



universität
wien

MAGISTERARBEIT

Titel der Magisterarbeit

„Die genderspezifische Darstellung historischer
Schwertkämpfer im Medium Manga.

Eine Analyse anhand der Gegenüberstellung der Werke
Vagabond und *Kaze hikaru*.“

Verfasserin

Bakk.phil. Claudia Schmidt

Angestrebter akademischer Grad

„Magistra der Philosophie (Mag.phil.)“

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 843

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Japanologie

Betreuerin:

Dr. Ingrid Getreuer-Kargl, Ao. Prof.

Vorwort

Die Themen Samurai und Manga faszinieren mich seit ich vor Jahren die deutsche Übersetzung von Watsuki Nobuhirōs Manga *Rurōni Kenshin* gelesen habe. Seitdem wollte ich stets wissen, was es mit Samurai tatsächlich auf sich hat und wieso das Thema im Manga derart beliebt ist. So habe ich begonnen zu recherchieren, und mich zudem mit weiteren Werken der Populärkultur dieses Genres, allen voran aber mit Manga, beschäftigt und selbst mit *kendō*, der japanischen Schwertkampfkunst begonnen.

Aus diesem Grund habe ich mir die Frage gestellt, weshalb gerade heute das Thema Samurai so derart gegenwärtig ist. Nachdem ich aus diesem Grund im Jahr 2007 meine Bakkalaureatsarbeit zum Thema Shinsengumi-Boom in Japan verfasst hatte, beschloss ich, mich weiterhin in Richtung Samurai in der japanischen Populärkultur zu vertiefen, und so entstand die vorliegende Arbeit.

Vorwort

An dieser Stelle möchte ich meinen Dank an meine Betreuerin Dr. Ingrid Getreuer-Kargl, an meine Eltern, die auch in stressigen Zeiten stets Verständnis für meine Arbeit gezeigt haben und durch deren finanzielle Unterstützung meine Recherchereise im Februar 2009 möglich wurde, aussprechen. Außerdem möchte ich mich bei meinen Betaleserinnen MMag. Joanna und MMMag. Monika Potkanski, sowie Mag. Dr. Aryane Ekssir-Monfared, aber auch bei Dipl. Soz. Päd. Stefanie Fettig für das Lesen der Analyse über Okita Sōji und BEd. Markus Dujmovic für das Korrekturlesen des Abschnitts über Miyamoto Musashi bedanken. Mein Dank gilt auch der Momoyama Gakuin Daigaku (St. Andrews University), da ich ohne mein Austauschjahr an dieser Universität und die dadurch entstandenen Kontakte weder auf das Kyōto International Manga Museum aufmerksam geworden wäre, noch während meiner Reise im Februar die Möglichkeit gehabt hätte, in der Universitätsbücherei Recherche zu betreiben.

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis.....	7
Abbildungsverzeichnis.....	9
1. Einleitung.....	11
1.1. Fragestellung und Hypothese.....	11
1.2. Forschungsstand.....	13
1.3. Methode.....	15
2. Zielgruppen- und genrebezogene Einteilung.....	24
2.1. Definition zielgruppenspezifischer Manga.....	24
2.2. Überblick über <i>jidaigeki-manga</i>	25
3. Auswahl und strukturelle Analyse.....	30
3.1. Auswahl der Manga.....	30
3.2. Erzählstrukturen.....	32
3.2.1. Einführung in <i>Kaze hikaru</i>	32
3.2.2. Einführung in <i>Vagabond</i>	34
3.3. Strukturelle und zeichnerische Gestaltung.....	37
3.3.1. Der erste Eindruck.....	38
3.3.2. Zeichenstrukturen.....	42
3.4. Ergebnisse der strukturellen Analyse.....	45
4. Okita Sōji als Vertreter eines Charakters für eine weibliche Zielgruppe.....	47
4.1. Der geschichtliche Okita Sōji.....	47
4.2. Charakter-Analyse Okitas in <i>Kaze hikaru</i>	51
4.2.1. Okitas Charakter-Code.....	51
4.2.2. Okita in seinem sozialen Umfeld.....	53
4.2.3. Kriegerdasein - Okitas <i>bushidō</i>	58
4.2.4. Liebe – Okitas Beschützerrolle.....	62
4.2.5. Liebe – <i>Kaze ni naritai</i> („Ich möchte zum Wind werden“).....	72
4.3. Gegenüberstellung der historischen Person und der Manga-Adaption I.....	73

5. Miyamoto Musashi als Vertreter eines Charakters für eine männliche Zielgruppe.....	76
5.1. Der geschichtliche Miyamoto Musashi und Legenden.....	76
5.2. Charakter-Analyse Miyamotos in <i>Vagabond</i>	82
5.2.1 Charakter-Code.....	82
5.2.2. Miyamotos soziales Umfeld.....	84
5.2.3. Kriegerdasein – Auf Kriegerwallfahrt.....	89
5.2.4. Kriegerdasein – Der innere Kampf.....	96
5.2.5. Liebe – Miyamotos Beziehung zur Liebe.....	101
5.2.6. Kriegerdasein – Die Rolle des Gegners.....	104
5.3. Gegenüberstellung der historischen Person und der Manga-Adaption II.....	105
6. Gegenüberstellung der beiden Darstellungen.....	108
6.1. Allgemeine Darstellung.....	109
6.2. Vergleich der Charaktere im sozialen Kontext.....	110
6.3. Problembewältigung und innere Konflikte im Vergleich.....	116
6.4. Vergleich der Rollen als Schwertkämpfer.....	119
6.5. Sexualität und Liebe.....	123
6.6. Gegenüberstellung im geschichtlichen Kontext.....	125
7. Zielgruppenbedingte und gesellschaftliche Hintergründe für Abweichungen oder Überzeichnungen von geschichtlichen Fakten.....	128
7.1. Identifikationsebenen.....	128
7.2. Körperliche Stärke und Schönheit.....	132
7.3. Moral und Ethik.....	134
7.4. Das Paradox der Beschützerrolle.....	136
7.5. Auswege aus der Gesellschaft.....	139
7.6. Zusammenfassende Betrachtung.....	141
8. Schlussbetrachtung.....	143
Literaturverzeichnis.....	149
Verzeichnis der Primärliteratur für die Analyse.....	157

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1 Wesentliche Elemente der Symbolik im Panel	16
Abbildung 2 Aufbau von Charakteren im Manga	19
Abbildung 3 Schlagworte und Gesichtspunkte bei der Charakter-Analyse	21
Abbildung 4 Unterteilungen der <i>jidaigeki-manga</i>)	27
Abbildung 5 Handlungsstränge in <i>Vagabond</i>	35
Abbildung 6 Gegenüberstellung der Coverbilder	39
Abbildung 7 Zusatzinformationen zu <i>Kaze hikaru</i>	39
Abbildung 8 Ergebnisse der strukturellen Analyse	46
Abbildung 9 Neutrale Darstellungen Okitas	53
Abbildung 10 Okitas soziales Umfeld	53
Abbildung 11 Okitas <i>bushidō</i>	59
Abbildung 12 Okitas Beziehung zu Kamiya	67
Abbildung 13 Okitas Form der Liebe	68
Abbildung 14 Kamiyas Rolle	71
Abbildung 15 Darstellung des historischen Miyamoto Musashi	81
Abbildung 16 Neutrale Darstellungen Miyamotos	83
Abbildung 17 Soziales Umfeld	84
Abbildung 18 Kriegerwallfahrt	90
Abbildung 19 Miyamotos Erkenntnisse	94
Abbildung 20 Miyamotos innerer Konflikt	100
Abbildung 21 Miyamotos Beziehung zu Otsū	102
Abbildung 22 Miyamoto und Sasaki	103
Abbildung 23 Kontext der inneren Konflikte im Vergleich	119

1. Einleitung

Das Thema Samurai wird in zahlreichen Filmen und Romanen präsentiert und konnte so weltweite Aufmerksamkeit gewinnen. Auch wurden Samurailiteratur und -filme bereits mehrfach unter kultur- und sozialwissenschaftlichen Gesichtspunkten analysiert. Was bisher allerdings nur wenig Beachtung fand, ist die Darstellung der Samurai im japanischen Comic, dem Manga, obwohl dieses Genre vor allem in den letzten Jahren auf zunehmendes Interesse stieß.

Obwohl Samurai-Manga im wissenschaftlichen Diskurs bisher nur in wenig Beachtung fanden und kaum analysiert wurden, gewann das Genre im Herbst des Jahres 2007 durch eine Spezialausstellung mit dem Titel *Samurai Kyōto – Sengoku kara bakumatsu e (Samurai Kyōto – Von der Sengoku-Zeit bis hin zum bakumatsu)* des Kyōto International Manga Museum an öffentlicher Aufmerksamkeit (Omote 2007).

1.1. Fragestellung und Hypothese

Inspiziert durch diese Samurai-Ausstellung in Kyōto untersucht die vorliegende Arbeit die Darstellungen geschichtlicher Samurai im Medium Manga. Überdies sollen Manga, welche sich gezielt an eine geschlechtsspezifische Zielgruppe wenden - eine männliche beziehungsweise weibliche Leserschaft - in ihren grafischen wie auch inhaltlichen Darstellungen gegenübergestellt und verglichen werden. Der Fokus liegt hier weniger auf der Analyse geschichtlicher Fakten, sondern auf der Darbietung geschichtlicher Charaktere in Anpassung an den Geschmack ihrer Leser.

Interessant ist dieser Vergleich insofern, da gegenwärtig von einem Boom gesprochen werden kann, wie auch der Verleger des auf Samurai-Manga spezialisierten Magazins *Comic-Ran* feststellt. Der Verleger des Magazins, Inamura Mitsunobu, fügt in einem Interview zudem hinzu, dass das Genre ebenfalls von Frauen gelesen wird und schätzt die Rate der Leserinnen des Magazins auf 30 Prozent (Ōba 2007:74-75). Bei einem genaueren Blick auf das Genre ist erkennbar, dass im letzten Jahrzehnt eine Reihe von Werken für eine weibliche Leserschaft publiziert wurde (Vgl. Kapitel 3.1). Dies bedeutet, dass Autoren anscheinend auf eine Lücke gestoßen sind, mit dem Füllen derer das Genre nun auch für eine gezielt weibliche Leserschaft erschlossen wurde, weshalb die Behandlung der Thematik aus einem genderspezifischen Gesichtspunkt Sinn macht, worauf ich in Kapitel 6 und 7 genauer eingehen werde.

Nun existiert eine Reihe geschichtlicher Personen, die in unzähligen Werken thematisiert werden. Um der Arbeit deshalb einen klar gefassten Rahmen zu verleihen, sollen hier zwei Charaktere mit jeweils einem Werk, in dem ihre Geschichte behandelt wird, näher betrachtet werden. Für die Auswahl der Charaktere wurden drei Kriterien herangezogen: Das Grundkriterium für die Auswahl, nämlich dass es sich bei den Charakteren um historische Persönlichkeiten, praktizierende Schwertkämpfer vorzugsweise aus der Samuraikaste, handeln soll, ist bereits durch die Thematik der Arbeit definiert. Das zweite Kriterium ist ebenfalls eindeutig: ausgewählte Charaktere müssen im Genre des Samurai-Manga häufig auftreten. Das dritte Kriterium soll den Genderbezug mit einbringen: jeweils ein Charakter, der bevorzugt in Manga für männliche Leser bzw. für weibliche Leser thematisiert wird, soll analysiert werden.

Aufgrund dieser Kriterien habe ich als Stellvertreter „typischer“ historischer Samurai für eine männliche Zielgruppe Miyamoto Musashi, wie er beispielsweise in *Vagabond* dargestellt wird, und für einen Charakter, der vor allem weibliche Leser ansprechen soll, Okita Sōji in seiner Darstellung in *Kaze hikaru* ausgewählt. Auf die genaue Herleitung der Auswahl der beiden Charaktere und ihre historischen Vorbilder wird in späteren Kapiteln noch genauer eingegangen. Mit dieser Thematik als grundlegende Basis für diese Arbeit hat sich nun folgende Fragestellung ergeben.

Werden historische Personen im Samurai-Manga genderspezifisch an ihre Zielgruppe angepasst dargestellt? Welche Unterschiede bestehen zwischen den Darstellungen für eine männliche und eine weibliche Zielgruppe und wie weit entsprechen die Charaktere ihren historischen Vorbildern? Diese Fragen wurden anhand eines Vergleiches von Miyamoto Musashi in *Vagabond* und Okita Sōji in *Kaze hikaru* beantwortet, was infolge eine weitere Frage aufwirft. *Wodurch lassen sich die unterschiedlichen Darstellungen erklären?*

Als Hypothese ist anzunehmen, dass historische Personen im Manga nicht nur stilisiert werden, sondern dass auch eine genderspezifisch angepasste Darstellung stattfindet. Dies bedeutet gleichzeitig auch, dass eine tatsächliche Trennung ein und desselben Genres nach geschlechtsspezifischen Zielgruppen stattfindet, aber dass die Thematik dennoch auf beide Geschlechter Faszination ausübt. Folglich lässt sich hypothetisch annehmen, dass ein gewisses kulturelles und historisches Interesse bestehen könnte und dass die Leser jene Vorstellungen, die mit dem Begriff Samurai jeweils verknüpft werden, scheinbar idealisieren, was einen Kontrast zur gegenwärtigen Gesellschaft darstellt. Wie in letztem Satz impliziert

wurde, gehe ich in meiner Hypothese von genderspezifisch jeweils unterschiedlichen Vorstellungen aus, wobei ein für eine männliche Zielgruppe typischer Stellvertreter eines Samurai wie Miyamoto Musashi durch seine körperliche Stärke und seine Wanderschaft mit zahlreichen erfolgreich geführten Duellen mit dem Schwert als typisches Samurai-Idol für Burschen und Männer gilt. Angepasst an eine weibliche Leserschaft liegt bei der Darstellung von Samurai das Hauptaugenmerk der Charakteren nicht in ihrem Streben nach Stärke und Perfektion ihrer Fähigkeiten als Schwertkämpfer, sondern viel eher bei deren Eigenschaft als „Beschützer“ und der Schaffung einer romantischen Atmosphäre, wie es bei Okita Sōji der Fall ist, der stark stilisiert als talentierter, aber doch feminin anmutender Schwertkämpfer dargestellt wird.

Diese Unterschiede reflektieren anscheinend die Sehnsüchte und Wünsche der Leser an den idealen Mann, welcher im Falle der männlich konnotierten Manga der Leser selbst ist, der sich mit dem Hauptcharakter identifiziert und von Ritterlichkeit und der großen Freiheit träumt, die ihm im heutigen Wirtschaftszeitalter verloren scheinen. Etwas anders sieht es im Manga für eine weibliche Leserschaft aus. Hier findet die Identifikation nicht mit dem Samurai an sich statt, sondern mit seiner potentiellen Partnerin, die ihre Vorstellungen eines idealen Mannes auf ihn projiziert, da sie ihn in der gegenwärtigen Gesellschaft nicht mehr zu finden scheint.

1.2. Forschungsstand

Trotz des Mangels an ausführlicher wissenschaftlicher Auseinandersetzung mit dem Genre des Samurai-Manga sind bereits ansatzweise Bearbeitungen des Themas vorhanden. Zu erwähnen ist als Einstieg in die Thematik die Ausstellung *Samurai Kyōto – Sengoku kara bakumatsu e* des Kyōto International Manga Museum und die Zusammenfassung der Inhalte dieser Ausstellung von Omote Tomoyuki, welcher die im Manga beliebtesten historischen Schwertkämpfer im Überblick noch einmal kurz vorstellt. Zudem befasst sich eine Ausgabe des Magazins *Kino* mit dem des Samurai-Manga übergeordneten Genre des *jidaigeki-manga*, des Epochen-Manga. Diese bietet einen Überblick über die bedeutendsten Werke der Samurai-Manga und eine genauere Präsentation der bekanntesten Werke, sowie einen Vergleich der Darstellungen historischer Schwertkämpfer in den verschiedenen Werken, in denen diese thematisiert werden. Beide Quellen stellen bereits einen richtungsweisenden Ansatz für diese Arbeit dar. Abgesehen vom Manga ist das Thema der Darstellung des Samurai in den Medien der japanischen Populärkultur im Allgemeinen auch außerhalb Japans

bereits analysiert worden. So hat beispielsweise Alain Silver ein umfassendes Buch Japans mit dem Titel *The Samurai Film* verfasst, beziehungsweise wurde dieses Thema sogar an der Rutgers University Schalow in New Jearsey in einer Vorlesung mit dem Titel *The Samurai Tradition in Japanese Literature and Film* von Paul Schalow für Studenten aufbereitet (Silver 2005 und Schalow 2009).

Über die Theorie zur Methode, an welcher sich diese Arbeit orientiert, ist im deutschsprachigen Raum nur wenig Literatur spezifisch zur Manga-Analyse vorhanden. Susanne Phillipps *Erzählform Manga. Eine Analyse der Zeitstrukturen in Tezuka Osamus "Hino tori"* ist ein Werk, das wie der Titel verrät, vor allem auf die Rolle der Zeit eingeht und weniger auf die Methode der Charakteranalyse im Manga eingeht, weshalb dieses Werk für diese Arbeit nur am Rande von Bedeutung ist. Im japanischen Sprachraum hingegen beschäftigten sich bisher mehrere Autoren mit der Problematik der Schaffung einer für das Medium Manga akkuraten Methode, für die *Manga genron* Yomota Inuhikos ein grundlegendes Basiswerk ist, an welchem sich auch *Manga kōzōgaku* von Nagatani Kunio orientiert.

Im Bezug auf Okita Sōji die Werke *Shinsengumi. Shireba shiru hodo* von Matsuura Rei und *Shinsengumi. The Shōgun's Last Samurai Corps* von Romulus Hillsborough dienen als Sekundärliteratur, wobei zweiteres eher mit Vorsicht zu betrachten ist, da der Autor, wie er selbst angibt, eher locker mit Daten umgeht, um sein Werk einer Narration anzunähern, und teilweise unklar bleibt, ob es sich bei manchen Angaben um Fakten oder Mythen handelt (Hillsborough 2005:xxi). Des Weiteren wurden zwei Bände der Reihe zu Spezialausstellungen des Hino Shiritsu Shinsengumi No Furusato Rekishi-kan (Städtisches Museum der Heimatgeschichte der Shinsengumi Hino) über die Geschichte der Shinsengumi herangezogen, in welchen Originaldokumente präsentiert und interpretiert werden. Im Falle von Miyamoto Musashi ist in erster Linie das von ihm selbst verfasste Werk *Gorin no sho*, das *Buch der fünf Ringe* zu erwähnen, welches als Basis für zahlreiche Miyamoto-Legenden gilt. In einer alternativen Übersetzung des Buches wird es auch als Buch der fünf Elemente (Book of five elements) bezeichnet, wobei sich dieser Titel auf die Gliederung des Buches nach den fünf asiatischen Elementen beruft (Schalow 2009). In einer deutschen Übersetzung des Werkes präsentiert Victor Harris zudem eine detaillierte Einführung über den geschichtlichen Hintergrund und das Leben Miyamotos. Dieses geht, wie Hillsboroughs Buch sehr frei mit historischen Fakten um und auch sonst weis es in seiner Genauigkeit einige Fehler auf. Ein allgemeines Werk über Samurai und ihre Werte stellt Nitobe Inazos (1862-1933) theoretisches Buch *bushidō* aus dem Jahr 1899 als weiterführende Literatur dar. Dieses

gibt Einblicke in den Verhaltenskodex der Kriegerklasse, wobei dieser bis nur wenige Jahrzehnte vor Erscheinen des Buches noch den Alltag in Japan bestimmte. Nitobe selbst entstammte einer Samurai-Familie und war als japanischer Diplomat in den Vereinigten Staaten von Amerika tätig (Nitobe 2006: Buchrücken). Ergänzend dazu wurden Werke über Da *kendō* und Konfuzianismus in Japan mit dem *bushidō* verknüpft sind, habe ich diesbezüglich ergänzende Sekundärliteratur zu diesen Themenbereichen herangezogen.

Des Weiteren basieren die Interpretation der Analyse und vor allem der Vergleich der beiden Charaktere auch auf verschiedenster Sekundärliteratur darüber, wie Manga und im allgemeinen die japanische Populärkultur die Gesellschaft und vor allem die Gedanken und Wünsche ihrer Zielgruppen widerspiegeln. Interessant ist hierbei Kumata Kazuos Buch *Otoko-rashida to iu yamai? Poppukaruchā no shin-dansei-gaku. (Eine Krankheit namens Männlichkeit? Die neue Männerforschung der Popkultur)*, in welchem unter anderem auch kurz auf die Bedeutung der Rolle von Miyamoto Musashi als Idol junger Männer in Japan eingegangen wird. Eine weitere Quelle stellt hierbei das Skript zur Vorlesung *Some Aspects of Japanimation: To Know Desires and Dreams of Japanese People* von Fujimori Kayoko dar, welche im Wintersemester 2007 an der Momoyama Gakuin Daigaku abgehalten wurde und vor allem eine feministische Interpretation japanischer Animationsfilme, welche stark mit dem Medium Manga verknüpft sind, einbringt. Andererseits wurden aber auch allgemeine Werke über Jugendliche in Japan, deren Träume, Ideale, aber auch Idolvorstellungen miteinbezogen, um so einen Bezug der Manga zu den tatsächlichen Sachverhalten ziehen zu können, um die möglichen Ursachen für eventuelle Unterschiede in den jeweiligen Darstellungen der Samurai herauszufinden. *Men and Masculinities in Contemporary Japan. Dislocating the Salaryman Doxa*, welches von James E. Roberson und Nobue Suzuki herausgegeben wurde, ist ein Beispiel eines allgemeinen Werkes, wobei dieses aus mehreren Artikeln besteht, dessen im Zuge dieser Arbeit zitierte Artikel, sich vor allem mit der männlichen Ästhetik und der Vorstellung von weiblicher Maskulinität auseinandersetzen.

1.3. Methode

Bevor ich zur Theorie der Manga-Analyse überleite, soll nun noch kurz auf die Einteilung der Arbeit eingegangen werden. Da diese Arbeit mit Theorien über Kategorien und Zielgruppen des Mediums Manga verknüpft ist, stellt seine Definition neben der Theorie über Manga-Analyse einen weiteren grundlegenden Ausgangspunkt für diese Arbeit dar. In Folge dessen stelle ich zunächst die für die Analyse ausgewählten Werke in ihrer allgemeinen Struktur

verglichen werden, um so einen ersten Überblick über Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu bekommen. In Folge werde ich die jeweiligen Hauptcharaktere nacheinander anhand des Verfahrens der Charakter-Analyse im Manga analysieren und mit ihren historischen Vorbildern vergleichen. In einer darauffolgenden Gegenüberstellung der erstellten Profile soll in Folge durch eine Distanzierung der Beschreibungen eine stärker abstrahierende Ebene beschritten werden, in welcher ich gleichzeitig die Kennzeichen einer speziell weiblichen und speziell männlichen Konnotation des Begriffes Samurai unter Berücksichtigung von Abweichung und Betonung historischer Fakten herausarbeite. Im letzten Kapitel werden die herausgearbeiteten Kennzeichen schließlich auf ihre möglichen Ursachen untersucht, wobei dies vor allem mittels Sekundär-, aber auch Primärliteratur geschehen soll.

Da die vorliegende Arbeit die Analyse zweier Manga und deren Hauptcharaktere beinhaltet, so ist es zunächst von Relevanz, die Methode, welcher diese Analyse zugrunde liegt, vorzustellen. Dem Mangaforscher Yomota zufolge existieren verschiedene Ansätze zur Analyse von Manga. Diese Ansätze sind einerseits in Bezug auf die zeitlichen oder gesellschaftlichen Umstände, andererseits, ähnlich wie in der Literaturanalyse, als eine Analyse des Werkes mit Bezug auf den Autor. Da Manga Produkte einer Massenkongsumgesellschaft sind, ist aber auch ein populärwissenschaftlicher Ansatz bei der Analyse sinnvoll. Eine weitere beliebte Herangehensweise ist das Aufzeigen einer geschichtlichen Entwicklung. Die vorliegende Arbeit verbindet einen Bezug auf die Gesellschaft mit einem populärwissenschaftlichen Ansatz, um so, wie in Yomotas Grundgedanken „durch Manga von der Gesellschaft zu erzählen“ (Yomota 1994:9-10).

<u>Wesentliche Bestandteile der Symbolik im Panel</u>	
1 Charakter	(Subjekt)
2 Text	(Rollentext, Gedanken, Textbalken)
3 Hintergrund	(Landschaft, Gefühlslandschaft)
4 Symbol-Darstellung	(Metapher der Form)
5 Onomathopöie	(Methapher des Tons)

Abbildung 1 Wesentliche Elemente der Symbolik im Panel (Nagatani 2000:55)

Das Medium Manga vermittelt seinem Leser Inhalte auf unterschiedlichen Ebenen, sodass es notwendig war, Methoden der Literatur- oder gar der Filmanalyse entsprechend an die Vielschichtigkeit des Manga anzupassen. Ein Manga ist in verschiedene Einzelbilder, sogenannte Panels, gegliedert, welche, nacheinander gelesen, zu einer Geschichte verschmelzen. Diese lassen sich jedoch nicht eins zu eins mit einer Filmleinwand vergleichen, ebensowenig, wie die Inhalte der Rollentexte der Charaktere mit literarischen Werken wie Theaterstücken, weshalb Forscher einen anderen methodischen Weg eingeschlagen haben.

Aus diesem Grunde entstand ein eigenes Forschungsgebiet, nämlich das der Manga-Analyse, in welchem Wissenschaftler die Struktur des Manga in seine Bestandteile zerlegen und deren Symbolik analysieren. Die wichtigsten Punkte dieser Methode sollen in Abbildung 1 bis 3 in Schlagworten zusammengefasst werden, um einen Überblick für die später folgende Durchführung der Analyse zu gewährleisten. Vor allem Nagatani geht hier stark strukturell vor und zerlegt die Informationen der Einzelbilder des Manga nach der Methode von Natsume Fusanosuke in fünf Kategorien, welche nun im Folgenden vorgestellt werden sollen (Abb.1). Anhand der Informationen, die dem Leser auf diesen fünf Ebenen präsentiert werden, werden im Manga Handlungen oder Zustände beschrieben.

Der erste Bestandteil ist der Charakter. Er ist in der Regel das Subjekt der Handlung. Diesen beschreibt Phillipps, anders als Nagatani, nicht generell als den Charakter im Sinne einer Person, sondern als die „Panelfigur“, welche eine Person, ein einzelner Körperteil, wie eine Hand, oder aber auch ein Gegenstand, der im Zentrum eines Panels steht, bezeichnen kann (Phillipps 1996:66). Aufgrund dieser Mehrdeutigkeit lege ich mich in meiner Methode auf die handelnde Person als Charakter fest. Ein weiterer Bestandteil ist der Text, welcher sich auf verschiedenste Weise manifestieren kann: einerseits als Rollentext oder Gedanken in einer Sprech- bzw. Gedankenblase, aber auch in Form von Textbalken, die dem Leser zusätzliche Informationen geben sollen. Zudem besitzt ein Einzelbild meist auch einen Hintergrund, der eine kulissenartige Landschaft, aber auch mittels spezieller Effekte die Gefühlslandschaft des Charakters darstellen kann.

Zu diesen drei größten Kategorien kommen noch zwei metaphorartige Bestandteile. Die erste ist die Symbol-Darstellung, eine Metapher der Form. Diese beinhaltet Symbole, die entweder auf der Haut des Charakters oder neben ihm abgebildet werden und dem Leser ein augenblickliches Verstehen des physischen oder psychischen Zustands des Charakters vermitteln. Häufig verwendete Beispiele hierfür sind Wassertropfen (Scham, Angst), Lichtstrahlen (Freude) oder hervorstehende Adern (Wut). Solche Symbole sind für Manga-Autoren nicht verpflichtend zu benutzen, realistischer zeichnende Autoren lehnen die

Anwendung dieser sogar eher ab. Ein ähnlicher Bestandteil ist die Onomathopoesie oder Methapher des Tons. Hierbei werden nicht nur Geräusche vermittelt, durch die graphische Gestaltung der Buchstaben (Größe, Farbe, Schriftart etc.) können auch spezifische Effekte geschaffen werden. Dieses Mittel dient ebenfalls zur Darstellung des seelischen Zustandes der Charaktere (Nagatani 2000:54-74).

Aufgrund der Vielzahl seiner Bestandteile werden Informationen und Handlungen im Manga mittels einer Komposition aus diesen verschiedenen Symbolen dargestellt, wobei verschiedenste Möglichkeiten in der Wahl und Verteilung der Bestandteile bestehen. Es ist nicht notwendig, dass beispielsweise der Charakter alle Informationen in der Sprechblase wiedergibt, auch der Hintergrund im Bild kann die Gefühlswelt des Charakters wiedergeben. Da der Rezipient beim Lesen der Geschichte die Symbole unbewusst wahrnimmt, muss der Mangazeichner alle Details berücksichtigen. (Nagatani 2000:69-70).

Auch Yomota spricht diese Symbole an, indem er von der Basisgrammatik des Manga spricht. Diese ist allerdings rein rhetorisch, da je nach Autor Abweichungen möglich sind (Yomota 1994:11). Zudem steht die Symbolik im Zusammenhang mit den Gewohnheiten, der Erziehung und dem Wissen der Leserschaft und variiert daher nach ihrer Zielgruppe und dem Erscheinungszeitraum des Werkes. So ist für Personen mittleren Alters, die nie *shōjo-manga* (Manga für junge Mädchen) lesen, die stark mit metaphorartigen Symbolen ausgeschmückte Bildsprache dieses Genres kaum zu verstehen. Da die Leserschaft mit der Symbolsprache nicht vertraut ist, wird ihr ein Gefühl der Unvertrautheit und der Fremde (*iwakan*) vermittelt (Nagatani 2000:54). Interessant für diese Arbeit ist, wie die beiden zur selben Zeit erschienenen Manga *Vagabond* und *Kaze hikaru* sich im Hinblick auf diese Symbolsprache unterscheiden, beziehungsweise in welchen Punkten Gemeinsamkeiten bestehen, da so Hinweise auf die geschlechtsspezifischen Lesegewohnheiten gegeben werden können.

In diesem Sinne werde ich, noch bevor ich mit der Charakter-Analyse selbst beginne, zunächst in einem eigenen Kapitel die allgemeine Struktur der Manga analysieren, wobei ich mich dabei nur in groben Zügen auf die Analyse der Symbolik fokussiere, und die Werke zunächst auf einer allgemeineren Ebene als dem Panel, kurzum auf ihr erstes Erscheinungsbild sowie ihre Erzählstrukturen hin vergleiche. In Folge dessen gehe ich in einer Fokussierung auf den Zeichenstil auf die metaphernartige Symbolik und die sprachliche Ebene im Panel ein. Noch genauer aber soll auf die Symbolik im Zusammenhang mit der Charakter-Analyse in der Beschreibung einzelner Szenen eingegangen werden, da diese stark mit den Gefühlswelten und dem körperlichen Befinden der Charaktere verknüpft ist.

<u>Aufbau von Charakteren im Manga</u>	
1 Charakter-Code	Symbolträger: Körperbau, Kopf, Gesicht
2 Gefühls-Code	Symbolträger: Augen, Mund
3 Handlungs-Code	Symbolträger: Rumpf, Hände, Füße

<u>Aufbau von Charakteren im Manga</u>	
1 Charakter-Code	Symbolträger: Körperbau, Kopf, Gesicht
2 Gefühls-Code	Symbolträger: Augen, Mund
3 Handlungs-Code	Symbolträger: Rumpf, Hände, Füße

Abbildung 2 Aufbau von Charakteren im Manga (Yomota 1996:108-114 und Nagatani 2000:60)

Außer den Informationen, die ein einzelnes Panel vermittelt, gibt es weitere wichtige Punkte für die Manga-Analyse. Diese sind die Form der Panels und Beziehung der Panels zueinander, da dies für Darstellung von Zeit und Raum von Bedeutung ist. So kann von Panel zu Panel beispielsweise ein Augenblick oder gar ein längerer Zeitraum vergehen, oder gar ein Szenenwechsel oder Wechsel des handelnden Charakters stattfinden. Gerade für die Analyse von Manga mit historischem Hintergrund spielt die Darstellung von Zeit eine große Rolle.

Auch durch die Gestaltung der Panelform kann ein Gefühl von Zeit vermittelt werden. Hierbei wird dem weißen Zwischenraum zwischen zwei Panels eine große Rolle zugewiesen, denn durch diesen findet die Trennung zwischen Zeit und Raum, die innerhalb der Panels dargestellt werden, statt. Mittels Weglassens und bloßer Andeutung einer Trennung zwischen den Panels kann Gleichzeitigkeit ausgedrückt oder die Gefühlswelt eines Charakters betont werden, wobei sich hierbei der Begriff *ishiki no nagare* (Bewusstseinsfluss) etabliert hat. Auch die Verbindung zweier Panels, beispielsweise durch eine Sprech- oder Gedankenblase kann dazu beitragen. Diese Tendenz der miteinander verschmelzenden Panels gilt als ein typisches Charakteristikum der *shōjo-manga* (Nagatani 91-100). Da es sich bei dieser Arbeit vor allem um eine Charakteranalyse handelt, fällt die Beachtung des ersten Bestandteils des Panels am bedeutendsten aus, jedoch sind auch alle anderen Bestandteile nicht außer Acht zu lassen.

In diesem Sinne soll hier noch genauer auf die Symbolik des ersten Bestandteils – des Charakters – eingegangen werden. Yomota unterscheidet in seiner Methode der Analyse drei Codes, anhand welcher sich der Charakter mit seinem Aussehen, seinen Eigenschaften und seinen Handlungen beschreiben lässt (Abb.2). Der erste Code ist der Charakter-Code. Dieser ist von seiner Bezeichnung her insofern etwas problematisch, da er dazu verleitet, ihn als Überbegriff für alle drei Codes anzusehen, dennoch möchte ich hier bei Yomotas Bezeichnung bleiben. Der Charakter-Code beschreibt zunächst den allgemeinen Aufbau des Körpers. Symbolträger sind die Körperform und -erscheinung, der Kopf und das Gesicht. Hierbei gilt allgemein die Regel, dass der Charakter-Code bei Gag-Manga meist einfach

gehalten und bei ernsthafteren Manga komplexer wird. Die Analyse des Charakter-Codes wird generell anhand des emotionsneutralen Zustands des Charakters vorgenommen.

Der zweite Code dient dazu, die Bandbreite der Gefühle eines Charakters zu erfassen und wird als Gefühls-Code bezeichnet. Hierbei sind vor allem Mund und Augen von Bedeutung, weshalb der Kopf der Charaktere am komplexesten ist. Im Bezug auf den Gefühls-Code existiert eine eigene komplexe Codesprache, vor allem für Augen, Nasen und Haare. Als letztes folgt der Handlungs-Code, wobei hier vor allem Rumpf, Hände und Füße wichtig sind. Diese beiden Codes sind durch ein Gegenspiel von Aktion und Reaktion stets miteinander verbunden. Im Bezug auf die Charakter-Analyse führt auch Nagatani Yomotas Codes auf (Yomota 1996:108-114 und Nagatani 2000:60).

Im Bezug auf den Charakter-Code sieht Yomota zwei Tendenzen bei der Erstellung der Charaktere, die je nach Zeichner unterschiedlich sind. Einerseits gibt es Zeichner, die versuchen, die Gesichter jedes ihrer Charaktere möglichst unterschiedlich zu gestalten, aber auch solche, die beim Charakterdesign von einer ähnlichen Grundform mit den für Manga charakteristischen Kennzeichen, wie spitze Nasen oder runde Augen ausgehen, und dann ihren Figuren einzelne, spezifische Merkmale hinzufügen. Dadurch steht zwar eine geringere Bandbreite an Variationen zur Verfügung, aber die Methode hat den Vorteil, dass der spezifische Zeichenstil zu einer Art Markenzeichen des Zeichners wird. Ein berühmtes Beispiel dafür ist Takahashi Rumiko, bei der die Charaktere hauptsächlich durch ihre Frisuren unterscheidbar sind (Yomota 1996: 149-151).

Da das Gesicht der komplizierteste Teil der Figur ist, soll hier kurz noch einmal auf seine Bedeutung und Bestandteile eingegangen werden. Die vier Hauptaugenmerke im Gesicht eines Manga-Charakters sind seine Form, das Haar, die Augen und der Mund. Die Form des Gesichts ist geschlechtsspezifisch verschieden, wobei Männer tendenziell längere und Frauen rundere Gesichter haben. Beim Haar gibt es, da Manga schwarz-weiß gedruckt wird, zunächst Charaktere mit weißem oder schwarzem Haar, seltener in verschiedenen Grauschattierungen - Variationen entstehen daher vor allem durch die Frisur. Kopfform und Haare spielen vor allem für den Charakter-Code eine Rolle, ob dem Haar zusätzlich noch Bedeutung für den Gefühls-Code zukommt, hängt vom jeweiligen Zeichner ab. Augen und Mund spielen wie bereits erwähnt die wichtigste Rolle für den Gefühls-Code. Beim Mund wird vor allem unterschieden, ob er geschlossen oder geöffnet ist (Yomota 1996:113-114).

Gesicht und Körperform werden nun an den jeweiligen Charakter angepasst, wobei unendlich viele Möglichkeiten der Kombination von Elementen bestehen. Yomota erkennt zwei Regeln für die Codes der Charaktere, wobei diese auf den ersten Blick etwas

widersprüchlich klingen mögen. Erstens wird kein Gesicht zweimal gezeichnet. Zweitens kann dasselbe Gesicht unendlich weitergezeichnet werden. Die erste Regel bezieht sich auf den Charakter-Code, wobei damit gemeint ist, dass das neutrale Gesicht eines Charakters nicht wiederholt hintereinander gezeigt wird, was in einem Gegensatz zum Beispiel zu Andy Warhols Bildern steht. Um den Charakter im Fluss seiner Emotionen darzustellen, gilt Regel zwei (Yomota 1994:142-146). Allerdings muss Yomotas erste Regel im Bezug auf humoristische Darstellungen, bei welchen eine derartige Wiederholung durchaus möglich ist, relativiert werden.

Wird ein Charakter in neutralem Zustand mit einem zur Seite gerichteten Blick gezeichnet, so wirkt dies natürlich. Kommen Emotionen hinzu, verändert sich auch der Blickwinkel, auch der Winkel der Augenbrauen wird verändert. Eventuell werden Runzeln, Schweiß oder ähnliche Symbole hinzugefügt oder Emotionen durch den Hintergrund betont um einer Szene mehr Spannung zu verleihen (Yomota 1994:143-144).

Der Ausdruck der Augen steht in Verbindung mit der Pose und Aktion des Charakters und spiegelt seine seelische Verfassung wieder (Nagatani 2000:62). Dies zeigt auch, wie Gefühls- und Handlungscode miteinander verknüpft sind, schließlich stehen Emotionen und Handlungen in einer gewissen Wechselwirkung zueinander. Auch ist der Charaktercode mit dem Handlungscode durch die Positionierung von Händen und Füßen, sowie durch die Kleidung verbunden (Yomota 1996:109). Im Falle der Kleidung deuten beispielsweise Falten Bewegungen an, was vor allem für Actionszenen wichtig ist. Um das Ganze noch eine Spur komplexer zu machen, ist es im Manga zudem möglich, logische Elemente verschwimmen zu lassen, so auch bei der Codierung der Charaktere. Beispielsweise kann es bei der Darstellung eines Charakters unklar sein, ob er traurig oder wütend ist (Nagatani 2000:77).

<p><u>Schlagworte zur Charakter-Analyse</u></p> <ul style="list-style-type: none">* Zwischenmenschliche Beziehungen* Kämpferdasein (Kampf, Ideologien)* Liebe <ul style="list-style-type: none">* Schlüsselszenen zur Entwicklung der Charaktere* Probleme und Problembewältigung <p><u>Unterscheidung der Gesichtspunkte</u></p> <ul style="list-style-type: none">* Konversation* Gedanken der Charaktere* Darstellung aus der Sichtweise anderer Charaktere
--

Abbildung 3 Schlagworte und Gesichtspunkte bei der Charakter-Analyse

Schließlich muss in Ergänzung der bisherigen Punkte im Bezug auf Gefühls- und Handlungs-Code im Kontext der Textebene noch zwischen drei Gesichtspunkten unterschieden werden: Konversationen mit anderen Figuren, welche einen Teil des äußeren Bildes des Charakters präsentieren; den Gedanken des Charakters, welche von seinem Seelenleben erzählt; und der Darstellung aus der Sichtweise anderer Figuren, um zu zeigen, wie der Charakter reflektiert wird. Des Weiteren ist bei Konversationen nicht außer Acht zu lassen, welche Sprache verwendet wird, ob die Charaktere bevorzugt in Höflichkeitssprache oder eher in Slang sprechen usw. Zusätzlich sind auch der Einsatz von Humor und der Zeichenstil zu beachten, wobei hier von Bedeutung ist, welche Szenen humoristisch dargestellt werden und wann und wie sich der Zeichenstil ändert und was damit ausgedrückt werden soll.

Die Analyse von *Vagabond* und *Kaze hikaru* beziehungsweise Miyamotos und Okitas in der vorliegenden Arbeit orientiert sich an dieser Methode, wobei in der Gliederung der Analyse zunächst der Charakter-Code beschrieben werden soll und in Folge das Zusammenspiel von Gefühls- und Handlungs-Codes anhand einer Reihe von Schlagworten, die für beide Charaktere gleich sind, vorgenommen werden soll, um so nach einer allgemeinen Analyse der Charaktere weiterführende Vergleiche durchführen zu können (Abb.3). Bedeutend sind hier zunächst (allgemeine) zwischenmenschliche Beziehungen, um herauszufinden, wie die Charaktere mit ihrer Umwelt umgehen. Zusätzlich sind die Themen Kampf und Liebe von großer Bedeutung für die Analyse. Ersteres ist insofern von zentraler Bedeutung, da das Genre des Samurai-Manga generell mit Kämpfen und Kriegeridealen verbunden ist. Zweiteres ist wichtig, da sich das Thema Liebe sich durch alle Genres zieht und in beiden Werken von Bedeutung ist. Des Weiteren sollen zentrale Schlüsselszenen, die ausschlaggebend sind für die Entwicklung der Charaktere – auf psychischer sowie auf physischer Ebene – analysiert werden. Im Bezug auf all diese Punkte ist es zudem essenziell, die Ziele der Charaktere zu evaluieren, um herauszufinden, was diese in ihrem Handeln erreichen wollen, beziehungsweise wie die Charaktere mit Problemen umgehen. Im Rahmen dessen soll auch ermittelt werden, welche Werte für den jeweiligen Charakter entscheidend sind, beispielsweise welche Vorstellungen sie vom Kriegerdasein oder *bushidō* (Weg des Kriegers), einer Art ideologischem Leitfaden von Werten und Idealen von Samurai, oder aber auch von Werten wie Familie, Freundschaft und Liebe haben (Nitobe 2006). Die beiden Charaktere werden nun wie gesagt anhand dieser Schlagworte in Anlehnung an die Symbolik im Zusammenspiel von Emotions- und Charakter-Code analysiert, wobei sich mein Fokus bei

der jeweiligen Analyse je nach vorhandenem Material verschieben kann. Hierbei stellt allerdings auch das Vorhandensein des Materials einen Hinweis auf eine gewisse inhaltliche Anpassung an die jeweilige Zielgruppe dar.

2. Zielgruppen- und genrebezogene Einteilung

Der Mangaforscher Yomota spricht davon, dass Manga stets einen gewissen Überfluss darstellen. Erstens an Themen, zweitens an ihrer Quantität. Es gibt kaum ein Thema, das nicht im Manga behandelt wird. Innerhalb dieser unendlichen Vielfalt an Themen weist das Medium Manga eine Bandbreite schier unendliche erzählerische und darstellerische Techniken auf und durchquert ebenso viele Ideologien (Yomota 1994:7).

Dennoch ist es nicht als eine Gegenkultur zu verstehen, sondern schafft im Gegenteil sogar Kultur. So geht der Einfluss des Mediums über sich selbst hinaus und beeinflusst beispielsweise Romanautoren, die Takarazuka-Frauenrevue, auf die ich später noch genauer eingehen werde, oder das Fernsehen (Yomota 1994:8). Durch den Überfluss an Manga haben sich im Laufe der Zeit ähnlich wie in anderen Medien eigene Systeme zur Kategorisierung etabliert. Darüber schreibt Susanne Phillipps folgendermaßen: „Die verwirrende Vielfalt von Manga-Genres ist durch Klassifikationen auf der Basis unterschiedlicher Kriterien entstanden: So werden Manga aufgrund ihrer Länge, ihrer Gestaltung, ihrer Zielgruppen und Inhalte voneinander abgegrenzt“ (Phillipps 1996:29). Diese Kriterien sollen nun kurz vorgestellt werden, um klar zu definieren, wovon bei zielgruppenspezifischen Manga, beziehungsweise bei dem Begriff Samurai-Manga, überhaupt gesprochen wird. Hierbei sollen zunächst die wichtigsten Zielgruppen und die Genres, die sie vertreten, vorgestellt werden und danach genauer auf das dem Samurai-Manga übergeordnete Genre des *jidaigeki-manga*, des Epochen-Manga eingegangen werden.

2.1. Definition zielgruppenspezifischer Manga

Im Laufe der Zeit hat sich eine Klassifizierung in vier bis fünf Hauptzielgruppen etabliert: *shōnen-manga* (Jungen-Manga) und *seinen-manga* (Erwachsenen-Manga) für männliche Leser und *shōjo-manga* (Mädchen-Manga) und *redīsu-comikku* (Ladies' Comic) für weibliche Leser. Eine fünfte eventuelle Gruppe sind die *seijin-manga*, ebenfalls für eine männliche Leserschaft. *Shōnen-* und *shōjo-manga* richten sich vor allem an Kinder und Jugendliche, während sich *seinen-manga* an junge Männer, vor allem im Studentenalter, bis hin zu erwachsenen Männern richten; die Zielgruppe der *seijin-manga* und *rēdisu-comikku* sind jeweils erwachsene Männer und Frauen. Welche Themengebiete sind nun tendenziell bei welcher Zielgruppe beliebt?

Während in *shōnen-manga* vor allem Sport, Action, Fantasy, Abenteuer, Science-Fiction und ähnliche Themen beliebt sind, und auch *seinen-manga* eine ähnlich weite Bandbreite an Themen aufgreifen, werden in *shōjo-manga* bevorzugt Liebesgeschichten und Geschichten über zwischenmenschliche Beziehungen und innere Konflikte von Jugendlichen aufgegriffen, beziehungsweise in *redisu-comikku* die Beziehung zwischen Mann und Frau. Diese Einteilung der Themengebiete spiegelt auch heute noch Ideen der traditionellen Geschlechterrollen wieder, wenn auch die Grenzen zwischen ihnen oftmals verschwimmen können (Maderdonner 1997:9-10 und Riiman 2005 12-17).

Nicht nur die Themenwahl, sondern wie bereits in der Erklärung der Methode der Manga-Analyse angedeutet auch der Zeichenstil variiert je nach Zielgruppe. So werden im Manga für männliche Leser vor allem „graphisch traditionelle“ Zeichenstile mit klaren Formen und Linien verwendet, während in *shōjo-manga* beispielsweise Panels ohne Umrandungen und ineinander fließende Formen, idealisierte Charaktere und Ausschmückungen anzutreffen sind (Phillipps 1996:29).

Da Manga zunächst nicht in Buchformat erscheinen, sondern kapitelweise in Magazinen publiziert werden, sind auch diese Magazine auf ihre Leser in Bezug auf Alter und Geschlecht ausgerichtet. *Vagabond* erscheint regelmäßig im *seinen-manga* Wochenmagazin *Shūkan Mōningu* (Verlag: Kōdansha 2009) und *Kaze hikaru* in *Flowers*, einem monatlich erscheinenden, auf *shōjo-manga* spezialisierten Magazin (Verlag: Shōgakukan 2009). Allerdings erschien *Kaze hikaru* nicht von Anfang an in *Flowers*: Seit dem Jahr 1997 wurde der Manga im *Bessatsu Shōjo Komikku* publiziert, dann im Jahr 2002 nach einer Neugestaltung des Magazins umtransferiert (Fukui 2007:119).

Diesen Kategorien zufolge fallen die für diese Arbeit ausgewählten Manga in die Kategorien *seinen-* und *shōjo-manga*, weshalb die Leser von *Vagabond* tendenziell etwas älter zu schätzen sind als die von *Kaze hikaru*, obwohl beide Serien vor allem auf Jugendliche und junge Erwachsene ausgerichtet sind. Zudem soll an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben, dass auch zahlreiche Frauen *shōnen-* oder *seinen-manga* und auch Männer *shōjo-manga* lesen, wobei zweiteres doch seltener der Fall ist.

2.2. Überblick über *jidaigeki-manga*

Das Genre des Samurai-Manga ist eigentlich eine Unterkategorie des *jidaigeki-manga* oder Epochen-Manga. Bei diesem Genre handelt es sich um fiktive Geschichten mit historischem Hintergrund, die vor allem im Japan vergangener Epochen angesiedelt sind. *Jidaigeki-manga*

und *rekishi-manga* (Geschichte-Manga) müssen jedoch getrennt betrachtet werden, da sich bei *jidaigeki-manga* stets um fiktive Handlungen drehen und die teilweise Verwendung von historischen Tatsachen vor allem zur Steigerung des Lesevergnügens dienen soll und daher nur in einem Ausmaß verwendet wird, das die fiktive Handlung nicht behindert (Ōba 2007:75-76). *Rekishi-manga* stellen im Gegensatz dazu die Handlung in den Hintergrund und sollen vor allem einem jungen Publikum Geschichte auf eine interessante Weise näherbringen. Ein Beispiel hierfür ist die Serie *Shōnen shōjo nihon no rekishi* (Awamura 1981).

Das Genre der *jidaigeki-manga* erfreut sich gegenwärtig nun zum dritten Male eines Aufschwungs, wobei sogar von einem regelrechten Boom gesprochen werden kann. In einem Interview mit Inamura Mitsunobu, dem Verleger des Manga-Magazins *Comic Ran*, das sich auf eben dieses Genre spezialisiert hat, erläutert dieser, dass sich *jidaigeki-manga* besonders in Zeiten wirtschaftlicher Krisen an Beliebtheit erfreuen. Er sieht den Grund dafür darin, dass die Gesellschaft in solchen Zeiten einen Wandel durchlebt und sich die Menschen nach Innen wenden, ihre Identität hinterfragen, aber auch versuchen, aus dem Wissen und den Fehlern vergangener Generationen lernen. Auch die heutige Zeit, nach dem verlorenen Jahrzehnt nach der Bubble Economy, fällt in diese Kategorie (Ōba 2007:75-76).

Jidaigeki-manga können in vier Kategorien eingeteilt werden; *kengō-kei-manga*, Manga über hervorragende Schwertkämpfer, *ninja-kei-manga*, Geschichten über Ninja, und *senran-kei-manga*, welche Kriegerunruhen thematisieren, sowie in andere, nicht in diese drei Kategorien passende Geschichten (Abb.4) - das Subgenre der *kengō-kei-manga* ist für diese Arbeit von größter Bedeutung. Hierbei besteht zwar die Problematik, dass der Begriff „Samurai“ eigentlich die Mitglieder des Kriegeradels bezeichnet und daher gewiss nicht alle berühmten Schwertkämpfer umfasst, da nicht alle tatsächlich auch Mitglieder aus dieser Schicht waren. Trotz dieser Problematik der Begriffsdefinition soll aus Gründen einer leichteren Verständlichkeit in dieser Arbeit der Begriff Samurai-Manga belassen werden.

Da *kengō-kei-manga* nach der Definition nach der Zeitschrift *Kino* Schwertkämpfer, nicht unbedingt Personen aus dem Kriegeradel, behandeln und außerdem auch nicht unbedingt solche, die tatsächlich gelebt haben, ist eine weitere Differenzierung notwendig. Das Genre des *jidaigeki-manga* lässt sich in zwei weitere Sparten unterteilen, in fiktive Geschichten mit historischem Setting, aber ohne spezielle historische Persönlichkeiten, und in fiktive Geschichten mit historischen Persönlichkeiten (Abb.4).

<p><u>Unterteilungen der <i>jidaigeki-manga</i></u></p> <p>1. Unterteilung nach Kino</p> <ul style="list-style-type: none"> * <i>Kengō-kei</i> (Schwertkämpfer) * <i>Ninja-kei</i> (Ninja) * <i>Senran-kei</i> (Kriegsunruhen) * andere <p>2. Weitere Unterteilung</p> <ul style="list-style-type: none"> * fikt. Geschichten mit hist. Setting ohne spez. hist. Persönlichkeiten * fikt. Geschichten mit historischen Persönlichkeiten

Abbildung 4 Unterteilungen der *jidaigeki-manga* (Kumata 2007a:4-5)

Im Samurai-Manga mit spezifischen historischen Personen tauchen tendenziell immer wieder dieselben berühmten Persönlichkeiten auf. Hierbei werden sowohl im Prospekt des *Kyōto International Manga Museum* als auch in *Kino* die berühmtesten Beispiele angeführt, auf welche im Folgenden genauer eingegangen werden soll. Bei diesen Beispielen ist deutlich zu erkennen, dass sich die im Manga beliebtesten historischen Schwertkämpfer auf zwei besonders durch politische und gesellschaftliche Wirren geprägte Epochen konzentrieren, wodurch sich eine grobe zeitliche Eingrenzung des Genres des Samurai-Manga ziehen lässt: die *Sengoku-jidai* und das *Bakumatsu*. Die *Sengoku-jidai*, beziehungsweise Sengoku-Zeit, die Zeit der kriegerschen Staaten Mitte des 15. Jahrhunderts bis Anfang 17. Jahrhunderts, ist eine Epoche, in der der Hofadel an Macht verlor und daraufhin eine Umkehrung der Machtverhältnisse stattfand. Der Schwertadel, an dessen Spitze sogenannte *sengoku-daimyō* standen, riss Ländereien an sich und versuchte, seine Einflussgebiete zu erweitern, wodurch es nahezu im gesamten Land zu Machtkämpfen und Bürgerkriegen kam. Diese Epoche wurde schließlich von den drei Reichseinigern beendet, wobei der dritte, Tokugawa Ieyasu, das *Tokugawa-Bakufu* oder Tokugawa Shōgunat gründete, einen Feudalstaat, in dem der Shōgun neben dem Kaiser regierte - diese Epoche ist auch unter dem Begriff *Edo-jidai* oder Edo-Zeit bekannt. In dieser Zeit kommt es schließlich zu einem länger anhaltenden Frieden, der mit einer Abschließung des Landes nach außen einhergeht. Diese selbst gewählte Isolation hält bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts an, bis das Land von ausländischen Mächten zur Öffnung gezwungen wird, was erneut zu einem Bürgerkrieg, diesmal zwischen konservativen und modernen, kaisertreuen und shōgunatstreuen Lagern führt. Diese Zeit zwischen den 1850er Jahre bis ins Jahr 1868 wird als *bakumatsu*, als das Ende des *bakufu*, bezeichnet und stellt in diesem Sinne das Ende des Tokugawa-Shōgunats dar. Beide Epochen lassen sich als

Blütezeiten des Kriegeradels betrachten, wobei das Ende des *bakumatsu* ein jehes Ende dieses Standes mit sich bringt (Hall 1981:289-296).

Welche berühmten Personen, die sich nun auch im Manga großer Beliebtheit erfreuen, haben diese Epochen hervorgebracht? In der Sengoku-Zeit tauchen zunächst die drei Reichseiniger auf: Oda Nobunaga, Toyotomi Hideyoshi und Tokugawa Ieyasu. Oda Nobunaga, der abgesehen von seiner Brutalität und rein vom äußeren Auftreten her durch seine Ausgefallenheit aufgrund seiner Vorliebe für die europäische Kultur gerne als „hippieartiger“ Sonderling der Sengoku-Zeit dargestellt wird, tritt dabei im Manga am häufigsten auf.

Ein Charakter, der in der Endphase der Sengoku-Zeit und zu Beginn der Edo-Zeit berühmt wurde und ebenfalls gerne thematisiert wird, ist Miyamoto Musashi, der für sein Talent im Umgang mit dem Schwert und seine Kriegerwallfahrt berühmt wurde. Charaktere aus der Zeit des *bakumatsu*, die häufig aufgegriffen werden, sind die Mitglieder der Shinsengumi, einer Art shogunatstreuer Polizeitrupp aus Kyōto, wie Kondō Isami, Hijikata Toshizō und Okita Sōji. Obwohl die Gruppierung für ihre strengen internen Gesetze und gnadenloses Vorgehen gegenüber Feinden berüchtigt war, genießt sie die Sympathie der Leser aufgrund ihrer Treue gegenüber ihren Idealen und dem unerschütterlichen Festhalten an ihrem Ziel – dass dem Leser stets bewusst ist, dass die historischen Shinsengumi schlussendlich den Krieg verloren haben und vernichtet wurden, gibt ihrem aussichtslosen Streben noch mehr Dramatik.

Andererseits sind in dieser Epoche auch die Gegner des Tokugawa-Shōgunats, die kaisertreuen Ishin-shishi, und vor allem der Querdenker Sakamoto Ryōma, der für seine Voraussicht berühmt wurde, nicht außer Acht zu lassen (Omote 2007:2-7 und Beibē 2007:38-46). Interessant ist auch, dass die vor allem im Film beliebten und auch im Westen bekannte *Chūshingura*, die auf Deutsch unter als die Vierzig *rōnin* oder die Vierzig herrenlosen Samurai bekannt sind, im Samurai-Manga als unpopulär gelten und daher bislang auch nicht adaptiert wurden (Ōba 2007:78). Die jeweiligen Charaktere neigen in den verschiedenen Manga dazu, gewisse Eigenschaften zu besitzen, die immer wieder auftauchen.

Nach der in vorherigem Kapitel beschriebenen Definition der Zielgruppen von Manga und deren jeweils bevorzugt aufgegriffenen Themen ist das Genre der Samurai-Manga mit einem historischen Hintergrund zunächst vor allem für eine männliche Leserschaft entstanden. Es gilt somit als typisch für diese Zielgruppe und richtet sich spezifisch an jugendliche und besonders an erwachsene Männer. Dennoch hat das Genre im Laufe des letzten Jahrzehntes offensichtlich an Beliebtheit bei den weiblichen Leserinnen gewonnen,

wodurch eine eigene weibliche Zielgruppe entstanden ist und so der Thematik Samurai schließlich den Weg in den Bereich der *shōjo-manga* geebnet hat, wie das Beispiel von *Kaze hikaru* beweist. Somit ist eine Tendenz weg von einer vorwiegend älteren männlichen Zielgruppe und hin zu jungen und vor allem weiblichen Lesern zu erkennen. Interessant ist hierbei vor allem zu fragen, ob und wenn ja wie, sich das Phänomen auf die Darstellung von Geschichte im Manga auswirkt und ob diese Entwicklung eventuell sogar Hinweise auf eine neue Emanzipation des *shōjo-manga* und seiner Leserinnen bedeuten könnte. Auffällig ist hierbei vor allem die große Zahl der Titel mit Bezug zum *bakumatsu* und besonders zur Shinsengumi; Charaktere aus der Sengoku-Zeit hingegen treten hingegen eher selten in Manga für eine weibliche Zielgruppe auf (Beibē 2007: 38-46).

Allerdings ist, wie bereits erwähnt, zu beachten, obwohl zu manchen Charakteren kaum Titel speziell für eine weibliche Zielgruppe vorhanden sind, dies nicht bedeutet, dass Frauen nicht auch Manga mit diesen Charakteren allerdings für eine männliche Zielgruppe lesen. Im Falle des Magazins *Comic Ran* beispielsweise erklärt Inamura, dass einer Umfrage zufolge dreißig Prozent der Leser des Magazins weiblich sind (Ōba 2007:76). Ähnlich wird die Situation wohl auch bei anderen Titeln der *jidaigeki-manga* und im speziellen, der Samurai-Manga sein.

3. Auswahl und strukturelle Analyse

Die Gründe für die Auswahl der Manga sowie der Charaktere für die folgende Analyse wurden teilweise bereits erklärt, doch nachdem nun die wichtigsten Begriffe und Definitionen, die für diese analytische Arbeit von Nöten sind, vorgestellt wurden, soll hier noch einmal kurz eine Herleitung der ausgewählten Manga stattfinden: Abgesehen von ihrem Genre und der Zielgruppe ist von Bedeutung, dass beide Werke über ungefähr den selben Zeitraum hinweg erscheinen, daher in etwa die selbe Menge an Material für die Analyse bieten, sowie einen ähnlich hohen Beliebtheits- und Verbreitungsgrad erreicht haben. In Folge auf dieser genauen Herleitung sollen die beiden ausgewählten Werke auf ihre Struktur hin analysiert und verglichen werden.

3.1. Auswahl der Manga

Im vorherigen Kapitel wurden neben der Vorstellung der verschiedenen Zielgruppen und des Genres des *jidaigeki-manga* sowie seiner untergeordneten Kategorien und der häufigsten auftretenden historischen Persönlichkeiten kurz erwähnt, dass vor allem Werke mit Bezug zur Shinsengumi gerne für Leserinnen aufbereitet werden. Hierbei sind vor allem Titel wie *Kaze hikaru* von Watanabe Taeko, *Shinsengumi iroku burai* von Iwasaki Yōko und *Bakumatsu renka Shinsengumi* (nach dem gleichnamigen Videospiel) von einer Autorin, die ihr Werk unter dem Pseudonym Kuroyurihime publiziert hat, zu erwähnen. Selbstverständlich existieren hier natürlich auch Werke, die sich an männliche Leser richten, wie Tezuka Osamu *Shinsengumi oder Peace Maker Kurogane* von Kurono Nanae (hierbei handelt es sich ebenfalls um ein Pseudonym), der sich an Leser beider Geschlechter richtet (Beibē 207:44). Der Mangaforscher Beibē erklärt in *Kino*, dass die Shinsengumi bei sowohl bei Männern als auch bei Frauen eine enorme Beliebtheit gewonnen hat, wobei je nach Geschlecht die Darstellung ihrer Mitglieder variieren. In Werken für männliche Leser wird ihre Geschichte als „ein Drama voller Erwartungen, Intrigen, Menschlichkeit und Mordlust“ beschrieben, wohingegen für Frauen vor allem die „tapferen Kerle, die unter strengen Gesetzen ihre Pflichten erfüllen“ im Vordergrund stehen und so vor allem von einem *ikemen*-Image, wobei dies ein Begriff ist, der im Bezug auf gutaussehende junge Männer verwendet wird, beeinflusst werden (Beibē 2007:44 und Fujiyama 2006:37).

Besonderer Beliebtheit bei der Leserschaft beider Geschlechter erfreut sich der historische Charakter Okita Sōji, dem besonders in *Kaze hikaru* gebührend Beachtung

geschenkt wird. Die Serie läuft seit 1997, bislang sind 26 Sammelbände erschienen – der Manga erreicht somit einen Umfang, an den bislang kein anderes Werk über die Shinsengumi heranreicht, weshalb die Wahl des Charakters für einen *shōjo-manga* nur auf dieses Werk fallen konnte. Die Tatsache, dass der Manga einen derartigen Umfang erreicht hat, macht es umso interessanter, herauszufinden, weshalb ein *shōjo-manga* im Genre der Samurai-Manga sich einer derartigen Beliebtheit erfreut (Beibē 2007:46). Im Ranking der beliebtesten *jidaigeki-manga* aus dem Jahre 2006 – einem Ranking nach den Verkaufszahlen der insgesamt 64 Filialen umfassenden Buchladenkette *Kinokuni-ya* – steht dieser an sechster Stelle, wobei es sich hier um den einzigen *shōjo-manga* handelt, der es in geschafft hat, in diesem Ranking aufzuscheinen (Kumata 2007b:154).

Um die Wahl auf Miyamoto Musashi in *Vagabond* nachvollziehbar zu machen, wurde ebenfalls dieses Ranking herangezogen. Hier rangiert *Vagabond* an zweiter Stelle, gleich nach dem *ninja-kei-manga* *Naruto* und gilt somit der derzeit beliebteste Samurai-Manga. Das Werk erscheint seit 1998, umfasst 30 Bände und bietet somit sowohl einen vergleichbaren Zeitraum, als auch einen ähnlich großen Umfang an Bänden wie *Kaze hikaru* (Kumata 2007b:154). Zudem ist die Zahl an Manga, für die ein historischer Schwertkämpfer Modell stand, bei der Figur des Miyamoto unerreicht, weshalb die Entscheidung für *Vagabond* praktisch auf der Hand lag (Beibē 2007:41). Es ist auch nicht überraschend, dass andere Werke über Miyamoto, wie Shinsatsusha. Miyamoto Musashi Ibus der Autoren Kajiwara Ikki und Kojima Gōseki oder *Miyamoto* von Koike Kazuo und Kawasaki Noboru allesamt im Rahmen von *shōnen-* und *seinen-manga* auf eine männliche Zielgruppe ausgerichtet sind (Beibē 207:41).

Beide ausgewählten Manga erscheinen seit mehreren Jahren, was ein Hinweis auf ihre Beliebtheit ist. Der Erfolg beider Serien hat sich auch in Form von Auszeichnungen manifestiert. Im Jahr 2001 gewann *Vagabond* den Preis der „Abteilung für Manga“ am Medien- und Kunstfestival des Kulturministeriums (*Bunka-chō media geijutsu-sai „Manga bumon“ taishō*) und im Jahr darauf den Tezuka Osamu Kulturpreis für Manga (*Tezuka Osamu bunka-shō manga taishō*) (Riiman 2005:115). Im selben Jahr gewann *Kaze hikaru* den Shōgakukan-Manga-Preis (Fukui 2007:119).

Sowohl *Vagabond* als auch *Kaze hikaru* sind bis heute nicht abgeschlossen, was die Entscheidung für diese Werke allerdings nicht beeinflusst: bei beiden Serien ist Ende bereits durch die Geschichte vorherbestimmt, beziehungsweise bei *Vagabond* durch das Ende seiner Romanvorlage. Nun sollen kurz der Inhalt und die Struktur der beiden Werke vorgestellt werden.

3.2. Erzählstrukturen

Jede Erzählung, egal ob Roman, Theaterstück oder Comic etc. folgt einem gewissen Muster. Sie besitzt ein eigenes Erzähltempo und verschiedene Handlungsstränge. Da dies im Falle des Manga nicht anders ist, ist es an dieser Stelle zunächst einleitend in die Analyse notwendig, eine Einführung in die Erzählstrukturen und kurz auch den Inhalt der beiden Werke zu geben.

3.2.1. Einführung in *Kaze hikaru*

Kaze hikaru erzählt, wie bereits angeschnitten wurde, die Geschichte der shōgunatstreuen Gruppierung Shinsengumi aus der Sicht von Okita Sōji, dem Leiter des ersten Trupps, sowie eines fiktiven zusätzlichen Hauptcharakters, eines Mädchens namens Tominaga Sei, das unter dem Pseudonym Kamiya Seizaburō als Junge verkleidet der Shinsengumi beitrifft. Gleich zu Beginn der Geschichte entdeckt Okita Kamiyas Geheimnis und erklärt sich zu ihrem Beschützer, obwohl er nicht ganz von Kamiyas Vorhaben überzeugt zu sein scheint: Kamiyas Motiv für den Beitritt war es, Rache für ihre Eltern und ihren Bruder nehmen zu können, welche von Shōgunatsgegnern, also den Gegnern der Shinsengumi, ermordet wurden. Dies ist der Ausgangspunkt der Geschichte und im Zuge dieses Handlungs bogens kommen sich Kamiya und Okita näher und eine Freundschaft entsteht, aus der bald – zunächst von Kamiyas Seite aus - Liebe wird. Aus der Sicht dieser beiden Charaktere werden nun eine Reihe parallel verlaufender Handlungsstränge erzählt, wobei das Bild, das der Leser von Okita erhält, stark von Kamiyas Gedankenwelt geprägt ist. Einerseits werden die Ereignisse der Geschichte der Shinsengumi in die Handlung eingebunden, andererseits werden fiktive Geschichten rund um die einzelnen bekannten Truppmitglieder erzählt. Ein drittes wesentliches Element sind Handlungsstränge, die verschiedene Liebeskonkurrenten in der Beziehung der beiden Hauptcharaktere behandeln. Eine Erzählung besteht im Durchschnitt aus einem bis drei Kapiteln, größere Handlungsstränge ziehen sich über mehrere Kapitel und laufen nebenbei weiter, werden aber gerne kurzzeitig für Zwischenerzählungen in den Hintergrund geschoben (Watanabe 1997-2009).

Die Erzählstruktur ähnelt stark anderen Subgenres des *shōjo-manga*, wie Schulcampusgeschichten, die meist hübsche Jungen im Zentrum einer Klassengemeinschaft beschreiben (Beibē 2007:46). Auch bei Watanabes Darstellung der Shinsengumi lassen sich ähnliche Strukturen erkennen: Hier stehen die Hauptcharaktere im Zentrum der Aufmerksamkeit, umgeben von zahlreichen Nebencharakteren als deren Kameraden (Ōba 2007:78). Somit wird nicht nur die tragische Geschichte der Shinsengumi, sondern auch die Beziehungen der einzelnen Mitglieder in den Vordergrund gestellt, was für die Darstellung

einer so brutalen Epoche und eines derart berüchtigten Trupps doch überraschen mag. Dies liegt jedoch vorwiegend daran, dass es sich bei der Geschichte um einen *shōjo-manga* handelt, bei welchen allgemein vorwiegend zwischenmenschliche Beziehungen im Vordergrund stehen.

Die Geschichte, die nun vor allem den Alltag in der Shinsengumi beschreibt, wirkt dadurch auf den ersten Blick eher albern. Dieser Eindruck verschwindet jedoch bei genauerem Lesen, denn es wird eine geschickte Kombination von Love-Comedy und der Geschichte vom Niedergang des Trupps erkennbar. Dem Leser wird eine Kreuzung aus schwerer und leichter Kost geboten, und trotz Situationskomik und Gags verdichtet sich im Laufe der Zeit das Drama im Hintergrund, worin der Essayist Fukui, in seiner Beschreibung des Werkes im Magazin *Kino* dessen größte Stärke sieht. Da die Rezipienten um das tragische Ende der Shinsengumi wissen und beim Lesen ständig den frühen Tod Okitas im Hinterkopf haben, wird Seis Liebe zu ihm für die Leser umso tragischer - schließlich folgen alle Charaktere in dieser Serie ihrem geschichtlich vorbestimmten Pfad (Fukui 2007:119).

Da die Handlung aus vielen kürzeren und längeren, ineinander verflochtenen Strängen besteht, ist es schwierig, die Handlung in Abschnitte zu unterteilen, auch da innerhalb dieser Abschnitte meist weitere kürzere Geschichten erzählt werden. Zwar sind größere Handlungsstränge zu erkennen, die sich vor allem an den geschichtlich bekannten „Episoden“ in der Geschichte der Shinsengumi orientieren, allerdings sind auch diese wieder mit anderen Erzählungen verflochten, weshalb nur eine grobe Wiedergabe der ungefähren Abschnitte möglich ist. Der erste Abschnitt, die Geschichte von Kamiyas Rache für ihre Familie, ist in die Episode um den zweiten Hauptmann Serizawa Kamo eingebunden, welcher aufgrund wiederholten Fehlverhaltens schließlich von seinen Kameraden aus dem Weg geräumt wird. In der nächsten größeren Episode wird die Geschichte von Yamanami Keisuke erzählt, welcher infolge eines Konfliktes zwischen seiner Treue zur Shinsengumi und seinen inneren Zweifeln unter Okitas Assistenz *seppuku* (ritueller Selbstmord) begeht. Danach folgen der Umzug des Trupps und die sich intensivierenden Intrigen des Staboffiziers Itō Kashitarō. Die Handlung wird durch dieses nebenher laufende, sich intensivierende Drama vorangetrieben, welches unabhängig von den Geschichten um die Hauptcharaktere, Okita und Kamiya, weiter verläuft, aber in welches die beiden stark eingebunden sind (Watanabe 1997-2009). Somit stellt die Erzählung eine Interpretation der Geschichte des Trupps dar, in welcher die Hauptcharaktere und ihr Umfeld selbst nur zu Betrachtern der Ereignisse – vor allem auch im Bezug auf die allgemeinen historischen Geschehnisse – werden, wie auch Fukui in seiner Interpretation des Mangas erkennt (Fukui 2007:119).

Was war nun die Motivation der Autorin, eine derart widersprüchliche Geschichte zu erzählen? Inspiriert wurde Watanabe nach eigener Angabe durch ein Theaterstück (evtl. Takarazuka). So entstand in der Autorin die Idee einer eigenen Umsetzung der Geschichte der Shinsengumi mit Okita im Mittelpunkt. Da sie selbst jedoch zu diesem Zeitpunkt nicht viel geschichtliches Wissen besaß, plante sie zunächst eine Umlegung der Geschichte in die Moderne, als Geschichte eines *kendō*-Clubs (*kendō* ist die japanische Schwertkampfkunst) an einer Oberschule, wovon sie schließlich jedoch abkam, da es ihr so nicht möglich gewesen wäre, ihre Version von Okita zu zeichnen. Dies war der Anstoß zu einer nach eigener Angabe intensiven Recherche, wobei die Autorin neben Fakten großen Wert auf historische Details legte, wie Kulissen oder die Darstellung des Lebensstils der Edo-Zeit. Trotz dieser möglichst großen Detailtreue ist keine fehlerlose und wahrheitsgetreue Darstellung gelungen, was jedoch auch nicht das Ziel war, denn *Kaze hikaru* sollte dennoch ein *shōjo-manga* sein. Daher war die Autorin bereit, einen gewissen Spielraum zu den harten Fakten zu schaffen, was schließlich zur Geburt von Kamiya führte (Watanabe 1998a:180-184 und 1998b:185-190).

In den Erkenntnissen über die Unterschiede zwischen den Gepflogenheiten aus dem Umland von Edo, der Heimat der wichtigsten Gründungsmitglieder der Shinsengumi, und Kyōto lag für Watanabe der Schlüssel zu ihrer Geschichte: sie begann zu sehen, wie sich die „Land-Samurai“ in der eleganten Stadt gefühlt haben müssen und setzte es sich somit zum Ziel, die Atmosphäre dieser Stadt in ihre Erzählung einzubauen, sowie auch das tägliche Leben der Truppmitglieder an eben diesem Ort zu beschreiben (Band 3:185-190).

Diese Angaben könnten allerdings auch ein Hinweis darauf sein, dass sich die Autorin zu Beginn nicht damit gerechnet hat, dass sich ihr Manga derartig lange fortsetzen würde, sodass er schließlich in einem gewissen Rahmen auf ein Drama hinauslaufen würde. Da jedoch bereits zu Beginn der Geschichte nicht nur eine lockere Erzählung, sondern auch ernstere Töne zu erkennen sind, welche sich mit Fortschreiten der Handlung immer mehr verdichten, besteht kein Beweis für diese Vermutung.

3.2.2. Einführung in *Vagabond*

Zur Idee zu *Vagabond* kam der Mangazeichner Inoue Takehiko auf einer Auslandsreise, während der er sich zu fragen begann, was es eigentlich bedeute, Japaner zu sein. In einem Interview meint er hierzu, dass er bemerkt hat, dass die Japaner und vor allem die heutigen Jugendlichen von der Geschichte sowie der traditionellen Kultur ihres Landes entfremdet seien. Da er sich selbst auch zu dieser Generation zählte, wuchs in ihm der Wunsch, mehr über sein Land zu erfahren, und er wollte dies anhand eines Samurai-Mangas und seiner

Recherche dafür tun (Riiman 2005:119). So schuf Inoue, inspiriert durch den Roman *Miyamoto* von Yoshikawa Eiji, mit *Vagabond* eine Manga-Adaption dieses Buches nach seinen Vorstellungen (Shiba 2007a:17).

Er beschreibt auf epenhafte Weise die Kriegerwallfahrt des Miyamoto Musashi, eines Schwertkämpfers in der Zeit um die Wende von der Sengoku-Zeit zur Edo-Zeit. Diese wird in mehreren längeren Handlungssträngen, die sich hauptsächlich durch seine Kämpfe gliedern lassen, beschrieben, wobei hier vor allem seine physische und psychische Entwicklung beschrieben wird. Die Einteilung dieser übergeordneten Handlungsstränge ist deutlich zu erkennen, wobei ich zur Orientierung die Nummerierung der einzelnen Kapitel aus dem englischsprachigen Wikipedia entnommen habe (Wikipedia 2009a). Die Handlung folgt einer chronologischen Ordnung mit nur einem größeren Einschnitt, welche mittels eines zeitlichen und örtlichen Sprungs in die Vergangenheit die Geschichte von Miyamotos größten Gegners erzählt (Abb. 5). Dieser Handlungsstrang trifft am Höhepunkt der Geschichte mit dem von Miyamoto zusammen. Außerdem werden in Nebensträngen die Geschichten verschiedener Personen aus seinem Heimatdorf erzählt, seiner Geliebten, seines ehemaligen besten Freundes und dessen Verwandtschaft, beziehungsweise während der Kämpfe die Vergangenheit seiner Gegner angerissen.

Die Handlung setzt auf dem Schlachtfeld von Sekigahara ein, als Miyamoto – zu dem Zeitpunkt hieß er noch Shinmen Takezo – nach der Schlacht mit seinem besten Freund Hon'iden Matahachi auf der Flucht ist. Nachdem sein Freund schließlich das Weite sucht, kehrt Miyamoto in sein Dorf zurück, wo er von Matahachis Verwandten als Lügner verjagt wird, dann aber Hilfe von dem Mönch Takuan Sōhō und Matahachis Verlobter, Otsū, die eigentlich in Miyamoto verliebt ist, erhält. Während dieser Flucht erhält Takezo den Namen Miyamoto Musashi. Die Nebenpersonen tauchen in der gesamten Handlung immer wieder auf und obwohl sich ihre Wege mit dem von Miyamoto selbst kaum kreuzen, sind sie, meist durch Zufälligkeiten, miteinander verflochten.

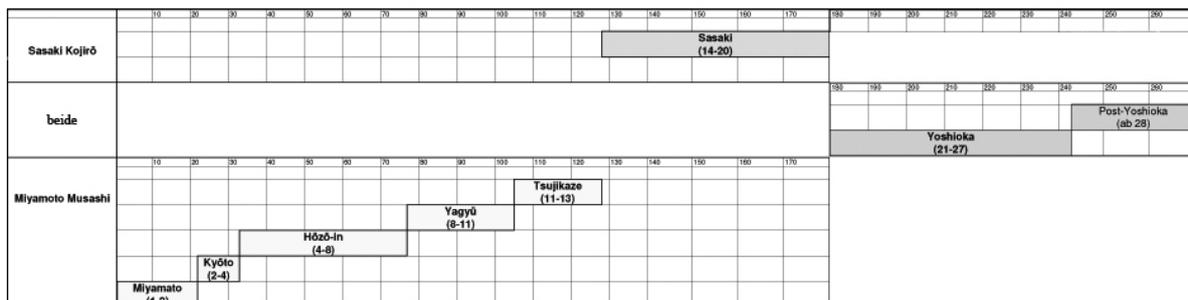


Abbildung 5 Handlungsstränge in *Vagabond* (Inoue 1999a-2009 und Wikipedia 2009a)

Im nächsten Handlungsbogen beginnt die eigentliche Kriegerwallfahrt, in der Miyamoto die Schwertkampfschule der Familie Yoshioka in Kyōto herausfordert. Es ergibt sich, dass das Duell mit den Brüdern Yoshioka Seijūrō und Denshichirō um ein Jahr verschoben wird, worauf sich Miyamoto auf den Weg zum Hōzō-in macht, einem Tempel in Nara, dessen Mönche für die Kampfkunst mit Lanzen berühmt sind. Im Hōzō-in duelliert er sich mit dem jungen Meister Inshun, wobei er in diesem im Kampf unterlegen ist und flieht. Er wird von In'ei, dem alten Meister des Hōzō-in gesundgepflegt und trainiert, sodass er Inshun als sein erster gegenbürtiger Gegner begegnen und in einem zweiten Kampf besiegen kann.

Nach dieser Episode reisen Miyamoto und Jōtarō, ein verwaister Junge, der sich zu Miyamotos Schüler erklärte als dieser auf dem Weg zum Hōzō-in war, weiter zur Residenz des Yagyū-Clans, wo Miyamoto den Meister Yagyū Sekishūsai herausfordern will, jedoch nur zu einer Audienz mit jüngeren Clanmitgliedern zugelassen wird. Es gelingt ihm, diese zu provozieren und in die Hütte Sekishūsais einzudringen, wo er auch auf Otsū trifft, die inzwischen zur Betreuerin des altersschwachen Sekishūsai geworden ist. Nach einem imaginären Kampf mit dem Meister, beziehungsweise sich selbst, muss Miyamoto weiter flüchten und lässt Jotarō und Otsū zurück. Danach reist er zum Schauplatz seines nächsten Kampfes, zum Sichel- und Ketten-Kämpfer Tsujikaze Kōhei.

Im 14. Band verlässt die Handlung die Reisen Miyamotos und macht einen Sprung in die Vergangenheit in das Jahr 1583 zu seinem größten Gegner, Sasaki Kojirō, dessen Kindheit und Jugend beschrieben werden. Sasaki, ein gehörloser Junge, ist ursprünglich ein Findelkind, aufgezogen von einem Schwertmeister. Aufgrund seiner Behinderung hat er nicht gelernt, sich zu artikulieren, und kann sich nur schriftlich, oder aber mit Hilfe seines Schwertes, für welches er großes Talent besitzt, verständlich machen. Auch dieser begibt sich schließlich auf Kriegerwallfahrt, wobei er, so wie Miyamoto zu Beginn der Geschichte, auf dem Schlachtfeld von Sekigahara landet, wo sich die beiden schließlich zum ersten Mal begegnen.

Nach einem Zeitsprung in das Jahr 1604 kehrt Miyamoto im 21. Band nach Kyōto zurück, um zum zweiten Mal gegen die Yoshioka anzutreten. Hier trifft sich der Handlungsstrang mit dem von Sasaki, der nun parallel erzählt wird. Die beiden begegnen sich zwar, aber bislang kommt es noch zu keinem ernsthaften Duell. In einem Kampf tötet Miyamoto zuerst Seijūrō. Danach tritt er in einem offiziellen Duell siegreich gegen den jüngeren Bruder, Denshichirō an, worauf er den Groll der gesamten Schule auf sich zieht und bei seiner Flucht aus Kyōto gezwungen wird, die übrigen 70 Mann der Schule zu bekämpfen.

Daraufhin wird Miyamoto, der all seine Gegner abgeschlachtet hat, zu seinem eigenen Schutz inhaftiert, wo die Handlung im letzten bisher erschienen Band aufhört (Inoue 1999a-2009). Somit lässt sich die Handlung von *Vagabond* im Gegensatz zu jener von *Kaze hikaru* einfach nacherzählen. Der Vorlage von Yoshikawa zufolge endet die Geschichte mit einem finalen Kampf zwischen Miyamoto und Sasaki auf der Insel Ganryū-jima, bei der Miyamoto auch seinen letzten Gegner töten wird.

Obwohl der Manga nach einer Romanvorlage entstand, gestand Inoue, dass er nicht von Anfang an ein fixes Konzept für die Geschichte hatte und zunächst eine Art Roadmovie über die Reisen Miyamotos zeichnen wollte, von diesem Plan jedoch wieder abkam. (Imai 2006:43). So begann der Autor im Laufe der Zeit, das ‚Innere‘ von Miyamoto und Sasaki zu dokumentieren. Damit ist jedoch nicht deren Gefühlswelt gemeint, sondern deren Bezug zum Schwert, bis hin zu einem Erfassen dessen Quintessenz (Shiba 2007:67).

Bezüglich des Themas, das gegen Ende der Geschichte aufgegriffen werden soll, äußert sich Inoue in einem Interview folgendermaßen: „Ich beginne, darüber nachzudenken, dass das abschließende Thema der ‚Körper‘ sein soll. Der Umgang mit dem Körper und welche Möglichkeiten er bietet“ und fügt hinzu, dass „wenn man den Körper eines Menschen gänzlich begreift und es versteht, nichts vom zuteilgewordenen Wissen übrig zu lassen, so resultiere daraus die Antwort über die Menschheit in ihrem Ganzen“ (Imai 2006:45). Diese Entwicklung bedeutet, dass *Vagabond* in seinem Konzept immer stärker auf eine Darstellung einer vor allem physischen Entwicklung Miyamotos abzielt, anhand dieser auch die psychischen Veränderungen in Miyamoto verdeutlicht werden soll. Auch inhaltlich entsteht im Laufe der Handlung eine immer stärkere Abweichung von der Romanvorlage, die mit einer Intensivierung des Konzepts von Inoue einhergeht.

3.3. Strukturelle und zeichnerische Gestaltung

Nach der Vorstellung der erzählerischen Ebene möchte ich nun auf die visuelle Ebene wechseln und mich zunächst von der obersten Ebene, beginnend mit dem äußersten Erscheinungsbild des Manga zur zeichnerischen Gestaltung der einzelnen Panels und deren Bestandteile herantasten, wobei ich letztere unter Berücksichtigung der Bestandteile der Ebene des Textes und der abstrahierten metaphorartigen Symbolik durchführe.

3.3.1. Das äußere Erscheinungsbild

Nach dieser Einführung sind nun die Grundideen, Inhalte und Erzählstrukturen beider Werke bekannt. Als nächstes stellt sich Frage, auf welche Weise die beiden Manga präsentiert werden, um sie für ihre Leserschaft attraktiv zu machen. Hierbei von Bedeutung sind die äußere Gestaltung der beiden Werke, die Gliederung der Geschichten, aber auch die Atmosphäre und die Art und Weise, wie der Zeichenstil zur Vermittlung dieser beiträgt. Außerdem soll analysiert werden, ob sich diesbezüglich eventuelle Veränderungen oder Entwicklungen erkennen lassen. Dies soll in einer strukturellen Analyse der beiden Werke geschehen, wobei der erste Teil dieses Kapitels der äußeren Gestaltung der beiden Manga gewidmet ist. Diese ist insofern von Bedeutung, da der erste Eindruck von einem Werk einen wichtigen Faktor für die Entscheidung zum Kauf darstellt (Frieberg 2007:59-60).

Die einzelnen Sammelbände der beiden Serien präsentieren auf den Covers der einzelnen Bücher ihre jeweiligen Hauptcharaktere (Abb.6). Im Falle von *Kaze hikaru* werden bis auf Ausnahme von Band 12 ausschließlich Okita und Kamiya dargestellt. Auch Band 26 stellt eine gewisse Ausnahme dar, da Okita hier nur in Form seines Schattens zu sehen ist, während Kamiya das Hauptthema ist. Auf den anderen Coverbildern werden beide meist mit Blumen oder anderen Hinweisen auf die vier Jahreszeiten, wie beispielsweise Schnee oder den sommerlichen Sternenhimmel in Szene gesetzt.

Vagabond präsentiert auf den Covers ebenfalls die Hauptcharaktere, wobei je nachdem, ob der jeweilige Band die Geschichte von Miyamoto oder Sasaki behandelt, auch der jeweilige Schwertkämpfer das Cover ziert. Die Darstellung von Miyamoto auf den Covers fokussiert stark auf sein Gesicht, wobei vor allem angespannte oder bedrohlich wirkende Gesichtszüge oder sein Lächeln, welches vor allem Selbstsicherheit vermitteln soll, im Mittelpunkt stehen. Der Titel-Schriftzug *Vagabond*, genau genommen *bagabondo* in *katakana*, einer Silbenschrift, die vor allem für Fremdwörter verwendet wird und männlich konnotiert ist, wirkt, als wäre er eilig mit Pinsel und Tusche geschrieben worden und verleiht dem Cover einen actiongeladenen Touch, wobei ab Band 20 ein Wechsel zu einem kantigen Schriftzug stattfindet. Demgegenüber wirkt der Titel-Schriftzug von *Kaze hikaru* eher freundlich: während das *kaze*, mit dem Kanji für ‚Wind‘ geschrieben, ebenfalls wie das Wort *Vagabond* einen kalligraphischen Schriftzug besitzt, ist das Wort *hikaru*, welches Leuchten bedeutet, mit einem regulären Font geschrieben worden, wodurch das *Kaze* besonders hervorsticht. Diese Hervorhebung des Wortes ‚kaze‘ ist dadurch zu erklären, dass der Wind als Symbol für Okita selbst steht, worauf in Kapitel 4 noch genauer eingegangen werden soll. Generell ist aus den Covers zu erkennen, dass der erste Eindruck beider Werke völlig

unterschiedlich ist. Während *Kaze hikaru* eher einen ruhigen, freundlichen Eindruck erweckt, ist auf den Coverbildern von *Vagabond* eine gewisse Spannung zu erkennen, was auch die Erwartung der Leser auf den Inhalt der Werke widerspiegelt (Watanabe 1997-2009 und Inoue 1999a- 2009).

Die Cover im Vergleich



Abbildung 6 Gegenüberstellung der Coverbilder (Watanabe 1997 und 2009, Inoue 1999a und 2009)



Abbildung 7 Zusatzinformationen zu *Kaze hikaru* (Watanabe 2006c:4-5)

Die Einteilung der beiden Geschichten ist ebenfalls unterschiedlich. *Kaze hikaru* wird in jedem Sammelband in fünf ungefähr gleich lange, 30-35 Seiten umfassende Kapitel unterteilt, was Aufschluss darüber gibt, dass die Kapitellänge durch den Verlag festgesetzt ist. In diesen Kapiteln werden wie bereits angesprochen oftmals kurze, in sich abgeschlossene Geschichten erzählt. Außerdem wird nicht an Hintergrundinformationen gespart: zu Beginn jedes Bandes findet eine Vorstellung des bisher Geschehenen und der wichtigsten Charaktere statt (Abb.7). Am Schluss nahezu jedes Bandes werden ein paar Bonusseiten mit Kommentaren der Autorin, ebenfalls in Form eines Comics, angefügt. In diesen Kommentaren erfährt der Leser einiges über die Hintergrundideen zum Manga, sowie über Details im Bezug auf das Leben und die Kultur der Edo-Zeit (Watanabe 1997-2009). Da die Autorin auch auf die Vermittlung von Hintergrundinformationen fokussiert ist, erschien im Jahr 2001 zusätzlich ein Kyōto-Guide zu *Kaze hikaru*, welcher die wichtigsten mit der Shinsengumi verknüpften Schauplätze vorstellt und den Lesern einen tieferen, wenn auch vor allem touristisch orientierten Einblick in die Geschichte der Shinsengumi ermöglicht, was Watanabes Verbundenheit zu der historischen Shinsengumi verdeutlicht (Fukui 2007:119).

Im Bezug auf seine Gestaltung wird *Vagabond* von Shiba in seiner Interpretation des Werkes als „unfreundlich“ bezeichnet, gleichzeitig erkennt er darin aber auch einen Schlüssel zum Erfolg der Geschichte. *Vagabond* besäße im Vergleich zu anderen Werken eine gewisse Unfreundlichkeit, da sowohl in den einzelnen Kapiteln, die in *Mōningu* erscheinen, als auch in den Sammelbänden weder eine Vorstellung des Inhalts und der Charaktere noch Seitenzahlen angegeben werden. Diese Reduktion auf das Notwendigste – auf die Geschichte selbst – erfolge laut Inoue deshalb, da der Manga dem Leser keinen bildungstechnischen Nutzen bringen soll. Er soll dem Leser nicht in irgendeiner Weise helfen, an Informationen zu gelangen, sondern als Werk für sich einfach der Unterhaltung dienen und in diesem Sinne eher zum eigenständigen Denken anregen (Shiba 2007b:66). In ihrer Gliederung sind die einzelnen Kapitel nicht an fixe Seitenzahlen gebunden und umfassen im Schnitt zwanzig bis dreißig Seiten, wobei ein Sammelband zwischen sieben und elf Kapiteln zusammenfasst. In diesen im Vergleich zu *Kaze hikaru* etwas kürzeren Kapiteln wird Miyamotos Geschichte auf openhafte Weise erzählt (Inoue 1999a-2009).

Nach der Betrachtung des äußeren Erscheinungsbildes sowie der Kapitelgliederung stellt sich nun die Frage, ob sich abgesehen von der Länge der Kapitel auch das Erzähltempo der beiden Manga unterscheidet. In der Einteilung der Storylines ist bereits zu erkennen, dass einzelne Erzählstränge in *Kaze hikaru* nicht besonders lange dauern, wohingegen bei *Vagabond* die Erzählung langsam und fließend vorangeht. Es findet ein ständiger Progress

statt, in dem die Haupthandlung vorangetrieben wird. In *Kaze hikaru* hingegen beginnt nach Abschluss der einzelnen Nebengeschichten wieder ein neuer Handlungsstrang, wodurch der Haupthandlungsstrang, der sich an der Geschichte der Shinsengumi orientiert, nur recht langsam voranschreitet. In diesem Sinne ist es auf den ersten Blick relativ schwierig, die beiden Handlungen bezüglich ihres Tempos zu vergleichen.

Betrachtet man allerdings jeweils nur ein einzelnes Kapitel, so findet darin bei *Kaze hikaru* viel Handlung bzw. teilweise sogar eigene, abgeschlossene Erzählungen statt, in den vergleichsweise kürzeren Kapiteln in *Vagabond* jedoch nur relativ wenig Handlung, wobei auch hier kurze szenenhafte Erzählungen innerhalb eines Kapitels erzählt werden können (Inoue 2008a:243). Dies resultiert daraus, dass die Handlung in *Kaze hikaru* vor allem durch Text vorangetrieben wird, was ermöglicht, auf wenigen Seiten viel zu erzählen. Der größte Handlungsträger bei *Vagabond* hingegen sind die Zeichnungen selbst. Da diese Art der Erzählung jedoch viel Platz benötigt, um sie dem Leser verständlich nahe zu bringen, ist in den einzelnen Kapiteln entsprechend weniger Handlung vorhanden.

Bekannterweise wird im Medium Manga die Handlung dem Leser auf verschiedenen Ebenen mitgeteilt, weshalb die Erzählung nie nur durch einen Faktor, wie Text oder Handlungen der Charaktere, alleine ermöglicht wird. Dennoch sind bei genauerem Hinsehen verschiedene Ausprägungen erkennbar, welche auch im Laufe der Handlung verändern, je nach dem, wie viel Kommunikation zwischen den Charakteren stattfindet oder wie viel Hintergrund-Information der Leser erhält. Diese Hintergrundinformationen sind besonders in *Kaze hikaru* von tragender Bedeutung, da sie beispielsweise erklären, wie sich die politische Lage verändert oder als eine Art „Erzählerstimme“ zum Fluss der Geschichte beitragen. In *Vagabond* sind im Gegensatz dazu nur wenige Textbalken vorhanden, und wenn, dann meist in Form einer kurzen Jahres- oder Ortsangabe.

Um nun zum Text zurück zu kommen soll nun anhand einiger Beispiele verdeutlicht werden, wie dieser variiert. So ist in Band 5, Kapitel 49 von *Vagabond* nur relativ wenig Text zu finden: insgesamt sieben Sprechblasen mit Text und zwölf „Gedankenblasen,“ wobei hier nur schwer von „Blasen“ zu sprechen ist, da die Gedanken ohne Abgrenzung vom Bild in die Panels gesetzt werden. Hinzu kommen fünf Blasen mit „...“ oder mit „!“, die Schweigen bzw. Sprachlosigkeit symbolisieren, sowie 22 Blasen mit Lauten wie Atemgeräuschen oder Geschrei. Hinzuzufügen ist, dass der Text meist nicht aus ganzen Sätzen besteht, sondern nur aus Wortfetzen und dass in diesem Kapitel keine Sprechblase mehr als einen halben bis ganzen Satz beinhaltet. Der geringe Anteil an Text ergibt sich in diesem Kapitel daraus, dass hier ein Ausschnitt aus Miyamotos Kampf gegen Inshun erzählt wird (Inoue 2000a:49). Um

ein etwas textlastigeres Kapitel von *Vagabond* vorzustellen, eignet sich das neueste Kapitel, das bereits in Buchform erschienen ist. Hier sind 79 Sprechblasen und 21 Gedankenblasen, davon 11 ohne Umrandung sind, zu finden. Die Zahl der „sprachlosen“ Blasen ist interessanterweise konstant, die Anzahl derer mit einzelnen Lauten ist mit sieben Blasen allerdings stark gesunken, was vor allem daraus resultiert, dass in diesem Kapitel kein Kampf stattfindet (Inoue 2009:269:[1-24]). Diese Zahlen verdeutlichen, wie veränderlich die Menge an Text in *Vagabond* ist und wie sehr diese vom erzählten Inhalt abhängt.

Welche Zahlen sich bei der selben Analyse von *Kaze hikaru* anhand des neuesten Kapitel – dem Kapitel 130, erschienen als das letzte Kapitel in Band 26 – ergeben, soll nun kurz vorgestellt werden. Hier sind 225 Sprechblasen mit Text, wobei diese nicht immer nur einen einzelnen Satz oder Wortfetzen beinhalten, sondern teilweise mehrere Sätze, wobei die Sätze nicht durch Punkte getrennt werden, sondern durch räumliche Abhebungen innerhalb der Sprechblasen, welche ähnlich wie Atempausen fungieren. Hinzu kommen 22 Gedankenblasen ohne oder mit nur schwacher Umrandung, sowie 15 klar umrandete Gedankenblasen - diese Zahlen heben sich also nicht stark von *Vagabond* ab. In all diesen Sprech- und Gedankenblasen finden sich neben dem gesprochenen Text noch insgesamt 32 Symbole: Herzen, Schweißblasen (Symbol für Verlegenheit) und Pulsadern (Symbol für Wut). Neben dem klar gefassten Text gibt es 13 Sprechblasen, die Sprachlosigkeit verdeutlichen, und zusätzlich noch insgesamt elf in Handschrift verfasste Sprech- und Gedankenblasen, sowie zwei Hinweise. Diese handgeschriebenen Texte dienen zu humoristischen Andeutungen, als nebenläufige Gedanken oder als Kommentare der Charaktere oder der Autorin selbst. Außerdem kommen noch 11 Blasen für Laute, neun Informationsbalken und zwei Fußnoten mit Zusatzinformationen hinzu. In einem Panel tritt sogar anstelle des Hintergrundes ein gekrakter Text (Watanabe 2009:142-180). Durch die Quantität an gesprochenem Text, der Zusatzinfos und Symbole ist ein eindeutiger Kontrast zu *Vagabond* zu erkennen. Ähnlich dem naturalistischen Theater sind diese als eine Art „Durchbrechen der vierten Wand“ zu verstehen. Dieses weist darauf hin, dass sich die Schauspieler, beziehungsweise in diesem Fall die Charaktere ihres „Beobachtet-Werdens von Außen“ bewusst sind (Meurer 2007:58).

3.3.2. Zeichenstrukturen

Der Zeichenstil in *Kaze hikaru* zeichnet sich besonders durch stilistisch leicht wiedererkennbare Charaktere sowie detaillierte Zeichnungen aus. Die Charakterdesigns basieren auf dem in Kapitel 1 erwähnten Konzepts des Zeichenstils als eine Art „Signatur“

des Autors: alle Charaktere basieren auf demselben Konzept, nämlich auf dominanten runden Formen. Diese finden sich vor allem in vor allem im Bezug auf die Gesichtsformen und Augen wieder. Die Köpfe sind etwas größer gezeichnet, ebenso wie auch die Proportionen innerhalb des Gesichtes stark stilisiert werden. Die wichtigsten Unterscheidungsmerkmale der Charaktere untereinander sind in den Frisuren oder der Gestaltung von Augen und Nasen zu finden (Abb.7). In *Kaze hikaru* wird zudem ein für *shōjo-manga* typisches Stilmittel verwendet: Symboldarstellungen und Onomatopoeika. Die Häufigkeit in der Verwendung dieser ist bereits in der Analyse im vorherigen Kapitel deutlich geworden, wobei Symboldarstellungen außerhalb der Sprechbasen sogar noch häufiger auftreten. Diese Symbole werden einerseits verwendet, um die Eigenschaften und Emotionen der Charaktere zu verdeutlichen, aber auch um die Gesamtstimmung aufzulockern.

Die größte Entwicklung im Zeichenstil findet bereits zu Beginn statt. Während in den ersten zwei bis drei Bänden die Darstellungen der Charaktere etwas unbeholfen wirkt und kaum Details oder Hintergründe vorhanden sind, so sind nach Band drei bereits größten Veränderungen vollzogen. Die Charaktere gewinnen an Substanz und es sind komplexere Hintergründe zu finden (Watanabe 1997-1998b).

Auch die Vorliebe Watanabes zu Details spiegelt sich in ihren Zeichnungen wieder. So sind diese vor allem in der Gestaltung des hauptsächlich städtischen Lebens, angefangen bei Gebäuden, Alltagsgegenständen, Kleidung bis hin zu Speisen, zu erkennen. Die Autorin versucht durch diese Details in ihren Zeichnungen vor allem die elegante Atmosphäre Kyōtos Gegen Ende der Edo-Zeit wieder zu geben. Auch bei der Darstellung von Schwertern wird stark auf Details geachtet, welche teilweise auch an Relevanz für die Handlung bekommen (Watanabe 2000b:28-35 und 2005b:130-141). In ihren Kommentaren am Ende der Bücher gibt die Autorin immer wieder an, dass sie in ihren Zeichnungen besonders auf die Unterschiede in den Gebräuchlichkeiten zwischen Edo und Kyōto achtet, welche sich vor allem in eben genannten Punkten finden lassen. Beispielsweise erklärt Watanabe am Ende von Band 14 die verschiedenen Frisuren von Frauen in der Edo-Zeit und diesbezüglich auch die Unterschiede zwischen den beiden Städten (Watanabe 2003b:177-180).

Was den Zeichenstil von *Vagabond* betrifft, so beschreibt Shiba den Manga als ein Werk, dessen Bildkraft, die es von Anfang an besitzt, in der gegenwärtigen Manga-Welt bislang kein zweites Mal gesehen wurde. Diese ergibt sich nicht nur aus detaillierten Zeichnungen und Landschaftsbildern, sondern auch aus dynamischen Bewegungsabläufen (Shiba 2007a:17). Die Lebendigkeit in den Bildern entsteht jedoch nicht nur durch die Zeichnungen, sondern auch durch die Art und Weise der Darstellung. Inoue, der sich Ōtani

zufolge von der Symbolik im Manga abwendet, greift er zu anderen Hilfsmitteln, um seinen Bildern Dynamik zu verleihen. Für den Leser scheint es, als würden einzelne Szenen mit immenser Geschwindigkeit und Kraft dargestellt werden, jedoch kommen Panels, die einzelne Bewegungsabläufe zeigen, kaum vor. Ōtani erklärt dies ebenfalls anhand des Kapitels 225 aus Band 26, wo er zunächst feststellt, dass Inoue hier gar keine Speedlines verwendet und dass der eigentliche Augenblick, in dem Miyamoto seinem Gegner den Todesstoß versetzt, ausgelassen wurde. Stattdessen wählte er den Ausschnitt eine Millisekunde danach. Mit dieser Methode gewinnt die Szene an „Geschwindigkeit“ (Ōtani 2007:72-73).

Ōtani zeigt ebenfalls Inoues radikalen Verzicht auf Symbole anhand der Auslassungen von Onomatopoetika in *Vagabond* auf. In den 89 Panels des 24 Seiten umfassenden Kapitels existieren nur 10 Panels, in denen Onomatopoetika verwendet werden. Diese haben, da sie nur mit äußerster Enthaltbarkeit gesetzt wurden, umso größeren Effekt (Ōtani 2007:72). Mit diesem Stoizismus, so erkennt Shiba, hätte sich Inoue bei seinem Werk in eine neue Domäne gewagt und versucht nicht nur, sich von der Symbolik, sondern auch von der Sprache, zwei eigentlich bedeutenden Erzählungsträgern, zu lösen (Shiba 2007a:17 und Shiba 2007b:67). Dies wird zudem noch durch Inoues Interpretation von Sasaki als Gehörloser verdeutlicht, da für diesen ebenfalls eine Kommunikationsebene wegfällt, die im Manga durch den eben diesen Text, um dessen Reduktion Inoue bemüht ist, dargestellt wird.

Vagabond durchlebte aber nicht nur im Bezug auf das Konzept für die Geschichte einen Wandel, auch im Zeichenstil ist gegen Mitte der Serie eine große Veränderung zu erkennen. Zu Beginn dominieren Bilder, die mit Grafikstift gezeichnet sind, Zeichnungen mit dem Pinsel sind nur aus Effektgründen anzutreffen. Diese dienen einerseits einer Verdeutlichung des Nähe- und Ferneempfindens, ähnlich dem Fokus einer Kamera, beispielsweise, wenn Miyamoto einem Gegner gegenübersteht, andererseits dient die Verwendung des Pinsels auch der Inszenierung heftiger Bewegungen oder zum Zwecke einer metaphernhaften Darstellung von starken Gefühlen wie Unsicherheit und Zweifel (Vgl. Abb. 18:a). In Szenen, in denen sich Gegenwart und Vergangenheit überlappen, kommt noch ein drittes Werkzeug zum Einsatz: hier werden Bilder aus der Vergangenheit in einer Kombination aus Graphikstift und Druckminenbleistift gezeichnet (Shiba 2007b:68).

Zu Beginn von Sasis Handlungsstrang ist ein Wandel im verwendeten Zeichenwerkzeug zu erkennen, wobei anstelle der übereinandergelegten Linien des Graphikstiftes Pinsellinien treten (Imai 2006:42). Der Wechsel zum Pinsel war für Inoue, so meinte er, ab einem gewissen Zeitpunkt unausweichlich, da er das Gefühl hatte, mit dem Graphikstift an das Ende seiner Ausdrucksmöglichkeiten gelangt zu sein, und der Pinsel für

ihn mehr Tiefe besaß (Shiba 2007:68). Imai erkennt als die größten Veränderungen, die *Vagabond* durchlebt hat, einerseits das immer stärkere werdende Abweichen von der Vorlage von Yoshikawa, andererseits die Veränderung im Zeichenstil (Imai 2006:43).

In einem Vergleich der beiden Manga hinsichtlich des Zeichenstils sind nun einige große Unterschiede erkennbar. Einerseits ist ersichtlich, dass die einzelnen Bilder als Handlungsträger für *Vagabond* eine größere Rolle spielen als für *Kaze hikaru*, bei dem die Handlung vor allem mit Hilfe von Rollentexten, beziehungsweise im Bezug zu historischen Ereignissen vor allem mittels Textbalken und Symbolen vorangetrieben wird. Andererseits zeigt sich, dass *Kaze hikaru* stark auf ein wiedererkennbares Charakterdesign setzt, während die Designs der Charaktere in *Vagabond* stark variieren. Die wohl größte Gemeinsamkeit der beiden Zeichenstile ist die Darstellung von Details, wobei sich die Fokusse hierbei auch unterscheiden. Während bei *Kaze hikaru* alltägliche Dinge der städtischen Kultur im Vordergrund stehen, so sind es bei *Vagabond* vor allem Details in der Darstellung von Bewegungen oder von Natur, da sich die meisten Szenen im Freien abspielen.

3.4. Ergebnisse der strukturellen Analyse

Bei Betrachtung der Ergebnisse aus der strukturellen Analyse, ergibt sich ein klares Muster einer geschlechtsspezifischen Konnotation (Abb. 8). So wird beim ersten Blick auf die beiden Werke gleich ein unterschiedlicher Eindruck vermittelt. Während *Vagabond* einen rauhen, kampflustigen Eindruck macht, vermittelt *Kaze hikaru* mit Zweisamkeit und einem romantischen Bezug zur Natur ein freundliches Bild.

Was die Handlung betrifft, so weist *Kaze hikaru* viele Stränge auf, deren Einzelerzählungen zwar meist recht kurz sind, aber sich in Hauptstränge einbauen und an später Stelle wieder aufgegriffen werden und so ein stark verfolchtes Handlungsgefüge bilden. In *Vagabond* hingegen wird die Handlung im Großen und Ganzen in einem geradlinigen Fluss erzählt. Es finden zwar Sprünge zu den Geschichten der Bekannten und Gegner statt, vor allem zu Sasaki, dessen Handlung aber die einzige größere Unterbrechung des Erzählflusses darstellt, während parallel verlaufende Erzählungen der Nebencharaktere vor allem zum Fortlauf der Haupthandlung dienen und *Vagabond* somit eine relativ geradlinige Handlung vermittelt. Des Weiteren findet im weiblich konnotierten Manga ein starker Fokus auf den Text als Erzählebene statt, weshalb auch stark auf metaphorische Symbolik zur stärkeren Betonung von Emotionen gesetzt wird, um diese vom Text abzuheben. Im männlich konnotierten Werk hingegen stehen die Handlungen der Charaktere

stärker im Vordergrund und dadurch werden ihre Emotionen vor allem im Zuge dieser Handlungen, im Sinne von Aktion und Reaktion, zur Geltung gebracht. Zudem wird bei *Kaze hikaru* der Text als Erzählebene durch eine zusätzliche Erzählebene betont, welche bei *Vagabond* nur in geringem Maße vorhanden ist. Viel mehr noch, in *Kaze hikaru* findet ein humoristischer Umgang mit den Charakteren statt, in dem die Charaktere ihrer selbst, zumindest für einen kurzen Augenblick als Charakter bewusst gemacht werden, was in *Vagabond* nicht stattfindet.

Auch der Zeichenstil vermag einiges über die Anpassung an die Zielgruppe zu verraten. So setzt Watanabe auf klare Linien und standardisierten Charakteren als ihr „Markenzeichen“ bei denen runde Formen und eine Betonung der Augen als Basis dienen. In *Vagabond* steht bei den Charakteren die Verschiedenartigkeit an erster Stelle, beim Zeichenstil allgemein zeigt sich eine Tendenz zu stark schraffierten Formen.

Ergebnisse aus der strukturellen Analyse		
Konnotation	weiblich	männlich
Erster Eindruck	freundlich, romantisch	rauh, kämpferisch
Handlungsstränge	stark verflochten	geradlinig
Episoden	kurz	lang
Erzählebene	Text	Handlungen
Zeichenstil	klare Linien	schraffierte Formen
Charaktere	Charakter als "Markenzeichen"	verschiedenartig
sonstiges	Symbolik	

Abbildung 8 Ergebnisse der strukturellen Analyse

4. Okita Sōji als Vertreter eines Charakters für eine weibliche Zielgruppe

Bevor ich mit der Analyse von Watanabes Okita beginne, stelle ich hier kurz das historische Vorbild, sein Leben und die Mythen über ihn, vor, einerseits um es zu erleichtern, sich selbst ein Bild von der Person zu machen, andererseits um herauszufinden, in wie weit der Charakter im Manga seinem Original nachkommt. Danach gehe ich zur Analyse der Manga-Adaption über, wobei ich zunächst den Charakter-Code Okitas beleuchten werde und in Folge das Zusammenspiel von Emotions- und Handlungs-Code im Kontext der in Kapitel 1.2. herausgearbeiteten Stichworte betrachte, wobei die Kapitelgliederung im Groben diesen Stichworten folgt. Im Kontext zum Thema Liebe hat sich das vorhandene Material als äußerst umfangreich herausgestellt, weshalb ich die Bearbeitung der Inhalte zu diesem Schlagwort in zwei Unterkapitel gegliedert habe. Anschließend an die Charakter-Analyse führe ich, zurückführend zu den historischen Fakten einen Vergleich der Adaption mit dem geschichtlichen Okita durch, um etwaige Auffälligkeiten herauszuarbeiten.

4.1. Der geschichtliche Okita Sōji

Über Okitas Geburt ist nicht viel bekannt, was allein die Tatsache beweist, dass zwei verschiedene Jahreszahlen als mögliche Geburtsdaten angesehen werden. Matsuura und Hillsborough gehen in ihren Büchern vom Jahr 1844 als Geburtsjahr aus (Matsuura 1998:38 und Hillsborough 2005:28). Sowohl Omote, als auch Watanabe im Nachwort zu ihrem Manga, schreiben jedoch, dass das Datum nicht fix sei und neben dem Jahr 1844 auch das Jahr 1842 als mögliches Geburtsdatum in Betracht gezogen werden kann (Omote 2007:7 und Watanabe 2001b:186). Im Gegensatz zur unklaren Datierung ist jedoch bekannt, dass er der einzige Sohn einer Samuraifamilie aus dem shōgunatstreuen Shirakawa Clan war und in Edo geboren wurde (Omote 2007:7 und Hillsborough 2005:28).

Bereits als Junge verliert er beide Elternteile und wird von seiner älteren Schwester in armen Verhältnissen großgezogen. Im Jahre 1850 wird er mit – angenommen er sei 1844 geboren – neun Jahren in die Schwertschule Shiei-kan aufgenommen, in der Kondō Isami, der Sohn des Meisters der Schule, selbst als Lehrer fungiert. Kondō, so heißt es, soll den damals abgemagerten Jungen, der dort gegen Kost und Logis sowie Schwerttraining als Haushaltshilfe arbeitet, wie einen kleinen Bruder aufgezogen haben (Matsuura 1998:45). Nur drei Jahre später besiegt Okita den Schwertkampfmeister des *daimyō* Shirakawa und mit

fünfzehn Jahren wird er Assistenzlehrer im Shiei-kan, was für sein Talent im Umgang mit dem Schwert spricht (Hillsborough 2005:28-29). Das Motto der *Tennnen-Rishin-Ryū*, des Kampfstils des Shiei-kan, lautete: „Ein Sieg, in dem man stirbt ohne zu verlieren“, im originalen Wortlaut „Shi nite makezu to iu kachi“ (Matsuura 1998:39). Die direkte deutsche Übersetzung erweist hier als etwas schwierig, wobei der Inhalt des Mottos bedeuten soll, dass ein gesetztes Ziel auch dann erreicht werden kann, wenn das eigene Leben kostet, und der Schwertkämpfer durch das Erreichen seines Ziels dennoch nicht als Verlierer gilt. In diesem Sinne ist es zu interpretieren, dass der Schwertkämpfer stets bereit sein soll, für sein Ziel zu sterben, was für Okita später noch von Bedeutung sein sollte. Beim auswärtigen Training in Tama, einem Ort westlich von Edo, das von ihm geleitet wurde, war Okita bei den jungen Schülern gefürchtet. Diese ermahnt er oft mit den Worten: „Schneidet mit dem Körper, nicht mit dem Schwert“ (Matsuura 1998:39). Damit meint Okita, bei einem Angriff die Kraft in den ganzen Körper zu legen. Seine Stärke war dementsprechend das *tsuki*, was genau genommen kein Hieb mit dem Schwert, sondern ein Stoß in die Kehle war, bei welchem die Kontrolle über den Körper entscheidend ist und welches nur von erfahrenen Schwertkämpfern gemeistert wird (Matsuura 1998:39-40).

Okita schließt sich Kondō, Hijikata und fünf weiteren Schwertkämpfern an, als diese nach Kyōto gehen, um dort dem Shōgun zu dienen und darin gleichzeitig ihre Chance sehen, die soziale Leiter aufzusteigen, da Kondō selbst kein Samurai ist, sondern aus einer reichen Bauernfamilie stammt (Nishiwaki u.a. 2007:3 und Hillsborough 2005:21-28). Im Jahr 1863 formiert sich so zunächst die Rōshigumi in Kyōto unter dem Vorstand von Kondō und Serizawa. Okita selbst wird zu einem von vierzehn Assistenz-Vizekommandanten (Hillsborough 2005:33). Zu dieser Zeit trägt die Truppe eine leuchtend blaue Uniform - ein Merkmal, anhand dessen die Mitglieder bereits aus der Ferne zu erkennen waren (Hillsborough 2005:34). Angestellt wird der später in Shinsengumi umbenannte Trupp vom shōgunatstreuen Matsudaira Katamori, dem Oberhaupt des Aizu-Clans in Kyōto als eine Art Polizeitrupp. Als solcher er war zuständig für die „Wiederherstellung von Ordnung“ in der von Unruhen geprägten Stadt (Hillsborough 2005:11-12). Um jegliche Art von Rebellion zu unterdrücken, werden zahlreiche *rōnin*, vorwiegend aus der Provinz Chōshū, von der Shinsengumi gejagt, gefangen genommen oder umgebracht. Die Methoden der Shinsengumi waren, der damaligen Zeit entsprechend, brutal und auch innerhalb der Gruppe herrschten strenge Gesetze, an die sich alle Mitglieder zu halten hatten (Hillsborough 2005:40-43).

Okitas erster Mord ist ein Hinterhalt im Jahre 1863, dessen Ziel Tomouchi Yoshio war. Dieser steht im Weg, als die Gruppe von Kondō und Serizawa beschließt, in Kyōto zu

bleiben obwohl sie Truppe unter der Leitung von Kiyokawa Hachirō, mit dem sie zu Beginn nach Kyōto gekommen waren, zurück nach Edo gehen sollte. Noch im selben Jahr begeht er einen weiteren Mord aus dem Hinterhalt, diesmal an Serizawa, dessen Prügeleien und Alkohlexzesse die Reputation des Trupps in Mitleidenschaft gezogen hatten (Matsuura 1998:40-41 und Nishiwaki u.a. 2007:72).

Der bekannte „Ikeda-ya Zwischenfall“ im Sommer 1864 lässt die Reputation der Shinsengumi wieder etwas steigen (Matsuura 1998:41). Hierbei handelt es sich um eine Razzia im Gasthaus Ikeda-ya, in dem eine Gruppe von Rebellen, vorwiegend aus der kaisertreuen Provinz Chōshū, eine Verschwörung plant, bei der die Stadt niedergebrannt werden soll. Während des Kampfes tötet Okita mehrere Männer, wobei sein Schwert, so Hillsborough, einen weitreichenden Einfluss auf die Geschichte hat (Hillsborough 2005:xxi), unter anderem durch die Ermordung des Yoshida Toshimaru, einem Schüler des Chōshū-Loyalisten Yoshida Shōin, dem dieser bereits eine große Rolle in der geplanten Revolution zugeschrieben hatte (Hillsborough 2005:71-79 und 198).

Auch hinsichtlich eines weiteren Aspektes ist der Kampf für Okita von Bedeutung. Matsuura zitiert Nagakura Shinpachi, welcher in seinem Werk *Shinsengumi Tenmatsu-ki* (Chronik des Hergangs der Shinsengumi) schrieb: „Okita hatte während des großen Kampfes einen Rückfall seines chronischen Lungenleidens und ist zusammengebrochen“ (Matsuura 1998:42). Des Weiteren schreibt Nagakura in seinem Bericht *Rōshi bunkyū hōkoku kiji san* (Dritter patriotischer Bericht der *rōshi* zur Bunkyū-Zeit), über den Vorfall, dass Okita sich auf Grund seines Leidens nach seinen Kämpfen zum Versammlungsort zurückzog (Nishiwaki u.a. 2007:15). Unklar ist, ob Okita zu diesem Zeitpunkt bereits an Tuberkulose litt oder nicht (Matsuura 1998:42 und Hillsborough 2005:xxi). Allerdings schreibt Matsuura auch, dass Okita danach weiterhin im Trupp aktiv war und außerhalb der Shinsengumi keine medizinische Versorgung benötigte (Matsuura 1998:42-43).

Einen Einschnitt in sein Leben bringt die Desertion von Yamanami Keisuke zu Beginn des Jahres 1865, den Okita bereits aus seiner Zeit in Edo kennt und der ein nahestehender Freund für ihn ist. Okita holt Yamanami zurück ins Hauptquartier und assistiert ihm schließlich bei seinem *Seppuku* (Hillsborough 2005:42-43).

Im Sommer verschlechtert sich Okitas gesundheitlicher Zustand und er erkrankt an Tuberkulose, wobei er bei der Neuorganisation des Trupps seinen Posten als erster Truppführer nicht aufgibt, und dies mit den Worten: „Ich werde sowieso nicht mehr lange leben können“, begründet (Matsuura 1998:43). Um weiterhin im Trupp bleiben zu können und die anderen vor einer Ansteckung zu bewahren, trifft er Vorsichtsmaßnahmen, wie

Alkoholverzicht und zusätzliches Spülen seines Bechers (Matsuura 1998:43-44). Dennoch schreibt Kondō noch im selben Jahr, bevor er auf eine Mission nach Hiroshima aufbricht, in einem Brief an die Verwandtschaft in Edo, dass, sollte ihm während seiner Reise etwas zustoßen, er Okita seine Schwertschule überlassen möchte (Nishiwaki u.a. 2007:41). Wie dieser Brief zu interpretieren ist, ist unklar. Er zeigt zwar, dass Kondō viel Vertrauen in Okita gelegt haben muss, allerdings stellt sich hier einerseits die Frage, inwiefern Kondō von Okitas Krankheit wusste und ob er diese tatsächlich als unheilbar betrachtete, und andererseits, ob Matsuura sich nicht im Datum der Verschlechterung von Okitas Gesundheitszustandes geirrt hat.

Über Okitas Charakter ist außerdem folgendes bekannt: „Tamesaburō, der zweite Sohn der Yagi in Mibu, bei denen die Shinsengumi ihr Hauptquartier hatten, erzählte: ‚Der gerade erst zwanzig Jahre alt Gewordene war der Jüngste unter den Leuten bei mir, aber er war einer, der, wenn er sich aufstellte, sehr groß war und der blauschwarze Haut [diese galt als die Hautfarbe von Kranken] hatte. Er machte oft Scherze und dass er ernst wurde kam fast nie vor‘“ (Matsuura 1998:44). Wenn Okita dienstfrei hatte, spielte er oft mit den Kindern aus der Umgebung, was bezüglich seines fröhlichen Charakters mit dem Inhalt Tamesaburōs Aussage übereinstimmt.

Okita, dessen Körper bereits durch seine Unterernährung während seiner Kindheit geschwächt war, ist kurz vor der Schlacht von Toba-Fushimi im Jahr 1867 aufgrund seiner Krankheit zu einem Rückzug von der Front gezwungen (Matsuura 1998:45). Aufgrund eines Missverständnisses in einem Dokument aus dieser Zeit, wo von der Ermordung Okitas in einem Hinterhalt die Rede ist, sorgt die Nachricht über den Tod des Schwertkämpfers in Kyōto für Aufsehen. Die Tatsache, dass ein Gerücht dieser Art für Aufsehen sorgen kann, zeigt, wie sehr Okita damals in aller Munde war (Nishiwaki u.a. 2008:5 und 63).

Okita begleitet Kondō, der selbst eine Verletzung erlitten hat, nach Edo, um dort medizinische Versorgung zu bekommen (Matsuura 1998:45). Dort versucht er, in einem Versteck zu genesen, erliegt jedoch im Sommer 1868 seiner Krankheit (Omote 2007:7 und Nishiwaki u.a. 2008:48). Um seine letzten Tage in Edo ranken sich einige Gerüchte. Einerseits heißt es, er habe sich in einer Gärtnerei aufgehalten, andererseits heißt es, er hätte sich in einem Tempel versteckt gehalten (Matsuura 1998:45). Hillsborough schreibt sogar, dass Okita noch kurz vor seinem Tod angeblich versucht habe, eine streunende Katze mit seinem Schwert zu töten. Da er jedoch keine Kraft mehr hat, kann die Katze entkommen, worüber er sich aufregt und im Zuge dessen kollabiert (Hillsborough 2005:167-168). Sollte dem tatsächlich so gewesen sein, verdeutlicht dies, dass Okita sein Schicksal offensichtlich

nicht einfach annehmen konnte, schließlich war er ein Schwertkämpfer, und hätte wohl viel eher auf dem Schlachtfeld sterben, entsprechend dem Motto seiner Schwertschule. Andererseits kann es sich bei hierbei auch um eine bloße Allegorie seines inneren Kampfes und des Akzeptierens seiner Krankheit handeln.

Aufgrund seines Talents und seines Kampfes gegen eine damals unheilbare Krankheit ranken sich zahlreiche Mythen um Okitas Persönlichkeit, zumal nicht viel über ihn bekannt ist. Dies könnte ein Grund für die Faszination, die er auch gegenwärtig noch auf die Literatur und Populärkultur ausstrahlt, sein. Die gegenwärtigen Darstellungen Okitas wurden stark geprägt von Shiba Ryōtarō und seinen Historienromanen. Durch ihn hat die Figur in den verschiedenen Adaptionen einen kindlich-unbefangenen und unschuldigen Charakter gepaart mit einem Talent für das Schwert, mit dem sich keiner zu messen vermag, und schließlich ein jehes tragisches Ende findet. Diese Charakterisierung Okitas ist in nahezu allen Werken mit und über die Shinsengumi vorzufinden ist (Beibē 2007:46).

4.2. Charakter-Analyse Okitas in *Kaze hikaru*

4.2.1. Okitas Charakter-Code

In Kapitel 3.3.2. wurde bei der Analyse der Zeichenstrukturen bereits angesprochen, dass die Charaktere in *Kaze hikaru* in einem für Manga eher „klassischen“ Zeichenstil gehalten werden, bei dem das Grundkonzept des Charakterdesigns stets dasselbe ist und die einzelnen Charaktere vor allem durch kleinere Unterschiede in den Gesichtsmerkmalen und Frisuren unterscheidbar werden. Das Design Okitas folgt ebenfalls selbigem Konzept. Sein Kopf ist von runder Form, im Mittelpunkt stehen die Augen. Beim Betrachten seines gefühlsneutralen Gesichtes ist zu erkennen, dass er meist nicht direkt von vorne, sondern von einem leicht schrägen Winkel dargestellt wird. In Abbildung 9 stellen Bild d und Bild e Okita in Frontalansicht dar, wobei dieser Winkel in Bild d gewählt wurde, um zu verdeutlichen, dass Okita in die Ferne blickt. Bild e bildet eine gewisse Ausnahme, da es sich hier um einen Ausschnitt aus einem Coverbild handelt. Die Wahl des Coverbildes liegt darin begründet, dass Okita innerhalb der Geschichten meist in Aktion ist und gefühlsneutrale Darstellungen rar, beziehungsweise neutrale Darstellungen ohne gesprochenen Text gar nicht vorhanden sind.

Was lässt sich nun noch aus den neutralen Darstellungen über Okita in Erfahrung bringen? Einerseits stechen wohl seine großen runden Augen mit großen Pupillen heraus. Diese hat er in Bild a, b und e leicht geschlossen und in Bild c und d ganz offen. Andererseits

wird er im neutralen Zustand meist mit einem breiten Lächeln dargestellt. Dennoch gibt es auch hierfür Ausnahmen, wie Bild d in Abbildung 11 beweist. Hier wird er anstelle eines Lächelns mit einem zum Sprechen geöffneten Mund dargestellt. Des Weiteren hat er eine leicht spitz dargestellte Nase, die in Frontalansicht zu einem Dreieck reduziert wird.

Weitere Merkmale sind seine Haare, die er an seinem Hinterkopf zu einem Pferdeschwanz zusammengebunden hat und seine Stirnfransen. Okitas Kleidung wirkt ordentlich, wobei er meist unterschiedliche Kleidung trägt, sowohl in weiß, schwarz, aber auch mit Mustern aus parallelen Strichen. Darüber trägt er im Dienst seine Uniform, wobei diese zuerst hellblau – im Manga hellgrau – und später schwarz ist. Diese Darstellung lässt ihn, vor allem durch die runden Augen und das Lächeln, jung und etwas feminin aussehen. Dennoch behält er durch seine zerzausten Haare ein gewisses Lausbuben-Image. In seiner eher ordentlichen Gesamterscheinung macht Okita einen freundlichen Eindruck, sodass er auf den ersten Blick gar nicht so wirkt, als wäre er tatsächlich ein zum Töten fähiger Schwertkämpfer, obwohl er stets bewaffnet ist (Abb.9).

Da die fünf Bilder alle Darstellungen aus verschiedenen Bänden sind, lassen sich zwei weitere Erkenntnisse ziehen: erstens, wie sich die Darstellung mit der Veränderung im Zeichenstil der Autorin wandelt hat und zweitens, da die Geschichte chronologisch verläuft, wie sich die Darstellung des Älterwerdens bei Okita äußert. Im Bezug auf den ersten Punkt ist eine radikale Veränderung innerhalb der ersten Bände der Serie zu erkennen, wo ein genereller Wandel im Zeichenstil innerhalb der ersten drei Bände stattfindet. Zwischen den Abbildungen aus Band 10 bis 20 sind kaum Veränderungen wahrzunehmen. In der Darstellung e aus Band 22 ist zu erkennen, dass Okitas Haare im Laufe der Zeit etwas glatter werden, was ihn eine Spur erwachsener wirken lässt. Abgesehen davon bestehen keine weiteren Anzeichen einer körperlichen Veränderung (Abb.9). Die einzige Unterscheidung, die getroffen wird, ist die Unterteilung in die Darstellung aus der Erzählzeit und in die Darstellung in Szenen aus der Kindheit, welche ebenfalls beginnend bei seiner Geburt erzählt wird. Diese wird in *Kaze hikaru* wie bereits erwähnt auf das Jahr 1844 festgesetzt (Watanabe 2001a:77).

Im Bezug auf sein Aussehen wird er von seinen Mitmenschen gerne als „Flundergesicht“ bezeichnet, wobei dieser Ausdruck für besonders flache Gesichter verwendet wird (Watanabe 2006c:89 und B22:46). Dies soll eine humoristische Anspielung darauf zu sein, dass der historische Okita im Gegensatz zu der Darstellung im Manga eigentlich gar nicht für sein gutes Aussehen bekannt war, worauf Watanabe sich auch in ihrem Schlusswort bezieht (Watanabe 1998a:185).



Abbildung 9 Neutrale Darstellungen Okitas (Watanabe 1997:55, 2001c:7, 2002b:82, 2006b:173 und 2007a:Cover)



Abbildung 10 Okitas soziales Umfeld (Watanabe 1998b:95, 2001b:51, 2001b:147 und 2002a:39)

4.2.2. Okita in seinem sozialen Umfeld

Nun stellt sein neutraler Gesichtsausdruck Okita häufig mit einem Lächeln als eher fröhlichen Charakter dar, was in Anbetracht seiner Karriere auf den ersten Blick eher konträr wirkt. Es stellt sich die Frage, ob diese Eigenschaft tatsächlich überwiegt, welche Emotionen er häufig zeigt, was sich daraus über seinen Charakter erfahren lässt und welche Strukturen sich im Zusammenspiel mit seinen Handlungen, beziehungsweise Reaktionen auf Handlungen anderer Charaktere, ergeben. Dies soll nun unter Berücksichtigung des Gefühls-Codes und der in Abbildung 3 in Kapitel 1 aufgelisteten Schlagworte zur Charakteranalyse geschehen.

Okita befindet sich in seiner Position als Truppleiter der Shinsengumi einerseits in einer führenden Position und steht somit in direktem Kontakt zu den obersten Vorgesetzten sowie Gleichgesetzten, andererseits ist er selbst eine Respektperson für seine Untergebenen. Eine weitere Gruppe seiner sozialen Kontakte sind eine geringe Anzahl an Personen außerhalb der Shinsengumi: die Kinder aus der Nachbarschaft, ein Schwertschmied oder ein Mädchen aus dem Rotlichtviertel. Dadurch ist sein sozialer Alltag vor allem geprägt von militärischen Rangordnungen. Er steht in direktem Kontakt zu seinen Vorgesetzten Kondō und Hijikata, die er bereits seit seiner Kindheit aus dem Shiei-kan kennt, weshalb die beiden wichtigen Bezugspersonen für ihn sind. Kondō gewann das Vertrauen des noch jungen Okita relativ schnell nach seiner Ankunft im Shiei-kan, als er das verwirrte Kind bei ihrer ersten Begegnung tröstet.

Okita wird als kleiner Junge als äußerst weinerlich dargestellt, und er genießt die völlige Aufmerksamkeit seiner Schwester und deren Familie, die sich um ihn kümmern, nachdem seine Eltern früh verstarben. Als er ins Shiei-kan geschickt wird, fühlt er sich von seiner Familie verstoßen, und erst seine Begegnung mit Kondō kann ihn wieder aufmuntern, was die besondere Beziehung Okitas zu Kondō erklärt. Auch seine Stärke im Kampf hinterlässt bei Okita Eindruck.

Hijikata hingegen stellt einerseits als guter Freund Kondōs einen Konkurrent für Okita dar, andererseits piesackt er den jungen Okita stets, was zunächst zu einer Feindschaft zwischen den beiden führt. Allerdings gewinnt er das Vertrauen des Jungen schließlich dadurch, dass Okitas diesen als eigentlichen Förderer erkennt und einsieht, dass all die Sticheleien vor allem dazu dienen, ihn zum Kämpfen anzuregen und so stärker zu machen, sodass er doch noch am Training der Schwertschule teilnehmen kann (Watanabe 2001:107-182).

In humoristisch überzeichneten Szenen bezeichnet Okita sogar im Erwachsenenalter noch Kondō als seinen Vater und Hijikata als seine Mutter, beispielsweise, als er versucht,

einen Streit der beiden zu schlichten (Watanabe 2001c:62). Dies dient vor allem der Betonung der Bedeutung der beiden für Okita als eine Art Familienersatz und der Hervorhebung seines kindlichen Charakters. Auch seine Einordnung seiner „liebsten“ Personen in Ränge betont diesen kindlichen Charakter in seinem sozialen Leben. Hierbei betont er stets, dass Kondō auf einem unerschütterlichen Platz 1 stünde, wobei er um ihn zu beschützen jederzeit bereit sei, im Kampf zu sterben.

Seine zweitwichtigste Person ist Hijikata. Kamiya allerdings steht für ihn „nur“ auf Platz drei, zumindest so lange er sich seiner Gefühle Kamiya gegenüber nicht bewusst ist. Als er seine Liebe schließlich erkennt, verschiebt sich diese Ordnung, wobei Okita dies nicht direkt ausspricht, sondern in Gedanken zu sich sagt, dass er nun zwei Personen hat, die er beschützen muss: Kondō und Kamiya (Watanabe 2007a:90-91).

Besonders vor diesen drei wichtigsten Bezugspersonen zeigt der Schwertkämpfer seine kindliche Persönlichkeit. Dies äußert sich einerseits in seiner Art, über die drei zu reden, wobei er in diesen Darstellungen gerne in Super-deformed Zeichenstil, einem Zeichenstil in dem die Proportionen eines Charakters unter Betonung des Kopfes verzerrt werden und der zur Betonung von humoristischen Szenen oder Niedlichkeit angewendet wird, dargestellt wird (Ossmann 2004:35). Um ihn herum Herzsymbole abgebildet sind, wie in Bild a aus Abbildung 10 ersichtlich ist. Außerdem zeigt er seine Zuneigung auch durch körperliche Nähe, so wie sie auch zwischen Eltern und ihren Kindern üblich ist. Obgleich hier Okitas Gefühle unschuldig sind, sind dennoch homoerotische Züge zu erkennen, wie in Bild b zu erkennen ist. Links und rechts von diesem Bild reflektiert Yamanami Keisuke folgendermaßen über Okita: „Es steht ohne Zweifel fest, dass sein Leben Kondō gehört. Seine ‚Treue‘ als *bushi* und seine ‚Liebe‘ kann Okita in seinem Inneren wohl nicht zuordnen“ (Abb. 10:b). Dass er seine Gefühle nicht richtig zuordnen kann, ist ebenfalls ein Zeichen für diese Kindlichkeit.

Außerdem fällt es Okita schwer, längere Zeit von Kondō getrennt zu sein, was sich vor allem durch ein Schmollen einerseits mit nach vorgeschobener Unterlippe, nach unten gezogenen Augenbrauen, aber gleichzeitig durch Schattierungen leicht erröteter Wange ausdrückt. Außerdem wechselt er im Bild c hier zu einem kindlichen Sprachstil, als er jammert, dass er es nicht verstehen kann, warum er nicht mit Kondō auf die Gesandtschaft durfte. Hierbei verwendet er zu Beginn „*datte*“, welches als „aber“ zu übersetzen ist und am Satzende „*da mono*“, einen Ausdruck, der seine Empathie betont. Dieser steht zumeist in Kombination mit „*datte*“ und wird vor allem von Kindern in der gesprochenen Sprache verwendet (Andō 2007:32).

Im Bezug auf seine Sprache ist hinzuzufügen, dass Okita für gewöhnlich fast ausschließlich die Höflichkeitssprache verwendet (Lewin 1981:1745-1748). Diese verdeutlicht seinen Respekt seinen Vorgesetzten aber auch Untergebenen gegenüber. Da es in der japanischen Sprache eine ganze Reihe von Selbstbezeichnungen gibt, spielt diese auch eine Rolle für die Selbstdarstellung einer Person. Okita verwendet für sich das neutrale Wort *watashi*, welches in militärischen Einrichtungen generell häufig verwendet wird. Ungewöhnlich jedoch sind die Worte, die Okita gerne in den Mund nimmt. Oft denkt er über seine Mitmenschen, dass diese *kawaii*, auf Deutsch ‚niedlich‘ seien, was ein für einen Mann recht ungewöhnliches Wort ist und wiederum auf seinen Wechsel zwischen seinem erwachsenen und seinem kindlichen Charakter hinweist (Grein 2007:59 und Tsuchiya 2007:4-6).

Die Tatsache, dass er generell in einer höflichen Sprache spricht, beweist auch, dass der Schwertkämpfer in der Interaktion mit seinem Umfeld nicht ausschließlich als kindlich dargestellt wird. Schließlich hätte er sonst nie das Vertrauen seiner Vorgesetzten gewinnen geschweige denn eine derart hohe Stellung innerhalb der Shinsengumi einnehmen, können. Sobald es um „berufliche“ Angelegenheiten geht, wechselt sein Charakter zu dem eines Erwachsenen, in schwierigen Situationen folgt er direkten Anweisungen ohne zu zögern (Watanabe 2002a:121). In diesem Punkt ist sein Verhalten stark mit seinen Vorstellungen von *bushidō* verknüpft, auf die an einem späteren Zeitpunkt noch genauer eingegangen werden soll.

Eine wichtige Lektion muss Okita lernen, als er mit seiner Loyalität bei Kondō aneckt, indem er darauf besteht, Kondō nicht ohne ihn auf seine gefährliche Mission nach Hiroshima und zu einer Inspektion der dem Shōgunat feindlich gesinnten Provinz Chōshū gehen zu lassen. Dass Kondō auf Okitas Sturheit mit der Frage, wie lange er ihm noch hinterher rennen würde, wütend reagiert, versetzt Okita zunächst einen tiefen Schlag, doch schließlich findet er heraus, dass Kondōs Verhalten nicht unbegründet war: Dieser wollte Okita unbedingt am Leben sehen, da er ihn als Erben für seine Schwertschule in Edo in sein Testament eingetragen hatte. Als Okita dies erfährt, ist er überglücklich, dass er doch nicht von der für ihn wichtigsten Person gehasst wird (Watanabe 2006a:138-141). Diese Episode zeigt deutlich, dass für Okita Ablehnung seitens Kondō eine tiefe Erschütterung bedeutet, da seine Loyalität ein Zeichen seiner Dankbarkeit und Zuneigung ist und er offensichtlich auch nicht damit rechnet, dass diese nicht erwidert, beziehungsweise direkt abgewiesen wird.

Weitere wichtige Bezugspersonen sind wie bereits erwähnt Kamiya, aber auch Saitō Hajime, der Leiter des dritten Trupps. Im Bezug zu den beiden befindet sich Okita in einer Dreiecksbeziehung, welcher er sich selbst zunächst nicht bewusst ist. Während Kamiya in

Okita verliebt ist, sind Saitō und Okita – zweiterer zunächst unbewusst – in Kamiya verliebt. Obwohl Saitō Okita als Liebeskonkurrenten betrachtet, bemerkt Okita dies nicht und steht ihm als Bewunderer gegenüber. Auch will er Saitō gar nicht als Rivalen ansehen, als sich schließlich herausstellt, dass beide in dieselbe Person verliebt sind. Im Gegenteil, Okita setzt alles daran, Kamiya mit Saitō zu verkuppeln, ohne darauf zu achten, wie Kamiya darüber denkt (Watanabe 2007a:37-135).

Obwohl Okita somit in Liebesdingen über keinerlei Gespür verfügt, so ist er umso sensibler für alle anderen Angelegenheiten. In Bild d aus Abbildung 10 beispielsweise durchschaut er, dass Saitō nebenbei als Spion für Matsudaira Katamori, den Auftraggeber der Shinsengumi, arbeitet und versucht auf spielerische Weise Saitō zu überführen, indem er nebenbei Fragen darüber stellt, ob es Katamori denn gut ginge (Watanabe 2002a:38-39). Saitō, der ein nahezu unzerstörbares Pokerface besitzt, lässt sich durch Okita nicht überführen, was wiederum zu weiterer Bewunderung seitens Okita führt (Watanabe 2002a:39-40, 84, 116).

In seiner Freizeit wird Okita oft beim Spielen mit Kindern dargestellt wird, was seinen kindlichen Charakter untermauert (Watanabe 1999b:63 und 2001b:46). Außerdem hat Okita eine Vorliebe für Süßigkeiten, wie immer wieder zu sehen ist (Watanabe 1999b:48-49, 2001c:155 und 2002a:45). Dies geht sogar soweit, dass es in einem Bild zu einer erotisch angehauchten Anspielung kommt, als er so lange an Kamiya schnüffelt, bis er die Süßigkeiten unter ihrer Kleidung anhand deren Duftes ausfindig macht (Watanabe 2001b:236).

Interessant ist auch, dass entgegen der historischen Persönlichkeit bislang kaum Hinweise auf Okitas Erkrankung an Tuberkulose bestehen. Es tauchen bei Okita ab Band 19 Schmerzen in seiner Brust auf, allerdings ist dieser gleichzeitig mit seiner Angst um Kamiya und seinen Schuldgefühle verbunden, darum ist es zunächst für den Leser nicht genau erkennbar, woher seine Schmerzen stammen (Watanabe 2006a:122-123, 2006c:110-131 und 2008a:50). Es lässt sich dennoch erahnen, dass es sich hierbei bereits um die ersten schleichenden Anzeichen seiner Erkrankung handelt, wobei eine weitere Entwicklung wohl erst in den kommenden Bänden thematisiert wird.

So lässt sich Okita als jemand beschreiben, der in seinem näheren Umfeld eine kindliche Persönlichkeit besitzt, gleichzeitig aber auch Respekt und Verlässlichkeit beweist. In seinem kindlichen Verhalten versieht er gerne sein Gesicht oder schmolzt, dennoch bleibt ihm meist sein Lächeln. In seinen zwischenmenschlichen Beziehungen kann er nicht zwischen Liebe und Loyalität trennen und zeigt anderen gegenüber vor allem seine Bewunderung, anstatt sich selbst in den Mittelpunkt zu stellen.

Wie sieht es aber mit seinem weiteren Umfeld, vor allem mit seinen Untergebenen aus? Die Szenen, in denen Okita seinen Trupp in Patrouillen leitet oder im Schwertkampf unterrichtet, sind generell eher kurz gefasst, beziehungsweise laufen diese neben Konversationen nur im Hintergrund ab. Okita wird hier vor allem mit einem ernsten Gesicht gezeigt. Da seine Untergebenen die Beziehung zwischen ihm und Kamiya unterstützen, folgen diese Okitas Anweisungen, auch wenn sie nicht immer mit seiner Aufgabe als Truppleiter zu tun haben, beispielsweise als dieser versuchte, aus seiner Sicht unerfreuliche Informationen vor Kamiya zu verstecken, was beweist, dass diese Okita als Respektsperson ansehen (Watanabe 2008a: ca. 97-103). Dennoch ist hier nicht viel mehr über seine Beziehung zu seinen Untergebenen in Erfahrung zu bringen, da kaum Interaktion gezeigt wird, außer eben als Untermalung einer anderen Handlung. Das allerdings zeigt auch, dass Okita außer seiner Aufgabe kaum persönlichen Kontakt pflegt und zwischen Privatem und ‚Beruflichem‘ trennt. Dennoch gibt es die eine oder andere Ausnahme, wie Nakamura Gorō, den er später versucht mit Kamiya zu verkuppeln (Watanabe 2003b:160).

4.2.3. Kriegerdasein - Okitas *bushidō*

„Ich bin ein *bushi* [Krieger, Samurai]“ (Watanabe 2002a:160 und 2004:88-89). Dies betont Okita im Laufe der Geschichte immer wieder. Was aber bedeutet dies für Okita? Im Bezug auf seine zwischenmenschlichen Beziehungen ist bereits von einem Aspekt von Okitas *bushidō* gesprochen worden: seiner absoluten Loyalität *Kondō* gegenüber. Diese steht für Okita an allererster Stelle, wobei ein Schlüsselwort, welches er hierbei verwendet, *shinjiru*, auf Deutsch entsprechend dem Verb ‚vertrauen‘ ist (Watanabe 1999b:63).

Als *Kondō*, welcher den Shōgun von seinem angedrohten Rücktritt abhalten will, sich vor dessen Kutsche wirft und einen Kniefall macht, rettet Okita diesen zuerst vor den Schwertern der Wachen des Shōguns und verkündet dann, dass, sollte der Shōgun den Tod seines Vasallen befehlen, er selbst seinen Vorgesetzten töten würde, und, sollte dies ebenfalls der Befehl sein, darauf zum *seppuku* bereit sei. Dies zeigt, dass er als Mitglied der Shinsengumi zwar dem Shōgun zur Treue verpflichtet ist, aber ebenso zu *Kondō* hält und im Sinne von *Kondō*s Loyalität dem Shōgun gegenüber zu handeln und sogar sein Leben selbst zu verlieren bereit ist (Abb.11:a).

Diese Loyalität und das Vertrauen in *Kondō* ist der Schlüssel zu Okitas Pflichtbewusstsein, welches sich darin äußert, dass er Aufträge ausführt, ohne diese zu hinterfragen. Viel mehr noch, er befolgt diese mit einem Lächeln im Gesicht, selbst wenn er womöglich einen guten Freund töten muss, wie im Falle von Kamos und besonders

Yamanamis (Watanabe 1998b:180-181 und 2002b:121). Die Annahme des Auftrages zur Ermordung Serizawas ist in Bild b der Abbildung 11 deutlich zu erkennen. Des Weiteren führt diese Loyalität dazu, dass Okita alles, was ihm bei der Erfüllung seiner Aufgabe im Wege stehen könnte, von sich zu schieben versucht, vor allem seine Gefühle Frauen gegenüber. Dies liegt in seiner Angst davor begründet, nicht mehr in der Lage zu sein, sein Leben auf dem Schlachtfeld zu riskieren, sollte er sich erst einmal verliebt haben.

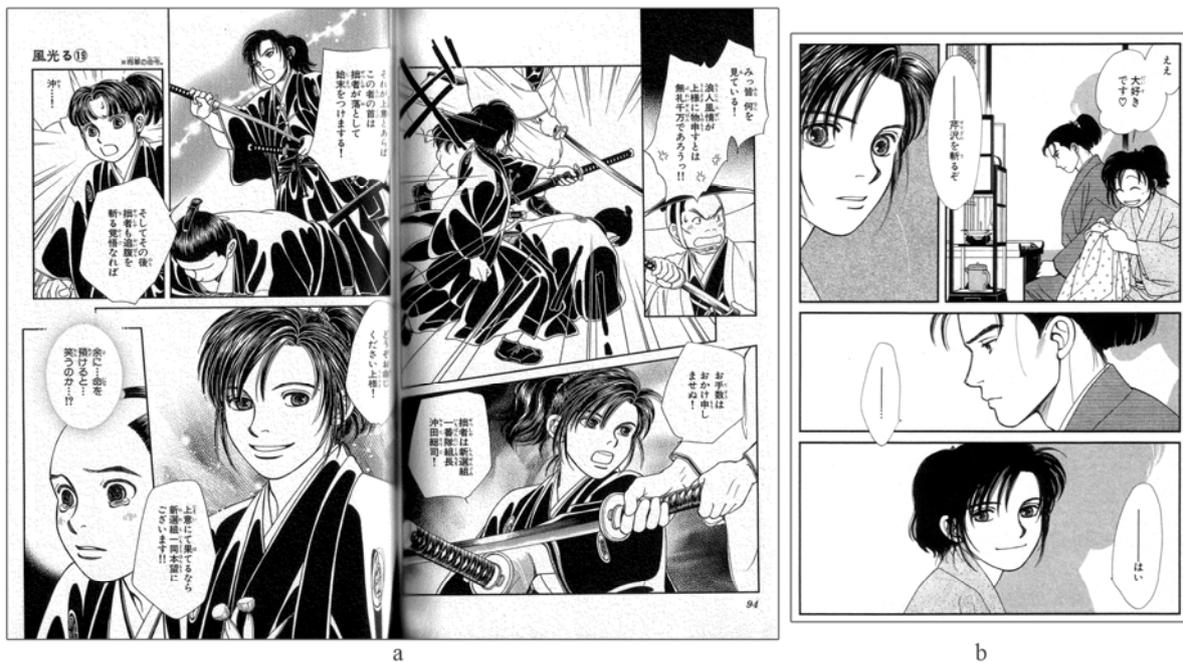


Abbildung 11 Okitas *bushidō* (Watanabe 2006a:93-95, 1998b:180, 2001a:170 und 2007a:164)

Neben dem Verschließen vor romantischen Gefühlen zu verschließen ist ein weiteres Element seines *bushidō* auch vor der Trauer. Die Szene, als Okita nach seiner Assistenz bei Yamanamis *Seppuku* zu Kamiya geht, um sie zu trösten, verdeutlicht dies besonders: Sie bittet ihn zu weinen, da der Schwertkämpfer seine Trauer nicht durch sein Lächeln durchblicken lässt. Als sie ihn fragt, ob er denn gar keine Gefühle besäße, begründet Okita sein Verhalten damit, dass er ein *bushi* sei und dass es für ihn, würde er der Form wegen weinen, bedeuten würde, den Verstorbenen „wegzuwerfen“. Da es ihm verboten ist zu weinen, wischt er Kamiya mit seinem Taschentuch die Tränen weg, da sie es als ihre Aufgabe sieht, nicht nur ihre eigenen Tränen, sondern auch stellvertretend für ihn zu weinen (Watanabe 2002b:160-164).

An dieser Stelle ist hinzuzufügen, dass in humoristischen Szenen durchaus Tränen verwendet werden, diese jedoch nicht als solche zählen, da es sich um Symbole zur übertriebenen Darstellung handelt und nicht Okitas tatsächliche Gefühle von Trauer dargestellt werden. Im Bezug auf diese ist es Kamiya, die erkennt, wie Okita seine verdrängte Trauer kompensiert: indem er sich nachts in den Wald zurückzieht und dort alleine trainiert (Watanabe 2006a:130). Vor allem in den späteren Bänden von *Kaze hikaru* wird immer wieder gezeigt, wie Okita in der Nacht im Wald oder in der Halle trainiert, und dies hängt oftmals auch mit seinem Wunsch nach Zerstreung und Ablenkung von Problemen zusammen (Watanabe 2002b:38-41 und 2007a:134-135). Dies zeigt wiederum, dass die Darstellung des Charakters ziemlich vielschichtig ist, sodass Okita trotz seinem sich selbst auferlegten strengen *bushidō* seine Gefühle nicht gänzlich unterdrücken kann und für ihn das Feilen an seiner Technik mit dem Schwert somit als eine Art Ventil zu fungieren scheint.

Bereits als Junge beginnt Okitas Liebe zum Schwert. In Bild c aus Abbildung 11 ist er bei seinem ersten wirklichen Duell abgebildet, bei dem er unter Beweis stellen muss, dass er talentiert genug ist, um in das Shiei-kan aufgenommen zu werden. Hier ist zu erkennen, dass er all seine Kräfte aufwendet, symbolisiert durch die Flammen, die im Hintergrund seine Gefühlslandschaft darstellen und durch den Schweiß an seiner Stirn. In dieser Szene sagt der Junge in Gedanken zu sich selbst, dass er stark sein muss und nicht weinen darf, obwohl er noch zuvor als Heulsuse bekannt war (Abb.11:c).

Wie hoch das Schwert in Okitas Wertschätzung steht, kommt auch zur Geltung, als in der Shinsengumi die Benützung von Schusswaffen eingeführt wird. Hier verweigert er das Training mit folgender Begründung: „Wenn ich auch nur einmal auf den Geschmack dieser Bequemlichkeit komme, unterliege ich ihr womöglich noch... Aber wenn ich mich an ein Töten ohne das Gesicht des sterbenden Gegenübers zu sehen, oder in seinem Blut zu baden

gewöhne, dann fürchte ich, ist das das Ende des *bushidō*. Mit jedem einzelnen Schlag die Sünde des Mordens zu erfahren – gerade deswegen ist das Schwert bestimmt nicht unredlich zu schwingen. Wenn das nicht in meiner Brust verankert ist, so fürchte ich, dass so ein Faulpelz wie ich mich irgendwann nicht einmal mehr an die Rechtschaffenheit erinnern kann“ (Watanabe 2005:139).

Interessant sind auch die Reaktionen seines Umfelds auf Okitas *bushidō*. In einem Gespräch mit dem Arzt Matsumoto sagt er: „Ich bin ein *bushi*. Ich habe etwas, das wichtiger ist als Frauen oder die Liebe. Ein stärkerer Schwertkämpfer als jeder andere zu werden und Kondō zu helfen. Wenn es darum geht, diesen Herzenswunsch zu erfüllen, kann ich nicht Sorge tragen, um Dinge, die ich verlieren könnte“ (Watanabe 2004:88-89). Der Arzt reagiert mit Überraschung über die veraltete Denkweise und denkt, dass der Schwertkämpfer dafür heute als *yabo* bezeichnet würde, was so viel wie ‚weltfremd‘ oder ‚grob‘ bedeutet.

Wenn nun von der Theorie von Okitas *bushidō* und Schwertkampf die Rede ist, ist es auch interessant zu analysieren, wie Okita in Kampfszenen tatsächlich dargestellt wird. Diese dauern in *Kaze hikaru* meist nur wenige Seiten, auch bei wichtigen Kämpfen. In der Regel erklärt sich die kurze Dauer der Kämpfe darin, dass es sich hierbei meist nicht um Duelle handelt, sondern um gezielte Morde. Hierbei wählt die Autorin meist eine Großaufnahme der Szene, in der Okita seinen Gegner gerade mit seinem Schwert durchschneidet. Dadurch wirkt es, als würde er seine Gegner schnell und brutal töten oder zumindest verstümmeln, was ihn stark und beinahe unbesiegbar wirken lässt (Watanabe 2001b:36, 2002b:160 und Watanabe 2008b:143). Eine Szene, in der Okita im Kampf sogar die Kontrolle über sich verliert und seinem Gegner den Kopf spaltet, ist in Bild d abgebildet (Abb. 11:d). Somit ist zusammenfassend festzuhalten, dass bei Okita trotz der kurzen Dauer dieser Szenen eine auffällige Wandlung seiner Persönlichkeit im Kampf oder auf dem Schlachtfeld auftritt.

Im Kampf zeigt Okita nicht nur durch den brutalen Umgang mit seinen Gegnern eine überraschend kalte Seite, sondern er beweist auch, dass er ohne zu zögern anderen zu Hilfe eilen würde. In mehreren Szenen taucht er außerdem wie aus dem Nichts auf, um im richtigen Moment vor allem Kamiya oder auch einmal Hijikata zu retten (Watanabe 1999b:106 und 2003a:32). Im Laufe der Geschichte rettet er vor allem Kamiya immer wieder, vor allem vor sexuellen Übergriffen. Dennoch muss sich Okita gegen Mitte der Geschichte eingestehen, dass er ihr nicht immer zu Hilfe eilen kann bzw. sogar sollte, damit sich Kamiya selbst im Kampf weiterentwickeln kann. Dennoch gelingt es ihm nicht, sie ganz alleine zu lassen und beobachtet die Szene meist aus dem Hintergrund, bevor er sie schließlich aus der Situation befreit und mit ihr flieht (Watanabe 2003b:146-150). Seine Hilfsbereitschaft zeigt, dass er im

Kampf nicht ausschließlich zu einem brutalen Schlächter wird, sondern das Töten für ihn auch einen wesentlichen Zweck, zum Beispiel die Rettung einer geliebten Person, bedeutet.

4.2.4. Liebe – Okitas Beschützerrolle

Das wohl komplexeste Verhaltensmuster zeigt Okita in Bezug auf Kamiya. Wie bereits erwähnt betrachtet er das junge Mädchen zunächst als seinen Schützling. Seine Art des Beschützens beschränkt sich nicht nur darauf, Kamiya im Ernstfall zu retten, sondern besteht auch darin, sie im Alltag beschützen zu wollen. Diese Eigenschaft kommt auch außerhalb von Kampfsituationen zum Vorschein: Okita reagiert beispielsweise sofort, als sie vor Überarbeitung zusammenbricht und bringt sie zu einem Arzt (Watanabe 2004:176). Auch sieht er es als Teil seiner Aufgabe, Kamiya in ihrer Neugier zu bremsen, da sie sich dadurch gerne unnötig in Gefahr bringt. Aus diesem Grund bittet er sie zweimal darum, ihm zu versprechen, sich nicht in fremde Angelegenheiten zu mischen (Watanabe 2005a:84-85 und 2007b:171-172).

In seiner Beschützerrolle geht er sogar soweit, dass er Kamiya auch vor unangenehmen Situationen bewahren will. Als er erfährt, dass Sakamoto Ryōma, von dem Kamiya überzeugt war, dass er kein Mörder und ein guter Mensch sei, bei seiner Flucht nach einer Razzia zwei Personen erschossen hat, versucht er sogar mit Hilfe seiner Untergebenen, diese Information vor Kamiya zu verbergen, aus Angst, Kamiya würde in Tränen ausbrechen. Schlussendlich stellt sich heraus, dass er die Neuigkeit nicht vor Kamiya geheim halten konnte, und dass er ihre Reaktion darauf sogar komplett falsch eingeschätzt hat (Watanabe 2008a:95-102). Diese Episode zeigt deutlich, wie sehr er sich in seine übereifrige Beschützerrolle hineingelegt hat, schließlich hat er bereits zuvor erkannt, dass er Kamiya – zumindest im Kampf – nicht immer beschützen kann, beziehungsweise dies gar nicht nötig ist.

Dass Okita sich als Beschützer von Kamiya sieht, ist bekanntlich darauf zurückzuführen, dass er Kamiyas Geheimnis kennt und ihr dabei helfen möchte, dies zu wahren. Allerdings vergisst er immer wieder, dass sie auch tatsächlich ein Mädchen ist. Als er mit Kamiya ein Foto machen lässt, ist dies ersichtlich: für dieses Foto lässt er sie zum Scherz einen Frauenkimono anziehen. Er empfindet es als ungemein unterhaltsam, Kamiya so „kostümiert“ zu sehen, obwohl es für ihn nicht das erste Mal ist, Kamiya in Frauenkleidung zu sehen. Er bemerkt allerdings erst, als er das Foto später sieht, dass er und Kamiya darauf wie ein Ehepaar aussehen, wobei er auch hier wieder aus Verlegenheit errötet, ein Zeichen,

dass er sich in diesem Moment wieder erinnert, dass Kamiya gar kein Junge ist (Watanabe 2006a:174-178 und 2006b:27-28).

Dass er sich dessen wieder bewusst wird, geschieht meist in Situationen, in denen ihr Geheimnis in Gefahr ist – ein erzählerisches Muster, das immer wieder auftaucht: nachdem Kamiya in eine scheinbar aussichtslose Situation gerät, versucht Okita, sie gegen ihren Willen davon zu überzeugen, die Shinsengumi zu verlassen. Am Ende löst sich das Problem, meist durch eine glückliche Wendung oder durch Kamiyas Bemühungen. Generell entstehen die Geschichten meist dadurch, dass Kamiya sich durch ihre Neugier in Gefahr bringt, oder dadurch, dass Okita nicht in der Lage ist, sich rechtzeitig mit Kamiya auszusprechen beziehungsweise sie vor einer drohenden Gefahr zu warnen. Beispiele für diese Muster, in denen Okita versucht, Kamiya zum Austritt aus der Shinsengumi zu bewegen, sind in Band 3, 10, 13 bis 14 und 22 zu finden.

Okitas Verhalten Kamiya gegenüber findet in Band 13 und 14 zudem eine überraschende Veränderung. Als er erfährt, dass er – ohne Kamiya – auf eine Gesandtschaft nach Edo fahren soll, ist er überzeugt, dass sie sich in seiner Abwesenheit nicht alleine verteidigen kann. So zeigt er Kamiya gegenüber seine kalte Seite, so wie aus seinen Kampfszenen bereits bekannt ist. Er fordert das Mädchen zu einem Duell und schlägt sie dabei ohne Zurückhaltung zu Boden und gegen die Wand um ihr zu demonstrieren, dass sie in einem echten Kampf keine Chance hätte. Er fordert sie zu einem weiteren Kampf heraus, bei dem sie, sollte sie verlieren, ihr Geheimnis offiziell bekannt geben müsse. Dadurch wird ersichtlich, dass er in seiner Beschützerrolle sogar soweit geht, seinen eigenen Schützling zu verletzen, um sie vor einer aus seiner Sicht noch größeren Gefahr zu bewahren. Auch gibt er sich selbst die Schuld dafür, da er der Ansicht ist, Kamiya verhätschelt zu haben, sodass sie selbst nicht stark genug sei (Watanabe 2003a:57-182)

Seine Angewohnheit, sich mit Schuldgefühlen dieser Art zu beladen, behält er auch später noch bei, wobei der Leser hier über den Begriff *amasa* Kamiya gegenüber, welches sich am ehesten mit ‚Nachsichtigkeit‘ übersetzen lässt, stolpert (Watanabe 2008a:69-70). In der Szene, als er Kamiya herausfordert, erkennt Okita schließlich, dass Kamiya sehr wohl in der Lage ist, alleine mit ihrer Situation zurechtzukommen und sogar über sich hinauszuwachsen und er lernt schließlich, dass er ihr diesbezüglich vertrauen kann (Watanabe 2003a:57-182 und 2003b:9-37).

In Band 15 findet sich in einer Geschichte das gegenteilige Verhaltensmuster Okitas. Hier holt Okita Kamiya zurück, als diese von sich fortgeht, als sie zu einer ärztlichen Untersuchung gerufen wurde. Okitas Verhalten ist damit begründet, dass er fürchtet, dass

Kamiya eine ernste Krankheit haben könnte, wobei er anstatt direkt zu sagen, weshalb er sie unbedingt zum Arzt bringen will, sie schlägt, als sie sich wehren will. Dies verdeutlicht, dass er sich oft nicht wirklich mit Worten artikulieren kann oder will und stattdessen eher Handlungen setzt, manchmal auch Gewalt (Watanabe 2003c:71-117).

Dass seine Unfähigkeit zu einer Aussprache allerdings auch weitgehende Folgen haben kann, zeigt folgende Episode: Hijikata verdächtigt Okita einer homosexuellen Beziehung zu Kamiya, woraufhin er, um diesen Verdacht zu widerlegen, sein Verhalten Kamiya gegenüber ohne Vorwarnung ändert: Okita versucht, sie von sich zu schütteln und stößt sie weg. Dies führt schließlich soweit, dass Kamiya ihn völlig fehlinterpretiert und befürchtet, dass er ihre wirklichen Gefühle entdeckt haben könnte, woraufhin sie Fahnenflucht begeht (Watanabe 2006c:22-107). Auch in dieser Situation zeigt er überraschender Weise eine unerwartete Reaktion. Obwohl er stets bemüht war, Kamiya von der Shinsengumi loszulösen, ist er sich bewusst, dass er das Mädchen im Falle einer tatsächlichen Desertion zurückholen und töten muss. In dem Moment, als er dies begreift, ist er zunächst wütend und im nächsten Moment panisch und beginnt am ganzen Körper zu zittern (Watanabe 2006c:109-110). Die Folgen dieser Episode sollen an einem späteren Punkt aufgegriffen werden.

Nun aber noch einmal zu der Tatsache, dass Okita immer wieder vergisst (bzw. verdrängt), dass Kamiya ein Mädchen ist. Diese hilft ihm, seine psychischen Probleme mit Mädchen zu überwinden, die er aufgrund eines Jugendtraumas mit sich trägt: Noch bevor er nach Kyōto kam, gestand ihm ein Mädchen, Sae-chan, dass er selbst eigentlich auch gerne hatte, ihre Liebe. Er wies sie jedoch ab, da er sich gänzlich dem Schwertkampf widmen wollte, worauf sie sich das Leben zu nehmen versuchte. Dies führt dazu, dass Okita später nahezu jeglichen Kontakt zu Mädchen abblockt und jegliche romantische Gefühle verdrängt. Dem Arzt Matsumoto, der Okitas Problem mit Frauen erkennt, erklärt er folgendermaßen: „Diese als Mädchen bezeichneten Lebewesen, die einfach durch ein bloßes Wort von mir, und nicht für irgendjemanden ihre Leben wegwerfen, verstehe ich nicht. Das macht mir Angst und ekelt mich an, sodass ich mich schon weiß Gott wie viele Tage übergeben musste“ (Watanabe 2004:87).

Als Sae-chan in Kyōto auftaucht, spricht er sich nach anfänglichem Ignorieren ihrer Person doch noch mit ihr aus, nachdem er von Hijikata dazu gezwungen wurde (Watanabe 2002b:58-125). Somit schafft er es, seine innere Blockade zu überwinden. Okita erklärt sich, dass dies daran liegt, dass er Kamiya versprochen hat, sie als Jungen zu sehen. Diese Szene wird im Manga folgendermaßen dargestellt: Zunächst wird Okita in Gedanken versunken

gezeigt: „Wann ist er mir wohl gezogen worden? Der Dorn, der bis vor kurzem noch stechend geschmerzt hat... Mit Mädchen wollte ich unter keinen Umständen zu tun haben, dachte ich selbst sogar...“ (Watanabe 2002b:37). Auf der darauffolgenden Seite ist Kamiya, umrandet von Kirschblüten, als sein Gedankenbild dargestellt, die gerade sagt, dass sie kein Mädchen, sondern ein *bushi* sei. Daraufhin folgt eine Darstellung von Okita mit weit aufgerissenen Augen, der zu sich selbst sagt: „Aah... Kamiya?“ Diese ist mit der Abbildung von Kamiya durch eine klare Linie getrennt, nur ein Zweig mit Kirschblüten, der als Ausschmückung um das Mädchen herum abgebildet ist, verbindet Okita und sein Gedankenbild (Abb.12:a). Seine Erkenntnis führt auch dazu, dass er nun auch tatsächlich begreift, dass Kamiya kein Junge ist. Er hält aber weiterhin an seinem Versprechen, sie als Junge zu betrachten, fest (Watanabe 2002b:-184-185).

Dass Okita sich tatsächlich bewusst geworden ist, dass Kamiya ein Mädchen ist, führt in Folge allerdings zu weiteren Bemühungen, sie aus der Shinsengumi zu vertreiben, beziehungsweise gegen ihren Willen heimlich einen potenziellen Gatten für sie zu finden. Nachdem er nach seinem ersten Versuch, sie zu verkuppeln, bemerkt, dass er Kamiya damit verletzt hat, entschuldigt er sich zwar, wiederholt jedoch sein Fehlverhalten noch einmal, wenn auch unter Gewissensbissen (Watanabe 2003b:160 und 2007a:110-146). Kontrovers ist dieses Verhalten insofern, dass er zwar für Kamiya nach potentiellen Ehepartnern sucht, er selbst die Ehe verweigert, wie im vorangegangenen Kapitel bereits erläutert wurde. Nur einmal hatte er ein *omiai*, ein arrangiertes Kennenlernen potenzieller Ehepartner, wobei er dieses nur auf Befehl akzeptiert hat. Er nahm dieses nicht wirklich ernst und zog es stattdessen vor, wieder Kamiya aus einer gefährlichen Situation zu befreien (Watanabe 2004:138-146 und 2005a:6-26). Obwohl Okita und Kamiya auch privat viel Zeit miteinander verbringen, zeigt sein Verhalten, dass er Kamiya nur schwer einschätzen kann und sich einbildet, zu wissen, was für Kamiya das „Beste“ sei, dadurch aber einen Fehler nach dem anderen begeht.

In seinem Umfeld haben zwar mehrere Personen früher oder später verstanden, dass zwischen Okita und Kamiya romantische Gefühle bestehen oder bestehen könnten, dennoch erkennt Okita selbst seine eigenen Gefühle nicht. Dies liegt vor allem daran, dass er diese aufgrund seines Traumas abblockt. Er zeigt zwar einmal seine Eifersucht Itō gegenüber, welcher bei jeder erdenklichen Möglichkeit versucht, sich an den aufgrund seiner „mädchenhaften“ Schönheit beliebten „Jungen“ heranzumachen, bemerkt aber nicht den Grund für diese Eifersucht. Im Gegenteil, nachdem Kamiya erklärt, dass es sie stört, von Itō angefasst zu werden, wird Okita völlig verlegen, da er selbst auch ständig Kamiya berührt, da

er sich nicht immer bewusst ist, dass sie eigentlich ein Mädchen ist (Watanabe 2001c:129-132). Zuvor war er in einem ungünstigen Moment auf Kamiya und Yamanami getroffen, die gerade herumscherzten. Okita reagierte zunächst überrascht, zeigte aber keinerlei Anzeichen von Eifersucht, worauf ihn Yamanami schließlich fragte, ob er denn nicht eifersüchtig sein sollte, woraufhin Okita jedoch keine Antwort wusste (Watanabe 2001c:110-112). Okitas Reaktion auf Yamanamis Frage ist in Abbildung 12, Bild b zu sehen, wobei hier zu erkennen ist, dass die Autorin diese Szene mit Hilfe eines Wechsels im Zeichenstil sowie anhand von Kommentaren humorvoll überzeichnet.

In Situationen, in denen Okita längere Zeit von Kamiya getrennt ist, muss er bereits relativ zu Beginn des Manga immer wieder an sie denken (Watanabe 2000b:131-146). Dies ist in Bild c in Abbildung 12 zu erkennen: Okita blickt in den Sternhimmel und meint zu Kamiya, wie schön doch der Himmel sei. Als er schließlich feststellen muss, dass sein Schützling gar nicht da ist, bemerkt er, dass es für ihn bereits zu einer Selbstverständlichkeit geworden ist, dass Kamiya immer bei ihm ist und er sie deswegen automatisch anspricht (Abb.12:c).

Okita fällt Kamiya auch mehrmals aus Freude oder Erleichterung um den Hals, wobei hier in der Darstellung vor allem auf eine romantische Atmosphäre gesetzt wird. So auch als er sie in der darauffolgenden Szene nach mehreren Tagen wieder sieht, als sie ihm auf das Schlachtfeld folgt. Die beiden umarmen sich im Sonnenuntergang, wenn auch vor allem weil Kamiya stolpert und ihm direkt in die Arme fällt (Watanabe 2000b:148-149). Oder in einer anderen Szene, als Okita nach ihrer ärztlichen Untersuchung erfährt, dass Kamiya nicht schwer krank ist und ihr Geheimnis nach ihrer Untersuchung vom Arzt gehütet wird, wobei seine Erleichterung durch die Umarmung verdeutlicht wird, wie aus Bild d in Abbildung 12 zu entnehmen ist. Außerdem spendet er Kamiya Trost, indem er sie in die Arme nimmt, ebenfalls mittels romantisch untermalter Szene, wie in Bild e zu erkennen ist. Hier umarmt er sie, nachdem er mit ihr in einer Seitengasse verschwunden ist, sodass die beiden nicht gesehen werden und tröstet sie, nachdem sie geschlagen wurde. In der Szene werden mit Hilfe von Rasterfolie die Charaktere unter dem Schatten der Häuser gezeigt, wobei in den Augen ein weißer Punkt ausgelassen wurde, um die Augen glänzend wirken zu lassen. Auch ist wieder Okitas Lächeln zu sehen, während er Kamiya durch die Haare streicht, um sie zu beruhigen.



Abbildung 12 Okitas Beziehung zu Kamiya (Watanabe 2002:138, 2001c:112, 2000b:134, 2003c:141 und 2005a:122)

Dennoch braucht Okita von diesem Zeitpunkt an noch einige Zeit, bis er seine Gefühle zuordnen kann, wobei er sich dieser letztendlich in Band 21 bewusst wird. Okita erkennt seine Liebe zu Kamiya, nachdem sie nach dreitägiger Abwesenheit in der letzten Nacht, bevor ihre Desertion bekannt gegeben werden müsste, schließlich doch noch zur Shinsengumi zurückkehrt. Als Okita, gerade dabei den einzigen Hinweis auf Kamiyas Asyl zu vernichten, diese schlafend in der Trainingshalle findet, kann er zum ersten Male seit er ein Kind war seine Tränen nicht mehr zurückhalten. In dieser in Bild a aus Abbildung 13 abgebildeten Szene denkt er: „Ich wusste nicht, dass selbst wenn ich sie lieben gelernt habe, mir die Tränen kommen“ (Watanabe 2006c:178-189). Okita muss sich zudem eingestehen, dass er die Person, die er liebt, nur wenige Tage davor noch aus Wut und Enttäuschung über ihre Flucht umbringen wollte und erschrickt über die Unkenntnis seiner Gefühle (Watanabe 2007a:42-43).

Von diesem Zeitpunkt an findet in ihm eine weitreichende Veränderung statt. So versucht er zunächst, Kamiya so gut wie möglich aus dem Weg zu gehen, da er, sobald er sie erblickt, sofort von oben bis unten errötet. Auch als er, wie in Bild b zu sehen ist, die Verletzung seines Schützlings versorgen soll, errötet er so sehr, dass er zunächst wieder davonlaufen will und muss von Kamiya daran erinnert werden, dass sie ja unter „Männern“ seien und es in Ordnung sei, dass er sie anfasse (Abb.13:c). Auch in Gesprächen mit Saitō gerät er unweigerlich in Verlegenheit, sobald es um Kamiya geht. Dies äußert sich darin, dass er ständig *no* in der Silbenschrift *hiragana* an die Wand zeichnet. Auch findet in solchen Szenen ein Wechsel im Zeichenstil zum Super-deformed-Stil statt, was eine lächerliche Darstellung bewirkt, um dadurch Okitas kindisches Verhalten zu betonen (Watanabe 2007a:38).

Auch nach Okitas Einsicht verändert sich seine Form der Liebe nicht. Er will das aus seiner Sicht Beste für Kamiya und das Mädchen nicht besitzen, im Gegensatz zu seinen zahlreichen Konkurrenten. Dies ändert auch nicht seinen Plan, Kamiya verkuppeln zu wollen, um sie in Sicherheit zu wissen. Eine große Veränderung jedoch ist, dass er nun erkennt, dass die Liebe nicht bloß ein Hindernis ist, sondern ihn im Gegenteil stärker macht, da er nun, wie in der Analyse seines *bushidō* beschrieben, zwei Personen unter Einsatz seines Lebens beschützen muss (Watanabe 2007a:90-91).

In einer Szene rettet Kamiya Okita das Leben, indem sie sich zwischen ihn und einen Angreifer wirft und so den Angriff mit ihrem Körper abfängt. Okita verliert angesichts der Situation die Kontrolle über sich (Abb.13:d). Als er sich wieder besinnt, stürzt er zu Kamiya und umarmt die scheinbar Tote. Es stellt sich heraus, dass Kamiya noch am Leben ist. Als

Kamiya erleichtert darüber ist, dass Okita unversehrt ist, dreht er sich weg, und meint dass er nicht dankbar sei, da die Attacke eigentlich ihm gegolten hat. In dieser Szene wird er aus Angst um sie in einem Schweißausbruch und zitternd, sich selbst an die Brust fassend dargestellt und er vergießt heimlich eine Träne (Abb.13:c). Danach umarmt er sie wieder und bedankt sich dafür, dass sie noch am Leben ist (Watanabe 2007a:160-173). Er beweist dadurch seine Gefühle für Kamiya, gleichzeitig stürzen sie ihn, wie in seiner Reaktion zu erkennen ist, in eine Panik, da sie für ihn ihr Leben riskierte, was er eigentlich als seine Aufgabe erachtet.

Dass er Kamiya nun als zweite Person neben Kondō betrachtet, die Okita unter allen Umständen beschützen will, führt zu einer gewissen Kontroverse in seinem Verhalten. In einer Szene, noch bevor er sich seiner Gefühle bewusst geworden ist, beweist er, dass seine Liebe zu Kamiya größer ist, als seine Loyalität zu seiner Vorgesetzten: als er gegen den Befehl Hijikatas nach Kamiya sucht, welche sich zu dem Zeitpunkt in einer Geheimmission befindet, und dadurch ihre Mission in Gefahr bringt, als er sie in einer auf den ersten Blick gefährlichen Situation entdeckt und interferiert (Watanabe 2006a:169-172).

In einer anderen Situation, als Okita Kamiya in Verkleidung im Terada-ya entdeckt, wo gerade eine Razzia bzw. Suche nach dem Feind Sakamoto stattfand, überwiegt sein Pflichtbewusstsein und er schlägt sie (Abb. 13:d). Diese Handlung geschieht im Affekt, da es im ersten Moment so aussieht, als hätte das Mädchen die Shinsengumi verraten, um Sakamoto vor der Razzia zu warnen. Dass im übernächsten Panel gezeigt wird, wie seine Hand dabei zittert, verdeutlicht seinen inneren Konflikt, schließlich ist er sich bewusst, was Kamiyas Verhalten zur Folge haben würde: sie wird des Verrates angeklagt und müsste *seppuku* begehen. Dennoch äußert sich Okitas Liebe daraufhin, indem er sich selbst die Schuld an Kamiyas vermeidlichen Verrat gibt, da er sich als Erzieher Kamiyas betrachtet und aus seiner Sicht nicht streng genug war. Als sie zum *seppuku* verurteilt wird, beschließt er, ebenfalls *seppuku* zu begehen. Schließlich wird das Urteil durch einen Zeugen ihrer Unschuld doch noch aufgehoben (Watanabe 2008a:6-39), doch dieser Vorfall zeigt, wie Okita einerseits versucht, seinen Befehlen zu folgen, seine Gefühle aber auch nicht ignorieren kann, was vor allem seine menschliche Seite hervorhebt.



Abbildung 14 Kamiyas Rolle (Watanabe 2001b:180, 2000a:86-87, 2003a:29, 2003c: 69 und 2001a:160)

4.2.5. Liebe – *Kaze ni naritai* („Ich möchte zum Wind werden“)

Eine Analyse des Charakters von Okita kann nicht komplett sein, ohne kurz auf das Objekt seiner Zuneigung, auf Kamiya, einzugehen, ganz besonders, da dem Leser immer wieder ihre Reflexionen über Okita vorgestellt werden und dessen Rezeption seines Charakters prägen.

So auch in der für den Manga namensgebenden Schlüsselszene, in der Okita mit Kamiya Drachen steigen lässt. In dieser Szene sagt er mit einem Lächeln im Gesicht: „Ich möchte zum Wind werden“, worauf Kamiya ihn verwirrt fragt, wieso er nicht der Drache sein möchte. Er erklärt: „Für mich reicht es, der Wind zu sein. Der Drache ist Kondō. Bis in den allerhöchsten Himmel möchte ich ihn hoch fliegen lassen. Wenn ich diese Aufgabe erfüllen kann, dann macht es nichts, wenn ich [dafür] sterbe“ (Watanabe 2000a:12-13). In Gedanken bemerkt Kamiya, dass ihr fast die Tränen kommen. Sie erinnert sich an Okitas Erzählung von seiner Begegnung mit Kondō in seiner Kindheit und schließt daraus, dass er schon seit dieser Zeit so fühlen muss (Watanabe 2000a:13-14).

Kamiya geht diese Szene nicht aus dem Kopf und in ihrem Kopf bildet sich die Idee, dass wenn Okita der Wind sei, sie wohl das Gras darstellen würde. Dieses lässt sich nicht wie der Drache in den Himmel befördern und wird stets am Boden bleiben. Dazu kommt die Szene, in der Yamanami ihr erklärt, dass der Wind weder Form noch Farbe besäße. Deswegen sei es die Aufgabe des Grases, groß zu werden und kräftig im Wind zu wehen, um dem Wind so eine Form zu geben und ihm zu sagen, dass sein *ibasho* dort beim Gras sei. Der Begriff des *ibasho* bedeutet soviel wie Daseinsort und taucht mit Kamiyas Reflexionen darüber, dass Okita wie der Wind sei, immer wieder auf. Durch Yamanamis Worte findet Kamiya in ihrer Aufgabe, die ihre Form der Liebe widerspiegelt, bestärkt (Abb. 14:a). Sie möchte bei Okita sein und ihn unterstützen, auch auf dem Schlachtfeld, was ihr nur in ihrer Gestalt als Junge möglich ist. Auch wenn sie stets bei ihm sein will, versucht sie ihre Gefühle vor Okita zu verstecken, schließlich kennt sie sein Prinzip des *bushidō* und besonders sein Problem mit Frauen (Watanabe 2001b:148-180).

Obwohl sie zwar stets von Okita geschützt wird, ist sie kein Schwächling, was sie ihm immer wieder beweist. Nach Okitas Zusammenbruch im Ikeda-ya kämpft sie, um ihn vor feindlichen Angriffen zu schützen und auch später rettet sie ihm auch noch ein weiteres Mal das Leben. Daraus ist ersichtlich, dass ihre Liebe zu Okita ihren Kampfgeist fördert, oder viel mehr noch, sie jederzeit bereit ist, für ihn im Kampf zu sterben (Abb. 14:b). Auch im Duell mit Okita stellt sie ihr Können unter Beweis: Obwohl ihre Hand durch ihr hartes Training so schwer verletzt war, dass sie ihr Schwert nicht ziehen kann, fällt sie Okita im Kampf um den Hals und deutet dabei ihren Treffer mit der leeren Hand an, und kann ihm so beweisen, dass

sie stark ist (Abb. 14:c). In ihren Gedanken sind ihre Liebe sowie ihre absolute Loyalität zu Okita auch in weiterer Hinsicht erkennbar: Obwohl er sie immer wieder verletzt, verzeiht sie ihm jedes Mal. In einer Szene erkennt sie zudem, als er sich entschuldigt, wie ungeschickt und kraftlos Okita ohne sein Schwert doch sei, dargestellt durch ihren Gedankensfluss (*ishiki no nagare*), welcher mit der Darstellung von ihm zu verschmelzen scheint (Abb. 14:d).

Ihre Liebe zu Okita äußert sich auch darin, dass sie es, wie bereits angesprochen, als ihre Aufgabe erachtet, seinen Schmerz auf sich zu nehmen und stellvertretend für ihn zu weinen. Interessant ist auch die Tatsache, dass es ursprünglich sie selbst es war, die ihm bei einer zufälligen Begegnung in der Kindheit gesagt hat, dass ein *bushi* nicht weint, weil er irgendwann einmal dem Shōgun dienen soll (Bild 14:e). Obwohl sie selbst nun zu einem *bushi* geworden ist, hält sie sich nicht an diese Worte. Dennoch versucht Kamiya es einmal auch, Okita hinsichtlich seines Pokerfaces gleich zu tun. So erinnert sie sich, dass Okita bei der Ermordung von Kamo und der Assistenz bei Yamanamis *seppuku* stets gelächelt hat, obwohl es für ihn offensichtlich keine leichte Aufgabe war, seine beiden Freunde zu töten. Kamiya beschließt, es ihm seinem Beispiel zu folgen, kann sich in ihrer Situation aber kaum zu einem Lächeln zwingen (Watanabe 2009:46-47). Dies zeigt, dass nicht nur er sich als ihr Erzieher sieht, sondern sie ihn auch tatsächlich als ihr Vorbild ansieht, auch im Umgang mit Problemen.

4.3. Gegenüberstellung der historischen Person und der Manga-Adaption I

Okita Sōji scheint sich auf den ersten Blick, abgesehen von seinem Bezug zu seiner Gefährtin, im Großen und Ganzen, seinem historischen Vorbild anzunähern. Ist beim historischen Okita das Geburtsdatum nicht genau klar, so entscheidet Watanabe mit der Begründung, einen jüngeren Helden für einen *shōjo-manga* zu bevorzugen das Jahr 1844 als sein Geburtsjahr im Manga (Watanabe 2001b:186). Was seine Kindheit betrifft, so stimmt der Manga mit den Fakten überein, dass er zunächst von seiner Schwester in Armut aufgezogen wurde und schließlich bei der Familie Kondō im Shiei-kan aufgenommen wurde, wo er neben Schwertunterricht im Haushalt helfen musste. So wird er im Manga als verweint dargestellt, wobei diesbezüglich keinerlei historische Anhaltspunkte vorhanden sind. Da Okita jedoch ein Kind aus einer Samurai-Familie war, so ist die Erziehung von Samurai-Kindern zunächst ein Hinweis darauf, dass es zum Erlernen von Selbstbeherrschung gehörte, „Schmerz ohne Klage zu erdulden“ (Nitobe 2006:87). Kinder von Samurai sollten lernen, nicht zu weinen, wobei sie teilweise vor grausame Aufgaben oder Sisyphus-Arbeiten gestellt wurden, um ihren Geist zu

stärken, was bedeuten würde, dass in diesem Punkt eine Abweichung vom historischen Original vorherrschen könnte (Nitobe 2006:38-39). In Anbetracht der Tatsache, dass der historische Okita als Junge schon geschwächt und abgemagert war, ist der Junge in *Kaze hikaru* hingegen zwar schlank, aber eine Unterernährung wird nicht dargestellt. Sein Heranwachsen wird im Manga nicht weiter behandelt.

Erst ab dem Eintritt Kamiyas in die Rōshigumi, die spätere Shinsengumi, ist ein weiterer Vergleich möglich. Ihr Charakter ist offenkundlich die bedeutendste Abweichung von den historischen Fakten, wobei auf die Motivation der Autorin zu ihrer Erschaffung bereits im Kapitel mit der strukturellen Analyse genauer eingegangen wurde. Was den erwachsenen Okita betrifft, so wird er im Manga als feminin anmutender junger Mann vorgestellt, sein tatsächliches Aussehen war jedoch unbekannt und seine Kollegen scheinen ihn in Wirklichkeit jedoch nicht als besonders gutaussehend betrachtet haben, worauf der Manga, wie bereits erwähnt parodistische Anspielungen macht.

Okitas Bezug zu seiner Schwertschule, sowie zu Schwerttechniken im Allgemeinen fällt fast vollständig weg, obwohl dieser eben für sein Talent im Umgang mit dem Schwert so gerühmt wurde. Im Kontext zum ideologischen Grundgedanken seiner Schule, in Kampfsituationen stets bereit zu sein, für seine Ziele zu sterben, folgt die Manga-Adaption Okitas strengstens, wobei hier sogar von einer Betonung dieser Ideologie gesprochen werden kann. Auch in sonstigen Situationen beruft sich Okita im Manga auf die Ideale des *bushidō*, auch wenn seine Vorstellungen diesbezüglich so manch anderem Zeitgenossen als veraltet vorkommen. Wie es hierbei bei dem Original aussieht, ist unbekannt. Bekannt ist aber seine Loyalität zur Shinsengumi, schließlich war er der erste Truppenleiter dass er stets Kondōs Befehlen gefolgt ist, worin eine weitere Parallele zwischen Historie und Fiktion besteht, wobei der genaue Grad dieser Loyalität durch die bruchstückhaften Fakten nicht genau messbar ist. Dennoch ist die Ermordung des Kommandanten Serizawa oder auch die Erfüllung der Aufgabe des Strafrichters und Sekundanten bei Yamanamis *seppuku* ein Hinweis auf eine Übereinstimmung in seiner Loyalität. Auch andere Fakten übernimmt Watanabe in ihrem Manga, einerseits Okitas Zusammenbruch während der Schlacht im Ikedaya, oder auch das Erwähnen Okitas als potenziellen Erben von Kondōs Schwertschule. Interessant ist, dass im Manga bislang nur wage Hinweise auf Okitas Erkrankung an Tuberkulose existieren, während zum Zeitpunkt, zu dem Kondō sein Testament verfasst hat, seine Krankheit womöglich bereits bekannt war.

In der Beschreibung von Okitas historischem Vorbild wurde die Aussage von Yagi Tamezaburō Aussage angeführt, welche besagte, dass Okita von fröhlichem Charakter war.

Auch galt er als kinderfreundlich, worin eine eindeutige Übereinstimmung mit den beiden zu erkennen ist. Im Manga wird Okita zudem noch überzeichnet, indem ihm nicht nur diese Eigenschaften zugeschrieben werden, sondern er selbst zudem im Alltag überaus kindliches Verhalten zeigt. Dass Yagi Okita als jemanden beschrieben hat, der nahezu nie ernst wurde stimmt mit der Manga-Adaption stimmt vielleicht für den Alltag überein, aber wie auch seine Schüler in der Schwertschule sich vor ihm fürchteten, so besitzt er auch im Manga ein zweites Gesicht im Kampf. In seiner Aufgabe als erster Truppleiter mischt er im Manga teilweise private und offizielle Angelegenheiten, beispielsweise, wenn er seine Untergebenen darum bittet, Informationen vor Kamiya zu verstecken.

Was sein Leben als Soldat betrifft, so zeigt er im Manga, dass er nicht davor zurückschreckt, seine Gegner zu töten, wobei Kämpfe im allgemeinen mit nur wenigen Seiten nur relativ kurz sind. Da die Shinsengumi darauf ausgerichtet war, zu töten, ging es bei seinen Kämpfen tatsächlich nicht um Kampfkunst, sondern um die Erfüllung seiner Arbeit, weshalb einzelne Kämpfe in der Realität wohl auch tatsächlich nicht lange gedauert haben können. Dem hingegen werden jedoch auch längere Schlachten auf nur wenigen Seiten abgehandelt, was eindeutig als eine Auslassung zu erkennen ist.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die größte Gemeinsamkeit zwischen Fakten und Fiktion in der Präsentation der bekanntesten Daten liegt, die größten Differenzen in der Schaffung einer Fiktiven Geliebten, aber auch in seinem femininen Aussehen und seinem kindlichen Charakter liegen. Außerdem ist ein Abweichen des Fokus auf seine Person von seinem Talent im Umgang mit dem Schwert, hin zu den ideologischen Tugenden des *bushidō*.

5. Miyamoto Musashi als Vertreter eines Charakters für eine männliche Zielgruppe

Die Analyse des Charakters von Miyamoto in *Vagabond* verläuft in ihren groben Zügen ähnlich der Analyse von Okita, wobei sich durch die unterschiedlichen Themen im Manga in der Gewichtung der Analyse anhand der einzelnen Schlagworte dadurch zu einer Verschiebung kommt und die Inhalte zum Thema Kampf und Kämpferdasein in drei Unterkapitel eingeteilt, wobei das letzte, die Rolle des größten Gegners, erst am Schluss der Analyse thematisiert wird, da es vor allem zur Vollständigkeit der Analyse dient und aufgrund der Tatsache, dass der Manga noch nicht abgeschlossen ist, sich noch nicht genauer analysieren lässt. Dennoch ist der Punkt insofern interessant, als dass die Bedeutung der Rolle des Gegners im Sinne des zweiten Hauptcharakters einen Unterschied zu *Kaze hikaru* darstellt, in dem die potentielle Geliebte diese zentrale zweite Hauptrolle besetzt, und somit nicht vernachlässigt werden darf.

In Bezug auf den historischen Miyamoto ist zudem hinzuzufügen, dass die Quellenlage hier besonders kritisch ist, da Fakten und Legenden mittlerweile so stark vermischt sind, dass ich für eine genauere Herausarbeitung der historisch belegten Fakten Encyclopedien zu Rate gezogen habe. Da sich *Vagabond* aber auch an den Legenden zu orientieren scheint, habe ich diese dennoch nicht außer Acht gelassen.

5.1. Der geschichtliche Miyamoto Musashi und Legenden

Es wird vermutet, dass Miyamoto Musashi im Jahr 1583 oder 1584 im Dorf Miyamoto in Mimasaka geboren wurde, wobei das zweite Datum mehr Befürwortung findet nachdem dieses Jahr von Miyamoto selbst als Geburtsjahr angegeben wurde (Shimada 1992:505). Was seine Herkunft betrifft, so existieren hier ebenfalls einige Ungereimtheiten. Einerseits heißt es, dass er in Mimasaka, in der heutigen Präfektur Okayama zur Welt kam, wobei in einer zweiten Theorie angenommen wird, dass der Schwertkämpfer in Harima, in der heutigen Präfektur Hyōgo geboren wurde. Auch hier existiert eine Angabe von Miyamoto selbst, die für Harima als Herkunftsort spricht, wobei seine Angaben allgemein nur mit Vorsicht zu betrachten sind, da sie als unzuverlässig gelten (Shimada 1992:505 und Ingaki 1971:220). Die Zeit seiner Geburt ist geprägt vom Ende der Turbulenzen der Sengoku-Zeit, insbesondere durch Toyotomi Hideyoshis Feldzüge. Diese bürgerkriegsähnlichen Zustände sollten infolge durch Tokugawa Ieyasu beendet werden, wobei dieser schließlich zum Gründer des

Tokugawa-Shōgunats, welches für die nächsten 250 Jahre an der Macht bleiben und relativen Frieden sorgen sollte, wird (Omote 2007:4 und Harris 2005:32).

Sein Vater, Shinmen Munisai, von dem allerdings auch angenommen werden kann, dass er selbst nur ein Adoptivvater gewesen sein könnte, war ein Vasall des Ashikaga-Shōgunats und *jitte*-Kämpfer (Shimada 1992:505-506 und Ingaki 1971:202). *Jitte* ist eine Waffe, die aus einem eisernen Stab mit einem Haken besteht und dazu dient, Hiebe der Waffe des Gegners zu blockieren. Von seinem Vater lernte auch Miyamoto den Umgang mit dem *jitte*, wechselt später aber zum Schwert, da erstere Waffe im Krieg keine Verwendung fand (Ingaki 1971:220 und Harris 2005:37). Mit sieben Jahren, so heißt es in Harris Einleitung, wird er in die Obhut eines Onkels, welcher Priester war, gegeben, da sein Vater entweder verstrben oder verschwunden und auch seine Mutter nicht mehr am Leben war. Es heißt, dass der Junge für sein Alter überdurchschnittlich groß gewesen und zudem eigenwillig und ungestüm gewesen sein soll. So beginnt er, sich mit *kendō* zu befassen, wobei unklar ist, ob er selbstständig damit anfängt, oder von seinem Onkel darauf gebracht wird, wobei diese Adoption weder in der Encyclopædia Japonica noch in der historischen Encyclopædie *Kokushi daijiten* Erwähnung findet (Harris 2005:33).

Mit dreizehn Jahren führt Miyamoto ein Duell gegen Arima Kihei. Harris gibt in seinem Vorwort zum *Buch der Fünf Ringe* an, dass Miyamoto diesen tötet, indem er ihn zu Boden wirft und ihn daraufhin mit einem Stein erschlägt. Sein nächstes Duell, in dem er seinen Gegner ebenfalls tötet, bestreitet er im Alter von sechzehn Jahren in der Gegend der heutigen Präfektur Hyōgo. Sollte Miyamoto tatsächlich aus dieser Präfektur stammen, verlässt er kurz darauf sein Heimatdorf, um sich auf Kriegerwallfahrt zu begeben, was zu seiner Zeit nichts Ungewöhnliches war (Miyamoto 2005:58, Ingaki 1971:220 und Harris 2005:33).

Im Jahre 1600 schließt er sich der Schlacht von Sekigahara an, in welcher das feindliche Heer, das von Ieyasu gegen die Ashikaga siegt (Omote 2007:4 und Harris 2005:37-38). Nach der Schlacht wurden die Überlebenden der besiegten Armee verfolgt und umgebracht, wobei Miyamoto die Massaker nach der Schlacht überlebt. Danach führt sein Weg den mittlerweile über Zwanzigjährigen nach Kyōto (Miyamoto 2005:58). Dort duelliert er sich gegen den Yoshioka-Clan, welcher für seine Schwertschule berühmt war. Shimada betrachtet in seinem Eintrag im *Kokushi daijiten* diesen Umstand, sowie auch sein berühmtestes Duell als historisch nur schwer belegbar, in der Encyclopædie Japonica allerdings werden diese Kämpfe als Tatsachen präsentiert, was wiederum für die fortgeschrittene Verflechtung von Fakten und Legenden spricht (Ingaki 1971:220, Harris 2005:37 und Shimada 1992:506). Der Schwertkunst-Lehrer des in der Präfektur Buzen, dem

heutigen Fukuoka ansässigen Fürsten Hosokawa Tadaoki, namens Sasaki Kojirō (oder auch Sasaki Ganryū) soll der Gegner in diesem bedeutendsten Duell gewesen sein. Das Duell fand auf einer Insel statt, welche später den Namen Ganryū-jima erhält. Es heißt, dass Miyamoto im Kampf lediglich ein selbstgeschnitztes Holzschwert benützt haben soll, mit dem er seinen Gegner tötete (Ingaki 1971:220).

Danach hört Miyamoto auf, richtige Schwerter zu benutzen, da er erkennen muss, dass er unbesiegbar ist. Er war bereits eine lebende Legende, schließlich hatte er nach eigener Angabe noch bevor er dreißig Jahre alt war, bereits sechzig Kämpfe hinter sich gebracht ohne auch nur in einem Einzigen zu verlieren (Miyamoto 2005:58 und Ingaki 1971:220). In den Jahren 1614 und 1615 kämpft Miyamoto in den Winter- und Sommerschlachten von Ōsaka, diesmal auf der Seite Tokugawa Ieyasus (Omote 2007:4 und Harris 2005:46).

Im Jahre 1634 lässt er sich mit seinem Adoptivsohn, dem Waisenjungen Iori Kokura auf Kyūshū nieder, wobei ab dieser Phase die bekannten Fakten über Miyamotos Leben klarer fassbar werden, als zu Zeiten seiner Kriegerwallfahrt (Shimada 1992:506). Zu dieser Zeit so schreibt Miyamoto, begann er über sein Leben zu reflektieren und das Wesen der Schwertkunst zur Gänze zu begreifen (Miyamoto 2005:58). Damals war er bereits fünfzig oder einundfünfzig Jahre alt. Während dieser Zeit fertigt Miyamoto zudem eine Vielzahl Bilder und Handarbeiten an. Dennoch bedeutet dieses nicht das Ende seiner Karriere als Schwertkämpfer: Während der in den Jahren 1637 bis 1638 stattfindenden Shimabara-Rebellion kämpft Miyamoto an der Seite des Lehensfürsten Hosokawa Tadaoki gegen die aufständischen Christen. Eben diese Rebellion sollte später zum Auslöser für die Abschottung des Landes werden. Sechs Jahre nachdem Miyamoto ansässig wurde, wird er von Hosokawa in das Schloss von Kumamoto geladen, wo er dem Clan in der Provinz als Lehrer für Schwertkampf dient, bis er sich 1643 in die Höhle Reigendō zurückzog. In dieser Höhle meditiert er und schreibt das *Gorin No Sho*, das *Buch der Fünf Ringe*. Im Jahr 1645 verstirbt der als *kensei* (auf Deutsch als Weiser des Schwertes) bezeichnete Mann nach Vollendung des Werkes (Shimada 1992:506, Ingaki 1971:220, Omote 2007:4 und Harris 2005:47-48).

Über Miyamotos Charakter ist bekannt, dass er, obwohl er als grimmig und eigenwillig galt, in Wirklichkeit sehr bescheiden und aufrichtig gewesen sein soll. Er lässt sich nicht wie andere Schwertmeister in jungem Alter nieder, um eine Schwertschule zu errichten und sucht stattdessen mit Hilfe seiner Schwertkunst weiterhin nach der Erkenntnis. Miyamotos Haltung wird durch die zahlreichen Namen seiner Schule verdeutlicht. Diese heißt einmal *Nitō*-Schule (Zwei Schwerter Schule), *Niten*-Schule (Zwei Himmel Schule) oder

Niten-ichiryū (die eine Schule von den zwei Himmeln) oder *Enmei*-Schule (Schule vom klaren Kreis). Er will hier auf das Vollkommene verweisen: „Übe den Weg in allen Dingen und Tätigkeiten“ Aus diesem Grunde war er nicht nur Schwertkämpfer, sondern suchte Wissen von Priestern, Strategen, Künstlern und Handwerkern. So pflegt er auch die Kunst der Tuschemalerei, übte sich in Kalligraphie, sowie Holzschnitzerei und Metallarbeiten, wie Stichblätter (Shimada 1992:505-506 und Harris 2005:50-54). Die Essenz allen Strebens Miyamotos fasst Harris mit den Worten „Bescheidenheit und strenges Bemühen“ zusammen (Harris 2005:54).

Miyamotos Zeit, die des Wandel von einer kriegerischen Epoche hin zum Frieden bedeutet auch einen Wandel in der Stellung des Kriegeradels, welcher sein Können nun nicht mehr im Krieg unter Beweis stellen kann, führt zu einer Transformation des Schwertkampfes hin zu einer Kampfkunst kommt. Miyamoto muss sich aufgrund dieser Tatsache, so kommentiert Omote in der Zusammenfassung der Ausstellung des Kyōto International Manga Museum, wohl auch in einem inneren Konflikt mit sich selbst befunden haben: „In Kämpfen um Leben und Tod die Fähigkeiten mit dem Schwert zu polieren, das Schwert zum Überleben, oder und für den Aufstieg im Leben das Schwert zu schwingen, wurde allmählich obsolet“ (Omote 2007:4). Miyamoto widmet sich dennoch, so Harris in seiner Einleitung des Buches der Fünf Ringe „mit einer fast fanatischen Zielstrebigkeit und Hingabe der Suche nach der Erleuchtung durch den ‚Weg des Schwertes‘“ (Harris 2005:33-37). So verbringt er sein Leben während seiner Reise fast gänzlich außerhalb der Gesellschaft und lebt in freiwilliger Armut. In diesem Sinne so schreibt Harris, lebt er auch, ohne sich je eine Frau zu nehmen oder gar auf seine Äußerlichkeiten zu achten (Harris 2005:33-37). Dies geht sogar soweit, dass die Legende entstand, dass Miyamoto niemals gebadet haben soll, um seine Waffe nicht ablegen zu müssen (Turnbull 2008:81 und Wikipedia 2009b). Interessant ist aber auch die Tatsache, dass obwohl er eine Technik erfindet, die vom gleichzeitigen Gebrauch zweier Schwerter spricht, er in seinen Duellen selbst meist nur ein Schwert verwendet hat (Ingaki 1971:220).

Aufgrund der Fragmentarität der Informationen entstanden zahlreiche Geschichten, aus denen schließlich Legenden wurden (Omote 2007:5). So ist auch die Zahl an künstlerischen und literarischen Werken, unter anderem auch diese Legenden aufgreifen, enorm. Der Schwertmeister wird beispielsweise von Künstlern in deren Bildern thematisiert, wie auch auf der Kopie eines berühmten Portraits Miyamotos aus Harris Privatsammlung (Abb.15). Seine Haltung auf diesem Bild, die als *happōbiraki* oder auf Deutsch, als „offen nach allen Seiten“ bezeichnet wird, soll dem Gegner keinerlei Angriffsmöglichkeit bieten und

setzt Miyamoto im Kontext seiner Kampfkunst in Szene (Harris 2005:18). Die gegenwärtig bekannteste Darstellung von Miyamoto ist die von Yoshikawas Roman *Miyamoto*, wobei diese auch spätere Adaptionen des Lebens des Schwertkämpfers geprägt hat (Beibē 2007:41).

Was Miyamotos Legenden im Bezug auf seine Pilgerfahrt betrifft, so heißt es, dass er einen Rachefeldzug gegen den Clan führte. Der Grund dafür ist möglicherweise auf seinen Vater zurückzuführen, welcher sich mit drei Mitgliedern des Clans duelliert haben soll, wobei er allerdings nur zwei der Kämpfe gewann (Harris 2005:37 und Nitobe 2006:104-105). An der Spitze des Clans so heißt es, stehen drei Brüder. Der Älteste und gleichzeitig das Oberhaupt, Yoshioka Seijūrō, ist Miyamotos erster Gegner, wobei er im Kampf ein richtiges Schwert benutzt, Miyamoto hingegen nur ein Holzsword. Trotzdem wird er von zu Boden gebracht, worauf Miyamoto auf ihn einschlägt, Seijūrō dies aber überlebt. Nach diesem Kampf verlässt Miyamoto die Hauptstadt nicht, was den Yoshioka nach dieser Schande ein Dorn im Auge war, woraufhin die diese den jungen Wanderkrieger zu einem Revanchekampf herausfordern. Der zweite Gegner Miyamotos ist Denshichirō, der nächstälteste Bruder. Bei diesem Kampf wendet Miyamoto die Taktik an, zu spät zum Duell zu erscheinen, wobei es daraufhin nicht lange dauert, bis er seinen Gegner trifft, diesmal tödlich. Daraufhin schicken die Yoshioka eine letzte Herausforderung los, wobei nun der erst dreizehnjährige Sohn Seijūrōs, Matashichirō, gegen Miyamoto antreten sollte. Auch hier wendet Miyamoto eine ähnliche Strategie wie im letzten Kampf an: Lange vor der Zeit versteckt er sich am ausgemachten Ort und wartet auf seinen Gegner. Als Matashichirō mit einer Gruppe bewaffneter Männer eintrifft lauert Miyamoto weiterhin in seinem Versteck, solange, bis der Junge glaubt, dass sich sein Gegner aus dem Staub gemacht habe. In diesem Moment springt Miyamoto aus seinem Versteck, schlägt den Jungen nieder und nimmt Reißaus.

Nach seiner Periode in Kyōto setzt er seine Reise fort und so heißt es, dass er im Jahre 1605 den Hōzō-in, einen Tempel in Nara, welcher für seine Speerkampftechnik bekannt ist, aufsucht, um dort gegen den *Nichiren*-Mönch (*Nichiren* ist eine buddhistische Sekte) Oku Zōin zu kämpfen. Dieser war ein Schüler des Zen-Priesters Hōin In'ei und ein erfahrener Speerkämpfer. In zwei Kämpfen besiegt Miyamoto den Mönch nur mit einem hölzernen Schwert. Danach verweilt er für einige Zeit im Tempel um dessen Kampftechniken zu studieren und sich mit den Priestern zu unterhalten.

Auch um seine weiteren Kämpfe ranken sich ähnliche Geschichten, wobei das Duell gegen Sasaki hierbei eine große Vielfalt an Interpretationen liefert und in Harris Text ebenfalls wie die Legenden um die anderen Duelle genauer beleuchtet wird. Sasaki so heißt es, war bekannt für seine *tsubame-gaeshi* (Schwalbenflug) genannte Schwerttechnik. Harris schreibt

auch, dass sich Miyamoto in der Nacht vor dem Duell heimlich bei einem Bekannten versteckt haben soll, was zu dem Gerücht führte, dass dieser geflohen sei. Schließlich wird der Schwertkämpfer gefunden, wobei sich Miyamoto nicht aufwecken ließ, bis schließlich ein Gesandter der am Duellplatz Versammelten zu ihm kam. Als ihm Wasser zum Waschen gebracht wurde, trinkt er dieses stattdessen. Im Boot, welches ihn auf die Insel bringen sollte, so schreibt Harris weiter, schnitzt er aus einem Reserveruder ein Holzschwert. Mit diesem in seiner Hand springt er aus dem sich dem Ufer nähernden Boot und stürmt auf seinen Gegner zu, stößt die Klinge dessen Schwertes weg und schlägt ihm mit dem Ruder auf den Kopf. Der Treffer ist tödlich. Was daraufhin geschieht, wird laut Harris in verschiedenen Quellen unterschiedlich beschrieben. So heißt es einerseits, dass Miyamoto sich vor den versammelten Beamten verbeugt und zurück auf das Boot springt, und andererseits, dass er seine zwei Schwerter zieht und damit auf seinen Gegner einschlägt (Harris 2005:37-46).



Abbildung 15 Darstellung des historischen Miyamoto Musashi (Harris 2005:19)

5.2. Charakter-Analyse Miyamotos in *Vagabond*

Wie die Betrachtung des historischen Miyamoto gezeigt hat, sind über seine Zeit als Krieger-Pilgerreisender wohl mehr Legenden als Tatsachen bekannt, wobei *Vagabond* genau diese Zeit im Leben Miyamotos beschreibt. Wie die Adaption im Manga aussieht, soll nun im Folgenden herausgefunden werden.

5.2.1 Charakter-Code

Ähnlich wie in Kapitel 4.2. soll nun ein Profil von Miyamoto in *Vagabond*, zunächst anhand einiger Beispielbilder seines gefühlsneutralen Zustandes, erstellt werden. In Abbildung 16 werden hierfür fünf Beispiele gegeben, wobei hier Bild a eine Farbseite aus dem Manga ist. Auf den Bildern a, d und e wird er von der Schrägansicht und in Bild b von vorne dargestellt. Bild c stellt eine im Vergleich zu den anderen Bildern ungewöhnliche Pose dar, bei Miyamotos Kopf nachdenklich in den Himmel zeigt, die Augen sich dennoch zum Leser wenden. Ebenfalls sind in Bild b und d seine Augen nach vorne gerichtet, wohingegen in Bild a Miyamoto seine Umgebung mustert und er sich in Bild seinem Gesprächspartner zuwendet. Was seine Gesichtsform betrifft, so ist diese eher lang und kantig. Besonders stechen mit Ausnahme von Bild a bei Miyamoto seine Narben heraus: zwei an der Stirn und eine an seiner rechten Wange, wobei die zweite Narbe an der Stirn erst auf Bild e zu erkennen ist, da sie als letztes entstanden ist.

Miyamotos Augen sind komplett umrandet und nach außen hin schräg-gestellt gezeichnet. Dadurch ist erkennbar, dass es sich um einen Asiaten handelt, obwohl ihm für einen Japaner ungewöhnlicher Weise Augenlider gezeichnet wurden. Um seine Augen sind dunkle Augenringe zu erkennen, außerdem hat er auffällige, dichte Augenbraue, die er in der Mitte nach unten zieht. Miyamotos Mundwinkel sind ebenfalls leicht nach unten gezogen, wobei dieser im Gegensatz zu den Brauen nicht angespannt, sondern natürlich wirkt. Miyamotos Nase ist in ebenfalls in einem eher realistischen Stil gehalten und wird lang und an der Spitze rund und mit Nasenlöchern und generell mit Schattierungen dargestellt.

Was sein äußerliches Erscheinungsbild betrifft so trägt er seine Haare meistens grob zu einem Pferdeschwanz gebunden, sodass seitlich überall Haare herausstehen, die vom Wind in alle Seiten zerzaust werden. In Bild e trägt er seine Haare offen, wobei er in dieser Szene schwer verletzt ist und sie wohl deswegen nicht zusammengebunden hat. Ab Bild b ist auch ein Bart um den Mund und am Kinn zu erkennen. Ebenso dunkel wie sein Haar ist meist auch seine Kleidung, die mit feinen Strichen schattiert so wirkt, als würde sie aus einem groben

Material bestehen. Außerdem trägt er neben seinem Schwert meist auch einen Sack um seine Schulter gebunden mit sich.

Im Falle von der Darstellung von Miyamoto ist rasch zu erkennen, welche Entwicklung der Charakter gemacht hat. Während er im ersten Bild wirkt er noch jung und unerfahren – sein Gesicht ist frei von Narben, er trägt keinen Bart, während er sich im letzten Bild kaum noch auf den Füßen halten kann. Um dies zu verdeutlichen, wurde bei den Darstellungen Miyamoto in Bild d nicht als Portrait oder Halbportrait dargestellt, sondern sein gesamter Körper gezeigt. Die Absicht des Zeichners hierbei war, zu demonstrieren, wie schwer es Miyamoto mit seinem verletzten Körper fällt, aufrecht zu stehen. Im Bezug auf seinen Körper ist zudem hinzuzufügen, dass er proportional eher realistisch gezeichnet wird und zudem sehr muskulös ist. Im Allgemeinen ist bei der Abbildung 16 erkennbar, dass Miyamoto durch seine angespannten Augenbrauen und seinen fixierenden Blick respekt einflößend wirkt. Durch seine Frisur und seine Kleidung wirkt er ungepflegt. Dennoch strahlt er in Bild d und e eine gewisse Ruhe und Ausgeglichenheit aus. Dies liegt vermutlich daran, dass hierbei seine Augenbrauen nicht ganz so stark angespannt sind.



Neutrale Darstellungen Miyamotos

- a. Band 3
- b. Band 12
- c. Band 13
- d. Band 21
- e. Band 30

Abbildung 16 Neutrale Darstellungen Miyamotos (Inoue 1999c:22:[2-3], 2001d:116:[19], 2003a:125:[10], 2005c:180:[24] und 2009:268:[6])



Abbildung 17 Soziales Umfeld (Inoue 2000c:61:[6-7], 2006a:194:[16], 2001a:81:[7], 1999c:32:[20] und 2006c:207:[12])

5.2.2. Miyamotos soziales Umfeld

Miyamotos soziales Umfeld ist auf eine überschaubare Zahl an Personen beschränkt, insofern, dass er sich lieber vom gesellschaftlichen Leben zurückzieht und die Wildnis sucht. Sein Umfeld besteht einerseits aus tatsächlichen Personen, die er im realen Leben trifft, andererseits auch aus ihm zwar bekannten Personen, die sich in seiner Gedankenwelt zu Gestalten formen und ihn verspotten oder belehren und somit teilweise die Rolle seines Gewissens übernehmen.

Solch eine Gestalt ist sein verstorbener Vater. Miyamoto befindet sich in stetem Konflikt mit diesem, welcher ihn stets begleitet und einerseits in Erinnerungen, andererseits in Heimsuchungen in Miyamotos Wahnvorstellungen auftaucht. Er erinnert sich, als Junge von seinem Vater als *memeshii*, als mädchen- oder memmenhaft verspottet und von ihm geschlagen worden zu sein, was ihn bis ins Erwachsenenalter verfolgt (Inoue 1999a:4:[1-14]). Sein Konflikt mit dem Vater beruht darauf, dass dieser sich für *tenka-musō*, für einzigartig auf Erden hielt und eine Gefahr im eigenen Sohn, der nach und nach an kräftiger wird, sah, und sogar damit drohte, diesen zu töten (Inoue 1999b:19:[10-17]). Im Gegenzug versuchte der noch junge Miyamoto, seinen Vater umzubringen, was wiederum in Gewalt seitens des Vaters endet (Inoue 2000b:53:[4-7], 2001c:98:[8-11] und 2001c:100:[1-8]). Dennoch zeigt Miyamoto bei seiner Erinnerung an Vater Tränen (Inoue 1999b:[19:18]). Er befindet sich in einer Kontroverse: einerseits empfindet er Angst und Hass seinem Vater gegenüber, andererseits strebt er danach so wie sein Vater den Titel des Stärksten für sich zu beanspruchen und tritt so in einen steten gedanklichen Konkurrenzkampf mit diesem. . In Bild a aus Abbildung 17 ist das Ausmaß seiner Angst ersichtlich, thront doch sein Vater in übermenschlicher Größe vor ihm (Abb. 17:a). So ist es nicht verwunderlich, dass er auch später noch seinen Vater als Lehrer abstreitet (Inoue 2006c:207:[4-24]). In einer Szene, in der sich Miyamoto an eine Kampftechnik erinnert, wird kurz sein Vater eingeblendet, was somit auch bedeutet, dass dieser seinem Sohn in Wahrheit jedoch in Schwertkunst unterrichtet hat (Abb. 17:b).

Erst nach seiner Begegnung mit dem berühmten, als unbesiegbar geltenden Meister Yagyū Sekishūsai findet eine Veränderung statt. Jetzt erst versteht er seinen Vater und sieht, dass dieser nicht der Stärkste war, sondern allein von seinem Titel als der Stärkste verfolgt, und daher sogar in Angst vor seinem eigenen Sohn lebte. Miyamoto erkennt, dass er selbst dabei ist, in diese Falle zu steigen. Dabei erinnert er sich an In'eis Worte, dass er durch seinen eigenen Blutdurst alle gegen ihn richten würde (Inoue 2001c:101:[3-5]). An dieser Stelle ist anzumerken, dass der Begriff Blutdurst in seiner Übersetzung etwas problematisch erscheint,

da im deutschen Sprachraum damit wohl ein wahlloses Töten und eine gewisses Vergnügen daran assoziiert wird. Der in *Vagabond* verwendete Begriff *satsu-ki*, besteht aus den Schriftzeichen für Töten und Geist, Seele oder Gemüt und kann in dem hier verwendeten Kontext auch Lust bedeuten. Das Wort heißt somit wörtlich „Lust am Töten,“ und richtet sich vor allem an seinen geistigen Zustand, mit dem er seinen Opponenten entgegentritt, weshalb der Begriff hier differenziert von der ursprünglichen europäischen Verwendung zu betrachten ist. Dennoch werde ich im Folgenden aus Gründen der Verständlichkeit und des Leseflusses weiterhin bei der deutschen Bezeichnung bleiben.

Mit der Einsicht über die Schattenseiten des Titels seines Vaters, verblasst das tobende Gespenst in ihm langsam (Inoue 2005c:188:[1-4]). An dessen Platz treten zwei neue Begleiter: die beiden Meister In'ei und Yagyū. In Gedanken rezitiert Miyamoto die Worte der beiden und beginnt sich mit ihnen zu unterhalten (Inoue 2005c:181:[15]). Die Gestalten der beiden verändern sich im Laufe der Zeit von weisen Ratgebern teilweise zu starrsinnigen Alten, was auf humoristische Art deren menschliche Seite zeigen soll (Inoue 2005c:188:[1-4] und 2006a:194:[16]). Außerdem nimmt in Form seines eigenen Grolls ein weiterer, bis dato unsichtbarer Wegbegleiter Gestalt an (Kapitel 5.2.4).

Im Laufe der Geschichte erhält Miyamoto auch von realen Personen, von seinen Unterstützern und auch von seinen Gegnern Hinweise und Warnungen über seine Irrwege. Unterschwellige Ratschläge und direkte Belehrungen über Richtig und Falsch erhält Miyamoto vom Mönch Takuan (Inoue 2008b:257:[4-22]). Er spricht Dinge aus, denen sich Miyamoto im Hinterkopf bewusst zu sein scheint, die er aber unter allen Umständen zu verdrängen versucht (Inoue 2009:256:[1-4]).

Miyamoto hat kaum enge Vertraute und legt auch nicht viel Wert darauf, welche zu finden. Im Bezug auf Freundschaften existieren am Rande zwei Personen, einerseits sein Jugendfreund Hon'iden Matahachi, mit dem er in der Kindheit gemeinsam trainiert hat (Inoue 1999a:1:[1-30] und 2000b:58:[9-10]) und andererseits Sasaki Kojirō, auf dessen Rolle an späterer Stelle noch genauer eingegangen werden soll. Dennoch muss Miyamoto nach langem Wiedersehen feststellen, dass Matahachi sich einen eigenen Phantom-Miyamoto geschaffen hat, auf den er seine eigene Unzufriedenheit mit dem Leben projiziert, worauf Miyamoto schockiert und mit Tränen reagiert (Inoue 2007a:223:[6-8]). Er redet sich daraufhin ein, dass er immer schon alleine war (Inoue 2007a:221:[12]). In diesem Sinne hält er Abstand zu anderen Personen aus seinem Umfeld, auch wenn er mit diesen nicht in einem direkten Kontakt steht. Er will auch keine Begleiter auf seiner Kriegerpilgerfahrt (Inoue 1999d:32:[7-10]). Trotzdem nimmt er kurzzeitig den Jungen Jōtarō mit, nachdem der Waisenjunge ihn an

sich selbst und an seine Jugendfreundin Otsū erinnert (Inoue 1999d:36:[19-20]). So akzeptiert er diesen zumindest für eine kurze Zeit als seinen Begleiter (Inoue 2001a:79:[1-5]). Eine wichtigere Rolle als Freunde oder Begleitpersonen jedoch scheint für den Vagabunden die Beziehung zu seinen Gegnern zu spielen, welche im Folgekapitel genauer unter die Lupe genommen werden soll.

Da Miyamoto nun zu Beginn der Geschichte nur ungern unter Menschen ist, ist er eher still und stellt nur ungern Fragen (Inoue 1999a:2:[10-12]). Im sozialen Leben hegt er auch eine gewisse Abneigung gegen Bäder (Inoue 2001a:80:[19] und 2001a:81:[4-5]). Dieser liegt wohl die Tatsache zugrunde, dass er einmal während eines Bades in eine Falle gelockt wurde (Inoue 1999a:9:[19-21] und 1999a:10:[1-11]). Als er sich in einer Situation, kurz bevor er ein Schloss betreten würde, in eines begibt, errät ein Fremder den Grund für Miyamotos Abneigung: „Lass mich raten, wieso du Bäder so hasst. Deine innere Haltung, dein ständiger Zustand von Geist und Körper. Du bist jeder Zeit darauf vorbereitet, dass selbst wenn du attackiert wirst, augenblicklich zu reagieren. Wie eine Katze. Du hast Angst, dass sich mit dem sich lösenden Schmutz diese Haltung löst, deswegen hasst du Bäder“ (Inoue 2001a:81:[6-7]). Darauf reagiert Miyamoto mit einem überraschtem Gesicht (Abb.17:c). Es scheint, als wäre er sich dessen selbst nicht bewusst gewesen.

Nach seinem Trainingsjahr findet in Miyamoto jedoch ein Wandel im gesellschaftlichen Umgang statt, der ihn ruhiger und zugänglicher macht. Er beginnt, menschliche Nähe zu akzeptieren, lässt sich dankbar in einer Herberge unterbringen und führt gemütliche Unterhaltungen mit einem Herbergsbesitzer (Inoue 2006a:194:[8-9]). Der Mönch Takuan erkennt in Gespräch mit Miyamoto, bei Begegnung nach langer Zeit: „Du bist freundlich geworden. Und du bist stark geworden. Alle starken Personen sind freundlich“ (Inoue 2007a:224:[18]). Zudem stellt sich heraus, dass obwohl er selbst in Wildnis aufgewachsen ist, dennoch Wert auf Gepflogenheiten wie Tischmanieren legt (Inoue 2006c:211: [2]). Miyamoto schätzt auch die Enthaltbarkeit. So meint er beispielsweise, er vertrüge keinen Alkohol, und beginnt darauf zu verzichten (Inoue 2006a:194:[8-9] Inoue 2007a:221:[7]). In Konversationen verwendet er als Bezeichnung für sich selbst das Wort „ore“, eine höflichkeitsneutrale Selbstbezeichnung der Männersprache (Inoue 2009:269:[1] und Grein 2007:59). Auch sonst spricht er für gewöhnlich keine Höflichkeitssprache, sondern männliche Slangsprache. Nur aus seiner Sicht respektablen Personen gegenüber verwendet er höfliche Formen (Inoue 2009:267:[18] und Grein 2007:111-112).

Neben dem Kämpfen und Trainieren verbringt der Vagabund seine Zeit auch mit dem Schnitzen von Dämonengestalten (Inoue 2005c:181:[17], 2008a:250:[13-15] und

2008a:251:[4]). Während dieser Tätigkeiten reflektiert er für gewöhnlich über seine Vergangenheit oder anstehende Duelle (Inoue 1999d:36:5, 2000c:60:[1] und 2000c:62:[1]). Des Weiteren kalligraphiert er oder malt Tuschebilder auch während seiner Überlegungen, besonders wenn sich diese um seine Jugendfreundin, welche zum Ziel seiner Zuneigung wird, drehen (Inoue 2006a:190:[17-20]).

Auch wenn er sich nicht viel oder gerne unter Menschen begibt, zeigt Miyamoto dennoch auch gewisse „menschliche“ Seiten. So spielt er einen Lausbubenstreich, als er den Mönch Takuan schert: er lässt am Hinterkopf ein paar Haare übrig, so dass diese aussehen wie ein Gesicht. In dieser Szene findet auch ein Wechsel in der zeichnerischen Darstellung zum super-deformed Zeichenstil statt, wie im untersten Panel im Bild d der Abbildung 17 ersichtlich ist (Abb. 17:d). Im Zuge des Fortschritts mit dem Schwert zeigt er sich immer öfters einer lockeren Seite, durch Humor und unterschwellige Situationskomik (Inoue 2001a:81:[15-16] und 2005c:182:[19-20]). So kann er auch im Bezug auf das Schwert Humor beweisen. Als er kurz vor einem großen Duell gefragt wird, ob es denn in Ordnung sei, wenn er im Alltag kindliche Dinge, wie Schneemannbauen macht, nimmt er sein Schwert, setzt sich mit verschränkten Armen und bösem Gesicht hin und fragt scherzhaft, ob es so wohl besser sei (Inoue 2006b:206:[1-2]). Dies verdeutlicht noch einmal, dass im zwischenmenschlichen Umgang tatsächlich lockerer geworden und selbst vor dem Kampf entspannter geworden ist.

Abgesehen von realen Personen und Gedankengespenstern steht Miyamoto in besonderer Beziehung zur Natur: Seine Lehrer waren die Berge und die Wälder (Imai 2006:42). Bereits als kleiner Junge hat Miyamoto spielerisch im Wald trainiert und wollte schon damals „eins mit der Wildnis“ werden (Inoue 2006c:207:[4-24]). So ist es nicht verwunderlich, wenn es den Erwachsenen immer wieder dorthin zurückzieht. Er lebt von dem was ihm die Natur bietet, wie beispielsweise von wilden Tieren, lässt sich Zeichen aus der Natur geben oder redet in Gedanken mit Tieren (Inoue 1999a:9:[2] und 2000c:63:[4-10]) Beispielsweise tauchen seine Selbstzweifel einmal in der Gestalt eines Wolfes auf, der in seiner Vorstellung über Gedanken mit ihm kommuniziert (Inoue 2000c:60:[12-14]). Der Vagabund entnimmt aber auch Informationen aus der Natur, wie die Großartigkeit eines Clans und dessen Schwertmeister, die er anhand des hohen Alters des Waldes um das Schloss herum, als Zeichen für einen lange währenden Frieden, erkennt (Inoue 2001a:80:[6-8]). Ein weiteres Beispiel ist ein kleines Detail wie der Schnitt einer Blume, an dem er das Können im Umgang mit dem Schwert zu erkennen vermag (Inoue 2001a:83:[13-14]).

Auch seine Duelle finden häufig in der Wildnis, manchmal sogar während der Nacht statt. Dadurch haben seine Kämpfe, wie auch Imai in seiner Analyse des Manga erkennt,

meist eine düstere Atmosphäre. Aber nicht nur seine Kämpfe, Miyamoto selbst umgibt eine ähnliche düstere Aura (Imai 2006:42). Am derzeitigen Ende der Geschichte erkennt Miyamoto diese Wildnis, in der er auch als Junge gespielt hat als den einzigen Ort, zu dem noch zurückkehren kann, nachdem durch seinen Ruf, nun Einzigartig auf Erden zu sein, ihm nun ein gewöhnliches Leben mit seiner Geliebten verwehrt zu sein scheint (Inoue B30:269:[1-4]).

Zusammenfassend sind Miyamotos soziale Kontakte, sowie seine Hirngespinnste in gewisser Weise eine Rolle als Gewissen zuzuordnen. Auf diese zu hören, muss der Schwertkämpfer, der sonst nur der Wildnis vertraut, erst lernen. Trotz seiner nach und nach stattfindenden Anpassung an ein soziales Umfeld, muss er letztendlich jedoch einsehen, dass ihm schließlich nur die Einsamkeit zu bleiben scheint.

5.2.3. Kriegerdasein – Auf Kriegerwallfahrt

Die Geschichte um Miyamoto wird nicht umsonst mit *Vagabond* betitelt, handelt sie doch von seiner Wanderreise, während dieser er sich mit seinem Schwert durch große Teile der Handlung kämpft. Für seine Motivation gibt es zwei Schlagworte: Überlebenswille und *tenka musō*, was soviel wie „Auf Erden kein Zweiter“ bedeutet und für den stärksten Schwertkämpfer steht. Dieser Begriff soll im Folgenden unübersetzt bleiben, da die Übersetzungen der Zitate so dem Original am nächsten kommen.

In drei Kämpfen kämpft Miyamoto einzig aus der Motivation zu Überleben. Nachdem er zu Beginn der Erzählung die Schlacht von Sekigahara nur mit knapper Not überlebt, ist seine erste Motivation gegen seine Verfolger zu kämpfen sein reiner Überlebenstrieb (Inoue 1999a:1:[1-32]). Ein weiteres Mal muss er sich gegen die Bewohner seines Heimatdorfes stellen und bei der dritten muss er sich siebzig Mann des Yoshioka-Clan stellen. Alle diese drei Überlebenskämpfe haben gemeinsam, dass sich der Vagabund alleine einer Überzahl an Männern stellen muss. Dabei äußert sein Überlebenstrieb im Kampf darin, dass er nicht in Form eines ehrlichen Duells mit dem Schwert, sondern zuerst mit Fäusten oder mithilfe seiner Umgebung, wie Bäumen, Ästen oder Felsen kämpft und erst wenn nötig auf dieses zurückgreift (Inoue 1999a:1:[23-30] und 2007b:[225]-2007c:[239]). Er schreckt dabei nicht davor zurück, beispielsweise mit seinen Fingern die Augen seines Gegenübers auszustechen oder gar Gegner selbst als Schutzschild für andere Opponenten zu benutzen (Inoue 2007b:225:[21]-230:[7]). Nachdem er die Männer aus seinem Heimatdorf umgebracht hat, führt dies zu einem ersten Kampf mit dem Gewissen, worauf an späterer Stelle, in Kapitel 7.2.4. genauer eingegangen werden soll (Inoue 1999b:19:[7] und 1999b:21:[11]).



Abbildung 18 Kriegswallfahrt (Inoue 1999c:26:[14], 2000b:49:[12], 2002a:121:[17] und 2006a:189:[2-3])

Seine wahre Motivation, wegen der er überhaupt erst in den Kampf gezogen und sich schließlich auf Kriegerwallfahrt begeben hat, fällt unter das Schlagwort *tenka musō*, schließlich hat Miyamoto vor, zum stärksten Schwertkämpfer zu werden. Auf seiner Suche nach den stärksten Gegnern geht der noch unreife Miyamoto sogar soweit, dass er Anfangs sein Gegenüber fragt, wie er im Ranking der Stärksten steht, um herauszufinden, wie viele Gegner ihm noch fehlen, bis er den Titel des Stärksten sein Eigen nennen kann (Inoue 1999c:25:[11-13]).

Zu Beginn seiner Kriegerpilgerfahrt ist der junge Vagabund vor Aufregung und Motivation kaum zu halten. So wird beispielsweise in Bild a der Abbildung 18 die Szene er dargestellt, als er Yoshioka Seijurō herausfordert. Im Vordergrund ist Yoshiokas Hinterkopf, mit dicken Tuschelinien, abgebildet. Vor ihm steht Miyamoto, welcher wie mit einem Kamerafokus mit klaren Linien ins Zentrum der Aufmerksamkeit gebracht wird. Er fixiert mit seinen Augen sein Gegenüber, die Augenbrauen wie immer nach unten gezogen. Sein Atem wird in Dampfwolken dargestellt, was ihn aussehen lässt, als ob er vor Aufregung und Kampfgeist überkochen würde (Abb. 18:a). Auch im Duell selbst beweist er ein enormes Selbstvertrauen gepaart mit vorlautem Verhalten (Inoue 1999c:28:[15] und 2000a:42:[4]). Dieses lässt ihn am Höhepunkt seines Kampfgeistes mit seinen weit aufgerissenen Augen und Grinsen fast schon als besessen bezeichnen (Abb. 18:b).

Die Aussage Takuans darüber, dass die Welt voller starker Männer sei, welche eigentlich als Ernüchterung gedacht war, wird aber vom jungen Miyamoto nur als ein weiterer Ansporn aufgefasst (Inoue 1999d:32:[15]). Dennoch muss er sich aber immer wieder eingestehen, wie unbedeutend er letztendlich eigentlich angesichts der starken Kämpfer, denen er bislang begegnete (Inoue 2000c:62:[13-14]). Nichtsdestotrotz fühlt er sich dadurch nicht beirrt, selbst wenn er ausgelacht werden könnte und rechtfertigt sich damit, dass der Himmel nicht lachen würde, was wieder ein Beweis für sein absolutes Vertrauen in sein Schicksal ist. In dieser Szene sitzt er ruhig da mit einem Lächeln und seinem Schwert im Arm, im Hintergrund der Himmel (Inoue 2001a:79:[20]).

Wenn vom Schwertkämpfer Miyamoto und seiner Kriegerwallfahrt die Rede ist, so ist auch sein Kampfstil von Bedeutung für die Analyse des Charakters. Zu Beginn seiner Reise kämpft er nur mit einem Holzsword, zur Not auch ohne Waffe (Inoue 1999a:1:[23-30]). Nach seinem Kampf gegen In'ei erhält schließlich er zwei Schwerter, wobei er auch weiterhin mit Holzswordern weiterkämpft. Erst als er sich gegen eine Gruppe von erfahrenen Schwertkämpfern behaupten muss, greift er auf diese zurück. Dabei geht er, anstatt sich waghalsig in einen Kampf zu stürzen, strategisch vor und entwickelt so die Methode, im

Kampf beide Schwerter gleichzeitig bereit zu halten, um seine Gegenspieler nach und nach zu bekämpfen (Inoue 2001b:91:[2-11] und 2001b:92:[16-20]). Im Sinne von Attacke und Verteidigung greift er bald noch einmal auf seine noch junge Technik zurück, wobei hier zudem eine überraschende Einblendung seines Vaters zu sehen ist, auf die bereits zuvor eingegangen wurde (Abb. 18:c). Miyamoto lebt insofern, dass er Feuerwaffen nicht besonders schätzt, insofern ein puristisches Ideal eines Schwertkämpfers (Inoue 2006c:213:[10-13]). Allerdings scheint er der Idee des rituellen Selbstmords nicht viel abgewinnen zu können (Inoue 2001b:89:[14-15]).

Mit dem Voranschreiten in seiner Kampftechnik beginnt er, im Vorhinein in Gedanken durchzugehen, wie sein Duell am strategisch besten bestreiten soll (Inoue 2006c:185:[4-13]). Als in seinem Duell gegen Yoshioka Denshichirō seine Strategie nicht aufgeht, entschuldigt er sich sogar bei seinem Gegenüber (Inoue 2006c:185:[16-20]). Bei seiner Schlacht gegen die übrigen sieben Mann des Yoshioka-Clans greift er auf folgende Strategie zurück: „Nicht sieben gegen einen, einer gegen einen, sieben Mal“ (Inoue 2007c:226:[4]). Um stets für den nächsten Gegner bereit zu sein, sagt er sich, dass seine geistige Haltung aufrechterhalten soll, sodass er sich weder auf einen Gegner fixieren, noch gedanklich abschweifen darf (Inoue 2007b:226:[5]-232:[9]). Er überlegt auch außerhalb seiner Kämpfe vorbereitend allgemeine Strategien, wie beispielsweise den Gegner bewusst warten zu lassen, was er, wenn auch unbeabsichtigt auch tatsächlich macht (Inoue 2005c:185:[2], 2000c:62:[57-59] und 2006c:185:[2-7]).

Miyamotos größte Entwicklung im Kampf ist das Meistern des *muken*, auf deutsch schwertlos. Seine erste Begegnung mit der Technik des *muken* findet in dem Duell mit dem schlafenden Meister Yagyū, der seinen Rückenkratzer gegen seine Stirn wirft, statt (Inoue 2001c:101:[10-11]). Dieser und In'ei hatten denselben Meister, welcher behauptete, dass sein Schwert eins mit Himmel und Erde sei und zwar soweit, dass das Schwert im Kampf nicht einmal vorhanden sein muss (Inoue 2000c:68:[1-10]). Die Technik besteht somit darin, das Schwert zu führen, sodass es scheint, als würde es für einen Augenblick verschwinden. Dazu muss der Schwertkämpfer jedoch zunächst in Harmonie mit sich und seiner Umwelt sein. Durch das Lernen unter In'ei die Einflüsse von Yagyū sollte sich dies auch in Miyamotos Technik noch verankern.

Bevor er die Technik meistert, kommt Miyamoto zu einem nicht unbedeutenden Schluss: „Derjenige, der gewinnen soll, soll gewinnen. Wer auch immer das Gegenüber ist, an welchem Ort auch immer. Derjenige, der gewinnen soll, soll gewinnen. Damit ich so werde, werde ich weiterhin noch lange Leute niederschneiden. Wenn ich dieses Level erreiche“

Darauf folgt eine kurze Sprechpause, verdeutlicht durch drei Punkte in der Sprechblase. Miyamoto beginnt zu begreifen. Hierbei werden seine Augen nur mit zwei Punkten dargestellt, was verdeutlichen soll, dass er sich in dem Moment wohl recht dumm fühlen muss. Im nächsten Panel führt er seinen Gedanken weiter: „Wenn man bereits vor dem Kampf siegt... Nanu? Dann... Ist sowas wie ein Kampf dann überhaupt noch nötig?“ Daraufhin erscheint das Gesicht von Meister Yagyū und Miyamoto greift sich nachdenklich an den Kopf. (Inoue 2005c:183:[14-15]). Er beginnt nun langsam, die Worte der Meister zu und die versteckte, doppelte Bedeutung des noch unbekanntes *muken* begreifen, die ihm dennoch einiges Kopfzerbrechen schafft.

Im darauf folgenden Kampf gegen Yoshioka Seijūrō fokussiert er sich völlig auf den Kampf, sodass er schließlich einen Bewusstseinsstatus erreicht, in dem er *muken* meistert, ohne sich dessen wirklich bewusst zu sein. In dieser Szene ist anstelle seines Arms und Schwertes eine weiße Auslassung zu sehen. Im nächsten Moment fliegt sein Schwert davon und Miyamoto ist im Panel auf der linken Seite mit einem überraschtem Gesicht abgebildet (Abb. 18:d). Erst im Nachhinein findet ein Realisieren seines Könnens statt (Inoue 2006a:191:[12]).

Bereits jetzt zeigt sich, dass Miyamotos Kämpfe nicht bloßer Austausch von Schwerthieben sind, im Gegenteil, sie sind geprägt von eben geschilderten physischen Entwicklungen, aber insbesondere von verschiedenen Arten von Erkenntnissen auf geistiger Ebene, die Miyamoto während seiner Kampfhandlungen gewinnt, wobei hier die Verbindung von Physis und Psyche nicht außer Acht zu lassen ist. Miyamotos Erkenntnisse im Kampf sind zunächst die über die Überlegenheit des Gegners und über die eigene Schwäche (Inoue B3:26:[22-23]). Erstere äußert sich bei Miyamoto sogar bis hin zu einer Angststarre, bei der ihm sein Körper, ausgehend von seinen Füßen als erstarrt erscheint (Inoue 1999c:30:14-15 und 2000a:43:[1-4]) Verdeutlicht wird diese in einer Szene anhand einer symbolischen Darstellung auf mehreren Farbseiten (Inoue 2000a:43:[1-4]). Hier schlingt sich braune Erde wie Würmer um Miyamotos Füße und weitet sich schließlich bis auf seine Arme aus (Abb. 19:a). Diese Erkenntnis ist somit gekoppelt mit der eigenen Schwäche, was wiederum zu Angst führt. Dies bedeutet aber auch, dass Miyamoto zu Beginn noch mit der Angst vor dem Tod zu kämpfen hat und im Kampf selbst nicht über den Dingen steht. Die Angst vor dem Tod führt einerseits zu Wut, mit welcher er auch seine Unsicherheiten kompensiert, andererseits fördert diese seinen instinktiven Überlebenstrieb, was ihn wiederum stärkt (Inoue 2005a:45:[18-19] und 2000a:48).



Abbildung 19 Miyamotos Erkenntnisse (Inoue 2000a:43:[1], 2000b:50:[20], 1999c:31:[14-15] und 2000d:69:[12-15])

In einem ersten Duell mit Inshun führt dies soweit, dass Miyamoto mit seiner letzten Kraft vom Kampfplatz flüchtet (Inoue 2000b:50:[15-17]). Als er nach einem Zusammenbruch wieder erwacht und realisiert, was geschehen ist, erkennt er seine körperliche Schwäche, sowie die Tatsache, dass er nicht wirklich bereit war, im Kampf sein Leben zu riskieren und bricht zwei Mal in Tränen aus (Inoue 2000b:50:[15-17] und 2000b:51:[5-6]). Dies mindert jedoch nicht seine Männlichkeit, die durch sein kantiges Gesicht und in weiteren Darstellungen durch seinen muskulösen Körper verdeutlicht wird (Abb. 19:b). Miyamoto hat Angst und gesteht sich dies auch ein, was als erster Schritt zur Überwindung zu deuten ist (Inoue 2000b:52:[15-16]). Durch die Akzeptanz dessen, dass er im Kampf sterben könnte und der Einsicht, darüber dass selbst der stärkste Opponent nur ein Mensch ist, gewinnt Miyamoto

an Haltung und innerer Ruhe und kann so seine Wut im Kampf überwinden (Inoue 2000a:45:[18-19] und 2000c:63:[2-15]). Als er mit dieser inneren Haltung in ein zweites Duell gegen Inshun tritt, wirkt er plötzlich erschreckend groß auf den jungen Mönch (Inoue 2000c:63:[16-19]). Auch Yoshioka Seijūrō sollte später selbiges erkennen: nach dem Trainingsjahr besitzt Miyamoto nun mehr Haltung und Substanz, so sieht auch er ihn nun größer als zuvor (Inoue 2005c:186:[9]).

Immer wieder ist in Miyamotos Rollentext das Wort „stark“ zu lesen. Stark für ihn ist einerseits er selbst, andererseits sind es seine Gegner, wobei ihn zweiteres, wie bereits beschrieben nur noch weiter animiert. In Bild c aus Abbildung 19 ist er nach seinem ersten Kampf mit den Yoshioka abgebildet, in der er fast wie ein Wahnsinniger das Wort „Stark“, auf den Clan bezogen, herausbrüllt (Abb. 19:c). Er verwendet den Begriff meist aber für sich selbst (Inoue 1999d:39:[24]). Einerseits spricht das für sein Selbstbewusstsein, aber andererseits die eigene innere Unsicherheit, da jemand, der tatsächlich so stark ist, es nicht nötig hat, sich stets selbst Stärke zuzureden. Schließlich führt dies dazu, dass er einsehen muss, dass er voreingenommen von sich war, sodass er im Kampf stets nur sich selbst gesehen hat (Inoue 2000b:97:[13]). Dennoch verändert sich sein Selbstvertrauen im Laufe der Geschichte auch im Bezug auf seine Rollentexte. Während er zunächst stets von seiner eigenen Stärke spricht, so teilt er später, als er selbst bereits an tatsächlicher physischer Stärke gewonnen hat, anstatt sich damit zu rühmen, seinem Gegenüber dessen Schwächen auf eine teilweise sogar sarkastische Weise mit. Beispielsweise meint er zu Denshichirō in einer Szene, dass dieser eben eine Chance für einen Todesstoß verpasst habe (Inoue 2006a:1195:[18-19] und B22:96:[15]).

Dies reflektiert auch seine Bemühungen, seine Gegner vor allem im Kampf besser kennenzulernen, um einen Schritt Vorsprung zu gewinnen, die sich Miyamoto nach dem nach dem ersten Kampf gegen Inshun bereits relativ früh aneignet (Inoue 2000b:53:[16]). Dadurch wird es für ihn zum ersten Mal möglich, ein Duell im Geiste zu führen, in dem es darum geht, Überhand über den Gegner zu gewinnen und dabei im Gedanken die Schritte des Gegenübers zu berechnen (Inoue 2000c:64:[5-20]). In diesem Kampf gewinnt er tatsächlich die geistige Überhand und für seinen Gegner scheint es, als würde Miyamoto wie ein Geist über dem Boden schweben. Dies symbolisiert eben diese geistige Überlegenheit (Inoue 2000d:70:[9]). Durch sein Umklinken des Fokus auf seinen Gegner, kann der Schwertkämpfer nun auch dessen Bewegungen klar sehen und entsprechend auf Angriffe reagieren (Inoue 2000d:69:[12-19] und 2005c:187:[8-9]). Hierbei spielen Miyamotos Augen eine zentrale Rolle. Die Szene, in der er seinen Gegner nun zum ersten Mal klar sieht, wird beispielsweise durch eine

Reflexion in Miyamotos Pupillen verdeutlicht (Abb. 19:d). Diese Kenntnis seines Gegners und dessen Handlungen sind somit als eine Vorstufe zu *muken* zu betrachten.

5.2.4. Kriegerdasein – Der innere Kampf

Nach seinem endgültigen Sieg über den Yoshioka-Clan begreift Miyamoto, dass der Kampf für ihn weitergeht, wenn auch nicht mit dem Schwert (Inoue 2008b:256:[1-4]). So wird er mit einem tiefgehenden Konflikt zwischen seiner Selbstsucht und seinem Gewissen konfrontiert (Inoue 2008b:254:[6]-255:[20]). Doch dies ist nicht das erste Mal, dass Miyamoto einen inneren Kampf mit sich ausstreiten muss.

Bereits in seiner Jugendzeit wird Miyamoto als Dämon verspottet, von den Bewohnern seines Dorfes, in seinen Kämpfen und sogar vom eigenen Vater. Dies spiegelt sich auch in seinem Gewissen wider, wobei er von den Opfern seines Schwertes verfolgt wird, welche ihn weiterhin als Dämon beschimpfen. Generell spielen sich seine inneren Kämpfe vor allem auf einer stark abstrahierten Ebene ab, welche sein Unterbewusstsein darstellen soll. So verwandelt sich in einer Episode beispielsweise das Blut auf seinem Schwert zu den schreienden Fratzen der Ermordeten und das Ganze formt sich schließlich zu Szenen, in denen der Vagabund mit weiß ausgelassenen Pupillen, welche sich als Zeichen des Unterbewusstseins interpretieren lassen, wild um sich schlägt. Am Schluss wird Miyamoto, wieder in der Realität mit ausdruckslosem Gesicht und Tränen dargestellt (Abb. 20:a). Diese Tränen deuten darauf hin, dass selbst hinter einem Dämon ein Mensch steckt, der auch Mitleid und sogar Zweifel hat, die in ihm immer wieder wach werden. Andererseits wird er diesbezüglich von Fragen über die Bedeutung seines Lebens geplagt (Inoue 1999b:13:[16-17] und 2007c:236:[4-5]).

Diesem Dämon wird ein Blutdurst, ähnlich dem eines wilden Tieres nachgesagt (Inoue 1999d:38:[11-14], 2000a:49:[7] und B10:94:[9-10]). Aus diesem Grund stellt Meister In'ei zwei Warnungen an Miyamoto aus. In der Ersten erklärt er, dass ein Gegner erst zu einem solchen wird, wenn er dazu gemacht wird. Blutdurst aber macht alle zu Gegnern (Inoue 1999d:38:[15-17]). Dennoch, selbst als Miyamoto im Kampf selbst eine gewisse innere Ruhe und gleichzeitige Kontrolle über diesen Blutdurst erlangt, fällt er nach dem Sieg über In'eis Schüler wieder in seinen alten Modus zurück, schlägt auf den Besiegten ein und schreit heraus, dass er stark sei (Inoue 2000d:70:[19-20]). Die Angehörigen des Besiegten reagieren schockiert von (Inoue 2000d:74:[15]) In einer zweiten, die der Meister ausstellt, offensichtlich schockiert von diesem Rückfall und dieser Arroganz, warnt er Miyamoto vor eben diesem Blutdurst. Der junge Schwertkämpfer versteht die Worte des Meisters

offensichtlich nicht, wie im Panel links unten anhand eines fett gedruckten Fragezeichens in Miyamotos Sprechblase, sowie seines genervten Gesichtsausdrucks mit nach unten gezogenen Mundwinkeln, deutlich gemacht wird (Inoue 2000d:75:[15]).

Dies ist nicht die einzige Warnung, die er erhält. In seinem finalen Kampf am Ende seiner einjährigen Kriegerwallfahrt muss Miyamoto von seinem Gegner, Tsujikaze Kōhei, lernen, dass er sich inmitten einer Spirale des Tötens befindet und er beginnt, sich nach dem Sinn seines Strebens zu fragen (Inoue 2002a:125:[5-12] und 20006b:204:[1-8]). So muss Miyamoto auch nach seinem langersehnten Duell gegen das Oberhaupt der Yoshioka feststellen, dass er überraschend gelassen ist: „Ich habe Yoshioka Seijūrō zum Fall gebracht. Ich dachte, ich würde mich ein bisschen mehr darüber freuen“ (Inoue 2006a:190:[20]). Dies wirkt sich auch auf seinen Blutdurst aus, der nun zu erlischen beginnt (Inoue 2006a:194:[10-15]). In einer sprunghaften Erinnerung erfasst Miyamoto schließlich die gesamte Tragweite der Todesspirale aufgrund der erleichterten Worte Tsujikazes, der in dieselbe Falle getappt ist: „Nun muss ich am Ende nicht mehr kämpfen“ (Inoue 2006b:204:[1]). Miyamoto will nun aus dieser ausbrechen, weiß aber nicht wie, wobei ihm in seinem Folgeduell sogar ein flüchtiger Gedanke an eine Flucht kommt (Inoue 2007a:216:[21-23]). Dennoch muss der Vagabund mit Entsetzen feststellen, dass an einem Punkt angelangt ist, an dem er, so sehr er auch ausbrechen will, mit jedem Kampf stets noch einen Schritt tiefer hinein tritt – letztenden Endes in Form einer Kampfaufforderung des gesamten Clans der Yoshioka. Die Inszenierung des Erfassens dieser Situation wird anhand eines um rund 130 Grad gekippten Panels verdeutlicht. Die Welt steht für Miyamoto sprichwörtlich Kopf (Inoue 2007a:220:[5-7]). Um aus der Todesspirale zu entkommen, plant Miyamoto eine tatsächliche Flucht, welche ihm letztendlich verwehrt bleiben sollte. In folgender Schlacht findet nun ein weiteres, tiefgründiges Hinterfragen dieser Spirale statt, als er dabei ist, einen Gegner nach dem anderen zu Fall zu bringen um selbst nicht getötet zu werden, was Miyamoto wieder zu seiner ursprünglichen Kampf motivation zurückbringen sollte (Inoue 2007c:234:[16-20]).

Nach der Schlacht steht Miyamoto am Schlachtfeld inmitten der Leichen, für die er verantwortlich ist. Er sieht sich um und erinnert sich an Takuans Worte aus seinem Kampf mit den Bewohnern aus seinem Dorf: „Du hast sie beendet. Die Leute, die von dir umgebracht wurden hatten alle für sich ihre Leben. Gesegnet oder nicht, sie sind in diese Welt geboren worden und in ihr aufgewachsen. Personen mit oder ohne Familie. Personen mit kleinen Kindern. Personen mit einer Verlobten. Personen, die einen Hund hatten. Personen, die Träume hatten. Personen, die auf die eine oder andere Weise lebten...“ Die Gedanken an diese Worte verdeutlichen Miyamotos Unsicherheit und Selbstzweifel. Als er nun die Warnungen,

die an ihn gerichtet wurden, begreift, scheint er nahezu unbedeutend und verloren auf dem Schlachtfeld (Abb. 20:b).

Eine Ironie hat die Todesspirale allerdings. Noch während der Schlacht beginnt Miyamoto folgenden Gedanken zu spinnen, der ihm schlagartig Klarheit verschaffen sollte: „Verdammt. Wie viele ich auch schneide, wie viele ich auch schneide...“ führt er seinen Gedanken nicht weiter, weil bereits die nächsten Opponenten warten (Inoue 2007b:231:[16]). Danach kehrt er mit derselben Wortwiederholung zurück: „Wie viele ich auch schneide, wie viele ich auch schneide, der nächste Gegner... Das ist genauso wie...“ (Inoue 2007b:232:[8]). Plötzlich erscheinen die beiden Meister in seinem Kopf, und Yagyū spricht: „Das ist genauso wie mein Leben“ (Inoue 2007b:232:[9]). Daraufhin lachen die beiden Meister in Anbetracht der Ironie der Situation, stehen hinter jedem großen Meister doch zig Menschenleben (Inoue 2007b:232:[9]).

Neben den moralischen Zweifeln, die ihn zu zerfressen drohen, muss der Vagabund einen weiteren Kampf ausfechten, dessen Gegner er selbst, beziehungsweise sein Groll gegen die Welt, insbesondere gegen seinen Vater und die Bewohner aus seinem Dorf ist. Dieser ist verknüpft im Bezug zu Miyamotos Ziel, *tenka musō* zu werden, ist für ihn die Frage nach Sieg und Niederlage, welche ihn ebenfalls im Bezug zur Todesspirale, sowie seinem Groll zu denken geben soll. Dennoch fragt er sich bis zuletzt, ob er in seinen bisherigen Duellen der Sieger war, und verharret bei der Ansicht, dass er es war (Inoue 2007a:220:[8]). Sogar nach seinem ersten Kampf gegen Inshun sieht sich der Schwertkämpfer nicht als Verlierer und streitet dies stur ab (Inoue 2000b:53:[16]). Dennoch erfassen ihn Zweifel. Interessant ist hierbei die Szene, als er dem bettlägerigen Meister Yagyū, welcher selbst den Ruf des Stärksten genießt, gegenüber steht. Hier beweist Miyamoto zunächst Feigheit, da dieser mit dem Gedanken an den Titel in Verlockung gerät, den Meister im Schlaf zu besiegen. Yagyū wehrt im Schlaf mit seinem Rückenkratzer Miyamotos Schwerthiebe ab (Inoue 2001c:98:[11-18]). Daraufhin befindet sich Miyamoto in einem Kampf mit einem zweiten Selbst. Aus dem Augenwinkel betrachtet der Meister die Szene. Auf der nächsten Seite findet eine Steigerung des Surrealismus statt: das Auge des Meisters leuchtet. Es scheint, als würde es Miyamoto hypnotisieren. Daraufhin steht der junge Mann im Wald, es wird eine detaillierte Szenerie geschildert, bei der Miyamoto selbst zum Beobachter wird. Im nächsten Moment steht Miyamoto im Weltraum und Szene verändert sich weiter. Sein Vater taucht auf und beansprucht wieder den Titel *tenka musō* für sich. Mit diesen Worten kehrt Miyamoto gedanklich in die Realität zurück (Inoue 2001c:99:[6-18]).

Nach dieser Szene, deren Bedeutung er noch nicht begreift, beginnen die Zweifel an der Bedeutung des Begriffes *tenka musō* und er fragt den Schlafenden: „Sag mir alter Mann, was bedeutet es, Einzig auf Erden zu sein?“ (Inoue 2001c:99:[19-20]). Yagyū murmelt im Schlaf mit denselben Worten wie Meister In'ei: „Wenn du inmitten des Meeres schwimmst, kannst du seine Weite nicht kennen“ (Inoue 2001c:100:[12]). Trotz seiner Zweifel und der Hinweise, die er bekommt bleibt Miyamoto weiterhin stur und will an seinem Pfad festhalten (Inoue 2001d:109:[8]).

Eine Schlüsselszene in der Miyamoto schließlich begreift, was ihn so zerfrisst, wird gemeinsam mit dem auf subtil dargestellte Weise Erfassen des Prinzips oder der Vernunft (Jap. *ri*) des Einklangs mit seiner Umwelt begreift, enthalten. Diesem Prinzip ist er als Junge bereits begegnet ist und stellt er sich selbst die Frage, wie er dies vergessen konnte (Inoue 2006c:208:[18-19] und vgl. Kapitel 4.2.5). Nun aber beginnt wieder auf seine Umgebung zu hören, dabei findet ein Wechsel in Miyamotos Gedankenwelt statt. Es erscheinen zunächst Bilder aus seinen früheren Kämpfen, auf seiner Hand und seinem Schwert formen sich weiße Klumpen, wie aus Schnee, die sich auf ganzen Körper ausweiten. Währenddessen fragt sich der Schwertkämpfer, was ihn vom Weg hat abkommen lassen, und er erkennt, dass es sein eigener Groll war. In den Klumpen formen sich nun Reflexionen seiner selbst als Junge mit zornigem Gesicht und als er sich selbst als Ursache erkennt, gelingt es ihm schließlich, die Klumpen von sich zu schütteln (Abb. 20:b). Der Erwachsene entschuldigt sich darauf bei seinem unschuldigen Selbst von früher (Inoue 2006c:208:[6-24]).

Ungeachtet der Tatsache, dass alles, wofür er gekämpft hat bloß Schall und Rauch war, kann er sich, als er nach der Schlacht gegen die Yoshioka kampfunfähig ist, sich nicht von dem Schwert trennen, was ihn in einen weiteren Konflikt mit sich und seinem Groll stürzt. Nach all den Jahren will nicht hinnehmen, dass er nicht mehr kämpfen kann (Inoue 2008a:250-251). So versucht er hartnäckig, wieder zu stehen und sich wie im Kampf zu bewegen, kann sich aber zunächst nicht halten (Inoue 2008b:255:[2-7]). Dennoch fühlt Miyamoto, dass sein Schwert im Kampf eins mit dem Himmel werden kann, und sieht dies ein Zeichen dafür, dass er trotz schwerer Verletzung am Bein seinen Weg nicht aufgeben soll (Inoue 2008b:258:[11-16]).

Trotz seiner steten Untrennbarkeit von seinem Schwert ist eine große Veränderung in ihm zu erkennen. Nach all seinen Kämpfen wird der inhaftierte Miyamoto von einem Gefängniswärter zum ersten Mal als „Miyamoto Musashi, der *tenka musō*“ bezeichnet. Als er diese Worte hört, reagiert nachdenklich. Er glaubt nicht, dass er einzigartig auf Erden sei, erinnert sich an die talentierten Schwertkämpfer, denen er begegnet ist und dass diese

ebenfalls denselben Titel verdient hätten. Darauf bemerkt er, dass nun alles vorüber ist und lässt sich erleichtert auf den Rücken fallen (Inoue 2009:261:[8-15]). Als er darauf von einem Besucher nach der Bedeutung von *tenka musō* gefragt wird, antwortet er: „Es ist bloß ein Wort“ (Inoue 2009:264:[13]). Er denkt nicht, dass er einzigartig sei und erklärt im Folgenden mit Augen zum Boden gerichtet und einem leichten Lächeln: „Es ist wie flimmernde Luft. Als ich ihm nahe kam, verschwand es“ (Inoue 2009:264:[13]).



Abbildung 20 Miyamotos innerer Konflikt (Inoue 1999b:16:[8-9], 2007c:240:[2-3] und 2006c:208:[19])

5.2.5. Liebe – Miyamotos Beziehung zur Liebe

Wie sehr sich Miyamoto auch gänzlich auf sein Schwert fokussieren will, eines kann auch er nicht leugnen: die Liebe. In Miyamoto entsteht dieses Gefühl nach einer Begegnung nach langer Zeit mit seiner Jugendfreundin Otsū, obwohl der Schwertkämpfer zuvor sonst Frauen gegenüber immer abweisend reagiert (Inoue 1999a:3:[14-15]). Bald darauf beginnt er von Otsū zu träumen, wobei sie hier aus einer erotischen Sichtweise, mit nacktem Rücken dargestellt wird und reagiert darauf mit Irritation, wobei sich dies darin äußert, dass er meist schweißgebadet aufwacht (Inoue 1999d:33:[1]-34:[19]). Auch denkt er, wie auch in Bild a aus Abbildung 21, in verschiedensten Situationen an seine Jugendfreundin (Abb. 21:a, Inoue 2000b:53:[20], 2001d:109:[15] und 2002a:125:[11]) und er bemerkt, dass sie der einzige Mensch ist, dem er von Anfang an vertraut hat (Inoue 2000c:62:[2-9]). Die Reaktion eines nach langer Verfolgung geschwächten Miyamotos auf Otsūs Umarmung, bei der er sich und sein Schwert gänzlich fallen lässt, zeigt, dass er ihr sogar soweit vertraut, dass er seine Waffe fallen lässt, was in einer Detailaufnahme in Bild b zu sehen ist (Abb. 21:b und Inoue 1999b:16:10-16).

Miyamoto ist zunächst gefangen von den Gedanken an Otsū, sodass er sich sogar im Kampf davon beeinflussen lässt. So fehlt ihm durch seine Gefühle zu Beginn seine Bereitschaft, im Kampf zu sterben (Inoue 2000c:61:[18-20]). Als er zudem in einer Kampfsituation ein Fötenspiel aus der Dunkelheit heraus hört, welches ihn an Otsūs Flötenspiel erinnert, ist er so abgelenkt, dass er schließlich zur Flucht gezwungen ist. Es sollte sich schließlich herausstellen, dass der Spieler tatsächlich Otsū war (Inoue 2001b:95:[1-19]). Bei einer darauffolgenden weiteren Begegnung stehen sich die beiden mit ihren Schwertern gegenüber – sie bereit ihren Meister zu verteidigen, bei dem sie als Bedienstete aufgenommen wurde, er, um sich einen Weg zum Meister zu bahnen (Inoue 2001b:97:[1-2]). Noch bevor er in dieser Szene realisiert, dass sie scheinbar ein Feind ist, reagiert er seinen Gefühlen entsprechend und sagt ihr, wie schön sie inzwischen geworden sei (Abb. 21:c). Dass sie sich nun faktisch als Feinde gegenüberstehen führt zu einem Konflikt mit sich selbst, will sich aber trotz seiner Bettlägerigkeit unnachgiebig mit dem Meister duellieren, wofür Otsū ihn ohrfeigt, ihm aber dennoch hilft, da sie selbst auch Gefühle für Miyamoto hat (Inoue 2001b:97).

Nach dieser Begegnung kommt dem Vagabunden der Gedanke, das Mädchen mitzunehmen, verdrängt diesen aber sofort, da er jederzeit sterben könnte, weil das bedeuten würde, dass sie wieder alleine wäre (Inoue 2001c:103:[8-12]). Bei dem Gedanken daran, betet er kurz vor einem Kampf noch für Otsū, auf dass sie ihr Glück findet, sollte er sterben (Inoue

2000c:62:[2-9]). Er stellt sich zudem die Frage, ob er im Kampf in der Lage sei, jemanden zu beschützen, der ihm wichtig ist, auch hier in Gedanken bei Otsū (Inoue 2002a:125:[10-11]). Miyamoto fertigt mehrfach Tuschebilder von ihr an, meist in der Form, in der er sie zuletzt gesehen hat (Inoue 2006a:197:[8-9] und Inoue 2007a:220:[8-12]). Es scheint, als versuche damit, mit seinen Gefühlen und den damit verbundenen inneren Konflikten zwischen Liebe und Kriegerdasein umzugehen versucht. Dennoch verleugnet als er danach gefragt wird, dass seine Bilder jemand bestimmten darstellen sollen (Inoue 2006a:197:[8-9]).

Otsū selbst akzeptiert Miyamotos Einstellung zum Schwert, welche ihm keinen Platz für die Liebe erlaubt. So ist sie zwar stets auf der Suche nach Miyamoto (Inoue 2001c:105:[13-14]), will ihm aber nicht im Weg stehen und mischt sich deshalb nicht in seine Angelegenheiten und bleibt im Hintergrund. Otsū ist in ihrer Rolle selbstlos. Sie will nicht, dass Miyamoto von ihren Gefühlen erfährt, weil sie von seine Ideale kennt: „Wahrscheinlich ist er nicht auf der Suche nach einem ruhigen Leben zu zweit. ‚Würde ich dieses annehmen, wird in mir drinnen etwas zerfallen‘ wird er sich denken“ (Inoue 2008b:254:[1]).

Nachdem er in seinem Showdown gegen die Yoshioka nur schwer verletzt davon gekommen ist, ist Miyamoto nun hin- und hergerissen von den Worten Takuans, welcher ihm rät, sich vom Schwert trennen und mit Otsū zu leben, realisiert aber, dass selbst wenn er mit ihr leben wollen würde, es mittlerweile zu spät sei, da das Mädchen bei ihm stets in Gefahr sein würde, schließlich wird Miyamoto von nun an von verschiedensten Seiten nach seinem Leben getrachtet werden würde (Inoue 2008b:252:[17-19] und 2009:268:[15-18]).



Abbildung 21 Miyamotos Beziehung zu Otsū (Inoue 2003a:125:[11], 1999b:16:[16] und 2001b:97:[1])



a



b



c

Abbildung 22 Miyamoto und Sasaki (Inoue 2003c:117:[21-22], 2006c:210:[2] und 2006c:212:[9])

5.2.6. Kriegerdasein – Die Rolle des Gegners

Miyamoto hat alle Kämpfe überstanden. Nun ist nur noch ein Gegner übrig: Sasaki Kojirō. Auch wenn der Manga bislang nicht zum Showdown mit Sasaki gelangt ist, ist die Bedeutung dieses Charakter als zweiter Hauptcharakter – schließlich behandeln sieben Bände der Serie allein seine Vorgeschichte, sowie die Bedeutung im Bezug zu Miyamoto nicht außer Acht zu lassen, weshalb hier noch kurz auf Miyamotos Beziehung zu diesem eingegangen werden soll, wobei sich die Vorstellung des Charakters an der von Imai aus dem Magazin *Switch* orientiert.

In *Vagabond* wird Sasakis Geschichte, anders als in der Romanvorlage, von seiner Kindheit beginnend erzählt. Inoue begründet dies damit, dass er nur durch die Darstellung von Kindheit an seinen Charakter kennen- und verstehen lernen würde und dass dieser Charakter nur auf diese Art zu einem gebürtigen Gegner für Miyamoto werden könne. So hat Inoue Sasaki als eine Art Gegensatz zu Miyamoto geschaffen und Sasaki etwas gegeben, womit er eine Stufe über Miyamoto stehen würde und hat ihm so sein Gehör genommen. Dadurch ist Sasaki als unfrei zu betrachten, erhält jedoch dadurch als Kompensation ein anderes, ein sensibleres Empfinden für seine Umwelt. Sasaki verständigt sich über sein Schwert, er denkt gar nicht daran, dass er durch seine Art der Kommunikation sein Gegenüber tötet. Die düstere Atmosphäre, die Miyamoto umgibt, stellt einen weiteren Kontrast zu Sasaki dar. Dessen Jugend ist stark verknüpft mit dem Meer, und somit einer hellen, sanften Atmosphäre, die sich auch in seinem Auftreten widerspiegelt (Imai 2006:41-42).

Noch Jahre bevor sich die beiden tatsächlich kennenlernen sollten, findet eine erste Begegnung statt: in der Schlacht zu Sekigahara, kurz vor dem Einsetzen der Handlung im ersten Band, in der sie zufällig aufeinander treffen und Seite an Seite kämpfen sollten. Der Augenblick, in dem die beiden aufeinandertreffen wird durch eine vier Seiten lange Beschreibung hervorgehoben, wobei ein Ausschnitt dieser in Bild a aus Abbildung 22 ersichtlich ist.

Nun aber zurück zu Miyamotos Beziehung zu seinem zukünftigen Gegner. Die beiden Schwertkämpfer scheinen nicht nur in ihrem Talent ebenbürtig, sondern auch auf derselben geistigen Ebene zu sein und verstehen es, sich auch ohne Worte, nur durch ihre Liebe zum Schwert auszutauschen. In einem spielerischen Duell mit Ästen lernen sich Sasaki und Miyamoto in einem verschneiten Wintergarten kennen (Abb. 22:b). Obwohl es sich um ein „Spiel“ handelt, sind beide ernsthaft bei der Sache, was in Treffermomenten verdeutlicht wird durch einen Wechsel zu einer Darstellung der beiden mit Schwertern anstelle der Äste in ihren Händen (Inoue 2006c:210:[1-18]). Sasaki erkennt in Miyamoto als seinen ersten

Kommunikationspartner, der seine Art der Unterhaltung auch überlebt hat, einen Freund, was sich darin äußert, dass er ihn in die Wange kneift (Abb. 22:c). Wie später ersichtlich wird, geht Miyamoto Sasaki nicht mehr aus dem Kopf und umgekehrt (Inoue 2006c:215:[14] und 2008a:251:[21-26]).

Der Mönch Takuan erkennt, dass sich die beiden Schwertkämpfer ergänzen: „Miyamoto und Sasaki... In dieser Welt sind sie Häretiker. Sind die beiden nicht Bruchstücke eines Flügelpaars?“ und sein Gesprächspartner, ein Schwertschmied meint darauf: „Wenn es so ist, dass sie gezogene Schwerter sind, dann wird jeder zur Schwertscheide des jeweils anderen“ (Inoue 2009:265:[2-3]). Ein weiterer Punkt, der Sasaki und Miyamoto auf geistiger Ebene verbindet, ist die Tatsache, dass beide das gleiche durchgemacht haben, nämlich eine Schlacht alleine gegen zig Mann (Inoue 2004a:166-B20:179).

Miyamoto lernt eine wichtige Lektion von Sasaki, indem er erkennt, dass Sasaki etwas hat, das ihm bereits verloren gegangen zu sein scheint. Beim Beobachten Sasakis, welcher mit einem Ast den Kopf eines Schneemanns zu teilen versucht, und dem dies fast ganz gelingt, erinnert sich Miyamoto, der selbst daran scheiterte, an das Prinzip, beziehungsweise die Vernunft (Jap. *ri*) eins mit seiner Umgebung zu sein. In einem Ausflug in seine Kindheit erfährt der Leser, dass Miyamoto bereits als Junge auf dieses gestoßen ist, als er in der Wildnis trainiert hat, wobei auf die Folgen dessen bereits eingegangen wurde (Inoue 2006c:208:[17]).

5.3. Gegenüberstellung der historischen Person und der Manga-Adaption II

Ähnlich wie bei Okita soll nun auch hier anhand des Profils des Mangacharakters ein Vergleich mit seinem historischen Vorbild getan werden, wobei im Falle von Miyamoto die Fakten noch ungewisser sind, als die bei Okita, da sich bei Miyamoto Fakten und Mythen bereits stark verworren haben, weshalb eine hundertprozentig sichere Gegenüberstellung nicht möglich ist. Dennoch ist davon auszugehen, dass Geschichte stets eine Art der Interpretation von Fakten ist und generell stark von Interpretationen geprägt ist.

Über Miyamotos Kindheit und Jugend ist erkennbar, dass zwar sowohl das historische Vorbild, als auch die Manga-Adaption früh ihren Vater verliert, wobei er im Manga noch zu Jugendzeiten gelebt hat, während der historische Miyamoto früh von einem Onkel adoptiert wurde. Die Beziehung zu seinem Vater stellt tatsächlich einen großen Unterschied der beiden Interpretationen dar. Während Miyamoto im Manga seinen Vater hasst und diesen aus eigenem Kampfgeist heraus übertrumpfen will, und von seiner Präsenz in seinem Kopf

verfolgt wird, während er sich auf Kriegerwallfahrt begibt, so wird in der historischen Überlieferung angegeben, dass er den Yoshioka-Clan aufgrund von Rache für seinen Vater, herausgefordert hat. Dieses Motiv fällt im Manga jedoch gänzlich weg. Dass Miyamoto begonnen hat, sich mit dem Schwert zu beschäftigen, um selbst den Titel seines Vaters zu erlangen, davon ist somit in den geschichtlichen Fakten keine Rede. Es ist zwar wohl bekannt, dass Miyamoto als Junge groß und ungestüm war, so wie es auch im Manga dargestellt wird, aber von einer seit jeher vorhandenen Abneigung gegen andere Menschen, so wie es in *Vagabond* der Fall ist, ist ebenfalls nicht die Rede. Ob er nun im Vergleich zu anderen Kindern in einem stärkeren Ausmaß die Nähe zur Natur gesucht hat, ist ebenfalls anfechtbar.

In seinem Charakter findet sich in seinem grimmigen Auftreten eine Parallele zwischen den beiden Bildern. Auch, dass sein Lebensstil von Bescheidenheit geprägt war, entspricht sowohl der Überlieferung, als auch dem Charakter im Manga, genau so wie seine künstlerischen und handwerklichen Tätigkeiten. Anders als in der Überlieferung, sucht Miyamoto im Manga keine Künstler und Handwerker auf, um von ihnen zu lernen, sondern beschäftigt sich damit, ohne von einem Meister zu lernen. Generell fällt im Manga die zwischenmenschliche Ebene größtenteils weg. In der historischen Überlieferung bleibt er auch eine Zeit nach dem Kampf noch im *Hōzō-in*, um sich mit den Mönchen auszutauschen, im Manga ist dies jedoch nicht der Fall. Obwohl Miyamoto sich im Manga nicht sonderlich pflegt, so sind dennoch zwei Badeszenen vorhanden, was in einem Kontrast zu der Überlieferung über die tatsächliche Person steht, welcher sich scheinbar nie gebadet haben soll, obwohl er nicht annähernd so menschencheu gewesen sein kann, wie der Charakter in der Manga-Adaption.

Nun aber zu einem weiteren interessanten Aspekt, nämlich seiner Kriegerwallfahrt. Da die Quellenlage hier besonders ungenau zu sein scheint, lassen sich hier nur vage Vergleiche ziehen, dennoch werden hier einige Parallelen und auch Unterschiede erkennbar. Interessant ist hier vor allem die bereits erwähnte, unterschiedliche Motivation für seine Fehde mit den Yoshioka, aber auch seine unterschiedliche Vorgehensweise in den einzelnen Kämpfen. Während Miyamoto im Manga beispielsweise zwar von der Strategie, absichtlich zu einem Kampf zu spät zu erscheinen, dies aber bislang nie macht, so baut der historische Miyamoto solche Strategien bewusst in seine Kämpfe ein, um den Gegner aus der Fassung zu bringen und seine Kämpfe recht rasch und eventuell mit nur einem Hieb zu beenden. Im Manga hingegen dauern die Kämpfe relativ lange an. Während vom historischen Miyamoto aus seinem Buch eine Vielzahl an Kampftechniken bekannt sind, so wird im Manga nur eine Technik namentlich genannt, welche in Wahrheit gar nicht existiert, und eine weitere Technik,

sein berühmter Kampfstil mit den zwei Schwertern taucht im Manga zwar ebenfalls auf, wird aber nicht namentlich erwähnt. In wieweit andere Techniken bewusst aufgegriffen werden, ist im Rahmen dieser Arbeit nicht erfassbar oder sinnvoll, lässt sich aber auch anzweifeln. Was nun die Duellgegner betrifft, so scheinen im Manga zumindest die Orte, die der Vagabund aufgesucht hat großteils gleich, wobei Miyamoto in Realität noch viel mehr Duelle ausgefochten hat, beziehungsweise die Gegner nicht ganz die selben waren. Von seinen privaten Fehden gegen eine Überzahl an Männern, die er im Manga ausgefochten hat, ist in der historischen Überlieferung jedoch nicht die Rede. Hier wird er eher erwähnt für seine Teilnahme an „regulären“ Schlachten, wie and der zu Sekigahara, welche auch im Manga erwähnt wird.

Was die Fortsetzung des Mangas betrifft, so interpretiert Imai, dass dadurch, dass Sasaki nun ein Gegenüber gefunden hat, mit dem er kommunizieren kann, ohne ihn zu töten, dies nun bedeuten würde, dass es für die beiden keine Bedeutung mehr hat, ihre Schwerter zu kreuzen (Imai 2006:41). Der Autor, Inoue selbst gibt an, dass er nicht wisse, ob er den Endkampf auf Ganryū-jima tatsächlich zeichnen soll. In der Vorlage von Yoshikawa befinden sich zahlreiche Leute auf der Insel, aber Inoues Adaption von Miyamoto und Sasaki entsprechen nicht diesem Typ Charakter, der für Ruhm kämpft, sondern beide leben in der Einsamkeit. Aus diesem Grunde stellt sich der Zeichner die Frage, ob so ein Kampf angemessen für seine Interpretation der Geschichte ist. Außerdem sei es nicht geschichtlich belegt, ob der Kampf tatsächlich auf dieser Insel stattfand, da dies nur von Miyamoto selbst so beschrieben wurde, es aber nicht überprüfbar sei, ob er denn wirklich die Wahrheit geschrieben hat (Imai 2006:42).

6. Gegenüberstellung der beiden Darstellungen

Die beiden Samurai, Okita und Miyamoto besitzen, wie aus vorangegangener Analyse nun deutlich geworden ist, jeweils verschiedene Charakteristika und Handlungsschemen, die zudem äußerst komplexe Veränderungen durchmachen. Hinzu kommt eine unterschiedliche Gewichtung im Aufgreifen der Themen Liebe und Kampf beziehungsweise Umgang mit Kriegerideologien und Moral. Außerdem werden an verschiedenen Punkten historische Fakten übernommen oder verändert.

Im Folgenden sollen die beiden Darstellungen im Zuge einer Abstrahierung der Ergebnisse aus der Charakteranalyse gegenübergestellt werden. Für die Durchführung der Gegenüberstellung werden diese weiterhin in groben Zügen nach den Schlagworten getrennt, wobei in der unterschiedlichen Gewichtung von Liebe und Kampf in den Serien die Gemeinsamkeit des inneren Zwiespalts zu erkennen ist, weshalb diese als ein gesondertes Kapitel herausgearbeitet werden. All dies hat zum Ziel, die Kennzeichen der Darstellung für eine speziell männliche und eine speziell weibliche Zielgruppe herauszuarbeiten.

An dieser Stelle soll nun auch der Begriff Gender noch einmal genauer definiert werden. Dieser bezieht sich genaugenommen nicht einzig auf das biologische Geschlecht, sondern umfasst auch soziale und kulturelle Geschlechtsunterschiede, wobei hier durch Veränderungen in der Gesellschaft eine gewisse Variabilität des Geschlechterverhältnisses nicht außer Acht gelassen werden darf. Japans gegenwärtige Gesellschaft weist hierbei pluralistisch fluktuierende Tendenzen auf, was bedeutet, dass traditionelle und moderne Gender-Ideologien koexistieren und zudem neue Vorstellungen kreiert werden (Taga 2002:181-203). Der Begriff Gender ist auch verbunden mit Gendervorstellungen und diesbezüglichen Erwartungen, aber auch mit Klischees. Das wohl bekannteste traditionelle Klischeebild lautet beispielsweise: „Männer gelten als das starke und Frauen als das schwache Geschlecht“ (Taga 2002:195). Wie aber verhält es sich mit den Gendervorstellungen im Kontext von Samurai? Welche Vorstellungen von Männlichkeit vermittelt der Samurai aus der Sicht eines Mannes, die sich an eine spezifisch männliche Zielgruppe richtet und wie sieht es mit der Inszenierung der Sichtweise der Frau auf die Thematik aus? Die Antworten auf diese Fragen werden in diesem Kapitel, und die Ursachen dafür, im darauffolgenden Kapitel gesucht.

6.1. Allgemeine Darstellung

Wenn nun die Ergebnisse der Analyse von Anfang an miteinander in einen Vergleich gesetzt werden, so ist auf den ersten Blick ersichtlich, dass beide Charaktere die „typischen“ Merkmale der Samurai besitzen, welche sich vor allem aus ihrem äußeren Erscheinungsbild ableiten lassen. Diese finden sich beispielsweise in ihrer Kleidung, die auch heute noch aus Samurai-Filmen oder dem *kendō* bekannt ist, sowie ihre Schwerter, die als Statussymbole der Samurai gelten (Kōda 2002:80 und Inazo 2006:107-108). Bei einem zweiten Blick sticht jedoch eine ganze Reihe von Unterschieden im äußeren Erscheinungsbild hervor, welche eventuell Hinweise auf eine genderspezifische Darstellung liefern. Okita ist vorwiegend durch runde Formen definiert, was sich einerseits aus dem allgemeinen Zeichenstil der Autorin, andererseits aus seinen Merkmalen aus dem Charakter-Code ableiten lässt. Miyamoto hingegen lässt sich als kantig beschreiben. Er vertritt ein Ideal des sportlich-maskulinen Mannes, das dem antiken Kriegerideal entspricht. Nun sind runde Formen eher mit femininer Ästhetik behaftet, kantige Züge hingegen gelten als maskulin und sportlich. Trotz dieses Unterschiedes schaffen es beide Charaktere, die klassischen Kennzeichen des äußeren Aussehens von Samurai in sich vereinen, ohne widersprüchlich zu wirken. Im Bezug auf das körperliche Alter ist bei Miyamoto jedoch ein Altern feststellbar, während Okita unverändert bleibt, was sich ebenfalls durch den Zeichenstil, aber auch durch Symbole, wie Bartwuchs oder Narben äußert. Die Darstellung in *Vagabond* hängt auch mit dem Fokus Inoues auf die Dokumentation der körperlichen Entwicklung Miyamotos, wie in Kapitel 3.2.2. bereits angesprochen wurde, zusammen. Dieser Punkt lässt sich ebenfalls als einen genderspezifischen Unterschied interpretieren, denn während die Darstellung für den Mann im Altern einen Fortschritt sieht, so wird in der Darstellung für die Frau eine scheinbar ewige Jugendlichkeit in der Darstellung des Schwertkämpfers bevorzugt.

Die Atmosphäre, welche die beiden umgibt, ist auf den ersten Blick bereits auf den Darstellungen der Cover der beiden Serien, aber auch aus dem Charakter-Code und dem Verhalten im sozialen Alltag, aber auch aus der sprachlichen Ebene ablesbar. Okita wirkt in seinem neutralen Gesamten insgesamt sanfter und freundlicher als Miyamoto, der einen rauhen und bedrohlicheren Eindruck macht, wobei diesen mit zunehmender Erfahrung schließlich eine ruhigere Atmosphäre umgibt, wie sich beispielsweise in seinem gesteigerten sozialen Austausch, aber auch im Nachlassen seines Blutdurstes zeigt. Wie sich die Atmosphäre auch auf der sprachlichen Ebene auswirkt, möchte ich ebenfalls kurz beleuchten.

In einem Vergleich dieser wird deutlich, dass Okita einerseits mehr spricht als Miyamoto, andererseits auch eine sprachliche Ebene wählt, in der er seinen

Gesprächspartnern mit Respekt gegenübertritt, während Miyamoto zumeist in einer Umgangssprache, wie sie in der Form nur von Männern verwendet wird, spricht. Auffällig ist, dass bei Miyamoto im Gegensatz zu Okita, doch häufiger Darstellungen im gefühlsneutralen Zustand vorhanden sind, in denen er nicht spricht. Dies zeigt auch den Grad der Ausprägung der Fokussierung auf Text in *Kaze hikaru* und der auf Handlung in *Vagabond*. Miyamoto scheint tatsächlich eher ein Mann der Tat zu sein, wobei diese großteils kämpferischer Natur sind. Okita hingegen als Mann der Worte zu bezeichnen, wäre gewagt, schließlich baut die Erzählung in *Kaze hikaru* auf mangelnde Kommunikation und Missverständnisse. Dennoch ist die Bedeutung der Sprachebene in *Kaze hikaru* im Allgemeinen als ein eindeutig weibliches Merkmal zu erkennen, da dies in einem krassen Kontrast zur Aufbereitung für männliche Leser steht, in der weniger auf einer sprachlichen Ebene kommuniziert und erzählt wird.

6.2. Vergleich der Charaktere im sozialen Kontext

Entsprechend ihres äußeren Eindrucks ist das soziale Netz sowie die Einbindung der beiden Charaktere in dieses unterschiedlich. Als eine womöglich männlich konnotierte Eigenschaft des Samurai zeigt sich das Charakteristikum der selbst gewählten Unabhängigkeit von der Gesellschaft in Form einer Außenseiter-Rolle, als einen Gegensatz zu der Präsentation der starken Eingliederung des Samurai in *Kaze hikaru* in sein soziales Umfeld, was sich anhand des Umfangs des Umfeldes, der hohen Dichte des Kontaktes, sowie von einer strikt hierarchischen Gesellschaftsordnung aufzeigen lässt. Dass es sich hierbei zumindest im Falle von *Kaze hikaru* um ein geschlechtsspezifisches Merkmal handeln könnte, ist durch das Genre des *shōjo-manga*, das meist einen sozialen Kontext thematisiert, zu interpretieren. Wie sich aus der Inhaltsangabe und aus der Analyse von Miyamotos Rolle als Schwertkämpfer zeigt, sind seine häufigsten Kontakte die mit seinen Kampfgegnern, und weniger mit den tatsächlichen Bekannten, wobei die Ebene des Austausches mit seinen Gegnern, welche im Manga für eine weibliche Zielgruppe gänzlich ausfällt, als ein männliches Merkmal betrachtet werden kann. Der Aspekt der Gegner ist hinsichtlich des Bezugs zur Action-Komponente auch wieder in den Kontext der Themen der *shōnen-* und *seinen-manga* eingliedern, welche als ein Charakteristikum des Samurai-Manga für eine männliche Zielgruppe ausgleichend für die sprachliche Ebene für eine weibliche Leserschaft zu dienen scheint. Dennoch ist in *Vagabond* bezüglich des sozialen Austauschs keine Kontinuität anders als in *Kaze hikaru* zu erkennen und die Personen, mit denen der Samurai in Kontakt tritt, wechseln stets. Dennoch

existiert auch hier ein soziales Umfeld, wie die Analyse gezeigt hat, allerdings steht Miyamoto nur in geringem Kontakt zu diesem. Somit im Aufgreifen des größten sozialen Austauschs des Samurai in der männlichen Darstellung mit seinen Duellgegnern, in einer weiblichen Darstellung in seinem „beruflichen“ Umfeld ein genderspezifischer Aspekt behaftet.

Das eigene soziale Umfeld steht für eine weibliche Zielgruppe somit auf einer erstrangigen Stufe, für eine männliche Zielgruppe allerdings erst auf einer zweitrangigen Stufe nach den Gegnern auf zweiter Stufe. Abgesehen von der Häufigkeit des Austauschs mit den Kontakten, verschiebt sich das Muster in Bezug auf die Wichtigkeit der einzelnen Instanzen unter Berücksichtigung der eigenen Person bei *Vagabond* noch einmal, da das Selbst in der Rangfolge seiner Wichtigkeit noch vor den Gegnern zu betrachten ist, was daraus erkennbar ist, dass zweitens vor allem zur Herausarbeitung der Persönlichkeit des Hauptcharakters dienen. In *Kaze hikaru* ist hier eine entgegengesetzte Tendenz bemerkbar, in der das Umfeld dem Hauptcharakter gegenüber überzuordnen ist. Dies ergibt sich aus der Struktur der Handlung, welche eine Vielzahl an Nebenhandlungen aufweist, aber auch aus Okitas *bushidō*. In diesem Punkt stimmt dies ebenfalls mit der Genderspezifität des Unterschieds in der Quantität des sozialen Austausches überein.

Was das soziale Umfeld betrifft, so ist im Punkt einer den Hauptcharakter unterstützenden Eigenschaft dennoch eine Gemeinsamkeit zu erkennen, wobei sich hier unterschiedliche Ausprägungen zeigen. So ist hier im Falle von Miyamoto eine starke Ausprägung in Richtung ratschlaggebender und Moral predigender Instanzen, welche vor allem innerhalb seines eigenen Umfeldes, teilweise aber auch in seinen Opponenten zu finden sind. Okita besitzt ebenfalls solche Instanzen, wobei die Hilfestellungen nicht in erster Linie von moralischem Inhalt sind, sondern sich auf die Problematik der Vereinbarkeit von Liebe und Kriegerdasein beziehen. Allgemein kann hier von einer Gemeinsamkeit gesprochen werden, wobei eine Bedeutung der Kontakte als, teilweise unbeabsichtigte Unterstützer in *Vagabond* besonders hervorsteht, zumal sie in einem eindeutigen Kontrast zur Quantität des zwischenmenschlichen Austausches steht. Im Umgang mit etwaigen Hinweisen ist ebenfalls von einer Gemeinsamkeit zu sprechen, die sich zunächst durch eine negative Bewältigung charakterisiert und erst im Laufe der Handlung einen Wandel ins Positive erfährt. Im Falle Miyamotos bedeutet dies, dass er selbst meist nicht weiß, wie er damit umgehen soll und diese Hinweise zunächst beiseite schiebt, aber irgendwo im Hinterkopf behält, was in späterer Folge an entsprechender Stelle im Rahmen der Handlung, teilweise auch erst sehr spät, wieder aufgegriffen wird und gleichzeitig zu einem Verständnis führt. Im Falle von Okita ist

hier selbiges zu erkennen, wobei sein Begreifen der Hinweise innerhalb des Rahmens einer kurzen Erzählung geschieht.

Somit ist zusammenfassend in der Rolle des sozialen Umfeldes ein Gegensatz zu erkennen, da nun ersichtlich ist, dass dieses dem männlich konnotierten Samurai in Form der Gegner als Antriebskraft zur körperlichen Entwicklung dient, aber dass ihm auch eine Instanz als Ratgeber und Gewissen zugeschrieben wird. Im Kontrast dazu steht nun das soziale Umfeld in *Kaze hikaru*, welches in Form der Geschichte der Shinsengumi in erster Linie als erzählerischer Rahmen dient. Die Zentristik vom Umfeld auf das Selbst, beziehungsweise des Selbsts auf die Gruppe, die sich daraus ergibt, ist entsprechend der zuvor angegebenen Rangierung als ein genderspezifisches Merkmal zu deuten.

Im Folgenden ist nun eine Reihe von Begriffen aus der Psychologie für das Agieren innerhalb eines sozialen Rahmens von Bedeutung für die weiterfolgende Interpretation der Charaktere. An dieser Stelle möchte ich mich auf Sigmund Freuds Tiefenpsychologie, welche von den drei Kategorien, dem Ich, dem Über-Ich und dem Es ausgeht, berufen. Während Freuds Über-Ich nach moralischen Normen und einem Ich-Ideal anhand von Leitbildern handelt, sich dadurch auf das Ich einwirkt und das Es hemmt, so handelt das Es hingegen nach Trieben und Drängen und wird von dem Ich angespornt. Das Ich, die tatsächliche Persönlichkeit einer Person, versucht das Über-Ich und das Es zu regulieren, indem es die jeweilige Situation erkennt und entsprechend handelt (Konecny 2000:183-185). Des Weiteren möchte ich zwei Begriffe aus der in Japan gebräuchlichen Fachsprache der Psychologie ansprechen, die sich auf den ersten Blick ähnlich den Begriffen Freuds verhalten, jedoch einerseits auf den gesellschaftlichen Umgang beziehen und andererseits nicht unbedingt in der Persönlichkeit einer Person verankert sein müssen, und sich dadurch etwas von der Theorie der Tiefenpsychologie unterscheiden. Hierbei möchte ich darauf hinweisen, dass ich, um nicht in die Falle des *Nihonjin-ron*, einem Diskurs, der von der Einzigartigkeit der japanischen Kultur ausgeht, zu tappen, in der Verwendung der Begriffe nicht von der Einzigartigkeit des Phänomens in Japan ausgehe, sondern sich diese daraus ableite, dass es im deutschen Sprachgebrauch keine akkuraten Bezeichnungen gibt. Diese Begriffe sind die gesellschaftlich gewünschte und als anständig betrachtete Handlungsweise, das *tatema*, sowie das *honne*, welches den Charakter, der aufgrund des wahren Charakters einer Person, mit ihren positiven und negativen Eigenschaften, beschreibt. Somit ist *honne* entsprechend als die tatsächliche Persönlichkeit eines Menschen zu verstehen, *tatema* hingegen als ein aufgesetztes Verhalten, das den Vorstellungen der Gesellschaft, das Bild einer Person kreiert, welches im Sinne einer Fassade nicht in der tatsächlichen Persönlichkeit verankert ist,

sondern bewusst und sogar gezielt eingesetzt werden kann. Das *tatemaie* wird entgegen dem ungeschliffenen *honno* im zwischenmenschlichen Alltag trotz seiner hemmenden Natur als „politisch korrekt“ und demnach als angebracht betrachtet (Sugimoto 2003:28-32). Dem Mangaforscher Ōshiro zufolge wird das Thema *tatemaie* auch gerne im Manga thematisiert und auch im Samurai-Manga findet sich dieses insofern wieder, dass *bushidō*, der Ehrenkodex der Samurai, der als ein solches gesellschaftlich angebrachtes Verhalten zu Zeiten des Feudalismus in Japan galt (Ōshiro 1987:63-64).

Um herauszufinden, ob es Unterschiede im Verhalten der Charaktere in ihrem Umfeld gibt, gilt es demnach zunächst zu definieren, was jeweils als moralisch korrekt betrachtet wird. Im Falle von Okita ist dies seine Form von *bushidō*, die für ihn von allgegenwärtiger Bedeutung ist, für Miyamoto sind es die Ratschläge, die er von außen bekommt. Ausgehend davon ist in Okitas Fall ein *tatemaie* existent, das sein Handeln nach Außen entsprechend prägt. Im Falle von Miyamoto ist ein solches Konstrukt jedoch nicht vorhanden, obwohl die Ratschläge zwar in dem Aufeinanderprallen seiner kämpferischen Ziele und der kritischen Beobachtungen von Außen die Zwiespältigkeit der Normen seiner Epoche repräsentieren, aber nicht von einer allgemeinen gesellschaftliche Norm gesprochen werden kann, die ein *tatemaie* kreieren würde. Miyamotos Handeln ist dennoch entgegen der der Moral seines Umfeldes, während Okitas Handlungen sich an einem *tatemaie* orientieren, wobei diese sogar soweit mit ihm verknüpft sind, dass sie sogar einem Freud'schen Über-Ich entsprechen. Dies zeigt sich beispielsweise in der Tatsache, dass er mit seinem Lächeln über sein emotionales Leben hinwegtäuscht und nur wenigen nahestehenden Personen und auch nicht in allen Situationen sein *honno* zeigt. In seinem militärischen Leben, im Sinne von Loyalität und in unangenehmen Situationen, wie in Fällen von Trauer hingegen beharrt er auf *tatemaie* und bewahrt dieses sogar in seinem engsten Umfeld, was die zuvor genannte Entsprechung mit dem Über-Ich nochmals verdeutlicht.

Im Gegensatz dazu agiert Miyamoto häufig entsprechend seines Es, was sich vor allem in seinem vorlauten Verhalten, besonders in den Schilderungen seiner Persönlichkeit zu Beginn seiner Reise aufzeigen lässt, sowie in seinem Verhalten im Kampf äußert. Dass er es schafft, seinen emotionalen Fluss und vor allem seinen Zorn zu kontrollieren, ist ein Wandel zu einem Verhalten, der durch eine stärkere Ausprägung des Über-Ichs im Sinne seiner „Erziehung“ eine Ausgeglichenheit geschafft wird. Diese Entwicklung ist mit der Inszenierung seiner Adoleszenz gleichsetzbar. Nur in Liebesangelegenheiten ist sowohl bei Okita als auch bei Miyamoto erkennbar, dass beide Charaktere im Sinne von eines Über-Ichs handeln und ihre eigenen Wünsche zurückstellen, mehr sogar, als ihr Umfeld von ihnen

verlangen würde. Abgesehen von dieser Gemeinsamkeit ist die Präsenz des Es in *Vagabond* als eine männliche Eigenschaft zu deuten, die des Über-Ichs als Charakteristikum des weiblich konnotierten Samurai.

Die soziale Eingebundenheit geht bei Okita somit Hand in Hand mit seinem Über-Ich, während Miyamotos scheinbare soziale Freiheit mit dem Es in Verbindung gesetzt wird, was sich in seinem Verhalten, aber auch auf sprachlicher Ebene äußert. Was diese betrifft, so bin ich zuvor bereits kurz darauf eingegangen, dass Okita in höflich distanzierter Sprache spricht, während Miyamoto größtenteils männlichen Slang verwendet, dieser aber vor allem in späterer Folge auch im Sinne von *tatemaie* in höflichen Formen anzutreffen sind. Auch im Alltag gilt allgemein, dass ein gewisses Maß an Umgangssprache nur von Männern verwendet wird. Es heißt zwar, dass im Manga allgemein sowohl Frauen als auch Männer vulgäre Sprache benutzen, jedoch steht dies zumindest im Falle der Frau in einem Kontrast zur gesellschaftlichen Wirklichkeit, für die eine höfliche Sprache im Alltag unumgänglich ist (Grein 2007:111-112). Hier entspricht die Darstellung des *shōjo-manga* der Wirklichkeit, wobei in *Kaze hikaru* auch regionale Dialekte berücksichtigt werden. Dass ausgerichtet auf eine männliche Leserschaft eine rauhere Sprachebene und für Leserinnen ein gepflogenerer Sprachstil gewählt wurde, ist somit ein Merkmal, das sich an der gesellschaftlichen Wirklichkeit orientiert, und sich auch an die an eine geschlechtsspezifisch ausgerichtete Literatur auswirkt. Interessant ist aber auch der Aspekt, dass Okita im Umgang mit seinen engsten Vertrauten auch zu kindlichen Sprachebenen wechselt, was von den Leserinnen wohl als niedlich empfunden wird.

Wenn von Kindlichkeit die Sprache ist, so soll kurz auch auf die Kindheit der Charaktere eingegangen werden, da diese in beiden Serien dem Leser nicht vorenthalten wird. Dass im realen Leben Jungen eher wild sind und ihre Stärke messen, ist wohl eine Tatsache. Dieser entspricht das Bild Miyamotos eher als das von Okita, der als Kind vor allem Sympathie erweckt und auch hier als niedlich bezeichnet werden kann. In einer genauen Betrachtung steht hier einem weinerlichen Okita ein verwilderter Miyamoto gegenüber, was in der Inszenierung dadurch verstärkt wird, dass er von Erwachsenen gemieden wird und sich in einem Konkurrenzkampf mit seinem Vater befindet. Somit werden ein den Erwachsenen nahe stehender und ein sich aus einem Kontext mit Erwachsenen distanzierender Junge präsentiert, womit wieder auf die männliche Konnotation des Einzelgängertums verwiesen sei und überdies die Darstellung eines niedlichen, Beschützerinstinkte erweckenden Jungen als ein weibliches Merkmal erkennbar wird.

Während Okita sich auch gerne in direkter Bewunderung und gegen Rivalismus äußert, so zeigt Miyamoto zwar auch Bewunderung, aber äußert diese nicht direkt. Okita, der aktiv in sein Umfeld integriert ist, reagiert auf Trennung entsprechend mit Enttäuschung oder Besorgnis und wird somit von seinem Es dominiert. Da Miyamoto allerdings nicht so stark in ein aktives soziales Netz eingebunden ist, baut er seinen Mangel, sowie seine innere Sehnsucht, vor allem nach seiner Geliebten in Kompensation ab. Ob hierbei von einem genderspezifischen Unterschied die Rede sein kann, ist schwer nachzuweisen, allerdings zeigt es im Falle von Miyamoto, dass der Mangel an sozialen Kontakten dennoch eines Ausgleichs bedarf.

Aus der Sicht ihrer Mitmenschen betrachtet, ist beiden Charaktere mit eine gewisse Besonderheit im Vergleich zum Rest der Gesellschaft behaftet, wobei sich diese Besonderheit auf unterschiedliche Weise zeigt, aber auf das selbe Ziel hinausläuft, welches sich von einer idealisierten Sichtweise unterscheidet. Okita wird als sozial ungeschickt und als weltfremd bezeichnet, einerseits da er seine Emotionen nicht trennen kann und sich im Bezug auf die Liebe seine Gefühle lange Zeit über verleugnet und andererseits, da er sich selbst strikt an die scheinbar bereits veraltete Tugend der Loyalität aus dem Ehrenkodex der Samurai hält. In diesem Sinne ist in seiner Besonderheit auch eine gewisse kritische Betrachtung verhaftet, welche teilweise auch auf humoristische Art inszeniert wird. Auch im Falle von Miyamoto wird seine Besonderheit, welche sich durch sein Einzelgängerdasein und seinen Blutdurst äußert, in Form einer kritischen Auseinandersetzung thematisiert. Dies zeigt, dass das Umfeld die beiden Samurai in keiner Weise ein perfektes Ideal darstellen, sondern auch auf ihre Schwächen hingewiesen wird. Da der Kontext, dem diese kritische Reflexion zugrunde liegt, unterschiedlich ist, ist herauszulesen, dass neben der Thematisierung des Samurai auch ein kritischer Denkanstoß für die Leser geschaffen wird, der mit den jeweiligen zielgruppenspezifischen Themen zusammenhängt, wobei die letztendliche Erkenntnis, die in beiden Fällen gezogen wird letztendlich einen Hinweis auf soziale Mängel darstellt. Im Falle von *Kaze hikaru* ist dem hinzuzufügen, dass hierbei dennoch gewisser Aspekt der Niedlichkeit in dieser Darstellung erhalten bleibt, was durch den Bezug zu Okitas kindlichem Gemüt erreicht wird und somit diese Kritik abschwächt.

Bei beiden ist in den Bereichen, die für die Hauptcharaktere problembelastet sind, ein Wandel dokumentiert. Okitas sozialer Fortschritt im Umgang mit dem anderen Geschlecht wird ähnlich wie Miyamotos Entwicklung in Form einer allgemeinen gesellschaftlichen Zugänglichkeit als ein großer sozialer Fortschritt präsentiert. Beide Charaktere haben in eben

diesen Bereichen auch mit inneren Konflikten zu kämpfen, welche im Folgenden gegenüber gestellt werden sollen.

6.3. Problembewältigung und innere Konflikte im Vergleich

Die Handlung der beiden Manga stellt ihre Hauptcharaktere regelmäßig vor Hindernisse und Probleme, deren Konfrontation und Bewältigung in diesem Kapitel genauer unter die Lupe genommen werden sollen. Schließlich weisen die Themen, welche die Probleme umfassen auf die Hauptaugenmerke der Manga hin, und die Unterschiede in der Konfrontation und Bewältigung können ebenfalls interessante Hinweise auf eine genderspezifische Anpassung an die Leserschaft geben. Als diese Grundlagen der inneren Konflikte, die in Abbildung 23 noch einmal gegenüber gestellt werden, sind bei Okita zunächst auch sexuelle Fragen im Kontext zu seiner Kriegerethik zu erkennen, bei Miyamoto sind es Unsicherheiten im Bezug auf seine eigene Persönlichkeit hinsichtlich seiner Selbstfindung als Krieger. Im sozialen Kontext ist bereits ersichtlich geworden, dass Miyamoto sich entgegen jeglicher Moralvorstellungen verhält, und so in einen inneren Konflikt gerät, wohingegen Okita stets versucht, entsprechend seinem moralischen Ideal zu handeln, aber dennoch in Zwistsituationen gerät. Dies beweist, dass beide Charaktere entgegen ihrem äußeren Anschein mit tiefgehenden Problemen zu kämpfen haben, die bloß unterschiedliche Ausgangspunkte besitzen. Der Umgang mit der Theorie von Liebe und Idealen wie den *bushidō* scheint als ein für Mädchen und Frauen interessanteres Thema definiert zu sein, als Fragen der Selbstdefinition oder der Vertretbarkeit des Übertritts von ethischen Moralvorstellungen zum Zwecke einer Schulung des Selbsts, wie sie im Konflikt zwischen körperlicher Entwicklung und dem Töten aufgeworfen wird.

Auch bei der Überwindung der inneren Probleme und der Lösungswege sind Unterschiede zu erkennen. *Vagabond* hat bislang nur in einem Punkt eine Überwindung der Konflikte erreicht, wohingegen *Kaze hikaru* in zwei von drei Punkten eine Antwort gefunden. Okitas Lösungswege sind stärker von aktivem Handeln geprägt, wobei er im ersten Konfliktpunkt, dem der Angst vor dem anderen Geschlecht allerdings eine indirekte Hilfestellung erhält und somit von einer passiven Lösung gesprochen werden kann. Ansonsten nimmt er im Bezug auf seine inneren Konflikte durch seine Handlungen eine aktive Position ein. Demgegenüber steht Miyamoto seinen inneren Konflikten überlegter gegenüber. Je mehr er sich über mögliche Lösungswege klar wird, desto weniger scheint jedoch ihm ein Ausweg möglich zu sein, was ihm eine aktive Lösung vorweg nimmt.

Interessant ist die Gemeinsamkeit im dritten Konfliktpunkt, die den Samurai in einen Zwiespalt zwischen der Loyalität oder dem Leben als Krieger und der Liebe führt. Hierbei werden zwei gänzlich unterschiedliche Lösungen gefunden. Während Okita versucht, in seiner Beziehung zu seinem Herren und als Beschützer seiner Geliebten einen Kompromiss mit sich selbst einzugehen und gleichzeitig den Wunsch der Bewahrung der männlichen Identität der potenziellen Geliebten zu entsprechen, so sieht Miyamoto nur im kompletten Verzicht eine akkurate Lösung. Allgemein betrachtet ist Okita in der Bewältigung von inneren Konflikten aktiv, wenn auch ungeschickt, was sich aus seiner Methode der Konfrontation zeigt, und Miyamoto passiv, aber vor allem überlegt. Dies bedeutet auch, dass beide Charaktere in einem gewissen Ausmaß willig sind, ihre Konflikte zu bestreiten, wobei im Falle von Okita dieses Ausmaß geringer ist als bei Miyamoto, was sich seiner bewussten Passivität seiner Überwindung vor der Angst vor dem anderen Geschlecht zeigt, sowie dem Nicht-bemerken der Erreichens des Zustandes in dem der Konflikt gelöst wurde. Miyamotos Passivität bedeutet, wie aus den Erläuterungen ersichtlich ist, nicht, dass er nicht willig ist, nach einer Lösung zu suchen. Die Tiefgründigkeit seiner Konfliktbewältigung wird vor allem durch die Gestalten in seinen Vorstellungen verdeutlicht. Zurückgehend auf die stark abstrahierten Formen in Miyamotos innerem Zwiespalt ist erkennbar, dass diese seinen Emotionen eine Spannweite verleihen, die bei Okita dementsprechend weniger stark ausgeprägt ist.

Ob diese Erläuterungen der Konfliktbehebung nun bedeuten, dass im Sinne einer genderspezifischen Darstellung die Frau im Mann ein aktives Wesen sieht, der Mann jedoch nicht, ist anhand dieser Gegenüberstellung nur schwer nachzuvollziehen. Dennoch ist in den Gegenpaaren aktiv – passiv, handelnd – denkend ein klarer Unterschied zu erkennen. Bei einer Betrachtung der Aspekte „handelnd“ und „denkend“ scheint das Ergebnis überraschend, da klassischen Gendervorstellungen zufolge im Allgemeinen eine überlegende Herangehensweise an Probleme eher Frauen zugeschrieben werden, was bedeutet, dass *Vagabond* im Reflektieren der Psyche der eigenen Person auf ein neues Bild von Männlichkeit hinweisen könnte. Demgegenüber greift der *shōjo-manga* mit der stärker aktiven Rolle des Samurai ein altbekanntes Bild auf. Das Konstrukt der inneren Konflikte ist tatsächlich ein äußerst komplexes. So gehen beispielsweise die Auslöser für Okitas innere Konflikte oftmals auch gar nicht von ihm aus, was sich beispielsweise daraus erklärt, dass er sich teilweise sogar die Schuld für vermeindliche Fehltaten seines Schützlings gibt, schließlich hätte er diesen ja verwöhnt (in seiner nominalisierten Form auf Japanisch *amasa*). Somit stellt er sich selbst als Sündenbock in den Raum, was letztendlich wieder zu seinem

Konflikt zwischen Beschützerrolle und Autonomie des Schützlings zurückführt. Auch im Falle von Miyamoto wirken sich Reize von Außen insofern aus, dass sie die in ihm verankerten Zweifel ans Tageslicht bringen, wobei die Ursachen hier bereits tief in seiner Persönlichkeit verankert sind, wie es aus seiner emotionalen Spannweite erkennbar ist.

Miyamoto beginnt sich während seiner Inhaftierung in den letzten aktuellen Kapiteln zu fragen, wo sein *ibasho*, sein Daseinsort, sei, was ebenfalls eine nicht unwichtige Thematik aufgreift. Seine Lösung entspricht einem eskapistischen Modell, da er erkennt, dass er nicht für das Leben in der Zivilisation geschaffen sei und die Wildnis als seine Heimat ansieht und ihm auch hier bislang nur eine passive Lösungsmöglichkeit gegeben zu sein scheint. In *Kaze hikaru* wird die Frage nach diesem auf subtile Weise behandelt, da hier eine passive und stark symbolhafte Herangehensweise gewählt wurde, an der Okita selbst nicht am Stellen dieser Frage beteiligt ist, sondern er stattdessen durch seine Begleiterin in diesen Kontext gestellt wird. Dies stellt in *Kaze hikaru* eine zentrale Frage dar, die sich durch ihr wiederholtes Aufgreifen wie ein roter Faden durch die Geschichte zieht. Somit handelt sich die Frage nach dem *ibasho* in *Kaze hikaru* nicht um einen direkten inneren Konflikt Okitas, sondern einen, der von Kamiya ausgeht, welche dem Schwertkämpfer als Antwort zeigen soll, dass sein Daseinsort bei ihr und gleichzeitig aber auch in der Shinsengumi liegt, was eine gleichzeitige Romantisierung der Gruppe bewirkt. Außerdem wird eine Abhängigkeit des männlichen vom weiblichen Geschlecht suggeriert, welche sich in Deutung der Symbolik von Drache, Wind und Gras, welche für Kondō, Okita und Kamiya steht, insofern verdeutlicht wird, als hinzugefügt wird, dass es das Gras ist, das dem Wind, beziehungsweise Okita, der den Drachen in die Höhe treibt, erst seine Form verleiht.

Durch diese Gegenüberstellung ist nun zusammenfassend betrachtet erkennbar, dass dem Samurai im *shōjo-manga* sexuelle Fragen einer Kriegerethik in aktiver Überwindung und Kompromiss-schließung gegenübergestellt werden, wohingegen im *seinen-manga* eine Selbstfindung und ihre moralische Vertretbarkeit in einem kriegerischen Zusammenhang im Vordergrund steht, wobei der Samurai hier durch eine scheinbare Schicksalsgegebenheit eine passive Haltung einnimmt. Der Aspekt der Frage nach dem *ibasho* allerdings schreibt dem Krieger aus einer weiblichen Sichtweise in eine Rolle zu, die zwar nicht an seiner Zugehörigkeit zweifelt, die aber dennoch einer Frau als Stütze bedarf. Eine männliche Sichtweise auf den Samurai erlaubt diesem indes in seinen Zweifeln, die Frage nach seinem Platz in der Gesellschaft zu stellen.

	Okita	Miyamoto
Kontext der inneren Konflikte I	Angst vor weiblichem Geschlecht	Innerer Groll
Überwindung I	ja	ja
Lösung I	passiv - durch Kamiya	-
Kontext der inneren Konflikte II	Schützling behüten oder Vertrauen	Körperliche Entwicklung und Töten
Überwindung II	teilweise	Erkenntnis, aber keine Überwindung
Lösung II	aktive Konfrontation	passiv - keine Wahlmöglichkeit
Kontext der inneren Konflikte III	Loyalität und Liebe	Kriegerleben oder Liebe
Überwindung III	ja	Ja
Lösung III	Kompromiss	passiv - keine Wahlmöglichkeit

Abbildung 23 Kontext der inneren Konflikte im Vergleich

6.4. Vergleich der Rollen als Schwertkämpfer

Die Seele eines Samurai, so heißt es, ist sein Schwert (Sasamori 1997:25). Wie aber sieht es mit der Darstellung der kämpferischen Seite der beiden Schwertkämpfer aus? Welche Gemeinsamkeiten und Unterschiede sind in der Kriegermoral und in der Darstellung von Kämpfen in den beiden Darstellungen zu finden? Zunächst ist in der Motivation als Ausgangspunkt für die Entscheidung zu einem Leben für das Schwert jeweils unterschiedlich. Im Falle von Okita ist es eine auf sein Umfeld ausgerichtete und bei Miyamoto eine auf sich zentrierte Motivation, wobei diese mit einem gewissen Kriegerideal verknüpft ist, das für beide unterschiedlich ist. Für Okita ist seine Loyalität das höchste Ideal, für Miyamoto der Titel des stärksten Schwertkämpfers. Beide betrachten Todesbereitschaft im Kampf als zwar ebenfalls als ein Ideal, aber Okita geht sogar noch einen Schritt weiter, indem er für seine Ideale sogar die Bereitschaft zum *seppuku* zeigt, welchem Miyamoto eher abgeneigt zu sein scheint. In Okitas Denken entspricht nicht nur die Todesbereitschaft in der Theorie einem Ideal, auch in der Praxis ist er dazu bereit. In der Darstellung von Miyamoto wird hier eine Entwicklung gezeichnet, in der er lernt, seine Angst vor dem Tod zu überwinden. Okitas Motivation entspricht somit stärker dem Ideal des *bushidō* als die von Miyamoto, der entsprechend seines stoischen Einzelgängerstatus und seiner Selbstfindung aus eigener Motivation heraus ein Kämpferleben führt. Das gesellschaftsorientierten Kriegerdasein Okitas fügt sich in sein soziales Bild, was somit eine Entsprechung mit einer weiblichen Konnotation

bedeutet. In einem Aspekt haben beide Charaktere hier eine Gemeinsamkeit: sie kämpfen beide nicht für Ruhm oder Geld. Okita erhält zwar in seiner Position Gehalt, aber dies wirkt sich nicht auf seine Motivation aus. Dies ist insofern ein interessanter Aspekt, als dass der Faktor des Geldes für den Kriegeradel als unschicklich galt, besonders dafür zu kämpfen keine edle Motivation gewesen ist. Somit galten die Dienste der Samurai als unökonomisch, weshalb Bescheidenheit und Armut als Ideale betrachtet wurden (Nitobe 2006:83 und Sasamori 1994:28-29). Diesem Ideal entsprechen beide Charaktere, bei Okita in leicht abgewandelter Weise.

In Kampfsituationen selbst sind ebenfalls essentielle Unterschiede erkennbar, wobei der größte wohl die Erzählzeit im Kampf ist, welche Auswirkungen auf den weiteren Vergleich der Kampfscenen hat, schließlich werden bei *Kaze hikaru* die Kampfhandlungen in nur wenigen Panels erzählt, während diese bei *Vagabond* lange detaillierte Beschreibungen der einzelnen Kampfhandlungen vorliegen. Die Kampfdauer erklärt sich durch das Prinzip, nach dem jeweils gekämpft wird. Als Mitglied einer Samurai-Miliz ist es Okitas Aufgabe seine Feinde rasch zu beseitigen oder festzunehmen, und hat keine Zeit für lange Duelle mit seinen Gegnern um von ihnen zu lernen, beziehungsweise des Sieges wegen, wie Miyamoto es tut. Durch den Lerneffekt werden bei Miyamoto sowohl Kampfstrategien, als auch eine Entwicklung auf physischer und psychischer Ebene illustriert, was bei Okita gänzlich ausgelassen wird.

Die Schauplätze der Kämpfe sind dem jeweiligen Lebensstil entsprechend unterschiedlich, wobei sich im Falle von *Vagabond* eine größere Bandbreite in diesem Punkt zeigt. Während Okita meist in den Straßen der Stadt mit Feinden zu kämpfen hat oder sich in im Hauptquartier zum Training mit Kollegen duelliert, so finden bei Miyamoto Duelle mit nach ihrem Talent gewählten Gegnern an verschiedensten Orten, wie Wald und Flur, einer Schwertschule, einem Tempel, einer Festung, bis hin zu seiner Gedankenwelt statt. Da er keiner Schwertschule angehört, fällt bei ihm der Aspekt von Duellen mit Kollegen einer Schwertschule oder Gruppierung weg, was nicht nur hinsichtlich der Duelle, sondern auch der Schwertkampftechnik ein bedeutender Faktor ist. Während Okita sich in Kampfsituationen gänzlich auf sein Schwert als Waffe verlässt, so zeigt sich Miyamoto von einer unkonventionellen Seite, indem er neben seinem Schwert gerne zu anderen Waffen greift und die Umgebung zu seinem Vorteil nützt. Eine Gemeinsamkeit beider Charaktere ist das Ablehnen von Schusswaffen, wobei sich Okita über diese als eine unmoralische Waffe äußert. Somit ist bei beiden Charakteren in ihrer Rolle als Schwertkämpfer und Samurai ein gewisser Klassizismus erkennbar, der sich für das Schwert ausspricht. *Vagabond* geht sogar einen

Schritt weiter und übernimmt, die Idee des Animismus, welcher einen Grundgedanken des Shintōismus widerspiegelt. Dieser ist die Vorstellung, dass alles eine Seele besitzt, nicht nur der Mensch, auch seine Umwelt und sogar leblose Gegenstände (Fujimori 2007:8-9). Miyamotos *ri*, das Einswerden mit seiner Umgebung und allem voran mit seinem Schwert ist eine Anlehnung daran.

Die Rolle der Gegner für die beiden Schwertkämpfer ist entsprechend der Dauer der Kampfszenen von unterschiedlicher Bedeutung. Dass sich in *Vagabond* die Kampfsequenzen über mehrere Kapitel erstrecken und Miyamoto währenddessen eine Reihe von Entwicklungen durchmacht, verdankt er vor allem seinen Gegnern, welche der Leser im Zuge dessen ebenfalls näher kennen lernt. Außerdem erfährt Miyamoto auch später noch einen Lerneffekt, was sich aus den bereits angesprochenen Hinweisen dieser ableiten lässt. Besonders hervorgehoben wird die Rolle seines zukünftigen Endgegners, zu welchem sich bereits vor dem Showdown eine gewisse Seelenverwandtschaft herausstellt. In *Kaze hikaru* ist ein gänzlich Fehlen eines Endgegners zu erkennen, und sonstige Gegner, mit Ausnahme von Sakamoto Ryōma, welcher allerdings zu keinem Kampfgegner wird, nehmen allgemein keine größeren Rollen ein, sondern dienen hauptsächlich der Untermalung der Dramatik. Dass die beiden Manga in diesem Punkt derart auseinanderklaffen, könnte ein Hinweis auf eine zielgruppenspezifische Darstellung sein, schließlich sind *shōjo-manga* allgemein weniger kampforientiert, was automatisch eine geringere Bedeutung der Kampfgegner bedeutet. Dies bedeutet, dass die Gegnerorientiertheit als ein Kennzeichen des männlich konnotierten Samurai ist.

Der Status als Einzelkämpfer beziehungsweise Truppmitglied wirkt sich auf das Agieren und Interagieren im Kampf aus. So sind beispielsweise größere Schlachten in beiden Werken anzutreffen, wobei in *Kaze hikaru* in der Gruppe agiert wird, während sich Miyamoto ohne Unterstützung einer Vielzahl von Feinden stellt. In *Vagabond* wird in Kampfsituationen generell auch auf die Gedanken der Charaktere eingegangen, aber nicht nur währenddessen, sondern auch davor und danach wird über den Kampf reflektiert. Dieser Aspekt fällt in *Kaze hikaru* ebenfalls durch die Kürze der Kampfsequenzen weg, und auch Reue des Schwertkämpfers am Mord wird im Gegensatz zu *Vagabond* nicht gezeigt, vor allem, da Okita seine Emotionen verschlossen hält, was wieder einer Dominanz seines Über-Ichs entspricht. Er ist stolz, dass ihm Vertrauen geschenkt wird und er mit schwierigen Aufgaben betraut wird und antwortet darauf mit völliger Folgeleistung. Auch in Miyamotos emotionalen Repertoire ist ersichtlich, dass er vor seinen Duellen gerne lächelt, jedoch aus anderer

Motivation heraus: Er ist froh, wenn er starken Opponenten begegnet und zeigt so seine Kampflust, die somit aus seinem Es entspringt.

Bei einer Betrachtung der Kampfhandlungen selbst ist ersichtlich, dass hier auch Okita sein Es zeigt, wie aus seinem Persönlichkeitswandel in diesen Situationen erkennbar ist. Dies hat er mit Miyamoto gemein, wobei dieser im Kampf zudem noch eine große Bandbreite an Emotionen aufweist. So lässt er diesen uneingeschränkt freien Lauf, sogar bis an die Grenzen zum Wahn. Mit seiner physischen Entwicklung geht auch eine emotionale Entwicklung einher, was einer Entwicklung von Es zu Ich entspricht. Im Zuge dessen wird, um diesen Wandel praktisch noch einmal zu verdeutlichen, sein anfänglicher Blutdurst, sowie seine Angst vor dem Tod, welche er mit seiner Wut kompensiert, durch innere Ruhe und Konzentration ersetzt. An dieser Stelle ist auch der Unterschied in der Symbolik im Kampf hervorzuheben, in dem zwar Parallelen in den Gefühlslandschaften bestehen, *Vagabond* im Vergleich zu *Kaze hikaru* aber durch die Darstellung von Hirngespinnsten und Allegorien eine Besonderheit aufweist. Im genaueren Vergleich des Faktors Wut ist bei Okita dieser, anders als bei Miyamoto, nicht bloß als instinktive Reaktion in der Angst um das eigene Leben zu erkennen, sondern steht meist im Kontext zu seinem Schützling, was diesen als Ausdruck eines rein instinktiven Handlungsschemas, das dem Es entsprechen würde, relativiert. Was die Angst um das eigene Leben betrifft, so wird diese nur bei Miyamoto thematisiert. Dies bedeutet, dass bei Miyamoto das Es im Kampf selbst stärker herausgearbeitet wurde als bei Okita und die Dokumentation seines Wandels zum Hauptcharakteristikum seiner Persönlichkeit darstellt. Dieser Inszenierung steht in *Kaze hikaru* ein Bild Okitas gegenüber, dessen größter Wandel sich mit dem Ziehen seines Schwertes ergibt, im Laufe der Erzählung jedoch keine Veränderung durchmacht. Zudem ist auch aus den Emotionen erkennbar, dass Okita im Kampf zwar seine kämpferischen Instinkte zeigt, diese aber dennoch eine selbstlose Ausrichtung bewahren.

Aus der Gegenüberstellung wird, zusammenfassend betrachtet, noch einmal klar, dass das Handeln Okitas als Schwertkämpfer durch sein Umfeld geprägt und auf dieses ausgerichtet ist, während Miyamoto in seinem Schwertkampf einen klaren Mittelpunkt auf das Selbst, zu dessen Betonung verschiedenste Faktoren, wie Opponenten, Emotionen und Symbolik, beitragen. In der Betrachtung aus einer psychologischen Sichtweise ist bei Okita zu Beginn eines Kampfes Wandel der Dominanz des Über-Ich zu einem Durchbruch eines teilweise von Es geprägten Handelns erkennbar, im Gegensatz zu Miyamoto, der ähnlich wie in der Darstellung im sozialen Kontext eine Entwicklung durchmacht, wobei hier der Faktor des Selbsts im Mittelpunkt steht. Was eine kritische Auseinandersetzung von Moral betrifft,

so ist diese im männlichen Kontext stärker ausgeprägt, als im weiblichen, in dem diese eher als gesellschaftliche Norm zu interpretieren ist. Das dadurch von einer gewissen Selbstlosigkeit geprägte Handeln Okitas, welches in allen Bereichen seiner Darstellung als Schwertkämpfer zu finden ist, steht somit in einem Gegensatz zu Miyamoto, der einen auf sich selbst ausgerichteten Stoizismus vertritt, was hier ein Hinweis auf eine mögliche Zielgruppenspezifität aufwirft. Die Inszenierung des Samurai im Kampf stellt in ihrer besonderen Ausprägung des Es einen wesentlichen Unterschied in den Bereichen Sexualität und Liebe dar, welcher im Folgenden genauer unter die Lupe genommen werden soll.

6.5. Sexualität und Liebe

Das Thema Liebe wird in jeglicher Form der Literatur thematisiert und auch im Samurai-Manga kommt sie nicht zu kurz und nimmt in den beiden zu vergleichenden Werken wie bereits zu erkennen ist, unterschiedliche Gestalt an. Bei einer genauen Gegenüberstellung wird dies deutlich erkennbar. Zunächst stellt sich hierbei die Frage, welche Auffälligkeiten in der Vorstellung von Geschlechterrollen bestehen, beziehungsweise wie das Frauenbild der beiden aussieht. Anhand der Analyse ist bei Okita erkennbar, dass er ein konservatives und durch sein Trauma stark verzerrtes Bild vertritt, was sich darin äußert, dass er das Glück einer Frau in der Heirat sieht, worauf diese ihre gesamte Existenz ausrichte. Dieses Bild führt zu einer Abneigung dem anderen Geschlecht gegenüber, was erst durch die umgekehrte Geschlechterrolle des potentiellen Partners relativiert werden kann. Dies bedeutet, dass in diesem Punkt eine weitgehende Entwicklung stattfindet. Miyamotos Frauenbild ist zwar weniger unkonventionell, dennoch hat auch er ein eher konservatives Bild, das sich durch Sicherheitsbedürftigkeit auszeichnet. Ein tiefergehendes Bild der Frau als selbstständiges Wesen ist bei beiden jedoch nicht erkennbar, schließlich gehen sowohl Miyamoto, als auch Okita von einem gewissen, der Vorstellung einer prä-feministischen Zeit entsprechenden, Desinteresse darüber aus, was ihr Gegenüber in der Liebe wohl empfinden mag. Dies zeigt sich bei Miyamoto darin, dass er nicht hinterfragt, ob das Mädchen tatsächlich mit ihm mitkommen wolle, und bei Okita in seinen Verkupplungsversuchen. Dass Okita durch die Akzeptanz von Kamiyas Rolle als Junge einen Wandel erfährt, ist wohl ein Zeichen dafür, dass im Manga für eine weibliche Leserschaft eine Konfrontation mit dem traditionellen Bild der Frau ein bedeutendes Thema darstellt und auf dessen Fehlerhaftigkeit hinweist, während dieses für eine männliche Zielgruppe positiv behaftet ist. Was die Liebe an sich betrifft, so ist zu Beginn beider Manga derselbe Ausgangspunkt erkennbar. Diese wird allgemein als ein

Hindernis betrachtet, da sie scheinbar die Fähigkeit zur Bereitschaft im Kampf zu sterben, nimmt. In diesem Sinne scheint der Gedanke einer Unvereinbarkeit von Liebe und Kriegerdasein von beiden Geschlechtern aufgegriffen zu werden. Von dieser Voreinstellung ausgehend finden Entwicklungen in verschiedene Richtungen statt. Während Okita seine Gefühle den Großteil der Erzählung lang falsch interpretiert und diese erst spät als Liebe erkennt, so bemerkt Miyamoto bereits ziemlich am Beginn der Geschichte, dass er sich verliebt hat.

Der unterschiedliche Umgang mit den Gefühlen wird auf der emotionalen Ebene deutlich. Während Miyamoto mit Verwirrung reagiert, so zeigt Okita einen Ausbruch aus seiner emotionalen Distanziertheit, als er bemerkt, dass er sich verliebt hat, wobei im Falle von Okitas Reaktion hier zu erwähnen ist, dass diese aus einem Gemisch mit Erleichterung infolge von Besorgnis um die Geliebte besteht. Infolge findet bei beiden eine Distanzierung statt, welche darauf basiert, dass beide nicht mit ihren Gefühlen umzugehen wissen. Diese findet bei Okita trotz der ständigen Nähe statt, bei Miyamoto durch tatsächliches dauerhaftes Fernbleiben, welches sich jedoch aus seiner Reise ergibt. Daraus lässt sich allgemein eine gewisse Angst vor dem Es erkennen. Eine Liebesbeziehung wird von beiden erst recht nicht in Betracht gezogen, was eine weitere Gemeinsamkeit darstellt. Dies wird darin erklärt, dass sowohl Okita, als auch Miyamoto im Rahmen ihres Kriegerlebens weiterhin keinen möglichen Platz für die Liebe finden, bei Okita kommt jedoch noch der Faktor einer scheinbar mangelhaften Eignung als Partner einer Liebesbeziehung hinzu. Dass sich diese Frage in *Vagabond* nicht stellt, zeigt, dass Miyamoto in dieser Hinsicht ein größeres Selbstbewusstsein zu besitzen scheint. Dass Okita im Bezug auf die Liebe ähnlich wie im sozialen Leben als ungeschickt zu charakterisieren ist, kann ein Hinweis darauf sein, dass die Anziehungskraft des männlichen Geschlechts nicht allein auf sozialem Geschick oder selbstbewusstem Auftreten basiert.

In *Vagabond* findet, anders als in *Kaze hikaru*, teilweise sogar eine erotische Darstellung der Frau statt, die sich durch einen weichen Zeichenstil und Nacktheit ausdrückt, und sich auf diese Weise auch in Miyamotos sehnsüchtigen Vorstellungen manifestiert. In *Kaze hikaru* findet stattdessen im Bezug auf Okita und Kamiya sogar ein Spiel mit homoerotischen Andeutungen statt, was somit einen deutlichen Unterschied zu *Vagabond* darstellt. Diese Andeutungen sind einerseits humoristisch, andererseits werden diese auch romantisiert, was sich ebenfalls aus dem Zeichenstil herleiten lässt. Dies bedeutet, dass in Anpassung an eine weibliche Zielgruppe vor allem die Vorstellung von gleichgeschlechtlicher

Liebe unter Samurai aufgegriffen wird, wohingegen für eine männliche Zielgruppe vor allem die Frau Erotik repräsentiert.

Die Geliebten erfüllen für beide Hauptcharaktere verschiedene Rollen, wobei beide eine Akzeptanz des gewählten Lebensstils ihres potentiellen Partners gemeinsam haben. Dies bedeutet nicht, dass die Frau sich automatisch in ihrer Rolle bloß dem Mann anpasst. Im Falle von Otsū ist ersichtlich, dass sie in ihrer Passivität zwar in dieses Muster passt, wohingegen der Charakter Kamiyas hier eine aktive Rolle einnimmt und im Rahmen der Akzeptanz von Okitas Rolle nach ihren eigenen Vorstellungen handelt. Dies zeigt sich an ihrem hartnäckigen Festhalten an ihrer umgekehrten Geschlechterrolle und der Unterstützung, die sie ihm leistet. Außerdem nimmt sie eine bedeutend größere Rolle in der Handlung ein als Otsū, woraus sich ein Merkmal des weiblich konnotierten Samurai-Manga erkennen lässt. Interessant ist auch die Tatsache, dass Kamiya sich ebenfalls als Beschützer Okitas sieht, wobei ein entsprechendes Muster in *Vagabond* nicht zu finden ist. Somit ist bei *Kaze hikaru* ein gegenseitiges Beschützen unter Aufwand des Lebens und bei *Vagabond* ein gegenseitiges Aufrechterhalten von Distanz als wesentliche Charakteristika zu erkennen, bei beiden Manga unter Zurückhaltung der Gefühle als deren auffälligste Gemeinsamkeit. Im Falle von Okita wird auch stark ausgeprägte Entwicklung dargestellt, von einer allumfassenden emotionalen Abkapselung romantischer Gefühle zu einem Begreifen dieser bis hin zu einer nach und nach entstehenden Akzeptanz, was durch die Tiefe der Darstellung als ein weibliches Merkmal einzustufen ist.

6.6. Gegenüberstellung im geschichtlichen Kontext

Infolge der Gegenüberstellung der beiden Darstellungen beschäftigt sich dieses Kapitel mit einem Vergleich des Abstraktionsgrades der beiden Serien im Bezug auf die jeweilige historische Person. Im Zuge dessen werden die Ergebnisse aus den beiden Gegenüberstellungen der Manga-Adaption mit den historischen Fakten gegenübergestellt, sowie Gemeinsamkeiten und Unterschiede im Bezug auf eben diese historischen Vorbilder, aber auch auf die überlieferten Fakten über die Ideologie des *bushidō* herausgearbeitet. Eine kurze Definition dieses Begriffes fand zwar bereits statt, aber an dieser Stelle soll noch einmal eine etwas detailliertere Erklärung stattfinden.

Unter dem Begriff *bushidō* ist allgemein ein ungeschriebener, fragmenthafter Verhaltenskodex des Kriegeradels zu verstehen. Dieser ist am ehesten mit der europäischen Ritterlichkeit vergleichbar, wobei sich die Inhalte des *bushidō* dennoch davon unterscheiden.

Eine Gemeinsamkeit der beiden Vorstellungen ist, dass sie aus dem Feudalismus heraus entstanden. Durch den Mangel an geschriebenen Regeln ist weder ein räumlich noch ein zeitlich fixierter Punkt zur Entstehung des *bushidō* festsetzbar, aber es wird dennoch angenommen, dass sein Aufstieg parallel zu dem des Shōgunats von Minamoto Yoritomo Ende des 12. Jahrhundert stattgefunden hat, mit dessen Regierung die Miliz in das Zentrum politischer Macht gekommen ist (Nitobe 2006:20-22 und Sasamori 1994:21-25). Dies bedeutet, dass die Ideale von Ritterlichkeit im japanischen Sinne sowohl zu Zeiten Miyamotos, als auch Okitas bereits existierten. Durch die Fragmentenhaftigkeit dieses Kodex' ist allerdings nicht eindeutig, wie sich dessen Inhalt im Laufe der Jahrhunderte gewandelt hat und gilt daher nur als allgemeiner Leitfaden. Einen Wandel, welcher zum Ethos der Loyalität des Samurai geführt hat und das Bild des Samurai grundlegend geprägt hat, stellt die Einführung konfuzianistischer Lehren in Japan zu Beginn des 17. Jahrhunderts dar, auf welcher die Berufung auf konfuzianistischer Beziehungssysteme, die stets durch Rangordnungen geprägt ist, aufbaut (Van Ess 2004:198-211).

Die wohl größte Gemeinsamkeit mit der Geschichte und viel mehr noch mit den Legenden liegt in *Vagabond* in Miyamotos Kriegerwallfahrt. Diese wurden wie bereits festgestellt wurde, im Manga angepasst und teilweise abgewandelt, sodass sie letztendlich nur in ihren groben Zügen mit der des historischen Miyamoto übereinstimmt. In *Kaze hikaru* liegt die größte Gemeinsamkeit mit der Geschichte in der Darstellung der allgemeinen historischen Begebenheiten, in die die Shinsengumi verwickelt war oder die Politik des *bakumatsu* prägten, welche im Großen und Ganzen den Tatsachen entsprechen. In Okitas persönlicher Lebensgeschichte sind ebenfalls einige grobe Parallelen erkennbar, vor allem in der Chronologie seines Lebens, beispielsweise, in Geburtsdatum, Eintritt in Kondōs Schwertschule etc.

In der Präsentation der Kindheit der beiden finden sich bei Okita einige Parallelen, vor allem in Daten. Was seinen weinerlichen Charakter als Kind betrifft, so ist ein Vergleich nicht möglich, da keinerlei Beweise vorliegen. Miyamotos Kindheit entspricht wiederum nur bedingt den historischen Tatsachen. Bekannt ist zwar, dass er ein wilder Junge war allerdings ist die Beziehung zu seinem Vater in *Vagabond* eine gänzlich andere, als in der Überlieferung. In diesem Punkt findet sich der wohl am stärksten abstrahierte Aspekt wieder. Interessant ist dies im Bezug auf Nitobes Buch über *bushidō*, welches die Rache (jap. *kataki-uchi*) als einen bedeutenden Punkt dieser Ideologie ansieht. Diese wurde unter den Samurai nicht als Vergehen, sondern nach der konfuzianischen Lehre als ein Akt, der zu einer Zeit, in der es kein öffentliches Strafrecht gab, zur Befriedigung des Gerechtigkeitssinns diente. In

diesem Bezug erwähnt Nitobe die Legenden um die Kriegerwallfahrt des Miyamoto Musashi, der die Schande seines Vaters den Yoshioka gegenüber sühnen wollte. Auch als romantisch geltenden Erzählungen um die Rache von Mädchen, die kostümiert den Mord an ihrem Vater sühnen wollen, werden in diesem Bezug genannt (Nitobe 2006:104-105). Dies ist insofern interessant, als dass das Motiv der Rache in *Vagabond* gänzlich wegfällt, in *Kaze hikaru* aber durch den fiktiven zweiten Hauptcharakter, der sogleich den größten Unterschied zur tatsächlichen Geschichte darstellt, zusätzlich miteingebaut wird, und eben diesen Erzählungen entspricht. Kamiya stellt als Charakter selbst zwar eine Ergänzung zu den Fakten dar, ihre Rolle ist somit aber keine gänzlich neue Erfindung. Nichtsdestotrotz stellt Okitas Beziehung zu ihr insofern eine Abstraktion der Geschichte dar, dass in den Vorstellungen im Rahmen des *bushidō* in seiner historischen Form Männer nicht als Beschützer von Frauen verstanden wurden. Frauen wurden demnach so erzogen, dass sie selbst auf Haus und Hof achten konnten, sodass der Mann sich gänzlich dem Dienst an seinem Herrn widmen konnte (Nitobe 2006:113-119). Daraus ergibt sich folgendes Rangmuster in der Unterwerfung: Herrscher oder Herr – Samurai – Gattin des Samurai, beziehungsweise die Frau im Allgemeinen. Okita entspricht in seiner Loyalität seinen Vorgesetzten gegenüber diesem Ideal, seine Rolle als Beschützer hingegen widerspricht ihm. Ein weiterer Punkt, den Nitobe erwähnt, ist die Kameradschaft zwischen Männern. Diese konnte auch romantische Züge annehmen, die auch den homoerotischen Anspielungen in *Kaze hikaru* entsprechen (Nitobe 2006:124).

Schließlich lässt sich zusammenfassen, dass in *Vagabond* vor allem im Groben das Übernehmen der persönlichen Geschichte als Kämpfer, vorwiegend jedoch auf der Basis von Legenden, im Vordergrund steht, wohingegen *Kaze hikaru* stärker auf die Übernahme allgemeiner historischer Fakten geachtet wird. Die größten Unterschiede zu den historischen Fakten der beiden Darstellungen bilden gleichzeitig einen Kontrast zu den Vorstellungen von *bushidō* dar und bestehen in der einen Erzählung in dem Auslassen einer Rache Geschichte und in der anderen in der Erdichtung einer solchen anhand eines zusätzlich erfundenen Charakters, welcher dem Samurai gleichzeitig eine fiktive Beschützerrolle zuschreibt.

7. Zielgruppenbedingte und gesellschaftliche Hintergründe für Abweichungen oder Überzeichnungen von geschichtlichen Fakten

Dieses Kapitel beschäftigt sich mit der Auswertung der Ergebnisse aus der Gegenüberstellung der Erkenntnisse aus den Charakteranalysen im vorherigen Kapitel in einem gesellschaftlichen Kontext. Da die Gegenüberstellung des vorhergegangenen Kapitels schließlich klar gezeigt hat, dass tatsächlich Unterschiede in der Darstellung von Samurai nach je nach Zielgruppe existieren, soll nun in Annäherung an diese genderspezifischen Unterschiede, die Ursachen dafür herausgefunden werden.

Hierbei ist nicht außer Acht zu lassen, dass das im Manga präsentierte Bild von Männlichkeit in Form des Samurai, trotz des historischen Themas in einem gewissen Kontext zum gegenwärtig vorherrschenden Bild von Männlichkeit steht, und sich entweder in Übereinstimmung oder, beispielsweise im Sinne einer kritischen Auseinandersetzung, im Kontrast dazu befinden kann. Das vorherrschende Männerbild ist, nach der neomarxistischen Definition von Antonio Gramsci eines, das zu einer bestimmten Zeit in einer bestimmten Kultur und deren Medien wie eine Art Mythos existiert und dem andere Formen der Maskulinität untergeordnet sind (Kumata 2005:35). Da in der Suche nach den Hintergründen für die unterschiedlichen Interpretationen der beiden Schwertkämpfer dieser Bezug zu gegenwärtigen Idealen nicht vernachlässigt werden darf, soll dieser im Rahmen der Ursachensuche miteinbezogen werden.

7.1. Identifikationsebenen

Das wohl grundlegendste Ergebnis der vorangegangenen Gegenüberstellung, welches sich in wie ein roter Faden durch die Interpretation zieht, sind die unterschiedlichen Identifikationsebenen der Leser mit den Charakteren im Manga. So findet in *Vagabond* eine direkte Identifikation mit dem historischen Helden statt, während die Identifikation der Leserinnen in *Kaze hikaru* indirekt, über den Umweg der potentiellen Partnerin stattfindet, die eine starke emotionale Bindung zu dem Hauptcharakter aufweist und die Leserinnen mitfiebern lässt, ob ihre Liebe zu dem Samurai erfüllt wird. Dadurch, dass in *Vagabond* eine direkte Identifikationsbasis besteht, ist abzuleiten, dass der Samurai eine Projektion der eigenen Wünsche und Erwartungen darstellt, während im *shōjo-manga* eher die Erwartungen an den an das männliche Geschlecht wiedergespiegelt werden. Es scheint zudem, als wollen auch die Leserinnen Teil der Historie werden, da in dieser Frauen jedoch nicht ausreichend

Einfluss erlangen konnten, wird ein als Junge kostümiertes Mädchen zum Zentrum der Identifikation. Das Hinzufügen einer weiblichen Heldin scheint einer gleichzeitigen Abschwächung des kämpferischen Aspektes des Mannes gleichzukommen. Im Manga-Genre der jungen Kriegerinnen (warrior girls), wie *Kaze no tani no Nausicaä* von Miyazaki Hayao, liegt die Faszination dieser Art von Heldin nicht etwa darin, dass sich diese in Kämpfen behauptet, sondern, dass sie eine verstehende und akzeptierende Rolle einnimmt. Demgegenüber stellen männliche Helden ein kämpferisches Bild dar, was durch Miyamotos Darstellung belegt wird, sowie die Relativierung dieses Aspektes in *Kaze hikaru* erklärt. Außerdem heißt es, dass ein Ablehnen von männlichen Helden für eine weibliche Zielgruppe aufgrund einer mangelhaften Reinheit des Mannes zu erklären sei, wobei dieser Mangel im Falle von *Kaze hikaru* anhand seiner Begleiterin ausgeglichen zu werden scheint und durch ihre Rolle dem männlichen Samurai gleichzeitig ein verstärktes Vorrücken seines Charakters ins Zentrum der Geschichte ermöglicht wird (Nakamura 2003:71-73). Dies bedeutet aber gleichzeitig auch, dass bewusst keine direkte Identifikation mit dem männlichen Geschlecht stattfindet, aber eine Annäherung der Frau selbst an die Rolle des anderen Geschlechts. Diese geht Hand in Hand mit einer emanzipatorischen Ideologie, welche der Frau eine dem Mann gleichgestellte Rolle im beruflichen Leben zuspricht. Nun hat dies noch nicht direkt mit der Rolle Okitas selbst zu tun. Seine, allgemein ausgedrückt, scheinbar selbstlose Darstellung, scheint einen Wunsch der Leserinnen darzustellen, die diese Eigenschaft im Mann der Gegenwart nicht oder nur bedingt zu sehen scheinen.

Was Miyamotos Charakter betrifft, so gilt dieser allerdings nicht erst seit *Vagabond* als ein Vorbild für junge Männer. Der Männerforscher Kumata beschreibt in seinem Buch über das Bild von Männlichkeit in den Medien, dass Miyamoto bereits durch Yoshikawas Roman *Musashi* aus den 1930er Jahren zu einem populären Idol wurde. Ebenso wie dieser ist auch *Vagabond* auf den ersten Blick eine Schwertkampf-Geschichte, auf den zweiten Blick aber eine Erzählung über das Leben eines Mannes auf der Suche nach Seelenheil. Kumata definiert Miyamotos stoischen Charakter in Yoshikawas Roman als eine sterile Persönlichkeitsästhetik. Er fügt jedoch hinzu, dass er sich in der Jugend mit Yoshikawas Miyamoto identifizierte, da er selbst körperlich schwach war und als mädchenhaft (*memeshii*) verspottet wurde und im stoischen Männerbild Miyamotos, welcher an seinen Zielen festhält und nicht so einfach seinen Begierden nachgibt, selbst eine Identifikationsbasis fand (Kumata 2005:8-10). Dies bedeutet, dass Miyamotos Beliebtheit darauf fußt, dass er eine gewisse Kompensationsbasis für den Leser schafft.

Die Darstellung der Jugend eines Mannes, der von großen Ambitionen besessen ist, von diesem Standpunkt aus betrachtet, ist eine Erzählung, die auch von heutigen Jugendlichen noch gut nachvollziehbar ist. Wenn der Leser versucht herauszulesen, was die Vervollständigung des Selbsts sei, so findet er nach Kumatas Angaben die Antwort darin, sich weit wie möglich nicht von Gefahren berirren zu lassen und stets Ruhe bewahren zu können, aber gleichzeitig eine opportunistische Haltung einzunehmen. Diese scheinen nach der Interpretation der Selbstvervollständigung sowohl von Yoshikawas als auch Inoues Miyamoto die bedeutendsten Antworten zu sein (Kumata 2005:6).

In ihren bevorzugten Themen weisen beide Geschichten auch eine Verbindung zu anderen Genres, die für ihre jeweilige Zielgruppe bestimmt sind auf, wie Action und die Selbstsuche im Rahmen des Motivs des Stärkerwerdens in Manga für eine männliche Leserschaft, oder das Hervorheben sozialer Strukturen, die auf eine weibliche Zielgruppe hinweist. In diesem Sinne scheint die emotionale Bindung der Leser mit einem Helden des gleichen Geschlechts, egal welche Genderrolle dieser einnimmt, für Mädchen und Frauen als eine empfindende und denkende Heldin und für Männer als ein in erster Linie handelnder Held konnotiert zu sein. Überraschend ist jedoch, dass der Held des Manga für eine männliche Zielgruppe ebenfalls durch eine stark emotionale Seite geprägt ist, die sich aber nicht mit der gegenwärtigen Definition von Männlichkeit schlägt, wie beispielsweise der Begriff *otokonaki* (wörtlich Männerweinen, entspricht dem hierzulande bekannten Begriff Männertränen oder Männerschmerz), beweist. Dieser ist stark mit dem Selbstbewusstsein des Mannes verknüpft, sowie einem psychischen Wiederaufbau nach einem Scheitern (Kumata 2005:40).

Die Tatsache, dass eine Identifikation mit Charakteren aus vergangenen Epochen stattfindet, kann ein Hinweis darauf sein, dass diese im Zuge einer Romantisierung der kurzzeitig eine attraktive Alternative zum Alltag der Gegenwart darstellt. In diesen Epochen scheinen Werte zu gelten, die heute mittlerweile als unbedeutend gelten oder stark vernachlässigt werden. Interessant ist, dass *shōjo-manga* bis in die Siebziger Jahre, deren Erzählungen in der Vergangenheit, und vor allem in Europa angesiedelt waren und insbesondere Geschichten über die gesellschaftliche Elite, wie beispielsweise Prinzessinnen oder Geschichten über Eliteschulen des 19. Jahrhunderts erzählten (Maderdonner 1997:91-91). Dass nun eine historische Geschichte mit einem japanischen Setting derart an Beliebtheit gewonnen hat, kann ein Indiz für einen Trend zu einer Rückbesinnung auf eine greifbar scheinende Vergangenheit, sowie den gleichzeitigen Wunsch nach einer neuen „Ritterlichkeit“ des Mannes sein. Diese schließt eher an die Vorstellungen von europäischer

Ritterlichkeit als an den japanischen *bushidō* an (Vgl. 7.4.). Dies bedeutet allerdings bei weitem nicht, dass *Kaze hikaru* die einzige Erzählung ihrer Art für eine weibliche Zielgruppe ist, worauf in Folge eingegangen werden soll.

Nun hat das im Rahmen dieser Arbeit behandelte Genre bekanntlich zum Teil nicht viel mit den tatsächlichen historischen Fakten zu tun, sondern stellt lediglich eine fantastische Neuinterpretation dar. Was wurde also verändert, um dem Leser eine Identifikation zu ermöglichen? Im Falle von *Kaze hikaru* ist dies auf Grund der gänzlichen Fiktivität des Charakters mit dem eine Identifikation stattfindet und gleichzeitig eine Verbindung zu dem männlichen Helden herstellt, zunächst einfach beantwortet, verlangt aber für die Erforschung der Ursachen für ihre Existenz einen Rückblick in der Geschichte des Manga. Das Grundprinzip des Charakters von Kamiya ist angelehnt an Tezuka Osamus *Ribon no Kishi (Der Ritter mit der Schleife)*, aus den Jahren 1953 bis 1956. Dieser war, nebenbei der erste *shōjo-manga* überhaupt, welcher die Geschichte von Prinzessin Sapphire erzählt, die in der Öffentlichkeit ein Leben als Junge führen muss. Tezuka wurde diesbezüglich stark von der Takarazuka Frauenrevue beeinflusst, in der Frauen die Rollen beider Geschlechter annehmen und besonders die *otoko-yaku*, die die männlichen Rollen übernehmen im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen (Fujimori 2007b:11 und Oshiyama 2007:11-13).

Abgesehen von *Ribon no kishi* hat *Kaze hikaru* zwei Kurzgeschichten als Vorläufer im Bezug auf das japanische Setting, in Form von Watanabe Masakos *O-yama no oku no monogatari* und *Yūzuki-yō* von Hotani Ryōzō, wobei die Heldinnen hier, ähnlich wie in *Ribon no kishi* nicht aus freiwilliger Motivation heraus in die Rolle eines Jungen schlüpfen (Oshiyama 2007:105-112). *Kaze hikaru* geht zudem einen Schritt weiter als diese Werke, indem hier das Führen des Lebens als Junge aus freier Entscheidung heraus dargestellt wird, jedoch durch die Rache Geschichte von einem, im Rahmen des *bushidō* traditionellen Motivs beeinflusst ist. Zudem steht neben der Darstellung ihrer romantischen Gefühle, vor allem die Konfrontation und der Umgang ihres potenziellen Partners, sprich Okitas mit ihrer umgekehrten Geschlechterrolle im Vordergrund, was eine neue Sichtweise auf das Genre der Manga der als Jungen kostümierten Heldinnen aufwirft und als einen Wunsch einerseits nach gegenseitigem Verständnis allgemein, andererseits speziell auch nach dem Verständnis des Mannes für die Emanzipation der Frau darstellen könnte. Auf Kamiyas Rolle selbst soll allerdings an späterer Stelle noch genauer eingegangen werden.

Im Falle von Miyamoto hingegen liegt im Einblick in seine Psyche die Basis zum Verständnis des Charakters, über die von der tatsächlichen historischen Persönlichkeit nicht viel bekannt ist. Hierbei sind es wohl seine Zweifel, die ihn sympatisch machen. Er ist nicht

bloß der Dämon, als der er verschrien ist, sondern besitzt dadurch charakterlichen Tiefgang, der für andere Charaktere in der Geschichte nicht immer deutlich zu erkennen ist, sondern sich einzig in seinem Inneren abspielt. Sein innerer Kampf und dazu sein starrer Glaube daran, dass er im Weg des Kriegers eine Antwort auf seine Existenz finden könne, machen ihn zu einem Charakter, mit dem sich der Leser, der selbst vielleicht ähnlich empfinden mag, identifizieren kann. Auch sein anfänglicher Trotz und sein geistiges Reifen mögen für den jungen Erwachsenen nachvollziehbar sein, der sich selbst womöglich in einer Phase des Wandels vom Schüler- oder Studentenleben zum Einstieg in sie arbeitende Gesellschaft befinden mag.

7.2. Körperliche Stärke und Schönheit

Ähnlich wie bei der Identifikationsbasis stellen das Erscheinungsbild und die Grundhaltung im Verhalten des Samurai ein gewisses Vorbild dar. Wieso aber klaffen die beiden Darstellungen in diesem Punkt derartig auseinander? Worin liegt die Ursache, dass Okita im Gegensatz zur allgemeinen Vorstellung von Samurai jugendliche und nahezu feminine Schönheit vertritt, während Miyamoto eine beinahe übernatürliche körperliche Stärke als ein wesentliches Merkmal des Samurai erkennt? Die Stilisierung der beiden Charaktere hängt außerdem mit der im vorherigen Kapitel vorgestellten Definition von Männlichkeit zusammen und soll nun genauer betrachtet werden.

Die starke Überzeichnung von Maskulinität in Ausrichtung an eine männliche Zielgruppe ist ein Aspekt, der in männlich konnotierten Manga, aber auch Filmen immer wieder auftaucht, und sich nicht nur auf das Samurai-Genre beschränkt. Ein extremes Beispiel dieses Phänomens ist beispielsweise im Manga *Dragon Ball* von Toriyama Akira, der sich in den Neunziger Jahren großer Beliebtheit erfreute, anzutreffen (Amano 2004:370-303). Es scheint, als läge in der Inszenierung dieser körperlichen Stärke einerseits der Grundstein zur Selbstbehauptung des Mannes, da diese dem weiblichen Geschlecht nicht in diesem Maße gegeben ist. Andererseits scheint dieser Aspekt auch ein gewisses Bedürfnis zur Deckung eines womöglichen Mangels an eigener Männlichkeit, im Rahmen der bereits erwähnten Kompensation in Verbindung mit der Identifikationsebene, darzustellen. Auch Miyamotos Stoizismus ist Teil seines Männlichkeitsbildes. Dies lässt sich aus dem Überfluss, der mit dem Lebensstil einer modernen Industriegesellschaft einhergeht, erklären, welcher im Zuge von Miyamotos Lebensstil abgelehnt wird. Es ist eine Tatsache, dass Korpulenz des Menschen noch nie so extrem wie in der Gegenwart, im körperlicher, wie auch, im Sinne von

Selbstsucht, auf geistiger Ebene. Zudem ist ein Mangel des Bewusstseins über die Gefahren der verschiedenen Arten der Übermäßigkeit, wie beispielsweise über gesundheitliche Gefahren infolge von Übergewicht oder Geschlechtskrankheiten, sowie der damit zusammenhängenden vorbeugenden Selbstkontrolle zu erkennen (Kumata 2005:24-25). Der Autor von *Vagabond* gibt zusammen mit Miyamotos Verzicht auf einen Lebensstil dieser Art in gleichzeitiger Fokussierung auf den menschlichen Körper, eine Kritik an dieser gesellschaftlichen Entwicklung, welche das wichtigste Gut des Menschen mehr und mehr vernachlässigt.

Insofern, als Okita nicht die Identifikationsbasis der Leserinnen darstellt, scheint er, wie gesagt, ein gewisses Wunschbild des idealen Mannes aus der Sicht moderner junger Frauen wiederzuspiegeln. Dieses scheint besonders im Bezug auf seine weiche und somit feminine Ästhetik, eine starke Ausprägung zu besitzen. Ein ähnliches Phänomen ist gegenwärtig auch in den japanischen Massenmedien zu erkennen, in denen Musik- und Fernsehstars, die vor allem in Serien mitspielen, zunehmend zu einem jugendlichen, metrosexuellen Aussehen tendieren. Ein Paradebeispiel hierfür ist Kimura Takuya, von seinen Fans kurz Kimutaku genannt, welcher mit seinen langen Haaren und seinem gepflegten Äußeren ein neues Bild von Männlichkeit repräsentiert. Auch im *shōjo-manga* erfreuen sich feminin gezeichnete Männer zunehmender Beliebtheit, was eine Erklärung für die Beliebtheit Okitas in seiner femininen Darstellung ist. Auch die Entscheidung der Autorin zu einem jüngeren Alter entspricht dieser Vorstellung, da Frauen nun entgegen dem früheren Ideal des Salaryman oder des *oyaji* (auf Deutsch „Opa“), des reifen Mannes, die Jugend des männlichen Geschlechts als anziehend empfindet (Miller 2003:37-38). Allgemein ist allerdings hinzuzufügen, dass eine feminine Ästhetik des Mannes in Japan nicht gänzlich eine neue Idee ist, in historischer Hinsicht hielten sich Männer in der Edo-Zeit an ein Schönheitsideal, das weiße Haut als besonders erstrebenswert empfand und Körperbehaarung ablehnte (Kumata 2005:44).

Das feminine Ideal der Ästhetik des Mannes der Gegenwart ist somit, wie ein erster Blick zu dem Trugschluss führen könnte, nicht von homoerotischen Medien beeinflusst, sondern als Ausdruck der Ablehnung der hypermaskulinen Darstellung und der Aggressivität, die mit ihr einhergeht, zu verstehen (Miller 2003:52). Dementsprechend weist *Kaze hikaru* nur spärliche Hinweise auf Okitas Rolle als Schwertkämpfer außerhalb eines sozialen Kontextes auf, weshalb auch anzunehmen ist, dass Kampfhandlungen rein des Kampfes wegen für einen *shōjo-manga* als Teil der Ablehnung gegen Aggressivität als untypisch betrachtet werden, selbst wenn es sich um das Samurai-Genre handeln mag. Werden

beispielsweise das Wort *kawaii* (auf Deutsch niedlich) oder der Verzehr von Süßigkeiten als typisch weibliche Eigenschaften betrachtet, die plötzlich dem Mann zugeschrieben werden, so gilt das Handeln Okitas in diesem Bezug als eine Überschreitung der Vorstellung des Bildes von Männlichkeit. Dies wird von Frauen als positiv, eventuell sogar als niedlich betrachtet und dient somit gleichzeitig zur Relativierung eines kriegerischen Aspektes (Lunsing 2003:32). Zwar gelten Männer, die nicht in das geltende Männerbild passen, als mädchenhaft (*memeshii*), so stellt Okita, dem gegenüber dieser Begriff ebenfalls verwendet wird, stellt offensichtlich einen Charakter dar, der aus der Sicht seiner Mitmenschen dem in seiner Epoche im Manga geltenden Männerbild nicht entspricht (Kumata 2005:36). Im Kontext seiner Rolle als talentierter Schwertkämpfer wird dies dennoch nicht negativ aufgefasst wird, sondern im Gegenteil sogar, scheint sein, im Bezug zu dieser Charakterisierung herausstehend kindliches Gemüt tendenziell Sympathie und mütterliche Beschützerinstinkte der Leserinnen zu erwecken.

Interessant ist die Darstellung Okitas insofern, da sie vom Äußeren Erscheinungsbild Okitas mit der Tendenz der japanischen Gesellschaft, die gegenwärtig mit dem Stärkerwerden der Frau gleichzeitig ein Schwächerwerden des Mannes aufzeigt, in der äußeren und sozialbezogenen Charakterisierung übereinstimmt, mit seinem Talent im Umgang mit dem Schwert aber einen deutlichen Kontrast zur gegenwärtigen Tendenz aufweist (Kumata 2005:28). Dies würde bedeuten, dass Okita zwar das Gegenteil des Spruches „harte Schale, weicher Kern“ präsentieren würde, was eventuell ein Verlangen junger Japanerinnen zwar nach einem sozial weniger überlegenen Mann bedeuten könnte, während seine kämpferische Idealisierung gleichzeitig trotzdem eine gewisse Sehnsucht nach einem stärkeren Mann zugrunde liegt. Relativierend ist hinzuzufügen, dass Okita in seiner Ungeschicktheit nicht nur positive Seiten aufzeigt, sondern teilweise auch auf einer gewissen Kritik am männlichen Geschlecht basiert.

7.3. Moral und Ethik

Hinsichtlich der gegenwärtigen Gesellschaft dürfen die moralische und ethische Norm, die die jeweiligen Charaktere verkörpern nicht außer Acht gelassen werden, da die in den Massenmedien präsentierten Vorstellungen vor allem für Jugendliche als Vorbild dienen. Da es sich um ein kriegerisches Genre handelt, ist die Anpassung der Darstellung von Kriegeridealen an die jeweilige Zielgruppe, was seine Ursachen betrifft, besonders interessant. Die Thematisierung des kritischen Umgangs mit kriegerischer Moral tritt, wie ich

im letzten Kapitel erkannt habe, vor allem für eine männliche Zielgruppe ins Zentrum der Erzählung. Da *Vagabond* auf dem Roman von Yoshikawa basiert, scheint die Thematisierung dieser, an erster Stelle ein Wiederaufgreifen aus der Vorlage zu sein, was nach den Angaben des Männerforschers Kumata ein grundlegenden Trugschluss ist. Umso eher zeigt ein Vergleich mit der Romanvorlage einen Wandel der Interessen der Leserschaft auf. Kumata führt Kritik über Yoshikawas Theorie des heilsuchenden Samurai, da dieser in seinem Roman zeigt, wie für die Ausbildung des Einzelnen, wie selbstverständlich unzählige Menschen getötet werden, jedoch keinerlei kritische Auseinandersetzung mit dieser Problematik stattfindet, was allerdings wohl auch mit der Erscheinungszeit des Romans, einer Zeit des Militarismus, zusammenhängt (Kumata 2005:6). Inoues Neuinterpretation von Miyamoto steht in einem starken Kontrast dazu, was somit bedeutet, dass gegenwärtig die Darstellung des Samurai mit einer kritischen Auseinandersetzung über die ethische Frage nach einer Berechtigung für das Töten verknüpft ist. Dennoch folgt Miyamoto, wohl um der Handlung Willen, weiter entgegen seinem Gewissen, was aber die Tatsache einer kritischen Auseinandersetzung jedoch nicht abschwächt, sondern im Gegenteil im Zwist zwischen Ambitionen und Gewissen umso eher zu einer Hervorhebung führt. Daher ist als die Ursache der Definition eines aus einem durch Friedenszustand geprägten Zeitalters entstandenem Miyamoto in der kritischen Betrachtung eines, durch einen Kriegshintergrund geprägten Miyamoto zu finden.

Der Roman beschreibt ein Ideal der Persönlichkeitsbildung, welches ein Leben ohne Begierden ertragen, sich nicht von persönlichen Gefühlen überkommen lassen und ähnliche Tugenden beschreibt. Sie beinhalten zwar seine innere Haltung, jedoch sind diese Tugenden, die Miyamoto durch sein eifriges Töten erlangt, außer für ihn für sonst niemanden von Nutzen, sondern dienen einzig zur eigenen Genugtuung. Dieses Ideal, welches *Vagabond* ebenfalls von seiner Romanvorlage entnimmt, lässt sich nur schwer als Basis der Ideologie der Persönlichkeitsbildung im Rahmen der Ideologie des Militärstaates leugnen. Nach Kumatas Interpretation ist diese Ideologie in Japan immer noch vorhanden und beispielsweise in Yakuza- oder Sportfilmen anzutreffen (Kumata 2005:7). Somit greift Inoue mit seiner Interpretation von Miyamoto auf bereits vorhandene Ideologien zurück, lässt sich aber auf eine kritische Auseinandersetzung mit der Problematik des Tötens ein. Wie es um die Ursachen für eine idealisierende Auseinandersetzung mit Kriegerethik für Frauen aussieht, soll in Folge nun herausgearbeitet werden.

7.4. Das Paradox der Beschützerrolle

Die bereits erwähnten Identifikationspersonen sind in *Vagabond* der Hauptcharakter Miyamoto, in *Kaze hikaru* der in ihn verliebte, zweite Hauptcharakter Kamiya, weshalb die Rolle, die das Mädchen im Bezug auf Okita spielt, nun im Bezug auf den Aspekt der Beschützerrolle ebenfalls genauer unter die Lupe genommen werden soll. In den Vorgängerwerken *Ribon no kishi* oder in *O-yama no oku no monogatari* wird die Heldin als sanft oder freundlich (*yasashii*) und stark (*tsuyoi*) beschrieben, wohingegen das tatsächliche Frauenbild im Manga als freundlich und rein (*kiyoraka*) definiert ist. Dieser Definition entsprechen auch sowohl Kamiya, welche dem Heldinentyp aus den beiden anderen Werken entspricht. Ebenso interessant ist, dass Okita ebenfalls diesen Eigenschaften entspricht. Ein interessanter Aspekt im Kontext zu früheren Werken ist, dass in *O-yama no oku no monogatari* kein männlicher Held erscheint, und stattdessen das kostümierte Mädchen als Retterin einer Prinzessin diese Rolle einnimmt und somit trotz seines japanischen Settings auf ein europäisches Bild von Ritterlichkeit aufgreift (Oshiyama 2007:105-108). In *Kaze hikaru* wird anhand der Beziehung zwischen Okita und Kamiya ein anderes Lösungsmodell präsentiert.

Trotz des Prinzips des Führens eines Lebens als Mann, welches somit gewiss feministisches Gedankengut beinhaltet, weist der weibliche Hauptcharakter dennoch die Bereitschaft auf, ihr Leben für ihre Liebe zu opfern. Es gehörte wohl zu Zeiten des *bushidō* zum Ideal der Frau, besonders für die des Standes des Kriegeradels, sich für Vater, Ehemann oder Söhne zu opfern und sich im Zuge dessen selbst zu verleugnen (Nitobe 2006:116-117). „Die Aufopferung der Frau zum Vorteil des Mannes, des Hauses und der Familie war ebenso freiwillig und ehrenvoll wie die Selbstaufgabe des Mannes zum Nutzen seines Herrn und Landes,“ beschreibt Nitobe ihre Rolle (Nitobe 2006:118). Dies ist Teil des bereits erwähnten System der Unterwerfung, an dessen unterstem Ende die Frau steht. Verschiedene Formen der Selbstaufopferung der Frau für das männliche Geschlecht finden sich auch in japanischen Volksmärchen oder Legenden wieder, wie beispielsweise im *Kojiki*, in dem sich Prinzessin Ototachibana, um ihren Ehemann Yamatotakeru no Mikoto zu retten, in den Fluss stürzt, um dadurch den Flussgott zu besänftigen oder aber auch in der Geschichte von Anju und ihrem Bruder Zushiō, in welcher sie ihr Leben opfert, um ihm die Flucht aus der Versklavung zu ermöglichen. In diesem Sinne gilt in *Kaze hikaru* durch Kamiyas Bereitschaft, für ihren Geliebten ihr Leben zu lassen als ein ähnliches Prinzip, welches auch in anderen Manga oder auch in Animationsfilmen aufgegriffen wird. Ein Beispiel hierfür ist der Animationsfilm *Mononoke Hime* des Studios Ghibli über ein Kriegermädchen, das bei den Wölfen

aufgewachsen ist und sich in einen jungen Prinzen verliebt. Über diesen Film hat die Kulturwissenschaftlerin Fujimori Kayoko in ihrer Vorlesung über die Reflexion der Träume und Wünsche der Japaner im Animationsfilm als ihre *Conclusio* gezogen, dass es sich hierbei um eine traditionelle Romanze, handelt bei der die Selbstaufopferungsbereitschaft der Frau in eine neue feministische Kriegerinnenfantasie eingehüllt wird (Fujimori 2007c:32). Ähnliches ist auch in *Kaze hikaru* zu erkennen, wobei dieses Prinzip durch eine ähnliche Haltung des Mannes eine neue Wende nimmt.

Dass Kamiya allerdings auch von Okita beschützt wird, zeigt den Einfluss der europäischen Märchenwelt, in der das Mädchen stets von ihrem Geliebten beschützt wird, welches sich auch auf die Takarazuka Frauenrevue und schließlich auf klassische *shōjo-manga* ausstrahlt – schließlich spielen deren Handlungen großteils in Europa, was wiederum die Phantasien junger Japanerinnen widerspiegelt (Fujimori 2007b:12). Somit vereint *Kaze hikaru* einen Widerspruch in sich, dessen Resultat ein sich ergänzendes Beschützen und Beschützt-Werden darstellt. Dies zeigt allerdings auch, dass sich die Ideale junger Japanerinnen in einem Wandel befinden und dass sich das auf die Darstellung im Manga auswirkt. Einerseits findet sich im Manga die traditionelle, beschützende Rolle der Frau wieder, welche somit dem Mann einen höheren Status zuschreibt, aber auch die steigende Erwartung an den Mann, Verantwortung für seine Geliebte zu übernehmen, der der Frau ein Beschützt-Werden ermöglicht, wobei beide Wege hier Extreme darstellen. Diese enden schließlich in dem Paradox, dass beide für bereit sind für einander zu sterben, aber keiner den Partner tot sehen möchte. Die Tatsache, dass Okita zusätzlich Bemühungen zeigt, Kamiya in ihrer Selbstständigkeit zu fördern und ihr Leben als Junge akzeptiert, entspricht gewisser Weise wiederum dem Ideal eines modernen Mannes, der seiner Partnerin die Möglichkeit zur Selbstständigkeit lässt, wobei er dennoch dennoch seine Aufgabe als Beschützer bei. Obwohl letztere vor allem von den aus Märchen bekannten Idealen europäischer Ritterlichkeit geprägt ist, stellt der erste Punkt hingegen eine in gewissem Maße überraschend moderne Lösung dar, welche die Emanzipation der Geschlechter als Ideal vertritt, mit der sich Okita dennoch in ständigem Konflikt befindet. Somit beruht Okitas Haltung auf einer Parallelität unterschiedlichen Gedankenguts.

Wie steht es um Miyamoto als Beschützer für seine Geliebte? Wieso wird er in diesem Bezug nicht thematisiert, sondern höchstens kurz angeschnitten, dass er alleine auf Kriegerwallfahrt gehen will und sich am liebsten von Frauen fernhalten wolle? Es scheint, als vertrete Miyamoto die traditionelle Einstellung von Männern in der japanischen Gesellschaft Verantwortung anderen gegenüber zu meiden und den gleichzeitigen Wunsch, Otsū woanders

in Sicherheit zu wissen, widerspiegeln und an ein Geschlechterkonstrukt, in dem die Frau, als das schwache Geschlecht, welches dementsprechend woanders behütet werden soll, im Hintergrund steht, annähern (Taga 2002:195). Miyamotos Ablehnung einer Beschützerrolle zeigt sich im Allgemeinen aber auch in seiner Beziehung zu dem Waisenjungen, den er stets abzuschütteln versucht, da er sich nicht für in der Lage hält, völlig für das Schwert zu leben und gleichzeitig Verantwortung zu übernehmen. Dieser Punkt steht in Verbindung mit dem Aspekt des Eskapismus, auf welchen ich in späterer Folge genauer eingehen werde.

Interessant ist im Bezug auf Miyamotos Ablehnen des Kontaktes mit der Geliebten auch ein Vergleich mit der Romanvorlage zu *Vagabond*. Kumata beschreibt Miyamoto aus Yoshikawas Roman als unfähig zur Liebe. Er befindet sich zwar im Bewusstsein über seine Gefühle, diese bleiben aber bis zuletzt unerfüllt. Eine Vielzahl von durchschnittlichen jungen Männern in Japan, die von der Liebe enttäuscht sind und ihre Hoffnungen bereits aufgegeben haben, kann durch die Lektüre eine gewisse Erlösung erfahren. Dies äußert sich insofern, als dass dadurch eine Umkehrung in ihrer Denkweise stattfindet und die Leser das Gefühl bekommen, dass es nicht an einem mangelnden Charme liegt, dass sich kein Mädchen in sie verliebt, sondern, dass sie sich ebenso wie Miyamoto sich in seinem Freiheitswillen nicht vom weiblichen Geschlecht verführen lässt, bloß noch keinem Mädchen wie Otsū begegnet sind, welches ihr wahres Selbst und ihren Freiheitsdrang akzeptieren würde (Kumata 2005:6). Das Bild der Frau in *Musashi* betrachtet Kumata als eine stereotype Darstellung. Miyamoto und Otsū in *Vagabond* schließen sich dieser Darstellung an, wobei die Tatsache, dass nach rund siebzig Jahren die Darstellung von Miyamotos einseitiger Liebe immer noch nichts an Faszination eingebüßt hat, bedeutet, dass diese Darstellung auch den Geschmack gegenwärtiger junger Männer noch trifft. Was die Faszination der unerfüllten Liebe betrifft, so scheint in *Kaze hikaru* selbiges Prinzip zu gelten.

Zusammenfassend betrachtet bieten beide Werke verschiedene Lösungen im Bezug auf die Idee des Beschützerrolle, wobei diese in *Kaze hikaru* auf einer Mischung aus traditioneller japanischer, traditioneller europäischer und moderner Geschlechterkonstrukte basiert, während *Vagabond* einen gänzlich distanzierten Weg einschlägt, der auf seiner Romanvorlage beruht und auf die Akzeptanz der Frau für den Unabhängigkeitsdrang des Samurai, beziehungsweise allgemein des Mannes plädiert. Die Tatsache, dass die beiden Manga so unterschiedlich mit dieser Thematik umgehen, scheint eine Reflexion einer sich in einem Wandel bedingende Gesellschaft darzustellen, in der gegenwärtig verschiedenste Ideen von Geschlecht und Geschlechterrollen bestehen (Taga 2002:203). Dennoch zeigt Miyamotos Lösungsmodell noch stärker als das von Okita traditionell geprägte Tendenzen, die auch eher

mit der Interpretation des *bushidō* übereinstimmen, welche den Mann nicht als Beschützer der Frau vorsieht.

7.5. Auswege aus der Gesellschaft

Die Identifikation mit dem Samurai und das teilweise Aufgreifen seiner Wertvorstellungen stellen einen Eskapismus dar, der sich jeweils auf unterschiedliche Weise manifestiert. *Vagabond* demonstriert eine Flucht vor den Verpflichtungen der Gesellschaft, *Kaze hikaru* eine Flucht vor starren Geschlechterkonstrukten und der Einschränkung an der Teilnahme in der Gesellschaft. Daraus ist herauszulesen, dass die Frau sich nach einer stärkeren Einbindung in die Gesellschaft sehnt, der Mann hingegen nach einer größeren persönlichen Freiheit.

Das Medium Manga, so heißt es, bietet eine Fluchtmöglichkeit vor den Geschlechterrollen der modernen Gesellschaft (Nakamura 2003:59). *Kaze hikaru*, welches diese Geschlechterrollen zum Thema hat, weist hier wieder eine Parallele zur Takarazuka Frauenrevue auf. Ähnlich wie mit der Beliebtheit der *otoko-yaku*, der als Männer kostümierten Frauen, welche die Männerrollen im Stück übernehmen und mit denen sich die Zuseherinnen gerne als eine Art Alter-Ego identifizieren, um im Zuge dessen ein Loslösen von einer aussichtslos erscheinenden Weiblichkeit in einer von Männern dominierten Welt zu führen, bietet, stellt auch *Kaze Hikaru* im Zuge des Spiels mit den Geschlechterrollen eine gewisse Flucht vor dem Alltag dar (Nakamura 2003:65-66 und Fujimori 2007b:11). Okitas Akzeptanz der Frau in einer Rolle, die sie dem Mann scheinbar gleichstellt, scheint in ihrer gewisse tatsächlichen Umsetzung im Alltag eine unmögliche Komponente zu besitzen, was den Reiz dieser Konstellation ausmacht. Im Takarazuka soll anhand der *otoko-yaku* nicht der ideale Mann dargestellt werden, sondern durch die Tatsache, dass es sich um eine Schauspielerin handelt, eher die Trostlosigkeit, die dem realen Mann gegenüber empfunden wird, aufgezeigt werden (Nakamura 2003:65-66). Aufgrund der Tatsache, dass in *Kaze hikaru* dennoch ein Mann im Mittelpunkt steht, verdeutlicht dieser wohl, dass das männliche Geschlecht im Rahmen eines Rückzugs in die Vergangenheit in der Gestalt des Samurai noch positiver besetzt ist und eine beinahe mystische Anziehungskraft zu besitzen scheint. Anders als im realen Leben oder im Manga für eine männliche Zielgruppe, wird in der Welt der *shōjo-manga* und im Takarazuka eine Kontrolle über die eigene Sexualität geschildert, welche als eine Flucht vor dem Erwachsenwerden in kurzzeitige Fantasiewelten zu erklären ist (Nakamura 2003:70). Somit ist die Darstellung Okitas als ein Aufgreifen eines Trends der Verleugnung des Erwachsenwerdens, sowie eines Ausbruchs der Leserinnen aus

gegenwärtigen Geschlechterrollen zu verstehen. Gleichzeitig aber wird durch den weiblichen Hauptcharakter ein Einbruch in eine von Männern dominierte Welt geschildert, der im Rahmen der Integration in dieses, ein von *tatema* geprägtes Umfeld präsentiert. Dies ist als ein Zeichen des Verlangens nach einer gesellschaftlich korrekten „Männlichkeit,“ die sich sowohl an den Mann, als auch an die Frau richtet, zu deuten.

Dass im Zuge einer Orientierung an eine männliche Zielgruppe eine gegenteilige Darstellung zu erkennen ist, bedeutet gleichzeitig eine entgegengesetzte Tendenz im Sinne eines Ausbruchs aus der Überbelastung durch die Erwartungen, die an die vorwiegend junge Männer gestellt werden, sowie den Druck der gesellschaftlichen Verhaltensnormen. Dies erklärt wohl auch, die Faszination, die Miyamotos distanzierte Haltung ausübt. Anhand eines Vergleichs mit der Geschichte der *Chūshingura*, welche im deutschen Sprachraum als die Geschichte der 47 *rōnin* bekannt ist, wird der Wandel der Werte sowie seine Widerspiegelung auf das Samurai-Genre in den verschiedenen Medien verdeutlicht. Das Modell des Zusammenhalts der *Chūshingura*, das lange Zeit als ein dominantes Männerbild galt, scheint in seiner Aktualität nur noch ein Anachronismus zu sein, der allerdings immer wieder aufgegriffen wird. Dass die Gruppe mittlerweile an Beliebtheit verloren hat, liegt darin begründet, dass der Slogan der „Aufgabe des Selbsts für das Gemeinwohl,“ den sie vertritt für die Männer der Gegenwart nicht mehr gilt und somit einem eskapistischen Miyamoto als Idol die Schranken öffnet (Kumata 2005:27). Die Parallelen in der Thematisierung von Selbstaufopferung und gegenseitigem Vertrauen in der Geschichte der *Chūshingura* mit der *Shinsengumi* in *Kaze hikaru* ist daher so zu interpretieren, dass diese auf einem Wunsch der Leserinnen nach einer entsprechenden Wiederherstellung dieser Werte aufbauen.

Gleichzeitig nach dem Wunsch des Ausbruchs aus der Gesellschaft stellt sich in beiden Werken die Frage nach einer Alternative. Eine zentrale Frage, die diesbezüglich in fast allen *shōjo-manga* im Rahmen der Themen Familie, Sexualität, Liebe, Beruf ect. aufgegriffen wird, ist die des *ibasho* oder Existenzortes, eines Ortes, an dem eine Person sein darf, und somit beispielsweise als sein Zuhause definiert werden kann (Fujimoto 2008:4). Dies beweist, dass die Thematik in *Kaze hikaru* tatsächlich bewusst für ihre Leserinnen in den Mittelpunkt gerückt wird. Da es sich bei der Geschichte um einen Samurai-Manga handelt, basiert die Antwort auf die Frage nach dem *ibasho* ihren groben Zügen auf dem Modell auf des *bushidō*. In der Rangierung Kondō – Okita – Kamiya (Drache – Wind – Gras) liegt gleichzeitig auch die des konfuzianistisch geprägten Loyalitätssystems des *bushidō* versteckt, welche aus Herrscher oder Feudalherr – Samurai – Frau des Samurai besteht (Nitobe 2006:73-80, 113-119 und Van Ess 2004:198-211). Dieses System sieht es, entsprechend der Darstellung im

Manga, als die Aufgabe der Frau, dem Mann zu zeigen, wo sein Zuhause ist. In *Kaze hikaru* erhält dies in der Tatsache, dass die Frau in *Kaze hikaru* selbst Teil der militärischen Organisation ist und somit der Daseinsort nicht das Haus der Familie sondern der innerhalb des Trupps ist, eine nicht unbedeutende Abwandlung, die aus der eskapistischen Darstellung zu erklären ist und gleichzeitig eine Kritik an der traditionellen, Vorstellung der Rolle der Frau in der Ehe übt, die Frau aber dennoch theoretisch unterordnet, was im Zuge des Beschützer-Paradox jedoch ins Wanken gerät.

Gegenwärtig ist im Manga eine Tendenz erkennbar, in der die Frage nach dem *ibasho* nicht nur für eine weibliche Zielgruppe thematisiert wird, sondern auch zunehmend in *shōnen-* oder *seinen-manga* zu finden ist. Ein berühmtes Beispiel ist der Manga *Shin seiki evangerion*, der in den Neunziger Jahren die Frage nach dem *ibasho* ins Zentrum der Aufmerksamkeit einer männlichen Zielgruppe gebracht hat (Fujimoto 2008:4-5). Diese Delokalisierung der Geschlechtergrenzen im Manga erklärt, weshalb sich diese Thematik auch auf männlich konnotierte Samurai-Manga ausgeweitet hat, wie Miyamoto in *Vagabond* beweist, der ebenfalls seit dieser Zeit erscheint. Dass in *Kaze hikaru* die Frau dem Mann diese Frage praktisch in den Schoß legt, weist zudem auf ihre Unsicherheit hin, die durch diesen Wandel der Geschlechtergrenzen entstanden ist.

7.6. Zusammenfassende Betrachtung

Abschließend ist erkennbar geworden, dass die unterschiedlichen Darstellungen verschiedene gesellschaftliche Phänomene widerspiegeln, auf welchen sie beruhen. Zudem erklären sich die Darstellungen aus den klassischen Genres der jeweiligen Manga für ihre Zielgruppe, die soweit gehen, dass sich diese nicht nur auf die Hauptcharaktere oder die Betonung einzelner Themen in der Handlung, sondern sogar auf die erzählerische Ebene im Bezug auf die Dominanz von Text oder Handlung und die Länge der Handlungsstränge auswirkt. Die Anpassung an die für ihre Zielgruppe angemessene Auslegung von Kriegerdasein ist von diesen zwei Aspekten geprägt. Da eine weibliche Heldin in ihrer Funktion als Identifikationsbasis als klassisches Merkmal für eine weibliche Leserschaft gilt, ist Existenz ihres Charakters darauf aufgebaut. Demensprechend liegt dem Samurai ein Wunschbild der Frau, beziehungsweise in manchen Punkten eine Kritik, welche letzten Endes aber in der Akzeptanz der Frau für die Fehler des Mannes endet, zugrunde. Demgegenüber beruht die Darstellung Miyamotos auf einem Männlichkeitsideal, welches sich seit dem Roman manifestiert hat und dem Leser Platz zur Kompensation eigener Unzufriedenheiten lässt.

Genauso wie Miyamoto nicht nur durch seine Romanvorlage beeinflusst wurde, so ist die Darstellung Okitas gleichfalls nicht nur durch *shōjo-manga*, oder durch frühere Roman-Darstellungen geprägt, und auch ein Einfluss durch die Takarazuka Frauenrevue lässt sich nicht abstreiten.

Dass die beiden Darstellungen auch auf gesellschaftlichen Phänomenen beruhen, ist vor allem im Bezug auf die Verschiebung von Geschlechtergrenzen, vor allem die des Mannes zu erklären, die gleichzeitig auch verschiedene Unsicherheiten der Frauen, die durch die neuen Männlichkeitsvorstellungen aus den Fugen geraten. Auch die Tatsache der Betrachtung einer kriegerischen Thematik aus der Sichtweise einer friedlichen Zeit ist ebenfalls nicht unbedeutender Faktor für die Interpretation des Bildes von Kriegeridealen. Im Zuge dieser Aspekte werden in beiden Werken unterschiedliche Antworten gefunden, welche die Verschiedenartigkeit in der Auslegung der Essenz des Samurai erklären.

8. Schlussbetrachtung

Im Zuge der Conclusio zu vorliegender Magisterarbeit möchte ich zunächst noch einmal auf die Fragestellung aus der Einleitung zurückgreifen. Im Rahmen dieser sollte zunächst ermittelt werden, ob in der Darstellung von historischen Personen im Samurai-Manga eine genderspezifische Anpassung an ihre Zielgruppe stattfindet und des weiteren, im Falle, dass tatsächlich eine Anpassung zu erkennen ist, danach fragte, welche Unterschiede bestehen, beziehungsweise weit die Charaktere ihren historischen Vorbildern entsprechen. Zuletzt stellte sich daraus die Frage, worauf diese Differenzen beruhen. Im Zuge der Herausarbeitung meiner Antworten möchte ich auf die signifikantesten Punkte, aus der Gegenüberstellung im Bezug zu den Konzepten und Schlagworten aus der Einleitung herausgearbeitet wurden, eingehen um die neuen Erkenntnisse dieser Arbeit herauszuarbeiten.

Nach einer ausführlichen Gegenüberstellung der einzelnen Aspekte der beiden Manga ist der erste Teil der Fragestellung nun eindeutig positiv zu beantworten. Die Tatsache, dass sogar im Samurai-Genre eine genderspezifische Anpassung der Inhalte, an als typisch männlich oder weiblich geltende Themen stattfindet, bedeutet, dass in der Trivilliteratur, beziehungsweise spezifischer, im Manga, nicht nur eine formale Einteilung, wie die in *shōjo*-, *shōnen*-, *seinen-manga* etc. aufzeigt, sondern eine tatsächliche, weitreichende und klare Trennung der Bereiche der Geschlechter im Aufgreifen unterschiedlicher Schwerpunkte im Rahmen ein und desselben Genres stattfindet. Dies spiegelt auch die gegenwärtige Gesellschaft wieder, welche scheinbar noch auf einer umfassenden Geschlechtertrennung verharret, was dennoch nicht zu bedeuten hat, dass Frauen nicht auch Manga für eine männliche Zielgruppe lesen oder umgekehrt.

Was die Ergebnisse aus der Gegenüberstellung betrifft, so ist der Unterschied in der Definition des Kriegerdaseins besonders signifikant. Für eine männliche Leserschaft wird in *Vagabond* eine Inszenierung des Selbsts in sozialer und emotionaler Freiheit herausgearbeitet (Freud'sches Es), während für Mädchen und junge Frauen die Interpretation des Kriegerdaseins von Okita einen Fokus auf die Gemeinschaft mit einer damit verknüpften selbstlosen Haltung vorsieht, wobei dieses Kriegerideal zwar teilweise humoristisch präsentiert wird, diesem aber durch die strikten Regeln der Shinsengumi und durch Okitas emotionale Stärke (*tatemaie*, *bushidō*) eine zunehmend stärker werdende Dramatik verliehen wird. In diesem Unterschied liegt die Erklärung dafür, weshalb gerade Miyamoto als ein typischer Charakter für eine männliche, und Okita für eine weibliche Zielgruppe gilt. Die Tatsache, dass *Vagabond* durch eine betont maskuline Darstellung, sowie eine vorwiegend

actionlastige Ebene einen Kontrast zur einer an weibliche Männlichkeitsideale angepassten, nahezu geschlechtsneutralen Samurai, welcher auf Grund der Hervorhebung des sozialen Kontextes ähnlich wie bei Schulcampusgeschichte, eine vorwiegend textlastige Erzählebene besitzt, bedeutet eine Betonung des kämpferischen Aspekts gegenüber einem romantischen Aspekt, wie in der Hypothese angenommen. Im Rahmen dieser Anpassung ist, nachdem sich diese Arbeit mit einem genderspezifischen Aspekt befasst, auch eine unterschiedliche Bedeutung der Rolle der Frau zu erkennen. In ihrer starken Präsenz und ihrer Rolle im Bezug zum männlichen Hauptcharakter im Manga für eine weibliche Zielgruppe, ist ihr Charakter als eine Annäherung an eine Geschlechtergleichheit zu deuten, schließlich besitzt sie eine aktive und ihm gegenüber nahezu gleichbedeutende Rolle in der Handlung und ist ihm in Sachen Liebe sogar voraus. Im Falle von *Vagabond* hingegen wird dem Mann in seinem Status als Schwertkämpfer eine als seiner potentiellen Geliebten gegenüber, welche eher einen passiven Charakter darstellt, weitaus größere Rolle zugeschrieben.

Wie weit entsprechen die Charaktere zusammenfassend tatsächlich ihren historischen Vorbildern? Beide Charaktere schließen eher an vorangehende fiktive Bilder an, wie im Falle von Miyamoto an Yoshikawa Eijis Roman, der offiziell als Vorlage für den Manga gilt, oder im Falle von Okita an die in Kapitel 3 erwähnten historischen Romane von Shiba Ryōtarō, die allgemein das Bild der einzelnen Mitglieder der Shinsengumi prägten. Miyamoto folgt eher den Legenden als irgendwelchen historischen Fakten, was wohl einerseits daran liegen mag, dass diese erstens nur spärlich vorhanden und mittlerweile nur noch schwer von dem Mythos um den Schwertmeister zu trennen sind, und andererseits daran, dass sich diese mühelos in die Themenbereiche der Manga für eine männliche Zielgruppe einfügen, da diese eine kämpferische Seite Miyamotos betonen. Okita hingegen entspricht in groben Zügen den wenigen historischen Überlieferungen über seine Vorlage, vor allem aber denen der allgemeinen historischen und politischen Ereignisse während seiner Epoche, wobei durch Lückenhaftigkeit der Daten über Okitas Leben die Integration eines fiktiven Schützlings nicht unbedingt in einem Kontrast zu diesen allgemeinen Fakten steht, sondern diese im Rahmen dieser Komponente zu füllen versucht. Was Okitas Rolle im Bezug auf ihren Charakter betrifft, so ist durch seine Beschützerfunktion eine Abweichung von den gesellschaftlichen Strukturen seiner Zeit zu erkennen. Außerdem sind im Zuge der Gegenüberstellung unterschiedliche Aspekte, die sich auf eine Überzeichnung der geschichtlichen Fakten beziehen, ersichtlich geworden. Während in *Kaze hikaru* der Faktor der Loyalität übermäßig betont wird, so ist in *Vagabond* die Entwicklung der körperlichen Stärke, sowie die abstrakte Darstellung der Zerrissenheit im Kontext der Moralität des Tötens eine Überzeichnung

sichtbar geworden. Die Abänderung von Miyamotos sozialem Leben stellt eine interessante Veränderung zu seinem historischen Vorbild dar, wobei für die Ursachen der Umkehrung der Beziehung zu seinem Vater durch das Weglassen der Rachegeschichte im Rahmen der Recherche für diese Arbeit keine Erklärung gefunden werden konnte. Diese könnte zwar eventuell auf den Roman zurückzuführen zu sein, allerdings sind die sonstigen Ursachen nicht nachvollziehbar. Global betrachtet sind die größten Veränderungen im Zuge einer Anpassung an die Vorstellungen der Inhalte der für ihre Zielgruppe bestimmten Themen zu erklären, aber auch durch gesellschaftliche Phänomene der Gegenwart geprägt, wobei Miyamotos innere Zweifel als ein Beispiel für weiteres zu betrachten sind.

Es wirkt sich auf alle weiteren Unterschiede in der jeweiligen Darstellung aus, dass die erzählerischen Schwerpunkte durch klassische Themenbereiche der zielgruppenspezifischen Mangagenres geprägt sind, worauf ich im Folgenden genauer eingehen möchte. Der klassischen weiblichen Konnotation entsprechend wird in *Kaze hikaru* eine mögliche Identifikationsbasis mit dem Charakter der potenziellen Geliebten geschaffen, die eine gleichzeitige Abschwächung der als männlich geltenden, kämpferischen Seite des Samurai darstellt, wohingegen in *Vagabond* durch den Schwerpunkt auf das Finden des Selbst eine direkte Identifikationsmöglichkeit der Leser mit dem Hauptcharakter ermöglicht wird, was die Annahme in der Hypothese untermauert. *Vagabond* betritt diesbezüglich eine tiefgründigere Ebene als durch ein bloßes In-Szene-Setzen von Schwertkämpfen möglich ist, und es werden dementsprechend vorwiegend die zuvor erwähnten Konflikte im Bezug zu körperlicher Stärke und moralischer Vertretbarkeit des Mordens zum Eigenzweck aufgegriffen. Dies ist als Reaktion auf ein, im Vergleich zur Kriegsgeneration, die mit dem diesbezüglich unkritischen Roman aufgewachsen ist, steigendes Hinterfragen des Nutzens von Gewalt zu deuten. Dieser Aspekt hebt sich somit von den geläufigsten Themen für eine männliche Zielgruppe ab. Demgegenüber ist die Tatsache, dass in *Kaze hikaru* Fragen der Sexualität im Kontext des Lebens in einem durch ein strenges Reglement geprägten Umfeldes im Vordergrund stehen vor allem durch die Definition der Genre des *shōjo-manga* zu erklären.

Dennoch sind beide Manga nicht nur durch Dramatik und Strenge geprägt, sondern besitzen auch eine humoristische Komponente, welche im Falle von *Kaze hikaru* stärker als bei seinem „männlichen Pendant“ ausgeprägt ist, und ersterer sich vor allem über Geschlechterkonstrukte lustig macht, was als Auflockerung des geschichtlichen Inhalts zu verstehen ist. Was diese Geschlechterkonstrukte betrifft, so präsentieren die beiden Werke vor allem im Bezug auf den Samurai unterschiedliche Männlichkeitsideale, welche dadurch zu

erklären sind, dass eines eine Art Wunsch-Alter-Ego, und das andere ein an das andere Geschlecht gerichtetes Wunschbild bedeutet. Letzteres ist, zumindest äußerlich betrachtet, durch die Ideale, welches auch die Idole aus Musik und Fernsehen präsentieren, geprägt. Beide Darstellungen beinhalten einen gewissen Eskapismus, wobei Miyamoto den des Mannes und *Kaze hikaru* den der Frau thematisiert. Zweiterer jedoch schreibt dem Mann gegenüber gleichzeitig ein Festhalten an gesellschaftlichen Normen als ein Ideal zu und bedeutet somit ein, der Tendenz aus dem *seinen-manga* gegenüber, konträres Phänomen. Dass sich die Frau in *Kaze hikaru* ebenfalls aktiv an der Geschichtsschreibung beteiligt und sich selbst in eine Kriegerrolle stellt, wirkt auf den ersten Blick, als sei dieser Darstellung feministisches Gedankengut vorweggenommen, wobei auf einen zweiten Blick durch ihre Selbstaufopferungsbereitschaft die Gefangenschaft der Frau in traditionellen Konzepten erkennbar wird, welche sich durch eine ausgleichende, teilweise modernisierte Definition des Mannes im Manga einen Ausgleich zu ihrer Rolle zu erhoffen scheint. Die verschiedenen Konzepte der Geschlechterrollen in *Kaze hikaru* stellen einerseits die Faszination mit dem Spiel mit diesen, sowie mit gesellschaftlichen Konstrukten, aber gleichzeitig auch die Verwirrung über die sich in einem Wandel befindende Definition von Männlichkeit dar.

Dadurch entsteht ein allgemeines Anwachsen der Erwartungen an den Mann, schließlich muss er, ganz banal ausgedrückt, jetzt nicht nur beruflich, sondern auch äußerlich perfekt sein und noch dazu die Frau beispielsweise durch das Teilen der Hausarbeit unterstützen. Dieses Ansteigen der Erwartungen erklärt auch den Eskapismus des Mannes im dazu konträren Bild des komplett ungebundenen Samurai, welches einen klaren Kontrast zur modernen Gesellschaft aufweist. Die Betonung strenger sozialer Gefüge in *Kaze hikaru* weist auf eine gewisse Erwartungshaltung an den idealen Mann, der sich durch seine Loyalität anpasst, hin, wobei die Tatsache, dass sich Okita selbst hinsichtlich des praktischen Aspektes, dem zwischenmenschlichen Umgang, als ungeschickt erweist, als eine gewisse Kritik interpretierbar ist. Während *Vagabond* den Drang nach einer Flucht des Mannes aus der Gesellschaft reflektiert, stellt der Manga für eine weibliche Zielgruppe die Flucht vor Frauen gegenüber diskriminierenden Einschränkungen an der aktiven Teilnahme in der Gesellschaft, sowie, da es sich um einen historischen Manga handelt, an der Beteiligung an der Geschichtsschreibung dar. Die Tatsache, dass dies nur unter Vorspiegelung eines falschen Geschlechts möglich ist, ist als Ausdruck der scheinbaren Aussichtslosigkeit in der Existenz als Frau zu verstehen, was bedeutet, dass Frauen im gegenwärtigen Japan immer noch verzweifelt nach alternativen Lebenswegen suchen, sowie, was *Kaze hikaru* durch den Samurai verdeutlicht, die Tatsache, dass sich die Leserinnen zudem nach einem Partner

sehen, der ebensoviel Verständnis und Unterstützung der Rolle der modernen Frau gegenüber zeigt, wie sie ihm entgegenbringt. Das erklärt auch, warum es sich bei der Beschützerrolle des Mannes, die in *Kaze hikaru* entgegen den Vorstellungen des *bushidō* aufgegriffen wird, um einen für die Leserinnen wichtigen Aspekt handelt. Schließlich stellt dieser den Wunsch nach Unterstützung durch den Mann dar, wobei dieses Ideal dennoch im Konflikt zu einem traditionellen Ideal der beschützenden Frau steht. Dieser unterschwellig stattfindende, jedoch nicht unbedeutende Wertekonflikt widerlegt die Annahme eines rein romantischen Aspektes, die ich zu Beginn der Arbeit aufgestellt habe.

In der Hypothese, in der davon ausgegangen wird, dass das Aufgreifen einer historischen Materie von einem geschichtlichen Interesse der Leserschaft beruhen könnte, ist im Zuge der Analyse allerdings weder zu bestätigen, noch zu widerlegen gewesen. Da die Darstellung allerdings eher auf gesellschaftlichen Ursachen beruht, und im Falle von Miyamoto vorwiegend Legenden aufgegriffen werden, so ist anzunehmen, dass hier wohl nur eine schwache Korrelation existiert. Die Lektüre eines Samurai-Manga kann natürlich zu weiterer Recherche eines interessierten Lesers ermuntern, wobei die Frage nach den Auswirkungen der Lektüre auf den Leser nicht Teil meiner Arbeit sind, aber eventuell weiterführend interessant wären.

Die Ergebnisse der vorliegenden Studie werfen noch ähnliche Fragen auf, welche zu einer weiterführenden Forschung anregen könnten. Einerseits lässt die vorliegende Arbeit, da es sich hierbei um eine Fallstudie handelt, offen, wie sich die Ergebnisse aus dieser Studie in das Gesamtbild des Samurai-Manga einfügen und welche Entwicklungen hierbei im Bezug zu den jeweiligen Entstehungszeiten zu erkennen sind. Schließlich habe ich zu Beginn der Arbeit darauf hingewiesen, dass das Samurai-Genre tendenziell zu Krisenzeiten einen Aufschwung erlebt. Ob dies bedeutet, dass in solchen Phasen eine Bestätigung in der Identität als Japaner seitens der Leser eingefordert wird, sei nun dahingestellt. Interessanter ist im Bezug zur Genderfrage, was es bedeutet, dass dieses Genre gerade jetzt nicht nur für Männer, sondern vor allem für Frauen an Bedeutung gewonnen hat. Die dadurch entstehende Sehnsucht der Frau nach den Idealen aus vergangenen Zeiten bietet der Frau Platz zur Eigenständigkeit, erfüllt aber auch den Wunsch eines äquivalenten Beschützens und Beschützt-Werdens. Dies führt zu einer Romantisierung des Bildes des Samurai, wie es auch Okita in *Kaze hikaru* widerspiegelt.

Literaturverzeichnis

Amano Masano und Julius Wiedemann

2004 „Toriyama Akira“, Julius Wiedemann (Hg.): *Manga*. Taschen: Köln, 370-373.

Andō Eriko und Imagawa Kazu

2007 *Mimi kara oboeru. Nihongo nōryoku shiken 2 kyū. Bunpō torēningu*. (Merken durch Hören. Japanese Language Proficiency Test Level 2. Grammatik Training). Tōkyō: Associated Liberal Creators (ALC Press).

Awamura Jun

1981 *Shōnen shōjo nihon no rekishi*. Tōkyō: Shōgakukan.

Beibē Sekine

2007 „Jidaigeki manga no eiyū/hiirō retsuden“ (Biographien der Helden im Epochen-Manga), Kumata Masafumi (Hg.): *Kino Vol.4*. Kyōto: Kyōto Seika Daigaku Jōhō-kan, 38-46.

Frieberg, Jeanette

2007 *Die Beeinflussung des Kaufverhaltens durch zielgerichtetes Produktdesign bei Büchern*. Diplomarbeit. Hochschule für Technik, Wirtschaft und Kultur Leipzig (FH), Fachbereich Medien, Studiengang Verlagsherstellung. Hamburg: Diplomatica.

Fukui Kenta

2007 „Sosei o kakushinagara Shinsengumi ni kuwawatta josei-taishi no nichijō to higeki“ (Alltag und Drama eines weiblichen Soldaten, der der Shinsengumi beitrifft, indem er sein wahres Geschlecht verbirgt), Kumata Masafumi (Hg.): *Kino Vol.4*. Kyōto: Kyōto Seika Daigaku Jōhō-kan, 119.

Fujimori Kayoko

2007 *Some Aspects of Japanimation: To Know Desires and Dreams of Japanese People*. Ōsaka: Momoyama Gakuin Daigaku (Skriptum zur gleichnamigen Vorlesung).

Fujimoto Yukari

2008 *Watashi no ibasho wa doko ni aru no? (Wo ist mein Existenzort?)*. Tōkyō: Asahi bunko.

Fujiyama Yūji

2006 *Sarariiman demo "Ōya-san" ni nareru 46 no hiketsu. (46 Geheimtipps mit denen auch ein Salaryman zu einer Autorität werden kann)*. Tōkyō: PHP bunko.

Grein, Marion

2007 *Kommunikative Grammatik im Sprachvergleich. Die Sprechaktsequenz Direktiv und Ablehnung im Deutschen und Japanischen*. Tübingen: Niemeyer (=Beiträge zur Dialogforschung).

Hall, John W.

1981 „Geschichte bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs“, Horst Hammitzsch (Hg.): *Japan-Handbuch*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 275-298.

Harris, Victor

2005 „Einführung“, Jürgen Bode und Siegfried Schaarschmidt (Hg.): *Das Buch der Fünf Ringe. Die klassische Anleitung für strategisches Handeln*. Übers. von Jürgen Bode. Berlin: Ullstein, 11-54.

Hillsborough, Romulus

2005 *Shinsengumi. The Shōgun's Last Samurai Corps*. Vermont: Tuttle Publishing.

Imai Yōichi

2006 „Interview. Bagabondo, saishūkai e no kauntodaun“ (Interview. *Vagabond*, der Countdown zur Schlussrunde), *Switch. Tokushū: Inoue Takehiko*. „*Bagabondo, saigo no itadaki e mukau tabi*“ (Sonderausgabe: Inoue Takehiko. „*Vagabond, die Reise zum letzten Höhepunkt*“). Vol.24 (= No.12, Dez.2006), 40-45.

Inagaki Shisei

1971 „Miyamoto Musashi“, Sōga Tetsuo (Hg): *Dai Nihon hyakka jiten. (Encyclopedia Japonica)*. Tōkyō: Shōgakukan (=Band 17), 220.

IT Planning (Inoue Takehiko)

2009 „*Vagabond*“, *Morning Manga*. <http://morningmanga.com/lineup/show?id=15> (27. Juli 2009).

Kōda Kunihide

2002 *Hitome de wakarū. kendō no rūru to shiai. (Auf den ersten Blick verstehen. Regeln und Wettkampf im kendō)*. Tōkyō: Seibidō shuppan.

Konecny, Edith und Maria-Luise Leitner

2000 *Psychologie*. Wien: Braumüller.

Kumata Kazuo

2005 *Otoko-rashida toiu yamai? Poppukaruchā no shin-dansei-gaku. (Eine Krankheit namens Männlichkeit? Die neue Männerforschung in der Popkultur)*. Nagoya: Fūbaisha.

Kumata Masafumi

2007a „*Jidaigeki-manga no sengo 60nen-shi*“ (Die 60 Jahre Geschichte der *jidaigeki-manga* nach dem Krieg), Kumata Masafumi (Hg.): *Kino*. Vol.4. Kyōto: Kyōto Seika Daigaku Jōhō-kan, 4-5.

2007b „06 nen, *jidaigeki-manga* no uryūki wa?“ (Im Jahre 2006, wie lief der Verkauf der *jidaigeki-manga*?), Kumata Masafumi (Hg.): *Kino*. Vol.4. Kyōto: Kyōto Seika Daigaku Jōhō-kan, 154.

Lewin, Bruno

1981 „Böflichkeitssprache“, Horst Hammitzsch (Hg.): *Japan-Handbuch*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1745-1748.

Lunsing, Wim

2003 „What masculinity?: transgender practices among Japanese ‘men’“, James E. Roberson und Nobue Suzuki (Hg.): *Men and Masculinities in Contemporary Japan. Dislocating the salaryman doxa*. London: RoutledgeCurzon, 20-36.

Maderdonner, Megumi

1997 *Shōjo manga no sekai. Japanische Mädchen-Comics als Spiegel der Mädchenwelt.*
Dokt. Arb., Universität Wien.

Matsuura Rei

1998 *Shinsengumi. Shireba shiru hodo.* Hg. von Masuda Yoshikazu. Tōkyō: Jitsugyō
Nihonsha.

Meurer, Petra

2007 *Theatrale Räume. Theaterästhetische Entwürfe in Stücken von Werner Schwab,
Elfriede Jelinek und Peter Handke.* Berlin: LIT Verlag (=Literatur, Theater, Medien
Bd.3).

Miller, Laura

2003 „Male beauty work in Japan“, James E. Roberson und Nobue Suzuki (Hg.): *Men and
Masculinities in Contemporary Japan. Dislocating the salaryman doxa.* London:
RoutledgeCurzon, 37-58.

Miyamoto Musashi

2005 „Das Buch der Fünf Ringe“, Jürgen Bode und Siegfried Schaarschmidt (Hg.): *Das
Buch der Fünf Ringe. Die klassische Anleitung für strategisches Handeln.* Übers. von
Jürgen Bode. Berlin: Ullstein, 55-159.

Nagatani Kunio

2000 *Manga no kōzōgaku! (Manga Strukturwissenschaft!)* Tōkyō: Indekkusū.

Nakamura, Karen und Matsuo Hisako

2003 „Female masculinity and fantasy spaces: transcending genders in the Takarazuka
Theatre and Japanese popular culture“, James E. Roberson und Nobue Suzuki (Hg.):
Men and Masculinities in Contemporary Japan. Dislocating the salaryman doxa.
London: RoutledgeCurzon, 59-76.

Nishiwaki Yasushi u.a.

2007 *Dai ni kai tokubetsu-ten. Shinsengumi Kyōto no hibi. (Zweite Spezialausstellung. Die Tage der Shinsengumi in Kyōto).* Hg. von Fujii Kazuo. Tōkyō: Hino shiritsu Shinsengumi no furusato rekishi-kan (Städtisches Museum der Heimatgeschichte der Shinsengumi Hino) (=Hino shiritsu Shinsengumi no furusato rekishi-kan sōsho. Dai ni-ka [Bücherei des Städtischen Museums der Heimatgeschichte der Shinsengumi Hino. Band 2]).

2008 *Dai san kai tokubetsu-ten. Boshin-sensō no naka de (Zweite Spezialausstellung. Inmitten des Boshin-Krieges).* Hg. von Fujii Kazuo. Tōkyō: Hino shiritsu Shinsengumi no furusato rekishi-kan (Städtisches Museum der Heimatgeschichte der Shinsengumi Hino) (=Hino shiritsu Shinsengumi no furusato rekishi-kan sōsho. Dai san-ka [Bücherei des Städtischen Museums der Heimatgeschichte der Shinsengumi Hino. Band 3]).

Nitobe Inazo

2006 *Bushidō. Der Ehrenkodex der Samurai.* 10. Auflage. Übers. von Kim Landgraf. Köln: Anaconda.[¹1899].

Omote Tomoyuki

2007 *Samurai Kyōto - Sengoku kara Bakumatsu he. Aki tokubetsuten Manga de yomu Kyōto dai ichi kan. Vol.1. (Samurai Kyōto - von Sengoku bis Bakumatsu. Spezialausstellung im Herbst – Das Kyōto, über das man im Manga liest. Vol.1).* Kyōto: Kyōto International Manga.

Ōba Kayaaki

2007 „Naze ima jidaigeki manga na no ka?“ (Weshalb sind es jetzt die Epochen-Manga?), Kumata Masafumi (Hg.): *Kino Vol.4.* Kyōto: Kyōto Seika Daigaku Jōhō-kan, 74-78.

Ōshiro Yoshitake

1987 *Manga no bunka kigō-ron.* Tōkyō: Kōbundō.

Ōtani Takayuki

2007 „Dakara Inoue Takehiko ga omoshiroi. ‚Bagabondo‘ wa kō yomu!“ (Deswegen ist Inoue Takehiko interessant. So liest man ‚Vagabond!‘), Kumata Masafumi (Hg.): *Kino Vol.4*. Kyōto: Kyōto Seika Daigaku Jōhō-kan, 72-73.

Oshiyama Michiko

2007 *Shōjo-manga jendā hyōshō-ron. „dansō no shōjo“ no zōkei to aidentiti. (Die Erörterung der Gender-Symbolik im shōjo-manga. Gestalt und Identität der „als Junge verkleideten Mädchen“)*. Tōkyō: Sairyū-sha.

Ossmann, Andrea

2004 *Phänomen Manga. Die Entstehungsgeschichte japanischer Comics und ihre Bedeutung für deutsche Verlage und Bibliotheken*. Dipl.Arb. Fachhochschule Stuttgart – Hochschule der Medien.

Phillipps, Susanne

1996 *Erzählform Manga. Eine Analyse der Zeitstrukturen in Tezuka Osamus „Hi no tori (Phönix)“*. Hg. Von Irmela Hijiya-Kirschnereit. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag (=Studien zu Kultur und Gesellschaft Japans Band 3).

Riiman Timu (Lehmann Tim)

2005 *Manga-sutā. 12 nin no nihon manga shokunin-tachi*. (Manga-Stars. 12 japanische Mangazeichner). Tōkyō: Bijutsu shuppan-sha.

Sasamori Junzo und Gordon Werner

1997 *Das ist Kendo. Die japanische Fechtkunst*. Berlin: Wehmann.

Schallhart, Veronika

2009 „Logo Download“, *Universität Wien*. <http://public.univie.ac.at/index.php?id=6084> (29. November 2009).

Schalow, Paul

2009 „The Samurai Tradition in Japanese Literature and Film“, *Rutgers. The State University of New Jersey*.
<http://rci.rutgers.edu/~schalow/course/spring2009/J%20320%20samurai%20syllabus%202009.doc> (17.11.2009).

Shiba Tomonori

2007a „Miyamoto no ken ga, sakusha no fude ni noriututta! Kongo no tenkai ni mo chūmoku“ (Miyamotos Schwert hat sich auf den Pinsel des Autors übertragen. Die Entwicklung von nun an ist auch beachtenswert), Kumata Masafumi (Hg.): *Kino Vol.4*. Kyōto: Kyōto Seika Daigaku Jōhō-kan, 16-17.

2007b „Ureru no wa riyū ga aru! Jidaigeki megahitto ‚Bagabondo‘ wo kiwameru“ (Es hat einen Grund, weshalb es sich verkauft! Den jidaigeki Megahit ‚Vagabond‘ erforschen), Kumata Masafumi (Hg.): *Kino Vol.4*. Kyōto: Kyōto Seika Daigaku Jōhō-kan, 66-71.

Shimada Teiichi

1992 „Miyamoto Musashi“, Kokushi daijiten henshū iinkai (Hg.): *Kokushi daijiten (Großes Lexikon der Landesgeschichte)*. Bd. 13, Tōkyō: Yoshikawa Hirobumi-kan, 505-506.

Shōgakukan

2009 „Watanabe Taeko“, *Gekkan furawāzu. Flowers*. (Monatliches Magazin Flowers).
http://flowers.shogakukan.co.jp/artists/art_b.html (27. Juli 2009).

Silver, Alain

2005 *The Samurai Film. Expanded and revised edition*. New York: The Overlook Press.

Sugimoto Yoshio

2003 *An introduction to Japanese society. Second Edition*. Cambridge: Cambridge University Press [1997].

Taga Futoshi

2002 „Der Wandel von Geschlechterrollen und männliche Konflikte. Eine Biographiestudie mit jungen Männern in Japan“ Übers. von Petra Buchholz. Susanne Kreitz-Sandberg (Hg.): *Jugendliche in Japan und Deutschland. Soziale Integration im Vergleich*. Opladen: Leske + Budrich.

Tsuchiya Komei

2007 „Die niedliche Welt von *kawaii*“, *Nipponia*. Nr.40, 4-9.

Turnbull, Stephen

2008 *Samurai Swordsman. Master of War*. Vermont: Tuttle Publishing.

Van Ess, Hans

2004 „Konfuzianismus: Prägende Kraft in Ostasien?“, Sepp Linhart und Susanne Weigeling-Schwiedrzik (Hg): *Ostasien 1600-1900. Geschichte und Gesellschaft*. Wien: Verein für Geschichte und Sozialkunde und Promedia Verlag (=Edition Weltreligionen Band 10), 197-215.

Wikipedia

2009a „*Vagabond* (Manga)“, *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. (Englischsprachige Seite).
[http://en.wikipedia.org/wiki/Vagabond_\(manga\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Vagabond_(manga)) (02. September 2009).

2009b „Miyamoto Musashi“, *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. (Japanische Seite).
<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E5%AE%AE%E6%9C%AC%E6%AD%A6%E8%94%B5> (30. Oktober 2009).

Yomota Inuhiko

1994 *Manga genron. (Manga Grundbegriffe)*. Tōkyō: Chikuma Shobō.

Verzeichnis der Primärliteratur für die Analyse

Inoue Takehiko¹

- 1999a *Bagabondo (Vagabond)*. Bd. 1. Tōkyō: Kōdansha.
 1999b *Bagabondo (Vagabond)*. Bd. 2. Tōkyō: Kōdansha.
 1999c *Bagabondo (Vagabond)*. Bd. 3. Tōkyō: Kōdansha.
 1999d *Bagabondo (Vagabond)*. Bd. 4. Tōkyō: Kōdansha.
 2000a *Bagabondo (Vagabond)*. Bd. 5. Tōkyō: Kōdansha.
 2000b *Bagabondo (Vagabond)*. Bd. 6. Tōkyō: Kōdansha.
 2000c *Bagabondo (Vagabond)*. Bd. 7. Tōkyō: Kōdansha.
 2000d *Bagabondo (Vagabond)*. Bd. 8. Tōkyō: Kōdansha.
 2001a *Bagabondo (Vagabond)*. Bd. 9. Tōkyō: Kōdansha.
 2001b *Bagabondo (Vagabond)*. Bd. 10. Tōkyō: Kōdansha.
 2001c *Bagabondo (Vagabond)*. Bd. 11. Tōkyō: Kōdansha.
 2001d *Bagabondo (Vagabond)*. Bd. 12. Tōkyō: Kōdansha.
 2002a *Bagabondo (Vagabond)*. Bd. 13. Tōkyō: Kōdansha.
 2002b *Bagabondo (Vagabond)*. Bd. 14. Tōkyō: Kōdansha.
 2002c *Bagabondo (Vagabond)*. Bd. 15. Tōkyō: Kōdansha.
 2003a *Bagabondo (Vagabond)*. Bd. 16. Tōkyō: Kōdansha.
 2003b *Bagabondo (Vagabond)*. Bd. 17. Tōkyō: Kōdansha.
 2003c *Bagabondo (Vagabond)*. Bd. 18. Tōkyō: Kōdansha.
 2004a *Bagabondo (Vagabond)*. Bd. 19. Tōkyō: Kōdansha.
 2004b *Bagabondo (Vagabond)*. Bd. 20. Tōkyō: Kōdansha.
 2005c *Bagabondo (Vagabond)*. Bd. 21. Tōkyō: Kōdansha.
 2006a *Bagabondo (Vagabond)*. Bd. 22. Tōkyō: Kōdansha.
 2006b *Bagabondo (Vagabond)*. Bd. 23. Tōkyō: Kōdansha.
 2006c *Bagabondo (Vagabond)*. Bd. 24. Tōkyō: Kōdansha.
 2007a *Bagabondo (Vagabond)*. Bd. 25. Tōkyō: Kōdansha.
 2007b *Bagabondo (Vagabond)*. Bd. 26. Tōkyō: Kōdansha.
 2007c *Bagabondo (Vagabond)*. Bd. 27. Tōkyō: Kōdansha.
 2008a *Bagabondo (Vagabond)*. Bd. 28. Tōkyō: Kōdansha.

¹ Anm.: Da *Vagabond* ohne Angabe von Seitenzahlen publiziert wird, werden diese bei Zitaten unter Angabe von dem jeweiligen Kapitel und zusätzlich der Seitenzahl innerhalb des Kapitels in eckiger Klammer angegeben.

2008b *Bagabondo (Vagabond)*. Bd. 29. Tōkyō: Kōdansha.

2009 *Bagabondo (Vagabond)*. Bd. 30. Tōkyō: Kōdansha.

Watanabe Taeko

1997 *Kaze hikaru. (Das Leuchten des Windes)*. Bd.1. Tōkyō:Shogakkan.

1998a *Kaze hikaru. (Das Leuchten des Windes)*. Bd.2. Tōkyō:Shogakkan.

1998b *Kaze hikaru. (Das Leuchten des Windes)*. Bd.3. Tōkyō:Shogakkan.

1999a *Kaze hikaru. (Das Leuchten des Windes)*. Bd.4. Tōkyō:Shogakkan.

1999b *Kaze hikaru. (Das Leuchten des Windes)*. Bd.5. Tōkyō:Shogakkan.

2000a *Kaze hikaru. (Das Leuchten des Windes)*. Bd.6. Tōkyō:Shogakkan.

2000b *Kaze hikaru. (Das Leuchten des Windes)*. Bd.7. Tōkyō:Shogakkan.

2001a *Kaze hikaru. (Das Leuchten des Windes)*. Bd.8. Tōkyō:Shogakkan.

2001b *Kaze hikaru. (Das Leuchten des Windes)*. Bd.9. Tōkyō:Shogakkan.

2001c *Kaze hikaru. (Das Leuchten des Windes)*. Bd.10. Tōkyō:Shogakkan.

2002a *Kaze hikaru. (Das Leuchten des Windes)*. Bd.11. Tōkyō:Shogakkan.

2002b *Kaze hikaru. (Das Leuchten des Windes)*. Bd.12. Tōkyō:Shogakkan.

2003a *Kaze hikaru. (Das Leuchten des Windes)*. Bd.13. Tōkyō:Shogakkan.

2003b *Kaze hikaru. (Das Leuchten des Windes)*. Bd.14. Tōkyō:Shogakkan.

2003c *Kaze hikaru. (Das Leuchten des Windes)*. Bd.15. Tōkyō:Shogakkan.

2004 *Kaze hikaru. (Das Leuchten des Windes)*. Bd.16. Tōkyō:Shogakkan.

2005a *Kaze hikaru. (Das Leuchten des Windes)*. Bd.17. Tōkyō:Shogakkan.

2005b *Kaze hikaru. (Das Leuchten des Windes)*. Bd.18. Tōkyō:Shogakkan.

2006a *Kaze hikaru. (Das Leuchten des Windes)*. Bd.19. Tōkyō:Shogakkan.

2006b *Kaze hikaru. (Das Leuchten des Windes)*. Bd.20. Tōkyō:Shogakkan.

2006c *Kaze hikaru. (Das Leuchten des Windes)*. Bd.21. Tōkyō:Shogakkan.

2007a *Kaze hikaru. (Das Leuchten des Windes)*. Bd.22. Tōkyō:Shogakkan.

2007b *Kaze hikaru. (Das Leuchten des Windes)*. Bd.23. Tōkyō:Shogakkan.

2008a *Kaze hikaru. (Das Leuchten des Windes)*. Bd.24. Tōkyō:Shogakkan.

2008b *Kaze hikaru. (Das Leuchten des Windes)*. Bd.25. Tōkyō:Shogakkan.

2009 *Kaze hikaru. (Das Leuchten des Windes)*. Bd.26. Tōkyō:Shogakkan.

Abstract

Das Thema Samurai ist in den japanischen Massenmedien, wie auch im Medium Manga, lange Zeit als auf eine männliche Zielgruppe ausgerichtet gewesen, wobei im letzten Jahrzehnt eine Tendenz zu einer Ausrichtung des Genres auf eine weibliche Zielgruppe zu erkennen ist. Aus diesem Grund fokussiert die vorliegende Arbeit auf das Herausarbeiten der Unterschiede der Darstellung von historischen Samurai für eine weibliche und eine männliche Zielgruppe im Bezug zu der Abweichung oder Überzeichnung historischer Fakten, sowie die Herleitung der möglichen Ursachen für diese Differenzen. Dies geschieht anhand eines Vergleiches der Adaption von Okita Sōji aus Watanabe Taekos Manga *Kaze hikaru* für ein junges, weibliches Publikum und der an eine männliche Leserschaft ausgerichtete Darstellung von Miyamoto Musashi aus Inoue Takehikos Werk *Vagabond*. Im Zuge dieses Vergleiches anhand der Methode der Manga- und Charakter-Analyse aus Analyse aus dem Werk *Manga genron* des Manga-Forschers Yomota Inuhiko, sowie der Schlagworte zwischenmenschliche Beziehungen, Liebe, Kämpferdasein und innerhalb dieser der Aspekt der inneren Konflikte und Problemlösungen, ist eine Reihe von Auffälligkeiten ersichtlich geworden.

Watanabes Okita wird auch im Rahmen eines Samurai-Genres angepasst an klassische Manga-Genres für eine weibliche Leserschaft inszeniert, was bedeutet, dass vor allem ein sozialer Kontext, aber auch der romantische Aspekt im Vordergrund stehen, die an Schulcampusgeschichten erinnern, wohingegen in der Konzeption von Miyamoto das Schaffen des Selbsts von zentraler Bedeutung ist, was vor allem anhand von actionreichen Sequenzen gezeichnet wird. Die beiden Samurai stellen ein jeweils unterschiedliches Ideal von Männlichkeit dar, wobei Okita an die durch die japanische Idol-Kultur, welche ein durch den weiblichen Geschmack geprägtes, neues Bild männlicher Ästhetik präsentiert, geprägt ist. Miyamotos kriegerische Maskulinität hebt sich von diesem Bild ab, was als Gegenstrom zu diesen Entwicklungen deuten ist.

Die Tatsache, dass Miyamotos Kriegerwallfahrt und sein Einzelgängerstatus dennoch mit philosophischem Tiefgang und vor allem kritisch betrachtet werden, ist als Reaktion auf die stetig wachsenden Anforderungen an den Mann in Beruf und Alltag, im Sinne einer Art Eskapismus, zu deuten. Demgegenüber spiegelt die überzeichnete Betonung von Okitas Loyalität, sowie seine Unsicherheiten in seiner Beziehung zu seinem fiktiven Schützling (ein als Junge verkleidetes Mädchen) die im Zuge des Wandels des männlichen Geschlechts entstehenden Unsicherheiten der Frauen, bezüglich der gegenwärtig verändernden Konstrukte der Beziehung zwischen Mann und Frau wieder. Zusammenfassend betrachtet scheint das Thema der Samurai im Manga angepasst an den gegenwärtigen Geschmack der Leser

alternative Wirklichkeiten zu schaffen, die den Lesern eine kurzzeitige und unterhaltsame Möglichkeit zur Kompensation von Einschränkungen im sozialen Alltag schafft.

Lebenslauf

Bakk. phil. Schmidt, Claudia

Angaben zur Person

Vollständiger Name	Schmidt, Claudia Caroline
Geburtsdatum	02.Juni.1986
Staatsbürgerschaft	Österreich

Ausbildung

1992-1996	Volksschule Antonigasse, 1180 Wien
1996-2004	Wirtschaftskundliches Realgymnasium Parhamerplatz 17, 1170 Wien
WS 2004 – SS 2008	Bakkalaureatsstudium der Japanologie am Institut für Ostasienwissenschaften der Universität Wien
WS 2007 – SS 2008	Austauschstudium an der Momoyama Gakuin Daigaku in Ōsaka
WS 2008 – WS 2009	Magisterstudium der Japanologie am Institut für Ostasienwissenschaften der Universität Wien