

Unterhaltungslektüre an der Front Intermediale Aspekte der „Lese-*manzai*“ von Akita Minoru

Till Weingärtner (Berlin)

Der *manzai*-Autor Akita Minoru (1905–1977) veröffentlichte ab den späten 1930er Jahren eine Heftreihe mit illustrierten schriftlichen *manzai*-Texten, die in Japan als „Beigaben für Liebesgaben-Pakete“ für im Ausland stationierte Soldaten beworben und verkauft wurden. Die folgenden Ausführungen erläutern anhand dieser als Unterhaltungslektüre gedachten Lese-*manzai* die Beziehung zwischen einem performativen Medium – der humoristischen Bühnenkunst *manzai* – und einer Medienkombination aus dem bildlichen Medium Illustration und dem schriftlichen Medium Text – den Heften mit den Lese-*manzai*. Unter Berücksichtigung der Intermedialitätstheorie von Irina O. RAJEWSKY (2002) werden die intermedialen Bezüge genauer beleuchtet.

Manzai und Krieg¹

In den 1930er Jahren gelang es der *manzai*-Industrie und ihren Komikern, ihr öffentliches Ansehen durch Truppenbesuche im Ausland zu steigern. 1931, nach dem Mandschurischen Zwischenfall, der die japanische Besetzung der Mandschurei einläutete, trat erstmals eine Gruppe von Komikern um das populäre *manzai*-Duo Entatsu und Achako vor japanischen Soldaten auf: im heutigen Changshun, Shenyang und in der Provinz Liaoning. Die Truppenbesuche wurden nach der Rückkehr wiederum in den *manzai*-Auftritten in Japan thematisiert. Oft hatten diese *manzai* eine patriotische Grundstimmung, was der Gattung *manzai* mit ihren humoristischen Bühnendialogen öffentliche Anerkennung verschaffte. *Manzai* wurde vor allem auf den Kleinkunstabühnen der Yose-

1 Eine ganze Reihe von Veröffentlichungen befasst sich mit der Geschichte der Haltung populärer Komiker zum Zweiten Weltkrieg und mit deren Truppenbesuchen: FUJITA (2005) liefert einen kurzen historischen Abriss, in dem ausführlich auf Akita Minoru und seine Herausgeberberätigkeit eingegangen wird. KUSHNER (2006) bietet im Rahmen seiner Untersuchung zur japanischen Kriegspropaganda eine fundierte Übersicht über die Geschichte der Truppenbesuche und die Komikerbranche während der Kriegsjahre. HAYASAKA (2008) richtet in seiner umfangreichen Arbeit zur Warawashitai das Augenmerk vor allem auf die Erlebnisse der beteiligten Komiker. Manuskripte der Warawashitai sind enthalten im Supplementband der Kriegsliteratur-Sammlung *Sensô bungaku zenshû* (1972: 405–427). Der hier vorliegende Abriss des historischen Hintergrundes stützt sich in erster Linie auf FUJITA (2005) und KUSHNER (2006: 85–116).

Theater von Ôsaka gepflegt und war hier sehr populär, während ihm offiziell lange ein zweifelhafter Ruf anhaftete.

Nach dem Ausbruch des Zweiten Japanisch-Chinesischen Krieges kam es 1938 auf Initiative der Komiker- und Yose-Theater-Agentur Yoshimoto Kôgyô und der Zeitung *Asahi shinbun* zu weiteren Truppenbesuchen. Die *Warawashitai* wurde ins Leben gerufen – eine Komiker-Truppe, deren Name bereits an die im *manzai* üblichen Wortspiele erinnert: Der Begriff *warawashitai* bedeutet zunächst einmal so viel wie „Truppe, die zum Lachen bringt“, kann aber auch als „Zum Lachen bringen wollen“ verstanden werden. Die *Warawashitai* organisierte in den Folgejahren eine Reihe von Aufführungen an der Front, über die ausführlich in den japanischen Medien berichtet wurde (vgl. HAYASAKA 2008: 138ff.). Viele der beteiligten Komiker verdankten ihre Popularität nicht zuletzt ihrer Zusammenarbeit mit Akita Minoru.

Akita Minoru und seine Lese-*manzai*

Akita Minoru wird heute als „Vater des modernen *manzai*“ verehrt. Schon vor dem Krieg etablierte er als Verfasser von *manzai*-Textvorlagen in Zusammenarbeit mit dem *manzai*-Duo Yokoyama Entatsu/Hanabishi Achako den Prototyp des bis heute populären *shabekuri manzai*, zu Deutsch etwa „Plauderei-*manzai*“. Dies ist eine Form der japanischen Stand-Up-Comedy, die Komik in erster Linie über Sprachwitz im Dialog erzeugt, wobei zwischen den zwei beteiligten Komikern eine klare Rollenverteilung zwischen *boke* und *tsukkomi* herrscht: Der *boke* ist verantwortlich für die eigentliche Komik, indem er beispielsweise Missverständnisse vortäuscht, seinem Partner das Wort im Mund umdreht oder einen verwirrten Eindruck macht. Sein Partner, der *tsukkomi*, liefert dem *boke* als Gesprächspartner einerseits die Vorlagen, verstärkt andererseits die komische Wirkung der Äußerungen des *boke* durch angemessene Reaktionen; häufig sind dies tadelnde Zurechtweisungen (vgl. WEINGÄRTNER 2006: 16ff.). Auch wenn junge Komiker die Gattung *manzai* durch neue Ideen und Formen erweitern und Gattungsgrenzen bewusst überschreiten, so ist das *shabekuri manzai* mit der ihm eigenen Rollenverteilung und der Betonung des Sprachwitzes noch immer der wichtigste Prototyp.

Nach 1945 förderte Akita die schnelle Wiederbelebung der *manzai*-Tradition in Ôsaka, indem er trotz der im Krieg zerstörten Theater früh mit der Organisation von Aufführungen begann, Radiosendungen produzierte und sich besonders für die Unterstützung des Komikernachwuchses engagierte. Für die jungen Komiker schrieb er nicht nur Text, sondern blieb mit ihnen über lange Zeit in fast familiärer Weise verbunden. Viele seiner Schützlinge, wie das Brüderpaar Yumji Itoshi/Kimi Koishi, waren über Jahrzehnte hinweg aktiv und genießen heute in der japanischen Unterhaltungsbranche einen legendären Ruf.

Die Verehrung, die Akita Minoru wegen seiner Verdienste um die Gattung *manzai* erfährt, schlägt sich in der exklusiven Bezeichnung *manzai sakusha* nieder, mit der er schon zu Lebzeiten besonders gewürdigt wurde. Andere Autoren von *manzai*-Textvorlagen werden in der Regel *manzai sakka* genannt. Im

Deutschen können beide Begriffe identisch mit „manzai-Verfasser“ wiedergegeben werden.

Zwischen 1938 und 1940 veröffentlichte Akita Minoru beim Verlag Ôsaka Pakku mehr als 50 Hefte, die als Beigaben für sogenannte Liebesgaben-Pakete beworben und zusammen mit anderen Geschenken wie Wäsche oder Süßigkeiten von Familien an ihre im Ausland stationierten Angehörigen verschickt wurden. Eine Erinnerung an *manzai*-Komiker aus Ôsaka war ein Stück Heimat in Papierform. Die einzelnen Hefte hatten jeweils etwa 40 Seiten und waren für 10 Sen das Stück erhältlich.

Vermutlich wurden nicht alle in diesen Heften veröffentlichten Texte von Akita Minoru selbst verfasst. Eine eindeutige Rekonstruktion gestaltet sich schwierig, da die einzelnen Texte keine Verfassernamen aufweisen. Fujita Tomie, die Tochter Akita Minorus, meint jedoch, anhand des persönlichen Stils eine Reihe der Stücke aus den Ôsaka Pakku-Heften eindeutig ihrem Vater zuzuordnen zu können. 2005 gab sie einen Nachdruck von vier Heften, deren Inhalt sie komplett Akita Minoru zuschreibt, heraus. Auf Grundlage von Gesprächen mit Komikern und Zeitgenossen stellt sie im Beiheft der Veröffentlichung fest, dass die Texte ausschließlich zur Lektüre verfasst worden und höchstwahrscheinlich nie zur Aufführung gekommen seien (FUJITA 2005: 31f.).

Akita Minoru arbeitete bei der Zusammenstellung der Hefte mit dem Illustrator Hirai Fusato zusammen – dessen Name erscheint beispielsweise auf der Rückseite des Heftes *Kôgun imon tokusen manzai. Entatsu-Achako shû* (STM 4, „Ausgewählte *manzai* als Trost für die kaiserliche Armee. Entatsu-Achako-Sammlung“) gleichberechtigt neben dem von Akita Minoru als Herausgeber. Letzterer schien sich der Wichtigkeit von Illustrationen beim Transfer eines performativen Mediums in ein Lesemedium bewusst gewesen zu sein. Die Heftumschläge sind farbig gestaltet; häufig zeigen sie von Hirai erstellte Abbildungen bekannter *manzai*-Duos, die dann im jeweiligen Heft in Erscheinung treten. Der Innenteil ist schwarz-weiß gehalten. Zeichnungen der in den abgedruckten *manzai* agierenden Komiker wechseln sich mit Illustrationen ab, die inhaltlich auf den Text Bezug nehmen oder, wie später gezeigt werden wird, einen intermedialen Bezug schaffen und damit ermöglichen, dass ein gedruckter Text vom Leser auf ähnliche Weise rezipiert wird wie ein Bühnen-*manzai* im Yose-Theater.

Bevor wir uns näher mit den intermedialen Aspekten beschäftigen, soll der Inhalt eines solchen *manzai*-Leseheftes kurz umrissen werden. Die bereits genannte *Entatsu-Achako shû* enthält insgesamt vier Lese-*manzai*. Interessanterweise agieren in keinem dieser *manzai* Entatsu und Achako tatsächlich als Partner, obwohl sie gemeinsam auf dem Titelbild zu sehen sind. Entatsu und Achako waren auf der Bühne tatsächlich nur für kurze Zeit ein Duo. Sie standen später mit anderen Komikern auf der Bühne – auch diese werden ihnen in den Texten zur Seite gestellt. Dass Entatsu und Achako dennoch als Namensgeber fungieren und auf der Titelseite zu zweit erscheinen, dürfte mit ihrer Popularität infolge gemeinsamer Auftritte in Filmkomödien zusammenhängen.

Im ersten Text lesen wir einen Dialog zwischen Achako und seinem Partner Chitoseya Imao mit dem Titel *Bôkûsen* („Luftabwehrkampf“). Achako und Imaoto diskutieren über Luftschutzübungen. Dabei wird dem Schrecken eines Luftangriffs mit Banalitäten begegnet – so wird beispielsweise das Problem erörtert, dass man bei einer Luftschutzübung wegen der vorgeschriebenen Verdunklung keinen Reis kochen könne und dass man bei einem Giftgasangriff wegen der tränenden Augen nichts mehr sehe. In *Kanakugiryû* („Die krakelige Handschrift“) dreht sich das Gespräch von Entatsu und seinem Partner Sugiura Enosuke um den immer stärker aufflammenden Krieg. Japanische Kriegserfolge kommen zur Sprache, aber auch die Art und Weise, wie sich der Alltag in Japan wandelt. Der Titel bezieht sich auf das für die Komiker alles andere als einfache Vorhaben, den an vorderster Front kämpfenden Soldaten einen Brief zu schreiben. In *Heitai-san ni arigatô* („Dank an die Soldaten“) richtet sich der Blick der Gesprächspartner – es sind wiederum Achako und Imao – auf den Kriegsschauplatz in Europa. In Wortspiele verpackt sprechen sie über die Kriegssituation der europäischen Länder, was wiederum Anlass gibt, den Mut der japanischen Soldaten zu thematisieren. Der letzte Text, in dem wiederum Entatsu und Ennosuke ein Duo bilden, trägt den Titel *Sumô shijûkyû te* („Die 49 Tricks im Sumô“²). Entatsu erzählt Enosuke von seinem Traum, sich erfolgreich mit einem berühmten Ringer im Sumô gemessen zu haben.

So viel beispielhaft zu den Themen der abgedruckten Texte. Diese wurden hier zunächst einmal bewusst nicht als *manzai* bezeichnet, obwohl ein Leser dies vermutlich tun würde. Die Erkenntnis, dass es sich bei den Texten um *manzai* handelt, ist erst das Ergebnis einer intermedialen Bezugnahme auf das performative Medium *manzai* – also auf *manzai*-Aufführungen.

Textsorten und Intermedialität

Bevor die im Text wirksamen intermedialen Bezüge näher analysiert werden, sei zunächst eine klare Trennung vorgenommen zwischen drei auch in ihrer medialen Eigenschaft unterschiedlichen Textsorten, die jedoch allesamt im alltäglichen Sprachgebrauch und in der Sekundärliteratur als *manzai* bezeichnet werden. Damit wird der eigentliche Untersuchungsgegenstand abgegrenzt. Ausgangspunkt ist die Frage: Was ist *manzai*?

Akita Minoru hat sich in zahlreichen Schriften theoretisch mit dem *manzai* auseinandergesetzt. Seine Definition des *manzai*, die sich vor allem auf das *shabekuri manzai* bezieht, findet sich bis heute in vielen Publikationen zur japanischen Kleinkunst und Comedy und bildet oft die Grundlage für weitere Untersuchungen oder essayistische Betrachtungen. Hier eine gekürzte Fassung, die die für unsere Untersuchung wichtigen Punkte hervorhebt:

Die Komik im *manzai* entsteht durch einen Dialog zweier stehender Komiker. Die Komik dieses Dialogs wird in erster Linie durch Sprache und Formulierung erreicht. Dabei geht es um alltägliche Dinge, man kann es

2 Schon der Titel ist ein Scherz: Normalerweise spricht man von den 48 Tricks im Sumô.

fast einen Schwatz nennen. [...] Die Themen können vom Publikum ohne weitere Informationen oder spezielle Vorkenntnisse nachvollzogen werden. Ein *manzai* dauert auf der Bühne 15 bis 20 Minuten. [...] Die Dialoge offenbaren das alltägliche Leben der ganz gewöhnlichen kleinen Leute. (AKITA 1975:247)

Akita Minoru hebt in seiner Definition drei Merkmale hervor: die körperliche Anwesenheit der Komiker und des Publikums sowie das Vorhandensein einer Bühne. Erst im zweiten Satz der Definition, nach der Nennung der Komiker, wird auf die inhaltlichen Aspekte ihres Gespräches eingegangen. Akitas Lesart betont also den performativen Charakter des *manzai*. Streng genommen kann es sich bei einer zur Lektüre bestimmten Medienkombination³ aus Text und Illustrationen – unseren Lese-*manzai* – also um gar keine *manzai* handeln, ebenso wenig wie beispielsweise ein Drehbuch ein Film sein kann.

Mit Blick auf unseren Untersuchungsgegenstand ist demnach zu unterscheiden zwischen *manzai* als mündlich vorgetragenem Text auf der Bühne einerseits und den Lese-*manzai* im gedruckten Medium andererseits. Für unsere Überlegungen zu den verwandten Textsorten und ihren Beziehungen untereinander spielt zudem die *manzai*-Textvorlage eine Rolle, die ein *manzai*-Autor wie Akita Minoru für *manzai*-Komiker schreibt, die aber erst von den Vortragenden mit Leben gefüllt und auf der Bühne zum *manzai* gemacht wird.

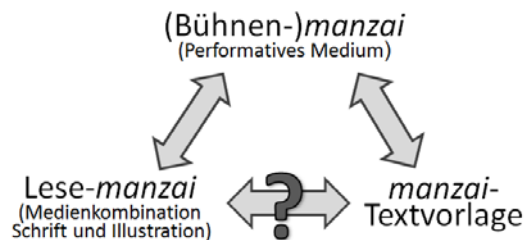


Abbildung 1: Die drei verwandten *manzai*-Textsorten. Die Pfeile deuten das Überschreiten von Mediengrenzen an.

Das Schema versucht, die Stellen aufzuzeigen, an denen zwischen den einzelnen Textsorten Intermedialität zum Tragen kommt. Nach der Definition Rajewskys haben wir es dann mit Intermedialität zu tun, wenn bei der Beziehung zweier Texte untereinander Mediengrenzen überschritten werden (vgl. RAJEWSKY 2002: 19). Dies ist beim Verhältnis zwischen dem performativen Medium

3 Der Begriff „Medienkombination“ mag hier etwas verwirren, da diese Untersuchung ja gerade davon ausgeht, dass das Leseheft in seiner Gesamtheit ein Medium darstellt und nicht in Einzelmedien zerfällt. Rajewsky selbst greift auf einen Medienbegriff von Werner Wolf zurück, nach dem Medium im Sinne eines „konventionell als distinkt angesehene[n] Kommunikationsdispositiv[s]“, wodurch Systeme mit mehreren semiotischen Systemen, die ursprünglich wiederum Einzelmedien zuzuordnen sind, als selbständige Medien aufzufassen sind (RAJEWSKY 2002: 7). Bei einer solchen „Medienkombination“ sind mindestens zwei konventionell als selbständig wahrgenommene Medien präsent, die „jeweils auf ihre eigene, medienspezifische Weise zur (Bedeutungs-)Konstitution des Gesamtmediums beitragen.“ (RAJEWSKY 2002: 15)

manzai (Bühnen-*manzai*) und seinen beiden schriftlichen, lesbaren Gegenstücken Lese-*manzai* und *manzai*-Textvorlage der Fall. Schwieriger zu definieren ist dagegen das Verhältnis zwischen Lese-*manzai* und *manzai*-Textvorlage, da sich hier die Frage nach der genauen Form des Lese-*manzai* stellt: Theoretisch ließe sich eine *manzai*-Textvorlage auch als Lese-*manzai* ohne Illustrationen behandeln, sodass streng genommen keine Mediengrenzen überschritten würden. Ein Vergleich zwischen Lese-*manzai* und *manzai*-Textvorlage ist nur dann sinnvoll, wenn dabei auch ihr jeweiliges Verhältnis zur *manzai*-Aufführung beachtet wird. Auf die *manzai*-Textvorlage wird im Abschnitt „Weitere mögliche Fragestellungen“ noch einmal eingegangen.

In obigem Schema wurde eine weitere Textsorte übergangen, die aber als eine Art Untergruppe zu den genannten Textsorten angesehen werden kann: die Mitschrift einer tatsächlichen *manzai*-Aufführung. Bei einer materiell existierenden Mitschrift stellt sich die Frage, für welchen Zweck sie angefertigt bzw. Lesern zur Verfügung gestellt wird. Einem Forscher dient die Mitschrift zur Analyse einer Aufführung, wobei der Text einer solchen Mitschrift in unserem Schema als Teil der Aufführung zu gelten hat. Eine Mitschrift kann aber wiederum als Lese-*manzai* veröffentlicht werden. Bei Berücksichtigung eines solchen Lese-*manzai* kämen einerseits ähnliche Aspekte der intermedialen Bezugnahme zum Tragen wie in der hier durchgeführten Untersuchung, andererseits könnte eine Mitschrift ein Hilfsmittel sein, um Vergleiche zwischen Textvorlagen und dem wirklich auf der Bühne artikulierten Text anzustellen. Da Ersteres für die Frage nach den intermedialen Beziehungen keine Bedeutung hat und die zweite Problematik nicht Gegenstand der Untersuchung ist, kann hier darauf verzichtet werden, die Textsorte Mitschrift in das Schema einzubeziehen.

Die Lese-*manzai* sind mit verschiedenen Techniken so gestaltet, dass sie von einem Leser, der die performative Gattung *manzai* kennt, rezipiert werden können bzw. dass ein solcher kenntnisreicher Leser die Eigenschaften des performativen Mediums beim Lesen mitrezipiert. Offensichtlich müssen diese Techniken also einen Bezug zum anderen Medium herstellen. Mit den Begriffen der Intermedialitätstheorie bedeutet dies: Beim Lese-*manzai* handelt es sich um das sogenannte Objektmedium, das tatsächlich materiell vorliegt. Bezug nimmt es auf die Aufführungsform des *manzai*, das damit zum „Referenzmedium“ wird. Der Aufbau der intermedialen Bezüge erfolgt über „Systemreferenzen“, die mit den Mitteln erfolgen, die dem Objektmedium zur Verfügung stehen – in unserem Fall also bildlich und schriftlich.

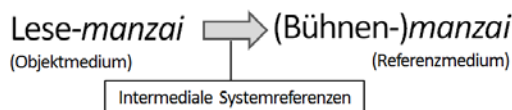


Abbildung 2: Das intermediale Verhältnis von Lese- und Bühnen-*manzai*

Die Bezugnahme des Objektmediums auf das Referenzmedium kann laut Intermedialitätstheorie auf unterschiedliche Art und Weise mit verschiedenen

Typen von Systemreferenzen erfolgen. In unserem Fall nimmt das Lese-*manzai* auf das semiotische System des performativen *manzai* Bezug: Der Text ist auf eine bestimmte Weise so gestaltet, als wäre er ein auf der Bühne vorgeführtes *manzai*. Da bei dieser Bezugnahme Mediengrenzen klar überschritten werden, können wir von intermedialen Systemreferenzen ausgehen (vgl. RAJEWSKY 2002: 78f.).

Paratextuelle Markierung: Die Umschlagseite



Abbildung 3: Umschlagseite des Leseheftes *Nekketsu manzai. Lucky Seven*

Intermediale Systemreferenzen setzen voraus, dass der Bezug auf ein mediales System markiert ist. Eine solche Markierung stellt sicher, dass die Eigenschaften des Referenzmediums von den Rezipienten berücksichtigt werden. Die Markierung äußert sich im Falle der Lese-*manzai* in erster Linie paratextuell: Jedes Heft trägt auf der Umschlagseite einen Titel, der das Wort *manzai* enthält, wie etwa *Kôgun imon tokusen manzai* oder *Nekketsu manzai* („Heißblütiges *manzai*“). Das Referenzmedium wird hier konkret benannt, der Leser somit angeleitet, die im Heft abgedruckten Texte ähnlich wie eine *manzai*-Vorführung zu rezipieren. Diese Form der Bezugnahme kategorisiert Rajewsky als „explizite Systemerwähnung“. Sie sei „von entscheidender Bedeutung für die Frage der Nachweisbarkeit und damit einhergehend der Rezipierbarkeit intermedialer Bezugnahmen.“ (RAJEWSKY 2002: 83)

Die Umschlagseiten zeigen zudem bei einigen Exemplaren der Hefreihe Illustrationen bekannter *manzai*-Duos, die oft in der typischen *manzai*-Haltung abgebildet sind: Die Komiker stehen nebeneinander, aber nicht frontal mit direktem Blick in das Publikum, sondern leicht in Richtung des Partners gedreht. Diese Haltung kann vom Kenner des *manzai* leicht identifiziert werden. Auch die Gesichter werden von einem Liebhaber sofort mit bekannten Komikern in Verbindung gebracht. Den Illustrationen ist demnach ebenso eine Erwähnung des Systems *manzai* inhärent. Schwierig ist die Frage, inwiefern eine bildliche Systemreferenz tatsächlich als „explizit“ bezeichnet werden kann. Rajewsky spricht im Falle bildsprachlicher Objektmedien von impliziter Markierung:

Hierbei handle es sich vor allem um Ähnlichkeitsstrukturen zwischen den Elementen des Objektmediums und jenen des Referenzmediums, an denen das Ähnlichkeitsverhältnis erkenn- und rezipierbar sei (vgl. RAJEWSKY 2002: 172–175, 192). Die klare Unterscheidung von expliziter Systemerwähnung und implizierter Markierung im Falle von Abbildungen ist dabei nicht einfach zu fassen. Rajewsky verzichtet hier auf eine ausreichend genaue Grenzziehung, da sich ihre Erörterungen speziell auf Literatur als Objektmedium beziehen. Gerade im *manzai* scheint jedoch der optische Aspekt des „schräg Nebeneinanderstehens“, das den Akteuren nicht zuletzt wegen des notwendigen Einsatzes eines großen Mikrofons abverlangt wird, so typisch und mit so einem starken Wiedererkennungseffekt verbunden zu sein (vgl. WEINGÄRTNER 2006: 92), dass auch bei den Abbildungen auf dem Umschlag von einer expliziten Systemerwähnung gesprochen werden kann.

Systemreferenzen der Illustrationen



Abbildung 4: Illustration eines Auftritts der Komiker Sanyūtei Ryūshi und Fuminoya Kyūgetsu auf einer als schwarzes Rechteck angedeuteten Bühne.

Illustrationen von *manzai*-Komikern in Aktion, wie wir sie auf einigen der Umschlagseiten, aber auch immer wieder in die Lesetexte eingestreut finden, erfüllen neben der Markierung auch die Funktion der simulierenden Systemerwähnung (vgl. RAJEWSKY 2002: 94–103): Sie fügen dem verbalsprachlichen Text eine bildliche Seite hinzu, wodurch der Besuch einer *manzai*-Vorstellung anklingt, bei der man ebenfalls Text und bildliche Eindrücke von auf der Bühne stehenden Komikern gleichzeitig aufnimmt. Auf einer der Illustrationen lässt sich sogar eine mit wenigen Strichen angedeutete Bühne erahnen. Die Illustrationen simulieren die optische Seite einer *manzai*-Vorführung mit den ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln und erzeugen so punktuell die Illusion von der Präsenz der Komiker. Rajewsky spricht in diesem Zusammenhang von einer „illusionsbildenden Qualität“ (RAJEWSKY 2002: 85).

Doch nicht nur die Präsenz der Komiker wird mit den Illustrationen nachgestellt. Zur Erfahrung einer *manzai*-Vorführung gehört auch das gemeinsame Lachen mit dem übrigen Publikum. Der Stellenwert dieser gemeinschaftlichen Erfahrung der *manzai*-Rezeption zeigt sich bis heute in Unterhaltungssendungen des Fernsehens: *Manzai* wird stets vor Studiopublikum aufgenommen, dessen Reaktionen – vor allem das Lachen an den passenden Stellen – hörbar sind und im Bild immer wieder gezeigt werden. Das Lachen, das der Zuschauer akustisch wahrnimmt, kommt also nicht oder wenigstens nicht ausschließlich vom Band, im Gegensatz zu vielen Sketchprogrammen.



Abbildung 5: Illustration des *manzai*-Publikums

Das Gelächter der Sitznachbarn im Yose-Theater kann in einem Heft natürlich nur bildlich dargestellt werden. Die Seiten des ersten *Lese-manzai* aus der *Entatsu-Achako*-Sammlung sind durchgehend mit der gleichen Illustration versehen: fünf Köpfe – drei Männer und zwei Frauen unterschiedlichen Alters –, von denen wenigstens vier fröhlich lächeln. Die fünf abgebildeten Personen werden nicht ausdrücklich als Publikum ausgewiesen, sodass dieser Illustration keineswegs ohne Weiteres eine Markierungsfunktion zugesprochen werden kann. Doch liegt nahe, dass diese Illustration den beschriebenen Teilaspekt des performativen Mediums *manzai*, das Gruppenerlebnis, auf medienspezifische Weise des Objektmediums simuliert.

Systemreferenzen des schriftlichen Textes

Die schriftlichen Texte nehmen nicht, wie die eingestreuten Illustrationen, nur punktuell Bezug auf das Referenzmedium, sondern verwenden durchgehend ein System, das sich der Instrumente des Objektmediums – also der Schrift – bedient. Doch ist dieses System so modifiziert, dass es immer auf das kontaktgebende System *manzai* verweist. Der Text ist damit, in den Worten Rajewskys, „fremdmedial kontaminiert“, wir können von einer „Systemkontamination qua Translation“ sprechen (RAJEWSKY 2002: 118–124).

Der für das *manzai* charakteristische Aspekt der Wechselrede zweier Komiker wird dabei mit den Mitteln der Schriftlichkeit wie folgt wiedergegeben: Jedem Text vorangestellt sind die Namen der beiden beteiligten Komiker. Im Text selbst deuten Namenskürzel an, welcher Text welchem Komiker zuzuordnen ist.



Abbildung 6: Erste Seite des Lese-manzai *Supai mondô* („Spion Frage und Antwort“).

Rechts ist der Titel mit der thematisch passenden Titelillustration zu erkennen, links davon die Namen der Gesprächspartner – der Komiker Hayashi Dajûrô und Ashinoya Gangyoku. Im Dialog, der links oben beginnt, wird der Sprecherwechsel mit einem Namenskürzel angedeutet.

Die eigentlichen sprachlichen Inhalte des Dialogs können relativ problemlos in schriftlicher Form wiedergegeben werden. Diese Form der Umsetzung aus einem mündlichen in ein schriftliches Medium ist im täglichen Leben allgegenwärtig, sodass sich ein Leser kaum bewusst wird, dass hier eine „Übersetzung“ stattgefunden hat. Die Intermedialitätstheorie geht bei einer solchen Beziehung zwischen mündlichen und schriftlichen Texten nicht von einer Translation aus, obwohl die Definition darauf hindeuten würde. Bei den von Rajewsky untersuchten vergleichbaren Beispielen zum Verhältnis von Schriftlichkeit und Mündlichkeit in Film und Literatur wird jedoch nicht von „Systemkontamination qua Translation“ gesprochen, sondern von einer „teilaktualisierenden Systemkontamination“. Diese Form der Systemkontamination zeichne sich „durch die durchgehende Verwendung medial deckungsgleicher und/oder unspezifischer Komponenten und somit eine partielle Verwendung (= Teilaktualisierung) des Bezugssystems“ aus (RAJEWSKY 2002: 206; vgl. auch S. 135–

145). Fraglich bleibt hier, inwiefern bei schriftlichen und mündlichen Texten von medialer Deckungsgleichheit ausgegangen werden kann.

Weitere mögliche Fragestellungen

Aus der ersten Untersuchung der intermedialen Bezüge zwischen Bühnen-*manzai* und Lese-*manzai* ergeben sich eine Reihe weiterer Fragen, zu deren Beantwortung das vorliegende Forschungsmaterial einlädt.

Worin unterscheiden sich zum Beispiel Lese-*manzai* und Bühnen-*manzai* inhaltlich und inwiefern ist die Dialogführung vergleichbar? Diese scheinbar einfache Frage, die ursprünglich auch die Ausgangsfrage für die Beschäftigung mit Akita Minors Lese-*manzai* war, entpuppt sich bei genauerer Betrachtung als komplex: Was genau möchte man mit den Lese-*manzai* vergleichen? Nahe-liegend wäre ein Vergleich mit schriftlichen Textvorlagen: Von Akita Minoru verfasste liegen mittlerweile in mehreren Ausgaben vor (AKITA 1973; AKITA 2009). Ein solcher Vergleich könnte auf eine Untersuchung unterschiedlicher Wortspiele hinauslaufen: Ein zum Lesen gedachter Text kann, gerade im Japanischen, kompliziertere Wortspiele dank des gezielten Einsatzes erklärender Schriftzeichen oder Lesehilfen enthalten. Ein für den Vortrag gedachter Text verfügt nicht über eine solche Möglichkeit. Schwierig bleibt die Frage, inwiefern die Textvorlagen tatsächlich den auf der Bühne vorgetragenen Texten entsprechen: Den Komikern stehen im Theater eventuell Mittel zur Verfügung, schwer zu erfassende Pointen in Anpassung an bisherige Publikumsreaktionen zusätzlich zu umschreiben oder zu wiederholen und hierbei auch zu improvisieren. Der Aspekt des Verhältnisses von Textvorlage zu Vorführung ist also wichtig, erfordert aber präzise Untersuchungen anhand von Ton- oder Videodokumenten, wie sie etwa im Ōsaka Prefectural Museum of Kamigata Comedy and Performing Arts (japanisch: *Wahha Kamigata*) zur Verfügung stehen. Ein Vergleich zwischen Lese-*manzai* und *manzai*-Textvorlage kann mit Blick auf die Unterschiede zwischen *manzai*-Textvorlage und Bühnen-*manzai* zu Ungenauigkeiten führen. Auch das Heranziehen weiteren Lese-*manzai*-Materials und die Berücksichtigung des Veröffentlichungsumfeldes wären für eine solche Untersuchung von Vorteil.

Ein weiteres interessantes Forschungsfeld, das auf Grundlage einer ausführlichen Recherche bearbeitet werden müsste, eröffnet das Verhältnis von Akita Minoru zur Kriegspropaganda. Auf den ersten Blick fügen sich seine Lese-*manzai* in die zeitgenössische Kriegspropaganda ein. Doch auch eine andere Sichtweise auf Akita ist denkbar: So finden sich in anderen Veröffentlichungen Akitas während des Krieges durchaus Passagen, die man als satirische Auseinandersetzung mit der Kriegspropaganda deuten kann. Ein Gespräch dreht sich etwa um die Frage, ob Japan Amerika „voraus sei“ oder nicht. Dies, so der *boke*, sei durchaus der Fall, da die japanische Armee vor der amerikanischen solche Angst habe, dass sie bei deren Auftauchen sofort die Flucht ergreife. Machten sich die Amerikaner nun an die Verfolgung, seien ihnen die fliehenden Japaner

ja räumlich tatsächlich „weit voraus“.⁴ Die Themen Veröffentlichungsform und Leserschaft sowie Zensur sind hier Ansatzpunkte für weitere Untersuchungen.

Zusammenfassung

Durch die Medienkombination aus schriftlichem Text und Illustration im Objektmedium Lese-*manzai* ist es möglich, auf unterschiedliche Art und Weise intermediale Bezüge zum Referenzmedium *manzai* zu schaffen. Um die Rezeption des performativen *manzai* zu gewährleisten, findet bereits auf den Titelseiten eine paratextuelle Markierung statt, und zwar mittels expliziter Nennung des Systems *manzai* im Titel und durch Illustrationen von *manzai*-Komikern. Die ebenfalls in den Text eingestreuten Illustrationen mit ihren spezifischen darstellerischen Mitteln des Systembezugs haben darüber hinaus einen simulierenden Effekt. Der schriftliche Text nimmt durchweg Bezug auf den mündlich vorgetragenen Dialog, das Kernstück des Bühnen-*manzai*, weswegen hier von einer Systemkontamination gesprochen werden kann. Die Entscheidung, ob es sich um eine Systemkontamination *qua* Translation oder um eine teilaktualisierende Systemkontamination handelt, dürfte von einer genaueren Klärung der Anwendbarkeit der beiden Konzepte auf den vorliegenden Untersuchungsgegenstand abhängen. Auch die überzeugende Intermedialitätstheorie Rajewskys bietet also noch Ansatzpunkte für eine fruchtbare Weiterentwicklung anhand konkreter Beispiele.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Sensôto manzai. Imonhin no „yomu manzai“ toshite tsukurareta mezurashii daihon (2005). Tôkyô: Bungei shunjû.

Diese Sammlung enthält als Nachdruck vier Lese-*manzai*, die im Text mit dem Kürzel STM und der hier aufgeführten Nummer nachgewiesen werden:

(STM 1) *Wakana-Ichirô. manzai senshû*.

[Originalveröffentlichung: 1938]

(STM 2) *Nekketsu manzai. Lucky Seven*.

[Originalveröffentlichung: 1939]

(STM 3) *Kôgun imon tokusen manzai. Jûrô-Gangyoku shû*.

[Originalveröffentlichung: 1939]

(STM 4) *Kôgun imon tokusen manzai. Entatsu-Achako shû*.

[Originalveröffentlichung: 1940]

AKITA Minoru (1973): *Akita Minoru – Meisaku senshû*. 2 Bände.

Tôkyô: Nippon jitsugyô shuppansha.

4 Dieser Text wurde mir von Akita Minorus Tochter Hayashi Chiyo zur Verfügung gestellt.

- AKITA Minoru (2008): *Shôwa no manzai daihon*. 5 Bände.
Hrsg. von Fujita Tomie. Tôkyô: Bunken shuppan.
Sensô Bungaku Zenshû (1972): Supplementband.
Hrsg. v. HIRANO Ken u. a. Tôkyô: Mainichi shinbunsha.

Sekundärliteratur

- AKITA Minoru (1975): *Watashi wa manzai sakusha*. Tôkyô: Bungei shunjû.
FUJITA Tomie (2005): „Sensôto manzai dokkai“, in: *Sensôto manzai. Imonhin no „yomu manzai“ toshite tsukurareta mezurashii daihon*. Tôkyô: Bungei shunjû.
HAYASAKA Takashi (2008): *Sensô engei imontai „Warawashitai“ no kiroku. Geinintachi ga mita nitchû sensô*. Tôkyô: Chûô kôron shinsha.
KUSHNER, Barak (2006): *The Thought War. Japanese Imperial Propaganda*. Honolulu: University of Hawaii Press.
RAJEWSKY, Irina O. (2002): *Intermedialität*. Tübingen und Basel: A. Francke.
WEINGÄRTNER, Till (2006): *Manzai. Eine japanische Form der Stand-up-Comedy. Entstehung und Funktionsweisen von Komik am Beispiel des manzai-Duos Yumeji Itoshi-Kimi Koishi* (= Iaponia Insula, Bd. 17). München: iudicium.

Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1: Eigene grafische Darstellung.
Abbildung 2: Eigene grafische Darstellung.
Abbildung 3: Umschlagseite von STM 2.
Abbildung 4: Illustration aus STM 2, S. 31.
Abbildung 5: Illustration aus STM 4, S. 2.
Abbildung 6: STM 3, S. 2.
Der Abdruck der Abbildungen 3–6 erfolgt mit freundlicher Genehmigung von Hayashi Chiyo.