

***Shôjo*-Manga und die mediale Repräsentation von Differenzen**

Julia Siep (Düsseldorf)

1. Einstieg in die Thematik

In der Welt der Populärkultur scheint alles möglich zu sein – alles darf, nichts muss. Das gilt auch und ganz besonders für den Bereich der Manga. Je nach Genre tauchen wilde Monster, brave Schulmädchen mit magischen Kräften, stolze Samurai, Cyborgs, sprechende Tiere und unendlich mehr Figuren auf. Dieser Themen- und Figurenreichtum ist ein bedeutsames Merkmal in der bunten Welt der Manga und scheint auf einen offenen Umgang mit Vielfalt und auf eine experimentelle Herangehensweise an gesellschaftlich verankerte Normen und Werten hinzuweisen.

Entgegen der üblichen Behauptungen, dass Japan eine in sich homogene Gesellschaft sei, wächst seit den 1990er Jahren wieder das Bewusstsein für Differenzen, die eigentlich immer schon existierten, die aber erst mit der zunehmenden Öffnung Japans nach außen sichtbar wurden. Die Wurzeln für die Homogenitätsbehauptungen lassen sich bis in die Meiji-Zeit (1886–1912) zurückverfolgen, als in Japan der Modernisierungs- und Nationsbildungsprozess einsetzte. Um sich einerseits selbst bzw. gegenüber anderen Nationalstaaten zu behaupten und um andererseits eine einheitliche japanische Nation zu schaffen, entwickelten sich Tendenzen zur Homogenisierung aller gesellschaftlichen Bereiche. Eine Konsequenz dieser Homogenisierungstendenzen bestand darin, Differenzen zu negieren bzw. das Differentielle zu assimilieren. Für eine starke und mächtige Nation war sowohl auf der kulturell-ethnischen Ebene als auch auf der Geschlechterebene Homogenität erforderlich. Nachdem die vormodernen, standesbezogenen Strukturen keine Gültigkeit mehr hatten, wurden neue identitätsstiftende Kategorien benötigt, um die Menschen in die moderne Gesellschaft integrieren zu können und so eine funktionierende Nation zu bilden. Zu diesen „Leitkategorien der Moderne“¹ zählen die Kategorien Nation, Kultur und Gender; als „übergreifende Ordnungsmodelle“² waren sie lange Zeit gültig (bzw. sind es immer noch). Seit den 1990er Jahren wandelt sich die japanische Gesellschaft nach dem Platzen der *Bubble Economy* sowie im Zuge der Globalisierung und Individualisierung, so dass Differenzen wieder sichtbar und bewusst wahrgenom-

1 MAE 2004: 620.

2 BLÄTTLER 2000: 110.

men werden. Parallel dazu kann allerdings auch beobachtet werden, dass Tendenzen der Re-Nationalisierung und Re-Traditionalisierung wieder erstarken, die die vordergründig homogenen Strukturen der japanischen Gesellschaft aufrechterhalten möchten.³ Es stellt sich also die Frage, wie in diesem „Klima“ – einerseits Zulassen von Heterogenität, andererseits Betonung homogener Strukturen – mit Differenzen umgegangen wird.

Warum bietet sich nun ausgerechnet Populärkultur an, um den Umgang mit Differenzen zu untersuchen? Da populärkulturelle Produkte oftmals breite Bevölkerungsschichten erreichen sollen und kommerziell ausgerichtet sind, in erster Linie also für einen entsprechenden Umsatz sorgen sollen, wird davon ausgegangen, dass Populärkultur eher konventionell angelegt und wenig experimentierfreudig ist. Dieser „Mainstreamisierung“ kann aber auch die These eines subversiven Potenzials entgegengesetzt werden: So hat sich Populärkultur unter anderem entwickelt, um sich aktiv von einer nur für die gesellschaftliche und kulturelle Elite zugänglichen „Hochkultur“ abzugrenzen. Der Medien- und Kulturwissenschaftler John Fiske hat dazu z.B. Folgendes festgestellt:

[...] popular culture [is] potentially, and often actually, progressive (though) not radical, and it is essentially optimistic, for it finds in the vigor and vitality of the people evidence both of the possibility of social change and of the motivation to drive it.⁴

Er spricht Populärkultur zwar ihre Radikalität ab, sieht in ihr aber einen Ort progressiver Tendenzen und Innovation. Als einen Ort der Auseinandersetzung und Positionierung von Identitäten bezeichnet auch Martinez die (japanische) Populärkultur:

The arena of popular culture [...] might well be said to be an arena of *negotiation* in which tradition, the present, the future, a Japanese identity, gendered identity and class/status identities are all reflected, reinforced, fragmented, re-created or created anew. In short, popular culture is the best possible means through which to examine the process that is often called 'national culture'.⁵

Davon ausgehend wird für die vorliegende Analyse angenommen, dass gerade in einigen Bereichen der Populärkultur bereits eine Auflösung gesellschaftlich verankerter und festgesetzter Differenzen stattfindet und Differenzen als produktive und innovative Vielfalt dargestellt werden. Es lässt sich also die Vermutung aufstellen, dass sich dieser offene Umgang mit Differenzen und der Experimentcharakter populärkultureller Produkte auch auf den Bereich der Geschlechterrollen erstreckt und im Manga progressive geschlechtliche Identitätskonstruktionen zu beobachten sind, die sich einerseits auf die Konventionen des

3 Ein Beispiel dafür wäre die Debatte um das *gender-free*-Konzept, die Mitte der 2000er Jahre in Japan geführt wurde. Die Gegner dieses Konzepts befürchteten eine Auflösung der Geschlechterrollen und dadurch einen Zerfall der japanischen Gesellschaft (vgl. ausführlich dazu MAE 2008a, 2008b).

4 FISKE 1989:21.

5 MARTINEZ 1998:14; Hervorhebungen im Original.

Genres zurückführen lassen, andererseits aber auch aktuelle gesellschaftliche Tendenzen aufgreifen.

Zur Untersuchung solcher Differenzen und des Umgangs mit Andersartigkeit bietet sich der Ansatz der Intersektionalität an. Dieser Ansatz ist „das umfassende Programm einer integralen Analyse von unterschiedlichen Achsen strukturierter Ungleichheit und kultureller Differenz“⁶ und geht davon aus, dass Arten der Differenzsetzung, z.B. nach Geschlecht, nach Klasse oder nach „Rasse“, nicht isoliert betrachtet werden können, weil immer Überkreuzungen und Wechselwirkungen mit weiteren Kategorien der Identitätskonstruktion existieren.⁷ Die Anzahl dieser Kategorien ist nicht endgültig festgelegt; dieser Aufsatz orientiert sich mit den Kategorien „Ethnie“ bzw. „Kultur“, „Schicht“ und „Geschlecht“ an der klassischen Triade *race – class – gender*.⁸ Ursprünglich stammt diese Triade aus der angloamerikanischen feministischen Bewegung, als festgestellt wurde, dass die Kategorie „Gender“ nicht ausreicht, um die Situation angloamerikanischer Frauen hinreichend darzustellen.⁹ Die Hinzunahme weiterer differenzbildender Kategorien wäre auch in der vorliegenden Untersuchung lohnenswert, würde aber den Rahmen sprengen.

2. Warum *shôjo*-Manga?

Zur Eingrenzung und Bearbeitung des Themas fiel die Wahl auf *shôjo*-Manga:

[these] can serve as a vehicle for a reader to define her individual identity; it can also serve as a vehicle for socializing that binds friends and family members; it provides a frame of reference, a repertoire of idioms through which a reader can interpret and model experience; it can be a source of inspiration and catharsis [...].¹⁰

Shôjo-Manga können also zur Sozialisierung, Reifung und Orientierung von Mädchen und jungen Frauen dienen und besitzen außerdem das Potenzial, die gesellschaftliche Situation widerzuspiegeln, in der sich die *mangaka* (Manga-Zeichner/innen) und Leser/innen bewegen.¹¹ Sie richten sich vornehmlich an sechs- bis 18-jährige Mädchen, also an Mädchen, die (meist) die Grund-, Mittel- oder Oberschule besuchen. Dementsprechend reicht das Themenspektrum von Freundschaft, erster Liebe und Liebeskummer bis Familie und Schule. Zwischenmenschliche Beziehungen stehen im Mittelpunkt einer jeden Story. Meist handelt es sich um eine jugendliche Protagonistin, die als ganz „normales“ junges Mädchen gezeichnet wird, je nach Subgenre des Manga aber auch gerne über besondere Fähigkeiten verfügt. Dabei stellt der Reifungsprozess eines Mädchens zur jungen Frau oft ein Hauptmotiv dar: Die weiblichen Figuren er-

6 KNAPP 2008:312.

7 Vgl. FUCHS 2007:18.

8 KNAPP 2008:312.

9 Vgl. KNAPP 2008:312–313.

10 THORN 2008.

11 Vgl. TAKAHASHI 2008:136; FUJIMOTO 1991:53.

und durchleben verschiedene Ereignisse und Situationen, suchen nach Orientierung und finden dadurch zu sich selbst bzw. ihren eigenen Weg.¹²

Auch wenn die Storys oft sehr unterschiedlich sind, gibt es trotzdem Merkmale, die *shôjo*-Manga allgemein charakterisieren und typisch für das Genre sind. Vor allem betrifft dies die zeichnerische Gestaltung der Figuren. So haben die weiblichen Figuren zumeist sehr lange Beine, eine wallende Haarpracht, einen kleinen Mund und eine kleine Nase sowie sehr große, glänzende Augen. Durch die Augen werden die Emotionen und Gemütszustände der Figuren reflektiert, z.B. durch Sternchen, Herzchen, Tränen etc. Auch eine dynamische Hintergrundgestaltung mit dekorativen Elementen wie z.B. Blumen und Blasen unterstreicht den emotionalen Zustand der Figuren. Die männlichen Figuren sind oft eher androgyn gehalten, besitzen in ihrer visuellen Gestaltung also Merkmale, die mit Weiblichkeit in Verbindung gebracht werden (wie z.B. lange Haare, große Augen, weiche Gesichtszüge). All diese Merkmale haben sich über Jahrzehnte zu Genrekonventionen des *shôjo*-Manga entwickelt,¹³ zu Codes, die von der eingeweihten Leserschaft entschlüsselt und interpretiert werden können.¹⁴

3. Fragestellung, Zielsetzung und Vorgehensweise

Für den vorliegenden Aufsatz wurden drei *shôjo*-Manga ausgewählt, die folgende Kriterien erfüllen: Alle drei richten sich an eine ähnliche Zielgruppe, nämlich an Mädchen, die die Mittelschule oder Oberschule besuchen,¹⁵ und sind frühestens Ende der 1990er Jahre erschienen. Die Wahl fiel auf die Manga *Fruits Basket*, *Charming Junkie* und *Shinshi Dômei Cross*. Von diesen drei Serien wird jeweils der erste Band für die vorliegende Analyse berücksichtigt. So wird die Ausgangssituation und -konstellation der Figuren fokussiert, die Aussagen über das Klima zulässt, in dem Differenzen thematisiert werden.¹⁶

12 Weiterführend dazu z.B. KÖHN 2009 zu *shôjo*-Manga und Moratorium; vgl. zur *shôjo*-Kultur bzw. zu *shôjo* als selbstreferentielle, diskursive Kategorie TREAT 1993.

13 An dieser Stelle soll nicht ausführlicher auf die Geschichte des *shôjo*-Manga eingegangen werden. Stattdessen sei beispielhaft auf folgende Quellen verwiesen: ÔGI 2001, TAKAHASHI 2008 und TOKU 2007.

14 Vgl. zu den Merkmalen sowie zu der Kodierung KÖHN 2009; TAKAHASHI 2008: 122–127.

15 Schaut man sich das Alter der Protagonistinnen in den ausgewählten Manga-Serien an, dann lässt sich vermuten, dass die Zielgruppe in eine ähnliche Altersklasse einzuordnen ist. Die Protagonistin Honda Tôru aus *Fruits Basket* ist 17 Jahre alt (wirkt aber jünger), das Alter der Protagonistin Kaburagi Naka aus *Charming Junkie* wird mit 14 angegeben und Otomiya Haine aus *Shinshi Dômei Cross* ist 15 Jahre alt.

16 Es hätten sich auch noch weitere *shôjo*-Manga angeboten wie z.B. *Ôran High School Host Club* (von HATORI Bisuko, erschienen 2002–2010), *Hanazakari no kimitachi e* (von NAKAJÔ Hisaya, erschienen 1996–2004) oder *Nana* (von YAZAWA Ai, erscheint seit 1999). Allerdings würde dies den Rahmen einer solchen Einzelstudie sprengen, so dass eine Auswahl getroffen werden musste.

Anhand der drei Fallbeispiele *Fruits Basket*, *Charming Junkie* und *Shinshi Dômei Cross* werden folgende Fragen behandelt: Wie werden geschlechtliche, kulturelle und soziale Differenzen im *shôjo*-Manga thematisiert? Welche Repräsentationen von Geschlecht, Kultur/Japanizität und Schicht werden in diesen *shôjo*-Manga transportiert? Kann das Potenzial von *shôjo*-Manga in diesem Kontext als zukunftsweisend gelten, insofern als Differenzen und heterogene Gesellschaftsstrukturen akzeptiert und die Behauptung von Japan als homogene Gesellschaft widerlegt werden, oder lassen sich auch Elemente finden, die Differenzen eher verstärken als sie aufzulösen? Das Ziel dieser Untersuchung besteht darin aufzuzeigen, wie sich das Genre des *shôjo*-Manga zwischen Progressivität und Konventionalität verorten lässt; das Aufzeigen, wie mit Differenzen umgegangen wird, verspricht dabei, ein sinnvoller Indikator für diese Verortung zu sein.¹⁷

Zur Bearbeitung der oben formulierten Fragen wird wie folgt vorgegangen: Zunächst wird der Inhalt des jeweiligen Beispielmanga vorgestellt. Dabei soll nicht nur die narrative Struktur berücksichtigt werden, sondern vor allem die Gestaltung der Figuren sowie deren Verhältnis zueinander. Im Anschluss daran werden Beispiele aus den drei *shôjo*-Manga aufgezeigt, in denen sich geschlechtliche, kulturelle und soziale Differenzen bzw. deren Überschneidung manifestieren. Im Fazit wird der Umgang mit Differenzen im *shôjo*-Manga bewertet. Bei der Analyse der drei Fallbeispiele wird besonderer Wert auf die narrative Gestaltung der Figuren sowie auf die Interaktion verschiedener Figuren miteinander gelegt. Zum einen sind die Figuren in der narrativen Struktur verankert, zum anderen können auf diese Weise Aussagen über die Vermittlung von Normen und Werten getroffen werden, die zum jeweiligen Zeitpunkt des Erscheinens einer Manga-Serie als grundlegend für Gesellschaft und Kultur galten.

4. Differenzen in *shôjo*-Manga

4.1 *Fruits Basket*¹⁸

Der *shôjo*-Manga *Fruits Basket* (jap. *Furûtsu basuketto*) stammt aus der Feder von Takaya Natsuki (Jahrgang 1973) und ist zwischen 1998 und 2006 im japanischen Manga-Magazin *Hana to yume* erschienen.¹⁹ Die Protagonistin Honda Tôru ist Waise und lebt bei ihrem Großvater. Für ihren Lebensunterhalt, auch

17 Diese Untersuchung ist im Kontext des Forschungsprojekts „Neue Differenzen und Diversität im gegenwärtigen Japan: Die Kontroverse um Gender, Kultur und soziale Schicht (1995–2010)“ am Institut für Modernes Japan der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf entstanden.

18 Alle wörtlichen Zitate aus *Fruits Basket*, *Charming Junkie* und *Shinshi Dômei Cross* wurden den offiziellen deutschen Übersetzungen entnommen.

19 In Deutschland wurden zunächst einzelne Kapitel im Manga-Magazin *Daisuki* (Carlsen Verlag) abgedruckt. Zwischen 2003 und 2010 wurde *Fruits Basket* in insgesamt 23 Einzelbänden publiziert.

für ihr Schulgeld, muss sie selbst aufkommen und arbeitet daher viel neben der Schule. Aufgrund von Renovierungsarbeiten am Haus ihres Großvaters lebt sie in einem Zelt im Garten und stellt dort zufällig fest, dass sie direkt neben ihrem Schwarm, dem Schulsprecher Sôma Yuki wohnt. Ihr Großvater ist für diese Zeit zu seiner Tochter gezogen, so dass Tôru ganz alleine auf dem Grundstück lebt. Yuki bietet ihr an, bei ihm und seinen beiden Cousins Shigure und Kyô zu wohnen, bis die Renovierungsarbeiten abgeschlossen sind. Rasch findet Tôru heraus, dass die Familie Sôma ein Geheimnis umgibt: Jedes Familienmitglied verwandelt sich in eins der zwölf Tiere (*jûnishi* 十二支) des chinesischen Tierkreissystems, sobald es von einem Menschen des jeweils anderen Geschlechts umarmt wird. Tôru lernt die Familienmitglieder immer besser kennen und lüftet im Lauf der Geschichte noch weitere Familiengeheimnisse.

Tôru beschwert sich nicht über ihre schwierige Situation, sondern bemüht sich, ihrer verstorbenen Mutter zuliebe durchzuhalten. So stört es sie nicht, arm zu sein: „Geld habe ich zwar keines, aber wenn schon... dann lebe ich eben in einem Zelt“.²⁰ Tôru sind große Reichtümer und materielle Werte nicht wichtig; sie feuert sich stattdessen immer wieder selbst an durchzuhalten und ihre Situation zu ertragen: „Ich darf nicht aufgeben! My home is my castle...!“²¹ Als Yuki, Shigure und Kyô ihr anbieten, bei ihnen zu wohnen, zeigt sich Tôru sehr dankbar und verspricht, ihren Anteil am Zusammenleben zu leisten. Sie übernimmt – beinahe schon selbstverständlich – die ‚typisch‘ weiblichen Aufgaben und Pflichten einer Hausfrau und kocht und putzt für die neue Wohngemeinschaft. Sie kümmert sich wie eine Mutter um die männlichen Hausmitglieder. Yuki, Shigure und Kyô hingegen tolerieren Tôrus Rolle und sind froh über die neue Ordnung und Sauberkeit in ihrem Haus. So stellt Yuki in einer Szene fest: „Wow...! So sah unsere Küche mal aus?“ Daraufhin antwortet Tôru: „Ach, das war ein Klacks! Abendessen ist gleich fertig!“²² Tôru wirkt also durch ihr Verständnis, ihre Heiterkeit und ihr gutes Herz auf die Atmosphäre und das Zusammenleben aller ein und drückt ihre Dankbarkeit aus, indem sie die normierte weibliche Geschlechterrolle als Hausfrau erfüllt:

Aus Dank dafür, dass mich Yukis Familie bei sich aufgenommen hat, habe ich den kompletten Haushalt übernommen. Ich bin ihnen schon dankbar genug dafür, dass ich keine Miete zu zahlen brauche. [...] Ich bin fest entschlossen, mich nützlich zu machen!²³

Choo führt in ihrer Untersuchung des Manga die Erklärung an, dass oft die weiblichen Protagonisten in *shôjo*-Manga einen niedrigeren sozialen Status als die männlichen Figuren haben und diesen durch mütterliches Verhalten zu kompensieren versuchen:

20 TAKAYA 2003 1:24.

21 TAKAYA 2003 1:25.

22 TAKAYA 2003 1:82.

23 TAKAYA 2003 1:82f.

[...] Tôru enters the Sôma household as a live-in housekeeper. She takes care of cleaning, cooking and miscellaneous household chores. Not only is Tôru a 'mother' through doing household labour, but also through her taking care of the emotional needs of each Sôma family member. [...] Adapting to the position of a caretaker may be a conscious role that the females take on to compensate for their lack of social status. As evidenced in the cases of [...] Tôru and the Sôma family, the shôjo's ability to perform the role of a 'mother' seems to transcend the class barrier. In order for the females to assert their status proportionate to all the Prince Charmings, they may be reverting back to the most traditional and most conservative – the 'ultra' domestic and nurturing – 'mother' figure.²⁴

Yuki, Shigure und Kyô, die drei männlichen Hauptfiguren, entstammen einer alten, mächtigen und sehr reichen Familie. Aufgrund des Fluchs können sie ihren hohen sozialen Status nicht genießen; stattdessen müssen sie ein zurückgezogenes Leben mit nur wenigen Kontakten außerhalb des Familienkreises führen. Während also die männlichen Hauptfiguren einen hohen sozialen Status verkörpern, nimmt die weibliche Hauptfigur einen sehr niedrigen Stellenwert in der Gesellschaft ein. Die beiden differenzsetzenden Kategorien Geschlecht und Schicht (als soziale Differenz) werden hier miteinander verknüpft. Dies spiegelt sich, wie soeben dargestellt, unter anderem auch in der Hierarchie wider, die nach Tôrus Einzug im Haus der Familie Sôma vorherrscht.

Als norm- und grenzüberschreitend kann die hier dargestellte Geschlechterordnung nicht bezeichnet werden; Takaya Natsuki bedient sich der gängigen Vorstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit sowohl in den Verhaltensweisen der Figuren als auch in deren Visualisierung. So wird die Figur Tôru mit übergroßen Augen, langen Haaren, kleiner Nase und kleinem Mund dargestellt. Die männlichen Figuren haben etwas kleinere Augen und etwas kürzere Haare, sind insgesamt eher androgyn gehalten, was ein klassisches Merkmal des Genres ist.²⁵

Die soziale Differenz steht hingegen im Mittelpunkt der narrativen Struktur von *Fruits Basket* und wird unmittelbar durch die Story thematisiert. Laut Thorn verweist diese direkte Thematisierung auf die aktuelle Situation der japanischen Gesellschaft, und er schreibt:

Unsurprisingly, the times are reflected in the content of shôjo manga. [...] [Kamio Yôko's *Hana yori dango*] and other poor-girl-meets-rich-boy manga can be seen as a reflection of anxiety in a time when young women face uncertain job prospects and blatant discrimination in the workplace.²⁶

24 CHOO 2008:290.

25 Dabei sollte berücksichtigt werden, dass die Manga-Serie in dem Magazin *Hana to yume* veröffentlicht wurde, einem Manga-Magazin, das eher den Mainstream-Geschmack der Manga-Konsumenten/innen bedient. Auch aus diesem Grund, so bleibt zu vermuten, wird Takaya Natsuki sicherlich den für *shôjo*-Manga üblichen Zeichenstil verwendet haben.

26 THORN 2004; Hervorhebung im Original.

Darüber hinaus verweist eine solche Thematisierung nicht nur auf die aktuelle gesellschaftliche Situation, sondern greift ein altes Motiv klassischer Märchen à la „Aschenputtel“ auf: Ein armes Mädchen trifft auf einen reichen Prinzen und erreicht ihren sozialen Aufstieg durch eine Heirat.

Auch wenn in *Fruits Basket* die soziale Differenz letztendlich positiv bewertet und als heilsam dargestellt wird, da die wohlhabenden männlichen Figuren durch den sogenannten „*ganbaru-spirit*“²⁷ der armen Hauptprotagonistin lernen können, so wird trotzdem das bestehende Paradigma hinsichtlich der Verknüpfung mit Geschlecht nicht aufgelöst oder zumindest in Frage gestellt. Das Mädchen nimmt in jedem Fall eine niedrigere gesellschaftliche Position ein als die Jungen. In diesem Manga werden die Kategorien „arm“ und „weiblich“ miteinander verbunden und positiv bewertet; die Verbindung der Kategorien „reich“ und „männlich“ ist hingegen zunächst negativ behaftet. Durch den Einfluss des armen Mädchens gelingt es den drei jungen Männern, ihrer Exzentriz, ihrem Fluch sowie den damit verbundenen Problemen entgegenzutreten und sie zu meistern.

Die Thematisierung von Andersartigkeit zieht sich wie ein roter Faden durch den gesamten Plot und wird bereits durch den Titel *Fruits Basket* ausgedrückt. Mit dem Titel wird auf ein Kinderspiel verwiesen, bei dem jedem Kind eine Obstsorte zugeordnet wird. Die Kinder sitzen in einem Stuhlkreis, ein Schüler darf seinen Mitschüler/innen den Namen einer Obstsorte zuordnen. Dieser Schüler übernimmt auch die Rolle des Fängers. Sobald der Name einer Frucht gerufen wird, muss das betroffene Kind den Platz wechseln und dabei aufpassen, nicht vom Fänger erwischt zu werden. In dem Manga erinnert sich Tôru an eine Spielstunde in der Grundschule: Alle Kinder bekommen den Namen einer Frucht – nur sie ist ein Reisbällchen (*onigiri*): „Du die Banane... du bist der Apfel... Pfirsich... Birne... Kirsche... Honda ist das Reisbällchen!“²⁸ Sobald das Spiel beginnt, werden alle Obstsorten gerufen, nur das Wort „Reisbällchen“ fehlt. Tôru bleibt auf ihrem Stuhl sitzen und wartet, dass sie mitspielen kann. Sie fühlt sich ausgeschlossen und von ihrem Mitschülern gehänselt: „Ich gehöre nicht dazu. Wie immer schon.“²⁹ Und weiter heißt es: „Dabei hat doch ein Reisbällchen in einem Obstkorb nichts zu suchen.“³⁰ Tôru fühlt sich also selbst als

27 Darunter lässt sich eine Einstellung verstehen, die besagt, dass man ein Ziel erreichen kann, wenn man sich nur genug anstrengt und sich aller Widrigkeiten zum Trotz nicht von seiner Überzeugung und seinen guten Charaktereigenschaften abbringen lässt. Ursprünglich stammt dieser „*ganbaru-spirit*“ aus dem Genre des *shōnen*-Manga (Manga für Jungen). Er wurde auch schon für andere populärkulturelle Produkte festgestellt: So hat z.B. Anne Allison in dem Plot der Serie *Sailor Moon* den „*ganbaru-spirit*“ beobachtet (ALLISON 2000: 267). Auch Drazen hat dem Protagonisten des Anime *Wings of Honneamise* den „*ganbaru-spirit*“ bescheinigt (DRAZEN 2004:233). Das Motiv des „*ganbaru-spirit*“ ist außerdem typisch für *terebi dorama* (japanische Fernsehserien), vgl. dazu beispielsweise LEUNG 2004.

28 TAKAYA 2003 1:177.

29 TAKAYA 2003 1:177.

30 TAKAYA 2003 1:179.

Außenseiterin, wird gleichzeitig aber auch von außen symbolisch durch das Kinderspiel als „anders“ markiert. Ob die Zuweisung „Reisbällchen“ aber nicht letztendlich zeigt, dass Tôru als Mensch zwar auf den ersten Blick „anders“ ist und nicht zur Gruppe gehört, aber dadurch auch als etwas „Besonderes“ und „Wertvolles“ dargestellt wird (Reis ist „wertvoller“ als Obst), kann nicht abschließend beantwortet werden.

Dass der Name des Spiels gleichzeitig als Titel der Manga-Serie fungiert, weist auf das Hauptmotiv des gesamten Manga hin: den Umgang mit Alterität. Nicht nur Tôru ist „anders“, auch die männlichen Protagonisten sind durch den Fluch als „anders“ markiert. Yuki berichtet von einer Begebenheit aus seiner Kindheit, als ihm von einem älteren Familienmitglied erklärt wurde, dass er „anders“ sei:

Bin ich denn so sehr ‚anders‘ als die anderen, dass ihr mich verstecken müsst? – Natürlich bist du das. Ein Junge, der sich in eine Ratte verwandelt, wird immer anders als die anderen sein. Jeder normale Mensch, der es weiß, wird dich abstoßend finden und vor dir zurückschrecken.³¹

Andersartigkeit wird also nicht ausschließlich als positiv empfunden, sondern durchaus als Grund für Ablehnung verstanden.

4.2 *Charming Junkie*

Der *shôjo*-Manga *Charming Junkie* (jap. *Nôsatsu jankî*) stammt von Fukuyama Ryôko und ist in Japan zwischen 2003 und 2008 in Einzelkapiteln im Magazin *Hana to yume* erschienen.³² Im Zentrum der Handlung steht die 14-jährige Kaburagi Naka, die alle Voraussetzungen für ein erfolgreiches Leben als Model mit sich bringt – wäre da nicht ihr Lächeln, das ihr Gesicht in das eines Schwerverbrechers verwandelt. Dieses Lächeln ist auch der Grund dafür, dass sie von ihrem Schwarm, ihrem *senpai*, abgewiesen wird. Diesem gefallen nämlich nur niedliche Mädchen wie das Model Umi. Naka lässt sich in die Kartei der Modelagentur aufnehmen, in der auch Umi registriert ist, um von ihr das süße Lächeln und die Niedlichkeit zu erlernen. Allerdings stellt Naka sehr bald fest, dass Umi eigentlich ein Junge ist. Die beiden schließen einen Pakt: Umi hilft Naka, Aufträge als Model zu bekommen – dafür darf Naka Umis wahre Identität keinem verraten.

Die männliche Figur Umi wird als sehr androgyn dargestellt. Gemeinsam mit dem Crossdressing kann Umi daraus Kapital schlagen und so das Ansehen und den Status als (weibliches) Model erreichen, den er zu Beginn der Manga-Serie einnimmt. Nicht zuletzt ist er als weibliches Model für sein liebezendes Lächeln bekannt, „das einer Blume gleicht“.³³ Das Aussehen – hier auch die typi-

31 TAKAYA 2003 1:71.

32 In Deutschland ist dieser Manga zunächst 2006 in Einzelkapiteln im Manga-Magazin *Daisuki* (Carlsen Verlag) erschienen; seit September 2006 werden auch Einzelbände publiziert (bisher 16 Bände).

33 FUKUYAMA 2006 1:15.

schen großen Augen, die langen Beine, längere Haare und die entsprechende Symbolik in den Sprechblasen (z. B. Herzchen) – spielt eine wichtige Rolle, um visuell kodierte Geschlechternormen verschwimmen zu lassen. Aber auch Umis Verhalten ist von Bedeutung: Abhängig von der jeweiligen Situation gibt er sich betont weiblich oder betont männlich. So zeigt er sich besonders liebevoll, niedlich und fröhlich, wenn seine Rolle als weibliches Model gefragt ist. Sobald ihm jedoch etwas nicht passt und sich die Möglichkeit bietet, zeigt er ungehemmt seine Aggressionen und seine Wut. So sagt er einerseits: „Naka-Schatzi gibt sich wirklich alle Mühe,“³⁴ oder „Was ist denn, Naka-Schatzi. Lass uns endlich gehen!“³⁵ Direkt danach folgen andererseits meist Bemerkungen, die einen starken Kontrast bilden. Umi beschimpft Naka exzessiv, z. B. durch „Streng dich an, oder ich bring dich um“³⁶, „Du blöde Schnalle...“³⁷ oder auch „Jetzt komm schon, du lahme Kröte! Oder ich häng dich am nächsten Baum auf!“³⁸ Diese starke Übertreibung im Verhalten der Figur lässt das Spiel mit den Geschlechteridentitäten fast schon parodistisch erscheinen; im Vordergrund steht sicherlich der Faktor Unterhaltung. Durch parodistische Elemente und überzogene Komik wird jedoch auch ein gewisser Abstand zur Realität hergestellt, so dass das „traditionelle“ Geschlechterparadigma in Frage gestellt werden kann.

Naka, die eigentliche Heldin der Geschichte, entspricht dem gängigen Schönheitsideal, hat aber das Manko, nicht über ein niedliches Lächeln zu verfügen. Ihr fehlt also, so die Meinung der anderen Figuren im Manga, die *kawaisa*, die Niedlichkeit beim Lächeln. Dadurch kann sie nicht das japanische Weiblichkeitsideal erfüllen, zu dem unter anderem ein zurückhaltendes Lächeln gehört, und erfährt aus diesem Grund Ablehnung. So wird z. B. zu Beginn die Frage gestellt: „Wer ist die denn? Sieht aus wie ne Mörderin...“³⁹ Etwas später wird im Rahmen eines Fototermins gefragt: „Was ist denn in letzter Zeit mit Gamble [Spitzname für Naka] los...“ – „Sie ist damit beschäftigt, ihr Killerface zu perfektionieren...“⁴⁰ Der Umgang mit dieser Form von Andersartigkeit drückt eher Befremden aus, auch wenn diese Andersartigkeit später zu Nakas Alleinstellungsmerkmal wird, das zu ihrem Erfolg beiträgt. Problematisiert werden sollten in diesem Kontext die Bezeichnungen „Mörderin“ und „Killerface“, da durch diese Bezeichnungen suggeriert wird, ein Mörder könne allein durch seine Mimik als solcher erkannt werden. Dabei bleibt unklar, welche Elemente im Einzelnen zu der Einschätzung führen, jemand sehe wie ein Mörder aus.

34 FUKUYAMA 2006 1:24.

35 FUKUYAMA 2006 1:51.

36 FUKUYAMA 2006 1:21.

37 FUKUYAMA 2006 1:25.

38 FUKUYAMA 2006 1:52.

39 FUKUYAMA 2006 1:23.

40 FUKUYAMA 2006 1:29.

Es gibt jedoch auch Figuren, die an Naka glauben und die ihr vermitteln, sie solle einfach sie selbst sein und sich nicht an gängigen Schönheitsidealen orientieren. Zu diesen Figuren gehören Umi und der Fotograf Tsutsumi Ikue. So sagt Tsutsumi bei einem Wettbewerb zum Beispiel:

Wie wär's, wenn wir jemanden nehmen, der einen Kontrast zu Namauni [Name einer Musikband] bildet? Sie [Naka] zieht in gewisser Weise sogar noch mehr Blicke auf sich als Umi, und sie wär mal was anderes. Ich denke, es kann nicht schaden, sie auch noch im Wettbewerb zu lassen.“⁴¹

Auch Umi vermittelt ihr trotz seines ambivalenten Verhaltens das Gefühl, schön und einzigartig zu sein: „Du kannst also doch ganz niedlich sein. Trotz dieses Gesichts. Gib nicht auf!“,⁴² lautet eine Aussage. Weiter hinten sagt Umi zu Naka: „So bist du eben. Sei einfach du selbst!“⁴³

Im weiteren Verlauf der Geschichte ist Naka sehr erfolgreich – nicht nur als Model, sondern auch auf zwischenmenschlicher Ebene. Gerade weil sie etwas „anders“ ist als die anderen Mädchen, erregt sie Aufsehen und sticht aus der Masse hervor. Das Anderssein beschränkt sich allerdings nur auf das Äußere bzw. wird durch das Äußere visualisiert. Im Ansatz ist also ein positiver Umgang mit kulturell kodierten geschlechtlichen Differenzen festzustellen. Trotz der verschwimmenden Geschlechtergrenzen und dem Nichterfüllen des japanischen Weiblichkeitsideals manifestiert sich in dem Verhältnis zwischen den Figuren Naka und Umi das alte Geschlechterparadigma: Umi als letztendlich doch männlicher Teil des Verhältnisses ist eindeutig tonangebend und dominiert Naka als weiblichen Teil der Beziehung. Diese Dominanz zeigt sich sowohl auf physischer als auch auf psychischer Ebene in extremer Form. So muss Naka feststellen:

Er schlägt und tritt. Bedroht mich. Belästigt mich sexuell. Das treibt mich auf die Palme und ich könnte ihn würgen. Der Schwiegerdrachen mit dem bezaubernden Lächeln. Warum nur fühlt sich das so richtig an?⁴⁴

Kurz nach dieser Aussage kommt es zu einem Kuss zwischen Naka und Umi; die Initiative dafür geht von Naka aus, die zwischen ihren Gefühlen der Zuneigung und Ablehnung schwankt.

Durch das Crossdressing und durch die androgyne Gestaltung der (männlichen) Figuren werden zwar Angebote für neue Geschlechterrollen gemacht; diese scheinen sich aber auf die Oberfläche zu beschränken. Die Beziehung zwischen Naka und Umi zeigt, dass das traditionelle Geschlechterverhältnis weiterhin Gültigkeit besitzt.

41 FUKUYAMA 2006 1:147.

42 FUKUYAMA 2006 1:27.

43 FUKUYAMA 2006 1:38.

44 FUKUYAMA 2006 1:117.

4.3 *Shinshi Dōmei Cross*

Der *shōjo*-Manga *Shinshi Dōmei Cross* (jap. *Shinshi dōmei kurosu*), in der deutschsprachigen Ausgabe um den Untertitel *Allianz der Gentlemen* ergänzt, stammt aus der Feder von Tanemura Arina (Jahrgang 1978) und ist in Japan zwischen 2004 und 2008 als Serie im Manga-Magazin *Ribon* erschienen.⁴⁵ Es handelt sich um eine klassische Schulgeschichte: Otomiya Haine geht auf die „Kaiserliche Privatakademie“,⁴⁶ in der die Schüler in die drei Ränge Bronze, Silber und Gold unterteilt werden, abhängig vom Wohlstand ihrer Eltern. Haine ist Schülerin des Bronze-Rangs, verliebt sich aber in Tōgū Shizumasa, der das einzige Mitglied des Gold-Rangs ist. Shizumasa ist außerdem Vorsitzender des Schülerrates und wird von allen mit „Kaiser“ (*kōtei*) angesprochen. Auch wenn Shizumasa für Haine eigentlich unerreichbar ist, versucht sie alles, um ihm näher zu kommen. Allerdings weiß sie zu Beginn noch nicht, dass Shizumasa erkrankt ist und sich deshalb oft von seinem Zwillingsbruder Tōgū Takanari im Schülerrat vertreten lässt. Haine verliebt sich auch in Takanari.

Auch in dieser Manga-Serie wird die Überschneidung der Kategorien „Geschlecht“ und „Schicht“ thematisiert. Schon durch die ausführliche Erläuterung des Schulsystems (das an sich nichts mit dem tatsächlichen gegenwärtigen Schulsystem in Japan zu tun hat) werden die Figuren bestimmten Schichten zugeordnet. Dementsprechend sind auch die Rechte und Pflichten der Schüler verteilt: Während Haine als Bronzeschülerin bestimmte Arbeiten verrichten muss und ihre niedrige Stellung den anderen Schülern gegenüber durch ihr Verhalten zum Ausdruck bringen muss, kann sich Shizumasa als Goldschüler alles erlauben. Er ist der Wortführer und „Machtinhaber“ an der „Kaiserlichen Privatakademie“. Haine erreicht jedoch etwas eigentlich Unmögliches: Sie rettet Shizumasa vor einer fingierten Entführung und wird trotz ihres Bronzestatus Mitglied im Schülerrat. Ihren Status kann sie dadurch zwar nicht verbessern, aber ihr Einfluss und ihr Ansehen bei den anderen Schülern steigen deutlich.

Das hier präsentierte Schulsystem kann als Spiegel einer gesellschaftlichen Ordnung und Struktur angesehen werden: Die Mitglieder werden in Ober-, Mittel- und Unterschicht eingeteilt und den höchsten Status besitzt ein Mann, der als „Kaiser“ betitelt wird. Dazu kommt noch, dass Haine in Shizumasa verliebt ist, sie aber nicht auf eine Entgegnung ihrer Schwärmerei hofft, weil die sozialen Unterschiede zu groß sind: „Aber ich bin nur ein Dienstmädchen. Ich konnte noch kein einziges Mal mit ihm sprechen... Es ist aussichtslos, in den Kaiser verliebt zu sein“, stellt sie fest.⁴⁷

45 Zwischen 2006 und 2009 wurde *Shinshi Dōmei Cross – Allianz der Gentlemen* vom Verlag Tokyopop in insgesamt 11 Bänden veröffentlicht.

46 Im Japanischen *teikoku gakuen*: Der Wortteil *teikoku* lautet in der deutschen Übersetzung „Kaiserreich“, *gakuen* kann mit Lehranstalt oder Schule übersetzt werden; häufig wird *gakuen* aber für Privatschulen verwendet, die alle drei Stufen, also Grund-, Mittel- und Oberschule, umfassen.

47 TANEMURA 2006 1: 15.

Trotz dieser rigiden Schulstruktur wird dennoch signalisiert, dass ein Statuswechsel zwar schwierig, aber durchaus möglich ist – selbst wenn man eine eher problematische Biografie vorzuweisen hat wie die Figur Haine. Sie ist eine ehemalige *yankî* (*Yankee*),⁴⁸ deren Verhalten als äußerst deviant eingestuft wird. Haine wird zu Beginn des Mangas wie folgt eingeführt:

Wieder einmal habe ich meinen Platz verloren... Wie unter Zwang schlich ich mich abends von zuhause weg... färbte mir die Haare... und nahm jeden albernen Vorwand zum Anlass für Streit. Da hatte ich dich gerade getroffen“.⁴⁹

Durch ihre Wutanfälle, die sie immer noch von Zeit zu Zeit überkommen, und ihre Prügeleien zeigt sie kein „typisch“ weibliches Verhalten, auch wenn ihre äußerlichen Attribute sie sehr weiblich erscheinen lassen. Es existiert also eine Widersprüchlichkeit zwischen Aussehen und Verhalten. Dieses dem Weiblichkeitsideal entgegengesetzte Verhalten trägt Haine jedoch eine neue Aufgabe ein: Sie wird Shizumasas Leibwächterin. Der „Kaiser“ gibt ihr also die Gelegenheit, sich ihren Fähigkeiten entsprechend in das System einzufügen, auch wenn es zunächst unkonventionell erscheint, dass eine Frau die Rolle des Beschützers und Retters einnimmt. Außerdem signalisiert Haine, dass sie ihr Bestes geben möchte, um die an sie gestellten Erwartungen zu erfüllen:

Na gut! Ich reduziere meine Arbeitszeit etwas, aber ich arbeite so viel ich kann! Okay?! Ich gebe mein Bestes! Das tue ich immer, egal, was passiert. Ich wurde für 50 Mio. Yen verkauft?!⁵⁰ Und wenn schon! Ich werde mich nicht verstecken. Ich schaffe mir meinen eigenen Platz!⁵¹

Auch in diesem Manga spielt der „*ganbaru*-spirit“ also eine wichtige Rolle. Schaut man sich die Geschichte jedoch genauer an, so lässt sich feststellen, dass Haine oft selbst aus schwierigen Situationen „gerettet“ werden muss. Wie auch in anderen *shôjo*-Manga (z.B. *Sailor Moon*)⁵² verkörpert die weibliche Protagonistin keine furchtlose und erfolgreiche Heldin mit allen Konsequenzen, sondern fügt sich trotz ihres „Heldenstatus“ in das herkömmliche Geschlechterverhältnis ein. Sie bleibt ein „normales“ Mädchen und bietet so Identifikationsfläche für ihre „normalen“ Leserinnen.

48 *Yankee* können als Untergruppierung der *kôgyaru* (Kogal) gelten. Sie gehören einer Jugendgang an und zeichnen sich in der Regel durch einen bestimmten Kleidungsstil und durch ein bestimmtes, von der japanischen Gesellschaft als grob, laut und deviant empfundenes Verhalten aus.

49 TANEMURA 2006 1:137.

50 Zur Erklärung dieser in diesem Kontext unverständlichen Äußerung: Haine wurde im Alter von zehn Jahren von ihrer Familie Kamiya zur Adoption freigegeben. Sie wurde daraufhin für die Summe von 50 Mio. Yen von der Familie Otomiya adoptiert. Die Beziehung zu ihrer Adoptivfamilie ist sehr gut, ihrer leiblichen Familie – besonders ihrem leiblichen Vater – gegenüber verspürt Haine jedoch eine starke Abneigung. Durch die Adoption konnten, so wird an der „Kaiserlichen Privatakademie“ gemunkelt, die finanziellen Probleme der Kamiyas gelöst werden (vgl. beispielsweise *Shinshi Dômei Cross* 1:10; 84).

51 TANEMURA 2006 1:94.

52 Manga-Serie von Takeuchi Naoko, erschienen zwischen 1992 und 1997.

5. Umgang mit und Bewertung von Differenzen in *shôjo*-Manga

Die Ergebnisse lassen sich hinsichtlich der eingangs formulierten Fragestellungen wie folgt zusammenfassen:

In dem Manga *Fruits Basket* spielt die intersektionelle Überschneidung der beiden Kategorien „Geschlecht“ und „Schicht“ eine wichtige Rolle für die narrative Struktur. Das Geschlecht der Protagonisten Tôru und der Mitglieder der Sôma-Familie werden mit ihrem gesellschaftlichen Status in Verbindung gebracht und assoziiert. Die soziale Differenz wird durch eine geschlechtliche Konnotation intensiviert. Abweichungen von normativen Geschlechterrollen lassen sich nur bedingt feststellen, vielmehr werden zahlreiche Klischees und Geschlechterstereotypen bedient. So steht im Mittelpunkt von *Fruits Basket* das Motto „Armes, aber herzensgutes Mädchen ‚rettet‘ reichen Jungen“. Dieses Ergebnis entspricht der Aussage von Choo hinsichtlich der Entwicklung von *shôjo*-Manga:

[...] since the 1990s there has been a shift towards a more domestic portrayal of femininity that seems to suggest a new formation of gender relationships.⁵³

In *Charming Junkie* wird die Kategorie Geschlecht mit einem kulturell kodierten Weiblichkeits- und Männlichkeitsideal verknüpft, das unter anderem durch das Lächeln symbolisiert wird. Aufgrund des Crossdressings und der androgynen Gestaltung der Figuren könnte zunächst von einem progressiven Umgang mit Geschlecht ausgegangen werden. Das Verhalten der Figuren Naka und Umi sowie deren Beziehung und Umgang miteinander lassen aber darauf schließen, dass zwar neue Geschlechterentwürfe angeboten werden, dennoch in dem „klassischen“ Geschlechterparadigma verharrt wird. Ein Überschreiten geschlechtlich und kulturell kodierter Grenzen kann nur ansatzweise beobachtet werden.

Eine ähnliche Feststellung kann für *Shinshi Dômei Cross* getroffen werden: Die Verknüpfung der Kategorien Geschlecht und Schicht weist in der Kategorie Geschlecht auf den ersten Blick Differenzen zu den normativ festgelegten Geschlechterverhältnissen auf. Eine rasch aufbrausende, sich prügelnde Protagonistin wie Haine, die zudem Leibwächterin des obersten Wortführers Shizumasa ist, kann zunächst nur schwer mit dem kulturell kodierten japanischen Weiblichkeitsideal in Verbindung gebracht werden. Trotzdem können aufgrund der dargestellten Geschlechterverhältnisse, die auch stark durch die Zugehörigkeit zu der (schulischen) Schichtstruktur – aufgeteilt in Bronze-, Silber- und Goldklasse – geprägt sind, nur marginal innovative Impulse konstatiert werden.

Es bleibt die Frage, ob – dem Potenzial des populärkulturellen Produkts *shôjo*-Manga entsprechend – offen mit Differenzen umgegangen wird und wie diese bewertet werden. Auf den ersten Blick scheint es, dass Differenzen als

53 CHOO 2008:276. Dabei bezieht sich Choo ausschließlich auf ihre beiden Fallbeispiele *Hana yori dango* und *Fruits Basket*. Ob diese Aussage auch verallgemeinerbar ist, müsste durch eine breiter angelegte Untersuchung überprüft werden.

grundsätzlich positiv dargestellt werden. Allerdings hat sich gezeigt, dass diese positive Darstellung auf oberflächliche Aspekte wie das Aussehen und einzelne Verhaltensstrukturen der Figuren beschränkt bleibt. Betrachtet man die Beziehung zwischen den Figuren näher, dann wird deutlich, dass dahinter doch meist die herkömmlichen Konzepte von Geschlecht, Kultur und Schichtzugehörigkeit stecken. Dabei scheint der Kategorie Geschlecht eine Knotenfunktion zuzukommen, existieren die kategorialen Überkreuzungen doch immer in Kombination mit Geschlecht. Das progressive, innovative oder auch ansatzweise subversive Potenzial soll dem Genre des *shôjo*-Manga nicht abgesprochen werden, aber die mediale, durchaus positive Repräsentation von Differenzen erfüllt in den vorliegenden Beispielen meist nur eine stilistische Funktion. Für *shôjo*-Manga typische Genrekonventionen wie Crossdressing und Androgynität, aber auch Iwabuchis Konzept des *mukokuseki*⁵⁴ („kulturelle Geruchlosigkeit“), das sich durchaus in der Darstellung kultureller Differenzen wiederfinden lässt, dienen nicht zwangsläufig der Umwälzung gesellschaftlicher Strukturen, sondern sollen unterhalten, für komische Situationen sorgen, ein Identifikationsangebot oder zumindest eine Begleitfunktion für die sich in der Pubertät befindende Leserschaft darstellen. Häufig kämpfen die Figuren mit ihrem „Anderssein“ und haben dadurch Probleme zu bewältigen, so dass sie es als erstrebenswert erachten, in das normativ regulierte Leben integriert zu werden. *Shôjo*-Manga als populärkulturelle Produkte scheinen also nur begrenzt einen progressiven Umgang mit Differenzen zuzulassen; es bleibt demnach zu vermuten, dass sich der eingangs thematisierte Ansatz eines subversiven Potenzials von Populärkultur nicht gleichermaßen auf alle Bereiche der Populärkultur anwenden lässt.

Die Darstellung einer geschlechtlichen Differenz ist am einfachsten herauszuarbeiten, da diese zum Stilmittelrepertoire des *shôjo*-Manga zählt. Geschlechterrollen, die nicht den gesellschaftlichen Normen entsprechen, kommen vor, werden aber immer im Kontext des „traditionellen“, binär angelegten Geschlechterparadigmas thematisiert. Wichtig dabei sind Stilelemente wie Umkehrung, Übertreibung, Ironie und Parodie. Die alten Geschlechterkonzepte und -stereotypen werden nicht durch neue Entwürfe geschlechtlicher Identität ersetzt, sondern diese haben weiterhin Gültigkeit. Trotzdem findet durch die Repräsentation alternativer Geschlechtsidentitäten, die zumindest temporär ausgelebt werden, eine Heterogenisierung der Geschlechterverhältnisse im *shôjo*-Manga statt.

Soziale Differenzen werden in den hier analysierten *shôjo*-Manga offen thematisiert, stellen sogar den Ausgangspunkt der Geschichte dar, wie in *Fruits Basket* und *Shinshi Dômei Cross*. Die Botschaft, die damit transportiert wird, kann mit dem Begriff „*ganbaru*-spirit“ umschrieben werden, wie bereits weiter oben genannt: Wenn man sich nur anstrengt und ein gutes Herz hat, dann kann

54 IWABUCHI 2004:59. *Mukokuseki* besagt ursprünglich, dass japanische (populärkulturelle) Produkte im Ausland so erfolgreich sind, weil sie keine oder nur wenige spezifisch japanische Elemente enthalten.

man es – trotz möglicher Fehltritte in seinem Verhalten – schaffen. Die Koppelung mit der Kategorie Geschlecht ist dabei auffällig, entspricht allerdings dem klassischen *poor-girl-meets-rich-boy*-Szenario, das in vielen Märchen und romantischen Komödien anzutreffen ist: Dieses Szenario ist ein typisches Märchenmotiv in verschiedenen Kulturkreisen – nicht nur in Japan war es für Frauen lange Zeit nur möglich, ihren sozialen Status durch eine Heirat mit einem höher gestellten Mann zu verbessern.

Die Kategorie der kulturellen Differenz ist äußerst diffizil und komplex herauszuarbeiten, insbesondere weil in den analysierten Fallbeispielen keine nicht-japanischen Figuren oder Elemente auftauchen, die eine Gegenüberstellung des „Eigenen“ und des „Anderen“ vereinfachen würden. Wird davon ausgegangen, dass *shōjo*-Manga japanische Produkte⁵⁵ sind und dementsprechend eine gewisse japanische Prägung besitzen, ist verwunderlich, dass diese Japanizität nicht besonders auffällig ist. Dies trifft auch auf *shōjo*-Manga zu. Da diese aber im japanischen Alltag angesiedelt sind, lassen sich durchaus Elemente finden, die auf die japanische Kultur und eine japanische Sozialisierung der Figuren referieren. Dazu zählen z.B. in *Fruits Basket* die Architektur und Einrichtung des Hauses, die Ähnlichkeit mit einem historischen Palast aufweisen und dementsprechend Wohlstand signalisieren,⁵⁶ die Kleidung, das Essen, das Windspiel und das Thema „Tierkreiszeichen“. Als *mukokuseki* können die Figurengestaltung, zum Teil die Architektur (wie das Schulgebäude in *Shinshi Dōmei Cross*) gelten. Es bleibt festzuhalten, dass kulturelle Differenz in allen drei hier analysierten *shōjo*-Manga immer im Zusammenhang mit japanischer Kultur bzw. Japanizität sowie kulturell kodierter Geschlechterideale, also immer mit anderen differenzbildenden Kategorien angesprochen und eher nicht direkt thematisiert wird.

6. Fazit

Abschließend lässt sich sagen, dass Differenzen, bezogen auf die Fallbeispiele, thematisiert und positiv bewertet werden. Es wird über die Figuren sowie deren Entwicklungsprozess die Botschaft vermittelt, dass es wichtig sei, man selbst zu sein⁵⁷ – aber eben nur in Grenzen. Das „Anderssein“ bestimmt aber in der Regel nicht die grundlegende Identität der Figuren, sondern wird als vorübergehende Erscheinung gewertet, um z.B. ein bestimmtes Ziel zu erreichen, um die

55 Damit ist nicht gemeint, dass diese *shōjo*-Manga auch tatsächlich in Japan gezeichnet und/oder produziert sind, sondern dass sie Produkte mit japanischer Prägung sind.

56 Vgl. CHOO 2008:292.

57 So heißt es z.B. in *Charming Junkie* „Sei einfach du selbst“ (Bd.1:38). In *Fruits Basket* lautet es ganz ähnlich: „Sei einfach ganz du selbst und nimm dir für alles die Zeit, die du brauchst“ (Bd.1:43). Auch in *Shinshi Dōmei Cross* existiert eine ähnliche Aussage. So sagt Shizumasa zu Haine: „Du darfst in so einer Nacht nicht schlaflos sein. Du darfst nicht so ganz allein vor dich hin weinen. Du musst dein Leben so leben, wie Du willst“ (TANEMURA 2006 1:18).

Botschaft der Story zu verdeutlichen etc. Die Andersartigkeit der Figuren wird nicht aufgelöst, sondern immer als solche markiert und in Relation zur gesellschaftlichen Norm gesetzt. Letztendlich wird in *shôjo*-Manga trotz ihres grenzüberschreitenden, differenzauflösenden Potenzials doch immer wieder auf „traditionelle“, differenzbildende Konzepte zurückgegriffen.

7. Verwendete Quellen

- ALLISON, Anne 2000: „Sailormoon. Japanese Superheroes for Global Girls“, in: CRAIG, Timothy J. (Hrsg.): *Japan Pop! Inside the World of Japanese Popular Culture*. Armonk u. a.: Sharpe, S. 259–278.
- BLÄTTLER, Sidonia 2000: „Nation und Geschlecht im philosophischen Diskurs der Moderne“, in: *Feministische Studien – Zeitschrift für interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung* 18:2, S. 109–118.
- CHOO, Kukhee 2008: „Girls Return Home: Portrayal of Femininity in Popular Japanese Girls' Manga and Anime Texts during the 1990s in *Hana yori dango* and *Fruits Basket*“, in: *Women: A Cultural Review* 19:3, S. 175–296.
- DRAZEN, Patrick 2004: *Anime Explosion!: the what? why? & wow! of Japanese Animation*. Berkeley: Stone Bridge Press.
- FISKE, John 1989: *Understanding Popular Culture*. Boston (u. a.): Unwin Hyman.
- FUCHS, Martin 2007: „Diversity und Differenz – Konzeptionelle Überlegungen“, in: KRELL, Gertraude/Barbara RIEDMÜLLER/Barbara SIEBEN/Dagmar VINZ (Hrsg.): *Diversity Studies. Grundlagen und interdisziplinäre Ansätze*. Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag, S. 17–34.
- FUJIMOTO, Yukari 1991: „A Life-Size Mirror: Women's Self-Representation in Girls' Comics“, in: *Review of Japanese Culture and Society* 4, S. 53–57.
- FUKUYAMA, Ryôko 2006: *Charming Junkie*. Bd. 1. Hamburg: Carlsen Verlag. Original: *Nôsatsu Janki*. 16 Bände, 2004–2008. Tôkyô: Hakusensha.
- IWABUCHI, Kôichi 2004: „How ‚Japanese‘ is Pokémon?“, in: TOBIN, Joseph (Hrsg.): *Pikachu's Global Adventure. The Rise and Fall of Pokémon*. Durham; London: Duke University Press, S. 53–79.
- KNAPP, Gudrun-Axeli 2008: „Achsen der Differenz – Aspekte und Perspektiven feministischer Grundlagenkritik“, in: WILZ, Sylvia Marlene (Hrsg.): *Geschlechterdifferenzen – Geschlechterdifferenzierungen. Ein Überblick über gesellschaftliche Entwicklungen und theoretische Positionen*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 291–322.
- KÖHN, Stephan 2009: „Komplexe Bilderwelten. Der japanische Mädchencomic als Paradigma in einer mangaesken Wahrnehmungskultur“, in: ANTOS, Gerd (Hrsg.): *Wahrnehmungskulturen. Erkenntnis – Mimesis – Entertainment*. Halle: Mitteldeutscher Verlag, S. 159–174.

- LEUNG, Lisa Yuk-Ming 2004: „*Ganbaru* and Its Transcultural Audience: Imaginary and Reality of Japanese TV Dramas in Hong Kong“, in: IWABUCHI, Kôichi (Hrsg.): *Feeling Asian Modernities: Transnational Consumption of Japanese TV Dramas*. Hong Kong: Hong Kong University Press, S. 89–106.
- MAE, Michiko 2004: „Nation, Kultur und Gender: Leitkategorien der Moderne im Wechselbezug“, in: BECKER, Ruth/Beate KORTENDIEK (Hrsg.): *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 620–625.
- MAE, Michiko 2008a: „Der schwierige Weg zu einer Partizipationsgesellschaft in Japan“, in: *OAG Notizen* 4, S. 26–42.
- MAE, Michiko 2008b: „Zur Entwicklung einer partizipatorischen Zivilgesellschaft in Japan“, in: WIECZOREK, Iris (Hrsg.): *Japan 2008. Politik, Wirtschaft und Gesellschaft*. Berlin: Vereinigung für sozialwissenschaftliche Japanforschung, S. 217–240.
- MARTINEZ, Dolores (1998): *The Worlds of Japanese Popular Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ÔGI, Fusami 2001: „Gender Insubordination in Japanese Comics (*Manga*) for Girls“, in: LENT, John A. (Hrsg.): *Illustrating Asia. Comics, Humor Magazines, and Picture Books*. Honolulu: University of Hawaii Press, S. 171–186.
- TAKAHASHI, Mizuki 2008: „Opening the Closed World of *Shôjo Manga*“, in: MACWILLIAMS, Mark W. (Hrsg.): *Japanese Visual Culture. Explorations in the World of Manga and Anime*. Armonk u. a.: Sharpe, S. 114–136.
- TAKAYA, Natsuki 2003: *Fruits Basket*. Bd. 1. Hamburg: Carlsen Verlag. Original: *Furûtsu Basuketto*. 23 Bände, 1999–2006. Tôkyô: Hakusensha.
- TANEMURA, Arina 2006: *Shinshi Dômei Cross – Allianz der Gentlemen*. Bd. 1. Hamburg: Tokyopop Verlag. Original: *Shinshi dômei kurosû*. 11 Bände, 2004–2008. Tôkyô: Shûeisha.
- THORN, Matt 2008: „The Multi-Faceted Universe of *Shôjo-Manga*“, http://www.matt-thorn.com/shoujo_manga/colloque/index.php [Stand: 26.08.2011].
- THORN, Matt 2004: „*Shôjo Manga – Something for the Girls*“, http://matt-thorn.com/shoujo_manga/japan_quarterly/index.php [Stand: 26.08.2011].
- TOKU, Masami 2007: „*Shojo Manga! Girls' Comics! A Mirror of Girls' Dreams*“, in: LUNNING, Frenchy (Hrsg.): *Mechademia 2. Networks of Desire*. Minneapolis: University of Minnesota Press, S. 19–32.
- TREAT, John Whittier 1993: „Yoshimoto Banana Writes Home: *Shôjo* Culture and the Nostalgic Subject“, in: *Journal of Japanese Studies* 19: 2, S. 353–387.