
Die Mädchen-Revolution durch *shōjo* (Mädchen)-Manga

Dekonstruktion von Gender und Liebe

Michiko Mae

Zusammenfassung

Die *shōjo* (Mädchen)-Kultur, die in Japan Anfang des 20. Jahrhunderts entstanden ist, hat im Genre des *shōjo*-Mangas in den 1970er Jahren durch die Manga-Autorinnen der »24-er Gruppe« einen Höhepunkt erreicht. Mit der hohen Qualität der *shōjo*-Manga in ihren Narrativen und visuellen Darstellungen und durch die Idee der *shōjo*, die durch ihr »unmarked gender« und ihren unbestimmten sozialen Status ein Widerstandspotential gegen die heteronormative Gesellschaftsordnung entwickeln kann, wurde eine ›Mädchen-Revolution‹ hervorgebracht. Mit Transgender-Figuren und als männlich repräsentierten Figuren wurden (im Sinne von Butlers Performanztheorie) seit den 1970er Jahren im *shōjo*-Manga subversive Gender-Bilder und -Strategien entwickelt, um die Einschränkungen und Zwänge der patriarchalen Gesellschaft für Frauen umgehen und freie Lebensformen entwerfen zu können. Dies wird an zwei Beispielen gezeigt: »Revolutionary Girl Utena« von Saitō Chiho und »The Savage God Reigns« von Hagio Moto. In Saitōs Werk wird Gender, das zentrale Thema des *shōjo*-Manga-Genres, dekonstruiert und in Hagios Werk wird Liebe, der leitende Topos des Genres, dekonstruiert; mit beiden Werken werden neue Perspektiven für die weitere Entwicklung des Genres aufgezeigt.

Einleitung

»In der Welt des Mangas, als er gesellschaftlich noch nicht anerkannt war, wurde der *shōjo*-Manga, der nur für Mädchen geschrieben war, als niedrigste Stufe [Genre] betrachtet und war selbst für Manga-Fans ein Gegenstand der Geringschät-

zung. Es hieß, in ›staatenlosen‹ (*mukokuseki*)¹ Manga fliegen im Hintergrund Blumen und Sterne herum, *shōjo* wie Puppen mit großen Augen verbringen Tag und Nacht in Liebe und Tränen. Sinnlose Mode-Zeichnungen und schwer lesbare Bildfläche ...« (Yonezawa 2007, S. 18).²

So stellt der Manga-Kritiker Yonezawa Yoshihiro die Situation des *shōjo*-Mangas zu Beginn der 1970er Jahre dar, um zu betonen, welche bemerkenswerte Entwicklung und welchen rasanten Aufstieg dieses Genre erlebte, als es in den folgenden zehn Jahren zum Mainstream-Genre wurde. Lange Zeit hatte man bei dem Wort *shōjo*-Manga an »Stereotypisierung« und »Manierismus« gedacht und ihn nur abschätzig betrachtet;³ dann aber wurde er zum Mainstream in der Manga-Welt. Bis vor einigen Jahren sei es noch undenkbar gewesen, aber inzwischen – so meinte Murakami Tomohiko 1978 – könne man »ohne den *shōjo*-Manga nicht mehr von Manga sprechen« (Murakami 1978, S. 54).

Um das Phänomen *shōjo*-Manga zu verstehen, ist es wichtig, ihn nicht nur als ein Unterhaltungsmedium, sondern vor allem als ein soziales Medium mit einem großen Kommunikations-, Interaktions- und Vernetzungspotential zu betrachten. Anknüpfend an Manga bilden sich Fanggemeinschaften; dies ist aber kein neues Phänomen des Internetzeitalters, sondern es gab in Japan etwas Ähnliches bereits in der *shōjo*(Mädchen)-Kultur vor 100 Jahren, die mit dem Aufkommen der Mittelschicht und dem steigenden Bildungsniveau von Mädchen entstanden war (vgl. dazu Imada 2007; Mae 2013). Auch die Mädchen-Zeitschriften damals waren Kommunikationsforen für Leserinnen, die durch Leserbriefe kommunizierten und untereinander in Verbindung standen. Diese Kultur wurde in den 1950er Jahren weitergeführt in der Form von Manga, die sich dann seit den 1970er Jahren in sehr kurzer Zeit zu einem Medium von und für Mädchen/Frauen entwickelten. Heute wird mit Recht darauf verwiesen, wie bedeutend und wichtig *shōjo*-Manga sind, um heutige japanische Frauen und Gender-Verhältnisse zu verstehen, »in any social, cultural, economic, or legal development you could name« (Thorn 2005). In keinem anderen Medium kann die Thematik der weiblichen Adoleszenz und des psychischen Innenlebens von Mädchen und jungen Frauen so dargestellt werden wie durch den *shōjo*-Manga mit seinen spezifischen Stilmitteln. Durch die Verbindung von Text-Narration und Visualisierung ergeben sich vielfältige Mög-

1 Mit *mukokuseki*-Manga ist gemeint, dass die Geschichten sich nicht in Japan, sondern in nicht eindeutig bestimmbar westlichen Ländern abspielen und die Figuren auch nicht japanisch aussehen. Dies bezeichnet man als ›staatenlose‹ Manga.

2 Alle Übersetzungen aus dem Japanischen stammen von der Verfasserin.

3 Dazu muss man anmerken, dass diese abschätzigste Bewertung die verständnislose und hierarchisierende Betrachtungsweise von männlichen Manga-Kritikern widerspiegelt, die ihre eigene Perspektive für maßgeblich gehalten haben, und keineswegs die der weiblichen Fans. Aufschlussreich ist, dass diese Kritiker allmählich ihre Einschätzung ändern mussten.

lichkeiten zur psychologischen Vertiefung durch die Darstellung der Gedanken der Protagonistinnen, ihrer Gefühle, Stimmungen, Kommunikationen und zwischenmenschlichen Beziehungen. Und für die Rezipientinnen ergeben sich dadurch ganz neue Möglichkeiten zur Identifikation mit den Protagonistinnen.

Das Medium *shōjo*-Manga stellt aber nicht nur die Welt der Mädchen und jungen Frauen dar, sondern bietet als Forschungsobjekt ein breites Spektrum von grundlegenden Gender-Fragen, weil dort vielfältige Experimente mit Gender, Gender-Performanz und Geschlechterverhältnissen durchgespielt werden. Damit wird das *shōjo*-Manga-Genre zu einem Laboratorium für Gender-Experimente *par excellence*.

Dass es in Japan mit dem *shōjo*-Manga ein Genre für Mädchen/junge Frauen gibt, das so deutlich abgegrenzt ist von anderen Genres, hat auch mit der nach Geschlecht (und Alter) differenzierten japanischen Gesellschaft und Kultur zu tun. In der japanischen populärkulturellen Welt gibt es entsprechend dazu nicht nur das *shōjo*- und das *shōnen* (Jungen)-Manga-Genre, sondern auch Genres jeweils für junge Männer (*seinen manga*) und junge Frauen (*josei manga* bzw. Ladies' Comic) etc. Dies spiegelt die gesellschaftliche Realität wider, in der sich die geschlechtliche Differenz durch alle sozialen Bereiche hindurchzieht und homo-soziale Gruppen und Bindungen eine wichtige Rolle spielen. Die Literaturkritikerin Saitō Minako drückt es so aus: Im »Land des Anime« (*anime no kuni*; darin sind nach ihrem Verständnis auch Manga miteinbezogen) gibt es zwei getrennte und gegensätzliche »Länder«: das »Land der Jungen« (*otoko-no-ko no kuni*) und das »Land der Mädchen« (*onna-no-ko no kuni*), denen sie jeweils die »Momotarō-Kultur«⁴ für Jungen und die »Cinderella-Kultur«⁵ für Mädchen zuordnet. Das »Land des Anime/Manga« könne man in diesem Sinn als »Gesellschaft im Kleinen« bezeichnen (Saitō 1998, S. 30). Auch die Soziologin Ueno Chizuko weist darauf hin, dass in Japan eine »nach Geschlecht getrennte Kultur« (*seibetsu kakuri bunka*) bis heute immer weiter reproduziert wird und dass sich deshalb keine »Paarkultur«⁶ wie im Westen etabliert hat – trotz der »starken Amerikanisierung nach dem Zweiten Weltkrieg« (Ueno 2007, S. 33). Dies führte nach Ueno in der Zeit, als die Manga-Forschung im Westen populär wurde, zu einem Missverständnis und zu der Missdeutung bei westlichen Manga-Forscher/innen, dass sie

4 Momotarō ist ein japanischer Märchenheld, der aus einem Pfirsich geboren wurde und später Feinde besiegt und ein Held wird. Zu Momotarō vgl. auch Weisgerber in diesem Band.

5 Saitō benennt das »Land der Mädchen« nicht nach einer japanischen Märchenheldin, weil die »romantic love«-Ideologie, die im »Land der Mädchen« ein Hauptmotiv ist, ein westliches/amerikanisches Konzept wie bei Disney ist (vgl. dazu Saitō 1998, S. 33–34).

6 Damit ist gemeint, dass nach der romantischen westlichen Liebes-Ideologie das heterosexuelle Paar in verschiedenen gesellschaftlichen Zusammenhängen als Grundeinheit betrachtet wird.

»unter Manga nur Jungen-/Männer-Manga verstanden und diese im Blick hatten, wenn sie sexuelle Darstellungen mit leicht verständlichen Kategorien wie ›Gewalt‹ oder ›Sexismus‹ zu analysieren versuchten« (Ueno 2007, S. 33), ohne die spezifische Genderdifferenzierung in den Genres zu berücksichtigen und sie in ihre Forschung miteinzubeziehen. Die deutliche Trennung der populärkulturellen Genres und der jeweiligen Fans entsprechend der Geschlechtertrennung könnte die These von Ueno unterstützen, obwohl heute viele Überschneidungsphänomene in den Genres zu beobachten sind.

Während man also von nach Geschlecht getrennten Welten in den populärkulturellen Genres allgemein sprechen muss, zeigen Hashimoto Osamu und Fujimoto Yukari auf, wie stark die (westliche) romantische Liebesideologie (Paarkultur) im *shōjo*-Manga verankert ist. Fujimoto spricht sogar von einem Schock, als sie Hashimotos Hinweis in seiner Analyse las, dass der »Wunsch nach Selbstbejahung durch einen anderen« (*tasha ni yoru jiko-kōtei e no yokkyū*) als zentrales Motiv dem *shōjo*-Manga-Genre zugrunde liege (Fujimoto 2008, S. 198). Sie erkannte diese ›Einschreibung‹ der »Liebesillusion« (sie nennt es auch »Liebes-Falle«) auch bei sich selbst, einer sehr intensiven Manga-Leserin. In ihrem eigenen Buch von 1998 über *shōjo*-Manga seit den 1970er Jahren hat sie in ihren Analysen – wie bereits vorher Hashimoto (1979) – die Liebe als Hauptmotiv gesehen, der das Bedürfnis der *shōjo* nach einer Bestätigung ihres Selbst und ihrer Existenz durch einen Partner zugrunde liegt. Das Ergebnis dieser Analyse fasste sie im Titel ihres Buchs treffend zusammen: »Wo ist mein Platz?« (Fujimoto 2008, Erstausgabe 1998).

Während *shōjo*-Manga einerseits Ausdruck einer Kultur der Geschlechtertrennung sind, wird in ihnen also gleichzeitig auch nach dem romantischen Liebesideal (Paarkultur) gesucht. Im Folgenden wird zunächst die Entwicklung des *shōjo*-Mangas seit den 1970er Jahren dargestellt und dann an zwei Beispielen analysiert, wie in diesen Geschichten die Hauptmotive Liebe und Selbstbestätigung behandelt werden: *Shōjo kakumei Utena* von Saitō Chiho (»Revolutionary Girl Utena«, 1996–1997) und *Zankokuna kami ga shihaisuru* von Hagio Moto (»The Savage God Reigns«, 1993–2001). Beide Beispiele thematisieren zwar diese Motive, zeigen aber auch die Antithesen dazu und dekonstruieren die Motive Liebe und Selbstbestätigung. Damit verweisen sie – das ist die Hauptthese des vorliegenden Beitrags – auf eine Weiterentwicklung und Erneuerung des *shōjo*-Manga-Genres.

Der Aufstieg des shōjo-Mangas zum Mainstream und die shōjo-Manga-Revolution

In Japan gibt es eine lange Tradition der Mädchenkultur in den Medien vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis heute. Zuerst entwickelte sich die Mädchenkultur durch das Aufkommen einiger Mädchenzeitschriften, die vor allem literarische Werke enthielten. Das japanische Wort für Mädchen, *shōjo*, wurde Ende des 19. Jahrhunderts aus der gemeinsamen Bezeichnung für Jungen und Mädchen *shōnen* (»junge Menschen«) abgeleitet. Die *shōjo*-Kultur der Mädchenzeitschriften blieb mit Unterbrechung über die Kriegszeit hinaus bestehen. Seit den 1950er Jahren wurde diese Kultur weiter in Zeitschriften fortgesetzt, nun allerdings in der Form von Manga. Dieser neue Typus des *shōjo*-Mangas wurde zunächst von dem berühmten Manga-Zeichner Tezuka Osamu (1928–1989) geschaffen, der in Japan als »Gott des Mangas« bezeichnet und verehrt wird. Lange Zeit wurde das Genre des *shōjo*-Mangas von männlichen Zeichnern geprägt; erst in den 1970er Jahren gab es zunehmend Manga-Verfasserinnen. Besonders bekannt sind einige Zeichnerinnen, die nach ihrem gemeinsamen Geburtsjahr um das Jahr 1949 (nach der japanischen Zeitrechnung ist es das 24. Jahr der Shōwa-Zeit, 1926–1989) als »24-er Gruppe« bezeichnet werden⁷; sie haben heute Kultstatus. Frauen wie Takemiya Keiko, Hagio Moto und andere nahmen nun als Produzierende das Medium Manga selbst in die Hand und schufen das Genre des *shōjo*-Mangas neu, indem sie ihm eine eigene Stilrichtung, eigene Narrative und eigene vielfältige Inhalte gaben.

Der eingangs zitierte Manga-Kritiker Yonezawa Yoshihiro spricht in seinem Buch (Erstausgabe 1980) von einem *shōjo*-Manga-Boom seit den 1970er Jahren und stellt mit den Veränderungen in Qualität und Quantität eine neue »Macht des *shōjo*-Mangas« (Yonezawa 2007, S. 16) fest. Während man sich noch Anfang der 1970er Jahre gewundert habe, dass auch Studenten Manga lesen, habe es Ende der 1970er Jahre kein großes Aufsehen mehr erregt, dass Männer mittleren Alters *shōjo*-Manga lasen; so weit ging bereits damals die allgemeine Verbreitung der *shōjo*-Manga (Yonezawa 2007, S. 17). Yonezawa führt die frühere Geringschätzung des *shōjo*-Manga-Genres darauf zurück, dass *shōjo*-Manga nur für Mädchen geschrieben wurden; dies habe den *shōjo*-Manga isoliert und ein Nischendasein führen lassen. Erst die »gesellschaftliche Sensation« des erfolgreichen Mangas »Die Rosen von Versailles« (*Berusaikyū no bara*, 1972–1973) von Ikeda Riyoko und der »Hagio-Moto-Schock«⁸ (Yonezawa 2007, S. 18) haben den *shōjo*-Manga aus die-

7 Allerdings ist nicht klar definiert, wer genau dazu gehört, und auch nicht alle repräsentativen Mitglieder sind Jahrgang 1949, wie z. B. Takemiya, die Jg. 1950 ist.

8 Yonezawa nennt die Begeisterung, die einzelne Werke Hagios bei Leser/innen hervorriefen, »Hagio-Schock«. Die »elaborierte Struktur, verfeinerte Technik, neuartige Motive und poe-

ser Isolation herausgeholt. Aber man sei noch weit davon entfernt, eine Gesamtdarstellung der Entwicklung des Genres *shōjo*-Manga als eine Kulturgeschichte der *shōjo* schreiben zu können – wie er sie nun mit seinem Buch versuche. Seine Hauptthese ist: Während der *shōnen* (Jungen)-Manga sich entwickelt habe, indem er das Thema »Kampf« als Leitthema benutzte, habe sich der *shōjo*-Manga um die Themen »Liebe« und »das Selbst und die Welt« herum entwickelt und eigene Motive und Themen sowie einen eigenen Stil hervorgebracht (Yonezawa 2007, S. 19).

Dieser neue Stil des *shōjo*-Mangas beruht vor allem auf der Darstellung der inneren Welt der Protagonistinnen. Ihre Gefühlslage und komplexen seelischen Regungen werden z.B. durch die unverhältnismäßig großen Augen mit Glanz ausgedrückt. Innere Monologe spielen eine große Rolle, um die Emotionen und Gedanken der Protagonistinnen authentisch wiederzugeben; aber auch die Narrationen der Autorin/Erzählerin oder einer der Figuren werden im Hintergrund als Text wirksam eingesetzt. Ein typisches Stilmittel sind »Leerstellen«, die nicht nur bestimmte Emotionen der Protagonistinnen ausdrücken, sondern auch die Rezipientinnen dazu auffordern, die Leere auszufüllen; sie werden damit in die Geschichte mit einbezogen.⁹ Auch in den Hintergrunddarstellungen spiegelt sich die innere Welt der Figuren und die Stimmung der Szene. Panels und Panelrahmen sind in ihrer variablen und dynamischen Gestaltung auf die Narration bezogen, betonen bestimmte Schlüsselmomente und zeigen die Verbindung von innerer und äußerer Handlung. Die Panelrahmen werden frei gestaltet oder durchbrochen, um bestimmte Figuren oder Szenen fokussiert darzustellen; es gibt Überlagerungen und ein Ineinanderfließen der Einzelbilder. Solche im *shōjo*-Manga neu eingesetzten Techniken und Methoden wurden immer mehr auch in anderen Manga-Genres angewendet.

Dies alles zeigt eine Entwicklung, in der Manga schon lange nicht mehr für Realitätsflucht oder reine Unterhaltung stehen und auch nicht mehr etwas nur für Jugendliche sind; vielmehr sind sie seit den 1970er Jahren zu einem Teil der »Bildung erwachsener Menschen« geworden, wie die Filmwissenschaftlerin Ishida Minori in ihrem Buch »Heimliche Bildung« (2008) deutlich macht. Der Manga war – so zitiert Ishida den Manga-Kritiker Murakami Tomohiko – »ein Teil unseres Lebens [der jungen Menschen] geworden und es war so, dass wir ihn selbst lebten. Wir betrachteten Manga als einen Spiegel, der unsere Zeit und uns selbst widerspiegelt« (Murakami 1978, S. 55).

Aber nicht nur der Manga im Allgemeinen, sondern besonders der *shōjo*-Manga gehörte in den 1970er Jahren zur »Bildung für junge Menschen«. Dies

tischer Sinn«, all das bildete eine vollendete Manga-Welt, die Begeisterung erzeugte. »Das war ein Beispiel dafür, dass der Manga so etwas schaffen kann.« (Yonezawa 2007, S. 220).

9 Vgl. dazu Eckstein 2015, S. 14.

wurde möglich durch die Entwicklung zum literarischen Manga. Sich auf den Manga-Historiker Takeuchi Osamu berufend erkennt Ishida das dafür notwendige Moment der Qualitätssteigerung des *shōjo*-Mangas besonders in den Errungenschaften der Erneuerungsbewegung der 24-er Gruppe:

In den 1970er Jahren hat der *shōjo*-Manga seine Ausdrucksform hin zur ›Literatur‹ entwickelt, indem er fragte, was Liebe und Tod und was der Mensch ist. Diese Einschätzung hat sich bereits als historisches Verständnis etabliert. (Ishida 2008, S. 20)

Die Qualitätssteigerung zur Literatur wurde dem *shōjo*-Manga ermöglicht im intermedialen Austausch mit Film, Theater, Kunst und Musik, die alle in den 1960er und 1970er Jahren eine große Erneuerungsbewegung erlebten. So waren die *shōnen-ai* (Jungenliebe)-Geschichten, die einige der Autorinnen der 24-er Gruppe begonnen hatten zu schreiben, beeinflusst durch Jean Cocteau, Luchino Visconti und Jean Delannoy. In diesen *shōnen-ai*-Manga in den 1970er Jahren geht es um die starke Bindung und Liebesbeziehungen zwischen zwei schönen Jungen.¹⁰ Delannoys Film *Les amitiés particulières* von 1964 regte z. B. Hagio dazu an, sich mit dem *shōnen-ai*-Thema und dem Topos Internat zu beschäftigen. Ishida betont besonders den Einfluss von Hermann Hesse mit seinen Geschichten *Demian*, *Narziss und Goldmund* oder *Unterm Rad*, in denen es um die Liebe zwischen Jungen geht. Von Hesse, der durch die Schriftstellerin und Manga-Autorin Masuyama Norie den Autorinnen Takemiya Keiko, Hagio Moto und Yamagishi Ryōko nahe gebracht wurde, war jede dieser Autorinnen – zwar unterschiedlich, aber immer entscheidend – beeinflusst. In einem Interview sagte Takemiya Keiko, dass sie die Annäherung des Mangas an die Literatur als eine positive Herausforderung sieht;¹¹ sie wolle einen Manga schaffen, der mit der Literatur mithalten kann. Sie nahm diese Herausforderung an und versuchte, den Manga, der bis dahin vor al-

10 Der Begriff ›*shōnen ai*‹ wurde in Japan in den 1970er Jahren für *shōjo*-Manga und -Anime über Liebesbeziehungen zwischen zwei Jungen benutzt. In den 1990er Jahren wurde für *shōjo*-Manga und -Anime über homoerotische Liebesbeziehungen der Begriff ›*Boys' Love*‹ (*BL*) verwendet; seitdem werden alle homoerotischen *shōjo*-Manga und -Anime in kommerziellen Medien als ›*Boys' Love*‹ bezeichnet, auch die früheren *shōnen-ai*-Geschichten, obwohl in diesen Sexualität und sexuelle Beziehungen weniger Bedeutung haben als in den späteren *BL*-Geschichten. Sie werden überwiegend von Frauen für Frauen geschrieben und sind von Geschichten für homosexuelle Männer zu unterscheiden. Vgl. auch den Beitrag von Katharina Hülsmann in diesem Band. ›*Yaoi*‹ dagegen wird als Bezeichnung für nicht-kommerzielle (parodistische) Fan-Werke zu diesem Thema benutzt. In Deutschland allerdings werden Geschichten des *BL*-Genres auch heute noch ›*shōnen ai*‹ genannt.

11 Interview mit Takemiya Keiko, »*Shōjo*-Manga, sono ›bungakuteki‹ hyōgen. Takemiya Keiko-san ni kiku« [Shōjo-Manga, sein literarischer Ausdruck. Interview mit Takemiya Keiko]. In Kino-Hyōron. Sonderheft, Kyoto Seika Daigaku, zit. bei Ishida 2008, S. 63–64.

lem leicht verständlich sein sollte und der deshalb für die Darstellung der Gefühls- und Gedankenwelt von Menschen als ungeeignet betrachtet wurde, zu einer Form hin zu verändern, die auch tiefe Innerlichkeit künstlerisch ausdrücken kann.¹² Hesses literarische Ausdrucksweisen, die bildliche Vorstellungen ermöglichen und innere Visionen hervorrufen können, beeindruckten auch die junge Hagio zutiefst. Sie schreibt, dass es Hesse war, der ihr, die damals auf ihrem Lebensweg als Manga-Autorin noch sehr unsicher war, die Überzeugung und den Mut gegeben hat, ihre Welt als Manga-Autorin so zu gestalten, wie sie es wollte.¹³

Die 24-er Gruppe hat aber nicht nur auf der inhaltlichen Ebene eine Erneuerung für den *shōjo*-Manga gebracht, sondern auch in ihrem Arbeitsumfeld. »24-er Gruppe« war nicht nur eine Bezeichnung, sondern tatsächlich gab es als Basis ihrer Arbeit eine »Community«, den so genannten »Ōizumi-Salon« (nach ihrem gemeinsamen Wohnsitz in Ōizumi im Tokyoter Stadtteil Nerima), zu dem die Mangazeichnerinnen Takemiya Keiko, Hagio Moto, Ōshima Yumiko, Yamagishi Ryōko u. a. gehörten. Ihnen schwebte die frühere legendäre Manga-Community um Tezuka Osamu im Apartmenthaus »Tokiwasō« im Tokyoter Stadtteil Toshima vor, in der zwischen 1952 und 1978 mehrere Mangaka, die neue Manga schaffen wollten, zusammen wohnten und arbeiteten.¹⁴ Von der gemeinsamen Freundin Takemiyas und Hagios, Masuyama Norie, initiiert, versammelten sich die Manga-Autorinnen der 24-er Gruppe und auch jüngere Autorinnen im Ōizumi-Salon, um sich über ihre Ideen und Erfahrungen auszutauschen, über neue *shōjo*-Manga zu diskutieren und das Genre zu erneuern. Der Ōizumi-Salon wurde so zu einer produktiven Denkfabrik und Manga-Werkstatt. Aus dieser Community ging tatsächlich eine Erneuerungsbewegung des *shōjo*-Mangas hervor, deren Ziel Masuyama in einem Interview mit den Worten ausdrückt: »Lasst uns den *shōjo*-Manga verändern! Wir wollen eine *shōjo-kakumei* (»Mädchen-Revolution«) realisieren!«¹⁵ Diese Revolution sollte aber nicht nur auf der Ebene der kreativen Produktion verwirklicht werden, sondern auch auf der Ebene der konkreten Arbeitsbedingungen für Manga-Autorinnen. Diese Arbeitsbedingungen waren damals problematisch und das Autorenhonorar für *shōjo*-Manga-Anfängerinnen

12 Vgl. dazu Ishida 2008, S. 63–64.

13 Aus Hagios Essay »Eine einfache Antwort« in *Eureka*, April 1982, zit. bei Ishida 2008, S. 56. Hagio schreibt: »Es waren Hesses Bücher, die die Sperre bei mir nach und nach geöffnet haben. [...] Ja, du darfst dich ausdrücken, wie du es möchtest. Ja, du darfst existieren; wie schlecht und belanglos diese Existenz auch sein mag, du darfst existieren. Wie du möchtest, wie du es dir wünschst, wie du denkst. Du darfst es machen.«

14 Dazu gehörten später berühmt gewordene Mangaka wie Fujiko Fujio, Ishinomori Shōtarō, Akatsuka Fujio u. a. Die Tokiwasō-Community wurde deshalb zur Legende.

15 Masuyama in einem Interview mit Ishida (2008, S. 302).

war viel niedriger als das der Manga-Autoren.¹⁶ Manga zu verfassen, sollte aber für Frauen eine Art von Arbeit sein, »that allowed women to be equal to men« (Satonaka, zit. nach Schodt 1986, S. 97), wie es die Mangaka Satonaka Machiko sagt. Die Autorinnen mussten vor allem gegen konservative Redakteure kämpfen, die sie nur nach dem stereotypen alten *shōjo*-Manga-Muster zeichnen lassen wollten. Die Erweiterung zu anderen Genres hin wie Science-Fiction- oder Historienmanga wurde von ihnen abgelehnt mit dem Argument, dass die Leserinnen solche Geschichten nicht annehmen würden. Auch gegen eine solche Unterschätzung und gegen Vorurteile gegenüber den *shōjo*-Leserinnen mussten die Autorinnen kämpfen; sie glaubten fest daran, dass das, was sie ausdrücken wollten, die Leserinnen verstehen werden. Und die Leserinnen waren tatsächlich viel fortschrittlicher und offener als die Redakteure und warteten auf neue Manga-Werke mit größter Ungeduld (Ishida 2008, S. 303). So gab es eine interaktive Zusammenarbeit zwischen den Autorinnen und den Leserinnen für die Erneuerung des *shōjo*-Mangas. Und schließlich unterstützten auch die Redakteure die neue Welle. Masuyama spricht von der »*shōjo*-Manga-Revolution«, die vor allem durch die beiden außerordentlich begabten Autorinnen Takemiya und Hagio und deren Kampf ermöglicht wurde, die aber ohne die Unterstützung der Leserinnen nicht zum Erfolg hätte geführt werden können (Ishida 2008, S. 307).

Was oder wer ist *shōjo* und wie wurde *shōjo* zu *shōnen*?

Während bis in die 1970er Jahre das *shōjo*-Manga-Genre inhaltlich auf der Repräsentation der *shōjo*-Figuren für junge Leserinnen beruhte, verschob sich in den 1970er Jahren der Fokus von der Repräsentation der *shōjo* auf die des *shōnen* (Jungen). In dieser Zeit der Neuen Frauenbewegung – auch in Japan – wurde der *shōjo*-Manga zwar zu einem Genre, in dem Autorinnen sich selbst repräsentieren und selbst ausdrücken konnten; allerdings war das Hauptmotiv damals zunächst noch sehr auf die heterosexuelle romantische Liebe konzentriert. In diesem Sinn waren das Konzept der *shōjo* und das Genre des *shōjo*-Mangas »engendered« und

16 Anfang der 1970er Jahre gab es den Versuch von Autorinnen wie Mizuno Hideko und Minegishi Hiromi, die Stellung der *shōjo*-Manga-Autorinnen zu verbessern, indem sie eine gewerkschaftsähnliche Organisation schaffen wollten. Wenn man damals in *shōjo*-Zeitschriften einen ersten Preis erhielt, konnte man bei der jeweiligen Zeitschrift als »Festangestellte« (*senzoku*) Manga zeichnen; im Gegenzug war man allerdings in seiner Arbeit eingeschränkt und konnte nicht frei auch für andere Zeitschriften etc. arbeiten. Unter dem Druck von Verlagen wurde auch dieser Versuch zerschlagen und viele Autorinnen haben ihre Arbeit verloren (vgl. dazu Yonezawa 1980, S. 226–227). Erst durch den Erfolg der 24-er Gruppe konnten die Arbeitsbedingungen verbessert werden.

in der patriarchalen Gesellschaft auf die traditionellen »codes of heterosexuality« (Ögi 2001, S. 180) festgelegt. In diesem Rahmen der stark von Gender geprägten Kategorien *shōjo* und *shōjo*-Manga veröffentlichten die 24-er Autorinnen nun Geschichten, in denen *shōjo* und weibliche Körper abwesend waren und statt dessen ›schöne Jungen‹ in Liebesbeziehungen die Hauptpersonen waren. Dies war eine Sensation und löste die Revolution des *shōjo*-Mangas aus. In den Repräsentationen der »non-female bodies« wurde die *shōjo* nun »as a code and institution« (Ögi 2001, S. 182) auf der ideologischen Ebene geschaffen. Damit wurden die Leserinnen (und Leser) gezwungen, »to collaborate in making the position of the shojo« (Ögi 2001, S. 182). Und was durch diese Repräsentationen und die ›Kollaboration‹ gewonnen wurde, beschreibt Ögi so: »[T]hose texts allow girls to emancipate themselves as women without enduring the sexual suffering of the patriarchal discourse.« (Ögi 2001, S. 183).

Um die Bedeutung des Prozesses zu verstehen, der innerhalb des *shōjo*-Manga-Genres zur Entwicklung des *shōnen-ai*-Manga-Genres geführt hat, muss ein kurzer Blick auf das *shōjo*-Phänomen selbst geworfen werden. In den 1980er Jahren wurde von japanischen Gesellschafts- und Kulturkritikern *shōjo* als »new human species born of modern commodification« bezeichnet (Horikiri 1988, S. 40 f., zit. nach Treat 1996, S. 281). Warum konnte *shōjo* zu einem kulturellen Image werden, das als Symbol und Modell für den Zustand der postmodernen japanischen Gesellschaft und Kultur benutzt wurde, genauer: für den Übergang von einer produktions- zu einer konsumorientierten Gesellschaft? Durch ihren besonderen Status, weder erwachsene Frau noch Kind, weder Frau noch Mann zu sein, steht *shōjo* außerhalb der produktiven und reproduktiven Ökonomie der Erwachsenenwelt. Sie verkörpert einen ›Lebens-Zeit-Raum‹, der frei ist von den Zwängen der patriarchalen Gesellschaft und kann so die »freest, most unhampered elements of society« (Kinsella 1995, S. 244) repräsentieren. Der »non-productive space«¹⁷, für den die *shōjo* steht, besitzt das Potential, Widerstand gegen die bestehende Gesellschaft und ihre Genderverhältnisse auszudrücken. Er wird von Orbaugh als »liminal, transformative, liberatory and potentially resistant« (Orbaugh 2003, S. 206) charakterisiert.

Das *shōjo*-Sein verkörpert die Subjektivität der *shōjo* mit ihrem selbstreflexiven narzisstischen Charakter; es ist auf sich konzentriert und damit nicht auf die anderen angewiesen und deshalb auch nicht von der Gesellschaft abhängig. Weil die *shōjo* durch ihr »unmarked gender« (Orbaugh 2003, S. 217) nicht auf be-

17 Orbaugh schreibt, dass für Treat und andere dieser Raum jenseits von Produktion und Reproduktion »a potential site of resistance to the insular nuclear family and to the industrial capitalism« bedeutet (Orbaugh 2003, S. 205).

Japanische Populärkultur und Gender

Ein Studienbuch

Mae, M.; Scherer, E.; Hülsmann, K. (Hrsg.)

2016, VI, 308 S. 28 Abb., 5 Abb. in Farbe., Softcover

ISBN: 978-3-658-10062-9