

Kakuta Mitsuyo: Ein literarisches Psychogramm der japanischen Freeter-Kultur – Das Debutwerk „Glückliche Spiele“

1. Biographische Notiz

Kakuta Mitsuyo wird am 8. März 1967 in Yokohama geboren. Da Kakuta früh den Wunsch hegt, Autorin zu werden, studiert sie von 1985 bis 1989 an der philologischen Fakultät (*bungakubu*) der Waseda Universität. 1990 bewirbt sie sich mit *Kôfuku na yûgi* (Glückliche Spiele) für den Kaien-Debütantenpreis, der ihr auch zugesprochen wird. Von 1992 bis 1994 widmet Kakuta sich intensiv dem Schreiben, verliert aber, wie sie sagt, durch beißende Kommentare aus der Literaturszene ihr schriftstellerisches Selbstvertrauen. Nach dem Krisenjahr 1995, in dem sie verschiedene Widrigkeiten zu bewältigen hat, erhält sie 1996 für *Madoromu yoru no UFO* den Noma Bungei Shinjin Shô. Von 1998 bis 2001 befindet sich die Autorin wieder in einer schwierigen Phase, die sie 2002 mit der Publikation von *Ekonomikaru paresu* (Economical Palace) und *Kûchû teien* (Garten im Himmel), letzteres ausgezeichnet mit dem Fujinkôron Literaturpreis, überwindet. Den angesehenen Naoki-Preis bekommt sie für *Taigan no kanojo* (2004; Die Frau am Ufer gegenüber) im Jahr 2005. Als weitere rezente Arbeiten sind zu nennen: *Niwa no sakura, tonari no inu* (2004; Die Kirschbäume im Garten, der Hund von nebenan) und *Jinsei besuto ten* (2005; Zehn beste Dinge im Leben/Erzählungen). Kakuta ist mit dem Schriftsteller Itô Takami (*1971) verheiratet und lebt in Tokyo.

2. Geborgenheit in der Imitationsfamilie: Das „Schloß der Drei“

In Kakuta Mitsuyos Debutwerk *Kôfuku na yûgi* (1991; Glückliche Spiele) bilden eine junge Frau und zwei junge Männer eine Wohngemeinschaft, die für die Ich-Erzählerin Satoko die ultimative Schutzzone – das „Schloß der Drei“ (*sannin no shiro*, Kakuta 2003: 31) – bedeutet. Satoko (=„Heimatkind“), deren Name auf das zentrale Thema des Textes – die Suche nach einem idealen Zuhause – hinweist, erlebt eine traumatische Kindheit in einer Familie ohne Geborgenheit. Mutter und Vater haben sich entfremdet, die Mutter bringt verschiedene Liebhaber nach Hause, der Vater verabscheut seine Frau. Satoko zieht das Bild des Bahnhofs heran, um das Ungeordnete, die Kälte sowie mangelnde Stabilität und zwischenmenschliche Entfremdung in ihrer zerstörten Familie zu beschreiben.

Zur neuen Gemeinschaft der Gleichaltrigen gehören Tatsuhito, Student wie Satoko, und Haruo, Tatsuhitos ehemaliger Schulkamerad, der ebenfalls vom Land (*inaka*) stammt. Haruo zieht es in die Metropole, weil er sich von Tokyo viel verspricht, vor allem Amüsement. Mittlerweile hat er bereits fünf Jahre in der Großstadt verbracht. Seinen Unterhalt verdient er durch Gelegenheitsarbeit (*baito*), bzw. er jobbt, vorzugsweise nachts in einem Restaurant – also im Dienstleistungssektor. Haruos Lebensweise entspricht dem Modell des Freeters. Die Existenzform Freeter, die der japanische makrosoziologische Diskurs als prägend für die

Dekaden der 1980er und 1990er erkennt, beinhaltet das Hinauszögern von Weichenstellungen im Verlauf des beruflichen Lebenswegs, sozusagen eine Verlängerung der Jugendphase mit ihrer sorglosen Selbstgenügsamkeit, ihren zahlreichen Vergnügungen und bunten Wahlmöglichkeiten.

Obwohl es sich die kleine Gemeinschaft, um den Hausfrieden zu bewahren, zur Regel gemacht hat, keine sexuellen Beziehungen unter den Mitbewohnern zu pflegen, lassen sich Satoko und Haruo miteinander ein. Zunächst ändert sich nicht viel im Zusammenleben, bis Haruo auf etwas stößt, das ihn wirklich fasziniert. Er ersteigert einen Photoapparat. Seine Leidenschaft für die Photographie wächst zunehmend, und er bemerkt, daß er dieses Gefühl der Begeisterung für eine Sache schon zu lange entbehrt hat (S. 27). Das Fokussieren seines Interesses entfernt Haruo mehr und mehr von der bequemen, aber auch lähmenden Behaglichkeit der Wohngemeinschaft. Schließlich teilt er Satoko seinen Entschluß mit, das Haus der Drei zu verlassen, um seinen eigenen Weg zu gehen.

Als Haruo ausgezogen ist, schlägt Satoko dem verbleibenden Hausgenossen vor, künftig wie ein Liebespaar zusammenzuleben. Tatsuhito bewegen in erster Linie sorgenvolle Gedanken über seine Zukunft nach dem Universitätsabschluß; er stellt sich wie Haruo der Frage, was er in den nächsten Jahren zu tun gedenkt. In den Neujahrsferien verschwindet Tatsuhito für einige Tage. Telefonisch informiert er Satoko, daß auch er die Wohngemeinschaft bald verläßt und sie sich bis zum Monatsende eine Unterkunft suchen muß. Satoko erklärt sich diese plötzliche Entscheidung mit Tatsuhitos Begegnung mit einer Frau. Doch für Tatsuhito ist nicht dieser Umstand der Grund für seinen Wunsch nach Veränderung, sondern Satokos Verhalten. Als er ihr begreiflich machen will, daß ihn ihre indifferente Art stört und er sie zur Rede stellt, ob sie ihn denn als Mann, als Mensch, in ihrer Nähe wissen wolle, oder er bloß Ersatz für Haruo sei, kann Satoko nur antworten, sie sollten es doch wieder zu dritt versuchen: Tatsuhito, sie und die junge Frau, die Satoko aufgesucht und ihre Mißbilligung ob des seltsamen Zusammenseins ausgedrückt hatte. Tatsuhito wendet sich ab, und packt seine Sachen. Satoko zieht sich in ihr Zimmer zurück, in ihr Bett, und träumt von einem kleinen Mädchen, das auf dem Spielplatz bleiben will, obwohl alle anderen Kinder schon heimgekehrt sind.

3. Individuation als Bedrohung

Kakutas „Glückliche Spiele“ thematisieren eine Reifungsverweigerung, wie sie für die japanische Gesellschaft in den 1980er, 1990er Jahren als notorisch angesehen wird. Bereits in den 1970er Jahren identifizierte der Psychiater Okonogi Keigo – unter Bezugnahme auf Forschungsergebnisse Eriksons zu Jugendverlängerungswünschen in den modernen Industriegesellschaften – den Soziotypus des „Moratoriumsmenschen“. Als Autor, der diesen Typus literarisch inszeniert, ist Murakami Haruki bekannt und bereits hinlänglich kritisiert worden. Auch Kakutas drei Protagonisten leben – zumindest für fünf Jahre des Studierens und/oder Jobbens in Tokyo – in einem Moratorium. Der Aufschub, den ihnen die Wohngemeinschaft bietet, beinhaltet ein gemütliches, unverbindliches Beisammensein mit Gleichaltrigen, ohne daß man ernsthafte Verantwortung auf sich nehmen müßte und aneinander reift, wie es in einer engagierten Zweierbeziehung möglich ist. Die Gemeinschaft stellt einen uterinen Raum dar, in dem elementare Bedürfnisse nach menschlicher Nähe befriedigt werden. Essen, Fernsehabe und gelegentlicher Sex dienen dazu, die wärmende, ruhige Schutzzone aufrechtzuerhalten. Konflikte und produktive Auseinandersetzungen werden vermieden.

Es ist Satoko, die am meisten von dem Arrangement und der familienähnlichen Rollenverteilung (Satoko=Kind, Tatsuhito=Mutter, Haruo=Vater) profitiert. Ebenso verständnislos wie verbittert sträubt sie sich dagegen, ihr Reich der Regression aufzugeben. Da sie aber nicht im mindesten zu begreifen scheint, warum ihre Freunde neue Wege suchen, vermag sie die Auflösung der Gruppe nicht zu verhindern. Haruo, der sich eingesteht, fünf Jahre Müßiggang (*asobi*) aufholen zu müssen, plant eine berufliche Perspektive aus seiner Leidenschaft für die Photographie zu entwickeln. Die Photographie ist hier im übrigen eine interessante Metapher für den erkennenden Blick, für die Gestaltgebung von Unbewußtem – Fähigkeiten, die Haruo als angehendem Photographen zu eigen sind. Tatsuhito möchte sich nach seinem Studienabschluß ebenfalls der Alltagsrealität stellen, eventuell eine feste Bindung eingehen, eine Partnerin finden, die sich für seine Persönlichkeit interessiert und mit der er wachsen kann.

Satoko verweigert sich dem Reifungsprozeß, sie rettet sich in die Illusion, auf unbestimmte Zeit ihr sicheres, helles, behagliches Zimmer behalten und die beruhigende Anwesenheit von Mitbewohnern genießen zu können. Diese Reaktion erklärt sich aus ihrer Kindheit, in der sie erfahren mußte, daß das Zusammenleben von Erwachsenen problematisch und erwachsene Sexualität mit Bedrohung verbunden ist; auch die aseptische Ehe mit einem Durchschnittsmann, in die sich ihre ältere Schwester flüchtet, erscheint Satoko wenig attraktiv. Sie untersagt sich, zu Haruo oder zu Tatsuhito eine Beziehung von Individuum zu Individuum aufzubauen, eine reife Sexualität zu realisieren. Ihre Vorstellung von Liebe ist die einer kindlichen Symbiose. Satokos Traum subsumiert die Problematik ihrer Situation: Wenn Satoko, das Kind ist, das sich vom Spielplatz nicht trennen will, so wird sie alleine zurückbleiben, ohne Gefährten verlassen an einem unwirtlichen Ort, an dem es keine „glücklichen Spiele“ mehr geben wird.

4. Kakuta Mitsuyo versus Yoshimoto Banana: Eine Anti-Kitchen Version?

Yoshimoto Bananas berühmter Text *Kitchen*, der Ende der 1980er Jahre erschien, steht für ein positiv besetztes Modell der Alternativfamilie. *Kitchen* suggeriert, daß das Patchwork-Kollektiv aus interessanten, starken und träumerischen Individuen eine Idealbesetzung darstellt, die Familienimitation also jenseits vieler Verluste gelungen sei, ja sogar die konventionelle Familie übertreffe. Vor diesem Hintergrund liest sich Kakuta Mitsuyos *Kôfuku na yûgi* wie die Antithese zu *Kitchen*.

In ihrer Parallelwelt zu *Kitchen*, greift Kakuta explizit das Bild der Küche als Hort der Geborgenheit auf und setzt im Gleichklang mit Yoshimoto das Bekochen als Metapher für die fürsorgliche, geradezu mütterliche Liebe ein, die die Jugendlichen einander entgegenbringen. Tatsuhito ist der Küchenmeister, der Satoko und Haruo aufischt, auch als er das Verhältnis der beiden erahnt. Doch dann dementiert Kakuta die vermeintliche Idylle in ihrer dunkel getönten, stärker an realen Gegebenheiten orientierten Version. Während sich die Protagonisten in Yoshimotos Welt mit einer „spirituellen“ Nabelschnur verbunden wähnen, sich gerne zu Seelengeschwistern erklären, beharren sowohl Haruo wie auch Tatsuhito auf ihre Eigenständigkeit. Tatsuhito fordert Satoko auf, sich endlich ein Ziel zu setzen und ebenfalls die fünfjährige Illusion von Glück hinter sich zu lassen. Geschickt ordnet Kakuta den Entwicklungszyklus der Jugendlichen einer Jahreszeitenabfolge zu, die im Frühling (Haruo=„Frühlingsmann“) beginnt und im Winter endet.

Die beiden jungen Männer halten letztlich nicht an Satoko fest, bzw. sehen keine Notwendigkeit darin, eigene Interessen zugunsten von Satokos Traumakur und Wohlbefinden hintanzustellen; beide haben neben ihrer Beziehung zu Satoko andere Partnerinnen, so daß auch das sexuelle Band nicht als Fixativ wirkt. Kakuta verneint damit die Phantasien des Mädchenromans, auf die sich Yoshimoto in ihren Texten beruft. Sie verwirft die Möglichkeit des *amae* als Leitmotiv für zwischenmenschliche Beziehungen (S. 30), leugnet das semi-geschwisterliche (und unerotische) Miteinander und das von Satoko angestrebte Gefühl der Sicherheit (*anshinkan*), wobei sich das Zusammenleben in der Wohngemeinschaft an keiner Stelle sonderlich anregend, reizvoll oder sogar romantisch zeigt. Satoko, die bis zuletzt eine psychisch beeinträchtigte und egozentrische „*sexless*“-Satoko bleibt, läßt nicht zur Identifikation ein. Zurück bleibt der Eindruck einer Absage an die Mythen des Glücks der japanischen Gegenwartsgesellschaft, der Nachgeschmack von Langeweile und von Ratlosigkeit in einer ungeliebten, vage konturierten Realität.

5. Nur eine Autorin von Freeter-Romanen?

Kakuta Mitsuyo setzt sich seit ihren Anfängen in den 1990er Jahren mit den Themen Familie, Leben in der Gemeinschaft (*kyôdô seikatsu*) und Erwerbsleben auseinander. Sie gilt in der japanischen Literaturszene als die repräsentative Autorin von sogenannten Freeter-Romanen, ein Genre, das Literaturkritik und Journalismus im Zuge einer „soziologischen Wende“ als kennzeichnend für die zeitgenössische japanische Literatur deklarieren. Mit *Kôfuku na yûgi* hat Kakuta einen ersten Freeter-Roman verfaßt, mit „Economical Palace“, so die Kritik, sei der letzte Beitrag zu diesem Genre geschrieben worden. Wenn der Freeter seine Pflicht und Schuldigkeit als literarische Sozialfigur getan hätte (woran im übrigen angesichts seiner großen Popularität noch im Jahre 2006 zu zweifeln ist), bekäme auch die Freeter-Autorin Legitimationsschwierigkeiten. Kakutas Arbeiten weisen jedoch über ihre gelungenen Psychogramme der Freeter hinaus und sind wesentlich vielseitiger als es gegenwärtige Etikettierungen erkennen lassen. Die Autorin wartet noch auf ihre Entdeckung in der westlichen japanbezogenen Literaturforschung.

Literatur

- Gebhardt, Lisette (2007): „Freeter-Literatur? Ein Blick auf Kakuta Mitsuyo“. In: Klopfenstein, Eduard (Hg.): *Asiatische Studien. Schwerpunktthema: Japanische Schriftstellerinnen und Dichterinnen*, 643-660
- Kakuta Mitsuyo (2003): *Kôfuku na yûgi* (Glückliche Spiele). Tôkyô: Kadokawa bunko.
- *Kakuta Mitsuyo tokushû*. *Bungei* 2005 (Spring). Tôkyô: Kawade shobô shinsha

Lisette Gebhardt