

**„Der Rattenkönig von Hameln —
Deutsche Motive und Topoi in der Literatur junger
Frauen und in Manga für Mädchen in Japan
von Hagio Moto bis Nagano Mayumi“**

Reinold Ophüls-Kashima

Der Semiotiker und Schriftsteller Umberto Eco hat in seinem Aufsatz „Casablanca oder die Wiedergeburt der Götter“ (1990) versucht zu erklären, warum dieser Film solch eine Berühmtheit erlangte:

„Doch gerade weil die Archetypen hier alle versammelt sind, gerade weil Casablanca tausend andere Filme zitiert und jeder Schauspieler eine bereits woanders gespielte Rolle spielt, hört der Zuschauer unwillkürlich das Echo der Intertextualität.“ (S. 299). Und weiter: „Zwei Klischees sind lächerlich, hundert Klischees sind ergreifend. Denn irgendwann geht einem auf, daß die Klischees miteinander sprechen und ein Wiedersehen feiern“ (S. 300). Dieser Ansatz, die Faszination eines Werks der Populärkultur mit dem Begriffen wie „Mythos“, „Archetyp“ und „Topos“ semiotisch zu analysieren, läßt sich sicher auf die Welt des japanischen Manga übertragen, und vielleicht besonders produktiv beim *shōjo manga*, dem Mädchenmanga mit seinem Faible für romantische Motive. Dieser lange Zeit unterschätzte Zweig der japanischen Mangaindustrie nutzte in den 70er Jahren die Nische, in der er sich befand, und entwickelte neue Ausdrucksmöglichkeiten für Manga-Zeichnerinnen und ihre Leserinnen. Deshalb konnte er in den 80er Jahren zum Ausgangspunkt und Zentrum einer Mädchen- und Frauenkultur werden. Jahre vor den europäischen Girlie-Bands bildeten sich in Japan ein Vielzahl von Pop- und Rockgruppen, die nur aus Mädchen bestanden, wurden Mädchen-Theatergruppen gebildet, die wie die Gruppe *Aoi tori* („Der blaue Vogel“) das Lebensgefühl des Mädchenmangas auf die Bühne brachten, bereicherte der *shōjo manga* („Mädchenmanga“) das Repertoire des nur aus Frauen bestehenden Revue- und Musicaltheaters Takarazuka, und schließlich erreichte eine von ihm beeinflusste Frauenliteratur Ende der 80er Jahre mit Autorinnen wie Yoshimoto Banana (*1964) – ihre ältere Schwester ist übrigens eine Manga-Autorin –, Tawara Machi (*1962) oder der ehemaligen *shōjo-manga*-Autorin Yamada Eimi (*1961) eine breitere

Öffentlichkeit. Seit Mitte der 90er Jahre, so scheint mir allerdings, hat sich der innovative Impuls, der von dem *shōjo manga* ausgegangen ist, weitestgehend erschöpft, und deswegen wird dieses Feature auch so etwas wie ein Rückblick auf eine Phase eines Genres sein, das von den 70er Jahren bis in die 90er Jahre hinein eine große Wirkung auf andere Bereiche, nicht nur des Mangas, sondern der Populärkultur überhaupt gehabt hat.

In dieser Abhandlung soll nicht versucht werden, das Genre oder gar den japanischen Comic umfassend darzustellen oder zu analysieren. Es gibt im deutschsprachigen Raum auch schon einige Studien, die einen hervorragenden Einstieg in den japanischen Comic, den Manga, erlauben. Die Kunsthistorikerin und Japanologin Jaqueline Berndt hat 1995 mit *Phänomen Manga – Comic-Kultur in Japan* ein gut lesbares Buch veröffentlicht, das auf alle wichtigen Aspekte des japanischen Comics kurz und übersichtlich eingeht. Auch wer sich mit dem Mädchenmanga beschäftigen möchte, kann das entsprechende Kapitel „Liebesträume“ (S. 95-126) als ersten Einstieg benutzen.

Susanne Phillipps, um nur eine weitere Expertin zu nennen, hat 1996 mit ihrer Studie zu Tezuka Osamu (1928-89), dem Pionier des modernen japanischen Comics, und seinem Werk *Hi no tori* („Phönix“, 1954-88) eine wegweisende wissenschaftliche Analyse vor allem zur Text-Bild-Verbindung vorgelegt. Das Gesamtwerk Tezuka Osamus wurde von derselben Autorin 2000 in ihrer Promotionsschrift *Tezuka Osamu – Figuren, Themen und Erzählstrukturen im Manga-Gesamtwerk* vorgestellt und analysiert.

Mein Interesse bezieht sich hier nicht auf den graphischen Aspekt des Mangas für Mädchen, sondern auf dessen Erzählstruktur. Genau gesagt stelle ich mir die Frage, welche Erzähltopoi im Mittelpunkt des *shōjo manga* und der mit ihm verwandten Literatur stehen. Weiter interessiere ich mich insbesondere für die Frage, welche Rolle deutsche Motive im *shōjo manga* und der mit ihr eng verwandten Literatur spielen. Dabei soll weniger ein kohärentes Deutschlandbild in der Comic-Literatur und der vom *shōjo manga* geprägten Literatur (re)konstruiert, sondern im Gegenteil mit Hilfe der gar nicht so seltenen Bruchstücke deutscher Kultur und Sprache die Entwicklung, Dynamik und Strukturen dieser beiden eng verwandten Genres von der Mitte der 70er Jahre bis in die 90er Jahre verfolgt werden. Mein Interesse am Mädchenmanga wie auch viele sachkundige Hinweise verdanke ich meiner Frau Mariko Kashima.

Im Mittelpunkt der Betrachtung sollen die Comic-Autorin Hagio Moto (*1949) und die Schriftstellerin Nagano Mayumi (*1959) stehen. Hagio Moto, die zu den Klassikerinnen des *shōjo manga* zählt und 1997 neben zwei anderen Autoren den ersten Tezuka-Osamu-Kulturpreis erhielt, verlegt in *Tōma no shinjō* („Das Herz von Tōma“, 1974), das hauptsächlich in einem deutschen Junggymnasium spielt, Teile der Handlung nach Köln, Wiesbaden oder auch

Gießen. Die etwas weniger bekannte Nagano Mayumi repräsentiert mit ihren dunklen und teilweise kruden, aber sicherlich kunstvollen Persiflagen verschiedener Märchen eher die 90er Jahre in der Entwicklung einer dem *shōjo manga* verwandten Literatur.

Was aber ist eigentlich ein *shōjo manga*? Zuerst einmal stellt er das komplementäre Gegenstück zum *shōnen manga*, dem Comic für Jungen, dar. Dieser besteht im Wesentlichen aus Abenteuergeschichten, während die Mädchenmangas im Kern Liebesgeschichten erzählen. Was allerdings darunter verstanden wird, hat sich im Laufe der letzten 30 Jahre recht drastisch verändert. Weiter tendierte der *shōjo manga* von Anfang an dazu, das enge Kleid der Geschichte vom Märchenprinzen und der Prinzessin zu transzendieren. Berndt beschreibt die Merkmale des Genres so:

„Ranke, schlanke Gestalten mit unjapanisch langen und geraden Beinen in fremdländisch westlichen Räumen. Wallendes Haar – [...], das sich jugendstilartig ornamental über die Bildfläche ausbreitet. Große Augen, in denen kleine Sterne funkeln, Sternenhimmel, fallende Blätter oder Blumendessins als Ruhepunkte und Zäsur. Lang gestreckte und abgeschrägte Bildrahmen, von Großaufnahmen der Figuren überlagerte Panels, dekorative Seitengestaltung. Feminin wirkende sanfte Jünglinge, androgyne Damen, platonisch verliebte Mädchen, homophile Knaben.

So liebe sich der Mädchenmanga, der sich vor allem an Mittel- und Oberschülerinnen richtet, als Klischee beschreiben.“ (1995, S. 95)

Die Literaturwissenschaftlerin Fujimoto Yukari führt den Ursprung der Mangas für Mädchen auf die ab 1953 von Tezuka Osamu (1928-89) veröffentlichte Comic-Reihe, *Ribon no kishi* („Der Ritter mit der Schleife“) zurück (Fujimoto 1990, S. 177-179). In dieser Geschichte wird die Prinzessin aus Versehen mit zwei Herzen versehen. Dies hilft ihr dabei, als junger Ritter verkleidet, ihren Anspruch auf die Thronfolge zu verteidigen. Schon in diesem Werk entdeckt Fujimoto einige frühe Züge des Genres wie die Schaffung einer phantastischen Traumwelt, das Fehlen von Sexualität in den Darstellungen, das kindliche Geschlechts- und Sexualbewußtsein der Figuren und das Überschreiten der Grenzen des eigenen Geschlechtes, indem beispielsweise als Jungen verkleidete Mädchen in den Mittelpunkt der Geschichte gerückt werden.

Aber auch der Mädchenmanga in den 50er und 60er Jahren hatte schon seine Vorgeschichte. Die Mädchenliteratur seit den 20er Jahren ist für die Beschäftigung mit dem Genre des *shōjo manga* von wohl eminenter Bedeutung, da sich nicht nur vielfältige Parallelen zwischen beiden Genres, wie die Vorliebe für das Thema der romantischen, jugendlichen Liebesbeziehung, feststellen lassen, sondern auch die Vermutung nahe liegt, daß die nach dem Krieg geborenen Autorinnen und Autoren der Mangas für Mädchen dem Einfluß der

Literatur von Yoshiya Nobuko (1896-1973), Ozaki Midori (1896-1971), Yumeno Kyūsaku (1889-1936) und Hisao Jūran (1902-57) u.a. unterlagen. Bis in die 60er Jahre hinein gab es neben den romantischen Liebesgeschichten auch noch die *hahamono*, die „Muttermgeschichten“, in denen das Verhältnis von Mutter und Tochter im Mittelpunkt stand. Dieses Subgenre spielt allerdings für den heutigen *shōjo manga* kaum noch eine Rolle. Der Ethnologe und Comic-Forscher Ōtsuka Eiji weist weiter darauf hin, daß im Manga für Mädchen in den 70er und 80er Jahren oft eine Innenperspektive im Bild erscheine, mit denen die Gefühle und Gedanken der Figuren gezeichnet werden, während im Comic für Jungen eher Dialoge und Lautmalereien dominierten (Ōtsuka 1994, S. 56-72). Der bis heute wohl bekannteste, in seinem Erfolg unübertroffene Manga für Mädchen trägt den Namen *Berusaiyu no bara* („Die Rose von Versailles“), von vielen Japanerinnen auch gern liebevoll *berubara* abgekürzt. In dem 1972 bis 73 veröffentlichten Werk wird die Figur der Prinzessin in zwei Figuren aufgespalten. Zum einen ist da Marie Antoinette, die in dem Comic mit ihrer Kindlichkeit, Naivität, Offenheit und Romantik die traditionelle Rolle des passiven Mädchens spielt, das auf den Märchenprinzen wartet. Dies ist hier ein schwedischer Graf von Fersen. Da aber Marie Antoinette schon verheiratet ist, muß dem romantischen Paar bis kurz vor Schluß die Erfüllung versagt bleiben, was ihre Feinde am Hof aber nicht darin hindert, Intrigen zu spinnen. Als Beschützer hat Marie Antoinette Lady Oskar (*Osukaru*), die eigentliche Heldin der Geschichte. Lady Oskar, obwohl eine Frau, tritt als Mann und Ritter auf, was auch zu vielen Konflikten führt. Sie schlägt sich am Ende auf die Seite des Volkes und der Revolution und stirbt einen Heldentod. Mit der transsexuellen Figur der Lady Oskar ist es schon wie in „Der Ritter mit der Schleife“ möglich, die engen Grenzen einer *shōjo-manga*-Geschichte zu überwinden und in das Territorium des Jungenmangas vorzudringen. Hier kann auch ein Mädchen, wenn auch nur als Junge verkleidet, Abenteuer erleben. Nebenbei hat dieser Comic sehr dazu beigetragen, Kenntnisse über die Geschichte und den Verlauf der französischen Revolution in Japan zu verbreiten.

Der große Erfolg bewog Ikeda Riyoko 1980, noch eine Geschichte über die russische Revolution folgen zu lassen. Der Titel lautet *Orufeusu no mado*, und wird von Ikeda selbst deutsch mit „Das Fenster von Orpheus“ übersetzt. Die ersten beiden von insgesamt neun Teilen spielen dabei in Regensburg und in Wien, der Stadt der Musik. Im Mittelpunkt steht Julius, eine deutsche Lady Oskar, die als Mann verkleidet in Regensburg Musik studiert. Weitere Figuren heißen Klaus, Isaak, Friederike und Jakob.

Etwas zur gleichen Zeit begann eine weitere Comic-Schriftstellerin, Hagio Moto, das Genre des *shōjo manga* zu revolutionieren. Die gelernte Designerin, geboren 1949 in Fukuoka, begann 1969 mit dem noch recht traditionell gestrickten

Manga *Ruru to Mimi* („Ruru und Mimi“). Ihre Werke, die in den 70er Jahren folgten, gelten heute als Klassiker des Mädchenmangas. Dies gilt insbesondere für den Vampirmanga *Pō no ichizoku* („Die Familie Pō“) aus dem Jahr 1972, der somit zeitgleich mit *Die Rose von Versailles* (1972-73) von Ikeda Riyoko entstand. In einer Hitliste aller Comics, *Shōnen shōjo manga hyaku* („Die besten 100 der Mangas für Mädchen und Jungen“, 1992), wird in einer Autor/innen-Bestenliste die Autorin Hagio Moto auf Platz 11, knapp hinter Ikeda Riyoko auf Platz 10, gewählt. Die unbestrittene Nummer eins ist und bleibt natürlich Tezuka Osamu.

Wie die meisten Comics ist auch *Die Familie Pō* eher seriell angelegt, das heißt, eine Vielzahl von Episoden werden in eine Rahmenhandlung eingefügt. Zu Beginn werden die adligen Kinder Edgar und seine jüngere Schwester Marybell in dem englischen Dorf Pō ausgesetzt, in dem auch Vampire leben. Während nach längerem hin und her Edgar schließlich vom König der Vampire in einen solchen verwandelt wird, muß die schwache Marybell noch eine unglückliche Liebesgeschichte erleben, bevor sie das Schicksal ihres Bruders teilt. Da Vampire sich nicht mehr verändern, müssen sie, um der Neugier ihrer Umgebung zu entgehen, durch die Welt reisen. In einem anderen Dorf verliebt sich Marybell, inzwischen Vampir, in den Sohn reicher Eltern, Allan. Allerdings wird sie an diesem Ort ermordet, worauf Edgar aus Rache ihren Mörder tötet. Nun wird Allan durch Edgar zu einem Vampir, wobei der Vampir-Kuß untergründig erotische, hier auch homoerotische Züge trägt. Interessant ist vor allem die Ersetzung Marybells, die charakterlich als schwaches, kränkliches Wesen dem Typus des Mädchens entspricht, das in den traditionellen *shōjo manga* auf ihren Märchenprinzen wartet, durch den Typ des kleineren Bruders. Allan ist schwächer, emotionaler und eigensinniger als der ältere Edgar. Die Namen Edgar, Allan und Pō bilden, wie dem Leser wahrscheinlich schon aufgefallen sein dürfte, zusammen den Namen des berühmten, englischen Schriftstellers Edgar Allan Poe.

Die Familie Pō ist für die Geschichte des Mädchenmangas auch deswegen von so großer Bedeutung, weil innerhalb der Handlung der Übergang von der Liebesgeschichte zwischen Mädchen und Märchenprinzen zur Liebesgeschichte zwischen Jungen vollzogen wird. Damit spielt das Werk für die Entwicklung des Genres in den 70er Jahren mindestens eine ebenso große Rolle wie *Die Rose von Versailles*. Für *Die Familie Pō* und ein anderes Werk erhielt Hagio Moto 1976 den Manga-Preis des Shōgakukan-Verlages.

Tōma no shinzō („Das Herz von Tōma“, 1974), das hier ein wenig genauer vorgestellt werden, ist mit zwei Bänden relativ kurz. In beiden wird der Ort der Handlung nach Deutschland, in ein Gymnasium mit angeschlossenen Internat, verlegt. Es ist übrigens zu vermuten, daß bei der anglophilen Hagio Moto in der Vorstellung von einem Jungeninternat nicht nur deutsche, sondern auch

englische Literatur eine gewisse Rolle gespielt hat. In *Tōma no shinzō* wird die genaue Lage des Internats Schlotterbetz (*shurotabetsu*), in dem der überwiegende Teil der Handlung stattfindet, nicht erklärt. Allerdings muß es zwischen Heidelberg und Karlsruhe liegen, wie folgende Episode verrät, in der der etwas ältere Oskar dem jüngeren Erik etwas über die Gegend erzählt (s. auch Abb. 1):

„Nordbaden ... ich finde, das ist die schönste Region in Deutschland. Hier am Rhein ist die Geschichte besonders alt.

Wenn man die Stadt verläßt, liegen dort Haferfelder und Weinberge. Unten liegt Heidelberg und oben liegt Karlsruhe.“ (Hagio 1978, Band 1, S. 152)



Abbildung 1

Die Stadt, in deren Nähe das Internat liegt, ist einer der wenigen Stellen, in denen die Jungen pubertären Mädchen begegnen, die eine Handelsschule besuchen. Während Oskar dieser Situation mit einer gewissen Routine und Souveränität begegnet, ist dies Erik ausgesprochen peinlich. Die Mädchen begrüßen sie mit einem „Hallo, Hallo“, und kichern begeistert um die Wette. Die hier abgebildeten Herzen sind schon in den 70er Jahren ein fest etabliertes

Kollektivsymbol für romantische, erotische oder sexuelle Gefühle. Die pubertäre Grundsituation einer Begegnung von Jungen und Mädchen, die in dem Comic keine besondere Rolle spielt, wird auch nicht weiter vertieft, denn anschließend gehen Oskar und Erik in „Das Café“. (Band 1, S.153)

Die Personenkonfiguration beruht auf dem Verhältnis dreier Hauptfiguren: Oskar Reiser, Julis Mohr, der meist mit dem Spitznamen Julī gerufen wird, und Erik Frühling, der neu auf das Internat kommt und charakterlich, sowie durch seine Situation als Neuling, den Typus des *kōhai* (jüngeren Studenten) repräsentiert. Die Namen sind zwar durchaus als deutsche Namen zu erkennen, wurden aber auch ihrer klanglichen Qualität in der *katakana*-Schreibung nach ausgewählt und verändert. Oskar, „Osukā“, unterscheidet sich von der „Lady Oskar“ („Osukaru“) in *Die Rose von Versailles* durch das lange *ā* statt *aru*. Eine unheimliche, bedrohliche Figur erhält den Namen „Seyfried“, „Saifurīdo“. Die Lehrer heißen „Müller“ wie der Schuldirektor oder „Hohmann“, andere Erwachsene „Schwarz“ oder „Braun“.

Die äußerliche Charakterisierung der Figuren in einem Comic erfolgt natürlich auch über die Zeichnung. Sie folgen hier den genreüblichen Möglichkeiten einer Schwarz-Weiß-Zeichnung. Jaqueline Berndt meint dazu: „Vermeintlich blondes, weil im Druck farblos wiedergegebenes Haar, das ebenso gut für brünettes, rotes oder bei Ergänzungen um Altersrunzeln weißes Haar stehen kann, ist unentbehrlich für die Identifizierung der Figuren in der Bildfolge, und freundliche Wesen können auch schwarzhaarig sein, [...]“. (Berndt 1995, S. 95f.) In *Tōma no shinzō* gibt es allerdings auch graue bzw. schraffierte gezeichnete, also vielleicht dunkelblonde oder braune Haartypen. Die farbige Titelblattgestaltung zeigt, daß wenigstens Erik als gelockt und blond gedacht wird, während Julis, übrigens als einziger, schwarzes und dazu glattes Haar aufweist. Er wird an einer Stelle mit einem Engel der italienischen Renaissance-Malerei verglichen (Band 2, S. 35). Die Zeichnung ist hier nicht ohne Bedeutung, da, wie sich später herausstellt, Julis väterlicherseits griechischer Abkunft ist und somit für einen Deutschen, jedenfalls in der Vorstellung Hagio Motos, eine besonders dunkle Hautfarbe besitzt. Vielleicht ist der Name „Mohr“ auch nicht ganz zufällig gewählt worden. Dies kann man in den Zeichnungen allerdings eben nur an der schwarzen Haarfarbe erkennen, da die Haut grundsätzlich farblos bleibt. Die wohl auch symbolische Polarität blond und lockig kontra schwarz und glatt folgt auch der charakterlichen: Erik ist naiv, emotional, aufgeweckt und verantwortungslos. Dies entspricht übrigens ganz den Charakterzügen eines Wildfangs, also eines Mädchens. Julis hingegen, Schulsprecher und Musterschüler, wird wenigstens zuerst als ruhig und verschlossen dargestellt. Der ebenfalls wohl blonde Oskar, der Typ des guten Kameraden, ist zwar kein besonders guter Schüler, aber in kritischen Situationen souverän und verantwortungsbewußt. Die Haarfarbe ist auch deswegen wichtig,

weil sie Julis als Außenseiter markiert. So lernt er in der Schule, daß sich die Deutschen aus den germanischen Stämmen der Sachsen, Friesen, Schwaben, Bayern, Franken und Thüringer zusammensetzten. Ironischerweise trägt ausgerechnet Julis diese Lehrbuchmeinung hier vor (Band 1, S. 26).

Erik, gleichzeitig im positive Sinn naiv (*sunao*) und ein bißchen frech, ärgert einen Lehrer dadurch, daß er sich in einem Aufsatz über den Schriftsteller Hermann Hesse lustig macht: „Hesse hat zwar von sich selbst behauptet, er wolle entweder Dichter werden oder nicht mehr leben, aber er machte sich dennoch einen Namen als Schriftsteller und lebte unverschämterweise bis zum 85igsten Lebensjahr. Er brach als Jugendlicher die Schule ab, begann eine Buchhändlerlehre und rannte nach drei Tagen einfach fort...“ (Band 1, S. 194). Die Geschichte von *Tōma no shinzō*, „Das Herz von Tōma“, beginnt mit dem rätselhaften Tod von Tōma Werner, der offiziell als Unfall bezeichnet wird – er soll ausgerutscht und von einer Brücke gestürzt sein –, der aber in Wirklichkeit ein Selbstmord gewesen ist (Band 1, S. 4f.). Bevor er stirbt, schickt er noch einen Brief an Julis Mohr (Band 1, S. 3). Die ersten Zeilen lauten so: „Ich habe fast ein halbes Jahr ununterbrochen darüber nachgedacht. Über mein Leben, meinen Tod, und über meinen einzigen Freund.“

Und weiter: „An diesem Morgen brachte Tōma Werner einen Brief zur Post. Der Frühling war nah. Der Schnee, der unter seinen Schuhen schmolz, knirschte“. Tōma stirbt aus Liebe zu Julis und hofft, solange in dessen Erinnerung weiterzuleben, wie dieser lebt (S. 6).

Diese poetische Sprache ist übrigens nicht nur ein Beitrag zur romantischen Grundstimmung des Comics, sondern verweist auf ein anderes Genre, das mit dem *shōjo manga* eng verbunden ist: dem *poemu* („Poem“), einer Art populärem romantischen Gedicht. Julis, der so tut, als ob ihm der Tod Tōmas nichts ausmache, nimmt dennoch dessen Brief an sein Grab. Dort wird ihm das Papier vom Wind aus der Hand gerissen, was ihm die Entscheidung darüber abnimmt, ob er den Brief lesen soll oder nicht.

Welche Funktion hat der Tod von Tōma für die Geschichte? Zum ersten ist es natürlich der Topos des Selbstmords aus Liebe, der hier die romantische, immer noch platonische Liebe oder Freundschaft erhöht. Zum zweiten bietet Tōma einen Angelpunkt, von dem aus das Verhältnis von Julis und Erik reflektiert werden kann. Weiter macht es die Tatsache, daß Erik ein Doppelgänger von Tōma zu sein scheint, besonders geheimnisvoll, ohne daß sich die beiden begegnen müssen. Somit wird der Mythos des „Doppelten-Lottchens“, das sich wieder findet und die beiden Eltern wieder zusammenführt, zwar berührt, muß aber nicht weiter ausgeführt werden.

Weiter bietet der Tod von Tōma und dessen Brief die Möglichkeit, Julis, der anscheinend herzlos kühl bleibt, was aber, wie seine Reaktion zeigt, nicht die

ganze Wahrheit sein kann, zu einer rätselhaften Figur zu machen. Erst zum Schluß erfährt der Leser die Ursache für sein Verhalten.

In „Das Herz von Tōma“ hat die Familie vor allem die Funktion, einzelne Charaktere und ihre biographischen Wurzeln näher zu beschreiben. Die Familie ist fast immer in Auflösung begriffen, unvollständig oder unglücklich. Der Tod einzelner Familienmitglieder bildet die Grundlage dafür, daß sich die Charaktere durch ihre Handlungen beweisen können, oder nimmt eine kathartische Funktion ein.

Erik z. B. liebt seine Mutter Marie über alles. Allerdings hat „maine Mute“ (S. 67), wie Hagio Moto in lateinischen Buchstaben schreibt, ihn wegen ihrem Liebhaber, einem Hauslehrer, ins Internat geschickt (Band 1, S. 142f.). Der Tod seiner Mutter löst eine Krise aus, die ihn sein Verhältnis zu den beiden Liebhabern seiner Mutter, Braun und Schwarz, durchdenken läßt, und das ihn zu einem Geheimnis seiner Mutter führt. In dem Verhältnis von Erik und Marie klingt noch das alte *hahamono* nach, in dem das Verhältnis zwischen Mutter und Tochter im Mittelpunkt steht.

Die in Wiesbaden ansässige Familie von Julis besteht im Wesentlichen aus Mutter und Großmutter. Der Vater von Julis war Deutscher griechischer Abkunft, weswegen die Großmutter Julis, den Sohn dieses „Arabers“, ablehnt. (Band 2, S. 21). Erik, der Julis begleitet hat, empört sich und schreit die Großmutter an (S. 31). Der ruhige Julis erklärt ihm, daß er durch Leistungen in der Schule und im Beruf die Anerkennung seiner Familie erreichen und seiner Mutter helfen will.

Auch die Familie von Oskar ist instabil und unvollständig. Nach dem Tod seiner Mutter Helena geht sein Vater, der unheilbar krank ist, nach Südamerika und verschwindet für immer. Allerdings stellt sich heraus, daß sein wirklicher Vater der Internatsdirektor Müller ist, ein alter Jugendfreund, der zugleich Freund und Rivale war. Nachdem sich Helena gegen ihn entschieden hatte, widmete er sich der Wissenschaft. Im zweiten Band, kurz vor dem Ende, bekommt sein wirklicher Vater einen Herzinfarkt und wird ins Krankenhaus gebracht. In einer emotionalen Begegnung finden Vater und Sohn, der nun erfährt, wer sein leiblicher Vater ist, zueinander.

Miyasako Chizuru stellt in einem Essay über Hagio Moto (1984) die interessante Frage, warum Hagio Moto eine solche Vorliebe für westliche Schauplätze und Ideen entwickelt (S. 239), und glaubt die Antwort in der Attraktivität des westlichen, christlichen Vaterbildes gefunden zu haben (S. 240). Der Autorin zufolge handelt es sich bei der japanischen Gesellschaft um eine von starken Müttern und eher schwachen Vätern geprägte Gesellschaft. Dies führe in der psychologischen Tiefenstruktur der japanischen Mädchen zu dem Bedürfnis, sich von der übermächtigen Mutter zu lösen, und erzeuge den Wunsch nach einem starken und somit westlichen Vater (S. 243). Wie immer

man diese Theorie beurteilen mag, so läßt sich doch feststellen, daß die exzessive Übernahme westlicher Motive und Symbole, einschließlich der überraschenden Popularität katholischer Elemente in den Mangas für Mädchen in Japan (vgl. S. 245), erklärungsbedürftig ist.

Ob nun bei Hagio Moto, Yoshimoto Banana, Nagano Mayumi, Yamada Eimi oder einer der vielen anderen Schriftstellerinnen des Genres – wir werden nur äußerst selten eine vollständige und glückliche Familie bzw. Kleinfamilie finden. Die Frage, inwieweit dies gesellschaftlichen Entwicklungen wie z. B. der sogenannten vaterlosen Gesellschaft entspricht oder eher der Logik eines Genres folgt, in der die Beziehungen von Jugendlichen untereinander im Mittelpunkt stehen, bedürfte einer ausführlichen Untersuchung und kann hier nicht beantwortet werden.

Der zentrale Angelpunkt der Geschichte bildet das Verhältnis von Julis Mohr und Erik Frühling. Letzterer kommt als Neuling in die Schule, wo er von vielen auf Grund der großen Ähnlichkeit mit Tōma verwechselt wird. Während dieser aber eher ruhig war, ist Erik aufbrausend und emotional. Er wehrt sich auch, als Nachfolger in der Theatergruppe *usagi no chakai* („Häschen-Teezirkel“) mitzumachen. Auf den Seiten 90 bis 96 in Band 1 wird die Ausgangssituation, so weit sie Erik betrifft, noch einmal konzentriert dargestellt: Erik, der von seiner Mutter träumt, wird von seinen Schulkameraden geärgert, wobei sich insbesondere ein gemeiner Mitschüler namens Herbert hervorhebt. Erik tobt und wütet, um dann per Zufall in einen Chor zu geraten, der gerade die deutsche Nationalhymne singt. Da Erik sich im Stimmbruch befindet und nicht für den Chor geeignet scheint, wird er vom freundlichen und lebenslustigen Bacchus, jap. *bakkasu*, der wie der römische Gott einen umfangreichen Bauchansatz besitzt, für den Zirkel geworben. Eriks Begeisterung hält sich aber in Grenzen, als er erfährt, daß er dort die Mädchenrolle übernehmen soll.

Im ersten Band entwickelt sich somit das Interaktions-Tableaux, auf dessen Grundlage die Geschichte im zweiten Band ihre Dynamik entfaltet. Erik, der als Doppelgänger die Rolle des toten Tōma erbt, ohne dies zu wollen, schlüpft auch in Liebesverhältnis zu Julis in dessen Rolle.

In einem Streit zwischen einem Lehrer und Erik, diesmal wegen Beethoven (Band 1, S. 104f.), beschützt Julis diesen, in dem er ihn zurückhält und vor größeren Schwierigkeiten bewahrt. In einer kurzen Szene schlägt dann eine zärtliche, fast mütterliche Geste von Seiten Julis in Feindseligkeit um (Band 1, S. 108f.). Julis rückt die Schleife Eriks, die sich im Eifer des Gefechts gelöst hat, zurecht, um sie dann plötzlich zu den Worten abzureißen: „Ich bringe Dich irgendwann um. Ich lasse Dich aus meinem Gesichtsfeld verschwinden“.

In Folge freunden sich Oskar und Erik an, wobei die Beziehung als „älterer und jüngerer Bruder“, Beschützer und Beschützter, oder japanisch, als *senpai* – *kōhai*-Verhältnis beschrieben werden kann. Das problematische Verhältnis von

Julis und Erik erlebt seinen Höhepunkt in einem Fechtduell (S. 197-203) zwischen ihnen beiden. An dieser Stelle wird Erik übrigens auch *hime* („Prinzessin“) genannt, wodurch die Kontinuität zu den herkömmlichen Mädchenmangas betont wird. Gleichzeitig ermöglicht die Verwandlung der Prinzessin in einen Jungen, wie an dieser Stelle zu erkennen ist, eine Erweiterung ihres Handlungsspektrums in Richtung Mut und Kampfbereitschaft. Durch die Intervention Herberts wird Julis verletzt und entblößt seinen Rücken, wobei geheimnisvolle Narben zum Vorschein kommen.



Abbildung 2

Zum Ende des ersten Bandes stirbt die Mutter Eriks, Marie, was diesem einen schweren Schock versetzt. Julis, der seine zärtlichen Gefühle nicht ganz verbergen kann, gibt ihrem Verhältnis zueinander eine dramatische Wende, indem er ihm zugleich Tabletten gibt und ihn küßt (S. 218f. Abb. 2). Der Kuß hat bei Hagio Moto, ganz in der Tradition der Märchenprinz-Geschichten, eine hohe symbolische Bedeutung, weil er zugleich Auslöser, Katalysator und Symbol romantischer Gefühle ist. Dabei bleibt im Verhältnis der Jungen untereinander Sexualität grundsätzlich ausgespart.

Im zweiten Band gewinnt die Handlung an Tempo. Erik reißt aus dem Internat aus und fährt in seine Heimatstadt Köln, erfährt aber dort, daß das Haus verkauft wird und er dort nicht bleiben kann. Julis reist ihm nach und überredet ihn, nach Schlotterbetz zurückzukehren. Auf dem Rückweg steigen sie allerdings in ein falsches Abteil ein, und statt in Karlsruhe landen sie in Gießen. Dort begegnet ihnen der unheimliche Seyfried, der auf Grund eines Skandals aus dem Internat ausgeschlossen wurde. Nach und nach wird schließlich deutlich, warum Julis Tōma und zuerst auch Erik abgelehnt hat. Er wurde von Seyfried und anderen während der Osterferien, in denen nur wenige Schüler im Internat verblieben waren, mit einem Rohrstock gefoltert, was bei Julis ein Trauma hinterlassen hat. Eine innere Stimme habe ihn gewarnt, aber irgendetwas habe ihn doch zu Seyfried hingezogen. Seine Narben seien, so der Renaissance-Engel Julis, „die Spuren meiner Flügel! Die Spuren meiner herausgerissenen Flügel!“ (Band 2, S. 106).

Im zweiten Teil werden die um Oskar und Erik kreisenden familiären Dramen entwickelt und zu einem guten Ende gebracht. Erik z. B. erfährt von den Eltern eines Cousins des toten Jungen, daß Tōmas Mutter Adele die Schwester von Roger Braun ist, dem ehemaligen Liebhaber seiner Mutter Marie. Erik lehnt das Angebot ab, in Tōmas Familie aufgenommen zu werden, weil er nicht dessen Ersatz werden will, und entscheidet sich für Side Schwarz, dem anderen Geliebten seiner Mutter, einem am Bodensee ansässigen Maler.

Julis schließlich findet die Lösung für sein persönliches Drama in der Entscheidung, Priester zu werden. Es kommt am Bahnhof zu einem herzerreißenden Abschied zwischen Julis und Erik, wobei Oskar schließlich wie zuvor die Rolle des Trösters einnimmt (Band 2, S. 227). Für Oskar schließlich ist der Verlust von Julis Ansporn für sich und die anderen, noch fleißiger zu lernen (Band 2, S. 228).

In diesem Mädchenmanga sind, nicht sehr überraschend, eine Vielzahl von verschiedenen Topoi, Motiven oder Mythen angelegt. Besonders häufig sind in *Tōma no shinzō* dabei familialistische Topoi, wie das des „doppelten Lottchen“, des verlorenen und wiedergefundenen Vaters, des ausgestoßenen Sohns, der für sich und seine Mutter die Anerkennung der Familie erringen will, oder die der kalten Mutter bzw. hier Großmutter, deren Herz erwärmt werden soll. Letzterer Topoi erinnert ein wenig an die Geschichte vom „kleinen Lord“, der das Herz des adligen Großvaters gewinnt.

Den Kern bildet aber die Beziehung zwischen Julis und Erik. Letzterer, zuerst der Wiedergänger von Tōma, erlöst durch seine emotionale, aufgeweckte, reine, naive Art Julis von seinem tiefverwurzelten Schmerz und ermöglicht ihm sowohl eine emotionale Beziehung als auch einen eigenständigen Weg. Der Kuß, den Julis Erik gibt (s. Abb. 2), befreit dessen eigene romantische Gefühle und hilft ihm, sich von seiner Mutter zu lösen, seinen Vater zu suchen und ein

Stück erwachsener zu werden. Oskar schließlich spielt die Rolle des Beschützers beider, nimmt auch die Funktion eines Katalysators ein und vertritt schließlich die Perspektive der sozialen Gruppe, die in den eher ich-bezogenen Figuren von Julis und Erik keinen Platz findet.

Welche Rolle spielen nun die deutschen Motive in der Geschichte? Sie bilden zuerst einmal eine äußere, exotische Geographie für das Internat, das im Zentrum der Handlung des ersten Bandes steht und auch im zweiten Band den Fluchtpunkt des gesamten Geschehens bildet. Die nordbadische Landschaft am Rhein, alte, meist kleine Städte, Weinberge, Burgen, Haferfelder, die Städte Köln, Wiesbaden, Karlsruhe, Gießen und der Bodensee werden meist im Detail recht korrekt wiedergegeben. Nur einmal verlegt Hagio Moto Köln nach Westfalen, wobei sie vermutlich einfach „Nordrhein-Westfalen“ zu „Westfalen“ abgekürzt hat. Dieser Hintergrund schafft für die Leserin vor allem einen exotischen, romantischen Rahmen. Die einfachen deutschen Wörter wie „danke“, „Das Café“, „Fräulein“, „Hilfe“ usw., die meist in lateinischen Buchstaben wiedergegeben werden, sind wohl vielen Japanern aus dem Deutschunterricht her in Erinnerung. Nur einmal weicht die Autorin mit dem in *katakana* geschriebenen Ausdruck „maine mute“ („meine Mutter“ oder „Mutti“) von dem deutschen Original ab. Dies ist wohl kein Fehler, sondern dient wie die Namen Julī oder Tōma dazu, eine für die japanische Leserin angenehme Wortmelodie zu erzeugen. Zu den Dingen, die hier mit Deutschland assoziiert werden, gehören u.a. die Romane von Hermann Hesse und die Musik von Beethoven.

Die Personenkonfiguration folgt der Logik des japanischen Genres und könnte genauso gut in England, Frankreich oder in den USA spielen, aber wohl nicht im gegenwärtigen Japan. Der Verfremdungseffekt, der durch die Verlegung an einen exotischen Schauplatz erreicht wird, befreit von dem Zwang zu einem gewissen Realismus und schafft Freiheiten im Umgang mit den Figuren, die sonst nicht erzielt werden könnten.

Es gibt allerdings zwei Bereiche, in dem das Deutschlandbild etwas dichter ist: zum einen romantische Topoi, zum anderen die sog. germanische Identität der Deutschen und der damit verbundene Nationalismus und Rassismus. Julis, der schwarzhaarige und etwas dunkelhäutige Außenseiter, wird von seiner sonst wohl blonden und blauäugigen Familie diskriminiert, und in der Schule wird anscheinend Wert auf das Singen der Nationalhymne (s. Abb. 3, S. 32) und die germanische Identität der Deutschen gelegt.

Tōma no shinzō hat übrigens einen 1973 veröffentlichten Vorläufer mit dem Titel *11gatsu no gimnashiumu* („Das Gymnasium im November“), in dem schon einige Personen wie Oskā und Thōma auftreten. Es handelt sich dabei um eine Art „Doppeltes-Lottchen“-Geschichte zwischen den Jungen Erik und Tōma, die sich zum Verwechseln ähnlich sehen. Weiter hat Hagio Moto die Figur des bei

ihren Leserinnen äußerst populären Oskar, die in *Tōma no shinzō* vielleicht etwas zu kurz kommt, in den Mittelpunkt des 1980 erschienenen Mangas *hōmonsha* („Der Besucher“) gestellt. Darin wird ausführlich auf die Familiengeschichte Oskars eingegangen.

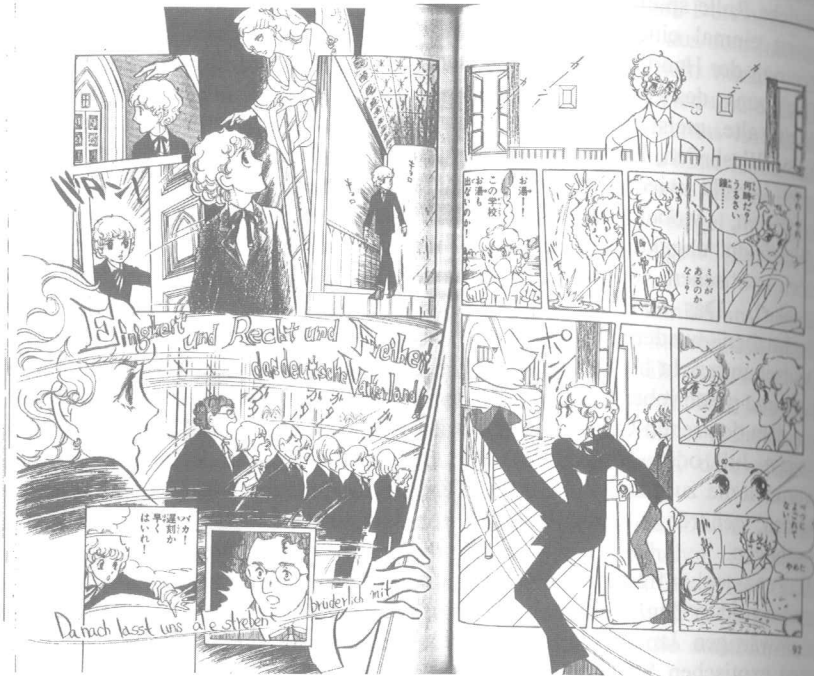


Abbildung 3

1997 wurde Hagio Moto neben Fujiko F. Fujio (*1933), dem Erfinder des *doraemon*, die Ehre zuteil, den ersten Tezuka-Osamu-Preis entgegennehmen zu dürfen. Ausgezeichnet wurde sie für das voluminöse Werk *Zankoku na kami ga shihai suru* („Es herrscht ein grausamer Gott“), das von 1993 bis 2001 erschien. In diesem wird die friedliche Welt eines amerikanischen Oberschülers namens Jeremy zerstört, als seine Mutter sich wieder verheiratet und der Schwiegervater ihn sexuell mißbraucht und quält. Hagio Moto, die nie wie viele andere Sexualität direkt thematisiert hat, zeichnet in diesem Comic, sehr genreuntypisch, ein realistisches Bild des sexuellen Mißbrauchs. Allerdings, so haben wir schon bei *Tōma no shinzō* gesehen, spielt der Akt der zuerst gewaltsamen, wenn auch noch nicht unbedingt sexuellen Überwältigung bei

Hagio Moto schon früh eine zentrale Rolle. Auch in dem noch älteren „Die Familie Pō“ hat der Kuß des Vampirs diese zentrale Rolle einer Überwältigung, die anschließend das Verhältnis zwischen zwei Figuren neu bestimmt. Vermutlich ist dieser Topos aus dem romantischen Kuß entstanden, mit dem der Märchenprinz seine Prinzessin aus ihrem Dasein als Mädchen erlöst. Wenn in *Tōma no shinzō* Julius auf Deutsch die Gedichtzeile „Und der wilde Knabe brach's Röslein auf der Heiden“ vorträgt (Band 1, S. 24), so sollte man auch daran denken, daß für die Zeitgenossen Goethes durchaus sexuelle Konnotationen mitschwangen.

Hagio Moto und Ikeda Riyoko sind wohl die wichtigsten, aber beileibe nicht die einzigen Autorinnen, die das Genre des Mädchenmangas revolutionierten. Jaqueline Berndt nennt noch als Vertreterinnen der 24er-Generation – damit ist das Jahr 1949 gemeint – u.a. Yamagishi Ryōko und Ōshima Yumiko (Berndt 1995, S. 111). Den langfristig stärksten Einfluß auf den *shōjo manga* hatte wohl Takemiya Keikos *Comic Kaze to ki no uta* („Das Lied von Wind und Baum“) aus dem Jahr 1976. Hierin wird zum ersten Mal eine homoerotische Bettszene gezeigt, was für einige Furore sorgte. Langfristig ebnete Takemiya damit den Weg für eine Richtung des *shōjo mangas*, der offen Sexualität ins Bild bringt. Berndt warnt jedoch vor Fehlinterpretationen:

„Weit entfernt von der Realität homosexueller Beziehungen, wird hier die Sehnsucht von Mädchen nach dem Anderen, dem „Zwilling“ in sich selbst, auf homophile Jünglinge projiziert. Schön scheint – als fiktionale Gegenwelt zum Alltag – das Unkonventionelle, was sich in den siebziger Jahren kaum gegen die Tabuisierung von Homosexualität richtet, sondern vielmehr darauf, schrankenlose Mädchenträume freizusetzen.“ (Berndt 1995, S. 111-114).

Von Takemiya Keiko stammt übrigens auch das zwölfbändige Werk *Izarōn densetsu*, das zwischen 1982 und 1987 veröffentlicht wurde. „Die Sage [vom Königreich] Iserlohn“ (s. Abb. 4 S. 34, Takemiya 1997, Band 1, S. 191) bildet eine Art Fantasy-Comic, der bunt Motive und Mythen aus aller Welt, von der Artus-Sage bis zur Bibel, durcheinander mischt. Die Hauptfigur ist Prinz Tioka, der bezeichnenderweise androgyn, daß heißt, also gleichzeitig männlich und weiblich ist. Deutsch ist vielleicht noch der Name der Figur Freya und die Bauweise im Reich „Iserlohn“. Über einen längeren Zeitraum, nämlich zwischen 1974 und 1979, ist eine weitere homoerotische Liebesgeschichte von Takemiya Keiko entstanden, die *hensōkyoku* („Musikalische Variationen“) heißt und im künstlerischen Milieu der Stadt Wien angesiedelt ist.

In den 80er Jahren wird die homoerotische Liebesgeschichte zwischen *bishōnen*, zwischen schönen, weiblichen, androgynen Jungen zur Hauptströmung im Mädchenmanga. Dies ist u. a. Zeitschriften wie *June* zu verdanken, die neben eher konventionell gestrickten Comic-Magazinen wie *ribbon* („Die Schleife“) den Markt bestimmten. Auf einer Vielzahl von *komike* („Comicmärkten“)

verkauften und verkaufen unzählige Mädchen ihre eigenen Produkte, wie z. B. die vom Jungenmanga *Captain Tsubasa* („Kapitän Flügel“, 1980, 1982–86) inspirierten Liebesgeschichten zwischen Fußballhelden. Von diesen Amateurinnen gelingt es der einen oder anderen, ins Profibusiness einzusteigen. Ein Beispiel wäre z. B. dem seit 1989 erscheinenden Comic *Bronze* („Buronsu“ ist der Name eines Helden) von Ozaki Minami, der von den Leserinnen und einigen Lesern der Zeitschrift *Pafu* 1996 zum beliebtesten Comic des Jahres gewählt wurde. Begonnen hat der Comic unter dem Namen *zetsuai* („Das Ende einer Liebe“) als Persiflage auf *Captain Tsubasa*, der zuerst selbst verlegt und auf den Comicmärkten verkauft wurde. Er handelt von der Liebe zwischen einem Musiker und einem Fußballspieler des Vereins *Yokohama Nissan*, dem Vorläuferclub der *Yokohama Marinos*.

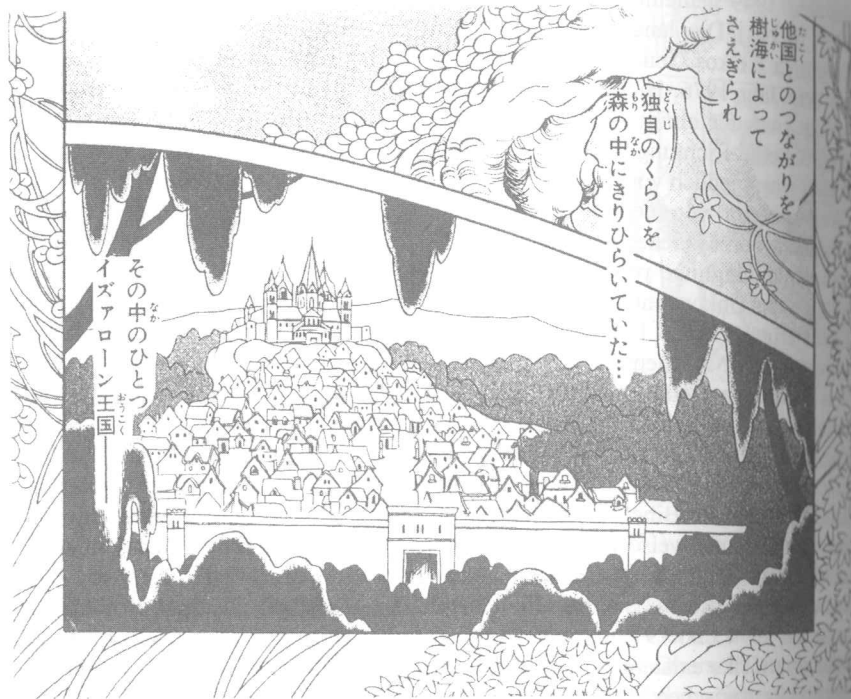


Abbildung 4

Die narrative Grundstruktur einer wichtigen Strömung im Mädchenmanga in den späten 80er und frühen 90er Jahren, wie z.B. im Fall von *Bronze*, kann,

stark vereinfacht, als homoerotische Varianten des Märchenprinz-Topoi verstanden werden. Ein mehr oder weniger starker Beschützer (*senpai*) verführt in irgendeiner Form einen schwächeren (*kōhai*), wobei der erotische oder sexuelle Akt – das kann vom Kuß über die Verführung bis zur Vergewaltigung reichen – als Initiation eines Liebesverhältnisses gedacht wird. Diese, um es vorsichtig zu formulieren, für deutsche Vorstellungen erschreckende diskursive Struktur, mit denen Vergewaltigungen begegnet wird, ist allgemein verbreitet und findet sich auch in Filmen und Fernsehserien.

In den 80er Jahren wurde immer offener und deutlicher Sexualität nicht nur thematisiert, sondern auch gezeichnet, wobei Zeitschriften wie *June* eine Vorreiterrolle spielten. Ohne Zweifel spiegelt sich darin auch die Veränderungen im Sexualverhalten von Jugendlichen, insbesondere von Schulmädchen, wieder, das sich in den letzten zwanzig Jahren, wenn schon nicht revolutioniert, so doch zumindest deutlich dereguliert hat.

Diejenige Richtung des *shōjo manga*, in der homoerotische Sexualität offen dargestellt wird, wird oft als *yaoi* bezeichnet. Die eigentlich negative Charakterisierung – *yama ga nai, ochi ga nai, imi ga nai*, daß heißt, „weder Handlungsstruktur noch Pointe noch Sinn“ – wird von den Autorinnen und Leserinnen durchaus affirmativ benutzt. Deutsche Motive und Topoi sind in diesem Genre durchaus nicht selten. Beliebt ist unter anderem Ludwig II, der z. B. in dem 1998 erschienenen *Rūdobichi nisei* („Ludwig II“) von Higuri Yā, in dem das Geheimnis des Todes von König Ludwig gelöst wird. Es gibt bei den Comics in Japan auch kaum eine Geschmacklosigkeit, zu der diese Richtung nicht fähig wäre. Leider ist es in Bezug auf Deutschland der Nationalsozialismus, der die eindrucksvollsten Symbolfelder und Topoi bietet. In *Abaron – eikyū no ai no shima* („Avalon – die Insel der ewigen Liebe“) von Akai Toreno aus dem Jahr 1997 bilden der Jude David und der Offizier Alois Ernst der Himmelsbrecht Graf von Brunnlohe ein Liebespaar, zu dem sich Figuren wie Klaus Friedrich Graf von Staufenberg, Wilhem Franz Canaris und die SS-Männer Müller und Richter gesellen. Die als Spezialistin für Naziuniformen bekannte Chayamachi Sugoro präsentierte 1992 die eher bizarre Geschichte *Aka no washyupiru*, was vielleicht mit „Das rote Feldspiel“ übersetzt werden kann. Der Handlungsbogen spannt sich über die Jahre zwischen 1935 und 1945. Es beginnt damit, daß der Junge Joachim seinen eigenen Vater, Prof. Schultz, als Regimegegner bei der Gestapo anzeigt. Dieser kehrt dann bei Kriegsende wieder zurück, während Joachim seine Zeit bei der SS nicht überlebt. Im Mittelpunkt stehen die SS-Offiziere Georg und Otto.

In einigen Comiczeitschriften fanden sich schon länger neben Mangas auch Geschichten, die ohne Bilder auskommen. So ist es nicht weiter verwunderlich, daß Ende der 80er Jahre eine Literatur entstand, die sich der narrativen Grundstrukturen des Mangas für Mädchen bedient. Das selbstverständliche

Nebeneinander von Literatur und Comic ergab sich auch aus der Vielzahl von Jugendzeitschriften, die wie die deutsche Jugendzeitschrift *Bravo* eine große Anzahl von Interessensgebieten der Jugendlichen abdecken.

Aus vielleicht einsichtigen Gründen weniger bekannt als Yoshimoto Banana oder Yamada Eimi ist Nagano Mayumi, wobei damit nicht die Qualität ihrer Literatur gemeint ist. Es ist eher so, daß der Inhalt ihrer Geschichten nur dem engeren *shōjo-manga*-Publikum, nicht aber einer breiteren Öffentlichkeit zuzumuten ist.

Nagano Mayumi, Jahrgang 1959, ist gebürtige Tokyoterin. Sie hat an der Joshi bijutsu daigaku („Frauen-Universität für Kunst“) studiert und war als Designerin und kurz auch als Manga-Zeichnerin tätig. Für ihr Erstlingswerk *Shōnen Alice* („Der Junge Alice“), 1989 veröffentlicht, erhielt sie den Preis der Zeitschrift *Bungei*. Mit diesem Buch gewann sie eine begeisterte Fangemeinde, die aber auf jüngere Frauen und Mädchen begrenzt blieb. In einer Umfrage ihres Fanclubs *sangatsu usagi no kai* („März-Hasen-Zirkel“) von 1994 waren von 1639 Mitgliedern 97% Frauen, davon der größere Teil Oberschülerinnen.

In „Der Junge Alice“ treibt es den Jungen Alice, einen eher forschen Draufgänger, den ernsthaften und eher ängstlichen Jungen namens Mitsubachi, also „Biene“, und dessen Hund Marumimi („Rundohr“) nachts in die Schule, in der Biene einen Farbstift vergessen hat, den er sich von seinem älteren Bruder geliehen hatte. Dort erleben sie eine Unterrichtsstunde, in der aus Blech und Muscheln Mond und Sterne gefertigt werden. Nachts nämlich verwandeln sich Vögel in Jungen, die dann zum Sternenhimmel fliegen und diesen reparieren.

In den Jahren zwischen 1989 und 1998 hat Nagano Mayumi nicht weniger als 41 Bücher veröffentlicht, die, abgesehen von eher essayistischen Schriften, meist eine märchenhafte oder eine Science-Fiction-Grundstruktur aufweisen. Explizites Vorbild ist der japanische Märchenerzähler und Dichter Miyazawa Kenji (1896-1933), dem sie auch 1995 ein Buch mit dem Titel *Miyazawa sensei* („Lehrer Miyazawa“) gewidmet hat.

1993 erschien das Buch *Itte mitai na, yoso no kuni* von Nagano Mayumi, das drei Erzählungen, darunter eine Pinocchio-Geschichte, enthält. Der Titel enthält ein Wortspiel, da das Wort *yoso* hier mit den Schriftzeichen für *dōwa*, also „Märchen“ geschrieben wird. Die Übersetzung könnte also sowohl „Ich würde gern mal in ein fremdes Land gehen“ also auch „Ich würde gern mal ins Land der Märchen gehen“ heißen. Die Geschichte, mit der ich mich hier beschäftigen möchte, lautet *Hanmerun no fuebuki* („Der Flötenbläser von Hameln“; Nagano 1993: 5-42). Nagano Mayumi beginnt die Geschichte so:

„Sie kennen doch die Geschichte vom dem Flötenbläser, der mit seinem Flötenspiel die Kinder aus der deutschen Stadt Hameln entführt hat? Als sich die Ratten explosionsartig vermehrten, bot ein Flötenspieler seine Dienste zur Rattenbekämpfung an. Ihm war es zu verdanken, daß die Ratten starben, aber

die Leute der Stadt Hameln gaben ihm das versprochene Geld nicht. Der wütende Flötenbläser rächte sich, in dem er mit den Kindern irgendwohin verschwand. Die verzweifelten Erwachsenen der Stadt suchten überall, aber die Kinder kamen nicht mehr zurück. Diese Geschichte wird schon lange erzählt, und sogar noch heute gibt es ein Fest, auf dem Kinder in Rattenkostümen einem Flötenbläser folgen und sich im Zug durch die Stadt schlängeln. Aber diese Geschichte hatte ein Kaufmann, der in Hameln lebte, nur in einer anderen Stadt gehört und weitererzählt. Diese Geschichte hier ist nichts, was Kinder zu Ohren kriegen sollten.“ (S. 7)

Und nun erzählt Nagano Mayumi die „wahre“ Geschichte vom Hamelner Flötenbläser. In der Stadt Hameln lebt der Junge Sesu, Sohn des Bürgermeisters. Er hat zwei jüngere Brüder, Tesu und Nesu, und eine böse Stiefmutter. Sesu ist eher klein und schwach und wird von seinen Brüdern, aber auch von seinen Schulkameraden gequält:

„Solche Mitschüler, die Sesu halfen und sich mit ihm verbündeten, erwarteten von ihm ebenfalls Hilfe. Die anderen Schüler opferten Sesu, um sich selbst zu schützen. Auch die Mitschüler, die wer-weiß-wieviel Mitleid mit ihm empfanden, nahmen, von ihren Schulkameraden aufgehetzt, an den gewalttätigen Übergriffen gegen Sesu teil. Ja, gerade diejenigen, denen Zweifel an ihrem Tun kamen, benahmen sich noch aggressiver als jeder andere. Eine Zeitlang wurde Sesu von einem Jungen namens Hans geschützt, aber dieser wurde selbst nackt ausgezogen und einfach draußen liegenlassen. Schließlich wurde Hans gezwungen, über Sesu heißes Wasser auszugießen.

Weil Sesu immer irgendwo blaue Flecken und Schnittwunden hatte und seine Kleidung verdreht war, beklagte sich seine hochmütige, mit einem großen Geltungsbedürfnis ausgestattete Stiefmutter über ihren Sohn, der ihr blöd und schlampig vorkam. Deswegen bestrafte sie ihn immer wieder. Seltener schlug sie Sesu mit einer Peitsche oder mit einem Stock. [...] Der Junge Sesu war eine seltsame Person. Weder entschuldigte er sich, noch bat er um Hilfe, sondern nahm alles auf sich und akzeptierte sowohl die Strafen seiner Mutter als auch die Gewalt seiner jüngeren Brüder.“

Nagano Mayumi erzählt hier eine Variante des Aschenputtel-Märchens, das in Japan mit dem *Ochikubo monogatari* (Ende des 10. Jhs.) eine Parallele besitzt. Statt der jüngeren Schwester ist es hier der ältere Bruder, der diskriminiert und schikaniert wird. Natürlich bildete auch das bis heute in Japan weit verbreitete und viel diskutierte *ijime*-Problem, das Schikanieren von Mitschülern, einen aktuellen Bezugspunkt der Geschichte.

Aschenputtel wird letztlich vom Märchenprinzen zur Prinzessin gemacht. Da die Erzählung von Nagano in der Tradition des Mädchenangas steht, darf dieser hier nicht fehlen. In welcher Gestalt aber tritt uns hier der Retter und Beschützer von Sesu entgegen?

„Es ist schon sehr lange her, da nistete sich in einer gewissen Stadt eine große, weiße Ratte ein. Sie hieß Blankett und war der König der Ratten. Er führte ein Heer von einigen hunderttausend Ratten mit glänzend-schwarzem Fell. Nur das von König Blankett aber war prächtig silbrig-weiß. Der Rattenkönig hatte sich für das vornehmste Hauses, das des Bürgermeisters, als Wohnstätte entschieden, und sich auf dem Dachboden versteckt.“ (S. 8)

Und weiter:

„Der Rattenkönig, der sich über der Decke des Hauses eingeknistet hatte, beobachtete unablässig durch ein kleines Loch das Treiben der drei Brüder. Er bewegte sich frei in den Häusern und der Schule und erkundete ausführlich die Situation. Für König Buranketto war es ein Zeitvertreib, der die Langeweile unterbrach, und er genoß für eine Weile die freie Zeit, während er eine Vorhut genannte Gruppe von Gefolgsleuten zusammenrief und die Masse von Millionen Ratten vor der Stadt warten ließ. Der König war ein Heerführer, der eine Stadt nach der anderen tatkräftig eroberte, aber ab und zu brauchte er auch mal eine Verschnaufpause. Glücklicherweise gab es in dieser Stadt keine andere Ratte, die ihm gefährlich werden konnte. Was er unterwerfen würde, waren Menschen, nicht Ratten. Seine Gefolgsleute und sein Volk verbrachten auf seinen Befehl hin die Tage damit, geordnet im Wald zu warten.“ (S. 10)

In die Erzählung von der Eroberung durch die Stadt durch einen genialen Rattenführer wird eine Art Liebesgeschichte zwischen Blankett und Sesu eingeflochten. Sesu, der in einer spielerischen Rattenjagd seiner Schulkameraden und Brüder das Opfer abgab, wird nackt ausgezogen, mißbraucht und schließlich in einen Brunnen geworfen. Von dort wird er von König Blankett befreit, worauf die beiden ein Bündnis eingehen und Sesu ihm seinen Körper zur Verfügung stellt.

Bei der Eroberung der Stadt geht Blankett folgendermaßen vor: erst inszeniert er mit seinen Truppen eine Invasion, um dann selbst in verwandelter Gestalt als Rattenfänger aufzutreten. Dann verläuft die Geschichte so, wie wir sie vom Märchen her kennen. Der Rattenfänger bläst auf seiner Flöte, führt die Ratten aus der Stadt und läßt sie in einem Kanal ertrinken. Natürlich wird er von den Bürgern der Stadt betrogen. Nun verwandelt der Rattenfänger, Flötenbläser und Rattenkönig die Kinder der Stadt in Hausratten. Vom Flötenspiel betört rauben sie ihren Eltern alle Schätze.

Danach fallen die in Ratten verwandelten Kinder auf Befehl des Königs über ihre Väter her, woraufhin die Familien die Ratten auf verschiedene, von Nagano ausführlich geschilderte, recht grausame Arten zu Tode bringen. Die Autorin läßt die Geschichte dann folgendermaßen enden:

„In derselben Zeit geschah in der ganzen Stadt überall das Gleiche. (Nach ihrem Tod verwandeln sich die Ratten über Nacht wieder in Kinderleichen. Ihre Eltern

und Verwandte verfielen in Trauer und Depression und starben früh. Die Stadt verfiel.)

In einem Haus, das zwischen der Unzahl von Ruinen als einziges noch stand, lebte ein einzelner alter Mann. Es war das einzige Lebewesen in der Stadt. Da er über eine lange Zeit Gras und Bäume gegessen hatte, war er überaus dürr und ausgemergelt. Er hieß Sesu. Er fragte einen Händler nach einer silbrig-weißen Ratte.

Dieser Händler ist dann derjenige, der die Geschichte der Nachwelt überliefert hat.“

Nagano Mayumi verbindet hier die Geschichte vom Rattenfänger mit dem Aschenputtel-Topos, wobei diese Märchenprinz-Geschichte weiter in eine homoerotische und sadomasochistische Erzählung umgewandelt wird. Eine genauere Analyse würde noch eine Reihe von weiteren hier verarbeiteten Elementen zu Tage fördern. Neben dem Aschenputtel-Mythos, in dem ja auch schon das „der letzte soll der erste sein“-Motiv und die Rettung durch den Märchenprinz eine Rolle spielen, wären auch die japanische Tradition der Verwandlung von Tieren in Menschen, z. B. die von Füchsen in verführerisch schöne Frauen, die verschiedenen griechischen Mythen, in denen Eltern ihre Kinder töten, der Mythos vom ebenso genialen wie grausamen, barbarischen Eroberer, die Geschichte vom betrogenen Außenseiter usw. erwähnenswert. Als Archetypen könnten z. B. die böse Stiefmutter und die Rattenplage bezeichnet werden. Und schließlich ist es auch eine Art Parodie oder Persiflage auf ein deutsches Märchen, wobei hier Parodie keine kritische oder sonst wie ernsthafte Beschäftigung mit dem Original meint.

Nagano Mayumi beschreibt deutlich und exzessiv die Grausamkeiten und die sadomasochistischen Beziehungen zwischen Sesu und seiner Umgebung. Von daher ist es nicht weiter verwunderlich, daß die stilistisch äußerst begabte Nagano Mayumi nicht in den Kreis derjenigen Schriftstellerinnen eindringen konnte, die über die Subkultur der Mädchen-Literatur und Mädchenmangas hinaus einer breiteren Öffentlichkeit bekannt wurden. Vielleicht ist Nagano Mayumi mit ihren Büchern aber auch nur zu früh in Erscheinung getreten. 1998 erlebte das Buch zweier Autorinnen, die sich zusammen unter dem Pseudonym Kiryu Misao zusammengefunden haben, und das den Titel *Hontō wa osoroshii Grimmu dōwa* („Die in Wirklichkeit furchterregenden Märchen der Gebrüder Grimm“, 1998) große Verkaufserfolge. Darin werden angeblich die ursprünglichen mittelalterlichen Geschichten, welche die auch in Japan sehr bekannten Gebrüder Grimm als Vorlage für ihre Märchen nahmen, noch einmal für das japanische Publikum erzählt.

Deutsche Motive und Topoi sind, wie wir gesehen haben, in der japanischen Populärkultur durchaus gut vertreten, zuletzt z.B. in dem sehr populären Thriller-Manga „Monster“ (1995–2002). Es wäre interessant zu erfahren, wie

viele von den Studentinnen und Studenten, die an japanischen Universitäten Deutsch studieren, auch durch die Lektüre von Mangas zu der Wahl ihres Studienfachs motiviert wurden. Die Zahl dürfte, so steht zu vermuten, keineswegs klein sein.

Reinold Ophüls-Kashima, geb. 1959 in Castrop-Rauxel, studierte 1981-88 die Fächerkombination Sprache und Literatur Japans, Neugermanistik und Altgermanistik an der Ruhr-Universität Bochum. 1989-91 Forschungsaufenthalt am DIJ in Tokyo. 1991-96 Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der FU Berlin, Japanologie. Titel der 1995 eingereichten Dissertation: „Literaturkritik und Literaturtheorie zwischen Dialektik und Differenz. Zur postmodernen Wende Yoshimoto Takaakis“ (Doktormutter: Prof. Dr. Irmela Hijiya-Kirschner). Veröffentlicht unter dem Titel „Yoshimoto Takaaki - ein Kritiker zwischen Dialektik und Differenz“ (Wiesbaden 1998). Zahlreiche Aufsätze, Besprechungen und Lexikonartikel zur japanischen Literatur (Sata Ineko, Shimada Masahiko, Yoshimoto Banana etc.), japanischen Kritikern, Kollektivsymbolik in Japan, „Japanismus“, Diskursanalyse in Deutschland u.a.; 1997-2002 Lektor für Deutsch an der Tokyo University of Agriculture and Technology (Tōkyō Nōkō daigaku); seit 2002 Assistant Professor an der Abteilung für Deutsche Sprache der Sophia-Universität in Tokyo.

Ausgewählte Literatur:

Bachmeyer, Eva 1986: „Gequälter Engel“ – Das Frauenbild in den erotischen Comics in Japan. Versuch einer psychoanalytischen und feministischen Interpretation“. In: *Beiträge zur Japanologie 21 – Aspekte japanischer Comics*. Wien: Institut für Japanologie der Universität Wien, S. 95–223.

Berndt, Jaqueline 1995: *Phänomen Manga – Comic-Kultur in Japan*. Berlin: edition q.

Eco, Umberto 1990: „Casablanca oder die Wiedergeburt der Götter“. In: *Im Labyrinth der Vernunft Texte über Kunst und Zeichen*. Leipzig: Reclam-Verlag Leipzig, S. 295–300.

Fujimoto Yukari 1988: „Kotohodo ka no yō ni – shōjo manga no seibyōsha“ [So wird es gesagt – die Schilderung der Sexualität im Mädchenmanga]. In: *Gendai no esupuri* (Tōkyō) 246, S. 39–54.

dies. 1990: „Onna no ryōsei guyū, otoko no han inyō – komikku ni okeru toransu jendā genshō“ [Frauen sind bisexuell ausgestattet, Männer sind halb Yin, halb Yang – Zum transsexuellen Phänomen in den Mangas]. In: *Gendai no esupuri* 277, S. 177–209.

Hagio Moto 1978: „Tōma no shinzō“ [Das Herz von Tōma]. In *Hagio Moto sakuhinshū*, Band 11, 12. Tōkyō: Shōgakkan.

Maderdonner, Megumi 1986: „Kinder-Comics als Spiegel der gesellschaftlichen Entwicklung in Japan“. In: *Beiträge zur Japanologie 21 – Aspekte japanischer Comics*. Wien: Institut für Japanologie der Universität Wien, S. 1–94.

Miyasako Chizuru 1989: *Chōshōjo e* [Hin zu den Übermädchen]. Tōkyō: Shūeisha bunko (Tōkyō: Hokusōsha 1984).

Nagano Mayumi 1993: *Itte mitai na, yoso no kuni*. Tōkyō: Kawade shobō.

Ophüls-Kashima, Reinold 1994: „Comics für Mädchen (shōjo manga) und Mädchenliteratur als Phänomene der modernen Massenkultur – eine Übersicht über neuere Publikationen“. In: Deutsches Institut für Japanstudien der Philipp-Franz-von-Siebold-Stiftung (Hg.): *Japanstudien – Jahrbuch des Deutschen Instituts für Japanstudien*, Bd. 5, S. 535–554.

Ōtsuka Eiji 1988: „Manga“ no kōzō [Die Struktur des Comics]. 2., erweiterte Auflage. Tōkyō: Yudachisha (1. Auflage 1987).

ders. 1992: *Kasō genjitsu hiyō* [Kritiken zur hypothetischen Realität]. Tōkyō: Shin'yūsha.

Phillipps, Susanne 1996: *Erzählform Manga – eine Analyse der Zeitstrukturen in Tezuka Osamus „Hi no tori“ („Phönix“)*. Wiesbaden: Harrassowitz (Iaponia Insula – Studien zur Kultur und Gesellschaft Japans, Bd. 3).

dies. 2000: *Tezuka Osamu – Figuren, Themen und Erzählstrukturen im Manga-Gesamtwerk*. München: iudicium (Iaponia Insula – Studien zur Kultur und Gesellschaft Japans, Bd. 9).

Schodt, Frederik und Tezuka Osamu 1990: *Crime and Punishment*. Tōkyō: The Japan Times.

Shōnen shōjo manga hyaku („Die besten 100 der Mangas für Mädchen und Jungen“) 1992. Tōkyō: Bungei shunjū.

Takemiya Keiko 1997: *Izarōn densetsu* („Die Sage [vom Königreich] Iserlohn“). Tōkyō: Chūkō bunko komikkuhan.

Treat, John Whittier (1993): „Yoshimoto Banana Writes Home: Shōjo Culture and the Nostalgic Subject“. In: *The Journal of Japanese Studies* 19, 2, S. 353–387.