



universität  
wien

# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Queeres Begehren in japanischen Fernsehserien“

verfasst von / submitted by

Jasmin Paula Lydia Rückert, BA MA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of  
Master of Arts (MA)

Wien, 2018 / Vienna 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

A 066 808

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Gender Studies

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Ina Hein, M.A.



## Danksagung

An dieser Stelle möchte ich bei allen bedanken, die mich bei der Erstellung dieser Arbeit begleitet und unterstützt haben. Ohne gelegentliche aufmunternde Worte und kritische Anregungen wäre die Arbeit nie fertig geworden. Danke auch insbesondere an Ina Hein für ihre Geduld und Ausdauer.



# Inhaltsverzeichnis

1. Einführung .....	1
1.1. Forschungsfrage .....	1
1.2. Relevanz.....	2
1.3. Forschungsstand.....	3
1.4. Aufbau der Arbeit .....	5
2. Queer Theory .....	5
2.1. Umgang mit Kategorien sexueller Orientierung in Japan.....	6
2.2. Begriffe zur Umschreibung sexueller Identitäten in Japan.....	9
3. Sichtbarkeit und Repräsentation .....	10
3.1. (Un-)Sichtbarkeit .....	10
3.2. Naturalisierung von Differenz .....	12
3.3. Stereotype.....	13
3.4. Normalisierung.....	14
4. Populärkultur als Ort der Verhandlung von Queerness .....	15
5. Repräsentationen von Queerness in japanischer Populärkultur.....	17
5.1. Yuri, Boys Love und <i>genderbending</i> in Anime und Manga.....	17
5.2. Inszenierungen von Geschlechterambivalenz, Drag und <i>onê-kyara</i> .....	22
5.3. Queerness in Dokumentationen und Informationssendungen .....	23
6. Analysemethode.....	24
7. Suche nach Serien und Kriterien bei der Auswahl .....	26
8. Liste mit Serien .....	29
9. Vorgehen bei der Serien-Analyse .....	30
9.1. Berücksichtigung von Geschlechterinszenierungen .....	31
9.2. Fragenkatalog.....	32
10. Serien mit queer begehrenden Männerfiguren.....	34
10.1. <i>Dōsōkai</i> und <i>Romansu</i> .....	34
10.2. <i>Asunaro hakusho</i> .....	36
10.3. <i>Dare yori mo mama o aisu</i> .....	38
10.3.1. Die Beziehung zwischen Akira und Pinko .....	38
10.3.2. Konfrontation mit dem eigenen Begehren .....	40
10.3.3. Akiras Coming-out in der Familie .....	42
10.3.4. Geschlechterinszenierung bei Pinko und Akira.....	44
10.4. <i>Gakko ja oshierarenai</i> .....	46
10.4.1. Kazus Coming-out und die Reaktionen der Mitschüler_innen.....	47
10.4.2. Thematisierung von Sexualität in <i>Gakko ja oshierarenai</i> .....	48
10.5. <i>Rabu Kore Tōkyō</i> .....	50
10.6. <i>BOSS</i> .....	51

10.7. <i>Rasuto Shinderera</i> .....	51
10.8. <i>Nodame Cantabile</i> .....	52
10.9. <i>Gisô no fûfu</i> .....	53
10.9.1. Chôjis Coming-out.....	54
10.9.2. Thematisierung von Homophobie.....	56
10.9. <i>Kasa o motanai aritachi ha</i> .....	56
10.10. Zwischenbilanz: Geschlechterinszenierungen männlich lesbare Figuren in japanischen Fernsehserien .....	57
11. Serien mit queer begehrenden Frauenfiguren .....	61
11.1. <i>Sono toki hâto ha nusumareta</i> .....	61
11.2. <i>Akuma no Kisu</i> .....	64
11.3. <i>Hitorigurashi</i> .....	65
11.4. <i>29-sai no yûutsu paradaisu sâtî</i> .....	67
11.4.1. Die Figur Natsumi und die Bezeichnung als <i>onabe</i> .....	67
11.4.2. Natsumis Beziehung zu Yuriko und zu Kawase Hiroko.....	70
11.5. <i>Rabu konpurekkusu</i> .....	72
11.6. <i>Rasuto furenzu</i> .....	73
11.6.1. Alternative Beziehungsformen in <i>Rasuto furenzu</i> .....	73
11.6.2. Ambivalente Geschlechterinszenierung der Figur Ruka .....	75
11.7. <i>Toranjitto gâruzu</i> .....	77
11.8. Zwischenbilanz: Geschlechterinszenierungen weiblich lesbare Figuren in japanischen Fernsehserien.....	79
12. Sichtbarkeit und Repräsentationsmuster von queerem Begehren in japanischen Fernsehserien.....	83
12.1. Positionierung der Figuren und Setting der Serien .....	83
12.2. Entwicklungen in den Darstellungen queeren Begehrens im Untersuchungszeitraum .....	86
12.3. Politische Aspekte von Queerness .....	87
12.4. Liebesverhältnisse und unerwiderte Liebe.....	89
12.5. Sichtbarkeit von Begehren, Erotik, Sex(ualität) .....	90
12.6. Benennung von Begehrensformen und Identitätskategorien .....	93
12.7. Verweise auf und Funktion queerer Orte .....	95
12.8. Betonung des Coming-out /Normalisierung .....	97
13. Conclusio .....	99
14. Bibliographie.....	102
15. Anhang .....	111
15.1. Abstract (deutsch) .....	111
15.2. Abstract (english).....	111

# 1. Einführung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Thematisierung von queerem Begehren in japanischen Fernsehserien. Anstoß für die Wahl dieses Themas gab ein Nebensatz in einem Artikel über Lebensentwürfe und Geschlechterbilder in japanischen Fernsehserien. Darin stellte die Autorin fest, dass trotz einer Pluralisierung von Lebensentwürfen, die in neueren japanischen Serien festzustellen ist, gleichgeschlechtliche Beziehungen meist ausgespart bleiben (Gössmann 2016:141). Diese Aussage wurde für mich zum Anlass dafür, mich selbst auf die Suche nach Darstellungen gleichgeschlechtlicher Beziehungen in japanischen Fernsehserien zu begeben – mit dem Ziel, durch deren Untersuchung gegebenenfalls eine Forschungslücke füllen zu können. Im Zuge meiner ersten Recherchen fiel mir auf, dass es zwar wenige Serien gibt, deren Handlung um eine *gleichgeschlechtliche* Beziehung zentriert ist, allerdings homosexuelles Begehren sehr wohl in Serien unterschiedlicher Genres gezeigt und thematisiert wird, oft als untergeordnetes Thema in Nebenhandlungen. Anknüpfend an diese Beobachtung sollen in der vorliegenden Arbeit diese Darstellungen gleichgeschlechtlichen Begehrens näher untersucht und Repräsentationsmuster erarbeitet werden. Weiter gilt es, die jeweils in den Serien aufgezeigten Gründe für ein Verunmöglichen von gleichgeschlechtlichen Liebesbeziehungen zu hinterfragen.

## 1.1. Forschungsfrage

Sexualität, sexuelle Orientierung und sexuelles beziehungsweise romantisches Begehren sind gesellschaftlichen Normen unterworfen. Diese spiegeln sich in Medien wieder, werden in diesen verhandelt, manchmal aufgebrochen und oft bestätigt. Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Verhandlung geschlechtlicher und sexueller Normen in einem ganz bestimmten medialen Diskurs, nämlich dem, der in japanischen Fernsehserien geführt wird.

Ich gehe aufgrund meiner Kenntnis japanischer Fernsehserien und den Angaben in entsprechender Fachliteratur davon aus, dass es Figuren in japanischen Fernsehserien gibt, die gleichgeschlechtliches/queeres<sup>1</sup> Begehren ausdrücken, die aber selten in

---

<sup>1</sup> Ausgehend von einer Realität, die sich nicht nur in dichotomen Kategorien und binärer Zweigeschlechtlichkeit verstehen lässt, wird der Begriff queer als Ergänzung zu dem Begriff gleichgeschlechtlich herangezogen. Queeres Begehren beschreibt hier unterschiedliche Formen von nicht-

romantischen Beziehungen gezeigt werden. In der vorliegenden Arbeit gilt es zunächst, diese Vorannahme, die sich aus einer ersten Sichtung von acht japanischen Fernsehserien ergeben hat, zu überprüfen. Insofern sie sich bestätigt, stellt sich weiterführend die Frage, ob die Figuren in negative, pessimistische Narrative verstrickt sind, die ihnen nicht oder selten erlauben, Romantik und Sexualität zu erleben – und welche Narrative dies sind. Ergänzend möchte ich untersuchen, ob Figuren, die queeres Begehren ausdrücken, in ihrer Charakterisierung auf dieses reduziert werden. Insgesamt soll die Positionierung gleichgeschlechtlich begehrender Figuren in dem jeweiligen Setting der Fernsehserien und ihre Einbindung in gesellschaftliche Kontexte untersucht werden. Die Leitfragen sollen helfen, gegebenenfalls sich wiederholende Muster der Differenzierung von verschiedenen Begehrensformen zu erkennen und damit herauszuarbeiten, wie gleichgeschlechtliches/queeres Begehren in japanischen Fernsehserien dargestellt wird.

## 1.2. Relevanz

In den deutschsprachigen Gender Studies, in denen sich eine Zunahme kulturwissenschaftlicher Auseinandersetzung mit verschiedenen Medien beobachten lässt (siehe u.a. Villa et.al. 2012), wird Nordostasien selten berücksichtigt. Informationen über Queerness in Japan sind teilweise schwer zugänglich, und insbesondere ältere englisch- oder deutschsprachige Literatur ist mitunter von einem „orientalisierenden“ Blick geprägt (zur Kritik an derartiger Literatur siehe McLelland 2003). Queertheoretische Konzepte und Theorien aus Japan werden bis heute selten auf Deutsch oder Englisch publiziert, übersetzt und rezipiert, mit nur wenigen Ausnahmen (siehe z.B. Shimizu 2008, Suganuma 2012).

In der kulturwissenschaftlich orientierten Japanologie hingegen sind Transgressionen von Geschlecht in japanischer Populärkultur (wie z.B. in Manga oder Anime) häufiger Gegenstand von Forschung, die jedoch vor allem auf die textliche Ebene konzentriert ist. Die Frage nach weitergehenden Implikationen fiktionaler Konstruktionen von Geschlecht und nach deren möglicher emanzipatorischer Wirkung bleibt oft unbeantwortet (zur Kritik daran siehe Mae et.al. 2016:5). Zudem ist der Bereich von Fernsehserien in Untersuchungen zu queerem Begehren sowohl in japanischsprachiger Literatur als auch in der englisch- oder deutschsprachigen Forschung

---

heteronormem Begehren, die sich einer genauen Definition entziehen. Zum hinter dem Begriff stehenden Konzept siehe Kapitel 2.

unterrepräsentiert. Fernsehserien sind allerdings ein populärkulturelles Medienformat, das im Alltag vieler Menschen eine wichtige Rolle spielt und welches das „Alltagswissen“ über Sexualität prägt (vgl. Maier 2010:104f). Gerade in Japan sind in den meisten Haushalten nicht nur ein, sondern sogar zwei Fernsehgeräte vorhanden, und die durchschnittliche Fernsehzeit pro Tag beträgt zwischen drei und vier Stunden (NHK 2016). Eine Untersuchung der Repräsentation von queerem Begehren in japanischen Fernsehserien ist deshalb überfällig.

Ich hoffe mit meiner Arbeit einen Beitrag im Feld der Gender Studies zu leisten, durch den die Auseinandersetzung mit verschiedenen Begehrensformen in der Populärkultur um eine Facette reicher wird. Der Fokus auf japanische Serien ergibt sich aus meinem Hintergrund als Japanologin. Die Arbeit möchte deutschsprachigen Interessierten Einblicke in die mediale Verhandlung von Queerness in Japan geben und beruht auf Übersetzungen der Serientexte und Literaturrecherchen englisch-, deutsch- und japanischsprachiger wissenschaftlicher Publikationen, die sich mit Homosexualität und Queerness befassen.

### 1.3. Forschungsstand

In der Geschichte der japanischen Fernsehforschung wurde Geschlecht bereits in den 1970er Jahren als ein wichtiger Faktor wahrgenommen, und stereotype Darstellungen von Geschlechterrollen-Darstellungen wurden kritisiert (Saitō 2007:515). Die Japanologin Hilaria Gössmann arbeitete Veränderungen in den Darstellungen von idealisierten Geschlechterrollen vor allem in Familien im Zeitraum von den 1960ern bis in die 1990er Jahre heraus (siehe u.a. Gössmann 1997, Gössmann, 1998). Mit der Zunahme von Serien, die die Lebensrealitäten unverheirateter Figuren und insbesondere unverheirateter Frauen in den Fokus nehmen, wuchs auch die Anzahl an wissenschaftlichen Studien zu Brüchen mit traditionalistischen, binären Geschlechterrollen (siehe u.a. Freedman/ Iwata-Weickgenannt 2011, Kunihiro 2012, Darlington 2013, Mithani 2014, Dales 2015, Scherer 2016, Kanemoto/Collins 2017).

In der Betrachtung von Geschlechterdarstellungen, die einen heteronormativen Rahmen durchbrechen, ist Vera Mackies Untersuchung zu Repräsentationen von Transgender<sup>2</sup> in japanischen Mainstream-Medien besonders hervorzuheben (Mackie

---

<sup>2</sup> Der Terminus Transgender/Trans-Gender bezeichnet Personen, deren Geschlechtsidentität nicht mit dem bei der Geburt zugewiesenen Geschlecht übereinstimmt. In Analogie dazu bezeichnet der Begriff Cis-Gender Personen, deren Geschlechtsidentität mit dem bei der Geburt zugewiesenen Geschlecht übereinstimmt.

2008). Mackie begrüßt zwar die erhöhte Sichtbarkeit von Transgender, verweist aber auch auf „generic constraints in mainstream media forms that may circumscribe the kinds of stories that can be narrated and that will be listened to“ (Mackie 2008:412). Die Autorin bemerkt ein „Framing“ der Narrative um Transgender in einem medizinischen Kontext und kritisiert: „In mainstream media there is often an assimilative and recuperative impulse, with a focus on those individuals who successfully ‘pass’ and who thus uphold the conventions of the binary sex-gender system and heteronormativity“ (Mackie 2008:420). Die Japanologin Richarda Barwitzki untersuchte die Fernsehserie *3nen Bgumi Kinpachi-sensei* (Lehrer Kinpachi der Klasse 3B, TBS 2001), in der Transgender thematisiert wird, in ihrer Magisterarbeit (Barwitzki 2011). Gleich von mehreren Autorinnen wurde die populäre TV-Serie *Rasuto furenzu* (Letzte Freunde, Fuji TV 2008) behandelt, in der eine geschlechter-ambivalente Figur eine Hauptrolle innehat: Yuen Shu Min (2011) vergleicht das *dorama*<sup>3</sup> mit anderen Darstellungen von Transgender in japanischen Medien, die sie sehr stark auf medizinische Aspekte fokussiert sieht. Im Gegensatz zu diesen früheren Darstellungen erkennt die Autorin in *Rasuto furenzu* ein „potential to queer conventionally constructed notions of gender and sexuality“ (Yuen 2011:384). Nakamura Minami (2008), Fauve Görlach (2011) und Rizki Hakiki Valentine Nim (2013) haben die Serie ebenfalls analysiert.

Homosexualität als Thema in japanischen Fernsehserien wurde unter anderem von Stephen Miller behandelt, der die Serie *Dōsōkai* (Klassentreffen, NTV 1993) in Hinblick auf ihre Bedeutung für schwule Personen in Japan untersuchte (Miller 2000). Jeffrey Dobbins forschte ebenfalls zu *Dōsōkai*; in seiner Analyse behandelt er die Serie in Analogie zu zeitgleich erschienenen, um Homosexualität zentrierten japanischen Filmen (Dobbins 2000:40). Tomoe Kentarō beschäftigt sich mit den Darstellungen männlicher Homosexualität in mehreren TV-Serien der 2000er Jahre. Er stellt eine Häufung effeminiertes Darstellungen homosexueller Männer fest, eine Prävalenz pathologisierender Sichtweisen auf Homosexualität sowie die vorherrschende Strategie, queeres Begehren als etwas zu zeigen, das letztlich nicht realisierbar (und damit keine echte Lebensoption) ist (Tomoe 2014:30). Diese Konzentration auf männliche Homosexualität in Fernsehserien spiegelt sich auch in einem entsprechenden Ungleichgewicht in der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Queerness wieder, in welcher männliche Homosexualität ungleich häufiger im Vordergrund steht als weibliche Homosexualität und andere queere Formen des Begehrens. Jedoch untersuchte Mauro

---

<sup>3</sup> Bezeichnung für Fernsehserien japanischer Produktion mit i.d.R. 9-14 Folgen.

Neves japanische und brasilianische Fernsehserien in einem transnationalen Vergleich unter dem Gesichtspunkt der Darstellung von Sexualität und Homosexualität und führt *Dōsōkai* und *29-sai no yūitsu – paradaisu sâtî* (Melancholie der 29-Jährigen – Paradies 30, TV Asahi 2000) als positive Beispiele für die Repräsentation schwuler beziehungsweise lesbischer Figuren in japanischen Fernsehserien an (Neves 2004). Mit der Serie *Toranjitto gâruzu* (Transit-Mädchen, Fuji TV 2015) hat sich die Verfasserin der vorliegenden Arbeit 2017 gesondert auseinandergesetzt (Rückert 2017).

## 1.4. Aufbau der Arbeit

Die kritische Auseinandersetzung mit den Repräsentationen queeren Begehrens in japanischen Fernsehserien erfordert zunächst eine Klärung von Begrifflichkeiten. Im ersten Kapitel der Arbeit werde ich deshalb Ansätze der Queer Theory vorstellen und insbesondere auf die Auseinandersetzung mit Geschlecht und Sexualität innerhalb der Queer Theory in Japan eingehen. Dabei sollen u.a. Schwierigkeiten von Kategorisierungen in diesem Feld offengelegt werden. Die zweite theoretische Grundlage der Arbeit bildet die Repräsentationskritik. Darunter verstehe ich eine Auseinandersetzung mit Repräsentation und (Un-)Sichtbarkeit (beispielsweise von minorisierten Positionen), die nicht nur danach fragt, was dargestellt wird, sondern auch und besonders danach, wie Positionen sichtbar gemacht werden, in welchen Kontexten und unter wessen Beteiligung Sichtbarmachen passiert und welche Fallstricke sich dabei ergeben können. Anschließend wird die Vorgehensweise der Analyse umrissen. In der Analyse der ausgewählten Serien soll eine repräsentationskritische Perspektive angewendet werden und bei der Beantwortung der Forschungsfrage helfen.

## 2. Queer Theory

Was ist Queer? Im Kontext der AIDS-Krise in den 1980er Jahren haben US-amerikanische und britische Aktivist\_innen sich den Begriff „queer“, der zuvor als Schimpfwort für Homosexualität verwendet wurde, angeeignet und ihn umgedeutet als eine alternative (Selbst-)Bezeichnung für identitätspolitisch konnotierte Begriffe wie lesbisch oder schwul. Auf akademischer Ebene entstand als Reaktion auf und im Zusammenhang mit diesen gesellschaftspolitischen Entwicklungen die Queer Theory als ein neues, sowohl philosophisches als auch politisches Verständnis von Geschlecht und Sexualität (Nagoshi et.al. 2014:21). Queer Theory grenzte sich von vorangehenden

essentialistischen (und auch feministischen) Zugängen zu Geschlechterfragen ab und stellte sowohl Geschlecht als auch sexuelle Orientierung und Sexualität als Ergebnisse sozialer Konstrukte heraus. Für die Queertheoretikerin Eve Sedgwick bezieht sich der Begriff queer auf „the open mesh of possibilities, gaps, overlaps, dissonances and resonances, lapses and excesses of meaning when the constituent elements of anyone’s gender, of anyone’s sexuality aren’t made (or can’t be made) to signify monolithically” (Sedgwick 1998:208). In anderen Worten dient queer als ein Sammelbegriff für Praxen, Strategien und Identitäten, die sich nicht in binären Kategorien wie Frau und Mann oder heterosexuell und homosexuell fassen lassen, und hinterfragt diese Kategorien im Hinblick auf ihre historische und soziale Beschaffenheit. Als ein „Grundbegriff der Queer Theory“ (Wagenknecht 2007:18) gilt das Konzept der Heteronormativität. Heteronormativität beschreibt die Verknüpfung einer binären Geschlechterlogik mit der Normativität von Heterosexualität als ein Machtverhältnis, das gesellschaftliche und kulturelle Bereiche durchzieht und sich auf einzelne Subjekte auswirkt. Nicht nur die Analyse dieses Machtverhältnisses, sondern darüberhinausgehend auch der Versuch eines „[s]ubversives Unterlaufen[s]“ (Wagenknecht 2007:28) von Heteronormativität ist ebenfalls Teil des Programms der Queer Theory.

Heute wird Queerness als ein theoretisches Konzept verstanden, das nicht ausschließlich in Bezug zu den Lebensrealitäten von LSBTIAQ<sup>4</sup>-Personen gesetzt wird. In einem Verständnis von Queerness als ein Konzept, das sich gegen Identitätspolitiken im Allgemeinen stellt, „Monokulturen, Norm- und Normierungskataloge sowie polarisierende Dichotomisierungen kritisiert“ (Perko, 2003:35), werden nicht mehr nur geschlechtliche und sexuelle Normen untersucht, sondern verschiedene Identitätskategorien wie beispielsweise „behindert“ und „nicht-behindert“ in den Blick genommen. In der vorliegenden Arbeit wird queer jedoch mit einem expliziten Fokus auf Geschlechter- und Sexualitätsnormen verwendet. Analysiert werden sollen Darstellungen von nicht-heteronormativem Begehren im Zusammenhang mit und gleichzeitig in Abgrenzung zu normativen Kategorien sexueller Orientierung.

## 2.1. Umgang mit Kategorien sexueller Orientierung in Japan

Ziel queertheoretischer Forschung ist es unter anderem, Herstellungs- und Naturalisierungsprozesse von geschlechtlichen und sexuellen Normen aufzuzeigen und

---

<sup>4</sup> Das Akronym LSBTIAQ steht für: Lesbisch, schwul, bisexuell, Transgender, Intersex, asexuell und queer/questioning.

zu hinterfragen. Diese Normen unterscheiden sich jedoch je nach historischem und kulturellem Kontext, und die Sichtweise der Forschenden ist jeweils geprägt von deren Hintergrund, Erfahrungen und eigenem Erleben der Normen.

In der englischsprachigen japanologischen Forschung sind zum Teil bis heute Ansichten über eine scheinbare Fluidität sexueller und geschlechtlicher Kategorien in Japan vorhanden, die als ein für typisches und „einzigartiges“ (vgl. Khor 2015:50) Element japanischer Kultur interpretiert wird. Wie Diana Khor treffend herausgearbeitet hat, basiert eine solche Interpretation mitunter auf der Wahrnehmung von klar abgrenzbaren sexuellen Kategorien, die von den Forschenden vor dem Hintergrund ihrer jeweiligen Sozialisation in einem anderen kulturellen Kontext, beispielsweise in den USA oder in Westeuropa, als natürlich wahrgenommen werden. Khor betont deshalb die Notwendigkeit einer Reflexion über die Konstruktionsgeschichte sexueller Kategorien im „Westen“ und empfiehlt: „to consider [...] ‚the West‘, as arguments of instability and queerness are made with reference to a coherent ‚Western sexual identity‘” (Khor 2005: 51). Ziel dieser Vorgehensweise ist es jedoch nicht, eine Binarität zwischen dem Geschlechter- und Sexualitätsverständnis in „dem Westen“ und in „Japan“ fortzuschreiben, sondern eine Achtsamkeit in Bezug auf die Position, aus der heraus geforscht wird, zu entwickeln.

Eine weitere Annahme „von außen“ über die Verhandlung sexueller Orientierung in der japanischen Gesellschaft ist deren scheinbare Toleranz gegenüber nicht-normativer sexueller Orientierung (vgl. u.a. Lunsing 2005:146). Dieser Annahme widerspricht jedoch der mangelnde rechtliche Schutz sexueller Minderheiten und die Kritik an der „Unsichtbarkeit“ von queeren Minderheiten, die von verschiedenen japanischen Forscher\_innen beklagt wird und auf die an späterer Stelle noch expliziter eingegangen werden soll. In Bezug auf das Auftreten von Organisationen, die sich um rechtliche Anerkennung bemühen, ist seit den 1990er Jahren die Selbstbezeichnung als *tōjisha* 当事者 (wörtl. betroffene Partei/betroffene Person; McLelland 2009:193ff, McLelland und Suganuma 2009) bemerkenswert:

„Originally a legal term referring to the ‘parties concerned’ in litigation, *tōjisha* is now widely used among minority and civil rights groups to insist on their right to self-representation and self-determination. The association of the term *tōjisha* with sexual minorities and particularly transgender persons helped the public at large to conceive of individuals with and expressing a range of sexual minority identities and desires as sexual minorities (*seiteki mainoritî*) and, as such, having rights akin to other disadvantaged groups in society“ (McLelland und Suganuma 2009:336)

Die Verwendung des Begriffs *tōjisha* kann als eine strategische Verwendung identitätsbildender Kategorien gewertet werden und orientiert sich teilweise an einem

globalen und im speziellen auch US-amerikanischen Diskurs über Minderheitenrechte. In diesem Zusammenhang ist jedoch zu betonen, dass es sich nicht um eine passive, sondern eine aktive Aneignung nicht-originär japanischer Diskurse handelt: „Western sexological discourse [...] was only ever selectively borrowed and strategically deployed to enunciate very nuanced Japanese understandings of sexual diversity“ (McLelland et.al. 2007:2).

In der Frage nach der Anwendung von Identitätskategorien auf Menschen, die nicht-heteronormativ begehren, ist davon auszugehen, dass Kategorien sexueller Orientierung nicht nur von marginalisierten Positionen aus verwendet werden, sondern auf verschiedene Weise auf Personen in Minderheitengruppen bezogen werden. Die Queer-Theoretikerin Shimizu Akiko betont in diesem Zusammenhang, dass eine Konfrontation mit dem Identifiziert-Werden in verschiedenen Begehrenskategorien manchmal unvermeidlich ist: „The question is not merely what you identify with, or whether or not you choose to identify with a certain existing category. What is at stake is whether or not you are identified as something, or more precisely, what you are identified as“ (Shimizu 2007: 508). Shimizu stellt die Sinnhaftigkeit der Suche nach einer indigen japanischen Queerness in Frage. Für sie ist es wichtig zu erkennen, dass eine Ablehnung der bestehenden identitätsbezogenen Bezeichnungen auch ungewollte Konsequenzen haben kann. Personen, die auf unterschiedliche Arten von heteronormen Vorschriften und Institutionen negativ in ihrem Dasein beeinflusst werden, würden dann etwa keine Solidarität in Bezug auf die von ihnen selbst gewählten oder ihnen zugeschriebenen Identifikationen, wie beispielsweise „Lesbe“ oder „Schwuler“, erhalten. Eine vereinfachende und optimistische Behauptung, man müsse sich nicht länger mit der Idee fixer und kohärenter Identitäten auseinandersetzen, scheint für Shimizu ein nicht leistbarer Luxus zu sein für diejenigen, die durch erzwungene Identifikation(en) bedroht werden (Shimizu 2007: 506).

In der Anwendung eines queertheoretischen Zugangs soll in der vorliegenden Arbeit die historische Verortung und Wandelbarkeit von Kategorien sexueller Orientierung gerade auch in Japan berücksichtigt, gleichzeitig aber auch die Existenz und das Wirken der vorhandenen, im Kontext der geschlechtlichen und sexuellen Normen verwendeten Identitätskategorien ernst genommen werden. Im folgenden Kapitel sollen deshalb zunächst Begriffe vorgestellt werden, die für Kategorien sexuellen Begehrens in Japan verwendet werden.

## 2.2. Begriffe zur Umschreibung sexueller Identitäten in Japan

Queer begehrende Personen und LGBTIAQ-Aktivist\_innen in Japan verwenden und verwendeten eine Vielzahl unterschiedlicher Begriffe, um nicht-heteronormatives Begehren zu beschreiben. An dieser Stelle sollen für die Serienanalyse besonders wichtige Bezeichnungen kurz vorgestellt werden. Die Begriffe, ebenso wie die damit verbundenen Annahmen und Konzepte von sexueller Orientierung, sind Gegenstand andauernder Debatten, in denen zum Teil widersprüchliche Meinungen Platz haben. Beispielsweise nutzte der Autor und Publizist Fushimi Noriaki, der 1991 mit seiner Autobiographie *Puraibēto gei raifu* (abgeleitet vom englischen „private gay life“, wörtlich: privates schwules Leben) bekannt wurde, den Begriff *hentai* 変態 (in der Regel übersetzt mit „pervers“) in Analogie zu und teilweise gleichzeitig mit dem englischen Begriff *queer*. Andere Aktivist\_innen in Japan lehnen den Begriff jedoch ab (McLelland 2006). Geläufiger ist stattdessen die Verwendung der Lehnbildung *kuia* クイーン (queer), die unter anderem auch von der 2007 gegründeten Japan Association for Queer Studies (JAQS) verwendet wird. Häufiger als *kuia* ist allerdings die Verwendung des Begriffs *dōseiai* 同性愛 für gleichgeschlechtliche Liebe.

Neben den ebenfalls aus dem Englischen abgeleiteten Begriffen *rezubian/resubian* レズビアン/レスビアン („lesbisch“) und *gei* ゲイ („schwul“), die zur Umschreibung sexueller Orientierung verwendet werden, gibt es auch japanische Begriffe, die sich schwer direkt übersetzen lassen. *Onabe* お鍋 (auch: オナベ) und *okama* お釜 (auch: オカマ) sind solche Begriffe, die zum Teil als Selbstbezeichnung von gleichgeschlechtlich begehrenden Personen verwendet wurden oder werden, jedoch auch von Teilen der queeren Communities aufgrund ihrer negativen Konnotationen abgelehnt werden. Beide Begriffe verweisen darauf, dass in der Wahrnehmung von Queerness oft gleichgeschlechtliches Begehren und Transgression von Geschlechtsidentität als zusammenhängend verstanden werden, denn sie werden sowohl zur Umschreibung von Geschlechterinszenierungen (*okama* für feminin auftretende Männer, *onabe* für maskulin auftretende Frauen), als auch von Begehrensformen (*okama* als für Bezeichnung für schwule Männer, *onabe* als Bezeichnung für lesbische Frauen) verwendet.

Die obenstehenden Ausführungen zu den verschiedenen Begrifflichkeiten sind nicht vollständig. Es soll an dieser Stelle vielmehr aufgezeigt werden, dass eine Interpretation der Begriffe, die in den zur Analyse ausgewählten Serien verwendet

werden, durch die Wandelbarkeit und unterschiedlichen Konnotationen der von und für queere Personen in Japan verwendeten, akzeptierten und abgelehnten Begriffe erschwert wird. Im Sonderfall der Fernsehserie als mediales Format kann es Figuren geben, die einen Begriff für queeres Begehren als „Selbstbezeichnung“ verwenden, der als Bezeichnung durch eine dritte Person als diskriminierend verstanden werden würde. Da es sich jedoch um eine fiktive Figur handelt, deren Sprechen einem Skript folgt, muss in derartigen Fällen davon ausgegangen werden, dass die scheinbare Selbstbezeichnung (auch) als eine eigentliche Fremdbezeichnung gewertet werden könnte.

### **3. Sichtbarkeit und Repräsentation**

In diesem Kapitel soll hinterfragt werden, was Repräsentation, insbesondere Repräsentation von Queerness und gleichgeschlechtlichem Begehren, für queere Minderheiten bedeuten kann. Dabei soll zum einen bestehende Kritik an verschiedenen konkreten Formen der Repräsentation und an vorherrschenden Bildern in Massenmedien ins Auge gefasst werden. Außerdem fragt Repräsentationskritik nach den gesellschaftlichen Umständen, in denen solche Bilder entstehen und gesehen werden. Danach wird Populärkultur als ein Ort der Sichtbarmachung vorgestellt. Anschließend werde ich einen kurzen Überblick auf Repräsentationen von Queerness in japanischer Populärkultur geben, die den diskursiven Kontext darstellen, vor dem die Repräsentationen in den Fernsehserien betrachtet werden müssen. Dabei sollen zum einen die Genres Manga und Anime hervorgehoben werden, da diese Genres und somit auch die in ihnen vorkommenden Bilder in Deutschland und Österreich besonders stark verbreitet sind (siehe u.a. Nitta 2011, Reifberger-Dorfer 2012). Außerdem soll das Vorkommen von Repräsentationen von Queerness im Entertainment-Bereich und im Medium Fernsehen behandelt werden.

#### **3.1. (Un-)Sichtbarkeit**

Zunächst sehe ich die Frage nach Repräsentation geknüpft an die Frage der (Un-)Sichtbarkeit. Sichtbar und damit auch darstellbar ist nur, was auch erkennbar ist. Insofern ist diese Frage an Wissen und Wissensregime geknüpft, die erlauben, „etwas“ – beispielsweise eine spezifische Begehrensform – als solche zu erkennen. Die Frage nach Sichtbarkeit bildete den Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit, die zunächst feststellen möchte, ob beziehungsweise dass es Darstellungen von queerem Begehren in japanischen Fernsehserien gibt. Sichtbarkeit wird nicht als Selbstverständlichkeit angenommen,

sondern die Verdrängung von Wissen über queeres Begehren innerhalb eines heteronormen Dispositivs und als Ergebnis eines solchen lässt zunächst die Darstellbarkeit dieses Begehrens als *hinterfragenswert* erscheinen.

Unsichtbarkeit, die aus der Abwertung von Begehrensformen außerhalb des heteronormativen Rahmens rekurriert, kann diese Abwertung verfestigen. In diesem Verständnis von (Un-)Sichtbarkeit ist es logisch, dass eine Zunahme von Sichtbarkeit von Darstellungen queeren Begehrens als positiv beziehungsweise fortschrittlich wahrgenommen wird. Gerade in Bezug auf Zugang zu (gleichen) Rechten sowie zu rechtlichem Schutz wird Unsichtbarkeit von LGBTIAQ-Personen und gleichgeschlechtlichen Beziehungen wiederholt von Aktivist\_innen und Anwält\_innen (nicht nur in Japan) als ein Hindernis, das es zu überwinden gilt, wahrgenommen. Dennoch wäre es verkürzt, Repräsentation nur in der binären Logik von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit zu fassen. Johanna Schaffer warnt davor, davon auszugehen, „dass mehr Sichtbarkeit auch mehr politische Präsenz, mehr Durchsetzungsvermögen und mehr Zugang zu den Strukturen der Privilegienvergabe bedeutet“ (Schaffer 2008:12).

Eine signifikante Verschiebung in der Sichtbarkeit von vornehmlich schwulen, aber auch lesbischen Personen in der japanischen Öffentlichkeit fand in den frühen 1990er Jahren statt, diese Verschiebung wurde unter dem Stichwort „gay boom“ bekannt (siehe u.a. McLelland 2000:29, Sugawa 2015:101). In diesen Zeitraum fällt die Ausstrahlung der TV-Serien *Dōsōkai* (Übersetzung, Sender Jahr), *Asunaro hakusho* (Weißbuch Asunaro, Fuji TV 1996), *Hitorigurashi* (Alleine leben, TBS 1996) und *Akuma no Kisu* (Der Kuss des Teufels, Fuji TV 1996). In den 1990er Jahren wurden mehrere Autobiographien queerer Personen veröffentlicht und medial thematisiert, beispielsweise von Fushimi Noriaki und Kakefuda Hiroko. Doch die erhöhte Sichtbarkeit in Medien, die in den 1990er Jahren erreicht wurde, beschränkte sich teilweise auf den Diskurs um einen *gei raifu sutairu*, eines schwulen Lebensstiles (Tamagawa 2016:171). Sharon Chalmers kritisierte zudem die Außenperspektive, aus der heraus LGBTIAQ-Angelegenheiten in Massenmedien behandelt wurden: „The ‘gay boom’ did increase the visibility of the existence of homosexuality in Japan but the ways in which both men and women were represented remained fixed in the category of voyeurism“ (Chalmers 2002:32).

Es genügt demnach nicht, Forderungen nach Sichtbarkeit zu formulieren, um Abwertung und Marginalisierung entgegenzuwirken. Also: es geht nicht allein darum, dass ein Thema präsent ist, sondern sehr stark auch darum, *wie* es repräsentiert wird. Zudem besteht in der Forderung nach mehr Sichtbarkeit eine Gefahr, sich „mit

Repräsentationen zufrieden zu geben, die in den ästhetischen Formen ihrer Darstellung Gefahr laufen, eine herrschende Ordnung affirmativ zu reproduzieren“ (Schaffer 2008:15). Die folgenden Kapitel sollen Repräsentationsmuster und -modi, welche in Darstellungen minorisierter Positionen in populärkulturellen Medien allgemein oder speziell in Japan? häufig zu tragen kommen, genauer vorstellen.

### 3.2. Naturalisierung von Differenz

Für die Queertheoretikerin Sushila Mesquita schien die Zunahme von Sichtbarkeit von Lesben und Schwulen im deutschen Fernsehen zunächst „verheißungsvoll, rückt diese[r] doch potentiell alternative Begehrensformationen und Lebensentwürfe ins Blickfeld“ (Mesquita 2008:133). Sie forderte jedoch auch dazu auf, danach zu fragen, für wen sich ein Zuwachs an Sichtbarkeit ergibt und welche Funktion diese Sichtbarkeit habe:

„Zu berücksichtigen gilt hierbei [...] in welchen Bereichen und bezogen auf welche Subjekte ein Zuwachs an Sichtbarkeit derzeit vonstattengeht, bzw. gehen kann [und dass] die Sichtbarkeit von Lesben und Schwulen bislang eine bestimmte Funktion zu erfüllen hatte.“ (Mesquita 2008:133)

Diese Funktion kann beispielsweise auch die Ausgrenzung von schwul oder lesbisch begehrenden Personen sein. Durch mediale Darstellungen können Differenzen betont und Einzelpersonen einer gesellschaftlichen Randgruppe zugeordnet werden. Es ist deshalb wichtig zu fragen, wie Differenz dargestellt und ob sie affirmiert wird. Schaffer sieht in der Affirmation von Differenz die Gefahr des Rückgriffs auf Repräsentationsmuster, die dargestellte Personen oder Gruppen auf die ihnen zugewiesenen minoritären Position festlegen:

„Für minorisierte Subjektpositionen und Wissenskontexte bedeutet mehr Sichtbarkeit zudem die Affirmation genau jener Repräsentationsordnung, die sie minorisiert. Denn genau, weil Sichtbarkeit und Sichtbarmachung immer auch notwendig einen Rückgriff auf bereitstehende, vorformulierte und im Zuge des Zitierens sich reartikulierende Repräsentationsparameter und -standards bedeutet, produziert die Praxis der Sichtbarmachung minorisierter Positionen immer auch die paradoxe Situation der Affirmation der jeweiligen Minorisierung.“ (Schaffer 2008:52)

Beispielsweise können schwule oder lesbische Figuren in einem heteronormativen Umfeld gezeigt werden, in dem sie Diskriminierungen erleben, die als der maßgebliche, das Leben der Figuren beeinflussende Faktor inszeniert werden. Die Norm der Heterosexualität wird dann dadurch stabilisiert, dass die Existenz der schwulen oder lesbischen Figuren – und damit auch deren Begehren – als Sonderfall behandelt und als Abweichung gekennzeichnet wird. Auch wenn das Erleben von Diskriminierung zweifelsohne ein Faktor im Leben vieler queer begehrender Personen ist, so werden in der Konzentration auf diese Differenz des Erlebens von Sexualität und sexueller Orientierung andere Aspekte ausgeblendet. Ferner erscheint das Erleben von

Diskriminierung, auch wenn diese in der Darstellung moralisch negativ bewertet wird, als etwas Erwartbares, ein gleichweg „natürliches“ Element.

In anderen Fällen werden den minorisierten Figuren Attribute zugeschrieben, die sie als schwul oder lesbisch erkennbar machen. Schaffer geht unter Bezugnahme auf Sabine Fuchs auf das Problem der „visuelle[n] Evidenz und Erkennbarkeit“ (Schaffer 2008:53) ein, um die Verwendung solcher Attribute zu erklären. Diese Formulierung bezieht sich darauf, dass Personen oder Figuren nur unter bestimmten Bedingungen als etwas erkennbar werden. Um etwa als homosexuell sichtbar zu sein, muss den Erwartungen an vorherrschende Bilder von Homosexualität entsprochen werden, sonst kann es geschehen, dass der dargestellten Person ihre sexuelle Orientierung abgesprochen wird. Welches diese vorherrschenden Bilder sind, unterscheidet sich nach zeitlichem und kulturellem Kontext. In der Analyse von Repräsentationsordnungen ist es wichtig, den Prozess des „zu Sehen Gebens“ (Schaffer 2008:53) bzw. die diskursiven Prozesse, die hinter den Bildern stehen, zu beachten. So lassen sich Prozesse der Naturalisierung von Differenzen erkennen, die teilweise mit dem Versuch des Sichtbarmachens einhergehen: „Sichtbarkeitspolitiken, die sich affirmativ auf die Sichtbarkeit von Identitäts- und Differenzkonstruktionen beziehen, tragen [...] tendenziell zur Naturalisierung genau jener minorisierenden Bedingungen bei, gegen die sie sich richten“ (Schaffer 2008:53/54).

### 3.3. Stereotype

Einer der möglichen Fallstricke von Repräsentation ist die Verwendung von Stereotypen. Schaffer sieht im Stereotyp einen „klassischen Fall einer visuellen Überdeterminiertheit bei gleichzeitiger diskursiver Löschung“ (Schaffer 2008:55). Stereotype können nicht nur Vorurteile gegenüber den stereotyp dargestellten Personengruppen bestärken, sondern sind eine Repräsentationsform, „die sich einer Aufrechterhaltung von Herrschaftssituationen bzw. einer darin impliziten Souveränitätsstruktur als besonders dienlich erweist“ (ebd.). Stereotype Eigenschaften und andere, der Abgrenzung dienende Mittel der Kenntlichmachung heben nicht nur einzelne Personen von einer Gruppe ab, sondern werden Minderheiten und Mehrheiten als „Linien der Differenz“ (Schaffer 2008:68) in Form von Unterscheidungen zwischen Personengruppen zugeschrieben, wiederholen sich in verschiedenen Texten und festigen sich somit. Auf der Ebene der sexuellen Orientierung lässt sich die Verknüpfung von Sexualität und Geschlecht als Beispiel für solche Erwartungen ausmachen. Stereotype Darstellungen von gleichgeschlechtlich liebenden Personen sind oft an Abweichungen in deren Performanz

von Geschlecht geknüpft. Paula Irene Villa sieht sexuelle Orientierung als eine „Differenz“, die „eng mit den dichotom kodierten Geschlechterinszenierungen“ (Villa 2012:139) verwoben ist. Dies ergebe sich aus der von Butler beschriebenen Matrix der Intelligibilität, in der intelligible Geschlechtsidentitäten durch die Kohärenz von Geschlecht, Geschlechtsidentität, sexueller Praxis und Begehren gefestigt würden (Butler 1991:38). Deshalb seien nach Villa Männlichkeit und Weiblichkeit „grundlegend abhängig u. a. von der „korrekten“ sexuellen Praxis und dem „korrekten“ Begehren“ (Villa 2012:139). Beispiele für den Rückgriff auf die Verknüpfung von Geschlechtsidentität und Begehren in Darstellungen gleichgeschlechtlich liebender Personen sind prävalente Bilder von androgynen, effeminierten schwulen Männern und maskulin auftretenden lesbischen Frauen. Die Aktivistin und Geschlechterforscherin Mitsuhashi Junko beschreibt ein derartiges Phänomen in der Behandlung von sexuellen Minderheiten im japanischen Fernsehen als ein Problem der Unsichtbarmachung durch selektive Sichtbarmachung:

„Obwohl es beispielsweise immer wieder Auftritte von ‚femininen Schwulen‘ im Fernsehen gibt, werden ‚maskuline Schwule‘ nicht gezeigt. Das ist so, ungeachtet der Tatsache, dass die Mehrheit von Männern, die Männer begehren, einfach ‚als Männer‘ Männer mögen. Dieses durch das Medium Fernsehen bedauerlicherweise hergestellte Verständnis, dass ‚(alle) Schwule(n) feminin sind‘, bedeutet auf der anderen Seite, dass maskuline Schwule unsichtbar gemacht werden“ (Mitsuhashi 2012: 23, eigene Übersetzung)

Derartige Bilder sind nicht deshalb nicht repräsentativ, weil es etwa keine schwulen femininen Männer und lesbischen maskulinen Frauen gäbe, sondern weil durch sie die Heterogenität der verschiedenen Geschlechtsidentitäten und -performanzen innerhalb queerer Communities überdeckt werden, ebenso wie die Heterogenität von Geschlecht bei ausschließlich gegengeschlechtlich begehrenden Personen.

### 3.4. Normalisierung

Eine andere Form von Repräsentationsstrategie kann eine Normalisierung von queerem Begehren sein. Normalisierung meint hier beispielsweise den Verzicht auf *Othering*<sup>5</sup>, beziehungsweise Darstellungen queeren Begehrens, die nicht mit negativen Stereotypen behaftet sind. Solche Darstellungen werden zum Teil intentionell verwendet, um eben nicht die Marginalisierung von queeren Personen zu befördern, sondern im Gegenteil diese als tolerierte und akzeptierte Teile der Gesellschaft zu zeigen. Dies geschieht etwa durch die Verwendung positiver Bilder, die Zuschreibung positiver Eigenschaften an

---

<sup>5</sup> *Othering* beschreibt einen Prozess, in dem die eigene Gruppenzugehörigkeit dadurch konstruiert und ausgedrückt wird, dass das ‚Andere‘ (als vom ‚Selbst‘ abweichend) definiert, ausgegrenzt und (meist) negativer bewertet wird (vgl. Hall, 2004:144)

queere Figuren oder die Betonung von Gemeinsamkeiten mit nicht-queeren Figuren. Zunächst stellt sich bei derartigen Bildern nun die Frage: Was wird als positiv gewertet? Welche Anpassung ist notwendig, um Normalisierung zu erreichen? Was als positive Sichtbarkeit beziehungsweise als positive Bilder (von Queerness) gelesen wird, sind nach Amy Villarejo oft normative Repräsentationen, die Konformität bestätigen. Solche Bilder würden jedoch mit negativen psychischen und politischen Konsequenzen für dargestellte Personengruppen einhergehen (Villarejo 2007:390). Die negativen psychischen Konsequenzen ergeben sich aus der Unmöglichkeit und dem Unwillen, sich entsprechend der Repräsentation konform zu verhalten. Ein Beispiel für Normalisierung könnte etwa die Beschränkung auf die Darstellung von schwulen Personen in langfristigen monogamen Beziehungen sein, während andere mögliche Lebens- und Beziehungsmodelle vollkommen ausgespart bleiben. Normalisierung scheint also an Bedingungen geknüpft, diesen Bildern zu entsprechen, kann aber mit einer Abwendung von queeren Politiken und der an diese geknüpfte Geschichte von Widerständigkeit einhergehen. In Japan hat sich vor allem seit den 2000er Jahren die mediale Präsenz von *onê-kyara* (Drag-Queens) stark ausgeweitet. Die Normalisierung dieser spezifischen Ausdrucksform von Geschlechterambivalenz wird dort akzeptabel, wo sie dem Entertainment dient und einem neoliberalen Diskurs der Selbstinszenierung und -optimierung angepasst ist (siehe 5.2.).

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass zwar Unsichtbarkeit eine Abwertung und existentielle Bedrohung darstellen kann, aber sowohl offensichtlich negative Stereotype als auch scheinbar positive Bilder von Queerness ebenso unerwünschte Konsequenzen nach sich ziehen können für Personen, die sich mit einer in der Darstellung angerufenen Eigenschaft oder Begehrensform identifizieren. Des Weiteren könnte sich die Repräsentation von gleichgeschlechtlichem Begehren potentiell nicht nur auf die jeweils dargestellten Personengruppen auswirken, sondern auf das jeweilige Publikum – und dadurch auf die ganze Gesellschaft. Durch das Bestärken von Differenz und Minorisierung, in der vorliegenden Arbeit bezogen auf sexuelle Minderheiten, kann die diskursiv-hegemoniale Stellung von Heterosexualität bestärkt werden.

## **4. Populärkultur als Ort der Verhandlung von Queerness**

Bei den zur Analyse ausgewählten Fernsehserien handelt es sich um populärkulturelle Produkte. Zunächst gilt es daher zu klären, was hier unter Populärkultur verstanden wird und welche Bedeutung ihr im Zusammenhang mit Geschlechter- und Sexualitätsdiskursen zukommt. Als Populärkultur wird allgemein ein gesellschaftlicher Bereich bezeichnet, „der Themen industriell produziert, massenmedial vermittelt und durch zahlenmäßig überwiegende Bevölkerungsgruppen mit Vergnügen [...] genutzt und weiterverarbeitet wird“ (Jacke 2004: 21). Dazu zählen etwa massenhaft produzierte Comics oder Manga, Videospiele, Pop-Musik, populäre Filme, Fernsehshows oder eben auch Fernsehserien, die in der vorliegenden Arbeit betrachtet werden sollen. In den *Cultural Studies* seit den 1970er Jahren hat Populärkultur, die zuvor zeitweise abschätzig einem Konzept von „Hochkultur“ gegenübergestellt worden war, eine Aufwertung erfahren (vgl. Villa et al. 2012:9). Populärkultur wurde in den *Cultural Studies* unter anderem zugesprochen, Normen irritieren und Ausgangspunkt von Widerständigkeit sein zu können. Dies geschieht unter anderem, indem in populärkulturellen Medien Verhältnisse darstellbar und sichtbar werden, die in einer Gesellschaft strittig sind, und indem sie Einfluss nehmen auf das Alltagswissen <sup>6</sup> der Zuschauer\_innen. Populärkulturelle Medien können subversiv, aber auch Hegemonien stabilisierend wirken. <sup>7</sup> Paula Irene Villa bezeichnet Populärkultur deshalb auch als „Feld der Auseinandersetzung“ (Villa 2012:8).

Tanja Thomas versteht Populärkultur als Vergesellschaftungsmodus und sieht deshalb die Notwendigkeit, „diese als Element der Konstitution des Sozialen zu diskutieren“ (Thomas 2012:214). Für die Medienwissenschaftlerin stellt sich die Frage, „wie Populärkultur [...] Subjektivitäten, soziale Beziehungen und gesellschaftliche Verhältnisse gestaltet“ (ebd.). Dabei wird davon ausgegangen, dass die positiven und negativen Repräsentationen über die Ebene der Populärkultur hinauswirken. Ein „queerendes“ Hinterfragen von Normen und Dichotomien ist jedoch nicht unbedingt an Repräsentation im Sinne der Veranschaulichung oder Abbildung von Lebensrealitäten und Begehrensformen geknüpft. Queere Elemente in der Populärkultur finden sich deshalb auch losgelöst von Repräsentationen gleichgeschlechtlichem/queeren Begehrens.

---

<sup>6</sup> In Anlehnung an Tanja Maier verstehe ich Alltagswissen als „Ensemble jener Wissensbestände, die in spezifischen soziokulturellen Kontexten von einzelnen Gruppen oder ganzen Gesellschaften als allgemeingültig akzeptierte Wahrheiten gelten“ (Maier 2010:105).

<sup>7</sup> Die Möglichkeiten des Wirkens unterscheiden sich je nach Medium. Beispielsweise ist es in einem Anime leichter, die Verwandlung einer Figur in eine andere oder einen Geschlechterwandel der Figur darzustellen, als in einer Fernsehserie. Die im folgenden Kapitel näher besprochenen Transgressionen von Geschlecht und Sexualität finden besonders oft in Anime und Manga statt und sind unter anderen Produktionsbedingungen als die in der Arbeit behandelten Fernsehserien entstanden.

Letztere können hingegen, etwa durch Rückgriff auf die oben beschriebenen Mittel der Stereotypisierung, Differenzierung und Normalisierung, als die Heteronormativität stabilisierend wirken. Für Thomas bleibt es umstritten, „ob und wie populärkulturelle Angebote überhaupt einen Beitrag zur Infragestellung hegemonialer Deutungen liefern können“ (Thomas 2012:212).

## 5. Repräsentationen von Queerness in japanischer Populärkultur

Wie verhält sich Populärkultur in Japan in Bezug auf Zweigeschlechtlichkeit und Heteronormativität? Gibt es in japanischen Medien eine Zunahme oder Veränderung von Bildern, die sich auf queere Lebensweisen beziehen? Transgressionen von Sexualität und die Thematisierung von Homosexualität finden Ausdrucksräume in verschiedenen Medien, wie etwa in Zeitschriften, die sich an ein nicht-heterosexuelles Zielpublikum wenden<sup>8</sup>. Auch in einigen literarischen Werken und in Filmen wird gleichgeschlechtliches Begehren behandelt<sup>9</sup>. Für die vorliegende Arbeit von Bedeutung sind hingegen Darstellungen in populärkulturellen Medien, die sich nicht in erster Linie an einem queeren Zielpublikum orientieren, aber Einfluss üben auf die gesellschaftliche Wahrnehmung von gleichgeschlechtlichem Begehren und Queerness. Im Folgenden sollen zum einen die Genres Yuri und Boys Love vorgestellt werden, da in diesen Genres explizit Liebesgeschichten zwischen Figuren des gleichen Geschlechts dargestellt werden. Ergänzend soll auf das Vorkommen von Geschlechter-Transgression in Manga und Anime und auf Bilder von Queerness im Entertainment-Bereich und im japanischen Fernsehen am Beispiel der *onê-kyara* eingegangen werden.

### 5.1. Yuri, Boys Love und *genderbending* in Anime und Manga

In Bezug auf die Sichtbarkeit von Queerness in japanischer Populärkultur kommt den Genres Yuri und Boys Love eine besondere Stellung zu. Das Genre Boys Love (*bōizu*

---

<sup>8</sup> Beispiele für Magazine für schwule Personen in der Nachkriegszeit sind etwa die Magazine *Adonis* und *Barazoku*, Beispiele für Magazine für lesbische Personen sind die Magazine *Subarashii Onnatachi*, *Regumi Tsūshin* oder *Labrys*.

<sup>9</sup> Auch außerhalb Japans bekannt sind etwa die literarischen Werke von Mishima Yukio (siehe dazu u.a. Vincent 2012). Zur Bedeutung von Filmen und der Organisation von LGBT-Filmfestivals siehe Kanno 2015.

*rabu*, auch: BL) gilt als ein Subgenre des Shōjo<sup>10</sup>-Genres, einer Medienkategorie von in erster Linie Manga<sup>11</sup>, die sich an junge Frauen als Zielpublikum richten. Boys Love-Produkte sind meist um romantische und oft auch sexuelle Beziehungen zwischen Männern zentriert. Wie andere Shōjo-Produkte auch, werden Boys Love-Produkte nicht nur vom eigentlich intendierten Zielpublikum konsumiert (McLelland/Welker 2015:4). Yaoi ist ein Akronym für *yama nashi, ochi nashi, imi nashi* (kein Klimax, keine Pointe, kein Sinn) – eine selbstironische Bezeichnung für nicht-kommerzielle Fanprodukte des Genres, die teilweise synonym mit Boys Love auch für kommerzielle Produkte verwendet wird (ebd.). Die Protagonisten in BL-Produkten sind oft Männer, die durch den Zeichenstil als *bishonen*, effeminierte hübsche junge Männer, kenntlich gemacht werden. Teilweise werden diesen unterschiedliche Rollen zugeteilt, wie die passive Rolle (*uke*) und im Gegensatz dazu eine aggressive Rolle (*seme*).<sup>12</sup> Der Begriff „*fujoshi*“ (wört.: „schlechte Frauen“, im Englischen oft übersetzt mit „rotten women“) als Selbstbezeichnung von Konsumentinnen von Boys Love kam in den 2000er Jahren auf und verweist auf deren Bewusstsein dafür, dass durch den Konsum dieser / solcher Produkte mit explizit (homo)sexuellen Inhalten gesellschaftliche Tabus gebrochen werden:

„In the case of *fujoshi*, rather than attempting to evade confronting of problematic aspects of female sexuality through fantasizing about love between boys, these girl readers actively embrace their ‘rotteness’ and accept that their preoccupation with BL is not socially acceptable“ (McLelland/Welker 2015:13).

Mark McLelland stellte fest, dass Yaoi von einigen schwulen Aktivisten als Parodie<sup>13</sup> von Homosexualität verstanden und deshalb abgelehnt würde (McLelland 2000:50), eine

---

<sup>10</sup> Der Begriff *shōjo* 少女 bezeichnete in der Meiji-Zeit (1868-1912) zunächst junge Mädchen, die unverheiratet bei ihren Eltern lebten, erhielt jedoch eine sexuelle Konnotation im frühen 20. Jahrhundert und wurde ab da auch mit „Jungfrau“ übersetzt (vgl. Frühstück 1997:11). Das Gegenstück zu *shōjo*-Produkten sind *shōnen* (少年)-Produkte, deren Zielpublikum in erster Linie Jungen und junge Männer sind.

<sup>11</sup> Bei der Behandlung von Manga als Populärkultur muss auf ein Spezifikum dieses Mediums hingewiesen werden, welches Manga von beispielsweise kommerziellen Fernsehserien unterscheidet: Gerade im Bereich der Subgenres *shōjo*, *boys love* oder *yuri* sind die nicht-kommerzielle Produktion und enge, teils persönliche Beziehungen zwischen Fans und Produzent\_innen wichtige Faktoren, die die in Populärkultur sonst übliche Ausrichtung an einem breiten und anonymen Publikum unterlaufen.

<sup>12</sup> Fujimoto Yukari verweist auf die Vielfältigkeit von *yaoi*-Begriffen, die ein Ausbrechen aus der binären *seme-uke*- Rollenverteilung kenntlich machen und Figuren beschreiben, die scheinbar widersprüchliche Charaktereigenschaften in sich vereinen. Als Beispiele nennt sie u.a.: *sasoi uke* (eine Figur, die mental *seme* aber physisch *uke* ist) oder *hetare seme* (ein „Verlierer“-*seme*) (Fujimoto 2015:85).

<sup>13</sup> Tatsächlich ist Parodie, jedoch nicht auf Homosexualität sondern auf andere Manga bezogen, ein wesentliches Element der verschiedenen Manga-Subgenres: „Parody, allusion, quotation, adaptation, and travesty play significant roles in *shōjo shōjsetsu* as well as in *shōjo manga*, and in the new genre called *yaoi*. The choice of these embedded texts and particularly their transformation strongly indicate the difference from, and often the antagonism towards, the non-*shōjo*, particularly adult male culture“ (Aoyama 2005:57).

Ansicht die jedoch nicht repräsentativ für den Umgang mit *Yaoi*-Produkten innerhalb weiter gefasster Schwulen-Communities steht (ebd.). Nagaike Kazumi und Aoyama Tomoko betonen die Gleichzeitigkeit von marginalisierenden Effekten des Boys Love-Genres für sexuelle Minderheiten und dessen queeren Potentials, Heteronormativität zu verunsichern (Nagaike/Aoyama 2015:128). Sie sprechen dem Genre insofern eine besondere Bedeutung zu in seiner Auswirkung auf das Verständnis von „Lesbianismus“, als dass weibliche Konsument\_innen in der Identifikation mit und Bewunderung für androgyne Figuren ihre eigene Sexualität als nicht-heterosexuell ausdrücken (Nagaike/Aoyama 2015:129). Boys Love-Produkte werden nicht nur in Japan konsumiert, sondern sind mittlerweile auch in den USA, Europa und in vielen Ländern Ostasiens weit verbreitet, wo die Produkte Einfluss nehmen auf die Einstellung der Konsument\_innen zu Homosexualität<sup>14</sup>.

Als Yuri (百合) werden unterschiedliche Medien klassifiziert, die Liebesgeschichten mit romantischen und/oder sexuellen Inhalten zwischen weiblichen Figuren explizit oder implizit behandeln. Dazu zählen sowohl Manga und Anime, als auch Romane und Fan-Kunst. Die Bezeichnung Yuri (wörtl.: Lilie) hat eine semantische Wandlung durchgemacht: Ende des 19. Jahrhunderts galt die weiße Lilie zunächst als Symbol für spirituelle Schönheit und sexuelle „Reinheit“ bei Frauen, dann für spirituelle bzw. platonische Liebe eines Mannes zu einer Frau, und schließlich, zu Beginn des 20. Jahrhunderts, wieder für weibliche sexuelle „Reinheit“ (Maser 2013:4). Als Bezeichnung für ein Genre der Populärkultur ist Yuri erst seit Mitte der 2000er Jahre gebräuchlich (ebd.). Die Thematisierung „unschuldiger“ – im Sinne von nicht-körperlicher, sondern spiritueller und emotionaler – Beziehungen zwischen Frauen, die oft in einem Grenzbereich zwischen Freundschaft und Romantik angesiedelt sind, sind charakteristische Merkmale vieler aktueller *Yuri*-Produkte (Maser 2013:23/24). Gleichzeitig sind sich die Produzent\_innen der sozialen Stigmatisierung gleichgeschlechtlicher Liebesbeziehungen zwischen Frauen in der japanischen Gesellschaft bewusst und nutzen die Kenntniss über die Tabuisierung von Homosexualität teilweise als ein Element, mit dem die Produkte interessanter gemacht werden können:

---

<sup>14</sup> Liang Yan berichtet beispielsweise über BL-Konsum in China: „Viele ‚fujoshi‘ entwickeln nicht nur eine Leidenschaft für schwule Liebe in fiktionaler BL-Literatur, sondern interessieren sich auch im wirklichen Leben für die Existenz von Schwulen und anderen sexuellen Minderheiten und bilden damit eine signifikante Unterstützergruppe für die chinesische LGBT-Bewegung“ (Liang Yan 2013: 139).

„The artificial concept of female same-sex intimacy being forbidden and mysterious is reinforced by the frequent usage of the term “secret” to describe the kind of relationship depicted in *yuri* manga, and by calling all girls’ schools the standard location of its texts” (Maser 2013:25)

Yuri- Produkte werden von Personen verschiedener Geschlechter produziert und auch konsumiert. Unter gleichgeschlechtlich liebenden Frauen in Japan ist das Genre, ähnlich wie das Boys Love-Genre unter schwulen und bisexuellen Männern, umstritten, da es nicht an den Lebensrealitäten derselben orientiert ist, aber zu (Miss-)Verständnissen hinsichtlich deren Lebensrealitäten beitragen kann. Trotz dieser Kritik gibt es sowohl in als auch außerhalb Japans queere Frauen, die Yuri-Produkte konsumieren (Maser 2013:154). Darüber hinaus ist eine Identifikation von Frauen mit der Kategorie Yuri als Kategorie sexueller Orientierung zu beobachten (Welker 2008:52f).<sup>15</sup> Für die Geschlechterforscherin Claire Maree ist der Konsum sowohl von Yuri als auch von Boys Love und Shōjo-Mangas „an essential element of queer women’s culture.” (Maree 2015: 236)

Neben der Behandlung von Sexualität in den Genres Yuri und Boys Love gibt es ein weiteres, aus queertheoretischer Perspektive interessantes Merkmal in japanischen populärkulturellen Produkten – meist in Manga und Anime: das Vorkommen von *genderbending*. Kenji Nishino sieht *genderbending*, also ein Verhalten (fiktionaler) Figuren, das einer binären Aufteilung von Geschlechterrollen widerspricht, als ein Beispiel für Transgression von Geschlecht. Solche Figuren finden sich in verschiedenen Genres wieder, in *Shōjo*-Produkten ebenso wie in *Shōnen*-Produkten. In der Beschreibung der Vorstellungen von Autor\_innen und der Ausrichtung auf ein Massenpublikum bemerkt Nishino allerdings das Fortbestehen eines „Konservatismus, der Sexualität mit geschlechtlichen Stereotypen verbindet, von dem auch *genderbender* und homosexuelle Figuren nicht ausgeschlossen werden“ (Nishino 2015:120).

Die Genres Yuri und Boys Love und Genderbending als Darstellungstopos stehen nicht im Fokus dieser Arbeit; es soll jedoch hiermit auf die Vielfalt der Formen und Formulierungen von Begehren hingewiesen werden, die unter den jeweiligen historischen Bedingungen bereits in Japan entstanden sind. Die Beispiele zeigen, dass die Repräsentationsgeschichte queeren Begehrens in Japan keine lineare, nur vom Zuwachs von Sichtbarkeit geprägte ist – sondern viele Streitpunkte und einige Widersprüche

---

<sup>15</sup> Die Wahrnehmung eines Zusammenhangs von Yuri und lesbischer Identität kann auch zum Ausgangspunkt für Aufklärung über LGBT-Angelegenheiten genommen werden. Makimura Asako, eine Autorin die sich für LGBT-Rechte einsetzt, veröffentlichte 2013 ein Buch mit dem Titel *Yuri no riaru* (Das „wirkliche“ Yuri), das an Nicht-LGBT Personen adressiert ist und diese über sexuelle Minderheiten aufklären will.

enthält. Außerdem ist zu beachten, dass Yuri und Boys Love eben nicht nur als eigenständige Genres wahrgenommen, sondern als Informationsquellen über Homosexualität verwendet werden, worauf auch die zitierten Arbeiten zu nicht-heterosexuellen Menschen, die Yuri- und Boys Love-Produkte konsumieren, verweisen. In Medien wie Manga und Anime „gestaltet sich die Darstellung einer Fantasiewelt einfacher [als in anderen Medien, Anm. d. Verf.], da sie ein Gegenentwurf zur rigiden, dichotomisch aufgebauten Geschlechterpolitik der realen Welt sein kann“ (Nishino 2015:98). Elemente der Manga und Anime werden aber teilweise auch als Inspiration oder gar Vorlage für die Produktion von Fernsehserien verwendet. Jeffrey Dobbins sieht beispielsweise einen starken Einfluss von Shōjo-Manga in der Fernsehserie *Dōsōkai*, die er als Folge dieser Beeinflussung beschreibt und als „voyeuristic and full of intrigue, portraying the gay world as exotic and dangerous“ (Dobbins 2000:38). Er bemerkt darin außerdem die Verwendung visueller Metaphern und Techniken, die er als von *bishōnen ai*<sup>16</sup>-Manga inspiriert erkennt (ebd.). Die Serien *Asunaro hakusho* und *Nodame Cantabile* (Nodame Cantabile, Fuji TV 2006), auf die in der vorliegenden Arbeit ebenfalls Bezug genommen wird, basieren auf Mangas, die sich dem *Shōjo*-Genre zuordnen lassen.<sup>17</sup> Die Serie *Toranjitto gâruzu* (Transit Mädchen, Fuji TV 2015) basiert im Gegensatz dazu zwar nicht auf Vorlage eines Mangas oder Animes; der Name einer der beiden Hauptfiguren, Sayuri, geschrieben 小百合, beinhaltet jedoch dieselben *kanji* (chinesische Schriftzeichen) 百合, die, wie oben beschrieben, zur Bezeichnung des Genres Yuri verwendet werden. Auch wird die Serie von einigen Konsument\_innen als Yuri interpretiert<sup>18</sup>. Diese Beispiele zeigen, wie schwer es mitunter sein kann, eine klare Abgrenzung der Genres Yuri und Boys Love von populärkulturellen Produkten, die diesen Genres nicht offensichtlich entsprechen, zu ziehen.

---

<sup>16</sup> Wörtlich in etwa: Liebe unter hübschen jungen Männern, BL.

<sup>17</sup> Eine weitere Fernsehserie, die aus dem vorliegenden Korpus ausgeschlossen wurde, weil darin ein homosexuelles Begehren einer Figur nur implizit angedeutet wurde, ist die Serie *Antique Bakery* (Sender Jahr). Sie basiert auf einem Manga von Yoshinaga Fumi. Die Manga-Autorin veröffentlichte eine Reihe von Spinoffs, in denen im originalen Manga angedeutete romantische Beziehungen weiterentwickelt werden und die sich in der Kategorie Boys Love einordnen lassen.

<sup>18</sup> So schreibt beispielsweise die Autorin eines Blogs über die Serie: „Für Menschen, die Yuri mögen, ist es eine großartige Serie, aber für lesbische Frauen [...] die kein Interesse an Yuri haben, bietet sie wenig Überraschendes“ <http://tokyogirl.hatenadiary.com/entry/2015/11/30/120830> (10.01.2018).

## 5.2. Inszenierungen von Geschlechterambivalenz, Drag und *onê-kyara*

Beispiele für Transgressionen von Geschlecht wie das erwähnte Genderbending finden sich nicht nur in Manga und Anime, sondern sind Teil verschiedener Entertainment-Angebote in Japan. Kabuki 歌舞伎 etwa ist eine Form von Tanz-Theater, das seit Mitte des 17. Jahrhunderts nur mehr von Männern aufgeführt wird, welche dabei jedoch zum Teil „Frauenrollen“ spielen. Die Musiktheatergruppe Takarazuka Revue (宝塚歌劇団, *Takarazuka Kagekidan*) führt seit ihrer Gründung 1913 Performances, Theaterstücke und Musicals auf, in denen männliche und weibliche Rollen ausschließlich von Frauen gespielt werden. Geschlechterforscherin Maree Claire identifiziert zusätzlich verschiedene Trends in verschiedenen Dekaden seit den 1950er Jahren, in denen jeweils männliche queere Persönlichkeiten unter verschiedenen Labels prominent wurden (Maree 2015:98). Die heute üblicheren Bezeichnungen für Drag performende Persönlichkeiten, die im Fernsehen oder in Printmedien kurzzeitig als Phänomene gefeiert werden, sind *tarento* (abgeleitet vom englischen „talent“) oder *onê-kyara* (*onê* ist eine Abkürzung für *onêsan*, wörtlich: ältere Schwester, *kyara* ist eine Abkürzung von *kyarakutâ* und leitet sich vom englischen ‚charakter‘ ab). Mitsuhashi Junko stellte die Frage, inwieweit die Auftritte von *tarento*, die sexuellen Minderheiten zugerechnet werden, Verzerrungen darstellen und welchen Einfluss deren Auftritte auf die Leben von LGBTIAQ-Personen in Japan haben (Mitsuhashi 2009:23). Bei den *onê-kyara* handelt es sich zum Großteil um Transvestit\_innen, welche vergeschlechtlichte Kleidung, einen distinktiven Sprachgebrauch (*onê-kotoba*; *onê*-Sprache), eine bewusst eingesetzte hyper-feminine Körpersprache und Make-up im Entertainment anwenden, im privaten Leben jedoch als geschlechter-konforme Männer agieren. Vereinzelt sind jedoch auch Transfrauen in dieser Unterhaltungssparte präsent. Mitsuhashi stellt darauf bezogen ein Ungleichgewicht im Verhältnis der Präsenz von MtF-Transgender- und FtM-Transgender-Personen<sup>19</sup> in japanischen Medien fest. Darin drücke sich jedoch nicht nur eine Vorliebe der Medien für weibliche Akteurinnen aus, denn, so kritisiert die Autorin, es finden sich etwa auch keine lesbischen *tarento*. Den Grund dafür sieht Mitsuhashi darin, dass es die Norm sei, „alle Frauen als Liebesobjekte von Männern zu betrachten“ (ebd.) – lesbisches Begehren widerspricht jedoch einer solchen Wahrnehmung.

---

<sup>19</sup> Die Bezeichnungen MtF und FtM sind Abkürzungen für ‚Male-to-Female‘ und ‚Female-to-Male‘.

Ein weiterer Kritikpunkt an der Präsenz von *onê-kyara* im japanischen Fernsehen ist, dass zwar einige der Kunstfiguren auch als schwul wahrgenommen werden, jedoch durch das in den Vordergrund-Stellen der Geschlechtsinszenierung nicht nur ein stereotypes Bild von schwulen Männern verfestigt wird, sondern auch der Aspekt des Begehrens ausgeblendet wird, da die romantischen oder sexuellen Beziehungen der als *onê-kyara* auftretenden Personen tabuisiert bleiben. Wie Nishino in Bezug auf Manga und Anime festgestellt hat, geschieht „[d]as Überschreiten des Grenzbereichs konservativer Geschlechterdarstellungen in konservativen Medien [...] nicht willkürlich, sondern folgt bestimmten Regeln, die einzuhalten sind“ (Nishino 2016:99). Dies trifft auch auf die Präsenz von Drag-Queens beziehungsweise *onê-kyara* zu. Teilweise treten diese etwa als Schönheitsberaterinnen auf, die am Beispiel ihrer eigenen Körper den Beweis für Herstellbarkeit weiblicher Schönheit liefern. Indem sie dies tun, verweisen sie zwar auf die Performativität von Geschlecht, bestärken aber auch ein binäres Verständnis von geschlechterkonformen Verhalten und Aussehen (Maree 2015:98). Die Popularität von *onê-kyara* ist in queertheoretisch verorteter Forschung umstritten. Es wird befürchtet, dass durch die medierten Figuren binäre Geschlechterhierarchien und Sexualitätsnormen nicht aufgebrochen, sondern reproduziert werden, indem etwa die Geschlechtertransgression als Mittel der Komik eingesetzt wird. Einem politischen Verständnis von Queerness läuft dieses Auftreten demnach zuwider. Claire Maree spricht in diesem Zusammenhang von der Einpassung des radikalen queeren Potentials in einen neoliberalen Diskurs (Maree 2015:100).

### 5.3. Queerness in Dokumentationen und Informationssendungen

Das Medium Fernsehen, auf dessen Wichtigkeit bereits hingewiesen wurde, bietet Raum für ein breites Spektrum an Sendeformaten, in denen Queerness und sexuelle Minderheiten auf teils sehr unterschiedliche Weise dargestellt werden. Unter anderem wurden im japanischen Fernsehen in den 2000er Jahren auch Dokumentationen über den Tōkyōter Stadtbezirk Shinjuku nichōme ausgestrahlt. Ein Beispiel für eine solche Sendung ist *Mayonaka no Shinjuku nichōme: Jiyu honpō na miwaku no machi* (Shinjuku ni-chōme mitten in der Nacht: Eine zauberhafte Stadt ohne Zurückhaltung, Nippon TV 2006). In dieser Dokumentation wird der Bezirk vorgestellt, der für seine vielen an einem schwulen und queeren Publikum orientierten Bars bekannt ist und der auch in einigen der zur Analyse vorliegenden Serien eine zentrale Rolle einnimmt. Shinjuku nichōme wird in der Sendung als ein ‚verbotener‘ und dadurch interessanter Ort inszeniert (Suganuma

2011: 349). Die Betrachtung des Ortes durch den Moderator geschieht aus einer voyeuristischen Perspektive die die dort anwesenden queeren Personen als „pervers und deviant“ konstruiert (ebd.).

Ein anderes Sendeformat hat *Hâto o tsunagô* (Lasst uns unsere Herzen miteinander verbinden, NHK 2006), eine seit 2006 wöchentlich ausgestrahlte Reihe von dokumentarischen Episoden, in denen jeweils ein gesellschaftlich oder sozial relevantes Thema wie etwa Behinderung, sexuelle Belästigung etc. behandelt wurden. Die Sendung wurde dafür gelobt, als eine der ersten realistisch die Leben von LGBT-Personen zu zeigen (siehe z.B. Dale 2012:15, Keiser 2008b.) Der Ausstrahlungssender NHK, der größte öffentliche Sender Japans, stellte zudem auf einer dem Programm angeschlossenen Web-Seite Informationen über sexuelle Minderheiten und ein Archiv der ausgestrahlten Sendungen bereit. *Hâto o Tsunagô* ist bedeutend unter dem Aspekt, dass die Serie zu einer Verschiebung der Darstellung von LSBTQ-Themen führte und nicht mehr nur über, sondern von und mit Angehörigen sexueller Minderheiten über diese Themen gesprochen wurde.

## 6. Analysemethode

In der vorliegenden Arbeit sollen „Entwicklungen und Modifikationen medialer Deutungsangebote im Fernsehen [...] als Prozess verstanden werden, der zusammenfällt mit Veränderungen sozialer Lebensbedingungen, Alltagserfahrungen und -praktiken“ (Thomas 2010:27). Deshalb orientiere ich mich bei der Analyse der ausgewählten Serien an der Fernsehserienanalyse nach Lothar Mikos (2008) und an der von Sascha Trültzsch verwendeten „kontextualisierten Medieninhaltsanalyse“ (2008), die dieser unter anderem in Bezug auf Lothar Mikos entwickelt hat. Im Fokus dieser Analysemethode stehen weniger die ästhetischen Aspekte der Fernsehserien; vielmehr sollen Inhalte der Serien erforscht und Repräsentationsmuster von queerem Begehren identifiziert werden. Nachvollziehbarkeit und die Systematik stehen im Vordergrund dieser Analyseform.

Die Medieninhaltsanalyse nach Mikos fragt danach, „wie der Inhalt präsentiert wird und damit zur Produktion von Bedeutung und der sozialen Konstruktion von gesellschaftlicher Wirklichkeit beiträgt“ (Mikos 2008:45). Die Fernsehserien werden dabei „als Zeichensysteme betrachtet“ (ebd.), in denen Ideen und Elemente gesellschaftlicher Wirklichkeit repräsentiert werden. Für Mikos sind Fernsehtexte daher mit gesellschaftlichen Diskursen verbunden (Mikos 2008:107). Sie sind also nicht

abgekoppelt von sozialer Wirklichkeit, sondern korrespondieren mit dieser und beziehen sich auf diese und das in der sozialen Wirklichkeit vorherrschende Wissen.

Die Wahrnehmung von Serieninhalten durch Zuschauer\_innen ist ebenfalls abhängig von deren jeweiligen Erfahrungen und Einbindung in gesellschaftliche Kontexte: „Da die Zuschauer in lebensweltliche Kontexte und gesellschaftliche Diskurse eingebunden sind, konstruieren sie anhand des symbolischen Materials der Film- und Fernsehtexte unterschiedliche Bedeutungen“ (Mikos 2008:108). Auch die der Analysierende selbst ist, wie Knut Hickethier verdeutlicht, in solche Kontexte und Diskurse eingebunden und muss sich dessen bewusst sein:

„Der Analysierende betrachtet einen Film [oder eine Fernsehserie, Anm. d Verf.] nicht allein nach den produktimmanenten Aspekten, sondern trägt immer Kategorien und Wissen von außen an ihn heran, über die er aufgrund seines allgemeinen kulturellen Wissens bzw. aufgrund speziell erworbener Kenntnisse verfügt.“ (Hickethier 2003:339)

Die vorliegende Arbeit zielt auf eine Auseinandersetzung mit der Verhandlung von Queerness und LGBTIAQ-bezogenen Themen in japanischen Medien ab. Aus diesem Grund wurden auf den vorangegangenen Seiten Repräsentationen von Queerness in den Medien Manga und Anime und im japanischen Fernsehen vorgestellt. Das diesbezügliche spezifische Wissen wird aus der Analysierendenposition an die Serie herangetragen.

Die kontextualisierte Medieninhaltsanalyse setzt stärker als andere Analysemethoden auf einen Abgleich der Serieninhalte mit bestimmten historischen und kulturellen Kontexten. Für Sascha Trültzsch (2008) bietet die kontextualisierte Inhaltsanalyse neben dem Vorzug der Systematik auch die Möglichkeit, Inhalte ausfindig zu machen, die bei anderen methodischen Vorgangsweisen leicht übersehen werden können: „Der interpretative und qualitative Charakter der Inhaltsanalyse ist vor allem wichtig, um das Versteckte, das Nicht-Gesagte, das Unterschwellige zu entschlüsseln“ (Trültzsch 2008:162). Da, wie im vorigen Kapitel beschrieben, Fragen nach der (Un-)Sichtbarkeit und (Un-)Zeigbarkeit bestimmter Inhalte wie etwa gleichgeschlechtlichen Begehrens in dieser Analyse eine wesentliche Rolle spielen, kommt diesem Aspekt eine besondere Bedeutung zu. Die Entschlüsselung der versteckten Inhalte wiederum basiert auf der Kenntnis der entsprechenden gesellschaftlichen Diskurse.

Die ersten Arbeitsschritte bei dieser Analysemethode sind die Entwicklung des Erkenntnisinteresses – in meinem Fall also Fragen nach Arten der Repräsentation queeren Begehrens in japanischen Fernsehserien –, die Entwicklung der Fragestellung (siehe 1.1.) und die Auswahl beziehungsweise Eingrenzung des Materials und Datensammlung, die einer Konkretisierung der Fragestellung zur Untersuchung des Materials vorausgeht. Der Prozess der Suche nach den Serien und die Kriterien bei der Auswahl der näher zu

untersuchenden Fallbeispiele sollen im Folgenden erläutert werden; anschließend wird das weitere analytische Vorgehen genauer beschrieben.

## 7. Suche nach Serien und Kriterien bei der Auswahl

Als Grundlage für den Analysekörper dienten mir Literaturverweise, Erwähnungen in wissenschaftlichen Publikationen und Blogbeiträge, in denen sich Referenzen auf die ausgewählten Serien und deren queere Inhalte befanden. Daneben berücksichtigte ich bei der Suche nach Serien auch Artikel in Zeitungen und anderen Online-Medien. Bereits bei der Suche nach den Serien bestätigte sich die unter 5.1 angesprochene Schwierigkeit einer klaren Abgrenzung der Genres Yuri und Boys Love von Serien, die als Repräsentationen lesbischer oder schwuler Lebensrealitäten wahrgenommen wurden.<sup>20</sup> Die Suche nach den Fernsehserien gestaltete sich als sehr zeitintensiv, da teilweise widersprüchliche Angaben zu Serieninhalten zunächst durch ein erstmaliges Sichten der entsprechenden Serien überprüft werden mussten und erst anschließend die Entscheidung für die Aufnahme in den Analysekörper vorgenommen werden konnte. Die Anzahl der Referenzen auf eine Serie wurde zum ersten Auswahlkriterium: Meine Annahme war, dass Serien, die auf mehreren Web-Seiten als Serien mit Bezug zur LGBT(IA)Q-Community Erwähnung finden und die mehrmals als Serien mit lesbischem oder schwulem Inhalt empfohlen werden, wahrscheinlich vom Publikum als Serien mit identifikatorischen Bezugspunkten wahrgenommen werden. Dies kann auch Serien betreffen, deren Einschaltquoten zum Sendezeitpunkt nicht sehr hoch waren, denn manche Serien gewinnen erst nach ihrer Ausstrahlung an Popularität. Sie werden dann beispielsweise online auf Streaming-Seiten gesehen; außerdem ist es möglich, die Serien in Form von DVDs oder VHS zu kaufen oder zu leihen. Inwieweit dies geschieht lässt sich jedoch nur vereinzelt nachverfolgen. Im Folgenden sollen weitere Auswahlkriterien beschrieben werden.

---

<sup>20</sup> Ein Beispiel für die Schwierigkeit der Grenzziehungen bei der Suche nach Serien findet sich in einem Diskussionsthread des englisch-sprachigen Forums *dramaddicts*. In einer Konversation, die über mehrere Jahre geführt wurde, empfehlen sich Forennutzer\_innen des (welcher -> genauere Spezifizierung?) / eines Threads gegenseitig *dorama* mit „schwulem Inhalt“. Einige der Diskussionsteilnehmer\_innen interpretieren dies sofort als Suche nach BL, andere nicht (<http://www.d-addicts.com/forums/viewtopic.php?t=25713&start=150>).

Ein zentrales Auswahlkriterium für die zu analysierenden Serien waren deren diskursive Wirkmächtigkeit und Popularität. Einerseits habe ich mich, wie bereits beschrieben, auf Serien konzentriert, deren Thematisierung in Medien, Blogs et cetera auf ihre Wichtigkeit für zumindest einen bestimmten Personenkreis schließen lassen – etwa für Personen, die sich als LGBTIAQ identifizieren, oder für Konsument\_innen der Genres Yuri und Boys Love. So ist die Serie *Toranjitto gâruzu* von 2015 ein Beispiel für eine Produktion, die trotz geringer Einschaltquoten medial starke Aufmerksamkeit erhielt. In anderen Fällen dienten die Einschaltquoten der jeweiligen Serien als Hinweis auf deren allgemeine Popularität. Einschaltquoten sind ein wichtiger Bezugspunkt, der unter anderem auch über die Fortsetzung einer Serie oder Weiterbehandlung eines Themas in einer Serie bestimmen kann. Innerhalb der vergangenen 30 Jahre sind die Einschaltquoten beliebter Serien in Japan stark gesunken, was sich unter anderem auf eine Diversifizierung der Programme zurückführen lässt (vgl. Gössmann 2016:155). Gerade hohe Einschaltquoten von Serien bis in die 1990er Jahre hinein sind jedoch auch deshalb mit Vorsicht zu betrachten, da diese Daten von der Medienforschungsstelle *Video Research* teilweise anhand einer verhältnismäßig kleinen Zahl von Haushalten ermittelt, aufgeschlüsselt und berechnet wurden (Gatzen 2001:56). Darüber hinaus lassen sie nicht auf die Anzahl der aktiv fernsehenden Personen in einem Haushalt schließen (Gatzen 2001:57). Die Einschaltquoten der jeweiligen Serien sind bei der genannten Forschungsstelle *Video Research* abrufbar und werden in der Regel auch in Lexikoneinträgen zu japanischen Fernsehserien angegeben.

In der Vorauswahl der Serien habe ich mich nach Möglichkeit bereits auf Serien beschränkt, in denen besagte Figuren regelmäßig, sei es als Haupt- oder Nebenfigur, auftreten und nicht nur in einzelnen Episoden der Serie vorkommen. So sollte der Erzählraum für eine Charakterentwicklung der Figuren berücksichtigt werden. Mitunter ist eine solche Bestimmung erst nach einer einmaligen Sichtung der Serie möglich. Beispiele für Serien, die unter diesem Aspekt ausgeschlossen wurden, sind etwa *Onna no ichidaiki* (Frauen-Biographien, Fuji TV 2005), *Suiyōbi no jōji* (Mittwochs-Affäre, Fuji TV 2001) oder *Sunao ni narenauke* (Ich kann es nicht geradeheraus sagen, Fuji TV 2010). Es soll an dieser Stelle jedoch darauf hingewiesen werden, dass gerade auch die Normalisierung des Auftretens von Figuren, deren nicht-heteronormatives Begehren angesprochen oder angedeutet wird, ohne dass diese zwangsläufig im Vordergrund einer Handlung stehen, im Sichtbarkeitsdiskurs über Queerness in japanischen Fernsehserien

eine wichtige Rolle spielt und eine zukünftige quantitative Erhebung solcher Auftritte aufschlussreich sein könnte.

Das Sendeformat japanischer Fernsehserien ist sehr heterogen und beinhaltet unter anderem auch die Genres Science-Fiction sowie Serien, die in einem historischen Setting, beispielsweise in der Edo-Zeit (1600-1868), spielen. Bei historischen Serien müsste eine kontextualisierte Analyse also auch die jeweiligen gesellschaftlichen Umstände der Handlungszeit berücksichtigen. Ich beschränke mich in der Auswahl der Serien auf solche, deren Handlung zum Zeitpunkt ihres Erscheinens oder in einer dem Erscheinungszeitraum nahegelegenen Zeitraum stattfindet – wie es zum Beispiel bei der Serie *Asunaro Hakusho* der Fall ist, die eine Rückblende von zehn Jahren beinhaltet. Aus diesem Grund verzichte ich unter anderem auf die Behandlung der Serie *Ooku* (Der innere Kreis, Fuji TV 1968, 1983 und 2003), die zeitlich in der Vormoderne angesiedelt sind und in denen das Leben von Frauen in der Residenz des Shōguns<sup>21</sup> in Edo (dem heutigen Tōkyō) beschrieben wird. Ebenso verzichte ich auf die Behandlung von Serien, deren Handlung in eine fiktive Zukunft versetzt wurde oder, die fantastische Elemente beinhalten. Ausgeschlossen wurden so unter anderem die Serien *Hana no Asuka-gumi* (Die Asuka-Gruppe von Hana, Fuji TV 1988) aufgrund ihres fiktiven Settings und *Sheahausu no koibito* (Der Geliebte in der Wohngemeinschaft, NTV 2013), weil darin eine „außerirdische“ Figur im Zusammenhang mit gleichgeschlechtlichem Begehren vorkommt. Es geht Ihnen also um ein möglichst alltagsnahes und realistisches Setting – das sollte ganz klipp und klar gesagt werden.

Zunächst war eine Beschränkung auf Serien vorgesehen, deren Episodenanzahl sich in etwa in dem für japanische Abendserien üblichen Rahmen von neun bis zwölf Episoden bewegt. Andere Sendeformate, etwa Fortsetzungsserien mit einer sehr großen Anzahl von Folgen, wurden aus dem pragmatischen Grund, dass ihre Analyse zu zeitintensiv wäre und keine Vergleichbarkeit mit den übrigen Serien gegeben ist, ausgelassen. Verzichtet wurde deshalb unter anderem auf eine Analyse der Serie *Uruwashiki Oni* (Wunderschöne Teufel, Tokai TV und Fuji TV 2007), die 65 Episoden hat. Außerdem wurden Serien mit wenigen Episoden aus dem Sample ausgeschlossen, wie die drei Episoden umfassende Serie *Hōkago rosuto* (Verloren nach dem Schulunterricht, Project Dawn 2014). Berücksichtigt wurden jedoch *Sono toki hāto wa nusumareta* (Damals wurde mein Herz gestohlen, Fuji TV 1992), *Rabu kore Tōkyō* (Sammlung von Liebesgeschichten 2008) und *Kasa o motanai aritachi ha* (Ameisen ohne

---

<sup>21</sup> Japanischer Militärtitel für Anführer aus dem Kriegeradel.

Regenschirme, Fuji TV 2015) mit jeweils vier bis fünf Episoden aufgrund deren Konzentration auf queeres Begehren im Narrativ.

Der Korpus der ausgewählten Serien umfasst einen relativ langen Zeitraum von etwa 25 Jahren. Dieser Zeitraum ist von gesellschaftlichen Veränderungen gerade in Hinblick auf die Sichtbarkeit von Queerness in japanischen Medien geprägt. Wie unter 3.1. beschrieben, fand in den 1990er Jahren eine Verschiebung in der öffentlichen Sichtbarkeit von queer identifizierten Personen, der sogenannte „gay boom“ statt, der sich zumindest teilweise in den Folgejahren fortsetzte. Die meisten Serien der 2000er Jahre liegen auf DVD vor, Serien der 1990er Jahre sind oft zumindest auf VHS (teilweise als Privataufnahmen) erhältlich. Ältere Serien waren für mich nur schwer zugänglich. Allerdings hat die Recherche von Sekundärliteratur auch ergeben, dass der Zeitraum der letzten 25 Jahre in Hinblick auf die Repräsentation von gleichgeschlechtlichem Begehren ergiebiger ist als frühere Dekaden. Bei der Untersuchung konnten nur diejenigen Serien berücksichtigt werden, auf die ich Zugriff habe.

## 8. Liste mit Serien

Die folgende Liste enthält alle Serien, die zur Analyse ausgewählt wurden, in chronologischer Reihenfolge. Als ergänzende Informationen sind hier neben dem jeweiligen japanischen Titel die Sender, auf denen die Serien ausgestrahlt wurden, das Jahr der Ausstrahlung und die durchschnittlichen Zuschauer\_innenquoten aufgelistet.

<i>Sono toki hâto wa nusumareta</i>	その時ハ-トは盗まれた	Fuji TV	1992	12 %
<i>Akuma no Kiss</i>	悪魔のK I S S	Fuji TV	1993	?
<i>Dōsōkai</i>	同窓会	NTV	1993	17,00%
<i>Hitorigurashi</i>	ひとり暮らし	TBS	1996	18,30%
<i>Asunaro hakusho</i>	あすなろ白書	Fuji TV	1996	27,00%
<i>Romansu</i>	ロマンス	NTV	1999	
<i>29-sai no yūutsu paradaisu sâtî</i>	29歳の憂うつ パラダイス サーティー	TV Asahi	2000	6,9 %

<i>Rabu konpurekkusu</i>	ラブコンプレックス	Fuji TV	2000	15.1 %
<i>Dare yori mo mama o aisu</i>	誰よりもママを愛す	TBS	2006	10.40%
<i>Nodame Cantabile</i>	のだめカンタービレ	Fuji TV	2006	18.8% (Kanto)
<i>Rasuto furenzu</i>	ラスト・フレンズ	Fuji TV	2008	17.7% (Kanto)
<i>Gakkō oshierarenai!</i>	学校じゃ教えられない! い!	NTV	2008	6,4% (Kanto)
<i>Rabu kore Tôkyô</i>	ラブ・コレ 東京	GyaO	2008	?
<i>BOSS</i>		Fuji TV	2009	17.0%
+			+	+
<i>BOSS 2</i>			2011	15,01%
<i>Rasuto Shinderera</i>	ラスト♡シンデレラ	Fuji TV	2013	15.2% (Kanto)
<i>Toranjitto gâruzu</i>	トランジットガールズ	Fuji TV	2015	3,73%
<i>Gisô no fûfu</i>	偽装の夫婦	NTV	2015	12,13%
<i>Kasa o motanai aritachi wa</i>	傘をもたない蟻たちは	Fuji TV	2016	

## 9. Vorgehen bei der Serien-Analyse

Nachdem sich bei der Suche nach möglicherweise relevanten Serien bereits gezeigt hat, dass es eine durchaus beachtliche Anzahl von Fernsehserien mit queeren Haupt- oder Nebenfiguren gibt, sollen nun diese Serien beschrieben, interpretiert und analysiert werden. Der Fokus liegt dabei auf denjenigen Serien, in denen queeres/gleichgeschlechtliches Begehren besonders explizit behandelt wird. Jetzt stellt sich die Frage: Welche Repräsentationsmuster kommen in diesen zur Anwendung?

## 9.1. Berücksichtigung von Geschlechterinszenierungen

Eine Tiefenanalyse der einzelnen Serien würde den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen. Dennoch soll die Beschreibung der Serien bereits mit einer Interpretation unter bestimmten Gesichtspunkten wie der Stellung der queer/gleichgeschlechtlich begehrenden Figuren im Narrativ und deren Geschlechterinszenierung, beziehungsweise der Frage, inwieweit diese an die Festschreibung von sexueller Orientierung als Kategorie von Differenz gebunden ist, verbunden werden. Dabei wird in einem ersten Schritt unterschieden zwischen Serien, in denen gleichgeschlechtliches/queeres Begehren im Zusammenhang mit einem den Figuren zugewiesenen weiblichen oder männlichen Geschlecht steht. In einem zweiten Schritt sollen auffällige und sich wiederholende Repräsentationsmuster für gleichgeschlechtliches/queeres Begehren im Gesamtkorpus der Serien herausgearbeitet werden. Die Entscheidung für die vorläufige binäre Einteilung im ersten Analyseschritt ergibt sich aus der Erkenntnis der vorangestellten Beschäftigung mit populärkulturellen Darstellungen gleichgeschlechtlichen Begehrens in den Medien Manga und Anime beziehungsweise in Fernsehshows. Unter 5.1. wurde bereits auf die unterschiedliche Behandlung von gleichgeschlechtlichem Begehren in den Genres Yuri und Boys Love, sowie auf die Überrepräsentation von Dragqueens in Fernsehshows unter der Perspektive der Nutzbarmachung queerer Bilder für verschiedene Zielgruppen hingewiesen. Horie Yuri weist zudem darauf hin, dass auch die Präsenz von vorgespieltem gleichgeschlechtlichem Begehren in der Pornographie und die damit einhergehende pornographische Konnotation des Begriffs ‚Lesbe‘ einen Einfluss auf die Sichtbarkeit und öffentliche Wahrnehmung gleichgeschlechtlich begehrender Frauen hat und ein zusätzliches Hindernis für ein Coming-out<sup>22</sup> von lesbischen Frauen darstellt (Horie 2006: 81). Die unterschiedlichen Einflüsse massenmedialer Bilder von „Lesben“ und „Schwulen“ und ihr Einfluss wären demnach Aspekte, die, insofern sie in Darstellungen gleichgeschlechtlichen Begehrens in den Fernsehserien aufgegriffen werden, jeweils getrennt voneinander herauszuarbeiten sind. Mit dieser Einteilung soll dem unter 2.1. zitierten Hinweis Shimizu Akikos Rechnung getragen werden, dass sich auch eine von außen zugeschriebene Verknüpfung von gleichgeschlechtlichem Begehren an Identitätskategorien wie „schwul“ oder „lesbisch“ auf die Lebensrealitäten queer begehrender Personen auswirkt. Die Dichotomie der Aufteilung bringt jedoch

---

<sup>22</sup> Das Konzept des „Coming-out“, abgeleitet vom englischen „coming out of the closet“, verweist auf einen Prozess des Bewusstwerdens und der Akzeptanz von eigenem gleichgeschlechtlichen Begehren und dem darauffolgenden Schritt, das familiäre oder soziale Umfeld darüber zu informieren.

Schwierigkeiten wie die Frage nach der Behandlung von Figuren, bei denen die Geschlechterinszenierung ambivalent bleibt, mit sich. Die vorliegende Arbeit versucht, besondere Aufmerksamkeit auf diesen Aspekt zu richten, ambivalente Geschlechterinszenierungen gesondert und vor allem auch im Hinblick auf ihre Rezeption zu berücksichtigen und somit die Gefahr einer Naturalisierung von Geschlechterbinarität zu vermeiden.

## 9.2. Fragenkatalog

Ein Fragenkatalog soll dabei helfen, herauszufinden wie die Fernsehserien „Bedeutung bilden, sowohl in Bezug auf die Kohärenz der Erzählung als auch in Bezug auf die Kommunikation mit potenziellen Zuschauern“ (Mikos:2015:267). Der Fragenkatalog beinhaltet Fragen zu den Figuren, zur Bildsprache und den Kontexten. Er war nicht zu Beginn der Analyse bereits abgeschlossen, sondern wurde im Zuge des Seh- und Schreibprozesses nachvollziehbar weiterentwickelt. Abhängig davon, wie intensiv eine Auseinandersetzung mit Queerness in den einzelnen Serien stattfindet, waren letztlich einige Serien detaillierter als andere zu behandeln.

Die Fragen, denen bei der Figurenanalyse nachgegangen werden soll, beziehen sich ausschließlich auf Figuren, die durch Selbstidentifikation, den Ausdruck von Begehren oder durch Zuschreibung von außen als queer kategorisiert werden, oder deren Geschlechtsidentität oder sexuelle Orientierung als ambivalent dargestellt wird. Die folgenden Fragen werden für die Figurenanalyse herangezogen:

- Welche Rolle erfüllt die Figur/en in der Serie (einzige Hauptfigur, Hauptfigur unter wenigen Hauptfiguren, Hauptfigur unter vielen Hauptfiguren, Nebenfigur...)?
- Allgemeine Fragen zu Alter, Beruf, Wohnsituation, finanzieller Absicherung der Figur
- In welchen Beziehungen steht die Figur zu anderen Figuren? (Ist die Figur isoliert, wie wichtig sind freundschaftliche, romantische oder familiäre Beziehungen?)
- Welche charakteristischen Merkmale haben die Figuren?
- Kommt eine Kategorisierung der Figur(en) aufgrund ihrer Geschlechtsidentität oder sexuellen Orientierung vor? Wird diese symbolisch oder durch Attribute unterstrichen?
- Gibt es vergeschlechtlichte Merkmale?

Mit einem weiteren Set von Fragen wird darauf abgezielt, die Darstellung von gleichgeschlechtlichem/queerem Begehren, sowie von romantischen Gefühle und Handlungen, die auf Intimität schließen lassen, zu untersuchen. Die Figuren treten dabei in den Hintergrund. Bei der Frage nach der Darstellung des gleichgeschlechtlichen/queeren Begehrens braucht es eine Inbezugsetzung zur Darstellung von Begehren und Romantik in der jeweiligen Serie allgemein – es ist also zu beobachten, ob diese zum Beispiel solche Darstellungen gar nicht aufweist oder sehr stark, denn nur daran ist ablesbar, ob gleichgeschlechtlichem Begehren eine Sonderrolle zugewiesen wird. Die folgenden Fragen werden für die Analyse der Darstellung von Begehren herangezogen:

- Wie wird gleichgeschlechtliches Begehren ausgedrückt (verbal, direkt oder indirekt, durch Blicke, durch Berührungen...)? Welche Reaktionen rufen die jeweiligen Ausdrucksformen hervor?
- Wo findet dieses Begehren Raum (in romantischen Beziehungen, außerhalb von romantischen Beziehungen, als einseitige Zuneigung...)?
- Gibt es eine Unterscheidung zwischen romantischem und sexuellem Begehren?
- Was wird dargestellt (z.B. affektive Handlungen, sexuelle Handlungen...)?
- Wie werden Zusammenhänge zwischen Geschlechterinszenierung, Geschlechtsidentität und sexueller Orientierung hergestellt?
- Lassen sich in der Darstellung von queerem Begehren Anlehnungen an Boys Love/Yuri-Darstellungen finden? Gibt es Hinweise auf die Position der Serienschaffenden (male gaze/female gaze...)?

Das dritte Fragenset soll dazu dienen, herauszufinden, inwieweit die Kontexte, an welche die Verhandlung von Queerness in der japanischen Gesellschaft gebunden ist, in den Serien berücksichtigt werden – von der Kategorisierung von Begehrensformen zur Diskussion über die Rechte sexueller Minderheiten über Stigmatisierungen und Diskriminierungen bis hin zu queeren Communities. Hier werden die folgenden Fragen herangezogen:

- Gibt es Coming-out-Momente? Welche Reaktionen darauf werden gezeigt?
- Gibt es Bezüge zu einer queeren Community?

- Gibt es mehr als eine Figur, die queeres Begehren ausdrückt?
- Werden Diskriminierungserfahrungen thematisiert?
- Welche Bezüge zu Staat und Gesellschaft werden hergestellt?
- Welche Begriffe werden verwendet?

## 10. Serien mit queer begehrenden Männerfiguren

In den folgenden Serien wird gleichgeschlechtliches Begehren zwischen männlich lesbaren Figuren behandelt. Die Serien werden chronologisch nach dem jeweiligen Erscheinungsdatum aufgeführt. Es soll bereits an dieser Stelle darauf verwiesen werden, dass in einigen der unter Kapitel 10 behandelten Serien mit einem Fokus auf Männer begehrende Männerfiguren ebenfalls lesbische oder bisexuelle Frauenfiguren vorkommen. Die weiblich lesbaren Figuren in Kapitel 10 sind jedoch jeweils Nebenfiguren in Serien, in denen queer begehrende männlich lesbare Figuren eine Hauptrolle einnehmen. Kapitel 11 widmet sich dann den weiblich lesbaren queer begehrenden Figuren. An der entsprechenden Stelle in Kapitel 11 werden die weiblich lesbaren Figuren aus Kapitel 10, beziehungsweise die Behandlung von deren Begehren, in Bezug zu den Serien mit einem Fokus auf lesbisches Begehren gesetzt.

### 10.1. *Dōsōkai* und *Romansu*

Die wohl aufsehenerregendste Fernsehserie der 1990er Jahre, in der queeres Begehren dargestellt wurde, ist die Serie *Dōsōkai*. Zugleich ist diese Serie die am häufigsten in japanologischer Literatur als beispielhaft für LGBT-Repräsentation erwähnte Fernsehserie (siehe u.a. Dobbins 2000, Miller 2000, Gößmann 2016). Für Claude Summers markierte *Dōsōkai* „a watershed in visibility“ für sexuelle Minderheiten in Japan (Summers 2004:309). Wim Lunsing sah in der Tatsache, dass *Dōsōkai* zur Primetime im kommerziellen Fernsehen gezeigt wurde, einen Hinweis auf eine im Vergleich zu den USA tolerantere Einstellung gegenüber Homosexualität in Japan (Lunsing 1997:274). Die Ausstrahlung der Serie wird oft mit dem bereits erwähnten „gay boom“ der 1990er Jahre in Verbindung gebracht.

*Dōsōkai* verfolgt die Geschichte einer Gruppe junger Erwachsener, allen voran des kürzlich verheirateten Paares Ando Fūma (Masahiko Nishimura) und Ando (zu Beginn der Serie: Onihara) Natsuki (Saito Yuki). Seit seiner Schulzeit ist Fūma in seinen Jugendfreund Atari Kosuke (Takashima Masahiro) verliebt, der jedoch in einer

Beziehung mit einer Frau ist. Fūma macht im Serienverlauf verschiedene sexuelle Erfahrungen mit Männern und erlebt mit Atari, nachdem er diesem seine Gefühle gestanden hat, ein gemeinsames Wochenende als Liebespaar. Fūma setzt sich über fast den gesamten Serienverlauf mit seiner sexuellen Orientierung auseinander, aber auch Atari zieht nach dem Wochenende mit Fūma seine zuvor als heterosexuell wahrgenommene sexuelle Orientierung in Zweifel. Eine weitere Hauptfigur in der Serie ist der bisexuelle Jugendliche Arashi, der sich in Fūma verliebt, aber auch einmalig Sex mit dessen Frau Natsuki hat. Es gibt also gleich mehrere Hauptfiguren in *Dōsōkai*, die nicht heterosexuell sind.

Der Umgang der Figuren mit diesem Umstand ist jeweils sehr unterschiedlich. Fūmas romantisches Begehren scheint zunächst nur auf seinen ehemaligen Jugendfreund gerichtet, allerdings weiß die Figur von Beginn der Serie an auch, dass es ihm unmöglich ist, eine sexuelle Beziehung zu seiner Ehefrau zu haben. Er macht sexuelle Erfahrungen mit anderen Männern, die er nur auf einer körperlichen Ebene begehrt. Fūma verheimlicht sein homosexuelles Begehren zunächst sowohl seiner Ehefrau, als auch seiner Familie und seinem Freundeskreis gegenüber. Natsuki beginnt jedoch, seine sexuelle Orientierung in Zweifel zu ziehen und nach einigen Episoden kommt es zur Aussprache zwischen den verheirateten Figuren, im Zuge derer sich Fūma outet. Fūma leidet unter seiner Unfähigkeit, sich einer heterosexuellen Norm anzupassen und gesteht seiner Ehefrau, dass er manchmal glaubt, es wäre für ihn besser, nicht geboren zu sein (Episode 3, 00:28:00). Die Akzeptanz seiner Ehefrau ermöglicht es ihm aber später, seine sexuelle Orientierung als Teil seines Selbstbildes zu akzeptieren. Im Rahmen der platonischen, aber emotional intensiven Beziehung zu seiner Ehefrau wird es Fūma möglich, außereheliche romantische und sexuelle Beziehungen zu anderen Männern zu haben. Im Gegensatz zu Fūma tritt der junge Arashi sehr selbstbewusst auf und teilt auch seiner Schwester ungefragt mit, dass er „ein bisexueller Mann ist, der auch Frauen lieben kann“ („Ore bai nan da yo. Baisekushuaru otoko mo onna aiseru taipu“, Episode 6, 00:12:10). Darüber hinaus kündigt er an, seine Familie von seiner sexuellen Orientierung informieren zu wollen, lässt jedoch auf Bitte der Schwester hin davon ab.

In den Geschichten der drei männlichen Hauptfiguren und ihrer sexuellen und romantischen Erfahrungen werden also verschiedene Facetten von männlicher Homosexualität behandelt. Männliche Homosexualität ist das Hauptmotiv der Serie, von dem andere Lebensbereiche der Figuren, etwa ihr Arbeitsumfeld oder ihre familiären Beziehungen, beeinflusst werden; diese spielen jedoch insgesamt eine geringe Rolle.

Indem mehrere Personen, die gleichgeschlechtlich begehren, in jeweils unterschiedlichen Positionen und Verhältnissen gezeigt werden, gelingt es der Serie weitgehend, Stereotype zu vermeiden. Referenzen auf japanischen Literatur und historische Begebenheiten stellen homosexuelles Begehren zudem in den Kontext einer queeren Genealogie und verbinden die persönlichen Geschichten der Hauptfiguren mit Wissensvermittlung über männliche Homosexualität.

Für Stephen Miller liefert *Dōsōkai* „a personal statement that focused on desire, responsibility, and consequence“ (Miller 2000:107). Miller hat bereits eine detaillierte Analyse der Serie geliefert, in der er Bilder und einzelne Szenen beschreibt, sowie auf die Rezeption innerhalb und außerhalb queerer Kreise eingeht. Deshalb beschränkt sich die vorliegende Arbeit unter Verweis auf Miller an dieser Stelle auf eine knappe Analyse. Sowohl Miller als auch McLelland haben zudem jeweils Vergleiche zwischen *Dōsōkai* und der Zuschauer-ärmeren Serie *Romansu* (Romanze, NTV 1999) gezogen. *Romansu* verhandelt eine Dreiecks-Liebesgeschichte zwischen der angehenden Journalistin Mizuki (Miyazawa Rie), dem professionellen Schwimmer Shigeru (Ikeuchi Hiroyuki) und dessen Jugendfreund Junpei (Yoshida Tomonori), die für letzteren kein gutes Ende findet. Nach Miller ist es die Darstellung der schwulen Hauptfigur Junpei, die er als „dumbed down and demonized“ (Miller 2000:84) liest, die zum Misserfolg der Serie *Romansu* beigetragen hat. Auch McLelland zeigte sich schockiert über die Darstellung von Homosexualität in *Romansu*: „In fact, „Romance“ [englischer Titel der Serie, Anm. d. Verf.] was so retrogressive in its conception of homosexuality, it is difficult to understand how a television station which had produced a vivid and daring view of it only six years earlier could be so ignorant and clumsy in its conception and production now“ (McLelland 2006:189).

## 10.2. *Asunaro hakusho*

Eine weitere Serie mit einer queeren Nebenfigur, der aufgrund ihrer Popularität besondere Bedeutung zukommt, ist die Serie *Asunaro hakusho*. Das Drehbuch stammt von Kitagawa Eriko, die in den 1990er Jahren eine Vielzahl an romantischen *dorama* mitentwickelte<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> Die 1990er Jahre gingen mit Veränderungen des zuvor stark männlich besetzten Produktionsumfelds Fernsehen einher. Bemerkenswert ist etwa eine Verschiebung der Geschlechterverhältnisse im Bereich von Produktion und Drehbuch-Autorenschaft. Eva Tsai beschreibt diese Entwicklung als Folge der sich verändernden Zuschauer\_innengruppen: „It should be noted that Fuji Television's new audience interest also shifted the employment dynamics in the field of scriptwriting. As the predominantly male group of

Die Serie basiert auf einem gleichnamigen Shōjo-Manga. *Asunaro hakusho* beschreibt die Freundschaft von fünf Universitätsstudent\_innen. Unter diesen entwickelt sich ein kompliziertes Netz von Liebesbeziehungen. Die Hauptfigur Narumi (Ishida Hikari) ist verliebt in Kakei Tamotsu (Tsuitsui Michitaka) und geht sowohl mit diesem, als auch vorübergehend mit der Figur Osamu (Kimura Takuya), eine romantische Beziehung ein. Ebenfalls in Tamotsu verliebt sind die anderen beiden Mitglieder des Freundeskreises Saeki (Suzuki Anju) und Jun'ichirō (Nishijima Hidetoshi). Jun'ichirō wird als unter seinem versteckten Begehren für Tamotsu leidend gezeigt; gleichzeitig ist er immer verlässlich für seinen Freund da und wird von diesem als Freund auch geschätzt. Unter der Gruppe der Freunde ist Jun'ichirō derjenige, der als besonders gebildet dargestellt wird. Er ist ein talentierter Klavierspieler, sein Lebensweg als Beamter scheint aber durch seinen reichen Vater und die Erwartungen seiner Familie vorbestimmt. Saeki ist die einzige Person, die Jun'ichirōs „Geheimnis“ herausfindet. Ihre eigenen Gefühle wenden sich nach einiger Zeit von Tamotsu ab, und sie verliebt sich stattdessen in Jun'ichirō, mit dem sie auch einmal Sex hat, obwohl sie von dessen Begehren für Tamotsu weiß. Jun'ichirō stirbt kurze Zeit nach diesem Ereignis bei einem Unfall. Saeki, die von ihm schwanger geworden war, bekommt das Kind und zieht es (zunächst) gemeinsam mit Narumi auf. Vorübergehend wird in der Serie also auch ein alternatives Familienbild von zwei an der Pflege eines Kindes beteiligten Frauen gezeigt. In *Asunaro hakusho* wird durch den Tod der queeren Hauptfigur die Entwicklung seines Charakters unterbrochen und jedes Erleben von gleichgeschlechtlichen romantischen oder sexuellen Erlebnissen verunmöglicht. Ironischerweise ist die einzige sexuelle Begegnung von Jun'ichirō die mit einer Frau. Sein Begehren für Tamotsu wird hauptsächlich auf einer emotionalen Ebene behandelt. Im Vergleich der Figuren Saeki und Jun'ichirō, die beide Gefühle unerwidelter Liebe für Tamotsu ausdrücken, scheint Jun'ichirōs Verlangen stärker. Beispielsweise wird in Episode 4 gezeigt, dass Saeki eine Photographie von Tamotsu aufbewahrt, Jun'ichirō jedoch eine ganze Sammlung von Photographien seines Freundes zuhause hat. Im Narrativ der Serie spielt die Figur Tamotsu, inszeniert als gesellschaftlicher Außenseiter, die eigentliche Hauptrolle, und die Gefühle der anderen Figuren für ihn dienen zur Verstärkung der Inszenierung Tamotsus als außergewöhnliche und unzugängliche Figur.

---

producers and directors became aware of the commodity value of female writers, especially of their potential appeal to the network's largest target audience, they actively sought out female writers“(Tsai 2004:46).

### 10.3. *Dare yori mo mama o aisu*

In *Dare yori mo mama o aisu* (Ich liebe Mutter mehr als alle anderen, TBS 2006) werden die Erlebnisse der Familie Kamon erzählt, in der, für Familien in Japan untypisch, die Mutter Kamon Chiyo (Ito Ran) als Anwältin arbeitet und der Vater Kamon Kazutoyo (Tamura Masakazu) als „Hausmann“ tätig ist. Der ältere Sohn der Familie Kamon Akira (Tamayama Tetsuji), ein Friseur, macht die Bekanntschaft von Pinko/Ichiro (Abe Sadao), einer\_m selbstbezeichnenden *okama*. Pinko verliebt sich in Akira, der Pinkos Annäherungsversuche zunächst meidet, sich dann aber mit Pinko anfreundet und schließlich beginnt, Pinkos Gefühle zu erwidern – beziehungsweise beginnt, sich einzugestehen, dass er Pinkos Gefühle erwidert. Das Drehbuch von *Dare yori mo mama o aisu* stammt von Yukawa Kazuhiko, der auch die Drehbücher zu den Serien *Gakko ja oshierarenai* (Das kann die Schule nicht beibringen, NTV 2008) und *Gisô no fûfu* (Das falsche Ehepaar, Fuji TV 2015) geschrieben hat.

#### 10.3.1. Die Beziehung zwischen Akira und Pinko

*Dare yori mo mama o aisu* ist die erste Serie im vorliegenden Analysekorpus, in der die queere Liebesgeschichte einer männlichen Figur behandelt wird, die nicht nur als eine vorübergehende Episode im Narrativ vorkommt. Aus diesem Grund soll der Beziehung und ihrer Entwicklung an dieser Stelle besondere Aufmerksamkeit zuteilwerden. Die Entwicklung der Beziehung zwischen den Hauptfiguren Akira und Pinko ist verknüpft mit einer charakterlichen Entwicklung Akiras, im Zuge derer die Figur sich mit ihrer sexuellen Orientierung auseinandersetzt.

Akira wird zunächst als ein junger Mann vorgestellt, der Verabredungen und kurzweilige romantische Beziehungen mit Frauen hat. Bereits in der ersten Episode wird jedoch klargemacht, dass diese Beziehungen in der Regel auf einer einseitigen Zuneigung der Frauen gegenüber Akira beruhen. Er verhält sich meist passiv in dem Bemühen, die Gefühle der jeweiligen Frau nicht zu verletzen. Akira geht widerwillig Beziehungen zu Frauen ein und beendet diese nach kurzer Zeit wieder. Seine romantischen Probleme werden von den übrigen Familienmitgliedern auf seinen Charakterzug, nicht ‚nein‘ sagen zu können, zurückgeführt. In der ersten Begegnung mit Pinko deutet sich zunächst eine Wiederholung dieses Musters an. Die Unfähigkeit der Figur, andere Menschen abzuweisen, wird als derart extrem dargestellt, dass es Akira „nicht einmal“ möglich ist, sich Pinko gegenüber ablehnend zu verhalten. Doch Akiras Erfahrungen mit Pinko stehen

im Gegensatz zu denen mit Frauen, mit denen Akira missglückte Dates erlebt hat. Er merkt relativ schnell, dass ihn mit Pinko gemeinsame Interessen verbinden und dass er Sympathie für den Menschen Pinko empfindet. Dass diese Sympathie auf einer romantischen oder sexuellen Ebene bestehen könnte, gesteht sich Akira zunächst nicht ein. Pinkos hartnäckige Versuche der Kontaktaufnahme und Direktheit zwingen Akira jedoch dazu, sich mit sich selbst und seiner sexuellen Orientierung auseinanderzusetzen. Akiras Auseinandersetzung mit seinem Begehren findet auf drei Ebenen statt: als Auseinandersetzung mit sich selbst, mit und gegenüber Pinko, und schließlich gegenüber seinem Umfeld, wobei hier seine Familie den sozialen Raum darstellt, in dem Akira sich neu definieren muss.

Eine beispielhafte Szene in Episode 3 verweist auf die Rolle Pinkos in der Entwicklung von Akiras Coming-out-Geschichte. Die Szene findet in einer ‚*okama* -Bar‘ statt, die von der mit Pinko befreundeten *Mama*<sup>24</sup> geführt und unter anderem auch von schwulen Männern frequentiert wird. Diese Männer werden teilweise durch ein nicht-geschlechterkonformes Auftreten, aber auch durch das zur Schau Stellen von Zärtlichkeiten untereinander für Akira als nicht-heteronorm begehrende Personen erkenntlich gemacht. Ebenfalls anwesend in dem Lokal ist eine junge Frau, die einen älteren Mann hinausbegleitet, was möglicherweise ein Hinweis auf ihre Position als Sexarbeiterin ist. Pinko gibt vor, das Treffen der beiden als ein Date (*dēto*) zu interpretieren, Akira widerspricht ihm jedoch und betont, es handele sich nur um ein Treffen zum Gespräch (*hanashiai*). Er beginnt seinen Versuch, Klarheit im Verhältnis der beiden zu schaffen, damit, dass er Pinko auf dessen Wunsch, ein romantisches Verhältnis mit ihm zu beginnen, anspricht: „Pinko, du hast zuvor gesagt, dass du mit mir gehen möchtest, aber...“ („*Mae Pinkosan ga boku to tsukitai to oshattemashita kedo...*“, Episode 3, 00:13:39). Als ein Kellner an den Tisch kommt unterbricht sich Akira und verschluckt sich dabei. Kurzfristig abgelenkt wendet sich das Gespräch von Akira und Pinko gemeinsamen Hobbys zu, was Pinko dazu verleitet, in ihren vielen Gemeinsamkeiten eine schicksalhafte Verbindung zu erkennen („*Yappari unmei de musubareru de ne watashitachi. Datte shūmi kara nani kara zenbu pittari da shi*“ Episode 3, 00:14:20). Akira wehrt dies wiederum verunsichert ab. Schließlich nimmt ihm Pinko die Notwendigkeit, seine Abweisung zu begründen, ab:

---

<sup>24</sup> Affektive Bezeichnung, die sowohl im japanischen alltäglichen Sprachgebrauch als auch in der Serie für den/die Barbesitzer\_in genutzt wird.

Pinko: „Willst du damit sagen: ‚Ich kann deine Gefühle nicht erwidern‘? Dass du dich nicht in Männer verlieben kannst?“ („Boku wa Pinko-san no kitai ni naranai-tte iu ka. Otoko wa suki ni naranai-tte koto?“)

Akira: „Also, ja, so ist das.“ („Eh, ma, sō desu“)

Pinko: „Am Anfang sagen das alle.“ („Saishō ha minna sō iu.“)

(Episode 3, 00:14:52 – 00:15:30)

Herauszuheben ist an dieser Stelle, dass Pinko Akira eine vermeintliche Unmöglichkeit, sich in Männer zu verlieben, als Erklärungsmuster anbietet, nur um dessen Gültigkeit gleich wieder zu relativieren. Wie an späterer Stelle noch herausgearbeitet werden soll, ist Pinkos Geschlechtsidentität nicht eindeutig als männlich oder weiblich zu verstehen. Pinko ist sich jedoch dessen bewusst, dass er\_sie als Mann wahrgenommen werden kann. Unabhängig von Pinkos tatsächlicher Geschlechtsidentität liefert er\_sie eine Beschreibung der Begehrensform, die Akira zum gegebenen Zeitpunkt nicht für sich beanspruchen kann: Homosexualität. Das prinzipielle Ausschließen von Männern als romantischen Partnern inkludiert die Person Pinko; der Ausschluss ist aber auflösbar, wenn sich die Erkenntnis durchsetzt, dass für Akira die Möglichkeit sich (auch) in Männer zu verlieben besteht.

Im weiteren Verlauf des Narratives verfestigt sich der Kontakt zwischen Akira und Pinko; die beiden treffen immer wieder, teils geplant, teils ungeplant aufeinander. Im Zuge ihrer Begegnungen wird zunächst der Eindruck aufrechterhalten, Pinko sei in Akira verliebt, der Pinkos Gefühle zwar nicht erwidert, Pinkos Freundschaft aber schätzt. Währenddessen entstehen für Akira familiäre Konflikte, da er sich zunehmend mit der Rolle, die er in der Familie Kamon einnimmt, und mit den Konsequenzen seines nachgiebigen Verhaltens unwohl fühlt. Im Gespräch mit Pinko über diese Entwicklungen tritt Pinko wiederholt als Person auf, die Akira versteht. Es wird angedeutet, dass sich Pinkos Verständnis auf Akiras Queerness als einen Identitätsaspekt, dessen Akira sich selbst nicht bewusst ist, bezieht. So kann auch Pinkos Aussage, Akira kenne sein „wahres Selbst“ noch nicht („Mada hontō no jibun ni kizuitenai no yo“, Episode 5, 00:12:00), interpretiert werden.

### 10.3.2. Konfrontation mit dem eigenen Begehren

Als ein Ereignis, das bei ihm große Fragen auslöst, wird ein Zusammentreffen von Pinko und Akira gegen Ende der siebten Episode dargestellt, im Anschluss übernachtet Akira betrunken bei Pinko. Am nächsten Morgen leidet er unter Gedächtnisverlust – eine

Situation, die Pinko ausnutzt, um ihm zu suggerieren, die beiden hätten in der vergangenen Nacht Sex gehabt. Episode 8 behandelt dann Akiras Selbstreflexion hinsichtlich der Bedeutung der vermeintlichen sexuellen Erfahrung. Da diese nicht stattgefunden hat, kann er sich nicht tatsächlich auf sie beziehen; die Möglichkeit, dass eine sexuelle Begegnung stattfand, wird von Akira jedoch nicht ausgeschlossen. Vielmehr vertraut er Pinkos Aussage, was ein erstes Anzeichen dafür ist, dass er zunehmend die Intimität zwischen sich und Pinko nicht mehr als eine rein platonische interpretiert.

Die achte Folge beginnt mit Akiras „Flucht“ aus Pinkos Wohnung. Kurze Zeit später findet er sich im Friseursalon wieder, wo ihn eine Kundin mit der Aussage konfrontiert, dass es doch viele schwule Männer unter Frisuren gäbe („Byōshi no naka de wa gei no hito ga ōi yo ne“, Episode 8, 00:03:15). Obwohl die Kundin gleich darauf angibt, sie glaube, auf Akira treffe dies nicht zu („Demo anata wa chigau to omou“ Episode 8, 00:03:19) verstärkt die Aussage sein Gefühl der Unsicherheit. Die Serie greift an dieser Stelle ein Stereotyp auf und bestätigt es. Gleichzeitig wird dieses Stereotyp nicht (nur) als ein Merkmal, mit dem andere Personen Akiras Begehren identifizieren, herangezogen. Es dient vielmehr auch ihm selbst als ein Indiz zur Selbsterkenntnis und als ein vermeintlicher Hinweis auf sein eigenes nicht-heteronomes Begehren. Indem die Kundin das Stereotyp zwar anspricht, aber nicht auf Akira anwendet, bietet sie ihm zwei Lesarten ihrer Aussage an. Weil die Kundin keinen Grund dafür liefert, warum Akira ihrer Meinung nach im Gegensatz zu angeblich vielen Frisuren nicht schwul sei, liegt für Akira die Interpretation ihrer Aussage, dass er mit hoher Wahrscheinlichkeit schwul sei, nahe. Im weiteren Verlauf der Serie verhört sich Akira mehrmals und hört jeweils das Wort *okama* aus Gesprächen heraus. Er entschließt sich schließlich dazu, Frauen auf der Straße anzureden, wohl um sich selbst zu beweisen, dass er an Frauen interessiert ist. Damit hat er jedoch keinen Erfolg, sondern wird sogar von dem Partner einer der angesprochenen Frauen geschlagen und muss von seinem Vater auf der Polizeistation abgeholt werden. Dennoch wiederholt Akira dieses Verhalten und findet am selben Abend eine junge Frau, die einwilligt, ihn als „seine Freundin“ zu begleiten. Diese bringt Akira in die Bar um sie Pinko vorzustellen. Sein Handeln wird jedoch von Pinko als Versuch, Heterosexualität zu performen, durchschaut.

Letztlich ist es der drohende Verlust von Pinko, der Akira dazu bewegt, sich seine Gefühle einzugestehen. Nach der Aufklärung darüber, dass die vermeintliche sexuelle Begegnung mit Pinko nicht stattgefunden hat, trifft sich Akira ein weiteres Mal mit einer

Frau, der Lehrerin seines jüngeren Bruders. Diese Frau wird im Gegensatz zu seinen ehemaligen Partnerinnen als angenehme Person mit ernsthaftem Interesse an Akira dargestellt. Doch während dieses Treffens empfindet Akira einen starken Unterschied zu seinem von Gemeinsamkeiten und Vertrautheit geprägten Verhältnis mit Pinko. Bis in die letzte Folge hinein stellt er dieses Verhältnis als freundschaftlich dar. Während der beschriebenen Verabredung, die wiederum in der von Pinko regelmäßig frequentierten Bar stattfindet, erklärt Pinko Akira, ein freundschaftliches Verhältnis beizubehalten sei für ihn\_sie unmöglich: „Du magst mich, aber als Freund\_in. Ich liebe dich. Für mich ist es zu schmerzhaft, nur befreundet zu sein“ („Suki desu – demo shinyū toshite. Akira no koto aishiteiru. Shinyū toka tsurasugiru – watashi ni toshite wa“, Episode 11, 00:15:30). Pinko verkündet kurz darauf, aufs Land zu seiner\_ihrer pflegebedürftiger Mutter zurückziehen zu wollen. In Referenz auf eine in vielen Serien dargestellte Spannungssituation fängt Akira in Folge Pinko am Flughafen vor dessen\_deren Abreise ab und erklärt, dass er Pinko ebenfalls liebt. Dabei umarmen sich die beiden, und es wird erstmals eine von Akira initiierte körperliche Nähe inszeniert. Obwohl es sich um ein intimes Geständnis handelt, findet es und die begleitende sichtbare Intimität an einem öffentlichen Ort statt. Es verschränken sich damit die Momente der Selbsterkenntnis, des Coming-outs gegenüber Pinko und eines selbstgewählten (auch wenn es sich aus der Situation ergibt) öffentlichen Coming-outs. Reaktionen der Umgebung werden allerdings nicht gezeigt. Auch im weiteren Verlauf der Geschichte wird nicht auf Außenstehende, Freunde oder das Arbeitsumfeld Akiras eingegangen, welche auch im Verlauf der Serie nur eine geringe Rolle gespielt haben. Als Gradmesser für die Akzeptanz von Akiras Begehren in seinem sozialen Umfeld kann stattdessen seine Familie herangezogen werden.

### 10.3.3. Akiras Coming-out in der Familie

Im Prozess der Öffnung gegenüber seiner Familie wird ebenfalls Pinkos Figur für Akira zu einem Gradmesser der Toleranz, die ihn durch seine Familie im Falle eines Eingeständnisses seines nicht-normativen Begehrens zu erwarten hat. Akira zeigt sich zunächst unsicher, inwieweit er seiner Familie, insbesondere seiner Mutter, die Begegnung mit dem\_der sich offensichtlich nicht geschlechterkonform verhaltenden Pinko zutrauen kann. So bittet er Pinko beispielsweise, sich vor der Mutter wie „ein normaler Mann“ zu benehmen („Futsū no otoko no furi ni shite moratte ii desu ka?“, Episode 3, 00:32:30).

Pinkos Umgang mit der möglichen Zurückweisung durch Akiras Familie ist nicht, sich zurückzuziehen, sondern im Gegenteil die Scham Akiras für sein Ziel ihn näher kennenlernen zu nutzen. Pinko überredet ihn so etwa zu dem erwähnten ersten „Date“ als Gegenleistung dafür, sich vor der Mutter zu verstecken. Entgegen Akiras anfänglicher Erwartung ist die Reaktion seiner Familie auf Pinko jedoch überwiegend positiv. Insbesondere Akiras junger Bruder zeigt sich an der Person Pinko interessiert, und seine Offenheit wird von Pinko als positiv wahrgenommen und direkt angesprochen. Dennoch wird eine Abgrenzung angedeutet, in der sich der Unterschied zwischen Toleranz und Akzeptanz ausdrückt. Als ein Gast wird Pinko zwar in der Familie freundlich aufgenommen, die Familienmitglieder deuten jedoch auch an, dass sie queeres oder gleichgeschlechtliches Begehren bei einem Familienmitglied anders bewerten würden. Akiras sexuelle Orientierung wird durch seine Bekanntschaft mit Pinko von den Familienmitgliedern zunächst scherzhaft in Frage gestellt; dabei wird von Akira eine Abgrenzung erwartet. Während sein Vater und seine ältere Schwester sich beispielsweise über die offensichtlichen Annäherungsversuche Pinkos und Akiras unbeholfene Art, mit diesen umzugehen amüsieren, versichern sie sich doch bei Akira, dass er „kein solches Hobby habe“ („Oniisan wa sō iu shumi ni nai yo ne?“, Episode 3, 00:15:55). Als die Familie Kamon Pinko dabei begleitet, Pinkos Mutter im Krankenhaus zu besuchen, werden die Familienmitglieder Zeuge davon, wie Pinkos Geschwister sich Pinko gegenüber verletzend verhalten. In dieser Situation stellen sich alle Mitglieder der Familie auf Pinkos Seite und verteidigen Pinko. Insgesamt wird hier ein Lernprozess von als heterosexuell inszenierten Personen gezeigt: Als sich in der letzten Episode herausstellt, dass Akira sich tatsächlich eine romantische Beziehung zu Pinko wünscht und für Pinko nicht nur sein Elternhaus, sondern die Stadt verlassen will, werden diese Entscheidungen von der Familie nicht weiter in Frage gestellt.

Akiras Coming-out-Geschichte ist eingebettet in ein Narrativ der Anerkennung von Individualität. Nicht nur die Figur Akira, sondern auch die anderen Mitglieder der Familie Kamon haben Eigenschaften, die sie als Außenseiter charakterisieren und zugleich sympathisch erscheinen lassen. Mit Ausnahme des jüngsten Sohnes fallen alle Familienmitglieder auf unterschiedliche Weisen auf geschlechtlicher Ebene aus einer Norm heraus. Die Rollenverteilung der Eltern, bei der die arbeitende Ehefrau von einem Hausmann unterstützt wird, ist das zentrale Thema der Serie. Akiras Schwester Yuki (Uchida Yuki) wird als eine zu Gewalttätigkeit neigende junge Frau vorgestellt, die sich – tatkräftig – gegen sexistische Übergriffe an ihrem Arbeitsplatz wehrt und in Folge ihren

Job verliert. Im Kontakt mit potentiellen romantischen Partnern inszeniert sie sich selbst als hyperfeminin, wird jedoch erst glücklich in der Partnerschaft mit einem Mann, der ihrem zuvor postulierten Ideal von Männlichkeit zwar nicht entspricht, die „rauhe“ Seite ihres Charakters jedoch akzeptiert. Schließlich wird in der Dynamik zwischen Yuki und ihrem (späteren) Partner auch eine Beziehung entlang einer sadomasochistischen Rollenverteilung angedeutet.

Gleichzeitig jedoch orientiert sich das Aufbrechen von Geschlechter- und Sexualitätsnormen in der Serie *Dare yori mo mama o aisū* an einer Fortsetzung eines Ideals von familiärem Zusammenhalt. Ein neues Familienbild wird propagiert, das sich jedoch erst aussöhnen muss mit dem Verlust des alten (und normativen) Bildes einer Familie, das von stabilen Geschlechterrollen getragen wird. Versöhnung ist konkret in mehreren Szenen Thema, etwa in der Versöhnung der älteren Geschwister mit ihrer Mutter, die sie als streng und abwesend empfinden, oder in der Versöhnung von Pinko und Pinkos Mutter. Akiras sexuelle Orientierung ist kein destabilisierender Faktor in dieser Hinsicht, und ihm wird auch nicht verwehrt, ebenfalls eine eigene Familie zu gründen: Die letzte Folge zeigt Akira und Pinko beim Abhalten einer Hochzeitszeremonie vor ihrem gemeinsamen Umzug zu Pinkos Mutter in Pinkos Heimatstadt.

#### 10.3.4. Geschlechterinszenierung bei Pinko und Akira

Im Folgenden sollen die Figuren Pinko und Akira in Hinblick auf die Frage, inwieweit ihre jeweilige Geschlechterinszenierung verbreiteten Repräsentationsmustern von Queerness ent- oder widerspricht, betrachtet werden. Bei Pinko handelt es sich um eine Figur, der bei der Geburt das männliche Geschlecht zugewiesen wurde, deren Geschlechterinszenierung jedoch in vielen Punkten feminin ist. Dies drückt sich in Pinkos Kleidungsstil, Stimme, Wortwahl und Gesten aus. Diese Inszenierung der Figur Pinko erinnert an die Geschlechterinszenierungen der unter 5.2. beschriebenen *onê-kyara*. Pinko wird in der Serie mehrfach als „*okama*“ bezeichnet, wobei der Begriff oft auch als Schimpfwort verwendet wird (z.B. Episode 3, 00:26:24). Von Pinko selbst wird der Begriff *okama* mit Stolz verwendet. Eine Politisierung des Begriffes durch die Verwendung als Selbstbezeichnung kann in *Dare yori mo mama o aisū* aber nicht festgestellt werden. Da es sich bei Pinko um eine fiktive Figur handelt, kann bei der Verwendung des Begriffes *okama* in *Dare yori mo mama o aisū* nicht von einer Selbstbezeichnung gesprochen werden (denn der Begriff wird der Figur vom Drehbuchautoren in den Mund gelegt).

Pinkos Auftreten als extrovertierte und nicht-geschlechterkonform inszenierte Figur wird zunächst nur zur Herstellung komischer Situationen, die beispielsweise für Akira peinlich sind, und somit zur Belustigung der Zuschauer\_innen eingesetzt. Auch hieraus lässt sich eine Nähe zu den häufig in Comedy-Shows auftretenden *onê-kyara* ablesen. Über den Serienverlauf wird jedoch auch eine Auseinandersetzung der Figuren in der Serie (und über diese: eine Auseinandersetzung der Zuschauer\_innen) mit der Frage nach dem „richtigen“ Verstehen der Geschlechtsidentität der Figur angeregt. Der Begriff *okama* dient dabei eher als Umschreibung von Pinkos Geschlechtsidentität, denn als Umschreibung von Pinkos sexueller Orientierung. Dies wird unter anderem in einer Szene in der zehnten Episode der Serie deutlich, die im Folgenden kurz beschrieben werden soll:

In dieser Szene besucht Akira mit der Frau, mit der er sich verabredet hat gemeinsam die Bar, in der Pinko arbeitet. Zu diesem Zeitpunkt hat sich ein Vertrauensverhältnis zwischen Pinko und Akira etabliert. Als die beiden, wenig überraschend, dort Pinko begegnen, fragt die Akira begleitende Frau, ob Pinko eine Frau sei. Akira ist unfähig die Frage eindeutig zu beantworten: „Nunja, ob eine Frau oder ein Mann ... er\_sie ist mei\_e gut\_e Freund\_in.“ („Jaa, josei-tte iu ka dansei-tte iu ka... shinyū desu“, Episode 10, 00:14:26). Das japanische Wort *shinyū* ist geschlechtsneutral und erlaubt es Akira, gleichzeitig die Uneindeutigkeit von Pinkos Geschlechtsidentität und das Verhältnis der beiden zu beschreiben. Pinko hört Akiras Vorstellung seiner\_ihrer Person und bestätigt diese: „Wie du vorhin gesagt hast, ob ich Frau oder Mann bin... es ist so, ich bin *okama*“ („Saki itteta onna-tte iu ka otoko-tte iu ka... sō desu, okama desu“, Episode 10, 00:14:30).

Ohne Zweifel dient die Figur Pinko in *Dare yori mo mama o aisu* als ein\_e Repräsentant\_in von Queerness. Indem er sich in Pinko verliebt, wird aber auch Akira als queer begehrende Figur kenntlich gemacht und somit zwei Bilder für queer begehrende Figuren einander gegenübergestellt, die in vielen Aspekten sehr unterschiedlich sind. Auch Akiras Figur wird in Teilaspekten als nicht-geschlechterkonform inszeniert. Anders als bei Pinko drückt sich dies jedoch nicht durch Hyperfemininität und nicht in seinem äußeren Erscheinungsbild aus, sondern in der Entsprechung von Stereotypen wie seiner Berufswahl als Friseur und auf charakterlicher Ebene durch die Betonung von stereotyp femininen Eigenschaften wie Einfühlsamkeit.

In der letzten Episode der Serie werden Akira und Pinko beim Abhalten einer Hochzeitszeremonie gezeigt. Dabei trägt Pinko einen weißen mit Rüschen verzierten

Anzug, der an ein Brautkleid erinnert, aber keines ist; Akira trägt einen klassischen schwarzen Anzug. In der Gegenüberstellung der Figuren und in dem so entstehenden Bild lässt sich eine Anspielung auf eine traditionelle Rollenverteilung nach einem heteronormativen Muster finden. Allerdings lässt die Inszenierung der Figuren insgesamt keine Fixierung auf eine eindeutige Geschlechtsidentität (bei Pinko) oder Begehrensform (bei beiden Figuren) innerhalb eines binären Geschlechterrahmens zu. Die Ambivalenz von Pinkos Geschlechtsinszenierung verunmöglicht eine Lesart auch von Akiras Begehrensform als „gleichgeschlechtliches Begehren“ insofern, als Akira zwar sich selbst, aber nicht Pinko als Mann wahrnimmt. In der Befürchtung Akiras, selbst *okama* zu sein, die in Episode 8 wie besprochen auf komische Art inszeniert wird, wird jedoch auch gezeigt, dass der Begriff *okama* für Akira sich (auch) auf eine Begehrensform bezieht, mit der sich die Figur zunächst nicht identifizieren möchte. In der inneren Auseinandersetzung Akiras mit seiner Zuneigung für Pinko spielt seine Geschlechtsidentität keine Rolle. In der parallelen Anwendung des Begriffes *okama* auf Akira und Pinko wird gleichzeitig auch der Aspekt von Pinkos sexueller Orientierung wieder in den Vordergrund gerückt, dessen Begehren für Männer, weil ein Teilaspekt seiner Geschlechtsidentität männlich ist, nicht als heterosexuell gelesen werden kann. Hieraus entsteht auch der Unterschied der Inszenierung der Figur Pinko zu den herkömmlichen *onê-kyara*-Figuren. Im Gegensatz zu *onê-kyara*, deren Auftritte in Fernsehshows zwar ein Spiel mit Geschlechterinszenierungen zeigen, deren Begehren aber in der Regel nicht thematisiert wird, bleibt Pinkos Inszenierung nicht im Komischen verhaftet und sein\_ihr Begehren wird explizit behandelt.

#### 10.4. *Gakko ja oshierarenai*

Die Serie *Gakko ja oshierarenai* verfolgt die Geschichte von fünf Schülern, fünf Schülerinnen und deren Lehrerin Aida Mai (Fukuda Kyōko), die an einer ehemaligen Mädchenschule gemeinsam einen Tanzkurs abhalten. Einer der Schüler und gleichzeitig der Erzähler der Geschichte aus Retrospektive ist Mizuki Kazuki, genannt Kazu (Nakamura Aoi). Er ist in seinen Freund seit Kindheitstagen, Nishikawa Tomu (Morisaki Win), verliebt und kämpft innerlich mit seinen Gefühlen für den Freund. Alle Jugendlichen in *Gakko ja oshierarenai* erleben unterschiedliche erste Erfahrungen mit Sexualität und Begehren. Eine Nebenfigur ist die Schulsprecherin Shingyōji Natsume (Miura Aoi), die in eine der Schülerinnen im Tanzklub, Hitomi Kenjo (Asakura Aki), verliebt ist, die wiederum Gefühle für Kazu entwickelt. In *Gakko ja oshierarenai* ist nicht

nur eine bisexuelle Figur, Kazu, die Hauptfigur, sondern die Geschichte wird auch aus Kazus Perspektive erzählt. Die Serie zeigt zwar auch viele Szenen, in denen Kazu nicht anwesend ist; es werden jedoch filmische Elemente eingesetzt, die immer wieder in Erinnerung rufen, dass Kazus Perspektive ausschlaggebend ist. So wird zum Beispiel Kazus Off-Stimme eingesetzt, um im Rückblick auf die Zeit der Erzählung Bezug zu nehmen. Von welchem zukünftigen Standpunkt aus er das tut, wird zunächst nicht deutlich. Weiter sind auch während der Serie oft Kazus unausgesprochene Gedanken durch den Einsatz der Off-Stimme hörbar. Außerdem werden Kazus Träume von Ereignissen in die Erzählung eingebunden, die so behandelt werden, dass sie zunächst Teil der Geschichte zu sein scheinen, dann jedoch ein unrealistisch-überspitztes Ereignis dazu führt, dass Kazu aufwacht. Durch die Träume werden Kazus persönliche Ängste und seine Perspektive auf sein Umfeld gezeigt. Schauplatz der Serien-Handlung ist zum Großteil die Schule, seine Mitschüler\_innen sind sein soziales Umfeld.

#### 10.4.1. Kazus Coming-out und die Reaktionen der Mitschüler\_innen

Kazus Coming-out-Prozess spielt sich einerseits auf der Ebene der inneren Auseinandersetzung mit der eigenen sexuellen Orientierung, andererseits auf der Ebene des äußeren Coming-outs ab. Seine Gefühle für den Schüler Tomu, der sein bester Freund seit Kindheitstagen ist, werden bereits in der ersten Folge über die Verwendung der Gedankenstimme ausgedrückt. Im Umgang mit seinen Mitschüler\_innen und Tomu macht Kazu diese Gefühle zunächst nicht sichtbar. Sein Verhältnis zu und sein Umgang mit Tomu wird jedoch von der Schülerin Hitomi hinterfragt, die ihn darauf anspricht (Episode 2, 00:38:41).

Eine weitere Stufe in seinem Coming-out-Prozess erlebt Kazu durch ein Gespräch mit der Lehrerin Mai. Nachdem Tomu eine Beziehung mit der Schülerin Eiri begonnen hat, beschließt Kazu zunächst für sich selbst, Tomu, beziehungsweise seine Gefühle für ihn, vergessen zu wollen (Episode 6, 00:45:26) und seinerseits eine Beziehung mit Hitomi einzugehen. Als Mai davon erfährt, gibt sie Kazu gegenüber an, überrascht zu sein, da sie vermutet hatte, dass er in eine andere Person verliebt sei (Episode 7, 00:06:37). In derselben Episode kommt es zu einem Streit zwischen Tomu und Kazu, da letzterer sich überfordert fühlt davon, immer in die Beziehungsprobleme der anderen Schüler\_innen mit einbezogen zu werden. Es zeigt sich, dass Kazu Tomu eben nicht vergessen konnte und die Gespräche Tomus über dessen Beziehung mit Eiri als Belastung empfindet. Er wirft Tomu vor, nichts zu verstehen („Omae wa nani mo wakaranai“, Episode 7,

00:18:45), und die beiden prügeln sich. Kurze Zeit darauf gesteht Kazu Mai seine Gefühle für Tomu als den eigentlichen Hintergrund des Konfliktes, gibt jedoch an, dass er keine Möglichkeit dafür sieht, dass Tomu seine Gefühle erwidern werden könnte („Tomu wa ore no koto suki ni naru wake nai shi“, Episode 7, 00:22:50). Weiter gesteht Kazu, er sei daran gewöhnt, alleine zu sein („Hitoribochi ni nareteiru kara sa“, Episode 7, 00:24:30). Später in der Episode meldet sich Tomus Freundin Eiri bei Kazu, um ihn zu überreden, den Streit mit Tomu zu beenden. Sie gibt an, Tomu sei ohne Kazu verloren („Tomu ha Kazu ga inai-tte dame nano“ Episode 7, 00:27:12). Auch Hitomi empfindet mittlerweile ihre Beziehung zu Kazu als unmöglich, da sie erkennt, dass seine Gefühle für Tomu nicht vergangen sind. Im Streit mit Kazu ruft sie ihn dazu auf, zu Tomu zu gehen und diesem seine Liebe zu gestehen („Tomu no tokoro ni ikitai nara...suki nara sukutte ieba iin janai“ Episode 7, 00:30:10).

Kazus Coming-out-Prozess gegenüber Tomu, aber auch gegenüber seinem weiteren Umfeld ist kein frei gewählter Schritt seinerseits. Seine Zweifel bezüglich der Möglichkeit gegenseitiger Zuneigung mit Tomu zeigen ihn als an seinem unerwiderten Begehren leidende Person. Der tatsächliche Moment des Geständnisses Tomu gegenüber wird insofern für die Figur zu einem kathartischen Befreiungsmoment, als dass sich Tomu nicht, wie befürchtet, von ihm abwendet, obwohl er Kazus Gefühle nicht erwidern kann.

#### 10.4.2. Thematisierung von Sexualität in *Gakko ja oshierarenai*

Im Verlauf der Serie werden verschiedene Erfahrungen der Schüler\_innen behandelt, die nicht nur, aber auch mit Sexualität in Verbindung stehen. Zu den Problemen der Schüler\_innen, die nicht direkt mit Sexualität verbunden sind, gehören *ijime* (*bullying*), Gewalt in der Familie, abwesende Eltern und Suizidgedanken. Diejenigen Thematiken, die verhandelt werden als Teil oder Folge von sexuellen Erfahrungen, sind Masturbation, Schwangerschaft und Abtreibung, erste sexuelle Erfahrungen, „Love-Addiction“ und gleichgeschlechtliches Begehren. Diese Thematiken werden jeweils am Beispielfall eines Schülers oder einer Schülerin behandelt, wobei der Austausch der Schüler\_innen untereinander wesentlich zur Klärung von Fragen und zur Unterstützung bei Problemen beiträgt. Besondere Beachtung muss jedoch auch die Schule als der primäre Handlungsort der Serie und Hintergrund der Verhandlung der sexuellen Thematiken erfahren. Die Schule, die von den Schüler\_innen in *Gakko ja oshierarenai* besucht wird, scheint im Wesentlichen in den Händen von drei Personen zu liegen. Diese sind der zunächst unnahbare Rektor Himuro Kensaku (Tanihara Shōsuke), der sich vor den Schüler\_innen

in seinem Büro zu verstecken scheint, die übertrieben höfliche, strenge und traditionsbewusste Vizerektorin, und die junge, verträumte Lehrerin Mai. Im Kontrast der Haltungen von Mai und der Vizerektorin wird ein Widerspruch aufgemacht zwischen einer konservativen Sicht auf Geschlechterverhältnisse und Sexualität von Jugendlichen. Die Vizerektorin ist gegen die Anwesenheit der männlichen Schüler und empfindet das Sichtbarwerden von Ausdrücken der Zuneigung zwischen männlichen und weiblichen Schüler\_innen als unpassend. Mai hingegen befürwortet offensichtlich die Gegenwart der männlichen Schüler und zeigt eine scheinbar liberale Haltung gegenüber Sexualität. Diese wird an ihrer Bereitschaft, mit den Schüler\_innen auch über deren Fragen zu Sexualität zu sprechen, deutlich. Sie wird jedoch auch durch ein Verhalten Mais ausgedrückt, in dem sie von ihrer Rolle als Lehrerin abweicht und selbst die mit dieser Rolle verbundene Autorität untergräbt, indem sie beispielsweise den männlichen Schülern verspricht, als „Belohnung“ für deren Teilnahme an dem von ihr organisierten Tanzkurs werde sie einen String-Tanga tragen.<sup>25</sup> Insgesamt bleibt Mais Rolle ambivalent so tritt sie beispielsweise auch moralisierend und Lust-feindlich auf, wenn sie sich gegen Sexualität außerhalb von romantischen Beziehungen ausspricht.

Die Thematisierung von Homosexualität muss als eingebunden in den in der Serie angedeuteten ideologischen Streit um die Verhandlung von Sexualität und Geschlecht in der Schule betrachtet werden. Auch wenn in der Serie Sexualkunde nicht erwähnt wird, soll an dieser Stelle darauf verwiesen werden, dass die Thematisierung von Homosexualität, aber auch beispielsweise von Onanie in Sexualkunde in japanischen Schulen ein politischer Streitgegenstand war, der in dem Zeitraum, in dem die Serie gesendet wurde, besonders prominent wurde (siehe u.a. Fu 2011:903ff).

Kazu ist nicht die einzige Figur der Serie, deren Begehrensform als nicht-normativ dargestellt wird. So wird zum Beispiel Kazus Mitschüler Nagasaki Kyōshi (Yanagisawa Daisuke) als *hentai* beschrieben. Kyoshi wird in der ersten Folge als die einzige männliche Figur, die noch keine Onanie-Erfahrungen gemacht hatte, vorgestellt. In den weiteren Folgen wird gezeigt, dass er nach seinen ersten Masturbationserfahrungen weiter pornographische Magazine und Bilder (teilweise mit BDSM-Inhalten) sammelt

---

<sup>25</sup> Lehrer\_innen in japanischen Fernsehserien werden häufig idealisiert, indem ihre Aktivitäten über die eigentlichen Aufgaben einer Lehrkraft hinausgehen. So beschreibt etwa Cave die Rolle von Lehrer\_innen in japanischen Fernsehserien folgendermaßen: „The teachers were concerned not only about their pupils’ academic progress, but also their personal growth and welfare. [...] In the world of television drama the teacher can and does play a major role in changing the direction of children’s lives for the better. This is accomplished, above all, by the teacher’s commitment and understanding, which convinces pupils that the teacher believes in him or her, and can be trusted“ (Cave 2007:57).

und mehrmals Schwierigkeiten damit hat, eine Erektion zu kontrollieren – vor allem in Momenten, in denen er sich in intimen Situationen mit Yoshizawa Kana (Yagyū Miyu), seiner Freundin, befindet und diese küssen möchte. Derartige körperliche Reaktionen und körperliche Ausdrücke von Begehren, die die Figur als komisch markieren, bleiben in der Inszenierung von Kazu ausgespart.

### 10.5. *Rabu Kore Tōkyō*

In der Analyse der Serie *Rabu Kore Tōkyō* können nur die ersten vier Episoden berücksichtigt werden. Zu Beginn der Serie zieht Hara Ayuko (Uchiyama Rina), deren Traum seit ihrer Jugendzeit war, als Ansagerin für Fernsehnachrichten zu arbeiten, aus der Provinz Aomori nach Tōkyō und beginnt dort für den Designer Akatsuka Tarō (Shōji Yūsuke) zu arbeiten. In Tōkyō lebt sie mit ihrer Freundin Suzuki Natsuki (Matsumoto Rio) zusammen, und nach kurzer Zeit zieht auch ihre ehemalige Schulfreundin Kawano Noriko (Hoshino Mari) in die gemeinsame Wohnung ein. Ayuko ist sofort von dem stilsicheren und selbstbewussten Auftreten ihres neuen Chefs Tarō begeistert und verliebt sich in diesen. Trotz ihrer tollpatschigen Art und den zahlreichen Fehlern, die ihr bei der Arbeit unterlaufen, unterstützt Tarō sie dabei, in der Design-Agentur Fuß zu fassen. Als sie beobachtet, wie Tarō nach Dienstschluss von einem anderen Mann auf dessen Motorrad abgeholt wird und diesen küsst, beginnt sie zu verstehen, dass Tarō schwul sein könnte. Darauf angesprochen, vermeiden die Kolleg\_innen in der Design-Agentur es, Ayuko eine klare Antwort zu geben. Natsuki, die ebenfalls erst vor kurzem eine neue Stelle angetreten hat, lernt an ihrem neuen Arbeitsplatz Takaki Mayumi (Arisaka Kurumi) kennen, die ihre Vorgesetzten ist. Mayumi wird als kokette Person inszeniert, die sich spontan in Natsuki verliebt, aber unfähig ist, sie direkt darauf anzusprechen. Stattdessen lädt sie sie zu gemeinsamen Sauna-Besuchen ein und überlegt sich Aufgaben für die Natsukis wie das Testen eines Vibrators, über die sie den Kontakt über das Arbeitsverhältnis hinaus zu vertiefen versucht. Nachdem sie von Ayukos Sorgen über die mögliche sexuelle Orientierung von Tarō erfahren hat, stellt Natsuki ihr einen hilfsbereiten und einfühlsamen schwulen jungen Mann vor, mit dem sie sich vor kurzem angefreundet hat. Dieser soll ihr dabei helfen, herauszufinden, ob Tarō schwul sei. Der junge Mann stellt sich jedoch als Liebhaber von Tarō und Freund von Mayumi heraus. Die Handlung der ersten vier Folgen in *Rabu Kore Tōkyō* zeigt bereits eine aus dem übrigen Serienkorpus herausstechende sehr explizite Thematisierung verschiedener Formen queeren Begehrens. Die Serie enthält viele komische Elemente, mit denen jedoch nicht

die queer begehrenden Figuren lächerlich gemacht werden, sondern die Komik ergibt sich aus Situationen, in denen insbesondere das Unwissen über Tarōs und Mayumis sexuelle Orientierung die Figuren Ayuko und Natsuki als naiv erscheinen lassen. Gleichzeitig wird in den ersten Folgen der Serie offengelassen, ob Natsuki selbst möglicherweise die Gefühle von Mayumi erwidert.

## 10.6. *BOSS*

*BOSS* ist eine Kriminalserie, in der eine Polizeisondereinheit unter der Leitung von Osawa Eriko (Amami Yuki) Kriminalfälle löst. Ein Mitglied der Sondereinheit ist der schwule Polizist Iwai Zenji (Kobayashi Kendo). Als eine Kriminalserie sticht *BOSS* aus der Zusammenstellung der hier zur Analyse stehenden Serien heraus. In jeder einzelnen Folge wird von dem Team um Osawa Eriko ein separater Kriminalfall behandelt; über die Gesamtheit der Serie wächst dieses Team aus anfangs sehr unterschiedlichen, scheinbar charakterlich nicht kompatiblen Figuren zusammen.

Iwai Zenji wird nicht durch eine Beziehung oder ein Begehren für eine andere Figur als homosexuell markiert, sondern durch äußere Attribute wie das Tragen eines Gürtels in Regenbogenfarben, durch sein teilweise übergriffiges Verhalten gegenüber anderen Männern und durch effemierte Gesten oder Mimik in einzelnen Szenen. Gleichzeitig wird die Figur jedoch als muskulös und bärtig dargestellt, und es werden somit männlich lesbare körperliche Eigenschaften betont. Wie auch die anderen Nebenfiguren der Serie, die Mitglieder der Teams um Osawa Eriko, wird Iwai Zenji über den Serienverlauf hinweg zu einer Sympathie-erweckenden Figur aufgebaut, dessen soziale Unangepasstheit ihm bei der Lösung von Kriminalfällen hilft. Es findet jedoch keine tiefergehende Auseinandersetzung mit der Begehrensform der Figur statt.

## 10.7. *Rasuto Shinderera*

*Rasuto Shinderera* (Das letzte Aschenputtel, Fuji TV 2013) verfolgt die Liebesgeschichten der 39-jährigen Sakura, die als Ko-Leiterin eines Friseursalons arbeitet und sich in einen 14 Jahre jüngeren Mann verliebt. Die queere Nebenfigur in *Rasuto Shinderera* ist Endō Ken'ichi (Hashimoto Satoshi), genannt Ken, der Besitzer des Soba-Lokals „SOBAR エンドウ“ (SOBAR Endō). Das Lokal wird von der Hauptfigur und ihrem Freundeskreis häufig aufgesucht und ist ein regelmäßiger Schauplatz der Serie. Dort wird Ken als eine Vertrauensperson sowohl der männlichen als auch weiblichen

Hauptfiguren vorgestellt, der ein offenes Ohr für deren jeweilige Probleme hat und emotional an deren Leben teilnimmt. Über Kens eigenes Privatleben wird jedoch zunächst nichts preisgegeben. Erst in der neunten Episode der Serie wird explizit auf Kens Homosexualität Bezug genommen, als eine der anderen Figuren vorschlägt, Ken und eine von Sakuras ledigen Freundinnen könnten ein Liebespaar abgeben. Die übrigen anwesenden Figuren erklären ihm daraufhin, dass Ken schwul sei, und fragen sich, wie er dies nach jahrelanger Freundschaft mit Ken nicht habe wissen können. Somit wird auf Kens sexuelle Orientierung weder über einen Coming-out Moment der von ihm ausgeht, noch über die Inszenierung seines Begehrens inszeniert. Stattdessen wird auf die Unsichtbarkeit von Homosexualität Bezug genommen, indem aufgezeigt wird, dass weder durch Kens Verhalten noch durch sein Äußeres auf diese geschlossen werden kann.

In der letzten Episode der Serie fängt Ken auf einer Hochzeit den von der Braut geworfenen Blumenstrauß. Unter dem Jubel der Anwesenden Hochzeitsgäste küsst er daraufhin einen jüngeren Mann, der die Bar ebenfalls regelmäßig besucht und Teil des Freundeskreises um Sakura ist. Der Umstand, dass der junge Mann diesen Kuss eigentlich abzulehnen scheint, wird in der Szene als komisch inszeniert. Durch den Jubel der anderen Personen wird die Akzeptanz von Kens in diesem Moment sichtbar werdender sexueller Orientierung zwar betont, aber indem der dargestellte Kuss ein unkonsensualer und als komisch inszenierter Kuss ist, bleibt die Darstellung auf einer Ebene, in der die Figur und ihr Begehren nicht wirklich ernst genommen werden.

## 10.8. *Nodame Cantabile*

*Nodame Cantabile* ist eine Fernsehserie, die auf dem gleichnamigen Shōjo-Manga basiert. Übertriebene Darstellungen von Emotionen werden sowohl im Manga als auch in der Fernsehserie, die sich stark am Manga orientiert, zu humoristischen Zwecken eingesetzt. Das Narrativ verfolgt die musikalischen Karrieren der Hauptfiguren Noda Megumi, genannt Nodame (Ueno Jūri), einer Pianistin, und Shinichi Chiaki (Tamaki Hiroshi), eines angehenden Dirigenten, sowie ihres Freundeskreises. Außerdem wird die Liebesgeschichte zwischen den beiden Hauptfiguren Nodame und Chiaki inszeniert. Okuyama Masumi (Koide Keisuke) ist ein talentierter Schlagzeuger, der sich in der Serie in Chiaki verliebt und dadurch gewissermaßen in Konkurrenz zu Nodame tritt. Er tritt als protektiv auf, um Chiaki vor der Aufmerksamkeit, aber auch Kritik anderer Personen zu schützen. Beziehungen der Figur über den Kreis der Musiker\_innen hinausgehend werden nicht erwähnt. Die bereits im Manga mit femininen Attributen, beispielsweise im

Vergleich zu anderen männlichen Figuren größeren Augen, ausgestattete Figur, wird auch in der Fernsehserie als nicht-geschlechterkonform auftretend inszeniert. Tomoe interpretiert mehrere Aspekte der Figur Okuyama Masumi in *Nodame Cantabile* als feminin, darunter die Verwendung bestimmter Redewendungen oder Wortendungen, aber auch die Gangart der Figur (Tomoe 2014:21). In Okuyama fallen jedoch mehrere Attribute zusammen, die ihn als exzentrisch markieren. Seine an einen „Afro“ erinnernde Frisur kann als ein Merkmal für seine Auffälligkeit und Andersartigkeit gewertet werden, wodurch also zu den geschlechts- und sexualitätsbezogenen Merkmalen eine rassifizierende Stereotypisierung hinzukommt.

### 10.9. *Gisô no fûfu*

*Gisô no fûfu* beschreibt die Beziehung der Hauptfiguren Kamon Hiro (Amami Yuki) und Himura Chōji (Sawamura Ikki). Hiro ist eine unverheiratete Bibliothekarin, die ein von Menschen zurückgezogenes Leben führt. Zufällig begegnet sie ihrer einstigen Jugendliebe Chōji wieder, der mittlerweile als Kindergärtner arbeitet. Chōji eröffnet Hiro, dass er nach der Trennung von ihr festgestellt habe, dass er schwul ist. Er versucht; diesem Umstand vor allem vor seiner Mutter Himura Kanae (Fuji Sumiko) zu verheimlichen. Als diese ihm eröffnet, sie habe aufgrund einer Krankheit nur mehr wenige Monate zu leben, ersinnt Chōji den Plan, der Mutter gegenüber eine Verlobung mit Hiro vorzutäuschen, um deren Bedenken bezüglich seiner Sexualität zu zerstreuen. Hiro geht widerwillig auf diesen Plan ein, merkt jedoch im Zuge der vorgetäuschten Beziehung zu Chōji, dass sie nach wie vor – und trotz dessen sexueller Orientierung – in ihn verliebt ist. Das Erscheinen zweier weiterer Figuren verkompliziert den Plot: Deshimaru Tamotsu (Kudo Asuka) ist ein junger Lieferant, in den sich Chōji verliebt und mit dem er in der letzten Episode der Serie kurzzeitig eine Liebesbeziehung eingeht; Mizumori Shiori (Uchida Yuki) ist die Mutter eines Mädchens in Chōjis Kindergartenklasse, die sich in Hiro verliebt und ebenfalls in der letzten Episode eine Beziehung mit dieser eingeht. Die eigentliche Hauptfigur der Serie ist Hiro, was auch dadurch ausgedrückt wird, dass oft eine Gedankenstimme von Hiro eingesetzt wird, die einen sarkastischen Charakterzug der im Übrigen als sehr höflichen und im Umgang mit anderen Personen korrekten Figur offenlegt. Das Narrativ der Serie folgt jedoch zwei Hauptmotiven: der charakterlichen Entwicklung Hiros und Chōjis Coming-out als schwuler Mann gegenüber seiner Mutter. *Gisô no fûfu* endet mit der Auflösung der Beziehungen von Chōji und Tamotsu und von Hiro und Shiori. Zuletzt, nachdem Chōji seiner Mutter seine sexuelle Orientierung

offengelegt hat, heiraten Hiro und Chōji in dem Einverständnis, eine Ehe ohne Sexualität zu führen.

### 10.9.1. Chōjis Coming-out

Die scheinbare Notwendigkeit, seine sexuelle Orientierung vor seiner Mutter zu verbergen, bildet den Grundbaustein des Narrativs, ohne welchen sich die Beziehung zwischen Hiro und Chōji nicht entfalten könnte. Dabei ist zunächst zu beachten, dass sich die Figur Chōji von Beginn der Serie an über seine sexuelle Orientierung im Klaren ist. Chōji weiß, dass sich sein Begehren ausschließlich auf Männer richtet. Allerdings wissen zunächst nur ebenfalls schwule Männer von dieser Tatsache. Anderen Menschen gegenüber verheimlicht Chōji seine sexuelle Orientierung. Um, wie oben beschrieben, eine Scheinehe mit seiner Exfreundin Hiro einzugehen, muss er ihr zunächst von seiner sexuellen Orientierung erzählen.

Als sich Hiro und Chōji nach Jahren ohne Kontakt miteinander in der Bibliothek, in der Hiro arbeitet, wiederbegegnen, zeigt sich Chōji enthusiastisch. Hiro dagegen reagiert zurückhaltend (Episode 1, 00:08:00). Sie willigt jedoch darauf ein, Chōji wiederzusehen. Die in der ersten Episode gezeigte Szene, in der Chōji Hiro über sein Begehren aufklärt, soll im Folgenden genauer beschrieben werden: Die Begegnung der beiden findet in einem unauffälligen Café statt. Hiro beginnt das Gespräch mit der Frage nach dem Grund dafür, warum Chōji sie verlassen hatte („Dōshite watashi o suteta no ka?“ (Episode 1, 00:12:35). Bevor er antworten kann, werden die beiden von einem Kellner unterbrochen, der Chōji als einen alten Bekannten begrüßt und dabei am Arm berührt. Der Kellner verwendet effeminierte Gesten während er mit Chōji spricht und weist ihn auf die Anwesenheit von zwei Männern hin, die Chōji ebenfalls kennt. Einer der beiden Männer hat den Arm um die Schulter des anderen Mannes gelegt, beide drehen ihr Köpfe in Chōjis Richtung und nicken ihm zur Begrüßung zu. Indem die Kamera während Chōjis Unterhaltung mit dem Kellner nun verschiedene Teile des Cafés zeigt wird klar: In dem Lokal befinden sich mit Ausnahme von Hiro nur Männer; es handelt sich um ein Café mit schwulem Zielpublikum. Der Kellner fragt Chōji auf Hiroweisend mit entsetztem Blick: „Du gehst doch jetzt nicht etwa mit einer Frau aus?“ („Masaka onna to tsukiatтеру no?“ Episode 1, 00:13:04). Chōji verneint dies. Die Konversation Chōjis mit dem Kellner führt Hiro zu der Erkenntnis, dass Chōji ebenfalls schwul ist. Hiro's „Moment der Erkenntnis“ wird in ihrer Mimik stark ausgedrückt; sie lehnt sich mit offenem Mund und heruntergefallener Kinnlade zurück. Da Chōji sieht, dass Hiro bereits die Antwort

auf ihre Frage durch den Kellner erhalten hat, bestätigt er zunächst nur ihren Verdacht: „Ja, so ist das also“ („Mâ so iu koto nan da“ Episode 1, 00:13:30). Anschließend erklärt er ihr, er habe bereits seit seiner Kindheit vermutet, „vom anderen Ufer“ (wörtl.: „*sochi*“) zu sein. Durch die Beziehung mit Hiro habe er zwar zunächst geglaubt, er habe sich geirrt; dann jedoch habe er verstanden, dass er, wenn er nicht einmal mit der von ihm bewunderten Hiro zusammen sein kann, schwul (*gei*) sein müsse. Schließlich bedankt sich Chōji bei Hiro, die ihn zu dieser Erkenntnis über sich selbst geführt habe (Episode 1, 00:13:35-00:14:00). Nach dieser Eröffnung will sie das Café verlassen, aber Chōji eröffnet ihr, dass seine Mutter Krebs hat. Er spricht davon, seine Pflicht als Sohn (*oyakōkō*) erfüllen zu wollen und von ihrer Enttäuschung, wenn sie wüsste, dass er schwul ist (Episode 1, 00:15:05). Damit gelingt es ihm, Hiro zu einem „Schein-Date“ zu überreden.

Bemerkenswert an der eben beschriebenen Szene ist die Alltäglichkeit und Selbstsicherheit, mit der Chōji und seine Bekannten mit seiner sexuellen Orientierung umgehen, die mit der überraschten Reaktion Hiros kontrastiert. Anders als etwa die Figuren Akira in *Dare yori mo mama o aisu* oder Kazu in *Gakko ja oshierarenai* wird der Schritt einer inneren Auseinandersetzung mit seiner Begehrensform bei der Figur Chōji ausgespart. Auch die Verheimlichung seiner sexuellen Orientierung vor seiner Mutter wird mit großer Leichtigkeit inszeniert. Zunächst wird bereits in der ersten Episode, in der Chōji seiner Mutter Hiro als seine Freundin vorstellt, gezeigt, dass diese bereits vermutet hatte, ihr Sohn wäre schwul („Hontō wa gei janai to...“, Episode 1, 00:35:40). Die Scharade der vorgespielten Beziehung, die bald um die Dimension einer vorgespielten Verlobung, Schwangerschaft von Hiro und Ehe anwächst, wird mit dem Einsatz vieler komischer Szenen nicht als Leidensgeschichte inszeniert, sondern als ein lächerlicher, da unnötiger Versuch der Täuschung der Mutter. Dabei werden die Hauptfiguren jedoch nie unsympathisch. In der Charakterisierung Deshimaru Tamotsus, in den sich Chōji verliebt und der in der letzten Episode eine kurzfristige Beziehung mit Chōji eingeht, spielt die Auseinandersetzung mit dessen sexueller Orientierung scheinbar keine Rolle. Sie wird nicht als ein schmerzhafter Prozess beschrieben, sondern als eine beinahe beiläufige Entwicklung der Nebenfigur, deren Begehrensform über den Großteil der Serie nicht thematisiert wurde. Eine ernstere Dimension erhält die Serie, als Chōjis sexuelle Orientierung außerhalb des familiären Kreises an seiner Arbeitsstelle zum Thema gemacht wird.

## 10.9.2. Thematisierung von Homophobie

Ähnlich wie Akira in *Dare yori mo mama o aisuru* (und im Gegensatz zu den schwulen Figuren in *Dōsōkai*, die als Firmenangestellte arbeiten) geht auch Chōji einer für Männer eher untypischen Beschäftigung nach. Er arbeitet als Grundschullehrer und wird im Kontakt mit den Kindern als empathisch und fürsorglich gezeigt – und somit mit als feminin geltenden Eigenschaften beschrieben. Die Darstellung stimmt also durchaus überein mit stereotypen Annahmen über nicht-hegemoniale Männlichkeit, in der homosexuelle Orientierung bei Männern mit Femininität, im Konkreten der Wahl eines weiblich konnotierten Berufes steht. Der Arbeitsplatz Chōjis spielt jedoch eine größere Rolle im Narrativ von *Gisō no fūfu* und soll deshalb hier gesondert betrachtet werden.

In Episode 9 verliert Chōji seinen Arbeitsplatz, nachdem die Eltern einiger Kindergartenkinder erfahren haben, dass er schwul ist. Dabei wird als Begründung für deren Forderung nach seiner Entlassung nicht die sexuelle Orientierung, sondern der Umstand, dass er diese verheimlicht hat, vorgeschoben. Somit wird der Arbeitsplatz stellvertretend für eine breitere Öffentlichkeit der Ort, an dem gesellschaftliche Vorurteile laut und hörbar werden, und an dem die aus diesen entstehende Diskriminierung der Hauptfigur miterlebt werden kann. Erstmals wird in *Gisō no fūfu* in einer Fernsehserie auf das Thema der Diskriminierung von homosexuellen Menschen am Arbeitsplatz Bezug genommen. Eine etwa zeitgleich mit der Serie erschienene Studie von Nijjiro 2015 zeigt, dass Ungleichbehandlung am Arbeitsplatz ein aktuelles Thema für sexuelle Minderheiten ist; gleichzeitig geben auch viele LGB-Personen an, aus Furcht vor Diskriminierung ihre sexuelle Orientierung am Arbeitsplatz zu verheimlichen (Nijjiro 2015, siehe auch Dieth 2016). Diese Situation wird in *Gisō no fūfu* zwar als ungerecht dargestellt, die Lösung ergibt sich jedoch durch die selbstgewählte Selbstständigkeit Chōjis nach seiner Entlassung, mit der er versucht, weiterer Ungleichbehandlung aus dem Weg gehen zu können.

## 10.9. *Kasa o motanai aritachi ha*

*Kasa o motanai aritachi ha* ist eine Miniserie bestehend aus vier Folgen, die jeweils nur 20 Minuten dauern. Die Geschichte der Serie basiert auf dem gleichnamigen Roman von Katō Shigeaki der auch das Drehbuch für die Serie schrieb und eine Rolle darin übernahm. Katō Shigeaki wurde als Mitglied der Boygroup NEWS, die Teil der Talentagentur Johnnys Entertainment ist, bekannt. Obwohl die Hauptfigur der Serie als heterosexuell vorgestellt wird, stellt sich Homosexualität über den Verlauf des Narrativs

als Hauptthema der Serie heraus. Im Gegensatz zu den bisher behandelten Serien spielt dabei die Auseinandersetzung mit dem eigenen Begehren einer queeren Figur keine Rolle, sondern der Fokus liegt auf der Erkenntnis der Hauptfigur, dass sein bester Freund schwul ist, und auf dem Umgang der Hauptfigur mit dieser Erkenntnis.

In den ersten beiden Folgen wird der Protagonist Hashimoto Jun (Kiryama Ren), ein Schriftsteller der unter einer Schreibblockade leidet, vorgestellt. Er versucht erfolglos, dem Auftrag seines Herausgebers Tateyama (Sakata Masanobu), eine Liebesgeschichte zu schreiben, nachzukommen. Überraschend erhält er Besuch von einem ehemaligen Schulfreund aus seinem Heimatdorf, Murata Keisuke (Katô Shigeaki). Die Begegnung hilft der Hauptfigur, seine Blockade zeitweise zu überwinden, doch die Ergebnisse eines neuen Textes werden vom Verleger nicht angenommen. Nach einem Streit mit Keisuke verlässt dieser Juns Wohnung wieder. Jun beschließt kurz darauf, seinem ehemaligen Heimatort einen Besuch abzustatten. In dem Küstendorf angekommen, erfährt er, dass Keisuke in Wahrheit bereits vor einigen Jahren verstorben ist. Dies löst in ihm Erinnerungen an den Freund aus und daran, wie seine Freundschaft zu ihm nach dessen Coming-out zerbrochen war. Die queere Nebenfigur Keisuke in *Kasa o motanai aritachi ha* tritt also in zwei Formen auf – als nicht-reale Figur und als erinnerte Figur aus der Perspektive der Hauptfigur. Als erstere hat sie lediglich die Funktion, Jun in seinem Vorhaben zu schreiben und bei seiner Auseinandersetzung mit seiner Identität als Schriftsteller zu unterstützen. In der Erinnerung an seine Jugendzeit wird ebenfalls nicht Keisukes Erfahrung mit seinem Begehren behandelt, sondern die Reflexion von Jun über Homosexualität und seine unerwartete Erkenntnis über seinen Freund, mit der er nicht umgehen kann. Genau genommen ist also Homophobie und in Folge Scham und Reue auf Seiten Juns das Thema der Serie. Es wird somit eine ungewöhnliche Perspektive auf Queerness aufgemacht, in der das Schweigen über Homosexualität ebenfalls aufgebrochen wird, die Identifikationsfigur aber selbst heterosexuell ist.

## 10.10. Zwischenbilanz: Geschlechterinszenierungen männlich lesbare Figuren in japanischen Fernsehserien

Der Queertheoretiker Suganuma Katsuhiko stellte in seiner Monographie *Contact Moments* fest, dass im Bezug auf männliche Homosexualität in Japan nicht von einer Unsichtbarkeit gesprochen werden könne, sondern diese vielmehr häufig auf unterhaltsame Weise in die Öffentlichkeit gerückt wird, um eine voyeuristische Neugierde zu befriedigen (Suganuma 2007:490). Die unter 5.2. besprochenen, *onê-kyara*

genannten Fernsehpersönlichkeiten und die voyeuristische Perspektive in den unter 5.3. erwähnten Fernsehdokumentationen sind Beispiele, die Suganumas Kritik unterstützen. Auch der Kritikpunkt Mitsuhashi Junkos an der Darstellungsweise schwuler Männer als effeminiert wurde bereits unter 3.1. angesprochen. Inwieweit finden sich diese Perspektiven und Aspekte nun in den Geschlechterinszenierungen der männlich lesbaren Serienfiguren wieder? Obwohl sie ein herausstechendes Beispiel für die Anlehnung an medial verbreitete Bilder im Zusammenhang mit Queerness und männlicher Homosexualität ist, soll die unter 10.3.3. analysierte Figur Pinko in diesem Kapitel nicht als Beispiel für eine männliche (oder weibliche) gleichgeschlechtlich begehrende Figur herangezogen werden, da im Serientext die Frage nach Pinkos Geschlechtsidentität eindeutig als nicht-binär inszeniert wird.

Die Geschlechterinszenierungen der als männlich lesbaren Figuren in den analysierten Serien unterscheiden sich stark voneinander. Auffallend häufig ist der Einsatz von effeminiertes Sprache, Kleidung und Gestik in den Darstellungen von Nebenfiguren, die über diese äußeren Merkmale als homosexuell markiert werden. Beispiele dafür sind Iwai Zenshi in *BOSS* oder Okuyama Masumi in *Nodame Cantabile*. Auch in der Inszenierung von Hauptfiguren kommen häufig Stereotype zur Anwendung, insbesondere was die Berufswahl angeht. In *Rabu kore Tōkyō* ist die schwule Haupt-Figur als Kleider-Designer tätig, in *Dare yori mo mama o aisu* arbeitet die Figur Akira als Friseur, und Chōji in *Gisō no fūfu* arbeitet als Kindergärtner. *Dōsōkai* ist die einzige Serie, in der eine schwule Figur als *sararīman*<sup>26</sup> und damit in einer männlich konnotierten Berufsposition inszeniert wird. Es zeigt sich jedoch auch in einem Gesamtblick auf den Korpus der Darstellungen männlich lesbaren Figuren, dass je nach der Stellung des Themas Homosexualität im Seriennarrativ das Vorkommen von Stereotypen oder einzelne geschlechter-nicht-konforme Ausdrucks- und Verhaltensweisen in den Hintergrund treten.

Die Mehrheit der männlichen Figuren entspricht normativen Schönheitsbildern in einem durchaus nicht androgynen Sinn, aber charakterlich unterscheiden sie sich in der Regel von hegemonialen Männlichkeitsbildern. Es ist bemerkenswert, dass viele der schwulen Figuren in Nähe-Verhältnissen zu weiblich lesbaren Figuren und oft als (auch) für Frauen begehrenswert inszeniert werden. In *Gakko ja oshierarenai* entwickelt sich zwischen den Figuren Hitomi und Kazu, obwohl Hitomi in Kazu verliebt ist, ein Nähe-

---

<sup>26</sup> サラリーマン, abgeleitet von den englischen Begriffen 'salary' und 'man' ist eine Bezeichnung für männliche Büro-Angestellte in großen Unternehmen in einer Vollzeit- und idealerweise: lebenslangen Anstellung.

Verhältnis, das schließlich die Form einer Freundschaft annimmt. Die Freundschaft zwischen Kazu und Hitomi ist das einzige in der Serie inszenierte freundschaftliche Verhältnis zwischen einem männlichen Schüler und einer weiblichen Schülerin. Dies könnte als ein Aufgreifen des Stereotyps des im Gegensatz zu heterosexuellen Männern besonders zu Freundschaft mit Frauen geeigneten schwulen Mannes interpretiert werden. Laut Suganuma Katsuhiko entwickelte sich in massenmedialen Darstellungen schwuler Personen in den 1990er Jahren in Japan ein Topos des schwulen Mannes als bester Freund von Frauen heraus: „A range of media including magazines, TV shows, and comics, primarily targeting the heterosexual female audience, were complicit in enthusiastically idealizing the trope of ‘gay men as best friends’“ (Suganuma 2007:490). Der angesprochene Topos beinhaltet ein scheinbar positives Stereotyp. Darüberhinausgehend kann eine Normalisierung von schwulen Figuren, die diesem Stereotyp entsprechen, festgestellt werden.

Oft beinhaltet auch die Beziehung eines als schwul inszenierten Mannes und einer heterosexuell lesbaren Frauenfigur Begehrens-Elemente. Die Begehrenswürdigkeit der männlichen Figuren für Frauen ist dabei mit der Inszenierung alternativer Männlichkeitsbilder verbunden, die sich von dem hegemonialen Männlichkeitsbild eines beruflich erfolgreichen aber emotional distanzierten Mannes unterscheiden. Dass dieses Begehren auch als körperliche Anziehung empfunden wird, wird in *Dare yori mo mama o aisu*, *Asunaro hakusho* und *Gisô no fûfu* besonders deutlich. In diesen Serien werden Frauen gezeigt, die versuchen, die männlichen Figuren zu verführen; in *Asunaro hakusho* ist dies zumindest einmalig erfolgreich, in *Gisô no fûfu* hingegen auf körperlicher Ebene erfolglos.

Die Mehrzahl der bisher analysierten Serien behandeln eine unglückliche Liebesgeschichte beziehungsweise das einseitige Begehren einer queeren Figur, die zu Ende des jeweiligen Narrativs Single bleibt. Es gibt jedoch zwei besonders zu erwähnende Ausnahmen, in denen eine gleichgeschlechtlich begehrende männliche Figur am Ende des Narrativs mit einer Frau verheiratet ist. Drückt sich darin eine Ablehnung von Homosexualität oder gar Bekehrung der Figuren zu einem heteronormen Lebensmodell aus?

Sowohl die Serie *Dôsôkai* als auch *Gisô no fûfu* zeigen homosexuelle Männer in Eheverhältnissen mit heterosexuellen<sup>27</sup> Frauen. Die Serien greifen damit ein Motiv auf,

---

<sup>27</sup> Im Fall von Hiro in *Gisô no fûfu* ließe sich argumentieren, dass die Figur, die ja auch eine Beziehung zu einer Frau eingeht, bisexuell ist. Die Serie zeigt jedoch keine Szenen von körperlicher Intimität zwischen

das auch in anderen populärkulturellen Produkten vorkommt. Mark McLelland hat die beiden Filme *Okoge* (1992) und *Kira kira hikaru* (1992) unter diesem Aspekt untersucht. Nach McLelland wird in diesen Filmen die Entfremdung von japanischen Frauen von traditionalistischen Familienwerten ebenso thematisiert wie Schwierigkeiten des „Schwulseins“ in Japan. In dieser Kombination von Themen interpretierte er sie als Teil eines Trends, diverse Beziehungsmodelle außerhalb konventioneller Beziehungsmuster zu zeigen (Mc Lelland 2000:62). Weiter analysiert McLelland:

„In these dramas, gay men are not shown as separate from women’s lives and concerns (as might be expected), but instead are constructed as women’s best friends, ideal partners and allies in the battle to win increased space for female subjectivity. However, in co-opting gay men back into what are still *seemingly* heterosexual alliances, they are rather conservative.” (Mc Lelland 2000:63)

Dieser Interpretation, nach der sich ein starker Konservatismus in der scheinbar heterosexuellen Allianz ausdrückt, kann auch im Bezug auf *Dōsōkai* und *Gisō no fūfu* zugestimmt werden. In *Dōsōkai* liegt der Grund für die Eheschließung der Hauptfigur in dessen Versuch, ein an Normen angepasstes Leben zu führen. Erst nach der Hochzeit beginnt Fūma, sich seiner sexuellen Orientierung bewusst zu werden, und auch seine Ehefrau erfährt erst einige Zeit nach der Hochzeit davon. Die Aushandlung in *Gisō no fūfu* gestaltet sich komplexer als in *Dōsōkai*, da in *Gisō no fūfu* die Hauptfigur anders als in *Dōsōkai* bereits einen Prozess der Erkenntnis über die eigene Begehrensform durchgemacht hat und im Verlauf der Serie die Mutter der schwulen Figur und die Kolleg\_innen an ihrem Arbeitsplatz ebenfalls über deren sexuelle Orientierung informiert werden. Der ursprüngliche Grund für die „Scheinehe“, die Verheimlichung der sexuellen Orientierung der Hauptfigur, fällt somit weg. Stattdessen scheint sich eine Umdeutung des Ehekonzeptes durchzusetzen: Die Ehe in *Gisō no fūfu* legitimiert nun die platonische Beziehung der Hauptfiguren und wertet diese durch die Überführung in einen institutionellen Beziehungsrahmen auf. Eine queere Lesart der Serie könnte diese Umdeutung des Ehekonzeptes als eine Ablehnung eines normativen Ehebildes verstehen und als ein Offenlegen des Umstandes, dass ‚die Ehe‘ sexuelle Orientierung nicht festschreiben kann. Eine andere Lesart wäre es, in *Gisō no fūfu* eine ‚Entschärfung‘ der Thematisierung von Homosexualität zu erkennen, indem die schwule Figur sich zuletzt der Norm der Ehe unterwirft und somit das Heteronormativitäts-Regime nicht in Frage stellt.

---

ihr und der anderen weiblichen Figur; der gemeinsame Schlafplatz wird als ein Zimmer gezeigt, in dem das Kind von Shiori ebenfalls schläft. Die Besetzung der Rolle durch die bekannte Schauspielerin Amami Yuki und die strenge Regulierung von Amamis Image als was? wie ist dieses Image beschaffen? könnten dazu beigetragen haben, dass konkretere Hinweise auf ein Begehren ihrer Figur für die andere Frau nicht gezeigt werden können.

## 11. Serien mit queer begehrenden Frauenfiguren

In den folgenden Serien wird gleichgeschlechtliches Begehren zwischen weiblich lesbaren Figuren behandelt. Es werden sowohl Serien mit queer begehrenden Haupt- als auch Nebenfiguren analysiert. Die Serien werden chronologisch nach dem jeweiligen Erscheinungsdatum besprochen. Wie bereits erwähnt, kommen in einigen der unter Kapitel 11 behandelten Serien mit einem Fokus auf Männer begehrende Männerfiguren ebenfalls lesbische oder bisexuelle Frauenfiguren vor. Diese werden in die an dieses Kapitel angeschlossene Analyse der Geschlechterinszenierungen Frauen begehrender Frauenfiguren miteinbezogen. Im Gegensatz zu den in Kapitel 10 behandelten Serien findet in den Serien in Kapitel 11 keine Thematisierung männlicher Homosexualität statt.

### 11.1. *Sono toki hâto ha nusumareta*

*Sono toki hâto ha nusumareta* (Damals wurde mein Herz gestohlen, Fuji TV 1992) ist nicht nur eine der ersten Serien der 1990er Jahre, die weibliche Homosexualität darstellt, die Serie hebt sich auch durch ihre Star-Besetzung von den übrigen hier behandelten Serien der 1990er Jahre ab. Kimura Takuya, der die männliche Hauptfigur spielt, ist ein Mitglied von SMAP, einer der erfolgreichsten Pop-Gruppen Japans. Auch die beiden Schauspielerinnen Isshiki Sae und Uchida Yuki sind als *aidoru*<sup>28</sup> in Japan bekannt. Für Uchida Yuki war *Sono toki hâto ha nusumareta* die erste Rolle in einer Fernsehserie, der viele weitere Auftritte in Serien, Filmen, Variety-Shows und Liederveröffentlichungen folgen sollten.<sup>29</sup> Drehbuchautorin der Serie war Kitagawa Eriko; die Serie umfasst vier Folgen von je ungefähr 50 Minuten.

In *Sono toki hâto ha nusumareta* wird aus der Perspektive der bereits erwachsenen Shiina Hiroko (Isshiki Sae) die Geschichte ihrer ersten Liebe erzählt. Ihre Erinnerungen handeln von ihrer Zeit als Schülerin und beginnen damit, dass sie als 15-Jährige in ihren Mitschüler Katase Masato (Kimura Takuya) verliebt war. Zunächst scheint sich im

---

<sup>28</sup> アイドル (vom englischen *idol*) sind meist junge Frauen, die aufgrund ihres äußeren Erscheinungsbildes und ihrer Auftritte in Massenmedien wie Fernsehshows und -serien oder in Musikgruppen einer breiten Öffentlichkeit bekannt sind.

<sup>29</sup> Dieser Aspekt ist interessant im Hinblick auf die Selbstregulation japanischer Fernsehsender und die strenge Regulierung der Images von Idols. Wie am Beispiel der Besetzung durch Amami Yuki in *Gisô no fûfu* hingewiesen wurde, kann der Schutz des Images einer Schauspielerin oder eines Schauspielers Einfluss auf die Darstellbarkeit von queerm Begehren haben. Im Fall von *Sono toki hâto wa nusumareta* zeigt sich jedoch, dass die Behandlung der Thematik kein Hindernis für die Karrieren der Schauspielerinnen darstellte.

Seriennarrativ eine Annäherung zwischen Hiroko und Masato abzuzeichnen, der jedoch ebenfalls Interesse an der Schülerin Aso Saki (Uchida Yuki) zeigt. Saki, die neu an der Schule ist und dort durch ihre unangepasste und provokante Art auffällt, wird von Hiroko deshalb zunächst als eine mögliche Rivalin wahrgenommen. Es wird also eine klassische Liebedreiecksgeschichte angedeutet. Deren Verlauf nimmt jedoch eine überraschende Wendung durch die Entwicklung der Beziehung zwischen Hiroko und Saki. Als Hiroko und Saki einmal beide länger in der Schule bleiben müssen, küsst Saki Hiroko überraschend und „stiehlt“ ihr somit ihren ersten Kuss. Nach kurzer Zeit bemerkt Hiroko, dass sie sich in Saki verliebt hat und ihre Gefühle für Saki stärker sind als die für Masato. Saki scheint ihre Gefühle zu erwidern und die beiden werden ein Paar. Hiroko versucht Saki zu unterstützen, die unter einem schwierigen Verhältnis zu ihrer Mutter, einer Künstlerin, leidet. Durch ihre Beziehung zu Saki wird Hiroko auch in der Schule zu einer Außenseiterin und wird dort aufgrund der Beziehung gemobbt. Auch eine Lehrerin warnt Hiroko vor dem schädlichen Einfluss Sakis. Von Mitschülerinnen wird Hiroko unter anderem abfällig als *rezu* (abgekürzte Version des Wortes *rezubian*, Lesbe) bezeichnet, verteidigt jedoch ihre Gefühle und auch darüberhinausgehend die prinzipielle Möglichkeit, sich als Mädchen in ein anderes Mädchen verlieben zu können. Verständnisvoll gegenüber Hirokos Gefühlen zeigt sich Masato, der jedoch seinerseits weiterhin in seinem komplizierten Verhältnis zu Saki ebenfalls verschiedene Gefühlszustände durchläuft. Nachdem Hiroko eine emotionale Szene zwischen Saki und Masato beobachtet, die sie als Kuss missinterpretiert, und Saki ihr gegenüber vorgibt, mit Masato geschlafen zu haben, trennen sich Hiroko und Saki. Während Hirokos Gefühle für Saki stets eindeutig waren und von ihr auch klar zum Ausdruck gebracht wurden, bleiben Sakis Gefühle und der Hintergrund ihrer Lüge zunächst unklar. Erst in der letzten Episode und kurz vor ihrer Abreise nach Italien schreibt sie Hiroko einen Brief, in dem sie erklärt, sie zugleich nicht gemocht und geliebt zu haben. Dank des Einsatzes von Masato kommt es in einer tränenreichen Szene zuletzt zur Versöhnung der beiden Mädchen vor ihrer Verabschiedung. Die Serie endet mit Sakis ausgesprochener Hoffnung, dass sich Masato, von dem sie weiß, dass er mittlerweile romantische Gefühle für Hiroko entwickelt hat, nach ihrer Abreise um diese kümmern wird. Es wird also eine Überführung Hirokos, die in ihrem Verhältnis zu Saki einen Reifeprozess durchgemacht hat, von einer lesbischen in eine heterosexuelle Beziehung angedeutet.

Die junge Hiroko wird in der Serie als ehrlich und (zunächst) naiv dargestellt. In der ersten Folge der Serie träumt sie von einer Beziehung mit Masato und scheint keine

Vorstellung von romantischen Beziehungen, die nicht Beziehungen zwischen Männern und Frauen sind, zu haben. Anders als ihre Mitschülerinnen hat sie aber auch keine ablehnende oder abwertende Einstellung gegenüber gleichgeschlechtlichen Beziehungen und ist offen gegenüber der Entwicklung ihrer Gefühle für Saki, die sie schließlich auch zu verteidigen bereit ist. Äußerlich und in ihrem Benehmen werden Hiroko und Saki als sehr verschieden dargestellt, doch diese Unterschiede liegen nicht auf einer geschlechtlichen Ebene, sondern in Hirokos Mädchenhaftigkeit; diese wird der als frühreif dargestellten Saki entgegengesetzt, die sich häufig mit älteren Menschen umgibt und Alkohol trinkt. Der Kosenamen „Neko-chan“ (Kätzchen), den Saki für Hiroko verwendet, könnte dennoch eine Anspielung auf die Klassifizierung lesbisch begehrender Frauen in *neko* und *tachi* sein. Nach Shimizu Akiko werden *neko* ネコ und *tachi* タチ nicht (nur) synonym zu den englischen Begriffen „butch“ und „femme“ (auch wenn sie manchmal so übersetzt werden) als geschlechtliche Marker verwendet, sondern beziehen sich häufig (auch) auf bevorzugte sexuelle Positionen<sup>30</sup>.

*Sono toki hâto ha nusumareta* lässt sich als eine Coming-of-Age-Geschichte interpretieren, die vom Reifeprozess der Hauptfigur Hiroko erzählt. Ihre ersten romantischen Erfahrungen sind Teil eines Prozesses der Persönlichkeitsentwicklung zu mehr Selbstständigkeit. Diese drückt sich dadurch aus, dass sie Haltung zeigt – auch in dem Moment, in dem sie die lesbische sexuelle Orientierung, die ihr von außen zugeschrieben wird, verteidigt. Über die beiden weiblichen Hauptfiguren werden zwei unterschiedliche Perspektiven auf weibliche Homosexualität aufgeworfen: In der Figur Saki wird ein devianter Charakter inszeniert, der bewusst gegen gesellschaftliche Konventionen auftritt, und Sakis Annäherungsversuche gegenüber Hiroko bilden einen Teil ihres Repertoires an grenzüberschreitenden Verhaltensweisen. Die Perspektive auf Hirokos „reiner“ Zuneigung gegenüber Saki und ihr Versuch, diese in ihrem sozialen Umfeld lebbar zu machen, indem sie sie verteidigt, wertet das homosexuelle Begehren

---

<sup>30</sup> *Neko* und *tachi* als lesbische Identitäten sind nur in Teilen der lesbischen Communities als Identifikationskategorien in Verwendung und werden von Teilen abgelehnt als binäres Spiegelbild heterosexueller Beziehungen. Die Verwendung der Bezeichnungen ist Gegenstand von Diskussionen und Artikeln in Zeitschriften, insbesondere von Ratgeber-Kolumnen mit „lesbischem“ Zielpublikum (Abe 2004:29). Nach Sugiura Ikuko zeigte sich in den 1990er Jahren eine wieder-erstarkende Akzeptanz der Begriffe im Zuge eines Verständnisses des Ausdrucks von Vielfalt: „The lesbian liberation discourse showed a dislike for a fixed *rezubian* image, and emphasized the diversity within the group, indicating that there are myriad ways of living, thinking, and having sex. Consequently, they did not categorically refute the existence of the *tachi/ neko* roles.“ (Sugiura 2007:138).

hingegen auf und verbindet es mit Hirokos moralischer Überlegenheit als einer gefühlsgeleiteten und uneigennützig handelnden Figur.

### 11.2. *Akuma no Kisu*

*Akuma no Kisu* ist ein Beispiel für eine Serie mit einer gleichgeschlechtlich begehrenden Nebenfigur. Die Figur Kitahara Rei (Kuroda Fukumi) nimmt im Narrativ zwar nur eine Randposition ein. Das Begehren, das sie für eine der Hauptfiguren ausdrückt, und die Art der Einbindung dessen ins Narrativ legen aber gleichgeschlechtliches Begehren als eines der Hauptmotive der Serie fest. Die Handlung von *Akuma no Kisu* folgt den Erlebnissen von drei Frauen im Alter von Mitte 20, die in Tōkyō leben. Die Hauptfigur Saitō Misao (Okuyama Yoshie) ist 26 Jahre alt und hegt den Wunsch, Illustratorin zu werden. Zu diesem Zweck beginnt sie eine Arbeit als Assistentin der angesehenen Illustratorin Kitahara Rei in deren Agentur. Es stellt sich heraus, dass Rei Misao sexuell begehrt und sie versucht, Misao zu verführen. Die Beziehung zwischen Rei und Misao ist also von vornherein eine hierarchische und von der Abhängigkeit Misaos zu Rei geprägt. Aus der gegebenen Hierarchie heraus entwickelt sich die Möglichkeit Reis, ihre Macht zu missbrauchen. In einer Szene in Folge 11 gipfelt dieses Verhältnis darin, dass Rei Misao mit dem Vorhaben, sie sexuell zu missbrauchen, Drogen verabreicht. Sie führt ihren Plan jedoch nicht durch. Dabei wird Rei als von ihrer eigenen Skrupellosigkeit erschreckt und nicht mehr nur hierarchisch überlegen, sondern als Figur, die selbst dem eigenen Begehren ausgeliefert ist, inszeniert. Die Darstellung von Reis Begehren ist thematisch mit sexueller Belästigung am Arbeitsplatz verbunden, eine Verbindung die weiter dadurch bestärkt wird, dass eine weitere sexuelle Beziehung Reis mit einer Arbeitskollegin Misaos impliziert wird. Die sexuelle Komponente ihres Begehrens bleibt losgelöst von einer Darstellung romantischen Begehrens. Die schablonenhafte Charakterisierung von Rei als Verführerin jüngerer und ihr untergestellter Frauen lässt keinen Raum für den Ausdruck von romantischen Gefühlen. Die Serie endet mit der Auflösung des Arbeitsverhältnisses und damit einer Befreiung Misaos auch aus der Möglichkeit, zum eigenen Vorteil auf Reis Avancen einzugehen. Indem sich Misao sogar nach Reis Übergriff empathisch mit ihrer Chefin zeigt, bleibt diese eine nicht nur antagonistische, sondern vielmehr ambivalente Figur. Die Geschlechterinszenierung orientiert sich bei Rei stärker an einem normierten Frauenbild, während Misao, die weder Rei noch einer anderen Figur gegenüber romantische oder sexuelle Gefühle entwickelt,

als eine burschikose und in diesem Sinne nicht geschlechter-konform inszenierte Figur dargestellt wird.

*Akuma no Kisu* ist eine düstere Fernsehserie, die neben dem Thema der Homosexualität auch Drogensucht und Sexarbeit thematisiert, und auch sexuelle Gewalt spielt auf mehreren Ebenen eine Rolle. Die *Dorama Encyclopedia* beschreibt „Verführung“ als das bezeichnende Motiv der Serie: „Devil's Kiss is a dark study of the different ways temptation can lead people from the path of righteousness, which soon devolves into troubling scenes of rape and violence“ (Clements/Tamamuro 2003:62). Als eine Parallele mit *Hitorigurashi* lässt sich die Inszenierung von Homosexualität als Tabu, beziehungsweise das Ausleben von Homosexualität als Tabubruch und die Andeutung von sexueller Gewalt ausmachen.

### 11.3. *Hitorigurashi*

In *Hitorigurashi* zieht Hanabuchi Miho (Tokiwa Takako), eine 26-jährige Angestellte, aus dem Elternhaus aus in eine eigene Wohnung. Die Serie erzählt von ihren Erlebnissen im Zuge ihrer neu gefundenen Selbstständigkeit, ihrer Zuneigung zu dem verwitweten Mann Shintari Takahiro (Takahashi Katsunori), aber auch von Mihos sich veränderndem Verhältnis zu ihrer Jugendfreundin Nishijima Kyōko (Nagasaku Hiromi). Diese ist in etwa gleich alt wie Miho und arbeitet ebenso wie erstere in einem Schuhhandel. Kyōko wird als scheinbar fröhliche, im Vergleich zur ernsthaften und verantwortungsbewussten Miho eher spontan und teilweise unüberlegt handelnde Person dargestellt. Ebenfalls im Gegensatz zu Miho scheint ihr der Umgang mit anderen Menschen leicht zu fallen, allerdings wird im Verlauf der Serie aufgedeckt, dass Kyōko eigentlich oft einsam ist. Sowohl auf einer sprachlichen als auch auf einer visuellen Ebene zeigt *Hitorigurashi* viele Momente zwischen Miho und Kyōko, die von Intimität geprägt sind. Diese geht zwar in der Regel von Kyōko aus, wird jedoch bis zu einem bestimmten Grad auch von Miho erwidert. Während Miho jedoch gleichzeitig ihre Unabhängigkeit von ihrem Elternhaus erkundet und ein Liebesverhältnis mit einem Mann beginnt, steigert sich die Zuneigung Kyōkos zu ihr bis zu einem Verhalten, das als obsessiv beschrieben werden kann. Kyōko beginnt zunächst, ohne Mihos Zustimmung deren Wohnung aufzusuchen und ihre Kleider zu benutzen. Sie besucht außerdem, Mihos Kleider tragend, Bars und benutzt in diesen Mihos Namen als Pseudonym (Episode 8, 00:46:01). Am Schluss der Folge 9 schließlich verabreicht Kyōko Miho ein Schlafmittel, das ihr selbst aufgrund von Schlafmangel verschrieben worden war. Anschließend wird eine Szene eines sexuellen

Übergriffs gezeigt, in dem sich Kyōko zu der schlafenden Miho legt und beginnt, sie auszuziehen. Dabei spricht sie laut vor sich hin: „Miho ist meins, das Gesicht auch und der Hals auch und die Ohren auch, diese Schulter auch, die Brust auch, alles ist meins“ („Miho watashi no mono, kao mo, kubi mo, mimi mo, kono kata mo, mune mo, mina watashi no mono“, Episode 10, 00:01:09). Die darauffolgende Szene in der nächsten Episode zeigt Kyōko jedoch in einiger Entfernung vom Bett sitzend während Miho erwacht. In dieser Szene versichert Kyōko ihr, sie habe „nichts gemacht“ und hätte nichts machen können, weil sie Miho liebt (Episode 10, 00:03:23-00:03:34). Überraschend ist nun Mihos Reaktion, die sich nicht von Kyōko abwendet, sondern ausdrückt, sie verstehen zu können. Miho vergleicht Kyōkos Gefühle für sich selbst mit ihren eigenen Gefühlen für Shintari und nimmt sie somit ernst. Weiters beteuert sie, sie möge Kyōko; diese sei für sie wie „ein Teil ihres Körpers“ („Karada no ichibun“ Episode 10, 00:06:10). Die Szene endet damit, dass beide Figuren im Bett liegen und Miho Kyōko umarmt (Episode 10, 00:07:15).

Obwohl ihre Zuneigung zu Miho offensichtlich auch eine sexuelle Komponente beinhaltet, wird Kyōkos Begehren nicht als Ausdruck einer sexuellen Orientierung dargestellt. Es erscheint vielmehr als ein personenbezogenes Begehren, das sich nicht auf Mihos Geschlechtsidentität bezieht. Kyōko wehrt sich auch gegen die Vermutung, ihr Begehren für Miho könnte im Zusammenhang mit ihrer sexuellen Orientierung stehen. In Folge 8 versucht Kyōko Miho zu küssen und wird daraufhin von Miho zur Rede gestellt, die angibt, sie habe die Vermutung, dass Kyōko sich „wie eine Lesbe“ verhalte („Kyōko nanka rezu mitai da yo“, Episode 8, 00:28:50). Kyōko widerspricht ihr jedoch: „Ich bin doch keine Lesbe!“ („Rezu na wake nai janai!“, Episode 8, 00:28:58). Durch die Ablehnung des Labels *rezu* (Lesbe) wird von Kyōko eine negative Haltung gegenüber Homosexualität ausgedrückt, die sich nicht nur auf ihr eigenes Begehren beschränkt. Gleichzeitig bestätigt Mihos Lesart von Kyōkos Verhalten deren Charakterisierung als eine Figur, die auch von den Zuschauer\_innen als lesbisch identifiziert werden kann. Unübersehbar ist in *Hitorigurashi* in der Figur Kyōkos die thematische Verknüpfung von gleichgeschlechtlichem Begehren und der Kategorie Lesbe mit einer pathologisierenden Darstellung einer depressiven und möglicherweise psychisch kranken Figur.

Kyōko hat in der Serie weiterhin sexuelle Beziehungen zu Männern, darunter auch mit Shintari, in den sich Miho verliebt hat. Es ließe sich argumentieren, dass ebenjene sexuelle Begegnung ein Versuch Kyōkos ist, den Mann als Ersatz für die Möglichkeit eines direkten sexuellen Kontaktes zu Miho zu benutzen; näherliegend ist es jedoch, dies

als Versuch Kyōkos zu interpretieren, die Beziehung zwischen Shintari und Miho zu usurpieren.

Im Narrativ wird Kyōko ausschließlich über ihre Beziehung zu Miho und ihre sexuellen Beziehungen zu Männern charakterisiert. *Hitorigurashi* endet mit Kyōkos Beschluss, sich aus ihrer abhängigkeitsgeprägten Beziehung zu Miho zu lösen, von ihr zu „graduieren“ („Miho kara watashi sotsugyō suru“, Episode 10, 00:21:09). Allerdings beinhaltet die letzte Szene der Serie, wie viele japanische Serien, einen offenen Schluss, in dem gezeigt wird, wie sich Miho nach einer Wohnung für zwei Personen umsieht. Die Möglichkeiten, dass Miho mit Shintari, einem neuen Partner oder gar letztlich doch mit Kyōko zusammenzieht, sind alles Interpretationsmöglichkeiten, die sich in das Narrativ der Serie einpassen lassen würden.

#### 11.4. *29-sai no yūitsu paradaisu sātī*

Die Serie *29-sai no yūitsu paradaisu sātī* beruht auf einem Roman einer bekannten Autorin von Kriminal- und Mystery-Romanen, Nonami Asa. Der Roman erschien 1992 unter dem Titel *Paradaisu sātī* (Paradies Dreißig). Die Hauptfigur in der Serie ist Yuriko (Ishida Hikari), eine Büro-Angestellte in einem Pharmabetrieb. Am Abend ihres 29. Geburtstages trifft sie zufällig ihre ehemalige Schulfreundin Natsumi (Shimizu Misa) wieder, die in einer Bar arbeitet und im Gegensatz zu Yuriko alleine lebt. Natsumi eröffnet Yuriko, dass sie eine *onabe* ist. Da sie sich in ihrem Elternhaus nicht mehr wohlfühlt, beschließt Yuriko Natsumis Einladung, bei ihr einzuziehen, nachzukommen. Im weiteren Verlauf der Serie wird zum einen Natsumis Liebesverhältnis mit einem Bekannten Natsumis, Furukubo Shin (Murai Katsuyuki), beschrieben, der, wie sich herausstellt, bereits verheiratet ist. Des Weiteren wird auch die Affäre von Natsumi mit der Ehefrau eines gewalttätigen Yakuza-Bosses, Kawase Hiroko (Yoshimoto Takami), dargestellt.

##### 11.4.1. Die Figur Natsumi und die Bezeichnung als *onabe*

Im Vordergrund bei der Charakterisierung von Natsumi steht nicht, wie etwa bei Kyoko in *Hitorigurashi*, ihr Begehren für eine bestimmte Person, sondern die Figur wird von Beginn der Serie an als *onabe* vorgestellt und somit eine Identitätskategorie und Gruppenzugehörigkeit impliziert. Wie bereits besprochen, ist der Begriff *onabe* schwer zu definieren. Im Fall von Natsumi drückt sich das *onabe*-Sein sowohl am Begehren der Figur für Frauen als auch in einer männlich konnotierten Geschlechterinszenierung aus.

Die Figur drückt zwar nicht den Wunsch aus, als Mann zu leben, und beschreibt ihre Geschlechtsidentität nicht als männlich; dennoch wurde die Figur auch als Transcharakter interpretiert.<sup>31</sup> Weder in der Serie noch in der Buchvorlage kommen die Begriffe Geschlechtsidentitätsstörung, Geschlechtsdysphorie oder Transgender vor, ebenso wenig wie Variationen des Begriffs „Lesbe“. Allerdings wird von Natsumi als einer *dōseiaisha* (gleichgeschlechtlich liebenden Person) gesprochen. Am Beispiel einer Szene in der ersten Episode möchte ich den Umgang der Serie mit der Kategorie *onabe* näher vorstellen.

Bereits nach wenigen Minuten in der ersten Episode von *29-sai no yūitsu paradaisu sâfi* wird Natsumis Geschlechtsinszenierung und sexuelle Orientierung zum Thema gemacht. Yuriko zeigt sich erstaunt über das Auftreten, die Kleidung und den Haarschnitt von „ihrer“ Natsumi, die sie zehn Jahre lang nicht mehr gesehen hat. Darauf reagierend versucht Natsumi ihre Freundin darüber aufzuklären, dass ihr Auftreten als Signifikat für ihr sexuelles Begehren bzw. ihre Identität zu lesen ist. Sie wird jedoch unterbrochen von einem Gast der Bar, in der sich die beiden befinden. Es entspannt sich der folgende Wortwechsel zwischen Natsumi und dem Barbesucher:

Natsumi (zu Yuriko): „Lüg mich nicht an. Verstehst du nicht? Deshalb... kannst du es nicht sehen? Bemerkst du nicht etwas?“ (Gomakasanaide. Wakaranai? Dakara mitewakaranai ka? Nanika kanjinai?)

Barbesucher: „Sie ist eine Onabe. Das da ist eine Onabe, nicht wahr?“ (Onabe nan da yo. Onabe nan da koitsu, na.)

Natsumi: „Ja, sozusagen.“ (Eh, ma)

Barbesucher: „Du hast dir wohl noch nie von einem Mann ‚Lust‘ bereiten lassen, oder?“ (Otoko ni yorokobaset morattenê no ka?)

Natsumi: „Nein, denn das ist meine Natur.“ (Iie, umaretsuki desu kara.)

Barbesucher: „Schade, obwohl du doch recht ansehnlich bist.“ (Mottanai na kekkō peppin nano ni.)

Natsumi: „So ist das nicht. Für mich ist das die natürlichste Art.“ (Sonna koto nai desu yo. Jibun ni kore wa ichiban shizen nan desu.)

Barbesucher: „Na gut. Wenn du einmal Lust bekommst... kann ich das ja machen.“ (Maa ii. Sono uchi ki ga attara. Ore ga are shite yaru yo.)

Natsumi: „Leider habe ich dazu keine Lust.“ (Zannen desu ga ki kakaranakute.)

(Episode 1, 00:12:17-00:13:52)

---

<sup>31</sup> Beispielsweise verweist der japanische Wikipedia-Eintrag auf eine solche Interpretation: [https://ja.wikipedia.org/wiki/29%E6%AD%B3%E3%81%AE%E6%86%82%E3%81%86%E3%81%A4\\_%E3%83%91%E3%83%A9%E3%83%80%E3%82%A4%E3%82%B9%E3%82%B5%E3%83%BC%E3%83%86%E3%82%A3%E3%83%BC](https://ja.wikipedia.org/wiki/29%E6%AD%B3%E3%81%AE%E6%86%82%E3%81%86%E3%81%A4_%E3%83%91%E3%83%A9%E3%83%80%E3%82%A4%E3%82%B9%E3%82%B5%E3%83%BC%E3%83%86%E3%82%A3%E3%83%BC) (aufgerufen am 07.03.2018).

Während des Gesprächs hält Natsumi Blickkontakt zu Yuriko, wodurch diese als Adressatin der in dem Gespräch kommunizierten Informationen kenntlich wird. Während im wiedergegebenen Dialog zwar auch Natsumis Äußeres besprochen und auf die männliche Geschlechterperformanz von Natsumi als Ausdrucksform ihrer Identität verwiesen wird, ist die Hauptaussage des Gespräches jedoch ihr Begehren für Frauen. Für den Barbesucher ist dieses nur unter Perspektive der fehlenden Zuneigung zu Männern zu verstehen. Die Szene endet mit dem beschriebenen Dialog und blendet über in die nächste Szene, welche sich in Natsumis Wohnung abspielt. Erst in dieser Folgeszene wird eine Reaktion Yurikos auf Natsumis „Coming-out“ gezeigt.

Nach dem beschriebenen Gespräch in der Bar begleitet die offensichtlich betrunkene Yuriko Natsumi in deren Wohnung. Unter dem Vorwand, sie sei von Natsumis „Geständnis“ schockiert, gibt sie an, noch mehr Alkohol trinken zu wollen. Sie drückt außerdem ihr Bedauern darüber aus, noch nicht früher von Natsumis sexueller Orientierung bzw. Identität gewusst zu haben: „Es wäre doch gut gewesen, wenn du mir damals gesagt hättest, dass du Frauen magst, wenn du sie doch magst“ („Onna ga suki nara suki datte anno toki ittekureeba yokatta janai no yo.“ Episode 1, 00:13:54). Als sie eine Unterhose in der Wohnung sieht, die sie als Männer-Unterhose wahrnimmt, verleitet sie dies zu der Annahme, es müsse doch einen Mann in Natsumis Leben geben: „Es gibt ja doch einen Mann“ („Otoko irun ja“, Episode 1, 00:14:37). Natsumi klärt Yuriko darüber auf, dass die Unterhose ihr gehöre und sie in dem Moment eine ganz ähnliche trage. Scherzhaft fragt sie Yuriko: „Soll ich sie dir zeigen?“ („Miseyo ka?“, Episode 1, 00:15:02) und deutet mit einer Bewegung an, ihre Hose ausziehen zu wollen, doch Yuriko möchte sie nicht sehen. Die Szene zeigt einen provokativen und spielerischen Umgang Natsumis mit dem Wissen, dass ihre Geschlechterperformanz für Yuriko ein unerwarteter Faktor ist, den letztere zunächst nicht einfach akzeptieren kann.

Die Identifikation als *onabe* macht einen wichtigen Teil der Charakterisierung Natsumis aus, und drückt sich, wie die beiden vorgestellten Szenen gezeigt haben, deutlich in ihrer Geschlechterinszenierung aus. Die explizite Thematisierung dieser Identifikation findet jedoch in den ersten Folgen der Serie statt und tritt in den weiteren Folgen in den Hintergrund. Indem eine Auseinandersetzung Yurikos mit Natsumis Identität als *onabe* stattfindet, im Zuge derer sie diesen Identitätsaspekt Natsumis zu akzeptieren lernt, wird die Basis für eine Charakterentwicklung von Natsumi geschaffen, die nicht auf deren Begehrensform und Geschlechterinszenierung beschränkt bleibt. In

den Vordergrund treten etwa ihr Humor und ihre hilfsbereite Art anderen Menschen gegenüber. Die wichtigsten Beziehungen Natsumis im Verlauf des Seriennarrativs sind die Beziehung zu Yuriko und zu Kawase Hiroko, deren Verlauf im Folgenden beschrieben werden soll.

#### 11.4.2. Natsumis Beziehung zu Yuriko und zu Kawase Hiroko

Die zuvor beschriebene Szene führt zu einem die Zuschauer\_innen zu einem Verständnis von Natsumis Identität, zum anderen legt sie auch die Grundlage für das weitere Verhältnis von Natsumi und Yuriko. Obwohl (oder gerade weil?) bereits in den ersten Minuten geklärt wurde, dass für Natsumi das Begehren für Frauen ein prinzipieller Teil ihres Lebens ist, drängt sich Yuriko die Frage auf, ob sich dieses Begehren auch auf sie richtet oder gerichtet hat – und ob ihre Erinnerungen an das Verhältnis der beiden auf einer Lüge beruhen („Watashi no omoide uso dattan janai?“, Episode 1, 00:15:27). Yurikos Frage scheint aber nicht in der Annahme, dass Natsumi (oder allgemeiner: eine *onabe*) „alle“ Frauen begehrt, begründet, sondern liegt in dem sehr engen Verhältnis, das Natsumi und Yuriko während ihrer Schulzeit hatten, und dessen abrupter Unterbrechung. Auch wird darin ein narzisstischer Aspekt von Yurikos Charakter ausgedrückt, auf den Natsumi mit dem Vorwurf, Yuriko könne Dinge nicht von ihrer Person losgelöst betrachten, hinweist („Jibun igai no koto mitomerarenain da yo“, Episode 1, 00:16:00). In Folge 2 findet Yuriko Natsumis Tagebuch aus deren Schulzeit und darin ein Bild von sich selbst. Als sie es Natsumi zeigt, gibt diese jedoch vor, in ein anderes Mädchen, das ebenfalls auf der Fotografie abgelichtet ist, verliebt gewesen zu sein. Damit scheinen die Verhältnisse zunächst geklärt. Yuriko und Natsumi fahren fort, in einem freundschaftlichen Verhältnis zueinander zusammen zu wohnen, und beginnen romantische Beziehungen mit anderen Personen. Doch in der letzten Episode wird die (Un-)Möglichkeit eines romantischen Verhältnisses zwischen den beiden Hauptfiguren noch einmal aufgegriffen. Nach ihrer schmerzhaften Trennung von Kawase Hiroko küsst Natsumi Yuriko während eines Streits (Episode 10, 00:17:39), und letztere zieht daraufhin aus der gemeinsamen Wohnung aus. Der nicht-konsensuale Kuss, welcher der Charakterinszenierung von Natsumi bis zu diesem Zeitpunkt widerspricht, wird nicht als Ausdruck eines Gefühls von Begehren inszeniert, sondern als ein Mittel, das Natsumi anwendet, um Distanz zwischen sich und Yuriko herzustellen. Tatsächlich kommt es wenig später zu einer Versöhnung, im Zuge derer Natsumi zugibt, in der Vergangenheit in Yuriko verliebt gewesen zu sein. Diese Gefühle haben sich jedoch geändert, sie betrachtet Yuriko nunmehr „wie eine jüngere Schwester“ („Imôto mitai“, Episode 10,

00:28:20). Das vertrauensvolle Verhältnis zwischen Yuriko und Natsumi wird also durchaus als in einem Grenzbereich zwischen Freundschaft und Romantik bzw. sexuellem Begehren gezeigt. Allerdings ist es den Figuren zuletzt möglich, eine Definition ihres Verhältnisses als ein nicht romantisches, quasi familiäres Näheverhältnis zu finden, in dem die jeweiligen sexuellen Orientierungen der Figuren irrelevant bleiben.

Im Gegensatz dazu steht das Verhältnis Natsumis zu Kawase Hiroko, das zunächst von gegenseitiger Anziehung geprägt zu sein scheint. Kawase Hiroko ist, wie auch ihr Ehemann Kujiraoka Kazuhiko (Yamato Takeshi), regelmäßiger Gast in Natsumis Bar. Kujiraoka macht sich mehrmals lustig über Natsumis Identität als *onabe* und überredet seine Frau, sie „im Spiel“ zu küssen. Kawase entschuldigt sich später bei Natsumi für das Verhalten ihres Mannes. Sie gesteht Natsumi außerdem, dass ihr Mann gewalttätig ist. Unter der Vorgabe, ihren Mann verlassen zu wollen, geht sie eine geheime sexuelle Beziehung mit Natsumi ein, wobei sie einerseits als deren Verführerin auftritt, sich andererseits als schutzsuchende und hilfsbedürftige Person inszeniert. Als jedoch ihr Ehemann verhaftet wird, stellt sie sich dennoch auf dessen Seite und gibt Natsumi gegenüber an, ihre Affäre habe ihr nichts bedeutet. Hiroko beruft sich dabei auch darauf, dass Natsumi die Bedeutung eines Verhältnisses zwischen einem Mann und einer Frau nicht nachvollziehen könne (Episode 9, 00:39:10). Durch Hirokos Aussage wird die ganze Beziehung zwischen ihr und Natsumi entwertet; außerdem werden alle vergangenen und möglichen Liebesbeziehungen Natsumis zu Frauen als minderwertig gegenüber einer heterosexuellen Paarbeziehung dargestellt. Zu beachten ist jedoch, dass sich die Aussage auch als Ablehnung von Natsumis Männlichkeitsperformanz lesen ließe.

Im Narrativ der Serie wird Hiroko durch diese Aussage zur Antagonistin; die Stärke von Natsumis Persönlichkeit wird durch ihren Umgang mit der erlebten Ablehnung und der Tatsache betont, dass sie selbst ihre Identität nicht in Zweifel zieht. In dem tragischen Ende ihrer Beziehung, in der Natsumi von Hiroko getäuscht wird, spiegelt sich außerdem die Entwicklung von Yurikos „Liebesgeschichte“, in der Yuriko von Furukubo Shin getäuscht wird, der ihr verheimlicht, verheiratet zu sein. Die Parallelität der Inszenierung der beiden unglücklichen Beziehungen trägt dazu bei, dass Natsumis Leiden an der erfahrenen Ablehnung thematisch nicht (nur) mit ihrer Identität als *onabe* verknüpft bleibt, sondern als eine mögliche negative Beziehungserfahrung unverheirateter Frauen inszeniert wird, die identifikatorische Anknüpfungspunkte bietet.

### 11.5. *Rabu konpurekkusu*

*Rabu konpurekkusu* (Liebes-Komplex, Fuji TV 2000) wird von der *Dorama Encyclopedia* dem Genre „mystery-comedy“ zugeordnet (Clements/Tamamuro 2003:166). Die Serie handelt von der Untersuchung eines firmeninternen Kriminalfalls durch zwei Angestellte der Firma Wonder Electronics. Diese vermuten, dass eine oder mehrere von sieben Sekretärinnen Geld veruntreut haben. In dieser Serie haben die beiden Sekretärinnen Nono Riri (Itō Misaki) und Renjō Miyabi (Nishida Naomi) eine Affäre miteinander. Diese Affäre bleibt ein kleines Randnarrativ der Serie, welches sich nur in gelegentlichen Szenen der Intimität zwischen den zwei Figuren abspielt, etwa, wenn beide im Bett liegen. Bemerkenswert ist jedoch, dass die Figuren ihre Beziehung zueinander nicht vor den Arbeitskolleginnen verheimlichen. *Rabu konpurekkusu* ist ein Beispiel für eine Serie, in der die Zuneigung und Hinwendung weiblicher Figuren zu anderen weiblichen Figuren von einer ablehnenden Haltung gegenüber Männern begleitet oder sogar in dieser begründet wird. Alle weiblichen Hauptfiguren in dieser Serie haben aus jeweils unterschiedlichen Gründen Schwierigkeiten mit Männern, und alle haben (zunächst) keine romantischen Beziehungen zu Männern. Unter diesem Aspekt muss entsprechend auch die Beziehung von Nono Riri und Renjō Miyabi gesehen werden. Während Riris Interesse an Miyabi als genuin inszeniert wird, wird der Grund von Miyabis Zuneigung zu Riri schon bald in Frage gestellt, wie folgende Szene exemplarisch aufzeigt: In der dritten Episode teilt ihre Arbeitskollegin Arase Shizuku (Kimura Yoshino) Miyabi mit, dass sie in einem Gespräch mit deren Partnerin Riri erfahren hat, letztere mache sich Sorgen über die Beziehung der beiden. Riri hatte zuvor die Befürchtung geäußert, dass ihre Partnerin sich eigentlich primär von Männern angezogen fühle. Auf diese Befürchtung reagiert Miyabi nicht mit einer Bestätigung ihrer Gefühle für die Partnerin, sondern versichert der Arbeitskollegin, dass sie Männer nicht leiden könne (Episode 3, 00:07:51). Das Begehren Miyabis für Riri wird also, auch von der Figur selbst, nicht als sexuelle Orientierung wahrgenommen, sondern als eine Behelfsmöglichkeit, Intimität ohne männlichen Partner zu leben. Tatsächlich überwindet Miyabi, wie auch die meisten anderen weiblichen Figuren, im Verlauf der Serie ihre Abneigung gegenüber Männern, und die romantisch-sexuelle Beziehung der Frauen endet im Zuge dieses Prozesses.

## 11.6. *Rasuto furenzu*

Die Serie *Rasuto furenzu* gehört, wie bereits im Kapitel „Forschungsstand“ (1.3.) beschrieben, zu den wissenschaftlich am häufigsten aus japanologischer und queertheoretischer Perspektive besprochenen japanischen Fernsehserien. Besonders wurde dabei in den bisherigen Analysen auf die ambivalente Geschlechtsidentität der Hauptfigur als herausstechendes Element der Serie verwiesen. Die Serie handelt von mehreren befreundeten Personen im Alter von Mitte 20. Im Mittelpunkt des Narrativs steht einerseits die Beziehung von Aida Michiko (Nagasawa Masami) zu ihrem zunehmend gewalttätig werdenden Freund Oikawa Sōsuke (Nishikido Ryo), andererseits die Beziehung zwischen Michiko und der Figur Kishimoto Ruka (Ueno Juri). Weitere wichtige Nebenfiguren sind Rukas Mitbewohnerin Takigawa Eri (Mizukawa Asami) und Mizushima Takeru (Eita), ein Make-Up-Artist, der aufgrund eines Kindheitstraumas ein schwieriges Verhältnis zu Frauen hat, sich aber in Ruka verliebt. Im Folgenden soll zunächst die Beziehung zwischen Ruka und Michiko analysiert und anschließend die Problematik der Festlegbarkeit der Figur Ruka in eine binäre Geschlechterkategorie aufgezeigt werden.

### 11.6.1. Alternative Beziehungsformen in *Rasuto furenzu*

*Rasuto furenzu* beginnt, ähnlich wie *29-sai no yūitsu paradaisu sâtî*, damit, dass sich die Figuren Kishimoto Ruka und Aida Michiko, die in ihrer Schulzeit befreundet waren, nach einigen Jahren wieder begegnen. Im Unterschied zu *29-sai no yūitsu paradaisu sâtî*, wo diese Begegnung relativ unspektakulär damit beginnt, dass Yuriko Natsumi wiedererkennt und ein Gespräch sucht, wird das Wiedersehen zwischen Ruka und Michiko dramatisch inszeniert: Ruka sieht Michiko in einem Geschäft und beobachtet, wie sie in einen Bus steigt, entschließt sich, diesem auf ihrem Fahrrad zu folgen und ermöglicht so das Wiedersehen der beiden (Episode 1, 00:15:01-00:17:25). Auch die Rollenverteilung in *Rasuto furenzu* erinnert in mehreren Aspekten an *29-sai no yūitsu paradaisu sâtî*: Wieder greift die Serie das Motiv einer vergangenen Freundschaft auf, in der eine der beiden Figuren, in *29-sai no yūitsu paradaisu sâtî* ist es Natsumi, in *Rasuto furenzu* ist es Ruka, in die damalige Schulfreundin verliebt war. In *29-sai no yūitsu paradaisu sâtî* wird erzählt, wie Natsumi diese Freundschaft aufgrund ihres Begehrens beenden wollte, in *Rasuto furenzu* war die Trennung der Figuren jedoch dem Umzug Michikos in eine andere Stadt geschuldet. In beiden Serien kommt es nach jahrelanger Trennung zu einer Wiederaufnahme der Freundschaft und dazu, dass die Hauptfiguren

zumindest zeitweise zusammenwohnen. Die bestimmendste Gemeinsamkeit von *29-sai no yūtsu paradaisu sātī* und *Rasuto furenzu* ist die Androgynität der Figuren Natsumi und Ruka.

Bei ihrer Wiederbegegnung in der ersten Episode tauschen Ruka und Michiko Telefonnummern aus und planen, sich wieder zu treffen. Tatsächlich kommt dieses nächste Treffen schneller zustande als von den Figuren geplant, denn noch am selben Abend ruft Michiko Ruka an, nachdem sie zum ersten Mal von ihrem Freund geschlagen wurde. Trotz zunehmender Gewalt in ihrer Beziehung zieht sich die Trennung von Sōsuke und Michiko über den gesamten Serienverlauf hin. Während dieser Zeit steht Ruka der Freundin immer wieder zur Seite und verteidigt sie auch vor Sōsuke. Ruka und später auch Mizushima Takeru werden zu Opfern von Sōsukes Eifersucht und Gewalt. Durch das Verhältnis zwischen Michiko und Sōsuke wird auch das Verhältnis zwischen Michiko und Ruka definiert, wobei Ruka die Rolle zukommt, Michiko zu beschützen. Die Intimität, die zwischen den Figuren in dieser Rahmenhandlung entsteht, ist zumindest zum Teil eine Folge von Michikos Schutzbedürfnis. Gleichzeitig wird von Beginn der ersten Episode an angedeutet, dass Ruka nach wie vor starke romantische Gefühle für Michiko hegt; die Verfolgung des Busses mit dem Fahrrad, in der sich die Dringlichkeit von Rukas Wunsch, Michiko wiederzusehen, ausdrückt, ist nur ein erster Hinweis auf diese Gefühle. Michiko, die mit ihrem eigenen Erleben beschäftigt ist, scheint dies zunächst nicht wahrzunehmen, und Ruka selbst gesteht sich derartige Gefühle ebenfalls nicht sofort ein. Auch als ihre Mitbewohnerin den Verdacht äußert, Ruka sei in Michiko verliebt, wehrt Ruka dies zunächst ab. Durch Rukas Bereitschaft, jederzeit für Michiko da zu sein und sich sogar in körperliche Gefahr zu bringen, wird die Tiefe ihrer Zuneigung auf einer emotionalen Ebene ausgedrückt. Zu einer Szene unkonsensualer körperlicher Intimität kommt es am Ende der ersten Folge, als Ruka in das Haus zurückkommt, in dem vorübergehend auch Michiko lebt, und die schlafende Freundin auf den Mund küsst. Diese Handlung bleibt von Michiko unbemerkt, wird in der Serie aber auch durch die Platzierung in den letzten Minuten der Folge als dramatischer Cliffhanger inszeniert, und Rukas Begehren wird so als ein wesentlicher Aspekt des weiteren Narrativs betont. In dieser Szene wird die bis dahin aufrecht erhaltene Grenze zwischen Freundschaft und Begehren von Ruka überschritten. Zwar wird eine romantische Beziehung der beiden Figuren als aussichtslos dargestellt; die Zuneigung für Michiko führt Ruka jedoch zu der Erkenntnis, dass sich ihr\_sein Begehren prinzipiell auf Frauen richtet. Nach einer kurzzeitigen Entfremdung der Figuren, die als Folge von Rukas Auseinandersetzung mit

ihren\_seinen Gefühlen für Michiko einerseits und der Frustration über deren Unmöglichkeit, sich aus der gewalttätigen Beziehung zu Sōsuke zu lösen andererseits dargestellt wird, kommt es zur Versöhnung der Figuren und zur Fortsetzung eines freundschaftlichen Verhältnisses.

### 11.6.2. Ambivalente Geschlechterinszenierung der Figur Ruka

Die Rolle von Ruka ist ein offensichtliches Beispiel für eine ambivalente Geschlechterinszenierung. Ruka trägt kurze Haare, stereotyp maskuline Kleidung, fährt Motocross und wehrt sich gegen jegliche Reduktion ihrer Person auf das ihr zugewiesene weibliche Geschlecht. Es wird in der ersten Folge gezeigt, wie Ruka sich über Möglichkeiten einer geschlechtsangleichenden Operation informiert, später wird dieses Thema jedoch nicht mehr aufgegriffen. Das Webzine *Tokyo Wrestling*, das auf queere und lesbische Nachrichten in Japan spezialisiert ist, bezeichnet die Figur – wahrscheinlich in dem Versuch eine genaue Kategorisierung zu vermeiden – als „Charakter, der einer sexuellen Minderheit angehört“ (*sekushuaru mainoritî no kyarakutâ*) und verweist darauf, dass die Figur unter lesbischen Zuschauerinnen ein ikonischer Bezugspunkt ist (*rezubian no awai demo tachimachi aikon-teki na sonzai ni*). Angesprochen darauf, dass die Figur als lesbisch lesbar ist, antwortete die Autorin Asano in einem Interview mit *Tokyo Wrestling*: „Darf sie denn nicht lesbisch sein?“ (Kaiser 2008). Um jedoch die Allgemeinheit besser ansprechen zu können, sei es notwendig gewesen, sich für eine Identitätskategorie zu entscheiden. Asano gab an, über Trans-Angelegenheiten recherchiert und Bücher gelesen zu haben; die Geschichte von Ruka entspringe jedoch zum Großteil ihrer eigenen Fantasie. Vor der Ausstrahlung habe sie sich mit Transmännern beraten über Stellen in der Serie, die diese als unrealistisch empfinden oder in denen Dinge nicht angemessen formuliert waren, und habe einzelne solcher Stellen korrigiert. Dass die Figur Ruka von den befragten FtM-Personen dennoch nicht als Transperson wahrgenommen wurde führt die Autorin darauf zurück, dass sie nur Gespräche geführt habe mit Transpersonen, die sich eindeutig einem Geschlecht zuordnen und aufgrund dieses Erlebens geschlechtsangleichende Operationen anstreben (Kaiser 2008). Sie verwendet zur Unterscheidung zwischen den Personengruppen die beiden klinischen Begriffe *seidō itsusei shōgai* (Geschlechtsidentitätsstörung) und *seibetsu iwa shōkōgun* (Geschlechtsdysphorie) und ordnet die Figur Ruka dem letzteren zu (ebd.). Die Entscheidung für einen Transcharakter anstelle einer lesbischen Figur begründet sie als strategische Entscheidung, da die Figur Ruka als eine von Sorgen

geplagte, unter diesen „leidende“ Figur entworfen war und die Autorin damit rechnete, Mitleid mit der Figur anregen zu können, wenn diese eine „Geschlechtszugehörigkeitsstörung“ hätte. Inspiriert sei diese Entscheidung unter anderem durch die Ausstrahlung einer Folge von *3nen Bgumi Kinpachi-sensei* gewesen. Hier spricht die Autorin offen an, was vielerorts Grundlage für die Kritik an Repräsentationen von Transpersonen ist – deren Verfangenheit in einer Opferrolle (siehe u.a. Yamamoto 2013). Auch die Inszenierung der Fluidität von Rukas Geschlechtsidentität wird von dem Narrativ des Leidens eingerahmt.

Von einer weiteren möglichen Lesart der Figur berichtet Sonja Dale. Ihr zufolge wurde Ruka durch Personen, die sich als *x-jendā* (X-geschlechtlich) identifizieren, auch als *x-jendā* wahrgenommen. Diese beschreiben laut Dale einen Einfluss der Figur auf ihr Selbstbild: „From my own research, I have also encountered individuals who choose to read Ruka as *x-jendā*, and as having had an influence” (Dale 2012:8).

Die verschiedenen Interpretationen der Geschlechtsidentität der Figur Ruka lassen keine Festlegung der Figur auf eine Identitätskategorie zu, positionieren sie jedoch außerhalb eines heteronormen Rahmens. Insofern muss auch Rukas Begehren als ein queeres Begehren gelesen werden. Für Mitsuhashi Junko ist es aber Rukas „Coming-out“ gegenüber ihrem Vater, an dem sich die Tendenz der Vermischung von Transidentität und gleichgeschlechtlichem Begehren besonders zeigt, und die laut Mitsuhashi einer Aberkennung von Rukas Transidentität gleichkommt (Mitsuhashi 2017). In der Szene, auf die Mitsuhashi Bezug nimmt, liegt Rukas „Geständnis“ nämlich nicht in einer Aussage über ihr Geschlecht, sondern darin, dass die Figur sich zu Frauen hingezogen fühlt.

Bei der Besetzung der Figuren in *Rasuto furenzu* ist zudem zu beachten, dass zwar die Figur Ruka nicht als Frau gedacht und inszeniert ist, die SchauspielerIn jedoch nicht unbedingt nur in ihrer Rolle, sondern als die diese Rolle performende weibliche Person wahrgenommen werden kann. Den Zuschauer\_innen der Serie wird es so ermöglicht, ähnlich wie bei Aufführungen der *Takarazuka Revue*, das dargestellte Begehrensverhältnis als ein von einer Frau zu einer anderen Frau Ausgedrücktes zu erleben. Die Entwicklung des Charakters von Ruka orientiert sich in erster Linie an ihrem Verhältnis zu Michiko, in zweiter Linie an ihrer Auseinandersetzung mit ihrer Geschlechtsidentität. Durch die Freundschaften zu den anderen Figuren kann jedoch eine Reduktion der Figur auf lediglich den queeren Aspekt ihrer Lebensrealität vermieden

werden. Einerseits wird die Unabhängigkeit der Figur auf diese Weise betont, und gleichzeitig wird sie nicht als isoliert vorgestellt.

### 11.7. *Toranjitto gâruzu*

*Toranjitto gâruzu* beschreibt die Entwicklung der Liebesbeziehung der Figuren Hayama Sayuri (Ito Sairi) und Shida Yui (Sakuma Yui). Die beiden jungen Frauen lernen einander kennen, als Sayuris verwitweter Vater Hayama Keiho (Mummy-D) verkündet, mit Yuis geschiedener Mutter Shida Madoka (Kirishima Reika) zusammenzuleben und diese heiraten zu wollen. Die Figuren begegnen einander in einem Verhältnis, das sie als Stiefgeschwister beschreibt. Jedoch entwickelt sich schnell eine romantische Zuneigung zwischen den beiden Figuren, die ein Liebesverhältnis zueinander eingehen. Konfrontiert mit den Vorwürfen ihrer Eltern, als dieses Verhältnis entdeckt wird, trennen sich die beiden voneinander, und Yui und ihre Mutter verlassen die Familie. Zuletzt überwinden die jeweiligen Elternteile jedoch ihre Vorurteile, und Yui und Sayuri versöhnen sich.

*Toranjitto gâruzu* ist die aktuellste Serie, die in der vorliegenden Arbeit behandelt wird, und eine der wenigen Serien, die um die Liebesbeziehung zwischen zwei Frauen zentriert ist. In allen anderen bisher vorgestellten Serien mit weiblichen Hauptfiguren waren die Liebesgeschichten in andere Narrative verwoben. Lediglich in *Sono toki hâto ha nusumareta* stand die romantische Beziehung der Figuren zueinander auf ähnliche Weise im Vordergrund. Weitere Parallelen zwischen *Toranjitto gâruzu* und *Sono toki hâto ha nusumareta* sind die Jugendlichkeit der Hauptfiguren sowie charakterliche Ähnlichkeiten zwischen Sayuri und Hiroko, die beide als unerfahren und unschuldig konstruiert werden, sowie zwischen den Figuren Yui und Saeki, die als selbstständig, kreativ und trotz ihres androgynen Auftretens als auffallend schön von anderen Serienfiguren beschrieben werden.

Der Handlungszeitraum in *Toranjitto gâruzu* beträgt wenige Wochen, innerhalb derer sich die Hauptfiguren mit ihrer Begehrensform und jeweiligen Zuneigung für die andere Person auseinandersetzen. Zur Nachvollziehbarkeit der Entwicklung der Liebesgeschichte trägt bei, dass Gefühle und Gedanken der Hauptfiguren in deren Gesprächen miteinander und mit anderen Figuren transparent gemacht werden. So erzählt Sayuri Yui von den Gedanken über das familiäre Verhältnis der beiden, das ihr Sorgen bereitet (Episode 5, 00:10:10-00:10:30). Sie drückt auch aus, nicht zu wissen, wie Sex zwischen Frauen funktioniert. Yui hingegen macht sich Sorgen darüber, die erste Person

zu sein, mit der Sayuri ein sexuelles Verhältnis hat (Episode 5, 00:11:10-00:11:35). Die emotionale Komponente im Narrativ sticht hervor, jedoch werden hauptsächlich die Emotionen der Hauptfiguren behandelt. Die Erlebnisse anderer Figuren bleiben Randnarrative, die an die Entwicklung der Beziehung zwischen den Hauptfiguren gekoppelt sind. Dazu zählt etwa die Entwicklung der Elternteile beider Figuren. Die Hindernisse, die einer romantischen Beziehung von Sayuri und Yui im Weg stehen, sind zum einen die Zweifel Sayuris, die sich zunächst im Unklaren über ihre Gefühle für Yui zeigt, aber auch einen Prozess der Auseinandersetzung mit ihrer sexuellen Orientierung durchmacht. Obwohl Yui über ein vorheriges Liebesverhältnis zu einem Mann als bisexuelle Figur vorgestellt wird, ist sie sich der Art ihrer Zuneigung für Sayuri, nämlich der Tatsache, dass sie diese auf eine romantische und auch sexuelle Weise begehrt, sehr schnell bewusst. Sayuri hingegen hat zwar ein kurzzeitiges Verhältnis mit einem Mitschüler, das als romantische Beziehung angelegt scheint; sie bleibt in diesem Verhältnis jedoch reserviert und lehnt auch körperliche Nähe ab, während sie diese in ihrem Verhältnis zu Yui aktiv sucht. Das größte Hindernis für die Beziehung bleibt das familiäre Verhältnis, in dem die Figuren aufgrund der Heirat ihrer jeweiligen Elternteile sind. Die zunehmende Intimität der Figuren zueinander wird von außen als die Entwicklung geschwisterlicher Gefühle interpretiert und bietet den Frauen Schutz davor, als lesbisches Liebespaar erkannt zu werden. Die Frage nach dem Wunsch der Sichtbarkeit ihrer Beziehung wird jedoch auch zum Streitpunkt zwischen Yui und Sayuri. In der vorletzten Folge wird dies durch eine Szene versinnbildlicht, in der Sayuri sich weigert, in der Öffentlichkeit Yuis Hand zu halten. Als das Paar in der anschließenden und letzten Folge nach kurzer Trennung wieder zueinander findet, wird gezeigt, wie Sayuri ihre Unsicherheit über die Möglichkeit, als lesbisches Paar erkannt zu werden, abgelegt hat, indem sie von sich aus Yuis Hand hält.

Der Auslöser für die vorübergehende Trennung der beiden wird als Konflikt mit ihren Elternteilen dargestellt. Dabei bleibt die Begründung der Eltern, aus welchem Grund sie die Beziehung (zunächst) ablehnen, ambivalent. Die möglichen Gründe – die Gleichgeschlechtlichkeit des Paares oder ihr familiäres Verhältnis – können beide als Tabubruch interpretiert werden. Dies wird von Yui auch direkt angesprochen, die fragt, ob die Eltern die Beziehung ablehnt, weil die beiden „Mädchen sind“ oder weil sie „Schwestern sind“ (Episode 7, 00:01:59-00:01:53). Sie erhält jedoch keine Antwort auf ihre Frage. Erst nach der Versöhnung der jungen Frauen mit ihren jeweiligen Elternteilen

und nachdem sie von diesen die Bestätigung erhalten haben, dass ihre Beziehung zueinander akzeptiert würde, kommt es zur Versöhnung.

Neben der Konzentration auf die emotionale Entwicklung der Figuren ist auch die visuelle Konzentration auf intime Szenen zwischen den weiblichen Figuren in der Serie auffällig. Bereits vor Erscheinen der Serie kritisierte eine Aktivistin des *Nijiro*-Netzwerkes, Muraki Maki, gegenüber der Zeitung *Japan Times* die Ankündigung der Serie: „Having two girls lying naked on a white sheet and using words like ‘forbidden’ is a little out of date, I think“ (Muraki Maki zitiert in McKirdy 2015). Neben der von Muraki erwähnten Szene im Bett kommen in der Serie auch Szenen vor, die die Figuren beim gemeinsamen Bad zeigen. Dass sich ihre Beziehung nicht auf eine romantische Ebene beschränkt, sondern eine sexuelle Beziehung ist, wird in der Serie also deutlich akzentuiert. Dabei war den Schauspielerinnen bewusst, dass die Darstellung körperlicher Intimität zwischen Frauen ein immer noch bestehendes Tabu bricht. In einem Interview mit dem Online-Magazin *Modellpress* gaben beide Schauspielerinnen an, bei dem Drehen von unter anderem den wiederholten Kusszenen besonders vorsichtig gewesen zu sein. Itô Sairo sagte in diesem Interview auch, sie sei sich möglicher unangenehmer Reaktionen durch Zuschauer\_innen bewusst gewesen und habe sich bemüht, in der Kusszene die sich verändernden Gefühle ihrer Figur zu übertragen (Modellpress 2015). Im Sprechen über Sex und in der expliziten Darstellung von Sexualität zeigt sich auch ein Unterschied der Fernsehserie zu den im Yuri-Genre üblichen Beschreibungen gleichgeschlechtlicher Beziehungen zwischen Frauen.

## 11.8. Zwischenbilanz: Geschlechterinszenierungen weiblich lesbare Figuren in japanischen Fernsehserien

In diesem Kapitel sollen Repräsentationsmuster in den Darstellungen der als weiblich lesbaren queer begehrenden Figuren herausgearbeitet werden. Es sollen zum einen die Geschlechterinszenierungen der Figuren genauer untersucht, und zum anderen nach Aspekten der Darstellung lesbischen Begehrens, die mit den Geschlechterinszenierungen eng verknüpft sind gefragt werden. Die Religions- und Geschlechterwissenschaftlerin Horie Yuri spricht in ihrer Monographie *Rezubian aidentitīzu* (Lesbische Identitäten, 2015) über zwei wiederkehrende Formen der Darstellung von „Lesben“ in der japanischen Öffentlichkeit, die sich jeweils auf unterschiedliche Art negativ auf Frauen begehrende Frauen auswirken: Die erste von Horie genannte Darstellungsart ist die der „Vermännlichung“ Frauen begehrender Frauen; die zweite ist die Beliebtheit eines

lesbischen Motivs in der Pornographie. Dabei handelt es sich um stereotype Bilder, mit denen der Begriff „Lesbe“ besetzt ist (Horie 2006: 81). Bei der Analyse der Geschlechterinszenierungen soll nun zunächst geprüft werden, ob der erste von Horie genannte Aspekt in den vorgestellten Serien zur Anwendung kommt. Wie bereits unter 5.1. erläutert, gibt es in dem Yuri-Genre auch Vorlagen für intime Beziehungen zwischen Frauenfiguren, die sich, ganz im Unterschied zu pornographischem Material, durch den teilweisen Verzicht auf die Darstellung von Sexualität auszeichnen. Auch mögliche Bezüge zu Darstellungsweisen in diesem Genre sollen hinterfragt werden.

Im elften Kapitel dieser Arbeit wurden sieben Serien vorgestellt, in denen Formen des Begehrens thematisiert wurden, die sich „auch“ als lesbisches Begehren lesen lassen. Die Betonung auf „auch“ ergibt sich daraus, dass in zwei der Serien die Hauptfigur auf eine Weise inszeniert ist, dass ihre jeweilige Geschlechtsidentität ambivalent bleibt. Es ließe sich nun Horie Yuri folgend argumentieren, dass bei den Figuren Ruka in *Rasuto furenzu* und Natsumi in *29-sai no yūtsu paradaisu sâtî* der Darstellungstypus der Vermännlichung lesbisch begehrender Frauen zu tragen kommt. Diese Vermännlichung bleibt in den genannten Beispielen nicht nur auf der Ebene der Geschlechterinszenierung, sondern beinhaltet ein Infragestellen der Geschlechtsidentität und rückt die Figuren damit in die Nähe von FtM-Trans-Figuren. Wie bereits unter 5.2. aufgezeigt, sind Cross-Dressing und Travestie, also spezifische Formen eines spielerischen oder gespielten Umgangs mit Geschlecht, feste Bestandteile japanischer Entertainmentprogramme. Zusätzlich findet seit den späten 1990er Jahren vereinzelt auch in japanischen Fernsehserien, Talkshows oder Dokumentationen eine Thematisierung von Transgeschlechtlichkeit statt. In diesen unterschiedlichen Programmformen besteht je nach Programmart eine unterschiedlich starke Präsenz von Personen abhängig von deren bei der Geburt zugewiesenem Geschlecht<sup>32</sup>. In diesem Zusammenhang sieht die Japanologin Sonja Dale ein Beispiel in der Figur Ruka für die entgegengesetzt starke Präsenz von Transweiblichkeiten in Comedyshows gegenüber Transmännlichkeiten in Fernsehserien:

„[B]e it intentional or not, there is a notable association of drama with FtM, and variety/comedy with MtF. This also has potential significance for the influence that these media productions have had on the framing of gender identities and sexuality, differing depending on one's sex assigned at birth (male/female).“ (Dale 2012:8)

---

<sup>32</sup> Dass der Unterschied an der bei Geburt zugewiesenen Geschlechtsidentität und nicht der aktuellen orientiert scheint, zeigt sich etwa im Entertainmentbereich, in dem Transfrauen neben Cross-dressenden Männern auftreten.

Als ein Gegenbeispiel für diese Annahme könnte jedoch die Serie *Watashi ga watashi de aru tame ni* (Damit ich ein kann, NTV 2006) herangezogen werden, die den Transitioning-Prozess der jungen Transfrau Asahina Hikaru (Aizawa Sakira) aus einer Retrospektive nacherzählt. Die Inszenierung nicht nur von Ruka, sondern auch, wenngleich weniger eindeutig, von Natsumi, können als Inszenierungen von Figuren, denen bei der Geburt das weibliche Geschlecht zugewiesen wurde, interpretiert werden, die Dales Annahme bestätigen. In den Serien wird aber zugleich neben der Geschlechtsidentität der beiden Figuren ihr Begehren für Frauen als ein Identitätsmerkmal hervorgehoben. Wie bereits aufgezeigt wurde, haben diese Darstellungen einerseits das Potential, die Fluidität von Geschlechter- und Begehrenskategorien sichtbar zu machen. Sie sind aber auch kritisch zu betrachten, da sich in ihnen eine Vermischung der Behandlung von Transidentität und gleichgeschlechtlichem Begehren abzeichnet, durch welche die Identitäten von Transfiguren über ein vermeintlich natürliches heterosexuelles Begehren gekennzeichnet werden oder lesbisches Begehren mit einer vermeintlich natürlichen maskulinen Geschlechterinszenierung einhergeht.

Von den Figuren in den Serien *29-sai no yūtsu paradaisu sātī* und *Rasuto furenzu* abgesehen werden alle übrigen gleichgeschlechtlich begehrenden Frauenfiguren in ihrem jeweiligen Kleidungsstil, Sprechverhalten und in ihren sozialen Rollen als geschlechterkonform auftretend inszeniert. Der Topos der Vermännlichung kann also, selbst wenn er in die zwei genannten Serien zur Anwendung kommt, nicht als durchgängiges Muster in den Fernsehserien ausgemacht werden. Häufig werden die weiblich lesbaren Figuren zudem von männlichen Figuren als schön oder begehrenswert beschrieben.

In einigen der Serien kommt als ein weiteres Repräsentationsmuster die Ablehnung männlicher Figuren vor, die teilweise auch als Erklärungsgrund für das lesbische Begehren herangezogen wird. Die Idee, dass eine Zuwendung von Frauen zu Frauen auf sexueller Ebene auf einer Abwendung von Männern beziehungsweise Männlichkeit basiert und im Extremfall in der Beschränkung auf romantische bzw. sexuelle Gefühle ausschließlich Frauen gegenüber kumuliert, ist weder spezifisch für Japan noch neu. In Japan wurde bereits die Frauenrechtlerin Hiratsuka Raichō (1886–1971) von Kritikern als Männer hassende Lesbe und frustrierte „alte Jungfer“ bezeichnet

(Rose 1992:147, zitiert in Chalmers Jahr: 20)<sup>33</sup>. Dabei wird die Auflehnung gegen traditionalistische Geschlechterrollen mit einer nicht-heteronormen Begehrensform in Verbindung gebracht. Eine solche Wahrnehmung von lesbischem Begehren als Resultat eines Konfliktes mit Männern rückt letztere paradoxerweise auch in den Mittelpunkt einer Beziehungs- und Begehrensstruktur, die eigentlich gänzlich ohne Männer auskommen kann. Dies kann als Verweis auf die Prävalenz androzentristischer Sichtweisen auf Sexualität gewertet werden. Der unter 10.4.1. beschriebene Dialog in *29-sai no yūitsu paradaisu sâtî* und die Figur der Nono in *Rabu konpurekkusu* sind Beispiele für eine solche Sichtweise. Eine weitere Figur, in der die Ablehnung von Männern mit lesbischem Begehren zusammenfallen, ist die Schulsprecherin Natsume Shingyôji in *Gakkō ja oshierarenai*. In ihrer Rolle als Schulsprecherin wehrt sich die Figur gegen die Aufnahme von Jungen an der Schule, die vormals eine Mädchenschule gewesen war, und betont immer wieder, dass sie Jungen nicht mag und als minderwertig gegenüber Mädchen empfindet. Als ihr Kenjô Hitomi mitteilt, dass sie sich in einen Jungen verliebt habe, reagiert sie darauf mit Unverständnis und betont, keine körperliche Nähe mit Jungen ertragen zu können. Mit Mizumori Shiori gibt es in *Gisô no fūfu* eine weibliche Nebenfigur, die als lesbisch identifiziert wird und deren Begehren für Frauen ebenfalls mit einer Ablehnung von Männern begründet wird. Shiori wird als eine alleinerziehende Mutter vorgestellt, die von ihrem gewalttätigen Ex-Ehemann geschieden lebt. Das Trauma ihrer Erlebnisse in der Ehe wird als Erklärung für ihre lesbische Identität angeführt. Diese Erklärung beinhaltet den Nachhall einer pathologisierenden Sichtweise auf nicht-normative sexuelle Orientierungen.

Zuletzt soll nun auf eine weitere Auffälligkeit in mehreren der behandelten Serien verwiesen werden, die bei den Vorstellungen der einzelnen Serien zum Teil bereits herausgearbeitet wurde: Die Häufigkeit von Darstellungen von Figuren in einem freundschaftlichen Verhältnis, innerhalb dessen eine Figur romantische oder sexuelle Gefühle für eine zweite Figur hat. Diesen Darstellungen ist auch ein Fokus auf die Gefühle der Figuren, in der Regel besonders auf die der unglücklich verliebten Figur,

---

<sup>33</sup> Auch im Bezug auf Feminist\_innen hat dieses Vorurteil noch immer Bestand, wie Laura Dales beschreibt: „Aside from its implications of remote academia, the often negative image associated with the word “feminist” in Japan reflects the currency of negative interpretations of feminist objectives. Stereotypes of feminists as “man-hating,” “aggressive,” or “biased” are frequently held up by women as grounds for distancing themselves from feminism, and by men as grounds for disparaging feminist views and theories“(Dales, 2005:185).

gemein. Nun ließe sich in dieser Betonung von Emotionen eine Ähnlichkeit zu Charakteristika des Yuri-Genres, wie unter 5.1 beschrieben, feststellen. Allerdings gibt es im hier zusammengestellten Korpus nur zwei Serien, in denen Figuren zumindest teilweise noch zur Schule gehen und sich somit in einem für Yuri üblichen Altersdurchschnitt und Setting bewegen. Allein aufgrund dieser Gemeinsamkeiten ist es zwar möglich, dass die Serien Codes ansprechen, mit denen Fans des Yuri-Genres vertraut sind; die Serien können dem Genre jedoch nicht eindeutig zugeordnet werden. Im Umkehrschluss kann an dieser Stelle festgehalten werden, dass sich die Fernsehserien insgesamt relativ eindeutig von dem Yuri-Genre unterscheiden und andere Facetten der Repräsentation gleichgeschlechtlichen Begehrens Raum haben.

## **12. Sichtbarkeit und Repräsentationsmuster von queerem Begehren in japanischen Fernsehserien**

Im folgenden Abschnitt sollen nun weitere Repräsentationsmuster, die sich in der Analyse des Gesamtkorpus der Serien gezeigt haben, vorgestellt werden. Zurückkommend auf die Frage der Sichtbarkeit von queeren Figuren (o.ä.) soll nun zunächst festgestellt werden, welche queeren Begehrensformen und Lebensentwürfe und welche Aspekte der Verhandlung von Queerness in Japan in den Serien sichtbar gemacht werden und welche unsichtbar bleiben. Außerdem sollen thematische und kontextuelle Zusammenhänge mit Queerness analysiert werden.

### **12.1. Positionierung der Figuren und Setting der Serien**

In Bezug auf die Sichtbarkeit von queerem Begehren in japanischen Fernsehserien über einen Verlauf von 25 Jahren lässt sich zunächst feststellen, dass es keine eindeutig feststellbare Zunahme an Serien mit queeren Hauptfiguren oder Serien, die um queere Liebesbeziehungen zentriert sind, gegeben hat. In Anbetracht der Vielfalt japanischer Fernsehserien ist die Anzahl von Serien mit queeren Haupt- oder Nebenfiguren immer noch als gering zu betrachten. Eine Auffälligkeit im ausgewählten Serienkorpus ist außerdem der Umstand, dass zwei der analysierten Serien, nämlich *Sono toki hâto ha nusumareta* und *Asunaro hakusho* von Kitagawa Erika und drei weitere Serien, nämlich *Gakko ja oshierarenai*, *Dare yori mo mama o aisu* und *Gisô no fûfu* von Yukawa Kazuhiko produziert wurden. Es kann also davon ausgegangen werden, dass die Inklusion von LSBTIQ\*-Figuren und die Thematisierung von gleichgeschlechtlichem Begehren

stark von den an der Produktion beteiligten Personen abhängt. Im Falle von Yukawa Kazuhiko ist bekannt, dass die Behandlung von gleichgeschlechtlichem Begehren dem Produzenten ein Anliegen ist (vgl. Nijjiro 2017). Entsprechend kann auf dieser medialen Ebene auch keine Normalisierung der Darstellung von gleichgeschlechtlich begehrenden Personen im gewählten Zeitraum abgelesen oder gar ein Zuwachs an Toleranz oder Akzeptanz für LGBTIAQ-Anliegen auf gesellschaftlicher Ebene, der sich medial widerspiegelt, vermutet werden.

Eine auffällige Parallele zwischen den analysierten Serien, die sich nicht auf die Inhaltsebene bezieht, ist, dass die meisten der Serien auf Drehbüchern männlicher Autoren basieren und von Männern produziert wurden, aber an ein weibliches Zielpublikum gerichtet zu sein scheinen. Sowohl in Serien mit männlich lesbaren queeren Figuren wie *Asunaro hakusho*, *Rabu kore Tōkyō*, *BOSS*, *Nodame Cantabile* und *Gisō no fūfu* als auch in fast allen Serien, in denen weiblich lesbaren queere Figuren vorkommen, ist die Hauptrolle oder eine von zwei Hauptrollen mit einer heterosexuell inszenierte weibliche Figur besetzt. Dieser Aspekt ist auch insofern relevant, als dass Studien eine höhere Akzeptanz von Homosexualität in Japan unter Frauen gefunden haben als unter Männern (siehe z.B. PEW 2013).

Das Setting der Serien ist in den meisten Fällen eine Großstadt, in der Regel Tōkyō. Gezeigt wird das Großstadtleben von jungen Menschen. Auf der Repräsentationsebene muss festgestellt werden, dass dadurch die Situation queer begehrender Personen in ländlichen Regionen ausgespart wird, allerdings ist der Trend der Konzentration auf die Großstadt ein allgemeiner und nicht spezifisch für Serien mit gleichgeschlechtlich begehrenden Figuren<sup>34</sup>.

Drei der analysierten Serien spielen sich zumindest teilweise in einem schulischen Setting ab. Auch die Konzentration auf junge oder jugendliche Figuren ist zwar nicht ungewöhnlich im Kontext japanischer Serienproduktion, Rollenbilder für ältere queer begehrende Personen fehlen so jedoch. Eine Ausnahme bildet *Gisō no fūfu* mit Hauptfiguren im Alter von Anfang bis Mitte 40. Andere queer begehrenden Figuren, die älter als 30 Jahre alt sind, kommen als Nebenfiguren in *Akuma no kisu* und *Dōsōkai* vor, werden in diesen Serien aber auf negative Weise dargestellt und stehen in hierarchischen Verhältnissen zu den von ihnen beehrten, jüngeren Figuren.

---

<sup>34</sup> *Dare yori mo mama o aisu* ist hier wieder als eine herausstechende Ausnahme zu nennen, da die Figuren Akira und Pinko sich zwar in der Stadt begegnen, jedoch gegen Ende der Serie gemeinsam aufs Land ziehen.

Alle Haupt- und Nebenfiguren werden als japanische Bürger\_innen vorgestellt, weder Figuren mit einer Migrationsgeschichte noch solche, die Minderheiten wie beispielsweise den sog. *zainichi*<sup>35</sup> zugerechnet werden könnten, finden in den Narrativen Erwähnung. Diese Beschränkung der Repräsentationen ist bedauerlich, insbesondere auch unter dem Gesichtspunkt, dass innerhalb schwuler, lesbischer oder queerer Gruppen und Zusammenhänge in Japan oft die Anliegen von Migrant\_innen und Minderheitengruppen ausgeblendet werden (siehe u.a. Iino 2006, Baudinette 2016). Verweise auf nicht-japanische Orte finden sich in *Sono toki hâto ha nusumareta*, in dem die Figur nach Italien umzieht, und in *29-sai no yūutsu paradaisu sâtî*, wo ein Umzug der Figur Natsumi in die USA angedeutet wird. Der Bezug auf die USA in *29-sai no yūutsu paradaisu sâtî* beinhaltet den Verweis auf eine scheinbar liberalere Umgebung für gleichgeschlechtlich begehrende Personen und sexuelle Minderheiten.

Die erwachsenen dargestellten Figuren arbeiten in unterschiedlichen Berufen. Auf die Häufigkeit stereotyp weiblich konnotierter Berufe bei schwulen Figuren wurde bereits unter 10.10. verwiesen, Parallelen unter den weiblich lesbaren Figuren ließen sich nicht ausmachen. Nur vereinzelt wird auf den Bildungshintergrund der Figuren eingegangen, auch die finanziellen Verhältnisse der Figuren werden in der Regel nicht explizit zum Thema gemacht. Ausnahmen sind hier die Figur Jun'ichirô in *Asunaro hakusho*, dessen wohlhabende Eltern Erwähnung finden, und Natsumi in *29-sai no yūutsu paradaisu sâtî*, die von ihren Eltern unter der Bedingung, den Kontakt mit diesen abubrechen, eine Wohnung geschenkt bekommen hat. Der Geschlechterforscher Ishida Hitoshi nennt die ungleiche Verteilung finanzieller Ressourcen zwischen Männern und Frauen in Japan als einen wesentlichen Grund für unterschiedliche Alltagserfahrungen, aber auch Organisationsmöglichkeiten von lesbischen und bisexuellen Frauen im Gegensatz zu schwulen und bisexuellen Männern (Ishida 2015:178). Diese Unterschiede der Lebensrealitäten von gleichgeschlechtlich begehrenden Personen abhängig vom Faktor Geschlecht bleiben in den Serien ausgeblendet.

---

<sup>35</sup> *Zainichi* oder *zainichi chōsen kankokujin* ist eine Bezeichnung für eine in Japan lebende koreanische bzw. koreanisch-japanische Minderheitengruppe.

## 12.2. Entwicklungen in den Darstellungen queeren Begehrens im Untersuchungszeitraum

Die Behandlung von gleichgeschlechtlichem Begehren als Tabu und Tabubruch ist eine Darstellungsform, die sich besonders stark in den Serien der frühen 1990er Jahre feststellen lässt. Das Brechen eines Tabus wird hier nicht als subversiv oder progressiv dargestellt, sondern in der Regel sanktioniert. Auch eine Nähe von Homosexualität zu Gewalt wird in mehreren Serien impliziert. Dies wird einerseits durch ungewollte Annäherungsversuche queer begehrender Figuren an heterosexuell inszenierte Figuren, andererseits im Verweis auf ein gewalttätiges Milieu ausgedrückt. In *Dōsōkai* steigert sich die Darstellung teilweise ästhetisierter Gewalt bis hin zur Ermordung einer der Nebenfiguren. An dieser Stelle soll auch auf eine Häufung von Darstellungen männlicher queerer Figuren, die im Verlauf eines Seriennarrativs sterben, verwiesen werden: Neben dem erwähnten Fall in *Dōsōkai* stirbt etwa auch auf die Figur Jun'ichirō in *Asunao hakusho* verführt. In *Kasa o motanai aritachi ha* wird ebenfalls der Tod einer schwulen Figur thematisiert. Es kommen also in einem relativ kleinen Sample von 18 Serien drei Serien vor, in denen eine queere Person eines nicht natürlichen Todes stirbt, während gleichzeitig keine einzige heterosexuell dargestellte Haupt- oder Nebenfigur stirbt<sup>36</sup>. Aus der Forschung zu US-amerikanischen Serien ist die Figur des queeren (und/oder einer anderen Minderheit zugeordneten Figur), die als „Opfer“ eingesetzt wird, als Topos bekannt<sup>37</sup>. Das vorliegende Seriensample ist allerdings zu klein, um feststellen zu können, ob dieser Topos auch in japanischen Serien auszumachen ist.

Gewalt in der Form unkonsensualen Intimität zwischen Frauen wird unter anderem in den ebenfalls in den 1990er Jahren erschienenen Serien *Hitorigurashi* und *Akuma no kisu* angedeutet. Die genannten Serien nutzen die gedankliche Verbindung von Homosexualität mit Illegitimität und Tabu<sup>38</sup>. Auffallend ist dieses Motiv in Hinblick auf Parallelen der Beschreibung von „Lesben“ in Magazinen und in graphischer Literatur, in

---

<sup>36</sup> Als Ausnahme könnte hier lediglich die Kriminalserie *BOSS* angeführt werden, in welcher Mordfälle behandelt werden; allerdings sind diese im Genre der Kriminalserie vorgesehen, und es sterben in *BOSS* weder queere noch nicht-queere regelmäßig auftretende Figuren.

<sup>37</sup> Die US-basierte Web-Seite *LGBT Fans deserve better* beschreibt den Topos der sterbenden LGBT-Figuren und setzt sich für eine Abschaffung desselben ein: <https://lgbtfansdeservebetter.com/bury-your-gays/> (aufgerufen am 17.03.2018).

<sup>38</sup> Neben den erwähnten Serien ist die Serie *Kōkōkyōshi* (Oberschullehrer, TBS 1993), ein Remake einer gleichnamigen Serie von 1974 (erneut wiederaufgenommen 2003), ein weiteres Beispiel für eine thematische Verknüpfung von Tabuisierung, Homosexualität und Gewalt. Die Serie beinhaltet Szenen, in denen gleichgeschlechtliches Begehren behandelt wird, neben den Themen Vergewaltigung, Stalking und der illegitimen Beziehung eines Lehrers zu einer Schülerin, welche das Hauptmotiv der Serie ausmachen.

denen die Figur einer „sadistischen Lesbe“ wiederholt als Motiv verwendet wurde (Ishida/McLelland 2005:40)<sup>39</sup>. Ein solches Motiv erkannte auch Sugiura Ikuko, die die Verhandlungen des Begriffes *rezubian* in Mainstream-Magazinen ab den 1960er Jahren untersuchte. Sie fand in diesen Magazinen eine häufige Darstellung von „Lesben“ als Frauen, die darauf versessen sind, mit anderen Frauen sexuelle Beziehungen zu suchen, und beschreibt diese Darstellungsform als „Carnal Lesbian Motif“ (Sugiura 2007:131). Nach Sugiura war dieses Motiv zentral in der Behandlung lesbischen Begehrens und ist bis in die Gegenwart hinein anzutreffen (ebd.).

Was die Verknüpfung von Gewalt und Homosexualität im Narrativ der einzelnen Serie angeht, scheint diese Darstellungsstrategie im Laufe der Zeit an Bedeutung verloren zu haben. Auch dramatische Inszenierungen der „Entdeckung“ von Homosexualität durch dritte Figuren oder thematische Verknüpfungen des Themas Homosexualität mit anderen tabuisierten Themen wie beispielsweise Sexarbeit lassen sich in späteren Serien kaum mehr finden. Im Vergleich der Reaktionen nicht-queerer Figuren in Coming-out-Situationen queerer Figuren in Serien der 1990er Jahre und den Folgedekaden lässt sich eine Entdramatisierung feststellen bis hin zu dem Punkt, dass eine thematische Verknüpfung von Homosexualität mit einem weiteren Tabuthema nötig wird, um ersteres überhaupt noch als außergewöhnlich zu markieren, wie im Falle von *Toranjitto gâruzu*.

### 12.3. Politische Aspekte von Queerness

Die analysierten Serien behandeln gleichgeschlechtliches und queeres Begehren jeweils nur auf einer persönlichen Ebene, als eine private Angelegenheit, die die Figuren mit sich selbst, möglichen Partner\_innen oder in einem engen sozialen Umfeld verhandeln. Politische Aspekte queerer Identität, die Frage nach rechtlicher Anerkennung oder rechtlichem Schutz werden so gut wie nie gestellt. Dem gegenüber stehen gesellschaftliche Entwicklungen in Japan, wie der Paradigmenwechsel hin zur Forderung nach Anerkennung als sexuelle Minderheit als *tōjisha* (siehe 2.1.) seit den 1990er Jahren, dem eine verstärkte Zusammenarbeit verschiedener Minderheitengruppen in

---

<sup>39</sup> Ishida und McLelland betonen, dass ein großer Teil der graphischen Literatur über lesbisches Begehren aus einer „maskulinistischen“ (Ishida/McLelland 2005:40) Perspektive heraus produziert wurde: „Despite the fact that there were fewer articles discussing female same-sex sexuality, ‘Lesbos love’ was a subgenre of considerable extent, created by writers using both male and female pen names, although it needs to be stressed that the framework within which women’s same-sex love was discussed was unrelentingly ‘masculinist,’ that is, dependent upon categories derived from male same-sex paradigms” (ebd.).

Organisationen wie *OCCUR*<sup>40</sup>, *Nijiuro* oder *Rebit* folgte. Das gemeinsame Auftreten in Regenbogenparaden (siehe u.a. Welker 2004:136) und die Häufigkeit der Bezeichnungen *sekumai* (eine Abkürzung von *sekushuaru mainoritî*, abgeleitet vom Englischen: *sexual minority*), die in sozialen Medien und im Internet Verwendung findet, sowie der Bezeichnung LGBT, die in Fernsehen, Print- und digitalen Medien, aber auch bei Filmfestivals in den 2000er Jahren zugenommen hat (Maree 2015:231,236), verweisen auf eine Tendenz, verschiedene Gruppen sexueller Minderheiten zusammenzubringen und gleichgeschlechtliches Begehren verschiedener Geschlechter als ein gemeinsames Merkmal unterschiedlicher Personengruppen in Bemühungen um Sichtbarkeit zu betonen.<sup>41</sup> In den analysierten Serien wird auf diese Entwicklungen jedoch kein Bezug genommen. Bemerkenswert ist stattdessen, dass weiblich lesbare und männlich lesbare gleichgeschlechtlich begehrende Figuren, selbst wenn sie in einer Serie vorkamen (wie etwa in *Gakko ja oshierarenai* oder *Gisô no fûfu*), wenig bis kaum miteinander agierten.

Neuerungen im Zugang zu gesetzlicher Gleichberechtigung wie die partielle Öffnung für gleichgeschlechtliche Partner\_innenschaften in einigen japanischen Städten oder Stadtbezirken werden derzeit innerhalb queerer Communities kontrovers diskutiert (siehe dazu u.a. Taniguchi 2015, Tamagawa 2016). Diese Neuerungen, aber auch die diesen vorangehende nicht-offizielle Hochzeit der ehemaligen Takarazienne<sup>42</sup> Higashi Koyuki und ihrer Partnerin Masuhara Hiroko in Disneyland erregten mediales Aufsehen in japanischen und internationalen Medien. Unter dem Aspekt der in den letzten Jahren erstarkenden Forderung nach einer Eheöffnung für gleichgeschlechtliche Paare und den tatsächlich bereits erlangten Fortschritten auf städtepolitischer Ebene muss noch einmal auf die Serie *Dare yori mo mama o aisuru* verwiesen werden. Diese endet mit einer Hochzeitszeremonie der Figuren Akira und Pinko und enthält außerdem Szenen, in denen Pinko bei Betrachten eines Brautkleides eine Sehnsucht nach der Möglichkeit zu heiraten ausdrückt. Die Hochzeitszeremonie wird im familiären Kreis abgehalten und enthält keine religiöse Komponente. Sie legitimiert die Beziehung zwischen Akira und Pinko, indem diese sich symbolisch in die Tradition der Ehe einpassen lässt. Das entstandene

---

<sup>40</sup> OCCUR ist eine Abkürzung für *Ugoku gei to rezubian no kai* (Gruppe von sich bewegenden Schwulen und Lesben), die Gruppe hatte jedoch in ihrer Anfangszeit kaum weibliche Mitglieder.

<sup>41</sup> Die Verwendung des Akronyms ist jedoch nicht unumstritten. Als Gründe für die Ablehnung der Bezeichnung nennt Makimura Asako ein Verständnis von sexuellen Minderheiten, welches exklusiv nur die vier in dem Akronym angesprochenen Gruppen beinhaltet und eine Unterscheidung zwischen den Kategorien LGBT und Nicht-LGBT (Makimura 2015:73). Als Folge dessen würden Personen ausgeschlossen und übersehen werden. Ein weiterer Begriff, der sich häufig in japanischer Literatur über sexuelle und Gender-Minderheiten findet, ist *tayôsei* (Vielfalt, Diversität) von u.a. Sexualität (*sekushuaritî no tayôsei*) oder Geschlecht (*sei no tayôsei*).

<sup>42</sup> Mitglied der bereits erwähnten Theatertanzgruppe *Takarazuka*.

Bild nimmt die rechtlichen Veränderungen einerseits vorweg und bestärkt zugleich den Eindruck, dass diese nur einen Teil der Signifikanz des Ehekonzeptes hergeben, dass die familiäre Anerkennung mehr wiegt und der rechtlichen vorausgehen kann.

## 12.4. Liebesverhältnisse und unerwiderte Liebe

Das Thema der einseitigen Zuneigung und unerwiderten Liebe hat sich als ein wiederkehrendes Motiv herausgestellt, das unter anderem in *Hitorigurashi*, *Akuma no kisu*, *Asunaro hakusho*, *Rasuto furenzu* und *Gakko ja oshierarenai* behandelt wird. In diesen Serien begleitet die einseitige Zuneigung zu einer anderen Figur die queeren Hauptfiguren über den Serienverlauf hinweg. In *Sono toki hâto ha nusumareta*, *Dôsôkai*, *29-sai no yûutsu paradaisu sâtî*, *Rabu konpurekkusu* und *Gisô no fûfu* wird es den gleichgeschlechtlich begehrenden Figuren zumindest über einen Teilzeitraum des Narrativs möglich, eine romantische Beziehung mit einer anderen Figur zu führen. Allerdings enden diese Beziehungen jeweils vor Ende des Seriennarrativs wieder. Eine Ausnahme in diesem Darstellungsmuster, die Darstellung von Beziehungen mit einem „glücklichen“ Ausgang, bei denen eine gegenseitige Zuneigung die Grundlage der Beziehung bildet und Hindernisse, die der Beziehung im Weg standen, überwunden werden, bieten *Dare yori mo mama o aisu* und *Toranjitto gâruzu*. Es ergibt sich also eine Diskrepanz zwischen dem Vorkommen von Queerness bzw. queeren Figuren in japanischen Fernsehserien einerseits und der scheinbaren Unmöglichkeit, das (Aus-)Leben von homosexuellem Begehren in einer romantischen und/oder sexuellen Beziehung in diesem Medium zu zeigen. In den Serien *BOSS* und *Kasa o motanai aritachi ha* hingegen wird nicht explizit oder über einen längeren Zeitraum auf das Begehren queerer Figuren für eine bestimmte andere Figur eingegangen.

Die Seltenheit der Darstellung glücklicher romantischer Beziehungen muss jedoch im Kontext der Beliebtheit des Themas unglücklicher Liebesbeziehungen und einseitigen Begehrens in japanischen Fernsehserien ganz allgemein, unabhängig von der sexuellen Identität von Figuren, gesehen werden. Der Produzent Ôta Tōru sieht unerwiderte Liebe als ein Hauptmotiv der *post torendy dorama*, die sich zunehmend an einem weiblichen Zielpublikum orientieren:

„In terms of narrative, what mostly appeals to the young female audience in general is unrequited love. Of course, I am talking about women's unrequited love. It is absolutely ineffective the other way around because men's unrequited love is nothing spectacular or appealing.” (Ôta 2004:73)

Tōrus subjektive Analyse, basierend auf seiner Erfahrung als Produzent, sieht im Konzept der unerwiderten Liebe ein Erfolgsrezept für Fernsehserien; Zuschauerinnen würden eher

Nähe zu einer frustrierten Serienfigur empfinden, wenn deren Liebesgeschichte unglücklich endet (Ōta 2004:75). In Anbetracht der Beliebtheit von Boys Love und der Identifikation von Leserinnen dieses Genres mit den scheinbar schwulen Figuren darin stellt sich die Frage, ob die Darstellung unerwiderte Liebe schwuler männlicher Figuren in den Fernsehserien von Frauen als identifikatorischer Zugang genutzt wird. Dies würde der Interpretation der unglücklichen Ausgänge von Liebesverhältnissen demnach eine andere Perspektive eröffnen: Zwar fehlen die positiven Vorbilder für gleichgeschlechtlich liebende Paare, es werden jedoch nicht die Unterschiede, sondern Gemeinsamkeiten mit den mehrheitlich heterosexuell lebenden Zuschauerinnen betont, insbesondere die ähnliche Erfahrung des Erlebens unglücklicher Liebe. Tatsächlich finden nämlich in den meisten der in der vorliegenden Arbeit analysierten Serien (mit auffälliger Ausnahme von *Gakko ja oshierarenai*) auch die jeweiligen heterosexuell inszenierten Hauptfiguren keine glückliche Liebesbeziehung. Deshalb kann die Darstellung unglücklich verliebter queer begehrender Figuren, entgegen meiner früheren Erwartung, nicht als eine Linie der Differenz zwischen queerem und heterosexuellem Begehren interpretiert werden.

## 12.5. Sichtbarkeit von Begehren, Erotik, Sex(ualität)

In der Betrachtung von Darstellungen von Intimität muss zunächst festgestellt werden, dass es möglich ist, körperliche Intimität darzustellen, ohne dass in dieser Darstellung sexuelles Begehren zum Ausdruck kommt. Die Serie *Dōsōkai* beinhaltet beispielsweise neben zahlreichen Szenen von körperlicher Intimität zwischen männlichen Figuren auch eine Kusszene zwischen der heterosexuell inszenierten Natsumi und einer Freundin. Natsumi möchte durch diesen Kuss herausfinden, wie sich gleichgeschlechtliche Intimität anfühlt, und meint nach dem Kuss, dass sie kein gleichgeschlechtliches Begehren empfindet (*Dōsōkai*, Episode 6, 00:20:24). In vielen der analysierten Serien finden sich zudem Darstellungen von Intimität, die sich in dem einseitigen Begehren einer Figur begründen. Dabei werden verschiedene Grade unkonsensualer Annäherung beschrieben: der Versuch Kyōkos in *Hitorigurashi*, ihre Freundin Miho zu verführen, der Versuch von Rei in *Akuma no kisu*, sich der Figur Misao anzunähern, oder eine Szene in *Rasuto furenzu*, in der Ruka die schlafende Michiko küsst. Auch in *Gakko ja oshierarenai* finden sich zwei Szenen, die jeweils einen Kuss zwischen Kazu und Tomu und zwischen Shingyōji und Hitomi zeigen. In den letzten beiden Fällen stimmen jedoch, im Unterschied zu den vorhergenannten Beispielen, die Figuren Tomu und Hitomi jeweils aus verschiedenen Motiven dem Kuss zu, obwohl sie kein romantisches oder sexuelles

Begehren für die andere Figur empfinden. Auf einer rein bildlichen Ebene betrachtet entstehen auch durch die Darstellung von Begehren unabhängiger oder unkonsensualer Intimität Brüche mit einem heteronormativen Bildregime, das derartige Bilder nicht vorsieht, und tragen zur Sichtbarkeit von gleichgeschlechtlicher Intimität bei. Die Funktion dieser Art von Sichtbarkeit liegt jedoch nicht in der Förderung von Akzeptanz von Queerness. Wie verhält es sich nun mit Darstellungen konsensualer und auf gegenseitigem Begehren beruhender Intimität zwischen Figuren des gleichen Geschlechts in den untersuchten Serien?

Die bisherige Untersuchung bildlicher Darstellungen körperlicher Intimität zwischen Personen des gleichen Geschlechts hat ergeben, dass es eine wichtige Rolle spielt, ob es sich bei den dargestellten Figuren um Männer oder Frauen handelt. Ein Kritikpunkt der Geschlechterforscherin Horie Yuri an Darstellungen vermeintlich lesbischen Begehrens ist die Beliebtheit der Darstellung sexueller Akte zwischen Frauen in pornographischem Material, das sich hauptsächlich an heterosexuelle Männer richtet. Dies mag paradox erscheinen, ist aber kein nur für Japan typisches Phänomen. Die pornographischen Darstellungen sind keine Repräsentationen lesbischen Begehrens, vielmehr drückt sich in ihnen eine androzentrische Sichtweise auf weibliche Sexualität aus. Auch in Filmen oder Fernsehserien wurden beziehungsweise werden weibliche Figuren häufig auf eine Art ins Blickfeld des Betrachters (sic!) gestellt, der sie auf ihre Körperlichkeit reduziert und dabei sexualisiert. In den Filmwissenschaften wird dieses Phänomen mit dem auf Laura Mulvey zurückgehenden Begriff „male gaze“ beschrieben. Ein solcher „männlicher Blick“ in der Produktion visueller Kultur kann im Weiteren zu einer Unsichtbarkeit autonomer weiblicher Sexualität und, in Folge dessen, von Sexualität zwischen Frauen führen: „[I]f the cinematic gaze is both straight and male, then lesbianism can easily be reduced to a mere object of desire and fantasy“ (Chambers 2009:94). Die Japanologin Sharon Chalmers beschreibt, wie sich ein solcher Umgang mit lesbischer Sexualität auch in japanischen populärkulturellen Medien auswirkt: „Thus, within mainstream representations, lesbian desire becomes the quintessential ‘imaginary anatomy’, for despite the fact that they do not rely on a position in relation and subordinate to male desire, lesbians are generally marked by male desire“ (Chalmers 2002:73).

Eine Sexualisierung von lesbisch begehrenden Figuren oder Intimität zwischen Frauen unter einem „male gaze“ lässt sich in *Hitorigurashi*, *Rabu konpurekkusu* und *Akuma no kisu* finden. In diesen Serien ist jeweils eine visuelle Konzentration auf die dargestellten Frauenkörper bemerkbar, die zudem in sexuellen Situationen und teilweise

unbekleidet gezeigt werden. Derartige Darstellungsformen führten die Bloggerin des bereits erwähnten Webzines *Tokyo Wrestling*, Gōtō Keiko dazu, die 1990er Jahre als ein „dark and gloomy age“ für die Repräsentation lesbischer Figuren in japanischen Fernsehserien zu bezeichnen (Gōtō 2008). Doch auch in der aktuelleren Serie *Toranjitto gâruzu* wurden, wie unter 11.7. gezeigt, derartige Bilder eingesetzt. Bei den dargestellten romantischen und erotischen Szenen zwischen Frauen zeigt sich also die Prävalenz eines „male gaze“.

Anders verhält sich die Verhandlung von körperlicher Intimität zwischen männlichen Figuren. Die Serie *Dōsōkai* wurde, wie bereits erwähnt, von nicht-japanischen Forschern besonders unter dem Aspekt der expliziten Darstellung von körperlicher Intimität zwischen männlichen Figuren, aber auch der Ästhetisierung nackter männlicher Figuren, gelobt (siehe u.a. Summers 2004:309). Diese Interpretation wurde im Vergleich zu Darstellungen normalisierter männlicher Homosexualität im puritanisch geprägten US-Fernsehen getroffen. Tatsächlich bleibt *Dōsōkai* mit dieser Darstellungsart von körperlicher Intimität aber auch im japanischen Fernsehen exzeptionell. Im Gegensatz zu den weiblichen Figuren, bei denen teilweise eine Sexualisierung und Konzentration auf erotische Darstellungen gelegt wird, ist bei den männlich lesbaren Figuren eine entgegengesetzte Tendenz zu bemerken. Während in jeder der Serien mit weiblichen oder ambivalent lesbaren Figuren der im elften Kapitel behandelten Serien mindestens eine Kusszene, häufig aber auch Szenen, die die Figuren halbbekleidet, im Bett liegend oder (bei *Toranjitto gâruzu*) beim gemeinsamen Baden gezeigt werden, gibt es unter den männlichen Figuren auch solche, deren Begehren ohne eine körperliche Nähe zu einer begehrten Figur ausgedrückt wird. In *Kasa o motanai aritachi ha* wird zwar kurz eine Kusszene mit zwei jugendlichen Männern eingeblendet, doch der schwule Freund der Hauptfigur wird nicht mit einem Partner gezeigt. Das pornographische Material, das die Hauptfigur ansieht, um seinen Freund besser zu verstehen, wird ebenfalls ausgespart, sichtbar ist nur dessen Reaktion darauf. Auch in den Serien *Dare yori mo mama o aisu* und *Gisô no fūfu*, in denen die männlichen Hauptfiguren in Beziehungen zu einer anderen Figur gezeigt werden, wird weitgehend auf das Aufzeigen von körperlicher Intimität verzichtet.

Am Beispiel des koreanischen Films beschreibt Park Jin-Hyung, wie der Prozess zunehmender gesellschaftlicher Akzeptanz von Homosexualität und die Besetzung des Begriffs mit politischer, ethischer und akademischer Bedeutung von Homosexualität eine Anpassung an herrschende Normen verlangt (Park 2008:206). Dieser Prozess geht nach

Park teilweise auf Kosten des Aspektes der Erotizität in visuellen Darstellungen von Homosexualität: „In popular visual cultures like film, [norms] control the visibility of homosexual existence and desire. In this process, however, homosexuality also has to pay the high price of making invisible a key factor of its structure: *eroticism*” (Park 2008:207). Parks Analyse lässt sich auch auf die Darstellungsweise männlicher Homosexualität in japanischen Fernsehserien übertragen, in denen körperliche Intimität, insbesondere zwischen Männern, so gut wie nicht gezeigt wird und einem Tabu zu unterliegen. Die Darstellungen männlicher Homosexualität in den Fernsehserien stehen somit außerdem in einem klaren Gegensatz zu dem unter 5.1. beschriebenen Genre Boys Love, beziehungsweise grenzen sich von diesem ab. Es muss an dieser Stelle jedoch darauf verwiesen werden, dass sich unter den Serien, die aus Gründen der Realitätsferne oder Länge bei der Auswahl für den Analysekorpus ausgeschlossen wurden, auch solche befinden, in denen körperliche Intimität zwischen männlichen Figuren akzentuiert wird. Zu nennen sind hier *Yasha* (Yasha, TV Asahi 2000), *Ren'ai shindan* (Liebesdiagnose, TV Tōkyō 2007) und *RH-Purasu* (RH-Plus, Tōkyō MX 2008). Die Gemeinsamkeit dieser hier nicht näher betrachteten Serien mit Konzentration auf erotische Darstellung ist, dass diese eindeutig an Boys Love orientiert sind und teilweise auch auf Boys Love-Mangas basieren.

## 12.6. Benennung von Begehrensformen und Identitätskategorien

Eine Sichtbarkeit von nicht-normativem Begehren ist in den hier untersuchten Fernsehserien nicht an exakt definierte sexuelle Orientierung gekoppelt, sondern es finden sich überwiegend Darstellungen Frauen begehrender Frauen, Männer begehrender Männer oder nicht-geschlechterkonformer Personen, die nicht als lesbisch, schwul oder bisexuell identifiziert werden. Die Benennung oder Nicht-Benennung von Begehrensformen kann abhängig vom jeweiligen Kontext als befreiend oder beengend funktionieren. Spezifisch bleibt zu fragen: Dient die Nicht-Benennung der Vermeidung einer einschränkenden Kategorisierung, oder dient sie der Personalisierung, die eine mögliche gewollte Zugehörigkeit zu einer Gruppe oder Community unterdrückt? Und wirkt eine solche Personalisierung im gegebenen Fall entpolitisiert? Ambivalente Darstellungen queeren Begehrens können dieses zugänglicher für ein heterosexuell lebendes Publikum machen, indem an ein Alltagswissen über Queerness angeknüpft wird, welches kein spezifisches Wissen über Identitätskategorien verlangt. Gesamt betrachtet fördert die Nicht-Benennung aber auch die „Verwischung von Kategorien“, wie von

Mitsuhasi Junko kritisiert (Mitsuhashi 2017); und die Aneignung von Wissen über diese ist durch die Serien allein nicht möglich.

In den Serien der 1990er Jahre, in denen männliche queere Haupt- oder Nebenfiguren auftreten, wird zum Teil sehr explizit auf eine definierte sexuelle Orientierung dieser Figuren eingegangen. In *Dōsōkai* wird etwa unterschieden zwischen männlichen Figuren, die explizit nur Männer sexuell begehren, wie die Hauptfigur Fūma, und der sich selbst als bisexuell bezeichnenden Nebenfigur Arashi. Doch auch in der aktuelleren Serie *Gisō no fūfu* bezeichnet sich die Hauptfigur als *gei* (schwul; u.a. Episode 1, 00:13:40). Weniger eindeutig verhält es sich mit Verweisen auf sexuelle Orientierung bei weiblichen Figuren. Der mit einer Abwertung konnotierte Begriff *rezu* (Lesbe) kommt beispielsweise in den Serien *Sono toki hāto ha nusumareta* und *Hitorigurashi* jeweils nur mit einer negativen Konnotation besetzt vor.

Die Identitätszuschreibungen an einzelne Figuren und deren Selbstbezeichnungen sind aber oft nicht der einzige Hinweis in einer Serie auf eine Wahrnehmung von Kategorien sexueller Orientierung oder die Existenz einer Personengruppe, die durch ihr Begehren und Verhalten aus einem heteronormen Rahmen fallen. Solche Hinweise finden sich auch im Sprechen über Homosexualität, das nicht auf die dargestellten homosexuell begehrenden Figuren bezogen ist. In der Serie *Asunaro hakusho* beispielsweise hört die Figur Narumi in einer Restauranttoilette junge Frauen über Tamotsu Kakei reden, in den sie verliebt ist. Aus Eifersucht behauptet Narumi den Frauen gegenüber, dass Kakei schwul sei – und sie sich entsprechend keine Hoffnungen machen sollen (*Asunaro hakusho*, Episode 1, 00:25:40). Was nur eine nebensächliche Bemerkung sein mag, die auf komische Art die Gefühle der Hauptfigur auszudrücken scheint, ist doch zugleich ein Hinweis auf das Wissen der Figur über Homosexualität als Kategorie sexueller Orientierung, die prinzipielle Möglichkeit, dass ein Mann exklusiv nur andere Männer begehren kann, und ein Vorausblick auf die tiefergehende Behandlung des Themas Homosexualität zu einem späteren Zeitpunkt in der Serie. Der Bezug zu Queerness und sexuellen Minderheiten als einer Gruppenidentität kann außerdem nicht nur sprachlich, durch visuelle Bezugspunkte wie etwa eine Regenbogenfahne oder durch Verweise auf queere Orte, hergestellt werden. Derartige Verweise sollen im folgenden Kapitel rekapituliert werden.

## 12.7. Verweise auf und Funktion queerer Orte

In mehreren der analysierten Serien wird auf den Tōkyōter Bezirk Shinjuku nichōme Bezug genommen. Der Soziologe Moriyama Noritaka beschreibt die Bedeutung dieses Bezirkes als die eines utopischen Ortes für sexuelle Minderheiten: „Ni-chōme, as it is affectionately known, is promoted by Japanese queer literature as a utopic space where all gay desires are accepted and validated” (Moriyama 2012:159 zitiert in Baudinette 2016:465). Der Verweis auf Shinjuku Nichōme dient in den Serien dazu, Figuren, die als Angehörige sexueller Minderheiten dargestellt werden, als nicht isoliert, sondern als Teile einer größeren und zumindest partiell sichtbaren Gruppe zu präsentieren. Wie bereits unter 5.3. erläutert, wurde Shinjuku nichōme jedoch auch beispielsweise über Dokumentationen einer breiteren Öffentlichkeit unter einem voyeuristischen Blickwinkel vorgestellt. Auch in den Serien wird der Ort nicht immer in seiner „utopistischen Funktion“ dargestellt.

In *Asunaro hakusho* wird der ehemalige Arbeitsplatz von Kakei, eine Host-Bar in Shinjuku Nichōme, gezeigt. In der Umgebung der Host-Bar werden mehrere Drag-Queens bzw. Transfrauen gezeigt (*Asunaro hakusho*, Episode 1, 00:28:00). Die Referenz auf einen Ort, der zum einen für Host- und Hostessen-Bars, zum anderen für seine hohe Frequenz queerer bzw. schwuler Bars bekannt ist, verweist hier auf ein Wissen über einen Aspekt der Lebensrealitäten sexueller Minderheiten. Die Anknüpfung an diesen Ort zeigt, dass Berührungspunkte der (heterosexuellen) Hauptfiguren mit einem Milieu, in dem Sexarbeit und Queerness aufeinandertreffen, bestehen. In *Dōsōkai* wird häufig auf eine queere Gemeinschaft Bezug genommen und die Bedeutung des Ortes Shinjuku nichōme für die queer begehrenden Figuren der Serie und die dargestellte Gemeinschaft ist offensichtlich. Mehrere der Figuren besuchen wiederholt Bars in dem Tōkyōter Bezirk, wo sie sich in einer Umgebung befinden, in der sich jeweils mehrheitlich schwule oder bisexuelle Männer, Dragqueens und Transfrauen aufhalten.

In den Serien mit weiblich lesbaren queer begehrenden Figuren bleiben Verweise auf Shinjuku nichōme oder andere Räume der Vernetzung von queeren Frauen großteils ausgespart. Es muss jedoch darauf verwiesen werden, dass solche Räume in Japan insgesamt zahlenmäßig geringer sind – in Shinjuku nichōme beispielsweise gibt es an die 200 Bars die sich hauptsächlich an schwulen Kunden orientieren aber nur wenige Bars mit lesbischem Zielpublikum (siehe u.a. Kamano 2005:29). Lediglich in *29-sai no yūutsu paradaisu sâtî* wird indirekt auf Shinjuku nichōme Bezug genommen. Die Hauptfigur Natsumi arbeitet in ein Bar. Ihr Auftreten und die Identifikation als *onabe*, wie unter

11.4.1. beschrieben, deuten auf eine mögliche Arbeit als Host hin. In ihrer Bar wird die Figur jedoch nur bei regulären Tätigkeiten wie dem Zubereiten von Getränken gezeigt. Dennoch wird über ihren Freund\_innenkreis und andere Besucher\_innen der Bar, darunter eine wiederholt auftretende Dragqueen, auf das Bestehen eines sozialen Netzwerkes von Personen, die auf die ein oder andere Art queer identifiziert sind, verwiesen. Die mit Natsumi befreundete Dragqueen vermittelt dieser in der letzten Folge der Serie eine Anstellung in einer Bar in New York. Es wird angedeutet, dass es sich dabei ebenfalls um eine queere Bar oder eine Host-Bar handelt.

Auch Bars oder Cafes mit queerem Zielpublikum, die sich nicht in Shinjuku nichōme verorten lassen, nehmen eine besondere Stellung in den Serien ein. Häufig stellen sie den Ort einer Auseinandersetzung mit Queernes dar, z.B. in *Dare yori mo mama o aisu* und *Gisō no fūfu*. Auch in *Dare yori mo mama o aisu* wird eine Bar als regelmäßig von den Figuren besuchter Ort hervorgehoben. In dieser Serie ist es Pinko, der\_die in der Bar Auftritte als Dragqueen hat. Pinko übernimmt in der Serie auch die Funktion, Akira die Bar und die in dieser Bar arbeitenden Figuren vorzustellen. Es kann davon ausgegangen werden, dass Akiras Auseinandersetzung mit seinen Gefühlen von Zuneigung für Pinko von diesen Begegnungen geprägt wird. Die Begegnungen mit Pinkos sozialem Umfeld, insbesondere der *Mama* von Pinkos Lieblingsbar, werden zunächst als komische, überspitzte Situationen dargestellt; es wird aber auch eine zunehmende Gewöhnung Akiras an den Ort und Pinkos soziales Umfeld beschrieben. In den in *Dare yori mo mama o aisu* und *Gisō no fūfu* gezeigten Bars findet sich mehrmals eine heterosexuell inszenierte Figur als Angehörige\_r einer Minderheit einer größeren Anzahl von nicht heteronorm inszenierten Figuren gegenüber. Eine solche Umkehrung der Mehrheitsverhältnisse als queerendes Element der Serien wird in *Rabu kore Tōkyō* besonders deutlich inszeniert: In Folge 4 besucht die als heterosexuell inszenierte Hauptfigur eine Bar, in der sich, von der Figur zunächst unbemerkt, mehrheitlich LSBTIQ-identifizierte Personen aufhalten und die auch mit Regenbogen-Fahnen geschmückt ist. Die Figur erlebt während ihres Aufenthaltes eine Überraschung, als unerwarteterweise Kolleg\_innen aus ihrem Büro und der von ihr begehrten schwulen Hauptfigur erscheinen. Die Vertrautheit der Kolleg\_innen mit dem Ort impliziert, dass sie sich ebenfalls auf unterschiedliche Art einer queeren Gemeinschaft zugehörig fühlen. Ein Gemeinschaftsgefühl unter den anwesenden Gästen der Bar, aber auch unter den Kolleg\_innen, die in anderen Settings zurückhaltender auftraten, wird evoziert und der Ort als eine queere Gegenöffentlichkeit inszeniert. Der Geschlechterforscher und

Japanologe Suganuma Katsuhiko beschreibt queere Gegenöffentlichkeiten wie Shinjuku nichōme und ähnliche Orte als Räume, die sich sexuellen und geschlechterbezogenen Normen entziehen:

„[Q]ueer counter-publics can provide a site from which to challenge the structures that configure non-normative sexualities as perverted. And, better still, queer counter-publics can function as a critical site from which to interrogate the interdependency between what is considered as ‘hetero-normative’ and ‘queer’.” (Suganuma 2011:348)

In *Toranjitto gâruzu* wird zwar nicht auf eine queere Community Bezug genommen, aber ähnlich wie in *Asunaro hakusho* wird vor der Thematisierung des lesbischen Begehrens der Hauptfiguren bereits in einer früheren Szene ein Hinweis auf das vorhandene Wissen einer Hauptfigur über die Möglichkeit lesbischen Begehrens gegeben. In der ersten Episode wird gezeigt, wie Hayama Sayuri (Itō Sairi) das Bild von zwei sich küssenden Frauen auf Instagram „liked“ (Episode 1, Minute 00:11:25). In Anbetracht der Zunahme der Bedeutung digitaler Vernetzung unter LGBTIQ-Personen auch in Japan kann dieser Moment auch als Hinweis auf die Wichtigkeit sozialer Medien und eine Verschiebung queerer Gegenöffentlichkeiten ins Digitale interpretiert werden.

## 12.8. Betonung des Coming-out /Normalisierung

Für viele der gleichgeschlechtlich begehrenden Figuren ergibt sich im Laufe der Narrative mindestens eine Situation, in der sie ihr Begehren vor anderen Personen offenlegen oder erklären (müssen). Diese Situationen sind nicht immer an eine klare Zuordnung zu einer Kategorie sexueller Orientierung gebunden, sondern teilweise auf das Eingeständnis der (romantischen) Gefühle für einen anderen Seriencharakter beschränkt. Sie haben jedoch auch in letzteren Fällen die Funktion eines „Coming-outs“, was durch die Dramatik, von der diese Szenen in den meisten Fällen begleitet werden, unterstrichen wird. Wie Medienkampagnen wie die „Out in Japan“-Kampagne<sup>43</sup> in Japan bezeugen, wird diesem Prozess auch unter LGBTIQA-Aktivist\_innen ein großer Wert zugeschrieben. Das private Coming-out von Einzelpersonen kann dabei als Grundlage für das Erreichen öffentlicher Sichtbarkeit gesehen werden, auch wenn es keine Garantie für diese ist. Die Anwältin Tamaki Teiko betont einen Zusammenhang zwischen privatem Coming-out und dem Kampf für rechtliche Anerkennung: „If same-sex couples remain in the ‘closet’ or continue to be ignored by society, there will be no potential for them to

---

<sup>43</sup> Die Webseite der Kampagne zeigt Bilder, die auch im öffentlichen Raum ausgestellt wurden, von sich als Angehörige sexueller Minderheiten outenden Personen: <http://outinjapan.com/> (aufgerufen am 17.03.2018).

enjoy any legal rights in Japan“ (Tamaki, 2011:264, zitiert in Tamagawa 2016:169). Eine andere Metapher, die in diesem Zusammenhang unter anderem von Suganuma Katsuhiko benutzt wird, ist das Bild einer Maske, die von Personen, die für heterosexuell gehalten werden, getragen wird und welche diese ablegen, wenn sie über ihre Homosexualität sprechen oder diese zeigen (Suganuma 2007).

Je nach Inszenierung kann die Dramatisierung eines Coming-out-Momentes in den ausgewählten Serien zur Bestärkung von Differenz zwischen gleichgeschlechtlichem und heterosexuellem Begehren beitragen, aber auch ermutigend wirken, wenn die aufgezeigte Differenz im Moment des Coming-out positive Reaktionen erfährt. Dabei ist zu beachten, dass die Reaktionen zum Teil erst nachträglich, also nicht im Zuge eines Gespräches oder einer Situation, sondern zu einem späteren Zeitpunkt – aber auf diese folgend – geschehen. In einigen der analysierten Serien lag der Fokus auf einem inneren Coming-out, so etwa bei Ruka in *Rasuto furenzu*, bei Jun‘ichirô in *Asunaro hakusho* und bei Akira in *Dare yori mama o aisui*. Der Prozess der Selbsterkenntnis wurde dabei als ein schmerzhafter Prozess betont. Nach Tomoe weisen Statistiken darauf hin, dass unter sexuellen Minderheiten in Japan psychische Gesundheitsprobleme stärker als bei anderen Personen seien (Tomoe 2014:12). Er sieht jedoch in der Wiederholung des Darstellungsmusters von unter ihrer Auseinandersetzung mit sexueller Orientierung leidenden Figuren die Gefahr einer Überbetonung der inneren Auseinandersetzung bei gleichzeitigem Ausblenden der äußeren Faktoren wie des Erlebens von Homophobie, die ebenfalls zu psychischem Leiden beitragen können (ebd.)

In anderen Serien wurde ein Coming-out vertrauten Personen gegenüber inszeniert, das auf einen inneren Prozess der Auseinandersetzung folgt, wie in *Sono toki hâto ha nusumareta*, *Gakko ja oshierarenai* oder bei beiden Hauptfiguren in *Toranjitto gâruzu*. Nur die Figuren Natsumi in *29sai*, Pinko in *Dare yori mo mama o aisui* und Chôji in *Gisô no fûfu* sind sich von Beginn der Serie an im Klaren über ihre sexuelle Orientierung. Sie müssen aber Familienmitgliedern gegenüber oder in ihrem Arbeitsumfeld einen Coming-out-Prozess durchmachen. Momente des erstmaligen Sprechens über Homosexualität mit nahestehenden Personen können in den Serien eine didaktische Funktion übernehmen, wenn von einem heterosexuellen, nicht-queeren Publikum ausgegangen wird. Über diese Inszenierungsform kann beispielsweise Empathie erzeugt werden. Allerdings wird in Inszenierungen der Coming-outs als spannungsaufgeladene Situationen darauf verwiesen, dass die sich outende Person nie wie selbstverständlich mit der Akzeptanz des jeweiligen Gegenübers rechnet. In den

Inszenierungen der Coming-outs wird der Unterschied zwischen nicht-heteronorm begehrenden Personen und heterosexuell begehrenden Cis-Personen betont, weil letztere nie ein Coming-out machen müssen. Somit wird eine Differenz zwischen der sexuellen Orientierung, die der Norm entspricht und zwischen sexueller Orientierung oder Begehrensformen, die der Norm nicht entsprechen betont. Das sich wiederholende Muster des Coming-outs als Betonung des Unterschieds zwischen heterosexuellem und nicht-heterosexuellem Begehren kann nach Schaffer auch als eine „Linie der Differenz“ (Schaffer 2008:68) festgemacht werden. Durch sie wird auf medialer Ebene eine Normalisierung von queerem Begehren verunmöglicht.

### 13. Conclusio

Als *Toranjitto gâruzu* 2015 ausgestrahlt wurde, haben internationale (Online-)Medien, insbesondere solche, die sich an ein queeres Zielpublikum richten, die Nachricht über Japans „first ever lesbian drama“ (Bendix 2015) zum Großteil mit Begeisterung weitergegeben und zumindest teilweise als ein Zeichen des Fortschritts von LGBT-Rechten in Japan interpretiert (siehe u.a.: McCormack 2015, Pridelife 2015, Kichi 2015). Die vorliegende Arbeit ist ein Versuch, zu zeigen, dass dieser Wahrnehmung widersprochen werden kann, dass es frühere Beispiele für die Repräsentation gleichgeschlechtlichen, queeren und darunter auch lesbischen Begehrens in japanischen Fernsehserien gab, aber auch, dass die durch die Darstellung in den Fernsehserien erreichte Sichtbarkeit von Queerness kritisch zu betrachten ist.

Zum Schluss dieser Arbeit soll nun, die Analyse zusammenfassend, eine Antwort auf die anfangs gestellte Forschungsfrage nach der Art der Darstellung gleichgeschlechtlichen Begehrens in 18 japanischen Fernsehserien über einen Zeitraum von 25 Jahren gegeben werden. Es hat sich gezeigt, dass Stereotype in den Darstellungen zur Anwendung kamen, besonders bei queer begehrenden männlichen Nebenfiguren, die als effeminiert dargestellt wurden. Durch diese Stereotype werden Differenzen affirmiert und naturalisiert. Bei weiblich lesbaren Figuren hingegen ließ sich eine Sexualisierung der Figuren als Repräsentationsmuster ausmachen, welches möglicherweise in einer androzentrischen Sichtweise auf weibliche Sexualität gründet. Eine Bestärkung des Topos weiblicher Homosexualität als Devianz in Verbindung mit unkonsensualer Intimität wurde ebenfalls in einigen Serien deutlich. Wie gezeigt hat dieses Darstellungsmuster jedoch mittlerweile an Bedeutung verloren. Es wurde

herausgearbeitet, dass eine Normalisierung queer begehrender Figuren teils unter bestimmten Voraussetzungen möglich war, etwa im Topos der gleichgeschlechtlich begehrenden männlichen Figur als Vertrauter einer heterosexuellen weiblichen Figur. Es zeigten sich jedoch auch Darstellungsmuster, durch die eine Normalisierung queer begehrender Figuren verhindert wird, wie die sich wiederholende Betonung von Coming-out-Momenten.

Die Analyse zeigte eine Bestätigung der unter 5.2. angeführten Kritik von Mitsuhashi Junko, dass die Themen Transgeschlechtlichkeit und sexuelle Orientierung in japanischen Medien oft vermischt werden. Besonders deutlich wurde dies am Beispiel der Figuren Natsumi in *29-sai no yūitsu paradaisu sâfi* und bei Ruka in *Rasuto furenzu*. Auch die Bezeichnung der geschlechterambivalenten Figur Pinko in *Dare yori mo mama wo aisu* als *okama* ist in dieser Hinsicht kritikwürdig, da der Begriff als Schimpfwort für feminine und vermeintlich schwule Männer benutzt wird. Gleichzeitig repräsentieren diese Figuren und die verschiedenen Lesarten der Figuren auch Ausbrüche aus dichotomen Geschlechterkategorien. Sie verweisen außerdem auf die Begrenztheit der in der vorliegenden Arbeit behelfsmäßig verwendeten Einteilung der Figuren nach den ihnen zugeordneten Geschlechtern.

Die hier zusammengefasste Kritik an einzelnen Aspekten der Repräsentationen queeren Begehrens muss im Kontext des medialen bzw. populärkulturellen Diskurses über Queerness in Japan betrachtet werden. Im Unterschied zu Darstellungen in den Genres Boys Love und Yuri sind die Darstellungen queeren bzw. gleichgeschlechtlichen Begehrens in den Fernsehserien stärker an Lebensrealitäten queer begehrender Personen orientiert. Aspekte wie Homophobie wurden vereinzelt thematisiert, die queer begehrenden Figuren werden als Freund\_innen, Liebhaber\_innen, Familienmitglieder, Mitschüler\_innen in soziale Kontexte eingebunden, aus denen sie zwar aufgrund ihrer sexuellen Orientierung teilweise herausstechen, in denen sie aber in der Regel auch Akzeptanz erfahren. Im Gegensatz zu den teilweise klischeehaften Darstellungen von Nebenfiguren werden gleichgeschlechtlich bzw. queer begehrende Hauptfiguren als Sympathieträger und Identifikationsfiguren inszeniert. Auch wenn komische und lächerliche Momente in einigen der Serien, teils im Zusammenhang mit stereotypen Verhalten oder Geschlechtertransgression verbunden, eingesetzt wurden, lässt sich nicht wie bei den *onê-kyara* von einer Reduktion der Figuren auf diese Aspekte sprechen. Die analysierten Serien mit gleichgeschlechtlich bzw. queer begehrenden Hauptfiguren und auch einzelne der Serien mit ebensolchen Nebenfiguren schöpften das Potential von

Fernsehserien, Empathie zu erwecken, weitgehend aus. Vereinzelt kann darüber hinaus einigen Serien beziehungsweise Serienelementen ein utopisches Potential zugesprochen werden. Die Referenz auf queere Räume als Gegenöffentlichkeiten, die sich Geschlechter- und Sexualitätsnormen entziehen, ist dafür ebenso Beispiel wie die Vorwegnahme der Eheöffnung in der Serie *Dare yori mo mama o aisū*.

## 14. Bibliographie

- Barwitzki, Richarda  
2011 „Die Konstruktion von Transsexualität in dem japanischen Fernsehrama ‚3nen Bgumi Kinpachi-sensei‘ (Lehrer Kinpachi der Klasse 3B)“. Magisterarbeit, Universität Trier.
- Baudinette, Thomas  
2016 „Ethnosexual frontiers in queer Tokyo: the production of racialised desire in Japan“, *Japan Forum* 28/4, 465-485.
- Bendix, Trish  
2015 „Morning Brew – Japan is getting a lesbian TV series about step-sisters who fall in love“, *Afterellen*. <http://www.afterellen.com/tv/458803-morning-brew-japan-getting-lesbian-tv-series-step-sisters-fall-love#QHDbZ6agxw8Vk21O.99> (03.03.2018)
- Butler, Judith  
1991 *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Chalmers, Sharon  
2002 *Emerging lesbian voices from Japan*. New York & London: Routledge.
- Dale, Sonja  
2012 „An Introduction to X-Jendā: Examining a New Gender Identity in Japan“, *Intersections: Gender and Sexuality in Asia and the Pacific* 31 <http://intersections.anu.edu.au/issue31/dale.htm>. (20.03.2018)
- Dales, Laura  
2015 „Suitably Single?: representations of singlehood in contemporary Japan“, Aoyama et.al (Hg.): *Configurations of Family in Contemporary Japan*. London: Routledge, 21-32.
- Darlington, Tania  
2013 „Josei drama and Japanese television’s New Woman“, *Journal of Popular Television* 1/1, 25-37.
- Dieth, Regine  
2016 „LGBT Boom. Neueste Entwicklungen zur Gleichstellung ‚sexueller Minderheiten‘ in Japan“. Iris Wiczorek und David Chiavacci (Hg.): *Japan 2016. Politik, Wirtschaft und Gesellschaft*. München: Iudicium Verlag GmbH, 191–227.
- Dobbins, Jeffrey  
2000 *Becoming imaginable: Japanese gay male identity as mediated through popular culture*. Masterarbeit, McGill University.
- Gatzen, Barbara  
2001 *Fernsehnachrichten in Japan*. Tübingen: G.Narr, cop.
- Freedman, Alisa und Kristina Iwata-Weickgenannt  
2011 „‚Count what you have now. Don’t count what you don’t have’: The Japanese television drama *Around 40* and the politics of women’s happiness“, *Asian Studies Review* 35/3, 295-313.
- Frühstück, Sabine  
1997 *Zur Produktion und Popularisierung sexologischen Wissens in Japan 1908-1941*. Beiträge zur Japanologie, Institut für Japanologie, Universität Wien.
- 2003 *Colonizing Sex: Sexology and Social Control in Modern Japan*, Berkeley: University of California Press.

Fu Huiyan

2011 „The Bumpy Road to Socialise Nature: Sex Education in Japan“, *Culture, Health & Sexuality: An International Journal for Research, Intervention and Care* 13/8, 903-915.

Görlach, Fauve

2011 „Unter der Maske der Liebe‘. Häusliche Gewalt in Last Friends“. Michiko Mae und Elisabeth Scherer (Hg.): *Japan-Pop-Revolution. Neue Trends der japanischen Gesellschaft reflektiert in der Popkultur*. Düsseldorf: Düsseldorf univ. press (= Junge Japanforschung Düsseldorf, 1), 123-143.

Gössmann, Hilaria

1997 „Neue Rollenmuster für Frau und Mann? Kontinuität und Wandel der Familie in den japanischen Fernsehserien der Gegenwart“, Mae Michiko und Ilse Lenz (Hg.): *Getrennte Welten, gemeinsame Moderne? Geschlechterverhältnisse in Japan*. Opladen: Leske + Budrich, 96-122.

1998 „Realitätsspiegelung oder Idealisierung? Das Bild der Ehe in Fernsehserien der Jahre 1992–1994“, Hilaria Gössmann (Hg.): *Das Bild der Familie in den japanischen Medien*. München: Iudicium, 147-166.

2016 „Kontinuität und Wandel weiblicher und männlicher Lebensentwürfe in japanischen Fernsehserien (*terebi dorama*) seit der Jahrtausendwende“, Mae Michiko et al. (Hg.): *Japanische Populärkultur und Gender*. Wiesbaden: Springer, 127-148.

Goto Keiko

2008 „Nihon no L drama jijō“ 日本のLドラマ事情 [Situation der L-Fernsehserien in Japan]. *Tokyo Wrestling*.  
[http://www.tokyowrestling.com/articles/2008/03/japanese\\_l\\_drama\\_1.html](http://www.tokyowrestling.com/articles/2008/03/japanese_l_drama_1.html)  
(25.3.2017).

Hall, Stuart

2004 *Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4*. Hamburg: Argument Verlag.

Hara Minako

1996 „Lesbians and Sexual Self-Determination“. *Japan Asia Quarterly Review (AMPO)*. Armonk: M.E. Sharpe, 129-132.

Hickethier, Knut

2003 *Einführung in die Medienwissenschaft*. Stuttgart, Weimar: Springer.

Horie, Yuri 堀江有里

2006 *[Rezubian] to iū ikikata: Kirisutokyō no iseiai shugi o tou [レズビアン] という生き方—キリスト教の異性愛主義を問う [Die „lesbische“ Art zu Leben: Hinterfragen der christlichen Lehre von gegengeschlechtlicher Liebe]*, Tōkyō: Shinkyō Shuppansha 新教出版社.

2015 *Rezubian aidentitīzu レズビアン・アイデンティティーズ [Lesbische Identitäten]*. Kyōto: Rakuokushuppan 洛北出版.

Iino, Yuriko 飯野由里子

2006 „The Politics of ‘Disregarding’: Addressing Zainichi Issues within the Lesbian Community in Japan“. Diana Khor and Saori Kamano (Hg.): *‘Lesbians’ in East Asia: Diversity, Identities, and Resistance*. New York: Harrington Park Press, 69-85.

2008 *Rezubian de aru watashitachi no sutōrī レズビアンである〈わたしたち〉のストーリー [Die Geschichte von uns Lesben]*. Tōkyō: Seikatsu Shoin 生活書院.

Ishida Hitoshi 石田仁

- 2005 “Gei to resubian no sa ha nihon no jendā kakusa wo arawashiteiru” ゲイトレスビアン  
の差は日本のジェンダー 格差をあらわしている [Unterschiede zwischen Schwulen und  
Lesben verweisen auf die Geschlechterungleichheit in Japan]. Shuichi Kato 加藤秀一 et.al. (Hg.): *Jenda*  
ジェンダー. Tōkyō: Natsumesha ナツメ社, 178-179.
- Ishida Hitoshi und Murakami Takanori  
2006 „The Process of Divergence between ‚Men who Love Men‘ and ‚Feminised Men‘ in  
Postwar Japanese Media“. Übers. v. Wim Lunsing. *Intersections: Gender, History and Culture  
in the Asian Context 12*.  
<http://intersections.anu.edu.au/issue12/ishida.html> (03.03.2018)
- Ishida Hitoshi und Mark McLelland  
2005 „The origins of ‚Queer Studies‘ in Postwar Japan“. Mark McLelland und Romit Dasgupta  
(Hg.): *Genders, Transgenders, and Sexualities in Japan*. London: Routledge, 33-48.
- Modellpress  
2015 „[terasuhau] seisakujin × “gāruzurabu” drama, hibou chūshō ni ‘honki de nayanda’  
shuen Itō Sairi & Sakuma Yui no honne to miryoku moderupuresuintabyū „「テラスハウス」  
制作陣×“ガールズラブ”ドラマ、誹謗中傷に「本気で悩んだ」主演・伊藤沙莉&佐久間由衣の  
本音と魅力 モデルプレスインタビュー [Von den Machern von “Terrace House” ein  
“Girlslove- drama” “ich habe wirklich gelitten” Die Ehrlichkeit und Schönheit der  
Schauspielerinnen Itō Sairi und Sakuma Yui im Modellpress-Interview].  
*Modellpress*. <https://mdpr.jp/interview/detail/1549199> (25.3.2017).
- Jacke, Christoph  
2004 *Medien(sub)kultur. Geschichten, Diskurse, Entwürfe*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Kamano Saori  
2005 “Entering the Lesbian World in Japan”, *Journal of Lesbian Studies*, 9/1-2, 11-30.  
Kanemoto Emi und Kristie Collins  
2017 „It’s a wonderful single life’ Constructions and representations of female  
singleness in Japan’s contemporary *josei drama*“, Toyosaki Satoshi und Eguchi Shinsuke  
(Hg.): *Intercultural Communication in Japan Theorizing Homogenizing Discourse*, Oxon:  
Routledge, 41-54.
- Kanno Yūka 菅野優香  
2015 “Kuia – LGBT eigasai shiron” クィア・LGBT 映画祭試論 [Essay über queere und  
LGBT-Filmfestivals] *LGBT - Nihon to sekai no Riaru Gendai shisō. LGBT –日本と世界の  
リアル-現代思想*. Tōkyō: Seidosha, 青土社
- Kawasaka Kazuyoshi  
2015 „Jinken‘ ka ,tokken‘ ka ,ongi‘ ka? Nihon ni okeru LGBT no kenri “人権か特権か  
御ゲイか。日本における LGBT の権利 [‘Menschenrecht’, ‘Sonderrecht’ oder ‘Gefälligkeit’?  
Rechte von LGBT in Japan]“. *LGBT - Nihon to sekai no Riaru Gendai shisō. LGBT –日本と  
世界のリアル-現代思想*. Tōkyō: Seidosha, 青土社, 86-95.
- Kakefuda Hiroko 掛札悠子  
1992 ‘Rezubian’ de aru, to iu koto 「レズビアン」である、ということ [Über das  
Lesbisch Sein]. Tōkyō: Kawade shobō 河出書房新社.
- Keiser, Yuki  
2008a „Rasuto furezu no kyakuhonka Asano Taeko-san no intabyū“ 『ラスト・フレンズ』  
の脚本家・浅野妙子さんのインタビュー [Interview mit der

- Screenwriterin von *Rasuto furenzu*, Taeko Asano“]. *Tokyo Wrestling*.  
[http://www.tokyowrestling.com/articles\\_eg/2008/07/last\\_friends\\_1.html](http://www.tokyowrestling.com/articles_eg/2008/07/last_friends_1.html)  
 (14.05.2017).
- 2008b „NHK [*Hâto o Tsunagô*] < gei – rezubian > daiichidan” NHK 『ハートをつなごう』 <ゲイ・レズビアン 第一弾> [NHK ‚Lasst uns unsere Herzen miteinander verbinden‘ <Schwul, lesbisch> Teil 1.]. *Tokyo Wrestling*.  
[http://www.tokyowrestling.com/articles/2008/04/nhk\\_heart1.html](http://www.tokyowrestling.com/articles/2008/04/nhk_heart1.html) (14.05.2017).
- Khor, Diana  
 2005 „The Foreign Gaze? A Critical Look at Claims about Same-Sex Sexuality in Japan in the English Language Literature”. *Gender and Sexuality* 6, 45-60.
- Khor, Diana and Saori Kamano (Hg.)  
 2006 *‘Lesbians’ in East Asia: Diversity, Identities, and Resistance*. New York: Harrington Park Press.
- Kichi, Danny  
 2015 „Major television network announces premiere of Japan's first-ever lesbian-themed TV drama“, *Dramafever*. <https://www.dramafever.com/news/major-television-network-announces-premiere-of-japans-first-ever-lesbian-tv-drama/> (03.03.2018)
- Kunihiro, Yōko 国広 陽子  
 2012 *Media to jendā メディアとジェンダー* [Medien und Geschlecht]. Tōkyō: Keisōshobō 勁草書房.
- Lunsing, Wim  
 1997 „Gay Boom in Japan: Changing Views of Homosexuality?”, *Thamyris* 4/2, 267-293.
- 2005a „LGBT Rights in Japan”. *Peace Review* 17/2-3, 143-148.
- 2005b „The Politics of *okama* and *onabe*: Uses and Abuses of Terminology Regarding Homosexuality and Transgender”. Mark McLelland and Romit Dasgupta (Hg.): *Genders, Transgenders and Sexualities in Japan*. London: Routledge, 81–95.
- Mackie, Vera  
 2008 „How to be a girl: Mainstream media portrayals of transgendered lives in Japan“, *Asian Studies Review* 32, 411-423.
- Mae Michiko et al. (Hg.)  
 2016 *Japanische Populärkultur und Gender*. Wiesbaden: Springer.
- Maier, Tanja  
 2010 „Das Alltägliche im Nicht-Alltäglichen. Geschlecht, Sexualität und Identität in ‚The L Word‘“. Röser Jutta et.al. (Hg.): *Alltag in den Medien – Medien im Alltag*, Wiesbaden: VS-Verlag, 104-118.
- Maree, Claire  
 2013 „Writing *Onê*: Deviant Orthography and Heteronormativity in Contemporary Japanese Lifestyle Culture“, *Media International Australia* 147, 98-110.
- 2015 „Queer women’s culture and history in Japan“. Mark McLelland und Vera Mackie (Hg.): *Routledge Handbook of Sexuality Studies in East Asia*, 230-243.
- Martin, Fran et.al. (Hg.)  
 2008 *AsiapacificQueer – Rethinking Genders and Sexualities*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Maser, Verena  
 2015 *Beautiful and Innocent: Female Same-Sex Intimacy in the Japanese Yuri Genre*. Dissertation, Universität Trier.
- McCormick, Joseph

- 2015 „Japan’s first ever lesbian drama accused of being ‘out-of-date’“, *Pinknews*.  
<http://www.pinknews.co.uk/2015/10/23/japans-first-ever-lesbian-drama-accused-of-being-out-of-date/> (03.03.2018)
- McKirby, Andrew  
 2015 „Fuji TV announces Japan-first lesbian drama, but attracts criticism for ‘outdated’ portrayal“, *Japan Times*.  
<http://www.japantimes.co.jp/news/2015/10/22/national/social-issues/fuji-tv-announces-japan-first-lesbian-drama-heels-advances-lgbt-rights/#.WV4bio5pw1g> (20.03.2018).
- McLelland, Mark (Hg.)  
 2000 *Male Homosexuality in Modern Japan: Cultural Myths and Social Realities*. Richmond, UK: Curzon.  
 2005 *Queer Japan from the Pacific War to the Internet Age*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- McLelland, Mark  
 2003 „Gay Men, Masculinity and the Media in Japan“. Kam Louie und Morris Low (Hg.): *Asian Masculinities: The Meaning and Practice of Manhood in China and Japan*, Oxford: Routledge Curzon.  
 2006 „A short history of hentai“, *Intersections: gender, history and culture in the Asian context* 12/1.  
 2009 „The Role of the ‘tōjisha’ in Current Debates about Sexual Minority Rights in Japan“, *Japanese Studies* 29:2 (2009): 193–207.  
 2011 “Japan’s Queer Cultures”. Victoria Lyyyon-Bestor et.al. (Hg.): *Routledge Handbook of Japanese Culture and Society*, New York: Routledge, 140-149.
- McLelland, Mark und Suganuma Katsuhiko  
 2009 „Sexual minorities and human rights in Japan: an historical perspective“. *International Journal of Human Rights* 13, 329-343.
- McLelland, Mark und James Welker  
 2015 „An introduction to ‘Boys Love’ in Japan“. Nagaike Kazumi et.al. (Hg.): *Boys Love Manga and Beyond*. Jackson: University of Mississippi Press, 3-20.
- McLelland, Mark und Vera Mackie (Hg.)  
 2015 *Routledge Handbook of Sexuality Studies in East Asia*. Oxon: Routledge.
- Mesquita, Sushila  
 2008 „Heteronormativität und Sichtbarkeit“. Waltraud Kannonier-Finster et.al. (Hg.): *Heteronormativität und Homosexualität*. Innsbruck: Studienverlag, 129-148.
- Miller, Stephen  
 2000 „The (Temporary?) Queering of Japanese TV“. *Journal of Homosexuality* 39, 3/4, 83-109.
- Mithani, Forum  
 2014 „New heroines for a new era? Single mothers in contemporary Japanese television drama“, *Acta Asiatica Varsoviensia* 27, 1-19.
- Mitsubishi Junko 三橋 順子  
 2006 „The transgender world in contemporary Japan. The male to female cross-dressers‘ community in Shinjuku“. Übers. v. Hasegawa Kazumi. *Inter-Asia Cultural Studies* 7/2, 202-227.  
 2009 “Terebi no naka no seiteki mainoritī” テレビの中の性的 [Sexuelle Minderheiten im Fernsehen], *Kinyoubi 金曜日* 17/22, 22-23.  
 2016 „Nihon ni okeru rezubian no inpei to sono eikyō” 日本におけるレズビアン の隠蔽とその影響 [Die Verheimlichung von Lesben in Japan und ihr Einfluss]

- Seishakai/bunkashi kenkyūsha Mitsuhashi Junko no ākaibu*. 性社会・文化史研究者三橋順子のアーカイブ <http://zoku-tasogare-2.blog.so-net.ne.jp/2016-08-11> (23.03.2018).
- Moriyama Noritaka 森山至貴  
 2017 *LGBT o yomitoku – kuia sutadīsu nyūmon LGBT を読みとく: クィア・スタディーズ入門*[LGBT analysieren: Einführung in die Queer Studies] 東京:株式会社筑摩書房 Tōkyō: Kabushiki Kaisha Chikuma Shobō.
- Nagaike Kazumi und Aoyama Tomoko  
 2015 „What is Japanese „BL Studies?‘: A Historical and Analytical Overview“. McLelland et.al (Hg.): *Boys Love Manga and Beyond*, Jackson: University Press of Missisipi, 119-141.
- Nagoshi, Julie et.al.  
 2014 *Gender and Sexual Identity - Transcending Feminist and Queer Theory*. New York: Springer.
- Nakamura Minami 中村南  
 2008 „Rasuto Furenzu kyakuhon bunseki. Nazo de hikikomi, sasupensu de hipparu shōkai purotto no chōsetsu gikō “. ラストフレンズ 脚本分析。謎で筆記込み、サスペンスで引っ張る商会プロットの調節技巧. [„Analyse des Drehbuchs von Last Friends. Die vortreffliche technische Methode im Plot der ersten Folgen, die uns mit Rätseln heranlockt und mit Spannung an sich zieht“]“. *Dorama* 30/6, 57–59.
- Nijiironews  
 2017 [2016] “Review: ‘Gisou No Fuufu’”, Nijiironews <http://www.nijiironews.com/2016/01/05/gisou-no-fuufu-review/> (03.03.2018)
- Nishino, Kenji-Thomas  
 2016 „*Genderbending-Grenzgänge in Mainstream-Anime und Manga*“. Mae Michiko et al. (Hg.): *Japanische Populärkultur und Gender*, Wiesbaden: Springer Fachmedien, 97-126.
- Neves, Mauro  
 1998 *Reflecting Society: TV Dramas in Brazil and Japan*. Centre for Iberian and Latin American Studies, San Diego, Universidad de California.
- Oikawa Kenji,  
 2007 „Tōgō Ken, The Legendary Okama“. Mark McLelland et al. (Hg.): *Queer Voices from Japan: First-Person Narratives from Japan’s Sexual Minorities*. Lanham, MD: Lexington Books, 263-269.
- Ōta Tōru  
 2004 „Producing (Post-)Trendy Japanese TV Dramas“. Iwabuchi Koichi (Hg.): *Feeling Asian Modernities – Transnational Consumption of Japanese TV Dramas*. Hongkong: Hongkong University Press, 69-86.
- Park Jin-Hyung  
 2008 „Representation, Politics, Ethics: Rethinking Homosexuality in Contemporary Korean Cinema and Discourses“, Martin, Fran et.al (Hg.): *AsiapacificiQueer – Rethinking Genders and Sexualities*, 197-216.
- Perko, Gudrun  
 2003 „Fragend queer be/denken“. Leah Czollek und Heike Weinbach (Hg.): *Was Sie schon immer über Gender wissen wollten ...und über Sex nicht gefragt haben*. Berlin: Hinkelsteindruck, 27-42.
- Pew Research Center (PEW)

- 2013 "The global divide on homosexuality". *Pew Research Center*.  
<http://www.pewglobal.org/2013/06/04/the-global-divide-on-homosexuality>  
 (03.03.2018)
- Rizki Hakiki, Valentine  
 2013 *IDENTIFIKASI LESBIAN DAN DIKOTOMI BUTCH PADA TOKOH KISHIMOTO RUKA DALAM SERIAL DRAMA LAST FRIENDS KARYA KATO HIROMASA, NISHISAKA MIZUKI DAN ENDO MITSUTAKA*, Masterarbeit, Universität Brawijaya.
- Rückert, Jasmin  
 2017 „Transit Girls“, Barbara Metzler et.al. (Hg.): *Von der Reflexion zur Dekonstruktion? Kategorien, Typen und Stereotype als Gegenstand junger Forschung*. Wien:danzig & unfried.
- Saitō, Shinichi  
 2007 „Television and the cultivation of gender-role attitudes in Japan: Does television contribute to the maintenance of the status quo?“, *Journal of Communication* 57, 511-531.
- Schaffer, Johanna  
 2008 *Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die Visuellen Strukturen der Anerkennung*. Bielefeld: transcript.
- Scherer, Elisabeth  
 2016 „Alternative Lebensmodelle von der Stange? Konstruktion und Rezeption von Geschlechteridentität in japanischen Fernsehserien (*terebi dorama*)“. Mae Michiko et al. (Hg.): *Japanische Populärkultur und Gender*, Wiesbaden: Springer Fachmedien, 149-175.
- Sedgwick, Eve  
 1993 *Tendencies*. Durham: Duke University Press.
- Kato Shuichi et.al. 加藤秀一  
 2005 *Zukai zatsugaku jendā* 図解雑学ジェンダー[Illustriertes Wissen: Gender] Tōkyō: Natsumesha ナツメ社
- Suganuma Katsuhiko  
 2006 „Enduring Voices: Fushimi Noriaki and Kakefuda Hiroko’s Continuing Relevance to Japanese Lesbian and Gay Studies and Activism“, *Intersections* 14, <http://intersections.anu.edu.au/issue14/suganuma.htm> (03.03.2018)
- 2007 „Associative Identity Politics: Unmasking the Multilayered Formation of Queer Male Selves in 1990s Japan“, *Inter-Asia Cultural Studies* 8/4, 485-502.
- 2011 „Ways of Speaking about Queer Space in Tokyo: Disorientated Knowledge and Counter-Public Space“, *Japanese Studies* 31/3, 345-358.
- 2015 „Sexual Minority Studies in Japan“ in: Mark McLelland und Vera Mackie (Hg.): *Routledge Handbook of Sexuality Studies in East Asia*, 244-254.
- Sugiura Ikuko  
 2006 „Lesbian discourses in mainstream magazines of post-war Japan: Is Onabe distinct from rezubian?“. *Journal of Lesbian Studies* 10/3,4, 127-44.
- Summers, Claude  
 2005 *The Queer Encyclopedia of Film and Television*. San Francisco: Cleis Press.
- Shimizu Akiko  
 2007 „Scandalous equivocation: a note on the politics of queer self-naming“, *Inter-Asia Cultural Studies* 8/4, 503-516.
- 2008 *Lying Bodies: Survival and Subversion in the Field of Vision*. New York: Peter Lang.
- Tamagawa, Masami  
 2016 „Same-sex marriage in Japan“, *Journal of GLBT Family Studies* 12/2, 160-187.

- Taniguchi Hiroyuki 谷口洋幸  
 2015 „Dōsei kon ha kokka no gimu ka“ 「同性婚」は国家の義務か [Ist die Ehe für alle eine Verpflichtung des Staates]. *LGBT - Nihon to sekai no Riaru Gendai shisō LGBT – 日本と世界のリアル-現代思想*. Tōkyō: Seidosha, 青土社, 46-60.
- Thomas, Tanja  
 2010 „Wissensordnungen im Alltag: Offerten eines populären Genres“. Röser Jutta et.al. (Hg.): *Alltag in den Medien – Medien im Alltag*, Wiesbaden: VS-Verlag, 25-45.  
 2012 „Zwischen Konformität und Widerständigkeit: Populärkultur als Vergesellschaftungsmodus“. Paula-Irene Villa et al. (Hg.): *Banale Kämpfe? Perspektiven auf Populärkultur und Geschlecht*. Wiesbaden: VS-Verlag, 211-228.
- Tomoe Kentarō 巴健太郎  
 2014 *Terebi kara miru danseidōseiaisha no kakarehō shakaigaku mediakenkyū kara miru dōseiai* テレビドラマから見る男性同性愛者の描かれ方 -社会学・メディア研究から見る同性愛 [Wie männliche Homosexuelle in Fernsehserien gezeichnet werden – Homosexualität aus soziologischer und medienwissenschaftlicher Perspektive]. Hausarbeit, 慶応義塾大学 Keiō-Universität.
- Trültzsch, Sascha  
 2009 *Kontextualisierte Medieninhaltsanalyse - Mit einem Beispiel zum Frauenbild in DDR-Familienserien*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- 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.
- Villa, Paula-Irene et al.  
 2012 „Banale Kämpfe? Perspektiven auf Populärkultur und Geschlecht. Eine Einleitung“. Paula-Irene Villa et al. (Hg.): *Banale Kämpfe? Perspektiven auf Populärkultur und Geschlecht*. Wiesbaden: VS-Verlag, 7-22.
- Villarejo, Amy  
 2007 “Materiality, Pedagogy, and the Limits of Queer Visibility”. George Haggerty und Molly McGarry (Hg.): *A Companion to <sup>[L]</sup>Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, and Queer Studies*. Malden: Blackwell Publishing, 389-403.
- Vincent, Keith  
 2012 *Two-timing modernity: homosocial narrative in modern Japanese fiction*. Cambridge: Harvard University Asia Center.
- Wagenknecht, Peter  
 2007 „Was ist Heteronormativität? Zu Geschichte und Gehalt des Begriffs“, Jutta Hartmann et al. (Hg.): *Heteronormativität. Empirische Studien zu Geschlecht, Sexualität und Macht*, Wiesbaden: Springer VS, 17-34.
- Welker, James  
 2004 „Telling her Story: Narrating a Japanese Lesbian Community“. *Japanstudien* 16, 119–144. [http://contemporaryjapan.org/japanstudien/japanstudien\\_16\\_grenzgaenge/dij-jb16-welker.pdf](http://contemporaryjapan.org/japanstudien/japanstudien_16_grenzgaenge/dij-jb16-welker.pdf) (20.03.2018)  
 2008 „Lilies of the Margin: Beautiful Boys and Queer Female Identities in Japan“. Martin, Fran et.al. (Hg.) *AsiapacifiQueer – Rethinking Genders and Sexualities*, 46-66.  
 2010 „Telling Her Story: Narrating a Japanese Lesbian Community“. *Journal of Lesbian Studies*, 14/4, 359-380.
- Yamamoto Nanako 山本菜々子

- 2013 „Terebi ni utsuru sekusharitî — ‘onē’ no saki ni mitai mono“ テレビにうつる  
セクシャリティ — “オネエ” の先に観たいもの [Im Fernsehen übertragene  
Sexualität – Was wir nach den Onēs sehen wollen], *Synodos*.  
<https://synodos.jp/society/4482> (03.03.2018)
- Yuen, Shu Min
- 2011 „Last friends, beyond friends: Articulating non-normative gender and sexuality  
on mainstream Japanese television“, *Inter-Asia Cultural Studies* 12/3, 383-400.

#### Fernsehserien

- 29-sai no Yūtsu Paradise Thirty* [Melancholie von 29 Jahren- Paradies Dreißig] (2000).  
TV Asahi
- Akuma no Kiss* [Kuss des Teufels] (1993) Fuji TV
- Asunaro hakusho* [Weißbuch Asunaro] (1996) Fuji TV
- BOSS* [Boss] (2009) Fuji TV
- Dare yori mo mama o aisu* [Ich liebe Mutter mehr als alle anderen] (2006) TBS
- Dōsokai* [Klassentreffen] (1993). *TV Asahi*
- Gakkō ja oshierarenai* [Das kann die Schule nicht beibringen] (2008) NTV
- Gisō no fūfu* [Das falsche Ehepaar] (2015) Fuji TV
- Hitorigurashi* [Alleine Wohnen] (1996) TBS
- Kasa o motanai aritachi ha* [Ameisen ohne Regenschirme] (2016) Fuji TV
- Nodame Cantabile* [Nodame Cantabile] (2006) Fuji TV
- Rasuto Shiderera* [Das letzte Aschenputtel] (2013) Fuji TV
- Rabu konpurekkusu* [Liebes-Komplex] (2000) Fuji TV
- Rabu kore Tōkyō*. [Sammlung von Liebesgeschichten Tōkyō] (2008) GyaO
- Rasuto furenzu* [Letzte Freunde] (2008) Fuji TV
- Romansu* [Romanze] (1999) NTV
- Sono toki hāto ha nusumareta* [Damals wurde mein Herz gestohlen] (1992) Fuji TV
- Toranjitto gāruzu* [Transit Mädchen] (2015) Fuji TV

## 15. Anhang

### 15.1. Abstract (deutsch)

Untersuchungen zu Queerness in japanischer Populärkultur beschränken sich häufig auf Darstellungen in Anime und Manga, während Darstellungen in Fernsehserien oft übersehen werden. Tatsächlich ist die Anzahl japanischer Fernsehserien, in denen queeres/gleichgeschlechtliches Begehren thematisiert wird, im Verhältnis relativ gering. Ihr Einfluss auf die öffentliche Wahrnehmung queeren Begehrens und sexueller Minderheiten sollte jedoch nicht unterschätzt werden. Die vorliegende Arbeit stellt 18 Fernsehserien vor, die in einem Zeitraum von 25 Jahren ausgestrahlt wurden und fragt danach, wie queeres/gleichgeschlechtliches Begehren in den Serien dargestellt wird, welche Stereotype in den Darstellungen zur Anwendung kommen und welche Veränderungen der Darstellungen in dem erwähnten Zeitraum bemerkbar sind. Die repräsentationskritische Analyse betrachtet die Fernsehserien als Teil eines populärkulturellen Diskurses.

### 15.2. Abstract (english)

Queerness in Japanese popular culture is a topic usually discussed with a focus on anime and manga; representations in TV-series are often overlooked. In comparison to the total numbers of TV-series airing in Japan each year, the number of series featuring LGBTIQ-characters is relatively small, yet their impact should not be underestimated. This work will introduce 18 Japanese TV-series from a period of 25 years, which make queer desires visible. The analysis critically interrogates how stereotypes are applied and which changes in the depiction of Queerness can be observed over the said period of time. The representations of Queerness in the TV-series are analysed as part of a discourse in Japanese mainstream media and popular culture.