



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Tiere als handelnde Akteure in der
Post-Fukushima Literatur - eine Möglichkeit,
das Unbeschreibbare in Worte zu fassen?“

verfasst von / submitted by

Isabella Essl, BSc BA MSc

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Art (MA)

Wien, 2019 / Vienna 2019

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

A 066 870

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

Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Ina Hein, MA

Abstract

Nach der Dreifachkatastrophe in der Tōhoku-Region vom 11. März 2011 entwickelte sich ein neues Genre, in dem sich AutorInnen in und außerhalb Japans mit dessen Auswirkungen beschäftigen. Diese literarische Analyse setzt sich mit drei Beispielen aus dem Genre auseinander: die Kurzgeschichte „Kamisama 2011“ („God bless you“, 2012) von Kawakami Hiromi, das Theaterstück „Dōbutsutachi no Baberu“ („Mammalia in Babel“, 2013/2015) von Tawada Yōko und der Roman *Fukushima noraushi monogatari: genpatsujiko o ikinokotta ushitachi* (*Die Geschichte des streunenden Rindes aus Fukushima: Rinder, die den AKW-Unfall überlebten*, 2017) von Isaka Kunio. Alle drei AutorInnen verwenden Tierfiguren, um sich dem un(be)schreibbaren, emotionalen Leid und dem Trauma der Katastrophe anzunähern. Um dies aufzuzeigen, wurden die Darstellungen und Funktionen der Tierfiguren der drei Werke durch Figurenanalysen erhoben, wobei der Fokus auf deren körperlichen und geistigen Merkmalen sowie auf deren sozialen Hintergrund lag. Die behandelnden drei Werke wurden in die vorhandene Forschung zur Post-Fukushima-Literatur eingeordnet und der Bezug zur Tierphilosophie und Fabeln hergestellt. Die Analyseergebnisse deuten an, dass die Tierfiguren als stilistisches Mittel zur indirekten Beschreibung der un(be)schreibbaren Katastrophenerfahrungen verwendet werden, wobei der Fokus auf den Wahrnehmungen der neuen Lebensrealität und den Handlungseinschränkungen der Tierfiguren in einer Post-Fukushima-Welt liegen.

DANKSAGUNG

Ich bedanke mich herzlich bei meiner Betreuerin Frau Dr. Ina Hein für ihre vielen Anregungen und Korrekturvorschläge. Ich bedanke mich auch herzlich bei meinem Korrekturlese-Team: Jasna, Saori, Martina, Yusuke, Tobias und meiner Mama. Ohne euch wäre die Arbeit nicht fertig geworden.

INHALTSVERZEICHNIS

<u>1. EINFÜHRUNG</u>	1
1.1. FORSCHUNGSSTAND ZUR KATASTROPHEN- UND POST-FUKUSHIMA-LITERATUR	3
1.2. ANIMAL STUDIES	10
<u>2. ZUR VORGEHENSWEISE UND METHODE DER FIGURENANALYSE</u>	12
<u>3. ANALYSE VON KAWAKAMI HIROMIS „KAMISAMA 2011“</u>	13
3.1. DARSTELLUNG DER BÄRENFIGUR	15
3.1.1. KÖRPERLICHE MERKMALE DER BÄRENFIGUR	16
3.1.2. GEISTIGE MERKMALE DER BÄRENFIGUR	20
3.1.3. SOZIALER UND ÖKONOMISCHER HINTERGRUND DER BÄRENFIGUR.....	22
3.2. FUNKTIONEN DER BÄRENFIGUR IN HINBLICK AUF DIE KATASTROPHE	23
3.2.1. NAME DER BÄRENFIGUR	24
3.2.2. INTERAKTIONEN DER BÄRENFIGUR MIT MENSCHLICHEN FIGUREN	25
3.2.3. TIER-MENSCH-GRENZE IN „KAMISAMA 2011“.....	28
<u>4. TAWADA YŌKOS „DŌBUTSUTACHI NO BABERU“</u>	29
4.1. DARSTELLUNG DER TIERFIGUREN	33
4.1.1. KÖRPERLICHE MERKMALE DER TIERFIGUREN.....	33
4.1.2. GEISTIGE MERKMALE DER TIERFIGUREN	39
4.1.2.1. Die Hundefigur	39
4.1.2.2. Die Katzenfigur	43
4.1.2.3. Die Eichhörnchenfigur	46
4.1.2.4. Die Fuchsfigur	50
4.1.2.5. Die Hasenfigur.....	53
4.1.2.6. Die Bärenfigur	56
4.1.3. SOZIALER UND ÖKONOMISCHER HINTERGRUND DER TIERFIGUREN	60
4.2. FUNKTIONEN DER TIERFIGUREN IN HINBLICK AUF DIE KATASTROPHE	64
4.2.1. NAMEN DER TIERFIGUREN	64
4.2.2. INTERAKTIONEN TIERFIGUREN MIT DEM IMPLIZIERTEN PUBLIKUM/LESERSCHAFT.....	66
4.2.3. DIE TIER-MENSCH-GRENZE IN „DŌBUTSUTACHI NO BABERU“	68
<u>5. ISAKA KUNIOS <i>FUKUSHIMA NORAUSHI MONOGATARI</i></u>	70
5.1. DARSTELLUNG DER RINDERFIGUR	73
5.1.1. KÖRPERLICHE MERKMALE DER RINDERFIGUR	73
5.1.2. GEISTIGE MERKMALE DER RINDERFIGUR.....	78
5.1.3. SOZIALER UND ÖKONOMISCHER HINTERGRUND DER RINDERFIGUR	88
5.2. FUNKTIONEN DER RINDERFIGUR IM HINBLICK AUF DIE THEMATISIERUNG DER KATASTROPHE	91
5.2.1. DIE NAMEN DER RINDERFIGUR.....	92
5.2.2. INTERAKTIONEN DER RINDERFIGUR MIT DEN MENSCHLICHEN FIGUREN	94
5.2.3. DIE TIER-MENSCH-GRENZE IN <i>FUKUSHIMA NORAUSHI MONOGATARI</i>	100
<u>6. CONCLUSIO: DISKUSSION DER TIERFIGUREN IM VERGLEICH</u>	102
6.1. DURCH DIE AUGEN DER TIERFIGUREN	102
6.2. TIERFIGUREN ZEIGEN DIE SELBST- UND FREMDWAHRNEHMUNG DES MENSCHEN AUF	110
<u>BIBLIOGRAPHIE</u>	118
PRIMÄRLITERATUR	118
SEKUNDÄRLITERATUR	118

1. Einführung

Diese Masterarbeit setzt sich mit den Darstellungen und Funktionen von Tierfiguren in ausgewählten Werken zeitgenössischer japanischer AutorInnen nach der Dreifachkatastrophe (Erdbeben, Tsunami, AKW-Unfall in Fukushima) in der Tōhoku-Region (Japan) vom 11. März 2011 auseinander. Anstoß für dieses Interesse waren zum einen die Podiumsdiskussion „Zäsur oder Episode? Die Dreifachkatastrophe und ihre Auswirkungen fünf Jahre danach“ (März 2016) und das 6. Forum für literaturwissenschaftliche Japanforschung (Juni 2018) sowie zum anderen die Lehrveranstaltung „NdL: Literatur und Tiere“ (WS 2018/9) und darüber hinaus auch andere Seminare und Abschlussarbeiten, in denen die Autorin Tierfiguren in literarischen Texten analysieren konnte.

Den philosophisch-theoretischen Hintergrund zur Auseinandersetzung mit Tierfiguren in der Literatur bilden Texte von Friedrich Nietzsche¹, Theodor Adorno², John Berger³, Giorgio Agamben⁴ und Donna Haraway⁵, die in meiner Arbeit im folgenden Kapitel herangezogen werden, um ein Grundverständnis davon zu erarbeiten, wie sich die Vorstellung von Tieren in der Tierphilosophie seit der Antike entwickelt hat; und gleichzeitig behandeln sie die Frage nach der Grenzziehung zwischen Mensch und anderen Tieren (Kap. 6: Conclusio). Daher sind sie als Hintergrund für die in meiner Arbeit angestrebten Textanalysen wichtig, um herauszufinden, ob auch in den japanischen literarischen Texten ähnliche Konzeptionen, was ein Tier oder ein Mensch sei und wie diese im Verhältnis zueinander stehen, vorhanden sind.

Die japanologische Literaturwissenschaft behandelt die japanische „Post-Fukushima-Literatur“ bisher hauptsächlich in Form von Einzeltextanalysen, jedoch ohne ein besonderes Augenmerk auf die darin vorkommenden Tierfiguren zu legen, und auch ohne einen entsprechenden tierphilosophischen Ansatz. Dabei findet weiters eine starke

¹ Vgl. Nietzsche, Friedrich, „Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne“, in: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, Bd. 1*. Giorgio Collie und Mazzino Montinari (Hg.), Berlin: de Gruyter 1988, S. 873-890.

² Vgl. Horkheimer, Max, Adorno, Theodor W., „Aufzeichnungen und Entwürfe“, in: *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main: Fischer 2016, S. 262-271.

³ Vgl. Berger, John, *Why Look at Animals?*, Penguin Books Great Ideas series 80, London [u.a.]: Penguin books 2009.

⁴ Vgl. Agamben, Giorgio, *Das Offene: Der Mensch und das Tier*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2017 [Org. Agamben, Giorgio, *L'aperto. L'uomo e l'animale*. Turin: Bollati Boringhieri 2002].

⁵ Vgl. Haraway, Donna J., „When Species Meet: Introductions“, in: *When Species Meet*, Posthumanities vol. 3. Cary Wolfe (Hg.), Minneapolis/London: UP Minnesota 2008.

Konzentration auf einzelne, wenige AutorInnen statt: Bislang liegen einige Untersuchungen der Kurzgeschichte „Kamisama 2011“ von Kawakami Hiromi vor; außerdem wurde bereits intensiv zu verschiedenen Texten von Tawada Yōko gearbeitet⁶.

Die hier zur Analyse ausgewählte Primärliteratur lässt sich zum Genre der Katastrophenliteratur bzw. zur Post-Fukushima-Literatur zählen, die sich aus der Atombombenliteratur entwickelte und mehrere literarische Gattungen umfasst⁷. Um dieser Gattungsvielfalt der Post-Fukushima-Literatur in der vorliegenden Arbeit gerecht zu werden, wurden die Kurzgeschichte „Kamisama 2011“ („God Bless You 2011“, 2012) von Kawakami Hiromi⁸, das Theaterstück „Dōbutsutachi no Baberu“ („Mammalia in Babel“, 2013/2015) von Tawada Yōko⁹ und der Roman *Fukushima noraushi monogatari: genpatsujiko o ikinokotta ushitachi* (*Die Geschichte des streunenden Rindes aus Fukushima: Rinder, die den AKW-Unfall überlebten*, 2017) von Isaka Kunio¹⁰ als zu analysierende Primärquellen ausgewählt.

Anhand dieser literarischen Texte und mit der Methode der Figurenanalyse nach Jeßing (2015) sollen die Darstellung und Funktionen der Tierfiguren herausgearbeitet und im Vergleich der drei Werke folgende Fragen beantwortet werden: 1) Welche Funktionen erfüllen die Tierfiguren in der in den ausgewählten Texten beschriebenen Post-Fukushima-Welt? 2) Inwiefern ermöglichen die Tierfiguren eine Auseinandersetzung mit dem Un(be)schreibbaren? 3) Inwiefern spielt (Selbst)Zensur durch die AutorInnen bei der Wahl

⁶ Die Forschung zu Tawada Yōko und Kawakami Hiromi werden im Forschungsstand, Kapitel 1.1, in Kürze dargestellt.

⁷ Vgl. Gebhart, Lisette, „Im dunklen Grenzbezirk“ - Literatur und das Atomare: Zur Einführung in den Themenschwerpunkt“, in: *Nukleare Narrationen - Erkundungen der Endzeit fünf Jahre nach Fukushima: Rezensionen und Essays*. Lisette Gebhardt (Hg.). Berlin: EB Verlag 2016, S. 11-22, S. 14-17: Verwendete Gattungen umfassen u.a. Theaterstücke, Romane, Lyrik, Essays, Kurzgeschichten, Dokumentationsfilme und Twittergedichte.

⁸ Vgl. Kawakami, Hiromi, 川上弘美 „Kamisama 2011“ 神様 2011 [God Bless You 2011], in: *Soredemo sangatsu wa, mata* [March was made of Yarn]. Suzuki Tetsu (Hg.), Tōkyō: Kodansha 請談社 2012, S. 63-73 und

Kawakami, Hiromi, „God Bless You 2011“, in: *March was made of Yarn*. Elmer Luke und Karashima David (Hg.), London: Harvill Secker 2012, S. 37-44. Hier wurde, wie bei den anderen zwei AutorInnen, die japanische Namenreihenfolge beibehalten, nach der der Nachname vor dem Vornamen steht.

⁹ Vgl. Tawada, Yōko, 多和田葉子 „Dōbutsutachi no Baberu“ 動物たちのバベル [Mammalia in Babel], in: *Kentōshi* 献灯使 [The Emissary]. Tawada Yōko (Hg.), Tōkyō: Kodansha 請談社 2015, S. 222-265 und Tawada, Yōko, „Mammalia in Babel“, in: *Mein kleiner Zeh war ein Wort: 12 Theaterstücke*. Tawada Yōko (Hg.), Tübingen: konkursbuch 2013, S. 290-317.

¹⁰ Vgl. Isaka, Kunio, 伊坂邦雄 *Fukushima noraushi monogatari: genpatsujiko o ikinokotta ushitachi* 福島ノラ牛物語 原発事故を生き残った牛たち [Die Geschichte des streunenden Rindes aus Fukushima: Rinder, die den AKW-Unfall überlebten], Tōkyō: Sairyusha 彩流社 2017.

Tierfiguren zu verwenden eine Rolle? 4) Wo verläuft die Grenze zwischen den Tieren und dem Menschen? 5) Agieren die Tierfiguren als „bessere“ Menschen, als Gegenspieler zum Menschen, oder tatsächlich als Tiere? 6) Was sagt die Konzeption der Tierfiguren in den ausgewählten Texten über die Selbst- und Fremdwahrnehmung des Menschen aus? Diese Fragen wurden auf Basis der folgenden Hypothesen entwickelt: 1) Tierische Protagonisten ermöglichen die Auseinandersetzung mit der Dreifach-Katastrophe – dem eigentlich Un(be)schreibbaren. 2) Da die Dreifach-Katastrophe neben dem Reaktorunfall auch Naturkatastrophen – Erdbeben und Tsunami – umfasste, spielt die Natur in Form der Tiere als Protagonisten eine wichtige Rolle. 3) Die gegensätzliche Darstellung von Menschen und anderen Tieren in den Texten spiegelt die ambivalente Beziehung des Menschen zu seiner eigenen Natur wider. In diesem Zusammenhang stellen sich u.a. die Fragen, ob eine Aufforderung zur Besinnung des Menschen auf seinen Ursprung als Teil der Natur stattfindet, und ob diese Werke damit auch als Teil der japanischen sog. „*iyashi*“¹¹-Literatur“ verstanden werden können. Ziel meiner Masterarbeit ist es letztlich, die Funktion und Darstellung der Tierfiguren in Zeiten ökologischer und nuklearer Katastrophen besser verstehen und damit auch beschreiben zu können.

1.1. Forschungsstand zur Katastrophen- und Post-Fukushima-Literatur

Im Folgenden wird ein Abriss der Forschung zur Auseinandersetzung mit der Katastrophe in kulturellen und medialen Erzeugnissen (wie literarischen Texten, Filme und Kunst) gegeben; dabei überwiegen literaturwissenschaftliche Forschungsarbeiten. Zuvor jedoch erfolgt ein kurzer Exkurs zu Erkenntnissen über die ‚westliche‘ Katastrophenliteratur; diese werden hier hilfsweise als Rahmen herangezogen, da zur japanischen Katastrophenliteratur noch keine umfangreichen, systematischen Darstellungen vorliegen. Eva Horn beschäftigt sich in ihrer umfangreichen Monografie¹² mit westlichen (hauptsächlich englisch-, z.T. aber auch deutschsprachigen) Texten und Filmen, die die Zukunft der menschlichen Gesellschaft als Katastrophe imaginieren. Auf diese Weise strebt sie eine „historische Analyse der Art und Weise, wie das Imaginieren künftiger Katastrophen kollektive Wirklichkeiten strukturiert hat - und noch immer prägt“ an¹³. Horn argumentiert, dass sich die

¹¹ *Iyashi* bedeutet „heilen“; im *iyashi*- Genre werden ProtagonistInnen mit Problemen und Krisen konfrontiert, die sie im Laufe des Textes überwinden und aus denen sie als „geheilt“ hervorgehen.

¹² Horn, Eva, *Zukunft als Katastrophe*. Frankfurt am Main: Fischer 2014.

¹³ Horn, *Zukunft als Katastrophe*. S. 30.

Zukunftsversionen der europäischen Kulturgeschichte von einer Erlösung hin zu einer dystopischen Zerstörung verschoben hat, wobei der Mensch nicht mehr in der Lage ist, der Katastrophe auszuweichen¹⁴. Laut Sasha Davis und Jessica Hayes-Conroy ist die Strahlenbelastung je nach Topographie nach dem Reaktorunfall von Fukushima Daiichi in Tōhoku bis zu 200mal höher als von der IAEA (International Atomic Energy Agency) empfohlen (statt 0.03-0.1 µSv/h wurden bis zu 22.1 µSv/h gemessen), was jedoch durch die teils lange Halbwertszeit der ausgetretenen, radioaktiven Isotope von Iod 131 (Halbwertszeit acht Tage), Strontium 90 (29 Jahre, ging hauptsächlich ins Meer), Cäsium 134 (zwei Jahre) und 137 (30 Jahre) ein langfristiges Problem für die Region darstellt¹⁵, dem sich die Literatur, das Theater und der Film verstärkt widmen.

Zur theater- und filmwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Dreifachkatastrophe in der Tōhoku-Region liegen bereits einige Forschungsarbeiten vor. Barbara Geilhorn beispielsweise arbeitet am dramaturgischen Werk des japanischen Theaterregisseurs Okada Toshiki – u.a. behandelt sie das satirische Theaterstück *Unable to See* (2012) und die langsame Body-Performance in *Current Location (Genzaichi, 2011)* – heraus, dass sich hier eine klare Trennung zwischen Fiktion und Realität auflöst¹⁶. Lisa Mundt versteht das Theater sogar als Korrektiv zur Politik, was sie anhand dreier zeitgenössischer, experimenteller und teils aktivistischer Theatergruppen, nämlich Takayama Akiras *Referendum Projekt (kokumin tōhyō purojekuto, 2011)*, ein Essay des Theaterregisseurs Sakate Yōji „Nidome no tanjōbi“ („Ein zweiter Geburtstag“¹⁷, 2011) und der anarchistischen Guerillaperformance der Gruppe Chim↑Pom in *REAL TIMES* (2011), exemplifiziert¹⁸. Kristina Iwata-Weickgenannt wiederum hebt die sozialpolitische Kritik in

¹⁴ Vgl. Horn, *Zukunft als Katastrophe*.

¹⁵ Davis, Sasha, Hayes-Conroy, Jessica, „Invisible radiation reveals who we are as people: environmental complexity, gendered risk, and biopolitics after Fukushima nuclear disaster“, *Social & Cultural Geography* vol. 19 no. 6, 2018, S. 720-740, S. 722-725; S. 722: Davis und Hayes-Conroy erforschten den Zusammenhang zwischen Geographie und Kontamination (Beeinträchtigung durch Verstrahlung und soziale, geschlechterspezifische Unterschiede der Reaktion und Risikoeinschätzung der Betroffenen), indem sie in einem Zeitraum von Mai bis Juni 2013 45 „in-depth semi-structured interviews with government officials (planners, managers and mayors), activists, mothers, farmers, health care workers, displaced people, volunteers working in the area, school administrators and teachers“ führten.

¹⁶ Vgl. Geilhorn, Barbara: „Challenging reality with fiction: Imaging alternative reading of Japanese society in post-Fukushima-theater“, in: *Fukushima and arts: negotiating nuclear disaster*. Barbara Geilhorn und Kristina Iwata-Weickgenannt (Hg.), London: Routledge 2017, S. 162-176.

¹⁷ Ins Deutsche übersetzt von Lisa Mundt.

¹⁸ Vgl. Mundt, Lisa, „Back to Politics: Artistic Disobedience in the Wake of ‚Fukushima‘“, in: *Literature and Art after ‚Fukushima‘: Four Approaches*. Lisette Gebhardt und Yuki Masami (Hg.), Berlin: EB-Verlag 2014, S. 77-104.

Sono Sions Film *Land of Hope* (*Kibō no kuni*, 2012) hervor, der die Unvernunft der der Strahlung ausgesetzten Einwohner thematisiert und die Informationsflut, Propaganda in den Medien sowie die Gehirnwäsche und Opferung der Bevölkerung durch die japanische Regierung problematisiert¹⁹. Mitsuyo Wada-Marciano zeigt anhand der Dokumentationsreihe *Fukushima: Record of Living Things* (2013-2017) sowie den Dokumentarfilmen *A2-B-C* (2013) und *Little Voices from Fukushima* (2015) die marginalisierte Rolle von Tieren, Frauen und Kindern am Rande der japanischen Gesellschaft auf²⁰. In der Dokumentationsreihe *Fukushima: Record of Living Things* (2013-2017) werden laut Wada-Marciano die Auswirkungen des Reaktorunfalles auf die Tierwelt von Fukushima – Wildtiere sowie zurückgelassene und verwahrloste Haus- und Nutztiere – deutlich, die von der japanischen Politik ignoriert wurden²¹.

Weil das Genre noch nicht sehr lange existiert, gibt es laut Lisette Gebhart für die Literatur, die sich mit der Dreifachkatastrophe auseinandersetzt, noch keine einheitliche Genre-Bezeichnung; sie zeichnet sich ferner durch eine Vielzahl an literarischen Gattungen und Motiven aus²². Gebhart beschreibt zwei Richtungen in der Post-Fukushima-Literatur, wobei entweder Hoffnung auf ein gemeinsames Überwinden der Krise oder Kritik am „japanischen System“ im Vordergrund steht²³. Linda Flores zeigt anhand ihres Überblicks über AutorInnen der Post-Fukushima-Literatur die Entwicklung und Vielfalt dieses Genres auf: von den ersten Twitter-Gedichten Wagō Ryōichis, die in der Anthologie *Pebbles of Poetry* (*Shi no Tsubute*, 2011) veröffentlicht wurden, über „Charity writing“ 2:46: *Aftershock* (2011), *March Was Made of Yarn* (2012) und *Shaken: Stories for Japan* (2011), bis hin zu den bekanntesten Textbeispielen wie Kawakami Hiromis Kurzgeschichte „Kamisama 2011“ sowie Furukawa Hideos Roman *Horses, Horses in the End the Light Remains Pure* (*Umatachi yo, soredemo hikari wa muku de*, 2016)²⁴. Abgesehen von den Überblicksarbeiten von Gebhart und Flores, setzen sich die meisten literaturwissenschaftlichen Artikel mit einzelnen Werken oder Vergleichen zwischen

¹⁹Vgl. Iwata-Weickgenannt, Kristina: „Gendering ‚Fukushima‘: Resistance, self-responsibility, and female hysteria in Sono Sion’s *Land of Hope*“, in: *Fukushima and arts: negotiating nuclear disaster*. Barbara Geilhorn und Kristina Iwata-Weickgenannt (Hg.), London: Routledge 2017, S. 110-126.

²⁰ Vgl. Wada-Marciano, Mitsuyo, „What animals, women, children, and foreigners can tell us about Fukushima“, *Journal of Japanese and Korean Cinema* 2. April 2019, S. 1-20.

²¹ Wada-Marciano, „What animals, women, children, and foreigners can tell us about Fukushima“, S. 5.

²² Vgl. Gebhart, „Im dunklen Grenzbezirk“ - Literatur und das Atomare“, S. 11-22.

²³ Ebd., S. 17.

²⁴ Flores, Linda, „Matrices of Time, Space, and Text: Intertextuality and Trauma in Two 3.11 Narratives“, *Japan review: Journal of the International Research Center for Japanese Studies* 31, 2017, S. 141-169.

wenigen ausgewählten Texten auseinander. So zeigt zum Beispiel Ina Hein auf, dass Yoshimoto Banana mit ihrem Roman *Sweet After* (*Suito Hiāfutā*, 2011) bewusst keine politische Botschaft sendet, sondern – wie die Autorin im Nachwort zu ihrem Roman selbst erklärt – Hoffnung auf Heilung der (seelischen) Verwundungen spenden möchte, um die Wiederherstellung einer Einheit und einen Zusammenhalt zu ermöglichen²⁵. Yuki Masami wiederum behandelt den Aspekt der Nahrungsmittelsicherheit im historischen Kontext der Umweltverschmutzung und -proteste Japans am Beispiel der Thematisierung der rechtlichen Grenzwerte für radioaktive Kontamination u.a. in den literarischen Werken „In the Zone“ und „In the Zone II“ („Zōn ni te“ und „Zōn ni te II“, 2013) von Taguchi Randy²⁶. Rachel DiNitto fertigt anhand von Shigematsu Kiyoshis fiktionalem Dokumentationsroman *Map of Hope: The Tale of 3.11* (*Kibō no chizu: 3.11 kara hajimaru monogatari*, 2012) und Taguchi Randys fiktionalen Kurzgeschichten „In the Zone“ und „In the Zone II“, worin Taguchi die Gefahrenzone von einer Fremden untersuchen lässt, eine Karte der Katastrophe und des kollektiven Traumas an²⁷. Saeko Kimura beschäftigt sich mit in Europa schreibenden Autorinnen, die in ihren Texten das Bewusstsein für die Opfer stärken; dabei behandelt sie „das Unheimliche“²⁸ (basierend auf Sigmund Freuds Konzept) im Theaterstück *Kein Licht* (2011) von Elfriede Jelinek, eine Auswahl an (ursprünglich nicht zur Veröffentlichung gedachten) Tagebucheinträgen *This is not an Accident* (2011) von Sekiguchi Ryōko, sowie ihren Artikel zur Nahrungsmittelsicherheit „The Taste of Fukushima“ (2012), Tawada Yōkos Kurzgeschichte „The Island of Eternal Life“ („Fushi no shima“, 2012) und ihre Novelle „The Ambassador of Light“ (*Kentōshi*, 2014)²⁹. Wie Kimura und Gebhart zeigt auch Christian Chappelow die Verbindung der Post-Fukushima-Literatur zu der japanischen

²⁵ Vgl. Hein, Ina, „Narratives of Trauma and Healing in the Aftermath of Japan’s Three-fold Catastrophe: Yoshimoto Banana’s *Sweet Hereafter*“, in: *Literature and Art after „Fukushima“: Four Approaches*. Lisette Gebhardt und Yuki Masami (Hg.), Berlin: EB-Verlag 2014, S. 53-74.

²⁶ Vgl. Yuki, Masami, „Post-Fukushima Discourses on Food and Eating: Analysing Political Implications and Literary Imagination“, in: *Literature and Art after „Fukushima“: Four Approaches*. Lisette Gebhardt und Yuki Masami (Hg.), Berlin: EB-Verlag 2014, S. 37-51.

²⁷ Vgl. DiNitto, Rachel, „Literature maps disaster: The contending narratives of 3.11. fictions“, in: *Fukushima and the Arts: Negotiating Nuclear Disaster*. Barbara Geilhorn und Kristina Iwata-Weickgenannt (Hg.), Routledge 2016, S. 21-38.

²⁸ Vgl. Freud, Sigmund, „Das Unheimliche“, in: *Das Unheimliche: Aufsätze zur Literatur*. Klaus Wagenbach (Hg.) Frankfurt am Main: Fischer 1963, S. 45-84: Das Unheimliche ist uns laut Freud unbekannt, entblößt unsere Orientierungslosigkeit in der Welt, wird mit Erinnerungen und Urinstinkten verbunden, steht in Zusammenhang mit dem Tod und den Tabus und lässt die Grenze zwischen Realität und Fiktion verschwimmen.

²⁹ Vgl. Kimura, Saeko, „Uncanny Anxiety: Literature after Fukushima“, in: *Fukushima and the Arts: Negotiating Nuclear Disaster*. Barbara Geilhorn und Kristina Iwata-Weickgenannt (Hg.), Routledge 2016, S. 74-89.

Atombombenliteratur (*genbaku bungaku*) auf. In seiner Rezension zu der von Itō Narihiko, Wolfgang Schamoni und Siegrid Schaarschmidt herausgegebenen Anthologie *Seit diesem Tag: Hiroshima und Nagasaki in der japanischen Literatur* (1984) sieht er bei den AutorInnen der Post-Fukushima-Literatur sowie auch bei denen der Atombombenliteratur ein Anschreiben gegen die etablierten Literartureliten (die gegenwärtigen SchriftstellerInnen haben jedoch nicht mit einer offiziell verhängten, politischen Zensur zu kämpfen), die durch das „Schreiben über das Unbeschreibbare“, das Leid der Opfer, geeint sind³⁰. Chappelow sieht die Verfremdung der japanischen Sprache, die in den literarischen Texten durch den vermehrten Einsatz von *katakana*³¹ erzielt wird, als Stilmittel, mit dem über das Unbeschreibbare geschrieben werden kann³². Auch Tong King Lee sieht Furukawa Hideos Roman *Horses, Horses, in the End the Light Remains Pure* in der Tradition der Katastrophenliteratur, wobei jedoch die darin vorkommenden Tierfiguren als magisch-realistisches Stilmittel zur Reflektion über die Katastrophe und den Tod eingesetzt werden und der Schreibprozess selbst durch die non-lineare Narration mit fragmentierten, minimalistischen Sätzen thematisiert wird³³.

Auch die zwei hier untersuchten Autorinnen Kawakami Hiromi und Tawada Yōko wurden in Bezug auf die Dreifachkatastrophe und/oder die Tierfiguren bereits zum Gegenstand wissenschaftlicher Betrachtung. Laut Linda Flores nimmt Kawakami Hiromis „Kamisama 2011“ die Position einer „radical counter-narrative“ ein; dies zeichnet sich dadurch aus, dass der Text instabil erscheint, darin eine uneindeutige Sprache verwendet wird (so wird z.B. der AKW-Unfall nicht konkret als solcher benannt, sondern als „*ano koto*“ – dt.: „jene Sache“ – bezeichnet) und einen märchenhaften Plot enthält³⁴. Auch Takahashi Masato diskutiert die Verwendung der Phrase „*ano koto*“ in Kawakami Hiromis „Kamisama 2011“³⁵. Suzuki Eri ist der Überzeugung, dass moderne Literatur, wie Kawakami Hiromis

³⁰ Vgl. Chappelow, Christian, „Schreiben über das Unbeschreibbare: Der Band ‚Seit jenen Tag‘“ (1984) gibt Einblicke in die japanische Atombombenliteratur und beansprucht noch immer Aktualität“, in: *Nukleare Narration- Erkundungen der Endzeit fünf Jahre nach Fukushima: Rezensionen und Essays*. Lisette Gebhardt (Hg.), EB-Verlag: Berlin 2016, S. 27-31.

³¹ Katakana ist eine Silbenschrift mit der nicht japanische Begriffe und Namen geschrieben werden. Dadurch entsteht beim Leser die Assoziation, dass es sich hierbei um ein fremdes Wort oder Konzept handelt, was vermehrt in der Gegenwartsliteratur in Japan genutzt wird, um Wörter und Begriffe zu verfremden.

³² Chappelow, „Schreiben über das Unbeschreibbare“, S. 30.

³³ Vgl. Lee, Tong King, „Semiotics of Disaster: Writing in the Aftermath of Japan’s 3/11“, *Comparative Literature Studies* vol. 55, no. 4, 2018, S. 877-890.

³⁴ Flores, „Matrices of Time, Space, and Text“, S. 150-155.

³⁵ Takahashi, Masato 高橋正人, „Bungaku kokugo’ ni okeru fukai manabi o jitsugen suru tame no: yomi no kanōsei ni kansuru kenkyū - Kawakami Hiromi ‚Kamisama 2011‘ ni okeru ‚anokoto‘ no motsu imi o megutte“ ,

Kurzgeschichte „Kamisama 2011“, das aktuell sprachlich Ausdrückbare und Akzeptierte widerspiegelt³⁶. Emily Sekine beginnt ihre Dissertation über das Zusammenwirken des Menschen und der Landschaft mit einem kurzen Exkurs über Kawakami Hiromis „Kamisama 2011“, in dem sie, wie auch Flores, darauf hinweist, dass Kawakami ihren früher erschienen Text nach 2011 umgeschrieben hat und ihn damit in ein post-nukleares *setting* versetzt, welches sie als Kritik an Artensterben, Umweltverschmutzung und Rodungen von Primärwäldern liest³⁷.

Während Kawakamis Kurzgeschichte „Kamisama 2011“ und ihre Verwendung des Deixis-Begriffes „*ano koto*“ bisher aus philologischer Warte aufgearbeitet wurde, diskutiert die Forschung zu Tawada mehrere Werke der Autorin aus linguistischer Sicht mit dem Bezug auf die Verarbeitung der Dreifachkatastrophe in Fukushima. So skizziert beispielsweise Kathrin Maurer anhand der Kurzgeschichte „The Island of Eternal Life“ (2012), dem Band *Fremde Wasser* (2011), der Vorlesungen, Interviews und literarische Texte Tawadas enthält, dem Theaterstück *Still Fukushima: Wenn die Abendsonne aufgeht* (2014) und *Neue Gedichte über Fukushima* (2014), wie Tawada darin jeweils auf Freuds Unheimliches rekurriert, und macht deutlich, dass das Ziel der Autorin Tawada darin besteht, sozialkulturelle Aspekte Japans in die europäische Auseinandersetzung mit der Dreifachkatastrophe einzubringen sowie ihrer Liebe zu Tieren Ausdruck zu verleihen³⁸. Katharina Gerstenberger beschäftigt sich neben den Romanen *Störfall* (1987) von Christa Wolf, *Die Kältezentrale* (2011) von Inka Parei und dem Radiohörbuch *Kein Licht* (2012) von Elfriede Jelinek mit der Kurzgeschichte „The Island of Eternal Life“ (2012) von Tawada; laut Gerstenberger zeigen all diese Texte die Gefährdung der menschlichen

「文学国語」における深い学びを実現するための:読みの可能性に関する研究—川上弘美『神様2011』における「あのこと」の持つ意味をめぐって [Tiefes Lernen im „Unterrecht zur Literatur- und Landessprache“ verwirklichen: Forschung zu den Lesemöglichkeiten der Bedeutung von „das Ding“ in Kawakami Hiromis „Kamisama 2011“], *Menschliche Entwicklung und Kulturwissenschaft – Sammlung diverser Aufsätze no. 28* 人間発達文化学類論集第28号, S. 45-60.

³⁶ Suzuki, Eri, 鈴木愛理, „Gendai shōsetsu no kyōzai kachi ni kansuru kenkyū: Kawakami Hiromi ‚Kamisama‘, ‚Kamisama 2011‘ o chūshin toshite”現代小説の教材価値に関する研究川上弘美『神様』『神様2011』を中心として[The research on the Value of Contemporary Japanese Novel as Teaching Material: on Hiromi Kawakami’s „Kamisama“ „Kamisama 2011“], *Bericht der Bildungswissenschaften an der Graduiertenabteilung der Universität von Hiroshima* 広島大学大学院教育学研究料紀要 vol.2 no. 61, 2012, S. 123-132.

³⁷ Sekine, Emily, „[Extract of the] Introduction“, in: *The Unsteady Earth: Geological Kinships in Post-Fukushima Japan*. Dissertation (Philosophie), Ann Arbor: Proquest 2018, S. 1-13.

³⁸ Maurer, Kathrin, „Translating Catastrophes: Yoko Tawada’s Poetic Responses to the 2011 Tōhoku Earthquake, the tsunami, and Fukushima“, *New German Critique* 127, vol. 43, no. 1, 2016, S. 171-194.

Selbständigkeit und die Entfremdung des Menschen von seiner Umwelt auf³⁹. Außerdem gibt es literaturwissenschaftliche Forschung, die sich mit Tierfiguren bei Tawada – allerdings nicht in Bezug auf die Thematisierung der Dreifachkatastrophe – auseinandersetzt: Thomas Filek beispielsweise erstellt in seiner Masterarbeit aus dem Roman *Yuki no renshūsei* von 2011 (auf Deutsch als *Etüden im Schnee* 2014 erschienen), der von drei Generationen von Eisbären handelt, einen tiersemantischen Korpus und weist damit auf die besondere Bedeutung der Tierfiguren in diesem Werk hin⁴⁰. In einem Zeitungsinterview mit Daniela Tan betont Tawada, dass die Kommunikation zwischen den Arten durch Gedanken wichtig ist und dies vor allem auf der Bühne gut zur Geltung komme⁴¹.

Bisweilen gibt es außer zu Kawakami und Tawada noch keine Einzeltextanalysen. Auch das Werk von Isaka Kunio, dessen Roman in der vorliegenden Arbeit untersucht werden soll, bildet hier keine Ausnahme.

Auch in Verbindung mit der Dreifachkatastrophe spielen Tiere eine wichtige Rolle in Japan. Laut Gregory Clancey, der die Veränderung der Wahrnehmung von Opfern starker Erdbeben (1855-2011) in der japanischen Gesellschaft untersuchte, hat sich nach dem Erdbeben 2011 eine neue Opferrolle, die des nicht-menschlichen Tieres, in der Wahrnehmung der japanischen Gesellschaft etabliert⁴². David R. Cole et al. bauen ihre Geophilosophie auf Gilles Deleuze und Félix Guattari auf und sehen als Ausweg aus der Dreifachkatastrophe von Fukushima nur den Weg der Naturphilosophie sowie eine ökologische Revolution durch die Solidarisierung mit nicht-menschlichem Leben⁴³.

³⁹ Gerstenberger, Katharina, „Störfälle: Literary Accounts from Chernobyl to Fukushima“, *German Studies Review* vol. 37, no. 1, 2014, S. 131-148.

⁴⁰ Filek, Thomas, *Tawadas Tiere: Digitale Analyse mehrsprachiger Korpora zur Bestimmung der Tiersemantik in Tawada Yokos Roman Etüden im Schnee*. Masterarbeit. Universität Wien (Vergleichende Literaturwissenschaft) 2016.

⁴¹ Tan, Daniela, „Im Meer der Mehrsprachigkeit: ‚Vielleicht sind wir alle zusammen nur ein grosses Tier‘- ein Gespräch mit der japanisch-deutschen Schriftstellerin Yoko Tawada“, *NZZ* 24. November 2012, S. 63.

⁴² Clancey, Gregory, „The Changing Characters of Disaster Victimhood: Evidence from Japan’s ‘Great Earthquakes’“, *Critical Asian Studies* vol. 48 no. 3, 2016, S. 356-379, S.374: Japan Earthquake Animal Rescue and Support (JEARS) befreite und versorgte öffentlichkeitswirksam mit Volontären Nutz- wie Haustiere aus den verstrahlten Gebieten, wodurch ein größeres Bewusstsein in der japanischen Öffentlichkeit dafür entstand, dass auch Tiere Opfer der Katastrophe sind.

⁴³ Cole, David R., Dolphijn, Rick, Bradley, Joff P.N., „Fukushima: The Geo-trauma of a Futural Wave“, *Trans-Humanities* vol.9, no. 3, 2016, S. 211-233, S. 212-227.

1.2. Animal studies

Der im letzten Jahrhundert begonnene *Animal Turn* lässt Tieren laut Kari Weil als unterrepräsentative Minderheit in der menschlichen Wahrnehmung einen Subjektstatus und vermehrte Repräsentation angedeihen⁴⁴. Auch die drei untersuchten Werke von Kawakami Hiromi, Tawada Yōko und Isaka Kunio lassen sich durch die Präsenz von Tierfiguren, die Protagonisten-Status inne haben, in die vom *Animal Turn* beeinflusste Literatur einordnen. Durch das Heranziehen von tierphilosophischen Texten sollen die Tierwahrnehmung und die Verwendung von Tierfiguren in Texten aus Japan als Teil eines globalen Phänomens des *Animal Turn* erklärt werden. Ausgehend von der Prämisse, dass in einer globalisierten Welt philosophische Strömungen wie die Auseinandersetzung mit den Tieren auch in Japan Fuß gefasst haben, da es eine lange Tradition von Tiergottheiten und die Verwendung von Tierfiguren in japanischen Texten gibt. Um wichtige Eckpunkte der Tierphilosophie in die Untersuchung miteinzubeziehen, wurden Texten von Nietzsche, Adorno, Berger, Agamben und Haraway herbeigezogen. Die Auswahl dieser philosophischen Texte beruht auf einer Abbildung der chronologischen Entwicklung der Tierphilosophie, wobei es sich je um sehr bekannte Beispiele für die jeweilige Zeit handelt, die aufgrund der sprachlichen Kompetenzen der Autorin auf die vorliegenden Sprachen begrenzt sind. Die japanische Tierphilosophie wurde nicht miteinbezogen, da es leider in diesem Kontext keine äquivalenten japanischen Texte gibt. Daher versucht diese Arbeit, auch tierphilosophische Gedanken aus Europa und der USA in den drei japanischen Werken wieder zu finden. Dies wird anhand des Bekanntheitsgrades der jeweiligen Texte und der akademischen Ausbildung und den Werdegängen der AutorInnen gerechtfertigt. Nun ein kurzer Abriss der Entwicklung der Tierphilosophie. Friedrich Nietzsche stellt in seinem Essay „Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne“ (1872) dar, dass der Mensch Tiere nur als Worthüllen literarisch erfasst, indem er Mensch-Tier-Vergleiche zieht, um den Menschen beschreibende Metaphern zu schaffen, weshalb die menschliche Sprache aufgrund der Beweglichkeit von Begriffen und der Verwendung von Metaphern keine absolute Wahrheit enthält⁴⁵. Theodor Adorno und Max Horkheimer zeigen in ihrem 1947 veröffentlichten Fragment „Mensch und Tier“ auf, dass der Mann die Natur, Tier und Frau domestizieren und absolut beherrschen möchte, um sich seiner Beherrschung und Entfernung zu seiner eigenen Natur sicher zu sein

⁴⁴ Weil, Kari, *Thinking animals: why animal studies now?*. New York: Columbia UP 2012, S. 4f.

⁴⁵ Vgl. Nietzsche, „Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne“, S. 873-890.

und den Fortschritt voranzutreiben⁴⁶. Das Tier ist laut Adorno und Horkheimer in der unglücklichen Position, dass seine Welt frei von Begriffen, Erkenntnis, Erinnerung und Glück ist, wodurch in Märchen unterschiedlicher Kulturen die Verwandlung in ein Tier als Strafe angesehen wird⁴⁷. John Berger begründet als Kunstkritiker in seinem Essay „Why Look at Animals?“ (1980), dass Tiere zu Bild, Symbol und Metapher in der Kunst verkommen sind, weil sie in der industrialisierten, technisierten, menschlichen Gesellschaft als (Nutz)Tiere an den Rand der Gesellschaft gedrängt, zu Waren reduziert und auf die Rolle des Haus- und Zootieres reduziert wurden⁴⁸. Giorgio Agamben zeigt in 20 Kapiteln seines Werkes *Das Offene: Der Mensch und das Tier* (2002), wie die menschliche Selbstabgrenzung von den anderen Tieren in der Kunstgeschichte, Literatur, Religion und Philosophie über die Jahrhunderte hinweg vonstatten ging, und er sieht dies im Offenen des Tieres begründet, das dem Geschlossenen des Menschen gegenübersteht⁴⁹. Agamben sieht das Offene als Zustand des Tieres, das sich seiner Existenz und Möglichkeiten nicht bewusst ist und *in* der Welt lebt, während sich der Mensch, der sich seiner Existenz und Möglichkeiten bewusst ist, immer *gegenüber* der Welt sieht und somit das beobachtende Tier nur aus seiner Perspektive wahrnehmen und beschreiben, jedoch die Realität des Tieres nicht verstehen kann⁵⁰. Donna Haraway reagiert auf Jaques Derridas Vortrag „Das Autobiographische Tier“ (1997) in ihrem Essay „When Species Meet“ (2008), in welchem sie nicht nur für das Wahrnehmen der Blicke der Katze plädiert (wie Derrida), sondern für ein Reagieren auf Tiere, sodass der Mensch mit seinen „companion species“ eine auf non-verbaler Kommunikation basierende Beziehung aufbauen kann⁵¹. Diese tierphilosophischen Ansätze werden im Kapitel 6. *Conclusio: Diskussion der Tierfiguren im Vergleich* hergezogen, um die gefundenen tierphilosophische Aspekte der untersuchten Werke benennen zu können und in den Kontext der Tierphilosophie zu stellen, wie z.B. das Konzept der menschlichen Abgrenzung vom Tier.

⁴⁶ Vgl. Horkheimer/Adorno, „Aufzeichnungen und Entwürfe“, S. 262-271.

⁴⁷ Ebd., S. 263f.

⁴⁸ Vgl. Berger, *Why Look at Animals?*

⁴⁹ Vgl. Agamben, *Das Offene*.

⁵⁰ Ebd., S. 65-71, S. 77-79.

⁵¹ Vgl. Haraway, „When Species Meet“, S. 3-44; S. 17: als „companion species“ bezeichnet Haraway Tiere mit denen der Mensch zusammenlebt, wie zB. Haustiere.

2. Zur Vorgehensweise und Methode der Figurenanalyse

Die im Rahmen der vorliegenden Arbeit behandelten Primärquellen wurden anhand folgender Kriterien ausgewählt: 1) Die Texte wurden nach März 2011 (u.a.) auf Japanisch verfasst, 2) sie sprechen mindestens einen Anteil der Dreifach-Katastrophe (Flut, Reaktorunfall, Erdbeben) erkennbar an, und 3) die darin vorkommenden Tierfiguren sind handelnde und sprechende Protagonisten. Die ausgewählte Primärliteratur gehört zum Genre der Katastrophenliteratur bzw. Post-Fukushima-Literatur, die sich aus der Atombombenliteratur entwickelte und mehrere literarische Gattungen umfasst⁵². Um dieser Gattungsvielfalt der Post-Fukushima-Literatur gerecht zu werden, wurden die Kurzgeschichte „Kamisama 2011“ (2012) von Kawakami Hiromi⁵³, das Theaterstück „Dōbutsutachi no Baberu“ (Mammalia in Babel, 2015) von Tawada Yōko⁵⁴ und der Roman „*Fukushima noraushi monogatari: genpatsujiko o ikinokotta ushitachi*“ (Die Geschichte des streunenden Rindes aus Fukushima, 2017) von Isaka Kunio⁵⁵ als zu analysierende Primärquellen ausgewählt. Die verwendete Sekundärliteratur, die bereits in der Einleitung kurz besprochen wurde, stammt hauptsächlich aus den Kulturwissenschaften, die sich mit Fukushima, der Natur Japans, der didaktischen Wertigkeit der Kurzgeschichte „Kamisama 2011“ von Kawakami Hiromi sowie der Autorin Tawada Yōko beschäftigen.

Die hier angestrebte Untersuchung bezieht sich auf die Auswahl und Darstellung der tierischen Protagonisten in diesen drei Texten, wobei insbesondere die dabei verwendeten literarischen Techniken untersucht werden sollen. Schließlich geht es darum herauszufinden, wie auf diese Weise die Verarbeitung und Auseinandersetzung mit der Dreifachkatastrophe ermöglicht wird. Dazu wurde die Analyse wie folgt gegliedert: Zuerst wurde die Darstellung der Tierfiguren, angelehnt an die Analyse der Figurendarstellung, wie sie von Benedikt Jeßing und Thomas Ulrich vorgeschlagen wird⁵⁶, untersucht. Die Darstellungskriterien sind laut Jeßing und Ulrich: körperliche Merkmale (wozu Äußeres, Stärken, Schwächen sowie Gesundheitszustand zählen), geistige Merkmale der Protagonisten (es werden Einstellungen

⁵² Vgl. Gebhart, „Im dunklen Grenzbezirk‘ - Literatur und das Atomare“, 14-17. Die in diesem Band behandelten Gattungen belaufen sich u.a. auf Theaterstücke, Romane, Lyrik, Essays, Kurzgeschichten, Dokumentationsfilme und Twittergedichte.

⁵³ Vgl. Kawakami, „Kamisama 2011“, S. 63-73, und in englischer Übersetzung: Kawakami, „God Bless you 2011“, S. 37-44.

⁵⁴ Vgl. Tawada, „Dōbutsutachi no Baberu“, S. 222-265, und in deutscher Übersetzung: Tawada, „Mammalia in Babel“, S. 290-317.

⁵⁵ Vgl. Isaka, *Fukushima noraushi monogatari*.

⁵⁶ Jeßing, Benedikt, Ulrich, Thomas, *Dramenanalyse: Eine Einführung*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2015, S. 75-77.

und Haltungen, Tugenden und Laster, sowie deren psychische Disposition erfasst) und der soziale und ökonomische Hintergrund der tierischen Figuren anhand von Herkunft, Stand, Milieu und Vermögen. Danach wurde die Funktion der tierischen Protagonisten erhoben, indem die Auswahl ihrer Namen und die Interaktion mit den menschlichen Figuren in den Texten analysiert sowie auf die Darstellung der Tier-Mensch-Grenze eingegangen wird.

Anschließend werden im Diskussionsteil dieser Arbeit die Erkenntnisse über die Darstellung und Funktionen der tierischen Protagonisten vor dem Hintergrund der in der Einleitung erwähnten Tierphilosophie der Animal Studies hinsichtlich der Forschungsfragen diskutiert. Ziel meiner Masterarbeit ist es letztlich, die Wichtigkeit von Tierfiguren in der Post-Fukushima-Literatur zur Verarbeitung von Katastrophen aufzuzeigen. Die Schnittstelle zwischen Katastrophenliteratur und Animal Studies ist, dass die postkatastrophale Welt durch die (Augen der) Tierfiguren gezeigt wird.

3. Analyse von Kawakami Hiromis „Kamisama 2011“

In diesem Kapitel wird zuerst Kawakami Hiromi, die Autorin der Kurzgeschichte „Kamisama 2011“, vorgestellt. Danach folgt eine kurze Information zur Entstehung dieses Textes, gefolgt von einer Inhaltszusammenfassung. Im Mittelpunkt steht dann die Analyse der Darstellung der körperlichen und geistigen Attribute sowie der äußeren Umstände und Namensgebung der im Text vorkommenden Tierfigur des Bären.

Kawakami Hiromi wurde 1958 in Tōkyō geboren. Sie studierte Biologie an der Ochanomizu Universität und begann nach ihrem Abschluss an der Denechofufutaba-Schule (in der Unterstufe) als Lehrerin zu arbeiten, bis sie durch eine Versetzung ihres Mannes ihren Job aufgab und als Hausfrau zu schreiben begann⁵⁷. Ihr Debutwerk „Kamisama“ wurde 1994 mit dem „Pascal Short Story Prize for Newcomers“ gekürt, und ihr Roman *Hebi o fumu* (To Tread on a Snake) wurde nur zwei Jahre später mit dem prestigeträchtigen Akutagawa-Preis ausgezeichnet⁵⁸. Kawakami Hiromi hat, wie sie in ihrem begleitenden Text „Postscript“ zur abgeänderten Fassung „Kamisama 2011“ schreibt, ihren Text „Kamisama“ von 1993 nach der Dreifachkatastrophe in Fukushima umgeschrieben und somit auf diese reagiert⁵⁹. Die

⁵⁷ Worldpress, „An Interview with Kawakami Hiromi (Part 1)“, *An Artist of the Floating Word: Translations of Japanese short stories, essays and songs*, 2001, (<https://japanesetranslator.wordpress.com/2011/06/07/an-interview-with-kawakami-hiromi-part-1/#more-127>) (02.09.2019).

⁵⁸ Worldpress, „An Interview with Kawakami Hiromi (Part 1)“, 2001.

⁵⁹ Kawakami, Hiromi, „Postscript“, in: *March was made of Yarn*. Elmer Luke und Karashima David (Hg.), London: Harvill Secker 2012, S. 44-48, S. 44f.; Kawakami, Hiromi, 川上弘美 „Atogaki“ あとがき

beschriebene Gottheit, die hier in Gestalt eines Bären auftritt, ist eine Anspielung auf den Animismus, der im vormodernen Japan weit verbreitet war und nach dem Lebewesen, Orte und materielle Dinge beseelt sind und im Alltagsleben der Menschen eine wichtige Rolle spielen⁶⁰. Laut Kawakami sind diese Gottheiten den radioaktiven Isotopen wie Uranium 235 und 238 ähnlich, die unbemerkt vom Menschen existieren und zerfallen⁶¹. Kawakami reflektiert wie folgt über die menschliche Verwendung von Radioaktivität zur Energiegewinnung und zur Herstellung von Massenvernichtungswaffen für das Ergreifen und Erhalten von politischer Macht: „I wonder how the god of uranium feels about the fact that we have set gremlins of U-235 to work for us in this fashion[?]“⁶². Kawakami betont, dass der Mensch machtlos und klein gegenüber den radioaktiven Isotopen sei, jedoch vermessen deren Beherrschung anstrebe, wobei die Autorin ihr Werk nicht als didaktischen Versuch verstanden haben möchte, vor den Gefahren der Radioaktivität zu warnen. Sie kritisiert, dass viele Japaner nach der Dreifachkatastrophe schnell wieder in ihren normalen Alltag zurückkehrten, ohne sich langfristig kritisch mit der Nutzung von Atomenergie auseinanderzusetzen⁶³.

Die kulturelle Bedeutung des Bären in Japan erschließt sich aus seinem laut Hayakawa Kōtarō früher in Nordost-Japan häufigen Auftreten⁶⁴. Laut Barbara Ambros wurden weiße Bären als gutes Omen verehrt; im Genshins *Ōjōyōshū* (*Essentials of Birth in the Pure Land*, 985), das zur Verankerung des buddhistischen Glaubens diente, wurde die Wiedergeburt eines Menschen als Bär, der Hunger, Durst und Krankheiten erleidet, jedoch als Bestrafung gesehen⁶⁵. Die literarische Bärenfigur ist laut Nakazawa Shin'ichi eine

[Nachwort], in: *Soredemo sangatsu wa, mata* [*March was made of Yarn*]. Suzuki Tetsu (Hg.), Tōkyō: Kodansha 請談社 2012, S. 74-78, S. 74f.

⁶⁰ Kawakami, „Postscript“, S. 44f.

⁶¹ Ebd., S. 45.

⁶² Ebd., S. 46.

⁶³ Ebd., S. 47.

⁶⁴ Hayakawa, Kōtarō 早川孝太郎, *Hayakawa Kōtarō daiyonkan zenshū: Sanson no minzoku to dōbutsu* 早川孝太郎全集:山村の民俗と動物 [*Gesammelte Werke von Hayakawa Kōtarō Band 4: Volksbrauchtümer der Bergdörfer und die Tiere*]. Minamoto Tsuneichi 宮本常一, Miyata Noboru 宮田登 (Hg.), Tōkyō: Miraisha 未来社 1974, S. 17.

⁶⁵ Ambros, Barbara R., „Order, Karma, and Kinship: Animals in Japanese History and Culture“, in: *Bones of Contention: Animals and Religion in Contemporary Japan*. Barbara Ambros (Hg.), Honolulu: UP Hawaii 2012, S. 17-50, S. 30-36.

märchenhafte Figur, die zugleich lieblich und stark/brutal, unschuldig und weise ist und sich ihrer Kräfte bewusst ist⁶⁶.

Die Kurzgeschichte „Kamisama 2011“ wurde einzeln zuerst in der Zeitschrift *Gunzō* im Juni 2011 veröffentlicht⁶⁷ und dann in dem Kurzgeschichtenband *Soredemo sangatsu wa, mata* [March was made of Yarn] zusammen mit ihrem Kommentar „Arigato“ [Danksagung] und der ursprünglichen Erzählung „Kamisama“ aus dem Jahr 1993 veröffentlicht, wobei das japanische Original wie auch die englische Übersetzung 2012 publiziert wurden⁶⁸. Die englische Übersetzung wurde von Ted Goosen und Motoyuki Shibata durchgeführt; in dieser Arbeit zitierte Textstellen entstammen dieser Übersetzung⁶⁹.

In „Kamisama 2011“ macht die namenlose, menschliche Protagonistin zusammen mit dem ebenfalls namenlosen Bären-Nachbarn einen Spaziergang durch eine radioaktivverseuchte Landschaft, die durch eine nicht näher bestimmte Katastrophe in der Vergangenheit zerstört wurde. Der Leser bekommt ausschließlich Einblick in die Perspektive der menschlichen Protagonistin; ferner können anhand der Dialoge mit dem Bären auch – eingeschränkt – Rückschlüsse über seine Befindlichkeit sowie seine Gedankenwelt gezogen werden. Beide Figuren treffen Menschen in Schutzanzügen, leiden unter der Hitze, spazieren zu einem nahegelegenen Fluss und nehmen dort ein leichtes, selbstmitgebrachtes Mittagessen ein. Danach schläft die menschliche Protagonistin ein, während der Bär, wie sich später herausstellt, weitere Fische fängt und konserviert. Nachdem die menschliche Protagonistin erwacht, gehen beide gemeinsam nach Hause, und der Bär umarmt die menschliche Protagonistin zum Abschied.

3.1. Darstellung der Bärenfigur

Im Folgenden wird die Darstellung der Bärenfigur in Kawakamis „Kamisama 2011“ analysiert. Die körperlichen Merkmale des Bären, besonders Größe und Körperbehaarung sowie eine Tasche voller praktischer Utensilien (als Erweiterung seines Körpers), sichern sein Überleben in der postkatastrophalen Welt. Die ausgezeichneten geistigen Merkmale der

⁶⁶ Nakazawa, Shin'ichi, 中沢新一 „Horon: Kuma no shudai o meguru hensōkyoku“ 補論熊の主題をめぐる変奏曲 [Appendix: Variationen, die das Thema Bär umkreisen], in: *Kuma kara ō e* 熊から王へ [Vom Bären zum König]. Kaie Sobāju II カイエ・ソバージュ II [Cashier Sauvage Reihe II], Tōkyō: Kōdansha 講談社 2002, S. 222-244, S. 222f.

⁶⁷ Flores, „Matrixes of Time, Space, and Text“, S. 144.

⁶⁸ Kawakami, „Kamisama 2011“, S. 63-73; Kawakami, „God Bless you 2011“, S. 37-44.

⁶⁹ Kawakami, „God Bless you 2011“, S. 37.

Bärenfigur, wie u.a. Höflichkeit, gute Merkfähigkeit und tiefe Dankbarkeit, stellen den Fokus der Darstellung dar und lassen diese vorbildhaft gegenüber der menschlichen Protagonistin wirken. Die spärlichen Angaben zum sozialen und ökonomischen Hintergrund des Bären scheinen deren Unwichtigkeit oder fehlerhaften menschlichen Erfassen geschuldet zu sein.

3.1.1. Körperliche Merkmale der Bärenfigur

Die Kurzgeschichte beginnt mit den Worten „The bear“, welcher von der Protagonistin als „massive, full-grown male“ bezeichnet wird⁷⁰. Auf dem gemeinsamen Spaziergang durch die verstrahlte Landschaft von Fukushima trägt der Bär weder Schutzbekleidung noch Schuhe⁷¹. Diese Vorgangsweise rechtfertigt er gegenüber der menschlichen Protagonistin wie folgt:

“No, I’m fine. Walking on asphalt is a bit tiring, but I’ll be okay. The river’s not that far. Thank you for your concern. It’s kind of you to... Of course if *you* are hot we can walk on the shoulder. My body is much larger than yours, so my maximum permissible dose is much higher, which means it should be all right for me to go without shoes where the radiation levels are worse. It’ll be cooler for you than this hot pavement. Shall we move?” (Kawakami, „God Bless you 2011“, S. 39)

『暑くないけど長くアスファルトの道を歩くと少し疲れます』と答えた。『川原まではそう遠くないから大丈夫、ご心配くださってありがとう』『もしあなたが暑いのなら、もちろん僕は容積が人間に比べて大きいのですから、あなたよりも被曝許容量の上限も高いと思いますし、このはだしの足でもって、飛散塵堆積値の高い土の道を歩くこともできます。そうだ、やっぱり土の道の方が、アスファルトの道よりも涼しいですね。そっちに生きますか』(Kawakami, „Kamisama 2011“, S. 66)

Durch die im Vergleich zum Menschen größere Körpergröße der Bärenfigur ist es ihr, in der Logik dieses Textes, möglich, mehr Strahlung aufzunehmen bzw. zu tolerieren. Vorteilhaft ist nicht nur die Körpergröße des Bären, sondern auch sein dichtes Fell. Dieses scheint zusammen mit der Körpergröße die Strahlung (zumindest etwas) abhalten zu können.

Die Bärenfigur und die menschliche Protagonistin treffen während ihres Spazierganges durch die nicht näher bestimmte, verstrahlte Landschaft zwei Männer, deren Aussage nach Bären gegen Radioaktivität immun seien. Im nachhinein widerspricht und

⁷⁰ Kawakami, „God Bless you 2011“, S. 37; „Kamisama 2011“, S. 54.

⁷¹ Kawakami, „God Bless you 2011“, S. 39: „The only sound was the rhythmic crunch of his paws on the pavement.“; „Kamisama 2011“, S. 66.

relativiert der Bär im Gespräch mit der menschlichen Protagonistin, indem er sich keine Immunität gegen radioaktive Strahlung attestiert, sondern die Toleranz gegenüber höheren Grenzwerten anspricht:

“You know, my maximum permissible dose may be a bit higher than for humans, but that doesn’t mean I’m resistant to strontium and plutonium.[...]” (Kawakami „God Bless You 2011“, S. 41)

『そりゃあ、人間より少しは被曝許容量は多いですけど、いくらなんでもストロンチウムやプルトニウムに強いわけはありませんよね。[...]』 (Kawakami, „Kamisama 2011“, S. 68)

Die Stärke der Bärenfigur ist es, sich durch ihr dichtes, dickes Fell und ihre enorme Körpergröße größeren Mengen an Strontium und Plutonium (also radioaktiven Elementen) aussetzen zu können. Somit stellt die Bärenfigur die Falschaussagen der Menschen richtig, jedoch macht sie dies erst, nachdem sie ihnen begegnet ist, wodurch sie jene nicht bloßstellt oder belehrend auf diese einwirkt.

Die körperliche Verfassung des Bären scheint durch das monotone Gehen auf dem heißen Asphalt zu leiden, da er zugibt, müde geworden zu sein⁷². Jedoch ist die Bärenfigur derart höflich und zurückhaltend, dass sie trotz Ermüdungserscheinungen und körperlichen Unannehmlichkeiten nicht bereit ist, einen anderen Weg einzuschlagen, solange es nicht ihrer menschlichen Wegbegleiterin körperlich zu anstrengend wird. Die Tatsache, dass die Bärenfigur durch das dichte Fell und ihre unbeschuhten Pranken auf dem Asphalt an Überhitzung leidet, jedoch ihre eigenen körperlichen Bedürfnisse komplett zurücknimmt, ist eine Schwäche, da sie somit ihre Gesundheit oder ihr Wohlergehen für die Bedürfnisse der menschlichen Protagonistin opfert. Nach dem Spaziergang über die Straße hin zum Fluss ist der Bär derart physisch angeschlagen, dass ihm die Zunge heraushängt und er vor Anstrengung keucht⁷³.

Nachdem sie endlich den Fluss erreicht haben, stellt sich der Bär in der Wahrnehmung der menschlichen Protagonistin sehr geschickt an, als er einen großen Fisch aus dem nahgelegenen Fluss fischt⁷⁴. Nachdem die menschliche Protagonistin nach dem gemeinsamen Spaziergang, dem erfolgreichen Fischfang des Bären und einem leichten,

⁷² Kawakami, „God Bless you 2011“, S. 39; „Kamisama 2011“, S. 66.

⁷³ Kawakami, „God Bless you 2011“, S. 40: „The bear’s tongue was hanging out, and he was panting slightly“; „Kamisama 2011“, S. 67.

⁷⁴ Kawakami „God Bless You 2011“, S. 41: „Suddenly, there was a great splash as the bear leaped into the river. When he had sloshed halfway across he stopped, plunged his right paw into the current, and pulled out a fish“; „Kamisama 2011“, S. 68.

gemeinsamen Mittagessen erschöpft einschläft, merkt sie nach dem Erwachen, dass der Bär neben ihr schnarcht und somit auch in der Zwischenzeit eingeschlafen sein muss⁷⁵. Das Schnarchen der Bärenfigur weist darauf hin, dass diese im Schlaf nur schwer Luft zu bekommen scheint und in einer nicht guten körperlichen Verfassung ist. Der Bär leidet an den veränderten Lebensumständen durch die Katastrophe und kommt nur schwer zur Ruhe.

Der Bär ist nicht nur durch sein dichtes Fell und seine Körpergröße, die ihm Toleranz gegenüber radioaktiver Strahlung verleiht, ausgezeichnet ausgestattet für einen Ausflug in der verstrahlten Wildnis, sondern führt auch eine Tasche mit überlebensnotwendigen Werkzeugen mit sich, die seine körperlichen Vorteile gegenüber der menschlichen Protagonistin weiter ausbauen:

The bear opened his bag, pulled out a cloth bundle, and withdrew a small knife and a cutting board. Deftly he cut open the fish, gutted it, and washed it with water from a plastic bottle he had brought for the occasion. Then he sprinkled it liberally with coarse salt and laid it on a large leaf. (Kawakami, „God Bless You 2011“, S. 41,42)

くまは担いできた袋の口を開けた。取り出した布の包みの中からは、小さなナイフとまな板が出てきた。くまは商用にナイフを使って魚を開くと、これがかねて用意してあったらしいペットボトルから水を注ぎ、魚の体表を清めた。それから粗塩をぱっぱと振りかけ、広げた葉の上に魚を置いた。[...] (Kawakami, „Kamisama 2011“, S. 69)

Der Bär trägt in dieser Tasche, deren Form und Größe nicht näher beschrieben werden, ein Messer, ein Schneidbrett, eine große Menge Salz, ein Tuch und sogar eine Plastikflasche mit nicht radioaktiv verseuchtem Wasser mit sich. Daher ist der Bär auch in der Lage, vor Ort den selbstgefangenen Fisch zu waschen, auszuweiden und haltbarzumachen. Auch befindet sich in den Tiefen seiner Tasche ein Geigerzähler, mit dem er die Menge an radioaktiver Belastung der menschlichen Protagonisten und seiner selbst messen kann:

He pulled a Geiger counter out of his bag and ran it over first my body, then his own. I heard the familiar beeping. (Kawakami, „God Bless You 2011“, S. 43)

袋からガイガーカウンターを取り出し[...]まずわたしの全身を、次に自分の全身を、計測する。ジ、ジ、という聞き慣れた音がする。(Kawakami, „Kamisama 2011“, S. 71)

⁷⁵ Kawakami, „God Bless You 2011“, S. 42: „When I awoke, the shadows of the trees had lengthened and the bear was sleeping on the bench beside mine. No towel was covering his body, and he was snoring faintly“; „Kamisama 2011“, S. 70.

Somit wird der gut ausgerüstete Bär der unbeholfenen und schlecht ausgestatteten menschlichen Protagonistin in einer Welt nach der Katastrophe gegenübergestellt. Die Bärenfigur ist durch ihre Körpergröße, Fell und ihre alles Überlebensnotwendige beinhaltende Tasche in der Lage der lebensfeindlichen Umwelt zu trotzen und ohne Hilfe zu überleben. Die menschliche Protagonistin jedoch ist auf die Hilfe der Bärenfigur angewiesen, indem sie weder Werkzeug zur Nahrungsbeschaffung, noch Tücher zum Schutz vor Radioaktivität mit sich führt, sondern sich nur mit einer leichten Jause ausgestattet in die radioaktive Landschaft aufmacht. Dies steht stellvertretend für den unvorbereiteten Menschen, der der eigenherbeigeführten Katastrophe, einem AKW-Unfall, nicht gewachsen ist und der Zuflucht in der Natur sucht, welche sich auf die Verstrahlung und Zerstörung besser anpassen kann als der Mensch.

Die Bärenfigur spricht mit der menschlichen Protagonistin in ihrer menschlichen Sprache und hält das Gespräch aufrecht. Dies wird jedoch von der menschlichen Protagonistin nicht wahrgenommen, sondern ihre Kommunikation mit ihr als gegeben hingenommen und in die Kategorien „menschenähnlichen“ und „tierischen“ Verhalten unterteilt:

A gurgling sound came from deep in this throat. When he was talking, his voice sounded entirely human, but when he hemmed and hawed like this, or when he laughed, he sounded like a real bear. (Kawakami, „God bless you 2011“, S. 43)

その大きなくまが喉の奥で『ウルル』というような音をたてながら恥ずかしそうにしている。言葉を喋る時には人間と同じ発声法なのであるが、こうして言葉にならない声を出すときや笑うときは、やはりくま本来の発声なのである (Kawakami, „Kamisama 2011“, S. 71)

Die menschliche Protagonistin differenziert also zwischen sprachlichen und non-verbale Ausdrucksformen, wobei sie die Sprache als etwas Rationales, Menschliches wahrnimmt, während non-verbale Kommunikation, wie Gefühlsausdrücke, Gesten und Mimik, als etwas Emotionales der Tierwelt zugerechnet wird. Um das Fremde zu unterstreichen, wurde im japanischen Original der lautmalerische Ausdruck der Bärenfigur „*ururu*“ wiedergegeben, worauf die deutsche Übersetzung verzichtet. Interessant ist, dass die menschliche Protagonistin sich über die sprachliche Ausdrucksweise des Bären erhaben fühlt, jedoch selbst weder das Gespräch ursprünglich initiiert hat, noch im Laufe der Kurzgeschichte versucht, es aktiv aufrecht zu erhalten. Erst zum Schluss ist es der menschlichen Protagonistin möglich, sich einzugestehen, dass der Bär die Fähigkeit eine Menschensprache

zu sprechen besitzt. Dieses Verhalten steht stellvertretend für den Menschen, der Probleme und Schwierigkeiten (ethische Herkunft der Bärenfigur) nicht anspricht und durch seinen Egoismus die Sprache von anderen (des Bären, der Natur) nicht lernt oder verlernt hat, diese zu sprechen, sich jedoch dieser Unfähigkeit nicht bewusst ist. Dem gegenüber steht die Bärenfigur, stellvertretend für die Natur, die die Sprache und Gepflogenheiten der Menschen erlernt, Interesse am Menschen zeigt, sich um ihn fürsorglich kümmert und sich dabei selbst aufopfert.

3.1.2. Geistige Merkmale der Bärenfigur

Über die Einstellungen des Bären erfährt man nur etwas aus Sicht der menschlichen Protagonistin, die ihn aufgrund seiner vornehmen Ausdrucksweise und seiner Traditionsverbundenheit als „old-fashioned“ bezeichnet⁷⁶. Obwohl der Bärenfigur Traditionen, Höflichkeit und gute Manieren wichtig sind, scheint dieses Verhalten der menschlichen Protagonistin nicht mehr zeitgemäß, und sie äußert sich abschätzig darüber. Die Bärenfigur unterscheidet sich neben ihrer vornehmen, eloquenten Ausdrucksweise und ihren Manieren auch bei ihren Essgewohnheiten von der menschlichen Protagonistin. Im Gegensatz zu dem traditionellen, japanischen Essen der Protagonistin („*umeboshi-omusibi*“, Reisbällchen mit in Salz eingelegten Pflaumen) isst der Bär während des gemeinsamen Picknicks beim Fluss ein Baguette mit (einer) eingelegte(n) Birne(n) sowie Radieschen⁷⁷:

The bear had notched a stick of French bread and inserted pâté and radishes into the opening, while I had rice balls with pickled plum in the middle. For dessert we had one orange each. (Kawakami, „God Bless You 2011“, S. 42)

くまは、フランスパンのところどころに切れ目を入れてパテとラディッシュをはさんだもの、わたしは梅干し入りのおむすび、食後には各自オレンジを一個ずつ。(Kawakami, „Kamisama 2011“, S. 69)

Neben der Auswahl dieser exotischen Nahrungsmittel beschreibt die menschliche Protagonistin genau, wie der Bär sein Essen zubereitet, was sie bei sich vollkommen ausspart. Dadurch wirkt der Bär zwar auf der einen Seite weltoffen und gebildet, auf der anderen jedoch exotisch, fremd und eigenwillig. Die menschliche Protagonistin ist im Kontrast zum Bären so angelegt, dass sie auf das japanische Publikum aufgrund ihrer

⁷⁶ Kawakami, „God Bless you 2011“, S. 38: „From his moving-in etiquette to his manner of speech, he seemed to be an old-fashioned type of bear indeed“; „Kamisama 2011“, S. 64.

⁷⁷ Hier lässt sich im Japanischen nicht zwischen Ein- und Mehrzahl unterscheiden.

Essgewohnheiten vermutlich vertraut und bodenständig wirkt, da sie durch lokales Essen die heimischen Bauern nach der Katastrophe zu unterstützen scheint.

Nach dem Spaziergang durch die radioaktiv verseuchte Landschaft segnet der Bär während der Verabschiedung im Namen des Bärengottes, auf den vermutlich der Titel der Erzählung anspielt, die menschliche Protagonistin an der Türschwelle⁷⁸. Daher kann davon ausgegangen werden, dass die Bärenfigur selbst an den Bärengott glaubt, auch wenn nicht klar wird, ob der Bärengott nicht ident mit dem Bären ist. Dafür würde ihr übermenschliches, sanftmütiges und durch nichts aus der Ruhe zu bringendes Wesen sprechen. Die ausbleibende Reaktion der menschlichen Protagonistin auf den Segen des Bärengotten kann als Desinteresse oder fehlender Entscheidungswille für einen Glauben, bzw. ein zögerliches Handeln und Glauben an die Natur selbst, gesehen werden.

Die Haltung des Bären zum Menschen wird sehr anschaulich gezeigt, als er sich, nachdem er die menschliche Protagonistin nach Hause gebracht hat, von ihr mit einer Umarmung verabschieden und gerne ein weiteres Mal mit ihr spazieren gehen möchte⁷⁹. Dieses Verhalten zeugt von Offenheit, Herzlichkeit und tiefer Zuneigung gegenüber der menschlichen Protagonistin sowie von seinem Bedürfnis, eine Freundschaft zur Frau aufzubauen bzw. aufrechtzuerhalten. Die menschliche Protagonistin lässt sich nur auf Bitten der Bärenfigur skeptisch auf eine Umarmung ein. Die fehlende Bereitschaft und die mangelnde Initiative des Menschen, sich für die Natur und andere Lebewesen einzusetzen, stehen der handelnden Natur gegenüber, die sich schneller von der Katastrophe zu erholen scheint als der Mensch.

Der Bär ist höflich und zeigt gute Manieren, da er sich den regionalen Traditionen beugt und bei seinem Einzug „moving noodles“ und „packets of postcards“ an seine Nachbarn verschenkt⁸⁰. Eine weitere Tugend des Bären ist, dass er sich rührend um die menschliche Protagonistin kümmert und sich sehr um ihr Wohlbefinden sorgt, indem er ihr u.a. anbietet, für sie ein Gute-Nacht-Lied zu singen, und enttäuscht auf die Ablehnung seines Angebotes reagiert⁸¹. Diese Abweisung der Bärenfigur verhärtet jedoch nicht das Verhältnis

⁷⁸ Kawakami, „God Bless You 2011“, S. 44: „May the bear god bestow his blessings on you“; „Kamisama 2011“, S. 72.

⁷⁹ Siehe Unterkapitel 3.2.2. Interaktionen der Bärenfigur mit menschlichen Figuren: Kawakami, „God Bless You 2011“, S. 43; „Kamisama 2011“, S. 72.

⁸⁰ Kawakami, „God Bless You 2011“, S. 37: „As a gesture of goodwill, he had presented the three of us who remained in the building with ‚moving-in noodles‘ and packets of postcards, a level of formality you don’t see often nowadays“; „Kamisama 2011“, S. 63.

⁸¹ Siehe Unterkapitel 3.2.2.: Kawakami, „God Bless You 2011“, S. 42; „Kamisama 2011“, S. 70.

zwischen dem Bären und dem Menschen, da sie, neben ihrer Selbstlosigkeit, Offenheit, Höflichkeit, Fürsorglichkeit, Sanftmut, Geschick- und Herzlichkeit, auch sehr geduldig ist.

Der Bär ist mit einer guten psychischen Gesundheit ausgestattet. So wird gleich zu Beginn von der menschlichen Protagonistin auf sein gutes Gedächtnis hingewiesen, das die Freundschaft zwischen der menschlichen Protagonistin und dem Bären erst entstehen lässt bzw. die von diesem aktiv vorangetrieben wird:

“You don’t happen to be from X town, do you?” he asked when he saw my name on the door. Yes, I replied, I certainly am. It turned out that a person who had been a huge help to him when he was in the evacuation center there during the “incident” had an uncle, one of the town officials, whose last name matched mine. When we traced the connection a bit further, we arrived at the conclusion that this official and my father might be second cousins. A flimsy tie, to be sure, but the bear appeared deeply moved nonetheless, waxing eloquently about the “karmic bond” it established between us. (Kawakami, „God Bless you 2011“, S. 38)

『もしや某町のご出身では』と訊ねる。確かに、と答えると、以前くまがたいへん世話になった某君の叔父という人が町の役場助役であったという。その助役の名字がわたしのものと同じであり、たどってみると、どうやら助役はわたしの父のまたいここに当たるらしいのである。あるか無しかわからぬような繋がりであるが、くまはたいそう感慨深げに『縁』というような種類の言葉を駆使しているいと述べた。(Kawakami, „Kamisama 2011“, S. 55)

Die Bärenfigur, die wie ein Mensch nach der Dreifachkatastrophe in einem Evakuierungscamp untergebracht war, wurde von einem Beamten, der denselben Namen wie die menschliche Protagonistin trägt, unterstützt. Die Bärenfigur ist dem Namensvetter der Protagonistin für seine damalige Hilfe während ihrer bedürftigen Zeit dermaßen dankbar, dass sie der menschlichen Protagonistin besonders wohlwollend entgegentritt und sich durch ihr herzliches Verhalten ihr gegenüber für das Gute, das ihr widerfahren ist, bedankt. Interessant ist, dass in der hier vorgestellten Textwelt sowohl Tiere wie auch Menschen von der Regierung gleichermaßen in Camps versorgt werden und dass dies für die menschliche Protagonistin keine Besonderheit darstellt, was sich daraus ableiten lässt, dass sie die Geschichte des Bären nicht kommentiert.

3.1.3. Sozialer und ökonomischer Hintergrund der Bärenfigur

Der soziale und ökonomische Hintergrund der Bärenfigur wird von Kawakami in „Kamisama 2011“ fast komplett ausgespart. Angaben in Bezug auf Herkunft, Stand, Milieu und Vermögen der Bärenfigur werden nur fragmentarisch und unvollständig gemacht. Über

die Herkunft des Bären erfährt die menschliche Protagonistin nichts und stellt daher nur Vermutungen an, dass es sich hierbei um einen „Malayen sun bear“, einen „brown bear“ oder um einen „Asiatic black bear“ handeln könnte⁸². Sie kann jedoch ihren Bären-Nachbarn durch ihre mangelnde Artenkenntnis nicht bestimmen, und aus Angst, ihn zu kränken oder respektlos zu erscheinen, möchte sie ihn nicht darauf ansprechen. Hierbei wird die Schwierigkeit einer Zuordnung sichtbar, die von der menschlichen Protagonistin zwar angedacht, aber nicht angesprochen wird, da sie sich sorgt, damit politisch unkorrekt zu handeln. Interessant ist, dass sich die menschliche Protagonistin nur am Anfang mit der ethnischen/genetischen Herkunft ihres Nachbarn beschäftigt und in Folge gemeinsamer Unternehmungen diesem Gedanken keinen Wert mehr beimisst. Dies spricht für eine wachsende Toleranz und Bewusstseinswerdung, ausgelöst durch den Umgang mit dem ‚Anderen‘. Die Aufzählung der Bärenarten zur Benennung und Einordnung erinnert an den Kategorisierungsanspruch und die dominante Stellung des Menschen gegenüber der restlichen belebten Welt. Dies kann auch auf den naturwissenschaftlichen Hintergrund der Autorin hinweisen. Über den Stand des Bären kann nur anhand seines Wohnortes geschlossen werden, denn er ist ein Nachbar der menschlichen Protagonistin, lebt im „apartment 305, three doors down the hall from me“ und könnte daher einer ähnlichen sozialen Schicht angehören⁸³. Das soziale Milieu, dem der Bär entstammt, und sein ökonomisches Vermögen werden nur indirekt dargestellt, indem die exotische Lebensmittel, die er zu sich nimmt, wie ein französisches Baguette, Radieschen oder eingelegte Birnen⁸⁴, darauf hinweisen, dass er sich diese trotz eines regionalen Notstandes besorgen und leisten kann. Die fehlenden Angaben können die Unmöglichkeit, die Natur nach menschlichen Maßstäben zu kategorisieren sowie die Unbedeutendheit von menschlichen Kategorien unterstreichen.

3.2. Funktionen der Bärenfigur in Hinblick auf die Katastrophe

In diesem Kapitel werden die Funktionen, die die Bärenfigur in „Kamisama 2011“ erfüllt, aufgezeigt. Obwohl die menschliche Protagonistin den Bären von Beginn an bezeichnet, nimmt er jedoch die Benennung selbst in die Hand, jenseits von menschlichen Kategorien

⁸² Kawakami, „God Bless you 2011“, S. 38; „Kamisama 2011“, S. 64.

⁸³ Kawakami, „God Bless you 2011“, S. 37; „Kamisama 2011“, S. 63.

⁸⁴ Siehe Unterkapitel 3.1.2. Geistige Merkmale der Bärenfigur: Kawakami, „God Bless you 2011“, S. 42; „Kamisama 2011“, S. 69.

wie Geschlecht oder soziale Stellung. Somit steht die Bärenfigur für die wilde Natur, die sich nicht menschlichen Kategorien zuordnen lässt und nach eigenem Ermessen, fern ab vom menschlichen Verständnis waltet, wie zB. in Form von Naturkatastrophen. In der Interaktion mit den menschlichen Protagonisten zeigt sich die Bärenfigur als eine fürsorgliche Natur, die sich der naturfernen Menschenfiguren annimmt. Das zentrale Thema ist das Verhältnis des Menschen zur Natur. Hierbei wird auf die Abhängigkeit des Menschen von der Natur als seinem natürlichen Lebensraum und seine Nahrungsmittelressource hingewiesen. Die dargestellte Tier-Mensch-Grenze ist eine Inversion⁸⁵, in der die göttliche, zivilisierte und fürsorgliche Bärenfigur auf infantile bis barbarische Menschenfiguren trifft. Die Botschaft ist, dass der Mensch sich inmitten der Natur verstehen muss, um die Katastrophe überleben zu können.

3.2.1. Name der Bärenfigur

Kawakami beginnt ihre Kurzgeschichte mit den Worten „the bear“; auch ihre menschliche Ich-Erzählerin und Protagonistin bezeichnet den tierischen Protagonisten so ⁸⁶. Im japanischen Original wird die Bärenfigur in der *hiragana*-Silbenschrift „*kuma*“ geschrieben, anstatt in *kanji* oder der lateinischen Artbezeichnung in *katakana*-Silbenschrift. Durch die Verwendung von *hiragana* wirkt die Bärenfigur vertrauter, als es mit der *katakana*-Schreibweise der Fall wäre. Als die menschliche Protagonistin den Bären jedoch nach seinem tatsächlichen Namen fragt, wird sie, was ihre Frage betrifft, enttäuscht und was ihre vorschnelle Benennung betrifft, eines Besseren belehrt:

When I asked what I should call him, he thought for a moment and then, after checking to be sure no other bears were nearby, said: “For the moment I am without a name, and since there are no other bears here, I don’t think I really need one. I prefer to be addressed as “you”, but please imagine it written in Chinese characters, not phonetically. Actually, though, you can call me anything you like – I won’t mind.” (Kawakami, „God Bless you 2011“, S. 38)

なんて呼びかければいいのかと質問してみたのであるが、近隣にくまが一匹もいないことを確認してから、「今のところ名はありませんし、僕しかくまがないのなら今後も名をなめる必要がないわけですね。呼びかけの言葉としては、貴方が好きですが、ええ、漢字の貴方です、口に出すときに、ひらがなではなく漢字

⁸⁵ Best, Otto F., *Handbuch literarischer Fachbegriffe: Definitionen und Beispiele*. Frankfurt am Main: Fischer ²1994, S. 253: „Inversion, die: (lat. Umkehrung)“

⁸⁶ Kawakami, „God Bless you 2011“, S. 37: „The bear invited me to go for a walk to the river, about twenty minutes away“; „Kamisama 2011“, S. 63.

を思い浮かべてくださいさればいいんですが、まあ、どうぞご自由に何とでもお呼びください」 (Kawakami, „Kamisama 2011“, S. 55)

Der Bär verweigert der ebenfalls namenlosen Ich-Erzählerin seinen Namen und weist sie an, ihn mit „Sie“ anzusprechen. Der Leser erfährt durch seine eigentümliche Formulierung, dass der Bärenfigur ihre eigene Benennung sehr wichtig ist, jedoch ohne der menschlichen Protagonisten Vorgaben oder Einschränkungen auferlegen zu wollen. Im japanischen Original wird von der Bärenfigur der explizite Wunsch geäußert, sie mit „*anata*“ „貴方“ anzusprechen und sich dabei die *kanji*-Schreibweise vorzustellen. Nimmt man die Schriftzeichen wörtlich, dann könnte eine Beharrung auf die Lesung mit genau diesen Schriftzeichen darauf hinweisen, dass die Bärenfigur den Menschen auffordert, „in Richtung des Wertes, Ehre und Wertschätzung“ zu gehen. Dies würde bedeuten, dass sie als Gleichwertiger oder Gleichrangiger behandelt werden möchte. Die Botschaft hierbei ist, dass der Mensch die Natur (in Form des Bären) als ebenbürtig betrachten soll. Interessant ist auch, dass die Bärenfigur sich die geschlechtsneutrale *kanji*-Schreibweise, wie es auch eine *hiragana*-Schreibweise gewesen wäre, ausgesucht hat. Die Bärenfigur wünscht sich anscheinend eine Form der Anrede, die ihr Geschlecht nicht betont. Kurzum besteht die Bärenfigur zwar einerseits auf eine höfliche, wertschätzende Anrede, ohne sich aber andererseits sozialen oder geschlechterspezifischen Rollenbildern des Menschen unterordnen zu wollen.

3.2.2. Interaktionen der Bärenfigur mit menschlichen Figuren

Es gibt mehrere Situationen in „Kamisama 2011“, in denen die Bärenfigur unterschiedlich mit menschlichen Figuren interagiert. Ist die Beziehung zwischen der Bärenfigur und der menschlichen Protagonistin im Lauf der gesamten Erzählung sehr herzlich, so ist ihr Verhältnis zu den anderen menschlichen Nebenfiguren eher als distanziert bis unangenehm zu bezeichnen. In einer Szene, die nur in der ursprünglichen Version „Kamisama“ von 1993 vorkommt, wird der Bär von einem kleinen Kind ohne Grund drangsaliert, worauf dieser mit äußerster Ruhe reagiert:

“Good grief”, the bear said after they had gone. “But young people don’t mean any harm, you know”. I didn’t say anything. “I mean, human beings are of all sorts, but children have no real malice.” (Kawakami, „God bless you“, S. 50)

『いやはや』しばらくしてからくまが言った。『小さい人は邪気がないですなあ』わたしは無言でいた。『そりゃいろいろな人間がいますから。でも、子供さんはみんな無邪気ですよ。』 (Kawakami, „Kamisama“, S. 58)

Diese Diskrepanz ist in dem Original „Kamisama“ (1993) noch extremer dargestellt, wo die Tugenden des Bären, Sanftmut und Ruhe den vorüberziehenden Fremden gegenüber, mit körperlicher Gewalt eines Menschenjungen, der grundlos auf den Bären eintritt, während die Erwachsenen untätig zuschauen, kontrastiert⁸⁷. Diese Szene wurde von Kawakami in „Kamisama 2011“ gestrichen und durch das Prahlen des Menschen, über die physischen Beschaffenheit des Bären Bescheid zu wissen, und einer unverschämten Übergriffligkeit ersetzt⁸⁸. Sinnbildlich ersetzt die Überheblichkeit, über die Natur Bescheid zu wissen und deren Dreistigkeit, mit anderen Lebewesen und seiner Umwelt wie es dem Menschen beliebt zu verfahren, die noch in der Fassung von 1993 geschilderte menschliche Gewalt gegenüber der Natur, die anteilnahmslos ignoriert wird. Diese Gewalt kann sinnbildlich für die radioaktive Verseuchung der Landschaft durch menschliches Fehlverhalten gesehen werden und ist bezeichnend für das schwierige Verhältnis zwischen Mensch und Natur. Auffällig ist, dass die Menschenfiguren, konträr zu der höflichen, bescheidenen und rücksichtsvollen Bärenfigur, als respektlos, anzüglich, grob, beleidigend, abwertend und – wie im Falle der ersten Version „Kamisama“ von 1993 – auch als brutal dargestellt werden.

Die Bärenfigur verhält sich gegenüber der menschlichen Protagonistin fürsorglich, schon fast bemutternd. Der Bär rät der menschlichen Protagonistin, den ihr gegebenen Fisch spätestens bis morgen zu verspeisen oder diesen gegebenenfalls zu entsorgen⁸⁹. Der Bär gibt der menschlichen Protagonistin ein Handtuch, um die radioaktive Strahlung, der sie ausgesetzt ist, zu vermindern, weist sie an, sich zuzudecken, und bietet ihr sogar an, ein Gutenachtlied für sie anzustimmen:

“Please use this [large towel] when you take your nap. It has only been two hours since we started out, and the radioactivity is low, but all the same...I’m off to take a little walk. Would

⁸⁷ Siehe Unterkapitel 3.2.2.: Kawakami, Hiromi, „God Bless You“, in: *March was made of Yarn*. Elmer Luke und Karashima David (Hg.), London: Harvill Secker 2012, S. 48-53, S. 50: „The child yanked the bear’s fur and kicked his legs. Then he shouted, “Punch!” and slugged the bear in the stomach before running off“; Kawakami, Hiromi, 川上弘美 „Kamisama“ 神様 [God Bless You], in: *Soredemo sangatsu wa, mata [March was made of Yarn]*. Suzuki Tetsu (Hg.), Tōkyō: Kodansha 請談社 2012, S. 54-62, S. 57, 58.

⁸⁸ Kawakami, „God Bless you 2011“, S. 40: „Bears can handle strontium. Plutonium, too.“ [...] Sunglasses stole a glance at my face, but he avoided looking at the bear directly. Long Gloves occasionally ran his hands over the bear’s belly and tugged at his fur“; Kawakami, „Kamisama 2011“, S. 67,68.

⁸⁹ Kawakami, „God Bless you 2011“, S. 44: „Oh yes, salted fish doesn’t keep very well, so if you choose not to eat it be sure to throw it out tomorrow“; „Kamisama 2011“, S. 72.

you like me to sing you a lullaby before I go?" he asked earnestly. I told him I was quite capable of falling asleep without a lullaby. He was clearly disappointed, but a moment later he was headed upstream on his walk. (Kawakami, „God Bless you 2011“, S. 42)

『昼寝をするときにお使ください。まだ出発してから二時間ですし、今日は線量が低いですが、念のため。僕はそのへんをちょっと歩いてきます。もしよかったらその前に子守歌を歌ってさしあげましょうか』真面目に訊く。子守歌なしでも眠れそうだとわたしが答えると、くまはがっかりした表情になったが、すぐに上流の方へ歩み去った。』(Kawakami, „Kamisama 2011“, S. 70)

Die Bärenfigur kümmert sich rührend um das ihr offensichtlich als infantil erscheinende Menschenkind, indem sie ihr Schutz und Nahrung bietet. Die Bärenfigur steht für die Abhängigkeit des Menschen von der Natur, die ihm nach der Katastrophe deutlich wird. Um ihr das Einschlafen nach dem anstrengenden Spaziergang und dem Essen zu erleichtern, möchte die Bärenfigur die menschliche Protagonistin in den Schlaf singen, was sie jedoch als seltsame, übertriebene Geste der Bevormundung oder gar als Beleidigung auffasst und daher kurz und rau abweist. Die Abweisung kränkt die Bärenfigur sehr, führt aber nicht dazu, dass sie die Menschenfigur verstößt oder ihr mit weniger Umsicht und Respekt entgegentritt.

Zum Abschied äußert der Bär den Wunsch, die menschliche Protagonistin zu umarmen, um ihr nahe zu sein:

“Would you mind if we hugged?” he finally asked. “Where I come from, that’s what we do when we say good-bye to someone we feel close to. If you don’t like the idea, of course, then we don’t have to.” I consented. The fact that bears don’t take baths meant there would probably be more radiation on his body. But it had been my decision from the start to remain in this part of the country, so I could hardly be squeamish. The bear took a step forward, spread his arms wide, and embraced my shoulders. Then he pressed his cheek against mine. I could smell the odor of bear. He moved his other cheek to mine and squeezed me firmly again. (Kawakami, „God Bless you 2011“, S. 43)

『抱擁を交わしていただけますか』くまは言った。『親しい人と別れるときの故郷の習慣なのです。もしお嫌ならもちろんいいのですが』わたしは承知した。くまはあまり風呂に入らないはずだから、たぶん体表の放射線量はいくらか高いだろう。けれど、この地域に住みつづけることを選んだのだから、そんなことを気にするつもりなど最初からない。くまは一步前に出ると、両腕を大きく広げ、その腕をわたしの肩にまわし、頬をわたしの頬にこすりつけた。くまの匂いがする。反対の頬も同じようにこすりつけると、もう一度腕に力を入れてわたしの肩を抱いた。思ったよりもくまの体は冷たかった。』(Kawakami, „Kamisama 2011“, S. 72)

Die Bärenfigur möchte der menschlichen Protagonisten gerne nahe sein und ihre Dankbarkeit und ihre Gefühle für sie ausdrücken. Sie rechtfertigt sich mit dem Verweis auf die (nicht näher spezifizierten) Traditionen ihrer Heimat, wo es Brauch sei, „vertraute

Leute“ bzw. in der englischen Übersetzung „someone we feel close to“ zu umarmen, wenn man sich voneinander verabschiedet. Die menschliche Protagonistin gibt der Bitte der Bärenfigur nur wegen ihres herzlichen Gemütes nach. Die Bärenfigur umarmt sie und schmiegt liebevoll ihre Wange an die der menschlichen Protagonistin. Ihre Herzlichkeit, Freundlichkeit und Zuneigung werden dem steifen, distanzierten Verhalten der menschlichen Protagonisten gegenübergestellt. Stellvertretend für den Mensch, der sich von seiner eigenen Natur entfernt hat, diese alten Traditionen vergessen hat oder nichts mehr mit ihnen anzufangen weiß. Die Bärenfigur bemüht sich, der menschlichen Protagonistin nach der eigenverschuldeten Katastrophe zu helfen, ihre eigene Natur und Verbindung zur Natur wieder aufleben und nicht als utopisches Ideal verkümmern zu lassen.

3.2.3. Tier-Mensch-Grenze in „Kamisama 2011“

Die Tier-Mensch-Grenze scheint in „Kamisama 2011“, wenn man den Text zunächst nur oberflächlich betrachtet, betont zu werden; beim genaueren Hinsehen stellt sich jedoch heraus, dass sie aufgehoben wird. Am offensichtlichsten wird die Tier-Mensch-Grenze zunächst durch die ständige Verwendung des Wortes „kuma“ aufgezeigt, die den Leser immer wieder an die ‚wahre‘ (also die tierische) Gestalt der Bärenfigur erinnert. Dies steht allerdings im Widerspruch zu den menschlichen, rationalen Eigenschaften, die der Bärenfigur zugeordnet werden: Im Gegensatz zur menschlichen Protagonistin drückt sie sich gewählt aus, ergreift Initiative, fängt Fische und bereitet diese zu, und sie geht ausgesprochen schützend, wertschätzend und liebevoll mit der menschlichen Protagonistin um. Die Bärenfigur wird als guterzogen, höflich, fürsorglich und praktisch veranlagt dargestellt und steht damit im Kontrast zu den hilflosen, schlecht ausgestatteten, unhöflichen bis rabiaten menschlichen Figuren in Kawakamis Text. Die Tier-Mensch-Grenze löst sich durch diese Zuschreibung von menschlichen Eigenschaften an die Bärenfigur schnell auf und lässt die bewusste Entscheidung der Autorin, ein wildes Tier darzustellen, als widersprüchlich erscheinen. Die Wahl des Wildtieres ist interessant, da es sich um ein u.a. in der Präfektur von Fukushima ansässiges, dem Menschen gefährlich werdendes sowie weitbekanntes Tier handelt, welches bei Kawakami durch Inversion zu einen umsichtigen, gutmütigen und zivilisierten Gegenspieler für die infantilen, barbarischen menschlichen Figuren wird. Das wilde Tier wird in Kawakamis Text zum höflicheren, gebildeteren Übermenschen, der scheinbar völlig losgelöst vom Menschen agieren und überleben kann.

Der Mensch jedoch kann ohne die Bärenfigur nur schwer nach der Katastrophe überleben und sucht Schutz und Zuversicht in der Natur. Die Bärenfigur dient dem Menschen bei Kawakami als Erinnerung, dass er selbst Teil der Natur ist.

Somit kann die Bärenfigur stellvertretend für die Natur als Muttergottheit verstanden werden, die die Lebensgrundlage für den Menschen darstellt, jedoch von ihm verstoßen wird. Der Titel der Kurzgeschichte („Kami-sama“, wörtlich zu übersetzen mit „Gottheit“) verweist darauf, dass die Figur des Bären hier auch im Lichte eines übernatürlichen, göttlichen Wesens gesehen werden kann. Tiere, die beseelte Natur und Tiergottheiten erinnern an die animistischen Glaubensvorstellungen im vormodernen Japan. Die Bärenfigur in „Kamisama 2011“ könnte somit nicht nur als Tier fungieren, sondern vielmehr als Naturgott, der für die Natur selbst steht, und der der Menschenfigur helfend unter die Arme greift, ihn schützen will und ihm wohlwollend zur Seite steht. Durch die ungleiche Macht- und Kompetenzverteilung zwischen dem göttlich-tierischen Protagonisten und den Menschenfiguren in Kawakamis Text wird die abhängige und unterlegene Rolle des Menschen in der Natur augenscheinlich. Weiters wird augenscheinlich, dass die Bärenfigur, die Natur, die Katastrophe unbeschädigt überleben wird, während der Mensch jedoch diese Resilienz nicht besitzt und auf die Natur als sein Lebensraum und Ressourcenspender angewiesen ist.

4. Tawada Yōkos „Dōbutsutachi no Baberu“

In diesem Kapitel wird zuerst die Autorin Tawada Yōko vorgestellt, deren Theaterstück „Dōbutsutachi no Baberu“ im Folgenden analysiert werden soll. Nach einer kurzen Einführung zum Text folgt eine Inhaltszusammenfassung und die Analyse.

Die Autorin Tawada Yōko wurde 1960 in Tōkyō geboren. Sie studierte in Tōkyō, Hamburg und Zürich Literaturwissenschaft und lebt seit 1982 in Deutschland, wo sie als erfolgreiche Schriftstellerin von Werken unterschiedlichster Gattungen (Gedichte, Erzählungen, Romane, Essays, Prosagedichte, Theaterstücke, Libretti, Kurzromane etc.), sowohl in deutscher wie auch in japanischer Sprache, tätig ist. Tawada wurde mit diversen Literaturpreisen ausgezeichnet, wie u.a. dem japanischen Akutagawa-Preis (1992) oder dem Kleist-Preis (2016)⁹⁰.

⁹⁰ Tawada, Yōko, „Bio-Biographie“, *The official homepage information about Yoko Tawadas life, books, events, projects and news*. 2019, (http://yokotawada.de/?page_id=5) (02.09.2019).

Das Theaterstück „Dōbutsutachi no Baberu“, dessen Textbuch im Folgenden untersucht werden soll, wurde am 7. August 2013 um 19 Uhr im Tōkyōter Theater X Kai (Shiatā X kai シアターXカイ) auf Japanisch uraufgeführt⁹¹. Die beteiligten Schauspieler waren Adachi Noriko (安達紀子), Iki Terumi (壱岐照美), Itatsu Mirai (板津未来), Usami Masashi (宇佐美雅司), Okano Ai (岡野愛) und Maruyama Rina (丸山里奈)⁹². Das Textbuch für das Theaterstück wurde von Tawada Yōko 2012 verfasst, wobei dessen Veröffentlichung erst 2013 in deutscher⁹³ und 2014 in japanischer Sprache erfolgte⁹⁴. Hierbei ist anzumerken, dass das Textbuch jeweils in einem anderen Kontext erschien: Die deutsche Fassung wurde 2013 zusammen mit elf weiteren Theaterstücken in einem Sammelband mit dem Titel *Mein kleiner Zeh war ein Wort: 12 Theaterstücke* veröffentlicht. Die japanische Version wiederum erschien in dem Sammelband *Kentoshi*, wobei die darin enthaltenen Novelle „Weihlaternenträger“ (Kentōshi 献灯使) und die Kurzgeschichten „Überall Skanda, der Wächtergott“ (Idaten dokomademo 韋駄天どこまでも), „Die Insel der Unsterblichkeit“ (Fushi no shima 不死の島) und „Nirvana“ (Higan 彼岸) das von der Autorin als letztes hinzugefügte Theaterstück in den Kontext einer dystopischen Post-Fukushima-Welt stellen. In welcher Sprache das Textbuch ursprünglich verfasst wurde, ist nicht bekannt. Da keine Übersetzer in der deutschen oder japanischen Ausgabe vermerkt sind, ist anzunehmen, dass die Autorin die Übersetzung selbst vorgenommen hat.

Der Inhalt des Stückes lässt sich folgendermaßen zusammenfassen: Während sich im ersten Akt sechs Tiere (Hund, Katze, Eichhörnchen, Fuchs, Hase und Bär) nach einer Sintflut treffen und die Abwesenheit des Menschen und deren mögliche Ursache besprechen, werden im zweiten Akt die Tiere vermenschlicht gezeigt, indem sie sich wie Menschen siezen (sie verwenden die Endungen *desu/masu*) und an Zivilisationskrankheiten leiden. Im dritten Akt legen die Tiere das Menschliche wieder ab und debattieren über Sprache und – wie der Titel des Theaterstückes verrät – den Turmbau zu Babel.

⁹¹ Theater X, „X kai repātorī gekijō ‚Dōbutsutachi no Baberu‘“ Xカイレパトリー劇場「動物たちのバベル [Das Repertoire des Theaters X Kai], *Theater X kai シアターXカイ*, 2019. (<http://www.theaterx.jp/13/130807-130810p.php>) (02.09.2019).

⁹² Theater X, „Das Repertoire des Theaters X Kai“, 2019.

⁹³ Vgl. Tawada, „Mammalia in Babel“, S. 290-317.

⁹⁴ Vgl. Tawada, „Dōbutsutachi no Baberu“, S. 222-265.

Zwar handelt es sich bei der hier vorliegenden Analyse um eine qualitative Studie; es wurde aber dennoch die Präsenz der Figuren quantitativ erfasst. Demnach kommt das Eichhörnchen (73 Wortmeldungen) am häufigsten vor, gefolgt vom Hund (68) und der Katze (60); abgeschlagen sind hingegen Bär (55) und Hase (53), wobei der Fuchs (50) am wenigsten sprachlich präsent ist. Die dargestellten Tiere haben mit Ausnahme des Eichhörnchens besondere historische, religiöse und kulturelle Bedeutung in Japan. Umso interessanter ist es, dass Tawada die Eichhörnchenfigur als Brücke und Verbindungsglied zwischen den Tieren in ihrem Theaterstück „Dōbutsutachi no Baberu“ ausgewählt hat.

Der Hund wurde laut Ambros schon während der Jōmon-Zeit (12.000-300 v.Z.) zum Jagen eingesetzt, in der Kofun-Zeit (300-710 n.Z.) weiter domestiziert, wobei erst in der Edo-Zeit (1600-1868) der Glaube an den Hund als *shape-shifter* entstand⁹⁵. Ab Ende des 17. Jahrhunderts wurden auch die ersten Tierschutzrechte zum Schutz von Hunden und Katzen erlassen und Heime für streunende Hunde eingerichtet⁹⁶. Aus einem eigenen Band einer Reihe von Essays und Miszellenliteratur⁹⁷ aus der Meiji-Zeit (1868-1912) geht hervor, dass der Hund schon damals ein beliebtes und vielbeschriebenes Tier war, welches bereits in den Titeln der Geschichten vor allem als Begleiter des Menschen (Jagd, Schoßhund) dargestellt wurde⁹⁸. Der Glaube, dass sich auch Katzen als *shape-shifters* in schöne, magische Frauen verwandeln können, war im vormodernen Japan weit verbreitet⁹⁹. Ab der Edo-Periode (1600-1868) wurde auch die religiöse Bedeutung der Katze und des Fuchses in Terajima Ryōans „Wakan sansaizue“ (1713) vertieft, indem der Glaube an eine Besessenheit des Menschen durch die Katze hinzukam¹⁰⁰. Der wilde, nicht domestizierbare, mit nahezu menschlicher Intelligenz ausgestattete Fuchs, der dem Menschen einerseits helfend zur Seite steht, andererseits aber auch Tod und Krankheit bringt, wurde auch als Gestaltwandler dargestellt¹⁰¹. Die literarischen Darstellungen des Fuchses beginnen als freundlicher

⁹⁵ Ambros, „Order, Karma, and Kinship“, S. 28ff.

⁹⁶ Ebd., S. 43f.

⁹⁷ Best, *Handbuch literarischer Fachbegriffe*. S. 343: „Miszellaneen bzw. Miszellen (Pl.): (lat. Vermischtes) vermischte Schriften, Sammlung kleinerer Beiträge.“

⁹⁸ Minakata, Kumagusu 南方熊楠, „Inu ni kansuru minzoku to densetsu“ 犬に関する民俗と伝説 [Den Hund betreffende Volksbräuche und Sagen], in: *Nihon no Meizuihitsu 76 Inu* 日本の名随筆 76 犬, Etō Jun 江藤淳 (Hg.), Tōkyō: Sakuhinsha 作品社 ²1989, S. 202-214.

⁹⁹ Ambros, „Order, Karma, and Kinship“, S. 19-28.

¹⁰⁰ Ebd., S. 45ff.

¹⁰¹ Kang, Xiaofei, „The Fox [hu] and the Barbarian [hu]: Unraveling Representations of the Other in Late Tang Tales“, *Journal of Chinese Religions*, vol. 27, no. 1, 1999, S. 35-67, S. 35 f.

Begleiter des Menschen in der frühen Gedichtsammlung *Manyōshū*¹⁰² (*Sammlung der 1000 Blätter*, 4-7 Jhd.). Im *Kojiki*¹⁰³ (*Aufzeichnungen alter Begebenheiten*, 712) treten Füchse als *shape-shifter* mit übernatürlichen Kräften in Erscheinung; im *Nihonshoki*¹⁰⁴ (*Japanische Geschichtsschreibung*, 720) sind sie ein gutes Omen¹⁰⁵. Als *trickster*, die Männer verführen und befallen können, tauchen sie im *Konjaku Monogatari*¹⁰⁶ (11 Jhd.) auf¹⁰⁷, und im *Heike monogatari*¹⁰⁸ (*Die Erzählungen vom Geschlecht der Heike*, 12 Jhd.) werden sie als „uncanny, fearful, mysterious, and crafty“ dargestellt¹⁰⁹. Bis zum heutigen Tage genießt der Fuchs durch zahlreichen „Proverb[s], idome[s] und homilies“ in der japanischen Sprache große Präsenz¹¹⁰. Der Hase wird laut Nakazawa in der Literatur mit den Eigenschaften „lieblich“ und „süß“ in Verbindung gebracht¹¹¹. Alexandra Linster hat in ihrer Dissertation die Rolle des Hasen als archetypisch bezeichnet (in der Geschichte „Der Hase im Mond“ wird der Hase mit Fruchtbarkeit, Wiedergeburt, Reproduktion (Weiblichkeit) und der Reisernte in Verbindung gebracht), während die Hasenfigur in „Der weiße Hase von Inaba“

¹⁰² Nakamura, Teiri, *Kitsune no nihonshi: Kodai chūseihen* [Die japanische Geschichte des Fuchses: Altertum bis Mittelalter]. Tōkyō: Nihon Editāsukūru Shutsuhanbu 日本エディタースクール出版部 2001, S. 2,13: Das *Manyōshū* [Sammlung der 1.000 Blätter] ist eine Sammlung von *waka*-Gedichten mit einem metrischen Schema von 5-7-5-7-7. Der Fuchs steht in dem Gedicht, welches wahrscheinlich im 8. Jhd. entstand, nicht im Zentrum, sondern ist ein in der Nähe des Menschen lebendes (sich badendes) Wesen.

¹⁰³ Nakamura, *Kitsune no nihonshi*, S. 5,13: *Kojiki* 古事記 [Aufzeichnungen alter Begebenheiten] wurde als Reaktion auf die und nach der Vorlage der chinesischen Nationalmythenbildung geschrieben.

¹⁰⁴ Ebd., S. 5,13: *Nihonshoki* 日本書紀 [Japanische Geschichtsschreibung] umfasst u.a. den Entstehungsmythus inkl. Legitimierung des japanischen Kaisers, indem die Linie des Kaiserhauses bis zur Sonnengöttin Amaterasu rekonstruiert wird.

¹⁰⁵ Miyamoto, Yuki, „Possessed and Possessing: Fox-possession and discrimination against the wealthy in the modern period“, *Culture and Religion* vol. 7, no. 2, 2006, S. 139-154, S. 147f.

¹⁰⁶ Nakamura, *Kitsune no nihonshi*, S. 13,21: Das *Konjaku Monogatari* 今昔物語集 [Geschichtensammlung der alten Vergangenheit] enthält mythologische Erzählungen aus der Heian-Zeit, deren Ursprünge aus Indien und China stammen. Hier kommt die Verehrung des Fuchses als Agrar-Gottheit vor.

¹⁰⁷ Miyamoto, „Possessed and Possessing“, S. 147f.

¹⁰⁸ Nakamura, *Kitsune no nihonshi*, S. 111: Das *Heike Monogatari* [Die Erzählungen vom Geschlecht der Heike] ist ein Kriegsepos über die Auseinandersetzung des Krieger-Clans der Taira mit den Minamoto, wobei buddhistische Mönche eine Geschichte über Füchse erzählen und die buddhistische Göttin vorkommt.

¹⁰⁹ Kozaki, Kiyoshi, *Kitsune: Japan's Fox of Mystery, Romance & Humor*, Tōkyō: Hokuseido Press, 1962, S. 126;

¹¹⁰ Uther, Hans-Jörg, „The Fox in World Literature: Reflections on a 'Fictional Animal'“, *Asian Folklore Studies* vol. 65, no. 2, 2006, S. 133-160, S. 151; Kozaki, *Kitsune*, S. 228-235f: Die Popularität des Fuchses ist bis heute präsent, wie z.B. in einer Vielzahl von Pflanzen-, Tier- und Pilznamen, aber auch beim Essen, bei Spielen, im Aberglauben „Kitsune no yomeiri“, aber auch in Phrasen wie „Kitsune no ko o hojiri“ 狐の子をほじろ [Der Apfel fällt nicht weit vom Stamm], „Kitsune fuku“ 狐福 [unerwartetes Glück], „Kitsune o uma no noseru“ 狐を馬の乗せる [wackelig, wie der Ritt auf einem Fuchs, der auf einem Pferd steht], „Onaji ana no kitsune“ 同じ穴の狐 [wir sind alle gleich], oder „Kitsune ni azuki meshi“ キツネに小豆飯 [den Bock zum Gärtner machen].

¹¹¹ Nakazawa, „Horon: kuma no shudai o meguru hensōkyoku“, S. 222.

aus dem *Kojiki* (712) mit dem Götterboten, der eine gute Verbindung mit der Gottheit des Berges hat, und mit gutem Omen assoziiert wird¹¹². Die kulturelle Bedeutung des Bären wurde bereits im vorigen Kapitel erläutert.

4.1. Darstellung der Tierfiguren

In diesem Kapitel wird die Darstellung aller sechs tierischen Akteure (Hund, Katze, Eichhörnchen, Fuchs, Hase und Bär) nach der Sintflut untersucht. Die körperlichen Merkmale der Tierfiguren sind mit den Tierarten assoziierte Charakteristika, wobei es zwischen erstem und zweitem Akt zu einer Vermenschlichung der Tierfiguren (angezeigt durch Kleidung) kommt, die sich jedoch im dritten Akt wieder aufzulösen beginnt. Die geistigen Merkmale der Katzenfigur und Hundefigur sind geprägt von ihrer Anhängigkeit vom Menschen durch eine verinnerlichte Zivilisierung des Menschen und die daraus resultierende Naturferne. Die Fuchsfigur, Hasenfigur und Eichhörnchenfigur haben ihre Instinkte nicht abgelegt, da sie ihren Zivilisationsprozess noch nicht vollendet haben und somit innerlich Kämpfe zwischen ihrer tierischen und menschlichen Natur austragen. Nur die Bärenfigur lehnt die menschliche Zivilisation komplett ab und versucht, die anderen davon zu überzeugen, sich wieder ihrer tierischen Wurzeln nach der Katastrophe zuzuwenden. Je höher der Zivilisationsgrad ist, desto mehr werden die sozialen und ökonomische Hintergründe der Tierfiguren angegeben (viel über Katze und Hund, mittelmäßig bei Eichhörnchen, Hase und Fuchs und keine Angaben über den Bären).

4.1.1. Körperliche Merkmale der Tierfiguren

Das äußere Erscheinungsbild der sechs tierischen Protagonisten in Tawadas „Dōbutsutachi no Baberu“ ist während den Akten eins bis drei starken Änderungen unterworfen, die in diesem Kapitel nun näher ausgeführt werden. Zu Beginn des ersten Akt werden die körperlichen Merkmale der Tierfiguren, die gleichzeitig ihre Stärken darstellen, im Vergleich zu den körperlichen Eigenschaften und (mangelnden) Fähigkeiten des Menschen dargestellt, wobei jedes Tier für sich selbst Partei ergreift und seine Vorteile gegenüber dem Menschen hervorkehrt:

¹¹² Linster, Alexandra, *Usagi-e- die Hasenbilder der frühen Meiji-Zeit*. Dissertation (Japanologie, Universität Wien) 2015, S. 31-39.

BÄR: Es lag doch an keiner Misskonstruktion, sondern nur an einer Krankheit. Die Menschen hatten zum Beispiel kaum Körperhaar. Man sagt, sie hätten eine tödliche Strahlung abbekommen und ihre Körperhaare verloren.

FUCHS: Ihr Maul war an einem flachen Gesicht angebracht. Deshalb konnten sie nicht ordentlich zubeißen.

EICHHÖRNCHEN: Ihre Augen waren nicht seitlich des Gesichts montiert, so dass ihr Blickfeld beengt war.

HASE: Weil ihre Ohren zu tief platziert und ihre Ohrläppchen zurückgebildet waren, konnten sie kein Geräusch aus der Ferne hören.

FUCHS: Die Menschen konnten werden besonders schnell laufen noch einigermaßen hoch springen. [...]

KATZE: Die Menschen waren nachtblind, gingen aber nie vor Sonnenuntergang ins Bett. Sie blieben lange wach, ohne einen einsehbaren Grund, und verschwendeten Elektrizität.

HUND: Die Nase der Menschen hat kaum etwas anderes geleistet als Nasenschleim rauszulassen. Als Geruchsorgan war sie nicht zu gebrauchen. Die menschliche Nase konnte nicht einmal einen Stuhl, auf dem das eigene Kind gerade gegessen hat, von einem anderen Stuhl, auf dem ein fremdes Kind gegessen hat, unterscheiden. Ach, was rede ich überhaupt. Der Geruchssinn der Menschen hat sich zurückgebildet, weil es besser ist, wenn man nicht genau alles riechen kann. Die Klassenräume und die Arbeitsplätze der Menschen stanken nach Angstschweiß. Es ist katzenleicht, über die Menschen negativ zu reden. Deshalb müssen wir damit aufhören. Es ist hingegen eine große Leistung, sie zu loben. Deshalb erklären wir, die zivilisierten Hunde, es zu unserer Aufgabe, gute Eigenschaften der Menschen herauszufinden und sie bekannt zu machen. Die Menschen waren herrlich! (Tawada 2013, S. 295, 296)

クマ:設計ミスではなく、病気かもしれない。体毛が全部ほとんど抜けてしまっていたのは、生命を奪うような光線に当たったせいらしい。

キツネ:口が平面的な顔についているから、うまく噛みつかないし。

リス:人間は目が顔の側面についていないから、視界が狭かった。

ウサギ:人間は耳が低過ぎる位置についていて、耳の外に出ている部分が退化していたから、遠くの音がほとんど聞こえなかった。

キツネ:人間は走るのがとても遅くて跳躍力もなかった。 [...]

ネコ:人間は鳥目だったくせに暗くなっても寝ないで、電気を無駄にして、いつまでも理由もなく起きていた。

イヌ:人間の鼻は鼻水を垂らすためにあるようなもので、においに関しては性能が悪かった。においをかいても、さっきまで自分の子のすわっていた椅子を他人の子のすわっていた椅子と区別することさえできなかった。いや、においなんかしない方がいいから、鼻が退化した。人間の教室も仕事場も恐怖を感じる時ににじみ出る汗でむんむんしていた。人間の悪口を言うのは簡単すぎるから、やめよう。人間を褒め称えるのはとても難しい。だからこそ、文明化したわたしたちイヌ族は、人間の長所を無理にでも探し出して宣伝することを一生の課題とする。ああ、人間はすばらしい。(Tawada 2015, S. 231, 232)

Alle sechs Tierfiguren werden im ersten Akt mit ihren für ihre Spezies typischen Merkmale beschrieben: Der Hund¹¹³ hat eine gute Nase, die Katze hat gute Augen, das Eichhörnchen

¹¹³ Da in der japanischen im Gegensatz zum deutschen Sprache Tierbezeichnungen nicht an Geschlechter gebunden sind und den Tieren, mit Ausnahme der Katze, kein Geschlecht zugeordnet werden kann, hat sich

wird indirekt mit seitlich angebrachten Augen beschrieben, der Fuchs hat ein langgezogenes Gesicht, der Hase hat nach oben gerichtete Ohren und große Ohrläppchen, und der Bär hat ein dichtes Fell. Interessant ist, dass diese körperliche Beschaffenheit von den Tierfiguren selbst als Grund für ihr Überleben im Gegensatz zum ausgestorbenen Menschen gedeutet wird. Körperliche Merkmale wie ein buschiger langer Schwanz werden als Vorteil, den Eichhörnchen, Fuchs, Katze und Hund gemein haben, dargestellt, indem sich Bär und Hase für ihre kleinen Schwänze (was als Mangel wahrgenommen wird) beschämt fühlen¹¹⁴. Die beschriebenen Körperteile werden Fähigkeiten zugeordnet. So ermöglichen dem Fuchs sein gutes Gebiss und seine schmale Gesichtsform einen guten, festen Biss, und der Bär vermag durch sein dichtes, haariges Fell, der (radioaktiven) Strahlung zu trotzen. Der Hase preist seine große Fruchtbarkeit und Potenz durch den Verweis auf seine große Nachkommenschaft an¹¹⁵. All diese Eigenschaften ermöglichten es den Tierfiguren, die Katastrophe der Sintflut zu überleben, im Vergleich zum Menschen, der durch seinen fehlerhaften Körperbau nicht überleben konnte.

Im zweiten Akt ändert sich die Beschreibung der Tiere allerdings drastisch, da alle sechs Protagonisten plötzlich geschlechterunspezifische und elegante Kleidung tragen¹¹⁶. Durch die Kleidung wird auch das Tierische der Protagonisten verschleiert und man stellt schnell körperliche Verschlechterungen durch den vorangeschrittenen Zivilisationsprozess fest. Im dritten Akt sind diese Kleidungsstücke (nach angedeuteter verstrichener Zeit) schon derart abgetragen und zerrissen, dass das Tierische der Figuren wieder zum Vorschein tritt¹¹⁷. Durch die zerrissene Kleidung wird die Entfernung vom Menschen und seiner Lebensweise und die Tierwerdung bzw. die Besinnung auf die eigene Natur der Tierfiguren dargestellt.

Die Schwächen der Tierfiguren werden nicht im selben Ausmaß wie die Stärken in den Vordergrund gestellt, sind jedoch für die Dynamik der Beziehungen zwischen den Tierfiguren nach der Katastrophe ausschlaggebend. Während der Hund sowie auch der Fuchs ohne körperliche Schwächen gezeigt werden, wird die Katze durch ihre fehlende

die Autorin entschlossen, die im Deutschen üblichen geschlechteranzeigenden Artikelbezeichnungen zu verwenden: die Katze, der Hund, das Eichhörnchen, der Hase, der Fuchs, der Bär.

¹¹⁴ Tawada 2013, S. 295: „*Der Bär und der Hase sehen sich beschämt an*“; Tawada 2015, S. 231.

¹¹⁵ Tawada 2013, S. 293: „HASE: [...] Das Beste bei dem Menschen war aber, dass sie uns Hasen als Gottheit das Frühling verehrt haben. EICHHÖRNCHEN: Wie kam das? HASE: Weil wir viele Kinder haben“; Tawada 2015, S. 227.

¹¹⁶ Tawada 2013, S. 298; Tawada 2015, S. 235.

¹¹⁷ Tawada 2013, S. 310: „*Alle haben Klamotten an, die den Verlauf der Jahre nach dem zweiten Akt andeuten. Aus den Löchern im Stoff sieht man die behaarte Haut. Alle Figuren befinden sich in einem Zwischenraum zwischen Mensch und Tier*“; Tawada 2015, S. 254.

Fingerfertigkeit, die es ihr unmöglich macht, einen Stift zu halten und eine Dose zu öffnen, vom Eichhörnchen verspottet¹¹⁸. Dies geschieht jedoch nur, weil die Katzenfigur mit ihren großen Worten (nicht vom Menschen abhängig zu sein) die Richtigstellung durch die Eichhörnchenfigur provoziert. Das Eichhörnchen wiederum ist durch seine zu lang gewordenen Vorderzähne bei seiner Nahrungsaufnahme eingeschränkt, woraufhin es sich ausschließlich von weichen und süßen Speisen ernährt¹¹⁹. Diese Schwächen können als Konsequenz der fortschreitenden Zivilisierung der Tierfiguren verstanden werden. Diese ist bei Hund und Katze wegen der jahrhundertelangen Domestizierung durch den Menschen, die Entfernung von ihrer natürlichen Lebensart und dadurch geschaffene Abhängigkeiten am weitesten entwickelt:

HUND: [...] Auch wir Hunde sind unter ihrem starken Einfluss etwas zivilisiert worden.

BÄR: Was wäre ein Beweis dafür, dass du zivilisiert bist?

HUND: Ich habe einen Schuh, der nach einem Jungen duftet, unter einem Lindenbaum versteckt. Manchmal hole ich ihn heimlich heraus, schnuppere dran und gerate in Ekstase.

BÄR: Das ist in der Tat sehr zivilisiert.

KATZE: Auch ich bin von der Perversität der Menschen angesteckt und zivilisiert worden. Ich finde zum Beispiel eine Plastikmaus attraktiver als eine echte Maus [...] und verlor viel Muskelkraft und Gehirn [...]. (Tawada 2013, S. 293)

イヌ:わたしたちイヌその影響を受けて文明化した。

クマ:あんたが文明化している証拠は?

イヌ:わたしは少年のにおいがする靴を菩提樹の下の草むらに隠している。それを時々出して、においをかいでエクスタシーに浸っている。

クマ:確かに文明的だ。

ネコ:実はわたしも知らないうちに人間の変態がうつって少し文明化していた。プラスチックでできた鼠のおもちゃの方が生きている鼠より面白い。[...] 脳味噌も筋肉もすっかり減ってしまった。[...] (Tawada 2015, S. 228)

Die Katzenfigur leidet unter ihrer verringerten Muskelkraft sowie verminderten geistigen Kapazitäten, während die Hundefigur sich bis zur Ektase an den Gerüchen des Menschen ergötzt. Somit scheint durch den Tod der Menschheit nach der Katastrophe auch die Existenz von der Hunde- und Katzenfigur an einem seidenen Faden zu hängen, da beide ohne den

¹¹⁸ Tawada 2013, S. 290: „EICHHÖRNCHEN: Aber Katzen können keine Dosen öffnen, oder?“; Tawada 2013, S. 291: „EICHHÖRNCHEN: Außerdem kannst du in deiner Pfote keinen Stift halten. Wie willst du einen Vertrag unterschreiben?“; Tawada 2015, S. 223, 224.

¹¹⁹ Tawada 2013, S. 299: „EICHHÖRNCHEN: Ich habe mich auch von der Normalität entfernt. Ich kann nur weiches Zeug wie Croissants oder Erdbeerkuchen essen. Mir wachsen die vorderen Zähne immer weiter, weil sie eigentlich für den Verzehr harter Nahrungsmittel gedacht sind. Jeden Montag besuche ich meinen Zahnarzt, um meine Zähne schleifen zu lassen, und am Wochenende sind sie wieder so lang gewachsen, dass ich meinen Mund nicht mehr schließen kann“; Tawada 2015, S. 236.

Menschen und sein Umfeld nicht oder nur bedingt überlebensfähig sind. Die Schwächen der Tierfiguren sind jedoch nur im Kontext der Zivilisierung und der Menschwerdung problematisch, da die Tiere in ihrem natürlichen Lebensraum keine oder kaum Einschränkungen dadurch hätten. Diese enttarnen die Menschwerdung der Tierfiguren, durch das Übernehmen einer menschlichen, zivilisierten Lebensweise, in der postkatastrophalen Welt als problematisch.

Nicht nur die Schwächen manifestieren sich mit der Menschwerdung, auch der Gesundheitszustand der tierischen Protagonisten verschlechtert sich rapide. Die Katze, die plötzlich mit linguistischen Gedankenspielen konfrontiert ist, bekommt durch geistige Überforderung Kopfschmerzen¹²⁰. Der Hund hat Schmerzen im Brustbein, Taubheit in der Hüfte und leidet zudem unter Appetitlosigkeit, da er den Menschen vermisst¹²¹. Im dritten Akt hat der Hund, wie auch die Katze zuvor, Schwierigkeiten, sich zu konzentrieren und Wortspiele, Witz, Satire und Ironie zu verstehen, da ihn die Erinnerung an den Menschen plagt¹²². Somit scheint die Hundefigur nicht nur von den vorher erwähnten Gerüchen, sondern auch von der Sprache der Menschen abhängig geworden zu sein. Das Eichhörnchen bricht sich beim Dosenöffnen für die Katze einen seiner Zähne ab, worauf die Katze das Geschehen wie folgt kommentiert:

KATZE: Ach, bei Nagetieren wächst jeder Zahn nach. Falls du Schmerzen hast, bringe ich dir Schmerztabletten.

EICHHÖRNCHEN: Typisch Mensch! Ich wäre nie auf die Idee gekommen, mich von Schmerzen zu befreien. (Tawada 2013, S. 291)

ネコ:齧齒類だからまた生きてくるんでしょう。もし痛みがあったら、痛み止めの薬持って来てあげる。

リス:痛みをなくしたいなんて思ったことないけれど、それってやっぱり人間独特の発想だと思う。(Tawada 2015, S. 225)

Die Katzenfigur wird von der Eichhörnchenfigur sogar mit dem Menschen verglichen, der sofort zu Schmerzmittel greift und somit den natürlichen Schmerz beseitigt. Sie hat ihren Zivilisationsprozess also schon fast abgeschlossen und sich von ihrer Natur und ihrem

¹²⁰ Tawada 2013, S. 309: „KATZE: Ich habe heftige Kopfschmerzen. *Monolog*. Ich verstehe nicht mehr, was die anderen reden“; Tawada 2015, S. 251.

¹²¹ Tawada 2013, S. 290: „HUND: Mein Brustbein schmerzt. Meine Hüften fühlen sich schwer an. Mein Magen ist taub und appetitlos“; Tawada 2015, S. 223.

¹²² Tawada 2013, S. 309: „HUND: *Monolog*. Man muss Zwiebelscheiben anbraten, bis sie halbdurchsichtig werden: Dieser Satz taucht immer wieder in meinem Bewusstsein auf und ich kann mich nicht auf die Worte der anderen konzentrieren“; Tawada 2015, S. 251.

Körpergefühl fast gänzlich entfernt. Während des zweiten Aktes leiden die Tierfiguren an ihrer fortschreitenden ‚Zivilisierung‘, indem sie alle möglichen ‚Zivilisationskrankheiten‘ entwickeln; die Katzenfigur bekommt Migräne, die Hundefigur wird antriebslos und die Eichhörnchenfigur verliert die Möglichkeit, ihre wertvollen Zähne einzusetzen. Im dritten Akt juckt der ganze Körper des Eichhörnchens, was offenbar durch seinen Unmut über die abzuwartende und unsichere Zukunft in der postkatastrophalen Welt verursacht wird¹²³. Die Eichhörnchenfigur ist durch das ständige Warten und ihrer Zivilisierung derart ausgelaugt, dass sie psychosomatische Beschwerden entwickelt. Der Fuchs ist aufgrund seiner Abneigung gegenüber seinem Vorgesetzten und dem Zivilisationsprozess geplagt von Schlaflosigkeit¹²⁴. Diese hat den Fuchs sogar in die Medikamentenabhängigkeit getrieben¹²⁵. Der Fuchs, als Kulturfolger, scheint am schlimmsten an seiner Zivilisierung zu leiden, da er nicht einmal durch den Schlaf der Welt der Menschen entfliehen kann und dieser ständig ausgesetzt ist. Die Katze merkt an, dass der Fuchs durch den Medikamentenmissbrauch sogar vergesslich geworden ist und somit nicht mehr im Stande ist, weiterhin konsequent zu lügen¹²⁶. Auch der Bär macht sich Sorgen um den Fuchs und warnt ihn, dass seine Attitüde ihm schaden wird:

BÄR: [...] Wenn du so redest, bekommst du bald Depressionen wie ein Mensch.

FUCHS: In der Tat leide ich seit letztem Dienstag an Depressionen. [...] (Tawada 2013, S. 297)

クマ: [...] なんて人間みたいなこと言っていると、そのうち鬱病になるよ。

キツネ: 実際、先週の火曜日に鬱病になったばかり。[...] (Tawada 2015, S. 233)

Seine ausweglose Situation und die vielen Ratschläge der anderen Tierfiguren überfordern die Fuchsfigur und lassen sie ra(s)tlos zurück.

Nur den Wildtieren, dem Hasen und dem Bären, scheint es in der postkatastrophalen Welt besser zu ergehen. Der Hase gibt zwar vor, eine ansteckende Krankheit zu haben, die scheint jedoch nur ein Vorwand zu sein, um nicht von Katze und Fuchs gefressen zu

¹²³ Tawada 2013, S. 310: „EICHHÖRNCHEN: Ich habe zu lange gewartet, jetzt jucken mir die Rückseiten der Ohrläppchen, die Achseln, der Hintern und der Bauchnabel!“; Tawada 2015, S. 254.

¹²⁴ Tawada 2013, S. 299: „FUCHS: Es ist aber schwer, normal zu leben. Deshalb ist es auch schwer, normal zu schlafen. Ich leide unter Schlaflosigkeit. [...]“; Tawada 2015, S. 236.

¹²⁵ Tawada 2013, S. 308: „FUCHS: Wenn ich dieses Medikament zu mir nehme, kann ich sofort einschlafen. Aber am nächsten Morgen spüre ich einen Sumpf im Kopf und kann nicht mein Bett verlassen“; Tawada 2015, S. 250.

¹²⁶ Tawada 2013, S. 313: „KATZE: Hast du vergessen, dass du kein Zuhause mehr hast?“; Tawada 2015, S. 259.

werden¹²⁷. Der Bär ist der Einzige, der keine Krankheiten oder gesundheitlichen Probleme hat. Auffallend ist, dass je zivilisierter und domestizierter die jeweilige Tierfigur ist, desto größer sind deren gesundheitlichen Probleme. Hund und Katze leiden als Haustiere am meisten, gefolgt vom Eichhörnchen und Fuchs als Kulturfolger, die sich in der Nähe des Menschen aufhalten. Hase und Bär scheinen aufgrund ihrer Verbundenheit mit der Natur von den negativen Einflüssen der Menschen hingegen zum Großteil verschont geblieben zu sein.

4.1.2. Geistige Merkmale der Tierfiguren

Die Einstellungen und Haltungen der Tierfiguren zum Menschen, zur Freiheit und zu der Frage, welche Verhaltensweisen ihr Überleben nach der Katastrophe sichern würden, sind in Tawadas „Mammalia in Babel“ sehr unterschiedlich und ergänzen einander. Jede der Tierfiguren nimmt auf die Einstellungen der anderen Bezug und grenzt sich von deren Meinungen ab. Trotz der unterschiedlichen Ansichten werden alle Einstellungen und Haltungen gleichwertig dargestellt: dadurch wird letztlich keine bestimmte Haltung favorisiert. Die Tugenden und Laster der Tierfiguren sind stark mit ihren Einstellungen und Haltungen verknüpft. Das psychische Wohlbefinden ist bei allen sechs tierischen Protagonisten je nach Zivilisationsgrad sehr unterschiedlich ausgeprägt: Ehemalige Haustiere und Kulturfolger leiden unter Burnout, Panikattacken und Depressionen, während naturnahe Tiere wie der Bär und der Hase kaum Beeinträchtigungen spüren.

4.1.2.1. Die Hundefigur

Die Beteuerungen der Hundefigur ziehen sich wie ein roter Faden durch das gesamte Theaterstück: Der Hund vermisst den Menschen bitterlich, obwohl der Mensch seinen Planeten mit seiner nicht nachhaltigen Lebensweise ausgebeutet und fast vollkommen zerstört hat:

HUND: Viele Tiere sagen, dass es ihnen ohne Homo sapiens besser geht. Es kann sein, dass die Menschen Krebszellen unserer Erde waren. Dennoch möchte ich nicht verleugnen, dass ich sie vermisse. (Tawada 2013, S. 290)

イヌ: ホモサピエンスなんて存在しない方がいいというのが一般的な見方。確かに、人間は地球にとってはがん細胞みたいなものだったかもしれない。それでも人間が恋しい。(Tawada 2015, S. 223)

¹²⁷ Tawada 2013, S. 292; Tawada 2015, S. 226.

Die Hundefigur leugnet nicht, dass die Menschen durch ihr Handeln die Natur zerstörten und die Erde sich jetzt nach der Katastrophe wieder erholen kann. Selbst die Zerstörung ihres eigenen Lebensraumes verzeiht die Hundefigur ihnen. Ihre Sehnsucht nach ihnen geht so weit, dass sie sogar trotz ihres umweltzerstörenden Verhaltens für sie Partei ergreift, deren Verhalten relativiert und objektiviert:

HUND: Nicht alle Menschen waren damit einverstanden, der Natur ihre Arme und Beine abzuschneiden. Manche waren von Anfang an dagegen, andere bereuten hinterher, was sie getan hatten. (Tawada 2013, S. 295)

イヌ:でもすべての人間が自然の手脚を切り取ることに賛成していたわけではないでしょう。初めから反対していた人間もいたし、後から後悔していた人間もいた。(Tawada 2015, S. 230)

Die Hundefigur verteidigt den Menschen vor allen anderen Tieren und warnt diese davor, alle Menschen in einen Topf zu werfen, indem sie hervorhebt, dass es unter den Menschen zu Lebzeiten auch Personen gab, die sich für den Erhalt und den Schutz der Natur aussprachen. In welchem Verhältnis sich die Naturschützer, die ihre Taten bereuenden Menschen und die Naturzerstörer gegenüberstanden, wird von der Hundefigur nicht dargestellt. Egal, wie sich die Menschen zur Natur verhalten haben, sie sind alle durch die Sintflut umgekommen. Dies spricht dafür, dass vor Katastrophen, die alle unerwartet und gleichermaßen treffen, alle Lebewesen gleich sind.

Der Hund begründet seine Sehnsucht nach dem Menschen, der von der Sintflut ausgelöscht wurde, mit seiner Liebe:

HUND: [...] Ich vermisse die Menschen, aber nicht weil sie mir Essen zubereitet haben. Auch nicht weil sie mich gewaschen, gekämmt und mein Klo geputzt haben. Mit einem Wort: Ich habe die Menschen nicht als Diener geliebt. (Tawada 2013, S. 292)

イヌ: [...] 人間が恋しいのは、食事を与えてくれたからじゃない。洗って、毛を梳かして、糞を片付けてくれたからでもない。つまり使用人としての人間を愛していたわけじゃない。(Tawada 2015, S. 226)

Der Hund macht damit deutlich, dass er den Menschen nicht für seine (Wohl)Taten an ihm geliebt habe und ihn, anders als die Katze, niemals als Untergeordneten von niederem Rang betrachtet habe. Woraus seine Liebe genau bestand gibt er jedoch nicht preis. Mit dieser Aussage stellt sich die Hundefigur konträr zur Katzenfigur auf, die den Menschen als

Bediensteten wahrnahm. Der Hund hingegen sieht den Menschen als Mitbewohner an.¹²⁸ Dadurch kehrt der Hund wie auch die Katze die üblich, gedachte Hierarchie von Mensch und Tier in ihr Gegenteil um. Sein Leid ist sogar derartig groß, dass er sogar einen getragenen Schuh eines Menschenkindes versteckt hält, um seine Einsamkeit und Sehnsucht nach der Katastrophe besser überdauern zu können¹²⁹. Jedoch gibt der Hund zu, dass dies nur ein kleiner Trost ist.

Der domestizierte Hund hat die menschliche Welt derart verinnerlicht, dass er versucht, in einer von Marktwirtschaft getriebenen Gesellschaft seinen Weg zu gehen. Der loyale Hund, der seinem menschlichen Besitzer zur Seite stand und dessen Befehle gehorsam ausführte, hat jedoch Schwierigkeiten, nach der Katastrophe selbst Entscheidungen zu treffen. Sowohl bei der Auswahl seines Studiums, wie auch bei der Suche nach seiner Bestimmung und Profession kann sich der Hund nur schwer festlegen. Der Wunsch, Leben retten zu wollen, bringt ihn zuerst auf die Idee, Polizeihund zu werden; als er jedoch einen Dokumentationsfilm über den brutalen, menschlichen Umgang mit obdachlosen Hunden sieht, möchte der Hund lieber Jus studieren¹³⁰. Er ist emotional und wegen der Tötung eigener Artgenossen durch den Menschen derart erbost, dass er einen Streit mit einem unbeteiligten Menschen anfängt¹³¹. Danach möchte der Hund die Korruption und Ungerechtigkeit (des Menschen) bekämpfen¹³². Somit findet in ihm ein Konflikt zwischen seinem Gerechtigkeitsempfinden gegenüber seinen Artgenossen und seiner Loyalität gegenüber dem Menschen statt. Durch den hohen Gerechtigkeitssinn des Hundes kann dieser menschliches Handeln zumindest ansatzweise kritisch sehen, wie die

¹²⁸ Tawada 2013, S. 291: „HUND: Ich wollte arbeiten. Es war nicht meine Absicht, von dem Menschen, der mein Mitbewohner war, ernährt zu werden“; Tawada 2015, S. 224.

¹²⁹ Tawada 2013, S. 293; Tawada 2015, S. 228.

¹³⁰ Tawada 2013, S. 301: „HUND: [...] Ich will sterben, um meine Leute zu retten. [...] Am nächsten Tag bekam ich zufällig einen unglaublichen Dokumentarfilm zu sehen. Er zeigte, wie obdachlose Hunde mit einem riesigen Netz gefangen und in einen Käfig eingesperrt wurden. [...] Als der Film vorbei war, sprach ich im Vorraum einen Popcornverkäufer an, weil ich meine Wut nicht allein mit mir nach Hause schleppen wollte. Dieser sagte mir, die herrenlosen Hunde sollen aus der Welt verschwinden, sie schaden dem Volk. In dem Moment verlor ich die Lust, mich aufzuopfern. Stattdessen beschloss ich, Jura zu studieren“; Tawada 2015, S. 239, 240.

¹³¹ Tawada 2013, S. 301: „HUND: [...] Als der Film vorbei war, sprach ich im Vorraum einen Popcornverkäufer an, weil ich meine Wut nicht allein mit mir nach Hause schleppen wollte. Dieser sagte mir, die herrenlosen Hunde sollen aus der Welt verschwinden, sie schaden dem Volk. In dem Moment verlor ich die Lust, mich aufzuopfern. [...]“; Tawada 2015, S. 240.

¹³² Tawada 2013, S. 309: „HUND: [...] Wenn es zu trüb ist, können wir weder Korruption noch Ungerechtigkeit durchschauen. [...]“; Tawada 2015, S. 252.

vorhin erwähnte Tötung von obdachlosen Hunden oder auch die nie enden wollende Aufzucht der Menschenkinder:

HUND: [...] Die Menschen in meinem Nachbarhaus fütterten ihr Kind vierzig Jahre lang. Die Zivilisation der Menschen ist die der Perversion. Sie sind einfach weiter entwickelt als wir. (Tawada 2013, S. 293)

イヌ: 隣の家の人なんか、息子に四十年も餌をやっていた。人間の文明は変態文明。だから進歩的。 (Tawada 2015, S. 228)

Die Hundefigur zeigt durch dieses Beispiel auf, dass Menschenkinder viel länger zu Hause gepflegt werden müssen, und es sich somit bei der zivilisatorischen Entwicklung des Menschen nicht um keine Verbesserung handelt. Auch die Tatsache, dass der Mensch die Katastrophe nicht überlebt hat, scheint dafür zu sprechen, dass der Mensch eine Sackgasse der Evolution sei. Der Hund gibt den Menschen jedoch nicht auf und hofft darauf, dass es zumindest irgendwo Überlebende der Katastrophe gibt¹³³.

Trotz all dieser Widrigkeiten ist der Hund dem Menschen treu ergeben und von dessen Institutionen begeistert, wie zum Beispiel vom Theater, welches er als Heilmittel gegen Schlaflosigkeit sieht¹³⁴. Der Hund ordnet sein ganzes Leben den Menschen unter, wodurch ihm jedoch genug Abstand fehlt, um ihre Handlungen objektiv betrachten zu können¹³⁵. Dadurch und durch sein Bedürfnis, dem ihnen zu entsprechen, heißt er fast alle ihrer Handlungen und Ansichten gut, vertraut ihnen blind und ist autoritätshörig¹³⁶. Der Hund erlernt Sprachen nach dem Vorbild des Menschen, was er als generationsübergreifendes Projekt ansieht¹³⁷, und was ihn dazu veranlasst, diese auch zu lehren. Wie die Hundefigur zu interspezifischen Sprachen steht, wird jedoch nicht geklärt.

Als die Katze auf die Ähnlichkeit des Menschen zum Affen hinweist, schrickt der Hund aus seiner Trauer über seinen Verlust des Menschen auf:

HUND: *war aus lauter Melancholie weggetreten und erwacht aus diesem Zustand. Affe? Wo? Ich kann ihn nicht ausstehen!* (Tawada 2013, S. 292)

¹³³ Tawada 2013, S. 294: „HUND: Es ist noch nicht ganz klar, ob sie [die Menschen] wirklich ausgestorben sind. Vielleicht leben noch einige auf einer Insel. Zumindest welche mit gutem Herzen“; Tawada 2015, S. 229.

¹³⁴ Tawada 2013, S. 310: „HUND zum Fuchs: [...] Gehen Sie mindestens zweimal in der Woche ins Theater, um gut schlafen zu können. [...]“; Tawada 2015, S. 253.

¹³⁵ Tawada 2013, S. 316: „EICHHÖRNCHEN: [...] Ab dem einundzwanzigsten Jahrhundert waren alle Menschen Sklaven. HUND: [...] Sie haben unser Mitleid verdient“; Tawada 2015, S. 263.

¹³⁶ Tawada 2013, S. 312: „HUND: Vielleicht brauchen wir einen Boss“; Tawada 2015, S. 257, Tawada 2013, S. 313: „HUND: Ich warte die ganze Zeit auf die erste Anweisung vom Boss, aber ich höre nichts“; Tawada 2015, S. 259.

¹³⁷ Tawada 2013, S. 306: „HUNDE (sic!): Wenn man mich fragt, besteht das einzige Erbe, da man von früheren Generationen entgegennehmen soll, in den Sprachen“; Tawada 2015, S. 247.

イヌ:(沈んでいた悲しみから急に目をさまして)猿?猿なんて大きらいだ。(Tawada 2015, S. 225)

Obwohl Affen¹³⁸ und Menschen sich genetisch nah stehen, wird der Eine von der Hundefigur verteufelt und der Andere hochgeschätzt. Dies erinnert an die willkürliche Unterscheidung des Menschen in Nutz-, Haus- und Wildtiere.

Im Angesicht der Katastrophe und der Einsicht des Hundes, dass der Mensch wohl verloren sei, versucht der Hund, sein eigenes Überleben zu sichern, und schließt sich den Überlegungen zu einem passenden Fluchtort an:

HUND: Das Gebirge ist gefährlich, egal ob wahr oder ewig. Ich sehe einen Hang vor mir, der zerbröckelt. Lass uns ein weites Flachland finden. (Tawada 2013, S. 315)

イヌ: 真実でも水遠出も山は基本的に危ないんだと思う。ほら、斜面が崩れていくのが見える。大きな平野を捜そう。(Tawada 2015, S. 261)

Die Hundefigur äußert Bedenken, in die Berge zu fliehen, da dort weitere Naturkatastrophen wie Hangrutsch und Lawinen lauern könnten. Ob der Hund die ihm antrainierte Naturferne und seine Abhängigkeit vom Menschen, die in der Unfähigkeit eigene Entscheidungen zu treffen resultiert, wieder ablegen kann, bleibt offen.

4.1.2.2. Die Katzenfigur

Der Katze sind Weiterbildung und Anerkennung ihres Wissens durch die anderen Tierfiguren sehr wichtig¹³⁹. Daher ist es nicht verwunderlich, dass sie Ruhm und Berühmtheiten gegenüber positiv eingestellt ist und die Führung und Entscheidung gerne Akteuren, die diese Eigenschaften besitzen, anvertrauen möchte¹⁴⁰. Die Katzenfigur hat durch ihre Domestizierung den Lebensstil des Menschen übernommen und hält an diesem auch nach der Katastrophe und Zerstörung der menschlichen Gesellschaft fest. Sie wird schnell ungeduldig, als der Hund sich ihrer Ansicht nach nicht klar genug ausdrückt, worauf sie ihn grob auf seine Unfähigkeit hinweist, die eigenen Gedanken für andere verständlicher in Worte zu fassen¹⁴¹. Umsicht und eine korrekte Ausdrucksweise fordert die Katze nicht nur von anderen ein, sondern setzt sich dieselben hohen Maßstäbe, wodurch sie sich einem

¹³⁸ Interessant ist, dass der Affe, da er nicht selbst in diesem Theaterstück auftritt, in Kanji geschrieben wird.

¹³⁹ Tawada 2013, S. 294: „KATZE: Das stimmt. Ich lag auf dem Sofa und lauschte ihnen [den Menschen], um mich weiterzubilden. Sie wussten über alles Bescheid, sogar über die Orte, an denen sie selber noch nie gewesen waren“, Tawada 2015, S. 228.

¹⁴⁰ Tawada 2013, S. 313: „KATZE: Der Berühmteste, der von den meisten geliebt wird, soll Übersetzer werden“, Tawada 2015, S. 258.

¹⁴¹ Tawada 2013, S. 302: „KATZE: [...] Mach keine Andeutung, die niemand versteht“, Tawada 2015, S. 241.

ständigen Leistungsdruck aussetzt, der sie zwingt, ihr unbekannte Wörter nachzuschlagen, was ihr scheinbar schon seit ihrer Schulzeit eingetrichtert worden ist¹⁴². Um mehr Freiheit und Selbstbestimmung zu genießen, hat die Katze die Schule/Universität gegen die Konsultierung des Internets eingetauscht¹⁴³, um sich autodidaktisch Wissen aneignen zu können, und stellt sich damit in Opposition zum angepassten Hund. Ihre Motivation ist unverändert das Bedürfnis, nicht unwissend zu bleiben, wobei sie nur gezielt Wissen und nicht Dinge, die sie lieber nicht erfahren will, aufnehmen möchte¹⁴⁴. Interessant ist, dass die Katzenfigur nicht Wissen aufnimmt, das ihr (Über)Leben nach der Katastrophe sichern könnte, sondern sich mit der Hunde- und Eichhörnchenfigur über ihre unterschiedlichen linguistischen Verständnisse streitet. Dies zeigt, dass die Katzenfigur ohne den Menschen und seiner Umgebung nicht überlebensfähig ist. Die Katze ist sich ihrer Abhängigkeit vom Menschen bewusst, leugnet diese jedoch, wenn sie darauf angesprochen wird:

KATZE: [...] So viele Dosen für Feinschmecker. Das Zeitalter der Menschen ist vorbei, und die Dosen bleiben, um eine Zukunft ohne Verderbenheit sicherzustellen. [...] Ich war nicht abhängig von den Menschen. Sie wollten, dass ich Haustier spiele, und ich habe mich darauf eingelassen. (Tawada 2013, S. 290)

ネコ: [...]こんなにたくさんグルメのための缶詰を残していつてくれた。人間の時代が終わって、缶詰が残る。缶詰は、腐らない未来を保証してくれる。[...] 依存していたわけじゃなくて、人間が頼むから仕方なくペットの役を演じてやっていただけ。 (Tawada 2015, S. 223,224)

Die Katzenfigur zeigt zwar Genugtuung über das Aussterben des Menschen, freut sich zuerst über den Schatz an Nahrungsmitteln, der ihr hinterlassen wurde, und schwelgt in der Vorstellung, nun selbstständig und unabhängig leben zu können. Doch sie wird schnell von der Realität der postkatastrophalen Welt eingeholt, indem sie feststellen muss, dass sie auf die menschlichen Essenvorräte in Dosen nicht zugreifen kann. Um Abhilfe zu verschaffen, versucht die Katze, das Eichhörnchen für sich zu instrumentalisieren, indem sie es bittet, für sie die Dose mit der Nahrung zu öffnen.¹⁴⁵ Dadurch wirkt sie arrogant und opportunistisch¹⁴⁶.

¹⁴² Tawada 2013, S. 309: „KATZE: *Monolog*. [...] Die Schullehrer sagten, wir sollen im Wörterbuch nachschlagen, wenn wir ein Wort finden, das wir noch nicht kennen. [...]“; Tawada 2015, S. 252.

¹⁴³ Tawada 2013, S. 302: „KATZE: Was ich wissen will, steht immer im Internet. Wozu soll ich studieren?“; Tawada 2015, S. 242.

¹⁴⁴ Tawada 2013, S. 315: „KATZE: Was sind die ‚Geister‘? [...] Danke, dass du mir etwas erzählt hast, was ich lieber nicht gewusst hätte“; Tawada 2015, S. 262.

¹⁴⁵ Tawada 2013, S. 291: „KATZE: Öffnest du mir eine Dose, verzichte ich einen Tag auf den Mittagsschlaf unter deinem Walnussbaum. Also eine Art Waffenstillstand“; Tawada 2015, S. 224.

¹⁴⁶ Tawada 2013, S. 291: „KATZE: Ich habe früher die Eichhörnchen verachtet. Das armselige Geschöpf, das im Stadtpark herumhüpfte. Jetzt bereue ich meine Arroganz. Wir sind alle gleichwertig. Wollen wir nicht einen

Die Eichhörnchenfigur hilft der Katzenfigur aus, was ihr jedoch auf Dauer nicht gefällt, da sie sich so in die nächste Abhängigkeit begibt. Deswegen ist die Katzenfigur hoch erfreut, als sie das Gespräch des Fuchses über Hasen- und Eichhörnchenspieße vernimmt, da dies eine noch zuvor nicht angedachte Nahrungsmittelquelle darstellt. Die Katze verzichtet jedoch aus Angst vor vermeintlichen Krankheiten auf das Verspeisen des Hasen¹⁴⁷. Sie wird zunehmend verzweifelter, als ihr das Ausmaß ihrer Naturferne bewusst wird:

KATZE: [...] Ich finde zum Beispiel eine Plastikmaus attraktiver als eine echte Maus. Noch besser wäre eine Maus in einem Computerspiel. [...] (Tawada 2013, S. 293)

ネコ: [...] プラスチックでできた鼠のおもちゃの方が生きている鼠より面白い。もっと面白いのはゲームの中の鼠。(Tawada 2015, S. 228)

Die Entfernung der Katzenfigur von ihrer eigenen Natur und Instinkten reicht soweit, dass sie nicht einmal ihr eigenes Essen erjagen könnte. Sie verdammt daraufhin den Menschen und seine Erfindungen noch mehr, was sie u.a. durch ihre Wut über Meetings und die Abhängigkeit von Alkohol und Sport zum Ausdruck bringt¹⁴⁸. Hierbei kritisiert die Katzenfigur nicht nur, dass sie von ihrem ehemaligen Arbeitgeber zeitlich durch die ihr aufgetragene Arbeit eingeschränkt wurde, sondern bedauert die Sinnlosigkeit und Verschwendung ihrer Lebenszeit durch die Büroarbeit und Meetings. Interessant ist, dass die Katzenfigur die Abhängigkeit von Jogging und Alkohol weniger schlimm bewertet, als die Abhängigkeit von der Kontrolle durch andere, da man sich die ersten beiden aussuchen kann und dem letzten ausgeliefert ist. Das ist für die autonom und selbstständig agierend wollende Katze¹⁴⁹ besonders schlimm, wodurch große Unzufriedenheit bei ihr entsteht.

Die Katzenfigur versucht, die Abhängigkeit von den Menschen hinter sich zu lassen, und sie erkennt, dass ihre alten Verhaltensmuster vor der Katastrophe nicht auf die Situation nach der Katastrophe anzuwenden sind. Somit gibt sich die Katze naturverbunden, indem sie für minimalistisches Wohnen eintritt:

gleichberechtigten Friedensvertrag schließen? Öffnest du mir eine Dose, verzichte ich einen Tag auf den Mittagsschlaf unter deinem Walnussbaum. [...]“; Tawada 2015, S. 224.

¹⁴⁷ Tawada 2013, S. 292: „KATZE: Dann werde ich auf Hasenbraten verzichten und Eichhörnchen-Spieße bestellen“; Tawada 2015, S. 226.

¹⁴⁸ Tawada 2013, S. 307: „KATZE: Mein Vorgesetzter war nicht nur von Alkohol und Jogging abhängig, sondern auch von Meetings. Solange es kein Meeting gab, quälte ihn der Gedanke, seine Mitarbeiter würden ihn hinter seinem Rücken kritisieren. So rief er mehrmals in einer Woche alle Mitarbeiter zu Meetings zusammen und hielt einen langen Monolog, obwohl niemand ihm zuhörte“; Tawada 2015, S. 249.

¹⁴⁹ Tawada 2013, S. 290; Tawada 2015, S. 223.

KATZE: Lass uns unter einem Baum schlafen. Wir brauchen kein Haus. Ich habe im Fernseher gesehen, wie drei Löwinnen unter einem Baum zusammenlagen. Vollkommen entspannt. Wenn wir irgendwo zu Hause sind, dann unter einem Baum! Wo denn sonst! (Tawada 2013, S. 311)

ネコ:もう家なんかいないから木の下で眠ろうよ。大きな木の下で三匹の雌ライオンが気持ちよさそうに寝ているのをテレビで観たことがある。木の下が我が家でなかったら、我が家なんてない。(Tawada 2015, S. 256)

Die Katzenfigur argumentiert also, dass die Tiere sich einfach wie Tiere verhalten sollen, indem sie sich in der Natur unter Bäume legen. Zur Bekräftigung ihres Arguments nimmt sie das Beispiel von den Löwen, den Königen der Tiere, die eben genau so leben. Die Katze erhebt sich durch die Erwähnung ihrer Verwandtschaft zu den Großkatzen über die anderen Tierfiguren, deren natürlichen Habitate sie außeracht lässt. Interessant ist, dass die Katastrophe eine Wandlung bei der Katzenfigur herbeiführt: von dem verwöhnten Haustier hin zu einer Katze, die versucht, angepasst an die Krisensituation zu handeln. Ob die Katze diesen Lebenswandel ernsthaft vollzieht und nicht nach der kleinsten Enttäuschung aufgibt, oder ob sie an ihren wie immer viel zu hoch gesteckten Zielen zu Grunde geht, bleibt offen.

4.1.2.3. Die Eichhörnchenfigur

Das Eichhörnchen erscheint in Tawadas Text als Täuscher, das an seiner selbstauferlegten Aufgabe, die Tiere nach der Katastrophe zusammenzuhalten, zu scheitern droht, da es seine eigenen Fähigkeiten über- und die auftretenden Schwierigkeiten unterschätzt. Der Grund dafür ist, dass es eher in die Fußstapfen des Menschen tritt, anstatt als Tier einen eigenen Weg aus der Katastrophe in die Natur zurück zu finden.

Um das Überleben nach der Katastrophe für die Tiere zu sichern, möchte das Eichhörnchen gerne eine sichere Festung nach dem Vorbild des Menschen bauen¹⁵⁰. Es rechnet sich damit höhere Überlebenschancen aus und ist motiviert, beim Turmbau mitzuhelfen¹⁵¹. Um dies umzusetzen, denkt das Eichhörnchen praktisch, indem es nach dem Startschuss zum Turmbau sofort die Frage nach den Baumaterialien stellt¹⁵². Es glaubt, dass es, um das Babel-Projekt bestmöglich umzusetzen, einen Übersetzer braucht, der zwischen

¹⁵⁰ Tawada 2013, S. 300: „EICHHÖRNCHEN: Eine Festung ist sicherer gebaut als ein normales Wohnhaus. So sicher, dass man sie nicht einmal durch Dynamit sprengen kann“; Tawada 2015, S. 238.

¹⁵¹ Tawada 2013, S. 310: „BÄR: [...] Ich will mit euch sofort anfangen, am Babel-Projekt zu arbeiten [...]. EICHHÖRNCHEN: Eine astreine Idee! [...] Wir müssen zuerst die Baumaterialien sammeln“; Tawada 2015, S. 254, 255.

¹⁵² Tawada 2013, S. 310; Tawada 2015, S. 254.

den Tierarten vermitteln kann¹⁵³. Die Eichhörnchenfigur ist gerne bereit, diese Rolle selbst zu übernehmen, da sie dieser Führungsposition viel Wert beimisst und sie sich selbst gerne als verbindendes Glied zwischen den anderen sehen möchte. In seiner Funktion als Übersetzer greift das Eichhörnchen die Fragen der anderen Tiere nach Begriffsbedeutung auf¹⁵⁴. Indem die Eichhörnchenfigur die gewünschten Informationen nachschlägt und auf die Fragen der anderen Tiere Bezug nimmt, übernimmt sie die Rolle des Informierten und Informierenden. Dadurch sichert sie sich Autorität und macht die anderen von sich abhängig. Anstatt Begriffe jedoch ordnungsgemäß zu definieren, gibt das Eichhörnchen nur vage Antworten und lässt die Fragenden letztlich ahnungslos zurück¹⁵⁵. Grund dafür scheint ein Mangel an Kompetenz und/oder Interesse der Eichhörnchenfigur zu sein, den anderen nützliche Informationen bereitzustellen. Somit verwundert es nicht, dass das Eichhörnchen den anderen Tieren gerne Ratschläge erteilt, ihnen aber, anstatt ihnen zu helfen, doch nur Anekdoten über sein Leben erzählt¹⁵⁶.

Um die anderen Tiere zu informieren, schlägt es in einer Zeitung Informationen zu den Bedingungen für den Turmbau zu Babel nach¹⁵⁷. Das Eichhörnchen belehrt die anderen Tiere über die Entlohnung des Turmbaus zu Babel, bei dem Arbeit nicht mit Geld, sondern mit dem Erwerb einer Wohnung abgegolten wird¹⁵⁸. Diese Informationen trägt die Eichhörnchenfigur den anderen Tieren ohne Vorbehalte vor und versucht nicht, die anderen durch ihre Meinung zu beeinflussen. Das Eichhörnchen stellt somit (Teil)informationen zur Verfügung, nach denen die anderen Tierfiguren handeln sollen, ohne sich allen Auswirkungen ihres Handelns nach der Katastrophe bewusst zu sein. Somit wird das Ungewisse im Handeln betont.

¹⁵³ Tawada 2013, S. 312: „EICHHÖRNCHEN: [...] Wie wäre es, wenn wir keinen Boss, sondern einen Übersetzer wählen würden? Dieser muss den eigenen Profit vergessen, die Gedanken der anderen sammeln, ihre Unstimmigkeiten komponieren, Hand- und Fußzeilen hinzufügen, nach dem roten Faden suchen und unsrem gemeinsamen Wunsch einen Namen geben“; Tawada 2015, S. 257.

¹⁵⁴ Tawada 2013, S. 313-315; Tawada 2015, S. 259-263.

¹⁵⁵ Tawada 2013, S. 315: Auf die Frage des Fuchses, was ein Salat sei, antwortet das „EICHHÖRNCHEN: Man legt alles Mögliche auf einen Teller, ohne den Zusammenhang zu erklären. Das ist ein Salat“; Tawada 2015, S. 261.

¹⁵⁶ Tawada 2013, S. 303: „EICHHÖRNCHEN: Halt, Sie können sie [die Babelkarte] nicht in den Papierkorb schmeißen. Sonst klaut jemand Ihre Vergangenheit.“; Tawada 2015, S. 242.

¹⁵⁷ Tawada 2013, S. 301: „EICHHÖRNCHEN: Da ist es! Endlich gefunden! Hier wird alles ordentlich erklärt: Man bekommt kein Gehalt. Im Gegenteil. Jedes Mal, wenn wir arbeiten kommen, müssen wir zahlen. [...]“; Tawada 2015, S. 240, 241.

¹⁵⁸ Tawada 2013, S. 299, 300: „EICHHÖRNCHEN: Geld? Stand irgendwo geschrieben, dass man hier Geld bekommt? Ich erinnere mich gelesen zu haben, dass man kein Gehalt bekommt, dafür aber später umsonst in der Festung wohnen darf“; Tawada 2015, S. 237.

Die Schwierigkeiten, den Zusammenhalt der Tierfiguren in einer Welt nach der Katastrophe zu sichern, erfordern alle (nicht) vorhandenen Fähigkeiten der Eichhörnchenfigur. Das Eichhörnchen inszeniert sich auch als Schiedsrichter zwischen den Tieren: „*Der Bär und der Fuchs greifen den Hund an. Als das Eichhörnchen eine Hand hebt, hört der Streit sofort auf*“ (Tawada 2013, S. 294) 『クマとキツネが怒ってイヌに襲いかかるが、リスが片手を挙げた瞬間、喧嘩がやむ』 (Tawada 2015, S. 230). Diese Autorität und das Selbstbewusstsein, die Führungsrolle einzunehmen, hat die Eichhörnchenfigur schon, bevor sie zum Übersetzer der Tiergruppe ausgelost wird. Das Eichhörnchen besteht auch auf seiner Deutungshoheit und Wissensautorität gegenüber (menschlichen) Experten und entscheidet daher lieber emotional/irrational:

HASE: Selbst wenn es wirklich sicher sein sollte, möchte ich nicht in der Festung wohnen. Das sagt mein Bauch.

EICHHÖRNCHEN: Ehrlich gesagt sagt mein kleiner Bauch auch dasselbe. Im Unterschied zu den Fachleuten hat mich mein Bauch noch nie betrogen. (Tawada 2013, S. 300)

ウサギ:たとえ本当に安全だとしても、わたしは要基には住みたくない。お腹がそう言っているんです。

リス:正直言うと、わたしの小さなお腹も同じことを言っている。専門家と違って、わたしのお腹はわたしを裏切ったことがない。 (Tawada 2015, S. 238)

Das Bauchgefühl wird hier mit Instinkt und Naturverbundenheit gleichgesetzt. Dadurch erhofft sich die Eichhörnchenfigur, nicht wie die Menschheit durch die Katastrophe auszusterben, sondern mit den anderen Tierfiguren gemeinsam zu überleben. Als Auserwählter freut sich das Eichhörnchen über seine neue Aufgabe als Übersetzer und fasst neuen Mut¹⁵⁹. Es präsentiert sich durch seine Meinungs- und Deutungshoheit als allwissend:

HUND: *hustet heftig.*

BÄR: Willst du mich provozieren, indem du mich so anbellst?

EICHHÖRNCHEN: Nein, der Hund erinnert sich an den Asbest, den er früher auf einer Baustelle eingeatmet hat. Husten ist eine Methode zu atmen, keine Provokation. (Tawada 2013, S. 314)

イヌ:(激しく咳をする)

クマ:今の吠え声はわたしに喧嘩を売ってるわけ?

¹⁵⁹ Tawada 2013, S. 313: „EICHHÖRNCHEN: Ich hätte nicht einmal geträumt, dass ich ausgewählt werden könnte“; Tawada 2015, S. 258.

リス:いいえ、イヌは工事現場でアスベストを吸い込んだ時のことを思い出して、咳しているだけです。咳というのは呼吸法の一つで、喧嘩を売っているわけではありません。(Tawada 2015, S. 259,260)

Somit schlichtet die Eichhörnchenfigur gleich zu Beginn ihrer Tätigkeit als Übersetzer den Streit zwischen der Bären- und Hundefigur. Doch es handelt sich hier nicht um eine für die Hundefigur natürliche Kommunikation (das Bellen), sondern eine durch die menschliche Umgebung ausgelöste Reaktion. Selbst nachdem die Menschen ausgestorben sind, scheinen die Tierfiguren sich weiter denselben Gefahren der Zivilisation auszusetzen wie der schon ausgestorbene Mensch vor der Katastrophe.

Seine Führungsposition ermöglicht es dem Eichhörnchen, seine negative Haltung zum Menschen, dessen Zivilisation und deren Domestizierung von Tieren explizit auszudrücken und die menschlichen Anwendungen der anderen Tierfiguren zu verurteilen. Es rügt die Katze, da sie durch ihre Domestizierung die Verbindung zu ihrem Körper bzw. ihrer Natur verloren hat und bei körperlichen Schmerzen sofort daran denkt, diese zu betäuben¹⁶⁰. Das Eichhörnchen macht die Katze auf ihre Abhängigkeit vom Menschen aufmerksam:

EICHHÖRNCHEN: Aber Katzen können keine Dosen öffnen, oder? Sie waren abhängig von den Menschen und können gar nichts. Das denkt man nicht von ihnen, weil sie immer so stolz sind. Weißt du überhaupt, wie man eine Dose öffnet? (Tawada 2013, S. 290)

リス:でもネコに缶が開けられる?ネコは誇りだけは高いけれど、実生活では人間に存在していて、自分では何もできなかったでしょう。缶切りの使い方、知ってるの? (Tawada 2015, S. 223)

Das Eichhörnchen deckt außerdem (Un)wahrheiten der anderen Tiere, vor allem der Katze, auf, indem es auf ihre Unfähigkeit zu schreiben hinweist, da sich die Katze zuvor noch gebrüstet hatte, schreiben zu können¹⁶¹. Es versucht, als Korrektiv der Selbstwahrnehmung der Katzenfigur, als ein vom Menschen unabhängiges und selbstbestimmt handelndes Subjekt zu wirken, indem es die Katzenfigur daran erinnert, dass sie diese menschlichen Fähigkeiten trotz Domestizierung nicht besitzt.

Das kommt zum Ausdruck, indem die Nahrungsvorräte des Menschen für die Tierfiguren nach der Katastrophe nicht zugänglich sind, weswegen sie tierische Nahrung

¹⁶⁰ Tawada 2013, S. 291, Tawada 2015, S. 225.

¹⁶¹ Tawada 2013, S. 291: „EICHHÖRNCHEN: Waffenstillstand? Ich wusste nicht, dass wir einen Krieg führen. Außerdem kannst du in deiner Pfote keinen Stift halten. Wie willst du einen Vertrag unterzeichnen?“; Tawada 2015, S. 224.

suchen müssen. Das Eichhörnchen kritisiert auch das Festhalten an den kapitalistischen Einstellungen des Fuchses, indem es ihn darauf hinweist, dass das Geld ohne Menschen wertlos ist¹⁶² : „EICHHÖRNCHEN: Geldscheine sind sinnlos wie welke Blätter“ (Tawada 2013, S. 291) 『リス:お金なんて枯葉と同じで意味ないでしょ。』 (Tawada 2015, S. 225). Ein weiterer Grund für seine Aversion gegen Geld könnte neben der Abneigung gegenüber dem Menschen auch der selbsterlittene Datendiebstahl sein, durch den das Eichhörnchen sein gesamtes ökonomisches Kapital an jemand anderen verlor¹⁶³. Um das Überleben der Tiere zu sichern, versucht die Eichhörnchenfigur, diese davon zu überzeugen, die vom Menschen aufgenommene Lebensweise aufzugeben und sich auf ihre tierischen Wurzeln zu besinnen. Dies tut das Eichhörnchen, indem es die Tiere daran erinnert, dass der Mensch die Katastrophe nicht überlebt hat und wie der Begriff selbst der Vergangenheit angehört; die Tiere können sich durch ihr Festhalten an ihrer zivilisierten Vergangenheit nur selbst im Weg stehen:

EICHHÖRNCHEN: Der Begriff der Vergangenheit gehört zur Vergangenheit. Wir haben keinen Feind mehr außer uns selbst. (Tawada 2013, S. 315)

リス:敵という考え方は過去のものでしょうか。もう自分には敵はいない。(Tawada 2015, S. 262)

Die Eichhörnchenfigur weist auf die Vermenschlichung der Tierfiguren hin und kritisiert diese. Grundsätzliche Fragen, wie ob der Begriff des Feindes durch das Wegfallen der menschlichen Sprachen keine Bedeutung mehr hat, oder inwiefern der von der Katastrophe ausgerottete Mensch der Feind der Tiere war, werden allerdings von den Tierfiguren nicht weiter verfolgt.

4.1.2.4. Die Fuchsfigur

Die Fuchsfigur präsentiert sich als zivilisierter Gourmet. Sie misst der Zubereitung und Qualität ihrer Speisen einen hohen Stellenwert zu¹⁶⁴ und tagträumt gerne darüber. Diese Tagträume zeugen jedoch davon, dass der Fuchs anscheinend nicht genug Nahrung nach der Katastrophe findet und durch den Nahrungsmangel ständig Hunger leidet. Durch sein Leben in der Nähe des Menschen wurde der Fuchs zivilisiert, wobei er jedoch seine Instinkte, wie

¹⁶² Tawada 2013, S. 310: „FUCHS: [Baumaterialien für den Turmbau zu Babel] Sammeln? Nicht einkaufen? EICHHÖRNCHEN: Es gibt weder Geld noch Läden auf dieser Erde“, Tawada 2015, S. 255.

¹⁶³ Tawada 2013, S. 303: „EICHHÖRNCHEN: [...] Ich habe die Erfahrung gemacht, dass meine ganze Identität geklaut wurde. [...]“, Tawada 2015, S. 243.

¹⁶⁴ Tawada 2013, S. 292; Tawada 2015, S. 226.

u.a. den Nahrungstrieb, nicht abgelegt hat. Der Fuchs ist naturverbunden, was sich u.a. daran zeigt, dass er als Karnivore die anwesenden Herbivoren gerne verspeisen möchte¹⁶⁵. Durch die Reduzierung der Eichhörnchen- und Hasenfigur zu Objekten, die rein seiner Nahrungsaufnahme dienen, erhebt sich die Fuchsfigur über sie und versucht, diese mit ihren Tötungsfantasien einzuschüchtern, was ihr zum Teil auch gelingt. Als das Gespräch unter den Tieren auf das Töten von Tieren durch den Menschen kommt, wertet die Fuchsfigur menschliche Jäger zwar negativ. Der Fuchs verurteilt dies jedoch nur, wenn seine eigene Nachkommenschaft betroffen ist:

FUCHS: Das verstehe ich nicht. *Tut so, als würde er mit einem Jagdgewehr um sich schießen.* Ein Jäger mit gutem Herzen existiert nicht für die Eltern des erschossenen Fuchskindes. (Tawada 2013, S. 294)

キツネ: 良心的な猟師っていうのがどうも分からないんだよね。(銃を手に観客を何人か狙い撃ちする)撃たれたキツネの両親にとっては、猟師の良心なんて存在しないでしょ。(Tawada 2015, S. 229)

Hier wird die Doppelmoral des Fuchses sichtbar, der den mordenden Menschen verurteilt, jedoch seine eigene Jagd auf andere gutheißt. Um die Grausamkeit des Menschen zu unterstreichen, berichtet die Fuchsfigur in seiner Erzählung, dass der große, gefährliche Mensch hilflose, kleine Fuchsbabys tötet. Füchse befinden sich hier also plötzlich in der Opferrolle, indem sie vom jagenden, menschlichen Subjekt getötet werden. Der Fuchs verurteilt aufgrund seiner plötzlich aufkommenden Hilflosigkeit gegenüber dem Menschen die Tötung der Tiere.

Die Fuchsfigur äußert sich sehr ausgiebig über den Menschen und übt viel Kritik an der menschlichen Zivilisation, die sie allerdings auch selbst verinnerlicht hat. Der Fuchs schätzt Geld, da damit alles in der Welt der Menschen käuflich sei¹⁶⁶. Er präsentiert sich mit einem exzessiven Konsumverhalten, welches er selbst als Sucht und Laster wahrnimmt¹⁶⁷. Die Mächtigen setzen sich laut dem Fuchs entweder durch Intelligenz (List) oder durch Gewalt (atomaren Waffen) durch. Diese Eigenschaften heißt er bei Führungs-

¹⁶⁵ Tawada 2013, S. 292: „FUCHS: [...] Das Eichhörnchenfleisch hingegen schmeckt gar nicht übel. Noch besser schmeckt ein Hase. [...] Hasenfleisch mit Käse überbacken schmeckt gut. Pasta mit Eichhörnchen ist auch nicht schlecht“; Tawada 2015, S. 226.

¹⁶⁶ Tawada 2013, S. 305: „FUCHS: Was kostet das Sprichwort, wenn ich es Ihnen abkaufen will?“; Tawada 2015, S. 245.

¹⁶⁷ Tawada 2013, S. 297: „FUCHS: [...] Es war eine seltsame Krankheit. Immer, wenn ich etwas Fuchsrotes im Angebot sah, musste ich es sofort kaufen. Ich weiß nicht warum. Ich wollte kaufen, kaufen, kaufen, kaufen. Ich konnte nicht mehr einschlafen, bis ich das nächste Fuchsrote gekauft hatte. Es war egal, was es kostete. Bezahlte ich Geld, stieg meine Stimmung“; Tawada 2015, S. 233.

und Entscheidungsträgern gut¹⁶⁸. Er zeigt sich gläubig, indem er die nicht näher erklärte Kapitänin der Arche Noah im Gegensatz zum Menschen verehrt, da sie ihn vor der Sintflut gerettet hat, während die ungläubigen Menschen starben¹⁶⁹. Der Fuchs verabscheut sinnlose sportliche Betätigung in den geschlossenen Räumen der Fitnesscenter¹⁷⁰ und macht sich über den Menschen, der sich auf diese Weise fit hält, lustig. Er ist dem Menschen gegenüber sehr negativ eingestellt, was u.a. daran deutlich wird, dass er ihn als Lügner, Eitler, Selbstüberschätzer und Betrüger bezeichnet¹⁷¹. Jedoch werden dem Fuchs von den anderen Tierfiguren bzw. durch seine Selbstdarstellung dieselben negativen Eigenschaften zugeschrieben. Dies macht den Fuchs zum auffälligsten Repräsentanten menschlicher Abgründe, der durch seine Selbstüberschätzung seiner Fähigkeiten, Selbstblendung und Leugnung seiner Verantwortung an ökologischen Katastrophen selbstsicher in seine eigene Ausrottung lief.

Der Fuchs leidet unter der Zivilisation, da er seine Vermenschlichung nicht verinnerlicht hat, wie Katze und Hund, sondern damit mit seinen Instinkten ständig in Konflikt steht. Besonders deutlich wird dies durch seine Existenzängste und Sorgen über soziale Ungerechtigkeiten, welche ihn ra(s)tlos machen¹⁷². Wegen seines prekären Gesundheitszustands stellen Sterben, Ratlosigkeit, Krankheit und Paranoia die Hauptgesprächsthemen des Fuchses dar:

FUCHS: *Monolog*. Alle geben mir Ratschläge, um mich gesund zu machen, aber wer weiß, wollen sie vielleicht bloß meinen Fuchsgeist kolonialisieren? (Tawada 2013, S. 310)

キツネ: (独り言) みんなわたしを助けるためにいろいろなことを言ってくれるけれど、もしかしたら、わたしのキツネ的精神を植民地化しようとしているだけかもしれない。(Tawada 2015, S. 253)

Der Fuchs misstraut den anderen Tierfiguren und fühlt sich von ihnen verfolgt und bevormundet. Er weigert sich, die überzeugenden Argumente der anderen anzuerkennen, seine Entscheidungen zu überdenken und seinen Lebensstil zu ändern, da ihn das in seinen

¹⁶⁸ Tawada 2013, S. 313: „FUCHS: Derjenige, der so intelligent ist, dass er ohne fremde Hilfe Atomwaffen herstellen kann, soll Übersetzer werden“; Tawada 2015, S. 258.

¹⁶⁹ Tawada 2013, S. 296: „FUCHS: Ich habe den Kapitän verehrt.“; Tawada 2015, S. 233.

¹⁷⁰ Tawada 2013, S. 298: „FUCHS: Ein Fitnesscenter ist für mich nichts anders als ein Kaufhaus der Muskeln, Parfümerie des Schweißes, Brennofen für Kalorien“; Tawada 2015, S. 236.

¹⁷¹ Tawada 2013, S. 297: „FUCHS: Ich dachte, die Menschen sind Lügner, dazu noch eitel, schlau und böse. Aber vielleicht sind das nur Klischees. Und selbst wenn die eine oder andere Zuschreibung zutreffen sollte, würde ich mich nicht wegen kleiner Charaktermängel aufregen. Was ich als Gott des Feuers nicht akzeptieren konnte, war, wie die Menschen mit dem Feuer spielten“; Tawada 2015, S. 234.

¹⁷² Tawada 2013, S. 308; Tawada 2015, S. 250.

Augen als selbstständiges, unabhängiges Subjekt einschränken würde¹⁷³. Der Fuchsfigur ist es wichtig, als selbstbestimmtes, handelndes Subjekt von den anderen Tierfiguren wahrgenommen zu werden, welche aus freien Stücken am Turmbau zu Babel mitwirken möchte. Sie ist auch die Einzige, die offen Kritik am neuausgelosten Übersetzer, der Eichhörnchenfigur, äußert. Als sich der Fuchs in seiner Entscheidungsfreiheit eingeschränkt fühlt, tritt er gereizt und streitlustig von seinem Vorhaben, an der Mitarbeit am Turmbau mitzuhelfen, zurück¹⁷⁴. Die Fuchsfigur stört es, zu einem weisungsgebundenen Objekt reduziert zu werden und sich der Eichhörnchenfigur unterzuordnen. Durch diesen Machtverlust würde der Fuchs selbst zur Beute und zum Weisungsgebundenen werden. Trotz seiner Selbstsicherheit und Betonung seiner Unabhängigkeit, erscheint der Fuchs auch unfrei, da er durch den Leistungsdruck, in der Arbeitswelt genug Bezahlung und Anerkennung zu erhalten, ausgelaugt ist und nur mit Hilfe von Medikamenten Schlaf finden kann¹⁷⁵. Mit seinem schlechten gesundheitlichen Zustand und seiner Versessenheit darauf, seinen Status als selbstbestimmtes Subjekt nicht zu verlieren, deutet der Fuchs wie kein anderes Tier an, dass er durch seine Vermenschlichung, wie auch der Mensch zuvor, die Katastrophe aufgrund seiner zivilisierten Naturferne wohl nur schwer überleben wird. Auch der Mensch wurde vom selbstbestimmten Subjekt durch die Katastrophe zum hilflosen Objekt. Die Krankheiten der Fuchsfigur können auch für den schlechten Zustand der Natur stehen, in der der Mensch diese zurückließ.

4.1.2.5. Die Hasenfigur

Der Hase stellt sich als allwissend dar, wobei er sich selbst überschätzt¹⁷⁶. Er sticht durch seine Selbstüberschätzung hervor und wird von Katze und Fuchs sofort entlarvt, die ihn mit seiner Unwissenheit konfrontieren, indem sie als vermeintliche Vegetarier ein Mordkomplott gegen ihn schmieden¹⁷⁷. Infolgedessen sucht die Hasenfigur bei der Eichhörnchenfigur Schutz vor Fuchs- und Katzenfigur. Obwohl der Hase Autoritäten

¹⁷³ Tawada 2013, S. 310: „FUCHS: Monolog. Alle geben mir Ratschläge, um mich gesund zu machen, aber wer weiß, wollen sie vielleicht bloß meinen Fuchsgeist kolonialisieren?“; Tawada 2015, S. 253.

¹⁷⁴ Tawada 2013, S. 313: „FUCHS: Unter deiner Leitung ist die Realisierung des Projektes unvorstellbar. Ich gehe nach Hause“; Tawada 2015, S. 258.

¹⁷⁵ Tawada 2013, S. 308: „FUCHS: [...] Aber ich kann nicht einschlafen, wenn ich denke, jemand stehle die Früchte meiner Arbeit, um mich arm zu halten. [...] Wenn ich dieses Medikament zu mir nehme, kann ich sofort einschlafen. Aber am nächsten Morgen spüre ich einen Sumpf im Kopf und kann nicht mein Bett verlassen“; Tawada 2015, S. 250.

¹⁷⁶ Tawada 2013, S. 292; Tawada 2015, S. 226.

¹⁷⁷ Tawada 2013, S. 292; Tawada 2015, S. 226.

kritisch sieht, äußert er sich aber gegenüber dem Eichhörnchen als ausgelosten Übersetzer wohlwollend, weil er von diesem Schutz erhofft¹⁷⁸. Der Hase gibt sich fürsorglich und mitfühlend gegenüber dem Eichhörnchen, als dieses selbst Schwäche zeigt und sich erbricht¹⁷⁹. Er trägt das Bemühen des Eichhörnchens, die Tiere zusammenzuhalten, mit und pflichtet dem Eichhörnchen bei, als dieses den Ausführungen der Katze über Massentierhaltung zustimmt¹⁸⁰. Hierbei wird nicht klar, ob die Hasenfigur die Massentierhaltung des Menschen wirklich verwerflich findet, oder ob sie nur versucht, ihrem Beschützer, dem Eichhörnchen, zu gefallen. Die Ängstlichkeit des Hasen zeigt sich u.a. auch in seiner Furcht vor Atomwaffen und Kriegen, die ihn auch nach der Katastrophe stark verunsichern. Der Hase gibt dem Eichhörnchen gegenüber zu, dass seine Ängste möglicherweise irrational sind, da dieses soeben selbst beichtete, zu emotionalen Entscheidungen zu neigen¹⁸¹. Hierbei scheint der Hase jedoch auch wieder nur seine Angst kaschieren und der Eichhörnchenfigur zustimmen zu wollen.

Als sich sein potentieller Mörder, der Fuchs, positiv über Geld und das Anhäufen von Reichtümern äußert, hält der Hase betont dagegen, indem er seine Versuche, sein Erbe loszuwerden, zum Besten gibt¹⁸². Auch als sich der Fuchs negativ zum Sport und körperlicher Betätigung in Fitnesscentern äußert, zeigt der Hase daraufhin gleich Übungen auf den Fitnessgeräten vor¹⁸³. Sehr offensichtlich benutzt der Hase sportliche Betätigung sowie musikalische Erziehung, um sich von den anderen Tierfiguren abzuheben. Hierbei steht nicht die Liebe zur Musik im Vordergrund, sondern sein sozialer Status und sein Geltungsbedürfnis, was daran ersichtlich wird, dass der Hase selbstverliebt von teuren Instrumenten und international renommierten Lehrerinnen erzählt¹⁸⁴. Seinen angeberischen Ton kaschiert der Hase mit Verweis auf die Kunstfreiheit, die er über der Freiheit von

¹⁷⁸ Tawada 2013, S. 312: „HASE: Mir gefällt nicht, dass jemand über mir steht [...] HUND: Kein Präsident, kein Vertreter, kein Dirigent, kein Projektleiter, sondern ein... HASE: Übersetzer!“; Tawada 2015, S. 257.

¹⁷⁹ Tawada 2013, S. 294; Tawada 2015, S. 229.

¹⁸⁰ Tawada 2013, S. 294: „HASE: Brutal aber effektiv arbeiten die Menschen. [...]“; Tawada 2015, S. 229.

¹⁸¹ Tawada 2013, S. 300; Tawada 2015, S. 238.

¹⁸² Tawada 2013, S. 305: „HASE: Ich wollte mich von meiner Erbschaft befreien. [...] Es war mir wichtig, dass das Vermögen meiner Eltern verschwindet, damit ich nichts erben muss“; Tawada 2015, S. 246, 247.

¹⁸³ Tawada 2013, S. 299: „HASE: *probiert die Trainingsmaschinen, die herumstehen, eine nach der anderen aus*. Mit dieser Maschine kann man die Bauchmuskeln trainieren, die man beim Lachen braucht. Und diese Maschine hier ist gut, um die Wadenmuskeln zu stärken, die hilfreich sind, wenn man in der Oper einen Stehplatz hat. Hier ist in der Tat eher ein Fitnesscenter als ein Projektbüro. Wollen wir etwas für unsere Gesundheit tun?“; Tawada 2015, S. 237.

¹⁸⁴ Tawada 2013, S. 305: „HASE: [...] Ich bat meine Eltern, teure Musikinstrumente zu kaufen. Schon als Anfänger hatte ich bei global erfolgreichen Meistern Einzelunterricht. Ab und zu mieteten sie eine Musikhalle für mich. Ich verteilte Freikarten und gab Privatkonzerte“; Tawada 2015, S. 246, 247.

anderen stellt¹⁸⁵. Obwohl er viel Aufwand betreibt, um die Katzen- und Fuchsfigur von sich zu überzeugen, bleiben seine Versuche fruchtlos. Mit ihrem Geltungsbedürfnis erinnert die Hasenfigur an den Menschen, der sich wegen seines hohen Zivilisationsgrads an der Spitze der Tierwelt sah, jedoch die Sintflut nicht abwenden konnte.

Der Hase lässt auch nicht aus, zu erwähnen, dass die Menschen ihn als Fruchtbarkeitsgottheit verehrt haben:

HASE: [...] Das ist eine Liebesbeziehung zwischen Natur und den Menschen. Das Beste bei den Menschen war aber, dass sie uns Hasen als Gottheit des Frühlings verehrt haben. (Tawada 2013, S. 293)

ウサギ: [...]自然と人間との変愛関係。でも人間の一番いいところは、われわれウサギを春の神様として崇めていたこと。 (Tawada 2015, S. 227)

Um seine Abgehobenheit ein bisschen zu mildern, wendet der Hase kurz daraufhin ein, dass er auch in seiner Rolle als Hausmann das Tellerwaschen übernimmt¹⁸⁶. Somit versucht er, sich trotz seiner Höhenflüge hinsichtlich seiner musikalischen Ausbildung oder seiner Verehrung als Liebesgottheit bodenständig zu geben. Der Stolz, der aus der Hasenfigur spricht, ist jedoch nicht zu übersehen. Dieser ist derart groß, dass der Hase ein durch sein verbales Versprechen ausgelöstes Missverständnis nicht berichtigt¹⁸⁷. Lieber lässt die Hasenfigur die anderen Tierfiguren über ein anderes Thema weiterreden. Somit handelt der Hase, um seinen Stolz zu wahren und seine Minderwertigkeitskomplexe zu decken, feige und fahrlässig. Dies erinnert an den Menschen, dem es unmöglich schien, sein Verhalten gegenüber der Natur zu ändern, um die Katastrophe vielleicht doch noch abzuwenden.

Die Einstellung der Hasenfigur gleicht der des Menschen, dessen einziges Interesse gegenüber der Natur sich auf seine Existenzsicherung beschränkte. Das Auffinden von Nahrung determiniert die Wahl des Wohnsitzes:

HASE: [...] Eine große Wiese, bedeckt mit weichen Gräsern. Das ist, als würden wir auf einem Teller mit leckerem Salat leben. (Tawada 2013, S. 315)

ウサギ: [...]柔らかい草が一面に生きえた平野。それはおいしいサラダの巨大なお皿の上に乗って暮らすようなもの。 (Tawada 2015, S. 261)

¹⁸⁵ Tawada 2013, S. 304: „HASE: Die Freiheit der Kunst ist wertvoller als das Recht des Individuums“; Tawada 2015, S. 245.

¹⁸⁶ Tawada 2013, S. 305: „HASE: [...] In einer Rockband bin ich für das Schlagzeug zuständig und zu Hause fürs Tellerabwaschen“; Tawada 2015, S. 246.

¹⁸⁷ Tawada 2013, S. 309: „HASE: Die Zwiebel kann manche Krankheiten heilen. *Monolog*. Vorhin wollte ich ‚Babel‘ sagen, aber ich habe mich versprochen und ‚Zwiebel‘ gesagt, [...] Jetzt redet die ganze Welt über Zwiebel. Egal. Es gibt kein Zurück mehr“; Tawada 2015, S. 252.

Der Hase wünscht sich, in sein Scharaffenland fliehen zu können. Hierbei ist jedoch anzumerken, dass er nur seine eigene Nahrung im Blick hat und die Schwierigkeit oder Unmöglichkeit der anderen Tierfiguren, in diesem Habitat nach der Katastrophe passende Nahrung zu finden, nicht bedenkt oder bewusst ignoriert. Als sein Beschützer, das Eichhörnchen, sich für den Turmbau zu Babel ausspricht, stuft der Hase diese Festung als gefährlich ein und möchte nicht darin wohnen¹⁸⁸, sondern in dem Keller darunter:

HASE: [...] Es ist sicherer, ein Loch in den Boden zu bohren, um darin zu schlafen. Im Sommer ist es dort kühl, im Winter warm. Der Keller ist der wahre Turm von Babel, der sich nach dem Kern der Erde orientiert und deshalb auf dem Kopf steht. Wichtig ist die Tiefe, nicht die Höhe. (Tawada 2013, S. 312)

ウサギ:[...] 地面に穴を掘ってそこで寝るのが一番安全。冬は暖かくて夏は涼しい地下室が本当のバベルの塔。地球の中心に向かって逆立ちしてる。高さではなく深さが大切。 (Tawada 2015, S. 256)

Der Keller, in dem laut der Hasenfigur alle Tiere Zuflucht finden sollen, erinnert an das natürliche Habitat des Hasen – einen Hasenbau. Da der Hase seinen Beschützer nicht verärgern möchte, schlägt er die Idee des Eichhörnchens nicht vollkommen aus, sondern spezifiziert nur, dass die neue Behausung vielleicht in die Tiefe gebaut werden sollte. Die Hasenfigur möchte vor der Katastrophe ins Erdinnere fliehen, fernab radioaktiver Verstrahlung, kriegerischen Auseinandersetzungen und Überschwemmungen in der neuen, dystopischen Welt. Dieses Zurückziehen ins Erdinnere kann auch metaphorisch für Hinwendung zu den eigenen inneren Gefühlen oder das Flüchten in den Tod, bei dem man unter der Erde *seine letzte Ruhe findet*, stehen.

4.1.2.6. Die Bärenfigur

Die Haltungen und Einstellungen der Bärenfigur sind getrieben von ihrer aufopfernden Arbeitsmoral und dem Wunsch, sich von den Menschen und ihrer Zivilisation abzuheben, indem sie die Überlegenheit der Natur aufzeigt und möglicherweise auch verkörpert. Als die Bärenfigur mit Worten nicht mehr weiterkommt, versucht sie, sich durch ihre Körperkraft durchsetzen. Sinnbildlich kann die Körperkraft der Bärenfigur für die Katastrophe stehen, die die Natur einsetzte, um den unbelehrbaren Menschen zu beseitigen.

Die Bärenfigur sieht im Menschen das absolute Böse, von dem die Sintflut die Erde jetzt zwar befreit hat, jedoch die Spuren der Zivilisation von den Tierfiguren noch

¹⁸⁸ Tawada 2013, S. 300: „HASE: Aber ich glaube, eine Festung wird dort gebaut, wo der Feind uns am ehesten angreift. [...]“; Tawada 2015, S. 238.

überwunden werden müssen. Daher ist es nicht verwunderlich, dass der Bär dem Fuchs als Universalheilmittel gegen seine Schlaflosigkeit einen Winterschlaf vorschlägt¹⁸⁹. Die Bärenfigur rät der Fuchsfigur somit, sich in die Natur zurückzuziehen, ein tierisches Verhalten anzunehmen und sich dadurch von den menschlichen Krankheiten zu befreien. Das Warten der Tiere auf den Beginn des Turmbaus zu Babel erinnert den Bären an eine sinnlose, vom Menschen erfundene (Un)Tätigkeit, welche er ablegen möchte, um mit den anderen Tieren zur Tat zu schreiten:

BÄR: Das Warten. Der Höhepunkt der Zivilisation. [...] Es ist dumm, dem Warten eine Bedeutung zu geben. Ich will mit euch sofort anfangen, am Babel-Projekt zu arbeiten [...]. (Tawada 2013, S. 310)

クマ:待つことは文明の最高峰。[...]待つこと自体に意味があると信じているのは愚だ。[...]自分たちだけでバベル・プロジェクトを始めてしまいたい[...]。 (Tawada 2015, S. 254)

Die Bärenfigur positioniert sich als aktiver Arbeiter, der zupackend sein Ziel erreicht, anstatt, wie die Menschen, nur abzuwarten und sich nur gedanklich mit Problemen auseinanderzusetzen. Damit kritisiert die Bärenfigur die Untätigkeit des Menschen, der selbst im Angesicht von Katastrophen handlungsunfähig blieb.

Der Bär tritt wie Fuchs und Katze für ein selbstbestimmtes, autonomes Arbeiten ein¹⁹⁰, wobei er das Senioritätsprinzip favorisiert, da er der Älteste ist und sich somit eine gute Position beim Turmbau zu Babel sichern möchte¹⁹¹. Davor ist der Bär erfolglos von dem Gedanken getrieben, einen Nachfolger für seinen Friseursalon zu finden¹⁹². Fleiß und Achtung vor früheren Generationen lassen die Bärenfigur konservativ und an Traditionen hängend wirken. Der Bär stellt sich in Opposition zur menschlichen, kapitalistischen Marktwirtschaft, indem er für Arbeit eintritt, die viel Mühe bedarf, jedoch wenig Gewinn bringt¹⁹³. Er präsentiert sich als gewissenhaft, indem er die abgeschnittenen Haare seiner Friseurkunden präventiv verbrennt, um einem Datendiebstahl wie im Falle des

¹⁸⁹ Tawada 2013, S. 309: „BÄR: [...] *zum Fuchs*: Übrigens, der Winterschlaf heilt jede Krankheit, auch die Schlaflosigkeit“; Tawada 2015, S. 253.

¹⁹⁰ Tawada 2013, S. 307: „BÄR: Der Vorgesetzte ist das Virus der Moderne, während der Meister zu einer guten Tradition gehört. *Zur Katze*: Es ist eine bessere Wahl, ein Handwerk zu beherrschen und selbstständig zu arbeiten“; Tawada 2015, S. 249.

¹⁹¹ Tawada 2013, S. 313: „BÄR: Der Älteste mit den meisten Erfahrungen soll der Übersetzer werden“; Tawada 2015, S. 258.

¹⁹² Tawada 2013, S. 305: „BÄR: [...] Mein Problem ist, dass ich keinen Nachfolger habe. *Zur Katze*: Sind Sie nicht dran interessiert?“; Tawada 2015, S. 246.

¹⁹³ Tawada 2013, S. 308: „BÄR: Es ist besser, wenn eine Arbeit mehr Mühe kostet und weniger Gewinn bringt. Das ist meine Version für eine nicht-menschliche Zukunft“; Tawada 2015, S. 250.

Eichhörnchens vorzubeugen¹⁹⁴. Durch diese Gewissenhaftigkeit verliert er in Folge seine Arbeitserlaubnis, ist jedoch im Gegensatz zum Menschen noch am Leben.

Der Bär kritisiert nicht nur die Arbeitsmoral und Arbeitsbedingungen des Menschen, sondern auch dessen Umweltzerstörung durch Flussbereinigungen und Oberflächenversiegelungen:

BÄR: Das ist möglich. Die Menschen zwangen den Fluss, ein Korsett anzuziehen, schmierten auf sein Gesicht die Schminke der Betonmasse und zerrten an seiner Nase, damit er seine Richtung änderte. Eines Tages flutete seine Wut über. (Tawada 2013, S. 295)

クマ: それはありえるような気がする。人間たちは川にコルセットをきせて細く絞ったり、川にコンクリートを塗って化粧をほどこしたり、川の鼻面を引っ張って流れを変えさせたりしていたから、ある日、川の怒りがあふれて、洪水になった。(Tawada 2015, S. 230)

Hier macht die Bärenfigur den Menschen für Naturkatastrophen wie z.B. Überschwemmungen verantwortlich und spricht ihm den Respekt gegenüber der Natur ab. Aufgrund des vom Menschen erzeugten Klimawandels und die dadurch an Häufigkeit und Intensität zugenommen Naturkatastrophen schlägt der Bär als idealen Rückzugsort ein Gebirge vor, anstatt eines menschlichen Turms:

BÄR: Ich habe den Bergen vertraut, weil sie mich nie durch Ebbe und Flut bedroht haben. Aber was soll ich mit diesen Bergen, die möglicherweise Ozeane sind, machen? Lass uns ins wahre, ewige Gebirge flüchten. (Tawada 2013, S. 315)

クマ: 山には満ち潮も引き潮もないから信用していた。海かもしれない山なんて。真実の、水遠の山の方にみんな逃げよう。(Tawada 2015, S. 261)

Die Bärenfigur entscheidet sich vielleicht durch das klimawandelbedingte Ansteigen des Meeresspiegels, die sicheren Gebirge aufzusuchen. Dass sie diese Gebirge als „wahr“ und „ewig“ bezeichnet, könnte darauf hindeuten, dass sie die mit Nostalgie behafteten Gebirgswälder ihres natürlichen Habitats oder einen nicht näher bestimmten utopischen Ort meint. Wie auch die anderen Tiere, ist der Bär in der Wahl des idealen Rückzugsorts egoistisch, da er nicht an die Bedürfnisse der anderen Tierfiguren denkt. Er versucht, die anderen Tiere von seiner Idee zu überzeugen, indem er ihnen die Vorteile seiner Wahl aufzählt:

¹⁹⁴ Tawada 2013, S. 306: „BÄR: [...] Ich habe jeden Abend in meinem Wohnzimmer die abgeschnittenen Haare meiner Kunden im Kamin verbrannt, damit niemand die DNA-Daten in den Haaren missbrauchte. Das war die Ethik des Friseurs“; Tawada 2015, S. 248.

BÄR: In einer natürlichen Grotte ist es warm im Winter. [...] In einer Grotte ist es kühl im Sommer. Ohne Klimaanlage. (Tawada 2013, S. 311)

クマ: 自然の洞窟の中ならば冬は暖かいから暖房いらぬ。[...]洞窟の中は春は涼しい。冷房なんかなくても。(Tawada 2015, S. 256)

Die Bärenfigur zeigt auf, dass die Tiere nach der Katastrophe menschliche Errungenschaften nicht brauchen, da die Natur alles für sie bereithält. Somit wirkt sie am naturverbundensten von allen anderen Tierfiguren.

Interessant ist auch, dass der Bär die Naturkatastrophe instrumentalisiert, um den Zusammenhalt der Tierfiguren zu erreichen. Wenn die Tiere schon nicht gemeinsam in die Berge ziehen, dann sollten sie zumindest gemeinsam handeln:

BÄR: Aber nach einer großen Flut kann man nicht auseinandergehen. Es gibt keine andere Wahl, als gemeinsam ein Gebäude zu bauen. (Tawada 2013, S. 312)

クマ:でも、大洪水があった後、ばらばらに暮らすことはできない。みんなで一つの建物を建てる以外に選択肢はない。(Tawada 2015, S. 257)

Laut der Bärenfigur sind die Tierfiguren durch äußere Umstände angehalten, zusammenzuarbeiten, um nicht den Fehler des Menschen zu wiederholen. Der Bär stellt sich gegen menschliche Erfindungen wie Hobbies¹⁹⁵ sowie menschliche Hierarchien (so bezeichnet er z.B. Vorgesetzte als Virus)¹⁹⁶, was auf ein Problem mit Autoritäten hindeutet¹⁹⁷. Die Bärenfigur bemüht sich, alles Menschliche hinter sich zu lassen, um gemeinsam mit den anderen Tierfiguren zurück zu ihren tierischen Wurzeln zu gelangen.

Auch die Schwächen des Bären hängen mit dem Menschen zusammen. So reagiert der Bär, genauso wie auch der Fuchs, gereizt und streitlustig auf den Hund, als dieser argumentativ den Menschen verteidigt¹⁹⁸. Aus diesem Grund ist die Bärenfigur der Hundefigur gegenüber misstrauisch. Als der Hund hustet, fühlt sich der Bär von ihm sofort attackiert¹⁹⁹. Der Bär, der den Hund aufgrund seiner Haltung zum Menschen nicht ausstehen kann, sieht im Husten sofort einen Angriff und scheint ein Problem mit Äußerungen zu haben, die seiner Meinung konträr gegenüberstehen. Die Paranoia des Bären bezieht sich jedoch nicht nur auf mögliche Meinungsunterschiede, sondern auch auf die Auswahl der

¹⁹⁵ Tawada 2013, S. 305: „BÄR: Ein Hobby ist eine Krankheit der Menschen. Wir brauchen so etwas nicht“; Tawada 2015, S. 246.

¹⁹⁶ Tawada 2013, S. 307; Tawada 2015, S. 249.

¹⁹⁷ Tawada 2013, S. 312: „BÄR: Nicht nur die schwachen Sorten, sondern auch die starken wie die Bären brauchten keinen Boss“; Tawada 2015, S. 257.

¹⁹⁸ Tawada 2013, S. 294; Tawada 2015, S. 230.

¹⁹⁹ Tawada 2013, S. 314; Tawada 2015, S. 259, 260.

Tiere für den Turmbau zu Babel, hinter der der Bär ihre gestohlenen Daten wittert²⁰⁰. Die aufkommenden Selbstzweifel und Unsicherheit gegenüber dem Eichhörnchen konterkariert der Bär nicht wie gegenüber dem Hund durch aggressives Verhalten, sondern durch eigene Selbsterhöhung:

BÄR: Du liest dein Gefühl in die Bäume hinein. Eine Hütte, die aus gefundenen Materialien gebaut ist, wirkt armselig wie ein Eichhörnchen. Wenn man eine große Grotte zu einem Palast ausbaut, wirkt er majestätisch wie ein Bär. (Tawada 2013, S. 311)

クマ:それは木に感情移入してるだけでしょ、拾った材料だけで造る小屋にはリス的な貧弱さがある。それに比べて洞窟を利用して造った御殿にはクマ的な豪華さが。(Tawada 2015, S. 255)

Die Bärenfigur unterstellt dem Eichhörnchen Gefühlsduselei und diskreditiert seinen Vorschlag, Baumaterialien zu suchen, indem sie das von dem Eichhörnchen vorgeschlagene Haus wie auch die Eichhörnchenfigur selbst als „armselig“ bezeichnet. Der Bär gewichtet seinen Vorschlag durch den Verweis auf seine Körpergröße stärker und fordert durch seine Überlegenheit an Körperkraft Autorität und die Entscheidungshoheit zur Bestimmung des gemeinsamen Verbleibes von den anderen Tierfiguren ein. Insgesamt verkörpert die Bärenfigur das Gesetz der Natur nach der Katastrophe, das Tiere und Menschen durch Naturgewalten fest im Griff hält.

4.1.3. Sozialer und ökonomischer Hintergrund der Tierfiguren

Die Herkunft der Figuren wird nur bei den zwei domestizierten Tieren (Hund und Katze) angegeben. Der Hund fokussiert sich bei den Angaben zu seiner Herkunft auf seinen Familienverbund und den Berufsstand seiner Brüder (er hat einen älteren und einen jüngeren, die jeweils die Blinden- und Filmschauspielschule absolvierten). Er leidet neben seinen erfolgreichen Brüdern an den hohen, an ihn herangetragenen Erwartungen einen Beruf aus unzähligen Möglichkeiten auszuwählen²⁰¹. Die Hundefigur, die nicht weiß, wie und in welchem Beruf sie im regulären Arbeitssektor einsteigen soll, um ihren Beitrag in der Gesellschaft leisten und sich selbst sinnstiftend erhalten zu können, erinnert an die in Japan

²⁰⁰ Tawada 2013, S. 303: „BÄR: Es kann sein, dass man aus unseren Kundenkarten Informationen über uns gestohlen und uns zum Turmbau ausgewählt hat. Ich habe mich darüber gewundert, warum es so wenige Bewerber gibt“; Tawada 2015, S. 243.

²⁰¹ Tawada 2013, S. 301: „HUND: Als Kind wusste ich nicht, was ich werden wollte. Mein jüngerer Bruder ging zur Fachschule für Blindenhunde, während mein älterer Bruder eine Filmschauspielschule besuchte. [...]“; Tawada 2015, S. 239.

viel diskutierten NEETS²⁰² und FREETER²⁰³. Die Katzenfigur wiederum verweist auf ihre genetische und ethische Herkunft, die ihr nicht zu 100% bekannt ist. Sie geht jedoch davon aus, dass sie eine reinrassige „Kaukasische Kreissparkatze“²⁰⁴ ist, deren Familie plötzlich weggezogen ist und sie alleine zurückließ, wie die Menschen nach der Katastrophe:

KATZE: Meine Vergangenheit?

EICHHÖRNCHEN: Zum Beispiel die Tatsache, dass Sie als Kind eine Siamkatze waren.

KATZE: Eine Siamkatze? Daran kann ich mich nicht erinnern. Ich weiß, dass ich eine reinrassige Katze war. Aber wie hieß meine Rasse? Neandertaler? Nein. Kaukasische Kreissparkatze? (Tawada 2013, S. 303)

ネコ:過去って?

リス:たとえば生まれた時は、シャム猫だったこととか。

ネコ:シャム猫? 思い出せないなあ。純血種だったことは覚えているけれど、何種だっけ。ネアンデルタールネコだっけ。ちがう。コーカサスネコかな。(Tawada 2015, S. 242, 243)

Es ist interessant, dass die Eichhörnchenfigur die vermutete Herkunft der Katzenfigur als Fakt darstellt, während die Katzenfigur sich ihrer eigenen Herkunft nicht bewusst ist. Weiters verwendet die Eichhörnchenfigur das *kanji* für Katze, um deren Identität zu bezeichnen, während die Katzenfigur fiktive Artenbezeichnungen angibt, die in *katakana* geschrieben werden. Für die Katzenfigur scheint nach der Katastrophe ihre Herkunft bzw. ethische Abstammung keine Rolle mehr zu spielen, da alle zusammenhandeln müssen und sie, nur um den Wissensdurst der Eichhörnchenfigur zu stillen, Artenbezeichnungen erfindet, um nicht durch ihr Desinteresse als unwissend wahrgenommen zu werden. Auch die Herkunft der Fuchsfigur wird in der Schwebel gehalten; es wird lediglich erwähnt, dass sie einmal in einem Haus wohnte, welches jedoch einem Bauprojekt weichen musste²⁰⁵. Hierbei wird der Raumanspruch des Menschen kritisiert. Auch die Eichhörnchenfigur verliert durch ihren „Zivilisierungsprozess“ ihr Heim, wodurch sie nicht nur Obdach, sondern auch jeglichen Schutz und Stabilität in ihrem Leben verliert. Von den früheren Wohnverhältnissen

²⁰² Die Abkürzung NEET steht für „Not in Education, Employment, or Training“.

²⁰³ FREETER sind Personen, die nicht vollzeitbeschäftigt bzw. arbeitslos sind.

²⁰⁴ Tawada 2013, S. 303; Tawada 2015, S. 242, 243: Während es sich bei der „Kreissparkatze“ in der deutschen Ausgabe um ein Sprachspiel Tawadas handelt, bei dem die fiktive Artbezeichnung an die deutschen Kreissparkassen angelehnt ist, wird in der japanischen Version nur die Bezeichnung „kaukasische Katze“ (*kōkasasuneko* コーカサスネコ) verwendet.

²⁰⁵ Tawada 2013, S. 292: „FUCHS: [...] Mein Haus wurde abgerissen, weil schon wieder ein neuer Flughafen gebaut wurde. [...]“; Tawada 2015, S. 226.

der Wildtiere (Hasen- und Bärenfigur) erfährt der Leser nichts, was darauf schließen lässt, dass sie außerhalb der menschlichen Zivilisation ein gutes Leben führen konnten.

Die gesellschaftliche Schicht, aus der die Tierfiguren stammen (Stand), und die derzeitige soziale Schicht, in der sie sich aufhalten (Milieu), werden nur indirekt erwähnt und unterscheiden sich jedoch stark voneinander. Der Hund verbringt seine Zeit in Kneipen, beginnt zuerst Jus zu studieren und wechselt während seiner Abschlussarbeit die Disziplin (und macht seinen Abschluss in Linguistik)²⁰⁶. Mit seinem vollendeten Studium der Sprachen beginnt er, als Sprachlehrer zu arbeiten, um die nächste Generation zu lehren²⁰⁷. Die Katze geht zuerst auf eine berühmte Universität, die sie jedoch verlässt, um sich autodidaktisch noch schneller mittels Internet selbst auszubilden²⁰⁸. Danach war sie in einem Bürojob tätig, den sie jedoch aufkündigte, da ihr ein Chef zu haben unangenehm war²⁰⁹. Das Eichhörnchen ist wie auch der Hund in den Rechtswissenschaften bewandert²¹⁰, wurde trotzdem Opfer eines Identitäten-Diebstahls, wodurch es sein Leben, seine Arbeit und, wie vorhin schon erwähnt, auch seine Frau und sein Haus verlor:

EICHHÖRNCHEN: Eines Tages ging ich wie immer zur Arbeit, zu einem Zeitungsverlag, wo ich damals tätig war. An meinen Platz saß schon ein anderer. Dieser schrieb in meinem Schreibstil meine Artikel und sprach mit meinen Kollegen mit meiner Stimme. Er tippte mein Passwort ein und bestellte mit meiner E-Mail-Adresse mein Medikament gegen meine Krankheit. [...] (Tawada 2013, S. 303)

リス:ある日、新聞社に出勤すると、自分の席にニセ者がすわっている。ニセ者は、わたしの文体でわたしの記事を書き、わたしの声で同僚に話しかけている。わたしのパスワードをうちこんでわたしのメールアドレスからわたしの病気を治すわたしの薬を注文し、[...] (Tawada 2015, S. 243)

Die Eichhörnchenfigur geht einem Bürojob nach, in welchem sie ohne weiteres von einem anderen ersetzt werden konnte. Dies ist eine gesellschaftskritische Kritik an der zivilisierten, menschlichen Welt, in der Menschen ohne weiteres durch andere ersetzt werden können –

²⁰⁶ Tawada 2013, S. 301: „HASE: Haben Sie an der juristischen Fakultät der Universität studiert? HUND: Ja. Aber auch eine Doktorarbeit musste durch ihre Pubertät. Mein Professor sagte mir, ich würde keine Rechtswissenschaft, sondern Linguistik treiben. Ich wechselte deshalb das Hauptfach, anstatt meine Arbeit umzuschreiben“; Tawada 2015, S. 240.

²⁰⁷ Tawada 2013, S. 306; Tawada 2015, S. 247.

²⁰⁸ Tawada 2013, S. 302; Tawada 2015, S. 242.

²⁰⁹ Tawada 2013, S. 307: „KATZE: Ich hätte nicht bei meiner Firma gekündigt, wenn ich keinen Vorgesetzten gehabt hätte. Er wollte seine Mitarbeiter wie Schachfiguren bewegen. Dabei meinte er das nur gut. Wir brachten ihn manchmal in Rage, indem wir ihn ignorierten“; Tawada 2015, S. 249.

²¹⁰ Tawada 2013, S. 299: „FUCHS: [...] Sind Sie in Rechtssachen bewandert? EICHHÖRNCHEN: Da kenne ich mich relativ gut aus.[...]“; Tawada 2015, S. 237.

in der Liebe und im Beruf. Dieser Vorfall scheint das Eichhörnchen dazu angespornt zu haben, nicht aufzugeben²¹¹. Das Eichhörnchen wechselt von einer Anstellung als Zeitungsverlagsmitarbeiter zur Tätigkeit eines freien Journalisten, um über die ihm wichtigen Themen schreiben zu können²¹². Der Fuchs wiederum beschreibt sich als Workaholic, der seinen ertragreichen Job in einer Pelz-Manufaktur als Fabrikarbeiter jedoch aufgibt und arbeitslos wird:

FUCHS: [...] Früher habe ich in einer Fabrik gearbeitet, in der Halspelze produziert wurden. Meine Aufgaben fielen mir fast zu leicht, aber meine Nerven machten nicht lange mit, weil mein Vorgesetzter sinnlose Anweisungen beliebig verteilte. Er befahl mir ohne Grund, von einer Maschine zur anderen zu wechseln oder früher nach Hause zu gehen, obwohl es noch viel zu erledigen gab. (Tawada 2013, S. 307)

キツネ: [...] 昔はある工場で働いていました。毛皮の襟巻きをつくる工場です。仕事そのものは楽だったんですけど、上司が意味もなく、命令をばらまくので、すぐに神経がすり減ってしまいました。今すぐにあっちの機械に移れとか、まだ仕事がたくさん残っているのに今日はもう家に帰れとか。(Tawada 2015, S. 248, 249)

Die Fuchsfigur bezieht (ähnlich wie die Katzenfigur) ihr Wissen aus Fernsehprogrammen und hat laut ihrer Selbstaussage kaum Wissen über die Rechtswissenschaften²¹³. Der Fuchs verlor sein Haus und sucht seitdem ohne Geld und Obdach hungrig nach Essbarem²¹⁴. Das ökonomische Kapital²¹⁵ der Tierfiguren wird nur beim Hasen explizit erwähnt, der viel Geld von seinen Eltern geerbt hat, welches er sofort zur Anhäufung kulturellen Kapitals (Einzelunterricht in Piccoloflöte und Privatkonzerte) ausgibt; sein musikalisches Talent stellt er auch in einer Jazzband (mit dem Bass) unter Beweis²¹⁶. Der Bär ist ein einfacher

²¹¹ Tawada 2013, S. 305: „EICHHÖRNCHEN: Nein. In meinen Beruf muss man mit heißer Leidenschaft den kalten Strömungen folgen“; Tawada 2015, S. 246.

²¹² Tawada 2013, S. 308: „EICHHÖRNCHEN: [...] Ich arbeitete früher einmal in einer Firma, die Insektenvertilgungsmittel herstellte. Irgendwann haben sie angefangen, neue Beruhigungs- und Schlaftabletten zu entwickeln. Die Medikamente, die sie dann auf den Markt gebracht haben, sind in Wirklichkeit Insektenvertilgungsmittel. [...] Ich kündigte aus ethischem Grund und wurde freier Journalist. Die Betonung liegt auf „frei“, denn ich schreibe nichts, wenn ich nicht frei schreiben kann“; Tawada 2015, S. 250, 251.

²¹³ Tawada 2013, S. 299: „FUCHS: [...] Weil ich noch nie das Gesetzbuch studiert habe, weiß ich nicht genau, wann man arretiert wird und wann nicht. Alles, was ich zu diesem Thema weiß, habe ich in einer Detektivserie im Fernsehen gelernt“; Tawada 2015, S. 237.

²¹⁴ Tawada 2013, S. 292: „FUCHS: [...] Ich wollte nicht weg und weil ich nichts mehr zu essen hatte, aß ich die Bordkarten, die die Fluggäste weggeworfen hatten“; Tawada 2015, S. 226.

²¹⁵ Bourdieu, Pierre, „Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital“, in: *Soziale Ungleichheiten, Soziale Welt* Sonderband 2. Reinhard Kreckel (Hg.), Göttingen: Schwartz 1983, S. 183-198, S. 186: Das ökonomische Kapital (finanzielle Ressourcen) werden wie (musikalische Aus)Bildung und Kulturgenuss (kulturelles Kapital) sowie soziale Netzwerke (soziales Kapital) von einer Generation an die nächste vererbt.

²¹⁶ Tawada 2013, S. 304, 305; Tawada 2015, S. 246, 247.

Friseur²¹⁷, der von der Polizei ein Geschäftsverbot auferlegt bekommen hat, solange gegen ihn ermittelt wird²¹⁸. Je zivilisierter die Tierfiguren sind, desto mehr wird über ihre soziale und ökonomische Situation vor der Katastrophe bekannt, während der Bär in der Natur andere Prioritäten hat, auf die jedoch nicht näher eingegangen wird.

4.2. Funktionen der Tierfiguren in Hinblick auf die Katastrophe

In diesem Kapitel werden abschließend die Funktionen der Tierfiguren in Tawadas Theaterstück erläutert. Die Tierfiguren werden durch ihre fehlenden Namen auf ihre Artbezeichnungen reduziert, aber auch diese ermöglichen ohne Menschen keine Identifikation mehr. Die unterschiedlichen Benennungen und Schreibweisen des Menschen kommen einer Inversion gleich, in der die Tierfiguren von ihrem Standpunkt aus willkürliche Grenzen setzen und versuchen, den Menschen innerhalb des Tierreiches einzugliedern, jedoch auch aufzeigen, dass der Mensch trotz seines Überlegenheitsgefühls die Natur nie unter Kontrolle hatte. Die Katastrophe, die die Menschen ausrottet, wird dazu als Beispiel genommen. Die Interaktion der Tierfiguren mit dem Menschen ist auf den Schluss des Theaterstückes beschränkt, indem sie die Menschen mit Fragen konfrontieren und zum Denken anregen, jedoch keine Antworten zulassen. Die Fragen der Tierfiguren kommen einer Farce gleich, in der die Hilflosigkeit des Menschen gegenüber der Natur in Form der Sintflut-Katastrophe thematisiert wird. Die Tier-Mensch-Grenze wird einerseits durch die Tierfiguren gegenüber dem fiktiven Publikum/der Leserschaft oder/und zwischen den sprechenden und handelnden Tierfiguren und dem Menschen als Gesprächsthema gezogen. Das Ausmaß der Katastrophe wird durch die Tierfiguren veranschaulicht, indem die Lebensumstände danach aus ihrer Perspektive betrachtet werden.

4.2.1. Namen der Tierfiguren

Alle sechs Tierfiguren bei Tawada sind namenlos und bezeichnen sich selbst und auch untereinander als Hund, Katze, Eichhörnchen, Fuchs, Hase und Bär. Die einzige Tierfigur, welche sich den anderen Tieren vorstellt, ist der Hase:

²¹⁷ Tawada 2013, S. 305; Tawada 2015, S. 246.

²¹⁸ Tawada 2013, S. 306; Tawada 2015, S. 248.

HASE: Guten Tag. Mein Name ist Meister Hase, ich weiß alles. Fragen Sie mich, wenn Sie etwas nicht wissen. Ob ich eine ansteckende Krankheit in mir trage? Ja. Wer mich frisst, wird sofort angesteckt. (Tawada 2013, S. 292)

ウサギ: こんにちは。わたしの名前はウサギ、何でも知っているから、分からないことがあったらどんどん聞いて。伝染病をかかえているかって? かかえています。だからわたしを食べたら病気がうつります。(Tawada 2015, S. 226)

Während sich die Hasenfigur in der deutschen Fassung als „Meister“ bezeichnet und sich somit mit Erfahrung und Wissen schmückt, welche sie nicht besitzt, beschränkt sie sich in der japanischen Fassung auf das wertfreie Wort für Hase in *katakana*-Schreibweise. Da die Namen der anwesenden Tiere durchgehend in *katakana* geschrieben werden, heben sie sich von dem Menschen, der abwechselnd in *kanji* „ningen“ oder in *katakana* „Homosapiensu“ geschrieben wird, sowie von dem nicht anwesenden Affen und der Maus, die in *kanji* geschrieben werden, ab. Dadurch wird die starre Grenzziehung zwischen dem Menschen und den Tierfiguren aufgelöst, da die Schreibweise der handelnden Tierfiguren zum Standard erklärt wird, die sich von der Schreibweise anderer Tiere (Affe, Maus, Mensch) abhebt. Somit ist es bei Tawada der Mensch, der von den handelnden Tierfiguren zwischen ihnen und den abwesenden Tieren (Affe, Maus) einer Kategorie zugeordnet wird. Es kommt zu einer Inversion, da die Tierfiguren die Benennung und Kategorisierung von Menschen vornehmen und diese von den Tierfiguren zwischen ihnen und den anderen Tieren eingeordnet werden. Somit verändert sich die Ausrichtung und Wertigkeit des Menschen vom Zentrum hin zur Peripherie, da der Mensch keine Kontrolle über die Naturkatastrophen besitzt.

Die Hundefigur identifiziert sich durch ihre jahrtausendelange Domestizierung durch den Menschen besonders mit dem vom Menschen gegebenen Begriff des Hundes. Die gedankliche Beschäftigung mit seiner Artbezeichnung Hund zeigt, dass die Sprache eng an seine Beziehung zum Menschen geknüpft ist:

HUND: Eine Welt ohne Menschen ist sinnlos! Hätte es keinen Menschen gegeben, gäbe es das Wort ‚Hund‘ nicht. *Eine lange Pause.* Ist es wirklich wichtig, dass ich ein Hund bin? (Tawada 2013, S. 298)

イヌ: 人間がない世界なんて意味ない!人間がいなければ、イヌという単語も存在しない。(長い間)でもイヌであるということが自分にとってそれほど重要なのかどうか。(Tawada 2015, S. 234, 235)

Jetzt, wo der Mensch nicht mehr existiert, reflektiert der Hund über die ihm gegebene Artbezeichnung und seine (verlorene) Wertigkeit. Hier wird sichtbar, dass Identität und Sprache (durch Artbezeichnungen) eng miteinander verknüpft sind und der Menschen auch dadurch Macht über den Hund ausübte. Die Hundefigur ist nun nach der Katastrophe gezwungen, eine neue Identität, ohne den Menschen, zu entwickeln.

4.2.2. Interaktionen Tierfiguren mit dem implizierten Publikum/Leserschaft

Die Interaktionen der Tierfiguren mit dem Menschen beschränken sich dadurch, dass in der Welt von Tawadas Theaterstück der Mensch ausgestorben ist, auf eine Interaktion mit dem Publikum am Ende des dritten Aktes. Die vierte Wand wird durch das Miteinbeziehen des Publikums als Teil des Stückes durchbrochen, indem der Hund einen Menschen im Publikum zu erkennen scheint und vom Eichhörnchen als halluzinierend dargestellt wird²¹⁹. Daraufhin stellt jedes Tier den Menschen im Publikum je eine direkte Frage:

HUND: Nein. Es gibt sie wirklich noch. *Fragt einen Zuschauer aus dem Publikum oder einen Schauspieler, der unter dem Publikum sitzt*: Sind Sie ein überlebender Mensch?

KATZE: Du hat recht. Das sind echte Menschen. *Fragt einen von ihnen*: Was möchten Sie tun als derjenige, der die große Flut überlebt hat?

EICHHÖRNCHEN: Ich kann gar nicht glauben, dass die Menschen noch leben. Sie sehen aber sehr erschöpft aus. *Fragt einen von ihnen*: Wenn Sie die Vergangenheit ändern könnten, was würden Sie in der Weltgeschichte ändern?

FUCHS: Ich hätte das früher nie gedacht, aber *sieht einem von ihnen ins Gesicht* ein Mensch kann sehr menschlich aussehen, oder? Was denken Sie, warum die Menschheit ausgestorben ist?

BÄR: *schaut sich im Theatersaal um*. Ach, das sind scheinbar doch nicht ganz wenige Menschen, die die große Flut überlebt haben. Es kann natürlich sein, dass nur die Theaterbesucher überlebt haben. *Fragt einen von ihnen*: Was würden Sie tun, wenn Sie der Präsident Ihres Landes wären?

HASE: *fragt einen von ihnen*. Was würden Sie fragen, wenn Sie einem Menschen, der alles weiß, eine Frage stellen dürften? (Tawada 2013, S. 317)

イヌ:そんなことない。本当にいる。(観客の一人または観客になりきった俳優を選んでその人に)あなたは人間の生き残りですか。

ネコ: 本当にいる、正真正銘の人間だ。(観客または観客になりきった俳優の一人を選んでその人に)あなたは、今回の大洪水で奇跡的に生き残った一人の人間として、これからどんなことをしたいと思いますか。

²¹⁹ Tawada 2013, S. 316: „EICHHÖRNCHEN: Das kann nicht sein. Du siehst ihre Geister, weil du sie noch liebst“; Tawada 2015, S. 264.

リス: 人間がまだ生き残っていたなんて信じられない。随分疲れた顔をしているようだけれど。(観客の一人または観客になりきった俳優を選んでその人に)もしも過去を変えることができるとしたら、世界の歴史のどの部分をどんな風に変えたいですか?

キツネ: 昔はそんなこと思わなかったけど、人間ってよく見ると、(観客の一人または観客になりきった俳優を選んでその人の顔をじっと見て)人間な顔してるね。人類滅亡の原因はどこにあると思いますか。

クマ: (遠くまで見回して)あれ、けっこうたくさん生き残ってる。劇場に芝居を観に来ている人間だけが生き残ったのかもしれないけれど。(観客の一人または観客になりきった俳優を選んでその人に)もしあなたが大統領だったら、まず何をしますか。

ウサギ: (観客の一人または観客になりきった俳優を選んでその人に)あなたはもし何でも知っている人に、一つだけ質問していいと言われたら、どういう質問をしますか。(Tawada 2015, S. 264, 265)

Während die Hundefigur dem menschlichen Publikum eine einfache Ja/Nein-Frage stellt, die man auch als eine Grundsatzfrage auffassen kann, erkundigt sich die Katzenfigur nach den nächsten Handlungen des Menschen und fordert daher das Publikum zum Nachdenken auf. Die Eichhörnchenfigur schreibt dem Publikum eine schlechte gesundheitliche Verfassung zu und fragt indirekt nach dem Erkenntnisgewinn des Menschen und nach dessen Handlungsoptionen, um die geschehene Katastrophe in einer alternativen Realität verhindern zu können. Die Fuchsfigur fragt ganz gezielt nach der Selbsterkenntnis des Menschen bezüglich dessen Ausrottung; gleichzeitig macht er sich über das „andere“ Aussehen des Publikums und somit über das Überlegenheitsgefühl des Menschen, nach dem sich dieser als Krönung der Schöpfung über anderen Tieren versteht, lustig. Die Bärenfigur fragt, genau wie auch die Eichhörnchen- und Fuchsfigur zuvor, nach den Handlungen der im Publikum sitzenden Menschen, die sie theoretisch umsetzen würden, wenn sie die politischen und rechtlichen Möglichkeiten in Form des Präsentantenamtes ihres jeweiligen Landes inne hätten²²⁰. Die Hasenfigur, die die letzte Frage an das Publikum richtet und somit den Abschluss des Theaterstückes bildet, fragt die Menschen schließlich, welche Frage sie wohl an Menschen richten würden; damit verschmelzen Bühnengeschehen und Realität komplett miteinander. Dieser Kunstgriff, dass das implizierte Publikum direkt durch offene Fragen von den Tierfiguren angesprochen wird, die unbeantwortet bleiben und

²²⁰ Tawada 2013, S. 317; Tawada 2015, S. 264, 265.

zum Nachdenken anregen, bildet eine Inversion: Nun sind es die Tiere, die den Menschen Fragen stellen und diese auffordern, über ihr Handeln zu reflektieren und alternative Handlungsmöglichkeiten ausfindig zu machen. Das erinnert an Experimente des Menschen, wo die Denkfähigkeit von Affen getestet wird, indem ihnen Aufgaben erteilt und deren Reaktionen beobachtet werden. Als Teil der Naturwissenschaften erforscht der Mensch die Natur, indem er Fragen stellt, um diese dann anhand von Experimenten beantworten zu können. In diesem Theaterstück wird das menschliche Publikum auch mit Fragen der Tierfiguren konfrontiert, wobei durch die schnell aufeinanderfolgenden Fragen keine Antwort der Menschheit angedacht ist, als ob die Antwort des Menschen nicht mehr zähle oder der Mensch sowieso keine Antworten auf die Katastrophe besitze. Obwohl der Mensch nur in Form des Publikums am Theaterstück teilhat, sind der Mensch, sein Verhalten, seine Hilflosigkeit und seine Mängel angesichts der Katastrophe ständiges Gesprächsthema unter den Tierfiguren und somit omnipräsent.

4.2.3. Die Tier-Mensch-Grenze in „Dōbutsutachi no Baberu“

Die Tier-Mensch-Grenze wird auf zwei Ebenen aufgebaut: einerseits werden die Dialoge von Tierfiguren gesprochen, die von der menschlichen Autorin jedes einzelne Wort in den Mund gelegt bekommen haben und die von der menschlichen Leserschaft gelesen, bzw. von dem menschlichen Publikum im Theater gesehen werden; und andererseits inhaltlich, indem die Grenze zwischen Tier und Mensch von den Tierfiguren selbst ausgehandelt wird, als sie versuchen, sich vom Menschen abzugrenzen. Dieser Dualismus zwischen den Tierfiguren und den besprochenen und am Ende des Theaterstückes im Publikum (wieder)gefunden Menschen ist fluid, da es den Tierfiguren nicht gelingt, sich von dem Menschen und seinen Einflüssen durch Domestizierung und Zivilisierung abzugrenzen. Diese Abgrenzung steht für das Beharren auf Einzigartigkeit des Menschen innerhalb der Tierwelt. Auch die Perspektive ist nicht starr, da nur die Tierfiguren durch Verhalten und Kleidung zu menschenähnlichen Wesen werden, um dies in Folge wieder abzulegen. Jedoch können die Tiere die Grenze zum Menschen nie ganz überspringen und ihre Art wechseln.

Der deutsche Titel „Mammalia in Babel“ ist zutreffender bzw. präziser als der japanische Titel, der von „Tieren in Babel“ spricht, da alle sechs Tierfiguren Säugetiere sind und diese daher nur einen Bruchteil, jedoch den vom Menschen am meisten beachteten Teil der Tierwelt ausmachen und stellvertretend für das Königreich der Tiere eingesetzt werden:

zwei beliebte und sehr bekannte Haustiere (Hund und Katze) sowie sehr häufig in Japan vorkommende Wildtiere (Eichhörnchen und Fuchs als Kulturfolger; Hase und Bär als Wildtiere). Die Reduzierung der Vielfalt der Tierwelt auf wenige Säugetiere kann als Kritik für die Ignoranz der Menschen an anderen Lebewesen gedeutet werden. Die Tierfiguren lassen sich jedoch nicht durchgehend nach Haustier, Kulturfolger und Wildtier gruppieren, da sie je nach angesprochenem Aspekt des Menschen unterschiedliche Allianzen bilden und sich zu Interessensgemeinschaften zusammenschließen. Somit wirkt eine fixe Einteilung der Tierfiguren anhand menschlicher Kategorien obsolet.

Da sich ‚nur‘ Tierfiguren kritisch über den Menschen äußern und dies teilweise mittels witziger Metaphern und Sprachspiele tun, wirkt die Kritik am menschlichen Verhalten indirekt und da es sich um nicht menschliche Protagonisten handelt, weniger heftig. Dieses Stilmittel, den Tierfiguren Kritik am Menschen in den Mund zu legen und ihnen gleichzeitig auch menschliche, negative Eigenschaften überzustülpen, ist aus Fabeln bekannt: „Die Verwendung von Fabeltieren als eine über menschliches Handeln gelegte ‚Maske‘ führt dazu, dass Tieren in der Fabel menschliche Eigenschaften zugeschrieben werden.“²²¹ Die Tradition des Sprechens und Erzählens durch Tierfiguren, die als Typen ohne individuelle Eigenschaften auftreten, erfüllt den Zweck, politische und soziale Themen des Menschen abzubilden, und durch ihr vermenschlichtes Agieren und eine vermittelte Moral oder Lebensweisheit belehrend auf die Leserschaft einzuwirken²²². Die Entfremdung durch Tierfiguren ermöglicht es, Zensur oder Vorbehalte zu umgehen und „durch Tiere etwas Unaussprechliches [wie zB. gesellschaftliche Tabus] auszusprechen“²²³. Die Tierfiguren versuchen, durch ihre fast ausschließliche Beschäftigung mit dem Menschen, indem sie sich mit ihm vergleichen oder Kritik an ihm äußern, die Unterschiede zwischen ihnen selbst und dem Menschen aufzuzeigen. Jedoch verstricken sie sich durch den Zivilisationsprozess in dieselben Abhängigkeiten und Unzulänglichkeiten wie der Mensch. Dadurch entsteht der Eindruck, dass eine klare Abgrenzung zwischen dem Menschen und den Tierfiguren nicht möglich ist, da diese das Interesse von Selbstüberhöhung und Rechtfertigung des eigenen Verhaltens miteinschließt. Vor allem im zweiten Akt wird gezeigt, dass die Tierfiguren sowohl äußerlich (durch Kleidung und Zivilisationskrankheiten) als auch innerlich (durch Haltungen, Tugenden und Laster)

²²¹ Filek, *Tawadas Tiere*. S. 20.

²²² Ebd., S. 19-25.

²²³ Ebd., S. 21.

vermenschlicht sind, da sie ihren Zivilisationsprozess abgeschlossen haben. Die Tierfiguren spielen in Tawadas Theaterstück zwar dem Menschen überlegene Gegenspieler, die jedoch schnell erfahren, dass sie, je weiter ihre Zivilisation voranschreitet, dieselben Fehler machen und genauso unfähig, egoistisch, unbedacht und zerstörerisch agieren wie der Mensch. Im dritten Akt verlieren die Tierfiguren ihre Vermenschlichung äußerlich wieder (angedeutet durch die zerrissene Kleidung), jedoch bleiben sie inhaltlich trotz ihrer Situation, überlebensermöglichende Maßnahmen treffen zu müssen, um in der Welt nach der Katastrophe überleben zu können, in sprachlichen Gedankenexperimenten hängen. Dies zeigt, dass die Tierfiguren trotz ihrer Zivilisierung und Weiterentwicklung, wie auch der Mensch zuvor, sich immer weiter von ihrem Ziel des Überlebens nach der Katastrophe wegbewegen und ihr Überlebenskampf zum Scheitern verurteilt ist.

5. Isaka Kunios *Fukushima noraushi monogatari*

In diesem Kapitel wird zuerst der Autor des Romans *Fukushima noraushi monogatari: genpatsujiko o ikinokotta ushitachi* [Die Geschichte des streunenden Rindes aus Fukushima: Rinder, die den AKW-Unfall überlebten] vorgestellt. Nach einer kurzen Einführung zum Text folgt eine Zusammenfassung des Inhalts und die Analyse der Rinderfigur Chibita/Hankiru.

Itō Setsurō veröffentlichte 2017 seinen Debütroman *Fukushima noraushi monogatari* unter dem Pseudonym Isaka Kunio²²⁴. Der Autor wurde 1948 in Tōkyō geboren, studierte an der Sturzder Azabu-Universität Veterinärmedizin und arbeitete 33 Jahre im Forschungsfeld der künstlichen Befruchtung von Rindern²²⁵. Nach der Dreifachkatastrophe von 2011 begann der dreifache Vater noch im selben Jahr als Volontär in der betroffenen Tōhoku-Region zu arbeiten, wechselte dann Anfang 2012 ins Tierschutzzentrum von Fukushima, wo er als Tierarzt tätig war, und arbeitet seit September 2012 auf der „Rinderfarm der Hoffnung“ (*kibou no bokujō* 希望の牧場) in Fukushima²²⁶. Der Handlungsort seines Debütromans, eines Bildungsromans, befindet sich innerhalb der 20 km umfassenden Gefahrenzone des durch die Dreifachkatastrophe beschädigten AKWs in der Präfektur Fukushima; der Zeitraum, der beschrieben wird, erstreckt sich von Sommer 2010

²²⁴ Isaka, *Fukushima noraushi monogatari*, S. 282.

²²⁵ Ebd., S. 282.

²²⁶ Ebd., S. 282.

bis Sommer 2013. Der Roman umfasst neun Kapitel, denen eine Karte der Gefahrenzone, in der die Wege des tierischen Protagonisten abgebildet sind, sowie eine kurze Information zum AKW-Unfall von Fukushima Daiichi (*fukushima daiichi genpatsujiko* 福島第一原発事故) vorangestellt sind. Diese neun Kapiteln sind in tierische und menschliche Unterkapitel unterteilt, in denen getrennt voneinander ein auktorialer Erzähler die Realität der Tier- und Menschenfiguren erzählt. Direkte Angaben zur klar und sachlich gehaltenen Rekonstruktion der Kernschmelze und Explosion des AKW Fukushima Daiichi kommen nur in den Kapiteln über die Menschenfiguren vor, während in den Tierfigurenkapiteln der Fokus auf dem Reagieren der Rinderfigur mit auf die Katastrophe liegt. Diese Kapitel der Rekonstruktion der Ereignisse erinnern an den dokumentarischen Stil der Atombombenliteratur. Dem Roman folgen ein Essay des Journalisten und Autors Yamamoto Munesuke über „Der Weg des Rindes“ und „Der Weg des Tierarztes“²²⁷, sowie Eckdaten zum Autor des Werkes. Yamamoto geht hier auch auf den realen Hintergrund des Romans ein, wonach nach der Dreifachkatastrophe 1700 Rinder „notgeschlachtet“ wurden und 300 Rinder in der „Rinderfarm der Hoffnung“ Zuflucht fanden²²⁸.

Der Inhalt des Romans stellt sich wie folgt dar: Der Text beginnt mit der Geburt des kränklichen männlichen Kalbes Chibita²²⁹ auf dem Bauernhof des Bauern Sakata Kichizō. Der Enkel des Bauern Ayumu kümmert sich rührend um Chibita und kann mit ihm sprechen. Nach der Dreifachkatastrophe werden die Kühe von der Bauernfamilie zurückgelassen. Chibita trifft auf das Wildschwein Nui und rettet ihm durch das Teilen seiner Nahrung das Leben. Durch den Nahrungsengpass kommt es zu Machtkämpfen innerhalb der Rinderherde, bei denen Chibitas Mutter Haru schwerverletzt wird und stirbt. Fortan lebt Chibita abseits der Gruppe. Nachdem die Herde von Menschen gefangen wird, flieht Chibita. Er schließt sich einer neuen Rinderherde an, erfährt durch den Herdenanführer Kurobē eine Namensänderung und wird nun Hanakiru²³⁰ genannt. Hanakiru verletzt sich während der Flucht vor den Menschen. Schwerverletzt wird er von seinem Wildschweinfreund Nui

²²⁷ Vgl. Yamamoto, Munesuke 山本宗補, „‘ushi no michi‘ to ‘jūi no michi‘“ 『『牛の道』と『獣医の道』』 [„Der Weg des Rindes“ und „Der Weg des Tierarztes“], in: *Die Geschichte des streunenden Rindes aus Fukushima: Kühe, die den AKW-Unfall überlebten*, Tōkyō: Sairyusha 2017, S. 276-280.

²²⁸ Yamamoto, „Der Weg des Rindes“ und „Der Weg des Tierarztes“ , S. 278f.

²²⁹ チビ太 „Chibita“ bedeutet „kleiner Junge Tarō“ und wird im Unterkapitel 5.2.1. Die Namen des Rindes besprochen.

²³⁰ ハナキル „Hanakiru“ könnte für „das Entfernen der Nase als Bestrafung“ stehen und wird auch im Unterkapitel 5.2.1. Die Namen des Rindes besprochen.

gefunden und in ein Naturschutzgebiet gebracht, damit er dort seine Kraft zurückerlangen kann. Hanakiru trifft, nach einem kurzen Besuch bei der Herrin der Wildschweine Ariusa, gemeinsam mit Nui auf Kausu, den weisen Anführer der Raben²³¹, und erfährt, dass seine Freunde noch am Leben sind. Mittlerweile sind Volontäre, u.a. auch ein Tierarzt, in Fukushima angekommen und versuchen, den Bauern bei der Versorgung der Rinder zu helfen. Hanakiru trifft auf seinem Weg eine weitere Rinderherde, besiegt ihren tyrannischen Anführer Akabeko und wird selbst zu deren neuem Leiter. Hanakiru berät sich mit dem Raben Kausu und beschließt, den Bauern gemeinsam mit den Kälbern zu besuchen. Es kommt zu einem tränenreichen Wiedersehen mit dem Bauernkel Ayumu. Danach gehen Hanakiru und die Kälber über einen Berg, wo es keine Strahlen, Gefahren und Menschen gibt. Diese utopische Vorstellung nährt die Vermutung, dass Hanakiru und die Kälber sterben.

Auch Rinder, Wildschweine und Raben besitzen eine kulturelle Bedeutung in Japan. Das Rind wird laut Ambros im *Lotus Sutra* als eines der Haustiere Buddhas genannt und hat daher eine besondere Stellung unter den Tieren inne, weswegen u.a. die Kuh im Mittelalter, jedoch hauptsächlich eher durch ihre Nutzung in der Landwirtschaft, von den Tötungen während der häufigen Hungerperioden verschont blieb²³². Die Kadaver der Kühe (und anderer großer Nutztiere) gelten laut Ambros rechtlich in Japan als Industrieabfall, der ohne Zeremonie verbrannt werden darf²³³. Da Viehzucht in Nordost-Japan vor dem AKW-Unfall eine Hauptnahrungsquelle für die ländliche Bevölkerung darstellte²³⁴, verwundert es nicht, dass in der Post-Fukushima-Literatur vermehrt Kühe vorkommen, wie z.B. in Taguchi Randys Kurzgeschichten „In the Zone“ und „In the Zone II“²³⁵. Das Wildschwein wurde in der Jōmon-Zeit (12.000-300v.Z.) laut Ambros gejagt und in Folge als Nutztier domestiziert²³⁶. Laut Hayakawa waren Wildschweine in Nordost-Japan nicht selten (sie kamen u.a. in Aomori, Ibaraki und Fukushima vor), wodurch sich eine Vielzahl an Geschichten und der Glaube an Wildschweingottheiten etablierte, zu deren Ehren Tempel

²³¹ Obwohl, wie in der Einleitung schon besprochen, der Begriff *karasu* sowohl für Krähen wie auch Raben stehen kann, hat sich die Autorin im Rahmen dieser Arbeit für Übersetzung Rabe entschlossen, um den Lesefluss aufrecht zu erhalten und da Raben in Märchen in Europa öfter vorkommen und auch dort die Funktion des Boten inne haben und mit dem Tod in Verbindung gebracht werden.

²³² Ambros, „Order, Karma, and Kinship“, S. 39f.

²³³ Ebd., S. 49.

²³⁴ Davis/Hayes-Conroy, „Invisible radiation reveals who we are as people“, S. 721.

²³⁵ Yuki, „Post-Fukushima Discourses on Food and Eating“, S. 48.

²³⁶ Ambros, „Order, Karma, and Kinship“, S. 29.

gebaut wurden²³⁷. Das weiße Wildschwein wurde auch als Bote der Berggottheit verehrt²³⁸. Der Glaube, dass der Rabe/die Krähe²³⁹ laut Ambros genauso wie Füchse mit der Welt der Verstorbenen und Gottheiten in Verbindung steht und zwischen den Welten als Boten wechseln kann, ist seit dem Mittelalter verbreitet²⁴⁰. Hierbei werden besonders weiße und rote Krähen als ein gutes Omen dargestellt²⁴¹.

5.1. Darstellung der Rinderfigur

In diesem Kapitel wird die Darstellung des tierischen Protagonisten, das Rind Chibita/Hanakiru, erfasst. Die im Text erwähnten körperlichen Merkmale beziehen sich ausschließlich auf Chibitas/Hanakirus Schwächen – so wird zum Beispiel besonders sein verletzter, kränkelnd-abgemagerter, zottiger Körper beschrieben. Seine geistigen Merkmale stellen dagegen seine Stärken dar und kompensieren die körperlichen Schwächen. Der soziale Hintergrund dieser Figur geht einher mit ihrer persönlichen Entwicklung von einem kränkelnden Kalb hin zum Außenseiter und zum Rinderherdenanführer sowie zum mystifizierten Rinderhelden.

5.1.1. Körperliche Merkmale der Rinderfigur

Die körperlichen Merkmale von Chibita werden nach seiner Geburt nur wenig beschrieben. Dabei liegt die Betonung auf der Zerbrechlichkeit des neugeborenen Kalbes, das fast bei seiner Geburt stirbt²⁴². Der Körper von Chibita (wie auch der von Hanakiru) muss viele Schmerzen erleiden. Besonders sichtbar wird dies bei Hanakirus Flucht vor den Menschen in Schutzanzügen, wobei er einen steilen Abgrund hinunterstürzt und sich dabei schwer verletzt:

Hanakiru konzentrierte sich darauf, ob er das rechte Vorder- und Hinterbein, auf denen er lag, bewegen konnte, da sie sich wie gelähmt anfühlten. Zweifellos hatte er Schmerzen, aber es fühlte sich so an, als würde er sie bewegen können. Andererseits hatte er einen starken Schmerz oben am linken Vorderbein und am linken Hinterbein im Bereich des Hüftknochens; diese konnte er nicht bewegen.²⁴³

²³⁷ Hayakawa, *Hayakawa Kōtarō daiyonkan zenshū*. S. 14-17.

²³⁸ Ambros, „Order, Karma, and Kinship“, S. 30.

²³⁹ Im Japanischen deckt der Begriff (*karasu*) die deutschen Bezeichnungen Rabe und Krähe ab.

²⁴⁰ Ambros, „Order, Karma, and Kinship“, S. 27.

²⁴¹ Ebd., S. 30f.

²⁴² Isaka, 2017, S. 6-10.

²⁴³ Da bisher keine Übersetzung vorliegt, wurden die Zitate in diesem Kapitel von der Autorin selbst ins Deutsche übersetzt.

ハナキルは、横倒しの下にある右前足と右後足がしびれているかどうか、動かせるかどうか集中した。たしかに痛みはあるが、動かせるように思えた。一方、左前足は肩に強い痛みがあり、左後足は腰骨に痛みがあり、動かすことはできなかった。(Isaka 2017, S. 131)

Der schwerverletzte Hanakiru, dessen Ausmaß der körperlichen Verletzungen zunächst auf seine Vermutungen beschränkt ist, erwacht und kann trotz Schmerzen seinen Körper und seine Lage klar wahrnehmen. Schmerzen können von Hanakiru einzelnen Körperteilen, wie z.B. der Hüfte der betroffenen linken Körperhälfte, zugeordnet werden. Weiters schätzt er seine Möglichkeiten, sich aufzurichten, anhand der gefühlten Schmerzen ab. Die verletzten Körperstellen teilt Hanakiru seinem Wildschweinfreund Nui mit und bittet diesen um seine Hilfe, um sich aufrichten und fortbewegen zu können²⁴⁴.

Chibitas/Hankairus geschwächter Körper ist von vielen Schicksalsschläge, Verletzungen und Schmerzen gezeichnet, die er jedoch stoisch erträgt. Er gibt nicht auf, wägt seine Möglichkeiten besonnen ab und handelt mithilfe seiner Freunde, ohne in Selbstmitleid zu versinken. Erst als Hanakiru, als mittlerweile umherstreunendes Rind, bei seinen Wanderungen durch Fukushima auf die Rinderherde von Akabeko trifft, wird im Zuge eines physischen Vergleichs mit dem äußeren Erscheinungsbild seines Gegners Hanakirus körperliche Beschaffenheit näher beschrieben:

Sie [Jinbē und Akabeko] waren dicke, mehr als 800 kg schwere Giganten, deren Fell gepflegt war und glänzte. Hanakiru war nur 500 kg schwer und sein Fell war durch die lange Reise zottig geworden.

彼らは太って800キロは越す巨漢で、毛並みは手入れされ輝いている。ハナキルは500キロ弱、長旅で毛はボサボサである。(Isaka 2017, S. 197, 198)

Hanakirus Körper ist durch sein Streunen, seine unregelmäßige Nahrungsaufnahme und durch seine Verletzungen abgemagert und verwahrlost. Auch sein Fell hat durch sein streunendes Leben, die Hungerperioden, mehrere Verletzungen und die Tatsache, dass er ständig der Witterung ausgesetzt ist, gelitten; es hängt zottig an ihm herunter.

Die Stärke des tierischen Protagonisten Chibita/Hanakiru ist es, dass er seine physische, schwache Beschaffenheit durch seine Beharrlichkeit und starken Überlebenswillen zu kompensieren vermag. Chibita kommuniziert nach seiner Geburt seine

²⁴⁴ Ebd., S. 131: „Nui, mein Körper ist schlimm verletzt auf der linken Schulter und Hüfte. Die rechte Seite ist ein wenig eingeschlafen, aber es sieht so aus, als könnte ich sie bewegen. Wenn deine Kollegen kommen, kann ich meinen Körper mit deren Hilfe aufrichten.“

Gefühle aus Mangel an physischer Kraft nur mit Blicken²⁴⁵. Er überlebt, nachdem er seine Rinderherde verlassen hat, mit Hilfe seiner tierischen Instinkte, die ihn mittels dreier Stimmen auffordern, sich von Gras zu ernähren und Regenwasser zu trinken²⁴⁶. Chibita/Hanakiru überlebt trotz widriger Umstände und wächst zu einem Jungtier heran. Hanakirus Körper ist schließlich durch die Strapazen des Herumwanderns gezeichnet; er kann jedoch seinen schlanken, jugendlichen Körper geschickt im Kampf gegen den Koloss Akabeko²⁴⁷ einsetzen:

Hanakiru sah seinen Gegner ruhig an, maß die Distanz zwischen sich und ihm, lief mit gesenktem Kopf vorsichtig los und stieß scharf gegen Akabeko, der seinen Kopf schon nach unten geneigt hatte. Akabeko beugte in diesem Moment seinen Kopf, nahm die Haltung zum Angriff ein und fokussierte seine ganze Kraft auf einen Punkt. Und in dem Augenblick, als er Akabekos Schläfe berührte, zog er mit aller Kraft den Kopf nach oben. Aber im nächsten Moment realisierte er, dass er nur Luft getroffen hatte. Verdammt! Hanakiru versuchte ihm einen Kopfschlag zu versetzen, tat es jedoch nicht. Hanakiru berührte graziös die Schläfe von Akabeko, aber in diesem Augenblick spreizte dieser die Vorderbeine weit und senkte seinen Körper zu Boden, als ob er kriechen wolle. Er griff Akabeko an, verfehlte ihn aber, was dessen Brust ohne Schutz ließ. Diese Brust, die kaum behaart war, wurde von Hanakiru mit aller Kraft so getroffen, dass er dachte, seine Stirn platzt. Für einen Moment hob sich Akabekos Stirn und wandte sich nach links. Akabekos Vorderfüße berührten den Boden. Als dieser mit schmerzender Brust ausharrte, versuchte Hanakiru Akabeko mit einem letzten Kopfstoß nahe seines Herzens zu treffen, um ihm den Gnadenstoß zu versetzen. [...] „Es gibt einen Gewinner!“

ハナキルは相手を静視して、距離を測ると、頭を下げ軽く助走して、すでに身構えて頭を下げているアカベコに、鋭く走り込む。アカベコは、彼が頭突きをこの瞬間に打ち込むだろうと身構え、体の力をただ一点こめかみに集中した。そして、何かこめかみに触れた瞬間、渾身の力をこめて、それを揚ち上げた。ただ次の瞬間、空を揚ち上げたことに気づいた。しまった!ハナキルは頭突きを打ち込もうとしたが、しなかった。彼はしなやかにこめかみをアカベコのそれに触れたが、その瞬間、前足を大きく開き前軀を一気に、地面に這うように沈めた。アカベコの揚ち上げは空を切り、彼の胸元は無防備となった。その胸元に、間髪を入れず、渾身の力を込めてハナキルの頭突きが炸裂した。一瞬アカベコの前軀が浮き上げられ、左に阿きを変えた。アカベコの前足が地に着いた。彼が胸元の痛み在必死に耐えている時、ハナキルは、アカベコの心臓の最短距離、とどめの位置にいて最後の頭突きをしようとしていた。[...]「勝負あり!」(Isaka 2017, S. 199)

Obwohl Hanakiru seinem Gegner körperlich unterlegen ist, kann er Akabeko durch Schnelligkeit, Beweglichkeit und Geschicklichkeit besiegen. Trotz des frühen Todes seiner

²⁴⁵ Ebd., S. 11.

²⁴⁶ Ebd., S. 78.

²⁴⁷ Japan Brand Authentic Japanese Products, „Akabeko Doll“, *Japan National Tourism Organisation*, 2014 (<https://japan-brand.jnto.go.jp/crafts/dolls/21/>)(02.09.2019): Eine beliebte rote Rinderfigur aus der Tōhoku-Region, die laut einer Legende den Menschen beim Wiederaufbau des Kokuzōdo Tempels nach einem großen Erdbeben geholfen haben soll.

Mutter Haru verfügt Hanakiru über ein in seine eigenen Fähigkeiten vertrauendes Selbstbewusstsein in Kampfsituationen. Er zeigt keine Angst, bewegt sich selbstsicher und führt aufgrund seines Wissen über die Anatomie der Rinder gezielt Schläge gegen seinen Gegner aus. Sein geringes Körpergewicht und der Mangel an Kampferfahrung kommen ihm im Kampf gegen Akabeko zu Gute, indem er sich naiv und todesmutig dem Kampf ohne Angst vor Kopfverletzungen oder anderen fatalen Folgen stellt. Durch dieses Urvertrauen in seine Kräfte und sein impulshaftes Handeln wirkt er wie ein Schelm, der sich in gefährliche Situationen begibt und daraus gestärkt wieder hervortritt.

Die zentrale, anatomische Schwäche, neben durch Unterernährung hervorgerufenen Entwicklungseinschränkungen, die dem tierischen Protagonisten Hanakiru auf der Suche nach Essbarem im Winter leidvoll bewusst wird, ist das Fehlen von Vorderzähnen, was das Entrinden von Bäumen, selbst mit weicher Rinde, erschwert:

Hanakiru fand einen Weidenbaum und versuchte angestrengt einen Ast zu schälen. Weil ein Rinderoberkiefer keine Vorderzähne hat, kann er nicht wie ein Wildschwein mit den oberen und unteren Vorderzähnen [die Rinde] abreißen. Mit den Vorderzähnen des Unterkiefers riss er also ein Loch in die Rinde, schob die Zähne darunter und schälte sie ab, sodass er dann endlich mit der Zunge darunter gelangte.

ハナキルは柳の木を探し当てたが、その皮を剥くのには苦労した。牛の上あごには前歯がないので、イノシシのように上下の前歯で引き千切ることはできない。下顎の前歯で皮に傷をつけ、皮の下に歯を差込み、皮を十分に剥がしてから、舌で絡めてやっと採る。(Isaka 2017, S. 218)

Trotz seiner anatomischen Schwächen gibt Hankiru nicht auf und beginnt, die ihm zur Verfügung stehenden Körperteile zu verwenden, um an die heißersehnte Nahrung zu gelangen. Er kompensiert also seine körperliche Beschränktheit mit hohem Energieaufwand, Einfallsreichtum und einem starken Überlebenswillen.

Der Gesundheitszustand des tierischen Protagonisten ist während des gesamten Romans schlecht bis desolat. Chibita wird als sehr kränkliches, schwaches Rind geboren, dessen körperliche Verfassung dem Bauern große Sorgen bereiten:

Das vor einem Monat geborene Rind Chibita, das Ayumu noch nicht kannte, litt große Schmerzen. In der Sommerhitze des Augusts bekam es eine Grippe, die sich verschlimmerte und eine Lungenentzündung wurde. Als das Fieber über 40 Grad stieg, war es benommen und die Gelenke in seinem Körper schmerzten beim Husten. Chibita war zu schwach, um die Milch seiner Mutter Haru zu trinken, Futter zu essen oder sich bewegen zu können und war daher die ganze Zeit müde. [...] Als Chibita eingenickt war, wurde er plötzlich von Kichizō seitlich auf den Boden gedrückt. Ein Mensch, der einen weißen Kittel trug und den Geruch von Medikamenten verströmte, untersuchte Chibitas Augen, Mund, Nase und Brust.

Nachdem er seine Körpertemperatur gemessen hatte, sagte er zu dem Bauernpaar: „Das ist eine lebensbedrohliche Krankheit.“

生まれて1ヶ月を過ぎた牛のチビ太は、歩が知らない間に、大病に襲われた。8月の暑い最中に風邪を引き、こじらせて肺炎になり、40度を超える熱のために意識がもうろうとなり、体中の関節が痛み咳が出た。チビ太は、母『春』のお乳も飲む気力もなく、餌を食べることも、動くこともできず、ただぐったりとうずくまっていた。」[...]チビ太がうとうとしていると、突然、吉蔵に横向けに寝るよう押さえつけられた。白衣を着て、鼻につんと浸みるような薬品臭のする人が、チビ太の目、口、鼻、胸を検査し、体温を測定した後、「重症だ」と、夫婦に告げた。(Isaka 2017, S. 13, 14)

Das einen Monat alte männliche Rinderkalb Chibita kann nicht selbstständig Nahrung aufnehmen, sich nicht auf eigenen Beinen halten und wird von Krankheiten geplagt. Durch die fehlende Energie und das daraus resultierende geschwächte Immunsystem wird Chibita von Krankheiten heimgesucht, die seinen Gesundheitszustand weiter schwächen. Da sich dieser Zustand weiter verschlimmert wird Chibita von einem Tierarzt untersucht, während der Bauer ihn fixiert. Die Diagnose des Tierarztes wird nicht konkret benannt, weist aber auf eine möglicherweise fatale Krankheit hin.

Chibita leidet Zeit seines Lebens an starken Schmerzen und entgeht dem Tod einige Male, wie u.a. nach seinem Sturz vom Abhang²⁴⁸, wo er wenig später von dem Wildschein Nui entdeckt wird: „Bist du gestorben? Der Tod ist überall“, murmelte Nui und wollte gerade weggehen“ 『『死んでしまったか。死はどこにでもある』とつぶやくと、ヌイは立ち去ろうとした』(Isaka 2017, S. 124). Nui stellt hier eine rhetorische Frage an seinen tot aussehenden Freund. Die Abgeklärtheit, mit der Nui den vermeintlichen Tod seines Freundes hinnimmt, indem er auf die Allgegenwart des Todes hinweist und aufbrechen möchte, steht der Trauer- und Todesbewältigung des tierischen Protagonisten konträr gegenüber, der sowohl bei dem Tod seiner Mutter Haru also auch bei dem Tod seines Wildschweinfreundes Nui zu erstarren droht und von jeglichem Lebenswillen verlassen scheint²⁴⁹. Hier wird das Wildschwein, das den Tod als Teil der Natur hinnimmt, dem domestizierten Nutztier, Hanakiru, gegenübergestellt, das durch das Leben mit den

²⁴⁸ Isaka, 2017, S. 121.

²⁴⁹ Siehe Kapitel zur psychischen Disposition des Protagonisten: Ebd., S. 73f.: Verarbeitung und Trauer über den Tod seiner Mutter; Ebd., S. 227-234: Verarbeitung und Trauer über den Tod seines Wildschweinfreundes Nui.

Menschen mit dem Tod kaum in Berührung kommt und daher Abschiede nur schwer überwinden kann.

Hanakiru überlebt den Absturz schwerverletzt²⁵⁰. Trotz seines schwierigen Starts ins Leben, einem schlechten Gesundheitszustand und unzähligen Schmerzen und Verletzungen im Zuge seines Zusammenstoßens mit Menschen und Artgenossen, lässt sich Chibita/Hanakiru von seiner körperlichen Konstitution und der widrigen, lebensfeindlichen Umwelt nicht unterkriegen.

5.1.2. Geistige Merkmale der Rinderfigur

Wie schwach der tierische Protagonist körperlich ist, wird angesichts der Fülle an detaillierten Beschreibungen über die Persönlichkeit Chibitas/Hanakirus bewusst. Die dargestellten Einstellungen Chibitas/Hanakirus drehen sich vor allem um Freiheit, Zusammenhalt und Optimismus. Bei der ersten Begegnung mit dem Wildtier Nui erfährt Chibita, dass das Wildschwein nicht mehr von seiner Mutter versorgt wird, da diese bereits wieder neue Frischlinge geworfen hat und sich nicht mehr um ihn, den älteren Nachwuchs, kümmern kann²⁵¹. Verwundert stellt Chibita daraufhin die Unterschiede zwischen einem in der Wildnis lebenden Tier und einem domestizierten Nutztier fest:

„Jeder von uns muss sich selbst etwas zu essen suchen. Rinder werden vom Menschen gepflegt, da sie (nur) leben, um gegessen zu werden. Dasselbe trifft auch auf unsere Verwandten, die Schweine, zu. Aber das Wildschwein bittet niemanden um etwas und erhält sich selbst am Leben“, sagte Chibita.

『俺たちは各自、自分たちが食べる物を探さないといけない。牛たちは人間に世話され、食べられるために生きる。俺たちの親戚のブタたちも同じさ。でもイノシシは、誰にも頼らないで、自分たちで生きていく』と言った。(Isaka 2017, S. 40)

Chibita zeigt Nui nüchtern und gelassen auf, dass Nutztiere, hier Kühe und Schweine, nur leben, um die Bedürfnisse des Menschen zu befriedigen. Er ist sich trotz seines jungen Alters dieser Aufgabe für den Menschen bewusst. Dass Wildtiere wie Wildschweine auch über die Wintermonate gefüttert und für den Fleischkonsum geschossen werden, scheint Chibita noch nicht zu wissen oder gezielt nicht zu erwähnen. Nui dreht den vermeintlichen Vorteil der Nutztiere (die Nahrungssicherheit) jedoch um, indem er Chibita auf dessen Preis (die Abhängigkeiten von Menschen) hinweist:

²⁵⁰ Ebd., S. 131.

²⁵¹ Ebd., S. 40.

„Freiheit?“ „Wir können hingehen, wohin wir wollen. Hierhin und dorthin. Irgendwo denke ich, wird es sicher etwas Gutes zum Essen geben. Aber da war nichts. Anders gesagt der Magen bleibt leer. Im schlimmsten Fall verhungert man. Man hat die Freiheit zu wählen und die Freiheit zu sterben, verstehst du?“ „Freiheit zu wählen und Freiheit zu sterben?“ „Ihr Kühe lebt für den Menschen. Sie geben euch das Essen... Ach, genau wie du mir jetzt den Kürbis gegeben hast. Außerdem können die Menschen auch eure Kinder vermehren. Weil ihr immer das euch gegebene Essen esst, verbringt ihr jeden Tag in Sicherheit vor dem Verhungern. Daher hast du mir den Kürbis gegeben, weil du schon genug gegessen hast, nicht? Auch nur weil du gefangen bist, nicht?“ „Jetzt wo wir älter sind, gibt es kein Ende beim Streit ums Futter. Diese Kämpfe sind nicht ohne.“

『自由?』 『俺たちは好きな所へ行ける。あそこにもそこにも、きつとうまい物があるかもしれないと思って。だが、何もなかった。つまりお腹ペコになってしまった。下手をすると餓死する。選ぶ自由と死ぬ自由、わかるかな?』 『選ぶ自由と、死ぬ自由?』 『きみたち牛は、人間のために生きている。彼らはきみたちに食べ物を与え.....、そう、きみが今くれたカボチャがまさにそうだ。それに人間たちは、きみたちの子どもを殖やすこともできる。きみたちは、いつも与えられた物を食べ、毎日餓えることなく安全に過ごせる。だから、きみは俺にカボチャをくれた。もう十分に食べたからね。でも囲いの中でだけだね』 『俺たち年長組ときたら、餌の奪い合いで、けんかが絶えない。そのけんかは半端じゃない』。(Isaka 2017, S. 42)

Nui rügt Chibita, der ihm gerade einen Kürbis geschenkt hat, für seine naive, nihilistische Haltung gegenüber dem Menschen und zeigt ihm schonungslos auf, dass sein Leben von der Wiege bis zum Tod vom Menschen bestimmt wird. Nui weist Chibita darauf hin, dass diese Unbeschwertheit, sich nicht um die Nahrungssuche kümmern zu müssen, mit der Abhängigkeit von Menschen einhergeht. Der Kampf ums Überleben der Tiere ist ein Kampf um Nahrungsressourcen. Chibita kann mit Nuis Konzept von Freiheit nichts anfangen, da er nur das Leben der Kühe auf der Weide oder im Stall kennt. Das Gespräch mit Nui beeindruckt Chibita jedoch so sehr, dass es ihn anregt, über seine eigene (Un)Freiheit nachzudenken. Der Protagonist entwickelt daraufhin ein großes Bedürfnis frei zu sein, was sich in einem starken Überlebenswillen manifestiert²⁵². Er ist fortan davon getrieben herauszufinden, wie sich ein Leben in Freiheit anfühlt und ob es einen „Weg des Rindes“, ein Leben in freier Wildbahn, für ihn geben kann. Hierbei versucht Chibita und in Folge auch Hanakiru, zu seiner Natur zurückzukehren, um frei vom Menschen selbstbestimmt

²⁵² Ebd., S. 80: „Chibita dachte: ‚Rinder, die nicht in einem Rinderstall leben, leben auf der Wiese. Ich beginne das Konzept von ‚Freiheit‘, das mir Nui das Wildschwein erklärte, zu verstehen. Nui sagte, es gibt einen ‚Weg des Wildschweins‘. Gibt es dann auch einen ‚Weg des Rindes‘?“

seinen eigenen Weg gehen zu können und die Zivilisation und seine domestizierte Vergangenheit hinter sich zu lassen.

Der Zusammenhalt von unterschiedlichen Tierarten, der dazu dient, das Überleben in der wilden Natur zu sichern, manifestiert sich in der Freundschaft zwischen dem Rind Hanakiru und dem Wildschwein Nui, die jedoch von anderen Vertretern ihrer Art, im speziellen der Herrin der Wildschweine, anfangs skeptisch und ablehnend gesehen, jedoch nach einem Gespräch mit Hanakiru akzeptiert wird:

„Ich habe einen Fehler gemacht, indem ich Nui nicht vertraut habe. Dass jemand so Junges wie Nui mit einem Rind befreundet ist, kann man sich in der Welt der Wildschweine nicht vorstellen. Um mich zu vergewissern habe ich dich unnötigerweise zu mir kommen lassen.“

「ヌイを信用しなかった私が、間違いでしたね。ヌイほどの若者が、牛を友だちを持っているとは、イノシシの世界ではちょっと考えられませんからね。それをたしかめるために、私があなたにここまで来るようにと言い、無理をさせましたね」(Isaka 2017, S. 149)

Die Herrin der Wildschweine Ariusa entschuldigt sich höchstpersönlich bei Hanakiru für ihre Vorurteile, die sie gegen die Freundschaft von Hanakiru und Nui gepflegt hatte, und heißt die Freundschaft zwischen Wildschweinen und Rindern nun gut. Dies zeigt, dass Vorurteile vor dem Fremden, dem noch nicht dagewesenen Unbekannten, hemmend für alle Beteiligten wirken, dass Unterschiede jedoch durch eine gegenseitige Annäherung und dadurch entstehendes Verständnis und Toleranz über Artgrenzen hinweg überwunden werden können. Somit bereichert Hanakiru nicht nur die Welt seines Wildschweinfreundes Nui, sondern auch die seiner Rotte. Als die Freundschaft von Hanakiru und Nui breite Akzeptanz genießt, lädt Nui seinen Rinderfreund Hanakiru ein, gemeinsam mit ihm zu gehen:

„Also lass uns gemeinsam gehen, aber Abstand halten und unabhängig voneinander handeln. Dann treffen wir uns von Zeit zu Zeit. Was ich tun muss, muss ich alleine machen. Du handelst so, dass du dein Ziel, die Rinder zu treffen, verwirklichst. Wäre das in Ordnung?“ „Ja, ich denke das wäre gut.“ „Ich habe mir gewünscht, dass du, der traurig ist, weil die Rinder aus der Welt verschwunden sind, meinen Kampf siehst und wieder Mut fasst.“ „Ich habe mich schon an diese Traurigkeit gewöhnt. Vielleicht gibt es noch Rinderfarmer in einem mir unbekanntem Land.“ „Na dann lass uns morgen aufbrechen.“

「では、俺たちは一緒に行くが、ある距離を保って別々に行動する。そして時々会う。俺は、俺のやるべきことをひとりです。お前は、お前の目的である牛たちと出会うために行動する。これならば、良いか？」「それなら、良いと思う」
「俺は、牛たちが消えてしまったこの世界でしょんぼりしているお前が、俺の闘いを見て元気になってほしいと思ったんだ」「もう、寂しさには慣れたよ。知ら

ない土地にの向こうに、牛たちの牧場があるかもしれないな」「じゃ、俺たちはあしたにも出発しよう」(Isaka 2017, S. 191)

Doch das Gemeinsame überragt das Trennende nicht: Nui ermuntert seinen Freund zwar, einen Teil des Weges mit ihm zu gehen, macht jedoch von Beginn an klar, dass Hanakiru ein anderes Ziel verfolgt, nämlich andere Kühe zu finden, und dass sie daher getrennte Wege gehen müssen. Das Zusammenhalten der verschiedenen Tierarten scheint daher an ein gemeinsames Ziel gekoppelt zu sein. Durch artenübergreifende Freundschaft versuchen die Tiere lediglich, die Katastrophe zu überwinden. Sobald dieses Ziel erreicht ist oder sich andere, unterschiedliche Wege, dieses Ziel zu erreichen, auftun, scheint auch eine weitere Zusammenarbeit unmöglich.

Durchhaltewillen, Bodenständigkeit und sich mit der Situation, in der man sich befindet, nicht abzufinden, nähren den Optimismus und dominieren die persönliche Entwicklung Chibitas/Hankirus im Laufe des Romans. Als Chibitas Mutter nach einem fatalen Streit um die Fressordnung innerhalb der Rinderherde stirbt und verwest, versucht Chibita tapfer, die Raben von dem Kadaver seiner Mutter fernzuhalten:

Seit dem Tod seiner Mutter dauerten die Gefühle Hoffnungslosigkeit, Trauer und Schrecken an. Gegen die Raben, die vor seinen Augen seiner Mutter die Augen auspickten, konnte Chibita nichts tun. Aber selbst unter diesen Umständen, die ihn an seine Kraftlosigkeit und Unfähigkeit erinnerten, lebte Chibita aufrichtig.

母の死以降、絶望と悲しみと恐怖は継続していた。母の目を刺したカラスたちが、未だに目の前にいるのに、何もできない。自分は、無力で無能であることを思い知らされたが、その中でチビ太はひたすら生きていた。(Isaka 2017, S. 79)

Obwohl Chibita von Selbstzweifeln und Hilflosigkeit gequält wird, gibt er nicht auf, erträgt seine Situation stoisch und kämpft seinen aussichtslosen Kampf gegen Windmühlen weiter. Dies kann sinnbildlich für das Weiterkämpfen der Menschen der betroffenen Region (außerhalb des Romans), die die Katastrophe 3/11 überlebt haben, verstanden werden. Chibita vermittelt den Betroffenen durch seinen Optimismus trotz Verlassenheit, Trauer und Hunger Mut.

Die Haltung Chibitas gegenüber dem Menschen ändert sich im Laufe des Romans. Zuerst wird er von den Rinderbauern Kichizō und Tomie auf die Welt gebracht und herzlich umsorgt²⁵³. Danach wird er von deren zehnjährigen Enkel Ayumu gestreichelt, weshalb er den Menschen gegenüber große Zuneigung empfindet und ihnen viel Vertrauen

²⁵³ Ebd., S. 5-34.

entgegenbringt²⁵⁴. Nach der Evakuierung der Menschen und dem Auftauchen von Menschen in Schutzanzügen verändert sich diese positive Einstellung, als Hanakiru in die Enge und in den Abgrund getrieben wird und, mit Blasrohrpfeilen beschossen, Angst und Misstrauen gegenüber den Menschen entwickelt²⁵⁵. Hierbei wird die Ambivalenz, die Chibita/Hanakiru gegenüber den Menschen empfindet, deutlich, mit der er für sich nur so umzugehen weiß, dass er schon in jungen Jahren zwischen „guten“ und „schlechten“ Menschen unterscheidet und die unterschiedlichen Gefühle somit nicht in Konflikt miteinander treten. Hierbei wird von Chibita/Hanakiru rein das Verhalten des Menschen ihm gegenüber berücksichtigt.

Chibita ist als tierischer Protagonist eines Entwicklungsromans mit sehr vielen Tugenden ausgestattet, die in Kontrast zu den menschlichen und anderen tierischen Figuren stehen und somit Chibitas Tugenden hervorheben. Chibita ist großzügig, fürsorglich, schenkt dem halbverhungerten Wildschwein Nui einen Kürbis und rettet somit sein Leben²⁵⁶. Chibita besitzt wie keine andere tierische oder menschliche Figur im Roman Empathie, die er jedoch mit Strenge kaschiert, als er seinen Menschenfreund Ayumu, der Chibita im Stich lässt, rügt:

„Wein nicht!“, Chibita warf ihm einem strengen Blick zu, und Ayumu begann während des Sprechens zu weinen. Die Rinder hörten still seinem Schluchzen zu. „Wir fliehen. Ich weiß nicht wann wir uns treffen können. Aber überlebe!“

『泣くな!』と、チビ太がきつい目線を送ると、歩は声を出して泣き始めた。牛たちが、その嗚咽を静かに聞いている。『僕たちは避難する。いつ会えるかわからない。でも生きていて!』(Isaka 2017, S. 62).

Chibita reagiert trotz seines jungen Alters tapfer auf die Verabschiedung seines Menschenfreundes und die Mitteilung, dass sie sich wegen der bei dem AKW-Unfall ausgetretenen radioaktiven Strahlung nicht mehr sehen können. Er nimmt sein Schicksal stoisch hin, zeigt keine Emotionen und reagiert ungehalten auf die Gefühlsäußerungen seines Freundes, die er jedoch nachvollziehen kann. Auch in ausweglos scheinenden Situationen gibt Chibita nicht auf, wie bei der Verteidigung seiner toten Mutter sichtbar wird:

Chibita wandte sich zornig gegen die Raben und griff sie wiederholt an, aber die verdammten Raben wichen ohne Probleme seinen Angriffen aus und drangsalierten Haru weiter. Ganz

²⁵⁴ Ebd., S. 16: „Danke, dass du mich gestern gestreichelt hast!“, sagte Chibita. Während Ayumu Chibita streichelte, stupste Chibita mit seiner Nasenspitze seine rechte Handinnenseite“.

²⁵⁵ Ebd., S. 109-101: Kühe werden von den Menschen gefangen genommen und Hanakiru flieht; Ebd., S. 121.

²⁵⁶ Ebd., S. 40.

egal wie oft er sie von Harus Körper vertrieb, er konnte sie nicht fernhalten. Trauer, Hoffnungslosigkeit und Bedauern legten sich über ihn.

チビ太は怒りを持って立ち向かうが、カラスどもはチビ太の突きを難なくかわして、跳びあがっては留まり、春をいたぶった。チビ太は、何度もカラスを春の体から引き難そうとしたが、できなかった。悲しみと絶望と悔しさが、彼を覆った。(Isaka 2017, S. 74)

Chibita versucht mit aller Kraft, den Leichnam seiner toten Mutter vor dem Aasfresser zu beschützen. Der ausweglose Kampf entmutigt Chibita aber nicht. Sein Verhalten, sich seinem Leid zu stellen, wird nicht als sinnlos, sondern erstrebenswert, aufrichtig und erhaben dargestellt.

Eine weitere Eigenschaft von Chibita ist, dass er mutig ist, indem er sich alleine auf den „Weg des Rindes“ begibt und versucht, als ehemaliges domestiziertes Kalb in Freiheit ohne Abhängigkeit vom Menschen zu leben²⁵⁷. Als er sich einer fremden Rinderherde anschließt und mit einem anderen Rind zusammenstößt, stellt er sich der neuen Situation und flieht nicht:

Mit einem dumpfen Geräusch prallten zwei Kühe aneinander, so dass alle im Umkreis erschreckten. Chibita reagierte auf den Aufprall, indem er seine Stirn geschwind noch weiter nach unten senkte, in einer schnellen Bewegung den Kopf nach rechts drehte und ihn wiederaufrichtete. Dadurch verlor der Gegner die Kampflust, wandte sich um und floh.

『ゴキーン!』と、2頭の頭突きの衝撃音が、あたりに響いた。チビ太は、衝撃を受けとめると、すばやく額をさらに低く下げ、一気に頭をやや右にひねりながら上にはね上げた。この鋭いはね上げに相手はのけぞり、闘意を失い尻を見せて逃げた。(Isaka 2017, S. 81)

Trotz seiner Jugend und Unerfahrenheit erschrickt Chibita nicht, sondern richtet seinen Blick abwartend auf sein Gegenüber, wodurch er Selbstvertrauen und Selbstsicherheit ausstrahlt. Dadurch schüchtert Chibita seine Gegner ein, obwohl er sich in seinem Innersten nicht stark fühlt. Durch Optimismus und Durchhaltevermögen wächst Chibita trotz den widrigen Umständen der postkatastrophalen Welt über sich hinaus.

Ebenfalls seiner Jugend geschuldet ist es, dass Hanakiru sehr neugierig ist und sich so zum Beispiel trotz seiner schweren Verletzungen nach seinem Sturz in die Tiefe aufrafft, um herauszufinden, was sich hinter dem Geräusch, das er nach seinem Sturz vernommen hatte, verbirgt:

²⁵⁷ Ebd., S. 80.

Noch ein bisschen weiter und dann ist da die Wildnis. Aus Richtung der kleinen Steine auf der anderen Seite des großen Felsen, der als Orientierungspunkt in die Wildnis diente, hörte er ein Geräusch. Vorsicht war geboten, da das dumpfe Geräusch sich von herunterfallenden kleinen Steinen unterschied, die man sonst in diesem Tal hörte. Der Neugier erliegend, näherte er sich dem Geräusch und nahm den Geruch eines Rindes wahr. Aus irgendeinem Grund erweckte der Geruch Erinnerungen und er beeilte sich den Abhang hinauf.

もう少しで獣道である。その目印となる大岩の反対側のガレ場から、音は聞こえた。警戒心はあったが、この谷で聞く岩が落ちる音とは異なり、鈍い音であった。好奇心に負けて、近づいていくと牛の臭いがした。その臭いはなぜか自分の記憶の中であり、急ぎ足になって登っていった。(Isaka 2017, S. 124)

Hanakiru ist aus Neugierde über sein neues, unbekanntes Leben in der Wildnis, in der er den allzu vertrauten Geruch von Rinder wiedererkennt, bereit, sich allen Schmerzen zum Trotz dem aufregenden Unbekannten entgegen zu stellen. Sein Körper (seine Sinnesorgane Ohren und Nase) bzw. der dazugehörige Hör- und Geruchssinn zeigen ihm den Weg und führen ihnen direkt zu seinem Wildschweinfreund Nui und zur wilden Natur.

Die zentrale Haltung, die Hanakiru innewohnt, ist die Dankbarkeit für die Hilfe und Wertschätzung derselben, die ihm durch die anderen Tiere (Raben und Wildschweine) zuteil wird. Hanakiru kann über diese Empfindungen offen vor den versammelten Tieren sprechen:

„Ich bedanke mich herzlich bei allen Wildschweinen und Raben, weil ihr euch um uns Rinder gekümmert habt und uns diesen Platz ausleiht. Besonders dafür, dass mir der schwarzblaue Rabe die letzte Nachricht überbracht. Die Information, dass fern von hier Menschen und Rinder normal leben, öffnete mir die Augen. Ich denke, dass das unser wahrscheinlich letzter Ausweg ist. [...]“

「この場を借りて、私たち牛のことを心配してくれた、イノシシやカラスのみなさんに感謝します。特に青黒カラスさんが、最後の情報として教えてくださったこと。この区域外では、人間も牛を普通の生活をしている、という情報は、私を齧り起こさせました。それは、私たちの最後の活路かもしれない、と思ったからです。[...]」(Isaka 2017, S. 264)

Hanakiru bedankt sich auch im Namen der Rinderherde bei den anderen Tieren für deren Fürsorglichkeit und dafür, dass diese den Lebensraum und die Informationen mit den Rindern teilen. Er fasst hoffnungsvoll neuen Mut, als er von einem Ort erfährt, an dem Menschen und Rinder nebeneinander in Frieden leben. Nostalgisch von der Idee berührt, wieder mit den Menschen zusammen zu leben, ist er sogar bereit, das Leben als umherstreunendes Rind zu opfern, da er darin keine Zukunft sieht. Die vermeintliche Hoffnungslosigkeit und das gleichzeitige Herbeisehnen von alten, besseren Zuständen, scheinen Impulse zu sein, mit denen es Hanakiru gelingt, Krisen auszuhalten und zu

überwinden. Indem er sich in die verzerrte heile Welt ohne Sorgen hineinräumt, lässt ihn dies die schwierige Gegenwart vergessen. Die Flucht in die nostalgische Vergangenheit vor der Katastrophe wird von Isaka als eine Strategie zur Bewältigung der widrigen Lebensumstände angeführt.

Das einzige, was Hanakiru schadet, sind seine unverbesserliche Unvernünftigkeit und altruistische Selbstlosigkeit. Deutlich wird dies, als Nui mit anderen Wildschweinen um die restlichen Nahrungsquellen kämpfen muss, der schwerverletzte Hanakiru sich unbedingt beteiligen möchte und nur von Nuis Beschwichtigungen, sich doch auszuruhen, aufgehalten werden kann:

„Es gibt nichts, du hast schon genug geholfen. Du hast Ariusa getroffen und damit meine Ehre wiederhergestellt und dazu noch mein Ansehen als Jungtier gehoben. Wir sind jetzt Helden in der Wildschweinwelt.“ „Ach so!“ „Dieser Krieg ist ein Kampf der Wildschweine. Andere Tiere außer Wildschweine können sich nicht einmischen.“ „Ich verstehe.“ „Kuriere deinen Körper ordentlich aus. Er wird nicht leicht heilen. Nimm dir genug Zeit dafür.“

「ない。お前は十分手助けをしてくれた。アリウサに会ってくれて、俺をほら吹きから立派な若者に、持ち上げてくれたからな。俺たちは、イノシシ界のいっばしのヒーローになったんだぜー!」「そうか!」「この闘いはイノシシだけの闘いだ。ほかの者は入ることはできない」「わかった」「お前は病んだ体をじっくり治せ。簡単には治らない。無理せずにな」(Isaka 2017, S. 152)

In diesem Moment werden Hanakiru zum ersten Mal von seinem Freund Nui Grenzen für sein Handeln gesetzt. Nui weist Hanakiru nicht nur wegen seiner gravierenden Verletzung zurück, sondern auch wegen seiner Artzugehörigkeit. Das Wildschwein zieht damit auch eine Grenze die Zuständigkeit für den Kampf um Nahrung betreffend und engt somit die bis dahin uneingeschränkte Zusammenarbeit mit seinem Freund Hanakiru ein. Interessanterweise akzeptiert Hanakiru diese Grenze ohne weitere Diskussion und beugt sich den Wünschen seines Freundes umgehend.

Die psychische Verfassung Chibitas/Hanakirus ist während seiner Entwicklung zu einem selbstbestimmten, umherstreunenden Rind leicht pathologisch – er ist von einer ständigen Melancholie geprägt. Chibita muss schon in frühen Jahren den Tod seiner Mutter Haru verkraften. Mit Furcht, Verzweiflung und Trauer hört er die fordernden, letzten Worte seiner Mutter auf dem Sterbebett:

„Ich bin besiegt und unglücklicherweise schwer verwundet. Aber du musst stark werden, weil du mein Kind bist. Bitte habe Vertrauen in dich selbst und lebe. [...] Denke nicht, dass du keine Kraft hast. Der Tod ist Teil der Natur. Du bist nicht alleine. Bitte glaube an dich“, sagte Haru und schaute Chibita dabei entschlossen in die Augen.

『私は負けた。そして運悪くこの傷だ。でもお前は強くなる、母さんの子だから。自信をもって生きなさい [...] 無力など思うな。死ぬことは自然だ。お前は孤独ではない。自分を信じなさい』と言い、春はしっかりチビ太を見つめた。(Isaka 2017, S. 73)

Chibitas sterbende Mutter ermahnt ihn dazu, Selbstvertrauen aufzubauen, an seine eigenen Fähigkeiten zu glauben und den Verlust von Angehörigen als Teil der Natur und Ende des Lebens zu akzeptieren. Verzweiflung, Trauer, Hoffnungslosigkeit und Bedauern überkommen Chibita²⁵⁸. Diese Gefühle wandeln sich schnell in Zorn und Wut um, als er erfolglos versucht, seine tote Mutter vor den Raben zu schützen, und dabei an seiner eigenen Hilflosigkeit verzweifelt²⁵⁹. Auch als sein Wildschweinfreund Nui stirbt, ist Hanakiru am Boden zerstört:

Hanakiru stieß einen langen, traurigen Schrei aus. Die Tiere, die in der Umgebung lebten, verstummten augenblicklich. Nanan, die das Geschrei hörte, kam zurückgerannt. Sie sah, dass sich Hanakiru dem unbeweglichen Nui näherte, seine Nase an dessen Nase rieb und so seine Trauer äußerte.

ハナキルは、長く悲しい咆哮を發した。周辺に生息している動物たちのざわめきが、一瞬、止んだ。咆哮を聞き、ナナンが走って戻って来た。動かないヌイを見て、鼻を鼻に擦り付け、悲しみの咆哮を一声した。(Isaka 2017, S. 227)

Hanakiru beweint seinen Freund und versucht, ihn wieder ins Leben zurückzuholen. Die anderen Tiere gewähren ihm den lauten Abschied und halten inne, als ob sie mit ihm gemeinsam trauern würden. Hanakiru leidet in Folge sehr unter dem Tod seines Freundes, den er unendlich vermisst²⁶⁰. Somit befindet er sich in einem ständigen inneren Kampf der Gefühle, der sich bis zum Ende durchzieht und ihn mit sich selbst hadern und an sich zweifeln lässt. Diese Zerrissenheit, Unsicherheit und die negativen Gefühle stehen für die Auswirkungen der Dreifachkatastrophe mit denen die Betroffenen alleine gelassen werden.

Auch bevor sein Freund Nui stirbt, findet dieser innere Kampf, ausgelöst durch die Einsamkeit in der Wildnis, statt, der Hanakiru derart überwältigend, dass er nach seinem Absturz an Halluzinationen leidet und Stimmen hört²⁶¹. Die ihm unbekanntes Stimmen

²⁵⁸ Ebd., S. 74.

²⁵⁹ Ebd., S. 79.

²⁶⁰ Ebd., S. 234: „Nuis Tod bereitete Hanakiru große Schmerzen.“

²⁶¹ Ebd., S. 126: „Wie lange ist es her, schon eine Weile nicht wahr. Hanakiru kam zu Bewusstsein. ‚Pop pop, tip tip, pip pip. Hanakiru wach auf! Wach auf!‘ ‚Pop pop, tip tip, pip pip. Mach den Mund weit auf! Mach den Mund weit auf!‘ ‚,Warum‘, fragt er. ‚Warum‘, fragt er. Schon gleich gibt es zahlreiche Regentropfen vom Himmel! Zahlreiche Regentropfen!‘ ‚Pop pop, tip tip, pip pip. Den weit geöffneten Mund voll mit

helfen Hanakiru zu überleben, indem sie ihn dazu bringen seinen Mund zu öffnen, um das Regenwasser aufzufangen und nicht zu verdursten. Hanakiru zieht zuerst den für ihn logischen Schluss, dass sein Wildschweinfreund Nui mit ihm redet; Als Hanakiru Nui kurz vor seinen Tod darauf anspricht, schiebt dieser diesen Vorfall als Hanakirus Halluzination zur Seite. Während Hanakiru im Wald des Naturschutzgebietes liegt, hungert und sich vor Schmerzen krümmt, kehrt dieser traumähnliche Zustand wieder, in dem die Stimmen Hanakiru in einer Art Singsang helfen zu überleben:

Im Sumpf sah er Dinge wie aus einem seltsamen Traum. „Pop pop“ „Tip tip“ „Pip pip“
“Hanakiru, kannst du mich hören? Pop pop“ „Wer ist da?“ „Ich bin Pop pop. Du kannst mich hören, nicht wahr. Das ist gut!“ „Wer ist da?“ „Tip tip ist hier. Hanakiru, wirst du tun was ich sage?“ „Ich habe gefragt wer da ist!“ „Pip pip ist es!“ „Pip pip ist es der spricht?“ „Ja! Pop pop, Tip tip und Pip pip sind es! Endlich verstehst du, nicht wahr.“ „Ihr seid erschienen, weil ich meine Gedanken habe kreisen lassen?“ „Nein, wir sind immer bei dir!“ „Ich kenne euch nicht.“ „Du hast uns nur nicht bemerkt!“ „Seid ihr die Herren dieses Schlammes? Oder ein Freund der Wildschweine?“ „Nein, wir sind keins von beiden!“ „Aber was seid ihr dann?“ „Das haben wir dir schon gesagt. Wir sind immer bei dir.“ „Das verstehe ich nicht.“ „Es ist in Ordnung, wenn du es jetzt noch nicht verstehst, aber wir möchten, dass du etwas verstehst. Wirst du uns zuhören?“ „Geht es um etwas was ich tun kann?“ „Natürlich! Unsere Bitte hat mit Essen zu tun! Im Winter wird das Essen weniger. Das weißt du, nicht?“ „Ja“ „Aber Hanakiru, im Winter gibt es auch viel zu essen!“ „Wo?“ „Das weißt du selbst genau!“ „Ich weiß es nicht.“ „Das ist nicht der Fall! Wenn du deine Augen, Nase und Zunge verwendest, ist es leicht zu wissen, was du essen kannst. Probiere es aus.“ „Ach so?“ „Wenn du neues Essen isst, iss langsam mehr. Das ist unsere einzige Bitte! Iss ganz, ganz, viel. Pop pop“ „Nur das?“ „Nur das! Iss ganz viel. Pip pip.“

『その泥沼の中でまた、彼は奇妙な夢のようなものを見た。『プチプチ』『チップチップ』『プーッピプーッピ』『ハナキル、聞こえるかい? プチプチ』『誰だ?』『プチプチです。聞こえたね、良かった!』『誰だ?』『チップチップです。ハナキル、僕の言うこと聞いてくれる?』『誰だと、尋ねているんだ!』『プーッピプーッピだよ』『プーッピプーッピだって?』『そうだよ。プチプチ、チップチップ、プーッピプーッピだよ。やっとわかってくれたね』『お前たちは、私をまどわすために現れたのか?』『いや、僕たちはきみといつも一緒だよ』『私は、お前たちのことは知らない』『でも、きみが僕たちに気づかないだけだよ』『お前たちは、この泥の主か?それともイノシシの友だちか?』『いや、どちらでもないよ』『では何だ?』『だから、もう言ったよ。いつもきみと一緒だって』『わからないな』『今わからなくてもいい。でも聞いて欲しいことが、ひとつあるの。聞いてくれるかい?』『私にできることか?』『もちろん!お願いは食べることなんだよ。冬は食べ物が少なくなる。それは知っているよね?』『ああ』『でもね、ハナキル。冬でも、たくさん食べ物はあるんだよ』『どこに?』『それはきみ自身

Regentropfen! Voll mit Regentropfen!‘,Pop pop, tip tip, pip pip. Wasser ist wichtig! Wasser ist wichtig!‘
„Warum“ fragt er. „Warum“ fragt er. Ohne Wasser müssen wir sterben! Müssen wir sterben! [...]“.

が、ちゃんと知っているよ」「私は知らない」「そんなことはないよ。きみの目と鼻と舌を使えば、何が食べられるか簡単にわかる。やってみて」「そうか?」「新しい食べ物を食べる時は、少しずつ増やして食べてね。これが僕たちの、たったひとつのお願いだよ。たくさん、たくさん食べてね。プチプチ」(Isaka 2017, S. 143-145)

Hunger, Erschöpfung, Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit treiben Hanakiru in einen Zustand, in dem er eine spirituelle Welt voller Geistergestalten betritt. Diese helfen ihm, sich seiner Naturferne zu entledigen, und stacheln seinen Selbsterhaltungstrieb an, um damit sein Überleben zu sichern. Diese traumähnlichen, geisterhaften Wesen erinnern an den Animismus und die Vorstellung an eine beseelte Welt aus Sümpfen, Steinen und Wasser des vormodernen Japans. Die Wesen schärfen Hanakiru seine natürlichen Instinkte ein, weisen ihn an, auf seinen Körper zu hören und seine Sinne und Sinnesorgane für sein Überleben einzusetzen. Durch die Stimmen scheint Hanakiru zu seiner tierischen Natur zurückzufinden. Die Flucht in eine Traumwelt, in der er Befehle von imaginären Stimmen entgegennimmt, kann auch als Realitätsverweigerung oder Flucht aus einer postapokalyptischen Welt gesehen werden.

5.1.3. Sozialer und ökonomischer Hintergrund der Rinderfigur

Der soziale und ökonomische Hintergrund der Rinderfigur Chibita wird im Text kaum dargestellt. Indirekt kann man jedoch darauf schließen, dass sich die Position des tierischen Protagonisten Chibita/Hanakiru im Laufe des Romans drastisch verändert: Hat Chibita als Sohn der Rinderherdenanführerin Haru zu Beginn seines Lebens eine privilegierte Stellung innerhalb der Rinderherde inne, wird er nach dem Sturz seiner Mutter schnell zum Außenseiter und Letzter in der Rangordnung seiner Rinderherde²⁶². Hanakiru, der streunend herumzieht und sich unterschiedlichen Rinderherden anschließt, bewahrt immer sein Außenseiterdasein, das Nanan, Hanakirus Rinderfreundin, gegen Ende des Romans folgendermaßen in Worte fasst:

„[...] Es ist nun eineinhalb Jahr her, dass ich hierherkam. Auf dieser Rinderfarm gibt es viele Rinder. Viele davon stammen aus dieser Gegend, und ein paar wenige wie ich oder Chibita kommen von außerhalb. Die Zahl übersteigt 300 Tiere. Deshalb gibt es immer Kämpfe. Ja, um das Essen. Es gibt nur wenige Menschen, die Essen verteilen, also kann das vorhandene Essen nicht gleichmäßig auf alle Rinder verteilt werden. Die stärksten Rinder essen zuerst. Sie werden wirklich satt. Sie lassen für uns anderen nichts übrig. Daher gibt es auch Rinder, die abnehmen, weil sie kein Futter bekommen. Weil ich eine Fremde bin, gibt es kein Rind,

²⁶² Ebd., S. 72.

das sich für mich einsetzt. Ich habe überlebt, weil ich keine Gelegenheit ausgelassen habe, um an Essen zu kommen.“

「[...]ここに来て、もう1年半になります。牧場にはたくさんの牛がいます。元からここにいる牛たち、でも私やチビ太たちのように、少数ですがよそから来た牛もいます。300頭を超える数です。ですから、いつも鬩いの連続。そうです、餌の奪い合いです。餌を配る人は少ないので、牛たちにまんべんなく配れないのです。強い牛が、我先に食べます。彼らは本当に、お腹一杯食べます。私たちに残しておくようなことはしません。ですから餌を食べれなく、痩せていく牛たちもいます。私はよそ者ですから、守ってくれる牛はいません。餌の余りを機会を逃さず食べることで、生きてきました」(Isaka 2017, S. 209)

Hanakiru steht für den Fremden, der am Ende der Nahrungskette steht; seine Belange stoßen bei den Einheimischen auf kein oder nur wenig Interesse. Trotz des Widerstandes schlägt sich Hanakiru lange als Einzelgänger ohne Freunde durch²⁶³. Nachdem er den Rinderherdenanführer Akabeko besiegt, steigt Hanakiru als dessen Nachfolger in der sozialen Hierarchie der Rinderherde auf²⁶⁴. Die Nachricht von dem umherstreunenden Rind verbreitet sich schnell, wobei Hanakiru, wie er von jungen Kälbern namens Yuta und Teto erfährt, mystifiziert wird und den Status eines schützenden „Onkel“ erreicht:

Yuta begann zu erzählen: „[...] als zwei silberne LKWs kamen sagte meine Mutter zu mir: ‚Wir Mütter werden mitgenommen, aber ihr flieht bitte. Bitte flieht tief in den Wald in das Tal der Fledermäuse. Bis dahin kommen die Menschen nicht. Versteh‘ das bitte!‘ Aber ich zögerte. Da schrie meine Mutter ‚Schwächling!‘ und versetzte mir einen starken Tritt, woraufhin ich zu Boden stürzte. [...]“ „Die Mütter sagten zu uns: ‚Habt keine Angst, Onkel Hanakiru wird sicher kommen. Geht in das Innere des Waldes‘ schrien sie immer wieder, bis wir den Wald erreichten“, sagte Teto. Hanakiru wurde argwöhnisch. Warum? Die Raben hatten den Kühen sicher nicht gesagt, dass er hierherkommt. „Meine Mutter sagte: ‚Mir ist Hankiru im Traum erschienen!‘“, sagte Yuta und nickte.

ユタが話し始めた。「[...]銀色のトラックが2台到着すると、母さんは僕に、『母さんたちは連れて行かれるけれども、お前たちは逃げなさい。林の奥深くのコウモリの谷に逃げなさい。あそこまでは人間は入れない。わかってね』と言いました。でも僕は迷っていたのです。すると、母さんは『弱虫!』と怒鳴って、僕を強く蹴り、僕は飛ばされてしまいました。[...]」 「母さんたちは僕たちに、「ハナキルおじさんがきっと来るから、心配しないで。林の奥に入って行きなさいと、林に入るまで、何回も叫んだ」とテトが言う。ハナキルは訝った。なぜ?カラスは、私がここに来ることは、牛たちには伝えていないはずだ。「『夢にハナキル

²⁶³ Ebd., S. 206: „Chibita, hast du keine Freunde?‘ ‚Du meinst Kälber?‘ ‚Genau.‘ ‚Ich hatte welche, aber es sind schon alle gestorben. Die Menschen, die hierherkommen, haben keine Kinder. Gibt es noch viele Kinder?‘“

²⁶⁴ Ebd., S. 199.

おじさんが現れた！』って、母さんが言った」。ユタがうなずいた。(Isaka 2017, S. 238)

Hanakiru ist zu diesem Zeitpunkt als mythische Schutzfigur, als Hoffnung für die nächste Generation, der sich von den Menschen nicht entmutigen lässt und den Notleidenden hilft, auf dem Höhepunkt seines Erfolgs. Hiermit endet die Entwicklung des tierischen Protagonisten, der als schwaches, eigentlich von Anfang an zum Tode verurteiltes Wesen in die Welt geboren wurde, dann aber durch die Bewältigung der Katastrophe zu einem lebenden Idol aufsteigt und anderen Kühen Hoffnung und Zuversicht gibt:

Wie viel Zeit ist seither wohl vergangen? Hanakiru und Nanan, die den Gipfel erreicht hatten, hörten tief in ihrem Herzen eine Stimme nach ihnen rufen. Diese Stimmen riefen „Chibita!“ und „Nanan!“. Sie erhoben ein lautes Gebrüll Richtung Osten. Die Kälber konnten Hanakirus und Nanans Gebrüll hören. Das war traurig aber ermutigend zugleich. Die Kälber stiegen langsam den Berg hinauf. Die ersten beiden kamen rasch oben an. Die Frühjahrs Sonne schien, und ein zarter Frühlingswind wehte. „Muuu, ihr seid gleich oben. Wir warten!“, brüllte Hanakiru den Kälbern zu. Danach berichtete ein technischer Beamter des Landwirtschaftsministeriums in einer Arbeitsgruppe der Universität Tōkyō im Juli 2014, dass es in 14 Jahren keine freilaufenden Rinder in der „Gefahrenzone“ mehr geben wird.

あれから、どのくらいの時間が経ったであろう。山頂に着いたハナキルとナナンは、心の中で、自分たちを呼ぶ声を聞いた。その声は、「チビ太!」と呼んだ。その声は、「ナナン!」と呼んだ。2頭は、高い咆哮を東に向けて発した。子牛たちはハナキルとナンンの咆哮を聞く。それは、悲しくも心強いものであった。子牛たちは、緩やかな登りをゆっくりと行く。先頭の2頭が、いち早く頂上へ到着した。春の太陽が輝き、春風が渦を巻く。「モアーオー、もうすぐ頂上だ。待ってるぞー」とハナキルは、子牛たちに咆哮した。その後、2014年7月、東京大学で開かれたある研究会で、農水省の技官は、「警戒区域内」に14年以降、放れ牛は存在しない、と報告した。(Isaka 2017, S. 275)

Dieses Ende des Romans kann auf unterschiedlichste Weise interpretiert werden. Eine mögliche Lesart ist, dass Hanakiru und seine Freundin Nanan mit den Kälbern über den Gipfel in das benachbarte Naturschutzgebiet unterwegs sind, in dem sie in Ruhe und Sicherheit vor dem Menschen leben können. Eine weitere Lesart wäre, dass Hanakiru und Nanan von den Menschen gefangen genommen und möglicherweise getötet wurden, während sich die Kälber auf den nahegelegenen Berg retten konnten und in der Ferne die Todesschreie ihrer Helden hören. Eine dritte Lesart wäre, dass Hanakiru, Nanan und die Kälber von den Menschen in den Schutzanzügen ermordet wurden und sich ihre Seelen nach ihrem Tod in das Rinder-Paradies aufmachen. Der Hinweis „Das war traurig aber ermutigend zugleich“ kann sowohl Hanakirus Trauer darüber, dass er seine Heimat und seine Freunde verlässt, ausdrücken wie auch Trauer über den Abschied von toten Bekannten.

Der allerletzte Satz, in dem der Beauftragte sagt, dass es in 14 Jahren keine wildlebenden Rinder mehr in der Region geben werde, lässt zumindest darauf schließen, dass irgendjemand überlebt hat – vielleicht Hanakiru, Nana und die Kälber, möglicherweise aber auch nur die Kälber, oder irgendwelche anderen Rinder.

Zusammen mit seinem Ansehen ändern sich im Laufe des Romans auch das Milieu und die Umgebung, in denen sich Chibitas/Hanakiru bewegt. Wächst Hankiru zuerst auf einer Rinderfarm unter domestizierten Kühen auf, zieht er daraufhin mit seinem Wildschweinfreund Nui umher und befindet sich in der Wildnis in der Gesellschaft von Wildtieren, Wildschweine und Raben. Zwischendurch schließt Hanakiru sich Rinderherden an und kehrt schlussendlich wieder in von Menschen bewohnte Gebiete zurück, welche er am Ende doch wieder verlässt, um entweder in den Tod oder zurück in die Wildnis zu gehen. Weder Chibita/Hanakiru noch die anderen Tierfiguren in diesem Roman sind mit materiellen Gütern ausgestattet. Nur eine einzige Textstelle schildert die prekäre Situation der Rinder nach Evakuierung der Menschen drei Wochen nach dem Tod von Chibitas Mutter, als die letzten Nahrungsressourcen der Kühe durch freilaufende, halbverhungerte Schweine vernichtet werden²⁶⁵.

5.2. Funktionen der Rinderfigur im Hinblick auf die Thematisierung der Katastrophe

In diesem Kapitel werden die Funktionen des tierischen Protagonisten Chibita/Hanakiru im Text anhand der Benennung der Rinderfigur, dessen Interaktionen mit den Menschen und der dargestellten Tier-Mensch-Grenze analysiert. Der dem Protagonisten von den Menschen gegebene Name Chibita steht für die niedliche, dem Menschen unterworfenen, domestizierte Natur; der Name Hanakiru, den er später von einem Artgenossen erhält, ist hingegen wertschätzend und aufwertend, und steht für den utopischen, friedlichen Umgang des Menschen mit den Tieren. Auch der Rabe gibt dem Protagonisten in Folge einen seine Lebensumstände beschreibenden Namen „umherstreunendes Rind“. Das umherstreunende Rind steht für die Menschen, die nach der Katastrophe von der japanischen Regierung

²⁶⁵ Ebd., S. 77: „Kaum drei Wochen nach dem Tod der Mutter kamen plötzlich mehr als 50 hungernde, wildgewordene Schweine und stahlen in der Mittagszeit den Essensproviant, den sie innerhalb von zwei Tagen aßen. Die Kühe blickten nur völlig fassungslos drein. Die auf der Schweinefarm gehaltenen, auf 30 Kilogramm abgemagerten Hausschweine wundeten sich gegenseitig und aßen alle übriggebliebenen, zusammengestellten Futtermittel“.

teilweise ohne Haus und Lebensgrundlage zurückgelassen wurden und eigenverantwortlich ein neues Leben anfangen mussten. Die Interaktion der Rinderfigur mit den Menschen ist von Ambivalenz geprägt (Liebe, Freundschaft und Zuneigung, aber auch Panik, Angst und Misstrauen). Diese Ambivalenz steht für den Zugang des Menschen zu (seiner eigenen) unterdrückten Natur, welche aus der Unfreiheit des Menschen innerhalb der zivilisierten Gesellschaft resultiert. Die übliche Definition von Tier und Mensch ist hier invertiert: Rinder werden als fühlende, moralisch handelnde Wesen gezeigt, während der Mensch als barbarisch und brutal dargestellt wird. In diesem Kapitel werden dargestellte Themen wie das Überleben nach der Katastrophe, der Umgang des Menschen mit Tieren und das Überwinden des von der Katastrophe verursachten Leides durch die Tierfigur Chibita/Hanakiru verhandelt. Die Botschaft der Tierfigur ist, dass Leid und die widrigen post-katastrophalen Lebensumstände durch Zusammenhalt überwunden werden können, jedoch die Beziehung des Menschen zur Natur durch menschliches Handeln tiefgreifend beschädigt wurde.

5.2.1. Die Namen der Rinderfigur

Dem tierischen Protagonisten wird gleich nach seiner Geburt von dem Bauern Sakata Kichizō und seiner Frau Tomie der Name Chibita gegeben:

„Sein Name ist Chibita, da er sehr groß und fast gestorben war“, sagte er. „Chibita? Haru, der Name deines Kindes ist Chibita, Chibita!“

『こいつの名前はチビ太にする、でかくて危うく逝くところだった』と言った。
『チビ太かい?春、お前の子の名前はチビ太、チビ太だよ。』 (Isaka 2017, S. 9)

Da es bei der Geburt des Kalbes zu Komplikationen kam, durch die es fast gestorben wäre, nennt der Bauer aus lauter Glück und Freude darüber, dass das neugeborene Kalb allen Widrigkeiten zum Trotz doch überlebt hat, das Kalb Chibita. Der Name setzt sich zusammen aus den Bestandteilen „*chibi*“ in *katakana*, was kleiner Junge bedeutet und oft als Name für kleine Tiere verwendet wird, und dem *kanji* „太“, das als Abkürzung für Tarō, ein häufiger männlicher Vorname, steht und großartig bedeutet. Somit deutet die Namensgebung des Bauern an, dass dieses kleine Kalb Großartiges erreichen und viele Schwierigkeiten überwinden wird. Jedoch kann der verniedlichende Name auch als Machtinstrument des Bauern gegenüber dem Kalb gesehen werden: Der Mensch nimmt sich das Recht heraus, das Kalb zu benennen, und positioniert sich somit über dem Tier. Das wird besonders deutlich, als die Bäuerin Tomie sich an die Rinder-Mutter Haru wendet, um ihr den Namen

ihres Kindes mitzuteilen. Interessant ist, dass Haru den von den Bauern gewählten Namen anstandslos übernimmt und ihr eigenes Kind nicht mit einem eigenen Namen versieht. Das kann als Hinweis auf die Verinnerlichung der Domestizierung durch den Menschen und die Akzeptanz des Machtgefälles zwischen Mensch und Tier verstanden werden.

Als Chibita seine Herde verlässt und sich auf den Weg in die Wildnis macht, trifft er bald auf eine neue Rinderherde, die von dem Stier Kurobē angeführt wird. Dieser gibt Chibita als neuem Mitglied seiner Herde einen neuen Namen:

„Ein gut trainierter Körper, furchtloser Gesichtsausdruck. Er ist der Junge, der meine Generation überdauern wird.“ „Er ist dabei, von einem kleinen Jungen zu einem Erwachsenen heranzuwachsen. Er sagt, er möchte uns als Kamerad beitreten. Ich denke, dass ich ihm unter diesen Umständen gerne einen Kosenamen geben möchte. Sind alle damit einverstanden?“ Freudengebrüll bricht aus. „Chibitas neuer Name ist, einem Rinderhelden angemessen, ‚Hanakiru‘!“

『鍛え上げた身体、精悍な顔貌。彼が俺たちの世代を継ぐ若者だ』『彼は、小年から青年に成長しつつある。彼は、俺たちの仲間に加わりたいたいという。ただこの期に俺は、彼に新しい愛称を与えたいと思う。みんなは賛成してくれるか?』歓喜の咆哮が、沸き上がる。『牛の勇者にあたる『ハナキル』が、新しいチビ太の名だ!』 (Isaka 2017:88)

Kurobē²⁶⁶ nimmt das Kalb Chibita trotz seines Alters ernst, sieht Chibita als Zukunft seiner Herde und nennt ihn einen Rinderhelden. Um den Plänen, die Kurobē also für Chibita zu hegen scheint, gerecht zu werden, nennt Kurobē, wie auch der Bauer zuvor, Chibita mit einer Selbstverständlichkeit um. Chibita lässt ihn aufgrund des auch hier vorhandenen, hierarchischen Machtgefälles und des Wohlwollens, das Kurobē ihm entgegenbringt, gewähren. Im Gegensatz zur in die Schranken weisenden Verniedlichung durch den vom Bauern gegebenen Namen, hebt Kurobē, als Artgenosse Chibitas, ihn mit seinem neuen Namen wertschätzend in die Höhe. Die Bedeutung von Hanakiru wird im Roman jedoch nicht erklärt. Durch den Kontext „der Benennung eines Helden“ liegt die Vermutung nahe, dass es sich hierbei um eine Kriegerbezeichnung handeln könnte. Hanakiru könnte somit mit diesen Kanjis (鼻切る) geschrieben werden und für die Bestrafung durch Abschneiden der Nase im alten China stehen²⁶⁷. Da diese Praktik im Roman nicht vorkommt, ist dieser Name wohl eher allegorisch zu verstehen, dass Hanakiru seine Gegenspieler zurechtweist oder dass

²⁶⁶ クロベエ „Kurobē“ wird in Katakana geschrieben und bedeutet „der Schwarze“ und spielt wahrscheinlich auf die Fellfarbe des Stieres an, wobei der Suffix -bē eine Variation des Namen Schwarz zulässt.

²⁶⁷ Kotobank, „Hanakiru“, Asahi shinbun, 2019, (<https://kotobank.jp/word/%E9%BC%BB%E5%88%87%E3%82%8B-2075007>) (02.09.2019).

Hanakiru selbst durch sein umherstreunendes Leben eine Lektion erteilt bekommt. Beides steht stellvertretend für den Menschen, der von der Tierfigur Hanakiru daran erinnert wird, sich seinen Herausforderungen in einer Post-Fukushima-Welt zu stellen, nicht aufzugeben und sich von Autoritäten nicht einschüchtern zu lassen.

Der Anführer der Raben Kausu benennt Hanakiru zwar nicht um, beschreibt ihn jedoch als „*nora-ushi*“ (wörtl.: „streunendes Rind“), das ohne Menschen überlebt:

„[...] Soweit ich weiß, gibt es keine Rinder, die wie du leben und nicht vom Menschen abhängig sind. Und wenn es sie gibt, dann an einem weit entfernten Ort, der mir nicht bekannt ist. Andere, die umherstreunende Rinder genannt werden, leben in Freiheit, wenn auf den Wiesen grünes Gras wächst, aber wenn es Winter wird, bekommen sie Unterstützung von Menschen. Das sind keine echten umherstreunende Rinder. Vielleicht gibt es auch noch solche Rinder in der Nähe, aber die meisten von ihnen wurden von den Menschen gefangen.“

「[...]お前のように、人間に全く頼らず生きている牛は、私の知る限りいない。いとすれば、私の知らぬさらなる遠方だ。ほかのノラ牛と呼ばれる者は、野原に青草がある時は自由に生活をするが、冬になると、人の世話になる。この牛は本当のノラ牛ではない。そんな牛なら、まだその辺にもいるかも知れないが、それもほとんど、人間に捕らわれてしまった。』 (Isaka 20017, S. 163,164)

Als Hanakiru den Wunsch äußert, sich zu vergewissern, ob es vielleicht doch noch irgendwo umherstreunende Rinder gibt, zeigt ihm der Rabe Kausu, seine Bedenken über den mordenden Menschen äußernd, trotzdem den Weg²⁶⁸. Kausu nimmt sich aufgrund der Artengrenze nicht heraus, Hanakiru umzubenennen, sondern beschreibt dessen Lebensweise, indem er ihn als eine „umherstreunendes Rind“ bezeichnet. Das umherstreunende Rind, das ehemalige Nutztier, das zum Wildtier wurde, steht stellvertretend für die Neuorientierung des Menschen nach der Katastrophe. Während alte Tagesabläufe und Verantwortlichkeiten nach der Katastrophe obsolet werden, rücken überlebenssichernde Maßnahmen in den Vordergrund.

5.2.2. Interaktionen der Rinderfigur mit den menschlichen Figuren

Die Interaktionen mit den menschlichen Figuren gestalten sich für den tierischen Protagonisten Chibita/Hanakiru sehr unterschiedlich. Pflegt Chibita mit dem Bauernbuben

²⁶⁸ Isaka, 2017, S. 162: „Ich möchte dorthin gehen.“ „Erstens gibt es nur noch sehr wenige umherstreunende Rinder. Sie wurden von den Menschen getötet. Kurobē, den ich von früher kenne, hat mich das letzte Mal über den ‚Kernkraftwerksunfall‘ gefragt. Seitdem habe ich keinen Kontakt zu ihm. Es gibt auch keine anderen Gruppen mehr.“ Interessant, ist hierbei, dass in der Rede des Rabe das Wort *ゲンパツジコ* „*genpatsujiko*“ [Kernkraftwerkunfall] in Katakana geschrieben wird, und somit vom Raben als etwas Fremdes und Unbekanntes dargestellt wird.

Ayumu noch eine enge, innige Freundschaft, erlebt er nach dem AKW-Unfall von Fukushima Daiichi jedoch auch Traumatisches mit Menschen in weißen Schutzanzügen, inklusive dem Tierarzt. Die Freundschaft zwischen Ayumu und Hanakiru beginnt mit körperlicher Zärtlichkeit in Form von Streicheleinheiten²⁶⁹. Ayumu möchte das kränkelnde Kälbchen Chibita aufpäppeln und bittet in Folge seine Großmutter, die Bäuerin Tomie, ihn mit einer Banane füttern zu dürfen²⁷⁰. Dank Ayumus fürsorglicher Pflege erholt sich Chibita schnell. Durch diese enge Freundschaft ist Ayumu auch in der Lage, mit Chibita zu sprechen, was er seinem kleinen Bruder wie folgt erklärt:

„Chibita und ich verstehen uns! Kühe sprechen keine menschliche Sprache. Aber ich kann durch seine Bewegung und Mimik lesen, wie Chibita denkt und fühlt. Daher kann ich mit Chibita reden“

『僕はチビ太と心が通じているよ。牛は、人間の言葉を話さない。でも、その仕草や表情から、チビ太の考えや気持ちを読み取れる。だから僕はチビ太と話せるんだ』 (Isaka 2017, S. 19)

Auch wenn Ayumu nicht verbal mit Chibita kommunizieren kann, sind doch beide durch ihre Freundschaft derart miteinander verbunden, dass durch non-verbale Kommunikation eine Artengrenzen überschreitende Verständigung erfolgt. Nach dem AKW-Unfall und der darauffolgenden Evakuierung der Menschen aus der Gefahrenzone wird diese Freundschaft jedoch auseinandergerissen. Ayumu verabschiedet sich von Chibita und erklärt ihm dabei den Grund für die Trennung (die hohe Belastung an radioaktiver Strahlung, die die Menschen dazu veranlasst fortzugehen):

„Chibita, ihr scheint bis jetzt nichts von Opa Kichizō gehört zu haben, nicht?! Aber ich kann [es euch] sicher klarmachen. Der Grund ist, dass sich die radioaktive Strahlung in alle Richtungen verstreut hat!“ „Kann man die radioaktive Strahlung sehen?“ „Die radioaktive Strahlung kann man nicht sehen! Sie ist ein totales Problem. Man kann sie weder mit den Augen sehen, noch hören, noch mit der Nase riechen, noch berühren, noch schmecken. Sie ist wie Luft. Aus diesem Grund flüchten wir vor ihr. Deswegen kann ich dich in Zukunft wahrscheinlich nicht mehr treffen. Ich bin gekommen um dir das zu sagen.“ Chibita, der bedacht zugehört hatte, antwortete nicht. Ayumu dachte sich, dass Chibita nicht verstanden hat, was radioaktive Strahlung ist. [...] Ayumu wechselte einen Blick mit Chibita, und damit trennten sie sich.

『チビ太、きみたちはまだ、吉蔵爺さんから知らされていないようだね。でもきっと伝えられる。なぜなら、放射能が飛散した!』 『放射能は見えるの?』 『放射

²⁶⁹ Ebd., S. 16.

²⁷⁰ Ebd., S. 19: „„Könnte ich Chibita, bis es ihm wieder besser geht, mit meiner Jausen-Banane füttern?“, fragte Ayumu. Tomie dachte kurz nach und sagte: „Ja! Aber wenn seine Gesundheit wiederhergestellt ist, dann hörst du auf, nicht wahr““.

能は、見ることができない!とても厄介なのだ。目で見ること、聞くことも、鼻で嗅ぐことも、触ることも、味わうこともできない。空気のようなものだよ。そのために避難する。だからこれから、僕はチビ太に、会うことはできないかもしれない。それをきみに言いに来た』チビ太はじっと聞いていたが、返事がない。歩は、チビ太が放射能を理解できないのではないか、と考えていた。[...] 歩はチビ太に目配せをして、そこを離れた。(Isaka 2017, S. 58)

Mit einer großen Portion Selbstvertrauen erklärt der zehnjährige Ayumu seinem Rinderfreund Chibita auf dessen Frage, ob die radioaktive Strahlung sichtbar sei, ihre Charakteristika. Ayumu wertet das abwartende Schweigen Chibitas als Unverständnis seines Freundes, der jedoch jedes Wort versteht. Interessant ist, dass Ayumu nicht annimmt oder nicht daran denkt, dass die radioaktive Strahlung seinem Rinderfreund ebenfalls schaden könnte. Er erschrickt erst und reagiert gereizt, als sein kleiner Bruder seiner Rinderfreundin Nanan eröffnet, dass diese sterben werden²⁷¹. Dies zeigt, dass Ayumu, im Vergleich zu seinem kleinen Bruder, negative Gedanken unterdrückt und eine egozentrische Einstellung der Erwachsenen gegenüber der Natur zu übernehmen scheint. Die allgegenwärtige, aber nicht mit Sinnen erfassbare Radioaktivität steht für die Gefahr, die nach der Katastrophe auf Menschen und Tiere einbricht, die sich trotz ihres Überlebens nicht in Sicherheit wiegen können. Während die Menschen evakuiert werden, werden die Tiere zurückgelassen. Weder Mensch noch Tier können frei entscheiden, da die menschliche Gesellschaft und deren Institutionen selbst über Leben und Tod entscheidet. Chibita kann für die Unfreiheit des Menschen in der zivilisierten Gesellschaft stehen, dessen Interessen hinter dem Allgemeinwohl eingeordnet werden.

Nach der Evakuierung der Menschen aus der Gefahrenzone werden die umherstreunenden Rinder von Menschen in Schutzinzügen eingefangen, denen Hanakiru nur durch einen Sprung in den Abgrund entgehen kann:

Aber dann gab es keine andere Möglichkeit. Als er die Nordostseite der Böschung hinaufzuklettern begann, stoppte ein Geländewagen, aus dem drei Menschen in weißen Schutzanzügen stiegen und ausschwärmten. Wie zu erwarten, wuchs die Unruhe in ihm. Er rannte nach links und nach rechts, aber es gab keinen Ausweg. Er konnte nur zu seinem ursprünglichen Ort zurückkehren. Währenddessen näherte sich der Mittlere der weißen Schutzanzüge Hanakiru über die kürzeste Entfernung und schoss einen Blasrohrpfeil ab. Der Pfeil streifte knapp Hanakirus linkes Ohr. Hanakiru nahm alle Kraft seines gesamten Körpers zusammen und bestieg den Steilhang, aber der linke Schutzanzug traf Chibita mit einem gezielt abgeschossenen Blasrohrpfeil am linken Oberschenkel. Der Schock und die Schmerzen gaben ihm die Kraft, die Böschung noch weitere 100 Meter wie wild hinauf zu

²⁷¹ Ebd., S. 59.

galoppieren. Hanakiru bemerkte die Veränderungen in seinem Körper erst, als er dort oben ankam. Seine Körperkraft begann zu schwinden. Als er zwei Schritte nach vorne machte, fühlte sich sein Körper plötzlich schwer an. Als er sich mit Mühe und Not umdrehte, kletterten die drei Menschen in Schutzanzügen langsam, aber sicher auf ihn zu. „Ich muss den Abgrund runter“. Seine Gefühle überschlugen sich, er machte einen Schritt ins Nichts und stürzte mit vorgebeugter Haltung hinab. Er rutschte den Abgrund hinunter, blieb an einem Kiefernast hängen und kam auf Schotter zu liegen.

『だが、それ以外の選択肢はなかった。彼が北東の斜面を登り始めると、ジープは止まり、中から3人の白装束が降り、散開して追いかけてくるのではないか。彼はさすがに慌てて、左へ右へと動いたが、また元の位置に戻らざるを得なかった。その間に、中央の白装束が至近距離に接近し、吹き矢を放った。矢が『ジュッ』と左耳をかすめる。ハナキルは、渾身の力を振り絞って急坂を登るが、左手の射手が、注意深く放った吹き矢が左の太腿に命中した。この衝撃と疼痛が、彼に狂った駄馬のような勢いを与え、まだ100メートルもある急坂を駆け上がらせる。ハナキルは、頂きに届いたところで体の異変に気付いた。体に力が入らなくなり始めたのだ。二歩前に踏み出すと、体が急に重く感じられた。やっと振り返ると、三人の白装束がゆっくりとだが確実に登ってくる。『崖を下らなければ』。気持ちがせいて、一歩前へ出すが着地する感覚が消え、前かがみに倒れた。彼は、ズルズルと崖を転落して松の枝にかかり、ガレ場でバウンドしてガレと一緒に流れて、止まった。』 (Isaka 2017, S. 121)

Hanakiru hat vor den Männern in Schutzkleidung Angst, da sie ihn einzukreisen versuchen und ihn mit Betäubungspfeilen beschießen. Als einer der Betäubungspfeile Hanakiru in den Oberschenkel trifft, wird dieser panisch. Der Mensch wird ab diesem Zeitpunkt mit Schmerzen und Gefangenschaft assoziiert, wobei die früheren positiven Erinnerungen an seinen Menschenfreund, der in liebevoll gestreichelt und gefüttert hat, verblassen. Hier steht Hanakiru für die Natur, die vom Menschen domestiziert und kontrolliert werden muss. Nach diesem traumatischen Ereignis misstraut Hanakiru den Menschen, weshalb er, als er wieder auf den Bauern Sakata Kichizō und seine Frau Tomie trifft, dabei aber auch erneut Menschen in Schutzanzügen sieht, panisch die Flucht ergreift:

„Oh! Bist du Chibita?“, rief Tomie. „Chibita? Du bist groß geworden. Du bist groß geworden!“, sprach Kichizō und nickte. Hanakiru ging einen Schritt nach vorne und senkte seinen Blick. Das war ein Vertrauensbeweis. Als Tomie dies sah, ging auch sie einen Schritt näher. Als Hanakiru plötzlich hinter sich etwas fühlte, drehte er sich um. In seinem Blickfeld erschienen die weißen Schutzanzüge. Horror stieg in ihm auf, er hüpfte auf die Seite und rannte im nächsten Augenblick davon. „Chibita! Chibita!“, ertönte Tomies rufende Stimme hinter ihm. „Warte! Chibita!“, sagte Kichizō. Während Hanakiru rannte lauschte er, ob er die Geräusche eines Autos hören konnte, aber da war nichts. Dennoch hörte er nicht auf zu laufen. Die „Chibita, Chibita“ rufenden Stimmen entfernten sich schneller, bis sie gar nicht mehr zu hören waren, und Hanakiru begann langsamer zu werden. Die Anspannung und die Angst legten sich. Hanakiru spürte seinen eigenen Schweiß. Er hatte nicht im Traum daran gedacht, dass Kichizō und die Schutzanzüge zusammengehörten. Menschen sind

beängstigend. Hanakiru wusste, dass seine Aufmerksamkeit wegen der wahrgenommenen Gerüche Kichizōs und Tomies eingeschränkt war. Er konnte Menschen nicht mehr vertrauen.

「おっ！お前はチビ太か？」富恵が叫んだ。「チビ太か、大きくなった、大きくなった！」吉蔵がうなずきながら言った。ハナキルは一步前へ出て、視線を下げた。それは信頼の表示である。それを見た富恵も一步前に踏み出した。その時、突然、背後に気配を感じて、ハナキルは振り向いた。目の中に白装束が飛び込んできた！恐怖でハナキルは横に飛ぶと、一目散に駆け出した。「チビ太！チビ太！」と富恵の叫び声が、背後でした。「待て！チビ太！」と吉蔵の音がする。ハナキルは走りながら、車の音がするか聞き耳を立てたが、それはなかった。それでも疾走を止めなかった。「チビ太、チビ太」という叫び声がどんどん遠くなり、その声が完全に聞こえなくなって、ハナキルは初めて疾走を止めた。緊張と恐怖が遠のいた。汗ばんでいる自分を、ハナキルは感じた。白装束が吉蔵たちといよとは、ハナキルは予想すらしなかった。人は恐ろしい。自分の注意力が、吉蔵と富恵の臭いを感じてから、すっかり散漫になっていたことを知った。もう人は信用できない。(Isaka 2017, S. 170)

Ob sich Hanakiru in dieser Szene lediglich an die letzte Verfolgungsjagd erinnert oder ob wirklich wieder Menschen in Schutzanzügen hinter ihm her sind, bleibt unklar. Das (möglicherweise imaginäre) Erblicken der Schutzanzüge überdeckt seine Freude über das Wiedersehen mit der Bauernfamilie, und Hanakiru packt die Angst. Panisch rennt er vor der auf ihn bedrohlich wirkenden Situation davon. Hanakiru wird sich bewusst, dass das Schwelgen in Nostalgie, die von den Gerüchen der Bauernfamilie herrührt, tödlich für ihn hätte enden können, und er beschließt, fortan keinem Menschen mehr nahezu kommen. Hanakirus tierische Instinkte fordern ihn auf, seine Interessen an oberster Stelle zu stellen und potentiellen Gefahrquellen wie dem Menschen aus dem Wege zu gehen. Misstrauen, Horror und Angst vor den Menschen sind nicht unbegründet: Später hört Hanakiru von dem Rinderkalb Yuta, wie brutal Menschen Kühe einfangen, einsperren, fesseln und töten²⁷². Dies steht für das Misstrauen und die Zwietracht, die durch die Desinformation nach der Katastrophe gestreut wurden und die ganze Familien- und Freundschaftsbanden auseinanderrissen.

²⁷² Ebd., S. 239: Hanakiru beschließt, seine Herde bei seinem Bauern aufzusuchen, nachdem er erfährt wie die Menschen mit den Kühen umgehen: „Wusstest du, dass die LKWs heute kommen?“ „Nein, das wusste ich [Yuta] nicht. Meine Mutter war erstaunt, als sie die Menschen aus dem LKW aussteigen und die Kühe mit einem Seil fesseln sah. Sofort sagte sie mir, dass ich fliehen solle.“

Erst am Ende des Romans treffen Ayumu und Hanakiru wieder aufeinander:

Ayumu trat nah vor und starrte den großgewordenen Chibita an. Er schien stark verletzt worden zu sein, da ein Auge sich braun verfärbt hatte. Ayumu sagte: „Schrecklich.“ während er ihn streichelte. Hanakiru atmete tief aus und leckte mit seiner Zunge Ayumus Hand.

『歩は前に踏み出して、大きくなったチビ太を見つめた。たくましいが怪我をしたのであろう、片目が茶色に変わっている。「大変なんだね」と言いながら頬を擦ると、ハナキルは「ズーツ」と鼻息を出し、舌で歩の手をなめた。』 (Isaka 2017, S. 274)

Nach der langen Trennung der beiden Freunde haben sie die Fähigkeit verloren, miteinander zu sprechen. Ayumu ist überwältigt, als er die Spuren sieht, die die Verletzungen seines Freundes hinterlassen haben, und möchte, wie zwei Jahre zuvor, seine Verbundenheit seinem Freund gegenüber durch Zärtlichkeit ausdrücken. Hanakiru erwidert diese, lässt ihn jedoch nicht mehr an seinen Gefühlen und Gedanken teilhaben, da er keine verbale Antwort gibt. Somit verabschiedet sich Hanakiru von dem letzten Menschen, der ihm viel bedeutet (hat), und zieht weiter. Durch die Trennung von Hanakiru und Ayumu zerfällt die Brücke zwischen den Menschen und Tieren und steht stellvertretend für die Entfernung des Menschen von der Natur und seinen eigenen tierischen Wurzeln, durch naturfernes Aufwachsen, dar.

Die Interaktionen des tierischen Protagonisten mit den menschlichen Figuren weisen auf eine große Ambivalenz im Tier-Mensch-Verhältnis hin. So gestalten sich die Beziehungen zwischen dem Tier Chibita/Hanakiru und den Menschen, mit denen er im Laufe der Handlung Bekanntschaft macht, radikal unterschiedlich: Zwischen den Gefühlen von Nähe, Freundschaft und Zuneigung, die er für die Bauernfamilie empfindet, und der Angst, dem Misstrauen und der gefühlten Distanz zu den Menschen in Schutzanzügen gibt es keine Graustufen. Interessant ist, dass Chibita positive Erfahrungen mit dem Menschen hauptsächlich hat, als er noch ein domestiziertes Nutztier ist, während Hanakiru als umherstreunendes Rind fast nur negative Erfahrungen macht. Dies kann als Verweis darauf verstanden werden, dass der Mensch die Natur mit zweierlei Maß misst: Ihm nützliche Lebewesen betrachtet er wohlwollend; die Tiere jedoch, die nach der Katastrophe ihren Nutzen für den Menschen verloren haben, misst er keinen Wert mehr bei und möchte sich um diese nicht mehr kümmern oder am Leben erhalten. Ein rationaler Grund für die Tötung der Rinder wird in dem Buch weder genannt noch angedeutet.

5.2.3. Die Tier-Mensch-Grenze in *Fukushima Noraushi Monogatari*

Die Tier-Mensch-Grenze im Text von Isaka ist eine klare Linie, die (mit Ausnahme der durch ihre Freundschaft bedingten ‚sprachlichen‘ Kommunikation zwischen Ayumu und Chibita) nicht überwunden wird. Seine Mutter Haru lehrt Chibita über den Menschen und die Bedingungen des Zusammenlebens von Tier und Mensch Folgendes:

„Seit langem dienen die Rinder dem Menschen. Sie müssen dem Menschen gehorchen, weil wenn sie ihm nicht gehorchen, können sie nicht leben. Der Mensch entscheidet, ob Rinder leben oder sterben.“, sagte sie. Sie fügte hinzu, „Menschen sind klein, aber schrecklich. Wenn sich Rinder streiten, töten sie sich nicht. Rinder töten andere Rinder nicht, um sie zu essen. Der Mensch isst nicht nur Rinder, sondern auch Schweine und Hühner. Für die Menschen ist Fleisch sehr wichtig.“ „Aber was noch schrecklicher ist, ist dass viele Menschen einander töten, aber nicht um sich zu essen. [...]“, sagte sie. Nachdem Chibita das Gesprochene gehört hatte, dachte Chibita über Ayumu nach. Danach dachte er: „Im Fall von Ayumu ist so etwas nicht möglich.“

『牛は昔から人間に仕えてきた。人間には従わなくてはならぬし、従わなくては生きていけない。牛が生きるも死ぬも、人間が決める。』と。さらに、『人間は小さいが怖い。牛はけんかをするが、殺しはしない。牛は、食べるために牛を殺しはしない。人間は牛だけでなくブタもニワトリも食べる。彼らには肉が必要だ』
『だがもっと怖いことは、人間たちは食べもしないのに、人間士で、それもたくさんで殺し合う。[...]』とも言った。この話を聞いた後で、チビ太は歩を思った。そして『歩に限って、そんなことはあり得ない』と思った。(Isaka 2017, S. 28)

Chibita ist schockiert von dem brutalen Umgang des Menschen mit anderen Tieren. Haru klärt ihr Kind über die Hierarchie zwischen Kühen und Menschen und ihre Abhängigkeit vom Menschen unverblümt auf. Trotz des Machtgefälles, das den Menschen in der Hierarchie über den Tieren positioniert, erscheint der Mensch nicht zivilisiert, sondern barbarisch. Interessant ist, dass Chibita das Gehörte sofort am Beispiel seines Menschenfreunds Ayumu überdenkt, und dabei zu dem Schluss kommt, dass dies nicht auf Ayumu zutreffen könne. Er stellt seiner Mutter weder weiterführende Fragen noch versucht er, seine Erkenntnis darüber, dass es sich bei Ayumu um eine Ausnahme halten müsse, seiner Mutter mitzuteilen. Als Chibita daraufhin Ayumu mit den Unterschieden in der Lebenserwartung zwischen Mensch und Rind konfrontiert und sein Wissen darüber äußert, dass der Mensch das Rind zur Fleischversorgung benutzt, ist dieser sehr verwundert,

widerspricht jedoch nicht²⁷³. Die übliche Vorstellung von der Beziehung zwischen Tier und Mensch wird im Text in gewisser Weise invertiert, indem hier die Menschen als Barbaren und die Kühe als das zivilisierte Gegenstück zum Menschen dargestellt werden.

Gleichzeitig wird im Text deutlich zwischen domestizierten Tieren und Wildtieren unterschieden, indem Nutztiere durch ihre Entfernung zu ihrer eigenen Natur sich gar nicht mehr ein Leben in der Wildnis, unabhängig vom Menschen, vorstellen können:

„Wenn es wärmer wird, dann erwachen Pflanzen und Tiere zum Leben.“ „Rinder, die wie wir von den Menschen erzogen wurden, können sich Wanderungen in einem so weiten Gebiet nicht vorstellen, wie sie die Tiere wohl gemacht haben.“

「暖かくなり、植物や動物は移動しているということですね」「僕たちみたいに、牛舎で飼われていた者たちには全く想像できない広大な範囲で、動物たちの移動が行われているようだ。[...]」 (Isaka 2017, S. 254)

Durch die mangelnde Vorstellungskraft der Nutztiere vermissen diese ihre natürliche Lebensweise nicht und bleiben in der Abhängigkeit des Menschen gefangen, die, wenn die Menschen sie vernachlässigen, zu ihrem unvermeidlichen Tod führt. Der tierische Protagonist ist zu Beginn des Romans ein domestiziertes Nutztier, das sich im Handlungsverlauf durch den Freiheitsgedanken, angeregt durch Nui, von der Abhängigkeit vom Menschen emanzipiert und mit der Hilfe von Wildtieren (Wildschein und Rabe) überlebt. Im Text wird deutlich, dass Wildtiere durch ihr Leben in der Natur besser in der Lage sind, Naturkatastrophen zu überstehen, da sie, anders als die Nutztiere, ihre Verbindung zur Natur nicht eingebüßt und sich auch nicht für Kost und Logis in eine totale Abhängigkeit vom Menschen begeben haben. Die Nutztiere wiederum müssen auf eng begrenztem Raum leben, und daher ist es ihnen auch kaum möglich, dem Willen der Menschen zu entgehen; sie sind daher den Menschen und ihren Interessen schutzlos ausgeliefert. Hanakiru ist ein Grenzgänger, der vom Nutztier zum Wildtier wird. Er hat im Text eine besondere Stellung inne: Für beide Seiten – die Nutztiere und die Wildtiere – ist er ein Außenstehender. Gleichzeitig tritt er für eine artenübergreifende Toleranz ein. Diese Toleranz, gepaart mit dem Willen zum Zusammenhalt, gibt Hanakiru an alle Tiere und Menschen, denen er begegnet, weiter. Auch die Anführerin der Wildschweine wird von

²⁷³ Ebd., S. 29: Ayumu erzählt Chibita, dass er schon zehn Jahre alt ist, worauf Chibita ihm entgegnet: „Zehn Jahre? Bis dahin bin ich schon längst tot! Schlachtrinder werden normalerweise nach zwei Jahre geschlachtet. Meine Mutter erzählte mir, wenn ich ein Zuchtstier werden, dann lebe ich maximal zehn Jahre.“ „Schlachtrinder werden nicht älter als zwei Jahre!?“ „Ja, das hat meine Mutter gesagt! Aber wenn ich ein Zuchtstier werde, dann kann ich länger leben. In drei Monaten werden wir es wissen“.

Hanakiru überzeugt, dass Freundschaft und Zusammenhalten über die Artgrenzen hinweg möglich sind²⁷⁴. Nur die Beziehung zwischen Mensch und Wildtier stellt eine Ausnahme dar: Während der Mensch mit dem Nutztier eine freundschaftliche Verbindung eingehen konnte, scheint der Mensch durch sein egoistisches Handeln (Verlassen und Verwahrlosung der Rinder) nicht in der Lage zu sein, diese Freundschaft zu Chibita aufrechtzuerhalten. Hanakiru, mittlerweile ein Wildtier, widersetzt sich den Interessen des Menschen, um seine neugefundene Freiheit zu leben, in der der Mensch keinen Nutzen mehr für ihn innehat und eine Freundschaft keinen Mehrwert mehr für ihn darstellt. Damit wird auf die Schwierigkeit des Menschen, mit den von ihm unabhängigen Wildtieren und der ungezähmten Natur umzugehen, eingegangen. Grund für dieses schwierige Verhältnis scheint der Macht- und Kontrollverlust des Menschen zu sein.

6. Conclusio: Diskussion der Tierfiguren im Vergleich

In diesem Kapitel werden die Darstellung und Funktionen der Tierfiguren in den drei untersuchten Werken von Kawakami Hiromi, Tawada Yōko und Isaka Kunio anhand der eingangs formulierten Forschungsfragen vergleichend und vor dem Hintergrund der bereits vorliegenden Sekundärliteratur zur literarischen Aufarbeitung der Dreifachkatastrophe, der „Post-Fukushima-Literatur“, diskutiert. Ziel ist hier, diese Werke im japanischen Diskurs um die Dreifachkatastrophe einzuordnen und gleichzeitig aufzuzeigen, welche tierphilosophischen Ansätze sich in den Werken ausmachen lassen. Die bisher erfolgte Auseinandersetzung mit den Werken hat ergeben, dass die AutorInnen die Tierfiguren als Werkzeug verwenden, um das „Un(be)schreibbare“ — die Auseinandersetzung mit dem Leid, das die Dreifachkatastrophe in der Tōhoku-Region verursacht hat — darzustellen, wobei anhand der Art und Weise, wie die Tierfiguren konzipiert sind, impliziert auch die Selbst- und Fremdwahrnehmung des Menschen kritisch reflektiert wird. Beide Punkte sollen im Folgenden ausführlicher dargelegt werden.

6.1. Durch die Augen der Tierfiguren

Die Katastrophe ist das Trauma, das Unausprechliche, das in allen drei Werke kaum direkt thematisiert, sondern durch die (Augen der) Tierfiguren betrachtet wird. In diesem Zusammenhang ist zunächst die Frage zu diskutieren, welche Funktionen die Tierfiguren in

²⁷⁴ Ebd., S. 149.

den drei behandelten Texten in der jeweils darin beschriebenen Post-Fukushima-Welt erfüllen. Bei Kawakami und Tawada erinnern die Tierfiguren an alte Traditionen und Gottheiten; bei Isaka und auch Kawakami erscheinen sie als Stellvertreter der Natur, die dem Menschen nach der Katastrophe zur Seite steht. Alle drei Werke führen der Leserschaft die (Mit)Verantwortung des Menschen an der Katastrophe und seinen Umgang mit den Tieren vor Augen. Kawakami wählt als Titel für ihre Kurzgeschichte den Begriff „kami-sama“ (Gottheit) und spielt damit – und mit ihrem tierischen Protagonisten – auf den früher im Norden Japans verbreiteten Glauben an eine Bärengottheit an; auch bei Tawada erwähnen die Fuchs- und Hasenfigur, dass sie von den Menschen früher verehrt wurden. Die Verehrung der Natur ist Bestandteil der vormodernen animistischen Denktradition Japans. Bärengottheiten wurden auch in Sibirien und Nordamerika verehrt, wodurch ein globaler Reichtum an Volksgeschichten und Märchen entstand²⁷⁵. Kawakamis Bärenfigur erinnert an diese weitverbreitete Tradition der Naturgottheiten, die sich fürsorglich der Menschen annehmen. Auch der Hase wurde im vormodernen Japan als Furchtbarkeits- und Erntegottheit verehrt²⁷⁶. Tawadas Hasenfigur erwähnt dies im Gespräch mit den anderen Tierfiguren stolz, wie auch Tawadas Fuchs auf seine Funktion als Feuergottheit hinweist. Interessant ist, dass sich in Japan die Fuchsverehrung zwar von der Anbetung der (shintoistischen) Reisgottheit Inari hin zu der Gottheit für Reichtum wandelte²⁷⁷, jedoch wurde der Fuchs nie als Feuergottheit gepriesen. Tawada hat die Verbindung des Fuchses frei erfunden, da es für die Aussage des Fuchses im Text von Tawada keine geistesgeschichtliche Grundlage in Japan gibt.

Bei Kawakami und Isaka treten die Tierfiguren als Heiler und Helfer des Menschen nach der Katastrophe in Erscheinung; diese Funktion erfüllen sie dadurch, dass sie (zumindest bei Isaka zeitweise) mit den Menschenfiguren befreundet sind. Kawakamis Bärenfigur und Isakas Rinderfigur stehen stellvertretend für die Natur als Kraftquelle, die den Menschen versorgt und ihm als (spiritueller) Rückzugsort dient. Wie John Berger in *Why Look at Animals?* aufzeigt, stellen Tiere durch ihre Naturverbundenheit die Brücke des Menschen zu dessen Ursprung und zur Natur im Allgemeinen dar²⁷⁸. Diese Brücke zwischen dem von der Natur entfremdeten Menschen und der Natur wird bei Kawakami und Isaka

²⁷⁵ Nakazawa, „Horon: kuma no shudai o meguru hensōkyoku“, S. 224-226.

²⁷⁶ Linster, *Usagi-e- die Hasenbilder der frühen Meiji-Zeit*. S. 33-39.

²⁷⁷ Miyamoto, „Possessed and Possessing“, S. 148.

²⁷⁸ Berger, *Why Look at Animals?* S. 15.

durch die freundschaftliche Beziehung zwischen den Menschen- und den Tierfiguren dargestellt; in diesen Texten ist eine Kommunikation über Artgrenzen hinweg sowie eine Annäherung des Menschen an die (eigene) Natur möglich. Ähnliches führt auch Donna Haraway aus; sie bezieht sich dabei auf die Verhaltensbiologin Barbara Smuts, die feststellt, dass ein gezieltes Reagieren auf das Verhalten von Tieren die Grundlage für ein respektvolles interspezifisches Miteinander darstellt²⁷⁹. Wie bei Haraway sind Tiere in diesen zwei Texten „*companion species*“ des Menschen, mit denen er gemeinsam lebt. Der Mensch hat laut Haraway eine enge Beziehung zu Haustieren und kann daher mit ihnen non-verbal kommunizieren²⁸⁰. Kawakamis Bärenfigur wie auch Isakas Rinderfigur sind jedoch keine Haustiere, sondern jeweils sprechende Wild- und Nutztierfiguren. Dadurch wird der „*companion species*“-Begriff, der von Haraway auch auf exotische Haus- und Nutztiere ausgelegt ist²⁸¹, deckungsgleich mit der Darstellung der Rinderfigur bei Isaka verwendet und durch Kawakamis Bärenfigur mit einem Wildtier ausgeweitet. Durch diese Beziehung des Menschen mit den Tierfiguren wird implizit seine Positionierung in der (Tier)Welt behandelt, wobei Kawakamis Bärenfigur subtil Kritik äußert, während Tawadas und Isakas Tierfiguren sehr direkt das anthropozentrische Weltbild des Menschen abhandeln.

Tiere werden laut Berger auf ihren Nutzen für den Menschen als Ware oder als funktionales Haustier (die Mäuse fangende Katze oder der jagende Hund) reduziert²⁸². Die Domestizierung und Abhängigkeit vom Menschen wird bei Tawada vor allem durch die Hunde- und Katzenfigur (Haustiere) thematisiert. Das Rind als Nutztier wird ebenfalls auf seine Funktion des Orakels und Opfers hinuntergebrochen, da es „magical, tameable *and* alimentary“ zugleich ist²⁸³. Auch Isakas Rinderfigur hat diese Doppelfunktion als zu Beginn angehendes Schlacht- bzw. Zuchtvieh, das zu einem freilebenden Rinderhelden heranwächst und sich schließlich dem Genutzt-Werden durch den Menschen entzieht. Isakas Rinderfigur nimmt jedoch die Reduktion auf ihren Nutzen für den Menschen hin, während die Menschheit bei Tawada nach der Katastrophe ausgerottet ist und die Tierfiguren sich sehr kritisch über die überlegene Haltung des Menschen gegenüber den Tieren äußern. Dadurch

²⁷⁹ Haraway, „When Species Meet“, S. 23.

²⁸⁰ Haraway, „When Species Meet“, S. 17-21.

²⁸¹ Haraway, „When Species Meet“, S. 16: Haraway bezieht den Begriff der „*companion species*“ auf „dogs, cats, horses, miniature donkeys, tropical fish, fancy bunnies, dying baby turtles, ant farms, parrots, tarantulas in harness, and Vietnamese potbellied pigs.“

²⁸² Berger, *Why Look at Animals?* S. 23-25.

²⁸³ Berger, *Why Look at Animals?* S. 12.

zweifeln die Tierfiguren die Hierarchie an, nach der der Mensch über dem Tier steht, indem sie die negativen Auswirkungen des Zivilisationsprozesses auf sich selbst (Ausbeutung, Orientierungslosigkeit, psychische Erkrankungen etc.) und dessen vermeintliches Aussterben nach der Katastrophe als Beweis anführen. Thomas Filek merkt an, dass Tawada in ihrer Textwelt in *Etüden im Schnee* durch Tierfiguren die stetige Veränderung im Umgang mit den Tieren in unserer tierarmen Gesellschaft widerspiegelt und auf die Reduktion der Tiere auf Tierfabeln hinweist²⁸⁴. Tawada zeigt dies in „Dōbutsutachi no Baberu“ durch eine Inversion, indem die Menschen statt den Tieren aus der menschlichen Gesellschaft verschwunden sind und diese wie in Fabeln menschlich handeln. Die Tierfiguren prangern die Fixierung des Menschen auf Definitionen, Topoi und Stereotype in Tawadas „Dōbutsutachi no Baberu“ assoziativ und teils zusammenhanglos an, indem sie über die Auffassung von Wörtern streiten anstatt sich dem Turmbau zu Babel zu widmen. Auch Kawakami greift auf altbewährte Muster, wie Linda Flores anmerkt, zurück, indem sie durch einen fantastischen Plot Assoziationen mit den Bärenfiguren aus Märchen (als gutmütige, starke und mächtige Kreaturen) weckt²⁸⁵. Isakas fantastische Abenteuergeschichte der Rinderfigur, die sich gegen den Menschen behauptet, wartet mit allen Charakteristika eines Entwicklungsromans und Stereotypen der Tierfabeln auf, wodurch universelle Tierfiguren Individualisierung zulassen.

Alle drei AutorInnen verarbeiten mit Hilfe der Tierfiguren nicht nur das Verhältnis zwischen Mensch und Tier bzw. Mensch und Natur, sondern auch einzelne Aspekte der Dreifachkatastrophe, indem sie menschliches Fehlverhalten aufzeigen und die Menschenfiguren mit deren (Mit)Verantwortung an der Katastrophe konfrontieren. Alle drei Werke lassen sich einer der zwei von Lisette Gebhardt beschriebenen Richtungen der Post-Fukushima-Literatur, Hoffnung oder Gesellschaftskritik²⁸⁶, einordnen bzw. vereinen Elemente aus beiden Richtungen. Kawakamis und Isakas Texte, in denen heilende Tierfiguren den Menschen helfen, die Katastrophe zu überwinden, indem sie Trost und Optimismus verbreiten und für Zusammenhalt plädieren, lassen sich der Kategorie „*iyashi*“ (Heilung) zuordnen. Wie auch im von Ina Hein untersuchten Werk *Sweet After* von Yoshimoto Banana wird die Katastrophe überstanden sowie ein hoffnungsvoller Ausblick in die Zukunft gegeben, da in der *iyashi*-Literatur Optimismus und Hoffnung verbreitet wird

²⁸⁴ Filek, *Tawadas Tiere*. S. 18.

²⁸⁵ Flores, „Matrices of Time, Space, and Text“, S. 151.

²⁸⁶ Gebhardt, „Im dunklen Grenzbezirk‘ - Literatur und das Atomare“, S. 17.

²⁸⁷. Dem gegenüber stehen die Tierfiguren von Tawada, bei denen der Zusammenhalt sich als genauso ungenügend wie der zwischen den Menschen herausstellt, und es daher zu keiner Überwindung der Katastrophe kommt. Auch Kawakamis und Isakas Tierfiguren prangern menschliches Fehlverhalten an. Isaka übt durch seine Rinderfigur Kritik am dem (Nicht) Handeln der japanischen Regierung, den „Tiernotschlachtungen“ und daran, dass die lokalen Viehzüchter von der japanischen Gesellschaft im Stich gelassen wurden. Auch Kawakami macht durch die Beschreibungen der verstrahlten Landschaft und der Männer in Schutzanzügen auf die ständige Konfrontation mit der Verstrahlungsfahr aufmerksam. Die Autorin zeigt damit außerdem auf, dass die Menschenfiguren eine eigentlich unvorstellbare Situation, nämlich dass die Umwelt verstrahlt und damit lebensfeindlich geworden ist, schnell als Realität akzeptieren. Somit lässt sich nur Tawadas Text ganz eindeutig der Kategorie der gesellschaftskritischen Literatur zuordnen, während Isakas und Kawakamis Werke sowohl Kritik am menschlichen Verhalten in seinem Umgang mit der Natur als auch Aspekte der *iyashi*-Literatur beinhalten.

Nun wird sich der Frage gewidmet, inwiefern die Tierfiguren in den drei Werken eine Auseinandersetzung mit dem Un(be)schreibbaren ermöglichen. In ihrer Auseinandersetzung mit der Dreifachkatastrophe thematisieren die AutorInnen das dadurch ausgelöste, menschliche Leid und Trauma. Anhand ihrer Tierfiguren stellen sie unterschiedliche Bewältigungsstrategien des Menschen dar. Diese Methode stammt aus der Fabel, in der menschliche Eigenschaften durch Tierfiguren verfremdet werden²⁸⁸. Diese Verfremdung hilft, sich dem Unbeschreibbaren, dem Leid der Katastrophenopfer, zu widmen und dies linguistisch auszudrücken. Bei Isaka erfolgt diese Entfremdung doppelt, da er seine Rinderfigur vor der schmerzenden Realität in eine Traumwelt fliehen lässt, in der sie sich in einem Stimmenwirrwarr wiederfindet. Wie auch in Lees Untersuchung von Furukamis *Horses, Horses, in the End the Light Remains Pure* lassen sich auch hier Elemente des *stream of consciousness* und des magischen Realismus sowie kurze Sätze als Charakteristika erkennen²⁸⁹. Sowohl Kawakamis Bärenfigur wie auch Isakas Rinderfigur helfen bei der Überwindung der Katastrophe und Heilung des erlittenen Traumas, indem sie

²⁸⁷ Hein, „Narratives of Trauma and Healing in the Aftermath of Japan’s Three-fold Catastrophe“, S. 53-74.

²⁸⁸ Bost, *Handbuch literarischer Fachbegriffe*. S. 169: Eine Form der Fabel ist die Tierdichtung, die in „(Vers oder Prosa), in der menschl. Eigenschaften von (charakterlich eindeutig definierten) Tieren [...] verkörpert und in bestimmten Situationen vorgeführt werden, um die ‚Wahrheit‘ (Epimythion) in sicherer Verkleidung darzubieten u. auf distanziert-unterhaltsame Weise erzieher. oder satir. Effekt zu erzielen.“

²⁸⁹ Lee, „Semiotics of Disaster“, S. 880-885.

optimistisch zum Durchhalten und Zusammenhalt aufrufen. Auch der Auseinandersetzung mit negativen Gefühlen (Trauer, Verzweiflung, Hoffnungslosigkeit) und der Verarbeitung von dem Verlust von Angehörigen bzw. deren Tod wird Raum gegeben. Bei Tawadas und Isakas Tierfiguren kommt dies besonders zur Geltung, indem sie den Tod von Nahestehenden beweinen sowie Wut und Zorn über ihre Domestizierung und Abhängigkeit vom Menschen äußern. Dies kann als Reaktion der AutorInnen auf die von Davis und Hayes dargestellte Marginalisierung der Opfer und deren als Kollateralschaden hingenommenes Leid gesehen werden²⁹⁰. Yuki weist darauf hin, dass der lokalen Bevölkerung die diätische Verantwortung für sich und ihre Familien nach der Katastrophe selbst überlassen wurde und eine staatliche Unterstützung ausblieb²⁹¹. Laut Gregory Clancey gibt es eine Vielzahl von unterschiedlichste Opfergruppen (zurückgebliebene TEPCO-Mitarbeiter, ältere Menschen in Altersheimen, Kinder und Tiere), die mit den Auswirkungen der Katastrophe alleine gelassen wurden²⁹². Alle drei AutorInnen nehmen sich der Opfer an und verleihen ihnen durch die Tierfiguren eine Stimme. Kawakami stellt durch die zerstörte Landschaft und die Bärenfigur die neue Realität zwischen Geigenzähler und Lebensmittelsicherheit der marginalisierten Opfer dar. Auch Misstrauen und Isolierung der Menschen in den betroffenen Gebieten wird durch die menschliche Ich-Erzählerin dargestellt. Tawada zeigt indirekt durch ihre Tierfiguren die Schwierigkeit des Zusammenhaltes des Menschen nach der Katastrophe auf, die mit der Sicherung ihres Überlebens alleine gelassen wurden, da die Hilfe der Regierung vergleichbar mit dem Turmbau zu Babel nie ankommt und daher von den Opfern selbst bewerkstelligt werden muss. Isaka zeigt in seinem Roman direkt das Leid der zurückgelassenen Nutztiere und der älteren Bauern, deren Lebensgrundlage durch die Katastrophe zerstört wurde.

Tawada übt, wie Kathrin Maurer anführt, Kritik an der Sprache der Berichterstattung und Informationsweitergabe der japanischen Regierung zu der Dreifachkatastrophe²⁹³. Dies trifft auch auf das Theaterstück „Dōbutsutachi no Baberu“ zu, wo die Autorin auf die Schwierigkeit, über das Un(be)schreibbare – das durch die Katastrophe verursachte Leid – zu schreiben, hinweist, indem sie die Tierfiguren in einem assoziativen Redeschwall aneinander vorbeireden lässt, ohne die Katastrophe direkt anzusprechen. Wie Gebhardt

²⁹⁰ Davis/Hayes-Conroy, „Invisible radiation reveals who we are as people“, S. 736f.

²⁹¹ Yuki, „Post-Fukushima Discourses on Food and Eating“, S. 42.

²⁹² Clancey, „The Changing Characters of Disaster Victimhood“, S. 373-376.

²⁹³ Mauer, „Translating Catastrophes“, S. 186.

aufzeigt, werden im Post-Fukushima-Japan Wörter wie Radioaktivität und Machtlosigkeit oder Angaben zu Todesfällen und Selbstmorden im sprachlichen Umgang mit der Katastrophe allgemein gemieden²⁹⁴. Auch Kawakami benennt die Katastrophe nicht konkret; stattdessen nutzt sie in „Kamisama 2011“ die Phrase „*ano koto*“ – so auch Takahashi –, um indirekt auf den Reaktorunfall hinzuweisen²⁹⁵. Nicht nur im realen Japan, auch in den hier behandelten Texten wird im Umgang mit der Katastrophe vieles verschwiegen oder nur indirekt über Andeutungen gesagt. Stattdessen drücken sich die Tierfiguren vermehrt durch körperliche Reaktionen aus. Mit Hilfe dieser non-verbale Kommunikation kann laut Haraway im Gegensatz zur Sprache nicht gelogen werden, da Tiere und der Mensch durch ihre Körper immer (teils unbewusst) miteinander kommunizieren und automatisch auf das Verhalten des anderen reagieren²⁹⁶. Diese non-verbale Kommunikation wird sichtbar, als Kawakamis Bärenfigur geduldig ertragend und Isakas Rinderfigur aus Angst und Panik die Flucht ergreifend auf die menschliche Bedrohung reagiert. Das Verhalten der Tierfiguren wird durch die genaue Darstellung ihrer Gefühle der Leserschaft plausibel gemacht und diese für das Leid der Katastrophenopfer sensibilisiert.

Als nächstes wird sich der Frage gewidmet, inwiefern (Selbst)Zensur durch die AutorInnen bei der Wahl Tierfiguren zu verwenden eine Rolle spielt. Eine zeitnahe Auseinandersetzung mit den Auswirkungen der Dreifachkatastrophe ist laut Christian Chappelow möglich, da es unmittelbar nach der Katastrophe von 2011 keine offizielle Zensur gab und Bücher veröffentlicht wurden – anders als im Fall der Atombombenliteratur, wo eine strenge Zensur durch die Besatzungsmacht USA verhängt wurde und die ersten Publikationen erst mehr als 20 Jahre nach den Abwürfen veröffentlicht wurden –, jedoch regierungskritische Meinungen dennoch unterdrückt werden²⁹⁷. Alle drei AutorInnen verwenden daher Tierfiguren im Sinne der Fabel, worin kritische Meinungen trotzdem geäußert werden können. Laut Filek können in Tierfabeln menschliches Handeln und die Probleme des Menschen auf die Tierfiguren übertragen werden; auf diese Weise muss keine Rechenschaft gegenüber einzelnen Regierungsmitgliedern abgelegt werden, da deren

²⁹⁴ Gebhart, Lisette, „Post-3/11 Literature: The Localisation of Pain- Internal Negotiations and Global Consciousness“, in: *Literature and Art after „Fukushima“: Four Approaches*. Lisette Gebhardt und Yuki Masami (Hg.) Berlin: EB-Verlag 2014, S. 11-35, S. 12-15.

²⁹⁵ Takahashi, „„Bungaku kokugo' ni okeru fukai manabi o jitsugen suru tame no“, S. 45.

²⁹⁶ Haraway, „When Species Meet“, S. 24-27.

²⁹⁷ Chappelow, „Schreiben über das Unbeschreibbare“, S. 30.

Verhalten nicht direkt kritisiert wird²⁹⁸. Somit müssen sich die AutorInnen vor niemandem rechtfertigen und können über das Tabu, das Leid der Opfer, schreiben. Die Umsetzung der Regierungskritik der drei AutorInnen fällt sehr unterschiedlich aus. Bei Kawakami steht die Bärenfigur der menschlichen Ich-Erzählerin helfend und schützend zur Seite, mischt sich jedoch nicht in deren Belange ein. Tawadas Tierfiguren wollen selbst zur Tat schreiten, scheitern jedoch bereits beim Versuch und gelangen zu der Erkenntnis, dass sie selbst auch keine Lösung für menschliche Probleme haben. Isakas Rinderfigur wiederum handelt und zeigt damit den menschlichen Figuren einen Lösungsansatz, nämlich sich nach der Katastrophe der Natur zuzuwenden.

Eine Identifikation der Leserschaft mit den Tierfiguren wird von allen drei AutorInnen durch den Fokus auf die geistigen Eigenschaften der Tierfiguren erreicht, die den Menschenfiguren, denen bei Kawakami und Tawada keine und bei Isaka kaum Gefühlsregungen zugeschrieben werden, gegenüberstehen und eine Perspektive der Tierfiguren ermöglichen. Kawakami lässt die Bärenfigur auf ignorante, penetrante, stumme und passive Menschenfiguren stoßen, wobei der brutale Mensch aus ihrem 1993 erschienenen Werk herausgestrichen wurde. Wie auch Suzuki erwähnt, handelt Kawakami in ihrem Text „Kamisama 2011“ aus, was nach der Katastrophe gesellschaftlich akzeptiert und daher geschrieben werden kann. Eine brutale Menschendarstellung scheint für Kawakami nach 2011 zu regierungskritisch und wurde möglicherweise aus Angst vor Unterdrückung und Tabuisierung gestrichen. Emily Sekine führt in Kawakamis Text daher die Betonung der Alltagsaktivitäten auf den Stillstand in der öffentlichen Diskussion über Fukushima zurück²⁹⁹.

Bei Tawada unterhalten sich die Tierfiguren (hauptsächlich) ruhig über die Verkettung von menschlichen Mängeln und Fehlentscheidungen, wodurch die Leserschaft die Auswirkungen der Katastrophe aus dem Blickwinkel der Tierfiguren dargestellt bekommt. Tawada gab in einem Interview zu, dass ihre erste Reaktion auf die Dreifachkatastrophe Ruhe zu bewahren war³⁰⁰. Auch die sechs Tierfiguren halten nach der Katastrophe inne und besprechen ihr weiteres Vorgehen, wobei sie jedoch durch menschliche Mängel nicht zur Tat schreiten und daher auch keine Fehlentscheidung treffen.

²⁹⁸ Filek, *Tawadas Tiere*. S. 20f.

²⁹⁹ Sekine, „[Extract of the] Introduction“, S. 6.

³⁰⁰ Maurer, „Translating Catastrophes“, S. 175-183.

Dieses Nichthandeln oder das zeitverzögerte Handeln kann als Kritik an der japanischen Regierung gesehen werden.

Isakas Rinderfigur wiederum unterscheidet moralisierend aufgrund ihrer persönlichen Erlebnisse in der Krisenregion zwischen guten und bösen Menschen. Die Rekonstruktion der Katastrophe und die menschlichen Handlungen werden in eigenen Unterkapiteln durch einen auktorialen Erzähler dargestellt. Wie auch Horn hervorhebt, wird in der „Katastrophenliteratur“ die Verkettung von Kausalzusammenhängen der Dreifachkatastrophe miteinander verknüpfend, dokumentarisch festgehalten: Das Erdbeben verursachte den Tsunami, der wiederum unterbrach die Stromversorgung des AKW, was letztlich zur Kernschmelze, in Folge zu einer Explosion und dem Austritt von radioaktiver Strahlung führte³⁰¹. Dies wird jedoch nur vom Isakas auktorialen Erzähler detailliert beschrieben, während die Rekonstruktion der Dreifachkatastrophe bei Tawada und Kawakami keine Rolle spielen, da dort die Katastrophe nur als postapokalyptisches Setting fungiert. Zusammenfassend ist jedoch anzumerken, dass durch die hier verwendete Methode der Textanalyse nicht erfasst werden kann, ob die Verwendung der Tierfiguren wirklich mit einer Selbstzensur der AutorInnen in Verbindung steht oder aus anderen Gründen auf das altbewährte Stilmittel der Fabel zurückgegriffen wurde.

6.2. Tierfiguren zeigen die Selbst- und Fremdwahrnehmung des Menschen auf

Bevor auf die Selbst- und Fremdwahrnehmung des Menschen eingegangen werden kann, muss vorab geklärt werden, wo die Grenze zwischen den Tieren und dem Menschen in den Werken verläuft. Laut Giorgio Agamben entstand die Bezeichnung Mensch erst als „metaphysisch-politische Operation“ durch die Abgrenzung von den Tieren³⁰². Berger gibt die Gemeinsamkeiten zu bedenken, dass Tiere und Menschen geboren werden, fühlen können und sterblich sind, während er die Unterschiede in „their superficial anatomy [...], in their habits, in their time, in their physical capacities“ sieht³⁰³. Die artenspezifische Benennung der Tiere durch den Menschen und die Übertragung von menschlichen Eigenschaften auf Tiere, Tiermetapher, bezeichnet Friedrich Nietzsche als willkürliche Worthülsen³⁰⁴. Aufgrund ihrer langen Verwendung als moralische Tierfiguren in Fabeln

³⁰¹ Horn, *Zukunft als Katastrophe*. S. 281f.

³⁰² Agamben, *Das Offene*. S. 31.

³⁰³ Berger, *Why Look at Animals?* S. 13.

³⁰⁴ Nietzsche, „Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne“, S. 878f.

werden Tiere in Texten laut Berger nur noch als Metapher wahrgenommen und stehen nicht mehr für lebendige Tiere³⁰⁵. Bei allen drei AutorInnen kommt die metaphorische Verwendung von Tierfiguren laut Berger zur Geltung. Sowohl Kawakami als auch Tawada und Isaka verwenden Tierfiguren metaphorisch und behandeln die Tier-Mensch-Grenzen durch Inversion.

Kawakamis große, behaarte Bärenfigur verhält sich zivilisiert gegenüber den unzugänglichen, stummen, passiven, ignoranten und groben Menschenfiguren, die in Relation zum Bären klein sind und wenig Körperbehaarung besitzen. Die Tier-Mensch-Grenze wird hier also nicht anhand der Existenz von Sprache, Kultur und Gefühlen, über die Menschen verfügen, gezogen, sondern anhand äußerlicher sowie verhaltensbezogener Merkmale. Auch Vernunft und Würde werden von Kawakami nicht als trennende Unterscheidungsmerkmale verwendet. Laut Theodor W. Adorno/Max Horkheimer basiert jedoch die „lückenlose Ausbeutung der Tierwelt“ durch den Menschen auf der Betonung seiner Vernunft und Menschenwürde, die ihm von anderen Tieren abgrenzt³⁰⁶. Kawakami stattet hingegen ihre Bärenfigur mit mehr Vernunft aus als ihre Menschenfiguren. Jedoch verzichtet die Autorin darauf, ihre Bärenfigur durch Kleidung oder Schuhe zu vermenschlichen. Allerdings führt die Bärenfigur immer eine Tasche (inkl. Utensilien) mit sich, die sie überlebensfähiger als die menschliche Protagonistin in der postkatastrophalen Welt macht.

Tawada hält in der Schwebelage, wo sich die Grenze zwischen Tieren und dem Menschen befindet und geht nur auf die schwierige Beziehung zwischen Mensch und Tier ein. Tawada lässt die Tierfiguren Fragen bezüglich der Verhinderung der Katastrophe an die implizierte menschliche Leserschaft richten, die jedoch unbeantwortet bleiben. Weiters behandeln die sprechenden Tierfiguren den Menschen als Gesprächsthema, indem sie sich mit dem Menschen vergleichen und ihre Vorzüge gegenüber dem durch die Katastrophe vermeintlich ausgerotteten Menschen nennen. Die Tierfiguren selbst ziehen bei Tawada eine Grenze zum Menschen, und zwar wieder aufgrund der äußerlichen Merkmale, die auch die menschliche Klassifizierung der Säugetiere bestimmt. Artenbestimmung aufgrund genetischer Ähnlichkeiten durch Genomuntersuchung einzelner Tiere wird nur von der Katze herangezogen. Die Katzenfigur macht sich jedoch über die Methode zur Bestimmung

³⁰⁵ Berger, *Why Look at Animals?* S. 29.

³⁰⁶ Adorno/Horkheimer, „Aufzeichnungen und Entwürfe“, S. 262.

der genetischen Abstammung lustig, indem sie sich selbst eine fiktive Unterartenbezeichnungen, die der „Kaukasische Kreissparkatze“³⁰⁷ gibt. Auch dies kann als Kritik am Menschen gelesen werden, der versucht(e), innerhalb seiner Spezies genetisch nicht haltbare Gruppierungen zu definieren.

Auch Isaka zieht in seinem Text die Grenze zwischen Tier-Mensch anhand von äußerlichen und verhaltensbezogenen Merkmalen die Artengrenze. Der Autor stellt seine Rinderfigur zivilisiert dar, während die Menschenfiguren entweder barbarisch (Menschen in Schutzanzügen) oder gutmütig (Ayumu und die Bauernfamilie) sind, jedoch beide der Katastrophe ausweichen. Isaka führt noch eine Zwischenkategorie zwischen Tier und Mensch ein, die der Nutztiere (Mensch/Nutztier/(Wild)Tier), die naturfern leben und vom Menschen und dessen Interessen komplett abhängig sind. Nur die wildlebenden Tiere werden von Isaka als sich mit der Katastrophe auseinandersetzend dargestellt.

Laut Agamben wird die Grenze zwischen Menschen und Tieren durch die Fähigkeit des Sprechens gezogen³⁰⁸. Diese Tier-Mensch-Grenze wird in allen drei hier behandelten Texten aufgehoben: Kawakamis Bärenfigur wie auch Isakas Rinderfigur können mit den Menschenfiguren sprechen, und die Tierfiguren von Tawada können an die im Publikum befindlichen Menschen Fragen stellen. Diese Möglichkeit des Kommunizierens zwischen dem Menschen und anderen Tieren ist bei allen drei AutorInnen durch das enge, freundschaftliche Zusammenleben möglich. Laut Haraway ist das non-verbale Kommunizieren über Artengrenzen hinweg mit „*companion species*“ möglich, da eine enge Beziehung und Vertrauen aufgebaut wird³⁰⁹. Eine solche non-verbale Kommunikation und Vertrauen wird vor allem in der Freundschaft zwischen Isakas Rinderfigur und Ayumu sichtbar, dem sich die Gefühlswelt seines tierischen Freundes durch dessen Verhalten erschließt. Bei Kawakami wird Vertrauen durch eine sich entwickelnde Freundschaft zwischen der Ich-Erzählerin und der Bärenfigur gezeigt, das jedoch nicht derart ausgeprägt ist wie bei Isaka. Der Grund dafür könnte sein, dass bei Kawakami die Bärenfigur von der menschlichen Protagonistin und Ich-Erzählerin geschildert wird, während die genauere Beschreibung der Rinderfigur im Vergleich zu den Menschenfiguren bei Isaka durch einen auktorialen Erzähler erfolgt. In beiden Fällen wird den Tierfiguren durch die AutorInnen eine Stimme verliehen, was als Maßnahme gegen das Verstummen und Vergessen der Opfer

³⁰⁷ Tawada 2013, S. 303; Tawada 2015, S. 242,243.

³⁰⁸ Agamben, *Das Offene*. S. 44.

³⁰⁹ Haraway, „When Species Meet“, S. 3-44.

der Katastrophe stehen könnte. Im Gegensatz zu Tawada, wo Tiere über sich selbst und den Menschen reden und somit den Opfern selbst das Wort erteilt wird.

Nachdem die dargestellten Grenzen zwischen Tier und Mensch besprochen wurden, wird sich nun der Frage gewidmet, ob die Tierfiguren als „bessere“ Menschen, als Gegenspieler zum Menschen oder als Tiere agieren. Sowohl Kawakamis Bärenfigur als auch Isakas Rinderfigur können auch wörtlich für die Tiere, die von der Katastrophe beeinträchtigt sind und die wie die Menschen mit der neuen Realität der verstrahlten Post-Fukushima-Welt leben müssen, gesehen werden. Allerdings überwiegt die metaphorische Verwendung der Tierfiguren aller drei AutorInnen, wodurch Rückschlüsse auf den Menschen gezogen werden können: Bei Kawakami wird die geduldige, gebildete, weltoffene, höfliche, zurückhaltende, helfende, fürsorgliche, tolerante, aktive Bärenfigur im Vergleich zu den ungeduldigen, unwissenden, einfältigen, passiven, aufdringlichen bis gewalttätigen Menschenfiguren als „besserer“ Mensch dargestellt. Die Bärenfigur besteht auf ihre höfliche Selbstbenennung, ohne sich dabei an menschlichen Kategorien (soziale Schichtung, Geschlecht und Namen) zu orientieren. Auch Isakas Rinderfigur agiert als „besserer Mensch“, indem sie nicht aus der Gefahrenzone flieht, sondern durchhält, mit den andere Tierfiguren zusammenarbeitet, sich ihrer menschlichen Abhängigkeit entledigt und selbstbestimmt nach ihren tierischen Wurzeln strebt. Durch die Benennung der Rinderfigur durch die Menschenfiguren wird Chibita verniedlicht und auf seine Funktion als Nutztier reduziert. Die Benennung des tierischen Protagonisten „Hanakiru“ durch das Rind Kurobē ist jedoch wertschätzend, während die beschreibende Benennung „umherstreunendes Rind“ durch dem Raben Kausu lediglich Hanakirus Lebensweise wertfrei bis positiv bezeichnet. Dies steht im Gegensatz zu Tawadas Tierfiguren, die namenlos und auf ihre Artenbezeichnungen reduziert sind. Durch die Ausrottung des Menschen durch die Katastrophe ist die Hundefigur letztlich gezwungen, eine neue Identität zu entwickeln, was für die Neuorientierung der Katastrophenopfer steht.

Laut Adorno/Horkheimer hört das Tier auf seinen Namen und wird, da es keine Erinnerung, Ideen und Erkenntnisse über seine Existenz besitzt, in die Dienerschaft des Menschen gezwungen³¹⁰. Dies trifft auf Isakas Rinderfigur nur am Anfang zu, jedoch entsagt sie im Laufe des Romans, durch den Freiheitsgedanken angeregt, allem Menschlichen. Auch auf Kawakamis Bärenfigur sowie die Tierfiguren Tawadas trifft der Mangel an eigenen

³¹⁰ Adorno/Horkheimer, „Aufzeichnungen und Entwürfe“, S. 263.

Ideen und Erkenntnissen nicht zu, da alle zwar namenlos sind, jedoch eigene Vorstellungen von ihrer Existenz haben. Tawadas Tierfiguren inszenieren sich als Gegenspieler des Menschen, werden aber durch ihren fortgeschrittenen Zivilisationsprozess nicht zu göttlichen Übermenschen, sondern verfangen sich wie der Mensch in sprachliche Feinheiten und bleiben letztlich nach der Katastrophe untätig. Wie auch bei Katharina Gerstenberger, werden hier das moralische Scheitern und die Verantwortung des Menschen für ökologische Katastrophen sowie die Entfernung des Menschen von seinen Wurzeln durch seinen Zivilisationsprozess thematisiert³¹¹. Laut Filek, der sich auf Tawadas *Etüden im Schnee* bezieht, stellt Tawada Tiere als handelnde Subjekte dar, die sich nicht auf ihre Domestizierung durch den Menschen beschränken lassen, sondern die ein Eigenleben entwickeln und die egozentrische Sichtweise des Menschen anprangern³¹². In „Döbutsutachi no Baberu“ können sich die Tierfiguren jedoch von ihrer Abhängigkeit vom Menschen nur schwer lösen, weshalb sie sich letztlich vom Menschen kaum unterscheiden und sich trotz bzw. gerade wegen der Katastrophe umso stärker an den Fortschrittsglauben klammern.

Zu guter Letzt wird der Frage nachgegangen, was die Konzeption der Tierfiguren in den ausgewählten Texten über die Selbst- und Fremdwahrnehmung des Menschen aussagt. Die Tierfiguren in Fabeln sind eine Allegorie für den Menschen³¹³. Somit stehen die Tierfiguren für das Fremdbild des Menschen, während das menschliche Selbstbild durch die Menschenfiguren bei Kawakami und Isaka abgedeckt wird. Bei Tawada werden sowohl Selbst- wie auch Fremdwahrnehmung durch die Tierfiguren dargestellt.

In Kawakamis Text wird die weibliche Menschenfigur von der fürsorglichen Bärenfigur umsorgt, auch wenn sich diese distanziert und mit Vorbehalten reagiert. Der Selbstwahrnehmung der menschlichen Protagonistin, die sich als bodenständig und zurückhaltend sieht, wird ihre Fremdwahrnehmung von der Bärenfigur (zuvorkommend, exotisch, herzlich) gegenübergestellt. Dies zeigt, dass Fremdes (die Bärenfigur) von der Ich-Erzählerin zwar oberflächlich wahrgenommen, jedoch nicht in die Tiefe verfolgt wird. Dies zeigt, wie schwer es dem Menschen fällt, sich für andere (hier: die Bärenfigur) zu interessieren, sich in andere hineinzusetzen und deren Verhalten zu deuten. Somit prangert Kawakami die fehlende Auseinandersetzung mit den Opfern der Katastrophe an. Die Selbstwahrnehmung der menschlichen Protagonistin droht durch die Konfrontation mit

³¹¹ Gerstenberger, „Störfälle“, S. 33-41.

³¹² Filek, *Tawadas Tiere*. S. 14.

³¹³ Filek, *Tawadas Tiere*. S. 27f.

der Katastrophe und ihrer eigenen Hilflosigkeit zu erstarren. Dies wird sichtbar, da die Ich-Erzählerin sich nicht mit der Katastrophe auseinandersetzt, diese einfach als gegeben hinnimmt und ihre (Mit)Verantwortung an der Katastrophe nicht anspricht. Hierbei kommt es bei der menschlichen Ich-Erzählerin zu Fehlinterpretationen, Vorurteilen und Unterstellungen der Bärenfigur gegenüber. Die Ich-Erzählerin wertet das höfliche, rücksichtvolle und einfühlsame Verhalten des Bären als „old-fashioned“ und unterstellt dem Bären, die Tradition, bei seinem Einzug den Nachbarn Postkarten und Nudel zu schenken, auszunutzen, um von den anderen gemocht zu werden. Auch das Bestehen des Bären auf seinen selbstgewählten Namen wird von der Ich-Erzählerin als schrill und eigenartig wahrgenommen. Laut Adorno und Horkheimer erscheint das wilde Tier dem modernen und Fortschritt zugewandten Menschen rückschrittlich³¹⁴. Diese Rückschrittlichkeit, die die Ich-Erzählerin der Bärenfigur zuschreibt und die in ihrem Überlegenheitsgefühl gipfelt, wird jedoch durch das selbstsichere und praktische Handeln der Bärenfigur nach der Katastrophe *ad absurdum* geführt.

In Tawadas „Dōbutsutachi no Baberu“ wird das Verständnis des Menschen von sich selbst und seinem Verhältnis zu anderen Tieren allegorisch von den Tierfiguren selbst dargestellt oder besprochen, indem sie sich von dem Menschen abgrenzen und ihre Vorzüge gegenüber den Nachteilen des Menschen hervorheben. Damit spielt Tawada auf die menschliche Selbstwahrnehmung gegenüber den anderen Tieren an, indem der Mensch sich von allen Tieren abgrenzt, sich selbst als Krönung der Tierwelt inszeniert und damit jedoch auch seine Instinkte unterdrückt. Somit werden die Gegensätze von „tierischer“ Emotionalität vs. menschlicher Rationalität im Inneren des Menschen von den Tierfiguren diskutiert, gleichzeitig aber paradoxerweise von ihnen selbst nachvollzogen, da auch sie ihre Natur unterdrücken, während sie über Umweltzerstörung und den fehlgeleiteten Zivilisierungsprozess diskutieren. Somit zeigt Tawada, dass Selbst- und Fremdwahrnehmung nicht nur untrennbar miteinander verbunden sind, sondern dass in ihrem Text die Eigenschaften der Tier- und Menschenfiguren zu einem Ganzen verschmelzen. Während die Tierfiguren versuchen, sich möglichst positiv darzustellen, fungieren die anderen Tierfiguren, vor allem das Eichhörnchen, als Korrektiv zur Selbstwahrnehmung der anderen Tierfiguren. Die Tierfiguren von Tawada reflektieren auch ihr eigenes Verhalten, wodurch eine weitere Ebene der Selbst- und Fremdwahrnehmung

³¹⁴ Adorno/Horkheimer, „Aufzeichnungen und Entwürfe“, S. 270.

entsteht. Indem die Tierfiguren ihre Aussagen in inneren Monologen reflektieren, sind sie sich ihrer eigenen Selbst- und Fremdwahrnehmung bewusst und zeigen auf, dass die Selbstwahrnehmung durch die Fremdwahrnehmung entsteht, indem sie sich ständig in Opposition zueinander und zum Menschen setzen. Dadurch greift Tawada die unterschiedlichen Wahrnehmungen der Opfer der Dreifachkatastrophe in der japanischen Gesellschaft auf.

Eine Selbstreflektion gegenüber den anderen Tier- oder Menschenfiguren kommt bei Isakas Rinderfigur nicht vor. Der Autor lässt aber in seinem Roman mehrere Selbst- und Fremdwahrnehmungen aufeinanderprallen, indem sowohl die Sicht des Menschen auf die Rinderfigur, wie auch die Sicht der Rinderfigur auf den Menschen aus der Perspektive eines allwissenden Erzählers gezeigt wird. Während der Tierarzt und die Bauernfamilie sich um die dem Menschen untergeordnete Rinderfigur sorgen, teilt die Rinderfigur die Menschen in gute und schlechte ein. Damit wird die Art und Weise, wie der Mensch das Fremde wahrnimmt und in ein dual strukturiertes Kategoriensystem (gut – schlecht, überlegen – unterlegen etc.) einordnet, thematisiert. Auch andere Tierfiguren werden von der egozentrischen Rinderfigur als ihr gut oder böse gesinnt wahrgenommen. Die Rinderfigur selbst sieht sich nach der Katastrophe anderen helfend zur Seite stehend, trotz ihres ständigen Ankämpfens gegen die eigene Hilflosigkeit, Selbstzweifel und Gefühle von Verlust und Trauer, während die menschlichen Figuren aus ihrer Sicht fliehen, aufgeben, mit Gewalt Tierfiguren töten und einsperren. Damit kritisiert Isaka die Wahrnehmung der tierischen Opfer der Dreifachkatastrophe durch den Menschen, der die Rinder nicht unkontrolliert umherlaufen lassen möchte, sondern durch sein Einfangen, Einsperren und Töten seine Macht gegenüber den Tieren demonstrieren muss. Diesen Machtanspruch des Menschen zeigen Adorno und Horkheimer im Zusammenhang mit der unterdrückten Natur auf. Laut Adorno/Horkheimer beschränkt sich die Solidarität des Menschen mit den Tieren auf Zuchttiere und die domestizierte Natur³¹⁵. Tiere, die dem Menschen dienlich sind und sich der Macht der Menschen unterwerfen, werden vom Menschen geschätzt. Isaka zeigt jedoch mit seiner Rinderfigur einen Ausweg aus der Katastrophe für den Menschen, indem sie für ein friedliches und rücksichtsvolles Miteinander nach der Katastrophe plädiert. Ähnlich wie

³¹⁵ Adorno/Horkheimer, „Aufzeichnungen und Entwürfe“, S. 267.

bei David R. Cole et al., ist der einzige Ausweg aus der Dreifachkatastrophe von Fukushima eine „Eco-planetary-revolution“ durch die Solidarisierung mit Nicht-Menschen³¹⁶.

Ziel der vorliegenden Arbeit war es, einen Schnittpunkt zwischen der japanischen Katastrophenliteratur nach der Dreifachkatastrophe vom 11. März 2011 und den *animal studies* aufzuzeigen. Dieser wird in allen drei untersuchten Werken durch (die Augen der) Tierfiguren dargestellt, mit denen sich die AutorInnen dem Unbeschreibbaren – das Leid und Trauma der Katastrophe – nähern können. Die Darstellung und Funktionen der Tierfiguren in Kawakamis „Kamisama 2011“, Tawadas „Dōbutsutachi no Baberu“ und Isakas „Fukushima noraushi monogatari“ zeigen einige Gemeinsamkeiten und Unterschiede. Die Gemeinsamkeiten bestehen darin, dass auf das Innenleben der Tierfiguren sowie deren kritische Auseinandersetzung mit dem Menschen und seiner (Mit)Verantwortung an der Katastrophe fokussiert wird, während in allen drei Werken die Katastrophe selbst eine untergeordnete Rolle spielt. Die Unterschiede sind vielfältig. Die AutorInnen greifen für ihre Tierfiguren auf unterschiedliche Tierarten (Hund, Katze, Eichhörnchen, Fuchs, Hase, Rind und zwei Bärenfiguren) zurück. Diese Tierfiguren werden einerseits bei Kawakami und Isaka als „bessere Menschen“ und andererseits bei Tawada und bei Isaka als Kritik übende „Gegenspieler“ des Menschen, der durch sein Verhalten die Katastrophe (mit)verursacht hat, dargestellt. Zusammenfassend ist jedoch anzumerken, dass eine strikte Einteilung der drei Werke in die von Gebhardt vorgestellten Richtungen (Heilung und Gesellschaftskritik)³¹⁷ zu kurz greift, da sowohl Kawakamis „Kamisama 2011“ wie auch Isakas *Fukushima noraushi monogatari* Elemente von beiden in ihren Werken vereinen und somit zwischen den Kategorien stehen, was für eine Entwicklung und Diversifizierung des Genres der Post-Fukushima-Literatur spricht. Durch die dargestellte Selbst- und Fremdwahrnehmung durch die Tierfiguren wird das egoistische Verhalten des Menschen in Bezug auf die Katastrophe angeprangert und für Solidarität mit den Katastrophenopfern plädiert.

³¹⁶ Cole, Dolphijn, Bradley, „Fukushima“, S. 227.

³¹⁷ Gebhardt, „Im dunklen Grenzbezirk‘ - Literatur und das Atomare“, S. 17.

Bibliographie

Primärliteratur

Isaka, Kunio, 伊坂邦雄 *Fukushima noraushi monogatari: genpatsujiko o ikinokotta ushitachi* 福島ノラ牛物語 原発事故を生き残った牛たち [Die Geschichte des streunenden Rindes aus Fukushima: Rinder, die den AKW-Unfall überlebten], Tōkyō: Sairyusha 彩流社 2017.

Kawakami, Hiromi, 川上弘美 „Kamisama 2011” 神様 2011 [God Bless You 2011], in: *Soredemo sangatsu wa, mata* [March was made of Yarn]. Suzuki Tetsu (Hg.), Tōkyō: Kodansha 請談社 2012, S. 63-73.

Kawakami, Hiromi, „God Bless You 2011”, in: *March was made of Yarn*. Elmer Luke und Karashima David (Hg.), London: Harvill Secker 2012, S. 37-44.

Tawada, Yōko, 多和田葉子 „Dōbutsutachi no Baberu” 動物たちのバベル [Mammalia in Babel], in: *Kentōshi* 献灯使 [The Emissary]. Tawada Yōko (Hg.), Tōkyō: Kodansha 請談社 2015, S. 222-265.

Tawada, Yōko, „Mammalia in Babel”, in: *Mein kleiner Zeh war ein Wort: 12 Theaterstücke*. Tawada Yōko (Hg.), Tübingen: konkursbuch 2013, S. 290-317.

Sekundärliteratur

Agamben, Giorgio, *Das Offene: Der Mensch und das Tier*. Frankfurt am Main: Suhrkamp ⁵2017 [Org. Agamben, Giorgio, *L'aperto. L'uomo e l'animale*. Turin: Bollati Boringhieri 2002].

Ambros, Barbara R., „Order, Karma, and Kinship: Animals in Japanese History and Culture“, in: *Bones of Contention: Animals and Religion in Contemporary Japan*. Barbara Ambros (Hg.), Honolulu: UP Hawaii 2012, S. 17-50.

Berger, John, *Why Look at Animals?*, Penguin Books Great Ideas series 80, London [u.a.]: Penguin books 2009.

Best, Otto F., *Handbuch literarischer Fachbegriffe: Definitionen und Beispiele*. Frankfurt am Main: Fischer ²1994.

Bourdieu, Pierre, „Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital“, in: *Soziale Ungleichheiten, Soziale Welt Sonderband 2*. Reinhard Kreckel (Hg.), Göttingen: Schwartz 1983, S. 183-198.

Chappelow, Christian, „Schreiben über das Unbeschreibbare: Der Band „Seit jenen Tag“ (1984) gibt Einblicke in die japanische Atombombenliteratur und beansprucht noch immer Aktualität“, in: *Nukleare Narration-Erkundungen der Endzeit fünf Jahre nach Fukushima: Rezensionen und Essays*. Lisette Gebhardt (Hg.), EB-Verlag: Berlin 2016, S. 27-31.

Clancey, Gregory „The Changing Characters of Disaster Victimhood: Evidence from Japan's 'Great Earthquakes'“, *Critical Asian Studies* vol. 48 no. 3, 2016, S. 356-379.

Cole, David R., Dolphijn, Rick, Bradley, Joff P.N., „Fukushima: The Geo-trauma of a Futural Wave“, *Trans-Humanities* vol.9, no. 3, 2016, S. 211-233.

Davis, Sasha, Hayes-Conroy, Jessica, „Invisible radiation reveals who we are as people: environmental complexity, gendered risk, and biopolitics after Fukushima nuclear disaster“, *Social & Cultural Geography* vol. 19 no. 6, 2018, S. 720-740.

DiNitto, Rachel „Literature maps disaster: The contending narratives of 3.11. fictions“, in: *Fukushima and the Arts: Negotiating Nuclear Disaster*. Barbara Geilhorn und Kristina Iwata-Weickgenannt (Hg.), Routledge 2016, S. 21-38.

Filek, Thomas, *Tawadas Tiere: Digitale Analyse mehrsprachiger Korpora zur Bestimmung der Tiersemantik in Tawada Yokos Roman Etüden im Schnee*. Masterarbeit. Universität Wien (Vergleichende Literaturwissenschaft) 2016.

- Flores, Linda, „Matrices of Time, Space, and Text: Intertextuality and Trauma in Two 3.11 Narratives“, *Japan review: Journal of the International Research Center for Japanese Studies* 31, 2017, S. 141-169.
- Freud, Sigmund, „Das Unheimliche“, in: *Das Unheimliche: Aufsätze zur Literatur*. Klaus Wagenbach (Hg.) Frankfurt am Main: Fischer 1963, S. 45-84.
- Gebhart, Lisette, „Post-3/11 Literature: The Localisation of Pain- Internal Negotiations and Global Consciousness“, in: *Literature and Art after „Fukushima“: Four Approaches*. Lisette Gebhardt und Yuki Masami (Hg.), Berlin: EB-Verlag 2014, S. 11-35.
- Gebhart, Lisette, „Im dunklen Grenzbezirk‘ - Literatur und das Atomare: Zur Einführung in den Themenschwerpunkt“, in: *Nukleare Narrationen - Erkundungen der Endzeit fünf Jahre nach Fukushima: Rezensionen und Essays*. Lisette Gebhardt (Hg.). Berlin: EB Verlag 2016, S. 11-22.
- Geilhorn, Barbara: „Challenging reality with fiction: Imaging alternative reading of Japanese society in post-Fukushima-theater“, in: *Fukushima and arts: negotiating nuclear disaster*. Barbara Geilhorn und Kristina Iwata-Weickgenannt (Hg.), London: Routledge 2017, S. 162-176.
- Gerstenberger, Katharina, „Störfälle: Literary Accounts from Chernobyl to Fukushima“, *German Studies Review* vol. 37, no. 1, 2014, S. 131-148.
- Haraway, Donna J., „When Species Meet: Introductions“, in: *When Species Meet*, Posthumanities vol. 3. Cary Wolfe (Hg.), Minneapolis/London: UP Minnesota 2008.
- Hayakawa, Kōtarō 早川孝太郎, *Hayakawa Kōtarō daiyonkan zenshū: Sanson no minzoku to dōbutsu* 早川孝太郎全集:山村の民俗と動物 [Gesammelte Werke von Hayakawa Kōtarō Band 4: Volksbrauchtümer der Bergdörfer und die Tiere]. Minamoto Tsuneichi 宮本常一, Miyata Noboru 宮田登 (Hg.), Tōkyō: Miraisha 未来社 1974.
- Hein, Ina, „Narratives of Trauma and Healing in the Aftermath of Japan’s Three-fold Catastrophe: Yoshimoto Banana’s Sweet Hereafter“, in: *Literature and Art after „Fukushima“: Four Approaches*. Lisette Gebhardt und Yuki Masami (Hg.), Berlin: EB-Verlag 2014, S. 53-74.
- Horkheimer, Max, Adorno, Theodor W., „Aufzeichnungen und Entwürfe“, in: *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main: Fischer 2016, S. 262-271.
- Horn, Eva, *Zukunft als Katastrophe*. Frankfurt am Main: Fischer 2014.
- Iwata-Weickgenannt, Kristina: „Gendering „Fukushima“: Resistance, self-responsibility, and female hysteria in Sono Sion’s *Land of Hope*“, in: *Fukushima and arts: negotiating nuclear disaster*. Barbara Geilhorn und Kristina Iwata-Weickgenannt (Hg.), London: Routledge 2017, S. 110-126.
- Japan Brand Authentic Japanese Products, „Akabeko Doll“, *Japan National Tourism Organisation*, 2014 (<https://japan-brand.jnto.go.jp/crafts/dolls/21/>) (02.09.2019).
- Jeßing, Benedikt, Ulrich, Thomas, *Dramenanalyse: Eine Einführung*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2015.
- Kang, Xiaofei, „The Fox [hu] and the Barbarian [hu]: Unraveling Representations of the Other in Late Tang Tales“, *Journal of Chinese Religions*, vol. 27, no. 1, 1999, S. 35-67.
- Kawakami, Hiromi, „Postscript“, in: *March was made of Yarn*. Elmer Luke und Karashima David (Hg.), London: Harvill Secker 2012, S. 44-48.
- Kawakami, Hiromi, 川上弘美 „Atogaki“ あとがき [Nachwort], in: *Soredemo sangatsu wa, mata* [March was made of Yarn]. Suzuki Tetsu (Hg.), Tōkyō: Kodansha 講談社 2012, S. 74-78.
- Kawakami, Hiromi, „God Bless You“, in: *March was made of Yarn*. Elmer Luke und Karashima David (Hg.), London: Harvill Secker 2012, S. 48-53.
- Kawakami, Hiromi, 川上弘美 „Kamisama“ 神様 [God Bless You], in: *Soredemo sangatsu wa, mata* [March was made of Yarn]. Suzuki Tetsu (Hg.), Tōkyō: Kodansha 講談社 2012, S. 54-62.
- Kimura, Saeko, „Uncanny Anxiety: Literature after Fukushima“, in: *Fukushima and the Arts: Negotiating Nuclear Disaster*. Barbara Geilhorn und Kristina Iwata-Weickgenannt (Hg.), Routledge 2016, S. 74-89.

- Kotobank, „Hanakiru“, *Asahi shinbun*, 2019, (<https://kotobank.jp/word/%E9%BC%BB%E5%88%87%E3%82%8B-2075007>) (02.09.2019).
- Kozaki, Kiyoshi, *Kitsune: Japan's Fox of Mystery, Romance & Humor*, Tōkyō: Hokuseido Press 1962.
- Lee, Tong King, „Semiotics of Disaster: Writing in the Aftermath of Japan's 3/11“, *Comparative Literature Studies* vol. 55, no. 4, 2018, S. 877-890.
- Linster, Alexandra, *Usagi-e- die Hasenbilder der frühen Meiji-Zeit*. Dissertation (Japanologie, Universität Wien) 2015.
- Maurer, Kathrin, „Translating Catastrophes: Yoko Tawada's Poetic Responses to the 2011 Tōhoku Earthquake, the tsunami, and Fukushima“, *New German Critique* 127, vol. 43, no. 1, 2016, S. 171-194.
- Minakata, Kumagusu 南方熊楠, „Inu ni kansuru minzoku to densetsu“ 犬に関する民俗と伝説 [Den Hund betreffende Volksbräuche und Sagen], in: *Nihon no Meizuihitsu 76 Inu* 日本の名随筆 76 犬, Etō Jun 江藤淳 (Hg.), Tōkyō: Sakuhinsha 作品社 1989, S. 202-214.
- Miyamoto, Yuki, „Possessed and Possessing: Fox-possession and discrimination against the wealthy in the modern period“, *Culture and Religion* vol. 7, no. 2, 2006, S. 139-154.
- Mundt, Lisa, „Back to Politics: Artistic Disobedience in the Wake of ‚Fukushima‘“, in: *Literature and Art after „Fukushima“: Four Approaches*. Lisette Gebhardt und Yuki Masami (Hg.), Berlin: EB-Verlag 2014, S. 77-104.
- Nakamura, Teiri, *Kitsune no nihonshi: Kodai chūseihen* [Die japanische Geschichte des Fuchses: Altertum bis Mittelalter]. Tōkyō: Nihon Editāsukūru Shutsuhanbu 日本エディターズスクール出版部 2001.
- Nakazawa, Shin'ichi, 中沢新一 „Horon: Kuma no shudai o meguru hensōkyoku“ 補論熊の主題をめぐる変奏曲 [Appendix: Variationen, die das Thema Bär umkreisen], in: *Kuma kara ō e* 熊から王へ [Vom Bären zum König]. Kaie Sobāju II カイエ・ソバージュ II [Cashier Sauvage Reihe II], Tōkyō: Kōdansha 講談社 2002, S. 222-244.
- Nietzsche, Friedrich, „Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne“, in: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, Bd. I*. Giorgio Collie und Mazzino Montinari (Hg.), Berlin: de Gruyter 1988, S. 873-890.
- Sekine, Emily, „[Extract of the] Introduction“, in: *The Unsteady Earth: Geological Kinships in Post-Fukushima Japan*. Dissertation (Philosophie), Ann Arbor: Proquest 2018, S. 1-13.
- Suzuki, Eri, 鈴木愛理, „Gendai shōsetsu no kyōzai kachi ni kansuru kenkyū: Kawakami Hiromi ‚Kamisama‘ ‚Kamisama 2011‘ o chūshin toshite“ 現代小説の教材価値に関する研究川上弘美『神様』『神様 2011』を中心として [The research on the Value of Contemporary Japanese Novel as Teaching Material: on Hiromi Kawakami's ‚Kamisama‘ ‚Kamisama 2011‘], *Bericht der Bildungswissenschaften an der Graduiertenabteilung der Universität von Hiroshima* 広島大学大学院教育学研究料紀要 vol.2 no. 61, 2012, S. 123-132.
- Takahashi, Masato 高橋正人, „„Bungaku kokugo' ni okeru fukai manabi o jitsugen suru tame no: yomi no kanōsei ni kansuru kenkyū - Kawakami Hiromi ‚Kamisama 2011‘ ni okeru ‚anokoto' no motsu imi o megutte“ , 「文学国語」における深い学びを実現するための:読みの可能性に関する研究—川上弘美『神様 2011』における「あのこと」の持つ意味をめぐる [Tiefes Lernen im „Unterrecht zur Literatur- und Landessprache“ verwirklichen: Forschung zu den Lesemöglichkeiten der Bedeutung von "das Ding" in Kawakami Hiromis ‚Kamisama 2011‘], *Menschliche Entwicklung und Kulturwissenschaft – Sammlung diverser Aufsätze* 人間発達文化学類論集第 28 号 no. 28, S. 45-60.
- Tan, Daniela, „Im Meer der Mehrsprachigkeit: ‚Vielleicht sind wir alle zusammen nur ein grosses Tier‘ - ein Gespräch mit der japanisch-deutschen Schriftstellerin Yoko Tawada“, *NZZ* 24. November 2012, S. 63.
- Tawada, Yōko, „Bio-Biographie“, *The official homepage information about Yoko Tawadas life, books, events, projects and news*. 2019, (http://yokotawada.de/?page_id=5) (02.09.2019).

Theater X, „X kai repātorī gekijō ‚Dōbutsutachi no Baberu‘“ Xカイレパートリー劇場「動物たちのバベル [Das Repertoire des Theaters X Kai], *Theater X kai* シアター X カイ、2019. (<http://www.theaterx.jp/13/130807-130810p.php>) (02.09.2019).

Uther, Hans-Jörg, „The Fox in World Literature: Reflections on a 'Fictional Animal‘“, *Asian Folklore Studies* vol. 65, no. 2, 2006, S. 133-160.

Wada-Marciano, Mitsuyo, „What animals, women, children, and foreigners can tell us about Fukushima“, *Journal of Japanese and Korean Cinema* 2. April 2019, S. 1-20.

Weil, Kari, *Thinking animals: why animal studies now?*. New York: Columbia UP 2012.

Worldpress, „An Interview with Kawakami Hiromi (Part 1)“, *An Artist of the Floating Word: Translations of Japanese short stories, essays and songs*, 2001, (<https://japanesetranslator.wordpress.com/2011/06/07/an-interview-with-kawakami-hiromi-part-1/#more-127>) (02.09.2019).

Yamamoto, Munesuke 山本宗補, „‘ushi no michi‘ to ‘jūi no michi‘“ 『『牛の道』と『獣医の道』』 [„Der Weg des Rindes‘ und ‚Der Weg des Tierarztes‘“], in: *Fukushima noraushi monogatari: genpatsujiko o ikinokotta ushitachi* 福島ノラ牛物語 原発事故を生き残った牛たち [Die Geschichte des streunenden Rindes aus Fukushima: Rinder, die den AKW-Unfall überlebten], Tōkyō: Sairyusha 彩流社 2017, S. 276-280.

Yuki, Masami, „Post-Fukushima Discourses on Food and Eating: Analysing Political Implications and Literary Imagination“, in: *Literature and Art after “Fukushima“: Four Approaches*. Lisette Gebhardt und Yuki Masami (Hg.), Berlin: EB-Verlag 2014, S. 37-51.