

Die Momotarô-Fabula als Handlungsmuster populärer *shônen*-Werke

Christian G. Weisgerber (Trier)

Ich nehme an, bin aber nicht ganz sicher, daß es kaum eine Gesellschaft gibt, in der nicht große Erzählungen existieren, die man erzählt, wiederholt, abwandelt; Formeln, Texte, ritualisierte Diskurssammlungen, die man bei bestimmten Gelegenheiten vorträgt [...].

Michel Foucault, *Die Ordnung des Diskurses*

Das Märchen *Momotarô* handelt von einem Jungen, der, aus einem Pfirsich geboren, bei einem alten Ehepaar auf dem Land aufwächst und eines Tages sein Dorf verlässt, um zur Dämonen-Insel Onigashima zu ziehen. Auf seiner Reise begegnen ihm ein Hund, ein Affe und ein Fasan, die er jeweils zu seinen Begleitern macht. Zusammen mit den drei Tieren besiegt er die Dämonen, gewinnt deren Schätze und kehrt mit seinen Begleitern in sein Dorf zurück.

Diese Geschichte, in mündlichen Erzählungen, der *sôshi*-Literatur der Edo-Zeit oder seit dem 20. Jahrhundert auch über das Fernsehen unzählige Male wiedergegeben, kann als fester Bestandteil der japanischen Gegenwartskultur gelten. Zwar liegt derzeit keine repräsentative Studie zur Bekanntheit von *Momotarô* in Japan vor, doch dürften schon formlose Umfragen des Literaturwissenschaftlers Torigoe Shin, der seine Studenten seit dem Jahr 1980 jährlich zu diesem Märchen befragt, einen Hinweis auf selbige geben. Hebt Torigoe doch hervor, dass noch niemand nichts mit *Momotarô* anzufangen wusste und über 80% den groben Verlauf der Geschichte erzählen könnten.¹

Es mag der hohe Bekanntheitsgrad des Märchens sein, der die Essayistin Saitô Minako dazu führt, in *Momotarô* ein mögliches Muster von zumeist an Jungen gerichteten, populären Werken der japanischen Gegenwartskultur, kurz *shônen*-Werken, zu erkennen. In ihrem Werk *Kô-itten-ron* (Über den roten Punkt, 2001) hält sie hierzu fest:

Die klassische Geschichte für Jungen ist die Heldengeschichte. Also eine Geschichte, bei der ein Held ein Ungeheuer besiegt oder einen verabscheuten Feind unterwirft. [...] Typisch hierfür ist wohl das Märchen *Momotarô*. Auch die Werke der populär-fiktionalen Jungenkultur der Gegenwart folgen im Prinzip diesem Schema. Im Heldendrama des 20. Jahrhunderts tritt ein Übermensch wie der außerirdische Ultraman einem Team wie der Division für naturwissenschaftliche Spezialuntersuchungen oder der Erdverteidigungsarmee bei, besiegt ein Ungeheuer und bringt

1 Vgl. TORIGOE 2004:vi.

der Erde den Frieden. Dies ähnelt auffallend jener Heldengeschichte, bei der Momotarô aus einem Pfirsich geboren wird, mit einem Hund, einem Affen und einem Fasan ein Team bildet, Dämonen besiegt und seinem Dorf Frieden und Wohlstand bringt.²

Obwohl Saitô's Argumentation zunächst nicht mehr als eine unsystematische Beobachtung zugrunde liegt, die zudem vom bewusst aufklärerischen Stil der Essayistin geprägt ist, scheint sie doch auf ein grundlegendes Handlungsmuster populärer *shônen*-Werke hinzuweisen, das im Folgenden näher beleuchtet werden soll.

1. Konzeptioneller Hintergrund

Ohne es explizit zu kennzeichnen, deutet Saitô mit ihrer Argumentation um die Ähnlichkeit zwischen dem Märchen *Momotarô* und der populären Fernsehserie *Ultraman* ein Phänomen an, das die beiden Textlinguisten János Petöfi und Terry Olivi „typologische Intertextualität“ nennen. Anders als eine „referentielle Intertextualität“, die an anderer Stelle auch als „strukturell-hermeneutische Intertextualität“ bezeichnet wird, stellt erstere nicht auf „markierte, intendierte oder erkannte Zusammenhänge zwischen Texten“³ ab, sondern auf den Umstand, dass zwei oder mehr verschiedene Texte identische Eigenschaften aufweisen können.⁴ Dies schließt nicht zuletzt „standardisierte Textmuster, kanonisierte Szenographien oder Handlungsmuster [ein], die im Kollektivwissen einer Kommunikationsgemeinschaft gespeichert sind.“⁵

Nach dieser Lesart wäre das Märchen *Momotarô* ein Topos im Sinne eines intertextuellen Allgemeinplatzes, der den Aufbau populärer *shônen*-Werke bestimmen kann. Der italienische Semiotiker Umberto Eco bezeichnet in seiner Literaturtheorie *Lector in Fabula* (1979) ein solches Topos als „vorgefertigte Fabula“. Eine solche ist als ein Rahmenschema zu verstehen, das die Logik, die Personensyntax und die zeitliche Abfolge einer Geschichte vorgibt, unabhängig davon wie diese letztlich erzählt wird.⁶ Vergleichbar dem Gefüge Mord – Aufklärung in einem Kriminalroman ließe demnach eine Geschichte entsprechend dem Schema einer *Momotarô*-Fabula ab, wenn sie um einen Helden mit übermenschlichen Kräften angelegt ist, der mit Kameraden in einem Team gegen einen Gegner, etwa ein Ungeheuer, kämpft.

2. Historischer Hintergrund

Wird die Vorstellung akzeptiert, dass die Handlung eines populären *shônen*-Werkes durch die *Momotarô*-Fabula geprägt sein kann, stellt sich die Frage, wie

2 SAITÔ 2001:13f., eigene Übersetzung.

3 ÁROKAY 2001:13; zur Definition der strukturell-hermeneutischen Intertextualität s. ebd.

4 Zur Definition von referenzieller und typologischer Intertextualität s. PETÖFI 1988:336.

5 HOLTHUIS 1993:54f.

6 Vgl. ECO 1998:102, 128.

selbige konkret nachweisbar wird. Dass die Fabula aus dem Momotarô-Stoff hervorgeht, dürfte offensichtlich sein. Da der Momotarô-Stoff als Produkt der mündlichen Volksüberlieferung jedoch keine feste Form besitzt, spricht sich die Geschichte stetig neu manifestiert,⁷ erscheint es ratsam zunächst einen Blick auf die historischen Hintergründe des Märchens zu werfen, um die Bestimmung einer stofflichen Basis zur Ableitung der Fabula zu ermöglichen.

Die Ursprünge der Momotarô-Geschichte werden in der späten Muromachi-Zeit (1338–1573) angesiedelt und auf die Verknüpfung zweier älterer Mythen- und Legendenstoffe zurückgeführt, nämlich der Pfirsichgeburt und der Reise nach Onigashima. Der Stoff der Pfirsichgeburt ist außerjapanischen Ursprungs und wird mit Vorstellungen des chinesischen Schamanismus in Verbindung gebracht. Dieser spricht der Pfirsichfrucht besondere Eigenschaften im Kampf gegen böse Mächte zu.⁸ Eine Reise nach Onigashima kommt bereits im *Hôgen monogatari* (Erzählung vom Aufruhr in der Hôgen-Periode) aus der frühen Kamakura-Zeit (1185–1333) vor, in dessen Verlauf die Sagengestalt des Minamoto no Tametomo (1139–1170) eine abgelegene Insel im Izu-Archipel im östlichen Japan entdeckt, die er als „Dämonen-Insel“ (Onigashima) bezeichnet und sich deren Bewohner Untertan macht. Klaus Antoni erkennt hierin das Muster eines so genannten „Grenzhelden“, der in abgelegene, d.h. dämonische Regionen vordringt, diese unterwirft und in den Kreis der japanischen Kultur einbindet.⁹

Schriftliche Aufzeichnungen von *Momotarô* finden sich ab der frühen Edo-Zeit (1603–1868), in deren Verlauf die Geschichte zu einem beliebten Stoff der bebilderten Massenliteratur des einfachen Volkes (*kusa-sôshi*) wird. In diesem Zuge nicht selten ein Gegenstand referentiell intertextuellen Spiels, entstehen eine Vielzahl von *Momotarô*-Varianten, die sich grundsätzlich in solche für ein eher jüngeres und solche für ein eher älteres Publikum unterteilen lassen. Ersterer sind etwa an einer Geburtsepisode zu erkennen, die der heute gebräuchlichen Form der Fruchtgeburt (*kashô-gata*) entspricht. Ebenso treten Vermischungen mit dem in der Edo-Zeit sehr verbreiteten Theater- und Legendenstoff *Kintarô* auf.¹⁰ Letztere beschreiben die Geburt des Helden bevorzugt in der so genannten Verjüngungsform (*kaishun-gata*), bei der eine alte Frau nach dem Verzehr eines Pfirsichs zu einer gebärfähigen, jungen Frau wird. Ferner kann es hier

7 Vgl. NOMURA 2000:10.

8 Vgl. NAMEKAWA 1981:2–4, 47–49.

9 Mit Hilfe des Begriffes der „Grenzhelden“ zieht Antoni einen Bogen von dem *Kojiki*-Helden Yamato-Takeru-no-Mikoto, der gegen die Stämme der Kumaso auf Kyûshû und der Emishi in Nord-Honshû gekämpft hat, über Minamoto-no-Tametomo und weitere Sagengestalten des Mittelalters bis hin zu Momotarô; vgl. ANTONI 1991:134–153.

10 Vgl. NAMEKAWA 1981:5, 20f.; Kintarô, der Goldjunge, ist eine Märchengestalt, die dafür bekannt ist, mit einem Bären zu ringen. Ursprünglich ein Stoff des Puppenspiels (*kojôruri*) wird die heutige Fassung dieser Geschichte auf Iwaya Sazanami zurückgeführt; vgl. TORII 1984:12–23.

vorkommen, dass der Held auf seinem Weg nach Onigashima einen Abstecher in ein Bordell einlegt.¹¹

Über die *kusa-sôshi*-Literatur hinaus etabliert sich *Momotarô* im Verlauf der Edo-Zeit auch in der mündlichen Erzähltradition, die vor allem in ländlichen Gebieten lebendig war. Feldstudien der beiden bekannten Volkskundler Yanagita Kunio und Seki Keigo aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts lassen dabei auf eine Fülle regional unterschiedlicher Varianten schließen. So führt Seki in seiner Arbeit *Nihon mukashi-banashi taisei* (Große Sammlung japanischer Märchen, 1978) über 60 lokale Fassungen der Geschichte des Pfirsichjungen an, die als Besonderheit beispielsweise eine Verknüpfung mit anderen Märchen wie etwa *Rikitarô* (Kraft-Tarô) aufweisen. Dies ist eine Geschichte um einen Jungen, der, aus einem Schlammklumpen geboren, sein Dorf verlässt, zwei übermenschlich starke Begleiter gewinnt und ein junges Mädchen vor bösen Geistern rettet.¹² Yanagita Kunio ordnet Momotarô daher einer Gruppe so genannter *chiisa-go*-Helden zu, kleiner Kinder mit einer übernatürlichen Geburt, die in ihrem Leben große Taten vollbringen, um das Ziel einer glücklichen Hochzeit zu erreichen. Neben *Rikitarô* zählt er hierzu vor allem das Märchen *Issun Bôshi*, eine Geschichte um ein Kind mit einer Körpergröße von nur einen *sun* (3 cm), das nach dem Sieg über einen Dämon zu einem stattlichen Mann wird und eine Prinzessin heiratet.¹³

Im Zuge der allgemeinen Erziehungsreformen der Meiji-Zeit (1868–1912), setzt sich mit der Aufnahme von *Momotarô* in die allgemeinen Grundschullesebücher (*Jinjôka-yô shôgaku kokugo tokuhon*) eine Standardfassung des Märchens durch, die den Verlauf der Geschichte auf die Elemente Fruchtgeburt, Jugend und Reise nach Onigashima verengt. Dies bedeutet aber nicht, dass *Momotarô* seit dieser Zeit nur noch in jener relativ festen Form vorliegt. So variieren beispielsweise schon die Varianten der Grundschullesebücher bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges nach Maßgabe der Ziele des japanischen Erziehungsministeriums.¹⁴ Überdies wird der Momotarô-Stoff von der in der Meiji-Zeit aufkommenden Kinder- und Jugendbuchliteratur aufgegriffen, welche die Geschichte bis heute gemäß dem herrschenden Zeitgeist interpretiert. Der Literaturwissenschaftler Torigoe Shin unterscheidet in diesem Zusammenhang die fünf Phasen eines kaisertreuen (Meiji-Zeit), kindlich-naiven (Taishô-Zeit), proletarischen (späte Taishô, frühe Shôwa-Zeit), eroberungsorientierten (Shôwa-Zeit bis 1945) und volkstümlichen Momotarô (Nachkriegszeit). Die kaisertreue Momotarô-Figur (*tennô no ko*) führt Torigoe dabei auf den bekannten Publizisten und Kinderbuchautor Iwaya Sazanami (1870–1933) zurück, der im Jahr 1894 als

11 Vgl. NAMEKAWA 1981:5, 30.

12 Vgl. SEKI 1978:53–57, 72–82.

13 Vgl. YANAGITA 1990:32–38.

14 Die *Momotarô*-Varianten der Grundschullesebücher sollen in der Meiji-Zeit etwa die Einführung der Standardsprache (*hyôjungo*) unterstützen, während sie im Zweiten Weltkrieg im Dienst der japanischen Kriegspropaganda stehen; vgl. NAMEKAWA 1981:151–153, 199–204.

erste Ausgabe der Hakubunkan-Reihe *Nihon no mukashi-banashi* (Japanische Märchen) eine Eigenfassung des Märchens präsentiert, welche den Pfirsichjungen als mutigen und loyalen Kämpfer unter der Flagge des Tennô zeichnet, ein Bild, das von der japanischen Propaganda im Zweiten Weltkrieg aufgenommen wird.¹⁵ Demgegenüber ist der volkstümliche Momotarô (*minshû no ko*) mit einem Märchenboom in der Phase hohen Wirtschaftswachstums (ab 1955) verknüpft, der unter anderem durch neue Medien wie das Fernsehen getragen wird. Ab dem Jahr 1945 aus den Schulbüchern verschwunden und zunächst auch als Kinderbuchstoff weitgehend gemieden, kommt es in den 1960er Jahren zu Neubearbeitungen von *Momotarô*, welche die volkstümlichen Wurzeln der Geschichte in den Vordergrund stellen und diese für eine kindliche Zielgruppe aufbereiten.¹⁶ Als Beispiel hierfür ließe sich Matsui Tadashis im Jahr 1965 erschienene Bilderbuchfassung der Geschichte anführen, die bis heute über 70-mal neu aufgelegt, als moderner Klassiker der japanischen Kinderbuchliteratur gelten kann.¹⁷

3. Die Momotarô-Fabula

Auf Basis der historischen Hintergründe der Momotarô-Geschichte können konkrete Varianten des Märchens bestimmt werden, die den Momotarô-Stoff in einer Weise eingrenzen, dass die Ableitung der Momotarô-Fabula im Sinne einer auf andere Geschichten übertragbaren Erzähllogik, Personensyntax und zeitlichen Abfolge von Ereignissen möglich wird.

Um die Bandbreite des Momotarô-Stoffes zu erfassen, wäre zunächst eine Variante erforderlich, welche die letztlich bis heute nachwirkende Erzählweise der Geschichte in der Edo-Zeit widerspiegelt. Ebenso scheint die Einbeziehung einer der Standardvarianten der nationalen Grundschullesebücher angebracht, die das Momotarô-Bild im 20. Jahrhundert nachhaltig geprägt haben. Da gerade diese Varianten nicht frei von direkten politischen Einflüssen verfasst worden sind, bietet sich ferner die Untersuchung einer Version aus der Nachkriegszeit an, deren Gestaltung zumindest andere Regeln zugrunde liegen, als es noch in der Vorkriegszeit der Fall war. Zu einer weiteren Eingrenzung des Momotarô-Stoffes müssten schließlich auch Querverbindungen zwischen *Momotarô* und in ihrem Verlauf ähnlichen Märchen aufgezeigt werden, die sich aus den Wurzeln der Geschichte in der Volksüberlieferung ergeben. Diese Vorgehensweise wählt im Übrigen auch der russische Formalist Vladimir Propp in seiner Arbeit *Morphologie des Märchens* aus dem Jahr 1928, in der er aus 100 russischen Zau-

15 Vgl. TORIGOE 2004:13–16, 117–132. Mit Blick auf die Verwendung von *Momotarô* in der japanischen Kriegspropaganda entwickelt der amerikanische Historiker John W. Dower das Bild eines „pure Self“ gegenüber einem „demonic Other“. So kommt dem Pfirsichkind hier die Rolle eines „japanischen“ Kämpfers zu, der gegen britisch-amerikanische, sprich westliche Dämonen antritt; s. hierzu DOWER 1986:205, 251–252.

16 Vgl. TORIGOE 2004:153–156.

17 Vgl. TORIGOE 2004:167–172, MATSUI 1994:40.

bermärchen eine Handlungsgrammatik dieser Gattung entwirft, mit der Begründung, dass „verschiedene Märchengestalten, so unterschiedlich sie auch sein mögen, oftmals ein und dasselbe tun.“¹⁸

Als *Momotarô*-Fassung, die unterschiedliche Strömungen der Geschichte in der Edo-Zeit in sich vereint, könnte die Variante aus Takizawa Bakins 1811 veröffentlichter Märchensammlung *Enseki-zasshi* (Schwalbenstein Miscellen) dienen, die als älteste schriftlich fixierte Fassung der *Momotarô*-Überlieferung gilt.¹⁹ Die Standardvarianten der nationalen Grundschullesebücher könnte die so genannte *sakura-hon*-Fassung (Kirschblütenbuch-Fassung) aus dem Jahr 1932 repräsentieren, die mit einer ausführlichen und kindgerechten Gestaltung nebst Anklängen an den japanischen Nationalismus der Folgejahre verschiedene Strömungen dieser Zeit in sich vereint.²⁰ Zur Eingrenzung der zeitspezifischen Besonderheiten müsste diese mit einer modernen Fassung, etwa der Kinderbuchvariante von Matsui abgeglichen werden. Ergänzend wären *chiisa-go*-Geschichten wie *Rikitarô* oder *Issun bôshi* mit in die Betrachtung einzubeziehen.

Werden diese fünf Varianten und Verwandten von *Momotarô* vergleichend analysiert, lassen sich hieraus eine Erzähllogik, eine Personensyntax und eine zeitliche Abfolge von Ereignissen ableiten, die zusammen die *Momotarô*-Fabula im Sinne des Konzepts der typologischen Intertextualität bilden. Die zeitliche Abfolge der Ereignisse müsste etwa die folgenden Episoden umfassen:

Geburt → Jugend, Entschluss zum Aufbruch → Reise, Gewinn
dauerhafter Gefährten → Kampf gegen Gegner → Sieg, Belohnung

Diese Handlungsfolge vertritt unter anderem auch Seki Keigo, der mit Blick auf *Momotarô* von den Handlungselementen Geburt, Jugend, Reise, Gefährten und Ziel spricht.²¹ Die Erzähllogik ließe sich darauf aufbauend als Geschichte einer Heldenfigur beschreiben, die in Anlehnung an Yanagita Kunio als *chiisa-go*-Figur zu bezeichnen, aus ihrer Gemeinschaft auszieht und unterstützt von Gefährten gegen Gegner kämpft, um eine Belohnung zu erhalten.²² Diese Erzähllogik bietet wiederum eine Grundlage zur Beschreibung einer Personensyntax, bei der die Positionen des *chiisa-go*-Helden, seiner Gemeinschaft, Gefährten und Gegner sowie einer Belohnung zu erkennen sind. Der *chiisa-go*-Held wird dabei als junger, heterosexueller Mann dargestellt, der in einer Familie

18 PROPP 1972:26.

19 Vgl. ANTONI 1991:134.

20 Vgl. NAMEKAWA 1981:189–195. Eine Übersetzung der *Sakura-hon*-Fassung von *Momotarô* findet sich bei ANTONI 1991:128–130.

21 Vgl. SEKI 1972:279.

22 So gesehen entspricht die Erzähllogik von *Momotarô* genau jener von Algirdas Greimas' mythischen Aktanten-Modell. Hier begehrt bzw. sucht ein Subjekt/Adressat (= *chiisa-go*-Figur) berufen von einem Adressanten (= Gemeinschaft) ein Objekt (= Belohnung), wird dabei von Adjuvanten (= Gefährten) unterstützt und muss sich gegen Opponenten (= Gegner) behaupten; vgl. GREIMAS 1971:165.

ohne hervorgehobenen sozialen Status aufwächst, im Kampf besondere Kräfte besitzt und als Vertreter einer Gerechtigkeit im Sinne eines Kampfes für andere Personen, zum Schutz vor Feinden, mit einem positiven Effekt für seine Gemeinschaft auftritt. Die Gemeinschaft schafft einen Rahmen für die Handlungen des Helden, den dieser nicht übertreten darf, etwa im Sinne einer eigenmächtigen Ausübung von Macht. Die Gefährten ordnen sich dem Helden unter, stehen diesem mit spezifischen Fähigkeiten zur Seite, sind aber alleine zu schwach, um die Gegner zu besiegen. Die Gegner treten in der Regel als scheinbar übermächtige Provokateure auf (Dämonen), die am Ende jedoch besiegt werden. Sie sind zu unterteilen in solche, die der Held nach einer Entschuldigung verschont und solche, die er endgültig besiegt. Die Belohnung ist schließlich an die Bedingung des Sieges geknüpft und erfolgt in Form von Reichtum, sozialem Status oder einer als attraktiv gezeichneten (Ehe-)Frau. Tritt eine Belohnung in Form einer (Ehe-)Frau auf, ist diese im Kampf auf die Rettung durch den Helden angewiesen, dafür unterstützt sie den Helden in Bereichen abseits des Schlachtfeldes.

Wird ein näherer Blick auf die Fabula geworfen, lässt sich fragen, ob diese nur auf einen japanischen Kontext beschränkt ist oder ein quasi-universelles Muster darstellt. Tatsächlich schildert Claude Lévi-Strauss in seinen *Elementaren Strukturen der Verwandtschaft* (frz. Original 1949) das folkloristische Motiv einer *swayamvara*-Hochzeit, die das allgemeine Vorrecht eines Mannes von hoher Position beschreibt, seine Tochter einem Mann von niederer Herkunft zur Frau zu geben, sofern dieser eine herausragende Leistung vollbracht hat.²³ Obwohl dies letztlich auch der Logik einer *chiisa-go*-Geschichte entspricht, zeigen sich in der Momotarô-Fabula gleichwohl verschiedene Besonderheiten, die einen Fokus auf einen japanischen Kontext rechtfertigen. So geht dem Aufbruch des *chiisa-go*-Helden anders als in vielen europäischen Sagen und Legenden etwa keine schuldhafte Handlung voraus, die seine Reise zu einem Gang der Buße macht.²⁴ Ebenso bilden Held und Gefährten eine Gruppe, die auch über den Sieg über die Gegner hinaus zusammen bleibt und damit anders als das Wirken einer „guten Fee“ nicht auf eine einzelne Episode beschränkt ist. Der japanische Kulturkritiker Satô Tadao weist zudem darauf hin, dass bei einem japanischen Märchen wie *Momotarô* einem Leben im Wohlstand weit größere Be-

23 LÉVI-STRAUSS 1993:636.

24 Als Beispiel wäre an dieser Stelle die *Odyssee* zu nennen, in der Odysseus vom Meeresgott Poseidon auf seine Irrfahrt geschickt wird, nachdem er dessen Sohn, den Kyklopen Polyphem, geblendet hat und so hochmütig war, seinen wahren Namen preiszugeben. Konkret hält Odysseus Polyphem bei seiner Abfahrt aus dem Kyklopen-Land entgegen: „Kyklops [sic!], du! Wenn einer dich fragt von den sterblichen Menschen wegen der scheußlichen Blendung des Auges, so kannst du ihm melden: Das war Odysseus, der Städtezerstörer, der mich geblendet, jener Sohn des Laërtes; in Ithaka ist er zuhause!“ Hierauf wendet sich Polyphem an den Meeresgott, der die Irrfahrt des Odysseus einleitet: „Hör mich Poseidon, Erderhalter, dunkler Gehaarter [...] Laß [sic!] den Odysseus, den Städtezerstörer, nimmer nach Hause. Diesen Sohn des Laërtes, in Ithaka ist er zuhause“ (vgl. HOMER, übersetzt von Weiher, 1974:253, 255).



Abb. 1: Sakura unterdrückt einen Wutausbruch Narutos, vgl. KISHIMOTO 1999, Bd.2: 198. © Kishimoto Masashi

deutung als einer glücklichen Hochzeit zugeschrieben wird, die beispielsweise in europäischen Märchen stark betont wird.²⁵

4. Die Momotarô-Fabula im *shônen-manga Naruto*

Inwieweit finden sich die Handlungsfolge, Erzähllogik und Personensyntax der Momotarô-Fabula nun in einem konkreten *shônen*-Werk wieder? Dieser Frage soll im Folgenden am Beispiel des populären *shônen-manga Naruto* nachgegangen werden.

Naruto (dt.: *Naruto*), ein Manga aus der Feder von Kishimoto Masashi (*1974), ist eine *shônen*-Geschichte, die seit 1999 bis zum heutigen Tag in wöchentlichen Fortsetzungen in der Wochenzeitschrift *Shônen Jump*²⁶ veröffentlicht wird. Es gilt als ein Werk von großer Popularität, was unter anderem die Erstauflage eines Bandes der Taschenbuchausgabe der Geschichte belegt, die auf 1,48 Mio. Exemplaren taxiert wird.²⁷ Seit dem Jahr 2002 wird *Naruto* zudem als wöchentliche Anime-Serie im japanischen Fernsehen (TV-Tôkyô) ausgestrahlt. Das Werk wurde für das Kino verfilmt und in andere Sprachen übersetzt, unter anderem ins Englische, Französische und Deutsche. Im Mittelpunkt steht der junge Ninja Uzumaki Naruto, der versucht seinen abtrünnigen Freund Uchiha Sasuke auf den rechten Weg zurückzuführen und dabei die Welt, in der er lebt, vor der feindlichen Ninja-Gruppe „Akatsuki“ (Morgendämmerung) zu retten.

In den ersten vier Sammelbänden der Serie²⁸ wird Naruto als Waisenkind eingeführt, in dessen Körper bei seiner Geburt der Geist eines neunschwänzigen Fuchses (*kyûbi*) versiegelt wurde. Obwohl er als schlechtester Schüler der Ninja-Akademie gilt, hat er das Ziel zum stärksten Ninja aller Zeiten zu werden und so in den Rang des von allen respektierten Vorstehers seines Heimatdorfes aufzusteigen. Zugleich ist er in seine Mitschülerin Haruno Sakura verliebt, die jedoch nur Augen für seinen Rivalen hat, den Spitzenschüler Sasuke. Im Verlauf der Geschichte muss sich Naruto nach einem Scheitern bei der Abschluss-

25 Vgl. SATÔ 1980:64–67.

26 Nach den Daten der Vereinigung japanischer Zeitschriftenverlage (Nihon zasshi kyôkai) war *Shônen Jump* im Jahr 2008 mit einer wöchentlichen Auflage von 2,79 Millionen Exemplaren die auflagenstärkste Wochenzeitschrift für *shônen-manga*. Die vergleichbaren Zeitschriften *Shônen Magajin* oder *Shônen Sunday* erreichten demnach nur Auflagen in einer Höhe von 1,77 Mio. bzw. 0,87 Mio. Exemplaren; vgl. JMPA 2008:38.

27 Angegeben im 2009 *Shuppan shihyô nenpô* (Jahresbericht für Kennzahlen von Drucksachen 2009) für Bd.40 der Serie; vgl. AJPEA (Hg.) 2009:231.

28 Zur Untersuchung, ob Naruto dem Handlungsmuster der Momotarô-Fabula entspricht, wird der Inhalt der ersten vier Bände der japanischen Sammelbandfassung der Serie herangezogen.

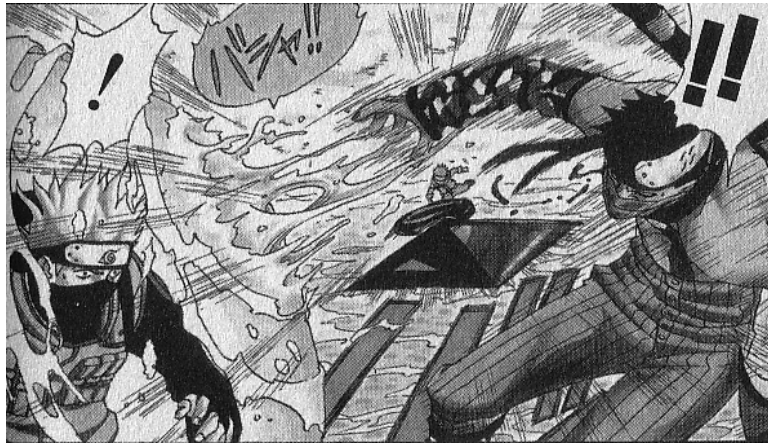


Abb.2: Naruto (hinten) befreit seinen Ausbilder Kakashi (links) aus einer Wasserblase der gegnerischen Figur Zabuzabaku (rechts), vgl. KISHIMOTO 1999, Bd.2: 150. © Kishimoto Masashi

prüfung der Ninja-Akademie zunächst den Status eines niederen Ninjas (*genin*) verdienen, was ihm durch einen Sieg über den Verräter Mizuki, einen seiner ehemaligen Lehrer, gelingt. Anschließend muss er zusammen mit seinem Rivalen Sasuke und seiner Angebeteten Sakura, mit denen er ein Team bildet, seinen künftigen Ausbilder Kakashi von seiner Eignung als Ninja überzeugen. Kaum hat Kakashi die drei als Ninja-Anwärter akzeptiert, erhalten sie den Auftrag einen Architekten sicher in seine Heimat zu geleiten. Während dieser Mission müssen sich die vier dem dämonischen Elite-Ninja Zabuzabaku und dessen Untergebenem Haku stellen. Durch den Einsatz der als schwierig geltenden Ninja-Technik des Schattenklons (*kage-bunshin*) sowie einer Nutzung der in ihm schlummernden Kraft des neunschwänzigen Fuchses kann Naruto einen entscheidenden Beitrag zum Sieg über diese Gegner leisten.

Bereits ein Blick auf diesen Ausschnitt des Manga, der zwischenzeitlich über 60 Sammelbände umfasst (Stand Mai 2012), verdeutlicht, dass die Geschichte dem Muster der Momotarô-Fabula folgt. In der Handlung der ersten vier Bände lassen sich die Episoden Geburt (Versiegelung des Fuchsgeistes in Narutos Körper), Jugend des Helden und Entschluss zum Aufbruch (Besuch der Ninja-Akademie, Beginn eines Lebens als *genin*), eines Gewinns dauerhafter Gefährten (Kakashi, Sakura, Sasuke) sowie eines Kampfes gegen Gegner (Zabuzabaku, Haku) erkennen. Mit Narutos Ziel, in den Rang des Dorfvorstehers aufzusteigen und dazu das Herz seiner Angebeteten Sakura zu erobern, ist zudem der Gewinn einer Belohnung angedeutet. Des Weiteren spiegelt sich die Erzähllogik eines Helden, der im Auftrag einer Gemeinschaft (dem Dorf Konoha) und an der Seite von Gefährten gegen Gegner kämpft, um eine Belohnung zu erhalten, sehr gut in der Handlung des Manga wider. Zuletzt entspricht auch die Personensyntax von *Naruto* mit ihren Positionen *chiisa-go*-Held, Gemeinschaft, Gefährten, Gegner und Belohnung weitgehend den Vorgaben der Momotarô-Fabula.

Die Hauptfigur Naruto (*chiisa-go*-Held) stellt etwa einen jungen, heterosexuellen Mann dar (Liebe zu Sakura), der ohne hervorgehobenen sozialen Status aufwächst (Waisenkind), herausragende Fähigkeiten im Kampf besitzt (Kraft des neunschwänzigen Fuchses) und als Vertreter einer spezifischen Gerechtigkeit auftritt (Kampf für sein Dorf). Als Auftraggeber seiner Handlungen fungiert seine Gemeinschaft, das Dorf Konoha, in deren Rahmen er auch eine Belohnung (Amt des Dorfvorstehers) anstrebt. Die Belohnung selbst folgt mit dem Gewinn von sozialem Status sowie dem Herz seiner Angebeteten Sakura ebenfalls der entsprechenden Kategorie der Fabula. Dies verdeutlicht nicht zuletzt die Charakterisierung der weiblichen Figur Sakura, die, obwohl sie formal die Position eines Ninjas einnimmt, nicht durch ihre Kampffähigkeiten auffällt, sondern ihre männlichen Kameraden vor allem abseits des Schlachtfeldes unterstützt, beispielsweise indem sie auf das Verhalten von Naruto achtet. Abbildung 1 illustriert in diesem Zusammenhang, wie Sakura versucht, Naruto bei einem Wutausbruch über ein seiner Ansicht nach ungezogenes Kind zurückzuhalten. Mit Blick auf die Position der Gefährten lässt sich festhalten, dass Naruto diese zunächst von seiner Eignung als Held überzeugen muss (Test des Ausbilders Kakashi). Ebenso zeigen sich die Gefährten ohne das Wirken des Helden nicht in der Lage ihre Gegner zu besiegen. So muss Naruto, wie in Abbildung 2 zu sehen, seinen Ausbilder Kakashi aus einer kritischen Situation befreien, als dieser in einer Wasserblase der gegnerischen Figur Zabuza eingeschlossen wird. Die Gegner des Helden treten schließlich als Provokateure auf, die am Ende jedoch dem Held und seinen Gefährten unterliegen.

Auch im weiteren Verlauf des Werkes setzt sich das Handlungsmuster der Momotarô-Fabula fort,²⁹ wobei sich die kardinalen Handlungsepisoden eines Gewinns von Gefährten und eines Kampfes gegen Gegner zyklisch wiederholen. So treten neue Gegner auf, wie der finstere Orochimaru, der einst Narutos Heimatdorf verraten hat, der kaltblütige Gaara, den Naruto durch einen Sieg im Kampf dazu bringt, sich von seinem Status als Gegner zu lösen,³⁰ oder die Ninja-Gruppe Akatsuki, die nichts Geringes als die Weltherrschaft anstrebt. Ebenso kann Naruto neue Gefährten von seinen Qualitäten als Held überzeugen, beispielsweise einen ihn anfangs abfällig behandelnden Kameraden namens Hyûga Neji, den er in einem Zweikampf besiegt. Als auffällige Abweichung des Werkes vom Muster der Fabula ist lediglich anzuführen, dass es Naruto nicht gelingt, seinen Rivalen Sasuke in die Gruppe seiner Gefährten einzureihen. Als dieser dem Helden in einem Duell ein Unentschieden abtrötzt, wechselt er in die Position eines Gegners, was der Held im weiteren Verlauf des Werkes rückgängig zu machen sucht. Diese Variation, welche die Handlung von *Naruto* nachhaltig prägt, wäre als Eigenheit der Geschichte zu interpretieren.

29 Die Aussagen zum weiteren Verlauf der Serie beziehen sich auf deren Handlung in den Bänden fünf bis 49 der japanischen Sammelbandfassung.

30 Gaaras Rückzug von der Gegner-Position entspricht gerade dem Muster eines Gegners, dem der Held nach einer Entschuldigung vergibt und ihn so in seinen Kreis einreht.

5. Die Momotarô-Fabula in anderen zeitgenössischen *shônen*-Werken

Vergleichbar dem *shônen manga Naruto* lässt sich das Handlungsmuster der Momotarô-Fabula auch in einer Vielzahl weiterer *shônen*-Werke nachweisen. So zeigt schon ein flüchtiger Blick auf andere bekannte *shônen manga* wie Oda Eiichirôs *One Piece* (dt.: *One Piece*) oder Aoyama Gôshôs *Meitantei Conan* (dt.: *Detektiv Conan*),³¹ das hier Erzähllogik, Personensyntax und Handlungsfolge der Fabula wirksam sind.

Das Werk *One Piece*,³² seit 1997 veröffentlicht in *Shônen Jump*, ist etwa um einen jungen Piraten namens Monkey D. Ruffy (jap. Monkî D. Rufi) angelegt, der seine Heimat, eine kleine Insel, verlässt, um nach und nach Gefährten wie den Schwertkämpfer Zorro (jap. Zoro) oder die Diebin Nami um sich zu versammeln. Mit diesen kämpft er gegen Gegner, die Marine oder böse Piraten, um so den größten Schatz der Welt, das „One Piece“, zu gewinnen und in den Rang des Piratenkönigs aufzusteigen. In dem Werk *Meitantei Conan*, seit 1994 veröffentlicht in *Shônen Sunday*, versucht der anerkannte Schülerdetektiv Kudô Shin'ichi, durch das Gift einer mysteriösen Geheimorganisation verwandelt in die körperliche Gestalt eines Kindes, genannt Edogawa Conan, mit verschiedenen Helfern wie dem Erfinder Professor Agasa oder dem inkompetenten Detektiv Môri Kogorô, jener Organisation auf die Spur zu kommen. Hierdurch möchte er seine frühere Gestalt wiedererlangen und eine Beziehung mit seiner Jugendliebe Môri Ran verwirklichen.

Neben der offensichtlichen Handlungslogik eines *chiisa-go*-Helden (Ruffy bzw. Conan), der unterstützt von Gefährten (Zorro, Nami bzw. Prof. Agasa, Môri Kogorô) gegen Gegner (Marine, böse Piraten bzw. Geheimorganisation) kämpft, um eine Belohnung (Schatz, Status bzw. Ehefrau) zu erhalten, ist mit Blick auf die Geburt des Helden gerade in *One Piece* und *Meitantei Conan* sogar eine direkte Assoziation an den Momotarô-Stoff enthalten. So verwandelt sich Ruffy nach dem Verzehr einer so genannten Teufelsfrucht (*akuma no mi*) in einen Gummimenschen, was an die Verknüpfung von Geburt und Pfirsich bei Momotarô erinnert. Dem vergleichbar ließe sich die Tatsache der Verjüngung Kudô Shin'ichis in die Gestalt eines Kindes mit der Verjüngungsform der Geschichte assoziieren, die zumindest mit Blick auf die (Groß-)Eltern des Helden in der Edo-Zeit gebräuchlich gewesen ist.

Über diese mehr oder minder eindeutigen Beispiele hinaus kann die Momotarô-Fabula auch in Werken lokalisiert werden, in denen sie auf den ersten Blick

31 Nach den 2009 *Shuppan shihyô nenpô* erreicht Bd.52 von *One Piece* eine Erstauflage von 2,46 Mio. und Bd.63 von *Meitantei Conan* eine von 0,88 Mio. Exemplaren; vgl. AJPEA (Hg.) 2009:231. Beide Serien laufen wie *Naruto* als wöchentliche Anime-Serie im japanischen Fernsehen, wurden für das Kino verfilmt und in andere Sprachen übersetzt.

32 Den Aussagen zu *One Piece* und *Meitantei Conan* liegt eine Analyse der ersten vier Sammelbände der japanischen Originalfassungen der beiden Serien zugrunde. Bei den Schreibweisen der Namen wird indes auf die der eingeführten deutschen Übersetzung zurückgegriffen.

nicht unbedingt erkennbar ist. Als Grundlage hierfür dient die von Eco beschriebene Vorstellung eines intertextuellen Dialogs bekannter Topoi, nach dem Handlungsmuster, die allgemein bekannt sind, in abgewandelter Form zum Ausgang eines neuen Unterhaltungsmoments werden.³³

Auf diese Weise lässt sich unter anderem die Handlung des in der Literatur oft behandelten Kinofilms *Akira* (1988) als Variation der Fabula erklären, obwohl es hier laut der Medienwissenschaftlerin Isolde Standish keinen „one central character“ gebe, sondern nur „multiple characters who interact in a given set of circumstances“.³⁴ Ein Blick auf den Verlauf des Films macht indes deutlich,³⁵ dass zumindest zu dessen Beginn eine Handlungslogik und eine Personensyntax vorliegen, die der der Fabula nicht unähnlich sind. Tritt hier doch der junge Gangleader Kaneda auf, „the real hero of the film“,³⁶ der im Jahr 2019 mit seinen Kameraden Yamagata, Kei und Tetsuo gegen feindliche Motorradgangs um die Vormachtstellung in den Straßen von Neo-Tôkyô kämpft. Während einer Verfolgungsjagd wird Kanedas labiler Kamerad Tetsuo in einen Unfall mit einem psychokinetisch veranlagten Jungen verwickelt, wodurch auch in Tetsuo psychokinetische Fähigkeiten erwachen. Vor dem Hintergrund der Fabula ließe sich dieses Handlungsmoment derart deuten, dass nicht der vermeintliche Held eine Geburtsepisode erlebt, sondern einer seiner Gefährten, mit dem Resultat, dass die Handlungslogik und die Personensyntax der Fabula zusammenbrechen. Während der potentielle Gefährte Tetsuo die in ihm erwachten Fähigkeiten nicht beherrschen kann, fehlt dem potentiellen Helden Kaneda die Macht, um Mitstreiter hinter sich zu sammeln und Kategorien wie Gut und Böse festzulegen. In der Folge versinkt die Welt des Films im Chaos. Eine durch das verstorbene Kind Akira, den Namensgeber des Films, symbolisierte absolute Macht, eine potentielle Belohnung, wird „zum Spielball konkurrierender Gruppen“.³⁷ Zeitweise verstärkt selbige die psychokinetischen Kräfte von Tetsuo, der unter großen Opfern und um den Preis einer Zerstörung Neo-Tôkyôs niedergerungen werden muss. Zum Ende des Films kann Kaneda zusammen mit einem verbliebenen Gefährten sowie der weiblichen Figur Kei, die er im Verlauf des Films kennengelernt hat, in ein zerstörtes Tôkyô zurückkehren: Der nicht voll entwickelte *chiisa-go*-Held macht sich mit einem dauerhaften Gefährten und in Begleitung einer weiblichen Belohnung auf den Heimweg in sein Dorf.

6. Zur Verbindung von Momotarô-Fabula und Firmenkrieger-Norm

Nachdem gezeigt wurde, in welcher Weise das Märchen *Momotarô* und populäre *shônen*-Werke über das Moment einer typologischen Intertextualität mitein-

33 Vgl. ECO 2005:92f.

34 STANDISH 1998:64.

35 Grundlage der Aussagen zur Handlung des Kinofilms *Akira* ist eine Analyse von dessen deutscher DVD-Veröffentlichung.

36 STANDISH 1998:67.

37 SCHNELLBÄCHER 2000:323.

ander verknüpft sind, stellt sich die Frage, in welchem Forschungsbereich diese Verknüpfung angewendet werden könnte. Hierbei bietet sich ein spezifisches Arbeitsfeld an, das der Männlichkeitsforschung.

Auf eine solche Ausrichtung weist bereits die Essayistin Saitô Minako hin, die in der weiteren Ausarbeitung ihres eingangs angeführten Befundes auf Äquivalenzen zwischen der Darstellung männlicher Figuren in durch *Momotarô* beeinflussten *shônen*-Werken und der Männlichkeitsnorm eines Firmenkriegers (*ki-gyô senshi*) hinweist. Der tägliche Weg zur Arbeit, den ein Firmenkrieger leistet, käme etwa einem Aufbruch in den Kampf gleich, die Arbeit selbst Momotarôs Kampf in einem Team, d. h. der Firma.³⁸ Diese Parallelen erkennt in ähnlicher Form die renommierte Gender-Forscherin Wakakuwa Midori, die in ihrem Werk *O-hime-sama to jendâ* (2003, Die Prinzessin und Gender) ein Bündel aus Werten wie Pflichtbewusstsein (*sekinin-kan*) oder ein energisch-selbstbewusstes Auftreten (*takumashisa*) skizziert, das sie sowohl mit der Geschichte des Pfirsichjungen als auch mit japanischen Männlichkeitskonstruktionen in Verbindung bringt.³⁹

Mit ihrer Logik argumentieren Saitô und Wakakuwa jeweils analog zur Barthes'schen Lesart des linguistischen Konzepts der Konnotation, die auf eine Beziehung „between individual signs and texts, and cultural codes [...] that determine the larger discursive field otherwise known as the symbolic order“⁴⁰ abzielt. Ähnlich wie der französische Literaturwissenschaftler Roland Barthes in seinen *Mythen des Alltags* (frz. Original 1957) einen Rosenstrauß in seiner physischen Existenz (denotatives Signifikat) mit dem Begriff „Rosenstrauß“ (denotativer Signifikant) verknüpft, um dieser Kombination (denotatives Zeichen = konnotativer Signifikant) den konnotativen Inhalt der Leidenschaft zuzuordnen,⁴¹ nennen die beiden japanischen Autorinnen eine Gruppe konkreter Eigenschaften wie ein Dasein als Kämpfer oder Pflichtbewusstsein (denotatives Signifikat), die sich in der Figur des Pfirsichjungen manifestieren (denotativer Signifikant). Diese Verbindung (denotatives Zeichen = konnotativer Signifikant) drückt wiederum einen konnotativen Inhalt aus, den der Firmenkriegermännlichkeit.

Was zunächst sehr abstrakt klingt, lässt sich an einigen Beispielen illustrieren. Unter anderem gilt ein Firmenkrieger als „the notion of the Japanese male as archetypal heterosexual husband/father and producer/provider“, dessen Position in der Gesellschaft von „the transition from (non productive) student to productive responsible adult“⁴² abhängt, worin sich leicht das Motiv einer *chii-sa-go*-Figur erkennen lässt, die ohne ihre besonderen Fähigkeiten im Kampf von der Position des Helden ausgeschlossen bliebe. Ebenso kann ein Firmen-

38 Vgl. SAITÔ 2001:35f.

39 Vgl. WAKAKUWA 2003:30–32.

40 SILVERMAN 1983:42.

41 Vgl. BARTHES 1964:90f.

42 DASGUPTA 2003:119f., 123.

krieger auf ähnliche Belohnungen wie ein *chiisa-go*-Held hoffen, genießt er doch einen hohen sozialen Status als *shakaijin*, der populäre Lebensziele wie ein *mai-hômu* (*my home*) oder einen *mai-kâ* (*my car*) (= Gewinn von Schätzen) zu erreichen sucht.⁴³ Darüber hinaus scheint der Gewinn einer Ehefrau wie in einigen Varianten des Momotarô-Stoffes an die Bedingung eines Sieges im Kampf, sprich beruflichen Erfolg, gebunden zu sein. So lässt sich aus der im Jahr 2002 durchgeführten „12. Allgemeinen Erhebung zur familiären Lebensplanung“ (*Dai-12-kai shusshô dôkô kihon-chôsa*, N = 12.866) des japanischen Arbeitsministeriums (Kôsei Rôdô-shô) herauslesen, dass unverheiratete japanische Frauen bei der Auswahl eines Ehepartners neben anderen Faktoren auf die Aspekte Bildungsabschluss (43,9%), Beruf (79,2%) und Wirtschaftskraft (91,1%) achten, die bei männlichen Befragten, potentiellen Firmenkriegern, nur eine untergeordnete Rolle spielen (21,1%, 37,1% bzw. 29,4%).⁴⁴ Ähnlich wie eine *chiisa-go*-Figur durch ihren Sieg über die Dämonen definiert ist, positioniert sich ein möglicher Firmenkrieger als Alleinversorger einer Familie.

An dieser Stelle ist zu betonen, dass die Männlichkeitsnorm des Firmenkriegers ein gesellschaftliches Ideal darstellt und keine individuelle, letztlich von der Situation abhängige Männlichkeitskonstruktion, von der etwa Robert (Raewyn) Connell in seinem Konzept hegemonialer Männlichkeiten ausgeht.⁴⁵ Eine solche wäre mit der Barthes'schen Lesart der Konnotation wegen ihrer Ausrichtung auf die Ebene der symbolischen Ordnung kaum zu erfassen. Überdies soll nicht verschwiegen werden, dass die Firmenkriegernorm im Wesentlichen als ein Produkt der 1960er und 1970er Jahre gilt und spätestens seit Mitte der 1980er Jahre offen in Frage gestellt wird, etwa durch eine seit der Jahrtausendwende stetig steigende Gruppe neuer Väter, die in ihrem Beruf zurückstecken, um sich stärker bei der Erziehung ihrer Kinder einzubringen.⁴⁶

Ungeachtet dessen finden sich allerdings auch Hinweise, dass die Grundzüge der Firmenkriegernorm, lediglich graduell variiert, bis heute fortbestehen. So hebt die Japanologin Laura Miller mit Blick auf das seit den 1970er Jahren stetig stärker gewordene Phänomen der Nutzung von Körperpflegeprodukten und Beauty-Artikeln durch männliche Jugendliche hervor, dass

beauty work of heterosexual men is, after all, intended at least partly to stimulate interest in women.⁴⁷

Diese Äußerung deutet darauf hin, dass die in Fabula und Norm beschriebene Vorstellung des Gewinns einer (Ehe-)Frau durch einen Sieg im Kampf prin-

43 Vgl. DASGUPTA 2003: 119f., 123.

44 Gefragt nach den Voraussetzungen, die ein Ehepartner mitbringen sollte (Mehrfachnennungen möglich), geben die angegebenen Prozentzahlen jeweils die Summe der beiden Antwortoptionen „stark bewerten“ (*jûshi-suru*) und „in Erwägung ziehen“ (*kôryo-suru*) an; vgl. KÔSEI RÔDÔ-SHÔ 2002.

45 S. hierzu CONNELL 2006: 96–102.

46 Vgl. ISHII-KUNTZ 2003: 198–216.

47 MILLER 2003: 53.

zipiell fortbesteht, sich aber der Ort des Kampfes zumindest teilweise verschoben hat, vom Bereich der Erwerbsarbeit in den Schönheitssalon. Ferner lässt sich an den Einstellungen japanischer Jugendlicher in prekären Beschäftigungsverhältnissen (*furitâ*) ablesen, dass bei männlichen Personen nach wie vor eine vergleichsweise starke Fokussierung auf ein berufliches Außen besteht. Denn während junge Männer neben einer regulären Beschäftigung die berufliche Selbstständigkeit als denkbaren Ausweg aus der *furitâ*-Falle angeben, denken junge Frauen oft daran zu heiraten.⁴⁸

7. Zur Arbeit zwischen Intertextualität und symbolischer Ordnung

Gerade aus der Erkenntnis einer prinzipiellen Gültigkeit der Firmenkriegernorm bis in die Millenniumsdekade bei ihrer partiellen Variation im Zeitverlauf ergeben sich Anknüpfungspunkte für weitergehende Untersuchungen im Bereich der Männlichkeitsforschung. In Rückgriff auf den Intertextualitätsbegriff Umberto Ecos, der nicht zuletzt auf hierarchische Vernetzungen verschiedener Struktur-, Motiv- und Topos-Konfigurationen abstellt⁴⁹ und zu diesem Zweck neben der Fabula die weniger weit gefassten intertextuellen Schemata einer Motivszenographie, einer situationsbezogenen Szenographie und rhetorischer Topoi einführt,⁵⁰ ließe sich etwa nach den Auswirkungen des Auftretens untergeordneter Szenographien auf das Muster der Momotarô-Fabula fragen. Wie ordnet sich die Motivszenographie eines *boy meets girl*, die situationsbezogene Szenographie eines rauchenden Mannes oder auch die situationsbezogene Szenographie eines weinenden Mannes in den Rahmen einer Fabula ein? Deutet eine daraus resultierende Variation der Fabula auf eine Veränderung der mit ihr konnotierten Männlichkeitsnormen hin? Und lassen sich in diesem Rahmen Unterschiede zu den vergleichbaren Handlungsmustern eines *girl meets boy*, einer rauchenden Frau oder einer weinenden Frau erkennen? Diese Fragen zu klären, müsste die Aufgabe einer weiterführenden Forschung zwischen Intertextualität und symbolischer Ordnung sein. Vor diesem Hintergrund widmet sich die Dissertation des Verfassers der Szenographie des weinenden Mannes im Rahmentopos der Momotarô-Fabula.⁵¹

48 Vgl. KOSUGI 2003:99.

49 HOLTHUIS 1993:78.

50 Bei einer Motivszenographie, Eco nennt das Motiv „verfolgte Unschuld“, stehen Akteure und Ereignisse fest, allerdings ist deren Ausgang offen. Eine situationsbezogene Szenographie wie ein Duell legt einen begrenzten Teil einer Handlung fest, kann aber in unterschiedlichen Zusammenhängen auftreten. Ein rhetorisches Topos bestimmt die deskriptiven Bedingungen eines begrenzten Abschnitts einer Erzählung, etwa die eines *locus amoneus*; vgl. ECO 1998:102f.

51 Einblicke in die Szenographie des weinenden Mannes im japanischen Kontext wurden von Seiten des Verfassers in dem Vortrag „Das Weinen und sein positiver Beitrag zu einer japanischen Heldendefinition“ gegeben, gehalten im Rahmen des grenzüberschreitenden Doktoranden-Seminars Logos der Universität der Großregion 2011 (Verbund der Universitäten des Saarlandes, Lothringens, Luxemburgs, Rheinland-Pfalz und der Wallonie). Die Veröffentli-

Angesichts der eingangs angeführten Äußerung Michel Foucaults ist jedoch festzuhalten, dass es im Gegenwartsjapan neben *Momotarô* noch eine Vielzahl weiterer grundlegender Erzählungen gibt, die zu bestimmten Gelegenheiten vorgetragen, mit der symbolischen Ordnung konnotiert sein können. Sich diesen in einer vergleichbaren Weise zu widmen, wäre eine weitere Möglichkeit, die Grundzüge der darlegten Argumentation anzuwenden und zu ergänzen.

Bild- und Primärquellennachweis

- AOYAMA Goshô (1994–): *Meitantei Conan* (Detective Conan), Bde. 1–4. Tôkyô: Shôgakukan.
- KISHIMOTO Masashi (1999–): *Naruto*, Bde. 1–49. Tôkyô: Shûeisha. Abbildung 1 aus *Naruto*, Bd. 2, S. 198. Abbildung 2 aus *Naruto*, Bd. 2, S. 150.
- ODA Eichirô (1997–): *One Piece*, Bde. 1–4. Tôkyô: Shûeisha.
- ÔTOMO Katsuhiko (Regie, 1988) (2001): *Akira*, DVD. München: VCL Communications.

Literaturverzeichnis

- AJPEA (ZENKOKU SHUPPAN KYÔKAI, Hg.) (2009): *2009 Shuppan shihyô nenpô* [Jahresbericht für Kennzahlen von Drucksachen 2009]. Tôkyô: Zenkoku shuppan kyôkai shuppan-kagaku kenkyû-jo.
- ÁROKAY, Judit (2001): „Zur Einführung“, in: ÁROKAY, Judit (Hrsg.): *Intertextualität in der vormodernen Literatur Japans, Symposium vom 22.–24. September 2000 in Hamburg*. Hamburg: Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, S. 11–14.
- ANTONI, Klaus (1991): *Der himmlische Herrscher und sein Staat*. München: iudicium.
- BARTHES, Roland (1964): *Mythen des Alltags*. Edition Suhrkamp Bd. 92, Nachdruck. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- CONNELL, Robert W. (2006): *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*. 3. Auflage. Opladen: VS Verl. für Sozialwissenschaften.
- DASGUPTA, Romit (2003): „Creating Corporate Warriors – The ‚salaryman‘ and maculinity in Japan“, in: LOUIE, K./M. LOW (Hrsg.): *Asian Masculinities, the Meaning and Practice of Manhood in China and Japan*. London/New York: Routledge Curzon, S. 118–134.
- DOWER, John W. (1986): *War without Mercy. Race and Power in the Pacific War*. New York: Pantheon Books.
- ECO, Umberto (1998): *Lector in Fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*. München: Deutscher Taschenbuchverlag.

chung einer Schriftfassung dieses Vortrages über die Homepage der Universität Metz ist in Vorbereitung.

- ECO, Umberto (2005): *Streit der Interpretationen*. Frankfurt a. M.: Europäische Verlagsanstalt.
- FOUCAULT, Michel (1991): *Die Ordnung des Diskurses*. Übers. von Walter Seitter. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch.
- GREIMAS, Algirdas-Julien (1971): *Strukturelle Semantik*. Braunschweig: Vieweg.
- HOLTHUIS, Susanne (1993): *Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption*. Tübingen: Stauffenburg-Verlag.
- HOMER (übersetzt von Anton Weiher) (1974): *Odyssee, Griechisch und deutsch*, 4. Auflage. München: Heimeran.
- ISHII-KUNTZ, Masako (2003): „Balancing fatherhood and work: emergence of diverse masculinities in contemporary Japan“, in: ROBERSON, James E. / Nobue SUZUKI (Hrsg.): *Men and Masculinities in Contemporary Japan. Dislocating the Salaryman Doxa*. London/New York: Routledge Curzon, S. 198–216.
- JMPA (NIHON ZASSHI KYÔKAI, 2008): *Magajin dêta 2009* [Magazindaten 2009]. Tôkyô: Nihon zasshi kyôkai.
- KÔSEI RÔDÔ-SHÔ (2002): *Dai-12-kai shusshô dôkô kihon-chôsa. Kekkon to shussan ni kan-suru zenkoku chôsa, dokushin chôsa no kekka gaiyô* [12. Allgemeine Erhebung zur familiären Lebensplanung. Landesweite Untersuchung über Heirat und Geburt, Ergebnisumriss der Single-Untersuchung]; vgl.: http://www.ipss.go.jp/ps-doukou/j/doukou12_s/single12.pdf, Stand: 05.05.2012.
- KOSUGI Reiko (2003): *Furîtâ to iu iki-kata* [Eine Furîtâ genannte Lebensweise]. Tôkyô: Keisô shobô.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1993): *Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft*. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1044. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- MATSUI Tadashi [Text] / AKABA, Suekichi [Bild] (1994): *Momotarô*. Tôkyô: Fukuinkan shoten.
- MILLER, Laura (2003): „Male Beauty Work in Japan“, in: ROBERSON, James E. / Nobue SUZUKI (Hrsg.): *Men and Masculinities in Contemporary Japan, Dislocating the salaryman doxa*. London/New York: Routledge Curzon, S. 37–58.
- NAMEKAWA, Michio (1981): *Momotarô-zô no hen yô* [Der Wandel des Momotarô-Bildes]. Tôkyô: Tôkyô shoseki.
- NOMURA, Jun'ichi (2000): *Shin-Momotarô no tanjô. Nihon no „momo no ko“-tachi* [Die neue Geburt des Momotarô. Japans Pfirsichkinder]. Tôkyô: Yoshikawa kôbunkan.
- PETÖFI, János/OLIVI, Terry (1988): „Schöpferische Textinterpretation. Einige Aspekte der Intertextualität“, in: PETÖFI, J. (Hrsg.): *Von der verbalen Konstitution zur symbolischen Bedeutung*. Hamburg: Buske, S. 335–350.

- PROPP, Vladimir (1972): *Morphologie des Märchens*. München: Hanser.
- SAITÔ Minako (2001): *Kô-itten-ron – Anime, tokusatsu, denki no hiroin-zô* [Über den roten Punkt – Die Konstruktion von Heldinnen in Anime, Spezial-Effekt-Serien und Biographien]. Tôkyô: Chikuma bunko.
- SATÔ Tadao (1980): „*Otoko-rashisa*“ *no shinwa* [Der Mythos der Männlichkeit]. Tôkyô: Tôyô keizai shinhôsha.
- SCHNELLBÄCHER, Thomas (2000): „Science-fiction in Japan – Eine andere Zukunft?“, in: HIJIYA-KIRSCHNEREIT, Irmela (Hrsg.): *Japan – Der andere Kulturführer*. Frankfurt a.M.: Insel, S.305–328.
- SEKI Keigo (1972): „Momotarô no kyôdo“ [Die Heimat von Momotarô], in: SAWADA, S. (Hrsg.): *Sawada Shirosaku hakushi kinen bunshû*. Ôsaka: Sawada Shirosaku-sensei o shinobu kai, S.271–291.
- SEKI Keigo (1978): *Honkaku mukashi-banashi 2* [Echte Märchen 2]. Tôkyô: Kadokawa shoten.
- SILVERMAN, Kaja (1983): *The Subject of Semiotics*. Oxford u. a.: Oxford University Press.
- STANDISH, Isolde (1998): „Akira, Postmodernism and Resistance“, in: MARTINEZ, D.P. (Hrsg.): *The Worlds of Japanese Popular Culture*. Cambridge u. a.: Cambridge University Press, S.56–74.
- TORIGOE Shin (2004): *Momotarô no unmei* [Das Schicksal von Momotarô]. Kyoto: Mineruva.
- TORII Fumiko (1984): „Kintarô no tanjô“ [Die Geburt des Kintarô], in: *Nihon bungaku* 62, September 1984, S. 12–46.
- WAKAKUWA, Midori (2003): *Ohime-sama to jendâ – anime de manabu otoko to onna no jendâ-gaku nyûmon* [Gender und die Prinzessin – Was wir von Zeichentrickfilmen über männliche und weibliche Geschlechterrollen lernen können]. Tôkyô: Chikuma shinsho.
- YANAGITA, Kunio (1990): „Momotarô no tanjô“ [Die Geburt von Momotarô], in: *Yanagita Kunio zenshû* 10. Tôkyô: Chikuma shobô, S.7–422.