000). *FLCL* [Serie]. Japan: Gainax, Prod. I. G., Star Child Rec.

6. Anhang

6.1. Abstract

Im Nachfeld der geplatzten japanischen Finanzblase Anfang der 1990er Jahren entwickelten sich (post-)apokalyptische Narrative und Motive zu wiederkehrenden Elementen in den Diskussionen zur japanischen Gesellschaft in den 1990er Jahren. Indem die wirtschaftliche Rezession, Naturkatastrophen, außen- sowie innenpolitische Spannungen und Kriminalfälle in einer gemeinsamen Rhetorik des Gesellschafts-, wenn nicht Weltunterganges adressiert und unter dem Titel der *Lost Decade* (*ushinatta jūnen*) zusammengefasst wurden, wurden die gesamtgesellschaftlichen Entwicklungen zugunsten eines Untergangsnarrativs in dominanten Diskursen negativ bewertet, sodass insbesondere nicht hegemoniale Lebenskonzepte als destabilisierende und gesellschaftszerstörende Elemente diskreditiert wurden. In diesem Kontext ist die Jugend in einem besonderen Ausmaß betroffen, da in der „jugendphoben“ Diskursformation nach Kotani Satoshi eine „generalisierte“ Jugenddevianz konstruiert wird, um zum einen die prekäre Situation von Jugendlichen unsichtbar zu machen; um zum anderen anhand einzelner Repräsentationsfiguren dieses Diskurses gesellschaftliche Ängste und Unbehagen artikulieren zu können. Während derartige Narrative dominante Diskurse strukturieren, greifen eine Vielzahl von populärkulturellen Texten im Umfeld der ersten *Lost Decade* auf verwandte Strukturen zurück, um im Knotenpunkt von jugendlicher Devianz und (post-)apokalyptischen Narrativen Subversionen von (hetero-)normativen Lebenskonzepten zu thematisieren und Kritik an dem gesellschaftlichen Status quo zu äußern. Anhand von historisch und kulturell kontextualisierten Filmanalysen von Ōtomo Katsuhiro's *Akira* (1988) und Sono Shion's *Jisatsu sākuru* (2001) untersucht diese Arbeit, wie sich der Knotenpunkt von (post-)apokalyptischen Narrativen, Jugendfiguren und zeitgenössischen Diskursen im Kontext von Stadt- und Klassendiskursen äußert, in welchem Verhältnis derartige populärkulturelle Text und die jugendphobe Diskursformation stehen und inwiefern sich diese Strukturen im Laufe der *Lost Decade* verändert haben.

Der erste Teil der Arbeit betrachtet zunächst kulturgeschichtlich Produktion und (insbesondere) Rezeption von (post-)apokalyptischen und atomaren Bildern in Japan seit dem Zweiten Weltkrieg, um anhand von einer Reihe von Theoretiker_innen (u. a. Murakami Takashi, Miyadai Shinji, Susan J. Napier, Donald Richie) Probleme von essenzialistischen Kulturkonzepten und ihre Gegenmodelle zu diskutieren. Abschließend verfolgt das Kapitel

stabilisierende sowie gesellschaftskritische Einsätze von (post-)apokalyptischer Rhetorik seit den 1980er Jahren bis zu der Dreierkatastrophe von März 2011.

Im Mittelteil der Arbeit wird ausgehend von den Ausführungen Kotani Satoshis die „jugendphobe“ Diskursformation diskutiert, um Mechanismen und historische Entwicklungen des Jugenddiskurses seit den 1980er Jahren herauszuarbeiten. Hierbei gilt ein besonderes Augenmerk der Vergeschlechtlichung von Narrativen, welche die „jugendphobe“ Diskursformation multidimensional strukturiert, um hegemoniale Geschlechteridentitäten zu (re)produzieren.

In dem abschließenden Teil der Arbeit wird anhand einer kulturell und historisch kontextualisierten Analyse von *Akira* und *Jisatsu sākuru* Strukturen untersucht, in denen am Nexus von (post-)apokalyptischen Narrativen und jugendlicher Devianz weiterführende Stadt- und Klassendiskurse adressiert und Kritik gegen einen gesellschaftlichen Status quo artikuliert werden. Trotz der tiefgreifenden Veränderungen im Nachfeld der geplatzten Finanzblase zeigen sich im direkten Vergleich strukturelle Kontinuitäten des Narrativs gemäß der Verwendung von Repräsentationsfiguren als Stellvertreter einer generalisierten Jugend und der Vergeschlechtlichung der Gesellschaftskritik – beides Elemente, die gleichfalls den „jugendphoben“ Diskurs strukturieren.

6.2. English Abstract

As part of the burst bubble economy at the beginning of the 1990s, (post-)apocalyptic narratives and motives became a recurring motif in the discussions regarding Japanese society. By using the term *lost decade* (*ushinatta jūnen*) to address a series of heterogeneous events and topics such as the recession, natural disasters, domestic and international political tensions, and criminal cases, most of the societal changes are discussed as part of a narrative of cultural doom to delegitimize nonhegemonic concepts living as part of this destructive process. Particularly, the youth was made a special subject of discussion by incorporating them in the so called „youth phobia“ discourse, a term coined by Kotani Satoshi. In this discourse, the youth and youth deviance are homogenized to downplay the precarious situation the youth found themselves in while using them to address cultural fears and anxieties. Whereas such narratives structure dominant discourses, a variety of pop-cultural texts made before, during, and after the first *lost decade* utilize these structures to subvert (hetero-)normative lifestyles in the nexus of youth deviance and (post-)apocalyptic narratives thereby criticizing the status quo. By analyzing two texts in this context (Ōtomo Katsuhiro's

Akira (1988) and Sono Shion's *Jisatsu sākuru* (2001)), this master thesis examines how discourses regarding class and urban space are discussed in this very nexus of (post-)apocalyptic narratives and youth, how pop-cultural texts using juvenile subversion as criticism are related to texts produced according to „youth phobia“ discourses and how these structures are changing in the course of the first *lost decade*.

The first part of this thesis examines the cultural production and reception of (post-)apocalyptic and atomic motives in Japan since World War Two to discuss the problems of essentialist approaches and alternatives by looking at some prominent theorists in the field (including Murakami Takashi, Miyadai Shinji, Susan J. Napier, Donald Richie). Following this discussion, the chapter takes a look at the diverse utilization of (post-)apocalyptic rhetoric from the 1980s up to „3/11“, the atomic catastrophe in 2011.

In the middle section, the „youth phobia“ discourse will be discussed by analyzing the mechanics and historic developments of youth discourses since the 1980s. Due to its structuring the discourse on multiple levels, the gendered narratives will be a matter of particular interest.

By analyzing *Akira* and *Jisatsu sākuru*, the final part of this thesis examines the integral nexus of (post-)apocalyptic narratives and youth deviance structuring both discussions about class and urban landscapes and criticism regarding the status quo. In spite of profound changes after the burst bubble economy, the comparison of the two texts reveals structural continuities of the narrative regarding the usage of representative youth types and the gendering of criticism – both elements prominently featured in the „youth phobia“ discourse.