



universität  
wien

# MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Frauenbilder in *terebi dorama*“

Verfasserin

Nina Seppi, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 843

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Japanologie

Betreuerin:

Mag. Dr. Ina Hein

## Inhaltsverzeichnis

|   |     |
|---|-----|
| 1. Einleitung .....   | 4   |
| 2. Der japanische Fernsehmarkt und das <i>terebi dorama</i> .....               | 12  |
| 2.1. Format und Genre des <i>terebi dorama</i> .....                            | 13  |
| 2.2. Zuschauer von <i>terebi dorama</i> .....                                   | 17  |
| 2.3. <i>Terebi dorama</i> und deren Potential .....                             | 19  |
| 3. Frauen in Japan.....   | 22  |
| 3.1. Lebensmodelle .....  | 22  |
| 3.2. Die Arbeitssituation von Frauen .....                                      | 23  |
| 3.3. Frauen und ihre Position innerhalb der Familie .....                       | 29  |
| 3.4. Einstellungen von Frauen gegenüber „Arbeit“ und „Familie“ .....            | 36  |
| 3.5. Liebe in Japan .....   | 40  |
| 4. Analyse der ausgewählten <i>terebi dorama</i> .....                          | 43  |
| 4.1. Frauenbilder in <i>terebi dorama</i> seit den 1970er Jahren .....          | 43  |
| 4.2. Frauen und ihre Darstellung in gegenwärtigen Fernsehfortsetzungsserien ... | 45  |
| 4.2.1. Die Beziehungen der Protagonistinnen mit anderen Figuren.....            | 45  |
| 4.2.2. Figuren- und Paarkonstellationen .....                                   | 49  |
| 4.2.3. Die Beschäftigungsverhältnisse der Protagonistinnen .....                | 51  |
| 4.2.4. Das Thema „Liebe“ in den <i>terebi dorama</i> .....                      | 53  |
| 4.3. Eine Fernsehanalyse anhand von drei Fallbeispielen .....                   | 54  |
| 4.3.1. „Natsu no koi wa nijiiro ni kagayaku“ oder Frauen in Liebesserien .....  | 54  |
| 4.3.2. „Tenshi no wakemae“ oder Frauen in Familienserien .....                  | 63  |
| 4.3.3. „Ōgon no buta“ oder Frauen in Arbeitsserien.....                         | 72  |
| 5. Genrespezifische neue Frauenbilder in der Gegenwart.....                     | 82  |
| Literaturverzeichnis.....   | 90  |
| Anhang .....  | 102 |
| Zusammenfassung.....  | 102 |
| Lebenslauf.....   | 103 |

## Abbildungsverzeichnis

|  |    |
|--|----|
| Abbildung 1: Weibliche und männliche Erwerbstätigkeit.....                                   | 26 |
| Abbildung 2: Lohnniveau weiblicher Arbeitskräfte.....  | 26 |
| Abbildung 3: Arbeitszeit pro Woche Vollzeitbeschäftigter (15-34-Jährige).....                | 27 |
| Abbildung 4: Beschäftigung nach Berufsfeld und Geschlecht in Japan 1993-2008.....            | 27 |
| Abbildung 5: Verteilung der Hausarbeit im Haushalt und Kinderpflege bei Ehepaaren.....       | 32 |
| Abbildung 6: Weibliche Arbeitsverhältnisse ein Jahr vor der Geburt eines Kindes.....         | 34 |
| Abbildung 7: Weibliche Arbeitsverhältnisse ein halbes Jahr nach der Geburt eines Kindes..... | 34 |
| Abbildung 8: Kitamura Shiori.....  | 55 |
| Abbildung 9: Sakashita Kurumi.....   | 64 |
| Abbildung 10: Tstutsumi Shinko.....  | 73 |

## 1. Einleitung

Eine Analyse von japanischen Fernsehserien vorzunehmen, ist in einer mediatisierten Gesellschaft wie Japan von großer Bedeutung. Fernsehtexte, speziell Fernsehserien, sind ein Kommunikationsmedium zwischen Produktion und Zuschauer und werden über den Fernseher an ein breites Publikum übermittelt (Mikos 2008:21).

Zu den Erkenntnissen, die aus einer Fernsehserie gewonnen werden können, möchte ich zunächst die Worte von Hilaria Gössmann – eine deutsche Japanologin, die sich mit japanischen Fernsehserien auseinandersetzt – zitieren. Sie nimmt, basierend auf den Forschungen des Kulturwissenschaftlers Jan Rogge zum Erkenntnisinteresse bezüglich Fernsehserien, wie folgt Stellung und bietet damit einen sehr guten Einblick in die Thematik:

„Ein Charakteristikum von Fernsehserien in Japan wie in Deutschland ist die Verquickung von Realitätsspiegelung und Idealisierung. Das Verhältnis von Gesellschaft und Familienserie geht jedoch keineswegs in monokausalen Beziehungen auf; die Fernsehserie erscheint vielmehr als ein ‚Psychometer, das Auskunft gibt über gesellschaftliche und individuelle Befindlichkeiten‘.“ (Gössmann 1998:147-148)

In einer zehn Jahre später erschienen Publikation ergänzt sie dies:

„Gerade die Auseinandersetzung mit der Macht fiktionaler Inhalte, die sich im Fall von Japan vor allem am Einfluss des Genres Fernsehrama zeigt, verspricht interessante Einblicke in das jeweils herrschende gesellschaftliche Klima eines Landes. [...] In der Tat bieten soziologische Studien und Fernsehramen ganz unterschiedliche Einblicke in die japanische Gesellschaft und ergänzen sich somit gegenseitig.“ (Gössmann 2008:83)

Shioya Chieko, eine japanische Medienwissenschaftlerin, die sich wie Gössmann mit der gleichen Thematik auseinandersetzt, argumentiert anhand des Beispiels Familie:

„Die Familien in den Fernsehramen stehen für die Ebene der Imagination, denn sie sind eine Projektion der Bilder, die sich viele Menschen von der

Familie machen. Aus diesem Grunde kommt den Fernseh Dramen bei Untersuchungen zur Familie eine große Bedeutung zu.“ (Shioya 1998:129-130)

Durch die Entschlüsselung der Bilder von z.B. Frauen in japanischen Fernsehserien, die einerseits eine Projektion der Bilder, die sich viele Menschen von Frauen machen, sind und andererseits eine verzerrte Realitätsspiegelung, manchmal auch Idealisierung sind, kann also ein Einblick in die jeweilige Gesellschaft und deren gegenwärtiges soziales Klima erlangt werden (Gössmann 2008:83, Shioya 1998:129-130). Fernsehserien zu analysieren kann also zu wertvollen Ergebnissen im Hinblick auf die Wahrnehmung von Frauen in der Gesellschaft führen.

Meine Motivation, mich mit dem Thema Frauenbilder in japanischen Fernsehfortsetzungsserien zu beschäftigen, liegt nun erstens an diesem Spannungsverhältnis zwischen dargestellter „Realität“ und Idealisierung, das ich für äußerst interessant halte, und zweitens an meiner eigenen Begeisterung für japanische Fernsehserien, die mich schon seit längerer Zeit durch mein Leben begleiten. Ich werde in der vorliegenden Arbeit den Fokus auf die Darstellung der Frau legen, da die Bilder über Frauen, die die Fernsehserien an ihre Zuschauer übermitteln, ein großes Einflusspotential bieten, sprich eine große Masse der Bevölkerung in ihren Vorstellungen von Frauen beeinflussen (siehe dazu Kapitel 2). Es gilt, diese Bilder, die das gegenwärtige soziale Klima repräsentieren, zu entschlüsseln und in einen Kontext mit tatsächlichen Zuständen zu setzen, um die aktuelle Lage der Frauen in Japan besser verstehen zu können.

„Frauendarstellungen“ und „Frauenbilder“ sind Begriffe, die ein sehr breites Spektrum von dem, was eine Frau ausmachen kann, beinhalten. Im Grunde genommen ist jede weibliche Figur in einer Fernsehserie, jegliches Zeigen dieser, jegliche Interaktion mit dieser – und sollte sie noch nicht einmal einen Namen besitzen – eine Darstellung und ein Bild einer Frau, das an die Zuschauer weitergegeben wird. Natürlich ist es schier unmöglich, im Rahmen einer Masterarbeit auf alle weiblichen Figuren, die in einer Fernsehserie vorkommen, einzugehen. Ich beschränke mich auf die weiblichen Hauptfiguren einiger ausgewählter Serien (zu den Auswahlkriterien siehe Seite 8) und begründe dies damit, dass die Zuschauer zwar durchaus auch die gezeigten Bilder der anderen Frauen in sich aufnehmen, aber die Identifikation mit der Hauptfigur, die unweigerlich beim Verfolgen einer

langläufigen Serie statt findet, in der Regel größer ist als bei kürzeren Sendeformen (Gössmann 1994:147).

Ich werde mich auf die Darstellungen der drei Aspekte „Arbeit“, „Liebe“ und „Familie“ konzentrieren; sprich die zu bearbeitenden TV-Serien je nach ihrem Schwerpunkt in eine dieser drei Sparten einteilen und dann analysieren, wie die weibliche Hauptfigur in diesem Zusammenhang skizziert wird. Die Frage lautet aber, welches Frauenbild unter dem jeweiligen Topos an die Zuschauer vermittelt wird. Genaueres Augenmerk liegt dabei darauf, welche (Ideal)Vorstellungen über Frauen und weibliche Rollenmodelle in den jeweils verschiedenen Kategorien zu finden sind.

Dadurch, dass ich die Bilder, die ich aus den Fernsehserien herausfiltern werde, in Zusammenhang mit der tatsächlichen Lage von Frauen in Japan bringen werde, werde ich genauer abstecken können, welche Inhalte in den *terebi drama* (zu einer näheren Erläuterung des Begriffes siehe Seite 13) in den Bereich der Ideale und Vorstellungen fällt und was durchaus realen Tatsachen entspricht. Meine Hypothese ist, dass je nach dem Topos der Fernsehserie unterschiedliche Frauenbilder vertreten sind. Weiters gehe ich davon aus, dass sich innerhalb der letzten zehn bis fünfzehn Jahren seit 1994 in der japanischen Gesellschaft Werte, Einstellungen, Gesetzen etc. geändert haben und sich dies auch in den Fernsehserien niederschlägt. Das heißt, dass sich die Frauenbilder, die meine Vorgänger/Innen Muramatsu Yasuko, Shioya Chieko, Hilaria Gössmann, Ito Mamoru, Valaskivi Katja und Marie-Luise Goerke in ihren Arbeiten, die den Zeitraum der 1970er Jahre bis zu den 1990er Jahren des 20. Jahrhunderts abdecken, im jüngsten Zeitraum, sprich ab 2000 bis in die aktuellste Gegenwart verändert haben. Diese Arbeit soll nun an die Untersuchungen gerade erwähnter Personen anknüpfen.

Die Erste, die sich mit dem Thema der Frauendarstellung in *terebi drama* beschäftigt hat, ist Muramatsu Yasuko, die bereits in den 1960er und 70er Jahren Frauenbilder in japanischen Fernsehsendungen analysiert hat und zu äußerst interessanten Ergebnissen (siehe dazu Kapitel 4) gekommen ist. Zu erwähnen ist hier ihre Veröffentlichung mit dem Titel „Die Frauenbilder, die Fernsehserien zeichnen“ (Originaltitel *Terebi drama no egaku joseizō*) aus dem Jahr 1979. Sie führte ihre Forschung zusammen mit Makita Tetsuo in den 1980er Jahren weiter und wurde schließlich von Shioya Chieko, Hilaria Gössmann und Ito Mamoru abgelöst, die alle drei den Zeitraum der 1990er Jahre abdecken. Hilaria Gössmann bezieht

sich in ihrer Forschung dabei nicht nur auf Frauen, sondern vergrößert ihren Fokus auf Ehepaare in japanischen Fernsehserien und vergleicht diese Darstellungen mit denen in deutschen Fernsehsendungen. Shioya Chieko andererseits legt ihren Schwerpunkt 1993 in einer ihrer Arbeiten zum Thema der Frauendarstellung in Fernsehspielen auf die Scheidung, widmet sich in einer anderen Abhandlung aber auch der Familiendarstellung (1994). Ito Mamoru beschäftigt sich in seiner Arbeit mit dem Titel „*The Representation of Femininity in Japanese Television Dramas of the 1990s*“ (2004) mit dem Thema der Repräsentation von Frauen. Eine Kommunikations- und Medienwissenschaftlerin, die dem Thema Gender in *terebi dorama* in Bezug auf dessen Genre nachgeht, ist Katja Valaskivi, die sich mit ihrer Dissertation in den 1990er Jahren verortet. Wada Yū (2006) und Huang Hsin-Yi (2010) analysieren die Frauendarstellung in den Langzeitfernsehserien des japanischen Senders NHK, *asa no renzoku terebi shōsetsu* [= morgendlicher Fernsehfortsetzungsroman] genannt. Beide erforschen den jüngsten Zeitraum der Gegenwart seit dem Jahr 2000, bearbeiten aber nicht alle Sendeformate der japanischen Fernsehserien. Während sich mehrere Studien mit der Frau in den *terebi dorama* auseinandersetzen, sind mir nur zwei Wissenschaftler – Hirahara Hideo und Marie-Luise Goerke – bekannt, die sich dem Mann in japanischen Fernsehserien widmen. Hirahara Hideo untersucht das Vaterbild. Seine Arbeit *Hōmu dorama no sengo kazoku. Chichioyazō o chūshin ni* („Die Nachkriegsfamilie in den Familienserien. Zum Vaterbild“) verfasste er 1991 und konzentrierte sich dabei auf japanische Familienserien. Goerke dagegen macht die Fernsehserien des Senders NHK zum Thema und arbeitet dabei die Rolle des Mannes, aber gleichzeitig auch der Frau heraus.

Wie bereits erwähnt, ist neben der Frauendarstellung oft die Familiendarstellung Gegenstand der Untersuchungen von japanischen Fernsehserien. Hilaria Gössmann, die auf dem Feld der Frauendarstellung in den 1990er Jahren sehr aktiv war, beschäftigt sich gleichfalls ausgiebig mit der Familie in *terebi dorama*. Ebenfalls auf die Familie konzentrieren sich Matsudaira Makoto (2003), Shioya Chieko und Hirahara Hideo. Eine Nische hat dabei Heidi Knobloch für sich entdeckt; sie widmet sich in ihrer Arbeit aus dem Jahr 2002 den Liebesbeziehungen in Fernsehserien und nimmt dabei die Serie „Long Vacation“ als Beispiel.

Ich sehe meine Arbeit als Fortsetzung meiner Vorgänger/Innen, die sich zwar ausgiebig mit Frauenbilder in den 1990er Jahren beschäftigt haben, aber dann ab dem Jahr 2000 sehr wenig publizierten. Die wissenschaftlichen Arbeiten, die in eben diesem jüngsten Zeitraum erschienen sind, befassen sich nur mit dem Frauenbild der *asa no renzoku terebi shōsetsu*, die nur auf einem Sender morgens ausgestrahlt werden und ein anderes Zielpublikum (die Teile der Bevölkerung, die morgens zuhause arbeiten und somit die Gelegenheit haben, fern zu sehen, sprich Hausfrauen) ansprechen als die Fernsehserien, mit denen ich mich beschäftigen möchte.

Die *terebi dorama*, die ich gewählt habe, werden abends in der Hauptsendezeit ausgestrahlt und können deshalb von einem breit gefächerteren Publikum rezipiert werden. Eine nähere Definition der TV-Sendungen, die ich bearbeiten werde, wird auf Seite 9 und 10 bzw. Seite 11 gegeben. Bevor ich mein Material sichten konnte, stand ich zunächst vor der Aufgabe, dieses mit einem Filter zu versehen und die Serien, die sich als Gegenstand für meine Untersuchung eigneten, herauszuarbeiten. Ich habe dafür verschiedene Kriterien entwickelt, nach denen ich vorgegangen bin und die ich im Folgenden kurz vorstellen werde. Die erste Kategorie ist das Datum der Ausstrahlung. Ich habe den aktuellsten Zeitraum, den ich bearbeiten konnte, gewählt, weil ich mich mit dem gegenwärtigen Frauenbild auseinandersetzen möchte. Es handelt sich dabei um das Jahr 2010, d.h., dass alle TV-Serien, die im Jahr 2010 ausgestrahlt wurden, in die engere Auswahl gekommen sind. Das wichtigste Kriterium war das Geschlecht der Hauptfigur(en) – es muss sich bei der Hauptfigur oder einer der Hauptfiguren um eine Frau handeln. Als drittes Kriterium habe ich eine Einschränkung der Sender vorgenommen. Ich werde mich auf terrestrische Fernsehsender fokussieren und Satellitenkanäle außer Acht lassen, da diese nicht jedermann frei zugänglich sind, wie dies aber bei terrestrischen Sendern der Fall ist. Eine weitere Einschränkung nehme ich vor, indem ich das Genre „Komödie“ nicht in meine Arbeit miteinbeziehe. Grund dafür ist meine Präferenz einer mit der Realität verbundenen Darstellung von Frauen. Natürlich möchte ich Humor nicht grundsätzlich ausklammern, da er durchaus Teil des Lebens ist und auch in einer Fernsehserie seinen berechtigten Platz findet. Jedoch möchte ich Abstand von Serien nehmen, die fast ausschließlich überspitzte Charaktere und Situationen zeigen. Genauso werde ich auch *terebi dorama* nicht berücksichtigen, die nach einer Roman- oder *manga*-Vorlage [=eine Art Comic] produziert wurden, da ich mich auf

Serien konzentrieren möchte, die dem Zuschauer zum Zeitpunkt der Ausstrahlung nur über das Medium Fernseher zugänglich waren. An dieser Stelle sei erwähnt, dass fast alle Komödien, die ihm Jahr 2010 ausgestrahlt wurden, einen *manga* als Vorlage hatten.

Nachdem ich mit diesen Kriterien eine Gesamtzahl von 19 TV-Serien herausgefiltert habe, allesamt *renzoku terebi drama* (ich werde in Kapitel 2 genauer auf die Besonderheit dieses Formates zu sprechen kommen), ordnete ich diese gemäß meiner Fragestellung je nach Schwerpunkt den Themen „Arbeit“, „Liebe“ und „Familie“ zu. Es handelt sich um folgende *terebi drama*:

| <b>Japanischer Titel</b>            | <b>Deutsche Übersetzung</b>                               | <b>Sender</b> |
|-------------------------------------|---|---------------|
| <b>Arbeit</b>                       |   |               |
| Magerarenai Onna                    | Die Frau, die nicht nachgeben kann                        | NTV           |
| Supekku                             | Spezielle Fähigkeiten                                     | TBS           |
| Nasake no onna                      | Die Frau der Barmherzigkeit                               | TV Asahi      |
| Ōgon no buta                        | Das goldene Schwein                                       | NTV           |
| Nakanai to kimeta hi                | Der Tag, an dem ich beschloss, nicht mehr zu weinen       | Fuji TV       |
| Perfect report                      | Perfekter Bericht   | Fuji TV       |
| Zettai reido                        | Absoluter Nullpunkt                                       | Fuji TV       |
| Kasōken no onna (Staffel 10)        | Die Frau des gerichtsmedizinischen Labors                 | TV Asahi      |
| Keishichō keizoku sōsahan           | Die polizeiliche Ermittlungseinheit für ungelöste Fälle   | TV Asahi      |
| <b>Liebe</b>                        |   |               |
| Natsu no koi wa nijiiro ni kagayaku | Eine Sommerromanze leuchtet regenbogenfarben              | Fuji TV       |
| Jūnen saki mo kimi ni koi shite     | Ich verliebe mich auch in zehn Jahren noch in dich        | NHK           |
| Guilty. Akuma to keiyaku shita onna | Schuldig. Die Frau, die einen Pakt mit dem Teufel schloss | Fuji TV       |
| Sunao ni narenakute                 | Ich kann nicht unkompliziert sein                         | Fuji TV       |
| Second virgin                       | Zum zweiten Mal Jungfrau                                  | NHK           |
|                                     |   |               |

| Familie           |                      |          |
|-------------------|----------------------|----------|
| Gold              | Gold                 | Fuji TV  |
| Mother            | Mutter               | NTV      |
| Tenshi no wakemae | Beitrag eines Engels | NHK      |
| Dōsōkai           | Klassentreffen       | TV Asahi |
| Nagareboshi       | Sternschnuppen       | Fuji TV  |

Anzumerken ist, dass die meisten dieser *dorama* nicht allein ein Thema behandeln, aber die Rubrik, unter der ich sie eingeordnet habe, nur den Hauptschwerpunkt der Serie darstellt, d.h. dass die anderen zwei Kategorien teilweise durchaus auch thematisiert werden, nur eben in einem geringeren Maße. Für jede Rubrik habe ich daraufhin jeweils eine repräsentative Serie ausgewählt, um diese detailliert zu analysieren. Dabei sollen die verbliebenen 16 *dorama* nicht komplett außer Acht gelassen, sondern trotzdem in meiner Arbeit berücksichtigt werden. Dies wird in der Form geschehen, dass ich mich immer wieder auf diese rückbeziehen werde und auf etwaige Besonderheiten in diesen verweisen werde.

Um zu dem jeweils einen repräsentativen *terebi dorama* zu kommen, habe ich zuerst überlegt, welche Aspekte der Serie für mein Forschungsziel besonders wichtig sind. Ich wählte allgemeine Kriterien, die ich auf alle drei Rubriken (Arbeit, Liebe und Familie) anwenden konnte, wie etwa das Alter der Protagonistin, der Familienstatus, die Wohnsituation, das äußere Erscheinungsbild etc.. Dann zog ich auch Kriterien heran, die je nach Sparte verschieden sind. Während mir also zum Beispiel bei dem Topos „Arbeit“ die Beziehung zum Vorgesetzten, das Geschlecht des Vorgesetzten und die Frage nach der Kontinuität der gleichen Arbeit wichtig waren, waren es bei dem Punkt „Familie“ zum Beispiel die Zufriedenheit mit der Ehe bzw. der Partnerschaft, jeweils am Anfang sowie am Ende der Serie, oder die Frage, ob die Familie nach anfänglichem Auseinandergehen am Ende wieder eine Einheit bildete oder nicht und wie sich der Familienstatus der Hauptfigur durch die Serie hindurch entwickelte. Für die Serien, die ich in die Kategorie „Liebe“ eingeordnet habe, fügte ich die Frage hinzu, ob das Paar am Ende zusammen kam oder nicht, das Alter des Partners, sowie dessen Arbeit etc. Auf diese Weise filterte ich die *terebi dorama* heraus, die am repräsentativsten im Hinblick auf die gestellten Fragen in ihrer Gruppe waren. Für die Rubrik „Liebe“ ist das „Natsu no koi wa nijiiro ni kagayaku“, für „Familie“ ist es „Tenshi no wakemae“ und für „Arbeit“ handelt es sich um „Ōgon no

buta“. Diese drei Serien habe ich letztlich auf der Basis von Lothar Mikos‘ Konzept der Film- und Fernsehanalyse (2008) gesichtet und detailliert analysiert.

Ich werde in einem späteren Kapitel auf die Inhalte dieser drei Fernsehserien genauer eingehen, werde aber vorab einen kurzen Abriss über einige grundsätzliche Details zu diesen *dorama* machen. Bei „Natsu no koi wa nijiiro ni kagayaku“ handelt es sich um eine Fortsetzungsserie des Senders Fuji terebi, die nach zehn Folgen abgeschlossen wurde. Sie wurde vom 19. Juli bis 20. September 2010 immer montags um 21:00 Uhr ausgestrahlt, mit einer durchschnittlichen Zuschauerquote von 12,3% im Raum Kantō (Video Research Ltd. 2010, zitiert nach Asian Wiki 2012:#Summer Romance Shines in Rainbow Colors). „Tenshi no wakemae“ wiederum ist auch eine Fortsetzungsserie, die allerdings auf dem Fernsehsender NHK im Zeitraum vom 6. Juli bis zum 3. August 2010 jeweils am Dienstag um 22:00 Uhr gezeigt wurde und fünf Folgen umfasst. Hier ist anzumerken, dass die Serie jede Woche drei Tage später auf dem Satellitenkanal derselben Sendegesellschaft NHK (auf BS High Vision) um 18:00 Uhr noch einmal ausgestrahlt wurde. Die Zuschauerquote betrug durchschnittliche 6,8% in der Region Kantō (Video Research Ltd. 2010, zitiert nach Asian Wiki 2012:#Tenshi no Wakemae. 2010-NHK-Japanese-Drama). „Ōgon no buta“, das auf NTV (kurz für Nippon terebi hōsōmō kabushiki gaisha) vom 20. Oktober bis 15. Dezember zu sehen war, war nach neun Folgen abgeschlossen. Es wurde wöchentlich am Mittwoch um 22:00 Uhr ausgestrahlt und konnte im Raum Kantō eine durchschnittliche Zuschauerquote von 13,5% verzeichnen (Video Research Ltd. 2010, zitiert nach Asian Wiki 2012:#The Golden Piggy). Als einzige der drei *terebi drama* wurde „Natsu no koi wa nijiiro ni kagayaku“ übrigens mit drei Preisen ausgezeichnet, die von der Zeitung *Nikkan sports*, welche vierteljährlich, basierend auf einer Abstimmung der Leser, Preise für Fernsehserien verleiht. Das *terebi drama* wurde als beste TV-Serie der Sommersaison 2010 ausgezeichnet, und die Hauptdarsteller Matsumoto Jun und Takeuchi Yūko wurden als bester Hauptdarsteller und als beste Nebendarstellerin ausgewählt (Nikkan Sports 2012:#Ayase Haruka taisa de shuen joyū ichii). Weiters verlieh auch die Fernsehzeitschrift *The Television*, die vierteljährlich Preise für Fernseh-*dorama* vergibt (basierend auf einer Abstimmung der Leserschaft), zwei Preise für „Natsu no koi wa nijiiro ni kagayaku“: Einerseits den Preis für die beste Nebendarstellerin (Za terebijon 2010:#Drama Academy Awards. Joen joyū shō) und

andererseits den Preis für das beste Titellied (Za terebijon 2010:#Drama Academy Awards. Dorama songu shō).

Im Folgenden werde ich zunächst auf die Sendeform *terebi dorama* und dessen Besonderheiten und Potential genauer eingehen, um danach auf die Lage der Frauen in Japan zu sprechen zu kommen. Beide Kapitel dienen der Schaffung notwendigen Vorwissens für die nachgehende Analyse und sollen es für den Leser einfacher gestalten, diese nachvollziehen und in einen Zusammenhang bringen zu können. Nachdem ich die drei gewählten Fernsehserien detailliert untersucht haben werde, möchte ich diese Ergebnisse den bisherigen Forschungsergebnissen zum Frauenbild in *terebi dorama* gegenüberstellen.

## 2. Der japanische Fernsehmarkt und das *terebi dorama*

Der Fernsehmarkt in Japan, der als drittgrößter Fernsehmarkt der Welt mit einer Größe von 14,6 Milliarden US-Dollar gilt, lässt sich in frei empfangbares Fernsehen und kostenpflichtiges Fernsehen einteilen. Die Kategorie „frei zu empfangendes Fernsehen“ ist dabei etwas unpräzise, da die monatlichen Kosten von 1400<sup>1</sup> Yen pro Haushalt zwar sehr gering sind, aber man somit strikt gesagt eigentlich nicht von freiem Fernsehen sprechen kann. Kostenpflichtiges Fernsehen ist über Satellit oder Kabel (CATV) zu empfangen, erfreut sich aber nicht besonders großer Beliebtheit, was mit der hohen Verbreitung an frei empfangbaren Kanälen, aber auch den geografischen Gegebenheiten und der Gesetzeslage, die das frei empfangbare Fernsehen schützt, zu begründen ist. Zu den Fernsehanstalten, die nicht nur frei zu empfangende Kanäle bereitstellen, sondern auch kostenpflichtige, gehören NHK (Nihon Hōsō Kyōkai), NTV (Nippon TV), Fuji TV, TBS (Tōkyō Broadcasting System), TV Asahi (Asahi National Broadcasting Co. Ltd) und TV Tōkyō (Teicher 2003:31). NHK, mit einem Marktanteil von 24% in den Jahren 1999 und 2000, ist die größte öffentliche Fernsehanstalt und wird über die oben erwähnten 1400 Yen finanziert. NTV, ein kommerzieller Sender, ist mit 23% am Fernsehmarkt beteiligt. An dritter Stelle folgt Fuji TV, mit 16% des Marktes, gefolgt von TBS mit 15%, bei dem es sich um das größte kommerzielle TV-Netzwerk handelt. TV Asahi kann mit 14% aufwarten und mit 7% eher einen geringeren Marktanteil einnehmend

---

<sup>1</sup> 13,66 Euro (Stand 16. Mai 2012)

folgt TV Tōkyō (Graham und Whiteside Ltd 1999 und 2000; Homepage der einzelnen Fernsehunternehmen, zitiert in Teicher 2003:32). Was das Kabelfernsehen angeht, so gibt es über ganz Japan verteilt 300 kleinere Kabelfernsehanbieter: Die größte Firma ist J-COM Broadband mit 1,2 Millionen Abonnenten. Das Satellitenfernsehen ist noch weniger verbreitet: Die größte Gesellschaft, SkyPerfecTV, zählt 1,1 Millionen Menschen zu ihren Kunden, DirecTV gar nur 250 000 (Teicher 2003:31).

Bei den privaten Fernsehanstalten – die sich durch Werbeeinnahmen finanzieren müssen – ist weiters zu erwähnen, dass Sponsoren der Fernsehserien eine große Macht auf deren Inhalt ausüben. Es gibt Beispiele in der Vergangenheit dafür, dass Sponsoren so großen Druck auf die Fernsehanstalten ausübten, dass Fernsehserien nicht ausgestrahlt werden konnten oder Teile des Textes gestrichen werden mussten<sup>2</sup>. Auch jetzt noch wird von politisch kontroversen Themen in der Regel Abstand genommen. Da den Sponsoren so viel Bedeutung zukommt, müssen bestimmte Darstellungsweisen in Fernsehserien vermieden werden. Zum Beispiel ist es nicht möglich, eine Figur einer Fernsehserie an einer Überdosis Tabletten sterben zu lassen, wenn es sich bei einem der Sponsoren um einen Pharmaziekonzern handelt. In diesem Zusammenhang ist das in Japan schon länger übliche *Product Placement* erwähnenswert: Bei der Ausstattung einer Sendung wird oft auf die Produkte der Sponsoren zurückgegriffen und in Kombination mit einem Werbespot in der Sendepause das Produkt noch einmal dem Zuschauer angepriesen (Gössmann 1996:68).

## 2.1. Format und Genre des *terebi dorama*

Der Begriff „*terebi dorama*“ ist ein sehr allgemeiner Terminus für Fernsehfilme aller Art und jedes Formates. Während der Begriff also Serien umfasst, die tatsächlich über einen längeren Zeitraum im Fernsehen ausgestrahlt werden, beinhaltet er auch Serien, die nur zwei Episoden oder gar nur eine beinhalten, *tanpatsu dorama* [= „Einzeldrama“] genannt, und im deutschen Sprachraum vielleicht eher der Kategorie Fernsehfilm zugeordnet werden würden. Der Sender NHK bietet zwei verschiedene Formen des *dorama* an: Den Fernseh-Fortsetzungsroman (*asa no*

---

<sup>2</sup> In der Serie „*Tōi natsu no hi*“ („Ein weit entfernter Sommertag“) des Senders Kansai *terebi* musste 1972 der Satz „Bei den Selbstverteidigungstruppen lernt man das Töten von Menschen“ gestrichen werden (Toriyama 1986:182, zitiert in Gössmann 1996:68).

*renzoku terebi shōsetsu*), das *obi dorama* [= „Gürtel-Drama“] genannt wird, und das *taiga dorama* [= „Epos-Drama“]. Ersteres wird jeden Morgen von Montag bis Samstag um 8:15 Uhr bis 8:30 Uhr ausgestrahlt und umfasst in einem Zeitraum von einem halben Jahr meist weit über 100 Folgen (Knobloch 2002:27). Es mag auf den ersten Blick seltsam erscheinen, dass eine Fernsehserie als „Gürtel-Drama“ bezeichnet wird; dieser Name soll jedoch auf die Verbindung jeder einzelnen Folge mit der nächsten und der Verknüpfung des Anfangs mit dem Ende (wie dies bei einem Gürtel der Fall ist) hinweisen (TV *maruchi daijiten* 1994:72f zitiert in Knobloch 2002:27). Das *taiga dorama* wird sonntags am Abend gezeigt und dauert eine Stunde, anstelle der 15 Minuten des *asa no renzoku terebi shōsetsu*. Auch in ihrer Thematik unterscheiden sich die zwei Serientypen stark: Während das *taiga dorama* jeweils ein historisches Setting hat und die Hauptfigur meist ein Mann ist, so ist das *asa no renzoku terebi shōsetsu* in der Regel im 20. bzw. 21. Jahrhundert angesiedelt und erzählt meist die Lebensgeschichte einer Frau. *Obi dorama* werden übrigens nicht nur von NHK ausgestrahlt, auch andere Sender bieten diese ihrem Publikum an (Knobloch 2002:27). Eine weitere Kategorie der japanischen Fernsehserien ist das *hitotsu banashi kanketsu dorama* (in einer Folge abgeschlossenes *dorama*), bei dem jede einzelne Folge zwar eine in sich abgeschlossene Episode erzählt (die immer gleichen Figuren müssen ein Problem, vor das sie gestellt werden, lösen), diese Episoden aber trotzdem mit dem großen Ganzen der Serie verbunden sind. Letztlich gibt es noch das *renzoku terebi dorama* [= Fernsehfortsetzungsserie], welches eines der populärsten Fernsehserienformate darstellen. Da Sponsoren ungern *terebi dorama* finanziell unterstützen, die eine sehr hohe Episodenzahl aufweisen, gibt es selten Serien, die zum Beispiel ein ganzes Jahr im Fernsehen laufen (Valaskivi 1999:27).

Wie bereits erwähnt, werde ich mich in meiner Arbeit auf dieses letztere Format der *renzoku terebi dorama* konzentrieren. Was zeichnet diese aus? In der Länge ihrer Ausstrahlung sind sie mit elf bis 13 Episoden zwischen den sehr kurzen *tanpatsu dorama* und den sehr langen *obi dorama* angesiedelt. Es ist allerdings durchaus auch nicht unüblich, dass Fortsetzungsserien auf nur acht oder gar fünf Folgen ausgelegt sind. Eine Staffel wird *wan kūru* genannt (Matsuoka 1994:127, zitiert in Knobloch 2002:28). Jede Folge ist in der Regel zwischen 45 und 60 Minuten lang, wobei die erste und/oder die letzte Folge oftmals länger sind. Gesendet werden die *renzoku terebi dorama* jede Woche jeweils am gleichen Wochentag zur gleichen

Uhrzeit (in der Hauptsendezeit zwischen 19:00 Uhr und 23:00 Uhr) – dies geschieht in einem jahreszeitlichen Rhythmus, das heißt, dass die Fernsehserien mit den Jahreszeiten sozusagen im Einklang stehen und im Januar, April, Juli und Oktober beginnen. In der Regel sind die Serien auf ein Ende hin angelegt, und nur bei äußerst erfolgreichen Produktionen kann es zu einem Special – einer zusätzlichen, sehr langen Folge – (wie dies bei „Hanazakari no kimitachi e“ („An euch in eurer Blütezeit“) aus dem Jahr 2007 der Fall war) oder gar zu einer zweiten Staffel kommen (wie etwa bei der Serie „Hotaru no hikari“ (Das Licht der Glühwürmchen) aus dem Jahr 2007, der sich 2010 eine zweite Staffel anschloss). Somit unterscheiden sich japanische Fortsetzungsserien durch ihre Zielgerichtetheit und Abgeschlossenheit stark von den deutschen (wie z.B. „Lindenstraße“) oder auch amerikanischen (wie z.B. „Dallas“) ihrer Art (Knobloch 2002:28).

Laut dem deutschen Drehbuchautor, Produzent und Regisseur Uwe Boll kann man bei den *renzoku terebi drama* von einer Mischform aus Mehrteiler und Serie sprechen. Für die Kategorisierung „Mehrteiler“ sprechen die bereits erwähnte finale Ausrichtung, aber auch die Zusammenfassung der vorhergegangenen Ereignisse am Anfang einer jeden Episode, aufgrund derer es sonst nicht möglich wäre, der Serienhandlung zu folgen. Andererseits sind das Auftreten von Identifikationsfiguren, deren Charakter rasch offen gelegt werden muss, immer gleich bleibende Ablaufmuster der Episodenhandlungen und für den Zuschauer unterstützende Inhaltsangaben, die in Form von Dialogen oder Montage die Handlung zusammenfassen und weitererzählen, der Kategorie „Serie“ zuzuordnen. Gespräche passieren im Schuss-Gegenschuss-Verfahren; die Nahaufnahme, die halbnah und amerikanische Einstellung sind die meist verwendeten Einstellungen. Weitere Indizien für den „Serien-Charakter“ der *dorama* sind das Ausbleiben von Action- und Massenszenen, die in Kinofilmen häufig anzutreffen sind, und eine geradlinige, handlungsunterstützende Filmgestaltung ohne Hang zu Experimenten. Laut Boll gibt es nur zwei Arten und Weisen, wie jede Episode einer Serie ihr Ende findet: entweder durch einen Cliffhanger oder durch einen Epilog, bei der die Hauptfiguren der Serie in einer entspannten Atmosphäre zu sehen sind (Boll 1994:49).

Inhaltlich gesehen bieten die *renzoku terebi drama* verschiedene Handlungsstränge an, die miteinander verwoben, entweder parallel oder konsekutiv geschehen und alle im Laufe der Serie zu einem Ende geführt werden. Wesentlich

dabei ist, dass die Geschichte, die erzählt wird, vom Anfang bis zum Ende der Serie eine Exposition, eine Vorbereitung auf den Konflikt, einen Wendepunkt, eine Peripetie, einen Höhepunkt und einen Schluss beinhaltet, bei dem andere Handlungsstränge für eine kurze Dauer den Haupthandlungsstrang überlagern, um aber von diesem später wieder abgelöst zu werden. Der Haupthandlungsstrang ist es auch, der den jeweiligen Cliffhanger für die nächste Folge bereitstellt (Knobloch 2002:32).

In Bezug auf ihren Inhalt lassen sich *terebi dorama* verschiedenen Genres zuteilen. Es gibt Fernsehserien, die sich mit der Familie oder der Arbeit auseinandersetzen, genauso wie es Serien gibt, die Liebe oder Schule zum Thema haben. Diese Vielfalt hat sich aber erst im Laufe der Zeit entwickelt. Bis in die 1980er Jahre war die vorherrschende Form der japanischen Fernsehserie das *home drama*, welches sich hauptsächlich an eine Zuschauerschaft von Frauen ab 40 richtete. Beim *home drama* handelt sich um Serien, die „Familie“ zum Thema haben und aus den *haha mono* (Serien, die sich um eine Mutterfigur drehen) entstanden sind (Valaskivi 1999:27). Erst Ende der 1980er Jahre etablierte sich ein neues Genre des *renzoku terebi dorama*, „trendy drama“ genannt. Ein Unterschied zum *home drama* war nicht nur das Zielpublikum – Frauen in ihren 20ern – das deutlich jünger war, sondern auch die Themenschwerpunkte. Laut Ōta Tōru, ein populärer Produzent von TV-Serien, war es bei diesen Serien wichtiger, Mode, Musik und „trendige“ Orte, an die die Zuschauer selbst gerne auf ein „Date“ gehen würden, zu präsentieren, als ernsthafte Themen oder soziale Probleme zu verarbeiten. Hier gehen junge Hauptfiguren, die irgendeine Arbeit haben, die für die Handlung nicht von Wichtigkeit ist, und in sehr modernen Wohnungen in Tōkyō leben, Liebesaffären nach (Ōta 2004:72). Der japanische Kulturwissenschaftler Kōichi Iwabuchi sieht in den modischen urbanen Lebensstilen, den modernen Nachtlokalen, den Designerkleidungsstücken und -accessoires, die in Hülle und Fülle gezeigt wurden, den schicken Interieur-Designs und der aktuellsten Pop-Musik einen Ausdruck des hohen materiellen Konsums der jungen Generation, die die Wirtschaftskonjunktur der 1980er Jahre miterlebte (Iwabuchi 2004:9). Auf die *trendy drama* folgte in den 1990ern eine neue Strömung – die „*post trendy drama*“ oder auch „*pure love drama*“ (Ōta 2004:72) oder *ren'ai dorama* [= Liebeserien] genannt (Tsai 2004:45). Waren diese TV-Serien in den Aspekten Wohnung, Standort, Musik und Mode dem *trendy drama* sehr ähnlich, so waren sie aber inhaltlich doch etwas anspruchsvoller

und bearbeiteten die Themen „Wahre Liebe“, „Zwischenmenschliche Beziehungen“ oder das „Streben nach Liebe, Freundschaft, Arbeit und Träumen“ (Iwabuchi 2004:10). Sie griffen damit Themenschwerpunkte anderer Arten von *terebi drama* auf und verbanden diese miteinander. Während das *home drama* zum Beispiel das Problem des Zerfalls von zwischenmenschlichen Beziehungen behandelte, so widmete sich das *afternoon melodrama* der tragischen Überzeugung in die Liebe und das *seishun mono* [= Jugendgeschichte] dem Verlangen nach aufrichtiger Kommunikation (Toriyama 1997, zitiert in Tsai 2004:45). Trotzdem sollte das *ren'ai drama* nicht als „Mischmasch“ verschiedener Themen gesehen werden, sondern als eigenständiges Genre, ebenbürtig dem *home drama* (Tsai 2004:45). Die Besetzung der Rollen mit populären Schauspielern trug – neben dem Aufgreifen und Verbinden ernsterer Themen – letztlich auch zu einer Abgrenzung der neuen Serien der 1990er Jahre zu den Vorgängern bei (Iwabuchi 2004:10).

## **2.2. Zuschauer von *terebi drama***

Der Fernseher ist aus japanischen Haushalten nicht weg zu denken. Unter den 99% aller Haushalte, die einen Fernsehapparat besitzen, sind es insgesamt 65%, die entweder über ein zweites oder sogar drittes Gerät verfügen und somit den Durchschnitt auf zwei Fernseher pro Haushalt heben (Jōhō media hakusho 1995:76, Tamura 1993:9, zitiert in Knobloch 2002:24). Besonders beliebt bei den Zuschauern sind die Morgenstunden zwischen sieben und neun Uhr und die sogenannte „*prime time*“ am Abend von 19 bis 23 Uhr. Durchschnittlich wird in Japan 2011 drei Stunden und 53 Minuten in der Woche ferngesehen (Hirata, Kimura, Nishi und Funakoshi 2012:102). Wenn auch die Zeit, die Japaner Fernsehen, recht lange ist, so bedeutet dies natürlich nicht, dass dies mit hoher Konzentration geschieht – für gewöhnlich werden andere Aktivitäten, wie zum Beispiel essen, mit Fernsehen verbunden (Kondo 1993:66f, zitiert in Knobloch 2002:25).

Während die Zuschauerquoten für Fernsehserien das ganze Jahr über recht hoch sind – 12,2% - gehören sie mit einem Marktanteil von 15,3% auch zu den beliebtesten Sendeformaten in der Haupteinschaltzeit zwischen 19 und 23 Uhr. Nur Kinofilme (15,5%) sind noch etwas beliebter, Informationssendungen (15,2%) und Actionfilme beziehungsweise Thriller (15,2%) sind annähernd gleich populär (Video

Research Ltd. 1993:20, zitiert in Knobloch 2002:25). Gleichzeitig sind die *terebi dorama* nicht nur sehr beliebt, sondern sie werden auch aufmerksamer verfolgt als andere Sendungen – immerhin wird während ihrer Ausstrahlung kaum auf einen anderen Sender gewechselt (Kondo 1993:69, zitiert in Knobloch 2002:25).

Aus Untersuchungen der kommerziellen Sender über die Ansprüche von Frauen und Männern an Fernsehserien ist bekannt, dass die Vorlieben und Abneigungen je nach Geschlecht verschieden sind. Männliche Zuschauer sind zum Beispiel mit einem *terebi dorama* zufrieden, wenn dieses sie Spannung fühlen lässt und Emotionen hervorruft, wohingegen es sie weniger zufrieden stellt, wenn dieses eine belehrende Position einnimmt, das heißt, sie über aktuelle Probleme und Themen informiert. Frauen wiederum reagieren zufrieden, wenn ein Gefühl der Entspannung und Wohlbefinden vermittelt wird. Störend für sie ist es, wenn Fernsehserien aufklärend, belehrend oder gar ordinär auf sie wirken. Obgleich die Faktoren, die Zufriedenheit bei den Zuschauern auslösen, geschlechtsspezifisch verschieden sind, lässt sich zumindest eine Gemeinsamkeit bei den Abneigungen erkennen: Der Unterhaltungswert eines *terebi dorama* ist entschieden wichtiger als der informative Charakter (Kume 1995:74, zitiert in Knobloch 2002:25).

Japanische Fernsehserien sind an ein überwiegend weibliches Publikum gerichtet. Wie im vorangegangenen Kapitel schon erwähnt, richteten sich die *home drama* mit ihrem Schwerpunkt „Familie“ an eine weibliche Zuschauerschaft ab 40 Jahren und mit dem Aufkommen des *trendy drama* (und später des *post trendy drama*) wurde ein neues Zielpublikum erschlossen – junge Frauen in ihren 20ern bzw. bis 34. Diese werden „F1“ („*Female one*“) genannt. Zu den „F1“ zählen ledige, berufstätige Frauen, bereits verheiratete Frauen mit oder ohne Kinder und Studentinnen, und es heißt, dass hohe Zuschauerquoten nur erreicht werden können, wenn diese Zielgruppe angesprochen wird (On 1996:2, zitiert in Knobloch 2002:26).

Laut Ōta sind Frauen die verlässlicheren Zuschauer von Fernseh Dramen – Männer gehen nicht früher nach Hause, um sich Fernsehserien anzusehen und ihr Hauptinteresse richtet sich auf Sport und Nachrichten (Ōta 2004:70-71). 80% aller Frauen antworteten auch bei einer Umfrage des Senders NHK 1991, dass sie *terebi dorama* schauen würden, während es bei den Männern nur 59% waren (Muramatsu 1991:90, zitiert in Knobloch 2002:26), was sehr gut die Aussage Ōtas widerspiegelt. Außerdem sind *terebi dorama* bei Frauen jeden Alters eine der meistgesehensten

Sendeformen im Fernsehen (NHK 2002, zitiert in Tanaka und Ogawa 2005:7). Um diese weibliche Zuschauerschaft und deren Bedürfnisse anzusprechen, wurden immer mehr weibliche Drehbuchautoren eingestellt und als „Experten auf dem Gebiet der Liebe“ gehandelt (Tsai 2004:46).

### **2.3. *Terebi drama* und deren Potential**

In meiner Einleitung habe ich bereits einen kurzen Abriss darüber gegeben, was *terebi drama* als Forschungsobjekt so interessant macht. Hier soll dieser Punkt vertieft und das Einflusspotential japanischer Fernsehserien erläutert werden.

Japanische Fernsehserien sind nie radikal, da sie eng verknüpft mit den Zuschauerquoten und dem damit verbundenen Werbepotential sind. Gleichzeitig verfügen sie über ein progressives Element, das der Unterhaltung dient. Wie bereits aber erwähnt, möchten der japanische Zuschauer und die japanische Zuschauerin vorrangig unterhalten werden, was für dieses progressive, neue Element spricht. Wird dieses Element mit der Lebenswelt des Publikums verbunden, so bringt dies mehr Identifikationsmöglichkeiten bzw. Nähe zu ihrem eigenen Alltag und Erlebten und in weiterer Folge höhere Einschaltquoten mit sich (Mikos 2008:291).

Ein weiterer Faktor ist die Verbindung von Realitätsspiegelung und Idealisierung. Das heißt, während die *dorama* einerseits tatsächliche Zustände der Gesellschaft aufgreifen, sind sie andererseits auch als Projektion von Idealvorstellungen und Wünschen seitens der Produktion zu verstehen, aber auch seitens der Zuschauer, auf die die Produktion abzielen versucht (Gössmann 1997:96-97). Wir befinden uns also auf der Ebene der Vorstellung – Fernsehserien sind letztlich eine Spiegelung der Bilder, die sich viele Menschen von verschiedenen Dingen (wie z.B. Familie, Liebe etc.) machen (Shioya 1998:130), weshalb es so interessant ist, *TV-dorama* zu untersuchen und diese Bilder und die damit verbundenen Botschaften zu entschlüsseln. Es gilt also herauszufinden, was tatsächlichen Begebenheiten entspricht und was einem erhofften Ideal. Als ein weiteres Charakteristikum japanischer Fernsehserien ist ihre didaktische Funktion, die sich dadurch ergibt, dass sie einerseits Geschichten erzählen und andererseits unterhalten, zu nennen (Lozano und Singhal 1993:118).

Japanische Fernsehserien bieten, wie soziologische Studien, einen Einblick in die japanische Gesellschaft – wenn auch dieser unterschiedlich ausfällt und soziologische Studien und *terebi drama* jeweils als Teile eines Puzzles zu sehen sind. *Terebi drama* stellen dabei nicht exakt die Wirklichkeit dar, sondern sie spiegeln das gesellschaftliche Klima Japans wider, ohne dabei nur auf der Ebene der Darstellung stehen zu bleiben: *Terebi drama* sind eingewoben in ein komplexes Konstrukt der gegenseitigen Beeinflussung und Machtausübung von Produktion und Zuschauer (Gössmann 2008:83). Während die Produzent/Innen aktuelle gesellschaftliche Trends und Gegebenheit aufgreifen und diese in einer Fernsehserie thematisieren, werden gleichzeitig die Vorlieben der Zuschauer mit in Betracht gezogen; die Zuschauer bzw. deren Wünsche und Vorhaben üben also eine bestimmte Macht über das Gezeigte in Form der Einschaltquoten aus. Andererseits wiederum wird das Publikum durch die in den TV-*dorama* dargestellten Lebensformen und Rollenmodelle beeinflusst und nimmt diese Ideen in ihren Alltag auf. Durch die Einbindung der Fernsehtexte in ihre Lebenswelt treiben diese aktiv den Prozess der gesellschaftlichen und kulturellen Dynamik voran. Da die Zuschauer gleichzeitig in eigene spezifische kulturelle und gesellschaftliche Entwicklungen eingewoben sind, bringen sie auf der einen Seite ihre eigenen Erfahrungen mit symbolischen Texten, ihre Gefühle, ihren praktischen Sinn und ihr Wissen bei der Rezeption von Fernsehserien mit; auf der anderen Seite entnehmen sie den Serien wiederum die symbolischen Inhalte und lassen diese in ihren eigenen Alltag und ihre Lebenswelt einfließen (Mikos 2008:259). *Terebi drama* sind ein beliebtes Gesprächsthema in der Arbeit, der Schule oder in der Familie (Gössmann 1998:147), und laut den Aussagen der japanischen Soziologin Sakamoto Kazue zu weiblichem Medienverhalten ist auszumachen, dass sich Frauen vom Fernsehen neben einem Gefühl der Sicherheit vor allem einen Leitfaden für ihr Leben wünschen. Zugleich entnehmen sie dem Fernsehen Wissen und Gesprächsthemen (Sakamoto 1997:99). Somit haben die Figuren in japanischen Fernsehserien das Potential, als Rollenmodelle für Verhaltensmuster und für den Lebensalltag des Publikums zu fungieren und deren Urteilsvermögen zu beeinflussen (Muramatsu 1979:1, zitiert in Gössmann 1997:96). Laut Gössmann sind *terebi drama* nicht nur reine Unterhaltung sondern auch eine Art Plattform zur Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Themen, die das Potential haben, entweder herkömmliche Rollenmuster mit der Zeit zu überwinden oder diese zu bestärken, da sie – wie

bereits erwähnt – nicht nur die Urteilskraft des Zuschauers beeinflussen sondern gleichermaßen dessen Wertvorstellungen (Gössmann 1997:97). Auch Mikos vertritt diese Ansicht:

„Generell können Film- und Fernsichtexte als ‚Elemente der Repräsentationsordnung der Gesellschaft‘ angesehen werden (vgl. Winter 2002). Sie korrespondieren mit gesellschaftlichen Strukturen, darin liegt ihre ideologische Komponente. Dadurch werden die Texte selbst zu einem Feld der sozialen Auseinandersetzung.“ (Mikos 2008:107)

### 3. Frauen in Japan

Da das Hauptaugenmerk dieser Arbeit auf Frauen und deren Repräsentation in *terebi dorama* liegt, ist es wichtig, in diesem Zusammenhang nicht nur die Sendeform *terebi dorama* und deren Besonderheiten zu erklären, sondern auch auf die gegenwärtige Lage japanischer Frauen einzugehen, um die Erkenntnisse aus der folgenden Analyse besser in einen Kontext stellen und beurteilen zu können. Dieses Kapitel wird demzufolge einen Überblick über die aktuelle Situation japanischer Frauen bezüglich ihrer Wahl eines Lebensmodells in den Bereichen Arbeit und Familie bieten. Weiters wird die Einstellung von Frauen gegenüber Familie und Arbeit erläutert. Da in der Analyse „Liebe“ als Themenschwerpunkt behandelt wird, wird dieses Kapitel auch einen Abriss über die Liebe in Japan geben.

Laut der Japanologin und Anthropologin Nancy Rosenberger sind Frauen als die Hauptkraft des Wandels, der Veränderung in einem japanischen Kontext zu sehen. Ihr Leben gilt als flexibler und weniger den Einschränkungen ihrer Arbeit unterworfen, gleichzeitig ist es aber auch weniger von Belohnungen ausgezeichnet, als dies bei Männern in Japan der Fall ist. Auf der anderen Seite ist ihr Leben davon geprägt, dass die Gesellschaft Erwartungen an sie stellt. Der Fortbestand des Staates Japan und der Fortbestand der Familie werden den Frauen als ihre Aufgabe, wenn nicht Bestimmung, zugewiesen. Während sich für Frauen in den letzten Jahren neue Möglichkeiten eröffnet haben, sind diese jedoch auch mit mehr Verantwortungen verbunden (Rosenberger 2001:1).

#### 3.1. Lebensmodelle

Im Hinblick auf die Verantwortungen, die Frauen zu tragen haben, werde ich zuerst kurz auf die Theorie der Lebensmodelle eingehen, wie sie die deutsche Soziologin Birgit Pfau-Effinger vertritt, um die Position „die Frau“ in Japan besser verorten und aufzeigen zu können.

Pfau-Effinger teilt Familien in drei verschiedene Typen ein. Ersteres Modell ist das neopatriarchale Hausfrauenmodell der Versorgerehe, das sich somit in das klassische private Patriarchat einfügt. Die zweite Kategorie, Vereinbarkeitsmodell genannt, zeichnet eine männliche Versorgerrolle und eine weibliche Teilzeitarbeit

aus. Typ drei ist letztlich das Doppelversorgermodell, bei dem Männer und Frauen nicht als Mann oder Frau mit den damit verbundenen Vorstellungen von einer herkömmlichen Rollenverteilung sondern als Individuum gesehen werden und beide Vollzeit arbeiten. Dieses Modell wird von einer staatlichen Kinderbetreuung gestützt und ist oft in Nordeuropäischen Ländern zu finden (Pfau-Effinger 2000:201).

In Japan ist Typ zwei, das Vereinbarkeitsmodell, das als teilmodernisierte Form der Versorgerehe angesehen werden kann, am häufigsten vorzufinden. Obgleich dies sowohl in Deutschland als auch in Japan das vorherrschende Lebensmodell ist, gibt es wesentliche Unterschiede in den jeweiligen Ländern bei der „weiblichen Teilzeitarbeit“. In Japan kristallisiert sich dabei ein Bild der erwerbstätigen Frau heraus, die aufgrund ihrer geringen Einkünfte weiterhin abhängig von ihrem Mann ist und nicht eigenständig für ihre Kinder sorgen kann. Andererseits jedoch vervielfältigen sich die familialen Lebensentwürfe immer mehr, und es gibt sowohl in Japan als auch in Deutschland immer mehr Frauen und Männer, die Familienentwürfe, bei denen die Frau kontinuierlich einer anspruchsvollen Tätigkeit nachgeht, akzeptieren (Lenz, Shire 2003:70).

Während in Japan in den 1960er Jahren noch der Typ der Versorgerehe mit einer Vollzeithausfrau vorherrschend war, ändert sich das bereits in den 1990er Jahren. In Bezug auf die Einstellungen gegenüber der Frau im Haushalt sind Veränderungen sichtbar; während weiterhin die Verantwortung der Kindererziehung auf den Schultern der Frau lastet, wird zumindest von Männern erwartet, mitzuhelfen. Gegenwärtig ist das Ideal der Mutter noch immer stark verbreitet; durch die neuen Ansprüche in der Arbeitswelt kommt es allerdings nun zu einer Doppelbelastung der Frauen (Lenz, Shire 2003:70).

### **3.2. Die Arbeitssituation von Frauen**

In den Bereichen Landwirtschaft, Kleinindustrie und Handel war die Frauenbeschäftigung seit jeher hoch. Das änderte sich mit der Verbreitung des Versorgermodells, und die Zahl der weiblichen Beschäftigten in diesen Bereichen ging bis Mitte der 1970er Jahre leicht zurück. Allerdings verlagerte sie sich in neue Sparten – Teilzeitarbeit und irreguläre Tätigkeiten (Lenz, Shire 2003:71). Gesamt gesehen stieg somit die Zahl an Frauen, die einer Arbeit nachgehen, von 47,6%

1974 auf 58,8% im Jahr 2002 und nahm stetig zu, während der männliche Anteil der arbeitenden Bevölkerung sich prozentual bis 2002 sogar etwas verringerte (Danjo kyōdō sankaku kaigi Anhang 2006:3). Sieht man sich das Beschäftigungsverhältnis der Frauen genauer an, so offenbart sich, dass mehr und mehr Frauen einer irregulären Arbeit nachgehen. Während dies 1982 noch 30,6% waren, sind es 2002 schon 50,8%, was eine sehr deutliche Steigerung von gut 20% ist. Umgekehrt sinkt die Quote der regulären Arbeit im gleichen Zeitraum von 66,5% auf 45,8%. Interessant dabei ist, dass dieser Trend zu irregulärer Beschäftigung sich auch bei den Männern, wenn auch schwächer und zeitlich gesehen langsamer, durchschlägt (Danjo kyōdō sankaku kaigi Anhang 2006:5). In dem Bereich Handel und Verkauf zum Beispiel stieg die Zahl der weiblichen irregulär Beschäftigten, die unter 35 Stunden pro Woche arbeiten, innerhalb von nur 15 Jahren (1985-2000) stark an und überbietet damit die Quote der regulär angestellten Frauen mit über 35 Stunden pro Woche um ein Vielfaches. Die steigende Zahl an erwerbstätigen Frauen betrifft vor allem flexible und irreguläre Arbeiten im Dienstleistungssektor, die mit weniger Einkommen verbunden sind und keine eigenständigen Lebensentwürfe erlauben (Lenz, Shire 2003:71). Das Vereinbarkeitsmodell wird gleichzeitig auch vom Staat durch Freibeträge für teilzeitarbeitende Ehefrauen in der Steuerpolitik gefördert (Ōsawa 2011:53-54). Das Vereinbarkeitsmodell stützt sich in Japan laut der deutschen Soziologin Ilse Lenz und der amerikanischen Soziologin Karen Shire auf drei wesentliche Punkte:

- „1. Eine männliche Vollzeitbeschäftigung in der Industrie und im Dienstleistungssektor, die allerdings zunehmend unter Druck gerät
2. Weibliche irreguläre und Teilzeitarbeit vor allem im Dienstleistungssektor
3. Eine konstante Gruppe von weiblichen Vollzeitbeschäftigten ebenfalls vorrangig im Dienstleistungssektor (vgl. Kōsei rōdōshō 2001a zitiert in Shire und Lenz 2003:72)“

Im Zusammenhang mit Frauenerwerbstätigkeit in Verbindung mit Alter in Japan stößt man immer wieder auf die sogenannte „M-Kurve“. Die M-Kurve ist, wie der Name schon andeutet, eine Kurve, die den Anteil der arbeitenden Frauen grafisch darstellt und dabei die Form eines „M“ hat. Der steile Abfall in der Mitte der Kurve ist darauf zurückzuführen, dass Frauen aus Gründen der Heirat oder einer Geburt den Arbeitsmarkt verlassen. Wie Abbildung 1 zeigt, kündigten 1995 noch sehr

viele Frauen ihre Arbeit – vor allem in der Altersgruppe zwischen 30 bis 34 Jahren sank die Beschäftigungsquote auf 53,7%. Zehn Jahre später, 2005, ist zu erkennen, dass die M-Kurve abgeflacht ist und zehn Prozent weniger Frauen zwischen 30-34 Jahren ihren Arbeitsplatz verlassen. Besondere Aufmerksamkeit gilt in dieser Grafik auch der Kurve der männlichen Erwerbstätigkeit, die darauf schließen lässt, dass Männer ihre Arbeit nicht zugunsten der Familie aufgeben. Eine weitere interessante Kurve ist die des Arbeitspotentials der Frauen – sie ist eindeutig höher als die der tatsächlich arbeitenden Frauen. Wie bereits beim Punkt Typologie nach Pfau-Effinger kurz erwähnt, sind Frauen in Japan trotz eigenständiger Einkünfte oftmals dennoch abhängig von ihrem Ehemann. Sieht man sich die Zahlen an, ist dies nicht verwunderlich: Frauen verdienen für die gleiche verrichtete reguläre Arbeit nur 67,1% von dem, was eine männliche Arbeitskraft verdienen würde, und gar nur 46,3%, handelt es sich um eine Teilzeitarbeit. Interessant dabei ist, dass sich die geschlechtliche Differenzierung sogar auf der Ebene der Teilzeit zeigt: Männer, die Teilzeit arbeiten, verdienen rund 6% mehr als Frauen, die einer Teilzeittätigkeit nachgehen (Vergleich dazu Abb.2). In einem internationalen Vergleich befindet sich Japan damit auf einer Schlusslichtposition: In den meisten westlichen Ländern verdienen Frauen (verglichen mit dem Gehalt der Männer) um einiges mehr als in Japan (Danjo kyōdō sankaku kaigi Anhang 2006:7). In Bezug auf die Zeit, die Frauen 2002 pro Woche arbeiten, lässt sich zwar im Vergleich zu 1992 ein Trend in Richtung geringerer Arbeitszeit feststellen (der Prozentsatz an Frauen, die 42 Stunden pro Woche arbeiten, ist am höchsten), gleichzeitig jedoch nimmt auch der Prozentsatz an Frauen, die überdurchschnittlich viel – über 60 Stunden pro Woche – arbeiten, kontinuierlich zu. Deutlich zeigt sich in der Grafik, dass das Arbeitspensum der Männer dabei um einiges höher ist, als das der Frauen (Vergleich dazu Abb.3).

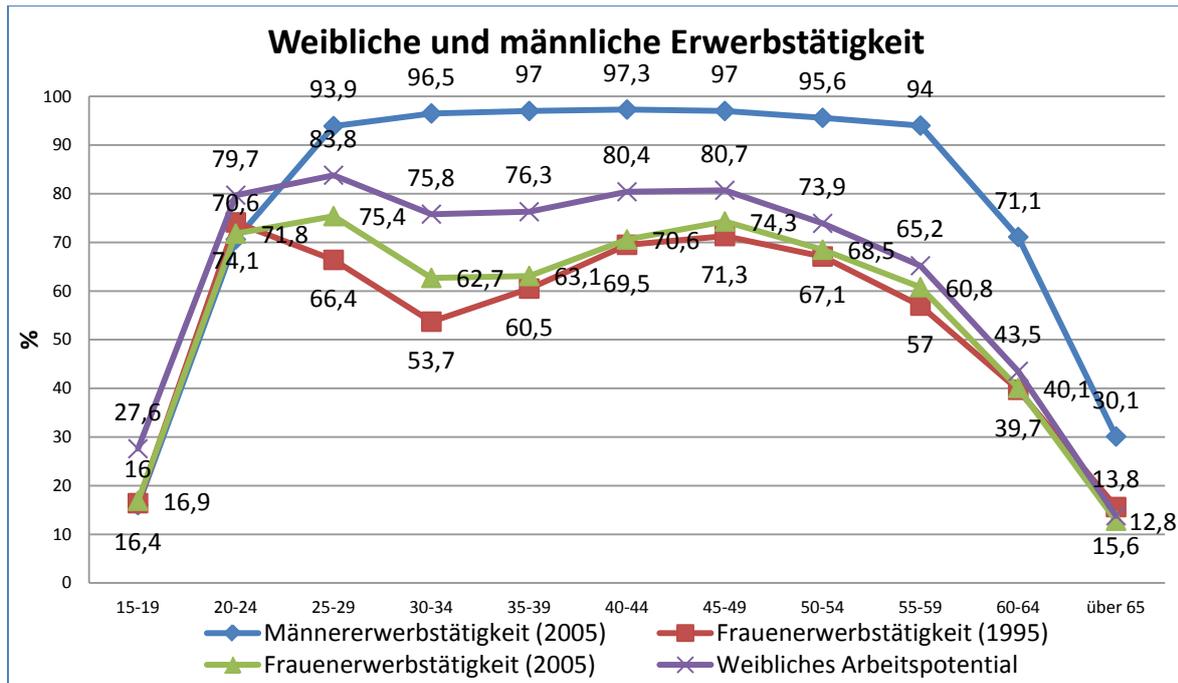


Abb. 1: Weibliche und männliche Erwerbstätigkeit (Auszug aus einer Tabelle des Kabinettbüros, basierend auf den Statistiken des Ministeriums für öffentliche Verwaltung, Inneres, Post und Telekommunikation)

Quelle: [www.cao.go.jp](http://www.cao.go.jp) (24. Februar 2012)

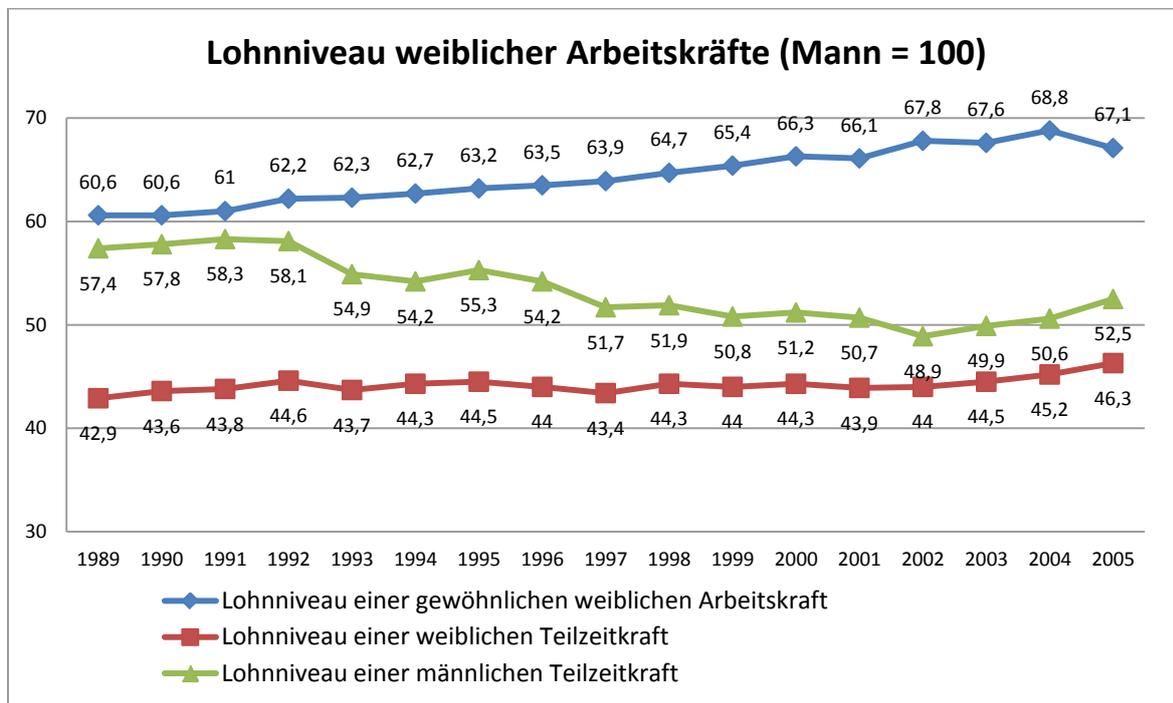


Abb. 2: Lohnniveau weiblicher Arbeitskräfte (Auszug aus den Tabellen des Kabinettbüros, basierend auf dem „Analysebericht über die gesellschaftlichen Umstände in Japan bezüglich der sinkenden Geburtenrate und der Gleichberechtigung von Mann und Frau“ des Amtes für Gleichberechtigung von Mann und Frau des Kabinettbüros und der „Grundsätzlichen statistischen Untersuchung zur Lohnstruktur“ des Ministeriums für Gesundheit, Arbeit und Wohlfahrt)

Quelle: [www.cao.go.jp](http://www.cao.go.jp) (24. Februar 2012)

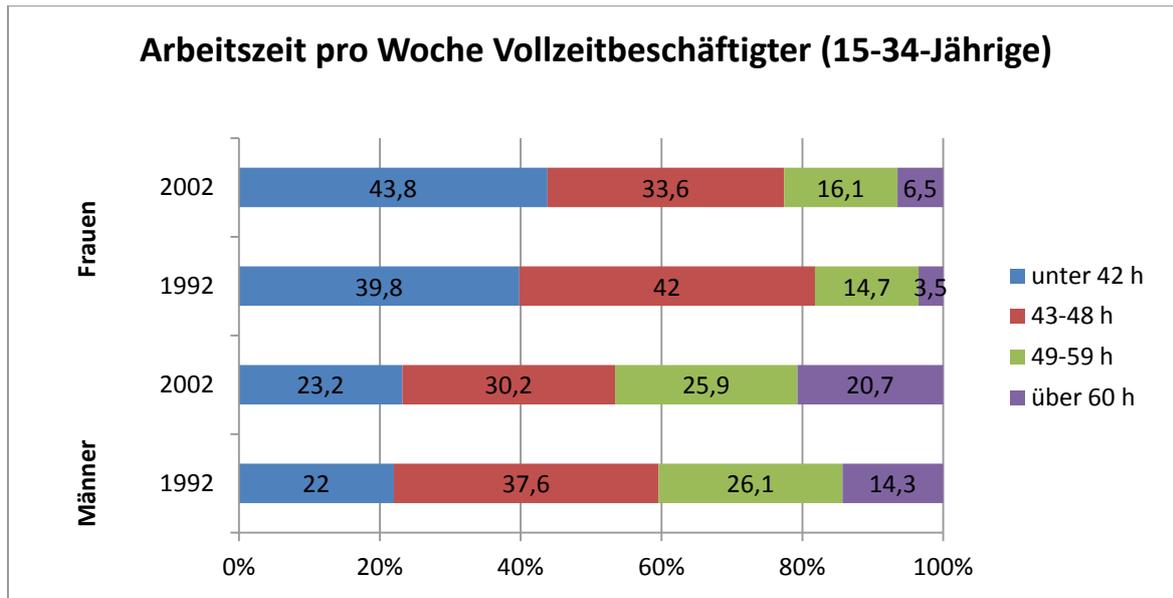


Abb. 3: Arbeitszeit pro Woche Vollzeitbeschäftigter (15-34-Jährige) (Auszug aus den Tabellen des Kabinettsbüros, basierend auf dem „Weißbuch der Lebensweise der Japaner“ des Kabinettsbüros von 2006)

Quelle: www.cao.go.jp (24. Februar 2012)

| Total men and women  | 1999        | 2000        | 2001        | 2002        | 2003        | 2004        | 2005        | 2006        | 2007        | 2008        |
|--|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|
| Total  | 64620       | 64460       | 64120       | 63300       | 63160       | 63290       | 63560       | 63820       | 64120       | 63850       |
| 0/1 Professional, technical and related workers  | 8460        | 8560        | 8730        | 8900        | 9060        | 9200        | 9370        | 9370        | 9380        | 9500        |
| 2 Administrative and managerial workers  | 2150        | 2060        | 2020        | 1870        | 1850        | 1890        | 1890        | 1850        | 1730        | 1720        |
| 3 Clerical and related workers   | 12730       | 12850       | 12490       | 12280       | 12300       | 12440       | 12470       | 12600       | 12620       | 12920       |
| 4 Sales workers  | 9210        | 9110        | 9680        | 9340        | 9170        | 9010        | 8920        | 8810        | 8880        | 8700        |
| 5 Service workers <sup>2</sup>   | 6680        | 6770        | 6930        | 7170        | 7290        | 7480        | 7570        | 7720        | 7870        | 7890        |
| 6 Agriculture, animal husbandry and forestry workers, fishermen and hunters                    | 3320        | 3210        | 3090        | 2910        | 2890        | 2840        | 2790        | 2690        | 2690        | 2640        |
| 7/8/9 Production and related workers, transport equipment operators and labourers <sup>3</sup> | 21700       | 21520       | 20760       | 20320       | 20040       | 19790       | 19860       | 20110       | 20250       | 19790       |
| X Not classifiable by occupation   | 390         | 370         | 420         | 520         | 550         | 630         | 690         | 660         | 700         | 690         |
| <b>Men</b>   | <b>1999</b> | <b>2000</b> | <b>2001</b> | <b>2002</b> | <b>2003</b> | <b>2004</b> | <b>2005</b> | <b>2006</b> | <b>2007</b> | <b>2008</b> |
| Total  | 38310       | 38180       | 37830       | 37360       | 37190       | 37130       | 37230       | 37300       | 37530       | 37290       |
| 0/1 Professional, technical and related workers  | 4740        | 4750        | 4800        | 4850        | 4910        | 4960        | 5060        | 5000        | 5050        | 5070        |
| 2 Administrative and managerial workers  | 1950        | 1860        | 1830        | 1680        | 1670        | 1700        | 1710        | 1660        | 1560        | 1560        |
| 3 Clerical and related workers   | 5010        | 5090        | 4870        | 4750        | 4810        | 4870        | 4860        | 4900        | 4890        | 5030        |
| 4 Sales workers  | 5740        | 5700        | 6000        | 5840        | 5760        | 5630        | 5510        | 5440        | 5510        | 5420        |
| 5 Service workers <sup>2</sup>   | 2920        | 2990        | 3060        | 3170        | 3200        | 3270        | 3300        | 3370        | 3400        | 3430        |
| 6 Agriculture, animal husbandry and forestry workers, fishermen and hunters                    | 1860        | 1820        | 1760        | 1690        | 1690        | 1660        | 1650        | 1610        | 1610        | 1580        |
| 7/8/9 Production and related workers, transport equipment operators and labourers <sup>3</sup> | 15860       | 15730       | 15240       | 15080       | 14830       | 14670       | 14740       | 14940       | 15100       | 14780       |
| X Not classifiable by occupation   | 240         | 230         | 270         | 310         | 320         | 370         | 410         | 390         | 410         | 410         |
| <b>Women</b>   | <b>1999</b> | <b>2000</b> | <b>2001</b> | <b>2002</b> | <b>2003</b> | <b>2004</b> | <b>2005</b> | <b>2006</b> | <b>2007</b> | <b>2008</b> |
| Total  | 26320       | 26300       | 26290       | 25940       | 25970       | 26160       | 26330       | 26520       | 26590       | 26560       |
| 0/1 Professional, technical and related workers  | 3720        | 3810        | 3930        | 4050        | 4150        | 4250        | 4310        | 4380        | 4330        | 4430        |
| 2 Administrative and managerial workers  | 200         | 190         | 180         | 180         | 180         | 190         | 190         | 190         | 160         | 160         |
| 3 Clerical and related workers   | 7720        | 7770        | 7620        | 7530        | 7500        | 7580        | 7610        | 7700        | 7730        | 7890        |
| 4 Sales workers  | 3470        | 3410        | 3680        | 3500        | 3410        | 3390        | 3410        | 3370        | 3370        | 3280        |
| 5 Service workers <sup>2</sup>   | 3760        | 3790        | 3860        | 4010        | 4090        | 4210        | 4270        | 4360        | 4470        | 4450        |
| 6 Agriculture, animal husbandry and forestry workers, fishermen and hunters                    | 1460        | 1390        | 1340        | 1220        | 1210        | 1180        | 1140        | 1080        | 1090        | 1050        |
| 7/8/9 Production and related workers, transport equipment operators and labourers <sup>3</sup> | 5840        | 5790        | 5520        | 5240        | 5210        | 5130        | 5120        | 5180        | 5150        | 5010        |
| X Not classifiable by occupation   | 150         | 140         | 160         | 210         | 230         | 250         | 280         | 270         | 290         | 280         |

Notes: <sup>1</sup> Persons aged 15 years and over. <sup>2</sup> Including self-defence forces; excluding cleaners. <sup>3</sup> Including cleaners.

Abb. 4: Beschäftigung nach Berufsfeld und Geschlecht in Japan 1993-2008

Quelle: ILO Department of statistics laborsta.ilo.org (29. Februar 2012)<sup>3</sup>

Wie eingangs erwähnt, sind Frauen vor allem im Dienstleistungssektor tätig (siehe dazu Abbildung 4). Bei den Dienstleistungsberufen lässt sich bis 2007 bzw. 2008 ein kontinuierliches Plus an Arbeiterinnen beobachten, gleichwohl bei den

<sup>3</sup> Die Tabelle wurde selbstständig generiert unter den Punkten „Employment“ und „Main statistics (annual)“ mit den Werten „Japan“, „1999-2008“ und „2C Total employment, by occupation“.

Technikerinnen/Expertinnen und Büroangestellten. Gleichzeitig sinken die Zahlen im Verkauf, der Agrar- und Landwirtschaft, Forstwirtschaft sowie in der Fischerei und Viehzucht. Dies verhält sich gleich in den Berufen, die mit Produktion verbunden sind, und in den Berufssparten Transportmittelfahrer und Arbeiter. Im Verhältnis zu oben bereits genannten Formen der Arbeit ist in einem bestimmten Berufsfeld der Anteil an Frauen verschwindend gering und verzeichnet durch die Jahre hindurch einen negativen Trend: Manager- und Verwaltungsberufe. Der Frauenanteil ist hier fast um ein Zehnfaches geringer als der der Männer, während die Zahlen von Männern und Frauen in den anderen Bereichen sich recht ähnlich verhalten, mit der Ausnahme von „Produktion, Transportmittelfahrer und Arbeiter“ – mit diesen Arbeiten sind drei Mal mehr Männer als Frauen betraut. Weshalb jedoch ist der Anteil von Frauen in Manager- und Verwaltungsberufen so gering? Dies hat mit der Tradition seitens der Firmen zu tun, Frauen in eine administrative Laufbahn zu drängen, die kaum Aufstiegsmöglichkeiten oder höhere Gehälter bietet. Andererseits ist anzunehmen, dass diese administrative Laufbahn auch von Frauen selbst gewählt wird, da sie nicht mit Überstunden und Versetzungen verbunden ist und es Frauen somit leichter macht, Kinder und Arbeit zu vereinen (Holloway 2010:177).

In Bezug auf die rechtliche Lage unterzeichnete Japan durch Druck aus dem Ausland, speziell seitens der Vereinten Nationen, 1979 die „Konvention zur Beseitigung jeder Form von Diskriminierung der Frau“ (auch „Frauenkonvention“ genannt) und ratifizierte diese 1985. Japan verpflichtete sich damit nicht nur zu einem Bericht über die Lage der Frauen in Japan und die Maßnahmen zu deren Verbesserung alle vier Jahre (Neuss-Kaneko 2003:98), sondern es wurde außerdem 1985 das Gesetz „Gesetz zur Chancengleichheit von Männern und Frauen im Beruf“ (男女雇用均等法, *danjo koyō kintōhō*) verabschiedet, das eine Egalität von Männern und Frauen bei der Anstellung, bei Eintritt in einen Beruf, bei der Kündigung und bei der beruflichen Ausbildung gewährleisten und das weibliche Arbeitspotential nutzbar machen sollte. Außerdem sollte es sexuelle Belästigung am Arbeitsplatz unterbinden (Neuss-Kaneko 2003:102). Dies geschah vor allem als Reaktion auf internationalen Druck und die mit der Dekade der Frau (1975-1985) verbundenen Verpflichtungen (Neuss-Kaneko 2003:98) sowie innerstaatliche Reformkräfte und Bewegungen (Ōsawa 2000:161). Das Gesetz wurde 1999 reformiert und bekam nun einen neuen Namen, „Danjo kyōdō sankaku shakai kihonhō“ (男女共同参画社会基本法) – „Rahmengesetz für eine Gesellschaft

gemeinsamer Partizipation von Mann und Frau“ – und war nach Meinung einiger Experten westlichen Äquivalenten überlegen, da es laut diesen umfassender war als westliche Gesetze dieser Art (Neuss-Kaneko 2003:96)<sup>4</sup>.

Auch wenn dies als ein Schritt in die richtige Richtung zu sehen ist, so reagierten die Unternehmen demgegenüber recht flexibel und führten firmenintern ein duales Laufbahnsystem ein, das sich in *ippan-* oder *jimushoku* [= allgemeine Laufbahn oder Verwaltungslaufbahn] und *sōgōshoku* [= Karrierelaufbahn] gliedert. Frauen wurden letztlich einfach vermehrt in *ippanshoku* eingestellt, das weder Qualifikations- noch Aufstiegsmöglichkeiten bietet, während Männer dem *sōgōshoku* zugewiesen wurden, welches mit Karrierechancen verbunden ist (Lenz, Shire 2003:73). Dass sich bis zum heutigen Zeitpunkt in dieser Praxis nicht viel verändert hat, zeigen die bereits oben diskutierten Zahlen in Abbildung 4 zu Frauen in Manager- und Verwaltungsberufen – sie sind seit Jahren auf einem sehr niedrigen Niveau und nicht vergleichbar mit der Anzahl an Männern in diesen Berufen. Das Rahmengesetz wurde nicht effizient genug umgesetzt – es gibt also weder große Veränderungen bezüglich einer Gleichheit in der Beförderung noch im Einkommen. Die Gleichheit von Frau und Mann spielt sich auf einer anderen Ebene ab: Firmen können jetzt Frauen noch effektiver kündigen, weil für Frauen (ungeachtet einer etwaigen Schwangerschaft oder Mutterschaft) die exakt gleichen Bedingungen wie für Männer gelten (Schoppa 2006:175-182). Außerdem kann es die Tradition, junge Frauen einzustellen und ihnen nach weniger als zehn Jahren aus Gründen der Heirat oder Geburt eine Kündigung nahe zu legen, nicht effizient genug verhindern. Durch das Senioritätsprinzip geregelte Gehaltserhöhungen fallen somit für Frauen unter den Tisch (Holloway 2010:177).

### 3.3. Frauen und ihre Position innerhalb der Familie

Die gerade geschilderte Lage der Frau am Arbeitsplatz ist gekoppelt mit ihrer Position in der Familie. Beides auf eine zufriedenstellende Art und Weise zu verbinden, ist nicht immer einfach und in der Regel ohne größere persönliche Einschränkungen nicht möglich (Rosenberger 2001:158). Einerseits wird von Frauen

---

<sup>4</sup> Die aktuellste Ergänzung des Rahmengesetzes geschah übrigens am 1. Oktober 2007 (E-gov 2012:#Koyō no bunya ni okeru danjo no kintōna kikai oyobi taigū no kakuho nado ni kan suru hōritsu shikō kisoku).

verlangt, dass sie sich um eine bestmögliche Kindererziehung bemühen, andererseits wird erwartet, dass sie sich um ihre pflegebedürftigen Eltern kümmern (Holloway 2010:178). Laut der Anthropologin Nancy Rosenberger vertritt die Regierung eine gewisse Sicht, wie der Lebenslauf einer Frau idealerweise aussehen sollte. Nachdem diese einen Abschluss entweder von einer Oberstufe, Kurzzeituniversität oder Universität erhalten hat, sollte sie eine reguläre Vollzeitanstellung annehmen, wobei sie nebenbei noch ihre Freizeit genießen kann, sich aber schon darauf einstellen sollte, später einen Haushalt zu gründen. Heiraten und Kinder gebären sollte sie zwischen 25 und 30 Jahren. Sofern sie dann noch ihrer Arbeit nachgeht, sollte sie sich trotzdem voll und ganz ihren Kindern und deren schulischer Laufbahn widmen (Rosenberger 1996:14). Nachdem die Kinder in der Schule sind (vorzugsweise Oberstufe), sollte die Frau wieder arbeiten, allerdings in einem anderen Arbeitsverhältnis als zuvor: Die Tätigkeit sollte weniger Verantwortung mit sich bringen und flexibel sein, damit die Frau sich um den Haushalt und die Kinder kümmern kann. Dafür eignet sich eine Teilzeitarbeit mit freier Zeit für Hobbies sehr gut. Weiters sollte die Frau bereit sein, sich um ihre Eltern zu kümmern, sollten diese pflegebedürftig werden, sowie um ihren Ehemann, tritt dieser in Pension. Dabei wäre es am besten, würde die Frau in ihrem Leben mit nur einem Mann verheiratet gewesen sein – demzufolge also nicht geschieden sein – und im Falle seines vorzeitigen Ablebens seine Pension und sein Erbe erhalten (Rosenberger 1996:14). Wie hier schon zu sehen ist, liegt eine immens große Last auf den Schultern vieler Frauen, tragen sie doch die Verantwortung für Haushalt, Kinder, Ehemann, Eltern und Arbeit.

Die Regierung fördert das System der Ehe, wenn dies auch auf eine indirekte Art und Weise geschieht. Das Familienregister, *koseki* genannt, in das jedes Mitglied eines Haushaltes eingetragen wird, muss immer wieder in diversen Situationen vorgewiesen werden – somit zählt nach wie vor die Zugehörigkeit zu einem Haushalt mehr als das einzelne Individuum. Auch wenn Frauen rein rechtlich gesehen, ein eigenes *koseki* anlegen können, so wird dies gesellschaftlich nicht vollständig akzeptiert, und die meisten Frauen „wandern“ sozusagen vom Familienregister ihres Vaters in das ihres Ehemannes. Weiters wird auf der Ebene der Politik die Ehe gefördert, indem es sogenannte „Eheberatungszentren“ gibt, in denen potentielle Ehepartner einander vorgestellt und sogar Geschenke verteilt werden, resultiert das Kennenlernen in einer Eheschließung (Rosenberger 1996:15). Tatsächlich aber

werden in Japan prozentual weniger Ehen geschlossen als noch in den 1970er Jahren, und der Trend bewegt sich abwärts. Auf der anderen Seite hat sich die Scheidungsrate seit den 1970er Jahren erhöht, wenn auch nicht so stark wie in anderen Industrienationen, ist aber seit 2002 wiederum leicht zurückgegangen (Sömushō<sup>5</sup> 2010:#Marriages and Divorces). Das Alter, mit dem Frauen in Japan ihre erste Ehe eingehen, hat sich seit 1985 kontinuierlich erhöht und befindet sich 2010 bei 28,8 Jahren (Sömushō 2010:#Marriages and Divorces).

Verbunden mit der Heirat ist sowohl die Gründung eines gemeinsamen Haushalts mit dem Ehepartner als auch meistens der Wunsch nach Kindern. Für japanische Frauen bedeutet dies, dass sie sich meist alleine um den Haushalt kümmern müssen – der Anteil an Männern, die im Haushalt helfen, ist in Japan sehr gering (Siehe Abbildung 5), und im Verhältnis zu anderen Nationen befindet sich dieser Wert auf einer Schlusslichtposition. In den USA zum Beispiel verbringen Frauen mit Kindern unter sechs Jahren fünf Stunden und 32 Minuten jeden Tag mit Haushaltsarbeiten und Kinderbetreuung, aber japanische Frauen wenden noch mehr Zeit auf: Fünf Stunden und 40 Minuten. Der große Unterschied zwischen den zwei Nationen liegt dabei nicht beim Zeitaufwand der Frauen, sondern bei der Mithilfe des männlichen Partners – während in den USA der Vater der Kinder drei Stunden und 15 Minuten pro Tag dem Haushalt und der Kinderbetreuung widmet, sind es bei japanischen Vätern nur 46 Minuten, was wiederum die Doppellast von Arbeit und Haushalt/Kindererziehung der japanischen Frau verdeutlicht (Jibu 2007:10). Auch wenn Männer im Haushalt und bei der Kinderpflege helfen wollen würden, ist dies durch ihre langen Arbeitszeiten fast unmöglich. Viele Firmen geben immerhin am Samstag frei; jedoch ändert dies nichts an der Gesamtsumme der Arbeitsstunden: Diese müssen durch den freien Samstag unter der Woche eingebracht werden (Rosenberger 1996:17).

---

<sup>5</sup> Abgekürzte Version von Sömushō Tōkeikyoku Seisaku Tōkatsukan Tōkei Kenshūjo

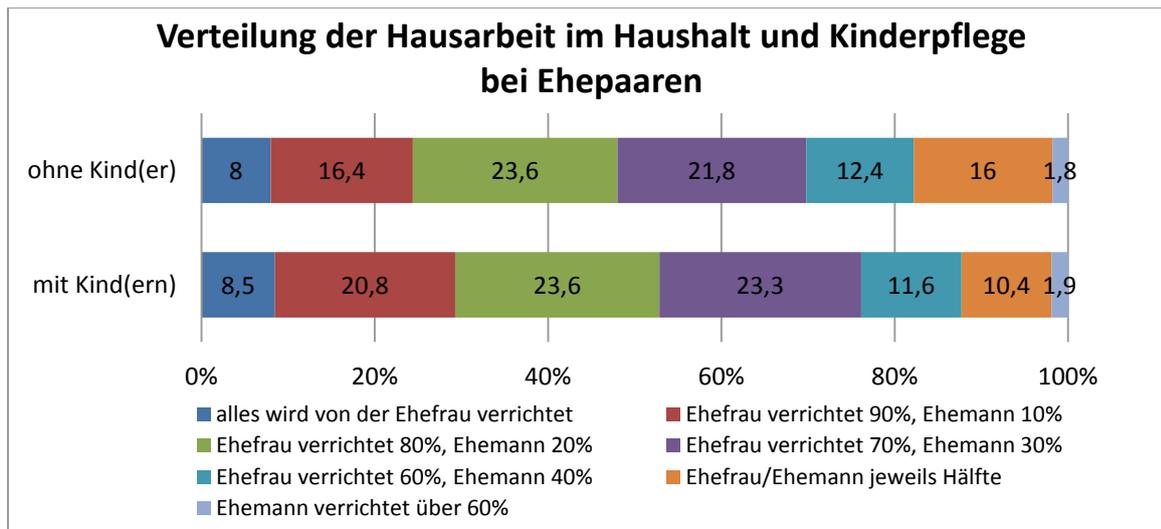


Abb.5: Verteilung der Hausarbeit im Haushalt und Kinderpflege bei Ehepaaren (Auszug aus den Tabellen des Kabinettsbüros 2006)

Quelle: [www.cao.go.jp](http://www.cao.go.jp) (24. Februar 2012)

Zu diesem Bild kommt hinzu, dass der Großteil der Frauen lieber das Angebot des Mutterschaftsurlaubes (und des Mutterschutzes) und das System der flexiblen Arbeitszeitenverhältnisse annehmen, als ihre Kinder in die Hände einer Tagesmutter oder in sonstige rein private Institutionen zu geben. Die Ausnahme bilden dabei jedoch die öffentlichen und privaten zertifizierten Kinderhorte, die von vielen Frauen genutzt werden (Kōsei rōdōshō 2012:#Hyō 7-1<sup>6</sup>). Abgesehen davon aber ist es für Frauen ohne Eltern, die sich um ihre Kinder kümmern können, nicht so einfach, eine Kinderbetreuungsstätte zu finden, da es einerseits grundsätzlich an Kinderkrippen mangelt und andererseits nicht alle Betreuungsstätten Kinder bis in die späten Abendstunden betreuen. Darüber hinaus ist unklar, ob auf ein größeres Angebot überhaupt eingegangen werden würde, da japanische Mütter einen hohen Standard haben, was Kinderbetreuung betrifft (Holloway 2010:178).

Ein anderer Aspekt, der den Trend unterstützt, dass sich die meisten Frauen selbstständig um die Kinder kümmern und damit eine größere Verantwortung auf den Schultern tragen, ist die Erwartungshaltung seitens der Schulen. Mütter sollen ihren Kindern Jausen für die Mittagspause machen, in Eltern-Lehrer-Organisationen tätig sein und ihr Kind auf jede erdenkliche Weise unterstützen. Außerdem scheint es von Seiten der Elternvertretung, Lehrer und Tutoren einen Konsens zu geben, dass

<sup>6</sup> Vollständiger Titel: *Kodomo no shusseinenbetsu, seido, shisetsu no riyōbetsu, fūfusū (issai ijō no kodomo o motsu shokon dōshi fūfu)*

Mütter einen wesentlichen Einfluss auf den schulischen Erfolg ihrer Kinder haben, was sich in emotionaler und physischer Unterstützung (Lernen mit den Kindern zuhause noch vor Schulantritt, Hausaufgaben gemeinsam lösen und gute Tutoren für Kinder im höheren Alter suchen) ausdrücken soll (Rosenberger 1996:17).

Wie Abbildung 6 und 7 zeigen, wandelt sich nicht nur ein großer Prozentsatz an arbeitenden Frauen nach der Geburt eines Kindes zu nicht arbeitenden Frauen, sondern es wird auch ersichtlich, dass deutlich mehr Frauen, die ein halbes Jahr nach der Geburt eines Kindes wieder arbeiten, einer Vollzeittätigkeit als einer Teilzeitarbeit nachgehen. Dies lässt vermuten, dass es sich bei den berufstätigen Frauen vor allem um Frauen handelt, die in ihrem vorherigen Beruf bereits Vollzeit gearbeitet haben und aufgrund ihres Arbeitsverhältnisses und ihrer beruflichen Laufbahn ihre Arbeit nicht aufgeben können oder möchten. Noch wahrscheinlicher ist allerdings, dass diese Frauen über eine gut funktionierende Verbindung von staatlicher Unterstützung und bei der Kindererziehung helfender Familie verfügen (Shirahase 2002, zitiert in Shirahase 2009:162). Während also ein Großteil der Frauen an dem Modell „Teilzeitarbeit nach Schuleintritt des Kindes“ festhält, scheint es sehr wohl auch Frauen zu geben, die ihre Arbeit ohne Unterbrechung weiterführen. Allerdings ist trotzdem der Prozentsatz der Frauen, die schon vor Schuleintritt des (letzten) Kindes arbeiten, weiterhin sehr gering: Bei Frauen, die ein bis zu 2-jähriges Kind haben, ist im Jahr 2010 die Rate der Arbeitslosigkeit mit 65,3% sehr hoch – 33,1% arbeiten zwar, aber davon gehen nur rund 16% einer Vollzeittätigkeit nach. Bei Frauen mit einem 3-5-jährigen Kind verringert sich der Anteil an arbeitslosen Frauen auf 46,2%. Dies geschieht jedoch zugunsten des Prozentsatzes an Frauen in einer Teilzeitarbeit, der bei 32,3% liegt – der Anteil der Frauen in regulären Arbeitsverhältnissen beträgt nur 14,5% und damit weniger als der von Frauen mit einem unter 2-jährigen Kind (Kokuritsu shakai hoshō, jinkō mondai kenkyusho 2011:13).

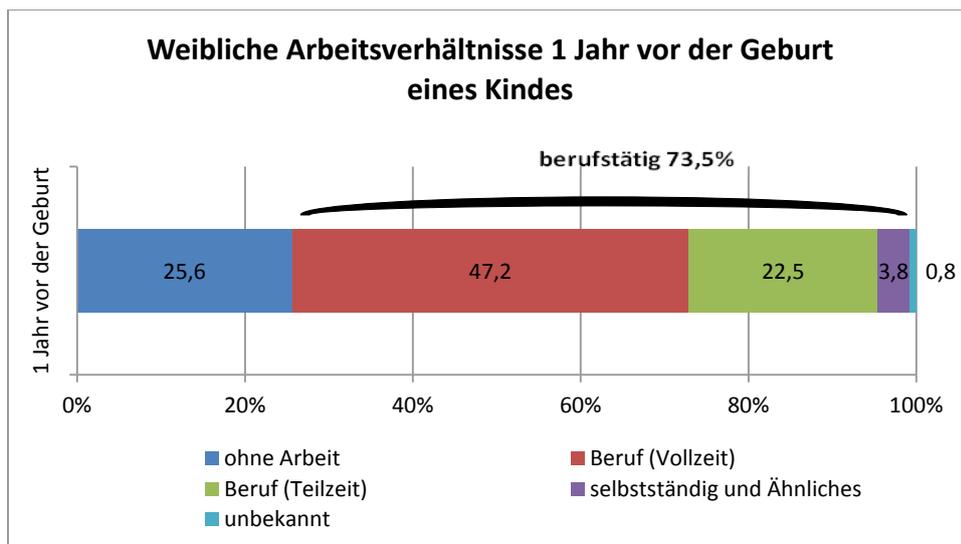


Abb. 6: Weibliche Arbeitsverhältnisse ein Jahr vor der Geburt eines Kindes (Auszug aus den Tabellen des Kabinettsbüros 2006, basierend auf der „ersten Untersuchung im 21. Jahrhundert zu einem Längsschnitt der Geburten und Kinder“ des Ministeriums für Gesundheit Arbeit und Wohlfahrt von 2001)

Quelle: [www.cao.go.jp](http://www.cao.go.jp) (24. Februar 2012)

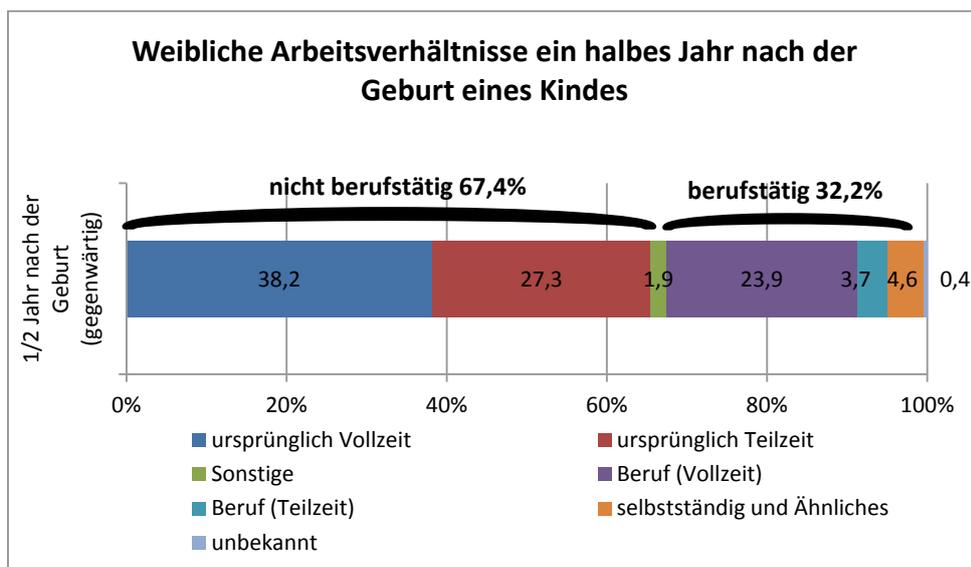


Abb. 7: Weibliche Arbeitsverhältnisse ein halbes Jahr nach der Geburt eines Kindes (Auszug aus den Tabellen des Kabinettsbüros 2006, basierend auf der „ersten Untersuchung im 21. Jahrhundert zu einem Längsschnitt der Geburten und Kinder“ des Ministeriums für Gesundheit Arbeit und Wohlfahrt von 2001)

Quelle: [www.cao.go.jp](http://www.cao.go.jp) (24. Februar 2012)

Dass Kinder zu haben nur schwer in Einklang mit der Arbeit zu bringen ist bzw. die Doppelbelastung für Frauen zu groß ist, davon zeugt eine aktuelle Umfrage des Ministeriums für Gesundheit, Arbeit und Wohlfahrt unter Frauen zu den Gründen, weshalb sie weniger Kinder auf die Welt gebracht haben, als sie ursprünglich geplant

hatten. Einer der meistgenannten Gründe war die Antwort, dass Kinder sich störend auf die Arbeit auswirkten. Der in der Umfrage zweithäufigst genannte Grund war, dass die psychischen und physischen Ressourcen nicht ausreichen würden. Auch mangelnde Mithilfe des Ehemannes im Haushalt und bei der Kindererziehung zählt zu den Hauptfaktoren (Kōsei rōdōshō 2012:#Hyō 4-24 Fūfu no zokusei<sup>7</sup>).

Seit 1991 gibt es ein Gesetz zum Erziehungsurlaub, 1994 und 1999 führte die Regierung den „Angel Plan“ bzw. den „New Angel Plan“ ein. Beide sollten bessere Rahmenbedingungen am Arbeitsplatz für Familien mit Kindern schaffen, was durch Einführung einer Elternzeit, der vermehrten Errichtung von Kinderfürsorgeeinrichtungen und Unterstützung von arbeitenden Müttern geschah. Mit dem Ziel der Errichtung von Unterstützungszentren für Familien mit Kindern wurde 1997 das Gesetz zur Kinderfürsorge erneuert. Während 2004 der „New-New Angel Plan“ realisiert wurde, wurden auch die Gesetze zum Erziehungsurlaub und zur Pflege der Familie erneuert. Der „New-New Angel Plan“ von 2004 war den Zwecken gewidmet, das Familienleben mit dem Arbeitsleben abzustimmen, die beidseitige Unterstützung (Mütter und Väter) bei der Erziehung von Kindern zu fördern, die Werte von Familie und dem Leben an sich zu bekräftigen und junge Leute ökonomisch unabhängiger zu machen (Coulmas 2007:47-48). Diese Interventionen des Staates sind aber eher als Gegenmaßnahmen zu der sinkenden Geburtenrate in Japan zu sehen, und nicht unbedingt als Versuch, bessere Arbeitsbedingungen für Frauen zu schaffen, und sie brachten auch nicht den erhofften Erfolg.

Eine weitere Last, die auf viele Frauen in Japan in einem etwas höheren Alter zukommt, ist die Pflege ihrer Eltern beziehungsweise die Pflege ihrer Schwiegereltern. Hier spielt der Staat eine entscheidende Rolle: Er unterstützt die Bevölkerung nicht ausreichend mit Seniorenheimen oder Betreuungsstätten, sondern überlässt die Pflege der älteren Menschen der Familie, vor allem aber den Frauen. Die Betreuung auf lokaler Ebene bietet meist nur Tagesaktivitäten an. Das impliziert allerdings, dass Frauen entweder Teilzeit arbeiten oder flexibel mit ihrem Arbeitsverhältnis umgehen können (Rosenberger 1996:17). Das wiederum schmälert die Chancen von Frauen am Arbeitsmarkt gegenüber Männern. 75% aller älteren Menschen werden von den Familien selbst gepflegt (Ishii-Kuntz 2008:4). Männer

---

<sup>7</sup> Vollständiger Titel: *Tsuma no genzai nenrei, jinkō shūchū chiku bunrui, tsuma no gakureki, tsuma no genzai no jūgyōjō no chii betsu, risō no kodomosū o motō to shinai riyū betsu, fūfusū*

beteiligen sich dabei nur geringfügig – 2004 kümmern sich 25,1% um ihre Eltern, während 74,9% der Frauen ältere Menschen pflegen (Kōsei rōdōshō 2004, zitiert in Ishii-Kuntz 2008:4). Dabei sind 85,1% aller pflegebedürftigen Personen Frauen, die sich davor selbst oft jahrelang um ihre Eltern und Schwiegereltern gekümmert haben (Sugimoto 2001:203, zitiert in Coulmas 2007:65).

Die Vorstellung, dass es die Aufgabe der Frau sei, ältere Menschen zu pflegen, ist dabei tiefgehend in den Gedanken der Menschen verwurzelt: Während 1972 noch bei einer Geburt Jungen bevorzugt wurden, so lässt sich ein stärker werdender Trend zu einem Tochter-Wunsch verzeichnen. Bereits 1997 wünschten sich 75% der Eltern ein Mädchen und nur 25% einen Jungen – die Option, das Geschlecht nicht in Verbindung mit einem Kinderwunsch zu bringen, wurde dabei anders als in früheren Studien überhaupt nicht mehr gewählt (Kōsei rōdōshō 1998, zitiert in Schad-Seifert 2006:25). Die Eltern bevorzugen zudem auch eine Tochter, wenn es sich dabei um ihr einziges Kind handeln sollte. Gründe darin mögen in der Tatsache liegen, dass der Kontakt zu einer Tochter durch Besuche und soziale Hilfestellungen bis ins hohe Alter in der Vorstellung der Befragten viel eher gegeben ist als zu einem Sohn, und sie somit eine lebenslange Bezugsperson bleibt, von der die Eltern erhoffen, in einem pflegebedürftigen Alter von ihr versorgt zu werden, so dass sie bei ihrer Familie wohnen können (Koyano 2003:279, zitiert in Schad-Seifert 2006:24). Dies stimmt jedenfalls mit der Tatsache überein, dass der Prozentsatz an älteren Personen, die erwarten, später bei ihrer ältesten Tochter bzw. einer der anderen Töchter zu leben, steigt, während der Anteil an älteren Menschen, die in der Zukunft beabsichtigen, mit ihrem ältesten Sohn zu wohnen, kontinuierlich sinkt (Coulmas 2007:64). Weiters werden weibliche Pflegekräfte gesellschaftlich stark favorisiert, was darin resultiert, dass auch die professionelle Pflege zum Großteil in den Händen der Frauen liegt – Pflege somit feminisiert ist (Coulmas 2007:65).

### **3.4. Einstellungen von Frauen gegenüber „Arbeit“ und „Familie“**

Wenn man sich auf die Ebene der Imagination begeben will, wie es im Hauptteil dieser Arbeit beabsichtigt ist, sind nicht nur reale Verhältnisse zu klären, sondern man muss sich auch mit der Einstellung der Frauen gegenüber „Arbeit“ und „Familie“ beschäftigen. Wie sehen sich Frauen selbst in diesem Geflecht verankert?

Fragt man Frauen zur Vereinbarkeit von Arbeit mit Kindern, so stellt sich auch hier heraus, dass Arbeit und Familie eine Doppelbelastung für die Frau darstellen und das eine nur zu Lasten des anderen funktionieren kann: Bei einer Umfrage 2003 geben 38,1% der Frauen an, dass sie denken, dass sie aufgrund der Kindererziehung einer Arbeit nicht richtig nachgehen können (im Vergleich dazu geben nur 10,8% der Männer dies an). Umgekehrt geben jedoch weniger Frauen an, dass sie sich aufgrund ihres Berufes nicht genügend um ihre Kinder kümmern können (32,7%), was darauf schließen lässt, dass Frauen sich zugunsten ihrer Kinder und nicht ihrer Arbeit entscheiden (Danjo kyōdō sankaku kaigi 2006:11). Diese Vermutung bestätigt sich, sieht man sich die Einstellung von Frauen bezüglich der Frauenerwerbstätigkeit genauer an. 2004 sind es 37% der Frauen, die es für besser halten, die Arbeit bei der Geburt eines Kindes zu kündigen und erst wieder in den Arbeitsmarkt einzusteigen, wenn die Kinder größer sind. Diese Einstellung geht seit rund zehn Jahren nur langsam zurück und wird unverändert stark vertreten, wenn auch mittlerweile mehr Frauen der Überzeugung sind, dass es besser sei, ohne Unterbrechung nach der Geburt eines Kindes weiter zu arbeiten. Analog zu letzterer Meinung sinkt auch der Prozentsatz an Frauen, die denken, dass Frauen besser keiner Tätigkeit nachgehen sollten (auf etwa 2% im Jahr 2004), und der Anteil an Frauen, die dem Modell „arbeiten bis zur Geburt des ersten Kindes“ zustimmen (auf rund 10%) (Naikakufu danjo byōdō sankaku kyoku 2004, zitiert in Danjo kyōdō sankaku kaigi Anhang 2006:11).

Während sich als Trend abzeichnet, dass mehr Frauen ihre Anstellung zugunsten der Kinder aufgeben als Männer, scheint sich die Einstellung gegenüber der herkömmlichen Rollenverteilung jedoch langsam zu ändern. 1979 stimmten rund 70% der Frauen der Aussage zu, dass Männer außerhalb des Hauses arbeiten und Frauen sich um das Zuhause kümmern sollten. Anders ist das 2004; die Zustimmung ist auf rund 41% gesunken und rund 55% sprechen sich gegen diese Rollenverteilung aus. In einem Vergleich von 2002 mit 19 anderen OECD-Ländern rangiert Japan mit Portugal auf der Schlussposition. Der Anteil an Frauen und Männern in Japan, die sich für eine herkömmliche Rollenverteilung aussprechen, ist mit 30,5% auf dem gleichen Stand wie Portugal, aber weit entfernt von Ländern wie Schweden (7,6%) oder Norwegen (9,4%) (Naikakufu danjo byōdō sankaku kyoku 2002, zitiert in Anhang Danjo kyōdō sankaku kaigi 2006:10). Es herrscht in Japan also auch gegenwärtig eine starke gedankliche Verbindung von Haushalt und Familie

mit der Rolle der Frau. Eine Umfrage des Ministeriums für Gesundheit, Arbeit und Wohlfahrt, die Unternehmen zu ihrer Meinung bezüglich der Problematik bei der Beförderung von Frauen befragt hat, unterstreicht dieses nach wie vor existierende Bewusstsein einer geschlechtsspezifischen Rollenverteilung: Bei den Gründen, weshalb es sich als problematisch gestaltet, die weibliche Aktivität in der Firma zu fördern, ist der mit Abstand am häufigsten genannte Grund: „Es ist notwendig, dass man die Haushaltsverpflichtungen einer Frau berücksichtigt“. Somit impliziert das nicht nur, dass japanische Frauen für den Haushalt zuständig sein sollen, sondern auch, dass dies eventuelle Möglichkeiten der Beförderung oder der Weiterbildung am Arbeitsplatz verhindert (Kōsei rōdōshō 2006:#Zuhyō 22<sup>8</sup>).

Bezüglich der Einstellung zu Ehe, Familie und Haushalt unter Ehefrauen ist eine Untersuchung des japanischen Forschungsinstituts für die staatliche soziale Sicherheit und Bevölkerungsprobleme 2011 zu interessanten Ergebnissen gekommen. Bis zum Lebensende ledig zu bleiben ist für die meisten ein nicht erwünschter Lebensstil. Weiters befürwortet ein sehr großer Teil eine sexuelle Beziehung vor der Ehe, während allerdings auch ein eindeutig großer Anteil an Personen der Überzeugung ist, dass, wenn Mann und Frau zusammen leben, sie heiraten sollten. Diese konservative Sichtweise bestätigen auch die Einstellungen, dass in jeder Gesellschaft ein gewisser Grad an Weiblichkeit und Männlichkeit notwendig sei und dass man in einer Ehe Kinder haben sollte. Analog dazu sprechen sich fast 60% gegen Kinder ohne eine Ehe aus. In der gleichen Umfrage tritt die Einstellung zu Tage, dass die Frau zuhause bleiben sollte, zumindest solange die Kinder noch klein sind (rund 70% der Ehefrauen sprechen sich dafür aus, rund 27% dagegen). Progressiver sind die Einstellungen gegenüber dem Erhalt eigener Ziele in einer Ehe und der Opferbereitschaft gegenüber dem Partner und der Familie. Ersteres wird von den Eheleuten als wichtig erachtet. Bei Letzterem sprechen sich etwas mehr Personen dagegen als dafür aus, die Hälfte des Selbst und der eigenen Lebensweise für den Haushalt/die Familie nach einer Ehe aufzugeben. Interessant ist es, diese Einstellungen in Relation zu den vorangegangenen Umfragen der gleichen Art zu stellen. Seit 1992 zeichnet sich dabei der Trend ab, dass langsam weniger Ehefrauen denken, dass sie aufgrund ihres Ehestatus Kinder haben müssen oder dass geheiratet werden sollte, wenn man als Mann und Frau gemeinsam lebt. Auch die Überzeugung, dass eine Scheidung vermieden werden sollte, hat seit 1992

---

<sup>8</sup> Vollständiger Titel: *Josei no katsudō o suishin suru ue de no mondaiten betsukigyō wariiai no suii (M.A.)*

abgenommen. Gleichzeitig hat die Akzeptanz von sexuellen Beziehungen vor der Ehe zugenommen. Am stärksten abgenommen hat die Einstellung, dass die Mutter zuhause bleiben sollte – sie sank von 88% auf 70%, ist aber dennoch gegenwärtig stark vertreten (Kokuritsu shakai hoshō, jinkō mondai kenkyusho 2011:18-19).

Wie Frauen sich und ihr Leben selbst sehen, liefert eine andere Umfrage des selben Instituts (Kokuritsu shakai hoshō, jinkō mondai kenkyusho) aus dem Jahr 2011, bei der Frauen gefragt wurden, wie sie sich ihre Lebenslaufbahn idealerweise vorstellen würden und wie sie planmäßig wahrscheinlich verlaufen wird. Auf die erste Frage antworteten 35,2% der Frauen, dass sie idealerweise gerne einer Arbeit nachgehen würden, diese bei einer Heirat oder Geburt aufgeben, und nachdem sie die Kinder großgezogen haben, wieder in den Arbeitsmarkt einsteigen wollen würden. Der Prozentsatz an Frauen, die dieses Lebensmodell als ihr Ideal sehen, ist seit 1987 zwar gestiegen, aber nicht in einem wesentlichen Ausmaß, und unterlag Schwankungen. Dafür hat das Modell der Doppelversorgerehe mehr Anreiz für die Frauen seit 1987 bekommen. Das Modell ist von gut 18% auf 30,6% im Jahr 2010 gestiegen und löst damit das Hausfrauenmodell von seiner Zweitposition ab, das im gleichen Zeitraum von rund 32% auf 19,7% gesunken ist. Relativ selten wird es als ideal erachtet, eine Ehe ohne Kinder einzugehen und dabei einen Beruf ohne Unterbrechung zu haben (3,3%). Gleichwohl wenig attraktiv ist auch, ohne Ehe einer Arbeit nachzugehen (4,9%). Beide letztgenannten Lebensmodelle befinden sich seit 1987 auf einem annähernd gleichen Stand, werden also sowohl in der Vergangenheit als auch jetzt nicht als besonders reizvoll empfunden. Analog dazu, dass die Idealvorstellung der „Vollzeithausfrau“, was dem neopatriarchalen Versorgermodell Pfau-Effingers entspricht (siehe S. 22 und 23), abnimmt, verhält sich auch die tatsächliche Planung der Frauen. Nur 9,1% beabsichtigen, diesen Lebensweg einzuschlagen. Weiters den Idealvorstellungen entsprechend verhält sich auch das Modell der Doppelversorgerehe, das einen raschen Zuwachs in den letzten Jahren verzeichnet (2010 auf 24,7%). Auf dem Höchststand befindet sich das Modell, die Arbeit zugunsten der Kinder oder der Ehe aufzugeben und später wieder in den Beruf einzusteigen, wengleich es jedoch einen Rückgang seit 1987 (2010 auf 36,1%) verbucht. Es stellt für Frauen also folglich nicht nur ein Ideal dar, für ihre Kinder oder die Ehe die Arbeit aufzugeben, um später wieder einzusteigen, sondern es ist auch die Lebensform, die letztlich am ehesten verwirklicht wird. Interessant gestaltet sich dabei der Prozentsatz an Frauen, die beabsichtigen, nicht zu heiraten

und bis zur Pension ohne Unterbrechung zu arbeiten: Während nur ein verschwindend geringer Teil der Frauen dies als ihr Ideal angibt, geben mehr als drei Mal so viele Frauen, 17,7%, an, dass dieses Modell letztlich dem Lebensentwurf entspricht, den sie für ihr Leben beabsichtigen (Kokuritsu shakai hoshō, jinkō mondai kenkyusho 2011:11).

### 3.5. Liebe in Japan

Im Zusammenhang mit Lebensplanung und Lebensmodellen, Ehe und Familie ist es auch wichtig, das Thema „Liebe“ zu behandeln, da es eine nicht zu unterschätzende Triebfeder im Leben eines Menschen darstellt und nicht zuletzt einer der Ausgangspunkte für die Lebensplanung ist. Dies zeigt sich z.B. in den Statistiken zu Liebesheiraten. Für die im folgenden Kapitel untersuchten Fernsehserien, die ich dem Topos „Liebe“ zugeordnet habe, möchte ich hier vorab einen Rahmen schaffen. Dazu werde ich erläutern, welche Bedeutung „Liebe“ im Leben der japanischen Frauen hat und welche Vorstellungen darüber existieren.

Liebe in Japan nimmt einen immer größeren Stellenwert im Leben japanischer Männer und Frauen ein, wie eine Umfrage des Forschungsinstituts für die staatliche soziale Sicherheit und Bevölkerungsprobleme beweist. Die Ehe und die damit verbundene Etablierung eines Haushaltes mit dem Partner sind etwas, das sich eine breite Masse an Japaner und Japanerinnen in ihrem Leben wünscht (Kokuritsu shakai hoshō, jinkō mondai kenkyusho 2010:2). In den 1930er Jahren des 20ten Jahrhunderts kamen noch 69% der Ehen durch ein *omiai* [= arrangiertes Treffen zweier potentieller Eheandidaten] zustande, und nur 13,4% waren Liebeshochzeiten. Das änderte sich in den folgenden 30 Jahren, und Ende der 1960er Jahre heirateten erstmals mehr Paare aus Liebe als durch eine Partnervermittlung. Der Trend, aus Liebe eine Ehe einzugehen, verstärkte sich bis zur Gegenwart – in den Jahren 2005 bis 2009 nahm er den Höchstwert von 88% an. Im Vergleich dazu waren es nur noch 5,3% aller Paare, die angaben, aufgrund eines *omiai* geheiratet zu haben (Kokuritsu shakai hoshō, jinkō mondai kenkyusho 2011:22). Fragt man ledige Frauen, welche Bedingungen sie als unerlässlich für eine Ehe sehen, so hat sich hier ein Wertewandel vollzogen: Die „drei Hochs“ (三高, san kō) – hohes Einkommen, hohe Schulbildung und eine hohe Körpergröße – sind nicht mehr die wichtigsten Kriterien,

nach denen ein Mann als ideal für eine Ehe erachtet wird. An ihre Stelle treten 2010 „dem Partner vertrauen können“, „ähnliche Wertevorstellungen haben“, „ein Gefühl der Sicherheit haben können“, „mit dem Partner zusammen zu sein muss angenehm sein“ – alles Vorstellungen, die nicht mit ökonomischen Vorteilen, sondern positiven Emotionen, sprich Liebe, und Charaktereigenschaften des Gegenübers verbunden sind (Shirakawa 2010:3). Man kann also sagen, dass Liebe in Verbindung mit dem Lebensmodell Ehe gegenwärtig einen sehr hohen Stellenwert hat.

Fragt man ledige Frauen nach der Wichtigkeit von Liebe und Liebesbeziehungen in ihrem Leben, so ergibt sich ein geteiltes Bild. Einerseits gibt es mehr Frauen, die auch zufrieden mit ihrem Leben ohne partnerliche Liebe/Liebesbeziehung sind (58,2%); andererseits ist der Prozentsatz der Frauen, für die Liebe in ihrem Leben von großer Bedeutung ist, mit 41,8% nicht unwesentlich. Beim ersten Kontakt mit einem potentiellen Partner zeichnet sich ein Verhaltensmuster ab, das für eine Passivität der Frauen spricht: 73,3% der ledigen Frauen warten lieber darauf, dass von Seiten des Mannes auf sie zugegangen wird, und nur 26,7% sprechen aktiv selbst einen Mann an. Ein interessantes Detail dazu ist, dass auch unter den ledigen Männern „auf eine Annäherung warten“ die bevorzugte Verhaltensweise ist (64%) (Shirakawa 2010:6). Es herrscht somit eine geschlechtsunspezifische Passivität in Bezug auf eine Annäherung an einen potentiellen Partner.

Bei einer Befragung von jungen Frauen und Männern kristallisierte sich das Bild heraus, dass es laut ihren Vorstellungen sechs Stufen einer Partnerschaft gibt. Den Anfang macht dabei das freundschaftliche Gespräch, bei dem die Familie, Freunde und die eigene Person betreffende Themen angesprochen werden. Daraufhin folgt Phase zwei, in der man das Gegenüber, aber auch sich selbst als Personen wahrnimmt und dementsprechend interagiert: Man schenkt sich gegenseitig kleine Aufmerksamkeiten und hilft einander bei diversen Tätigkeiten (z.B. bei der Arbeit). Auf der dritten Ebene kommt es zu Verabredungen. Man nähert sich somit einander psychisch und vor allem physisch noch weiter an, indem man Zeit mit dem Gegenüber verbringt, z.B. gemeinsam ins Kino geht, etwas gemeinsam essen oder trinken geht oder miteinander Ausflüge mit dem Auto unternimmt. Sich zu küssen und den Partner den Freunden vorzustellen passiert auch zum ersten Mal auf dieser Stufe. Der sexuelle Kontakt ist für die vierte Stufe vorgesehen. Man schläft

beim Partner oder macht mit diesem einen Kurzurlaub mit Übernachtung. Darauf folgt die fünfte Ebene, auf der man den Partner den Eltern vorstellt und konkreter die Zukunft mit diesem plant, indem man erstmals eine Ehe mit diesem erwähnt und bespricht. Der sechste Abschnitt ist schließlich dem Heiratsantrag gewidmet (Hida 1991:49f, zitiert in Knobloch 2002:8-9). Aus diesem Verlauf lässt sich vor allem eines herauslesen: Für japanische Frauen (und auch Männer) ist Liebe eng mit der Ehe verknüpft. Idealerweise resultiert somit eine Partnerschaft, die auf Liebe aufgebaut ist, in der Ehe.

#### 4. Analyse der ausgewählten *terebi dorama*

Nach dem Abriss über die tatsächlich Lage japanischer Frauen, habe ich mich bereits auf die Ebene der Vorstellungen begeben. Auf der Ebene der Imagination möchte ich bleiben und dieses Kapitel ist nun der Analyse der drei *renzoku terebi dorama* „Natsu no koi wa nijiiro ni kagayaku“ („Eine Sommerromanze leuchtet regenbogenfarben“) stellvertretend für die Kategorie „Liebe“, „Tenshi no wakemae“ („Beitrag eines Engels“) für den Bereich „Familie“ und „Ōgon no buta“ („Das goldene Schwein“) für die Sparte „Arbeit“ gewidmet. Zuerst werde ich jedoch auf die Arbeit meiner Vorgänger genauer eingehen und ihre Ergebnisse im Zusammenhang mit Frauendarstellungen in japanischen Fernsehserien zusammentragen. Daraufhin wird der eigene Analyseteil folgen, in dem ich, beginnend mit einem allgemeinen Überblick über das Frauenbild in allen gesichteten Serien, mich schließlich auf eine detaillierte Analyse der drei *terebi dorama* „Natsu no koi wa nijiiro ni kagayaku“, „Tenshi no wakemae“ und „Ōgon no buta“ konzentrieren werde. Im Anschluss daran möchte ich nicht nur die laut meiner Hypothese unterschiedlichen Frauenbilder in den jeweiligen Sparten miteinander vergleichen, sondern diese auch in Zusammenhang bringen mit den Darstellungen aus den 1970er bis 1990er Jahren und somit das gesellschaftliche Klima, das diese widerspiegeln, entschlüsseln.

##### 4.1. Frauenbilder in *terebi dorama* seit den 1970er Jahren

Die frühesten Untersuchungen über die Bilder, die japanische Fernsehserien über Frauen an ihr Publikum transportieren, wurden, wie in der Einleitung bereits kurz erwähnt, von Muramatsu Yasuko in den 1970er Jahren vorgenommen. Sie benennt zwei Typen von Frauen, die in den Familienserien bis in die Mitte der 1970er Jahre vertreten waren. Das ist einerseits das Bild der verheirateten, verlässlichen Mutter – *tanomoshii haha* – und andererseits das Bild der ledigen, leidenden und erduldenen Frau – *taeru onna* (Muramatsu 1979:93, zitiert in Gössmann 1994:149). Beide verfügen über Macht und Einfluss in „ihrem Reich“, dem Zuhause, machen aber schlechte Erfahrungen, sobald sie dieses verlassen und außerhalb versuchen, Fuß zu fassen (Muramatsu 1979:127, zitiert in Gössmann 1994:149). Gesamt gesehen ist die Darstellung der Frau in diesem Zeitraum stereotyp und es gibt nur

eine geringe Variationsbreite an Rollenmodellen: Erster genannter Typ Frau ist glücklich und lebt in Einklang mit ihrer Rolle, während zweiter Typ Frau unglücklich ist, leidet und letztlich zum Scheitern verurteilt ist (Gössmann 1997:100). Für die 1980er Jahre ist zu sagen, dass berufstätige Frauenfiguren nicht vorkommen (Makita und Muramatsu 1979:127, zitiert in Gössmann 1994:149), und dass die dargestellten Mütter und Ehefrauen zwar nach wie vor für ihre Familie da sind, aber mit ihrer Rolle nicht mehr zufrieden, sprich unglücklich sind (Gössmann 1997:101). Es hat sich somit bereits in den 1980er Jahren ein Wandel zu einer realistischeren Darstellung von Frauen vollzogen. Auch in den 1990er Jahren ist eine geschlechtsspezifische Rollenverteilung nach wie vor Modell in vielen Fernsehserien und noch immer liegt die Verantwortung für die Familie bei der Frau. Laut Gössmann werden die Frauenfiguren in Familienserien dabei überspitzt gezeichnet, als „damönische Erziehungsmütter“, wegen derer übertriebener Fürsorge ihre Kinder einen Mutterkomplex entwickeln und sich nur schwer oder gar nicht von ihnen lösen können. Es werden aktive Ausbruchsversuche unglücklicher Frauen gezeigt, die teilweise von Erfolg gekrönt sind, und es wird erstmals auch offen Kritik am Mann geäußert. Nicht mehr immer resultiert ein Ausbruch der Frau in einer Bestrafung. Die Frauenfiguren versuchen sich nicht nur in ehrenamtlichen Tätigkeiten, sondern auch in Teilzeit- und sogar Vollzeitarbeitern, was allerdings in einer Mehrfachbelastung ihrerseits resultiert und oft mit einer Aufgabe dieses Berufes am Ende und einer Rückkehr zum Verhaltensmuster der verlässlichen Mutter verbunden ist (Gössmann 1997:105-109). Zeitgleich zeigt das *ren'ai drama*, das Ende der 1980er, Anfang der 1990er Jahren aufkommt, ein neues Frauenbild. Laut dem japanischen Soziologen Ito Mamoru ist vor allem der Frauentyp vorherrschend, der nach einem unabhängigen Leben strebt, während er sich gleichzeitig mit Liebes- und Arbeitsleben betreffenden Dingen beschäftigt. Typisch für diese Darstellungen ist eine kontrastierende Charakterisierung der Hauptfigur durch eine Nebenfigur. Die Frauen in den *ren'ai drama* werden als sexuell ungehemmt, großmütig gegenüber dem Wankelmut ihres Liebhabers, resolut bei ihrer Arbeit und ständig lächelnd sowie immer fröhlich dargestellt. Mag dies auf der Oberfläche zwar als progressiv und modern erscheinen, so täuscht dieser Eindruck: Die dargestellten Frauen vertreten obgleich oben genannter Eigenschaften trotzdem traditionelle Wertevorstellungen und geben meist am Ende ihre Arbeit zugunsten des Mannes auf (Ito 2004:27-31). In

den 1990er Jahren ist somit zwar ein neues Frauenbild zu finden, das aber nicht allzu radikal anders ist.

Die chinesische Soziologin Huang Hsin-Yi verzeichnet in ihrer Untersuchung über das Frauenbild in den morgendlichen Fortsetzungsromanen des Senders NHK 2001 eine Rückkehr zum Haushalt und zur Familie am Ende der Serie, auch wenn der (vergebliche) Versuch unternommen wird, die eigenen Träume zu verwirklichen, und die Frau gleichzeitig berufstätig ist. In der selben Untersuchung stellt Huang fest, dass sich auch 2009 dabei nicht viel verändert hat: Obwohl die Träume aktiv verfolgt werden und die Frau nicht unbedingt in die Sphäre des Haushaltes zurückkehrt, so enden alle ihre Bemühungen, ihre Träume zu verwirklichen zumindest doch in Scheitern (Huang 2010:4-6).

## **4.2. Frauen und ihre Darstellung in gegenwärtigen Fernsehfortsetzungsserien**

Dieses Kapitel bietet einen allgemeinen Abriss über die Beziehungen der Hauptfiguren mit anderen Figuren in den Serien, die vorhandenen Paar- und Figurenkonstellationen und die Arbeitsverhältnisse der Heldinnen. Diese Analyse umfasst alle 19 eingangs erwähnten Serien (siehe Seite 9-10). Außerdem wird erläutert, wie mit dem Thema „Liebe“ in der Gesamtheit der gesichteten *terebi dorama* umgegangen wird.

### 4.2.1. Die Beziehungen der Protagonistinnen mit anderen Figuren

Die in den Fernsehserien thematisierten familiären Beziehungen drehen sich vor allem um die Beziehung zwischen Mutter und Tochter. Neun der erfassten Serien behandeln diese Verbindung – prozentual gesehen ist dies öfter Gegenstand in Serien, die den Themen „Liebe“ und „Familie“ gewidmet sind als in Serien mit der Thematik „Arbeit“. In Liebes-Fernsehfortsetzungsserien ist die Beziehung der älteren Schwester zu ihrem jüngeren Bruder auch Gegenstand einer Behandlung. Gesamt ist zu sagen, dass die Darstellung der Beziehung der Eltern zu den Kindern (mit einem Schwerpunkt auf die Mutter) viel häufiger vertreten ist, als die der Geschwister untereinander. Auffallend dabei ist, dass in den Serien, in denen die weibliche Hauptfigur hauptsächlich als Tochter in Erscheinung tritt und Kontakt zu ihrer Mutter

pflegt, ein Vater fehlt – er ist entweder verstorben oder vor der Familie geflohen – und meist nicht einmal Erwähnung findet. In einer Familienserie – „Tenshi no wakemae“ – wird die Flucht des Vaters (bzw. in dieser Serie auch als Flucht des Ehemannes zu bezeichnen) sogar als Hauptthema behandelt, und in der Serie „Mother“ – der Sparte „Familie“ zugeordnet – sind Männerfiguren eindeutig als Feinde der Frauen skizziert: Alle auftretenden Männerfiguren agieren in negativen Rollen – als Kindesmissbrauchstäter, der das später von der Hauptfigur zu seinem Schutz entführte Kind stark misshandelt, als jemand, der die Anstellung und Karriere der Protagonistin verhindert, als Reporter, der die Entführung auffliegen lassen will, oder als Ehemann der Schwester, der ihr zur Abtreibung eines eventuell behinderten Kindes rät. Einzig ein Freund einer der Schwestern, der sozusagen zum inneren Kreis der Frauen gehörend gezeichnet wird, ist von Anfang an als guter Charakter dargestellt – der Reporter wiederum wechselt erst im Laufe der Geschichte seine Position. An dieser Serie fällt zudem eine Mutterzentriertheit auf – es treten nicht weniger als fünf Mutter-Tochter-Konstellationen auf.

In den *dorama* mit dem Schwerpunkt „Liebe“ sind ausnahmslos alle Hauptfiguren ohne Vater dargestellt, in zwei der fünf *dorama* spielt dabei aber die Mutter eine entscheidende Rolle, sprich sie ist für einen wesentlichen Teil der Handlung verantwortlich. In den Serien der Sparte „Arbeit“ verhält es sich nicht anders: In sieben der neun Serien ist die Anwesenheit eines Vaters nicht gegeben – in vier dieser *terebi dorama* jedoch wird dem Verhältnis der Protagonistin zur Mutter große Aufmerksamkeit beigemessen. In diesem Zusammenhang spricht die Japanologin und Germanistin Marie-Luise Goerke von einer Frauenzentriertheit beziehungsweise einer Dominanz des weiblichen Geschlechts in Familien, die sie in den *asa no terebi shōsetsu* des Senders NHK ausmacht, und die einhergeht mit dem Trend, Männer nur zu dekorativen Zwecken zu nutzen (Goerke 1998:71). Das Muster des zuhause abwesenden Vaters erscheint demnach nicht nur in den 1990er Jahren in Langzeitserien des Senders NHK, sondern auch gegenwärtig in Serien verschiedener Sparten, was darauf hindeutet, dass das Zuhause und damit die Familie noch immer als Domäne der Frau gesehen wird.

Ein Unterschied zwischen Serien zum Thema „Arbeit“ und Liebes- und Familienserien besteht andererseits allerdings darin, dass der leibliche Vater durch eine Vaterfigur am Arbeitsplatz ersetzt wird. In drei *terebi dorama* geschieht dies.

„Zettai reido“ weist sogar zwei Vaterfiguren auf: Während der aktuelle Vorgesetzte der Berater der Hauptfigur ist, der über ihr Walten wacht und ihr immer zur Seite steht, so ist auch ihr früherer Vorgesetzte in einer späteren Folge in einer wichtigen Rolle zu sehen. In insgesamt drei Serien der hier erhobenen Gesamtmenge an *terebi dorama* tritt der leibliche Vater tatsächlich mit einem Schauspieler in einer Rolle besetzt auf – auch hier ist dies vor allem in Arbeitsserien zu sehen. Interessant dabei ist, dass der Vater dabei grundsätzlich an die Arbeit der weiblichen Hauptfigur gekoppelt wird: In „Gold“ ist der Vater gleichzeitig der Chef der Protagonistin, in „Keishichō keizoku sōsahan“ ist der Vater ein pensionierter Polizist, der seiner Tochter bei ihrer Arbeit beratend zur Seite steht. Während die Liebe der Mutter sich durch ihre Sorge um die Hauptfigur und deren Leben ausdrückt, so drückt sich die väterliche Liebe durch die gemeinsame Verbindung von Vater und Tochter zur Arbeit aus. Auf einem indirekten Wege spiegelt dies somit die übliche geschlechtspezifische Rollenverteilung wider: Die Frau kümmert sich um die Familie, der Mann um die Arbeit.

Auffallend ist, dass das Verhältnis zwischen Vorgesetztem und Untergebenen in fast allen TV-Serien (16) behandelt wird. Wie zu erwarten ist dies Thema in allen Arbeitsserien, aber zugleich auch in allen Liebesserien. Einzig Familienserien tendieren dazu, den Vorgesetzten und somit Arbeitshierarchien auszublenden. Die Mehrheit aller beruflichen Beziehungen ist dabei als gut dargestellt; vor allem in *terebi dorama* mit dem Schwerpunkt „Liebe“ sind die Beziehungen zwischen Vorgesetztem und Untergebenen allesamt positiver Natur. In Arbeitsserien ist, im Unterschied zu den anderen Genres, eine Besonderheit im Arbeitsbeziehungsgeflecht zu finden: Bei drei Serien muss eine gute Basis zwischen Untergebenen und Vorgesetztem im Laufe der Handlung erst erarbeitet werden. Es wird also ein großer Teil des Serieninhaltes dem Verlauf der Beziehung zwischen Vorgesetztem und Untergebenen gewidmet, was wiederum dem Fokus der Serie – Arbeit – zuzuschreiben ist. Bei den zwei *terebi dorama*, die eine negative Beziehung behandeln, ist die Besonderheit zu finden, dass das Arbeitsverhältnis in der Mitte der Serie durch die Protagonistin selbst beendet wird und im späteren Verlauf der Handlung ein zufriedenstellendes Arbeitsverhältnis an einem neuen Arbeitsplatz eingegangen wird. Tendenziell sind mehr Männer als Frauen Vorgesetzte der jeweiligen Hauptfigur, was durchaus reale Verhältnisse – wie bereits in Kapitel drei dargelegt – widerspiegelt.

Verbunden mit der Darstellung der Beziehung zwischen Untergebenen und Vorgesetzten ist in vielen Serien das Verhältnis von Arbeitskollegen untereinander eine wichtige Thematik. Bei allen *Arbeits-dorama* wird dies behandelt. In diesem Punkt zeigt sich auch die Besonderheit der Sparte „Arbeit“: Die Hauptfigur hat meist ein inniges Verhältnis zu ihren Arbeitskollegen – gleich einer Freundschaft – und auf eine Darstellung von Freunden außerhalb dieses Berufsfeldes wird in der Regel ganz verzichtet. Ausnahmen bilden dabei nur „*Nasake no onna*“, wo ein kompletter Freundeskreis als Familienersatz skizziert wird und „*Magerarenai onna*“, wo die Protagonistin außerhalb der Arbeit zwei Freunde hat, die aber auch mehr oder weniger wie Familienmitglieder agieren und die die der weiblichen Hauptfigur fehlende Familie somit ergänzen. Mit der Ausblendung eines Freundeskreises außerhalb der Arbeit wird nicht nur die Arbeit als wichtigster Lebensinhalt und die enge Verbundenheit der Frau mit ihr ins Zentrum gerückt, sondern auch impliziert, dass eigentlich keine Zeit bleibt, um Freundschaften außerhalb der Arbeit zu knüpfen oder intakt zu halten und dass diesen eine nur geringe Wichtigkeit im Leben der Protagonistin zukommt. In einer Fernsehserie wird dieses Thema sogar explizit angesprochen: In „*Zettai reido*“ erwähnt die weibliche Hauptfigur in einer Szene, dass sie wegen ihrer Arbeit drei Monate lang keine Zeit gehabt habe, um sich bei ihrem Partner zu melden. Sie ist in einer weiteren Szene zu sehen, wie sie diesen auf eine Veranstaltung einladen will und dann, als die gewählte Rufnummer bereits außer Betrieb ist, merkt, dass auch ihre Beziehung offenbar vorbei ist („*Zettai reido*“, Episode 3). In einer anderen Szene redet sie am Arbeitsplatz darüber, dass sie gerne zu einem Klassentreffen gehen würde, aber sich nicht frei nehmen kann. Ein Arbeitskollege, der offensichtlich aus Erfahrung spricht, erzählt ihr daraufhin, dass eine Arbeit immer mit einer Abnahme von Freundschaften verbunden sei („*Zettai reido*“, Episode 4).

In über der Hälfte der Serien, die Liebe als ihren Schwerpunkt behandeln, wird die Beziehungsstruktur von Arbeitskollegen beleuchtet, während es bei Familienserien nur zwei sind. In den restlichen Serien der Sparte Familie treten die Arbeitskollegen nur als Nicht-Akteure im Hintergrund auf und nehmen keine wichtige, handlungstragende Rolle ein. Man kann hier von einer Art Umkehrschluss sprechen: Die Protagonistin hat nur sehr lose Beziehungen zu den Kollegen am Arbeitsplatz und diese werden kaum in den einzelnen Episoden thematisiert. Diese müssen auch nicht etwa eine nicht vorhandene Familie ersetzen. Einzig eine Serie bildet dabei

eine Ausnahme: In „Tenshi no wakemae“ agieren die Mitarbeiter der weiblichen Hauptfigur auch als Freunde und sogar als Familienersatz – immerhin ist die Hauptfigur zu sehen, wie sie für ihre Kollegen im Straßenbau jeden Tag *bentō* [= Essensbox] zubereitet. Der Grund für diese Art von Verhältnis zwischen Arbeitskollegen und Hauptfigur liegt auch hier – wie in den Arbeitsserien – in der fehlenden Familie der Protagonistin: Sie wird gleich zu Anfang der Serie von ihrem „Fast-Ehemann“ verlassen, ihre Eltern sind bereits verstorben, und ihr einziger Verwandter – ihr Großvater – lebt weit entfernt von ihr.

Analog zu der fehlenden Darstellung eines Freundeskreises außerhalb der Arbeitswelt in Arbeitsserien sind die Freunde der Hauptfigur im Großteil der Familienserien nicht ihre Kollegen, sondern Figuren, die zwar durchaus einen Bezug zu ihrer Arbeit haben können, aber nicht ausschließlich über diese mit ihr verbunden sind. So sind die Freunde der weiblichen Hauptfigur in „Dōsōkai“ allesamt Schulkollegen aus der Oberstufe, in „Nagareboshi“ freundet sich die Protagonistin mit einem Mädchen im Krankenhaus an, das sich durch Zufall als die jüngere Schwester ihres Ehemannes herausstellt, und in „Gold“ entspringt der beste Freund der gleichen Familie – als Adoptivsohn wurde er als Kind vom Vater der Hauptfigur in den Haushalt aufgenommen.

#### 4.2.2. Figuren- und Paarkonstellationen

Die Struktur der Familien der dargestellten Frauen ist geprägt von dem Hauptthema der Serie. Während der Großteil der Frauen in *dorama* der Kategorie Arbeit alleine leben und somit selbstständig ihr Leben bestreiten, so wohnen die Protagonistinnen in Familienserien nie alleine, sondern zusammen mit ihrer Familie oder Personen, die im späteren Verlauf (durch Heirat) zu ihrer Familie werden. Ein anderes Bild zeichnen hier die Liebeserien: In keiner der Familien der weiblichen Hauptfiguren ist ein Vater zu finden – die Frauen leben entweder alleine oder in einer Mutter-Tochter-Konstellations. In zwei Serien ist auch ein jüngerer Bruder in diesen Haushalten, um die sich die Hauptfiguren kümmern.

Entsprechend der obigen Ausführungen sieht auch die Paarkonstellations in *terebi dorama* der Sparte „Arbeit“ aus: Die Protagonistinnen leben nicht nur meist alleine sondern haben auch alle keinen Partner. Die Paare, die ich vier Typen

zugeordnet habe, kommen folglich nur in den Liebes- und Familienserien vor; insgesamt gibt es hier sechs Paare. Die häufigste Konstellation ist dabei Kategorie A, bei der der Ehemann arbeitet und die Ehefrau sich um den Haushalt und die Familie kümmert. Sie ist bei drei *dorama* zu finden, allerdings bei allen mit kleinen Einschränkungen. In der Familienserie „Nagareboshi“ gibt die Frau ihre Arbeit nicht aufgrund ihrer Heirat mit ihrem Ehemann auf, sondern weil dieser ihre Schulden begleicht und sie somit die ihr verhasste Arbeit endlich beenden kann. Als sie sich von ihm trennt, beginnt sie eine andere Arbeit. In dem Familien *dorama* „Tenshi no wakemae“ ist die Hauptfigur gleich zu Anfang zu sehen, wie sie – verlassen von ihrem Ehepartner – mit ihrem Gepäck vor dem gemieteten Haus steht und sich dann herausstellt, dass sie nicht nur ohne Geld und ohne Mann ist, sondern auch ohne Arbeit, da sie diese aufgrund der bevorstehenden Hochzeit gekündigt hatte. Diese Hauptfigur hatte somit Typ A als Lebensmodell geplant; die Umstände ändern sich jedoch durch die Flucht ihres Freundes. Im Laufe der Serie wird gezeigt, wie sie sich eine Arbeit sucht und zu guter letzt selbstständig wird. Am Ende, als ihr Freund zu ihr zurückkehrt, ist allerdings nicht klar, ob sie diese behält und nicht etwa erneut in die Kategorie A fällt. In der Liebesserie „Jūnen saki mo kimi ni koi shite“ dient das Modell „Ehemann arbeitet und Ehefrau bleibt zuhause“, das hier in Frage gestellt wird, als Grundthema der Serie. Es wird im Zuge dessen auch gleich auf ein anderes Lebensmodell, das als besser gewertet wird, verwiesen: Der aus der problembehafteten Zukunft in die Gegenwart zurückgekehrte Ehemann erkennt im Laufe der Geschichte, dass der Grund für seine Eheprobleme nicht darin liegt, dass er die falsche Ehefrau gewählt hat, sondern in der Tatsache, dass seine Ehefrau ihre Träume – nämlich ihrer ursprünglichen Arbeit als Lektorin nachzugehen – durch sein Verschulden in der Zukunft aufgeben musste. In meiner Kategorisierung entspricht dies dem Typ C – der Ehemann und die Ehefrau arbeiten, allerdings ist die Ehefrau zusätzlich noch mit dem Haushalt belastet – oder dem Typ D – beide Partner arbeiten und teilen sich die Hausarbeit (in der Serie wird nur auf die Berufstätigkeit der Frau verwiesen, nicht darauf, ob sie alleine in den Haushalt eingebunden ist). Die Botschaft, die dieses *dorama* an den Zuschauer richtet, lautet ganz klar, dass Typ A nicht erwünschenswert und zufriedenstellend für beide Ehepartner ist und Typ C (oder Typ D) ein besseres Lebensmodell darstellt.

Während der Kategorie D kein einziges Paar eindeutig zuzuordnen ist, ist das zweithäufigste Modell Typ C, was eine Doppelbelastung von Arbeit und

Haushalt/Familie der weiblichen Hauptfigur beinhaltet. In zwei Serien der Sparte „Familie“ („Second virgin“, „Gold“) findet sich die Protagonistin in dieser Situation wieder. Sowohl in „Second virgin“ als auch in „Gold“ zweifeln die Frauen nicht an ihrer Rolle und der damit verbundenen Mehrarbeit oder zeigen Unzufriedenheit. Nur ein *terebi dorama* ist dabei der Kategorie B – der Ehemann geht einer Arbeit außerhalb nach, die Ehefrau ist Teilzeit angestellt und kümmert sich um den Haushalt und die Familie – zuzuordnen. Es handelt sich dabei um die Familienserie „Dōsōkai“, in der die Hauptfigur allerdings als unzufrieden mit ihrem Leben dargestellt wird. Berücksichtigt man die Zufriedenheit der Protagonistinnen mit ihrer Lebenssituation und die Entwicklung der Lebensmodelle im Laufe der Serien, so ergibt sich das Bild, dass offenbar Typ C als ideale Paarkonstellation erachtet wird. In diesem Punkt spiegelt dies aktuelle Verhältnisse wider, wie bereits in Kapitel drei (Seite 36 und folgende) beschrieben.

#### 4.2.3. Die Beschäftigungsverhältnisse der Protagonistinnen

In allen analysierten *terebi dorama* ist die Hauptfigur zumindest zeitweise berufstätig – auf die reine Darstellung einer Vollzeithausfrau wird verzichtet. Drei Serien porträtieren eine Figur mit einer Teilzeitarbeit – in „Mother“ ist dies eine Lehrerin, die sich nach ihrer gut gemeinten Entführung eines Kindes gezwungen sieht, einem Teilzeitjob als Reinigungskraft nachzugehen, um sich besser um das Kind kümmern zu können. Auch „Dōsōkai“ verknüpft das Vorhandensein von Kindern mit der Notwendigkeit für die Frauenfigur, einer Teilzeitarbeit nachzugehen. Hier ist die Protagonistin nur halbtags angestellt, damit sie sich um den Haushalt und die Familie (kleinere Kinder und Ehemann) kümmern kann. Beide Serien sind dem Genre „Familie“ zuzuordnen. In „Natsu no koi wa nijiiro ni kagayaku“ – eine Serie der Sparte „Liebe“ – geht die Heldin, die Mutter eines Kindes im Grundschulalter ist, einer Teilzeitarbeit in einer Schauspielagentur nach, was allerdings ungewöhnlich für Serien dieser Kategorie ist. Weitere drei Serien – „Guilty. Akuma to keiyaku shita onna“, „Nagareboshi“ und „Tenshi no wakemae“ – vertreten das Schema „reguläre Arbeitsverhältnisse, aber ohne Karriereaussichten/Karrierewünsche“. Während in „Guilty. Akuma to keiyaku shita onna“ die Protagonistin durch die ganze Serie hindurch einer Arbeit als Hundepflegerin nachgeht, so ist die Hauptfigur in „Nagareboshi“ zuerst als Erotikmasseurin tätig und nach ihrer Kündigung arbeitet sie

in einem Geschäft, das Aquarien und Fische verkauft. In „Tenshi no wakemae“ ist die Hauptfigur zuerst arbeitslos und beginnt dann als Einweiserin im Straßenverkehr. Dieser Arbeit geht sie fast in der gesamten Serie nach, bis sie sich als Kochlehrerin und im Cateringbereich selbständig macht. Sie macht somit einen Wandel von einer regulären Arbeit ohne Karriereaussichten zu einer in einem Angestelltenverhältnis stehenden und dann selbstständigen Teilzeitarbeit durch. Interessant ist, dass dies an dem Punkt geschieht, an dem auch ihr Freund mit seinem Sohn zu ihr zurückkehrt und die Familie somit wieder vereint ist. Auch hier scheint für die Frauenfigur Familie usw. mit Teilzeitarbeit vereinbar zu sein.

Die restlichen 13 Serien (drei aus der Sparte „Liebe“, eine aus der Kategorie „Familie“ und neun aus dem Bereich „Arbeit“) und damit der Großteil aller analysierten *terebi dorama* arbeiten mit dem Modell „Vollzeit mit Karrierewunsch/Aussichten“. Alle *terebi dorama*, die sich hauptsächlich mit der Arbeitskarriere einer Frau beschäftigen, somit der Sparte „Arbeit“ angehören, porträtieren nur Frauen, die den als *sōgōshoku* (siehe dazu auch Seite 29) bekannten Karrierepfad beschreiten; irreguläre Formen der weiblichen Erwerbstätigkeit sind hier nicht Gegenstand der Darstellung. Auffallend ist dabei die Tendenz, dass die Protagonistin in Berufsverhältnissen gezeigt wird, die mit der Polizei oder Ermittlungsarbeit zu tun haben. In vier Serien hat die Hauptfigur bei der Polizei eine Position inne – sei es als Profilerin oder als Gerichtsmedizinerin. In weiteren zwei Serien agiert sie als Ermittlerin bei der Steuerbehörde und in einem anderen *dorama* als Reporterin, die Fälle aufdeckt. Ausnahmen bilden dabei „Magerarenai onna“, in der die Hauptfigur zuerst Teilzeit arbeitet, um nebenher für das juristische Staatsexamen zu lernen und die letztlich als Anwältin angestellt wird, und „Nakanai to kimeta hi“, in der die Protagonistin Büroangestellte in einem großen Konzern ist. Im Großteil der Serien der Kategorie „Arbeit“ jedoch ist die Heldin an einem von Männern dominierten Arbeitsplatz zu sehen. Anders verhält es sich bei den *dorama* der Sparte „Liebe“, die Protagonistinnen in einem Vollzeitjob mit Karriereaussichten thematisieren: Zwei der Figuren („Second virgin“, „Jūnen saki mo kimi ni koi shite“) sind als Lektorinnen tätig und eine als Lehrerin in einer Oberstufe. Alle drei Frauen agieren in einem Arbeitsumfeld, das ein ausgeglichenes Geschlechterverhältnis in der Serie aufweist, und sind mit einer Arbeit betraut, die als weiblicher konnotiert gilt als die der Frauen in den Arbeitsserien.

Als vom allgemeinen Schema der Familienserien abweichend stellt sich hier „Gold“ dar: Die Hauptfigur ist Chefin des Konzerns ihres Vaters und hat damit eine weitaus höhere Position inne als die anderen Frauen in *terebi dorama* mit dem gleichen Hauptschwerpunkt „Familie“. Obwohl mit dieser Anstellung ein hohes Maß an Arbeitsaufwand verbunden ist und dieser sich durch eine Beförderung der Hauptfigur im Laufe der Serie eigentlich noch vergrößern sollte, findet diese dennoch Zeit, das Olympiatraining ihrer Kinder immer wieder untermits zu beaufsichtigen (somit für ihre Kinder zu sorgen) und abends für die ganze Familie zu kochen. Im Kochen für die Familie/Kinder und der Sorge um diese ist allerdings der Zusammenhang zu Serien der gleichen Kategorie wieder hergestellt.

#### 4.2.4. Das Thema „Liebe“ in den *terebi dorama*

Wie mit dem Thema „Liebe“ in Fernsehserien umgegangen wird, ist vom jeweiligen Schwerpunkt der Serie abhängig, und nicht in allen analysierten *terebi dorama* wird diese Thematik überhaupt behandelt. In Liebesserien steht – wie nicht anders zu erwarten – die Liebe natürlich im Zentrum. Dementsprechend sind die dargestellten Beziehungen ernster Natur und haben das Potential, zu einer Verlobung oder Heirat zu führen. Nur in einem *dorama* wird eine Beziehung in Form einer flüchtigen Verliebtheit/Liebe thematisiert; diese wird aber vom ernsthaften Interesse der Protagonistin an einer anderen männlichen Hauptfigur überlagert – dieses Interesse bildet auch den Hauptschwerpunkt der Serie. „Second virgin“ macht die Liebesbeziehung einer Frau mit einem verheirateten Mann zum Gegenstand – aber auch hier resultiert diese Affäre in einer ernsthaften Beziehung.

Anders ist dies bei den Familienserien: Hier werden Beziehungen thematisiert, die sich bereits auf der Ebene einer Ehe oder im Stadium kurz davor befinden. In der Kategorie „Familie“ ist auch ein *dorama* vertreten, das Liebesbeziehungen zwischen zwei Hauptfiguren behandelt, die jeweils verheiratet sind und ihrerseits Kinder haben. Auffallend ist bei Beziehungen, die durch einen Ehebruch zustande gekommen sind, dass dies in der Regel mit dem Tod eines oder beider Partner bestraft wird. Somit wird an die Zuschauer die Botschaft weitergegeben, dass es nicht tolerierbar ist, den Ehepartner zu betrügen. In „Second virgin“ wird der Geliebte der Hauptfigur (und der Noch-Ehemann der Nachbarin) von Männern der chinesischen Mafia erschossen,

nachdem er in illegale Geschäfte verwickelt war („Second virgin“ Episode 1, Episode 10), und in „Dōsōkai“ sterben gleich drei Figuren, die Ehebruch begangen haben. Einzig das Hauptfigurenpaar fällt nicht dem Tod zum Opfer, muss aber am Ende ein Leben in Reue führen und kann nicht zusammen sein, solange ihre Entscheidung, die Familie für den Geliebten zu verlassen, nicht akzeptiert wird. Die Liebe, die in „Guilty. Akuma to keiyaku shita onna“ unter widrigen Umständen zustandekommt<sup>9</sup> wird gleichermaßen am Ende mit dem Tod der Protagonistin bestraft.

Erwartungsgemäß wird das Thema „Liebe“ in Fernsehserien der Kategorie „Arbeit“ wenig verarbeitet. In den drei Serien, in denen dieses Thema angesprochen wird, sind dies alles vorübergehende Beziehungen, die schnell wieder vergehen bzw. eine kurze Verliebtheit. Obwohl in „Magerarenai onna“ die Hauptfigur fünf Heiratsanträge gestellt bekommt, weist sie diese alle zurück und entscheidet sich am Ende der Serie gegen jede Form einer Partnerschaft. Noch weniger Aufmerksamkeit wird der Thematik in „Ōgon no buta“ gewidmet: Ein männlicher Arbeitskollege bringt der Protagonistin Sympathien entgegen – sie ignoriert seine Verliebtheit aber bzw. weist ihn ab. Und in „Nakanai to kimeta hi“ ist die Hauptfigur in einen Arbeitskollegen verliebt, gibt diesen aber auf, als dieser sich für ihre Freundin/Rivalin interessiert.

### 4.3. Eine Fernsehanalyse anhand von drei Fallbeispielen

Ich habe eingangs erwähnt, dass ich davon ausgehe, dass je nach Thema der Fernsehserie ein anderes Frauenbild gezeichnet wird. In den folgenden Kapiteln werde ich nun gesondert nach dem jeweiligen Genre der Serie auf verschiedene Aspekte in der Darstellung von Frauen eingehen und die Besonderheiten der themenspezifischen Frauenbilder, die dem Zuschauer übermittelt werden, herausarbeiten.

#### 4.3.1. „Natsu no koi wa nijiiro ni kagayaku“ oder Frauen in Liebesserien

In diesem Kapitel wird eine Fernsehanalyse anhand des *renzoku terebi dorama* „Natsu no koi wa nijiiro ni kagayaku“, das mit „Eine Sommerromanze leuchtet regenbogenfarben“ zu übersetzen ist, vorgenommen.

---

<sup>9</sup> Die weibliche Hauptfigur nimmt Rache an den Menschen, die dafür sorgten, dass sie in Haft für einen nicht begangenen Mord genommen wurde und lernt dabei den sie fahndenden Polizisten kennen und lieben.

Die Hauptfigur in „Natsu no koi wa nijiiro ni kagayaku“ – mit Namen Kitamura Shiori – ist 30 Jahre alt und aufgrund des Todes ihres Ehemannes Witwe und alleinerziehende Mutter. Sie erhält ein lukratives Jobangebot, zieht vom Land nach Tōkyō und arbeitet dort in der gleichen Schauspielagentur im Büro, in der auch ihr männlicher Gegenpart, Kusunoki Taiga, als wenig erfolgreicher Schauspieler unter Vertrag steht. Im Fokus der Serie liegt die sich entwickelnde Liebe zwischen Shiori und dem um vier Jahre jüngeren Taiga. Gleichzeitig wird aber auch das Arbeits- und Familienleben der beiden, welches auf verschiedene Arten und Weisen miteinander verbunden ist, beleuchtet.



Abb. 8: Kitamura Shiori

Quelle: <http://imageshack.us/f/17/shiori.jpg/> (22. Mai 2012)

Mit einem durchschnittlichen Zuschaueranteil von 12,3% im Raum Kantō (Video Research Ltd., zitiert auf Asian Wiki 2012) verzeichnet „Natsu no koi wa nijiiro ni kagayaku“ zusammen mit „Guilty. Akuma to keiyaku shita onna“ die höchste Quote unter den *terebi dorama* in der Sparte „Liebe“ und war bei einer durchschnittlichen Quote (aller *dorama* der Kategorie „Liebe“) von 10,58% beliebter bei den Zuschauern als andere Serien.

Shiori liegt mit ihrem Alter von 30 Jahren genau im Durchschnitt – die Heldin in Liebeserien ist zwischen 25 und 45 Jahren alt. Dabei handelt es sich genau um die Lebensphase, in der Frauen in Japan heiraten und Kinder gebären sollten (siehe Kapitel 3). Einzig „Second virgin“ fällt hier aus dem Rahmen, wie der Titel schon anspielt: Die Hauptfigur ist 45 Jahre alt. „Second virgin“ ist auch die einzige Serie, in der die Protagonistin damit argumentiert, zu alt für eine Liebesbeziehung zu sein, während weder in „Natsu no koi wa nijiiro ni kagayaku“ noch in den anderen Serien das Alter in Verbindung mit Liebe angesprochen wird. Wie ich in Kapitel drei bereits

erwähnt habe, ist das durchschnittliche Alter der ersten Eheschließung für Frauen in Japan auf 28,8 Jahre gestiegen. Somit befindet sich Shiori leicht über diesem Durchschnitt – ihre „Normalität“ wird aber gewahrt durch die Tatsache, dass sie als Witwe auftritt, die in einem jüngeren Alter geheiratet und bereits eine Tochter zur die Welt gebracht hat, also somit ihre „Funktion“ als Frau bereits erfüllt hat.

Shiori ist schlank und hat schulterlanges, glattes Haar. Ihr Haar ist dabei nicht schwarz, sondern dunkelbraun gefärbt. Bis auf „Second virgin“ sind alle Titelheldinnen mit dunkelbraun gefärbtem Haar und nicht mit ihrer Naturhaarfarbe zu sehen. Bei der Haarlänge lässt sich zwar eine Tendenz zu längerem (schulterlangem) Haar feststellen, die Struktur spielt dabei allerdings keine Rolle. Der Einsatz von Make-up ist spärlich – Shiori wird in keiner einzigen Szene als stark geschminkt gezeigt. Dies verdeutlicht ihre Natürlichkeit. Ihre Kleidung unterstützt dieses Bild von Natürlichkeit und Authentizität, indem auf Einsatz von allzu grellen Farben oder auf aufreizende Schnitte verzichtet wird und Shiori zwar modisch, aber dennoch dezent in viel Weiß gekleidet ist.

Charakterlich gesehen ist Shiori nicht nur frech, sondern auch sehr direkt. Ohne etwas zu beschönigen sagt sie Taiga (auch vor anderen Personen) immer wieder auf mitunter recht strenge Art und Weise, was sie von ihm denkt und was sie von seinen Entscheidungen bezüglich seines Lebensstils hält. Damit stürzt sie ihn immer wieder in Selbstzweifel, die ihn letztlich durch die Serie hindurch seine Arbeitsweise überdenken lassen. Auch ihr fremden Personen kann sie direkt ihre Meinung sagen. Als in Episode zwei eine in der Agentur angestellte Schauspielerin, um die sich Shiori kümmern soll, sexuell belästigt wird, will Shiori diese lautstark verteidigen, wird dann aber von dieser aufgehalten (Episode 2).

Durch ihre offene Art und ihre schnelle Auffassungsgabe wird sie am Arbeitsplatz rasch integriert und kann schnell ihren Rhythmus finden. Die ihr aufgetragene Arbeit verrichtet sie zügig, und alsbald übernimmt sie die Arbeiten anderer. Dass sie zur vollsten Zufriedenheit ihres Chefs arbeitet, davon zeugen die Worte ihres Vorgesetzten, der sie für ihre gute Arbeit lobt (Episode 2). Wiederholt schafft sie es, ihre sich in der gleichen Arbeitsposition befindenden Kollegen zur Arbeit zu motivieren, und in der Mittagspause bereitet sie für diese immer ein *bentō* gegen einen geringen Betrag zu.

Shiori wird als Kämpfernatur, die sämtliche Kräfte aufwendet, um alle mit ihrem Kind, ihrer Arbeit und ihrem Haushalt verbundenen Dinge selbstständig zu erledigen, dargestellt. Gleichzeitig versucht sie, ohne Hilfe anderer mit dem Verlust ihres Ehemannes, der bei einem Erdbeben ums Leben gekommen ist, zurecht zu kommen. Dass sie dabei oft an ihre Grenzen geht, verdeutlichen die zahlreichen Szenen, in denen sie weinend zu sehen ist (Episode 1, Episode 4, Episode 7). Überhaupt wird die Protagonistin als emotional charakterisiert: Neben ihrem Weinen wird sie nicht selten als aufbrausend gegenüber Taiga gezeigt. Ihr häufiges Lächeln und ihre Fröhlichkeit unterstützen diesen Eindruck, es mit einer emotional breit gefächerten Figur zu tun haben.

Die starke Verbundenheit und Treue gegenüber ihrem verstorbenen Ehemann stellt einen anderen Aspekt von Shioris Charakter dar. Obwohl der Tod ihres Gatten bereits acht Jahre her ist, hält sie diesem die Treue, indem sie sich sehr lange Taiga gegenüber versperrt mit dem Argument, dass sie nie wieder jemanden anderen lieben werde.

Weitere Wesenszüge sind Shioris Höflichkeit und ihre guten Manieren. Während sie sich gegenüber Taiga leger im Wortlaut gibt, obwohl sie diesen in einer höflichen Form ansprechen sollte, da er schon länger in der Agentur angestellt ist als sie, benutzt sie gegenüber ihren anderen Kollegen und Mitmenschen höfliche Umgangsformen. Taiga selbst weist auf Shioris gute Manieren hin, indem er bewundert, wie sie ihre Essenstäbchen korrekt hält (Episode 5). Und auch als Shiori bei Taiga und dessen wohlhabender Familie zum Essen eingeladen ist, bringt sie eine Kleinigkeit mit und bietet ihm dann an, beim Kochen zu helfen, als sie bemerkt, dass die Frau, die ursprünglich das Abendessen für die Familie zubereiten sollte, verhindert ist (Episode 5).

Shiori erscheint also nicht nur als starke Persönlichkeit mit einem eigenen Willen und viel Lebensenergie, die hart und fleißig arbeitet, sondern auch als betont weibliche Figur, die das Arbeitsklima am Arbeitsplatz durch Essenszubereitung und Motivierung ihrer Kollegen verbessert, nicht viel von Technik versteht und emotional handelt. Bei allen Serien der Sparte „Liebe“ sind eine starke Persönlichkeit und ein gesundes Selbstbewusstsein charakteristisch für die Hauptfiguren. Der Mut, dem selbst gewählten Weg zu folgen und sich nicht von den anderen Figuren davon abbringen zu lassen, ist allen Protagonistinnen gemein, sei es nun in „Jūnen saki mo

kimi ni koi shite“, in der die Heldin sich trotzdem mit ihrem zukünftigen Ehemann verabredet, obwohl sie ihr Ehemann aus der Zukunft inständig darum bittet, dies nicht zu tun, oder sei es in „Guilty. Akuma to keiyaku shita onna“, in der die Hauptfigur ihre Peiniger ermordet und schließlich Selbstmord begeht, trotz aller Versuche ihres Geliebten, sie von der Sinnlosigkeit ihrer Taten zu überzeugen.

Die Familie, in der Shiori lebt, ist sehr klein – sie besteht aus ihrer sechs Jahre alten Tochter Umi und den Schwiegereltern bzw. der Großmutter, der Schwester und dem Bruder ihres verstorbenen Ehemannes, die allerdings in Fukuoka getrennt von ihr leben. Ihre eigenen Eltern oder etwaige Geschwister kommen in der Serie nicht vor. Shiori ist somit eine Witwe und *shinguru mazā* [= alleinerziehende Mutter]. Hier findet sich die in den von mir analysierten *dorama* häufig gewählte Konstellation von Mutter und Tochter und deren inniges Verhältnis zueinander wieder. Während Shiori bereit ist, sich für ihre Tochter aufzuopfern und alles für deren Wohlergehen zu tun, lehnt sie die Angebote ab, bei den Eltern ihres verstorbenen Mannes zu wohnen und sich somit von diesen unterstützen zu lassen. Ihr Dasein als alleinerziehende Mutter und das damit verbundene Leben an der Armutsgrenze ist selbst gewählt. Ausdruck dieses bescheidenen Lebens ist die kleine Zwei-Zimmer-Wohnung der Hauptfigur. Auch mit Aussagen, wie in Episode zwei zum Beispiel, akzentuiert Shiori ihre Zugehörigkeit zur unteren Mittelschicht. So lädt sie Taiga nicht bei sich zum Essen ein mit der Begründung: „Für den reichen Jungen gibt es hier kein Essen“ – wohl wissend, dass dieser, anders als sie selbst, aus einer reichen Familie stammt (Episode 2). Dass die Heldin der Serie aus der unteren Mittelschicht kommt, ist auch bei den anderen *terebi dorama* mit dem gleichen Schwerpunkt der Fall – sowohl in „Jūnen saki mo kimi ni koi shite“ als auch in „Guilty. Akuma to keiyaku shita onna“ ist die Protagonistin als Person porträtiert, die zwar genug Geld hat, um zumindest einem Leben ohne staatliche Unterstützung nachzugehen, sich aber keine Luxusgüter leisten kann. Hier fällt „Second virgin“ aus dem Rahmen damit, dass die weibliche Hauptfigur eindeutig der reichen Schicht zuzuordnen ist. Diese lebt alleine in einem großen, modern eingerichteten Haus. Und obwohl sie ein Leben im Luxus führt, ist ihre Beziehung zu ihrem Sohn schlecht: Dieser besucht sie nur, um sich Geld von ihr zu nehmen.

Shioris Opferbereitschaft für Umi geht so weit, dass sie sogar die Beziehung zu Taiga beendet und diese erst wieder zulässt, als ihre Tochter damit einverstanden

ist (Episode 10). Die Protagonistin wird somit in erster Linie als Mutter skizziert, die das Wohl ihres Kindes über ihre eigenen Bedürfnisse stellt. In dieser sozialen Rolle ist sie am häufigsten zu sehen. Darauf folgt das Interaktionsverhältnis mit Taiga, das einen sehr großen Teil der Darstellung einnimmt und überlappend zwischen Arbeit und Privatleben gestaltet ist. Als andere Kreise, in denen Shiori jeweils in Beziehung zu anderen Figuren tritt, werden ihr Arbeitsplatz, die Schule Umis und die Familie Taigas skizziert. Während sie in der Agentur ihren sozialen Rollen als Arbeitskraft, Untergebene und Kollegin nachgeht, kommt es zu einer Vermischung von Arbeitsplatz mit privatem Feld. So bringt Shiori nicht nur Umi zum Mittagessen mit in die Agentur, sondern Taiga ist gleichzeitig der Sohn des verstorbenen Schauspielers Kusunoki Kotarō, von dem Shiori bereits vor ihrer Anstellung in der Agentur ein großer Fan war. Gleichermaßen überlappen auch die anderen Bereiche – Umis Klassenvorstand ist gleichzeitig der ältere Bruder Taigas, der sich wiederum in Shiori verliebt und diese bei sich zuhause (das auch das Zuhause Taigas ist) antrifft. Anzumerken ist, dass die dominanten Interaktionsverhältnisse nicht von Macht und Herrschaft gekennzeichnet sind.

Die Hauptfigur ist als Büroangestellte tätig und verdient dabei mehr als ihr männlicher Gegenpart, der in der gleichen Agentur als Schauspieler angestellt ist und von dem seitens seines Vorgesetzten erwartet wird, dass er mit 20 000 Yen<sup>10</sup> im Monat leben kann (letztlich ist er also auf die Unterstützung seiner Familie angewiesen). Bei Shioris Anstellung handelt es sich hierbei um eine Teilzeitarbeit, wie diese selbst in Episode zwei erwähnt (Episode 2). Auf die Schulbildung der Protagonistin wird nicht eingegangen, nur auf ihre vorherige Teilzeit-Anstellung, bei der sie gekündigt wurde und bei der sie weniger Zeit für ihre Tochter hatte als bei ihrer jetzigen Tätigkeit (Episode 5). Bei ihrem Vorgesetzten handelt es sich um einen Mann, wie dies auch bei „Sunao ni narenakute“ und „Second virgin“ der Fall ist. Das überdurchschnittlich gute Verhältnis zu dem Vorgesetzten oder der Vorgesetzten ist ein wesentliches Merkmal aller Serien der Kategorie „Liebe“. Während Shiori in „Natsu no koi wa nijiiro ni kagayaku“ für ihre Mitarbeiter und auch für ihren Chef jeden Tag Mittagessen mitbringt und mit diesem fast schon ein freundschaftliches Verhältnis hat, so sind in „Second virgin“ die Hauptfigur und ihr Vorgesetzter auch außerhalb ihres Arbeitsverhältnisses Freunde. Die Chefin der Hauptfigur in „Jūnen saki mo kimi ni koi shite“ berät diese sogar bezüglich ihres Privatlebens, und in

---

<sup>10</sup> Umgerechnet rund 188 Euro (Stand 11.4.2012)

„Guilty. Akuma to keiyaku shita onna“ ist die Besitzerin des Hundesalons, in dem die Protagonistin arbeitet, eine ihrer wenigen Bezugspersonen und sorgt sich um sie. Zusätzlich zu dem guten Verhältnis der Protagonistin mit ihrem Vorgesetzten sind Probleme am Arbeitsplatz weniger gegeben, und die Heldin hat fast ausschließlich Konflikte auf der Ebene ihrer Beziehung zu ihrem Partner oder in der Familie auszutragen.

Wie Ito Mamoru in seiner Analyse zu Frauenbildern in *terebi dorama* bereits gezeigt hat, ist der weiblichen Hauptfigur meist eine kontrastierende Nebenfigur zur Seite gestellt (Ito 2004:29). In „Natsu no koi wa nijiiro ni kagayaku“ ist dies die in der gleichen Agentur als Schauspielerin unter Vertrag genommene Miyase Sakura, die im Laufe der Serie als ernst zu nehmende Gegnerin Shioris im Kampf um die Gunst Taigas auftritt. Sie ist jünger als die Hauptfigur und vertritt einen feminineren und noch modischeren Kleidungsstil als Shiori – sie trägt fast nur Röcke und Kleider mit Blumenmuster und Rüschen, während Shiori nur in Hosen ohne Verzierungen oder Applikationen zu sehen ist. Im Gegensatz zur Hauptfigur ist sie geschminkt und trägt Ohrringe – hiermit wird das natürliche Aussehen Shioris verstärkt. Sakura ist eine weitaus unumgänglichere Persönlichkeit als Shiori dies ist, das heißt, sie stellt nicht nur Forderungen an ihren Chef sondern beschwert sich auch über ihre Mitarbeiter, trägt somit zu einer Verschlechterung des Arbeitsklimas bei, da sie zuerst an sich selbst und ihre Bedürfnisse denkt. Diese selbstsüchtige Art wird kontrastiert mit der gegenteiligen Einstellung der Protagonistin, die zuerst an das Wohl der Personen in ihrer Umgebung denkt. Andererseits ist sie in Momenten zu sehen, in denen sie Kritik und sogar sexuelle Belästigung ohne Widerworte entgegennimmt zum Wohle ihrer Karriere als Schauspielerin. Ihr ist es nicht zuwider, ihren Stolz zurück zu stellen und Opfer für ihre Arbeit zu bringen. Das ist auch die Charaktereigenschaft, mit der sich Shiori identifizieren kann. Somit wird die Opferbereitschaft Shioris durch die Darstellung Sakuras und die Identifizierung mit dieser noch betont. Sowohl in „Jūnen saki mo kimi ni koi shite“ und „Guilty. Akuma to keiyaku shita onna“ als auch in „Sunao ni narenakute“ und „Second virgin“ bedienen sich der Methode, eine weibliche Nebenfigur zur stärkeren Betonung der Persönlichkeit der Heldin zu verwenden. Was all diesen Nebenfiguren dabei gemein ist, ist ihre betont feminine äußere Erscheinung (Kleidung, Haare, Make-Up). In „Sunao ni narenakute“ wirkt die Protagonistin mit ihren kurzen Haaren und ihrer Garderobe, die zum Großteil (ähnlich der Shioris) aus Hosen besteht, neben ihrer Freundin burschikos. Dieses Image wird

verstärkt durch die Karriereorientierung der Hauptfigur einerseits und die Schwerpunktsetzung auf eine Familienplanung der Nebenfigur andererseits. Noch deutlicher dargestellt ist dies in der Serie „Second virgin“, in der sich die Nebenfigur sogar trotz ihres gehobenen Alters sehr modisch und nicht unbedingt ihrem Alter entsprechend kleidet und eindeutig der Beziehung und Familie den Vortritt gibt, während die Heldin die Arbeit vorzieht. In „Jūnen saki mo kimi ni koi shite“ differenziert sich die Nebenfigur zwar nicht durch ihr Äußeres, dafür aber durch ihren Lebensentwurf und ihren Charakter: Während die Hauptfigur bis zur Pension durcharbeiten möchte und notfalls ihren Freund finanziell unterstützen würde, so beabsichtigt deren Freundin nach der Heirat zu kündigen. Auch als beide bei einem wissenschaftlichen Experiment als Zuschauer teil nehmen, ist die Hauptfigur begeistert und interessiert, während sich die Nebenfigur langweilt.

Shiori aus „Natsu no koi wa nijiiro ni kagayaku“ wird Taiga als kontrastierende männliche Figur gegenübergestellt. In Liebesserien generell ist der jeweilige Geliebte die Figur, die am meisten Potential für eine Kontrastierung der Heldin bereit hält. Das Geschlechterverhältnis in „Natsu no koi wa nijiiro ni kagayaku“ ist dabei ausgeglichen; sowohl am Arbeitsplatz als auch in den anderen dargestellten sozialen Feldern sind gleichermaßen Frauen sowie Männer tätig. Als Bruch mit der Repräsentation der Geschlechter sind hier das Alter und das Einkommen der männlichen Protagonisten zu erwähnen. Taiga verdient nicht nur weniger als Shiori – was auch Thema ist in „Jūnen saki mo kimi ni koi shite“ und „Second virgin“ – sondern ist auch um vier Jahre jünger als diese. In der Mehrheit der Serien, die der Sparte „Liebe“ zuzuordnen sind, ist der Partner jünger, in „Second virgin“ beträgt der Altersunterschied sogar 17 Jahre. Die Arbeit, der der männliche Gegenpart nachgeht, ist bei vier von fünf Serien ein Beruf mit irregulären Arbeitszeiten und keine Büroarbeit. Im Fall „Natsu no koi wa nijiiro ni kagayaku“ ist Taiga Schauspieler, der immer nur dann aktiv arbeitet, wenn er für das Fernsehen engagiert wird, und im Laufe der Serie – weil sein Chef ihm ins Gewissen redet – eine Teilzeitarbeit als Eisverkäufer annimmt, um gegebenenfalls für Shiori und ihre Tochter sorgen zu können. Einzig in „Guilty. Akuma to keiyaku shita onna“ ist der Geliebte der Hauptfigur in einem Arbeitsverhältnis tätig, bei dem er mehr verdient als sie – da er Polizist ist, sind seine Arbeitszeiten jedoch flexibel.

Wie lernt sich das Paar nun kennen? Überraschenderweise sind alle ersten Begegnungen zufälliger Natur. Als bestes Beispiel dafür dienen Shiori und Taiga, die sich weit abseits von Tōkyō im Wald treffen, als Taiga mit seinem Fallschirm in einem Baumwipfel hängen bleibt und Shiori, die zufällig vorbei geht, ihn rettet. Der weitere Verlauf ihrer Beziehung verläuft klassisch: In der Agentur lernen sich Shiori und Taiga besser kennen, und Taiga hilft ihr bereits nach kurzer Zeit zuhause beim Aufbau eines Elektrogeräts, während es bei Shiori etwas länger dauert, bis sie auch kleine Gefälligkeiten zurückgibt. Insgesamt erreichen Shiori und Taiga bis zum Ende der Serie Stufe drei des 6-Phasen-Modells (Seite 41-42). Das heißt, die beiden haben Verabredungen (Shiori geht ins Theater, um Taiga bei seiner Aufführung zuzusehen), und es kommt zu Küssen. Sexuelle Handlungen sind nicht Gegenstand einer Darstellung, genauso wenig wie das Paar gemeinsam über eine Ehe spricht oder diese in Erwägung zieht. Das heißt aber nicht, dass die Ehe grundsätzlich nicht thematisiert wird – die Mutter Taigas sowie auch der ältere Bruder, der zugleich auch der für Umi zuständige Lehrer ist, sprechen in Zusammenhang mit Shiori von Heirat. Auch wenn es bis kurz vor dem Ende der letzten Folge so aussieht, als würden Shiori und Taiga getrennte Wege gehen aufgrund der Einwände Umis, so kommen sie letztlich doch zusammen, nachdem Umi sich entschließt, Taiga zu akzeptieren. In „Guilty. Akuma to keiyaku shita onna“ erreicht das Paar gleichwohl die dritte Stufe, bevor sich die Protagonistin schließlich vergiftet und stirbt. Bei den anderen Serien ist die Stufe, die die Beziehung erreicht, sehr unterschiedlich: In „Sunao ni narenakute“ befinden sich die zwei Hauptfiguren am Ende zwischen Stufe zwei und drei, indem zwar klar gemacht wird, dass sie sich füreinander entschieden haben, aber der weitere Verlauf der Beziehung nicht gezeigt wird. „Second virgin“ bewegt sich, obwohl es keine Eheschließung gibt, auf Stufe sechs, da das Beziehungsverhältnis der Protagonisten dem eines verheirateten Paares gleich ist. Der Mann verlässt seine Ehefrau, um gemeinsam mit der Hauptfigur in einem neuen Haus zu wohnen. Einzig „Jūnen saki mo kimi ni koi shite“ porträtiert eine Beziehung, die in einer Ehe resultiert. Wie im vorherigen Kapitel schon erwähnt, finden nur Paare, bei denen die weibliche Hauptfigur kein gesellschaftlich nicht akzeptiertes Verhalten wie Ehebruch oder Mord zeigt, am Ende zueinander. Gesellschaftlich nicht tolerierte Handlungen finden sich in zwei Serien der Sparte „Liebe“ – „Second virgin“ und „Guilty. Akuma to keiyaku shita onna“. Beide Heldinnen werden am Ende mit dem Tod und dem damit verbundenen Ende der gesellschaftlich nicht akzeptierten

Beziehung bestraft. Es kristallisiert sich also die Botschaft aus diesen *terebi dorama* heraus, dass jede Frau einen Partner – der für ihr seelisches Wohlergehen sorgt – braucht, solange dies nicht mit moralischen Vorstellungen in Konflikt gerät. Da die Frauen am Ende ihre Arbeit nie zugunsten ihres Partners aufgeben und ihrem gewählten Lebenskonzept treu bleiben, wird eine ökonomische Unabhängigkeit und Selbstständigkeit der Frauen, vor allem außerhalb der häuslichen Sphäre, als positiv dargestellt. Gleichzeitig ist die Familie im Gegensatz zu den Punkten „Liebe und Partnerschaft“ bzw. „Arbeit und Selbstverwirklichung“ an oberster Stelle gereiht – sie hat somit die höchste Priorität, wie auch die Entscheidung Shioris zugunsten ihrer Tochter und gegen ihre Liebe zu Taiga verdeutlicht.

Das Frauenbild, das „Natsu no koi wa nijiiro ni kagayaku“ im Speziellen und die anderen Serien der Kategorie „Liebe“ gleichermaßen zeichnen, ist das einer willensstarken Heldin, die wirtschaftlich unabhängig ist und ihr Leben alleine im Griff hat, aber einen Mann – statt zur ökonomischen – zur emotionalen Unterstützung braucht.

#### 4.3.2. „Tenshi no wakemae“ oder Frauen in Familienserien

„Tenshi no wakemae“ geht in fünf Episoden der Geschichte der 35-jährigen Sakashita Kurumi nach, die von ihrem Freund, Kitamura Kazuya, kurz vor ihrem Umzug in ein Haus und einer Heirat mit eben diesem verlassen wird. Im Laufe der Serie wird gezeigt, wie Kurumi eine Arbeit als Einweiserin im Straßenverkehr annimmt (da sie ihre vorige Arbeit aufgrund der bevorstehenden Ehe gekündigt hatte), ihr Talent als Köchin auslebt und somit wieder finanziell auf die Beine kommt beziehungsweise selbstständig wird. Als bald zieht auch der Sohn im Mittelschulalter aus erster Ehe ihres abtrünnigen Freundes bei ihr ein. Am Ende kehrt ihr Freund zu ihr zurück, und sie leben zu dritt in Kurumis Wohnung.



Abb. 9: Sakashita Kurumi

Quelle: <http://www.nhk.or.jp/drama/wakemae/> (22. Mai 2012)

Mit einer Zuschauerquote von 6,8% im Raum Kantō (Video Research Ltd., zitiert auf Asian Wiki 2012) ist diese Serie das *terebi drama* mit dem geringsten Zuschaueranteil unter den Serien mit dem Topos „Familie“, gleichzeitig jedoch am repräsentativsten für diese Gruppe. Das populärste *dorama* dieser Sparte ist „Dōsōkai“ mit einer Quote von 14,51%.

Das Alter Kurumis – 35 Jahre – entspricht dem durchschnittlichen Alter der Heldinnen in Familienserien. Auch die Protagonistin in „Mother“ ist 35 Jahre alt. Am ältesten ist die weibliche Hauptfigur in „Dōsōkai“ mit 45 Jahren, am jüngsten die Hauptfigur in „Nagareboshi“ mit 26 Jahren. In Familienserien beträgt das Altersspektrum wie in Liebesserien zwischen 25 und 45 Jahren. Kurumi fällt mit ihrer für japanische Verhältnisse späten Eheschließung etwas aus dem gesellschaftlichen Rahmen, was ihr selbst auch durchaus bewusst ist (Episode 1).

Sakashita Kurumi ist eine schlanke Frau mit langen, braun gefärbten Haaren. Auch in Familienserien präsentieren sich die Heldinnen als schlank, wenn nicht sogar mager und – bis auf die Protagonistin in „Dōsōkai“ – mit braun gefärbten Haaren. „Nagareboshi“ zeigt dabei – fast schon überspitzt – eine leicht abgemagerte Titelheldin mit orangebraunen Haaren, was ihr rebellisches Image und ihre Zähigkeit verstärken soll. Der Einsatz von Make-up ist spärlich; die Kleidung, die Kurumi trägt, ist schlicht gehalten mit einfachen Schnitten und wenig Musterungen oder auffallenden Farben, was wiederum ihre Natürlichkeit unterstützt. Ihr Kleidungsstil ist dabei feminin, sie trägt sowohl Röcke als auch Kleider.

Kurumis wesentlichste Charaktermerkmale sind ihre Loyalität und die damit verbundene Geduld. Diese kommen in ihrem Verhältnis zu ihrem Partner zum Ausdruck. Obgleich sie schon zu Anfang nach sieben Monaten Beziehung von

diesem ohne viel Erklärung verlassen und mit nur dem Bargeld, was sie in der Tasche bei sich hat, zurückgelassen wird, entwickelt sie keine Wut auf Kazuya und zeigt ihn auch nicht bei der Polizei an, als sie von ihrer Freundin, Takeuchi Miki, dazu aufgefordert wird (Episode 1). Und bis ihr Großvater, das einzige ihr verbliebene Familienmitglied, schließlich selbst bemerkt, dass sie von ihrem Freund verlassen wurde, belässt sie diesen im Glauben, dass die Beziehung nach wie vor funktioniere und Kazuya nur im Ausland sei. In Episode drei beschließt sie letztlich sogar, auf Kazuya zu warten, und als dieser schließlich zu ihr zurück kommt und sie bittet, ihm zu verzeihen, kommt sie dessen Wunsch nach. Die Serie betont damit ihr Harmoniebedürfnis und ihre ruhige Art. Nicht selten ist sie als Vermittlerin zu sehen. So hilft sie einem Paar, das kurz vor der Hochzeit steht und im Streit auseinander geht, sich wieder zu finden (Episode 4).

Dass man es hier mit einer idealisierten Frau, die gleich einem Engel, sanftmütig und ohne jede Spur von Aggression, ihren Mitmenschen hilft und diesen all ihre Eskapaden und Fehler verzeiht, darauf verweist schon der Titel der Serie, „Tenshi no wakemae“, was sich mit „Beitrag eines Engels“ übersetzen lässt und eindeutig auf die Hauptfigur bezogen ist. Kurumi verzeiht nicht nur Kazuya seinen Fehltritt, sondern gibt ihm auch zu Kōtas Wohl (der Sohn Kazuyas) auf (Episode 5). Gleichwohl reagiert sie nicht mit Wut, als sie von der Mutter eines Kindes, bei der sie zuhause beim Kochen aushilft, unfreundlich in ihre Schranken gewiesen wird, sondern entschuldigt sich (Episode 2). Im weiteren Verlauf der Serie vermittelt sie immer wieder zwischen ihren Mitmenschen und hilft diesen bei ihren zwischenmenschlichen Problemen, während sie selbst dabei im Hintergrund bleibt. Gleichzeitig ist ihr Umgang mit ihren Mitmenschen von Höflichkeit und Zurückhaltung geprägt, Kurumi wird nicht ein einziges Mal gezeigt, wie sie einen Mitmenschen grob kritisiert oder eine nicht der Situation entsprechende höflichkeitsneutrale Ausdrucksweise verwendet.

Ein weiterer wichtiger Aspekt von Kurumis Persönlichkeit ist ihre Begabung zu kochen. Gleich zu Anfang wird darauf verwiesen, als ein zukünftiger Arbeitskollege und Freund von ihr ihre *ohagi* [= Speise aus *azuki*-Bohnenpaste und Reis, zu einem Teigklumpen geformt] isst und dabei zu weinen beginnt, weil diese so gut schmecken (Episode 1). In weiterer Folge bereitet sie nicht nur jeden Tag für ihre Kollegen ein

*bentō* gegen einen geringen Betrag zu, sondern sie beginnt auch, anderen Hausfrauen kochen beizubringen und eröffnet schließlich einen Catering-Service.

Während die Persönlichkeiten der anderen Frauen in den Familienserien sehr unterschiedlich sind, so gibt es doch zwei gemeinsame Nenner: Eine ausgeprägte Begabung für das Kochen und eine nicht zu erschütternde Geduld. Beide Eigenschaften treten in Verbindung mit ihren Familien auf. So ist in „Gold“ die Hauptfigur zu sehen, wie sie trotz Vollzeitarbeit jeden Abend ein Mehr-Gänge-Menü für ihre drei Kinder und ihren sehr guten Freund, der zur Familie gehört, kocht, und wie sie mit einer unglaublichen Geduld ihre Kinder schon von klein auf an mit dem Ziel, den Sieg zu holen, auf die Olympiade trainiert. Gleich viel Bedeutung wird dem Essen auch in „Dōsōkai“ beigemessen. Die Geduld der Hauptfigur zeigt sich hier darin, dass sie ihrer Familie alle Zeit der Welt gibt, um ihr ihren Seitensprung zu verzeihen und zu akzeptieren, dass sie einen anderen Mann liebt. Eine Ausnahme bildet „Nagareboshi“ – bei der sich die Hauptfigur weder durch eine spezielle Geduld auszeichnet, noch durch eine Affinität zum Kochen.

Die Familie Kurumis ist sehr klein; genau genommen besteht diese nur aus der Protagonistin und ihrem Großvater, der allerdings getrennt von ihr lebt. Somit wohnt Kurumi eigentlich alleine, gerät aufgrund der Bitte Kazuyas allerdings in die Situation, mit seinem Sohn Kōta in ihrer Wohnung so zusammen zu leben, als wäre dieser ihr Sohn. Mit steigender Dauer des Zusammenlebens ergibt sich daraus auch allmählich ein Mutter-Sohn-Verhältnis. Kurumi kocht nicht nur jeden Tag für Kōta, sondern kümmert sich auch um seine schulischen Belange; das heißt, dass sie von der Schule wie eine Erziehungsberechtigte kontaktiert wird (Episode 2), oder dass sie Kōta von der Polizei abholt (Episode 1). Überhaupt ist der Fokus in Serien der Sparte „Familie“ auf das Verhältnis der weiblichen Hauptfigur, der Mutter, und ihrer Kinder gerichtet. Die am häufigsten vorkommende Form der Familie ist die der Kernfamilie in einem Haushalt. Das Alter der Kinder ist zwischen dem Grundschul- und Mittelschulalter angesiedelt. Die dominanten Interaktionsverhältnisse sind dabei der Familienkreis, vor allem zwischen Mutter und Kindern, der Freundeskreis, der auch außerhalb der Arbeit Bestand hat, und der Kollegenkreis, der wie eine Art zweiter Freundeskreis fungiert. Dies ist nicht nur in „Tenshi no wakemae“ der Fall, sondern auch in „Gold“ und „Dōsōkai“. In „Mother“ ist die dominante Form der Interaktion die zwischen Mutter und Tochter und das in allen möglichen Variationen.

Freunde und Arbeitskollegen werden dabei weitestgehend ausgeblendet. Keine Form der Interaktionsverhältnisse in den Familienserien ist dabei von Macht oder Herrschaft gekennzeichnet, alle Figuren werden als auf der gleichen Stufe der Hierarchie stehend dargestellt. In drei Serien liegt außerdem ein Augenmerk auf der Beziehung zwischen der Hauptfigur und ihren Geschwistern – in „Gold“ ist es das innige Verhältnis zwischen der Hauptfigur und ihrem bereits verstorbenen älteren Bruder, in „Nagareboshi“ die Hass-Liebe zu dem älterem Bruder der Protagonistin, der sie in die Schulden treibt, und in „Mother“ die mit Hemmungen behaftete Beziehung der Hauptfigur zu ihren zwei Schwestern, die beides leibliche Töchter ihrer Adoptivmutter sind.

Kurumis Wohnung ist eine Einzimmerwohnung, die sie mit einem Tuch in der Mitte in der Nacht teilt, um für Kōta zumindest beim Schlafen etwas Privatsphäre zu schaffen. Am Beginn der Serie ist sie nicht nur arbeitslos und mit lediglich dem Geld, das sie bei sich hat, auf sich alleine gestellt, sondern auch ohne Wohnung – da sie ihre eigene, um in ein Haus mit Kazuya zu ziehen, aufgegeben hatte. Zudem hat Kazuya ihr ganzes Ersparnis mit sich genommen. Somit erlebt sie kurzfristig ein Leben am Existenzminimum, bis sie eine Arbeit als Einweiserin im Straßenverkehr findet und somit zwar zumindest Geld verdient, dies aber nur reicht, um sich selbst und Kōta zu erhalten, nicht aber um für dessen Schulgeld aufzukommen. Im weiteren Verlauf des *terebi dorama* beginnt Kurumi gegen Bezahlung, diversen anderen Tätigkeiten gleichzeitig nachzugehen. So bereitet sie nicht nur, wie bereits erwähnt, jeden Morgen ein *bentō* für ihre Kollegen zu, sondern kocht für Partys und gibt am Ende sogar Kochunterricht. Kurumi ist also nach einer kurzen Phase der Armut letztlich der unteren Mittelschicht zuzuordnen. Die Darstellung einer Heldin, die der unteren Mittelschicht angehört und sich mit einer drohenden Armut konfrontiert sieht, gilt für die Mehrheit aller Familienserien. Nicht nur in „Nagareboshi“ kämpft die Protagonistin mit Geldproblemen, verursacht durch ihren älteren Bruder, sondern auch in „Dōsōkai“ belastet ein ökonomischer Engpass, der durch den plötzlich arbeitslos gewordenen Ehemann verursacht wird, die Hauptfigur. Parallel dazu verändern sich auch die Wohnsituationen aller Frauen durch die Serien hindurch. Während dies in „Tenshi no wakemae“ und „Gold“ nicht mit einem Wohnungswechsel verbunden ist (Kurumi zieht wieder in die gleiche Wohnung zurück, aus der sie zuvor ausgezogen ist), sondern mit einem Zuwachs der Familie, so ist es in „Dōsōkai“, „Nagareboshi“ und „Mother“ mit einem tatsächlichen Umzug der Protagonistin

gekoppelt. In „Dōsōkai“ zieht die Familie von einem Haus in eine Drei-Zimmer-Mietwohnung, und in „Nagareboshi“ zieht die Hauptfigur zuerst von einer sehr kleinen Ein-Zimmer-Wohnung bei der Familie ihres Ehemannes in ein Haus ein, um später mehrmals ein- und auszuziehen und am Ende doch wieder zu dieser Familie und in deren Haus zurückzukehren. Etwas anders gestaltet es sich in der Serie „Mother“. Da die Hauptfigur versucht, ihre Grundschülerin vor dem Missbrauch ihrer Mutter und dessen Lebensgefährten zu schützen, entführt sie diese. Ein ständiger Wohnungs- und Ortswechsel ist deshalb eines der Grundthemen. Auffallend konform ist dabei auch die Tatsache, dass – ganz egal, was durch die Geschichte hindurch passiert ist und mit welchen Problemen die Hauptfigur zu kämpfen hatte – die Protagonistin am Ende wieder mit ihrer Familie vereint ist. Sogar in der Serie „Mother“, bei der die Heldin ins Gefängnis muss, ist sie in der letzten Szene mit dem erwachsen gewordenen Mädchen, das für sie zur Tochter wurde, zu sehen. Am Ende aller analysierten Serien steht also die glückliche Zusammenführung der Familien und ein gelöster Konflikt. Einzig „Dōsōkai“ zeigt zwar eine vereinte Familie, aber eine nicht ganz glückliche Heldin: Diese kehrt nach einer außerehelichen Affäre zu ihrer Familie zurück, tut dies aber nur, bis ihr Ehemann und ihre Kinder ihr ihren Seitensprung verzeihen und ihre neue Liebe akzeptieren.

Kurumi ist zwar nicht verheiratet mit Kazuya, plante dies aber bereits und bekommt nach dessen Rückkehr nicht nur einen erneuten Heiratsantrag gestellt sondern lebt schließlich mit Kazuya am Ende zusammen, als würde es sich um eine Ehe handeln. Im überwiegenden Großteil der *terebi dorama* der Sparte „Familie“ sind die Heldinnen verheiratet – einzig „Mother“ konzentriert sich nur auf die Beziehung zwischen Mutter und Kind.

Zu Anfang ist es ein typischer Männerberuf, dem Kurumi als Einweiserin im Straßenverkehr nachgeht; hier bricht die Serie mit der üblichen Repräsentation von Frauenfiguren. Erst im Laufe der Serie nimmt die mit Frauen in Verbindung gebrachte Tätigkeit des Kochens Überhand, und letztlich ist Kurumi nur noch in diesem Arbeitsverhältnis zu sehen. Die Einnahmen, die damit verbunden sind, sind dabei nicht allzu hoch. Ein durchschnittlich eher geringeres Einkommen und die Tätigkeit in einem weiblich konnotierten Berufsfeld der Hauptfigur sind – bis auf die Serie „Gold“, in der die Protagonistin den Konzern ihres Vaters übernimmt und somit ein sehr hohes Gehalt vorweisen kann – gleichermaßen üblich in allen Serien.

Während in „Mother“ die Titelheldin zuerst als Volksschullehrerin tätig ist und dann im Zeitraum der Flucht als Reinigungskraft arbeitet, versucht in „Nagareboshi“ die Hauptfigur als Erotikmasseurin die Schulden, die ihr Bruder hinterlassen hat, abzubezahlen. In „Dōsōkai“ ist die Protagonistin zu sehen, wie sie in einem Krankenhaus in der Küche arbeitet. Auf die Schulbildung Kurumis wird nicht explizit eingegangen, dafür aber auf ihre Arbeit als Büroangestellte vor ihrer Kündigung. Als Reaktion auf die Ablehnung ihrer alten Firma, sie wieder einzustellen, erwähnt Kurumi selbst, dass man im Alter von 30 Jahren offensichtlich gegen eine Wand stehe und die Jobchancen drastisch sinken, unabhängig von der momentanen Wirtschaftskrise. Ihr Arbeitskollege und Freund erwidert darauf hin, dass es Frauen wohl schwer haben (Episode 2). Auch in einem Gespräch mit ihrer Freundin Miki sagt Kurumi, dass es ihr nicht unbedingt gut gehe, da sie ja schon 35 sei (Episode 1). Im gleichen Gespräch wird von Miki zuvor angesprochen, dass Kurumi vielleicht einfach nur endlich verheiratet sein und sich ein bequemes Leben machen wollte, nachdem sie ja bereits 35 Jahre alt sei, sonst keine Zukunft gesehen habe und deshalb bereit gewesen sei, mit Kazuya nach nur sieben Monaten eine Ehe einzugehen. Gleichwohl ist der Versuch der Protagonistin in „Mother“, sich in einem Beruf zu engagieren, der ein höheres Maß an Bildung und geistigem Vermögen erfordert, zum Scheitern verurteilt. Diese ist anfangs zu sehen, wie sie als Wissenschaftlerin tätig sein möchte und sich um eine Anstellung an der Universität bewirbt, sich aber letztlich gezwungen sieht, weiterhin ihrer Arbeit als Volksschullehrerin nachzugehen.

Kurumis Partnerschaft mit Kazuya beginnt bereits auf der Stufe sechs, das heißt, dass ein Heiratsantrag gestellt wurde und die beiden im Begriff sind, zu heiraten. Die Erwähnung der Ehe erfolgt also bereits am Anfang der Serie. Auch bei den anderen *terebi dorama* der Kategorie „Familie“ lässt sich eine frühe Thematisierung der Ehe feststellen – in „Dōsōkai“ und in „Gold“ ist das Paar bereits verheiratet und hat Kinder. In „Nagareboshi“ spricht die männliche Hauptfigur gleich in der ersten Folge von einer Ehe und spätestens in Folge drei ist das Paar verheiratet. Als Ausnahme ist hier „Mother“ zu erwähnen, bei der die Protagonistin gänzlich ohne Ambitionen, einen Mann zu treffen, dargestellt ist. Letztlich jedoch verschwindet Kurumis Freund, und diese bleibt alleine zurück in einer unliebsamen Situation, mit der sie eindeutig nicht zufrieden ist. Dieser Zustand der Unzufriedenheit mit ihrer Partnerschaft bleibt bis zur letzten Folge, in der Kazuya zu ihr zurück kommt, bestehen. Das Motiv der Unzufriedenheit der weiblichen Hauptfigur mit ihrer

Partnerschaft ist nicht nur in „Tenshi no wakemae“ zu finden, sondern auch in „Gold“ und „Dōsōkai“. Die Lösungen für einen Ausbruch aus der Unzufriedenheit sind dabei unterschiedlicher Natur: Kurumi übt sich in Geduld und verzeiht ihrem Freund, Yūri (die Heldin der Serie „Gold“) bittet ihren Ehemann zurück zu kommen, und Tomomi (die Heldin der Serie „Dōsōkai“) beendet die Beziehung zu ihrem Ehemann und beginnt eine neue Partnerschaft mit einem ehemaligen Schulfreund, wenngleich auch sie weiterhin bei ihrer Familie bleibt, bis diese ihre Entscheidung akzeptiert. Sowohl im Falle Kurumis, als auch in den *dorama* „Mother“ und „Dōsōkai“ geben die Protagonistin zugunsten ihrer Ehe oder ihrer Familie anfangs ihre Arbeit auf, nehmen dann allerdings später eine neue Anstellung an. Einzig in „Gold“ arbeitet Yūri vom Anfang bis zum Ende ohne Unterbrechung und wird sogar im Laufe der Serie in die höchste Position innerhalb des Konzerns befördert. Ein weiteres Thema im Zusammenhang mit der Beziehung der Hauptfiguren ist die räumliche und/oder emotionale Abwesenheit des Mannes. Damit verbunden ist die Darstellung einer Dreifachbelastung der Hauptfigur durch Arbeit, Haushalt und Kinder, die durch das Fernbleiben des Mannes bzw. durch dessen Passivität in einen Zustand vergleichbar mit dem einer alleinerziehenden Mutter gedrängt wird. Kurumis Situation ist hierbei das drastischste Beispiel: Kurumi wird von ihrem Freund beauftragt, sich um ein Kind im Mittelschulalter zu kümmern, das nicht ihr leibliches ist. In „Gold“ kümmert sich die Protagonistin gleich um alle drei ihrer Kinder, da ihr Ehemann getrennt von ihr in einer kleinen Mietwohnung lebt. Während in „Dōsōkai“ die Last der Hauptfigur durch die Arbeitslosigkeit ihres Ehemannes und seine damit verbundene Abkapselung von der Außenwelt und seine komplette Untätigkeit zu Hause besonders gut veranschaulicht wird, gerät die Heldin in „Mother“ zwar in die Situation einer alleinerziehenden Mutter, erhält aber Unterstützung sowohl durch ihre biologische als auch ihre Adoptivmutter und ihre Adoptivschwestern. Eine Dominanz eines Geschlechts ist nur in einer Familienserie vertreten – in „Mother“ ist die überwiegende Mehrheit der auftretenden Figuren Frauen.

„Tenshi no wakemae“ verwendet zwei weibliche Figuren, die mit Kurumi kontrastiert werden und deren zwei wesentliche Charaktermerkmale – ihre Geduld und ihre Kochbegabung – betonen. So ist dies zu Anfang ihre Freundin Miki, die noch immer in der gleichen Firma arbeitet, in der auch Kurumi ursprünglich tätig war. Diese ist nicht nur ein aktiverer Charakter als Kurumi, sondern auch weniger geduldig

und durchsetzungsfreudiger. Als die Protagonistin ihr davon erzählt, dass sie von ihrem Freund verlassen wurde, ist sie aufgebracht und drängt Kurumi, diesen bei der Polizei als Heiratsschwindler anzuzeigen, ohne eine andere Erklärung der Situation in Erwägung zu ziehen. Sie lässt damit Kurumi noch viel geduldiger und sanftmütiger erscheinen. Die zweite Figur, die Kurumis Talent zu kochen und somit ihre Eignung als gute Ehefrau und Mutter betonen, ist Yoshimura Sakura, eine Vollzeithausfrau mit gutem Ruf aus der Nachbarschaft, die von Kurumi nicht nur kochen beigebracht bekommt sondern sich auch zu einer Freundin und Mitarbeiterin im Catering-Service (bei dem sich Miki übrigens auch betätigt) entwickelt. Durch ihre mangelnde Begabung im Kochen bestärkt sie den Eindruck von Kurumi als eine besonders gute Köchin. Charakteristisch für die Familienserien ist die, wie in „Tenshi no wakemae“ sehr gut veranschaulicht, Verwendung mehrerer weiblicher Figuren zur Kontrastierung der Charaktereigenschaften, Talente und des gewählten Lebensmodells der Hauptfigur. In „Gold“ findet dies über die persönliche Sekretärin der Protagonistin und eine Frau, die Drohanrufe tätigt und schließlich zu einer Freundin Yūris wird, statt, während dies in „Dōsōkai“ über zwei Freundinnen der Hauptfigur, die jeweils einen anderen Weg wählen, um zu ihrem Glück zu kommen, geschieht. „Mother“ kommt dabei auf eine stolze Zahl von gleich vier kontrastierenden Frauen.

Die sozialen Rollen, die Kurumi einnimmt, sind vielfältig. Am häufigsten ist sie in den Rollen der Freundin und Kollegin zu sehen, aber auch die Darstellung in der Position als Quasi-Mutter macht einen nicht unerheblichen Teil der Serie aus. Weiters ist sie in der Rolle als Geliebte zu sehen, die sie latent die ganzen Episoden hindurch immer spielt und die aber nicht oft direkt thematisiert wird. In Verbindung mit ihrer Familie nimmt Kurumi die Position als Enkelin bzw. als Tochter ein, da ihr Großvater als Vaterersatz fungiert und sie unzählige Male berät. Gegen Ende hin ist Kurumi auch in der sozialen Rolle als Lehrerin tätig. All diese Positionen, die Kurumi einnimmt, stehen dabei nebeneinander und sind nicht in eine Hierarchie eingereiht. Gleichwohl gibt es keine Konflikte ihrer sozialen Rollen mit dem Charakter der Hauptfigur.

Der Figur Kurumi liegt dabei als Ausdruck von Identität und Selbst das Konzept einer Frau zugrunde, die die Eskapaden ihres Mannes ohne Aggression oder Wut erduldet und stark genug ist, ihr Leben trotz dieser Rückschläge selbst in

die Hand zu nehmen. Des Weiteren profiliert sie sich als gute Köchin und Hausfrau bzw. als fähige Mutter, der die Familie überaus wichtig ist. Mit Kurumis Durchschnittlichkeit wird ein lebensweltlicher Zusammenhang hergestellt; die Zuschauer können sich leicht mit dem Konzept der Figur Kurumi identifizieren.

Das Lebenskonzept, das hier dargestellt wird, ist kein konstantes. Gleich zu Beginn vollzieht sich eine erste Veränderung und durch die Serie hindurch entwickelt sich dies als Motiv weiter; die Hauptfigur wird vom Leben einer Vollzeithausfrau zu einem Leben mit einer flexiblen Teilzeitarbeit getragen. Der Grad der Unzufriedenheit Kurumis mit ihrem Leben, der sich – laut ihrer Freundin Miki – schon in ihrer überhasteten Entscheidung zu heiraten ausgedrückt hat und durch den Verlust von Geld, Mann und Wohnung verstärkt wird, ändert sich aufgrund ihrer Selbstfindung zu einer Zufriedenheit. Durch den drastischen Umstand, mit nur dem, was sie in der Tasche hat, alleine da zu stehen, bekommt sie die Chance, ihre Talente zu entfalten und somit Zufriedenheit mit sich selbst zu erlangen. Es wird somit die Botschaft an die Zuschauer transportiert, dass eine weibliche Teilzeitarbeit und Selbstständigkeit neben der Erhaltung der Familie als erstrebenswert erachtet wird und dass eine Aufgabe des Berufes der Ehe zuliebe nicht wünschenswert ist.

#### 4.3.3. „Ōgon no buta“ oder Frauen in Arbeitsserien

Tsutsumi Shinko, die Heldin in „Ōgon no buta“, ist eine 37-jährige Frau, die sich mit verschiedenartigem Betrug durch ihr Leben schwindelt und deshalb auch schon inhaftiert war. Aufgrund ihrer Vergangenheit als Verbrecherin ist sie mit Betrug aller Art vertraut und erkennt schnell, welche Personen in nicht ganz legale Geschäfte verwickelt sind. Aus diesem Grund wird sie vom staatlichen Rechnungsprüfungsamt angeheuert. Durch das *terebi drama* hindurch werden Shinko und ihre Kollegen gezeigt, wie sie in jeder Episode Steuerhinterzieher aufspüren, diesen das Steuergeld abnehmen und in die Staatskasse zurück bringen. Am Ende der Serie muss Shinko für ein Jahr zurück ins Gefängnis, da sie mit dieser Arbeit gegen ihre Bewährungsauflagen verstoßen hat. In der letzten Szene ist zu sehen, wie sie nach einem Jahr aus dem Gefängnis frei kommt und ihre Arbeit als Steuereintreiberin mit dem gleichen Team fortführt.



Abb. 10: Tsubomi Shinko

Quelle: <http://www.ntv.co.jp/buta/story/09.html> (22. Mai 2012)

Mit einer Zuschauerquote von 13,5% liegt „*Ōgon no buta*“ etwas unter dem Durchschnitt von Serien dieser Art. Der Zuschaueranteil von Serien mit dem Schwerpunkt „Arbeit“, in denen eine Frau die Hauptrolle spielt, ist grundsätzlich höher als bei Familien- oder Liebesserien mit einer weiblichen Hauptfigur. Das beliebteste *terebi drama* ist hier „*Magerarenai onna*“, mit einem Zuschaueranteil von 14,6%. Etwas aus dem Rahmen fällt „*Perfect report*“ mit nur 6,6%.

Das Alter der 37-jährigen Shinko liegt etwas über dem Durchschnitt der Heldinnen in Arbeitsserien. In dem *terebi drama* der Sparte „Arbeit“ findet sich das breiteste Altersspektrum der Protagonistinnen: Während es drei Serien mit Heldinnen zwischen Anfang und Mitte 20 gibt („*Supekku*“, „*Nakanai to kimeta hi*“, „*Zettai reido*“), sind der Großteil der dargestellten Frauen in ihren 30ern. Eine Serie widmet sich auch der Darstellung einer Figur, deren Alter sich – nach meiner Schätzung – zwischen 45 und 55 befindet („*Kasōken no onna*“). Auffallend ist dabei, dass in zwei *terebi drama* das Alter der Protagonistin weder in der Serie angesprochen bzw. thematisiert wird noch auf der offiziellen Homepage des *drama* darauf verwiesen wird. Diese Tatsache und das weit gesteckte Feld des Alters der Heldinnen lassen darauf schließen, dass die Botschaft vermittelt werden soll, dass das Alter in Verbindung mit der Rolle der Frau am Arbeitsplatz nicht von einer großen Bedeutsamkeit ist.

Shinkos lange, dunkelbraune Haare, die sie ständig schlampig zusammengebunden hat, weichen etwas ab von dem, was in den Arbeitsserien öfter dargestellt wird. Der Großteil der Frauen hat schwarze, ungefärbte Haare. Die Länge der Haare variiert stark, aber es kann ein Trend zu kürzeren Haaren, sprich einer Bob-Frisur, festgestellt werden. Schwarze, ungefärbte Haare sprechen eine eindeutige Sprache: Sie drücken die Ernsthaftigkeit der Arbeitswelt aus. Die

orangebraun gefärbten Haare Matsudaira Matsukos in „Nasake no onna“ und die schlampig getragenen, braun gefärbten Haare Shinkos in „Ōgon no buta“ werden hiermit als Mittel benutzt, um deren rebellischen Charakter zu betonen.

Alle Heldinnen sind schlank bis sehr dünn. Shinkos Kleidungsstil ist als sehr leger, wenn nicht sogar burschikos zu beschreiben. Sie trägt Militärjacken und – hosen, Lederjacken, Flanellhemden und weite Jeans bzw. Strickkappen zur Arbeit, während ihre Kollegen alle in einem Anzug zu sehen sind. Sie vertritt damit einen der zwei Trends in Arbeitsserien: Einerseits gibt es Protagonistinnen, die betont leger in Alltagskleidung je nach ihrem bevorzugten Kleidungsstil zur Arbeit kommen („Ōgon no buta“, „Nasake no onna“, „Zettai reido“, „Kasōken no onna“, „Perfect report“), und dann sind andererseits Protagonistinnen zu sehen, die in Bürokleidung arbeiten („Magerarenai onna“, „Supekku“, „Nakanai to kimeta hi“, „Keishichō keizoku sōsahan“). Bei der legeren Freizeitkleidung lässt sich noch eine zweite Abstufung finden: Während in „Zettai reido“, „Kasōken no onna“ und „Perfect report“ die Hauptfiguren zwar in ihrer Alltagskleidung zu sehen sind, ist diese unauffällig gestaltet und weder besonders modisch, noch besonders unmodern. In „Ōgon no buta“ und „Nasake no onna“ jedoch haben die Protagonistinnen einen sehr eigenen Kleidungsstil, der eindeutig nicht dem Mainstream zuzuordnen ist.

Shinkos wesentlichstes Charaktermerkmal ist ihr Mut. Es gibt nichts, was sie fürchtet und vor dem sie einen Rückzieher machen würde. So ist gegen Ende hin ein Arbeitskollege ohne eigenes Zutun tief verwickelt in unlautere Geschäfte und dadurch in Lebensgefahr. Shinko hindert das nicht, ihm trotzdem zu helfen und diesen aus seiner Situation zu befreien. Ihre Kollegialität geht somit so weit, dass sie eine Gefängnisstrafe riskiert, als einen sogenannten *nakama* [= Freund, Kollege] im Stich zu lassen. Kollegialität und der Zusammenhalt von Mitarbeitern und Chef sind zwei der wesentlichsten Merkmale von Serien der Kategorie „Arbeit“. Dieser Zusammenhalt, der auch vor persönlichen Opfern nicht Halt macht, verweist eher auf eine innige Freundschaft als ein simples Verhältnis zwischen Mitarbeitern.

Geradlinig verfolgt Shinko ihre Aufgaben und schreckt dabei nicht davor zurück, unorthodoxe Methoden anzuwenden. Ihre „Verbrecherader“ und ihr Hang zu lügen treten dabei immer wieder hervor und erweisen sich als nützlich im Aufspüren und Überführen von Personen, die Steuerhinterziehung begangen haben. Trotz ihrer Affinität zum Illegalen besitzt Shinko einen ausgeprägten Sinn für Gerechtigkeit. Laut

ihrer Mutter ist es für sie am unverzeihlichsten, wenn schwachen Menschen etwas angetan wird (Episode 5).

Dass es sich bei Shinko um eine Figur handelt, deren Arbeitskarriere nicht legale Tätigkeiten beinhaltet, wird einerseits durch ihre groben Umgangsformen und ihre damit verbundene höflichkeitsneutrale bzw. respektlose Ausdrucksweise gegenüber Vorgesetzten und Mitarbeitern und andererseits ihrer Ignoranz gegenüber dem richtigen situationsbedingten Verhalten und dem mangelndem Respekt gegenüber dem Eigentum anderer verdeutlicht. Shinko ignoriert jegliche Hierarchien, die sich durch Alter oder Status ergeben könnten. So spricht sie ihren Chef höflichkeitsneutral an und verweist diesen in einer Szene von ihrem Platz (Episode 2) oder steht während eines Gespräches plötzlich auf und geht durch den Raum (Episode 5). In einer anderen Szene malt Shinko ein Schwein auf wichtige Dokumente (Episode 5) oder faltet Origami daraus (Episode 6). Später wiederum ist sie zu sehen, wie sie einem Abendessen mit einem Botschafter beiwohnt und sich dafür zurecht machen soll, letztlich jedoch in Alltagskleidung und einem Glitzerpullover auftritt, um sich über die Situation lustig zu machen (Episode 7).

Mit viel Selbstbewusstsein ausgestattet behauptet sich Shinko nicht nur als Frau an einem männerdominierten Arbeitsplatz, sondern bringt ihre gelangweilten und die Arbeit nicht ernst nehmenden Kollegen dazu, mehr Hochachtung gegenüber ihrer Tätigkeit als Steuerermittler zu empfinden und hart zu arbeiten. Diese äußern in einer Episode, dass Shinko eine Kraft habe, die sie nicht besäßen (Episode 3) und mögen sie trotz ihrer eigenwilligen Art. Und auch ihr Vorgesetzter schließt sich dem allgemeinen Klima an: Obwohl Shinko ihn in der dritten Folge darauf hinweist, dass er am Arbeitsplatz hart durchgreifen sollte, und somit seine Autorität untergräbt, deckt dieser sie bei einer internen Untersuchung. Shinko ist somit als ein Anführer-Typ skizziert.

Shinkos Familie ist klein und besteht nur aus einer Mutter und einer jüngeren Schwester. Der Vater machte sehr viele Schulden und verließ dann die Familie. Das Motiv des nicht vorhandenen Vaters ist Gegenstand fast aller Serien der Sparte „Arbeit“. Während er im Großteil der *dorama* ohne Verweis auf die Gründe seines Nicht-Vorhanden-Seins ausgeblendet wird – so wie dies in „Supekku“, „Nakanai to kimeta hi“, „Zeittai reido“ und „Kasōken no onna“ der Fall ist – so ist in den anderen Serien der Anlass seines Fernbleibens sein Tod („Magerarenai onna“, „Nasake no

onna“). „Ōgon no buta“ ist die einzige Serie, in der der Vater die Familie verlässt und somit im Stich lässt, was als mögliche Erklärung für Shinkos Versagen in der Arbeitswelt – sie ist die einzige weibliche Hauptfigur, die bereits im Gefängnis für ihre Verbrechen war – herauszuziehen sein könnte. Andererseits lässt sich hierbei auch ein Umkehrschluss ziehen: Alle Frauen, deren Väter keine negativen Vorbilder waren, müssen nicht den Umweg über einen illegalen Weg zu einer Karriere machen. Die Protagonistinnen, die ohne Vater aufgewachsen sind, finden in ihrem Vorgesetzten bzw. einer Figur, die mit ihrer Anstellung in Verbindung zu bringen ist, eine väterliche Identifikationsfigur, die sie bei der Arbeit berät und über deren Tun wacht. In „Zettai reido“ und „Nakanai to kimeta hi“ ist dies der jeweilige Vorgesetzte, der zwar nicht die Probleme der Heldin löst, sie aber darin unterstützt, selbstständig nach einer Lösung zu suchen und zu finden. In „Nasake no onna“ ist dies der Besitzer einer Bar, der die Hauptfigur aufzog und früher am gleichen Arbeitsplatz tätig war.

Generell sind die Familien in Arbeitsserien klein gehalten und umfassen meist nicht mehr als zwei, drei Familienmitglieder. Dies können eine Großmutter, eine Mutter und ein jüngerer Bruder wie in „Supekku“ sein, die alle in unterschiedlichen Haushalten leben und zwischen denen anfangs keine Verbindung besteht, oder eine Mutter und eine jüngere Schwester wie in „Ōgon no buta“ und „Nakanai to kimeta hi“. In „Zettai reido“ zum Beispiel wird die Familie komplett außer Acht gelassen, und in nur einer Folge verweist die Heldin kurz auf ihre Mutter. Die sozialen Verhältnisse, aus der die Mehrheit der Protagonistinnen kommt, sind der unteren Mittelschicht zuzuordnen. In „Ōgon no buta“ wird klar gestellt, dass Shinkos Familie ursprünglich arm war, sich jetzt aber in einer etwas besseren Lage – sprich der Mittelschicht zugehörig – befindet. Auch die Hauptfiguren in „Nakanai to kimeta hi“ und „Magerarenai onna“ sind der ärmeren Mittelschicht zuzuordnen, da sie entweder ihre zwei anderen Familienmitglieder unterhalten müssen oder ein zu geringes Einkommen durch eine Teilzeitarbeit haben. Während die Protagonistin in „Keishichō keizoku sōsahan“ als einzige der oberen Mittelschicht zuzuordnen ist, gibt es drei Serien, in denen es keine Hinweise auf den sozialen Hintergrund der Hauptfiguren gibt. Gleichwohl ist in vier Serien – „Nasake no onna“, „Perfect report“, „Zettai reido“ und „Kasōken no onna“ – die Wohnsituation der Protagonistin gänzlich unbekannt. Es gibt also nicht nur eine Tendenz, Teile oder die gesamte Familie auszublenden, sondern auch den jeweiligen Raum, der für die Familie vorgesehen ist,

nicht darzustellen, sprich den Fokus auf die Geschehnisse am Arbeitsplatz zu verlegen und die Arbeit mit dem Leben der Protagonistin gleichzustellen.

Demzufolge sind auch alle weiblichen Hauptfiguren ledig und ohne Beziehung, was allerdings nicht heißt, dass Liebe nicht trotzdem thematisiert wird. Die Art und Weise, wie Liebe verarbeitet wird, gestaltet sich allerdings in einer anderen Form, als dies in Serien der Kategorie „Liebe“ oder „Familie“ der Fall ist: In fünf von neun *terebi dorama* aus dem Bereich „Arbeit“ zeichnet sich das Verhältnis der Protagonistin zu einem Mann durch eine einseitige Verliebtheit des Mannes aus. Ganz egal, wie oft dieser um sie wirbt, die weibliche Hauptfigur ist unnachgiebig und entscheidet sich immer für die Arbeit und ein Single-Leben anstatt für eine Beziehung. Einzig in „Nakanai to kimeta hi“ ist dies umgekehrt: Hier möchte die Heldin eine Beziehung zu einem Arbeitskollegen in einer anderen Abteilung aufbauen, wird aber durch die Einmischung einer Rivalin daran gehindert. Aber auch hier scheitert die Liebesbeziehung und die Protagonistin ist am Ende glücklich und mit einer von Erfolg gekrönten Arbeit zu sehen, was wiederum auf die (bessere) Entscheidung zugunsten der Arbeit verweist.

Wie nicht anders zu erwarten machen einen Großteil in den Serien die Vorkommnisse am Arbeitsplatz bzw. die Arbeitssituation der Protagonistin aus. Die am häufigsten gezeigten Interaktionsverhältnisse beziehen sich demnach auf den Kontakt zu den Kollegen am Arbeitsplatz, die ganz eindeutig hierarchisch strukturiert sind. Einige Serien skizzieren dabei Heldinnen, die sich über diese Hierarchien hinwegsetzen. In Shinkos Fall sind auch die Interaktionsverhältnisse zwischen ihrer Mutter bzw. jüngeren Schwester Thema.

Es wird weder auf die Schulbildung Shinkos noch der anderen Heldinnen eingegangen, allerdings sind alle Protagonistinnen konstant von Anfang bis zum Ende in der gleichen Anstellung oder zumindest im gleichen Feld tätig. Die Berufe, die die weiblichen Figuren ausüben, sind fast allesamt männerdominierten Berufssparten zuzuordnen, wie etwa dem Justizsystem. Überhaupt haben viele Anstellungen – wie bereits oben erwähnt – mit dem Ermittlungswesen zu tun. Während Shinko und auch Matsuko in „Nasake no onna“ Steuerhinterzieher jagen und somit fast wie Polizistinnen gegen die Verbrecher ermitteln und sie zur Rechenschaft ziehen, so sind die Heldinnen in „Supekku“, „Zettai reido“, „Keishichō keizoku sōsahan“ und „Kasōken no onna“ allesamt tatsächlich Polizistinnen oder

Gerichtsmedizinerinnen. Und obwohl die Heldin in „Magerarenai onna“ als Rechtsanwältin tätig ist und die Protagonistin in „Perfect report“ als Reporterin ihren Lebensunterhalt verdient, ist ihre Arbeit gleichermaßen, wie auch bei den Frauen in kriminalistischen Berufen, von einem starken Drang nach Gerechtigkeit geprägt. Hier stellt nur „Nakanai to kimeta hi“ einen anderen Lebenslauf der Protagonistin dar, die als Büroangestellte weniger mit ihrer Arbeit zu kämpfen hat als mit ihren Arbeitskollegen, die sie mobben. Dies verweist bereits auf den nächsten für Arbeitsserien typischen Punkt; die Beziehungsstrukturen am Arbeitsplatz. Bis auf „Nakanai to kimeta hi“ ist das Verhältnis der Hauptfiguren zu ihren Arbeitskollegen immer ein inniges, das mehr die Wesenszüge einer tiefen Freundschaft aufweist, als die eines einfachen miteinander Kooperierens am gleichen Arbeitsplatz. Die Arbeitskollegen sind nicht einfach nur Menschen, mit denen die Hauptfigur Tag für Tag arbeitet, sondern gleichzeitig die ihr engsten Vertrauten und ihre Bezugspersonen – in „Ōgon no buta“, „Zettai reido“, „Supekku“ und „Keishichō keizoku sōsahan“ bilden diese sogar den Freundeskreis der Hauptfigur. Dass keine Freunde außerhalb des Arbeitsplatzes dargestellt werden, trifft auf fast alle *terebi drama* dieser Sparte zu; nur in „Magerarenai onna“ und „Nasake no onna“ stellen die Freunde außerhalb des Berufsfeldes wichtige Bezugspersonen dar, deren Interaktionsverhältnis mit der Hauptfigur viel Aufmerksamkeit geschenkt wird.

Shinkos Vorgesetzter ist – ähnlich wie in insgesamt sieben weiteren der neun analysierten Serien – ein Mann. In der Beziehung zu ihrem Chef offenbart sich besonders gut die untypische Arbeitsweise der Hauptfigur und deren Individualität. In vier der *dorama* ist das Verhältnis zum Vorgesetzten durch einen Mangel an Respekt und der Ignoranz von Arbeitsplatzhierarchien seitens der Protagonistin geprägt. Dadurch wird auf ihr rebellisches und unkonventionelles Verhalten deutlich hingewiesen. „Ōgon no buta“, „Nasake no onna“, „Perfect report“ und „Supekku“ zeigen alle eine Heldin, die sich gegen Befehle ihres Chefs wehrt, diesem direkt und oft nicht freundlich ihre Meinung sagt und trotz des Verbots ihres Vorgesetzten dessen Autorität untergräbt und eigenmächtig ihrer Arbeit nachgeht. Dieses Verhalten wird allerdings trotzdem vom Arbeitserfolg der Hauptfigur gekrönt, was wiederum die Botschaft vermittelt, dass unkonventionelle Arbeitsweisen als durchaus akzeptabel gelten können, solange diese zum gewünschten Ziel führen. Das Selbstbewusstsein und die freche, aufmüpfige Art der Heldinnen ist dabei gleichzeitig gekoppelt mit einem ausgeprägten Arbeitseifer und Ehrgeiz, was

wiederum die Verbindungsnaht zu den anderen Serien darstellt, in denen die Heldinnen sich regelkonform gegenüber herrschenden Arbeitshierarchien verhalten („Zettai reido“, „Kasōken no onna“, „Keishichō keizoku sōsahan“ und „Nakanai to kimeta hi“). Obwohl diese Protagonistinnen sich konventionell gegenüber ihrem Vorgesetzten und Mitarbeitern verhalten, zeichnet sie trotzdem ihre – verglichen mit anderen Figuren in dem *terebi dorama* – individuelle Art zu arbeiten aus. In der Regel wird die Lösung eines Problems erst durch die spezielle Methode der Hauptfigur gefunden.

„Ōgon no buta“ weist eine eher einseitige Darstellung der Geschlechter auf. Auf drei weibliche wichtige Figuren kommen viel mehr männliche Figuren. Dementsprechend ist es nicht verwunderlich, dass die Shinko kontrastierenden Figuren in erster Linie männlichen Geschlechts sind. Es handelt sich dabei um ihre zwei Arbeitskollegen Kadomatsu Ichirō, mit dem sie früher eine Beziehung führte und dann mit seinem Geld kurz vor der Hochzeit davon rannte, und Kudō Suguru, ein junger Mitarbeiter, der sich nach einiger Zeit in sie verliebt. Beide haben jeweils eine andere Arbeitsweise als Shinko und kontrastieren diese so am Arbeitsplatz. Durch ihre um einiges zurückhaltendere und weniger mutige Art lassen sie Shinko noch durchsetzungsfähiger und männlich konnotierter aussehen. Shinko erscheint so nicht nur als eine Art Anführerin Ichirōs und Sugurus, die sie beide dafür nach einer gewissen Zeit wertschätzen und somit ihr Verhalten legitimieren, sondern auch, obgleich sie eine Frau ist, als gleichwertiger *nakama*, der beide unterstützt und sich um diese kümmert. Ichirō und Suguru sind sozusagen „weicher“ und verletzlicher dargestellt als Shinko. Diese wird damit fast schon in die klassische Rolle als Beschützer gerückt, die normalerweise von einem Mann ausgefüllt wird. Männliche kontrastierende Figuren am Arbeitsplatz kommen nicht nur in „Ōgon no buta“ vor, sondern werden in dieser Form in jeweils unterschiedlich starkem Ausmaß in „Supekku“, „Nasake no onna“, „Perfect report“, „Zettai reido“, „Keishichō keizoku sōsahan“ und „Kasōken no onna“ verwendet, um die weibliche Hauptfigur als männlicher und unerschrockener darzustellen.

Eine weibliche Figur, die Shinko kontrastiert und durch die sie noch männlicher konnotiert wird – ist Shinkos Schwester Mizore. Mizore arbeitet in einem als weiblich einzustufenden Arbeitsverhältnis – nämlich als Hostess in einer Bar. Während diese sich dabei betont aufreizend kleidet und somit sämtliche männliche

Blicke auf sich zieht, ist Shinko genau das Gegenteil: Ihre Kleidung ist burschikos, und an ihrem Arbeitsplatz ist sie von Männern umgeben, die sie nur wegen ihrer groben und unkonventionellen Art überhaupt bemerken, sie aber nicht aufgrund ihres Äußeren als Frau wahrnehmen. In „Nakanai to kimeta hi“ fungiert die kranke und schwache Schwester als Gegenpol zu der Protagonistin, die somit als stark und kämpferisch dargestellt ist. Eine weibliche Figur außerhalb des Arbeitsplatzes, die als Gegenteil zur weiblichen Hauptfigur skizziert ist, findet sich auch in „Magerarenai onna“ – wo die gute Freundin der Protagonistin nicht nur überzeugt ist von einem komplett anderen Lebensmodell als diese und das Konzept einer herkömmlichen geschlechtliche Rollenverteilung bis zu einem gewissen Punkt in der Serie konstant verfolgt, sondern auch immer wieder die Hauptfigur von diesem Lebensmodell überzeugen will. Die Tatsache, dass sich diese Nebenfigur irgendwann dem Lebenskonzept der Heldin annähert und dann als viel glücklicher als zuvor gezeigt wird, übermittelt die Botschaft, dass die Entscheidungen der starken Hauptfigur letztlich als überzeugender erscheinen. Bei den anderen *terebi drama* der Kategorie „Arbeit“ findet die Abgrenzung der Heldin von einer anderen weiblichen Figur am Arbeitsplatz statt. In „Zettai reido“, „Nasake no onna“, „Kasōken no onna“ und „Perfect report“ sind dies Mitarbeiterinnen, die weiblicher gekleidet sind und sich oft weiblicher in ihrem Verhalten geben. Ihre Arbeit verrichten sie auch gewissenhaft, allerdings verfolgen sie ihr Ziel nicht so hartnäckig wie dies die Hauptfigur tut, und ihre Bemühungen sind von weniger Erfolg gekrönt. Einzig in „Keishichō keizoku sōsahan“ ist die Nebenfigur – die Vorgesetzte der Hauptfigur – zwar als weiblicher in der Kleidung dargestellt, ihr Verhalten lässt aber die Protagonistin femininer und verletzlicher aussehen. Fast alle kontrastierenden Nebenfiguren werden somit als weiblicher, konservativer und weniger erfolgreich als die Hauptfigur skizziert. Das verdeutlicht zugleich auch, dass sich die Repräsentation der Geschlechter verändert hat.

Das Konzept von Selbst und Identität, das Shinko verkörpert, ist das einer starken Frau, die sich weder von Hierarchien, noch von Geld und Macht von ihrem Weg abbringen lässt. Ihre für ihren Arbeitsplatz untypische Art und Weise, die Dinge anzugehen, ist, obgleich ihrer Unkonventionalität trotzdem erfolgreich. Shinko bessert sich durch die Serie hindurch zwar in dem Punkt, dass sie von ihrer kriminellen Vergangenheit Abstand nimmt und ehrlich ins Gefängnis geht; ihre unkonventionelle Arbeitsweise und ihr von ihrem Gender abweichendes Verhalten

legt sie jedoch nicht ab. Im Gegenteil: Ihr Benehmen wird von ihren Mitmenschen am Ende akzeptiert, und die Konflikte, die sich daraus zuerst zwischen ihr und ihren Mitarbeitern bzw. Vorgesetztem ergeben, verschwinden gegen Ende hin. Shinkos Lebenskonzept ist konsistent – wenn sie auch ihren Hang zur Kriminalität aufgibt und zu einem rechtschaffenen Menschen wird, ihr Arbeitsplatz ändert sich durch die Serie hindurch nicht, und Shinko verfolgt konsequent das gleiche Lebensmodell.

## 5. Genrespezifische neue Frauenbilder in der Gegenwart

Zu Beginn dieser Studie bin ich davon ausgegangen, dass es je nach Sparte Unterschiede in dem Frauenbild gibt, welches die Serien an die Zuschauer übermitteln. In diesem Kapitel möchte ich nun die aus der Analyse von drei für die jeweiligen Sparten repräsentativen Serien gewonnenen Ergebnisse zusammentragen und miteinander vergleichen. Dabei sollen Unterschiede und etwaige Gemeinsamkeiten erläutert werden.

Das Alter der zentralen Frau umfasst in Liebesserien und Familienserien die gleiche Spannweite von rund 25 bis 35 Jahren. Im Unterschied dazu ist das Alter der Protagonistin in Arbeitsserien breiter gefächert; es liegt zwischen rund 20 bis 55 Jahren und ist nicht weiter relevant für die Handlung. Anders ist dies in *terebi dorama* der Sparte „Familie“ – auf das Alter der Protagonistin wird nicht nur verwiesen, sondern es ist zugleich auch einer der Gründe, weshalb die Heldin befangen ist oder gar an etwas scheitert. In Familienserien ist also ein starkes Bewusstsein gegenüber dem Alter der weiblichen Hauptfigur festzumachen.

Was das Aussehen anbelangt, sind die Protagonistinnen spartenübergreifend allesamt schlank, was als mögliches Indiz dafür aufgefasst werden kann, dass in der japanischen Gesellschaft schlanke Frauen als Ideal angesehen werden. Während in Familien- und Liebesserien der Heldin mehr Freiraum bezüglich ihrer Haarlänge und –farbe gegeben wird – es herrscht eine Tendenz zu schulterlangem, braun gefärbtem Haar – zeigen die Arbeitsserien eine Hauptfigur mit ungefärbtem, schwarzen Haar, das meist kürzer getragen wird. Hier verdeutlicht sich die Rigidität der männlichen Arbeitswelt, der auch Frauen unterworfen sind, wenn sie in einem männerdominierten Feld arbeiten, so wie dies in Arbeitsserien dargestellt ist.

Obwohl beim Make-up in allen Kategorien gespart wird und das Aussehen der Hauptfigur betont natürlich dargestellt wird, gibt es kleine Unterschiede in der Wahl der Kleidung. Frauen in Serien der Sparte „Familie“ sind zwar schlicht und eher unauffällig, aber feminin mit Röcken und Kleidern gekleidet. In *terebi dorama* der Kategorie „Liebe“ hat die Heldin einen schlichten, aber modernen Kleidungsstil, der gänzlich aus Hosen besteht und diese etwas männlicher erscheinen lässt. In Arbeitsserien wiederum gibt es einerseits Protagonistinnen in Bürokleidung, aber

auch weibliche Figuren, die legere, arbeitsuntypische Kleidung tragen und dadurch teilweise männlicher erscheinen.

Die Direktheit und die damit verbundene Art, die eigene Meinung offen vor dem Gegenüber auszusprechen sind Eigenschaften, die Protagonistinnen sowohl in Serien mit dem Thema „Arbeit“ als auch „Liebe“ gemeinsam haben. Familienserien zeichnen ein anderes Bild der Frau: Ihre Heldinnen sind ruhig, zurückhaltend und bringen sehr viel Geduld auf. Weiters agieren sie oft in der Rolle der Vermittlerin. Einen Sinn für Höflichkeit und gute Manieren sind das, was sie auch mit Frauen in Liebeserien teilen. Die Protagonistinnen in Arbeitsserien teilen sich diesbezüglich in zwei Kategorien: Die Heldinnen, die sich wie die Hauptfiguren in Serien der Kategorien „Liebe“ und „Familie“ in Interaktionsverhältnissen angemessen höflich verhalten, und Heldinnen, die, genau umgekehrt, gezielt unhöflich sind und allgemein etablierte Herrschaftsverhältnisse völlig ignorieren. Durch die Kochbegabung, mit denen die Protagonistin in Serien der Sparte „Familie“ ausgestattet ist, grenzt sie sich von den Serien der Kategorie „Liebe“ und „Arbeit“ ab, in denen dieser Eigenschaft keine Aufmerksamkeit zugemessen wird.

Die kleine Familie, die die Protagonistin in Liebeserien umgibt, ist auch das Markenzeichen von Arbeitsserien, in denen die Mitgliederzahl nie mehr als drei Figuren beträgt, während *terebi drama* mit dem Schwerpunkt „Familie“ zu einer größeren Familie tendieren, und zumindest immer die Kernfamilie dargestellt ist. Das Verhältnis von Mutter und Tochter, das in *dorama* der Kategorie „Liebe“ sehr ausführlich gestaltet wird, ist auch – mit einem niedrigeren Stellenwert – in Arbeitsserien zu finden. In Familienserien wird das Verhältnis zwischen Mutter und Kind(ern) oft thematisiert, und auch der Beziehung der Geschwister untereinander wird nur in *terebi drama* der Sparte „Familie“ nachgegangen. Ein Motiv, das genreübergreifend ist, ist die Abwesenheit des Vaters, die einhergeht mit einer Mutterzentriertheit. Wie damit umgegangen wird, ist allerdings je nach Sparte verschieden. In *terebi drama* der Kategorie „Liebe“ wird dieser Tatsache keine Aufmerksamkeit geschenkt, während der räumlich abwesende Mann als Grundthema in Familienserien direkt kritisiert wird. In *terebi drama* der Rubrik „Arbeit“ findet die Frau eine vaterähnliche Figur am Arbeitsplatz in ihrem Vorgesetzten oder einer mit ihrer Arbeit verbundenen, männlichen Figur.

Die soziale Schicht, aus der alle Heldinnen kommen, ist die untere Mittelschicht. Das heißt, dass sie alle kein Leben in Luxus führen, aber ohne Unterstützung anderer auskommen. In Familienserien wird jedoch die drohende Armut thematisiert, was in den anderen zwei Kategorien nicht der Fall ist, und in einem Fall kommt ein häufiger Wohnortwechsel der Protagonistin vor. Damit verbunden ist die Wiedervereinigung der vorübergehend auseinander gegangenen Familie am Ende, ganz egal, was für Probleme im Laufe der Episoden aufgetreten sind. Diese Struktur hat in Serien der Kategorien „Arbeit“ und „Liebe“ allerdings keine Bedeutung. Am ehesten ist sie noch mit der Zusammenführung der Partner am Ende der Serie, wie dies in Liebes-*dorama* der Fall ist, vergleichbar.

Weder *in terebi drama* der Kategorie „Liebe“ noch der Sparte „Familie“ sind die dominanten Interaktionsverhältnisse von Macht und Herrschaft gekennzeichnet. Ein anderes Bild zeichnen hier die *Arbeits-dorama*, deren dominante Interaktionsverhältnisse ausschließlich Macht und Herrschaft beinhalten. In einigen Serien dieser Sparte setzt sich die Heldin jedoch über diese Hierarchien hinweg – und wird dafür weder bestraft noch ausgeschlossen, sondern ihr Verhalten wird am Ende akzeptiert.

Während Heldinnen in Liebesserien sich durch ein höheres Einkommen als ihr männlicher Partner auszeichnen, hart und fleißig arbeiten und keine Probleme mit ihrem Chef haben, spricht ein überdurchschnittlich gutes Verhältnis zu ihren Vorgesetzten pflegen und zu deren vollster Zufriedenheit ihre Arbeit verrichten, so ist ein anderes Bild in Familienserien zu finden: Die Frau zeichnet sich hier durch ein durchschnittlich eher geringeres Einkommen aus, und ihre Tätigkeit ist auf ein weiblich konnotiertes Berufsfeld beschränkt. Dabei wird auf die Darstellung eines Vorgesetzten, der darüber entscheiden könnte, ob die Heldin ihre Arbeit gut verrichtet oder nicht, gänzlich verzichtet. Dafür wird ihre Arbeitsleistung gekoppelt an eine Darstellung der Dreifachbelastung von Haushalt, Familie und Arbeit, die die Protagonistin durch die Abwesenheit und/oder Passivität ihres Partners erlebt. Die Hauptfigur in Arbeitsserien wiederum wird als Anführertyp mit einem ausgeprägten Sinn für Gerechtigkeit skizziert, die sich an einem von Männern dominierten Arbeitsplatz mit viel Selbstbewusstsein und Vertrauen in ihre Fähigkeiten behauptet. Nur durch den Arbeitseifer, den Ehrgeiz und die individuelle Arbeitsweise der weiblichen Hauptfigur lässt sich die sich hauptsächlich durch Ermittlungstätigkeiten

auszeichnende Arbeit zur vollständigen Zufriedenheit aller beenden. Der Vorgesetzte ist – wiederum genauso wie in Liebesserien – ein Mann. Überhaupt lässt sich ein Unterschied des Arbeitsplatzes in den jeweiligen Serien finden. Während die Heldinnen in *terebi dorama* der Sparte „Arbeit“ in einem eindeutig männlich konnotierten Berufsverhältnis tätig sind und dementsprechend Männer am Arbeitsplatz dominieren, so sind Frauen in Liebesserien zwar in mit dem weiblichen Geschlecht in Verbindung gebrachten Arbeitssparten zu sehen, das Geschlechterverhältnis am Arbeitsplatz ist jedoch ausgeglichen. Protagonistinnen in Familienserien wiederum sind in eindeutig weiblichen Anstellungen zu sehen und ihre Kollegen sind überwiegend andere Frauen. Gleichwohl gestaltet sich auch das Mitarbeiterverhältnis in der Firma unterschiedlich: Analog zur Männerdominanz verhalten sich der Zusammenhalt und die Kollegialität am Arbeitsplatz. Das heißt, wenn die Frauenfigur in einem von Männern dominierten Feld arbeitet, ist der Zusammenhalt aller Kollegen untereinander besonders stark und das Leben der Frau wird mit der Arbeit gleichgesetzt. Ein Freundeskreis außerhalb der Arbeit wird, wie auch oft die Familie, nicht dargestellt. Der Arbeitsplatzwechsel, den die Frauen in *terebi dorama* der Kategorie „Familie“ vornehmen, ist nur in dieser Kategorie zu finden – in Serien der Sparte „Liebe“ und „Arbeit“ geht die Hauptfigur vom Anfang bis zum Ende der gleichen Tätigkeit nach und ändert ihren Arbeitsplatz nicht.

In Bezug auf die Thematisierung von Liebesbeziehungen lassen sich die Beziehungen in *dorama* der Kategorie „Liebe“ auf Stufe drei festmachen; das heißt, zu einer Eheschließung kommt es nie und es bleibt dabei, dass sich die Figuren nur küssen und miteinander ausgehen. Es wird dargestellt, wie sich die Partner kennen lernen – meist ist dies als schicksalshafte Begegnung konstruiert. Anders ist das in Familienserien, in denen die Partnerschaft schon auf Stufe sechs beginnt oder zumindest eine Ehe früh thematisiert wird. Einzigartig ist hier auch das Motiv der Unzufriedenheit der weiblichen Hauptfigur mit ihrem Partner, das sich durch alle Episoden zieht und sich erst am Ende in Zufriedenheit auflöst. Gleichzeitig wird die räumliche und emotionale Abwesenheit des Geliebten in Verbindung mit dieser Unzufriedenheit gebracht. In Arbeitsserien wiederum handelt es sich um eine vorübergehende Verliebtheit, meist von der männlichen Figur zur weiblichen Protagonistin, die sich nicht in das Stufen-Modell einfügen lässt aufgrund ihres raschen Endes bzw. Scheiterns. Somit sind die Heldinnen in *terebi dorama* der Sparte „Arbeit“ immer ledig und ohne Beziehung dargestellt. Letztlich lassen sich in

den jeweiligen Sparten unterschiedliche Muster bezüglich Entscheidungsfragen in der Partnerschaft finden: In *terebi dorama* der Kategorie „Arbeit“ erfolgt am Ende ein Verzicht auf eine Beziehung zugunsten der Arbeit. Und während die Protagonistin in Liebesserien sich zwar für eine Beziehung entscheidet, gibt sie ihre Arbeit nicht zugunsten ihres Partners auf, sondern bleibt weiterhin wirtschaftlich in einer Anstellung außerhalb des Zuhauses unabhängig. Sie wird als Heldin gezeichnet, die keinen Mann zur ökonomischen, sondern zur emotionalen Unterstützung braucht. In diesem Punkt vermitteln Familien-*dorama* das gleiche Frauenbild: Hier unterhalten die Frauen ihren Partner sogar wirtschaftlich. Einzig die Zusammenkunft der Partner nach einer Phase der Trennung gestaltet sich anders; sie erfolgt durch eine Rückkehr des Mannes bzw. seiner Bitte an die weibliche Hauptfigur, wieder zu ihm zurück zu kehren.

Die kontrastierenden weiblichen Figuren gestalten sich als überraschend ähnlich in allen drei *dorama*-Kategorien. Diese Nebenfigur ist in ihrem Verhalten und ihrem Aussehen femininer und ihre Ansichten und Wertvorstellungen sind konservativer bzw. angepasster an die Werte der Gesellschaft als dies bei der Hauptfigur der Fall ist. Hinzu kommt die Besonderheit in Liebesserien, dass die kontrastierende weibliche Figur modischer gekleidet ist, sich selbstsüchtiger gibt und – im Gegensatz zur Karriereorientierung der Protagonistin – betont familienorientiert ist. Eine Besonderheit in Familienserien wiederum ist die Kontrastierung der jeweiligen Talente und Charaktereigenschaften der Hauptfigur. Und auch Arbeitsserien haben ein spezielles Charakteristikum: Die Nebenfigur arbeitet äußerst hart und auf eine sehr korrekte Art und Weise, hat aber nie den gleichen Erfolg, den die Hauptfigur erzielt.

In Bezug auf männliche, sich abgrenzende Figuren ist auffallend, dass bei Serien, die den Schwerpunkt „Familie“ haben, eine die Hauptfigur kontrastierende männliche Figur wegbleibt. Bei Liebes-*dorama* wiederum ist diese Figur mit dem Partner gleichzusetzen, der die jeweiligen Charaktereigenschaften und Lebenseinstellungen der Heldin kontrastiert, indem er ihre Entscheidungen respektiert und für gut befindet. Was ihn weiter kennzeichnet, ist das geringere Einkommen und das jüngere Alter als die Hauptfigur sowie ein Beruf mit irregulären Arbeitszeiten. Die männliche Nebenfigur in *terebi dorama* der Kategorie „Arbeit“ ist so wie die weibliche Nebenfigur schwächer, konservativer und leistungsärmer

dargestellt als die Protagonistin und ist am gleichen Arbeitsplatz tätig, sprich sie geht einer regulären Tätigkeit nach.

Den Frauenfiguren aller Serien ist gemein, dass sie als stark und unabhängig porträtiert werden, in ihrem jeweiligen Vorhaben nicht scheitern und am Ende des *dorama* glücklich und zufrieden mit ihrem Leben und ihren Entscheidungen sind. Alle Frauen sind außerhalb des Zuhauses in einem Arbeitsverhältnis tätig, wo sie auch – zumindest in Liebes- und Arbeitsserien – Erfolg verzeichnen können. Die Lebensmodelle, denen diese fiktiven Frauen in den *terebi dorama* nachgehen, entsprechen den in Kapitel drei (Seite 39-40) bereits skizzierten, am häufigsten geplanten Lebensentwürfen realer Frauen. Dies ist für die Arbeitsserien das Modell der Arbeit bis zum Pensionsalter ohne Ehe, von dem 17,7% der Frauen angeben, dass es ihrer Lebensplanung entspricht. Für Liebeserien ist dies das Modell der Doppelversorgerehe, das 24,7% der Frauen als ihre Lebensplanung angeben. Und Familienserien vertreten das Modell der Aufgabe der Arbeit bei einer Ehe und/oder Geburt und eine Wiederaufnahme eines Teilzeitberufes, wenn die Kinder größer sind – das 36,1% aller Frauen als ihrem geplanten Lebensmodell entsprechend nennen.

Ein gemeinsames Merkmal, das sich über die Kategorien von „Liebe“, „Arbeit“ und „Familie“ hinweg in allen Serien findet, ist die Abwesenheit des Vaters. Die damit verbundene Konzentration auf die Mutter ist gekoppelt mit der Darstellung einer Mutterfigur, die immer das Wohl ihres Kindes über ihre eigenen Bedürfnisse stellt. Weiters ist die Botschaft enthalten, dass mit gesellschaftlichen Konventionen brechende Beziehungen nicht festgemacht und bestraft werden. Als letzte genreübergreifende Botschaft ist die Aussage, dass ein Leben im Luxus nicht glücklich macht und eine Zugehörigkeit zur unteren Mittelschicht als besser zu werten ist.

Seit den 1990er Jahren hat sich ein Wandel des Frauenbildes in *terebi dorama* vollzogen. Die in den 1990er Jahren in Fernsehfortsetzungsserien der Sparte „Familie“ dargestellten Frauenfiguren unternahmen aktive Ausbruchversuche aus ihrer Unzufriedenheit, die zwar teilweise von Erfolg gekrönt waren, aber oftmals scheiterten. Am Ende einer Serie stand die Aufgabe der Arbeit aufgrund der Mehrfachbelastung und eine Rückkehr zur Position als „verlässliche Mutter“ (*tanomoshii haha*). Auch Langzeitserien des Senders NHK – *asa no renzoku terebi shōsetsu* – stellen noch in den 2000er Jahren eine Frauenfigur, deren

Bemühungen in Scheitern enden, in den Mittelpunkt. In gegenwärtigen Familienserien hat sich diese Unzufriedenheit der Frau mit ihrer Lebenssituation als Hausfrau in eine Unzufriedenheit mit dem Partner gewandelt. Ihre Arbeit außerhalb des Zuhauses wird nicht in Frage gestellt; es gibt keine Bestrafung mehr für ihre Versuche, ihre Träume zu verwirklichen, sondern es gilt als selbstverständlich, dass sie dies tut. Auf Darstellungen einer Vollzeithausfrau wird vollends verzichtet, und die Unzufriedenheit mit ihrer Partnerschaft wird gelöst dadurch, dass der Mann zu seiner Frau zurückkehrt und sich bei ihr entschuldigt oder sie darum bittet, zu ihm zurückzukommen. Die damit verbundene Wiedervereinigung des Paares ist allerdings nicht gekoppelt an eine Aufgabe des Berufes der Frau. Der Mann ist hier in einer Rolle als emotionaler Unterstützer zu sehen – von dessen Einkommen die Frau unabhängig ist, da sie ohnedies mehr verdient als er. Da dies nicht realen Verhältnissen in der japanischen Gesellschaft entspricht, lässt sich der Schluss daraus ziehen, dass es sich hierbei um Idealvorstellungen handelt. Nicht nur seitens der Produzenten sondern auch seitens der Zuschauer bestehen offensichtlich die Wünsche, ökonomisch unabhängig vom Mann zu sein und eine Beziehung nur aufgrund von emotionalen Bedürfnissen einzugehen. Diese Darstellung einer Partnerschaft zur emotionalen Unterstützung deckt sich mit den Vorstellungen und Wünschen gegenüber einem Partner von alleinstehenden Frauen. Die Frauen erwarten, dass sie dem Mann vertrauen können, ähnliche Wertevorstellungen und ein Gefühl der Sicherheit haben bzw. sich wohl fühlen können in seiner Anwesenheit, anstatt eines hohen Einkommens oder einer hohen Schulbildung (Siehe Seite 40-41).

Die Frauenbilder, die in *ren'ai dorama* der 1990er Jahre vermittelt wurden, unterliegen gleichermaßen Veränderungen in der jüngsten Gegenwart. Die Heldinnen in diesen *renzoku terebi dorama*, die sich mit dem Thema „Liebe“ befassen, tasteten sich zwar nach einem unabhängigen Leben vor, während sie Ereignisse in ihrem Liebes- und Arbeitsleben regelten, vertraten jedoch traditionelle Wertvorstellungen und gaben meist am Ende zugunsten ihres Partners ihre Anstellung auf. Einerseits ist die Selbstbestimmung und Unabhängigkeit der Frauen, wie in den 1990er Jahren, noch immer ein Thema. Andererseits jedoch vertreten die Protagonistinnen in den aktuellen Serien moderne Wertvorstellungen und geben ihre Arbeit nicht mehr aufgrund ihres Partners auf. Die neuen *dorama* zeigen durchgehende ökonomisch unabhängige Frauen, die keinen Mann zu ihrer wirtschaftlichen Unterstützung brauchen, sondern nur eine Person, die sich um ihr

seelisches Wohlbefinden sorgt. Gleichmaßen sind die Männer in diesen Serien als einkommensschwächer und jünger als die Frau porträtiert.

Die kontrastierende Nebenfigur ist auch in gegenwärtigen *dorama* der Kategorie „Liebe“ wieder zu finden. Neu ist dabei, dass diese Kontrastierung durch eine Nebenfigur nicht nur in *ren'ai dorama* stattfindet, sondern sich auch auf Familien- und sogar Arbeitsserien erstreckt.

Die weiblichen Rollenmodelle, die die *terebi dorama* in der Gegenwart zeigen, sind breit gefächert und bieten mehr Raum für eine Identifikation des Publikums mit der weiblichen Hauptfigur als zuvor. In vielen Serien – vor allem in *terebi dorama* der Sparten „Arbeit“ und „Liebe“ – wird mittlerweile mit herkömmlichen Geschlechterrollen gebrochen und die Frauenfiguren wagen sich in männerdominierte Arbeitsfelder vor, verzeichnen dort sogar Erfolge. Auch wenn Frauen nach wie vor in der Realität in Arbeitspositionen mit Karriereaussichten den Männern zahlenmäßig unterlegen sind und viele ihre Anstellung zugunsten der Familie aufgeben, so scheint gleichzeitig jedoch ein Umdenken in der japanischen Gesellschaft statt zu finden. Wie nicht nur die Analyse der *terebi dorama*, sondern auch Umfragen zu geplanten Lebensmodellen von japanischen Frauen beweisen, werden neue Formen der Lebensplanung zunehmend akzeptiert und umgesetzt.

## Literaturverzeichnis

Asian Wiki

2012 „Absolute Zero. Special Investigation Unit“, *Asian Wiki*.

[http://asianwiki.com/Absolute\\_Zero\\_-Special\\_Investigation\\_Unit](http://asianwiki.com/Absolute_Zero_-Special_Investigation_Unit)- (27. April 2012).

„Class Reunion. Love Again Syndrome“, *Asian Wiki*.

[http://asianwiki.com/Class\\_Reunion:\\_Love\\_Again\\_Syndrome](http://asianwiki.com/Class_Reunion:_Love_Again_Syndrome) (27. April 2012).

„Cold Cases“, *Asian Wiki*. [http://asianwiki.com/Cold\\_Cases](http://asianwiki.com/Cold_Cases) (27. April 2012).

„Don't Cry Anymore“, *Asian Wiki*. [http://asianwiki.com/Don%27t\\_Cry\\_Anymore](http://asianwiki.com/Don%27t_Cry_Anymore) (27. April 2012).

„Gold“, *Asian Wiki*. [http://asianwiki.com/Gold\\_%282010-Fuji\\_TV-Japanese\\_Drama%29](http://asianwiki.com/Gold_%282010-Fuji_TV-Japanese_Drama%29) (27. April 2012).

„Guilty, Akuma to Keiyakushita Onna“ (Schuldig, die Frau, die einen Pakt mit dem Teufel schloss), *Asian Wiki*.

[http://asianwiki.com/Guilty,\\_Akuma\\_to\\_Keiyakushita\\_Onna](http://asianwiki.com/Guilty,_Akuma_to_Keiyakushita_Onna) (27. April 2012).

„Hard To Say I Love You. Sunao ni Narenakute“ (Ich kann nicht unkompliziert sein), *Asian Wiki*.

[http://asianwiki.com/Hard\\_To\\_Say\\_I\\_Love\\_You\\_%28Sunao\\_ni\\_Narenakute%29](http://asianwiki.com/Hard_To_Say_I_Love_You_%28Sunao_ni_Narenakute%29) (27. April 2012).

„I'll Still Love You Ten Years From Now. Juunen Saki mo Kimi ni Koishite“, *Asian Wiki*.

[http://asianwiki.com/I%27ll\\_Still\\_Love\\_You\\_Ten\\_Years\\_from\\_Now\\_%28Juunen\\_Saki\\_mo\\_Kimi\\_ni\\_Koishite%29](http://asianwiki.com/I%27ll_Still_Love_You_Ten_Years_from_Now_%28Juunen_Saki_mo_Kimi_ni_Koishite%29) (27. April 2012).

„Mother. NTV 2010 Japanese Drama“, *Asian Wiki*.

[http://asianwiki.com/Mother\\_%28NTV-2010-Japanese\\_Drama%29](http://asianwiki.com/Mother_%28NTV-2010-Japanese_Drama%29) (27. April 2012).

„Nagareboshi“ (Sternschnuppen), *Asian Wiki*.

<http://asianwiki.com/Nagareboshi> (27. April 2012).

„Nasake no Onna“ (Die Frau der Barmherzigkeit), *Asian Wiki*.

[http://asianwiki.com/Nasake\\_no\\_Onna](http://asianwiki.com/Nasake_no_Onna) (27. April 2012).

„Perfect Report“, *Asian Wiki*. [http://asianwiki.com/Perfect\\_Report](http://asianwiki.com/Perfect_Report) (27. April 2012).

„Second Virgin“, *Asian Wiki*. [http://asianwiki.com/Second\\_Virgin](http://asianwiki.com/Second_Virgin) (27. April 2012).

„Spec. First Blood“, *Asian Wiki*. [http://asianwiki.com/Keizoku\\_2:\\_SPEC](http://asianwiki.com/Keizoku_2:_SPEC) (27. April 2012).

„Summer Romance Shines in Rainbow Colors“, *Asian Wiki*.  
[http://asianwiki.com/Summer\\_Romance\\_Shines\\_in\\_Rainbow\\_Colors](http://asianwiki.com/Summer_Romance_Shines_in_Rainbow_Colors) (27. April 2012).

„Tenshi no Wakemae. 2010 NHK Japanese Drama“ (Beitrag eines Engels),  
*Asian Wiki*. [http://asianwiki.com/Tenshi\\_no\\_Wakemae\\_%282010-NHK-Japanese\\_Drama%29](http://asianwiki.com/Tenshi_no_Wakemae_%282010-NHK-Japanese_Drama%29) (27. April 2012).

„The Golden Piggy“, *Asian Wiki*. [http://asianwiki.com/Ogon\\_no\\_Buta](http://asianwiki.com/Ogon_no_Buta) (27. April 2012).

„The Woman Who Never Compromises“, *Asian Wiki*.  
[http://asianwiki.com/The\\_Woman\\_Who\\_Never\\_Compromises](http://asianwiki.com/The_Woman_Who_Never_Compromises) (27. April 2012).

„Woman of the Crime Lab 10“, *Asian Wiki*.  
[http://asianwiki.com/Woman\\_of\\_the\\_Crime\\_Lab\\_10](http://asianwiki.com/Woman_of_the_Crime_Lab_10) (27. April 2012).

Boll, Uwe

1994 *Die Gattung Serie und ihre Genres*. Aachen: Alano Verlag/Rader Publikationen.

Coulmas, Florian

2007 *Population decline and ageing in Japan. The social consequences*. London: Routledge.

Creighton, Millie R.

1996 „Marriage, Motherhood, and Career Management in a Japanese ‚Counter Culture‘“, Anne Imamura (Hg.): *Re-imagining Japanese women*. Berkeley: University of California Press, 192-220.

## Danjo kyōdō sankaku kaigi

2006 „Ryōritsu shien, shigoto to seikatsu no chōwa (wāku raifu baransu) suishin ga kigyō nado ni ataeru eikyō ni kan suru hōkokusho“ (Bericht bezüglich des Einflusses, den das Fördern von beidseitiger Unterstützung und von der Abstimmung von Arbeit und Leben (Balance von Arbeit und Leben) auf Firmen und Ähnliche hat), *Danjo kyōdō sankakukyoku*. <http://www.gender.go.jp/danjo-kaigi/syosika/houkoku/index-work.html> (26. April 2012).

## Drama Wiki

2010 „Dosokai“ (Klassentreffen), *Drama Wiki*. <http://wiki.d-addicts.com/Dosokai> (26. April 2012).

„Magerarenai Onna“ (Die Frau, die nicht nachgeben kann), *Drama Wiki*. [http://wiki.d-addicts.com/Magerarenai\\_Onna](http://wiki.d-addicts.com/Magerarenai_Onna) (26. April 2012).

2011 „Gold“, *Drama Wiki*. <http://wiki.d-addicts.com/GOLD> (26. April 2012).

„Guilty. Akuma to Keiyakushita Onna (Schuldig. Die Frau, die einen Pakt mit dem Teufel schloss)“, *Drama Wiki*. [http://wiki.d-addicts.com/Guilty\\_Akuma\\_to\\_Keiyakushita\\_Onna](http://wiki.d-addicts.com/Guilty_Akuma_to_Keiyakushita_Onna) (26. April 2012).

„Juunen Saki mo Kimi ni Koishite“ (Ich verliebe mich auch in zehn Jahren noch in dich), *Drama Wiki*. [http://wiki.d-addicts.com/Juunen\\_Saki\\_mo\\_Kimi\\_ni\\_Koishite](http://wiki.d-addicts.com/Juunen_Saki_mo_Kimi_ni_Koishite) (26. April 2012).

„Keizoku 2: Spec“ (Fortsetzung 2: Spezielle Fähigkeiten), *Drama Wiki*. [http://wiki.d-addicts.com/Keizoku\\_2:\\_SPEC](http://wiki.d-addicts.com/Keizoku_2:_SPEC) (26. April 2012).

„Mother“, *Drama Wiki*. <http://wiki.d-addicts.com/Mother> (26. April 2012).

„Nagareboshi“ (Sternschnuppen), *Drama Wiki*. <http://wiki.d-addicts.com/Nagareboshi> (26. April 2012).

„Naka nai to Kimeta Hi“ (Der Tag, an dem ich beschloss, nicht mehr zu weinen), *Drama Wiki*. [http://wiki.d-addicts.com/Naka\\_nai\\_to\\_Kimeta\\_Hi](http://wiki.d-addicts.com/Naka_nai_to_Kimeta_Hi) (26. April 2012).

„Nasake no Onna“ (Die Frau der Barmherzigkeit), *Drama Wiki*. [http://wiki.d-addicts.com/Nasake\\_no\\_Onna](http://wiki.d-addicts.com/Nasake_no_Onna) (26. April 2012).

„Natsu no Koi wa Nijiiro ni Kagayaku“ (Eine Sommerromanze leuchtet regenbogenfarben), *Drama Wiki*. [http://wiki.d-addicts.com/Natsu\\_no\\_Koi\\_wa\\_Nijiiro\\_ni\\_Kagayaku](http://wiki.d-addicts.com/Natsu_no_Koi_wa_Nijiiro_ni_Kagayaku) (26. April 2012).

„Ogon no Buta“ (Das goldene Schwein), *Drama Wiki*. [http://wiki.d-addicts.com/Ogon\\_no\\_Buta](http://wiki.d-addicts.com/Ogon_no_Buta) (26. April 2012).

„Perfect Report“, *Drama Wiki*. [http://wiki.d-addicts.com/Perfect\\_Report](http://wiki.d-addicts.com/Perfect_Report) (26. April 2012).

„Second Virgin“, *Drama Wiki*. [http://wiki.d-addicts.com/Second\\_Virgin](http://wiki.d-addicts.com/Second_Virgin) (26. April 2012).

„Sunao ni Narenakute“ (Ich kann nicht unkompliziert sein), *Drama Wiki*. [http://wiki.d-addicts.com/Sunao\\_ni\\_Narenakute](http://wiki.d-addicts.com/Sunao_ni_Narenakute) (26. April 2012).

„Tenshi no Wakemae“ (Beitrag eines Engels), *Drama Wiki*. [http://wiki.d-addicts.com/Tenshi\\_no\\_Wakemae](http://wiki.d-addicts.com/Tenshi_no_Wakemae) (26. April 2012).

2012 „Kasouken no onna“ (Die Frau des gerichtsmedizinischen Labors), *Drama Wiki*. [http://wiki.d-addicts.com/Kasouken\\_no\\_Onna](http://wiki.d-addicts.com/Kasouken_no_Onna) (26. April 2012).

„Keishicho Keizoku Sosakan“ (Die polizeiliche Ermittlungseinheit für ungelöste Fälle), *Drama Wiki*. [http://wiki.d-addicts.com/Keishicho\\_Keizoku\\_Sosakan](http://wiki.d-addicts.com/Keishicho_Keizoku_Sosakan) (26. April 2012).

„Zettai Reido“ (Absoluter Nullpunkt), *Drama Wiki*. [http://wiki.d-addicts.com/Zettai\\_Reido](http://wiki.d-addicts.com/Zettai_Reido) (26. April 2012).

#### E-gov

2007 „Koyō no bunya ni okeru danjo no kintōna kikai oyobi taigū no kakuho nado ni kan suru hōritsu shikō kisoku“ (Rechtliche Ausführungsbestimmungen bezüglich gleicher Chancen für Männer und Frauen im Bereich der Anstellung bzw. Sicherstellung des Lohnes und Ähnliches), *E-gov*. <http://law.e-gov.go.jp/htmldata/S61/S61F04101000002.html> (26. April 2012).

#### E-stat

2010 „Seifu tōkei no sōgō madoguchi“ (Allgemeiner Schalter für Regierungsstatistiken), *E-stat*. <http://www.e-stat.go.jp/SG1/estat/List.do?lid=000001084331> (26. April 2012).

## Fuji Terebi

2012 „Gold“, *Fuji Terebi*. <http://www.fujitv.co.jp/GOLD/index.html> (27. April 2012).

„Guilty. Akuma to keiyaku shita onna“ (Schuldig. Die Frau, die einen Pakt mit dem Teufel schloss), *Fuji Terebi*. [http://www.fujitv.co.jp/b\\_hp/guilty/index.html](http://www.fujitv.co.jp/b_hp/guilty/index.html) (27. April 2012).

„Nagareboshi“ (Sternschnuppen), *Fuji Terebi*.  
<http://www.fujitv.co.jp/nagareboshi/index.html> (27. April 2012).

„Nakanai to kimeta hi“ (Der Tag, an dem ich beschloss, nicht mehr zu weinen), *Fuji Terebi*. <http://www.fujitv.co.jp/nakanai/index.html> (27. April 2012).

„Natsu no koi wa nijiiro ni kagayaku“ (Eine Sommerromanze leuchtet regenbogenfarben), *Fuji Terebi*.  
[http://www.fujitv.co.jp/b\\_hp/natsuniji/index.html](http://www.fujitv.co.jp/b_hp/natsuniji/index.html) (27. April 2012).

„Sunao ni narenakute“ (Ich kann nicht unkompliziert sein), *Fuji Terebi*.  
<http://www.fujitv.co.jp/sunao/index.html> (27. April 2012).

„Perfect Report“, *Fuji Terebi*.  
<http://www.fujitv.co.jp/PERFECTREPORT/index.html> (27. April 2012).

„Zettai reido. Mikaiketsu jiken tokumei sōsa“ (Absoluter Nullpunkt. Sonderermittlungen ungelöster Fälle), *Fuji Terebi*.  
<http://www.fujitv.co.jp/2010C-273/index.html> (27. April 2012).

## Goerke, Marie-Luise

1998 „Der ignorierte Mann. Zur Darstellung der Geschlechterrollen im NHK-Fernsehndrama“, *Nachrichten der Gesellschaft für Natur und Völkerkunde Ostasiens* 163/164, 67-75.

## Gössmann, Hilaria (Hg.)

1998 *Das Bild der Familie in den japanischen Medien*. München: Iudicium.

## Gössmann, Hilaria

1997 „Neue Rollenmuster für Frau und Mann. Kontinuität und Wandel der Familie in den japanischen Fernseh Dramen der Gegenwart“, *Getrennte Welten, gemeinsame Moderne. Geschlechterverhältnisse in Japan*. Opladen: Leske und Budrich, 96-122.

2008 „Die Macht der Fiktion. Zum Einflusspotential von Fernsehdramen in Japan“, Michael Jäckel (Hg.): *Medienmacht und Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Campus Verlag, 83-99.

Gössmann, Hilaria und Muramatsu Yasuko (Hg.)

1998 *Media ga tsukuru jendā*. (Das von den Medien konstruierte Gender), Tōkyō: Shin'yōsha.

Gössmann, Hilaria und Franz Waldenberger

2003 „Medien in Japan. Gesellschafts- und kulturwissenschaftliche Perspektiven. Einführung“, Hilaria Gössmann (Hg.): *Medien in Japan. Gesellschafts- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Hamburg: IVA, 11-25.

Hirata Akihiro u.a.

2012 “Terebi, rajio shichō no genkyō (Die gegenwärtige Lage des Fernsehsehens und Radio-Hörens)”, *NHK*.

[http://www.nhk.or.jp/bunken/summary/research/report/2012\\_03/20120306.pdf](http://www.nhk.or.jp/bunken/summary/research/report/2012_03/20120306.pdf)  
(3. Mai 2012).

Holloway, Susan D.

2010 *Woman and family in contemporary Japan*. Cambridge: Cambridge University Press.

Huang Hsin-Yi

2010 „Terebi bunka to josei. Shoki no NHK asa no renzoku terebi shōsetsu no keishiki tenkan to josei shichōsha to no kankei (Die Fernsehkultur und Frauen. Die Wandlung der Form der anfänglichen NHK Fernsehfortsetzungsromane und die Verbindung zur weiblichen Zuschauerquote)“, *Gender and Sexuality* 5, 61-94.

2010 „NHK asa no renzoku terebi shōsetsu ni tai suru kōsatsu. Ruikei sareta joseizō. Asadora no hiroin wa dono yō ni egakarete iru no ka“ (Überlegungen gegenüber den morgendlichen NHK Fernsehfortsetzungsromanen. Wie ist die Heldin der morgendlichen Fernsehfortsetzungsromane dargestellt?), *Seesa*. <http://mass-ronbun.up.seesaa.net/image/MASS-2010-spring-huanghsinyi.pdf>  
(26. April 2012).

Imageshack

o.J. „Shiori“, *Imageshack*. <http://imageshack.us/f/17/shiori.jpg/> (22. Mai 2012).

Imamura, Anne E.

1987 *Urban Japanese housewives*. Honolulu: University of Hawaii Press.

Ishii-Kuntz, Masako

2008 „Sharing of Housework and Childcare in Contemporary Japan“, *United Nations*. <http://www.un.org/womenwatch/daw/egm/equalsharing/EGM-ESOR-2008-EP4Masako%20Ishii%20Kuntz.pdf> (27. April 2012).

Ito Mamoru

2004 „The Representation of Femininity in Japanese Television Dramas of the 1990s“, Iwabuchi Kōichi (Hg.): *Feeling Asian modernities. Transnational consumption of Japanese TV dramas*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 25-42.

Iwabuchi Kōichi

2004 „Introduction. Cultural Globalization and Asian Media Connections“, Iwabuchi Kōichi (Hg.): *Feeling Asian modernities. Transnational consumption of Japanese TV dramas*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 1-24.

Jibu Renge

2007 *How American Men's Participation in Housework and Childcare affects Wives' Careers*. Michigan: Nikkei Business Publications.

Knobloch, Heidi

2002 *Liebesbeziehungen in japanischen Fernsehserien. Das Beispiel von Rongu bakēshon „Lange Ferien“*. Hamburg: Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens.

## Kokuritsu shakai hoshō jinkō mondai kenkyūsho

- 2011 „Dai 14 kai shusseï dōkō kihon chōsa. Kekkon to shussan ni kan suru zenkoku chōsa. Fūfu chōsa no kekka gaiyō“ (14. Grunduntersuchung zu Geburtentrends. Landesweite Untersuchung bezüglich Eheschließungen und Geburten. Abriss über die Untersuchungsergebnisse von Ehepaaren), *Kōseirōdōshō*. <http://www.mhlw.go.jp/stf/shingi/2r9852000001thzi-att/2r9852000001ti0z.pdf> (26. April 2012).
- 2011 „Dai 14 kai shusseï dōkō kihon chōsa. Kekkon to shussan ni kan suru zenkoku chōsa. Dokushinsha chōsa no kekka gaiyō“ (14. Grunduntersuchung zu Geburtentrends. Landesweite Untersuchung bezüglich Eheschließungen und Geburten. Abriss über die Untersuchungsergebnisse von ledigen Personen), *Kōseirōdōshō*. <http://www.mhlw.go.jp/stf/shingi/2r9852000001wmnj-att/2r9852000001wmt0.pdf> (26. April 2012).

## Kōseirōdōshō

- 2004 „‘Heisei 15 nendo josei koyō kanri kihon chōsa’ kekka gaiyō. Kōsu betsu koyō kanri seido wa daikigyō o chūshin ni minaoshi no ugoki“ (Abriss der Untersuchungsergebnisse der Grunduntersuchung zu der weiblichen Beschäftigung in Verwaltungsberufen im Jahr 2003. Die Revisionsbewegung bezüglich des Verwaltungssystems der Laufbahn-spezifischen Anstellungen mit Spezialisierung auf Großunternehmen), *Kōseirōdōshō*. <http://www.mhlw.go.jp/houdou/2004/07/h0723-2a.html> (26. April 2012).
- 2006 „‘Heisei 18 nendo josei koyō kanri kihon chōsa’ chōsa kekka no gaiyō“ (Abriss der Untersuchungsergebnisse der Grunduntersuchung zu der weiblichen Beschäftigung in Verwaltungsberufen im Jahr 2006), *Kōseirōdōshō*. <http://www.mhlw.go.jp/houdou/2007/08/h0809-1/02.html> (26. April 2012).

## Lenz, Ilse und Karen Shire

- 2003 „Neue Medien in der Arbeit. Geschlechterverhältnisse im Wandel“, Hilaria Gössmann (Hg.): *Medien in Japan. Gesellschafts- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Hamburg: IVA, 68-102.

## Lozano, Elisabeth und Arvind Singhal

- 1993 „Melodramatic Television Serials. Mythical Narratives for Education“, *Communications. The European Journal of Communication* 18, 69-125.

Matsudaira Makoto

2003 „Terebi ni okeru kazoku to katei“ (Die Familie und der Haushalt im Fernsehen),  
*Nihon seikatsu bunka rekishi gakkai kikanishi* 43, 27-33.

Neuss-Kaneko, Margret

2003 „Gleichberechtigung oder Gesellschaftsveränderung. Das japanische  
,Rahmengesetz für eine Gesellschaft gemeinsamer Partizipation von Mann  
und Frau‘ und seine Umsetzung auf regionaler Ebene“, *Nachrichten der  
Gesellschaft für Natur – und Völkerkunde Ostasiens* 173-174, 95-126.

NHK

2012 „Jūnen saki mo kimi ni koi shite“ (Ich verliebe mich auch in zehn Jahren noch  
in dich), *NHK*. <http://www.nhk.or.jp/drama/10nen/> (27. April 2012).

„Second virgin“, *NHK*. <http://www.nhk.or.jp/drama/secondvirgin/> (27. April  
2012).

„Tenshi no wakemae“ (Beitrag eines Engels), *NHK*.  
<http://www.nhk.or.jp/drama/wakemae/> (27. April 2012).

Nikkan Sports

2012 „Ayase Haruka taisa de shuen joyū ichii (Haruka Ayase mit großem Abstand  
auf Platz eins der Hauptdarstellerinnen), *Nikkan Sports*.  
[http://www.nikkansports.com/entertainment/dramagp/dgp-result\\_summer.html](http://www.nikkansports.com/entertainment/dramagp/dgp-result_summer.html)  
(2. Mai 2012).

NTV

2012 „Magerarenai onna“ (Die Frau, die nicht nachgeben kann), *NTV*.  
<http://www.ntv.co.jp/mage/> (27. April 2012).

„Mother“, *NTV*. <http://www.ntv.co.jp/mother/index.html> (27. April 2012).

„Ōgon no buta“ (Das golden Schwein), *NTV*.  
<http://www.ntv.co.jp/buta/index.html> (27. April 2012).

Ōsawa Mari

2005 „Japanese Government Approaches to Gender Equality since the Mid-1990s“,  
*Asian Perspective* 29/1, 157-173.

2011 *Social Security in contemporary Japan*. London: Routledge.

Ōta Tōru

2004 „Producing (Post-) Trendy Japanese TV Dramas“, Iwabuchi Kōichi (Hg.): *Feeling Asian modernities. Transnational consumption of Japanese TV dramas*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 69-86.

Painter, Andrew A.

1996 „The Telerepresentation of Gender in Japan“, Anne Imamura (Hg.): *Re-imagining Japanese women*. Berkeley: University of California Press, 46-72.

Pfau-Effinger, Birgit

2000 *Kultur und Frauenerwerbstätigkeit in Europa*. Opladen: Leske und Budrich.

Rosenberger, Nancy R.

1996 „Resistance, Signs of Status. Women between State and Media in Japan“, Anne Imamura (Hg.): *Re-imagining Japanese women*. Berkeley: University of California Press, 12-45.

Sakamoto Kazue

1997 „*Kazoku*“ *imēji no tanjō. Nihon eiga ni miru „hōmu dorama“ no keisei*. Tōkyō: Shinyōsha.

Schad-Seifert, Annette

2006 „Japans kinderarme Gesellschaft. Die niedrige Geburtenrate und das Gender-Problem“, Manfred Pohl, Iris Wieczorek (Hg.): *Japan 2006. Politik und Wirtschaft*. Düsseldorf: Institut für Asienkunde, 221-244.

Schoppa, Leonard J.

2006 *Race for the exits. The unraveling of Japan's System of Social Protection*. Ithaca: Cornell University Press.

Shioya Chieko

1998 „Die Familienbeziehungen in den Fernsehdramen. Eine Analyse der Sendungen vom Oktober 1994“, Hilaria Gössmann (Hg.): *Das Bild der Familie in den japanischen Medien*, 129-146.

Shirahase Sawako

2009 *Nihon no fubyōdō o kangaeru. Shōshi kōrei shakai no kokusai hikaku.* (Über die Ungleichheit in Japan reflektierend. Ein internationaler Vergleich von Gesellschaften mit sinkender Geburtenrate und einer überalternden Bevölkerung), Tōkyō: Tōkyō Daigaku Shuppankai.

Shirakawa Tōko

2010 *Daiichidan, „Imadoki dokushin joshi no kekkonkan to renai no jittai‘ to wa* (Betreffend „der Einstellung zur Ehe gegenwärtiger alleinstehender Frauen und reale Sachverhalte in der Liebe“), *Dentsu. Dentsu News. Kakō no nyūsu ririisu ichiran.* <http://www.dentsu.co.jp/news/release/2010/pdf/2010103-1102.pdf> (26. April 2012).

Sōmushō Tōkeikyoku Seisaku Tōkatsukan Tōkei Kenshūjo

2010 „Marriages and Divorces“, *Tōkeikyoku Seisaku Tōkatsukan Tōkei Kenshūjo.* [http://www.stat.go.jp/english/data/handbook/c02cont.htm#cha2\\_4](http://www.stat.go.jp/english/data/handbook/c02cont.htm#cha2_4) (26. April 2012).

Tanaka Yoshihisa und Ogawa Bunya

2005 *Terebi to nihonjin. „Terebi 50-nen“ to seikatsu, bunka, ishiki.* Tōkyō: Hōsei Dagaku Shuppanyoku.

TBS

2012 „Supekku. Shō. Keishichō kōanbu kōan dai go ka. Mishō jiken tokubetsu taisakugakari jikenbo.“ (Spezielle Fähigkeiten. Fliegen. Polizeipräsidium, Abteilung für die öffentliche Sicherheit, fünftes Departement für die öffentliche Sicherheit. Das Buch über das Amt für Spezialmaßnahmen bezüglich unbekannter Vorfälle.), *TBS.* <http://www.tbs.co.jp/spec2010/> (27. April 2012).

Teicher, Kerstin

2003 „Der japanische Medienmarkt. Strukturen und Entwicklungspotentiale“, Hilaria Gössmann (Hg.): *Medien in Japan. Gesellschafts- und kulturwissenschaftliche Perspektiven.* Hamburg: IVA, 26-43.

Tsai, Eva

2004 „Empowering Love. The Intertextual Author of Ren'ai Drama“, Iwabuchi Kōichi (Hg.): *Feeling Asian modernities. Transnational consumption of Japanese TV dramas*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 43-67.

TV Asahi

2012 „Kasōsken no onna“ (Die Frau des gerichtsmedizinischen Labors), *TV Asahi*. <http://www.tv-asahi.co.jp/kasouken/> (27. April 2012).

„Nasake no onna“ (Die Frau der Barmherzigkeit), *TV Asahi*. [http://www.tv-asahi.co.jp/nasake\\_2010/](http://www.tv-asahi.co.jp/nasake_2010/) (27. April 2012).

Valaskivi, Katja

1999 *Relations of television. Genre and gender in production, reception and text of a Japanese family drama*. Diss., University of Tampere.

Winter, Rainer

2010 *Der produktive Zuschauer. Medienaneignung als kultureller und ästhetischer Prozess*. Köln: Herbert von Halem Verlag.

Za Terebijon

2010 „Drama Academy Awards. Joen joyū shō“ (Drama Academy Awards. Preis für die Nebendarstellerin), *Za Terebijon*.

[http://blog.television.co.jp/drama/academy/2010/10/post\\_370.html](http://blog.television.co.jp/drama/academy/2010/10/post_370.html) (2. Mai 2012).

„Drama Academy Awards. Dorama songu shō“ (Drama Academy Awards. Preis für das Titellied), *Za Terebijon*.

[http://blog.television.co.jp/drama/academy/2010/10/lve\\_rainbow.html](http://blog.television.co.jp/drama/academy/2010/10/lve_rainbow.html) (2. Mai 2012).

## Anhang

### Zusammenfassung

Diese wissenschaftliche Arbeit behandelt Darstellungen von Frauen in japanischen Fernsehserien – den *terebi drama* – in der aktuellsten Gegenwart. Unter den verschiedenen Themenschwerpunkten – „Liebe“, „Familie“ und „Arbeit“ – der gesichteten Serien ist jeweils ein anderes Frauenbild vertreten, welche allesamt in dieser Arbeit erläutert werden. Weiters wird ein Überblick über die gegenwärtige Lage japanischer Frauen in den Aspekten Arbeit und Familie geschaffen sowie deren Einstellungen zu „Familie“ und „Arbeit“ vorgestellt. Außerdem ist das Thema „Liebe“ in Japan bearbeitet und auch eine Einführung in das Sendeformat *terebi drama* mit dessen Besonderheiten ist Gegenstand dieser wissenschaftlichen Arbeit.

## Lebenslauf

### Persönliche Informationen

|              |   |
|--------------|---|
| Name         | Nina Seppi                                    |
| Alter        | 25 (geboren am 1. September 1986 in Dornbirn) |
| Nationalität | Österreich                                    |

### Wissenschaftlicher Werdegang

|             |  |
|-------------|--|
| 2001 – 2005 | Oberstufenrealgymnasium mit sportlichem Schwerpunkt Dornbirn (Maturaabschluss am 15. Juni 2005)        |
| 2005 – 2007 | Universität Wien Studium Übersetzen und Dolmetschen für die Sprachen Deutsch, Englisch und Japanisch   |
| 2007 – 2009 | Universität Wien Bakkalaureatsstudium Japanologie (Abschluss am 18. September 2009)                    |
| 2009 – 2010 | University of Foreign Studies Tōkyō; Stipendium der Heiwa Nakajima Foundation, Studium der Japanologie |
| 2010 – 2012 | Universität Wien Masterstudium Japanologie   |

### Wissenschaftliche Arbeiten

|      |  |
|------|--|
| 2009 | Bakkalaureatsarbeit „ <i>Gyaru</i> = Mädchen?“   |
|      | Bakkalaureatsarbeit „Männer in der Welt der Kosmetik“  |
| 2011 | Seminararbeit „ <i>Robotto, ningyō, ningen</i> . Oder eine Analyse der <i>manga</i> -Serie ‚Zettai kareshi‘“ |
|      | Seminararbeit „Der alleinerziehende Vater. Eine Analyse des <i>terebi dorama</i> ‚Bara no nai hanaya‘“       |