
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« (Ōgi 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« (Ōgi 2001, S. 182) auf der ideologischen Ebene geschaffen. Damit wurden die Leserinnen (und Leser) gezwungen, »to collaborate in making the position of the shojo« (Ōgi 2001, S. 182). Und was durch diese Repräsentationen und die ›Kollaboration‹ gewonnen wurde, beschreibt Ōgi so: »[T]hose texts allow girls to emancipate themselves as women without enduring the sexual suffering of the patriarchal discourse.« (Ōgi 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).

stimmte Rollen und Aufgaben festgelegt ist, kann sie ein großes Potential für eine kritische Widerstandskraft, Rebellion und Freiheit entwickeln.¹⁸ Populärkulturelle Medien wie die *shōjo*-Manga haben in der japanischen Gesellschaft auch deshalb eine so große Bedeutung, weil sie den Mädchen und Frauen einen fiktiven Raum bieten, »in which the normally non-negotiable regimen of gender can be subverted and overturned« (McLelland 2000, S. 19). Diese Seite der *shōjo* wird z. B. in den Figuren der *Magical Girls* wie in »Sailor Moon« zum Ausdruck gebracht.¹⁹ Sie repräsentieren ein Potential für die Transformation, ja sogar revolutionäre Veränderung der bestehenden Gesellschaft, wie es z. B. auch in dem weiter unten behandelten Manga »Revolutionary Girl Utena« schon im Titel ausgedrückt wird.²⁰ Und weil *shōjo* als eine Art Code benutzt werden kann, muss das *shōjo*-Sein nicht beschränkt sein auf Mädchen in einem bestimmten Alter. In der freien Fantasiewelt kann jeder *shōjo* sein oder bleiben; auch wenn man älter ist oder ein anderes Geschlecht hat, kann man innerlich *shōjo* sein.

Mädchen und Frauen fühlen sich angezogen von einer »fantasy world of non-reproductive bodies«, die Buckley auch als »nongendered« bezeichnet (1993, S. 179). Warum wird aber die weibliche Subjektivität in dieser Fantasiewelt in männlichen Charakteren (*shōnen*) verkörpert? Dazu schreibt Fujimoto, dass Mädchen und Frauen – abgesehen von der Situation der Liebe – gar nicht weiblich sein müssen²¹ und trifft damit den Kernpunkt des Problems. Sobald Mädchen in die Situation der Liebe kommen, geraten sie in die von Gender geprägte Welt der patriarchalen Gesellschaft. Dort können aber nur männliche Körper »uncumbered with the burdens of reproduction« (McLelland 2000, S. 22) sein. Und deshalb nehmen *shōnen* die Position der *shōjo* ein. Darf man dies aber als »Misogynie der Frauen selbst«²² verstehen? Und ist diese Misogynie (*josei ken'o*) die Triebfeder für die Entstehung des Subgenres *shōnen ai*, wie es von manchen Manga-Forscher/innen behauptet wird?

In den Debatten und verschiedenen feministischen Interpretationen zu einem genderbezogenen Verständnis der *shōnen-ai*-Geschichten werden zwei Diskurstypen unterschieden: der »Simulations- bzw. Männerfurcht-Diskurs« und der

18 Auch für Orbaugh bedeutet das *shōjo*-Sein »the promise of resistance or social transformation« (Orbaugh 2003, S. 227).

19 Zu *Magical Girls* vgl. Köhn in diesem Band.

20 Die Hauptfigur Utena wird nicht der Kategorie *Magical Girls* zugeordnet, weil sie zwar kämpfende Heldin ist, aber keine Zauberkraft benutzt. Eine solche besondere Macht der *shōjo* wurde auch schon in der *shōjo*-Literatur vor 1945 dargestellt, z. B. in dem Roman von Okamoto Kanoko: *Shōjō ruten* (»Der Wandel des Lebens«, 1940).

21 Vgl. dazu Fujimoto 2008, S. 185.

22 Kamm (2010, S. 58) setzt sich an dieser Stelle mit Fujimotos Interpretation auseinander (Fujimoto 2008, S. 190).

»Androgynie-Narzissmus-Diskurs«.²³ Die psychoanalytisch orientierte Manga-Forscherin Mizuma Midory kritisiert den so genannten »Männerfurcht-Diskurs«, weil hier die Frau nur als Sexualobjekt in Bezug auf den Mann gedacht und weil behauptet werde, sie beuge sich aus Angst vor dem Mann in die »sichere« Fantasie der Homosexualität« (Kamm 2010, S. 55).²⁴ Mizuma kritisiert auch die Behauptung, die Ablehnung des Erwachsenwerdens sei ein wichtiges Motiv für *shōnen-ai*-Geschichten. Sie meint, im »Androgynie-Narzissmus-Diskurs« werde der (vermeintliche) Wunsch, nicht erwachsen (und damit Frau) zu werden, mit Androgynie und Narzissmus verbunden und es werde unterstellt, er verweise auf sexuelle Ängste; die Abwesenheit der Frau in den *shōnen-ai*-Geschichten werde so als Misogynie gedeutet. Dagegen sieht Fujimoto zwar, dass Misogynie als ein Grundmotiv den *shōnen-ai*-Geschichten zugrunde liegt; sie werde aber durch die Lage der Frauen in der bestehenden Gesellschaft hervorgerufen und durch die *shōnen-ai*-Geschichten werde vermittelt, warum Frauen misogyn werden (Fujimoto 2008, S. 192).

Takemiya Keiko, die mit *Kaze to ki no uta* (»Das Lied von Bäumen und Wind«, 1976–1984) die erste *shōnen-ai*-Geschichte mit expliziten Sexszenen im *shōjo*-Manga-Genre geschrieben hat, bezeichnet in einem Interview als die wichtigste Message dieses Werks, dass sie Frauen sagen wollte, in der Sexualität herrsche ein Machtverhältnis (Ōgi 2010, S. 127). In ihrem Werk gehe es um das Thema Sexualität und Gewalt, wie sie hier durch Körper von Jungen erfahren werden. Nach Ōgi Fusami behandelte Takemiya damit das Thema von Subjekt (Mann) und Objekt (Frau), dessen Problematik die *shōjo*-Leserinnen durch die Verkörperung durch Jungen deutlicher erkennen könnten. Takemiya habe dadurch die neue Möglichkeit eröffnet, dass *shōjo*-Manga als Vermittlungsmedium nun nicht nur die Vielfalt von Sexualität, sondern auch das Thema Gender direkter behandeln können (Ōgi 2010, S. 127).

Wird Gender verstanden als »fluid, characterized by androgyny and mobility« und als etwas, das »beyond the boundaries of dominant sexual identification and practice« (Buckley 1993, S. 191) liegt, dann kann dieses Gender-Verständnis zu dem scheinbaren Paradoxon führen, dass Mädchen und Frauen in den androgynen Figuren der *shōjo*-Manga und in den *bishōnen* (»schönen Jungen«) nicht etwa ideale Liebhaber oder Partner sehen, sondern sich selbst bzw. ihr »idealisiertes Selbstbild« (Ueno 1998, S. 131). Ueno schreibt dazu: »Die schönen Jungen sind für Mädchen das idealisierte Selbstbild und weder männlich noch weiblich, sondern sie gehören zum ›dritten Geschlecht« (Ueno 1998, S. 131). Die Identifizierung mit einem androgynen Jungen ist in einem patriarchalen System für Mädchen ein

23 Kamm (2010, S. 55) bezieht sich hier auf Mizuma Midory (2005).

24 Vgl. dazu Ueno 1998, S. 130.

Weg, sich selbst losgelöst von den gesellschaftlichen Zwängen und Einschränkungen der weiblichen Genderrollen zu erfahren, in einem System, in dem »it is only the male who can love another male as an equal« (McLelland 2000, S. 22).

Wenn sich Mädchen durch ihre Identifikation mit ›schönen Jungen‹ von dem ›Schmerz ihrer Passivität‹ befreien« und das »Objekt-Sein als Kern weiblicher Sexualität« überwinden wollen (Kamm 2010, S. 58), dann kann man das nicht nur als Ablehnung der weiblichen Sexualität und als Misogynie deuten, sondern es zielt vor allem auf die Frage, wie eine völlige Gleichheit in der Liebe ermöglicht werden kann. Die Manga-Autorin Kihara Toshie sagt in einem Interview, zwischen Mann und Frau sei »eine Beziehung der Gleichheit unmöglich. Deshalb [schuf ich] die Geschichten der Jungen, die diese Gleichheit anstreben« (Nakajima 1984, S. 227). Mizoguchi Akiko spricht von einer »idealized relationship of total reciprocity« (Mizoguchi 2003, S. 53). Und nach Fujimoto sind *shōnen-ai*-Geschichten eine weiterentwickelte Form von *shōjo*-Manga, in der Liebe dadurch, dass sie zwischen zwei Jungen bzw. jungen Männern besteht, als eine »höchste ›endgültige‹ Beziehung« (*kyūkyoku no ai*) dargestellt werden kann.

[...] es wird deutlich, dass *shōnen ai* nicht nur ein Mittel ist, um mit Sexualität frei umgehen zu können, sondern auch als ein Mittel angesehen wird, mit dem man die endgültige Liebe oder eine reine Beziehung herausarbeiten kann. (Fujimoto 2008, S. 200)

Ueno nennt den *shōnen-ai*-Manga ein Experiment mit der Sexualität und Liebe in einer »genderlosen Welt«. Die Repräsentation in einem männlichen Körper in *shōnen-ai*-Geschichten für Mädchen ist in einer »tief von der Gender-Ideologie verseuchten Welt« (Ueno 1998, S. 154) eine sinnvolle Strategie, um gesellschaftliche Einschränkungen umgehen zu können. In diesem Sinn sind *shōnen-ai*-Manga mit ihrer Darstellung von Gleichheit und ihrem subversiven Potential ›Laboratorien für Gender-Experimente‹ und können zu Orten des Widerstands gegen die herrschende Gender-Ordnung werden.

Gender-Strategien des *shōjo*-Mangas

Ende der 1980er und Anfang der 1990er Jahre kam es zu einer Verbindung der beiden Genres *shōjo*- und *shōnen*-Manga. Man kann mit Orbaugh diese Hybridisierung am Beispiel der Transformativität²⁵ zeigen: Während in den *shōjo*-Ge-

25 In *shōjo*-Manga- und -Anime-Geschichten verwandeln sich weibliche jugendliche Hauptfiguren durch die Veränderung ihres Äußeren (oft durch ein bestimmtes Kostüm, aber auch durch die Transformation in einen schönen, reifen, weiblichen Körper) und gewinnen da-

schichten die Transformationen innerlich hervorgerufen wurden und »ontological in nature« waren, waren sie in *shōnen*-Geschichten äußerlich, mechanisch und »emphatically temporary« (Orbaugh 2003, S. 215). In dem Manga »Sailor Moon«, der von 1992 bis 1997 erschienen ist, zeigt sich die »*shōjo-shōnen*-hybridität« (Orbaugh 2003, S. 215) darin, dass sich die Protagonistinnen in Kämpferinnen verwandeln – einerseits durch eine »innate mystical power« (intern) und andererseits, indem sie spezielle Kampfanzüge anlegen (extern). Damit entwickelt sich das Image der *shōjo* von Passivität, Narzissmus, Konsumorientierung und Verantwortungslosigkeit weiter zu einer starken, aktiven *shōjo*, die gegen die Mächte des Bösen kämpft und Verantwortung für die Gesellschaft übernimmt.²⁶ Gleichzeitig aber behält sie die *shōjo*-Charakteristika der Freiheit von gesellschaftlichen Erwartungen und Zwängen und des »unmarked gender«. Damit kann sie sowohl weibliche wie männliche Eigenschaften und Verhaltensweisen zeigen, ohne auf eine bestimmte Genderrolle festgelegt zu sein.

Es ist bemerkenswert, dass das Genre *shōjo*-Manga in den 1950er Jahren mit einer Transgender-Geschichte entstanden ist, in der ein Mädchen in männlicher Repräsentation erscheint: *Ribon no kishi* (»Der Ritter mit der Schleife«²⁷, 1953–1956) von Tezuka Osamu. Fujimoto Yukari meint, dass Tezuka, inspiriert durch das Takarazuka-Revue-Theater²⁸, dem *shōjo*-Manga von Anfang an die Thematik des Transgender eingeprägt hat (Fujimoto 2008, S. 180). Transgender meint das Phänomen, dass ein Mädchen in männlicher Erscheinung auftritt – durch männliche Kleidung, Verhaltens- und Sprechweise. In manchen Geschichten geben sich diese »Transgender-Mädchen« nach außen als Jungen (wie in »Der Ritter mit der Schleife«) oder sie verheimlichen ihr weibliches Geschlecht nach außen

durch übernatürliche Kräfte, um gegen böse Mächte zu kämpfen. Die Verwandlung von männlichen jugendlichen Hauptfiguren in *shōnen*-Manga und -Anime erfolgt dagegen häufig in Form einer Transformation in einen Roboter oder eine Maschine (oder sie bedienen einen Riesenroboter oder eine Maschine).

- 26 In »Sailor Moon« z. B. sind die negativen Charakterzüge der *shōjo* wie Narzissmus oder Konsumorientierung bei Tsukino Usagi, der »Protagonistin im Alltag«, noch vorhanden und das macht sie für normale Leserinnen sympathisch und vertraut; die negativen Charakterzüge werden aber kritisch reflektiert und in der transformierten Form als Sailor Moon überwunden. Dies verweist auf eine mögliche positive Entwicklung als Vorbild und Motivation für die Leserinnen.
- 27 In »Der Ritter mit der Schleife« ist die Hauptfigur die Prinzessin Sapphire, die durch den Streich eines Engels mit einem männlichen und einem weiblichen Herz geboren wurde und mal als Prinz, mal als Prinzessin auftritt. Ihr Bewusstsein ist eigentlich weiblich, aber sie verhält sich völlig männlich, wenn sie als Prinz repräsentiert ist.
- 28 Das Takarazuka-Theater wurde 1914 als Mädchen-Revue gegründet; ihm gehören bis heute nur unverheiratete Frauen an, die auch Männer-Rollen spielen. Es ist bis heute – auch weltweit – ein sehr beliebtes Revue-Theater.

nicht trotz ihrer männlichen Erscheinung (wie in »Die Rosen von Versailles«²⁹, 1972–1973). Es geht aber nicht nur um ihre äußere Erscheinung; wichtiger ist, dass sie ein die Gendergrenze überschreitendes Bewusstsein von ihrem Selbst haben.

Die weitere Entwicklung des shōjo-Mangas nach Tezuka ist – so Fujimoto – dadurch vorbestimmt worden, dass die Innenwelt der shōjo seit diesem Anfang eine genderlose Welt war; das hätte dann zu vielfältigen Experimenten mit Überschreitungen von Gendergrenzen geführt und diese Experimente seien immer weiter fortgesetzt worden (Fujimoto 2008, S. 182). Zur Bestätigung dieser These weist Fujimoto darauf hin, dass gerade gesellschaftlich bekannt gewordene wichtige shōjo-Manga-Werke diese Überschreitung von Gendergrenzen thematisieren.³⁰

Die Möglichkeit der Überschreitung von Gendergrenzen weist darauf hin, dass Gender kein »Sein«, sondern ein »Tun« (*doing gender*) ist. Für Judith Butler wird Gender performativ konstituiert (durch Sprache und Diskurse) und in diesem Sinn könnte man sagen, dass die Performativität dem durch Gender bestimmten Subjekt vorausgeht. Gender besteht aus den konstitutiven Akten selbst, und deshalb kann das Subjekt seine eigene Identität frei gründen, weil sie weder als nur weiblich noch als nur männlich festgelegt ist. Allerdings ist diese freie Gendergestaltung im realen Leben durch gesellschaftliche und kulturelle Normen und Zwänge noch kaum wirklich realisierbar und lebbar. Die genderbezogene Agency (Handlungsfähigkeit) und Subversion sind nicht frei und beliebig; es kommt darauf an, wodurch und wie sie in einem jeweiligen Kontext ermöglicht werden. »Subversion must take place from within existing discourse«, schreibt Sara Salih (2007, S. 59). Und sie fragt: »[T]hen how can we tell that it is subversion at all?« (S. 58). Wenn gesagt wird: »All gender is a form of parody« (S. 57), was macht dann eine subversive Parodie aus? Sind die *shōnen-ai*-Geschichten, die die Manga-Autorinnen in den 1970er Jahren in das shōjo-Manga-Genre eingeführt haben, subversive Parodien? Diese Frage kann hier nicht weiter vertieft werden; aber es kann festgestellt werden: *Shōnen-ai*-Geschichten – wie auch die Geschichten mit Transgender-Mädchen – verweisen auf ein Konzept der Performativi-

29 »Die Rosen von Versailles« ist ein höchst erfolgreicher shōjo-Manga von Ikeda Riyoko. Die Hauptfigur, das Mädchen Oscar, das von seinem Vater, einem französischen General, als Junge erzogen wurde, führt schon mit 14 Jahren die königliche Schlosswache an und wird eine enge Vertraute der Königin Marie Antoinette. Sie stirbt beim Sturm auf die Bastille auf der Seite des Volkes. Oscars Bewusstsein ist weiblich, aber sie macht eine männliche Karriere als mutiger und freier Mensch; in der kameradschaftlichen Beziehung zu ihrem Jugendfreund, dem Unteroffizier André, erkennt sie am Ende eine Liebe in Gleichheit.

30 Als Beispiele dafür nennt Fujimoto: »Die Rosen von Versailles« von Ikeda Riyoko (1972–1973), »Das Lied von Bäumen und Wind« von Takemiya Keiko (1976–1984) und *Hi izuru tokoro no tenshi* (»Kaiser des Landes der aufgehenden Sonne«, 1980–1984) von Yamagishi Ryōko.

tät, das die Manga-Autorinnen in ihren Werken bereits angewendet haben, als es Butlers Theorie noch nicht gab.

Man kann in den *shōjo*-Manga zwei Strategien unterscheiden, mit denen sich Mädchen von den ihnen durch das weibliche Gender gesellschaftlich und kulturell auferlegten Zwängen und Einschränkungen befreien und neue Wege suchen können:

- 1) Transgender-Strategie: Mädchenfiguren treten in männlicher Repräsentation auf, wie in »Der Ritter mit der Schleife« oder »Die Rosen von Versailles«. Mit dieser Strategie konnte man starke, mutige und unabhängige Mädchenfiguren darstellen.
- 2) *Shōnen-ai*-Strategie: Mädchen werden in Jungenfiguren dargestellt. Damit kann man schwierige Themen und Beziehungen ohne Rücksicht auf die Einschränkungen, die gesellschaftlich Mädchen/Frauen auferlegt werden, behandeln. Man kann damit aber auch in der Liebe eine reziproke Beziehung in völliger Gleichheit, also ohne die strukturell in der Mann-Frau-Beziehung angelegte Hierarchie entwickeln.

Im Folgenden möchte ich nun zwei Manga-Geschichten analysieren: zuerst *Shōjo kakumei Utena* (»Revolutionary Girl Utena«, 1996–1997) von Saitō Chiho, in der die erste der genannten Strategien angewendet wird, und dann *Zankokuna kami ga shihaisuru* (»The Savage God Reigns«, 1993–2001) von Hagio Moto, in der die zweite Strategie thematisiert wird. Aber in beiden Fällen werden nicht nur die Konventionen der beiden Strategien übernommen, sondern auch Antithesen dazu und die Dekonstruktion von Gender und Liebe zum Ausdruck gebracht.

***Shōjo kakumei Utena*: Die Dekonstruktion von Gender**

In dem Manga *Shōjo kakumei Utena* (»Revolutionary Girl Utena«)³¹ von Saitō Chiho³² ist die Hauptfigur Tenjō Utena ein sportliches, sehr aktives 14-jähriges Mädchen, das eine modifizierte Schuluniform für Jungen trägt und Jungenspra-

31 Melissa Sohlich weist zurecht darauf hin, dass es zu diesem außergewöhnlichen und »revolutionären« Werk, das auch auf internationaler Ebene bekannt und beliebt wurde, bisher keine tiefgehende wissenschaftliche Interpretation gibt (Sohlich 2011, S. 17–18). Eine Ausnahme ist m. E. Oshiyama (2007).

32 Das ursprüngliche Konzept der Geschichte *Shōjo kakumei Utena* wurde von dem vierköpfigen erfahrenen Anime-Hersteller-Team BePapas unter der Leitung von Ikuhara Kunihiko, das bereits zuvor an dem Bestseller-Anime »Sailor Moon« maßgeblich beteiligt war, zusammen mit der *shōjo*-Manga-Autorin Saitō Chiho geschaffen und 1997 als Anime im Fernse-

che spricht³³. Mit ihrem langen Haar und ihren großen Augen ist sie zwar eindeutig eine *shōjo*-Figur, in ihrem Selbstverständnis ist sie aber als ein Transgender-Mädchen zu verstehen. Ungewöhnlich für ein Mädchen ist ihr Wunsch, statt eine Prinzessin ein Prinz zu werden und sie meint damit, ein »starker und edler« (*tsuyoku kedakai*) Mensch zu werden. Utena kommt in ein Internat, in dem unter auserwählten Schülern Duelle stattfinden, bei denen der Sieger das (Zauber-) Schwert »Dios« und dessen »Behüterin«, die »Rosenbraut« Himemiya Anthy, gewinnt. Er kann damit die Macht erlangen, die »Welt zu revolutionieren«. Nicht nur in diesem Duell-Motiv, sondern auch in dem Setting des Konkurrenzkampfs und des Belohnungssystems (Schwert als Machtsymbol und schöne Frau als Belohnung) selbst kann man die Struktur des *shōnen*-Genres erkennen, die in die Utena-Geschichte eingebaut ist. Weil aber hier eine Frau, Utena, als Duellantin auftritt, erhält die Gesamtsituation eine parodistische Note, obwohl Utena aus einem anderen Motiv das Duell gewinnen will: Sie will die Rosenbraut Anthy als Freundin retten. Anthy scheint eine willen- und emotionslose Dienerin zu sein, die sich dem jeweiligen Sieger des Duells als ihrem »Herrn« und »Verlobten« völlig unterwirft. Empört darüber will Utena sie aus dieser Situation herausholen, sie verstehen und ihre Freundin sein. Um sie zu befreien, stellt sie sich einem Duell, in dem sie gewinnt. Aber im Kampf gegen den geheimnisvollen Schuldirektor Ōtori Akio, der Anthys Bruder ist, von dem sich aber später herausstellt, dass er die dunkle Macht »Ende der Welt« ist, verliert Utena und gerät anstelle Anthys in die Lage der Rosenbraut. Als sie merkt, dass Anthy, die die Aufgabe der Rosenbraut an Utena übergeben hat, in einem Sarg eingesperrt ist, fordert sie nochmals das »Ende der Welt« zum Kampf heraus. Sie erfährt, dass die dunkle Macht »Ende der Welt« ursprünglich als »Dios der Dunkelheit« zusammen mit dem »Dios des Lichts« als eine vereinigte Macht über die Welt geherrscht hat, dass sie sich dann aber mit diesem entzweit und ihn um seine Macht gebracht hat. Utena kämpft ge-

hen ausgestrahlt. Deshalb wird als Autorenteam des Originals BePapas genannt (zur Entstehungsgeschichte vgl. Sohlich 2011, S. 18–19). Das originelle und innovative Werk *Shōjo kakumei Utena* ist ein besonders interessantes Beispiel für das Mediamix-Phänomen in der Populärkultur. Bereits während der Ausstrahlung des Anime und auch später reizte es viele Künstler dazu, diese Geschichte als Manga, Musical- und Theaterstück, als Roman, Kino-Animefilm und als Game jeweils mit einer etwas anderen Handlung und Akzentsetzung zu re-produzieren. Der Manga *Shōjo kakumei Utena* von Saitō Chiho mit einer von dem Anime abweichenden Handlungsführung ist als ein unabhängiges Werk zu betrachten.

- 33 Weil in der japanischen Sprache die männliche und die weibliche Sprechweise (auf der nicht-offiziellen privaten Sprachebene) verschieden sind, spielt die Sprache für die Gender-Performativität eine wichtige Rolle. Nicht grundsätzlich grammatikalisch, aber in kleinen Nuancen wirkt die männliche Sprache informeller und grober, während die weibliche Sprache höflicher, weicher ist und damit als weiblicher empfunden wird. Um ein stärkeres Selbstbewusstsein zu demonstrieren, ist deshalb die männliche Sprache geeigneter.

gen das »Ende der Welt« und bringt es zum Verschwinden, indem sie – stellvertretend für den »Dios des Lichts« – wieder die ursprüngliche Einheit mit dem »Ende der Welt« herstellt. Am Schluss der Geschichte ist Utena aus dem Internat verschwunden, aber nun wird Anthy so, wie Utena war: Sie trägt eine Jungen-Schuluniform, ist sportlich, stark und aktiv. Nur sie weiß, dass Utena noch lebt; denn – so ihre letzten Worte in der Geschichte – »die Welt ist noch nicht revolutioniert« (Saitō 2003, Bd. 3, S. 64). Das werde erst geschehen, wenn sie sich wieder mit Utena treffe – und so geht sie auf die Suche nach ihr.

Dies ist eine allegorische märchenhafte Geschichte mit vielen symbolischen Hinweisen auf die Genderdifferenz; in ihrem Kern geht es um die Dekonstruktion des Genderkonzepts. Utena will, wie die Hauptfigur Oscar in »Die Rosen von Versailles«, ein »Mensch«, ein »starker und edler« Mensch (›Prinz‹) werden und das heißt, ein Subjekt sein. Dagegen wird Himemiya Anthy (*hime* bedeutet ›Prinzessin‹ und *miya* ›Tempel‹ oder ›Palast‹, womit auf das Motiv ›Märchenprinzessin‹ verwiesen wird)³⁴ als die Verkörperung der ›Frau‹ dargestellt, die als willenloses und emotionsloses Objekt dem Mann gehorcht und dient. Anthy symbolisiert damit das alte Genderkonstrukt ›Frau‹ bzw. ›Weiblichkeit‹.

Dass Utena ein ›Prinz‹ werden will, wird in der Erzählung dadurch motiviert, dass sie von einem Mann (später stellt er sich als »Dios des Lichts« heraus) gerettet wurde, als sie als Kind ohne Eltern in Verzweiflung und Einsamkeit fast in einem Fluss ertrunken wäre; er sagte ihr, sie würden sich wiedersehen, wenn sie stark und mutig weiterleben würde. In diesem Motiv tritt zwar der weibliche Traum von einem Prinzen hervor, Utena will ihn aber nicht als ›Prinzessin‹ ›heiraten‹, sondern sie will selbst ein solcher starker Mensch werden. Allerdings erlebt sie – wie Sapphire in »Der Ritter mit der Schleife« und Oscar in »Die Rosen von Versailles« – auch ›Krisensituationen‹, wenn sie glaubt, ihren Prinzen vor Augen zu haben. Dann gerät ihre Identität ins Wanken; sie schwankt zwischen ihrer Vorstellung, selbst ›Prinz‹ zu sein und ihrem verborgenen, noch nicht überwundenen Wunsch, ›Prinzessin‹ zu sein. Als sie einmal in einem Duell verloren hat, tritt sie als Mädchen (in Mädchen-Schuluniform) auf. Und als sie gegen Ōtori Akio (das »Ende der Welt«) verliert, wird sie als seine Rosenbraut in die ›weibliche‹ Rolle gezwungen: Die Verlobung und die »Zeremonie der Vereinigung« (*chigiri no gishiki*) (Saitō 2003, Bd. 2, S. 251–252) deuten darauf hin. Durch diese Kontrastie-

34 Weil in dieser Erzählung immer wieder von Prinz oder Prinzessin die Rede ist, kann man das »Cinderella«-Motiv in Erinnerung rufen, das Saitō Minako erwähnt (1998, S. 33 f.). Colette Dowling hat die heimliche Angst von Frauen vor Selbstständigkeit und den Wunsch nach Rettung (Anerkennung, Liebe und Selbstbestätigung) durch einen Prinzen in ihrem gleichnamigen Buch *Cinderella Complex* genannt (Dowling 1981); anstelle dieses Prinzessinnen-Motivs steht in der Utena-Geschichte der Wunsch nach dem Prinz-Sein.

Abbildung 1 Utenas Erscheinungsbild trägt deutlich männliche Züge, was vor allem an den Augen sichtbar wird



Quelle: Saitō Chiho/BePapas: »Shōjo kakumei Utena«, Shōgakukan, Nr. 3, S. 44–45

rung wird im Rückschluss klar, dass das, was Utena mit dem ›Prinz‹-Sein meint, nichts anderes bedeutet, als die Position eines Subjekts einzunehmen.

Als Utena merkt, dass sie Anthy weder verstehen noch ihre wirkliche Freundin sein konnte, sondern durch ihre eigene Schwäche und einen Fehler diese in eine schwierige Situation gebracht hat, will sie das »Ende der Welt« besiegen, um Anthy zu retten. Utena, die trotz ihrer modifizierten Schuluniform für Jungen insgesamt weiblich (ihre großen runden Augen und ihre Gestalt) repräsentiert wird, wird in der Kampfszene gegen das »Ende der Welt« in männlicher Gestalt dargestellt; vor allem ihre Augen werden jetzt nicht mehr als runde weibliche Augen, sondern in länglicher männlicher Form gezeichnet (Abb. 1). Als das »Ende der Welt« sie – überrascht von ihrer Stärke – fragt, wer sie sei, antwortet sie: »Utena, das bedeutet diejenige, die die Blume beschützt.« (Saitō 2003, Bd. 3, S. 48)³⁵

³⁵ Das japanische Wort *utena* bedeutet Kelchblatt, das die Blüte schützt; *anthe* in Anthy bedeutet im Altgriechischen: ἄνθη Blume.

In der märchenhaft-allegorischen Geschichte von Utena werden die Problematik der Genderdifferenz und die Überschreitung von Gendergrenzen dargestellt. Das in gewissem Sinn mythologische Geschwisterpaar (Anthy und das »Ende der Welt«) – an einer Stelle werden sie tatsächlich als göttliche Figuren in einem Mythos dargestellt – verkörpert die Prototypen von Mann (»Ende der Welt«), der voller Machtgier um die Herrschaft über die Welt kämpft, und Frau (Anthy), die nur passiv und willenlos den Männern gehorcht. Diese Spaltung und Dichotomie von Mann/Subjekt und Frau/Objekt kann nur zum »Ende der Welt« führen. Deshalb muss das dichotomische Genderkonzept überwunden und revolutioniert werden von Menschen, die stark und edel sind und die beide Eigenschaften (weiblich und männlich) vereinen können. Utena verkörpert deshalb die Weiterentwicklung der männlich repräsentierten Mädchenfiguren wie Sapphire und Oscar. Oshiyama Michiko sieht die Utena-Geschichte als eine »Synthese der Mädchenfiguren in männlichen Repräsentationen im japanischen Manga« insgesamt (Oshiyama 2007, S. 272). Aber diese Geschichte endet nicht mit einem Happy End in der »Vollendung der Liebe«, wie in den meisten »Mädchen als Kämpferinnen«-Narrativen,³⁶ sondern geht noch einen Schritt weiter; denn Utena will letztlich die Welt revolutionieren. Mit Oshiyama meint Sohlich, dass der Manga *Utena* in seiner revolutionären Qualität »etwas vollkommen Neues [ist], was es in dieser Form kein zweites Mal gegeben hat« (Sohlich 2011, S. 40). Das Ideal des *shōjo*-Mangas, die Liebe als Ziel, wird durchbrochen und dekonstruiert und ein anderes Ideal wird geschaffen: Utena vereint Stärke und Edelmut mit Freundschaft. Man könnte aber auch die beiden Figuren Utena und Anthy – analog zu den beiden gespaltenen Dios – als zwei Pole einer Frau/eines Mädchens verstehen, die gespalten ist in eine »weibliche« und in eine »männliche« Hälfte. Am Ende der Geschichte kann deshalb Anthy, für die Utena gekämpft hat, als eine Einheit und als ein starker Mensch, der beide Pole bzw. Elemente in sich vereint, erscheinen. In diesem Sinn kann man hier von der Dekonstruktion der bestehenden Genderkonstrukte sprechen. Aber diese Revolution muss erst noch stattfinden, wie Anthy ankündigt.

36 In der Geschichte von Oscar in »Die Rosen von Versailles«, die als »Mensch«, der sie werden wollte, stirbt, gibt es zwar kein Happy End, aber ihre Liebe und Verbundenheit mit André wird durch ihren Tod verewigt.

***Zankokuna kami ga shihaisuru*³⁷: Die Dekonstruktion der Liebe**

Die Mangaka Hagio Moto ist eine der repräsentativsten *shōjo*-Manga-Autorinnen der 24-er Gruppe, die zusammen mit Takemiya Keiko, Yamagishi Ryōko und anderen die »*shōjo*-Revolution« verwirklicht hat. Hagios Debüt wurde in der japanischen Gesellschaft als »Hagio-Schock« wahrgenommen. Der Schock bestand aber nach Yonezawa nicht in der »Neuartigkeit ihrer Themen und Techniken«, sondern in der »Begeisterung«, die ihre Werke auslösten durch ihre »Vollkommenheit und Sicherheit«. »Dichter Strukturaufbau, verfeinerte Techniken, Neuheit der Motive, poetischer Geschmack, all dies schafft eine vollkommene Welt [...] und lässt die Spannung anhalten. Das ist ein Beispiel dafür, dass der *shōjo*-Manga das kann.« (Yonezawa 2008, S. 220). Der Kulturanthropologe und Manga-Forscher Matt Thorn spricht in einem Interview mit Hagio vom »Schock«, den er mit 22 Jahren durch die Erkenntnis erhielt, dass ein Manga Menschen einen solchen Impuls geben kann (er las »Das Herz von Thomas«); der Einfluss dieses Werks sei so groß gewesen, dass es sein Leben verändert habe (Thorn 2011, S. 175–176). Der Übersetzer und Literaturkritiker Giorgio Amitrano schreibt, dass er durch die Schriftstellerin Yoshimoto Banana auf Hagio aufmerksam gemacht wurde mit den Worten, Hagio sei wie Dostojewski. Bei der Lektüre habe er eine Begeisterung erlebt, die sonst nur in der Jugend möglich sei. Hagios Werk (*Zankokuna kami*) sei für ihn eine neue Welt gewesen, die sich wie ein Roman lesen lasse und deshalb mit der Literatur viele Gemeinsamkeiten habe, aber zu einer anderen Dimension gehöre. Er sei überzeugt gewesen von der »Größe« dieses Werks (Amitrano 2011, S. 172).

Wie andere Autorinnen der ersten Generation hat auch Hagio mit einigen *shōnen-ai*-Geschichten angefangen. Der bekannteste Manga dieses Genres in ihrer ersten Phase ist *Tōma no shinzō* (»Das Herz von Thomas«, 1974–1975), in dem zwei Jungen in einem deutschen Internat die Hauptfiguren sind. In diesem Werk ist das Grundmotiv des späteren Mangas *Zankokuna kami* bereits enthalten, ebenso wie einige Handlungselemente. Sexueller Missbrauch, Kindheitstraumata, gestörte Familienbeziehungen – das sind Motive, die in Hagios Werken immer wieder auftauchen. Zu dem Themenkreis der Liebe zwischen Eltern und Kindern

37 Der Manga ist bisher nicht in Übersetzung erschienen. Im Englischen wird der Titel häufig mit »A Cruel God Reigns« wiedergegeben; er wird aber auch »The Savage God Rules« oder »The Savage God Reigns« übersetzt. Hagio wählte den Titel ursprünglich bezogen auf ein Zitat von William Butler Yeats bzw. Al Alvarez' Buch *The Savage God: A Study of Suicide* von 1972. Deshalb wird in diesem Beitrag der Titel »The Savage God Reigns« benutzt. Die deutsche Übersetzung ist: »Ein grausamer Gott herrscht«. Im Folgenden wird der japanische Titel abgekürzt als *Zankokuna kami*.

(Mutter und Tochter) bzw. der Unmöglichkeit dieser Liebe, der auch ein Hauptmotiv des Werks *Zankokuna kami* ist, gehört Hagios Manga »Leguantochter« (*Iguana no musume*, 1992).

Die Motive von Gewalt und Liebe werden gegenüber den beiden genannten Werken in dem über 3000 Seiten langen Manga *Zankokuna kami ga shihaisuru* noch vertieft. Zuerst ist er als Serien-Manga in der Zeitschrift *Petit Flower* von 1993 bis 2001 (jeden zweiten Monat) erschienen und wurde 2003 zunächst in 17 Bänden und dann in 10 Bänden (jeweils 300–350 Seiten stark) in einer Shōgakukan-Taschenbuchausgabe veröffentlicht. 1997 wurde Hagio für diesen Manga mit dem renommierten Tezuka-Osamu-Manga-Preis ausgezeichnet. Der Titel des Mangas stammt nach Hagio aus einem Zitat von William Butler Yeats, das sie in Al Alvarez' *The Savage God: A Study of Suicide* (1972) gefunden hat.

In diesem Manga geht es um den sensiblen Jungen Jeremy, der zu Beginn der Geschichte 15 und am Ende 19 Jahre alt ist. In den ersten drei Bänden wird die Handlung in der Erzählperspektive von Jeremy selbst und ab Band 4 bis Band 10 aus der Perspektive seines Stiefbruders Ian erzählt. Am Anfang des Mangas steht ein Satz von Ian: »Ich will eine Geschichte der Traurigkeit erzählen«, über die er selbst aber erst später Klarheit gewinnen wird. Sie beginnt mit der Szene der Beerdigung seiner Stiefmutter (Jeremys Mutter), die bei einem Autounfall gestorben ist; sein Vater, der das Auto fuhr, wird kurz darauf sterben. Bei dieser Beerdigung – so wird es angedeutet – schöpft Ian den Verdacht, dass sein Stiefbruder Jeremy, der sich merkwürdig verhält, der Mörder der beiden sein könnte. Dann geht es in einem Zeitsprung zurück zum eigentlichen Beginn der Geschichte, in der die Hauptfigur Jeremy mit seiner alleinerziehenden Mutter Sandra in Boston lebt. Sie lernt den wohlhabenden englischen Adligen Greg Rowland kennen und lieben. Die beiden wollen bald schon heiraten und nach England ziehen. Bevor sie heiraten, setzt Greg Jeremy unter Druck und missbraucht ihn. Jeremy, der seine labile Mutter sehr liebt, kann sich nicht wehren, wenn er von Greg immer wieder zum Sex gezwungen wird unter der Drohung, die Verlobung mit seiner Mutter aufzulösen und sie zu verlassen. Um dies zu verhindern, willigt Jeremy ein unter der Bedingung, dass Greg sie heiratet. Nach dem Umzug nach England hört der sexuelle Missbrauch nicht auf, sondern wird immer schlimmer. Um seine Mutter glücklich zu machen, gerät Jeremy immer tiefer in die Fänge seines Stiefvaters und wird von diesem immer wieder grausam missbraucht und misshandelt. Allmählich sieht er den einzigen Ausweg aus dieser Situation darin, den Stiefvater zu töten. Er manipuliert die Bremse von dessen Auto und Greg stirbt tatsächlich bei einem Autounfall, aber zu Jeremys Entsetzen saß seine Mutter unerwartet mit in dem Auto, was ihn in Schock und tiefe Verzweiflung versetzt.

Im zweiten Teil der Geschichte schöpft sein Stiefbruder Ian wegen Jeremys merkwürdigen Verhaltens Verdacht, dass dieser seinen Vater getötet haben könn-

te; er hat Jeremy in der Nacht vor dem Unfall aus der Garage kommen sehen. Ian versucht, Jeremy zu einem Geständnis zu zwingen, und erfährt, dass dieser von seinem Vater immer wieder missbraucht wurde, was er zuerst nicht glauben kann. Später entdeckt er jedoch Beweise (u. a. Fotos des geschlagenen Jeremy) im Nachlass seines Vaters. In Zweifel und Reue, weil er im selben Haus so lange nichts gemerkt und dadurch Jeremy in Stich gelassen hatte, will Ian seinem Stiefbruder helfen. Die beiden gehen einen langen Weg der Verzweiflung und Qual, weil Jeremys tiefes Leiden und sein Trauma kaum geteilt und nicht geheilt werden können.

Die sehr umfangreiche Geschichte von *Zankokuna kami* ist wegen der Darstellung der grausamen Misshandlungen und wegen des tiefen Leidens Jeremys stellenweise nur schwer zu ertragen. Weil sie eine hohe Qualität in der Narration und in der visuellen Darstellung aufweist, kann man sie ohne Zweifel als einen Höhepunkt in der Entwicklung des shōjo-Mangas bezeichnen, wenn man sie überhaupt noch in die Kategorie shōjo-Manga einordnen kann, denn sie sprengt dessen Rahmen in ihrer Tiefe und Größe. Hagio Moto hat – angefangen mit dem Manga »Das Herz von Thomas« (1974) und auch mit *Jūichigatsu no gimunajiumu* (»Das November-Gymnasium«, 1971) – einige shōnen-ai-Geschichten geschrieben. Durch das Motiv des Jungen-Paars Jeremy und Ian sind auch im Manga *Zankokuna kami* Elemente einer Boys'-Love-Geschichte enthalten, aber es ist doch fragwürdig, ob man die Geschichte diesem Genre zuordnen kann. Dieser Manga hat Elemente aus verschiedenen Genres und kann nicht einer bestimmten Kategorie oder einem einzelnen Genre zugeordnet werden.

In *Zankokuna kami* geht es nicht nur um Elemente einer shōnen-ai-Geschichte, sondern überhaupt um die Liebe oder was man dafür hält, und um die Unmöglichkeit der Liebe durch den Egoismus und die Schwächen der Menschen. Der brutale Stiefvater Greg, liebt, so sagt er selbst, seine Frau Sandra und will mit ihr eine glückliche Familie bilden, da er selbst in einer unglücklichen Familie mit ständig streitenden Eltern aufgewachsen ist; das ist sein Hauptmotiv, an dem er immer wieder scheitert. Trotz seiner grausamen Misshandlungen nennt er seine Gefühle für Jeremy auch »Liebe«, von der er nicht frei komme. Hagio stellt ihn keineswegs nur negativ als ein Monster oder einen brutalen Mann dar, sondern als sehr facettenreichen Menschen, der zwar gesellschaftlich erfolgreich ist, aber im Grunde tief unglücklich bleibt. Er scheitert mit seinem Versuch, eine glückliche Familie aufzubauen; weil er sich von seiner ersten Frau (Ians Mutter) betrogen fühlte, hat er sie zum Selbstmord getrieben.

Noch schwieriger und problematischer ist die Liebe von Jeremys Mutter Sandra. Sie ist eine labile, unsichere Person, die, nachdem ihr erster Mann früh verstorben ist, den jungen Jeremy sehr liebt, ihn wie einen Geliebten und »Ersatzmann« behandelt und ihm dadurch viel zumutet; er muss sich für sie und für ihr

Glück verantwortlich fühlen. Nach ihrem Tod stellt sich in ihren Tagebucheinträgen heraus, dass sie zwar Greg sehr geliebt und nach außen einen glücklichen Anschein erweckt hat, aber zugleich sehr verunsichert war. Sandra scheint die Beziehung zwischen ihrem Mann und Jeremy geahnt zu haben, wollte es aber nicht wahrhaben. Jeremy kann das nicht fassen, da Greg immer das Glück der Mutter angeführt hat, um ihn zu erpressen. Sandra war also – vielleicht – keine unschuldige liebevolle Mutter, sondern eine Mittäterin, die es wissend geschehen ließ und ihn im Stich gelassen, ja verraten hat. Es wird aber nie klar, ob sie es wirklich gewusst hat. Diese Situation bringt Jeremy in tiefe Zweifel und macht ihn misstrauisch allen Menschen gegenüber. Zwar ist die Liebe das Hauptthema dieser Geschichte; es geht aber nicht um eine Liebesgeschichte, sondern um den Zweifel an dem, was man Liebe nennt. Ian, der seinen Stiefbruder in seiner tiefen Verzweiflung und seinem Schmerz erreichen will, und Jeremy, der an so etwas wie die Liebe nicht mehr glauben kann und sich dagegen sperrt, führen viele Gespräche über die Liebe. Sie wird von Jeremy als etwas betrachtet, das Menschen zum Gehorsam zwingt. Eltern, die ihre Kinder ›lieben‹,bürden ihnen ihre eigenen Traumata auf, wie es in der Geschichte durch das scheinbar fröhliche und glückliche Mädchen Marjory verdeutlicht wird, das wegen der Kindheitstraumata seiner überbehütenden Mutter immer wieder Selbstmord versucht. Die Eltern, die für die ohnmächtigen Kinder zuerst »wie Gott« sind, »beherrschen sie mit Liebe und Gewalt«: »Die Kinder werden durch die Gefühle der Eltern geprägt, beherrscht und verflucht« (Hagio 2005, Bd. 10, S. 291) und »lernen so selbst Gewalt«. Eltern (miss-)brauchen »ihre Kinder als Opfergabe für ihr eigenes Leben« und diese Kette werde immer weiter fortgeführt (Hagio 2005, Bd. 10, S. 293).

Jeremys Misstrauen und Zweifel richten sich aber nicht nur gegen Eltern im Allgemeinen, sondern vor allem gegen sich selbst; er sei ein »Mörder« und verdiene deshalb keine Liebe. Er bleibt lange Zeit nach außen verschlossen, scheint emotionslos und ohne Sinnesempfindungen geworden zu sein. Er erhält Therapien, wird wegen seiner niedrigen Selbsteinschätzung und mangelndem Selbstwertgefühl immer wieder rückfällig, nimmt Drogen und prostituiert sich; nachdem er wieder nach Boston zurückgekehrt ist, lebt er davon. Immer wieder vor Weihnachten – der Unfall/Mord seiner (Stief-)Eltern geschah kurz vor Weihnachten – verfällt er in eine tiefe Krise, in die auch Ian, ihn beschützend, mit hineingezogen wird; diese immer wiederkehrende Krisenphase nennt er Zustand des »Schiffbruchs zu zweit«. Ian will ihn, weil er so lange nichts gemerkt und Jeremy im Stich gelassen hat, auffangen und seinen Schmerz teilen. In diesem gemeinsamen Kampf werden sie ein Paar, das noch einen langen Weg vor sich hat, bis es mit der schlimmen Vergangenheit und Realität umgehen kann. Ian in seiner beschützenden Rolle, die von Jeremy immer wieder zurückgewiesen wird, nimmt auch mütterliche Züge an; er fühlt: »Als hätte ich ihn geboren«. Am Ende heißt es

in der Hintergrundnarration: »Die Liebe geht immer wieder zwischen Leben und Tod hin und her.« (Hagio 2005, Bd. 10, S. 346).

Hagio hat in ihren Geschichten eine Distanzierungsstrategie angewendet, die in *shōjo*-Manga oft benutzt wird: Der Manga *Zankokuna kami* spielt nicht in Japan, sondern in Europa/Amerika (räumliche Distanz) und es geht nicht um zwei Mädchen/Frauen, sondern um zwei Jungen/junge Männer (auf Gender bezogene Distanz). Wenn es in *Zankokuna kami* um eine *shōjo* gegangen wäre, wäre es eine ganz andere Geschichte geworden. So konnte Hagio mit Abstand und in relativer Freiheit die grausame Geschichte eines Missbrauchs bzw. einer seelischen und physischen Grausamkeit behandeln.

Die Geschichte benutzt viele Elemente der Literatur und auch des Films. Eine Stärke des Mangas ist, dass man nicht nur die Gespräche der Figuren, sondern auch ihre innere Stimme miterleben kann und auch die Stimme der Erzählerin durch die Hintergrundnarration. Aber die besondere Stärke des Mangas *Zankokuna kami* liegt ohne Zweifel in seiner visuellen Darstellung. Man kann Greg auch nach seinem Tod immer wieder lebendig und mächtig sehen als teuflisches Gespenst, das nie aus Jeremys Gedächtnis verschwinden wird. Dieses Gespenst taucht auch immer wieder in Ians Angst auf, ob seine ›Liebe‹ zu Jeremy auch nur ein Besitzergreifen und Egoismus wie bei Greg sein könnte. Jeremy drückt seine Vergewaltigung so aus, als würden Knochen zertrümmert und Fleisch würde lebendig aufgefressen. Jeremys Gefühl, dass seine Persönlichkeit durch diese Gewalt zerbricht, wird immer wieder in Bildern dargestellt, in denen sein Körper und seine Seele bildlich in Bruchstücken auseinanderfallen. An einer Stelle fallen Jeremys Arme, Beine und sein Kopf wie die einer Holzpuppe auseinander (vgl. Abb. 2). Ian versucht, diese Teile zusammenzuhalten und zusammenzufügen. Als er das letzte Stück, Jeremys Herz, findet und in seinen Körper einsetzen will, schreit Jeremy: »Nein, das will ich nicht!« Und als Jeremy unter dem Gefühl leidet, nach Fäulnis zu riechen, entgegnet Ian ihm: »[Du kannst] immer wieder neu geboren werden, um Mensch zu werden.« (Hagio 2005, Bd. 8, S. 249).

Mit ihrer Geschichte über Leben, Tod und die Liebe hat Hagio die Tradition des *shōjo*-Mangas überschritten und einen neuen Horizont eröffnet. Diese ›Liebes‹-Geschichte ist in einem tieferen Sinn eine Dekonstruktion der Liebe, indem Liebe in ihren verschiedenen Formen entlarvt und verneint wird, aber hinter all den Zweifeln wieder auferstehen kann. Diese Hoffnung gibt uns Hagios Geschichte.

Wenn in vielen Geschichten des *shōjo*-Manga-Genres die Suche nach der ›wahren‹ Liebe das Hauptthema war und auch die Suche nach dem Ort, *wo man sein kann und sein darf*, dann gibt Hagio mit ihrer Geschichte die Ermutigung, dass man trotz aller qualvollen Erfahrungen und Zweifel an sich selbst und an der Liebe weiter leben und sich bejahen kann. Das ist das, was man durch die-

Abbildung 2 Jeremys Körper zerfällt wie eine Puppe



Quelle: Hagio Moto: »Zankokuna kami ga shihaisuru«, Shōgakukan, Nr. 8, S. 236–237

se lange schmerzvolle Geschichte hindurch allmählich verstehen und gewinnen kann. In diesem Sinn gibt Hagio auf die Grundfrage des *shōjo*-Mangas eine kraftvolle Antwort.

Fazit

Die Transgender-Identität von Utena kann man im Sinne von Butlers Theorie der Performativität verstehen. Während bei den Figuren Sapphire in »Der Ritter mit der Schleife« oder Oscar in »Die Rosen von Versailles«, deren Transgender-Identität durch die Intention anderer motiviert war, ist es bei Utena ihr innerer Wunsch (intrinsisches Motiv), ein edler Mensch zu sein, und nicht Mädchen oder Junge. Sie imitiert nicht einen Jungen, sondern verhält sich so, wie sie sich fühlt und wie sie ist. Deshalb benutzt sie eine eher neutrale männliche Sprache und zieht sich sportlich jungenhaft an. Damit praktiziert sie »doing gender« und ihre Umgebung erkennt sie so an, wie sie ist, und bewundert sie. Durch die Performanz werden bei Utena nicht nur die Gendergrenze überschritten und neue Handlungsmöglichkei-

ten eröffnet, sondern die Genderkonstruktion und -konstellation selbst werden in Frage gestellt. Statt der heteronormativen Liebesideologie wird die Mädchen-Freundschaft als eine alternative Bindung gesehen, die in der *shōjo*-Kultur immer ein wichtiges Motiv war. In der Figur Utena wird, wie auch in der Figur Oscar in »Die Rosen von Versailles«, der performative Charakter von Gender voll entfaltet und es wird mit ihr eine Hauptfigur geschaffen, für die Gender keine Rolle mehr spielt, sondern nur die Persönlichkeit als Subjekt.

Im Manga *Zankokuna kami* wird die Liebe bzw. das, was für Liebe gehalten wird, aus verschiedenen Perspektiven kritisch beleuchtet. Die Liebe zwischen Eltern und Kindern könnte vielleicht nur ein anderer Name für Egoismus, Selbstprojektion, Täuschung oder Selbstbetrug sein und sie wird deshalb in einer äußersten Form in Frage gestellt. Die Liebe zwischen Ian und Jeremy wird immer wieder daraufhin geprüft, ob sie nicht doch nur Egoismus und Ausnutzung des anderen sein könnte. Diese neue Liebe, die durch die Erfahrung von Leben und Tod gegangen ist, wird als ein Versuch dargestellt: ein endloser Weg und zugleich eine Suche, die nie zu einem Ziel kommt. Hier wird eine neue Form der Liebe angedeutet, eine Liebe, in der beide Liebenden voneinander unabhängige Subjekte sind und deshalb in einer Beziehung der Gleichheit stehen; diese Liebe muss immer wieder neu gefunden und entwickelt werden.

Die beiden Beispiele zeigen, wie im *shōjo*-Manga-Genre Motive entwickelt werden konnten, die den Rahmen dieses Genres sprengen und es dadurch erneuern und weiterentwickeln. Gleichzeitig werden die Möglichkeiten des Genres Manga, die zwar durch Literatur, Film und Kunst inspiriert sind, aber darüber hinaus noch ein besonderes eigenes Ausdruckspotential haben, voll entfaltet. In diesem Sinn erweist sich das Genre des *shōjo*-Mangas als einer der innovativsten Bereiche in der japanischen Populärkultur. Es hat durch die ›Strategie der männlichen Performanz‹ – sowohl in Transgender- als auch in *shōnen-ai*-Geschichten – einen (fiktiven) Raum eröffnet, in dem man frei von gesellschaftlichen Zwängen und Konventionen *gender free*³⁸ handeln und die Problematik der bestehenden Genderkonstellationen ebenso wie Sexualität, Macht und Gewalt direkt thematisieren und sich damit auseinandersetzen kann. Besonders durch das Subgenre der *shōnen-ai*-Geschichten hat sich der *shōjo*-Manga eine Subjektposition erarbeitet, die in den herkömmlichen *shōjo*-Geschichten nicht zu erreichen war. *Shōjo*-Manga haben durch ihre Transgender- und *shōnen-ai*-Geschichten eine reiche Welt entwickelt, in der mit Gender in verschiedenen Formen experimentiert werden kann.

38 *Gender free* ist ein Konzept, das in den 1990er Jahren in Japan entwickelt wurde und bedeutet, dass jeder – so weit es möglich ist – frei von gesellschaftlichen Normen sein Gender gestalten können sollte (vgl. dazu Mae 2007).

Mit seinen qualitativ hochwertigen Narrativen, visuellen Darstellungsformen und mit seiner Einbildungskraft hat das *shōjo*-Manga-Genre einen Raum eröffnet, in dem die Gender-Thematik im Kontext der Kultur- und Medienwissenschaften mit neuen Frage- und Problemstellungen entfaltet werden kann.

Literatur

- Buckley, S. (1993). Penguin in Bondage: A Graphic Tale on Japanese Comic Books. In C. Penley & A. Ross (Hrsg.), *Technoculture* (S. 163–196). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Buckley, S. (1994). A Short History of the Feminist Movement in Japan. In J. Gelb (Hrsg.), *Women of Japan and Korea: Continuity and Change* (S. 150–186). Philadelphia: Temple University Press.
- Dowling, C. (1981). *The Cinderella Complex: Women's Hidden Fear of Independence*. New York: Summit Books.
- Fujimoto, Y. (2008). *Watashi no ibasho wa doko ni aru no? Shōjo manga ga utsusu kokoro no katachi* [Wo ist mein Platz? Die Gefühlswelt, die der *shōjo*-Manga darstellt]. Tokyo: Asahi Shinbun Shuppan.
- Horikiri, N. (1988). Onna wa dokyō, shōjo wa aikyō [Frauen sind mutig, Mädchen sind liebenswürdig]. In M. Honda (Hrsg.), *Shōjo ron* [Theorien über *shōjo*] (S. 107–128). Tokyo: Seikyūsha.
- Imada, E. (2007). ›*Shōjo no shakaishi* [Die Sozialgeschichte der *shōjo*]. Tokyo: Keisō Shobō.
- Ishida, M. (2008). *Hisoyakana kyōiku: ›Yayoi/Bōizu rabu‹ zenshi* [Heimliche Bildung: Die Vorgeschichte von *yaoi/Boys' Love*]. Kyoto: Rakuhoku shuppan.
- Kamm, B. (2010). *Nutzen und Gratifikation bei Boys' Love Manga: Fujoshi oder verdorbene Mädchen in Japan und Deutschland*. Hamburg: Kovač.
- Mae, M. (2007). The Gender-free Concept in Japan and Transcultural Society. In I. Lenz, C. Ulrich & B. Fersch (Hrsg.), *Gender Orders Unbound? Globalisation, Restructuring and Reciprocity* (S. 121–140). Opladen & Farmington: Barbara Budrich Publishers.
- Mae, M. (2013). Die japanische *shōjo*-Kultur als freier *Zeit-Raum* und Strategie einer neuen Körperlichkeit. In S. Köhn & H. Moser (Hrsg.), *Frauenbilder – Frauenkörper. Inszenierungen des Weiblichen in den Gesellschaften Süd- und Ostasiens* (S. 313–332). Wiesbaden: Harrassowitz.
- McLelland, M. J. (2000). The Love Between ›Beautiful Boys‹ in Japanese Women's Comics. *Journal of Gender Studies* 9, No. 1, 13–25.
- Mizoguchi, A. (2003). Male-Male Romance by and for Women in Japan. A History and the Subgenres of *yaoi* Fiction. *U.S.-Japan Women's Journal* 23, 49–75.
- Mizuma, M. (2005). *In'yu toshite no dōsei-ai – josei no shōnen-ai-shikō to iu genshō* [Homosexualität als Metapher – Das Phänomen der Vorliebe von Frauen für *shōnen ai*]. Osaka: Sōgensha.

- Murakami, T. (1978). Seinen-manga toshite no shōjo-manga [Der *shōjo*-Manga als seinen-Manga]. *Shisō no kagaku* 5.
- Nakajima, A. (1984). *Bishōnen-gaku nyūmon* [Einführung in die Wissenschaft der *bishōnen*]. Tokyo: Shinshokan.
- Ōgi, F. (2001). Gender Insubordination in Japanese Comics (manga) for Girls. In J. Lent (Hrsg.), *Illustrating Asia: Comics, Humor Magazines and Picture Books* (S. 171–186). Richmond: Curzon.
- Ōgi, F. (2010). »Ekkkyō-suru« shōjo-manga to jendā [Grenzen überschreitende *shōjo*-Manga und Gender]. In F. Ōgi, I. Masashi & M. Hidehiko (Hrsg.), *Manga wa ekkkyō-suru!* [Manga überschreiten Grenzen!]. (S. 110–134). Tokyo: Sekaishisōsha.
- Orbaugh, S. (2003). Busty Battlin' Babes. The Evolution of the *shōjo* in 1990s Visual Culture. In J. S. Mostow, N. Bryson & M. Graybill (Hrsg.), *Gender and Power in the Japanese Visual Field* (S. 200–228). Honolulu: University of Hawaii Press.
- Oshiyama, M. (2007). *Shōjo manga jendā hyōshōron* – »Dansō no shōjo« no zōkei to aidentiti [Gender-Repräsentationstheorie im *shōjo*-Manga – Die Gestaltung der *shōjo* in Männerkleidung und ihre Identitäten]. Tokyo: Sairyūsha.
- Saitō, M. (1998). *Kō itten ron: anime, tokusatsu, denki no hiroin-zō* [Theorien über nur ein Mädchen unter lauter Jungen: Anime, Spezialeffekte und biografische Abbildungen von Heldinnen]. Tokyo: Kabushikigaisha Village Center Shuppankyoku.
- Salih, S. (2007). On Judith Butler and Performativity. In K. E. Lovaas & M. M. Jenkins (Hrsg.), *Sexualities & Communication in Everyday Life: A Reader* (S. 55–68). Thousand Oaks, Calif. [u. a.]: SAGE.
- Schodt, F. L. & Tezuka, O. (1986). *Manga! Manga!: the World of Japanese Comics*. Tokyo: Kodansha International.
- Sohlich, M. (2011). Motive und »Revolutionen« in der Mangaserie *Shōjo Kakumei Utena*. In M. Mae & E. Scherer (Hrsg.), *Japan Pop Revolution – Neue Trends der japanischen Gesellschaft reflektiert in der Popkultur* (S. 17–41). Düsseldorf: University Press: Düsseldorf.
- Treat, J. W. (1995). Yoshimoto Banana's Kitchen, or the Cultural Logic of Japanese Consumerism. *Women, Media and Consumption in Japan*, 274–298.
- Treat, J. W. (1996). Yoshimoto Banana Writes Home. The *shōjo* in Japanese Popular Culture. In J. W. Treat (Hrsg.), *Contemporary Japan and Popular Culture* (S. 275–308). Richmond: Curzon.
- Ueno, C. (1998). *Hatsujō sōchi. Erosu no shinario* [The erotic apparatus: Das Szenario des Eros]. Tokyo: Chikuma Shobō.
- Ueno, C. (2007). *Fujoshi to wa dareka? – Sabukaru no jendā – bunseki no tame no oboegaki* [Wer sind *fujoshi*? – Gender der Subkultur – Worauf man bei der Analyse achten muss]. *Eureka* 39, No. 7, Juni, 30–36.
- Yonezawa, Y. (2007). *Sengo shōjo manga-shi* [Die Geschichte des Nachkriegs-shōjo-Manga]. Tokyo: Chikuma Bunko.

Manga

- Hagio, M. (1971). *Jūichigatsu no gimunajiumu* [Das November-Gymnasium]. Tokyo: Shōgakukan.
- Hagio, M. (1992). *Iguana no musume* [Leguantochter]. Tokyo: Shōgakukan.
- Hagio, M. (2012⁴³): *Tōma no shinzō* [Thomas' Herz]. Tokyo: Shōgakukan.
- Hagio, M. (1993–2001 Erstausgabe). *Zankokuna kami ga shihaisuru*. Tokyo: Shōgakukan. Band 1–10. Zitierte Bände: Band 8 und 10 Neuauflage von 2005.
- Ikeda, R. (1994). *Berusaifu no bara* [Die Rosen von Versailles]. Tokyo: Shūeisha. Band 1–5.
- Saitō, C. (1996–1997 Erstausgabe). *Shōjo kakumei Utena*. Tokyo: Shōgakukan. Band 1–3. (Original: BePapas). Zitierte Bände: Band 1 Neuauflage 2009⁸; Band 2 Neuauflage 2007⁵; Band 3 Neuauflage 2008⁶.
- Tezuka, O. (1999). *Ribon no kishi* [Der Ritter mit der Schleife]. Tokyo: Kōdansha. Band 1–3.

Internetquellen

- Eckstein, K. (2015). Die Visualisierung von Zeit im modernen *shōjo manga*. http://www.medienobservationen.lmu.de/artikel/comics/comics_pdf/eckstein_comfor.pdf. Zugriffen: 10. 4. 2015.
- Thorn, M. (2008). The Multi-Faceted Universe of Shōjo Manga. *Le manga* 60. http://www.matt-thorn.com/shoujo_manga/colloque/index.php. Zugriffen: 31. 01. 2015.
- Thorn, M. (2005). The Moto Hagio Interview. Interview by Matt Thorn. *Comics Journal* 269, 138–175. Via http://www.matt-thorn.com/shoujo_manga/hagio_interview.php. Zugriffen: 24. 05. 2015.

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