



universität  
wien

# MAGISTERARBEIT

Titel der Magisterarbeit

„Aku Yū und seine Enka.  
Eine Ausnahmefallstudie 1937-2007“

Verfasser

Christian Pernegger, Bakk. Phil.

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, Juni 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 843

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Japanologie

Betreuer:

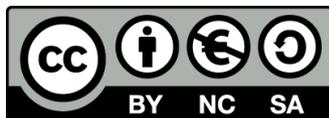
O. Univ.-Prof. Dr. Sepp Linhart

Prof. Sepp Linhart, meinen Freunden und meiner Familie  
– Danke für Eure Geduld!

### Formalien

- Personenbezeichnungen verstehen sich in der Regel geschlechtsneutral.
- Bei japanischen Personennamen steht, wie es üblich ist, der Familienname zuerst.
- Alle Übersetzungen sind, so nicht anders angegeben, meine.
- Bei Liedern von Aku Yū wird im Text meist nur der Titel genannt – eine Auflistung mit ausführlicheren Informationen dazu findet sich im Anhang.
- Informationen, die nicht zweifelsfrei zu verifizieren waren, stehen in eckigen Klammern: [ ].
- Vollständige Quellenangaben im Fließtext stehen in Gänsefüßchen: » «
- Fließtextzitate der Form „(°Künstler Jahr#[CD-]Track)“ oder „(°Künstler Jahr:Seite)“ beziehen sich auf Werke in der Diskographie.
- Alle URLs wurden zuletzt am 12. 5. 2010 verifiziert.

Version: 2.0.2b



Dieses Werk ist unter einem Creative Commons Namensnennung-Keine kommerzielle Nutzung-Weitergabe unter gleichen Bedingungen 3.0 Österreich Lizenzvertrag lizenziert. Um die Lizenz anzusehen, gehen Sie bitte zu <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/at/>.

## Inhaltsverzeichnis

1. Intro.....	5
2. A-Side – Theorie.....	7
2.1. Populärmusik und Tradition – ein Widerspruch? .....	7
2.2. Text, Musik und Darbietung – warum Text-Analyse?.....	11
2.3. Texte über Enka-Texte.....	12
2.3.1. Enka-Texte in der Literatur.....	13
2.3.2. Ausgewählte Trends in der japanischen Populärmusik.....	15
2.4. Genre – woran erkennt man eigentlich Enka?.....	17
3. Interlude – Aku Yū.....	23
3.1. Fukada Hiroyuki – von Awaji nach Tōkyō.....	23
3.2. Tōkyō – von Fukada Hiroyuki zu Aku Yū.....	28
3.3. Kayōkyoku-Werkstatt – von der Praxis zur Theorie.....	35
4. B-Side – Textanalyse.....	41
4.1. Liedauswahl – vom Kōhaku und anderen Kriterien.....	41
4.2. Methode.....	44
4.3. Singen nach Zahlen – quantitative Ergebnisse.....	49
4.3.1. Titel.....	50
4.3.2. Allgemeines und Wortschatz.....	53
4.3.3. Struktur.....	55
4.3.4. Versmaß.....	58
4.3.5. Schlüsselwörter.....	59
4.4. Aku Yū und seine Enka im zeitlichen Kontext.....	62
4.4.1. 1970-1974 (Periode 1).....	62
4.4.2. 1975-1980 (Periode 2).....	67
4.4.3. 1980-1989 (Perioden 3 und 4).....	71
4.4.4. 1990-1999 (Perioden 5 und 6).....	74
4.4.5. 2000-2007 (Periode 7 und Epilog).....	79
5. Erkenntnisse und Ausblick.....	85
Anhang – ausgewählte Lieder von Aku Yū.....	87
Bibliographie.....	91
Bibliographie (japanisch).....	97
Discographie.....	101
Discographie (japanisch).....	101

## **Tabellenverzeichnis**

Tabelle 1: Periodeneinteilung.....	43
Tabelle 2: In den Liedtiteln verwendete Schriften.....	50
Tabelle 3: Herkunft des Vokabulars der in <i>kanji</i> gehaltenen Liedtitel.....	51
Tabelle 4: Herkunft des in den Liedtiteln verwendeten Vokabulars.....	52
Tabelle 5: Typen von Liedtiteln (kombiniert).....	52
Tabelle 6: Länge der Lieder.....	54
Tabelle 7: Verteilung der wichtigsten Wortarten.....	54
Tabelle 8: Redundanz des Wortschatzes.....	54
Tabelle 9: Struktur der Lieder.....	56
Tabelle 10: Redundanz der Refrains.....	57
Tabelle 11: In den Liedern verwendete Verslängen.....	58
Tabelle 12: Traditionalität des Versmaßes.....	59
Tabelle 13: Schlüsselwörter in Akus Enka.....	60
Tabelle 14: Schlüsselwörter pro Lied.....	60

## **Liedtextverzeichnis**

Text 1: <i>Zange no neuchi mo nai</i> (1970).....	63
Text 2: <i>Kyōto kara Hakata made</i> (1972).....	66
Text 3: <i>Kita no yado kara</i> (1975).....	67
Text 4: <i>Tsugaru kaikyō - fuyu geshiki</i> (1976).....	70
Text 5: <i>Atsuki kokoro ni</i> (1985).....	72
Text 6: <i>Kita no hotaru</i> (1984).....	74
Text 7: <i>Būke</i> (1990).....	75
Text 8: <i>Shōwa saigo no aki no koto</i> (1999).....	78
Text 9: <i>Korogaru ishi</i> (2002).....	80
Text 10: <i>Seishun no tamariba</i> (2006).....	83

## 1. Intro

Mein (akademisches) Interesse für japanische Populärmusik erwachte vor etwa zwei Jahren im Laufe eines Seminars mit dem Titel *Enka. Zur Geschichte der japanischen Populärmusik*. So war denn auch die vorliegende Magisterarbeit ursprünglich als Beitrag zu diesem Seminar gedacht, doch das Projekt entwickelte ein gewisses Eigenleben und wuchs schließlich über diesen Rahmen hinaus, was nicht zuletzt daran lag, dass zwei auf den ersten Blick recht unabhängige Fragestellungen behandelt werden sollten.

Wer hierzulande auf das Thema „Enka“ stößt und sich auf die Suche nach einer Einführung begibt, wird recht bald mit Christine Yano Bekanntschaft machen, der Verfasserin der m. W. einzigen Monographie dazu in deutscher oder englischer Sprache. Darin charakterisiert sie Enka folgendermaßen:

„Enka, ein populäres japanisches Balladen-Genre, das im frühen 20. Jahrhundert entstanden ist, verbindet westliche Instrumente und japanische Tonleitern, Rhythmen, Gesangsstile sowie dichterische Konventionen zu melodramatischen Liedern über Liebe, Verlust und Sehnsucht. Für die japanische Öffentlichkeit klingt Enka zeitlos alt, obwohl es noch aktiv produziert und konsumiert wird. Die Tilgung der verstrichenen Zeit macht sogar einen Teil seines Reizes aus. Ein 1993er Hit ist bewusst so entworfen, dass er leicht mit einem von 1953 zu verwechseln ist, und für die Dauer des Liedes wird die Vierzig-Jahres-Lücke nahtlos geschlossen.“<sup>1</sup> (Yano 2003:3)

Eine ähnliche Stelle findet sich auch in einem ihrer späteren Artikel, hier sind diese Enka gar „nahezu ununterscheidbar“, andere wiederum durchaus als Produkte ihrer Zeit zu erkennen (Yano 2005:195).

Intuitiv erscheint es unwahrscheinlich, dass ein Genre der Populärmusik über längere Zeit unverändert bleiben sollte, und doch ist der Eindruck, der hier vermittelt wird, eben der einer mehr oder weniger erstarrten Form. Dem wollte ich etwas genauer nachgehen, indem ich einen kleinen, diachron angelegten Korpus vornehmlich mit Hilfe quantitativer Methoden explorativ untersuchte. Da Liedtexte dafür der fruchtbarste Untersuchungsgegenstand schienen, sollte die ohnehin notwendige Einschränkung desselben über den Texter erfolgen und damit gleichzeitig eine Störvariable ausgeschaltet werden.

---

1 Hervorhebungen meine.

Der Vorschlag, doch etwas über Aku Yū (阿久悠) zu machen, kam dabei von meinem Betreuer, Prof. Sepp Linhart. Aku schien der ideale Kandidat zu sein – einer der bedeutendsten Texter der japanischen Populärmusik, der sechs Monate zuvor verstorben und infolgedessen in Japan gerade Gegenstand intensiven Medieninteresses war. Selbst zwei Jahre nach seinem Tod war die Aufarbeitung seines Lebens und seiner Werke dort noch in vollem Gange, doch im Westen war er weitgehend unbekannt. Eine solche Persönlichkeit auf ein bloßes Auswahlkriterium zu reduzieren, erschien mir eine verlorene Chance zu sein.

Zwar gab es noch keine autoritative Biographie, wohl aber eine Fülle von Interviews und autobiographischen Quellen, in denen Aku nicht nur aus seinem Leben erzählte, sondern auch seine Einstellung zum Verfassen von Liedtexten darlegte und Gedanken zu einzelnen seiner Lieder zum besten gab. Daraus wollte ich versuchen, eine Art Porträt zusammenzusetzen, das zwar nicht zuletzt aufgrund der episodischen / anekdotischen Natur des Ausgangsmaterials keinen Anspruch auf Vollständigkeit oder Objektivität erheben konnte, aber hoffentlich zumindest einen interessanten Eindruck von Akus Leben vermitteln würde.

Quasi als Nebeneffekt davon nahm wiederum die Untersuchung der Liedtexte eine zusätzliche qualitative Dimension an. Betrachtete man sie nämlich im zeitlichen und persönlichen Kontext des Autors, gelang es, Erklärungsansätze für bestimmte inhaltliche Trends zu finden bzw. diese erst sichtbar zu machen. Bei den Liedern, welche in diesem Sinne näher betrachtet wurden, wollte ich mich zudem an Übersetzungen versuchen, nicht zuletzt, um die stellenweise doch etwas trockene Materie etwas anschaulicher zu gestalten bzw. aufzulockern. Ich entschuldige mich im voraus für mein mangelndes dichterisches Talent.

## 2. A-Side – Theorie

In diesem Kapitel werden die Problemstellung und das Analyseverfahren gerechtfertigt bzw. genauer ausgearbeitet sowie in den Kontext der relevanten Literatur gestellt. Anhand von Trends in der japanischen Populärmusik, die in früheren Arbeiten aufgezeigt wurden, werden Aspekte von Enka-Texten identifiziert, die es sich genauer zu untersuchen lohnt. Im letzten Abschnitt geht es daran, eine Definition für Enka zu finden, die dazu geeignet ist, danach objektiv Lieder für diese Untersuchung auszuwählen.

### 2.1. Populärmusik und Tradition – ein Widerspruch?

Die Auffassung von Enka als etwas, das sich nicht ändert, dürfte nicht neu sein. Es gilt als „unveränderliches Genre“, das sich gerade dadurch auszeichnet, dass es keine neuen (musikalischen) Elemente aufnimmt (Okada 1991:283). Die Autoren der *Nihon ryūkōka-shi* („Geschichte der Populärmusik Japans“) kommen zu dem Schluss, dass sich die Essenz der Texte von der ersten Hälfte der 1930er bis Ende der 1950er nicht verändert hätte<sup>2</sup> (Fukuda 2005:114-115) und auch in den 1960ern soll zumindest der textuelle Inhalt unverändert geblieben sein<sup>3</sup> (Kitagawa 1991:306).

Das Image, das Enka heute genießt, ist ein traditionelles (Stevens 2008:66; Brunt 2003:6; Anderson 2002:121; Yano 2003:4; Oku 1998:71; Fujikake 1994:59), untermauert von Parallelen zu anderen „traditionellen“

---

2 Fukuda bezieht sich hier auf einen Kommentar zu »Mizutani Shizuo (水谷静夫): „,Naku, hana, koi‘ kara ‚...te-iru, naku, ame‘ e (「泣く・花・恋」から「…ている・泣く・雨」へ; ‚Von ‚weinen, Blume, Liebe‘ zu ‚-te-iru, weinen, Regen‘)“, *Gengo seikatsu* (言語生活) 1959/4 (= Nr. 91), 26-37«, der in der zweibändigen (1980/81) und dreibändigen (1994/95) Ausgabe von »Komota Nobuo (古茂田信男) u. a.: *Nihon ryūkōka-shi* (日本流行化史; ‚Geschichte der Populärmusik Japans‘). Tōkyō: Sekaishisōsha« enthalten ist. Er selbst distanziert sich von dieser Interpretation (Fukuda 2005:94,114-115), dem Autor stehen beide Werke leider nicht zur Verfügung.

3 Fukuda schreibt über *ryūkōka*, Kitagawa über *kayōkyoku*, obwohl man die Lieder, um die es jeweils konkret geht, heute unter Enka einordnen würde. Beide Begriffe bedeuten wörtlich übersetzt ‚Schlager‘ oder ‚populäres Lied‘ und können zum einen die japanische Populärmusik im Allgemeinen, zum anderen bestimmte Genres daraus bezeichnen, die einander stark überlappen (s. Abschnitt 2.4). Im ersten Fall werden sie passend übersetzt oder, falls die Wortwahl im Japanischen relevant erscheint, als Fremdwörter behandelt, im zweiten als Eigennamen von Genres. Je nach dem werden sie klein und kursiv oder regulär groß geschrieben.

japanischen Künsten. Beispielsweise absolvieren auch angehende Enka-Interpreten ihre Ausbildung oft als *uchi-deshi*, Lehrlinge, die bei ihrem Lehrer wohnen, dort aber nicht unbedingt formal unterrichtet werden, sondern, hauptsächlich durch Zusehen, dessen Wissen bzw. Fertigkeiten quasi „aufsaugen“ sollen (*mi-narai*), während sie ihren „traditionellen“ Geschlechterrollen entsprechende niedrigere Arbeiten verrichten (Yano 2003:57-58).

Das aus Teezeremonie, Blumensteckkunst oder japanischen Kampfsportarten bekannte Konzept von *kata* – durch Überlieferung festgelegte hochgradig stilisierte (Bewegungs-)Abläufe oder, allgemeiner, Muster – spielt, angefangen beim Unterricht, auf allen Ebenen der Produktion, Darbietung und Rezeption von Enka eine zentrale Rolle. Die Kunst besteht grundsätzlich darin, diese *kata* möglichst exakt einzuhalten, jedoch gleichzeitig mit einer Prise individuellen Stils (*kosei*) zu verfeinern. Mit höherem Ansehen geht dabei ein größerer Spielraum einher – erst an der Spitze der Hierarchie ist es gestattet, auf diese Weise das Genre zu erweitern (Yano 2005:195,196-197; Yano 2003:24-26,123).

Enka gilt nicht nur als traditionell, sondern auch als konservativ (Okada 1991:283). Es spricht primär Personen mittleren und höheren Alters an (Yano 2003:6; Ogawa 1998:46; Okada 1991:283), die sich nicht mit den neueren Genres Rock und Folk anfreunden können (Stevens 2008:45; Mitsui 1998:39-40). In Enka werden bewusst ihre sozialen und ästhetischen Werte bewahrt (Stevens 2008:66), gewissermaßen die Lebenserfahrungen seiner Fans<sup>4</sup> unter Denkmalschutz gestellt (Yano 2005:195). Dementsprechend lehnen – besonders weibliche – Jugendliche sowie Intellektuelle Enka generell ab, denn das unweigerlich „traditionelle“ Geschlechterbild zeichnet Frauen stets in einer Opferrolle (Kikuchi 2008:240,264,289; Occhi 2006:167; Oku 1998:70,71; Wilson 1993:289). Viele empfinden die in Enka vertretenen Werte und ethischen Haltungen als so altmodisch, dass es für sie schon peinlich ist, öffentlich damit assoziiert zu werden<sup>5</sup> (Wilson 1993:290-291).

---

4 Damit sind konkret Personen gemeint, die etwa den Zweiten Weltkrieg, die Besatzungszeit, den enormen wirtschaftlichen Aufschwung 1960-1980 und die *post-bubble* Rezession ab den 1990ern durchgemacht haben. Der überraschenden Ähnlichkeit von Ogawas Beschreibung nach zu urteilen, waren sie auch die ersten Karaoke-Nutzer (Ogawa 1998:46; Kikuchi 2008:263).

5 Das mag auch daran liegen, dass Enka mit der Unterschicht assoziiert wird und eher als niedere, vulgäre Kunstform gilt (Wilson 1993:290-291; Oku 1998:62).

Man kann Enka also durchaus so konstruieren, dass es in einer – fiktiven – Vergangenheit feststeckt, in der Männer noch von Pflicht und Ehre motiviert waren, und die Liebe eine Sache von Leben und Tod war, die gar ewig währte – zumindest, wenn man eine Frau war (vgl. Yano 2003:181). Dazu im Widerspruch steht allerdings die plausible Ansicht, dass Produkte der Populärkultur (*taishū-geijutsu*) notwendigerweise in einem aktuellen Aspekt der Psyche der Masse bzw. einer Schicht Resonanz finden müssen, um erfolgreich zu sein (Mita 1978:8). Im speziellen Fall der Populärmusik heißt das, dass der (textuelle) Inhalt eines Liedes die Psyche der Masse zur jeweiligen Zeit ansprechen – heute würde man wohl sagen, dem Zeitgeist entsprechen – muss, wobei Defizite in diesem Bereich auch mit noch soviel Werbung nicht wettzumachen sind (Mita 1978 10).

Eigentlich sollte das oft mit der Seele der Japaner (*nihonjin no kokoro*) gleichgesetzte Genre (z. B. Yano 2003:4; Wilson 1993:283) diese Bedingung quasi per Definition erfüllen. Tatsächlich hatte Enka in der jüngeren Vergangenheit jedoch immer wieder mit Problemen zu kämpfen. Nachdem es in den ersten zwei Dritteln der 1970er Jahre durch die beginnende Karaoke-Welle zunächst Auftrieb bekommen hatte (Mitsui 1998:39), soll das Wachstum gegen Ende des Jahrzehnts wieder zu wünschen übrig gelassen haben (Kikuchi 2008:239). Die 1980er werden dann als „Goldenes Zeitalter“ beschrieben, in dem das Genre einen Höhepunkt erreicht habe (Hayashi 2004:23). Am Höhepunkt der *bubble economy* (1987-91) wiederum nahm die Beliebtheit merklich ab, nur um direkt im Anschluss, Hand in Hand mit der Rezession, in einen neuen Boom (1991-93) überzugehen, was Wilson allerdings nicht den Fusion-Experimenten<sup>6</sup> der Musikindustrie zuschreibt, sondern einem umgekehrt proportionalen Zusammenhang zwischen der Konjunkturlage und der Popularität von Enka (Wilson 1993:289-290). Eine Handvoll erfolgreicher Fusion-Hits von 1993-94, z. B. von Sakamoto Fuyumi (坂本冬美), hätten den Niedergang jedenfalls nicht lange aufhalten können (Kikuchi 2008:288-290).

Während davor offensichtlich ein Großteil des Karaoke-Repertoires aus Enka bestand (Oku 1998:61), war 1997 das erste Jahr, in dem nicht ein einziges unter den zehn meistgesungenen Liedern war (Stevens 2008:46). Was noch in den 1980ern als gesichert galt, nämlich, dass Japaner ab einem

---

<sup>6</sup> Offensichtlich ein Versuch, das Genre unter Umgehung der evolutionären Entwicklung (durch inkrementelle *kata*-Variationen) neu zu definieren.

gewissen Alter von selbst zu Enka finden, trifft heute nicht mehr zu (Kikuchi 2008:290; Occhi 2006:167; Yano 2003:5-6).

Die positive Kehrseite davon ist die potentielle Erschließung einer neuen Zielgruppe, nämlich junger Frauen, deren Interesse nicht dem Genre *in toto*, sondern einzelnen Sängern oder Liedern gilt (Wilson 1993:290; Yano 2003:143-144). So soll zwar im Jahr 2000 mit der Einstellung der Sendung *Enka no hanamichi* (演歌の花道; ‚Laufsteg [wörtl. „Blumenweg“] der Enka‘) ein neues Tief erreicht gewesen sein, danach jedoch erlebte das Genre einen stetigen Aufschwung<sup>7</sup>, zu dem der vergleichsweise junge Hikawa Kiyoshi (氷川きよし) (geb. 1977), dessen Fans wohl zumindest zum Teil diesem neuen Profil entsprechen, einiges beigetragen haben dürfte (Hayashi 2004:23,34). Aus einem gewissen Abstand betrachtet sieht es jedenfalls nicht so aus, als würde Enka in absehbarer Zeit seine Relevanz verlieren; vielmehr scheint Koizumi recht zu haben: „Wenn Enka lange Zeit [von einem anderen Genre] zu Boden gedrückt wird, springt es [...] wie ein Stehaufmännchen wieder auf. Heute heißt es, es pfeife aus dem letzten Loch, aber es ist gut möglich, dass, just wenn niemand mehr Enka Beachtung schenkt, etwa ein sechzehnjähriges Mädchen einen großen Hit landet“ (frei n. Koizumi 1996:143).

Inzwischen dürfte klar sein, dass ich Enka mitnichten als etwas Unveränderliches oder auch nur Unverändertes auffasse, obschon ich mich bisher redlich bemüht habe, auch Indizien zu präsentieren, die eher gegen diese Auffassung sprechen. Deren Existenz bedeutet jedoch nur, dass es sehr wohl auch in weiten Bereichen Kontinuitäten gibt. Die Aufgabe dieser Arbeit besteht also unter anderem darin, genauer zu beschreiben, welche Aspekte von Akus Enka-Texten sich im Laufe der Zeit in welcher Weise verändert haben bzw. gleich geblieben sind. Auf dieser Basis sollen dann Tendenzen sichtbar gemacht und im Idealfall ein Erklärungsansatz dafür entwickelt werden, dass Enka gleichzeitig unverändert traditionell er-

---

<sup>7</sup> Diese Entwicklung zu quantifizieren ist schwierig, da nur die 2008er Ausgabe des Oricon Jahrbuchs vorliegt, welche keine Genre-spezifischen Absatzzahlen aus vorangegangenen Jahren enthält. Demnach waren im Jahr 2007 jeweils 11,6% der verkauften Singles, 0,7% der Alben und 4,9% insgesamt Enka (Oricon 2008:56). Laut Yano betrug der Anteil von Enka an „allen Aufnahmen“ 1991 noch 4% aber 1997 nur mehr gut 1% (Yano 2003:5-6). Hayashi zitiert für 2000, 2003 und die erste Hälfte von 2004 jeweils „etwa 3%“, 7,7% und 8,6%, gibt allerdings keinen Hinweis darauf, um welchen der drei Werte es sich handeln könnte (Hayashi 2004:23).

scheinen und sich dabei doch soweit anpassen kann, dass es den Anforderungen an Populärkultur genügt<sup>8</sup>. Interessant wäre weiters, ob ein zeitlicher Zusammenhang zwischen der in Enka dargestellten Welt und der Realität auszumachen ist.

## 2.2. Text, Musik und Darbietung – warum Text-Analyse?

Im Wesentlichen besteht ein populäres Lied aus drei Komponenten, die unabhängig genug sind, dass man sie sinnvoll getrennt voneinander betrachten kann: Text, Musik und Darbietung. Unter letzterer verstehe ich vornehmlich visuelle Elemente, von Bühnenbild und Spezialeffekten über Kleidung und Frisur der Interpreten bis hin zu ihrer Körpersprache. Das ist nicht etwa nur bei Live-Auftritten relevant (Yano 2003:3,117-121), denn spätestens seit den 1980ern zählen in Japan Musiksendungen im Fernsehen zu den wichtigsten Quellen für Populärmusik, was den Effekt hat, dass diese inzwischen quasi als eine Einheit aus Bild und Ton wahrgenommen wird<sup>9</sup> (Fujie 1989:212).

Je nach Zeit und Genre werden einzelne Komponenten stärker betont. Ein aktuelles Beispiel wäre Visual Kei, wo das Visuelle per Definition im Vordergrund steht. Traditionell bildet in der japanischen Populärmusik aber der Text das Kernstück eines Liedes (Kikuchi 2008:301), rein instrumentale Stücke kommen praktisch nicht vor (Okada 1991:288; Fujie 1989:198). Zwar gibt es in den aus dem Westen adaptierten Genres ab den 1970ern den Trend, dass der Text hinter die Musik, der Sinn hinter den Klang zurücktritt (Ogawa 1998:52-53; Koizumi 1996:158-159; Kitagawa 1991:306-307), Enka ist aber nach wie vor ein typischer Vertreter der alten Schule.

Beim Anhören geht es primär um den Inhalt des Textes, die Musik ist ihm untergeordnet (Yano 2003:73; Oka 1998:65-66; Koizumi 1996:154,159) und auch im einschlägigen Gesangsunterricht wird seine Rolle hervorgehoben (Yano 2003:67,68). Entsprechend gibt es Indizien dafür, dass in Japan der Texter eine höhere Stellung einnimmt als im Westen: Die an der

---

8 Schließlich gehen populärkulturelle Formen, die mit dem *label* „traditionell“ versehen werden bzw. es versäumen, mit der Zeit zu gehen, sonst gerne in die Hochkultur über, wie es z. B. beim Kabuki der Fall war.

9 Anders als bei einer Aufnahme auf Platte oder CD war die Form dieser „Musik mit Bild“ nicht unbedingt fixiert. Mit der Einführung moderner Musikvideos wurde auch das „vereinheitlicht“.

Produktion eines Liedes Beteiligten werden konsistent in der Reihenfolge Texter, Komponist, Arrangeur gelistet, was das Vorhandensein einer gewissen Hierarchie impliziert (Yano 2003:211). Weiters werden in Japan auch Lieder-Sammlungen herausgebracht, bei denen weder ein Interpret noch ein Genre, sondern eben ein Texter im Mittelpunkt steht – erst dadurch wurde diese Arbeit überhaupt erst möglich. Angesichts dessen fiel die erste Einschränkung, nämlich sich auf die Analyse von Liedtexten zu beschränken, nicht schwer.

Außerdem stand von Anfang an fest, dass die Untersuchung nicht nur auf einer Interpretation der Lieder, sondern auch auf besser quantifizierbaren Daten basieren sollte. Da Enka-Texte nämlich eher eine Stimmung vermitteln als eine konkrete Situation beschreiben, hat man als Zuhörer beim Interpretieren besonders viel Spielraum (Wilson 1993:283; Mita 1978:69). Manchmal geht das so weit, dass der Text auch für Japaner etwas willkürlich (*detarame*) wirkt und der Sinn unverständlich bleibt, was dem (Sing-)Vergnügen zwar keinen Abbruch tut<sup>10</sup> (Shindō 1997:73-74; Tsutsui 1997:99-101), ja in vielerlei Hinsicht sogar ein Vorteil sein mag, für die von wissenschaftlichen Arbeiten gemeinhin geforderte Nachvollziehbarkeit jedoch eher abträglich ist.

In den Liedern ist weiters eine hohe Intertextualität zu erwarten (Yano 2005:195; Mita 1978:118) und die Bedeutung von Symbolen, wie sie in Enka-Texten verwendet werden, ist spezifisch für eine Kultur und verändert sich mit der Zeit (Mita 1978:221-222). Beides trägt dazu bei, dass ein bestimmtes Lied unterschiedlich wahrgenommen werden kann, je nachdem, wann und wo es rezipiert wird. In dieser Arbeit soll es aber weniger um die Umstände der Produktion, Rezeption u. ä. der Lieder gehen, als um deren explizite, fixierte Form. All das bedeutet natürlich nicht, dass auf die semantische Ebene gar nicht eingegangen wird, sondern lediglich, dass ein eher strukturalistischer Ansatz gewählt wird, wie er sich für die relativ formalisierten Texte ja durchaus anbietet (vgl. Yano 2003:25).

### **2.3. Texte über Enka-Texte**

In diesem Abschnitt wird eine Stichprobe vorangegangener Arbeiten über den Text in der japanischen Populärmusik im Allgemeinen und in En-

---

<sup>10</sup> Shindō argumentiert an dieser Stelle sogar, dass in *kayōkyoku* aus diesem Grund die Melodie die dominante Rolle innehätte und der Text nicht so wichtig sei.

ka im speziellen präsentiert. Dann wird versucht, daraus abzuleiten, was an formalen und inhaltlichen Eigenschaften zu erwarten ist und in einem weiteren Schritt nach potentiellen Kandidaten für Veränderungen gesucht, auf die hin man einen Korpus untersuchen könnte.

### 2.3.1. Enka-Texte in der Literatur

Beispiele für Text-Analysen einschlägiger japanischer Populärmusik gibt es einige: Mita beschäftigte sich mit den Gefühlen, die in Liedern von 1868-1963 zum Ausdruck kamen, und erstellte dazu ein kleines Wörterbuch, das einige symbolisch verwendete Begriffe erklärt, sowie eine Reihung der Nomen, die in den meisten Liedern auftraten<sup>11</sup> (Mita 1978). Explizit in dieser Tradition ermittelte auch Yano Schlüsselwörter in Enka, die Anfang der 1990er zum Repertoire gehörten, und analysierte die wichtigsten davon in einem Gender-Kontext (2003:93-103). Occhi ging in ihren Ausführungen zum Geschlechterbild in Enka eingehend auf Symbolik, aber auch auf sprachliche Eigenheiten wie die Verwendung von Personalpronomen ein (Occhi 2006).

Sprache an sich ist generell ein häufiger Untersuchungsgegenstand. Mit dem Ziel, herauszufinden, inwiefern Populärmusik für den Unterricht des Japanischen als Fremdsprache geeignet sei, wurde etwa das Vokabular von hundert preisgekrönten bzw. in bekannten Sammlungen enthaltenen Liedern aus verschiedenen Genres quantitativ ausgewertet. In der obligatorischen Tabelle der Schlüsselwörter wurden auch Pronomen, Verben, Adjektive und Adverbien berücksichtigt (Hamada 2005). Besonderes Interesse wurde auch der Veränderung der in der Populärmusik verwendeten Sprache zuteil, konkret der Angleichung an die gesprochene Umgangssprache (Takagi:1993,1994) und der im Wachsen begriffenen Bedeutung des Englischen<sup>12</sup> (Fujikake 1994). Letztere Studie befasste sich im Übrigen auch wieder mit den verwendeten Personalpronomen.

Weiters finden sich viele Arbeiten, die sich mit sehr spezifischen Themen auseinandersetzen. So gibt es selbst zu den Texten von Aku Yū bereits

---

<sup>11</sup> Eine solche floss zwar offensichtlich in das Werk ein, ist aber darin nicht als Liste u. ä. veröffentlicht. Um Worthäufigkeiten geht es auch in dem bereits erwähnten Artikel von Mizutani Shizuo (n. Nakamura 1996:26; s. Fußnote 2 a. S. 7).

<sup>12</sup> Zur Funktion des Englischen in japanischer Populärmusik siehe Moody 2006:218-220 und Loveday 1996:124-133.

wenigstens eine Arbeit<sup>13</sup>, die dem Autor leider nicht zur Verfügung stand. Ein weiteres Beispiel wäre eine quantitative Analyse diverser Aspekte des Lachens in Enka (Nakamura 1996). Oft geht es darum, nachzuzeichnen, wie etwas im Lauf der Zeit dargestellt wird: „Tōkyō“ 1929-1984 (Shimizu 1995), „Schule“ ca. 1960-1990 (Nishijima 1996), „Umherwandern“ 1888-1988 (Fukuda 2005), sogar „Bahnhof“ (n. Nakamura 1996:26) usw.

Wie sieht nun der prototypische Enka-Text aus? Formal besteht er aus 3 Strophen zu 4-8 Zeilen (Wilson 1993:283) bzw. 5-8 Zeilen (Yano 2003:92), mit je einer Gruppe zu 5 und 7 Moren. Doch nicht nur die fixe Versform, wegen der der Text üblicherweise vor der Musik entsteht, erinnert an die Gedichtform *waka* (Yano 2003:73; Kitagawa 1991:305). Parallelen gibt es auch bei der lyrischen, ästhetisierenden Sprache, insbesondere der Verwendung einer bildhaften Symbolik bzw. Metaphorik, die meist auf etwas in der Natur Bezug nimmt (Occhi 2006:156,157; Yano 2003:92; Mita 1978:11). Die in hohem Maße stilisierte und feststehende Ausdrucksweise kann man dabei entweder als *kata* oder als *koroshi-monku* („abgedroschene Phrasen“) sehen (vgl. Yano 2003:91-92; Mita 1978:89). „Ausländisches“ (sogar sino-japanisches) Vokabular wird penibel vermieden, Englisch kommt in Enka ungleich seltener vor, als in anderen japanischen Genres, wo der Anteil jeweils in etwa gleich ist<sup>14</sup> (Stevens 2008:140; Yano 2003:92).

Heute dürfte, wie schon in der Einleitung angedeutet, die Ansicht dominieren, dass sich in Enka thematisch alles um tragische heterosexuelle Liebesbeziehungen dreht. Das mag eine „verbotene“ Liebe sein oder eine „verflossene“ (Anderson 2002:124; Oku 1998:67; Wilson 1993:283; Kitagawa 1991:306; Fujie 1989:211), jedenfalls eine, die aufgrund einer unüberwindlichen Entfernung (*kyori*) nicht ausgelebt werden kann. Es kann sich dabei natürlich im wörtlichen Sinne um eine räumliche Distanz, aber eben auch, wie in den beiden o. a. Fällen, übertragen um eine soziale Distanz, z. B.

---

13 »Tōya Mamoru (東谷護): „Aratanaru kashi-kenkyū e mukete. Aku Yū no kashi-bunseki o tōshite (新たなる歌詞研究へむけて. 阿久悠の歌詞分析を通して; „Hin zu einer neuen Liedtext-Forschung. Mittels einer Analyse der Texte des Aku Yū“)“, *Hyōgen kenkyū* (表現研究) 1998/3 (= Nr. 67), 27-34«.

14 In einer Stichprobe von je zehn Enka und japanischen Popliedern wurde bei ersteren 91% rein-japanisches und 0% englisches Vokabular festgestellt, bei letzteren waren es 63% bzw. 27% (»Satake Hideo [佐竹秀雄]: „Wago-nazuke ryūkōka ([和語名づけ流行歌]; „Ryūkōka mit rein-japanischem Titel“)“, *Gengo seikatsu* (言語生活) 359 (1981), 46-52«, zitiert nach Loveday 1996:125).

einen Standesunterschied, oder eine zeitliche Distanz<sup>15</sup> handeln. Sie kennzeichnet, unabhängig von ihrer Ausprägung, *bojō*, die sehnsüchtige Liebe. Was am Schluss bleibt, ist *miren*, ein Gefühl des „trotz allem noch immer“ Liebens (Mita 1978:81-82,93-94,114,157-158).

Natürlich sind die Frauen diejenigen, die unter *miren* leiden, können sie doch gar nicht anders, als sich Hals über Kopf zu verlieben, während es das Los der Männer ist, am Ende doch pflichtbewusst zu ihren Ehefrauen zurückzukehren (Yano 2003:149-150,152-153; vgl. Oku 1998:67). Charakteristisch ist dabei ein „selbstaufopfernder Fatalismus“ (Mitsui 1998:40), die Aufgabe von *ninjō*, der eigenen Gefühle und Wünsche, zugunsten *giri*, der eigenen (moralischen) Verpflichtungen, bei Mita ästhetisiert als Ritterlichkeit (*gikyō*) (Mita 1978:96-99,119-120). In Alkohol ertränken beide Geschlechter ihren Kummer gern, bevorzugt allein (Stevens 2008:45; Yano 2003:150,155; Wilson 1998:283,285; Fujie 1989:211).

Nicht alle Lieder thematisieren *bojō*, oder auch nur romantische Liebe, auch wenn der Anteil beider an der Populärmusik ca. seit Beginn des Pazifikkrieges rasant ansteigt (Mita 1978:80-81), es kann genauso gut um platonische Liebe zwischen Geschwistern oder Eltern und Kindern gehen (Fujie 1989:211). Ein weiterer jetzt noch häufig erwähnter Themenkomplex betrifft Heimweh nach *furusato* (Stevens 2008:45; Anderson 2002:123,124; Wilson 1993:283). Der Begriff bezeichnet eigentlich das Heimatdorf, aber die Sehnsucht danach, die vornehmlich von Männern verspürt wird, gilt inzwischen einem abstrakten „Zuhause“, das z. B. als imaginärer Ort voller idyllischer Natur oder verkörpert in Gestalt der Mutter dargestellt sein kann (Yano 2003:168,174; Mita 1978:193-194).

### **2.3.2. Ausgewählte Trends in der japanischen Populärmusik**

Auch in Hinblick auf die Beantwortung der Frage, wie sich Enka im Lauf von Akus etwa vierzig Jahre langer Karriere als Texter konkret verändert bzw. angepasst haben könnte, bietet die Literatur einige Anhaltspunkte. Unter dem Einfluss von US-amerikanischen Genres wie Rock und Jazz entwickelten sich in Kayōkyoku ab dem Beginn der 1960er verwestlichte Strömungen, die u. a. von der fixen Versform abgingen (Fukuda 2005:114;

---

<sup>15</sup> Letztere erwähnt Mita nicht im Zusammenhang mit alten Liebschaften, über die man nicht hinwegkommt, sondern mit Nostalgie im Allgemeinen, Sehnsucht nach vergangenen Tagen (Mita 1978:157-158).

Kitagawa 1991:306). Kikuchi beklagt, dass sich in den 1980ern in Kayōkyoku – einschließlich Enka – ein Rock-artiger schnellerer und expliziterer Rhythmus durchgesetzt habe und man bei der daraus resultierenden Anpassung des Textes dessen lyrischen Charakter – gemeint ist das 5-7 Versmaß – über Bord geworfen und den Text damit auf eine bloße Aneinanderreihung von Wörtern reduziert habe (Kikuchi 2008:260-261). Wilson bemerkt auch eine Beschleunigung, fasst diese aber lediglich als Anpassung an den „schnelleren“ modernen Lebensstil auf (Wilson 1993:289).

Weiters scheint sich der Sprachstil stark der gesprochenen Umgangssprache anzunähern (Fukuda 2005:113), wodurch die Texte noch mehr von ihrem Gedicht-Charakter verlieren. Beispielsweise zeigt sich, dass in Kayōkyoku von 1947-1991 die Verwendung der kontrahierten Form *-teru* (< *te-iru*) bzw. *-teta* (< *te-ita*) stetig zunimmt und ab ca. 1980 sogar überwiegt (Takagi 1993:96-97). Die ersten Beispiele für *-reru* (< *rareru*) als Potential-Suffix bei vokalischen Verben tauchen im selben Korpus erst Anfang der 1980er auf. Insgesamt wurde die umgangssprachliche Variante ohne *-ra-* von 1981-1991 in gut 10% der Fälle gewählt (Takagi 1994:143).

In der japanischen Populärmusik – wenn auch weniger in Enka als in J-Pop – gibt es eine Tendenz zum Einsatz von fremdsprachigen Elementen – zuerst in *katakana*, dann in lateinischer Schrift (*rōmaji*). Eine Untersuchung der Titel von 83 Hits aus den 1970ern und 96 von 1992 ergab, dass in der ersten Gruppe zwar in 27 Fällen (33%) „englische“ *katakana*-Ausdrücke, aber nur in einem einzigen *rōmaji* auftraten, während in der zweiten 29 Lieder (30%) zur Gänze und weitere 9 (9%) teilweise auf Englisch<sup>16</sup> betitelt waren (Fujikake 1994:52). Wenn japanische Wörter vorkommen, werden diese zwar gegebenenfalls auch transkribiert, der Anteil des Englischen am Text ist dann jedoch meist entsprechend niedrig (Loveday 1996:125-127). Im selben Korpus waren jeweils 8 (10%) bzw. 47 (49%) der Liedtexte teilweise Englisch, 2 bzw. 3 davon ganz (Fujikake 1994:53). In der Regel beschränkt sich die Verwendung auf einzelne Wörter, Zwei-Wort-Phrasen oder bestenfalls einfache, kurze Sätze, im Refrain oder als lautmalerische

---

<sup>16</sup>Eines der angeführten Beispiele ist „5 番目の dejave“. Gemeint sein dürfte die 1991er Single *5-ban-me no deja vu* (5 番目の *deja vu*; ‚Das 5. *deja vu*‘) von Sugar Beat / Shugā bīto, wobei man sich streiten kann, ob „*deja vu*“ als englisches oder als französisches Lehnwort verstanden wird. Es ist durchaus möglich, dass grundsätzlich alle Elemente in Lateinschrift als „englisch“ gezählt wurden. Allgemein wird in Liedtexten häufig, aber nicht immer, das Englische als Fremdsprache herangezogen (Stevens 2008:134).

Interjektionen (Fujikake 54-55; Loveday 1996:129-131), wobei die Komplexität langsam aber stetig anzusteigen scheint (vgl. Takagi 1994:145).

Karaoke gehört, wie erwähnt, für Enka zu den wichtigsten Märkten<sup>17</sup> und dieser Tatsache versuchte man, ebenfalls seit den 1980ern, auch in der Produktion Rechnung zu tragen, indem man den Fokus von Liedern, die gut klangen, auf solche, die leicht zu singen waren, verlegte (Ogawa 1998:49), sie also auf allen Ebenen soweit vereinfachte, dass praktisch jeder sie singen konnte. Trotzdem scheint das Niveau der Amateur-Sänger durch Karaoke gestiegen zu sein, denn inzwischen besteht auch Nachfrage nach „schwierigen“ Stücken, die eine Herausforderung darstellen (Yano 2003:143; Oku 1998:71).

Inhaltlich scheint es immer wieder Anpassungen an die aktuellen Lebensumstände der Bevölkerung gegeben zu haben (Wilson 1993:288-289). Ab dem Ende der 1950er bewegten sich die Charaktere in Liedern nicht mehr nur zu Fuß oder per Pferdekutsche fort, sondern zunehmend auch per Eisenbahn, die heute in Enka das implizierte Transportmittel ist (Fukuda 2005:112). Insgesamt erscheint die ehemals strikte Trennung von Realität und der in Liedern geschilderten Welt zunehmend aufgeweicht (Fukuda 2005:113). Manche rechnen zudem damit, dass das von Enka gebotene Geschlechterbild egalitärer wird oder sich zumindest dem in Pop-Liedern annähert (Oku 1998:70). Immerhin soll es in den 1980ern bereits einen Hit gegeben haben, in dem sich ein Mann für eine Affäre tatsächlich entschuldigt (Wilson 1993:289).

#### **2.4. Genre – woran erkennt man eigentlich Enka?**

Bisher habe ich ganz selbstverständlich über „Enka“ geschrieben, und dabei die Existenz eines Musikgenres dieses Namens, mit dem – zumindest in Japan – jeder vertraut ist, vorausgesetzt. Das entspricht einem intuitiven Genre-Begriff, wie man ihn etwa aus Fernsehzeitschriften kennt (Chandler 2000:1). Spätestens bei der Liedauswahl wünscht man sich jedoch Kriterien, die objektiv und ohne großen Aufwand überprüfbar sind und eine eindeutige Klassifikation eines Liedes als Enka ermöglichen. Das

---

<sup>17</sup> Hierin findet sich Mitas Theorie bestätigt, dass Populärmusik sich von allen anderen Formen der Populärkultur dadurch unterscheidet, dass sie nicht nur passiv konsumiert (angehört), sondern auch aktiv konsumiert (gesungen) wird (Mita 1978:10) – zumindest im Falle Japans.

Problem dabei ist, dass Genres zwar intuitiv leicht zu erkennen sind – konkret im Fall von Enka etwa am „charakteristischen [Klang], den man sofort wiedererkennt“ (Wilson 1993:283) –, jedoch schwierig, wenn nicht unmöglich, zu definieren. Insbesondere dürften Genres als Kategorien überhaupt zu unscharf für eine Definition über notwendige und hinreichende Bedingungen sein. Dazu kommt, dass Produzenten andere Vorstellungen davon haben als Konsumenten oder Populärkultur-Forscher (Chandler 2000:2-3).

Der Ausdruck „Enka“ war um 1880 gebräuchlich geworden und bezeichnete zunächst eine Art Sprechgesang mit politischen Inhalten. Im Laufe des darauffolgenden halben Jahrhunderts verwandelte sich dieser in eine Gattung von Liebesliedern, die von westlichen Instrumenten wie Geige oder Gitarre begleitet wurden. Diese Musik wurde dann, im Zuge der Entstehung von Rundfunk und Plattenindustrie in den 1920ern, zum Synonym für (kommerzielle) japanische Populärmusik, zum damaligen „Mainstream-Pop“, allerdings unter dem Namen „Ryūkōka“ (Anderson 2002:123; Yano 2003:33-34; Koizumi 1996:156-157; Wilson 1993:287-288). Dieser Begriff umfasste im wörtlichen Sinne eigentlich alle populären, d. h. erfolgreichen, Lieder, was den staatlichen Rundfunk NHK dazu veranlasste, „Kayōkyoku“ als Bezeichnung für die „neue“, nun massenmediale Musik zu forcieren (Fujie 1989:203).

Erst Ende der 1960er begann in Kayōkyoku eine Diversifizierung, die es notwendig machte, eine eigene Bezeichnung für die ursprüngliche Richtung, die u. a. auf *Sendō kouta*<sup>18</sup> zurückging und von Koga Masao (古賀政男) geprägt wurde, zu finden. Die Musikindustrie wollte sie von den stärker westlich beeinflussten Strömungen abgrenzen, was den Anlass für die Wiederentdeckung des Wortes Enka gab. Gleichzeitig gelang es damit, auf der Welle der traditionalistischen Rückbesinnung mitzuschwimmen, die von Mishima Yukios (三島由紀夫) Tod 1970 ausgelöst wurde und der Enka sein heutiges Image verdankt (Kikuchi 2008:188-189, 208-210, 241-242; Stevens 2008:45; Anderson 2002:123; Yano 2003:34,36-37,41-42; Fujie 1989:204,207). In diesem Kontext wird klar, warum Mitsui Enka als *hard-core* Kayōkyoku bezeichnet (Mitsui 1998:40) und Koizumi nach dem Aus-

---

18 *Sendō kouta* (船頭小唄; ‚Die Ballade vom Bootsmann‘), mit Text von Noguchi Ujō (野口雨情) und Musik von Nakayama Shinpei (中山晋平), wurde Anfang der 1920er populär.

schlussprinzip alles als Enka betrachtet, was sich nicht selbst explizit anders einordnet (Koizumi 1996:155-156).

Diese Genre-Zuweisung gilt auch rückwirkend (Chandler 2000:3-4), so daß dieselbe Liedermenge je nach historischem Kontext mit Enka, Kayōkyoku oder Ryūkōka bezeichnet sein kann. Beispielsweise argumentiert Fujie, dass Koizumi in *Kayōkyoku no kōzō* (1996) mehr über Enka, als über *kayōkyoku* im Allgemeinen schreibt (Fujie 1989:211). Von den Titeln der 27 Essays in der Sammlung *Nihon no mei-zuihitsu. Enka* („Bedeutende Essays Japans. Enka“) beinhalten 19 keine Genre-Bezeichnungen, 4 „Kayōkyoku“, 3 „Ryūkōka“ und nur 1 „Enka“ – ein Umstand, den der Herausgeber auf die Schwierigkeiten bei der Definition von Enka zurückführt (Amazawa 1997:236).

Wie erwähnt, werden *kayōkyoku* und *ryūkōka* auch allgemein als Überbegriffe für japanische Populärmusik verwendet. Fujie teilt *kayōkyoku* auf diese Weise in „japanischen Pop“, New Music (*nyū-myūjikkū*), Enka und Soldatenlieder (*gunka*) ein (Fujie 1989:198-199). In der aktuellen Praxis der Konsumenten und Produzenten bilden Enka einmal gemeinsam mit Kayōkyoku eine Kategorie, die unterteilt sein kann (Amazon) oder auch nicht (JBOOK), und einmal mit Minyō (Volksliedern) – wobei im letzteren Fall Kayōkyoku gar unter(!) J-Pop eingeordnet sind (Tsutaya)<sup>19</sup>.

Koizumi nähert sich dem Problem von musikologischer Seite. Er meint zunächst, dass letztlich der Inhalt des Textes darüber entscheide, ob etwas ein Enka sei oder nicht, und räumt ein, dass es verschiedenste Möglichkeiten der Definition gebe. Schlussendlich geht er pragmatisch von dem aus, „was man üblicherweise Enka nennt“ (Koizumi 1996:157), und identifiziert immerhin 7 Aspekte, von denen seiner Meinung nach in jedem Enka zumindest 3-4 charakteristisch ausgeprägt sein werden: Rhythmus, Tonleiter, Zusammenspiel von Akzent und Melodie<sup>20</sup>, Dynamik, Gesangstechnik, Stimmgebung und Text (Koizumi 1996:154-157,181). Damit sind heute noch alle Definitionsansätze aus dieser Richtung abgedeckt (Hayashi 2004:25; Yano 2003:103-114; Nakamura 1996:26; Okada 1991; Kitagawa 1991:305; Fujie 1989:199,200).

---

<sup>19</sup> <http://www.amazon.co.jp/>, <http://www.jbook.co.jp/> und <http://shop.tsutaya.co.jp/>.

<sup>20</sup> Im Japanischen werden beim Sprechen zwei Tonhöhen verwendet, worauf in der Melodie Rücksicht genommen werden muss, wenn die Verständlichkeit nicht darunter leiden soll (Koizumi 1998:172).

Insbesondere Tonleiter und Gesangstechnik sollten gute Kriterien abgeben, werden sie doch praktisch in allen Werken erwähnt, wenn es um Eigenschaften von Enka geht. Die Tonleiter ist typischerweise pentatonisch, normalerweise erzeugt durch Auslassung des 4. und des 7. Tons aus einer Moll- (→ *yo-na-nuki tan-onkai*) bzw. Dur-Tonleiter (→ *yo-na-nuki chō-onkai*). Seit einigen Jahrzehnten trifft es auch gerne den 2. und den 6. Ton einer Moll-Tonleiter (→ *ni-ro-nuki tan-onkai*) (Koizumi 1996:163-164). Ganz typisch für Enka sind eine Reihe ornamentaler Gesangstechniken, genannt *kobushi* oder *yuri* (Melisma, Vibrato), bei denen man bei langen Tönen „die Stimme zittern lässt“, sodaß die Tonhöhe ständig mehr oder weniger leicht variiert wird<sup>21</sup> (Koizumi 1996:175).

Allerdings ist die zu verwendende Ornamentierung in der Regel nirgendwo explizit vorgeschrieben, sondern bestenfalls implizit vorgegeben (Okada 1991:289). Insofern, als der Einsatz im Ermessen des Interpreten liegt, gehört sie vielleicht sogar eher zu Darbietung als zu Musik (vgl. Yano 2003:122). Der Reichtum an (musikalischen) Variationen, die innerhalb des Genres Enka auftreten (Koizumi 1996:181) bzw. durch den ständigen Einfluss anderer Genres<sup>22</sup> von außen erzeugt werden, hat den Nachteil, dass die Identifikation über musikologische Kriterien ungenau wird bzw. dem intuitiven Verständnis von Enka hinterherhinkt<sup>23</sup>. Aus diesem Grund empfehlen manche eine Definition über den textuellen Inhalt (Anderson 2002:124). Wenn man Lieder anhand ihrer Texte als Enka identifiziert, kann man nachher allerdings schwerlich sinnvolle Aussagen darüber treffen, wie diese Texte im Allgemeinen aussehen.

Wenn man also nicht am Werk selbst ansetzen kann, ist es naheliegend, im Produktions-Umfeld nach Kriterien zu suchen. Eine Untersuchung von 902 populären Liedern von 56 Textern, die vorab nach Inhalt und Interpret in Enka und Pop eingeteilt worden waren, ergab, dass bei 50 der Texter (89%) entweder unter 20% oder über 80% der Werke Enka waren, d. h.,

---

21 Auch bei der Dynamik geht es um kleine, aber dafür häufige Änderungen der Lautstärke (Koizumi 1998:174).

22 Viele Enka, die aus heutiger Sicht zum Kanon gehören, sind musikalisch eigentlich Enka-Folk Hybride, z. B. *Kita no yado kara* (Kikuchi 2008:238-239). Nakamura berichtet, dass in den 1990ern aktiv Enka produziert wurden, die von der Melodie her näher an New Music waren (Nakamura 1996:26).

23 Da stört es kaum, dass dem Autor für eine musikologische Untersuchung sowieso jegliche (Aus-)Bildung fehlt.

anhand des Texters sollte sich eigentlich gut erkennen lassen, ob ein Lied ein Enka ist oder nicht. Leider gehörte Aku Yū zu den Ausnahmen – seine Lieder zeichneten sich durch eine besonders breite generische Streuung aus, die Enka-Quote lag bei 56% (Nakamura 1996:26-27,32). Am erfolgversprechendsten erscheint es noch, sich nach den Interpreten zu richten, zumal auch die Musikindustrie in Ermangelung klarer Richtlinien Genres hart über den Interpreten definiert<sup>24</sup> (Yano 2003:30; Fujie 1989:199).

---

<sup>24</sup>Das ist auch nicht ganz unproblematisch, da natürlich Marketing-Überlegungen eine wesentliche Rolle spielen. In Einzelfällen, z. B. bei den Kanjani Eight / Kanjani eito (関ジャニ∞), kann man schon nur noch von einem Marketing-Gag sprechen.



### 3. Interlude – Aku Yū<sup>25</sup>

Die Details der Liedauswahl folgen erst in Kapitel 4, denn bevor ich zur Analyse komme, möchte ich das Leben des Aku Yū in der Zeit von seiner Kindheit bis zum Beginn seiner Texter-Karriere (1937-1970) in groben Zügen schildern. Korrekterweise müsste man eigentlich „das Leben des Fukada Hiroyuki“ schreiben, denn das Pseudonym Aku Yū nimmt er erst am Ende dieser Periode an<sup>26</sup>. Die „zweite Hälfte“ seines Lebens (1970-2007) entspricht in etwa dem gewählten Untersuchungszeitraum, weshalb sie am selben chronologischen Gerüst wie die Analyse verankert und gemeinsam mit dieser präsentiert wird. Im zweiten Abschnitt dieses Kapitels geht es kurz um seine Theorien zur japanischen Populärmusik, sowie um die Frage, wie er seine Texte schrieb bzw. worauf es ihm dabei ankam.

#### 3.1. Fukada Hiroyuki – von Awaji nach Tōkyō

Fukada Hiroyuki (深田公之) wurde am 7. Feber 1937 auf der zur Präfektur Hyōgo gehörigen Insel Awaji (淡路島) geboren, genauer im Dorf Aihara im Landkreis Tsuna (津名郡鮎原村). Diese Gegend war damals recht ländlich, inzwischen ist Aihara jedoch als Stadtteil Goshikichō-Aihara in der Stadt Sumoto aufgegangen (洲本市五色町鮎原)<sup>27</sup> (Aku 2007a:25-26). Seine (Kern-)Familie bestand zunächst aus Vater [Tomoyoshi] (友義), Mutter Yoshino [よしの], Bruder [Takashi] (隆) und Schwester [Chisato] (千里), später kam noch eine [Toyoko] (登代子) dazu (Aku 2007a:42). Über seine Familie hat Aku nach eigener Aussage nie viel geschrieben (Tōya 2007:66), vielleicht mit Ausnahme des Vaters und des Bruders.

Der Vater, dritter Sohn einer verarmten Samurai-Familie, die an sich in der Präfektur Miyazaki ansässig war, hatte einen Posten als Polizist nie-

---

25 Bitte bei der Lektüre zu bedenken, dass das ganze Kapitel auf autobiographischen Quellen beruht, die aus verschiedensten Gründen nicht akkurat sein müssen. Da es dabei beträchtliche Überschneidungen gab, konnten zumindest Ungereimtheiten über einen Vergleich der verschiedenen Schilderungen weitgehend ausgeräumt werden.

26 Um das zu verdeutlichen, geht es in der folgenden Schilderung bis 1964 auf der Erzählebene um „Hiroyuki“, während auf der Metaebene, etwa für Kommentare und eindeutig später entstandene Interpretationen, „Aku“ verwendet wird. Nach 1964 wird nicht mehr unterschieden und grundsätzlich von „Aku“ gesprochen.

27 Laut Postleitzahlen-Suche der japanischen Post, <http://www.post.japanpost.jp/zipcode/>.

deren Ranges (*junsu*) (Aku 2007a:21). Wie am Land üblich, fungierte sein Haus in Raumunion als Polizeiwache, sodaß er in Hiroyukis Leben ständig präsent (Tōya 2007:66-67), und sein Einfluss auf diese Weise vielleicht noch prägender war, als er es durch das extrem patriarchale System ohnehin schon gewesen wäre (Tōya 2007:68). Umgekehrt brachte der Beruf häufige Versetzungen kreuz und quer über Awaji und damit häufige Wohnortwechsel für die ganze Familie mit sich (Agawa 2007:180; Yomiuri 2005:32). Zum Beispiel schildert Aku, dass er zunächst die Volksschule in Shizuki (志筑町) an der Ostküste besuchte, aber in der Hälfte des zweiten Jahres an die in Tsushi (都志町) wechseln musste, das an der Westküste gelegen habe<sup>28</sup> (Aku 2007a:56).

In Hiroyukis Geburtsjahr (1937) kam es zum „Zwischenfall an der Marco-Polo-Brücke“ (*Rokōkyō-jiken*) und in weiterer Folge zum Krieg mit China, der sich vier Jahre später zum Zweiten Weltkrieg ausweiten sollte. Als Kind war der Ausnahmezustand für ihn ganz normal, er kannte zunächst nichts anderes (Aku 1999b:13). Der Volksschulunterricht zur Kriegszeit bestand im wesentlichen im Holz sammeln und der halbe Schulhof war in ein Kartoffelbeet umfunktioniert worden. Da die Männer beim Militär gebraucht wurden, hatte man damals weibliche Aushilfslehrer direkt von der Mädchenschule rekrutiert, die völlig überfordert waren. Wenn da die Luftschuttsirenen einmal aufheulten, war das eher etwas Erfreuliches, schließlich durfte man dann heimgehen (Aku 2005:22).

Sein Bruder, der über zehn Jahre älter war, meldete sich mit 17 Jahren freiwillig zur Marine und fiel mit 19, ein Monat vor Kriegsende. Eine Schallplatte, die er Hiroyuki kurz vor seinem Eintritt geschenkt hatte, wurde unvermittelt zu dessen einzigem Andenken: *Kohan no yado*, gesungen von Takamine Mieko (高峰三枝子)<sup>29</sup>. Doch der Vater verbot ihm bald, das Lied laut zu spielen, da solcherart Vergnügungen angesichts der sich zuspitzenden Kriegslage nicht gern gesehen waren – von da an musste der Kleine in einem Kasten und unter einem *futon* Musik hören (Aku 1999a:3-4; Aku 1999b:14-15). Das war seine erste Erfahrung mit Populärmusik, davon abgesehen kam er, wie alle seines Jahrgangs, erst nach Kriegsende damit in

---

<sup>28</sup>Diese dramatische Schilderung wird von der Tatsache, dass die beiden Orte nur gut 10km auseinanderliegen, etwas relativiert.

<sup>29</sup>*Kohan no yado* (湖畔の宿; ‚Die Herberge am See‘) mit Text von Satō Sōnosuke (佐藤惣之助) und Musik von Hattori Ryōichi (服部良一) war 1940 erschienen.

Berührung. Für ihn als Achtjährigen war der Beweis dafür, dass der Krieg aus war, dass die Leute die Fenster weit öffneten und laut Musik spielten oder sangen (Aku 1999b:16; Aku 1997:55).

Eine weitere prägende Erfahrung in der direkten Nachkriegszeit war das Schwärzen der Schulbücher. Im September 1945 erging vom Unterrichtsministerium ein Erlass, der die Entfernung militaristischer, kriegsverherrlichender u. ä. Inhalte aus allem Lehrmaterial anordnete. Das hieß, die Kinder, die aufgrund des Ressourcenmangels gewohnt waren, sogar vollgeschriebenes Zeitungspapier noch einmal wiederzuverwenden, indem sie mit Wasser darauf schrieben, mussten in ihren Schulbüchern, die bis dahin als heilig gegolten hatten, entsprechende Stellen großzügig mit hochwertiger, deckender Tusche übermalen. Das bereitete Hiroyuki natürlich eine höllische Freude, aber in gewisser Weise litt er auch darunter, bedeutete es doch, dass sein Weltbild auf den Kopf gestellt worden war (Yomiuri 2005:23-25; Aku 1999b:23-24).

Ähnlich verhielt es sich mit dem neuen Konzept der Demokratie, das ein Lehrer so auf den Punkt brachte: „Alles, was bis gestern war, ist schlecht, darum tut ab jetzt das Gegenteil von dem, was ihr bis gestern getan habt“ (Aku 2007a:56). Tatsächlich greifbar wurde die neue Freiheit durch (Populär-)Musik, Filme und Baseball, wofür Aku später den Begriff „die Trikolore der Demokratie (*minshū-shugi no sanshokuki*)“ prägen sollte (Aku 1999b:3; Yomiuri 2005:32).

Obwohl die Fukadas laut Aku in bescheidenen Verhältnissen lebten (Tōya 2007:67), dürfte sich das hauptsächlich darauf beziehen, dass sie kein Vermögen im herkömmlichen Sinne, kein Land und keine Fischerboote besaßen, weil der Vater direkt mit Geld bezahlt wurde. Dafür gab es im Haushalt seit 1940<sup>30</sup> ein altmodisches Radio, was gerade am Land noch 1947/48 ein Zeichen von Wohlstand war, natürlich das Grammophon und jeden Monat neue Zeitschriften (Aku 2007a:48-49). Aku hatte also schon als Kind überdurchschnittlich guten Zugang zu den Massenmedien der damaligen Zeit.

---

<sup>30</sup> Aus Akus Schilderungen geht nicht hervor, seit wann sich das Radio tatsächlich im Besitz der Fukadas befand. Er schreibt lediglich, dass es sich um ein Fabrikat aus dem Jahr 1940 handelte und, dass das Radiohören während des Krieges keinen Spaß machte, weil nur Militär-Meldungen gesendet wurden.

Radio, Zeitschriften und Romane waren für ihn unerschöpfliche Informationsquellen. Auch und vor allem bei *kayōkyoku* ging es ihm nicht um die Stars, die sie sangen, sondern um den Informationsgehalt. Sich auf all das einen Reim zu machen, war schon schwieriger, denn viele von den Dingen, von denen da die Rede war – Kaufhäuser, Schnellzüge, Lifte, Betten ... –, hatte man am Land noch nie *in natura* erlebt. Das kleine Wörterbuch der Familie<sup>31</sup>, in dem er gerne las, warf so viele Fragen auf, wie es Antworten bot, sodaß er auf seine Phantasie (*mōsō*) und seine deduktiven Fähigkeiten (*suirī*) angewiesen war, wenn er herausfinden wollte, was mit einem „neuen“ Wort gemeint war. Diese Phase der intensiven kreativen Beschäftigung mit Sprache, in der die Worte den Dingen, die sie bezeichneten, voraus gingen, sah Aku rückblickend als seine glücklichste Zeit (Agawa 2007:181) und als erstes Training für seine spätere Karriere als Lied- und Romanautor (Aku 1999b:28-31; Aku 1997:55-57).

Im Jänner 1951, d. h. Anfang des dritten Trimesters der zweiten Klasse Mittelschule, erkrankte Hiroyuki mit 14 Jahren an Tuberkulose, wahrscheinlich aufgrund von Unterernährung. Vielleicht, weil den Eltern dies peinlich war, oder schlicht, weil sie nicht noch einen Sohn verlieren wollten, scheuten sie keine Kosten und Mühen: Der Patient bekam das beste Essen, die neuesten Medikamente und ein eigenes Zimmer. Weiters wurde ihm absolute Bettruhe verordnet und er durfte sich monatelang nicht einmal waschen, geschweige denn baden. Im Sommer war Hiroyuki dann aber auch soweit wiederhergestellt, dass er darauf bestehen konnte, ab dem zweiten Trimester der dritten Klasse die Schule wieder besuchen zu dürfen. (Aku 2007a:71-72; Yomiuri 2005:32)

Die Ärzte warnten ihn allerdings nachdrücklich, dass er – auch in Zukunft – jegliche Anstrengung oder Aufregung zu vermeiden habe, da sonst die Gefahr eines Rückfalls bestünde. Damit fiel körperliche Arbeit oder eine Karriere im Sport von vornherein aus, was Hiroyuki das Gefühl vermittelte, dass ihm als Tätigkeiten nur noch Schreiben oder Zeichnen<sup>32</sup> blieben, wenn er kein völlig langweiliges, leidenschaftsloses Leben führen wollte. Auch das war ein weiterer Schritt auf dem Weg zum Liedtexter, auch wenn er zu diesem Zeitpunkt noch keine konkreten Ambitionen hegte. (Aku 2007a:72-73; Yomiuri 2005:32)

---

31 Es handelte sich um das *Meikai kokugo-jiten* (Aku 1997:56).

32 Aku konnte schon als Kind gut zeichnen (Yomiuri 2005:26).

Trotz der langen Pause schaffte Hiroyuki es trotzdem auf die Präfektur-Oberschule Sumoto, die älteste auf Awaji (Yomiuri 2005:33). Durch die höhere Konkurrenz hatte er keine besonders guten Noten mehr und war auch nicht motiviert, das zu ändern – anstatt in die Schule zu gehen, flüchtete er sich lieber in eines der drei Kinos von Sumoto. Insgesamt will er in den drei Jahren der Oberschule (April 1952 bis März 1955) etwa 1.000 Filme gesehen haben<sup>33</sup> (Aku 2007a:74-75; Yomiuri 2005:34). Auf Awaji hatte er sich nie wirklich zu Hause gefühlt (Aku 2007a:82; Yomiuri 2005:35; Aku 1999b:28) und das Kino erlaubte ihm nun zumindest in seiner Phantasie, hinzugehen, wohin er wollte (Aku 2007a:81-82).

In dem Jahr, als er in der zweiten Klasse war, gewann seine Schule das nationale Oberschul-Baseball-Einladungsturnier<sup>34</sup>. Bis dahin hatten zumindest die Jugendlichen auf Awaji es nicht für möglich gehalten, dass ihre abgelegene Insel in irgendetwas die Nummer Eins stellen könnte (Yomiuri 2005:33). Ab diesem Zeitpunkt wurde aus dem abstrakten Wunsch, irgendwann die Insel zu verlassen, das konkrete Vorhaben, nach Tōkyō zu gehen (Aku 2007a:75-76). Schon als Kind hatte Tōkyō es ihm angetan, und auch wenn er wusste, dass das Bild der „Stadt der Träume“, das in den Liedern vermittelt wurde, nicht der Realität entsprach (Aku 1999b:31-32), waren dort schließlich alle Zeitschriftenverlage, Plattenfirmen, Film- und Fernsehstudios – wenn er kreativ tätig sein wollte, musste er nach Tōkyō. Wenn er erst einmal dort wäre, ergäbe sich alles Weitere früher oder später von selbst (Yomiuri 2005:55-56). Die Wartezeit verwandte er darauf, sich auf Tōkyō vorzubereiten, indem er versuchte, aus Filmen alles darüber zu lernen (Aku 2007a:76,82; Yomiuri 2005:34-35).

Tōya legt die Tatsache, dass er nach Tōkyō und nicht etwa nach Ōsaka oder Kyōto ging, als Widerstand gegen den Vater aus (Tōya 2007:69-70). Angesichts der eben genannten Motivations-Faktoren erscheint das jedoch eher unwahrscheinlich und Aku selbst meint zu dem Thema schlicht, dort habe ihm der Dialekt nicht gelegen (Aku 2007a:82). Seinen Vater, der heimlich davon träumte, seinen Sohn auf die Fakultät für Rechtswissen-

---

<sup>33</sup> Wenn man annimmt, dass wirklich jede Woche sieben neue Streifen in die Kinos kamen (Yomiuri 2005:34) – das wären 1.092 in drei Jahren –, stimmt das mit seiner Aussage, 80-90% aller dort gespielten Filme gesehen zu haben (Aku 2007a:74), tatsächlich ungefähr überein.

<sup>34</sup> Japanische Bezeichnung: Senbatsu-kōtōgakkō-yakyū-taikai (選抜高等学校野球大会).

schaften der staatlichen Universität Tōkyō zu schicken, dürfte er eher dadurch enttäuscht haben, dass seine Noten für keine berühmte Universität ausreichten (Aku 2007a:85).

Hiroyuki entschied sich stattdessen für die Meiji Universität, weil diese einfach einen männlichen, progressiven Charakter (*kifū*) hatte, die Studiengebühren niedrig waren und ihm das Schullied gefiel<sup>35</sup> (Aku 2007a:91-92; Yomiuri 2005:35). Als er 1955 endlich sein Studium an der Fakultät für Literaturwissenschaften begann, löste das den allgemeinen Aufbruch aus – seine große Schwester nahm sich in Kōbe eine Wohnung, der Vater trat die Pension an und ging mit dem Rest der Familie zurück nach Miyazaki (Aku 2007a:89-90).

### 3.2. Tōkyō – von Fukada Hiroyuki zu Aku Yū

Anfangs hatte Hiroyuki alle Hände voll damit zu tun, sich in seinem neuen Studenten-Leben in Tōkyō zurechtzufinden, denn Filme, Lieder und Bücher erwiesen sich nun als unzureichende Vorbereitung. Unter der Bedingung, dass er sich um alles weitere selbst kümmerte, bekam er von seinem Vater monatlich 10.000 Yen (Aku 2007a:91). Damit kam er gerade durch – es kam zwar vor, dass er die Eltern um Geld „für Lehrbücher“ bitten oder einmal drei Tage ohne Essen im Bett verbringen musste, dafür war für Kino und Kabarett (*engeijō, yose*) immer genug da. Nur hohe Literatur wurde gekauft, der Rest ausgeliehen (Aku 2007a:95-96; Yomiuri 2005:36). Im Bereich der Populärmusik verfolgte er vor allem die Hitparaden für aus dem Westen importierte Lieder genau, hörte jedoch alle Genres, von Klassik-nahen Stücken bis zu wilder lateinamerikanischer Musik querbeet (Yomiuri 2005:36-37).

Leider beschränken sich Akus Schilderungen seiner Uni-Zeit in dieser Art auf seine kulturellen Aktivitäten, sodaß man nicht sicher sagen kann, ob er in dieser Zeit schon irgendwelche Kontakte knüpfen konnte, die ihm später den Zugang zur Welt des Showbusiness erleichterten. Seiner Ansicht nach war wohl hauptsächlich das Timing wichtig (Yomiuri:2005:45): Als er an die Uni kam (1955) erlaubten es die politischen und kulturellen Umstände der Jugend erstmals, ein eigenes Selbstbewusstsein zu entwickeln und noch im selben Jahr brach mit *Rock around the clock*, dem Titel-

---

<sup>35</sup> Letzteren Grund nannte er auch einem seiner Lehrer, der das gar nicht lustig gefunden haben soll.

song des Hollywoodfilms *Bōryoku-kyōshitsu* (暴力教室)<sup>36</sup>, das Rock-'n'-Roll-Zeitalter an – dass Musik nicht nur „fließen“ (*nagareru*), sondern auch „schlagen“ (*tataku*) konnte, war für Hiroyuki geradezu ein Schock (Yomiuri 2005:35-36). Im Jahr seines Abschlusses (1959) fand dann das Fernsehen, nicht zuletzt wegen der Übertragung der Hochzeit des Kronprinzen Akihito, weite Verbreitung (Aku 2007a:92-93; Yomiuri 2005:35-38).

Nach seinem Studium hatte er aber zunächst nichts mit dem Fernsehen zu tun. Er hatte zwar seit der Oberschule den Wunsch gehabt, Autor zu werden – am besten Roman- oder Drehbuchautor – (Aku 1997:57-58), sah dafür aber keine Chance und entschloss sich, stattdessen Lehrer zu werden und in Miyazaki, näher bei seiner Familie, zu unterrichten. Erst als er den Probeunterricht schon absolviert hatte, kamen ihm Zweifel: Er würde es später doch sicher bereuen, Tōkyō verlassen zu haben. Als ihm dann noch mitgeteilt wurde, dass er in absehbarer Zeit nicht mit einem Posten in Miyazaki rechnen könne, gab er die Karriere als Lehrer wieder auf (Aku 2007a:97-99).

Zu dem Zeitpunkt war die reguläre Anstellungsrunde für seinen Jahrgang natürlich bereits beendet und aufgrund seiner mittelmäßigen Noten bekam er auch keine Empfehlungsschreiben (Aku 2007a:99). Zu seinem Glück entwickelte sich gerade die Werbebranche – in Tōkyō allein sollen 500 neue Agenturen im Jahr aus dem Boden geschossen sein (Yomiuri 2005:37). Diese brauchten wohl einerseits relativ plötzlich relativ viele Arbeitskräfte und waren wohl andererseits selbst noch zu wenig etabliert bzw. angesehen, als dass sie für die Uni-Abgänger besonders attraktiv gewesen wären – vor allem aber verlangten sie keine Empfehlung (Aku 2007a:99).

Die gebotenen Konditionen waren überall etwa gleich schlecht – das Einstiegsgehalt lag jeweils nur ca. 500 Yen über dem, was er als Student von seinem Vater bekam. Was schließlich den Ausschlag für die Agentur Senkōsha (宣弘社) gab, war, dass diese laut Stellenausschreibung ihren Sitz in der Ginza hatte und gerade mit der Produktion der Fernsehserie *Gekkō kamen*<sup>37</sup> beschäftigt war. Damit lag sie thematisch wie örtlich nahe an Hiroyukis Vorstellungen (Aku 2007a:103-104; Yomiuri 2005:38). Die Chan-

---

<sup>36</sup> Es dürfte sich um den Film *Blackboard Jungle* (Richard Brooks, USA 1955) handeln, der auf deutsch als *Die Saat der Gewalt* erschienen ist.

Siehe <http://www.imdb.com/title/tt0047885/>.

cen bei der Aufnahmeprüfung standen jedoch schlecht – auf 5 Stellen kamen 130 Bewerber und er konnte weder gut Englisch, noch verstand er etwas von der Branche. Doch in diesem Jahr bestand die Aufgabenstellung, als wäre sie ihm auf den Leib geschrieben worden, zum ersten und letzten Mal darin, Konzepte für den Aufmacher in drei Wochenzeitschriften zu verfassen, sodaß er sogar den ersten Platz belegen konnte (Aku 2007a:104-105; Yomiuri 2005:38).

In der Agentur war er im weitesten Sinne als Werbetexter (*kopiiraitā*) tätig (Aku 1997:58). Interessanterweise war das Analysieren von Fernsehsendungen ein Hauptbestandteil seines Aufgabenbereichs. Beispielsweise führte er den Erfolg bestimmter amerikanischer Familienserien darauf zurück, dass sie eine Alternative zu der überholten patriarchalen Familienstruktur böten (Yomiuri 2005:39). Weiters verfasste er ca. 200 Konzepte für Radio- und Fernsehsendungen sowie *storyboards* für Werbespots<sup>38</sup> (Aku 2007a:117). Seine Arbeit wurde geschätzt und er genoss alle Freiheiten, doch Möglichkeiten zum Aufstieg bzw. zur Selbstverwirklichung gab es kaum (Aku 2007a:108-109,121,126-127).

Hiroyuki wollte insofern auch nicht für immer bei Senkōsha bleiben, aber auch nicht, wie viele seiner Kollegen, wegen einer Gehaltserhöhung von ein paar tausend Yen zu einer anderen Firma wechseln, sondern sich gleich selbständig machen, endlich als Schriftsteller oder Drehbuchautor tätig sein. Er war nach wie vor der Meinung, das würde sich früher oder später von selbst ergeben, wenn er seine Arbeit für sich sprechen ließe (Agawa 2007:180-181; Aku 2007:122). Dementsprechend hatte er sich vorgenommen, sich stets hervorzutun und nie auf das nötigste zu beschränken. Wenn er etwa Drehbücher für Musiksendungen schrieb, gab er den Moderatoren jede Woche eine frische Begrüßung bzw. Einleitung, skizzierte seine Vorstellungen vom Bühnenbild am oberen Rand und setzte an den Stellen, an denen gesungen wurde, die Liedtexte ein, anstatt sie freizulassen. Dennoch musste er sieben Jahre auf seine Entdeckung warten (Aku 1997:58-59).

---

37 Der Erfolg von Superman in den USA inspirierte die erste Generation japanischer Superhelden-Serien, zu der auch *Gekkō kamen* (月光仮面; ‚Mondschein-Maske‘; 1958/59) gehörte (Allison 2000:262-263).

38 Daraus kann man schließen, dass das Tätigkeitsfeld eines damaligen *kōkoku-dairiten* breiter war, als es die Übersetzung ‚Werbeagentur‘ vermuten lässt.

In seinem dritten oder vierten Jahr bei der Agentur (1961 bzw. 1962)<sup>39</sup>, just als es nicht mehr auszuhalten war, trat Kamimura Kazuo (上村一夫) einen Nebenjob als Illustrator in der Firma an. Der drei Jahre jüngere Kazuo, der an der Musashino Kunsthochschule (武蔵野美術大学) studierte, wurde Hiroyuki zur Seite gestellt, welcher in ihm sofort einen begnadeten Zeichner erkannte (Aku 2007a:111,114). Die beiden verstanden sich gut, und als sich herausstellte, dass Kazuo ein exzellenter Gitarrespieler war und zudem etwas vom Komponieren verstand, führte eins zum anderen. Sie schrieben zum Zeitvertreib eine Handvoll recht unkonventioneller Lieder (Yomiuri 2005:39-40), die Kazuo dann in der Mittagspause in diversen ungenutzten Kämmerchen zum besten gab (Aku 2007a:118-119). Bereits nach knapp einem halben Jahr verließ er Senkōsha allerdings wieder (Aku 2007a:112) und die beiden verloren sich für ein paar Jahre aus den Augen.

Hiroyuki dachte noch immer nicht daran, dass er eventuell Liedtexte werden könnte. Obwohl – oder vielleicht gerade weil – er seit seiner Kindheit soviel *kayōkyoku* hörte, waren sie für ihn wohl etwas Besonderes, etwas Unnahbares. Rückblickend meint Aku jedenfalls, diese paar Monate seien seine einzige Ausbildung zum Liedtexter gewesen (Aku 2007a:118-119) und betont immer wieder, dass seine Begegnung mit Kamimura Kazuo für beide einen pivotalen Punkt in ihrer Karriere markiert habe (Aku 2007a:111-113,115; Yomiuri 2005:41; vgl. Kamimura 2008). Er fädelt im Frühling 1968 ein Wiedersehen ein, ursprünglich, weil er am Beginn seiner Texter-Laufbahn stand und ihm die etablierten *Kayōkyoku*-Komponisten zu konservativ und(!) verwestlicht waren. Das Ergebnis war allerdings ein *gekiga*<sup>40</sup> mit dem Titel *Parada* („Paradies“ < engl. *paradise*), das den Startschuss für Kamimuras Karriere als *gekiga*-Zeichner gab und dem im Laufe der Jahre noch einige andere Kooperationen mit Aku als Texter und Kamimura als Zeichner folgen sollten (Aku 2007a:139-141; Yomiuri 2005:40-41).

1962/63 gab es eine Phase, in der die Arbeitssucht bedrohliche Formen annahm. Um den Verlust an Arbeitszeit durch Schlaf und die täglichen

---

<sup>39</sup> Aku schreibt 1961, ist sich aber nicht hundertprozentig sicher. Laut Kamimura Kazuos offizieller Homepage war es ein Jahr später (Kamimura 2008).

<sup>40</sup> Eine visuelle Erzählform, die in der zweiten Hälfte der 1950er aufgekommen war. Der wesentliche Unterschied zu *manga* lag darin, dass sie sich nicht primär an Kinder, sondern an Erwachsene richtete (Köhn 2005:179-180).

Wege von und zur Arbeit möglichst zu minimieren, beschloss er, auch die Nächte in der Firma zu verbringen. Er gewöhnte sich an, nach ca. vier Stunden Schlaf auf seinem Schreibtisch, bei Bedarf zugedeckt mit Zeitungspapier<sup>41</sup>, in der Nachbarschaft baden und frühstücken zu gehen. Ein gewisser Widerspruch zwischen der Begründung, dass daheim ja sowieso niemand auf ihn warte, und der Aussage, er habe zu der Zeit noch nicht einmal übers Heiraten nachgedacht (Aku 2007a:124-127), lässt erahnen, dass es neben der Arbeit noch weitere Gründe dafür gab.

Seine zukünftige Ehefrau muss er dann irgendwann im weiteren Verlauf des Jahres 1963 kennengelernt haben: [Kojima] Yūko (児島雄子), die in diesem Jahr von der Nihon Universität (日本大学) zu Senkōsha gestoßen war. An eine Heirat war aus finanziellen Gründen noch immer nicht zu denken, abgeneigt war Hiroyuki nun aber nicht mehr. Er schien das Gefühl zu haben, dass er die letzte Möglichkeit, etwas aus sich zu machen, verpassen würde, wenn er diese Gelegenheit nicht beim Schopf packte (Aku 2007a:129). Also nahm er heimlich diverse Aufträge von kleineren Agenturen an, wodurch sich sein Einkommen nahezu verdoppelte (Aku 2007a:130-131). Als er dann noch einen Job als Rundfunk-Autor beim neu gegründeten Office Two-One angeboten bekam<sup>42</sup>, gab das den Ausschlag: die Hochzeit fand am 19. März 1964 in Takanabe, Landkreis Koyu (児湯郡高鍋町) der Präfektur Miyazaki in kleinstem Kreise statt (Aku 2007a:132). Die beiden hatten einen Sohn, den sie Tarō (太郎) nannten (Aku 2007a:10). Vom Namen abgesehen war allerdings nichts mit Sicherheit über ihn herauszufinden<sup>43</sup>.

Als Fukada Hiroyuki, Angestellter von Senkōsha, war es ihm natürlich strengstens untersagt, Aufträge von der Konkurrenz anzunehmen, weder

---

41 Wenigstens räumt er ein, dass das im Winter bei ausgeschalteter Heizung trotzdem nicht besonders angenehm war.

42 Es handelt sich um ein *tarento-jimusho*, wörtl. ‚Talent-Büro‘. Diese übernehmen in Japan neben den Vermittlungsaufgaben einer Künstleragentur auch einen mehr oder weniger großen Teil der Produktion (vgl. Office Two-One 2008).

43 Er scheint auf einer Fan-Seite für den Produzenten Tsukimitsu Keisuke (月光恵亮) als Mitglied von zwei Bands auf, zunächst GENDA×BENDA / Jendā × bendā (1992-1994), später Banana Fish / Banana fisshu (1999-2001). Dort heißt es, er sei am 24. Juni 1965 geboren worden und auch als Komponist tätig (Moonshine 2008). In dieser Eigenschaft dürfte er auch gelegentlich mit seinem Vater zusammengearbeitet haben, jedenfalls soll es sich bei dem Fukada Tarō (gleicher Namensschreibung), der sich bei drei der 1994er Lieder auf *Utsuri-yuku toki* (°Aku 1997) für die Melodie verantwortlich zeigte, um ein und dieselbe Person handeln (Aku 2008b; Wikimedia 2008a).

von anderen Werbeagenturen, noch direkt von Firmen, die mit einem der eigenen Klienten in einem Konkurrenzverhältnis standen (*ichigyōshu-isssha*), weshalb er sie unter dem Pseudonym *Aku Yū* (阿久悠) erledigte. Dieses war ursprünglich nur als Parodie auf *akuyū* (悪友)<sup>44</sup> entstanden, aber wegen der vielen Gerüchte, die sich darum rankten, suchte *Aku* sich später auch eine komplexere Erklärung aus dem Wörterbuch, derzufolge er das „a“ (阿) gewählt hätte, weil damit der erste Buchstabe des Sanskrit-Alphabets wiedergegeben wird, sowie „kuyū“ (久悠) die Umkehrung von *yūkyū* (悠久; ‚Ewigkeit‘) wäre (Yomiuri 2005:41-42). Unter diesem Namen stellte er sich auch im Frühsommer 1964 bei Office Two-One vor (Aku 2007a:133,135) und führte von da an zwei Jahre lang ein Doppelleben: Durch geschicktes Zeitmanagement gelang es ihm, seinen beiden Arbeitgebern jeweils vorzuspielen, er arbeite ausschließlich für sie (136-137).

Ebenfalls 1964 kam mit dem Film *Biitoruzu ga yatte kuru yā! yā! yā!* (ビートルズがやって来るヤァ! ヤァ! ヤァ!)<sup>45</sup> der Beatles-Boom nach Japan und es fanden sich so viele Nachahmer, dass die Produktion elektrischer Gitarren 1964/65 von 3.000 Stück pro Monat durch 2 Hersteller auf 60.000 Stück pro Monat durch 50 Hersteller hochschnellte. Natürlich wollte man sich diesen Boom auch beim Fernsehsender Nippon Television zunutze machen und – nun trugen *Akus* Fleißaufgaben beim Schreiben von (Musiksendungs-)Drehbüchern endlich Früchte – erteilte ihm den Auftrag, eine Musikwettbewerbssendung für solche Amateur-Bands zu konzipieren. Man wollte eine japanische Version der Beatles schaffen – wenn der *sound* des kleinen Liverpool schon solchen Erfolg hatte, wie musste dann erst der *sound* von Tōkyō einschlagen! (Aku 2007a:147-149; Yomiuri 2005:42-43; Aku 1999b:52-54).

Die Idee von *Sekai e tobidase! Nyū erekisaundo* (世界へ飛び出せ! ニュー・エレキ・サウンド; ‚In die Welt hinaus! Der neue Elektro-Sound‘) war, dass die Sieger auf Kosten des Senders nach Liverpool fliegen und dort eine Platte aufnehmen durften (Aku 2007a:151-152). Doch die Kandidaten, die eigentlich wie die Beatles hätten singen sollen, hatten zumeist

<sup>44</sup> *Akuyū* bedeutet wörtlich ‚schlechter Freund‘ – damit kann tatsächlich ein Freund gemeint sein, der einen schlechten Einfluss auf einen hat, oder aber im übertragenen Sinne einer, mit dem man durch dick und dünn gegangen ist.

<sup>45</sup> Dabei handelt es sich wohl um *A Hard Day's Night* (Richard Lester, Großbritannien 1964), deutsch auch unter *Yeah Yeah Yeah* bekannt. Siehe <http://www.imdb.com/title/tt0058182/>.

nur eine Handvoll Instrumentalstücke – und kein großes Bedürfnis nach mehr. Deshalb wurde entschieden, ihr Repertoire aufzubessern, um Texte zu ergänzen bzw. die Lieder überhaupt vorzugeben. Aus dieser Notwendigkeit heraus übernahm Aku die Aufgabe, Liedtexte für die Sendung zu schreiben. Diese frühen Stücke wurden allerdings nur für die Sendung generiert und nicht auf Platte aufgenommen (Aku 1999b:54-56; Yomiuri 2005:43). Die Ausstrahlung begann „mit leichter Verspätung“ im Oktober 1965 und wurde, weil der Quotenerfolg ausblieb, – vielleicht verfrüht – bereits im März 1966 wieder eingestellt, noch bevor die Beatles persönlich nach Japan kamen (Aku 2007a:152).

Dennoch war *Sekai e tobidase!* Akus Einstieg als professioneller Liedtexter (Aku 2007a:150; Aku 1999b:56-57) und auch seine erste B-Seite, *Monkii-dansu*, soll eines von den Liedern sein, die für diese Sendung geschrieben wurden (Yomiuri 2005:43; Aku 1999a:137). Da besteht allerdings ein gewisser Erklärungsbedarf, denn die betreffende Single erschien bereits am 10. Mai 1965, also etwa fünf Monate vor Sendestart. Wenn es stimmt, dass Aku vor *Sekai e tobidase!* (beruflich) noch keinen einzigen Liedtext geschrieben hatte (Aku 2007a:149), dann bleibt als plausible Erklärung nur noch eine enorme Vorlaufzeit, während derer man die Bands aufbauen oder schlicht bereits produzierte Lieder verwerten wollte.

Wie üblich hatte er Glück mit dem Timing (Yomiuri 2005:45). Bis Anfang der 1960er brauchte man nämlich, wenn man in der Branche arbeiten wollte, einen Exklusiv-Vertrag bei einer Plattenfirma (*senzoku*-System). Der einzige Weg dorthin führte über eine lange Lehrausbildung bei jemandem, der bereits etabliert war. Alternativ konnte man darauf hoffen, irgendwann bei einem Talent-Wettbewerb entdeckt zu werden<sup>46</sup>. Beides war Aku zu langwierig (Aku 1999b:57). Noch zehn Jahre zuvor hätte ihn das Texten auch gar nicht gereizt, weil ihm die Plattenfirmen, mit ihren fixen Vorstellungen davon, wie *Kayōkyoku* auszusehen hatte<sup>47</sup>, keine kreative Freiheit gelassen hätten (Yomiuri 2005:47-48).

Zu der Zeit, als Aku mit dem Texten anfang, waren diese gildenartigen Strukturen allerdings schon dabei aufzubrechen. Nach dem Krieg hatten

---

<sup>46</sup> Bei Enka-Interpreten ist es heute noch – oder wieder – ähnlich (s. Abschnitt 2.1. bzw. Yano 2003:57-58).

<sup>47</sup> Man beachte, dass Aku diese über die Wörter *akirame* („Resignation“), *urami* („Verbitte- rung“) und *sake* („Alkohol“) charakterisiert, die typisch für Enka sind.

die Plattenfirmen zunächst die Kontrolle über die Produktion von Gram-  
mophonen und Schallplatten verloren, nun verloren sie auch noch die  
Produktion von Musik sowie die Künstler selbst an externe Agenturen  
(Kawabata 1991:333). Das hing damit zusammen, dass man die von den  
Beatles inspirierten Group Sounds für eine bloße Modeerscheinung gehal-  
ten, und das Feld insofern bereitwillig unabhängigen Nachwuchstalenten  
– wie eben Aku Yū – überlassen hatte, die nun ungehindert ihre eigenen  
Vorstellungen umsetzen konnten (Yomiuri 2005:44). Als der Boom  
schließlich später als gedacht abklang, waren die Karten bereits neu ver-  
teilt (Aku 2007a:140,153-154).

Vielleicht sah Aku seinen Erfolg voraus, vielleicht waren selbst ihm drei  
Stunden Schlaf zu wenig, jedenfalls beendete er 1965 sein Doppelleben,  
indem er offiziell aus der Firma Senkōsha ausschied, um sich ganz auf  
seine Arbeit als Rundfunk-Autor zu konzentrieren. Der Name Aku Yū blieb  
ihm erhalten. (Aku 2007a:136,138; Yomiuri 2005:41; Aku 1999b:58). Anfangs  
war das Verfassen von Liedtexten für ihn nur ein angenehmer Nebenver-  
dienst (Yomiuri 2005:45), insofern störte er sich nicht an der Kritik, seine  
Lieder seien ganz untypisch für Kayōkyoku – genau das war ja der Punkt  
(Aku 2007a:157-158). 1968 landete er mit *Asa made matenai* seine erste A-  
Seite und 1970 mit *Shiroi chō no sanba* seinen ersten großen Hit, mit dem er  
über Nacht allgemein bekannt wurde<sup>48</sup>. Damit war der Damm gebrochen  
und ein Erfolg jagte den anderen (Aku 2007a:158-160; Aku 1999b:69).

### 3.3. Kayōkyoku-Werkstatt – von der Praxis zur Theorie

Aku sah sich in der Musikbranche insofern als Außenseiter, als er nicht  
in einem musikalischen Umfeld aufgewachsen war. Im Gegensatz zu vielen  
seiner Kollegen war sein Einstieg in die Welt der Populärmusik weder von  
langer Hand geplant, noch wäre er am liebsten selbst auf der Bühne ge-  
standen, eher im Gegenteil – er sang nicht besonders gern (Aku 1999b:10-  
12). Vielleicht war deshalb sein oberstes Ziel beim Texten, stets etwas  
Neues, am besten etwas noch nie Dagewesenes zu machen<sup>49</sup> (Tōya 2007:71;

---

<sup>48</sup> Der finanzielle Erfolg dürfte auch nicht zu verachten gewesen sein – als Aku den ersten  
Tantiemenschek bekam, dachte er zuerst, jemand hätte sich verschrieben.

<sup>49</sup> Meinem persönlichen Eindruck nach könnte auch mit hineingespielt haben, dass er auf  
diese Weise nicht mit jemand anderem um den ersten Platz konkurrieren musste (vgl.  
Yomiuri 2005:46).

Aku 1997:62). Das merkt man schon an seiner Definition von Populärmusik (*kayōkyoku*) als „die Lieder der Masse, bei denen eine Melodie, der die westliche Musik zugrunde liegt, mit einem Text vereint wird, in dem das japanische Gemüt und die japanische Leidenschaft zum Ausdruck kommt, und die weiters etwas Neues, etwas Ausgefallenes oder etwas Interessantes aus der jeweiligen Zeit enthalten“ (Aku 1999b:7).

Seiner Meinung nach sind *kayōkyoku* durchaus mit *ukiyoe* – die ursprünglich aktuelle Informationen vermitteln sollten und insofern stets Elemente enthielten, die charakteristisch für die jeweilige Entstehungszeit waren – vergleichbar. Obwohl *ukiyoe* heute als teure Kunstgegenstände gehandelt werden, bestand ihre Attraktivität ursprünglich darin, dass sie billig vervielfältigt werden konnten, d. h. spontan gekauft und ebenso schnell wieder vergessen wurden. Der Gedanke, dass *kayōkyoku* eine ähnliche Entwicklung durchlaufen und eines Tages zur Literatur zählen könnten, gefiel Aku sichtlich (Aku 1999b:75-78).

Das kann man von Enka so nicht behaupten, auch wenn der erste Teil seines präskriptiven Definitionsversuches verdächtig nach *nihonjin no kokoro* (siehe Abschnitt 2.1) klingt. Zwar räumt er ein, dass Enka als Genre innerhalb der Populärmusik einen hohen Stellenwert hat – heute vielleicht überhaupt alles ist, was vom ursprünglichen *Kayōkyoku* seit dem Verschwinden der Mainstream-Richtung zwischen Enka und „importierten“ Genres noch übrig ist (Yomiuri 2005:4) – aber wenn er eines schreiben sollte, war die Altmodischkeit „nicht auszuhalten“ (Aku 1999b:66). Seine Lieder sollten, der Genre-Fragmentierung zum Trotz, generationenübergreifend sein (Yomiuri 2005:65; Aku 1997:147-148), nicht bloß schön dahinfließen, sondern „Biss“ (*shigeki*) haben (Aku 1997:73-74).

Enka bedeutete für ihn einen ständigen Konflikt zwischen alt und neu, den er auflöste, indem er entweder völlig untypische Handlungsabläufe mit Hilfe von „Requisiten“ (*kodōgu*), d. h. Enka-typischen Schlüsselwörtern tarnte, oder umgekehrt eine „traditionelle“ Handlung mit Hilfe moderner Ausdrücke bzw. Wortbilder schilderte (Aku 1997:66-68). Tatsächlich hatten die meisten Enka-Interpreten bereits nach einem Lied – selbst wenn es sich gut verkaufte – wieder eine Weile genug von Aku Yū, weil sie ihre Stammhörer nicht vergraulen wollten (Yomiuri 2005:48).

Um nicht vom rechten Weg abzukommen und eines Tages der Versuchung zu erliegen, Allerweltslieder zu schreiben, gab Aku sich um 1970

eine „Verfassung“ in fünfzehn als rhetorische Fragen formulierten Artikeln, die seinen persönlichen Stil kodifizieren und rechtfertigen sollten. Artikel 1 lautet: „Ob es denn im *kayōkyoku* keinen anderen Weg gibt, als die Hauptstraße [d. h. den *Mainstream*], von der man annehmen kann, dass sie in Misora Hibari Vollendung gefunden hat?“ (Aku 2007a:160-162; Yomiuri 2005:45-46)

Was Misora Hibari (美空ひばり)<sup>50</sup> anging, hatte Aku, wie er selbst zugab, einen Minderwertigkeitskomplex, denn sie war im selben Jahr geboren wie er, hatte jedoch im Gegensatz zu ihm mit zwölf Jahren bereits Berühmtheit erlangt – sogar auf Awaji. Das wurde ihm schmerzlich bewusst, nachdem er in diesem Alter einmal fast in der Inlandsee ertrunken wäre: Er war sich sicher, dass sein Tod in den Zeitungen mit einem kurzen „Kleiner Junge ertrunken“ abgehandelt worden wäre, für Misora aber damals schon ganze Artikel geschrieben worden wären (Aku 1999b:38-40). Anstatt sie anzubeten, wollte er sich lieber fernhalten, was in derselben Branche leichter gesagt war als getan. Wenn sie in der Nähe war – etwa weil sie im selben Studio zu tun hatte oder auf Partys – fühlte er sich nicht wohl und ging ihr tatsächlich physisch aus dem Weg. Da ist es kaum verwunderlich, dass er keine Lieder schreiben wollte, „wie Misora Hibari sie singen würde“<sup>51</sup> (Aku 2007a:163-164; Yomiuri 2005:46).

Mehrere Artikel befassen sich mit spezifischen sprachlichen oder inhaltlichen *clichés*, die in Liedtexten auftreten, darunter auch mit dem Frauenbild (Art. 6). Seine Frauen sollten stark sein, in dem Sinne, dass sie einen eigenen Willen hatten und für sich Entscheidungen treffen konnten, anstatt am Rockzipfel eines Mannes zu hängen (Aku 2007a:165; Yomiuri 2005:49-52; Aku 1999b:92). Eine entsprechende Entwicklung sei in *kayōkyoku* bereits im Gange gewesen, z. B. hätte sich erstmals in *O-wakare*

---

50 Misora Hibari (1937-1989) war eine Sängerin und Schauspielerin koreanischer Herkunft, die ihre Laufbahn in der Nachkriegszeit als Kinderstar begonnen hatte und in den darauffolgenden Jahrzehnten zu der Ikone der japanischen Populärmusik wurde. Sie sang anfangs fröhliche, aufmunternde Lieder und wandte sich später Enka zu. Obwohl ihre Singweise gar nicht besonders Enka-typisch war, gilt sie heute als repräsentative Enka-Interpretin ihrer Generation (Anderson 2002:323-324).

51 Ganz konsequent war er nicht, denn für sie hat er durchaus ein paar Lieder geschrieben, z. B. *Hana-tsubomi* (1988). In *Shōwa koiuta* hielt er nach ihrem Tod seine Vorstellung davon fest, wie sie die Shōwa-Ära besingen würde, wenn sie noch am Leben wäre (Aku 1999b:133-135).

*kōshū-denwa*<sup>52</sup>(1959) eine Frau in eine Telefonzelle – d. h. in den öffentlichen Raum – gewagt und dort eine Zehn-Yen-Münze eingeworfen – also Ansätze wirtschaftlicher Eigenständigkeit demonstriert. Als Aku dann anfing, Texte zu schreiben, durften Frauen schon alleine reisen (Aku 1999b:99-101).

Trotzdem wurde ihm damals – interessanterweise gerade von Frauen – vorgeworfen, er könne keine Frauen darstellen (Aku 1999b:93-94). Statt seiner Texte veränderte er sein Marketing (vgl. Takazawa 2008c) – beispielsweise „entschärfte“ er 1972 eine Serie von Liedern für Linda Yamamoto / Yamamoto Rinda (山本リンダ) erfolgreich, indem er verbreitete, sie spielten in einer Phantasiewelt. Als diese Lieder zwölf Jahre später ein Revival erlebten, war dieser Kunstgriff nicht mehr nötig, denn nun wurden die Texte ganz selbstverständlich für bare Münze genommen (Aku 1999b:96-97). Zuletzt scherzte er, dass die Wirkung der Lieder all seine Erwartungen übertroffen hätte – dass sich die Situation umkehren und die japanischen Männer so schwach werden sollten, sei nicht geplant gewesen (Agawa 2007:183).

In Art. 3, 7, 8, 14 und 15 kommt deutlich sein Wunsch zum Ausdruck, seine Lieder der Zeit anzupassen, in der sie geschrieben wurden (vgl. Yomiuri 2005:14,59). Das war sein persönlicher Kampf gegen Windmühlen, die Zeit sein imaginärer Feind (Tōya 2007:63-64). In der Verfassung geht es teilweise noch recht konkret um die Auswirkungen der Urbanisierung oder neuer Verkehrs- und Kommunikationsmittel, mit der Zeit jedoch baut Aku diesen Gedanken zu einer Theorie über die Popularität von Liedern aus, die im Grunde eine Weiterentwicklung jener Mitas darstellt (siehe Kapitel 2.1).

Aus Sicht des Texters ist *kayōkyoku* demnach eine Kunst der Reaktion, jedes Lied ein Ball, den man wirft und hofft, dass er auf etwas trifft, das ihn zu einem zurückwirft. Lieder sind erfolgreich, wenn sie einen in der jeweiligen Zeit vorhandenen Hunger (*kiga*) treffen und gleichzeitig etwas aufzeigen, das diesen befriedigen kann, d. h. den Menschen ein Objekt anbieten, auf das sich ihre Sehnsucht (*shōkei*) richten kann (Yomiuri 2005:4-5; Aku 1999b:60; Aku 1997:62-63). Als Japan in Schutt und Asche lag, habe

---

52 *O-wakare kōshū-denwa* (お別れ公衆電話; ‚Abschied aus der Telefonzelle‘) mit Text von Fujima Tetsurō (藤間哲郎) und Musik von [Hakamada Munetaka] (袴田宗孝), gesungen von Matsuyama Keiko (松山恵子).

Populärmusik ein Paradies auf Erden beschrieben. Als nach dem Krieg Lebensmittelknappheit herrschte, wurden Delikatessen besungen, die für Geld nicht zu haben waren. Bis das Ausreiseverbot 1964 aufgehoben wurde, ging es um ferne Länder und die personifizierte Freiheit des Matrosen (Aku 1999b:65).

Das Texten werde immer schwieriger, denn die Menschen könnten sich immer mehr materielle Wünsche erfüllen, sodaß ihr Hunger immer abstrakter und dadurch gleichsam schwieriger zu fassen und in Sehnsucht umzuwandeln werde (Aku 1999b:65-66; Aku 1997:80). Gleichzeitig gäbe es immer weniger „emotionales Archivmaterial“ (*jōsho no teiban*), d. h. Szenen, deren emotionale Bedeutung universell verständlich ist. Als Beispiel nennt Aku gerne den Abschied am Bahnhof, der als Bild seine Wirkung verloren hätte, seit man bei den neuen Garnituren nicht mehr die Fenster öffnen und hinauswinken könnte (Yomiuri 2005:58-59; Aku 1997:70-72; vgl. Aku 1999b:81-91).

In der Praxis scheint das aber kein solches Problem gewesen zu sein: Sobald Aku ein Konzept im Kopf hatte, schrieb er ein Lied nieder. Überarbeitungen waren selten, und wenn ein Lied nach zwei Stunden nicht fertig war, wurde es verworfen (Aku 1997:136). Bei normalen Auftragsarbeiten stand der Interpret *a priori* fest, was die weitere Gestaltung des Liedes, vom Konzept abgesehen, stark einschränkte. Dadurch ergab sich meist auch das Genre, obschon Aku selbst nicht in solchen Kategorien dachte oder seine Arbeit auf bestimmte davon beschränkte (Aku 1997:133).

Je nach Auftrag war bereits eine Melodie vorhanden (*kyokusen*) oder eben nicht (*shisen*). Traditionell war – wohl wegen des Versmaßes – die zweite Variante der Normalfall. Für Enka trifft das nach wie vor zu, bei Pop / Rock ist es inzwischen eher umgekehrt – im Fall von Aku Yū war das Verhältnis jedenfalls ca. 50:50 (Aku 1999b:114,119). Da die Gruppen, die in *Sekai e tobidase!* antraten, in der Regel schon Melodien hatten, kam er mit der *kyokusen*-Variante zuerst in Berührung, was er als Einschränkung empfand, bis er erkannte, dass ihn die Notwendigkeit, den Text an die Melodie anzupassen, geradezu dazu zwang, kreativ mit Sprache umzugehen. Er verließ sich dabei auf die Macht der Worte (*kotodama*) und hörte sich eine Melodie solange an, bis sie zu ihm sprach. Letztlich gefiel ihm diese Variante besser, denn im umgekehrten Fall war der Text zwar leichter zu

schreiben, wurde aber durch das Korsett des Versmaßes stets in vorhersehbare Bahnen gezwungen (Aku 1999b:116-117,120).

Bei den Komponisten verhielt es sich genau anders herum, und da Aku beides gut beherrschte, richtete er sich auch nach deren Stärken. Wenn er, wie es häufig vorkam, mit demselben Komponisten beide Lieder für eine Single machen sollte, fingen aus Zeiteffizienzgründen beide gleichzeitig mit einem Lied an und tauschten dann (Aku 1999b:117,119). War ein Text erst einmal fertig, so hatte er am weiteren Produktionsprozess kein Interesse mehr – während manche Kollegen sich beim Aufnahmetermin als Regisseure betätigten, ging er meist nicht einmal hin (Tokura 2007:29).

Böse Zungen behaupten, Akus Texte wären eine bloße Aneinanderreihung von Wörtern, die an unsere Gefühlsempfindungen appellieren. Sein Beitrag zur Populärmusik läge darin, dass er die Kommerzialisierung vervollkommnet und konsequent durchgezogen hätte (Kikuchi 2008:233,261). Andere sehen ihn als Marketing-Genie, das die Marktfähigkeit von Worten erkannt und angestrebt hatte (vgl. Takazawa 2008c). Sowohl seine enorme Produktivität als auch sein Erfolg sind jedenfalls unbestreitbar, die Zahlen sprechen für sich: 1985 hatte er 61 Mio. Singles verkauft und belegte damit den 1. Platz vor Matsumoto Takashi (松本隆) mit 33 Mio. (Yomiuri 2005:47). Daran hat sich bis heute – Stand Juni 2008 – im Grunde nichts geändert, es sind jetzt nur jeweils etwas mehr, nämlich 68 und 49 Mio. (Wikimedia 2008a). Die Anzahl seiner Liedtexte bezifferte er – spätestens seit 1997 – nur noch mit „weit über 5.000“ (Yomiuri 2005:47; Aku 1997:131).

#### 4. B-Side – Textanalyse

In diesem Kapitel wird schließlich die durchgeführte Textanalyse behandelt. Dabei wird zunächst etwas ausführlicher auf die Auswahl der Lieder für den Korpus eingegangen, da sich diese unerwartet problematisch gestaltete und überproportional viel Zeit in Anspruch nahm. Im Anschluss daran werden die konkrete Vorgehensweise bei der Analyse festgelegt und schließlich die Ergebnisse präsentiert und interpretiert.

##### 4.1. Liedauswahl – vom *Kōhaku* und anderen Kriterien

Bei der Auswahl der Lieder wurde vereinfachend angenommen, dass alle Lieder Enka sind, die von Interpreten gesungen werden, die als Enka-Interpreten gelten (siehe Abschnitt 2.4). Allerdings fand sich keine entsprechende Aufstellung, die offiziellen Charakter gehabt hätte, sodaß letzten Endes diejenige in der japanischen Ausgabe der *Wikipedia* gewählt wurde (Wikimedia 2008b). Das hatte natürlich den Nachteil, dass die Kriterien für eine Aufnahme nicht transparent und wohl auch nicht konsistent waren, immerhin basierten sie aber auf einem Konsens einiger japanischer Nutzer. Um die Qualität der Daten zu erhöhen, sollte noch ein zweites Kriterium zur Anwendung kommen.

Die zusätzliche Bedingung war, dass Interpreten in der alljährlichen Musikwettbewerbssendung *Kōhaku uta-gassen*<sup>53</sup> aufgetreten sein mussten. Dort werden zwar nicht nur Enka dargeboten, sie spielen jedoch – vor allem in der prestigeträchtigen zweiten Hälfte – eine zentrale Rolle. Gerade für Enka-Interpreten ist die Teilnahme eine große Ehre, u. U. sogar der Höhepunkt ihrer Karriere, was das *Kōhaku* zum wichtigsten Ereignis des Enka-Jahres macht (Brunt 2003:6,11; NHK 2002:161; Yano 2003:50,88-89). Auch wenn seit Mitte der 1980er keine Rekordeinschaltquoten um 80% mehr erreicht werden, ist es für viele Familien eine fixe Neujahrstradition (Stevens 2008:46; Brunt 2003:5-6). Diese reicht weit zurück, denn ein Vorläufer des Formats wurde bereits Silvester 1945 im Radio gesendet, das erste eigentliche *Kōhaku* dann am 3. Jänner 1951<sup>54</sup> (NHK 2002:76,160-161).

---

53 Der Name, d. h., ‚Song Contest in Rot und Weiß‘ kommt daher, dass zwei Gruppen von Interpreten gegeneinander antreten: weibliche (rot) und männliche (weiß).

54 Ab der vierten Sendung 1953 wurde es an den Silvesterabend verlegt und parallel im Fernsehen ausgestrahlt. Die heute übliche Zweiteilung gibt es seit 1989.

Durch diese Kontinuität darf man auf ein Mindestmaß an Konsistenz hoffen, wenn es um die Auswahl der Kandidaten und Lieder geht, die durch den Sender heute etwa danach erfolgt, wie populär sie sind, wie gut sie zum Leitthema passen und wie sie in einer Umfrage abgeschnitten haben, die im Vorfeld landesweit durchgeführt wird (Brunt 2003:11). Man kann die Programmlisten des *Kōhaku* also durchaus als autoritative Quelle für erfolgreiche – und damit relevante – japanische Populärmusik bezeichnen. Wenn ein Interpret am *Kōhaku* teilgenommen hat, erhöht das die Chance, dass er Enka singt, und stellt gleichzeitig sicher, dass er eine gewisse Bedeutung hat.

Konkret wurde Yeemars verdienstvoll recherchierte Aufstellung (Yeemar 2008) halbautomatisch in eine Tabellenkalkulation übertragen<sup>55</sup>, wobei Sondervorstellungen bzw. Auftritte außer Konkurrenz nicht berücksichtigt und unterschiedliche Schreibweisen für dieselben Künstler vereinheitlicht wurden. War jemand offensichtlich sowohl solo als auch gemeinsam mit anderen aufgetreten, wurde der Eintrag für alle Beteiligten dupliziert. Da jeweils angegeben war, um den wievielten Auftritt eines bestimmten Interpreten es sich handelte, war eine rudimentäre Konsistenzprüfung möglich, die erfolgreich verlief. Das ergab zunächst eine Liste mit 605 unterschiedlichen Teilnehmern. Von diesen wurden daraufhin jene 240 (40%) gestrichen, die nur einmal angetreten waren, um Eintagsfliegen, einmalige Kooperationen, u. ä. auszuschließen. Von den verbliebenen 365 wurden diejenigen 59 Interpreten weiter betrachtet, die auch auf der Liste der Enka-Interpreten in *Wikipedia* aufschienen.

Die Grundgesamtheit dieser Untersuchung – alle Lieder mit einem dieser Interpreten und Aku Yū als Texter – blieb ein theoretisches Konstrukt, denn zum Zeitpunkt der Entstehung dieser Arbeit gab es noch keine Aku-Diskographie, die man auch nur als umfassend, ganz zu schweigen von ansatzweise vollständig, bezeichnen hätte können<sup>56</sup>. Große Sammelausgaben von seinen Liedern gehören noch zu den besten Quellen: *Utsuri-yuku toki. Kuchibiru ni uta*, erschienen 1997 zum 30. Jubiläum von Akus Karriere als Liedtexter, enthält gut 260 Lieder auf 14 CDs, die er selbst ausgewählt

---

55 Die Daten an der angegebenen Stelle gehen bis zum 56. *Kōhaku* von 2005; für 2006 und 2007 wurden nachträglich Kikuchis Angaben eingearbeitet (2008:306-305).

56 Wenn man bedenkt, dass Aku weit über 5.000 Lieder geschrieben haben soll (Yomiuri 2005:47; Aku 1997:131), ist das auch nicht weiter verwunderlich.

hat (Aku 2008a). *Ningen manyō-uta* ist eine zweiteilige Sammlung (2005 und 2008), die 215 Lieder auf insgesamt 10 CDs unterbringt. Bücher über Aku präsentieren meist Übersichten über seine „Hauptwerke“, die allerdings auch nicht umfangreicher ausfallen. Die gebotenen Stücke sind jeweils weitgehend dieselben. Es ist gut möglich, dass die heute noch bekannten Lieder, deren Zahl sich in einer Größenordnung von ein paar hundert bewegt, im wesentlichen die sind, die es in die Oricon Top 40 geschafft haben – bis 1985 waren das 247 (Yomiuri 2005:47).

Zusätzlich zu den auf den o. a. Sammlungen enthaltenen Liedern wurden die beiden aktuellsten und ausführlichsten gedruckten Aufstellungen (Shinoda 2007:302-306; °Aku 2005:150-159), sowie die seit dem Jahr 2002 erschienen Singles (Aku 2008c) berücksichtigt. Diese Daten wurden zusammengeführt und – mit Ausnahme von *Zange no neuchi mo nai* (1970) und *Seishun no tamariba* (2006) – alle Lieder gestrichen, deren Interpret nicht unter den 59 designierten Enka-Interpreten war. Die beiden eben genannten Lieder, die auch den zeitlichen Rahmen abstecken, sind insofern Ausnahmen, als ihre Interpreten jeweils ein Teilkriterium verletzen. *Zange* wurde einerseits gewählt, weil es das erste Lied war, bei dem Aku sich nach eigener Aussage ernsthaft als professioneller Texter betätigt hatte (Yomiuri 2005:7), andererseits, weil es – unbeabsichtigterweise – Enka-Charakter hat (Aku 1997:70). *Seishun no tamariba* ist entsprechend seine letzte Enka-Single. Das ergab den „erweiterten Korpus“ mit einem Umfang von 88 Liedern.

Dieser wurde in weiterer Folge in sechs Perioden à 5 Jahre und eine à 7 Jahre eingeteilt<sup>57</sup>. Für die weitere Untersuchung wurden aus ersteren jeweils 6, aus der letzten 7 Lieder entnommen (s. Tabelle 1).

Periode	von-bis	Lieder
1.	1970-1974	6
2.	1975-1979	6
3.	1980-1984	6
4.	1985-1989	6
5.	1990-1994	6
6.	1995-1999	6
7.	2000-2006	7
ALLE	1970-2006	43

Tabelle 1: Periodeneinteilung

<sup>57</sup> An diesem Punkt musste ein Lied mit dem Titel *Nihonkai* gestrichen werden, da das Erscheinungsjahr uneindeutig war: Es war 1976 geschrieben, aber erst 1983 von Yashiro Aki (八代亜紀) als Single auf den Markt gebracht und popularisiert worden. (Aku 2007b:208). Zwei Singles mit einem Erstveröffentlichungsdatum um den Jahreswechsel, *Tsugaru kaikyō* und *Mukashi*, scheinen je nach Quelle unter dem einen oder dem anderen Erscheinungsjahr auf, hier wurden die Angaben aus Akus eigenen Büchern übernommen (Aku 2007b:78,212).

Bei der Auswahl kam folgende Methode zur Anwendung:

1. Streiche Lieder, deren Text weder gedruckt noch elektronisch verfügbar ist.
2. Wähle Lieder, die einen Preis gewonnen haben (laut °Aku 2005:148-149).
3. Sobald eine Periode nur noch 6 (bzw. 7) Kandidaten enthält, wähle alle und schließe die Periode ab.
4. Sobald es für ein bestimmtes Jahr nur noch 1 Kandidaten gibt, wähle diesen.
5. Wenn es für ein bestimmtes Jahr keine Kandidaten gibt, wähle – sobald dieses eindeutig bestimmt ist – das zeitlich nächstgelegene Lied aus derselben Periode.
6. Solange eine Periode zu viele Kandidaten enthält, streiche daraus Lieder, sodaß jeder Interpret maximal zweimal vertreten ist. Behalte dabei bevorzugt Lieder, ...
  - a. ... die in Akus Werken häufig Erwähnung finden.
  - b. ... die beim *Kōhaku* gesungen wurden.
  - c. ... für die eine Aufnahme verfügbar ist.
7. In Perioden, die noch immer zu viele Kandidaten enthalten, streiche nach denselben Kriterien noch nicht ausgewählte Lieder von denjenigen Interpreten, die in allen Perioden insgesamt die meisten ausgewählten oder offenen Lieder haben.

Der resultierende „Korpus“ enthielt Lieder von 19 verschiedenen Interpreten und 26 verschiedenen Komponisten. In vier Jahren (1971, 1981, 1994/95) waren keine Lieder vertreten.

#### **4.2. Methode**

Auf Basis der vorangegangenen theoretischen Betrachtungen ließen sich einige interessante Detailfragen formulieren, von denen einige in den folgenden Abschnitten exemplarisch anhand von Enka-Texten von Aku Yū beantwortet wurden. Bei der Entwicklung der Methode ging es in erster Linie darum, Änderungen besonders gut sichtbar zu machen. Weiters wurde darauf Wertgelegt, auf alle drei Ebenen – die des ganzen Korpus, einzelner 5-Jahres-Perioden bzw. der einzelnen Lieder – ausreichend einzugehen.

Lediglich für die Analyse der Liedtitel wurde der „erweiterte Korpus“ herangezogen. Bei jedem Titel wurden die verwendeten Schrifttypen und

die Herkunft des Vokabulars ermittelt; konkret, ob jeweils *rōmaji* (Lateinschrift), *katakana*, *kanji*, *hiragana* bzw. Fremdwörter, sino-japanische oder rein-japanische Vokabeln enthalten waren oder nicht. Die Wortherkunft wurde, ausgehend von der Lesung des Titels und unabhängig von dem im konkreten Fall verwendeten Schrifttyp, nach ihrer Schreibung in chinesischen Schriftzeichen ermittelt: Ein Ausdruck wurde als sino-japanisch angesehen, wenn seine Schreibung auf *on*-Lesungen basierte, als rein-japanisch, wenn sie auf *kun*-Lesungen basierte. Wörter, denen keine *on*- oder *kun*-Lesung von ein oder mehreren chinesischen Schriftzeichen entsprach, galten als Fremdwörter<sup>58</sup>. Damit sollte festgestellt werden, ob tatsächlich ein rein-japanisches Sprach-Bias vorhanden ist (siehe Abschnitt 2.3.1) bzw. ob es Anzeichen dafür gibt, dass dieses stärker bzw. schwächer wird.

Eingehender untersucht wurden die Lieder im weiter eingeschränkten Korpus – hier wurden zunächst alle Texte in elektronischer Form vorbereitet, d. h. wenn möglich einer der diversen Liedtext-Datenbanken im Internet entnommen<sup>59</sup>, ansonsten aus CD-Booklets abgetippt. Um eine für die weitere Bearbeitung geeignete „kanonische“ Fassung zu erhalten, wurden alle Texte mindestens mit einer zusätzlichen Quelle verglichen, was eine bemerkenswerte Zahl an leichten Variationen bzw. eindeutigen Tippfehlern – auch und gerade in den abgedruckten Versionen – zutage förderte. So eine Aufnahme verfügbar war, galt diese in letzter Instanz als autoritativ, andernfalls wurde unter den plausiblen Varianten die häufigste gewählt.

Da möglichst das erfasst werden sollte, was man bei einer voll ausgespielten Version des jeweiligen Liedes tatsächlich zu hören bekam, wurden durch Symbole angezeigte Refrains expandiert. Als Nächstes wurden die Texte gezielt für die computergestützte Analyse aufbereitet. In mehreren Durchgängen wurde dazu die Ausgabe der verwendeten Software stichprobenartig überprüft, Problemstellen identifiziert und durch minimale

---

<sup>58</sup> Diese naiven Definitionen reichten in diesem Fall aus, da keine Sonderfälle auftraten. Eine Auffang-Kategorie, „Sonstiges“, wurde nicht gebraucht.

<sup>59</sup> Verwendet wurden die von Evesta (<http://www.evesta.jp/lyric/>), Listen Japan (<http://listen.jp/store/>), Goo (<http://music.goo.ne.jp/lyric/>) und Uta-Net (<http://www.uta-net.com/>).

Änderungen am Text umgangen<sup>60</sup>. Schlussendlich wurden Satzzeichen und Symbole entfernt und Wiederholungszeichen aufgelöst. Bei einigen Homophonen wurde jeweils eine Schreibung gewählt, die die Bedeutung besser widerspiegelte, z. B. *hitori* (ひとり) → *hitori* (独り; ‚alleine‘) oder *hitori* (一人; ‚eine Person‘). Analog wurden ausgefallene Schreibweisen durch gebräuchlichere ersetzt, etwa bei Karaoke (空オケ → カラオケ) oder *aozameru* (erblassen; 蒼ざめる → 青ざめる). In jedem Fall war es erste Priorität, dass die korrekte Lesung – auf die es bei gesungenem Text schließlich ankommt – wiedergegeben wurde. Insbesondere wurden *furigana* (explizite Angaben zur Aussprache) eingearbeitet, beispielsweise wurde das Zeichen, das normalerweise *onna* ‚Frau‘ gelesen wird (女), wenn es mit *ko* annotiert war, durch ‚Kind, junges Mädchen‘ (子) ersetzt.

Die eigentliche Analyse der einzelnen Lieder zielte in einer ersten Phase darauf ab, formale Aspekte von *Aku Yūs Enka* zu beschreiben und diese soweit zu quantifizieren, dass sie mit statistischen Methoden auf etwaige signifikante Änderungen untersucht werden konnten:

1. In jeder Zeile wurde die am wahrscheinlichsten intendierte Aufteilung im Sinne eines Versmaßes vermerkt, z. B. wurde eine Zeile mit 12 Moren in 7 plus 5 zerlegt und als (7-5) notiert, wenn die Grammatik eine solche Trennung erlaubte bzw. nahelegte.
2. Wenn eine bestimmte längere Sequenz solcher „Verse“ an mehreren Stellen im Lied auftrat, wurde diese überall mit einem eindeutigen Buchstaben markiert. Diese Sequenzen wurden möglichst lang gewählt, gingen jedoch i. d. R. nicht über die durch den Text vorgegebenen Strophen-Grenzen hinaus. Im Idealfall zerfiel das Lied auf diese Weise sauber in Sequenzen, was es erlaubte, seine Struktur als Formel darzustellen. Ein Lied mit drei Strophen, denen jeweils ein Refrain folgte, wurde etwa als ‚3 (A-B)‘ angeschrieben.
3. In Punkt 1 trat natürlich immer wieder der Fall auf, dass die Verslänge nicht eindeutig zu entscheiden war. Gleichzeitig kamen in Punkt 2 regelmäßig Sequenzen vor, die sich zwar ähnlich, aber nicht identisch

<sup>60</sup> Zum Einsatz kam die von Debian ausgelieferte Version von *MeCab* (0.97-1), einem Programm für die morphologische Analyse von Texten, das an der Universität Kyōto bzw. der Forschungseinrichtung für Grundlagenforschung in den Kommunikationswissenschaften der staatlichen Telefongesellschaft NTT entwickelt wurde, in Verbindung mit dem Wörterbuch *ipadic-utf8* (2.7.0+20070801-3). Siehe <http://mecab.sourceforge.net/> und <http://www.debian.org/>.

waren. Deshalb wurde, wenn sich eine Sequenz nur in einer Zeile und nur um  $\pm 1$  More von einer oder mehreren anderen Sequenzen unterschied, ein „Fehler“ angenommen und in weiterer Folge nur noch das „korrigierte“ Versmaß herangezogen<sup>61</sup>. Wann immer mehrere Aufteilungen möglich waren, wie z. B. bei 7 (auch: 4-3) oder 6 (auch: 3-3) Moren, wurde die Variante gewählt, die die Aufteilung in möglichst wenige Sequenzen erlaubte bzw. bei der sich im Lied die größte Zahl gleich aufgeteilter Zeilen ergab. Grundsätzlich wurde versucht, in einem Lied mit möglichst wenigen verschiedenen Verslängen auszukommen.

4. Die aufgetretenen Strukturen bzw. die entsprechenden Lieder wurden induktiv zu Klassen zusammengefasst und Variationen innerhalb dieser Klassen festgehalten. Dabei erwies sich das Konzept von „Hauptstrophen“ (A) bzw. „Nebenstrophen“ (B) als praktisch, wobei zweiteere meist kürzer waren und innerhalb eines Liedes stärkere inhaltliche Ähnlichkeiten aufwiesen.
5. Auch für das Versmaß wurde versucht, eine aussagekräftige Klasseneinteilung zu finden. Um nicht zu viele Klassen zu erhalten, wurden die Versmaße leicht abstrahiert, indem jeweils nur gezählt wurde, wie oft eine bestimmte Verslänge in einem Lied vorkam, z. B. 7-5 7-7  $\rightarrow$  3 $\times$ 7, 1 $\times$ 5. Diese Häufigkeiten wurden daraufhin mit der Verslänge gewichtet, d. h., es wurde berechnet, wie viele Moren jeweils von einer bestimmten Verslänge abgedeckt wurden. (Als Nebenprodukt entsprach die Summe dieser Werte der Länge des Liedes in Moren.). Verslängen, die in einem Lied weniger als 10% der Moren abdeckten, wurden nicht weiter berücksichtigt, aus den verbleibenden Kombinationen wurden dann Klassen abgeleitet.
6. Zusätzlich wurde für jedes Lied der Anteil der in einer 7er oder 5er Verslänge stehenden Silben ermittelt, der ein gutes Maß für die Traditionalität des Versmaßes abgeben sollte.
7. Zum Abschluss der ersten Phase sollte der Refrain betrachtet werden, der allerdings oft gar nicht offensichtlich war, weil er – etwas überraschend – teilweise erheblich variiert wurde. Insofern wurde entschieden, alle B-Strophen heranzuziehen, welche in jedem Fall eine ver-

---

<sup>61</sup> Bereits durch diese leichte Bereinigung wurden beinahe alle Unregelmäßigkeiten beseitigt, weshalb auf die ursprünglich geplante Berechnung einer Größe für die Konsistenz des Versmaßes verzichtet wurde.

gleichbare Funktion erfüllten, und jeweils den von Strophe zu Strophe gleichbleibenden Anteil auf ein paar Moren genau zu schätzen. Damit sollte u. a. der Frage nachgegangen werden, ob sich die Nachfrage nach leicht zu singenden Liedern (siehe Abschnitt 2.3.2) auch in einem redundanten und damit einprägsameren Text niederschlägt.

In Vorbereitung auf die zweite, computergestützte, Phase wurde der gesamte Korpus – inklusive der Titel – mit der obenerwähnten Software segmentiert, d. h. in seine Wortbestandteile zerlegt. Gleichzeitig wurden automatisch auch alle Wortarten und Grundformen ermittelt. Das erfolgte unter Berücksichtigung des Kontexts, d. h., die erfasste Wortart richtete sich nach der Verwendung im konkreten Fall<sup>62</sup>. Daraufhin wurden Nomen, Verben und Adjektive – drei Kategorien von Wörtern, die auch für sich genommen eine Bedeutung haben bzw. Konnotationen tragen können – herausgegriffen<sup>63</sup> und alles andere verworfen. Wenn im weiteren von „Wörtern“ u. ä. die Rede ist, ist stets diese verbleibende Untermenge gemeint. Zwei Wörter wurden als gleich angesehen, wenn ihre Wortart und die Lesung ihrer Grundform identisch waren.

8. Als Erstes wurde die Häufigkeit der einzelnen Wortarten ermittelt.

9. Auf allen drei Ebenen wurde ein simples Maß für die Redundanz des Wortschatzes aus der Zahl der verschiedenen Wörter  $v$  und der Gesamtzahl der Wörter  $g$  (jeweils innerhalb der betrachteten Einheit) wie folgt berechnet:  $r := 1 - v \cdot g^{-1}$

10. Die Wörter wurden danach sortiert, in wie vielen verschiedenen Liedern sie auftraten, bei Gleichstand danach, wie oft sie insgesamt auftraten. Solche, die in mindestens 8 Liedern auftraten ( $\approx 19\%$ ), wurden als „Schlüsselwörter“ in eine eigene Liste aufgenommen. Diese Vorgehensweise wurde der von Yano und Hamada nachempfunden, um die

---

<sup>62</sup> Das hatte den Vorteil, dass Wörter dort, wo sie als Hilfsverb, Zählwort u. ä. eingesetzt wurden, ausgefiltert werden konnten. Die Kehrseite dieser Medaille war, dass beispielsweise *nagare* einmal als Nomen ‚Strömung‘, einmal als Konjunkionalform des Verbs *nagareru* ‚fließen‘ klassifiziert wurde, sodaß diese beiden semantisch fast identischen Wörter in weiterer Folge getrennt gezählt wurden. Das wurde in Kauf genommen, da es mit vertretbarem Aufwand nicht zu korrigieren war.

<sup>63</sup> Genauer: Die Typen *meishi/ippan* (gewöhnliche Nomen) und *meishi/koyū-meishi* (Eigennamen) wurden als Nomen klassifiziert; *dōshi/jiritsu* (Vollverben) und *meishi/sa-hen-setsuzoku* (zusammen mit dem Hilfsverb *su* oder *suru* verbal verwendete sino-japanische Nomen) als Verben; *keiyōshi/ippan* (gewöhnliche Adjektive) und *meishi/keiyō-dōshi-gokan* ([Stämme von] Verbal-Adjektive[n]) als Adjektive.

Vergleichbarkeit der Ergebnisse zu gewährleisten. Beide setzten ihre Schranke bei (knapp unter) 20% an (Hamada 2005:22; Yano 2003:93).

11. Der Anteil der Schlüsselwörter an allen Wörtern eines Liedes wurde herangezogen, um dessen „Formelhaftigkeit“ auszudrücken.
12. Aufgrund der kleinen Stichprobe war es weder sinnvoll, Schlüsselwörter auf Periodenebene nach derselben Methode zu ermitteln, noch brachte der Vergleich der relativen Wort-Häufigkeiten auf Perioden- und Korpus-Ebene, der ursprünglich geplant gewesen war, brauchbare Ergebnisse. Schlussendlich erwies sich folgende Methode als zielführend: Für jedes Wort wurde zunächst ermittelt, in wie vielen Liedern einer Periode es jeweils vorkam, dann der Median über alle Perioden berechnet. Wo die Häufigkeit eines Wortes um mindestens 2 vom Median abwich, d. h., wenn es in einer Periode merklich öfter bzw. seltener auftrat als im gesamten Korpus, wurde das Wort als charakteristisch für diese Periode gesehen.
13. Schließlich wurden die charakteristischen Wörter jeder Periode betrachtet, und zwar außerhalb des Kontexts der Lieder, in denen sie vorkamen. Einerseits wurde die Entwicklung der Auftrittshäufigkeit im zeitlichen Verlauf verfolgt, andererseits wurde versucht, anhand der vordergründigen bzw. symbolischen Bedeutung der Begriffe – letztere wo vorhanden durch Literatur abgesichert –, ähnliche bzw. verwandte Konzepte zusammenzufassen und daraus Grundstimmungen oder Motive abzuleiten. Die Interpretation erfolgte dabei im Kontext von Akus Leben und Werk zur jeweiligen Zeit.

#### **4.3. Singen nach Zahlen – quantitative Ergebnisse**

In diesem Kapitel werden die Daten, welche die Quantifizierung einzelner Aspekte von Akus Enka ergeben hat, in tabellarischer Form präsentiert. Wo es sinnvoll erschien, wurde mit statistischen Mitteln getestet, ob eine Abhängigkeit der Werte von Periode oder Erscheinungsjahr anzunehmen ist bzw. ob sich ein Trend ausmachen lässt<sup>64</sup>.

---

<sup>64</sup> Alle statistischen Tests wurden auf einem Signifikanzniveau  $\alpha=0,05$  durchgeführt. Der Name des im konkreten Fall verwendeten Tests sowie Kenngrößen des Ergebnisses stehen gegebenenfalls in Klammern.

### 4.3.1. Titel

Schrifttyp	Periode								
	1	2	2/3 <sup>a</sup>	3	4	5	6	7	ALLE
<i>Kanji u. hiragana</i>	5 42%	8 47%		7 54%	9 64%	2 33%	6 75%	8 47%	45 51%
<i>Kanji</i>	6 50%	8 47%	1 100%	5 38%	4 29%	1 17%	1 13%	5 29%	31 35%
<i>Hiragana</i>	1 8%					1 17%		1 6%	3 3%
<i>Katakana</i>		1 6%				1 17%		1 6%	3 3%
<i>Kanji, hiragana u. katakana</i>				1 8%	1 7%			1 6%	3 3%
<i>Kanji u. katakana</i>						1 17%			1 1%
<i>Rōmaji</i>							1 13%		1 1%
Alle außer <i>katakana</i>								1 6%	1 1%
GESAMT	12	17	1	13	14	6	8	17	88

Tabelle 2: In den Liedtiteln verwendete Schriften

- a Wie bereits in Fußnote 57 auf Seite 43 erwähnt, war eines der Lieder nicht eindeutig Periode 2 bzw. 3 zuzuordnen. Dieses scheint in der Tabelle dazwischen auf, wurde aber in die Perioden betreffende statistische Tests nicht einbezogen.

Wie man Tabelle 2 entnehmen kann, konnten *rōmaji* und *katakana* auch in den Titeln der „etwas anderen“ Enka von Aku Yū bisher nicht Fuß fassen – insgesamt enthielten nur 9 Lieder (10%) einen dieser Schrifttypen. Immerhin erschien das erste Enka im Korpus mit *katakana* im Titel, *Heddoraito* („Frontscheinwerfer“ <engl. *headlight*), bereits 1977. Das Wort weckt Assoziationen mit Autos, suggeriert, dass ein solches im Lied vorkommt – ob dieser Versuch, das in Enka verwendete Fortbewegungsmittel zu modernisieren, von Erfolg gekrönt war, bleibt unbeantwortet.

Nicht nur Fremdwörter wurden in *katakana* gesetzt. Im Fall von *Mukashi* (2003) geschah das wohl auch, um anzuzeigen, dass das Wort nicht nur als *mukashi*, ‚früher‘, sondern auch als Eigenname zu verstehen war. Wahrscheinlich empfanden die Produzenten aber zusätzlich die Blickfang-Funktion (Rebuck 2002:54) und das moderne, stylische Aussehen von *katakana* als gut zu dem – streckenweise – recht beschwingten Lied passend.

Ein statistischer Zusammenhang zwischen Periode und Schrifttyp konnte nicht nachgewiesen werden ( $\chi^2$ -Test:  $p=0,263$ ). Das gestaffelte erste Auftreten der selteneren Typen legt die Vermutung nahe, dass *katakana* zunächst nur isoliert in Titeln verwendet und erst später voll integriert, d. h. gemeinsam mit anderen Schrifttypen verwendet wurden. Eventuell durchlaufen *rōmaji* gerade einen ähnlichen Prozess. Um das zu überprüfen, bräuchte es allerdings einen viel größeren Korpus, nicht zuletzt deshalb, weil Aku kein großer Fan von *katakana* bzw. *rōmaji* in Liedern war (Yomiuri 2005:68).

GESAMT	Sino-japanisch	Gemischt	Rein-japanisch
31	16	5	10
	52%	16%	32%

Tabelle 3: Herkunft des Vokabulars der in *kanji* gehaltenen Liedtitel

Interessant ist, dass ganze 35% der Titel rein in *kanji* geschrieben wurden, während nur 3% mit hiragana auskamen – die Ablehnung des Chinesischen in Enka (s. Abschnitt 2.3.1) erstreckt sich also offensichtlich nicht auf die Zeichen. Sie wird erst deutlich, wenn man das Vokabular der Titel betrachtet: Nur gut die Hälfte der Lieder mit reinen *kanji*-Titeln enthielt ausschließlich sino-japanisches Vokabular, ein knappes Drittel war sogar ausschließlich rein-japanisch (Tabelle 3). Bezeichnenderweise würde man zwei Titel aus der letzten Gruppe eigentlich sino-japanisch lesen, wenn sie nicht explizit mit einer rein-japanischen Lesung versehen wären. Knapp die Hälfte aller Titel bedienen sich nur rein-japanischen Vokabulars, nimmt man die normale Mischung aus rein- und sino-japanischen Wörtern hinzu, sind bereits 73% der Lieder abgedeckt (Tabelle 4).

Vokabulartyp	Periode								
	1	2	2/3 <sup>a</sup>	3	4	5	6	7	ALLE
Rein-japanisch	3 25%	10 59%		8 62%	5 36%	4 67%	3 38%	10 59%	43 49%
Sino- u. rein-japanisch	3 25%	2 12%		3 23%	6 43%		4 50%	3 18%	21 24%
Sino-japanisch	6 50%	4 24%	1 100%	1 8%	2 14%		1 13%	2 12%	17 19%
Fremdwörter		1 6%				2 33%			3 3%
Sino- u. rein-japanisch, sowie Fremdwörter				1 8%				1 6%	2 2%
Rein-japanisch u. Fremdwörter					1 7%				1 1%
Sino-japanisch u. Fremdwörter								1 6%	1 1%
GESAMT	12	17	1	13	14	6	8	17	88

Tabelle 4: Herkunft des in den Liedtiteln verwendeten Vokabulars

Kombinierter Typ	Periode								
	1	2	2/3 <sup>a</sup>	3	4	5	6	7	ALLE
Rein-japanisch in <i>kanji</i> u. <i>hiragana</i>	2 17%	8 47%		6 46%	3 21%	2 33%	2 25%	6 35%	29 33%
Sino-japanisch in <i>kanji</i>	5 42%	4 24%	1 100%	1 8%	2 14%		1 13%	2 12%	16 18%
Sino- u. rein-japanisch in <i>kanji</i> u. <i>hiragana</i>	3 25%			1 8%	6 43%		4 50%	2 12%	16 18%
Rein-japanisch in <i>kanji</i>	1 8%	2 12%		2 15%	2 14%	1 17%		2 12%	10 11%
Sonstiges (je eine Kombination)	1 8%			1 8%	1 7%	1 17%	1 13%	3 18%	8 9%
Fremdwörter in <i>katakana</i>		1 6%				1 17%			2 2%
Rein-japanisch in <i>hiragana</i>						1 17%		1 6%	2 2%
GESAMT	12	17	1	13	14	6	8	17	88

Tabelle 5: Typen von Liedtiteln (kombiniert)

- a Wie bereits in Fußnote 57 auf Seite 43 erwähnt, war eines der Lieder nicht eindeutig Periode 2 bzw. 3 zuzuordnen. Dieses scheint in der Tabelle dazwischen auf, wurde aber in die Perioden betreffende statistische Tests nicht einbezogen.

Die Tabelle bietet auf den ersten Blick das von den Schrifttypen bekannte Bild. Der Fremdwörter-Anteil entspricht genau dem von *katakana+rōmaji*, allerdings handelt es sich teilweise um unterschiedliche Lieder. Weiters besteht diesmal eine statistische Indikation für einen Zusammenhang zwischen Vokabulartyp und Periode ( $\chi^2$ -Test:  $p=0,047$ ), die sich einerseits aus der Konzentration von Titeln mit Fremdwörtern in der 5., andererseits aus dem hohen Anteil sino-japanischer Titel in der 1. Periode herleitet.

Vorausgesetzt, ein solches Ergebnis ließe sich auch anhand einer größeren Stichprobe reproduzieren, könnte man auf einen Fremdwörter-Boom Ende der 1980er bis Mitte der 1990er schließen, was wiederum Fujikakes Ergebnisse (s. Abschnitt 2.3.2) erklären würde. Was die vielen sino-japanischen Titel in der ersten Hälfte der 1970er betrifft, kann man – in Ermangelung weiter zurückreichender Vergleichsdaten – nur mutmaßen, dass man sich in der Formationsphase von Enka als modernem Genre auf diese Weise besonders von westlicheren Liedern abheben wollte.

In der Kombination beider Typen (Schrift und Vokabular) ergaben sich nur unwesentlich mehr verschiedene Klassen (Tabelle 5), was die Erwartung bestätigt, dass auch in Enka-Titeln bestimmtes Vokabular fix mit bestimmten Schrifttypen wiedergegeben wird (*pro forma*  $\chi^2$ -Test:  $p=0$ ), und zwar bis auf wenige Ausnahmen nach denselben Regeln wie sonst im Japanischen auch.

#### 4.3.2. Allgemeines und Wortschatz

Der untersuchte Korpus umfasste 2.770 Wörter, davon waren 892 paarweise voneinander verschieden. Auf ein Lied kamen durchschnittlich 64 Wörter, wobei diese Zahl mit der Zeit anstieg (Tabelle 6) – die Lieder wurden allmählich länger. Eine Regressionsanalyse liefert einen statistisch plausiblen linearen Anstieg von ca. 2,73 Wörtern alle 5 Jahre (F-Test:  $p=0,003$ ;  $R^2=0,193$ )<sup>65</sup>.

---

<sup>65</sup> Misst man die Länge der Lieder in Moren, kommt das noch etwas besser zum Ausdruck (F-Test:  $p=0,002$ ;  $R^2=0,219$ ), dann beträgt der Anstieg etwa 13,3 Silben pro 5 Jahre, immerhin etwa eine Zeile.

Länge	Periode							
	1	2	3	4	5	6	7	ALLE
Moren <sup>a</sup> / Lied	252	272	298	274	292	332	337	295
Wörter / Lied	51	55	76	65	58	76	70	64

Tabelle 6: Länge der Lieder

a Die Anzahl der Moren wurde aus den Versmaßen ermittelt, enthält also auch die Teile der Lieder, die für die Analyse der Wörter verworfen wurden.

Wortart	Periode							
	1	2	3	4	5	6	7	ALLE
Nomen	145 47%	181 55%	233 51%	173 45%	152 44%	230 50%	230 47%	1.344 49%
Verben	132 43%	122 37%	176 39%	177 46%	150 43%	196 43%	199 41%	1.152 42%
Adjektive	31 10%	27 8%	44 10%	37 10%	46 13%	30 7%	59 12%	274 10%
GESAMT	308	330	453	387	348	456	488	2.770

Tabelle 7: Verteilung der wichtigsten Wortarten

Redundanz (Wortschatz)		Periode							
		1	2	3	4	5	6	7	MITTEL
Liedebene	Min.	14%	19%	26%	8%	9%	23%	22%	8%
	Mittel	25%	31%	45%	26%	28%	39%	37%	33%
	Max.	31%	44%	58%	47%	47%	52%	57%	58%
Periodenebene		40%	43%	58%	44%	40%	48%	50%	46%
Korpusebene									68%

Tabelle 8: Redundanz des Wortschatzes

Die drei betrachteten Wortarten (Nomen, Verben, Adjektive) traten ungefähr im Verhältnis 5:4:1 auf, eine Aufschlüsselung nach Perioden findet sich in Tabelle 7. Der obligatorische  $\chi^2$ -Test zeigt eine unregelmäßige Verteilung über die Perioden ( $p=0,02$ ): Die 5. bzw. die 6. Periode enthalten jeweils überdurchschnittlich viele bzw. wenige Adjektive, was in beiden Fällen über den Nomen-Anteil ausgeglichen wird, während die 2. Periode einen leichten Nomen-Überschuss hat, der zu Lasten der beiden anderen Wortarten geht. Damit ist das Wortart-Verhältnis leider nicht stabil genug, um als Charakteristikum für die Textsorte Enka gelten zu können.

Erwartungsgemäß nimmt die Redundanz des Wortschatzes auf den höheren Ebenen zu. Innerhalb eines einzelnen Enka sind im Durchschnitt

33% aller Wörter Wiederholungen, innerhalb einer Periode sind es 46% und im gesamten Korpus 68% (Tabelle 8). Um den vermuteten positiven Zusammenhang genauer untersuchen zu können, wurde zunächst noch die Redundanz in einigen größeren Einheiten von mehreren Perioden berechnet<sup>66</sup>. Auf diese Daten passte ein lineares Regressionsmodell wie angegossen ( $r = g \cdot 0,692 - 114,2$ ; F-Test:  $p=0$ ;  $R^2=0,996$ ), d. h. zumindest ab einem Stichprobenumfang von  $\sim 300$  Enka-Wörtern<sup>67</sup> ist zu erwarten, dass 7 von 10 weiteren Wörtern redundant sind, wobei das Erscheinungsjahr keinen signifikanten Einfluss hat (Varianzanalyse:  $p=0,355$  gegen  $p=0$ ).

Diese Schätzung hält auch für die eine aus allen 2.770 Wörtern des Korpus bestehende Einheit noch ganz gut, was bedeutet, dass Akus Enka zwar repetitiv sind, man aber doch noch wesentlich mehr Lieder bräuchte, um ein annähernd vollständiges Vokabular zu erhalten. Weiters bleibt festzuhalten, dass – zumindest was die Redundanz einzelner Wörter betrifft – kein Trend zur Vereinfachung der Texte beobachtet werden konnte.

#### 4.3.3. Struktur

Die induktive Einteilung der Lieder nach Struktur ergab drei Klassen, die jeweils durch die Abfolge von Hauptstrophen (A) und Nebenstrophen (B) charakterisiert waren (Tabelle 9). Die B-Strophen waren dabei bis auf eine Ausnahme eindeutig als Refrain zu erkennen. Beim häufigsten Typ folgte auf zwei Paare aus Strophe und Refrain noch einmal der Refrain: (A-B)-(A-B)-(B). Fehlte die zusätzliche B-Strophe am Schluß, wurde das Lied der Klasse (A-B)-(A-B) zugeordnet. Dieses Muster ist natürlich beliebig fortsetzbar, tatsächlich traten Lieder mit 2 oder 3 (A-B)-Paaren etwa gleich häufig auf (8 bzw. 7 Mal), nur in einem Fall waren es 4.

---

<sup>66</sup> Da es nicht praktikabel war, für alle Einheiten-Längen im interessanten Intervall von  $\sim 300$ -2770 beliebige Stichproben aus dem gesamten Korpus zu ziehen, wurden für die Berechnung behelfsmäßig 7 Einheiten aus 2, 7 Einheiten aus 3, 5 Einheiten aus 4, 3 Einheiten aus 5 und 2 Einheiten aus 6 zufällig ausgewählten Perioden gebildet und jeweils die Redundanz berechnet. Zusammen mit den Werten der einzelnen Perioden ergab das 32 Datenpaare.

<sup>67</sup> In kleineren Einheiten läßt sich mehr Flexibilität erkennen, das Abhängigkeitsverhältnis sieht aber im wesentlichen genauso aus. Für die einzelnen Lieder ergibt sich  $r = g \cdot 0,725 - 24,44$  (F-Test:  $p=0$ ;  $R^2=0,636$ ).

Struktur	Reinform	A oder B zweigeteilt	Variiert	GESAMT
(A-B)-(A-B)-(B)	9 45%	7 88%	7 47%	23 53%
(A-B)-(A-B)	10 50%	1 13%	6 40%	17 40%
(A)-(A)	1 5%		1 7%	2 5%
Sonstige			1 7%	1 2%
GESAMT	20	8	15	43

Tabelle 9: Struktur der Lieder

Wenn keinerlei Unterteilung in Haupt- und Nebenstrophe erkennbar war, weder an längeren Zeilen noch an Wiederholungen im Text, war das Lied vom einfachsten Typ, der lediglich aus einer Abfolge von 4 gleichartigen Strophen bestand: (A)-(A). Die negative Definition war notwendig, weil man jede (A-B)-(A-B)-Abfolge rein strukturell gesehen auch als (A)-(A) auffassen könnte, bzw. die potentiellen B-Strophen beim selben Lied je nach Quelle im Text abgesetzt waren oder nicht. Insofern wurde entschieden, jedes Lied in die komplexeste passende Klasse einzuordnen und das Vorhandensein eines Refrains als zusätzliches Kriterium heranzuziehen. Besonders bei (A-B)-(A-B)-(B) hatte die Hauptstrophe – seltener die Nebenstrophe – noch eine innere Struktur, d. h., sie bestand jeweils aus zwei gleichen Sequenzen: z. B. (A<sub>1</sub>-A<sub>2</sub>-B)-(A<sub>1</sub>-A<sub>2</sub>-B)-(B). Dieser Sonderfall ist in der Tabelle als „A oder B zweigeteilt“ gesondert erfasst.

Jeder dieser Typen trat nicht nur in Reinform auf, sondern auch mehr oder weniger stark variiert. Manchmal wurde die Reihenfolge von Haupt- und Nebenstrophe umgedreht, sodaß das Lied quasi mit dem Refrain begann. Weitere Möglichkeiten der Variation boten zweizeilige „Einschübe“, die die regelmäßige Abfolge jeweils an einer Stelle im Lied unterbrachen, „Rahmen“ oder „Halbstrophen“. Ein Rahmen lag dann vor, wenn eine der regulären Strukturen am Beginn wie am Ende von einer zusätzlichen Sequenz mit gleichem Versmaß umgeben war, das sich üblicherweise sowohl von dem der A- als auch dem der B-Strophen unterschied. Wenn am Ende eines Liedes nur der untere Teil einer Strophe noch einmal vorkam, wurde diese als „Halbstrophe“ verzeichnet. Da keine bestimmte Kombination aus

Redundanz – Refrain	Periode							
	1	2	3	4	5	6	7	ALLE
Identer Refrain (100%)	1 17%	2 33%	6 100%	2 33%	2 33%	3 50%	2 29%	18 42%
Schwach variiert (ab 68%)	1 17%	3 50%		1 17%	1 17%	2 33%	2 29%	10 23%
Variiert (bis 67%)	3 50%			1 17%	1 17%		2 29%	7 16%
Stark variiert (bis 33%)		1 17%		1 17%	1 17%	1 17%		4 9%
kein Refrain (0%)	1 17%			1 17%	1 17%		1 14%	4 9%
GESAMT	6	6	6	6	6	6	7	43

Tabelle 10: Redundanz der Refrains

Variationen besonders häufig war, wurden sie in der Tabelle zusammengefasst.

Bei etwas weniger als der Hälfte der Lieder sind die Nebenstrophen klassische Refrains, d. h. zu 100% identisch, allerdings wird interessanterweise der gesamte Bereich bis hinunter zu 0% (keine Refrains) abgedeckt. Deshalb wurden für die tabellarische Darstellung zwischen den beiden Extremen drei gleich breite Kategorien gebildet (Tabelle 10). Quantitativ wurden nur wörtliche Wiederholungen von mindestens 1/3 Zeile erfasst, abgesehen davon kamen auch gerne subtilere Ähnlichkeiten vor, beispielsweise ein innerhalb der B-Strophen zeilenweise – inkl. Verbindungen – identischer Satzbau, aber variiertes Inhalt. Selbst eines der beiden (Refrain-losen) (A)-(A) Lieder brachte eine gewisse Redundanz ins Spiel, indem jede Strophe mit demselben Wort begann.

In allen Liedern kommen also repetitive Elemente vor, die das Lied einprägsamer machen. Solche finden sich auch auf der inhaltlichen Seite, etwa wenn die A-Strophen eine natürliche Ordnung erhalten, indem der Reihe nach Jahreszeiten oder Lebensjahre vorkommen. Das scheint sich zumindest in den Enka von Aku Yū allerdings nicht erst als Reaktion auf die steigende Beliebtheit von Karaoke in den 1970ern bzw. 1980ern entwickelt zu haben, sondern durchgehend und in gleichem Maße der Fall zu sein. Es existiert nämlich weder eine qualitativ begründbare, noch eine statistische Indikation für eine Abhängigkeit zwischen der Entstehungszeit eines Liedes und der Redundanz seines Refrains; auch die Strukturen und

ihre Variationen sind gleichmäßig über den untersuchten Zeitraum verteilt.

#### 4.3.4. Versmaß

Verslängen	Periode							ALLE
	1	2	3	4	5	6	7	
7-5-4	3 50%	2 33%	3 50%	2 33%	2 33%	1 17%	2 29%	15 35%
7-5	2 33%	1 17%	1 17%	1 17%	1 17%	1 17%	3 43%	10 23%
7-5-4-3		2 33%		1 17%	2 33%	1 17%	1 14%	7 16%
7-5-3					1 17%	2 33%		3 7%
7-5-6-4	1 17%					1 17%	1 14%	3 7%
Sonstige (je 1)			2 33%	1 17%				3 7%
7-5-6-3		1 17%		1 17%				2 5%
GESAMT	6	6	6	6	6	6	7	43

Tabelle 11: In den Liedern verwendete Verslängen

Bei der Einteilung der einzelnen Lieder in Versmaß-Typen wurden, wie erwähnt, Verslängen, die in einem Lied weniger als 10% der Moren abdeckten, – jeweils nur bei diesem – nicht berücksichtigt<sup>68</sup>. Diese Schranke stellte einen guten Kompromiss zwischen der Anzahl der Klassen insgesamt und der Zahl derer mit nur einem Lied dar (Tabelle 11). Die traditionellen Verslängen 7 und 5 sind in allen Kategorien (außer „Sonstige“) enthalten und treten in den Liedern jeweils zwar nicht nur, aber stets auch gepaart auf. Allerdings ist nicht die Reinform die häufigste (23%), sondern ein Versmaß, das zusätzlich 4er-Längen verwendet (35%). Nimmt man nun als Drittes noch den Typus 7-5-4-3 hinzu, so deckt das bereits 76% aller Lieder ab. Auch die verschiedenen Versmaße verteilen sich gleichmäßig über die Perioden ( $\chi^2$ -Test:  $p=0,544$ ).

Interessanter ist da schon die „Traditionalität“ – das Verhältnis von 7er und 5er Längen zu allen anderen –, die pro Lied ermittelt wurde, ohne

<sup>68</sup> Bei drei Liedern wurden dadurch mehr als 10% der Moren verworfen, allerdings nie mehr als 15%.

Traditionalität – Versmaß	Periode							
	1	2	3	4	5	6	7	ALLE
Minimum	54%	30%	33%	34%	45%	49%	57%	30%
Mittelwert	79%	64%	68%	71%	64%	76%	82%	72%
Maximum	100%	100%	100%	100%	88%	93%	100%	100%

Tabelle 12: Traditionalität des Versmaßes

marginale Verlängen zu verwerfen (Tabelle 12). Außer in der 5. und 6. Periode (die 1990er) gab es in jeder zumindest ein Enka, das in diesem Sinne als 100% traditionell gelten konnte. Andererseits brach der minimale Anteil von der 1. auf die 2. Periode drastisch ein (von 54% auf 30%), stieg danach aber wieder kontinuierlich an, und lag in der letzten Periode sogar etwas über dem ursprünglichen Wert.

Zusammenfassend kann man sagen, dass sich das Referenz-Versmaß von 1970-2007 durchgehend aus 5 und 7 zusammensetzte, denn nur in 5 Liedern überwog eine andere Zweierkombination, nämlich 3-4, 3-6 oder 4-6. Ich gehe davon aus, dass Aku nach einem vorsichtigen – d. h. nach außen konventionellen – Einstieg als Enka-Texter Anfang der 1970er rasch an Popularität gewann und damit die Freiheit, auch in offensichtlicheren Punkten – wie eben dem Versmaß – zu experimentieren. Diese Experimentierfreudigkeit mag sich auf Dauer nicht bewährt haben, oder mit zunehmender Routine untergegangen sein. Eine alternative, oder vielleicht eher parallele Erklärung wäre, dass die Produktionsbüros Anfang der 1990er erkannt hatten, dass Pop-Enka-Fusion nicht zum Mainstream werden würde, was eine Flucht in die Gegenrichtung, in die Traditionalität auslöste.

#### 4.3.5. Schlüsselwörter

Es gab 27 Wörter, die in 8 oder mehr der 43 untersuchten Lieder auftraten (Tabelle 13). Damit machten Schlüsselwörter nur 3% des Wortschatzes aber im Schnitt ganze 23% eines Liedtextes aus (Tabelle 14). Dieser Anteil schwankte zwischen den einzelnen Liedern offensichtlich stärker als im Perioden-Mittel – ein Trend war nicht zu erkennen (F-Test:  $p=0,375$ ;  $R^2=0,019$ ). Zum Vergleich: Yano fand nach derselben Methode 24 Schlüsselwörter in 115 Enka und Hamadas Untersuchung von 100 populären Liedern verschiedener Genres lieferte 37 solche Wörter (Yano 2003:94 bzw. Hamada 2005:22). Diese Zahlen sind nicht ohne weiteres vergleichbar,

Schlüsselwörter								
Platz	Kanji	Rōmaji	Bedeutung	Lieder	Auftreten	Lieder (%)	Yano	Hamada
1	する	suru <sup>a</sup>	etwas tun	24	43	56%	- <sup>a</sup>	34%
2	心	kokoro	Herz, übertr.: Seele, Gemüt, ...	21	30	49%	50%	38%
3	泣く	naku	weinen	20	30	47%	39%	34%
4	なる	naru <sup>a</sup>	werden	19	32	44%	- <sup>a</sup>	41%
5	夢	yume	Traum	19	25	44%	51%	34%
6	人	hito	Mensch, Person	18	54	42%	36%	37%
7	胸	mune	Brust, übertr.: Herz, Seele, ...	17	31	40%	30%	25%
8	女	onna	Frau	15	54	35%	36%	
9	想う	omou	(an etw. o. jmd.) denken	15	17	35%		
10	独り	hitori	alleine	13	19	30%	30%	
11	花	hana	Blume, Blüte	12	47	28%	30%	
12	ある	aru <sup>a</sup>	existieren, haben, sich befinden (Dinge)	12	29	28%	- <sup>a</sup>	34%
13	見る	miru	(an-)sehen	12	14	28%		25%
14	恋	koi	Liebe (partnerschaftlich)	11	24	26%	32%	
15	生きる	ikiru	leben	11	19	26%		23%
16	幸せ	shiwase	glücklich	11	16	26%	19%	
17	涙	namida	Tränen	11	13	26%	46%	32%
18	愛	ai	Liebe	10	20	23%		32%
19	歌	uta	Lied	10	16	23%		
20	ない	nai <sup>a</sup>	nicht vorhanden sein	10	14	23%	- <sup>a</sup>	25%
21	抱く	(i)daku	in die Arme nehmen,	10	11	23%		
22	忘れる	wasureru	vergessen	9	15	21%		24%
23	思い出	omoiide	Erinnerungen	9	13	21%		
24	良い	ii / yoi	gut, richtig, brav, ...	8	19	19%		23%
25	いる	iru <sup>a</sup>	sich befinden (Personen)	8	14	19%	- <sup>a</sup>	28%
26	帰る	kaeru	nachhause zurückkehren	8	13	19%		
27	消える	kieru	verschwinden	8	11	19%		

Tabelle 13: Schlüsselwörter in Akus Enka

- a Diese Wörter werden auch in grammatikalischer Funktion verwendet. Da die Unterscheidung heuristisch durch ein Computerprogramm vorgenommen wurde, kann es sein, dass die gegebenen Zahlen etwas von den tatsächlichen abweichen. Bei Yano wurden solche Wörter offensichtlich per Definition nicht aufgenommen (-).

Schlüsselwörter pro Lied	Periode							
	1	2	3	4	5	6	7	ALLE
Minimum	20%	10%	15%	13%	13%	8%	10%	8%
Mittelwer	24%	20%	21%	25%	27%	22%	25%	23%
Maximum	26%	37%	29%	31%	37%	31%	46%	46%

Tabelle 14: Schlüsselwörter pro Lied

da es leichte Unterschiede bei den aufgenommenen Wortarten gibt. Berücksichtigt man diese, so bleiben jeweils gut 20 vergleichbare Schlüsselwörter<sup>69</sup>. Das ist durchaus bemerkenswert, wenn man bedenkt, dass der für diese Arbeit verwendete Korpus nicht einmal halb so umfangreich ist, wie die beiden anderen.

6 Einträge auf der vorliegenden Liste fanden sich auf beiden anderen wieder, weitere 5 nur bei Yano und 10 nur bei Hamada. *Kokoro* („Herz“) kommt in beiden Enka-Korpora etwa in der Hälfte der Lieder vor, merklich seltener, wenn kein solcher Fokus vorliegt – es dürfte also besonders typisch für Enka sein. *Yume* („Traum“) – das schon in den hundert Jahren ab 1868 den 2. Platz unter den Nomen innehatte (Mita 1978:47) – ist bei Yano sogar noch etwas häufiger, bei Hamada mit einem Drittel der Lieder nur auf Platz 7 und *Aku* steht mit 44% nicht mehr ganz so eindeutig auf der Enka-Seite des Spektrums.

Mita stellte bei dem Wort, das in seinem Korpus insgesamt am häufigsten auftrat, *namida* („Tränen“), zudem eine ununterbrochene steigende Tendenz fest – zuletzt 37% in der Periode von 1946-1963. Ein Beleg für eine Fortsetzung derselben findet sich allerdings nur bei Yano (46%), *Aku* verwendete das Wort vergleichsweise selten (26%), sogar seltener, als es bei Hamada aufschien (32%). Dieses Defizit machte er wohl mit dem praktisch identisch konnotierten *naku* („weinen“) wieder wett, was mitnichten neu war, denn *naku* war ja offensichtlich bereits bei Mizutani (s. Fußnote 2 a. S. 7) in den Top 3.

Bei *onna* („Frau“), *hitori* („alleine“) und *hana* („Blume“) bietet sich insofern ein ähnliches Bild wie bei *kokoro*, als diese Begriffe im vorliegenden Korpus jeweils etwa gleich oft auftreten wie in dem von Yano, bei Hamada jedoch die 20%-Hürde gar nicht schaffen. Daraus kann man schließen, dass es sich um Schlüsselwörter handelt, die unabhängig von der Entstehungszeit der Lieder (Yano setzt einen Schwerpunkt in den späten 1980ern bzw. frühen 1990ern) charakteristisch für Enka sind. Andererseits fallen zwei üblicherweise als sehr Enka-typisch dargestellte Begriffe, nämlich *ame* („Regen“) und *sake* („Alkohol“) durch Abwesenheit auf – sie kommen jeweils

---

<sup>69</sup> Das ist auch insofern schwierig genauer zu beziffern, als manche Wörter auch in einer grammatikalischen Funktion verwendet werden. Yanos Liste enthält keine solchen Wörter, sodaß man annehmen muss, sie seien bewusst ausgeschlossen worden, während Hamada sie im Allgemeinen aufnahm (Hamada 2005:14).

nur in 7 Liedern (16%) vor –, während man Yanos Ergebnissen zufolge 11 (26%) bzw. 15 (36%) erwarten würde. Im zweiten Fall dürfte das nicht nur an der Stichprobe liegen, denn *sake* gehörte zu denjenigen Ausdrücken, die Aku mit dem starren Repertoire des Kayōkyoku-Establishments assoziierte und insofern bewusst oder unbewusst eher vermieden haben dürfte (s. Fußnote 47 a. S. 34).

Auffallend ist weiters, dass Aku mit den Wörtern *omoide* („Erinnerungen“; sonst in keiner Liste) und *wasureru* („vergessen“; sonst nur bei Hamada) gerade den Vergangenheitsbezug explizit macht, der in Yanos Schlüsselwörtern nicht direkt zum Ausdruck kommt, obwohl sie Enka fix in der Vergangenheit verortet. Gleich zwei Ausdrücke, die man mit ‚Liebe‘ übersetzen würde, *ai* und *koi* sind bei ihm unter den Schlüsselwörtern (bei Yano und Hamada nur je einer davon) – vielleicht hatte er recht, wenn er meinte, dass unter 5.000 seiner Lieder 5.000 Liebeslieder wären (Aku 1997:80).

#### **4.4. Aku Yū und seine Enka im zeitlichen Kontext**

An dieser Stelle möchte ich an Kapitel 3 anknüpfen und, nach Perioden gegliedert<sup>70</sup>, wichtige Entwicklungen in Akus Leben als professioneller (Enka-)Texter kurz skizzieren sowie parallel dazu Themen bzw. Motive herausarbeiten, die sich durch die Lieder der jeweiligen Zeit ziehen. Dazu werden einerseits Akus eigene Anmerkungen zu deren Entstehungsumständen und intendierter Interpretation herangezogen, andererseits die charakteristischen Wörter (s. Abschnitt 4.2) ausgewertet. Schließlich wird darüber – so vorhanden – ein Zusammenhang zwischen Leben und Werk hergestellt. Von den Liedern, die als Beispiele angeführt bzw. ausführlicher behandelt werden, sind zudem pro Abschnitt zwei inclusive Übersetzung abgedruckt.

##### **4.4.1. 1970-1974 (Periode 1)**

Aku schrieb schon seit ein paar Jahren nebenher Liedtexte, doch was er auch versuchte, Originalität und Innovation verkauften sich einfach nicht. Das ärgerte, oder besser, frustrierte ihn mit der Zeit immer mehr und aus diesem Gefühl heraus schrieb er 1970 – wohl noch bevor der Erfolg von *Shiroi chō no sanba* abzusehen war – sein erstes Enka, *Zange no neuchi mo nai*

---

<sup>70</sup> Um den wichtigen Perioden 1 und 2 etwas mehr Platz einzuräumen, bekamen 3 und 4 sowie 5 und 6 nur je einen Abschnitt.

<i>Zange no neuchi mo nai</i>	ざんげの値打ちもない	Auch Beichten rettet den Freund nicht mehr
<i>Are wa nigatsu no samui yoru</i> <i>Yatto jūshi ni natta goro</i> <i>Mado ni chirachira yuki ga furi</i> <i>Heya wa hiebie kurakatta</i>	あれは二月の寒い夜 やっと十四になった頃 窓にちらちら雪が降り 部屋はひえびえ暗かった	Es war im Feber, eine kalte Nacht Ich war gerade einmal vierzehn Vorm Fenster fielen die Schneeflocken Im Zimmer war's dunkel und bitterkalt
<i>Ai to iu no ja nai keredo</i> <i>Watashi wa dakarete mitakatta</i>	愛というのじゃないけれど 私は抱かれてみたかった	Von Liebe war nicht die Rede Ich wollte bloß einmal eng umschlungen werden
<i>Are wa gogatsu no ame no yoru</i> <i>Kyō de jūgo to iu toki ni</i> <i>Yasui yubiwa o okurarete</i> <i>Hana o ichirin kazararete</i>	あれは五月の雨の夜 今日で十五という時に 安い指輪を贈られて 花を一輪かざられて	Es war im Mai, eine regnerische Nacht An dem Tag, an dem ich fünfzehn wurde Er schenkte mir einen billigen Ring Schmückte mich mit einer einzigen Blume
<i>Ai to iu no ja nai keredo</i> <i>Watashi wa sasagete mitakatta</i>	愛というのじゃないけれど 私は捧げてみたかった	Von Liebe war nicht die Rede Ich wollte mich bloß einmal ganz hingeben
<i>Are wa hachigatsu atsui yoru</i> <i>Sunete jūku o koeta goro</i> <i>Hosoi naifu o hikarasete</i> <i>Nikui otoko o matte ita</i>	あれは八月暑い夜 すねて十九を越えた頃 細いナイフを光らせて にくい男を待っていた	Es war im August, eine heiße Nacht Als ich neunzehn war und verbittert Ich ließ mein langes Messer funkeln Und wartete auf den verhassten Mann
<i>Ai to iu no ja nai keredo</i> <i>Watashi wa suterare tsurakatta</i>	愛というのじゃないけれど 私は捨てられつらかった	Von Liebe war nicht die Rede Bloß, verlassen zu werden tat weh
<i>Soshite kōshite kurai yoru</i> <i>Toshi mo wasureta kyō no koto</i> <i>Machi ni yurayura akari tsuki</i> <i>Minna inori o suru toki ni</i>	そしてこうして暗い夜 年も忘れた今日の事 街にゆらゆら灯りつき みんな祈りをする時に	Und da bin ich nun, in der dunklen Nacht Heute habe ich aufgehört, die Jahre zu zählen Auf den Straßen flackern die Lichter Alle waren beim Gebet
<i>Zange no neuchi mo nai keredo</i> <i>Watashi wa hanashite mitakatta</i>	ざんげの値打ちもないけれど 私は話してみたかった	Auch Beichten rettet den Freund nicht mehr Ich wollte bloß einmal darüber reden

Text 1: *Zange no neuchi mo nai* (1970)

(Aku 2007b:186-188). Die Grundstimmung des Liedes war ebenso düster und der Erfolg nicht geplant, vielmehr schien das Lied ein Versuch gewesen zu sein, möglichst viele Tabus anzusprechen und Konventionen zu brechen (Yomiuri 2005:7). Bekanntlich hätte es nicht einmal ein Enka werden sollen (s. Abschnitt 4.1), der Auftrag lautete auf eine Debut-Single, bei der sich Aku nicht zurückzuhalten bräuchte, „die Kleine kann ganz gut singen“ (Aku 2007a:156).

Das Lied war zu lang, der Titel sowieso. Das Wort *zange* („Beichte“) nicht besonderes geläufig<sup>71</sup>. Die Handlung tat ein Übriges, die gewünschte Schockwirkung zu erzielen: Eine 14-jährige, die „das mit dem Sex einmal ausprobieren“ möchte, ohne auch nur verliebt zu sein, wird von ihrem Liebhaber im Stich gelassen und sticht ihn schließlich mit einem funkeln- den Messer ab ... Einen richtigen Skandal scheint es nicht gegeben zu ha- ben, doch das Lied bescherte Aku für einige Zeit ein „gefährliches“ Image. Die Tatsache, dass die ein oder andere Analyse darüber geschrieben wurde, wie es sonst nur bei (ausführlicheren) literarischen Werken der Fall war, dürfte ihm andererseits eine gewisse Legitimität verliehen haben (Aku 2007a:156-157,199; Aku 1999a:154-156).

Eigentlich hätte Aku sich mit *Zange* gute Chancen ausgerechnet, endlich den Großen Preis der japanischen Plattenindustrie in der Kategorie „bes- ter Texter“ zu gewinnen. Allerdings wusste er zu diesem Zeitpunkt nicht, dass ein Lied zunächst von einer Plattenfirma nominiert werden musste, um bei der Abstimmung überhaupt zur Auswahl zu stehen. Dort empfand man das Lied wohl trotz seines Erfolges als zu ausgefallen und unpassend, an eine Nominierung hatte niemand gedacht. Akus Stimmung war an dem Abend, an dem er mit *Zange* den Preis nicht gewann, wieder ähnlich nega- tiv, wie an dem Tag, an dem er es geschrieben hatte, doch er hatte den- noch das Gefühl, dass die Zeit für Neues endlich gekommen war (Aku 2007a:156-157, 166-168; Aku 1999a:156). 1971 bekam zunächst sein Lied *Mata au hi made* „nur“ den Gesamtpreis, der seiner Meinung nach eher die Leistungen des Interpreten als die des Texters würdigte. Den ersten Preis für den besten Text erhielt er 1973 für *Jonii e no dengon*, von da an folgte eine Auszeichnung der anderen.

Im Oktober 1971, ein Jahr nach dem Erscheinen von *Zange*, wird *Sutā tanjō* (スター誕生; ‚Ein Star wird geboren‘) zum ersten Mal ausgestrahlt. Das Konzept zu diesem wöchentlich auf Nippon Television ausgetragenen Musikwettbewerb – den man heute wohl als *casting show* bezeichnen wür- de – hatte Aku noch in seiner Zeit bei der Werbeagentur Senkōsha ge- schrieben. Er war der Meinung, im Zeitalter des Fernsehens brauche es

---

71 Einige Worte von Zeitzeugen zur damaligen Rezeption finden sich in Tokura 2007:20-21 und in der Radiosendung »*Aku Yū. Jidai o tsukutta otoko no sugao* (阿久悠. 時代を作った 男の素顔; ‚Aku Yū hautnah. Der Mann, der eine Zeit geprägt hat.‘). TBS Radio (26. 12. 2007, 19-21h, 32:40-34:40)«.

neue Stars, da das unnahbare, überlebensgroße Image der etablierten nicht mehr damit vereinbar sei, dass man sie sich bei Bedarf allabendlich ins Wohnzimmer holen konnte (Aku 2007a:192-194).

Der Plan ging auf, denn in den 1970ern „führte kein Weg zum Star an *Sutā tanjō* vorbei“ (Yomiuri 2005:14). Dafür war Aku direkt mitverantwortlich, einerseits als Preisrichter, andererseits dadurch, dass er vielversprechende Nachwuchstalente unter seine Fittiche nahm und das Netzwerk an Komponisten u. ä., das sich um die Sendung gebildet hatte, dazu nutzte, alle Aspekte ihrer Karrieren bis ins Detail zu konzipieren. Mori Masako und Niinuma Kenji sind auch im Korpus dieser Arbeit vertreten, das Paradebeispiel ist aber das Idol-Duo Pink Lady / Pinku redii (Kikuchi 2008:233). Akus „neue Stars fürs Fernsehen“ waren hauptsächlich dem Idol-Pop zuzurechnen, von einem Enka-Fokus konnte man jedenfalls nicht sprechen.

Sein erstes Buch erschien 1972 mit dem Titel *Sakushi nyūmon* („Einführung in das Verfassen von Liedtexten“) bei Sanpō, was zeigt, dass er praktisch über Nacht eine Spitzenposition unter den Textern eingenommen hatte (Shinoda 2007:298). Erst dadurch konnte er sich seinen heimlichen Traum, Romanautor zu werden, erfüllen. Akus Romane sind – im Gegensatz zu einigen Essay-Sammlungen – momentan fast ausnahmslos vergriffen, sodaß man nicht viel darüber sagen kann, außer, dass sie stark autobiographisch gefärbt waren (z. B. Aku 2007a:40-41, Aku 1999b:39-40). Allenfalls könnte man schließen, dass er als Autor nicht ganz so gut ankam bzw. zeitlos war, wie als Texter.

An den charakteristischen Wörtern dieser ersten Periode fällt auf, dass *shiwase* („glücklich“) und *fukō* („unglücklich“) nur hier und in geringerem Ausmaß in der 5. Periode (1990-94) besonders thematisiert wurden. Zwar kommt *shiwase* doppelt so oft vor wie *fukō*, jedoch wird auch besonders oft geweint (*naku*). Das entspricht letztlich Akus gespaltenem Verhältnis zum neuen Reichtum der 1970er: Er meinte, die Japaner seien 1970 zwar dem Trauma der Armut entkommen, doch im Grunde immer noch dieselben Waisen, wie nach dem Krieg – nur eben reichere solche. Der Wohlstand habe sie verdorben, sie ihrer Anziehungskraft beraubt (Yomiuri 2005:61-64). Wahrscheinlich empfand er das so, weil die ersten Jahre der 1970er in diesem Sinne eine Übergangszeit darstellten – noch bis 1976 war den meisten seiner Mitbürger materieller Reichtum wichtiger als spiritueller Reichtum (Yomiuri 2005:15) –, in der es keinen universellen Hunger

<i>Kyōto kara Hakata made</i>	京都から博多まで	Von Kyōto nach Hakata
<i>Kata ni tsumetai kosame ga omoi</i> <i>Omoikirenai miren ga omoi</i> <i>Kane ga naru naru awaremu yō ni</i> <i>Baka na onna to iu yō ni</i>	肩につめたい小雨が重い 思いきれない未練が重い 鐘が鳴る鳴る哀れむように 馬鹿な女というように	Trostlos – kalter Nieselregen auf meinen Schultern Trostlos – kann nicht aufhören, an dich zu denken Die Glocken läuten als hätten sie Mitleid mit mir Als wollten sie sagen: Was für eine törichte Frau
<i>Kyōto kara Hakata made anata o otte</i> <i>Nishi e nagarete yuku onna</i>	京都から博多まであなたを追って 西へ流れて行く女	Von Kyōto nach Hakata eil' ich dir hinterher Immer weiter zieht es mich ge'n Westen
<i>Nido mo sando mo koi shita ageku</i> <i>Yahari anata to kokoro ni kimeta</i> <i>Kisha ga yuku yuku Setouchi zoi ni</i> <i>Shizumu kimochi o furisutete</i>	二度も三度も恋したあげく やはりあなたと心にきめた 汽車が行く行く瀬戸内ぞいに 沈む気持をふり捨てて	Zwei, drei Mal hab' ich geliebt, doch dann Wurde mir klar, dass du der Richtige warst Die Eisenbahn schnauft die Inlandsee entlang Und ich lasse meine Schwermut hinter mir
<i>Kyōto kara Hakata made anata o otte</i> <i>Koi o tazunete yuku onna</i>	京都から博多まであなたを追って 恋をたずねて行く女	Von Kyōto nach Hakata eil' ich dir hinterher Immer weiter auf der Suche nach Liebe
<i>Kyōto sodachi ga Hakata ni narete</i> <i>Kawaii namari mo itsushika kieta</i> <i>Hitori shimijimi fukō o kanji</i> <i>Tsuite nai wa to iinagara</i>	京都育ちが博多に慣れて 可愛いなまりもいつしか消えた ひとりしみじみ不幸を感じ ついてないわと言いながら	In Kyōto aufgewachsen, doch in Hakata zu Hause Selbst mein süßer Akzent war irgendwann weg Allein ertrag' ich mein tiefes, tiefes Unglück Heut' ist nicht mein Tag sag' ich mir ständig
<i>Kyōto kara hakata made anata o otte</i> <i>Kyō mo aezu ni naku onna</i>	京都から博多まであなたを追って 今日も逢えずに泣く女	Von Kyōto nach Hakata eil' ich dir hinterher Auch heute weine ich, weil ich dich nicht sehen kann

Text 2: *Kyōto kara Hakata made* (1972)

(*kiga*, siehe Abschnitt 3.3) gegeben haben dürfte. Dafür würde auch sprechen, dass *yume* (‘Traum’) in den ersten beiden Perioden praktisch nicht vorkommt.

Züge (*kisha* und *ressha*) kommen zwar in den ersten beiden Perioden vor, z. B. in *Kyōto kara Hakata made*, dem ersten Lied, das Aku explizit als Enka schrieb (Aku 2007b:59), später jedoch gar nicht mehr. Etwas weniger prägnant ist diese Entwicklung bei Reisen im Allgemeinen (*tabi*), die in der 4. Periode (1985-89) kurz wieder aufleben. Das Verschwinden dieser Begriffe spiegelt die Tatsache wider, dass (Dampf-)Züge sowohl als Transportmittel als auch als Schauplätze für emotionsgeladene Szenen an Bedeutung verloren. Die neuen, schnelleren Shinkansen-Züge machten aus dem Abenteuer Reise eine Alltäglichkeit, die sich nicht mehr zu thematisieren lohnte (Yomiuri 2005:59; Aku 1999b:86; Aku 1997:71-72). Das bedeutet allerdings, dass die Dampflok damals noch nicht ihre heutige nostalgi-

sche Konnotation besaß, und in Liedern nicht nur in ihrer symbolischen Funktion – Trübsal oder Vergänglichkeit (Mita<sup>72</sup>) –, sondern auch in ihrer realen Funktion als Transportmittel eingesetzt wurde.

#### 4.4.2. 1975-1980 (Periode 2)

Kita no yado kara	北の宿から	Aus einer Herberge im Norden
Anata kawari wa nai desu ka Higoto samusa ga tsunorimasu Kite wa moraenu sētā o Samusa koraete ande masu	あなた変わりはないですか 日毎寒さがつのります 着てはもらえぬセーターを 寒さこらえて編んでいます	Geht es dir gut? Jeden Tag wird die Kälte schlimmer Diesen Pullover, den du mir nie tragen wirst Stricke ich, der Kälte trotzend
Onna gokoro no miren deshō Anata koishii kita no yado	女ごころの未練でしょう あなた恋しい北の宿	Das ist also dieses <i>miren</i> , das Frauen fühlen Du fehlst mir so, in der Herberge im Norden
Fubuki majiri ni kisha no oto Susuri naku yo ni kikoemasu O-sake narabete tada hitori namida-uta nado utaimasu	吹雪まじりに汽車の音 すすり泣く夜に聞こえます お酒ならべてただ独り 涙唄など歌います	Im Schneegestöber tönt eine Dampfloch Man hört sie schluchzen, durch die Nacht Ich leer' ein Glas nach dem and'ren, ganz alleine Und singe ganz traurige Lieder
Onna gokoro no miren deshō Anata koishii kita no yado	女ごころの未練でしょう あなた恋しい北の宿	Das ist also dieses <i>miren</i> , das Frauen fühlen Du fehlst mir so, in der Herberge im Norden
Anata shinde mo ii desu ka Mune ga shinshin naite masu Mado ni utsushite negeshō Shite mo kokoro wa haremasen	あなた死んでもいいですか 胸がしんしん泣いています 窓にうつして寝化粧を しても心は晴れません	Nimmst du denn auch den Tod in Kauf? Lautlos heul' ich vor mich hin Im Spiegel des Fensters mach' ich mich zurecht Für die Nacht – auch das heitert mich nicht auf
Onna gokoro no miren deshō Anata koishii kita no yado	女ごころの未練でしょう あなた恋しい北の宿	Das ist also dieses <i>miren</i> , das Frauen fühlen Du fehlst mir so, in der Herberge im Norden

#### Text 3: Kita no yado kara (1975)

Noch ein Beispiel für Akus „ständigen Kampf“ mit Enka bietet *Kita no yado kara*. Das Lied war eine Auftragsarbeit für die etablierte Enka-Interpretin Miyako Harumi, sich am Genre vorbeizuschummeln kam also nicht in Frage. In *Kyōto kara Hakata made* hatte er zivilen Widerstand geleistet, indem er die Frau nicht schmachend in Kyōto sitzen, sondern den Davongelaufenen in Eigeninitiative verfolgen lassen hatte (Aku 1997:66). Diesmal mussten die subversiven Elemente noch subtiler ausfallen – so

72 Eine Angabe von „Mita“ ohne Jahres- und Seitenzahl bezieht sich in diesem Abschnitt auf Einträge in seinem „Wörterbuch der emotionalen Symbole“ (Mita 1978:220-226).

subtil, dass niemand sie bemerkte. Wieder kam Bewegung ins Spiel: Mit dem *kara* („(von) aus“) im Titel sollte ausgedrückt werden, dass sich die Protagonistin bald wieder erholen und aus der Herberge im Norden weiterziehen würde.

Der zweite Kunstgriff bestand nur noch aus einer *More*, denn die erste Zeile des Refrains, „[kore wa] onna no miren deshō“ endete absichtlich nicht mit *ka*, wodurch aus der Frage „Ist das wohl *miren*, das ich verspüre?“ der Aussagesatz „Das ist also dieses *miren* ...“ wurde. Im ersten Fall wäre impliziert worden, dass die Protagonistin von jemand anderem eine Antwort – und damit die Lösung ihrer Probleme – erwartete; nur der zweite Fall ließ die intendierte Interpretation als kritische Selbstreflexion zu. Bezeichnenderweise sangen die meisten Leute die Fragepartikel am Schluss einfach trotzdem. (Aku 2007b:315-316; Aku 1999a:208-210)

In der ersten Strophe strickt die Verlassene ihrem Liebhaber einen Pullover (*sētā*, in *katakana*), obwohl sie weiß, dass er ihn niemals anziehen wird. Dadurch hätte ein (rascher) Aufarbeitungsprozess symbolisiert werden sollen, mit dem fertiggestellten Pullover ein Schlussstrich. Zum damaligen Zeitpunkt wurde die Zeile aber je nach dem als besonders herzlich (Männer) oder als absolut erbärmlich (Frauen) empfunden (Aku 2007b:315-316; Aku 1999a:208-210). Interessanterweise scheint sich die vorherrschende Interpretation mit der Zeit der intendierten angenähert zu haben – damit, missverstanden zu werden, konnte Aku sich jedoch sehr gut abfinden (Aku 1997:64-66).

Womit er sich hingegen nicht abfinden konnte, war die Angewohnheit der Fernsehsender, nur die erste und letzte Strophe eines Liedes zu bringen, die mittlere jedoch auszulassen (Hayashi 2004:25-26). Seine Bemühungen, in jedes vierminütige Lied genauso viel Inhalt zu packen, wie in einen Roman oder Film (Aku 1997:135; vgl. Wilson 1993:283-284), waren dann nämlich umsonst. Also tat er sein Möglichstes, um wenigstens einen sauberen Schnitt unmöglich zu machen, etwa durch eine besonders eng zusammenhängende Erzählstruktur oder die bereits erwähnte „Nummerierung“ der Strophen, deren Unterbrechung den Sinn des Textes zerstört hätte oder zumindest sofort aufgefallen wäre. Einmal – in *Jagā* – vermied er sogar jegliche Wiederholungen, in der Hoffnung, man würde keine Stelle finden, die Schere anzusetzen. Das Experiment glückte, wurde aber in der Form nicht wiederholt (Kamoshita 243-244). Dieses Phänomen erklärt

die Häufigkeit der (A-B)-(A-B)-(B)-Struktur<sup>73</sup> – Aku musste sich keine dritte (bzw. zweite) Strophe ausdenken und durch die beiden Refrains am Schluss konnte die Länge ganz nach Bedarf angepasst werden.

Akus Erfolg schien unaufhaltsam: In den Jahren 1976 und 1977 war er jeweils mit 9 Nummern (19%) beim Kōhaku vertreten, was ihm den Vorwurf einbrachte, er monopolisiere (*dokusen*) die Sendung (Yomiuri 2005:58). Trotzdem fand er sich auch abseits des Liedtextens noch neue Betätigungsfelder, beispielsweise veröffentlichte er ab 1976 für einige Jahre eine eigene Monatszeitschrift *YOU*, die er selbst später als das damalige Equivalent einer Homepage bezeichnete. Der Inhalt dieser Publikation, die immerhin eine Auflage von 7.000 Stück hatte, bestand zu einem Großteil aus *taidan*<sup>74</sup>, aber auch sein Roman *Setouchi-shōnen-yakyū-dan* (瀬戸内少年野球段; ‚Das Baseball-Team der Jungen aus Setouchi‘) wurde ursprünglich darin serialisiert (Aku 2007a:202-204).

*Kita*, der Norden, eigentlich ein typisches Enka-Symbol (Occhi 2006:155) mit den naheliegenden Konnotationen Kälte und Einsamkeit, tritt als solcher nur in dieser und der nächsten Periode auf (1975-1984). Er ist bei Aku auch nicht zwingend die Richtung, in die Frauen reisen (Occhi 2006:161): Hakata liegt schließlich südlich von Kyōto und, wie eben erläutert, kann der Norden sogar Ausgangspunkt einer Reise sein. Ab 1985 verwendet Aku stattdessen *kitaguni* (‚nördliche Lande‘), an der Bedeutung des Symbols an sich rüttelt er allerdings nie.

Reisen bzw. Mobilität sind ein zentrales Thema in dieser Periode (2× explizit, 2× implizit), was auch daran liegen mag, dass drei der Lieder aus Eindrücken entstanden waren, die Aku auf einer Reise gewonnen hatte (Aku 1999b:130). In diesem Kontext kann man die Begriffe *mado* (‚Fenster‘) und *keshiki* (‚Landschaft‘) unter „Fernweh“ zusammenfassen. Besonders stolz war Aku auf *Tsugaru kaikyō*, weil es ihm dort gelungen war, die ganze Reise von Ueno nach Aomori in nur zweieinhalb Zeilen auszudrücken. Auf die Idee kam er wiederum nur, weil es sich ausnahmsweise um ein *kyoku*-

---

73 (A-B)-(A-B)-(B) hatte ohne den zusätzlichen Refrain 4 Sequenzen, genau wie (A)-(A). (A-B)-(A-B) hatte i. d. R. 4 oder 6, wobei bei mehr als 4 keinerlei Variationen mehr auftraten, die zusätzliche Sequenzen erzeugt hätten.

74 *Taidan* (‚Dialog‘) ist eine Art Interview mit gleichberechtigt(er)en Partnern, d. h. auch der Interviewer – in dem Fall Aku Yū – ist für den Leser interessant.

<i>Tsugaru kaikyō - fuyu geshiki</i>	津軽海峡・冬景色	Winterlandschaft an der Tsugaru-Straße
<i>Ueno hatsu no yakō-ressha orita toki kara</i>	上野発の夜行列車 降りた時から	Seit ich aus dem Nachtzug ab Ueno ausgestiegen bin
<i>Aomori eki wa yuki no naka Kita e kaeru hito no mure wa dare mo mukuchi de</i>	青森駅は雪の中 北へ帰る人の群れは 誰も無口で	Schneit's am Bahnhof Aomori Von denen, die in den Norden heimkehren sagt niemand ein Wort
<i>Uminari dake o kiite iru</i>	海鳴りだけをきいている	Nur das Rauschen des Meeres ist zu hören
<i>Watashi mo hitori renrakusen ni nori Kogoesō na kamome mitsume naite imashita</i>	私も独り連絡船に乗り こごえそうな鷗見つめ 泣いていました	Auch ich besteige die Fähre allein Seh einer frierenden Möwe zu und weine
<i>Ah! Tsugaru kaikyō - fuyu geshiki</i>	ああ津軽海峡・冬景色	Ah! Winterlandschaft an der Tsugaru-Straße
<i>Goran are ga Tappi misaki kita no hazure to</i>	ごらんあれが竜飛岬 北のはずれと	Schau, da ist das Kap von Tappi, der nördlichste Punkt [Honshūs]
<i>Mishiranu hito ga yubi o sasu Iki de kumoru mado no garasu fuite mita kedo</i>	見知らぬ人が指をさす 息でくもる窓のガラス ふいてみたけど	Zeigt ein Unbekannter mit dem Finger Durch meinen Atem beschlagen die Fenster doch als ich sie abwische
<i>Haruka ni kasumi mieru dake</i>	はるかにかすみ見えるだけ	Nichts als Nebel, soweit das Auge reicht
<i>Sayonara anata watashi wa kaerimasu Kaze no oto ga mune o yusuru nake to bakari ni</i>	さよならあなた私は帰ります 風の音が胸をゆする 泣けとばかりに	Lebwohl, mein Schatz, ich gehe heim Das Brausen des Windes geht mir zu Herzen, bringt mich zum Weinen
<i>Ah! Tsugaru kaikyō - fuyu geshiki</i>	ああ津軽海峡・冬景色 (letzter Abschnitt 1× wiederholt)	Ah! Winterlandschaft an der Tsugaru-Straße

Text 4: *Tsugaru kaikyō - fuyu geshiki* (1976)

*sen*-Enka handelte, bei dem die Melodie das damals äußerst ungewöhnliche Versmaß 3-3-3-3 3-4 vorgab (Yomiuri 2005:17-18; Aku 1999b:121-123).

Es ist offensichtlich, dass es Aku in dieser Periode um das Frauenbild geht, das, so man die charakteristischen Wörter *miren*, *mukuchi* („schweigsam“) und *keshō* („Schminke“) vor dem Hintergrund seiner Einstellung dazu betrachtet, geradezu parodiert wird. Dementsprechend kommt das Wort *hana* („Blume“), eine klassische Metapher für Frauen, zu dieser Zeit gar nicht vor. Die Ausnahme von der Regel ist die Amaryllis, die *Higanbana* den Titel spendet. Im Text selbst scheint sie nur am Beginn der ersten Strophe auf, in der sich gleichzeitig die Protagonistin mit „*arukimasu ... arukimasu ...*“ („Ich gehe und gehe ...“) ganz unblumenhaft mobil zeigt (vgl. Occhi 2006:158-161). Von den Bedeutungen der (giftigen) Amaryllis – Leidenschaft, traurige Erinnerungen, Unabhängigkeit, Wiedersehen, Resig-

nation<sup>75</sup> – passen einige zwar ganz gut zu Enka, es handelt sich jedoch eindeutig nicht um eine Abwandlung des Symbols *hana*, bei dem Mita die Konnotationen (sehnsüchtige) Liebe und Freude festgestellt hat.

#### 4.4.3. 1980-1989 (Perioden 3 und 4)

Zu dieser Zeit legte Aku zum ersten Mal eine Pause ein und schrieb ein halbes Jahr lang praktisch nichts<sup>76</sup>. Dafür soll es keinen besonderen Grund gegeben haben, aber vielleicht sollte man eher sagen, keinen unmittelbaren Anlass. Einerseits gab es nämlich 1979 allgemein einen Einbruch bei den Plattenverkäufen<sup>77</sup>, der natürlich auch seine Lieder betraf (Aku 2007a:204-205). Andererseits hatte ihn jemand gefragt, ob er denn nicht erschöpft (*tsukareta*) sei, was er als Kritik an seinen Werken, als Unterstellung er wäre ausgebrannt, interpretierte (Tōya 2007:71). Anfang der 1980er verlor auch *Sutā tanjō* an Bedeutung und 1980/81 war das letzte Jahr, in dem Aku daran teilnahm (Aku 2007a:194-195; Yomiuri 2005:14). Er dürfte gespürt haben, dass seine Karriere ihren Höhepunkt erreicht und überschritten hatte.

Vielleicht hatte Aku auch jetzt erst der Tod seines Vaters – dieser war bereits 1975 verstorben (Aku 2007a:212) – eingeholt, jedenfalls ortet Tōya nicht nur einen quantitativen Rückgang in Akus Schaffen, sondern auch eine qualitative Veränderung: Der Wunsch, gegen etablierte Konventionen vorzugehen, stets „etwas Neues“ zu machen, der im Gegensatz zur Autorität des Vaters gestanden hatte, wandelte sich in eine Rückbesinnung auf dessen Werte. An die Stelle zukunftsorientierter Lieder, die versuchten, die (noch bevorstehende) Realität zu erfassen, traten solche, die eher Idealvorstellungen verkörperten, eine Wandlung, die spätestens mit dem Tod von Kamimura Kazuo 1985 abgeschlossen war (Tōya 2007:71-73). Aku, der meinte, man wäre erst alt, wenn man nicht mehr die Kraft besäße,

---

75 Laut »*Hanakotoba-jiten* (花言葉辞典; ‚Lexikon der Blumensprache‘).

<http://www.hanakotoba.name/>.

76 Wann diese Pause genau war, geht aus der Literatur nicht eindeutig hervor. Aku selbst schreibt von 1979/80, bei Tōya ist von 1981 die Rede. Letzteres erscheint plausibler und würde erklären, warum für das Jahr 1981 keine Lieder zu finden waren.

77 In gewissem Sinne waren auch damals schon Computer schuld. So machte man zwar noch nicht das Internet, aber den Riesenerfolg des Videospiele *Space Invaders* für die schlechten Absatzzahlen verantwortlich.

Atsuki kokoro ni	熱き心に	Feuer im Herzen
Kitaguni no tabi no sora Nagareru kumo haruka Toki ni hito koishiku	北国の旅の空 流れる雲はるか 時に人恋しく	Auf der Reise durch die nördlichen Lande Zieh'n Wolken über den Himmel – in weiter Ferne Manchmal denk ich sehnsüchtig an sie
Kuchibiru ni fure mo sezu Wakareta hito izuko Mune wa kogareru mama	唇にふれもせず 別れた人いずこ 胸は焦がれるまま	Ohne, dass sich unsere Lippen berührten Haben wir uns getrennt – wo sie wohl ist? Mein Herz brennt immer noch für sie
Atsuki kokoro ni toki yo modore Natsukashii omoi tsurete modore yo Ah! Haru ni wa hana saku hi ga Ah! Natsu ni wa hoshi furu hi ga Yume o sasou ai o kataru	熱き心に時よもどれ なつかしい想い つれてもどれよ ああ春には花咲く日が ああ夏には星降る日が 夢を誘う愛を語る	Feuer im Herzen – ihr Uhren, dreht euch zurück Bringt die Gefühle von damals, bringt sie mit zurück Ah! Im Frühling, wenn die Blumen blühen Ah! Im Sommer, wenn die Sternschnuppen fallen Lädt das zum Träumen ein, erzählt das von der Liebe
Atsuki kokoro ni kimi o kasane Yo no fukeru mama ni omoi tsunorase Ah! Aki ni wa irozuku hi ga Ah! Fuyu ni wa masshiro na hi ga Mune o tatau uta o utau uta o	熱き心にきみを重ね 夜の更けるままに 想いつのらせ ああ秋には色づく日が ああ冬には真白な日が 胸を叩く歌を歌う歌を	Feuer im Herzen – noch einmal mit dir Bis die Nacht zum Tag wird einen Sturm der Gefühle entfachen Ah! Im Herbst, wenn sich alles rot färbt <sup>a</sup> Ah! Im, Winter, wenn alles ganz weiß ist Singen wir Lieder mit stolzgeschwellter Brust, Lieder
Ōrora no sora no shita yume oibito hitori Kaze no sugata ni nite	オーロラの空の下 夢追い人独り 風の姿に似て	Im Schein des Polarlichts Jage ich allein meinen Träumen nach Dem Winde gleich
Atsuki kokoro kimi ni	熱き心きみに	Feuer im Herzen, für dich

Text 5: Atsuki kokoro ni (1985)

a Zu *irozuku* siehe Fußnote 78 auf Seite 73.

über etwas ordentlich wütend zu werden (Aku 2007b:186-188), zeigte nach seiner eigenen Definition in seinen 40ern erste Anzeichen von Alter.

Das alles erinnert stark an Mitas Beschreibung von *mujōkan*, dem Gespür für die Vergänglichkeit der Dinge, das einerseits eine Feinfühligkeit für Veränderungen in der Zeit mit sich bringt, andererseits die Gefahr einer Konzentration auf Dinge, die sterben oder vergehen, in sich birgt. Überwiegt der erste Aspekt, spricht er von *takkan* ('Weitsicht'), andernfalls von *eitan* ('Lamentation') (Mita 1978:195). Genau dieser Schwerpunkt

dürfte sich bei Aku in der ersten Hälfte der 1980er in Richtung *eitan* verlagert haben.

Während in seinem Umgang mit dem Frauenbild noch deutlich der Wunsch zum Ausdruck kam, Veränderungen, wenn schon nicht herbeizuführen, dann wenigstens zu antizipieren und selektiv zu verstärken, trauerte er 1985 „richtigen“ Männern nach und schrieb *Atsuki kokoro ni* für Kobayashi Akira, den letzten Mann mit Format, den letzten Trumpf der weich (*usui*) gewordenen Männerschaft (Aku 2007b:195; Aku 1999a:249-250; vgl. Takazawa 2008b; Aku 1999b:48). Er selbst lamentierte zu diesem Anlass, dass er immer versucht hatte, ein winziges Stück in die Zukunft zu sehen, das aber nicht (mehr) konnte, nicht einmal wusste, ob er gerade auf Fels oder Sand stand (Aku 2007b:184).

In der dritten Periode geht es besonders häufig um *umi* („Meer“) und *fune* („Boot“), beide drücken Vergänglichkeit bzw. *mujōkan* aus (Occhi 2006:162; Mita), dazu passend *yureru* („schwanken, unsicher sein“). Daneben gibt es auch positive, hoffnungsvolle Symbole wie *tobu* ‚fliegen‘ oder *akeru* („öffnen“ / ‚hell werden‘ / ‚beginnen‘). Hier stößt man allerdings an die Grenzen der für die Ermittlung der charakteristischen Wörter verwendeten Methode: Während *tobu* sich in *Kita no hotaru* durchaus positiv interpretieren lässt, tritt es in *Kamome to iu na no sakaba* konkret im Kontext der namensgebenden Möwe auf, ein Seevogel, der selbst wieder für *mujōkan* steht (Mita). Jemand möchte wie sie seine Flügel ausbreiten und davonfliegen, kann das aber nicht – in diesem Fall handelt es sich eher um enttäuschte Hoffnung.

Bei der Betrachtung der Begriffe der vierten Periode fällt als Erstes ins Auge, dass sehr viele aus dem Rahmen fallen, nämlich 28, statt durchschnittlich nur 18. In 5 von 6 Liedern kommen *kuchibiru* („Lippen“) und *ai* („Liebe“) vor, immer noch häufiger als sonst sind *iro-zuku* („sich [rot] färben“<sup>78</sup>), *moeru* („[vor Leidenschaft] brennen“), *beni* („rote Schminke“ / ‚roter Lippenstift‘), *idaku* („[mehr od. weniger] innig umarmen“) *saku* („aufblühen“<sup>79</sup>) und *haru* („Frühling“ / ‚Sexualität‘). Was sie gemeinsam haben, ist

---

<sup>78</sup> *Irozuku* wird u. a. verwendet, wenn sich die Blätter im Herbst verfärben, wenn Früchte reif werden oder im übertragenen Sinne, wenn ein Mensch – insbesondere auch im sexuellen Sinne – reif bzw. erwachsen wird.

<sup>79</sup> Eine Blumen-Metapher, die ausdrückt, dass eine Frau Erfüllung in einer stabilen Partnerschaft findet (Occhi 2006:161)

Kita no hotaru	北の螢	Glühwürmchen des Nordens
Yama ga naku kaze ga naku Sukoshi okurete yuki ga naku Onna itsu naku hokage ga yurete Shiroi karada ga tokeru koro	山が泣く風が泣く 少し遅れて雪が泣く 女いつ泣く灯影が揺れて 白い身体がとける頃	Die Berge weinen, der Wind weint Etwas verspätet weint der Schnee Wann weint eine Frau – wenn im Flackern des Lichts Ihr weißer Körper schmilzt
Moshimo watashi ga shinda nara Mune no chibusa o tsukiyaburi Akai hotaru ga tobu deshō	もしも私が死んだなら 胸の乳房をつき破り 赤い螢が翔ぶでしょう	Wenn ich denn sterben sollte Werden meine Brüste aufbrechen Ein rotes Glühwürmchen herausfliegen
Refrain:		
Hotaru tonde yuke Koishii otoko no mune e yuke Hotaru tonde yuke Urami o wasurete moete yuke	螢翔んで行け 恋しい男の胸へ行け 螢翔んで行け 怒みを忘れて燃えて行け	Flieg los, mein Glühwürmchen! Flieg zu dem, den ich liebe! Flieg los, mein Glühwürmchen! Vergiss deinen Groll und brenne!
Yuki ga mau tori ga mau Hitotsu hagurete yume ga mau Onna itsu mau omoi o togete Akai inochi ga tsukiru toki	雪が舞う鳥が舞う 一つはぐれて夢が舞う 女いつ舞う思いをとげて 赤いいのちがつきる時	Der Schnee tanzt, die Vögel tanzen Etwas abseits tanzen die Träume Wann tanzt eine Frau – wenn am Ziel ihrer Wünsche Ihr rotes Leben erlischt
Tatooe tōku ni hanarete mo Hada no nioi o oinagara Koi no hotaru ga tobu deshō	たとえ遠くにはなれても 肌の匂いを追いながら 恋の螢が翔ぶでしょう	Wenn du auch noch so weit weg bist Dem Geruch deiner Haut auf der Spur Fliegt das Glühwürmchen der Liebe
(Refrain 2×)		

Text 6: Kita no hotaru (1984)

wohl nicht zu übersehen: Die Beschreibung der Liebe wird 1985-1989 plötzlich sehr viel direkter bzw. konkreter. Parallel setzt sich die Dualität aus *mujōkan* und Hoffnung fort: *namiutsu* („wogen“) fällt wegen des Meeres-Zusammenhangs wohl in die erste Kategorie, *sora* („Himmel“) und *hoshi* („Stern“) können beides bedeuten. Schließlich ist *tsuyoi* („stark“) eindeutig positiv und geweint (*naku*) wird praktisch nicht.

#### 4.4.4. 1990-1999 (Perioden 5 und 6)

*Atsuki kokoro ni* wurde als musikalische Untermalung für einen Kaffee-Werbespot in Auftrag gegeben (Aku 1999a:249), *Chigiri* (1982) und *Kita no hotaru* als Titellieder von Filmen (Aku 2007b:67-68,83). Insbesondere die Ausnutzung von Synergieeffekten zwischen Film und Populärmusik war alles andere als neu (Fujie 1989:204), eventuell handelte es sich jedoch

schon um die Anfänge einer erneuten Umstrukturierung der Musikbranche, die dazu führte, dass in den 1990ern Werbeagenturen und Fernsehsender die Kontrolle über die Produktion und den Konsum von Populärmusik übernahmen. Jedenfalls waren in den 1990ern regelmäßig mindestens 80% der Singles in den Hitparaden entweder „Lieder zur Fernsehwerbung“ oder Titellieder von Fernsehserien. Daraus schloss Aku, dass die Musikkonsumenten ihre Auswahlfunktion verloren hätten, und nur noch

Būke	花束	Das Bouquet
Refrain:		
<i>Hitori-gurashi ni nareta no ni</i>	独り暮らしに慣れたのに	Wo ich mich grad' ans Single-Leben gewöhnt hatt'
<i>Ai mo ki ni sezu ikita no ni</i>	愛も気にせず生きたのに	Ohne auch nur an Liebe zu denken gelebt hatt'
<i>Tsumi na kokoro ga todokerare</i>	罪な心が届けられ	Kommt deine grausame Herzensbotschaft an
<i>Watashi onna o omoidasu</i>	わたし女を思い出す	Und mir fällt wieder ein, dass ich eine Frau bin
<i>Konna kiza na koto wa</i>	こんなキザなことは	So etwas Arrogantes
<i>Anata ni chigai nai</i>	あなたに違いない	Das kannst nur du gewesen sein
<i>Yūbin-uke ni būke o</i>	郵便受けに ブーケを	Stopfst ein Bouquet in den Briefkasten
<i>Sashite kaeru nante</i>	さして帰るなんて	Und gehst einfach wieder
<i>Nani o hanasu tsumori</i>	何を話すつもり	Was willst du mir damit sagen?
<i>Anata ga wakaranai</i>	あなたがわからない	Du hast ja keine Ahnung
<i>Shinde mo ii to naku hodo</i>	死んでもいいと泣くほど	Jetzt heul' ich, dass mir zum Sterben is'
<i>Tsuraku sasete oite</i>	つらくさせておいて	So weh hast Du mir getan
(Refrain)		
<i>Toki no nagare dake ga</i>	時の流れだけが	Nur durch den Lauf der Zeit
<i>Anata o tōzakeru</i>	あなたを遠ざける	Gewinne ich Abstand von dir
<i>Aenai hibi no nagasa ni</i>	逢えない日々の長さに	Die langen Tage ohne dich
<i>Jitto taete kita wa</i>	じっと耐えてきたわ	Habe ich still ertragen
<i>Mune ni kazaru koto wa</i>	胸に飾ることは	Sie in eine Vase zu stecken
<i>Anata o yurusu koto</i>	あなたを許すこと	Hieße, dir zu vergeben
<i>Hanataba hitotsu dake de wa</i>	花束一つだけでは	Mit einem einzigen Blumenstrauß
<i>Owaru koto ja nai wa</i>	終ることじゃないわ	Ist es dabei einfach nicht getan
Variierter Refrain:		
<i>Yatto wasureta koro na no ni</i>	やっと忘れた頃なのに	Wo ich dich jetzt endlich vergessen hatt'
<i>Yume no naka kara kieta no ni</i>	夢の中から消えたのに	Du aus meinen Träumen verschwunden warst
<i>Tsumi na kokoro ga todokerare</i>	罪な心が届けられ	Kommt deine grausame Herzensbotschaft an
<i>Watashi onna o omoidasu</i>	わたし女を思い出す	Und mir fällt wieder ein, dass ich eine Frau bin
(Refrain, letzte Zeile 1× wiederholt)		

Text 7: Būke (1990)

hörten, was ihnen vorgesetzt werde<sup>80</sup> (Yomiuri 2005:66-67; vgl. Aku 1999b:7).

Er verfolgte seine Linie jedoch unbeirrt weiter: Wieder gibt es mit *Būke*<sup>81</sup> ein Enka, in dem eine moderne Frau die Hauptrolle spielt, diesmal ist es eine in der Stadt lebende Büroangestellte, die zwar in ganz herkömmlicher Weise von ihrem Liebsten verlassen worden, aber bereits über die Trennung hinweg ist. Erst als sie in der Post ein Bouquet findet, von dem sie annimmt, es käme von ihrem Ex, werden alte Wunden wieder aufgerissen. Ihre Reaktion darauf ist nun nicht etwa, ihm sofort alles zu vergeben und an seine Seite zu eilen, vielmehr verurteilt sie ihn für seine Grausamkeit (Aku 2007b:311-313; Aku 1999b:109-110).

Aku stellte sich die Dame als jemanden vor, der „eine Kreditkarte und mindestens zwei Schlüssel in der Handtasche“ (Aku 2007b:312) hätte, d. h. neben dem Wohnungsschlüssel auch einen fürs eigene Auto. Im Lied selbst kommt dieser modern-realistische Aspekt nur über die Handlung bzw. das ein oder andere Enka-untypische Wort, wie *yūbin-uke*, ‚Briefkasten‘ zum Ausdruck. Dafür, dass es sich bei obigem Zitat um eine Interpretation bzw. einen Kommentar handelte, ging es eigentlich überraschend wenig weit – aus heutiger Sicht hätte man statt der Handtasche einen Aktenkoffer erwartet. Für Enka war ein solches Lied durchaus revolutionär, ob ein eigenes Auto bei einer Frau in der Realität von 1990 allerdings noch als visionär gelten konnte, ist fraglich.

Im Text von *Are kara* (1993) fasste er zusammen, was den Japanern seiner Meinung nach in der damaligen Zeit plötzlich fehlte: ihre Natürlichkeit (*jun*), ihre Scham (*hanikami*), ihr Glanz (*kirakira*) und ihre Träume (*yume*). Da es sich wieder um ein Lied für Kobayashi Akira handelt, kann man wohl davon ausgehen, dass es konkret auch wieder um die japanischen Männer geht (Aku 2007b:204). Die Frage, wann sie diese Dinge verloren hätten, beantwortet er zwar nicht explizit, die Antwort lautet aber – wie man gleich noch sehen wird – recht eindeutig „am Ende der Shōwa-Zeit“ (1988/89).

---

<sup>80</sup> Das würde im Extremfall heißen, dass es den Produzenten gelungen war, statt der Musik gleich den Geschmack der Masse zu gestalten.

<sup>81</sup> Man beachte, dass das Lied zwar *hanataba* (花束; ‚Blumenstrauß‘) geschrieben, aber per *furigana*-Anweisung als das (modern klingende) Fremdwort *būke* (‚Bouquet‘) gelesen wird.

Die Aufträge, die er in den 1990ern bekam, boten ihm keine Herausforderung mehr (Aku 1997:132) und zeitgenössisches Kayōkyoku erschien ihm als bloßer Schatten (wörtl. *yaseta* ‚abgemagert‘) (Aku 2007b:282), der Texterpreis, den er alljährlich bekam, obwohl er viel weniger Lieder schrieb als früher, fast schon als unverdient. Wohl als Ausgleich dafür beschloss er, etwas Neues zu versuchen: Er stellte sich selbst die Aufgabe, 100 Lieder in etwa einem Monat zu schreiben – weit mehr, als die 300, auf die er sonst in einem Jahr maximal kam, dafür zur Abwechslung ohne die Einschränkungen, die Auftragsarbeiten mit sich brachten (Aku 1997:131-133).

Es sollten je 10 Lieder in 10 Genres werden (Aku 1997:133), eines davon „J-ENKA“. Schon daran erkennt man, dass es sich erstens nicht um etablierte Genre-Bezeichnungen handelte und, dass er zweitens mit Enka immer noch ein wenig auf Kriegsfuß stand<sup>82</sup>. Klassische Enka zu schreiben war ihm nach wie vor geradezu peinlich (*tere ga deru*), aber es ganz wegzulassen, erschien ihm auch wieder nicht richtig (Aku 1997:142-143). Diese 100 Lieder, die Aku im Zeitraum von Mitte November bis Mitte Dezember 1996 schrieb, erschienen im Jahr darauf bei Iwanami in Buchform (Aku 1997), einige davon wurden nachträglich vertont (Yomiuri 2005:66). Das Projekt war für Aku offensichtlich auch ein persönlicher Erfolg, denn 2005 startete er auf seiner Homepage eine Art Fortsetzung, die allerdings nicht mehr fertiggestellt wurde<sup>83</sup>.

Am Ende des Jahrzehnts setzte er sich mit dem, was am Übergang von Shōwa zu Heisei verlorengegangen war, so auseinander, wie er es am besten konnte, nämlich indem er ein Lied darüber schrieb: *Shōwa saigo no aki no koto*. In der Entscheidung, den letzten Herbst in Shōwa statt des ersten Frühlings in Heisei zum Thema zu machen, kam wieder das *eitan*-Übergewicht seines *mujōkan* zum Tragen und die Beschreibung des besagten Herbstes erinnert ein bisschen an ein Enka: düster, und Regen ohne Unterlass. (Aku 2007b:282-283).

Unter den charakteristischen Wörtern der 5. Periode finden sich keine Symbole, die meisten beschreiben Gefühle ohne Umschweife. Es geht um

---

82 D. h. an dem vorangestellten „J“, das an J-Pop erinnert und der Tatsache, dass Enka in *rōmaji* geschrieben ist, was im direkten Widerspruch zu seinem altmodischen Image steht. Der Effekt wird allenfalls dadurch etwas abgeschwächt, dass alle Genres in *rōmaji* bzw. *katakana* betitelt sind.

83 [http://www.aqqq.co.jp/super\\_kayo/super\\_kayo\\_top.html](http://www.aqqq.co.jp/super_kayo/super_kayo_top.html).

Mazushisa mo tsurakunai Yo-jō-han ni mo yume ga aru Uso o tsukanai yakusoku de Hada o yoseau futari nara	貧しさもつらくない 四畳半にも夢がある 嘘をつかない約束で 肌を寄せあう二人なら	Auch Armut macht nichts aus Auch auf 8 m <sup>2</sup> kann man träumen Wenn zwei sich versprechen, ehrlich zu sein Und sich eng aneinander schmiegen
Shinimashō ka ikimashō ka Ikimashō ikimashō Tagai ni meguri-aeta dake Kono yo no kami ni kansha shite	死にましようか生きましようか 生きましよう生きましよう たがいめぐり逢えただけ この世の神に感謝して	Sollen wir sterben? Sollen wir leben? Lass uns leben! Lass uns leben! Dass wir uns getroffen haben Dafür allein danken wir den Göttern
Shōwa saigo no aki no koto Ame ni utareru higanbana Furueru ai ga furueru ai ga Mada atta	昭和最後の秋のこと 雨にうたれる彼岸花 ふるえる愛がふるえる愛が まだあった	Es war der letzte Herbst der Shōwa-Zeit Eine Amaryllis, vom Wind gepeitscht Unsere zarte Liebe, unsere zarte Liebe, War noch da
Ueta hi o wasurenai Yasete me dake o hikarasete Sonna jidai no ko de areba Kokoro dake de mo mitashitai	飢えた目を忘れない 痩せて目だけを光らせた そんな時代の子であれば 心だけでも満たしたい	Die Tage des Hungers vergess ich nie Haut und Knochen, nur unsere Augen leuchteten Wer ein Kind solcher Zeiten ist Will sich wenigstens das Herz vollschlagen
Shinimashō ka ikimashō ka Ikimashō ikimashō Waraeru koto ga aru kagiri Neuchi ga aru to shinji-tsutsu	死にましようか生きましようか 生きましよう生きましよう 笑えることがある限り 値打があると信じて	Sollen wir sterben? Sollen wir leben? Lass uns leben! Lass uns leben! Solange wir über etwas lachen können Glaube ich, dass es das wert ist
Shōwa saigo no aki no koto Toki ni harema ga hirogatte Mabushii koi ga mabushii koi ga Mada atta	昭和最後の秋のこと 時に晴れ間がひろがって まぶしい恋がまぶしい恋が まだあった	Es war der letzte Herbst der Shōwa-Zeit Manchmal, ein Stück blauen Himmels Unsere strahlende Liebe, unsere strahlende Liebe War noch da
Shōwa saigo no aki no koto Yama no momiji ni teri-haete Irozuku yume ga irozuku yume ga Mada atta	昭和最後の秋のこと 山の紅葉に照り映えて 色づく夢が色づく夢が まだあった	Es war der letzte Herbst der Shōwa-Zeit Rotes Herbstlaub leuchtet auf den Bergen Unsere sinnlichen Träume, unsere sinnl. Träume <sup>a</sup> Waren noch da
Furueru ai ga furueru ai ga Mada atta	ふるえる愛が ふるえる愛が まだあった	Unsere zarte Liebe, unsere zarte Liebe, War noch da

## Text 8: Shōwa saigo no aki no koto (1999)

a Zu irozuku siehe Fußnote 78 auf Seite 73.

das Leben (*ikiru*), und darum, wie es sein kann: *tsurai* (‚hart‘), *warai* (‚zum Lachen‘), *setsunai* (‚hoffnungslos‘), *shiawase* (‚glücklich‘) und *kanashimi* (‚traurig‘) und zum ersten Mal seit der 2. Periode wieder voller *miren*<sup>84</sup>. In der 6. Periode wird das alles zu *jinsei* (‚das menschliche Leben [in allen Nuancen]‘) verdichtet und darauf getrunken: *you* (‚sich betrinken‘), *nomu* (‚trinken‘) und *shaku* (‚einschenken‘) – nicht jedoch *sake* (‚Alkohol‘) selbst.

#### 4.4.5. 2000-2007 (Periode 7 und Epilog)

Ende Juli 2001 wurde bei Aku Nierenkrebs festgestellt, glücklicherweise in einem sehr frühen Stadium. Die Operation schob er allerdings bis September auf, weil es noch unerledigte Arbeit gab (Agawa 2007:179-180). Dabei ging es ihm speziell um ein jährliches Ritual, das er um keinen Preis ausfallen lassen wollte. Seit 1979 hatte er sich nämlich jedes Jahr alle 48 Spiele der nationalen Oberschul-Baseball-Meisterschaften<sup>85</sup> im Fernsehen angesehen, an jedem Spieltag ein *kandō-shi* (‚Stimmungsgedicht‘) verfasst und in der Sport-Tageszeitung *Supōtsu Nippon* veröffentlicht<sup>86</sup> (Aku 2007:14-15,220).

Dabei handelte es sich zwar strenggenommen nicht um das Turnier, aus dem seine Schule seinerzeit als Sieger hervorgegangen war – das fand nämlich im Frühling statt – der Schauplatz war jedoch derselbe: das Kōshien-Stadium, gelegen in der Stadt Nishinomiya (西宮市) in Akus Heimat-Präfektur Hyōgo. Nach ihm nannte Aku diese Gedichte *Kōshien no uta* (‚Kōshien-Gedicht, Kōshien-Lied‘)<sup>87</sup> (Takazawa 2008a:2) und bezeichnete sie einmal sogar als sein Lebenswerk (Aku 2007a:201). Das alles zeigt, wie wichtig dieser Ort bzw. diese Wettkämpfe für ihn waren.

Von dem Krebs wussten bis nach der Operation nur Akus Familie und eine Handvoll enger Vertrauter, denn er wollte gerade in seinen vielleicht letzten Wochen keine Schwäche zeigen (Aku 2007a:10-11). Der Eingriff verlief erfolgreich; der Blasenkrebs, der bald darauf entdeckt wurde, sprach gut auf die Behandlung an und auch Akus Arbeitseifer war ungebrochen, doch er wusste, dass er alles, was er noch unbedingt erledigen

84 Die Wortart der übersetzten Begriffe wurde ausnahmsweise dem Text angepasst.

85 Japanische Bezeichnung: Zenkoku kōtōgakkō yakyū senshūken-taikai (全国高等学校野球選手権大会).

86 Einige sind auch auf seiner Homepage unter [http://www.aqqq.co.jp/koshien/koshien\\_top.html](http://www.aqqq.co.jp/koshien/koshien_top.html) abrufbar.

87 Ein Lied mit diesem Titel und Thema findet sich denn auch im untersuchten Korpus.

Korogaru ishi	転がる石	Kullerndes Steinchen <sup>a</sup>
Jūgo wa mune o wazuratte Seki komu tabi ni chi o haita Jūroku chichi no yume kowashi Nanpa no michi o kokorozasu	十五は胸を患って 咳きこむたびに血を吐いた 十六父の夢こわし 軟派の道をこころざす	Mit 15 wurd' ich lungenkrank Bei jedem Hustenanfall spuckt' ich Blut Mit 16 macht' ich Vaters Träume zunichte Wollte unbedingt den Weg des <i>nanpa</i> <sup>b</sup> gehen
Jūshichi hon o yomu bakari Ai suru koto mo okubyō de Jūhachi iede no yume o mite Kossori tegami kakitsuzuke	十七本を読むばかり 愛することも臆病で 十八家出の夢をみて こっそり手紙書きつづけ	Mit 17 tat ich nichts als Bücher zu lesen Hatte sogar Angst davor, zu lieben Mit 18 träumte ich vom Ausziehen Schrieb in einem Fort heimlich Briefe
Refrain:		
Korogaru ishi wa doko e yuku Korogaru ishi wa saka makase Dōsei korogete yuku no nara Oya no shiranai tōi basho	転がる石はどこへ行く 転がる石は坂まかせ どうせ転げて行くのなら 親の知らない遠い場所	Kullerndes Steinchen, wohin rollst du? Kullerndes Steinchen, dem Gefälle ausgeliefert Wenn ich schon wo hinkullern muss, dann An einen fernen Ort, den die Eltern nicht kennen
Ikari o moteba mune yabure Takaburi sae mo shizume-tsutsu Hashaide ikiru seishun wa Ore ni wa nai to omotte ta	怒りを持ってば胸破れ 昂りさえも鎮めつつ はしゃいで生きる青春は 俺にはないと思ってた	Wenn ich mich aufrege, zerreißt's mich noch Selbst freudige Erregung muss ich mir verkneifen Meine Jugend so richtig auszuleben Bleibt mir verwehrt, glaubte ich
Mayowanu keredo kono mama ja Koke ni mamireta ishi ni naru Ishi nara ishi de omoikiri Korogete miru to kangaeta	迷わぬけれどこのままじゃ 苔にまみれた石になる 石なら石で思いきり 転げてみると考えた	Ich halt mich dran, aber wenn das so weiter geht Werd' ich noch ein moosbedecktes Steinchen <sup>c</sup> Wenn schon ein Steinchen, dann richtig Drauflos kullern, dachte ich

(2× Refrain)

Text 9: Korogaru ishi (2002)

- a *Korogaru ishi* ist auch die japanische Übersetzung der engl. Phrase *rolling stone*. Eventuell spielt Aku damit auf den Refrain von *Like a rolling stone* (orig. Bob Dylan, 1965) an, in dem auch eine gewisse Macht-, Wurzel- und Ziellosgigkeit zum Ausdruck kommt.
- b Ein gutes Beispiel für Missverständnisse in japanischen Liedtexten: *Nanpa* steht hier für eine ‚Person, die für den Kultur- oder Gesellschaftsteil einer Zeitung schreibt‘ (Shōgakukan 2006), anstatt sich ernsthafteren Ressorts zu widmen. Nimmt man jedoch die umgangssprachliche Bedeutung ‚Aufriß‘ in Verbindung mit der Aussage, der Protagonist habe ‚Angst davor, zu lieben‘, zwei Zeilen weiter, ergibt sich ein ganz anderes Bild ...
- c Hier nimmt Bezug auf das Sprichwort *Tenseki koke o shōsezu* (< engl. *A rolling stone gathers no moss*; ‚Ein rollender Stein setzt kein Moos an‘). Ursprünglich meinte man damit, dass jemand, der ständig von einem Ort zum anderen zog, es nie zu etwas bringen konnte. In diesem Fall ist jedoch die zweite Bedeutung gemeint: Um sich (geistig) fit zu halten, sollte man sich immer wieder neuen Herausforderungen stellen.

bzw. hinterlassen wollte, besser früher als später in Angriff nehmen sollte (Aku 2007a:224-225).

Vielleicht gehörte dazu, eine Autobiographie in Liedform zu verfassen – jedenfalls erschien eine solche im folgenden Jahr mit dem Titel *Korogaru ishi ...* gesungen ausgerechnet von Ishikawa Sayuri, einer Enka-Interpretin. Der Text besteht ausschließlich aus Zeilen im Versmaß 7-5 und ist ein Paradebeispiel für den Strukturtyp (A-B)-(A-B)-(B), wenn auch mit zweigeteilter A-Strophe – auch soweit ein lupenreines Enka. Auf den ersten Blick ist kein Widerstand zu erkennen, lediglich die elektrischen Instrumente und die rockige Melodie outen das Stück als Fusion.

Der Schlüssel zu diesem Problem ist das erste Wort der 3. Zeile des Refrains. Indem Aku *dōse* („unweigerlich“) verwendet, verstößt er nämlich gegen Artikel 11 seiner Verfassung (siehe Abschnitt 3.3), welcher die Vermeidung solch abgedroschener fatalistischer Ausdrücke gebietet. Weder *dōse*, noch das andere in Art. 11 erwähnte Wort, *shosen* („ohnehin“), kommen im (restlichen) Korpus vor und es ist kaum vorstellbar, dass das ausgerechnet in diesem Fall unabsichtlich geschehen sein sollte. Deshalb kann man den Enka-Charakter des Liedes an sich als selbstkritische Auseinandersetzung mit seiner ablehnenden Haltung gegenüber dem Genre sehen<sup>88</sup>.

Inhaltlich geht es eindeutig um Akus Jugend, einerseits um seine Tuberkulose-Erkrankung und deren Auswirkungen auf sein Leben, andererseits um seinen Wunsch, dem langweiligen Insel-Leben zu entkommen. Im Refrain vergleicht er sich mit einem Steinchen, das *nolens volens* dorthin kullert, wohin das Gefälle es führt. Hier zeigt sich wieder, dass er das Gefühl hatte, keinen festen Boden unter den Füßen zu haben, sondern von der Zeit mitgetragen zu werden. Am Ende der letzten A-Strophe führt er die Metapher noch weiter und meint, er wäre ein moosbedeckter Stein geworden, wenn er sich nicht plötzlich entschlossen hätte, doch lieber irgendwohin zu kullern. Diese Stelle dürfte sich auf die Stagnation seiner Karriere bei Senkōsha beziehen und den gewagten Schritt, heimlich eine zweite Stelle anzunehmen (s. Abschnitt 3.2).

---

<sup>88</sup> Eine Abneigung, die er ja selbst als etwas irrational bezeichnete (Aku 1997:142-143).

Das charakteristischste Wort ist wieder *ikiru* („leben“), gefolgt von *jidai* („Zeit“, „Zeitalter“). Zum ersten Mal kommt mit *yabureru* („zerreißen“) verstärkt etwas Destruktives vor und mit *kowai* („furchterregend“) etwas, vor dem man sich fürchten muss. Die Erwähnung von *kono-yo*, der irdischen Welt im Gegensatz zum Jenseits, macht endgültig deutlich, in welchen Bahnen sich Akus Gedanken bewegten, insofern kann man wohl auch *michi* („Weg“) und *mijikai* („kurz“) auf das Leben als Reise mit einem Anfang und einem Ende beziehen und *seishun* („Jugend“) bzw. *otona* („Erwachsener“) getrost als Stationen dieser Reise sehen.

<i>Seishun no tamariba</i>	青春のたまり場	Treffpunkt uns'rer Jugend
<i>Junai ga butasukareba toki ni kizutsuke</i>	純愛がぶつかれば 時に傷つけ	Wenn sich wahre Liebe streitet, wird manchmal jemand verletzt
<i>Sono ato de kui nagara naite wabitari</i>	そのあとで悔いながら 泣いて詫びたり	Nachher ist man voller Reue, bittet weinend um Verzeihung
<i>Kakegae no nai jidai tomo ni sugoshita</i>	かけがえのない時代 ともに過ごした	Unersetzlich war die Zeit, die wir zusammen verbracht haben
<i>Ano mise mo kongetsu de shimeru sō desu</i>	あの店も今月で 閉めるそうです	Auch unser Lokal soll Ende des Monats schließen
<i>Mō dare mo kibō nado kataranaku nari</i>	もう誰も希望など 語らなくなり	Von Hoffnung und dergleichen redet niemand mehr
<i>Kasakasa ni kawaita machi wa yogorete</i>	カサカサに乾いた 街は汚れて	Völlig verdorrt, die Straßen staubig
<i>Seishun no tamariba mo kankodori naki</i>	青春のたまり場も 閑古鳥鳴き	Auch über dem Treffpunkt uns'rer Jugend kreist der Pleitegeier
<i>Masutā mo nigawarai miseru dake desu</i>	マスターも苦笑い 見せるだけです	Sogar den Barmann sieht man nur noch gezwungen lächeln
<i>Mō ichido ano basho de aimasen ka</i>	もう一度あの場所で 逢いませんか	Sollen wir uns noch ein Mal dort treffen?
<i>Nakinagara sayonara o iimasen ka</i>	泣きながらさよならを 言いませんか	Unter Tränen Lebewohl sagen?
<i>Musubareta hito mo ori wakareta hito mo</i>	結ばれた人もおり 別れた人も	Leute, die zusammen waren Leute, die sich getrennt hatten
<i>Yume yabure sake o nomi susanda hito mo</i>	夢破れ酒を飲み 荒んだ人も	Leute, die auf den Hund gekommen geplatzte Träume in Alkohol ertränken
<i>Yoake made tada hitori odotta hito mo</i>	夜明けまでただ独り 踊った人も	Leute, die bis zum Morgengrauen ganz alleine tanzen
<i>Dore mo mina seishun no hitokoma desu ne</i>	どれもみな青春の ひとコマですね	Das alles sind Szenen aus unserer Jugend

<i>Ima wa mō sorezore ga jinsei okuri</i>	今はもうそれぞれが 人生おくり	Jetzt führen sie alle ihr eigenes Leben
<i>Furikaeru koto sae mo mezurashiku nari</i>	ふり返ることさえも めずらしくなり	Dass sie zurückblicken kommt auch nur noch selten vor
<i>Iroaseta omoide to wakatte ite mo</i>	色褪せた思い出と わかっている	Dass die Erinnerungen verblasst sind weiß ich wohl, doch
<i>Kono tegami dōshite mo o-todoke shimasu</i>	この手紙どうしても おとどけます	Koste es, was es wolle, diesen Brief schicke ich ab
<i>Mō ichido ano toki to aimasen ka</i>	もう一度あの時と 逢いませんか	Sollen wir und noch ein Mal dort hin zurück versetzen?
<i>Masutā ni arigatō iimassen ka</i>	マスターにありがとう 言いませんか	Dem Barmann Danke sagen?
<i>Mō ichido ano basho de aimasen ka</i>	もう一度あの場所で 逢いませんか	Sollen wir uns noch ein Mal dort treffen?
<i>Nakinagara sayonara o iimassen ka</i>	泣きながらさよならを 言いませんか	Uns unter Tränen Lebewohl sagen?

Text 10: *Seishun no tamariba* (2006)

Aku war im Grunde ein schlechter Verlierer. Wenn er mitspielte, wollte er auch erster werden. Fleiß und Talent, Geduld und Glück sorgten denn auch meist dafür, dass er sein gestecktes Ziel erreichte, war das einmal nicht möglich, überließ er das Feld lieber anderen. Einen Kampf konnte selbst er letztlich nicht gewinnen. Vielleicht verlor er am 1. August 2007, eine Woche vor Beginn des Baseball-Turniers, gegen den Harnröhrenkrebs, vielleicht hatte er auch nur, wie er es sich gewünscht hatte, alles geschrieben, was er zu schreiben hatte und beschlossen, das Leben anderen zu überlassen, stattdessen etwas Neues auszuprobieren<sup>89</sup>.

89 Aku 2997:225 bzw. ein Nachruf der *Spōtsu Nippon*, zu lesen unter <http://www.sponichi.co.jp/entertainment/news/2008/09/09/12.html> (abgerufen 15. 12. 2008, nicht mehr online)



## 5. Erkenntnisse und Ausblick

Die Grundannahme dieser Arbeit war, dass Enka als Genre mit der Zeit gehen müsse, um als populärkulturelle Form relevant zu bleiben sowie weiters, dass sich dies auch in Veränderungen in den Liedtexten niederschlagen müsse. Darin wurde der Autor noch durch den subjektiven Eindruck bestärkt, dass die Enka des Aku Yū mit der Zeit immer moderner wurden. Doch in den meisten untersuchten Bereichen waren nicht nur keine Änderungen – sei es tendenzieller oder punktueller Natur – festzustellen, die Ergebnisse entsprachen auch noch genau denen, die in der Literatur als typisch für Enka galten.

Bei den formalen Eigenschaften ist das Paradebeispiel die Struktur: Ein Großteil der Lieder lässt sich diesbezüglich mit „3 Strophen zu 4-8 Zeilen“ (s. Abschnitt 2.3.1) ganz gut beschreiben. Daran, dass viele Lieder nur 2 solche Strophen aufweisen, lässt sich zwar eine Anpassung an das Fernsehzeitalter erkennen, diese muss jedoch schon vor 1970 erfolgt sein. Auf inhaltlicher Ebene ist überraschend, dass die identifizierten Schlüsselwörter im wesentlichen dieselben sind, die in anderen Arbeiten in Enka bzw. Kayōkyoku der letzten 50 Jahre festgestellt wurden. Etwas deutlichere Unterschiede ergeben sich im Vergleich zu Korpora, die auch J-Pop u. ä. enthielten, was darauf hindeutet, dass Schlüsselwörter inzwischen stärker Genre-spezifisch sind. Für Enka trifft die Aussage, die Essenz der Texte habe sich nicht verändert (s. Abschnitt 2.1), allerdings immer noch zu.

Umgekehrt spiegelt sich keine der in der Literatur beschriebenen Veränderungen in der japanischen Populärmusik auch in den analysierten Aspekten der Enka-Texte wider: So ist weder eine fortschreitende Vereinfachung erkennbar, noch ein Abrücken vom traditionellen 5-7 Versmaß, letzteres scheint vielmehr wieder stetig an Bedeutung zu gewinnen. Lediglich die Liedtitel des erweiterten Korpus lassen vermuten, dass der allgemeine Trend zu Fremdwörtern und „exotischen“ Schrifttypen – zeitlich nach hinten versetzt und in viel geringerem Ausmaß – auch von Enka nachvollzogen wird.

Natürlich bleiben viele Aspekte der Texte ununtersucht, von denen einige in dieser Arbeit auch kurz erwähnt wurden, wie die Verwendung von Pronomen oder die Förmlichkeit der verwendeten Sprache; auch eine literarische Inhaltsanalyse steht noch aus. Theoretisch wäre es möglich,

dass die Anpassung der Lieder an die jeweilige Zeit nur durch die beiden anderen Komponenten, Musik und Darbietung, erfolgt, dennoch erscheint das Ergebnis dieser Arbeit auf den ersten Blick paradox.

Das Geheimnis von Akus Erfolg dürfte jedoch genau darin gelegen haben, dass er Altbewährtes, das die Menschen kannten und mochten, gerade soweit variierte, dass sie das Gefühl hatten, sie bekämen etwas Neues vorgesetzt. Ein solches Produkt ist mithin der „Stein der Weisen“ des Marketings bzw. der Produktentwicklung, was das Interesse der eher wirtschaftlich orientierten Publikationen erklärt<sup>90</sup>.

Wie stark diese Variationen ausfielen, hing offensichtlich vom Genre ab. In Enka, das nicht nur formalen, sondern auch starken inhaltlichen Beschränkungen unterlag, konnte er die Zeit nicht mehr direkt ausdrücken, sondern musste sich darauf beschränken, das, was er an Enka nicht mochte, d. h. insbesondere das Frauenbild, mit Hilfe subtiler Verletzungen der Genre-Konventionen anzugreifen und in Frage zu stellen.

Diese bestanden einerseits in einer unkonventionellen Handlung – oder zumindest einer Handlung, die eine unkonventionelle Interpretation zuließ –, andererseits in der gelegentlichen Verwendung moderner Wörter. Beides setzte er seine ganze Karriere hindurch in gleichem Maße ein. Ob er dadurch tatsächlich die Grenzen des Genres sprengte, sich also außerhalb davon bewegte, oder ob er es nur erweiterte, was für einen Spitzentexter ja auch innerhalb des Systems vorgesehen war, kann nur eine vergleichende Untersuchung von Enka anderer Texter klären.

Aku fand zwar zeit seines Lebens nicht zu Enka, sein Weltbild wurde aber nach 1980 immer stärker von Elementen durchzogen, die heute mit Enka assoziiert werden, allen voran eine verklärte Sicht von bzw. Sehnsucht nach der guten alten Zeit. Gemeinsam mit seiner Lebensgeschichte, die eine von Mühsal, Beharrlichkeit und hart verdientem Erfolg war (vgl. Yano 2003:70), hätte ihn das geradezu für die Enka-Branche prädestiniert – er war der Enka-Texter, der keiner sein wollte.

---

90 Von den Werken auf der Literaturliste wäre etwa die Serie Takazawa 2008 zu nennen; auch Aku 2007a ist in der Serie ‚Taschenbücher für Geschäftsleute‘ erschienen.

## Anhang – ausgewählte Lieder von Aku Yū

Im Folgenden sind zunächst diejenigen Lieder von Aku Yū, die in der Arbeit nur erwähnt wurden, chronologisch aufgelistet:

Jahr	Titel			Interpret		Komponist		enthalten auf
	rōmaji	kanji	Übersetzung	rōmaji	kanji	rōmaji	kanji	
1965	<i>Monkii dansu</i>	モンキー・ダンス	Affentanz	Za supaidāsu	ザ・スパイダース	Wakino Kōji	脇野光司	°Aku 2005#5-1
1968	<i>Asa made matenai</i>	朝まで待てない	Bis zum Morgen kann ich nicht warten	Za moppusu	ザ・モップス	Murai Kunihiko	村井邦彦	°Aku 2005#5-2
1970	<i>Shiroi chō no sanba</i>	白い蝶のサンバ	Samba des weißen Schmetterlings	Moriyama Kayoko	森山加代子	Inoue Katsuo	井上かつお	°Aku 2005#3-10
1971	<i>Mata au hi made</i>	また逢う日まで	Bis wir uns wiedersehen	Ozaki Kiyohiko	尾崎紀世彦	Tsutsumi Kyōhei	筒美京平	°Aku 2005#4-1
1973	<i>Jonii e no dengon</i>	ジョニーへの伝言	Nachricht für Johnny	Pedoro & Kapurishasu	ペドロ&カプリシャス	Tokura Shun'ichi	都倉俊一	°Aku 2005#4-2
1976	<i>Jaqā</i>	ジャガー	Jaguar	Saijō Hideki	西城秀樹	Miki Takashi	三本たかし	°Aku 2005#3-7
1977	<i>Heddoraito</i>	ヘッドライト	Scheinwerfer	Niinuma Kenji	新沼謙治	Tokuhisa Kōji	徳久宏司	
1976/83	<i>Nihonkai</i>	日本海	Japan-Meer	Yashiro Aki	八代亜紀	Ōno Katsuo	大野克夫	-

Diese Liste enthält die näher untersuchten Lieder, die den eigentlichen Korpus bildeten; sortiert nach Jahr, dann Titel (in rōmaji):

Periode	Jahr	Titel			Interpret		Komponist		enthalten auf
		rōmaji	kanji	Übersetzung	rōmaji	kanji	rōmaji	kanji	
1	1970	<i>Zange no neuchi mo nai</i>	ざんげの値打ちもない	Auch Beichten rettet den Freund nicht mehr	Kitahara Mirei	北原ミレイ	Murai Kunihiko	村井邦彦	°Aku 2005#4-21
	1971								
	1972	<i>Kyōto kara Hakata made</i>	京都から博多まで	Von Kyōto nach Hakata	Fuji Keiko	藤圭子	Inomata Kōshō	猪俣公章	°Aku 2005#1-11
	1972	<i>Sensei</i>	せんせい	Herr Lehrer	Mori Masako	森昌子	Endō Minoru	遠藤実	°Aku 2005#2-19
	1972	<i>Shōwa-hōrōki</i>	昭和放浪記	Shōwa Aufzeichnungen einer Wanderschaft	Suizenji Kiyoko	水前寺清子	Kobayashi Asei	小林亜星	°Aku 2005#1-19
	1973	<i>Fuyu no tabi</i>	冬の旅	Winterreise	Mori Shin'ichi	森進一	Inomata Kōshō	猪俣公章	°Aku 2005#1-8
	1974	<i>Saraba tomo yo</i>	さらば友よ	Leb wohl, mein Freund!	Mori Shin'ichi	森進一	Inomata Kōshō	猪俣公章	°Aku 2005#1-9



Periode	Jahr	Titel			Interpret		Komponist		enthalten auf
		rōmaji	kanji	Übersetzung	rōmaji	kanji	rōmaji	kanji	
<b>6</b>	1995								
	1996	<i>Chōchin no hana</i>	ちょうちんの花	Laternenblume	Kawanaka Miyuki	川中美幸	Madoka Hiroshi	円宏志	
	1996	<i>Hotaru no chōchin</i>	螢の提灯	Die Laterne des Glühwürmchens	Sakamoto Fuyumi	坂本冬美	Uzaki Ryūdō	宇崎竜童	°Aku 2008#1-12
	1997	<i>Towa no tabiji</i>	永遠の旅路	Nie endende Reise	Itsuki Hiroshi	五木ひろし	Hama Keisuke	浜圭介	-
	1998	<i>Tsuki no sakazuki</i>	月の盃	Mondkelch	Ishikawa Sayuri	石川さゆり	Yoshida Takurō	吉田拓郎	-
	1999	<i>Kōshien no uta</i>	甲子園の詩	Lied vom Kōshien-Stadium	Suizenji Kiyoko	水前寺清子	Miki Takashi	三木たかし	-
	1999	<i>Shōwa saigo no aki no koto</i>	昭和最後の秋のこと	Es war der letzte Herbst der Shōwa-Zeit	Mori Shin'ichi	森進一	Hama Keisuke	浜圭介	°Aku 2005#5-14
<b>7</b>	2000								
	2001	<i>Shōwa koiuta</i>	昭和恋唄	Shōwa-Liebeslied	Kobayashi Akira	小林旭	Tanimura Shinji	谷村新司	-
	2002	<i>Kasannaka</i>	傘人中	Unterm Schirm	Itsuki Hiroshi	五木ひろし	Funamura Tōru	船村徹	°Aku 2005#5-19
	2002	<i>Korogaru ishi</i>	転がる石	Kullerndes Steinchen	Ishikawa Sayuri	石川さゆり	Sugimoto Masato	杉本真人	°Aku 2005#5-18
	2003	<i>Mukashi</i>	ムカシ	Ehedem	Miyako Harumi	都はるみ	Uzaki Ryūdō	宇崎竜童	°Aku 2005#5-20
	2004	<i>Hana ni nare</i> - <i>Ume sakura ayame ajisai</i> <i>higanbana</i>	花になれ - うめさくらあやめあ じさいひがな	Werde eine Blüte! - Pflaume, Kirsche, Schwertlilie, Hortensie, Amaryllis	Tagawa Toshimi	田川寿美	Horiuchi Takao	堀内孝雄	
	2005	<i>Hana</i>	はな	Blume	Mori Shin'ichi	森進一	Miyagawa Akira	宮川彬良	°Mori 2007#15
	2006	<i>Seishun no tamariba</i>	青春のたまり場	Treffpunkt uns'rer Jugend	Asami Chiyuki	あさみちゆき	Sugimoto Masato	杉本真人	°Asami 2007#1



## Bibliographie

Agawa Sawako und Aku Yū

- 2007 „Gan no kokuchi o uke, mazu saiaku no koto kara kangaeta“  
Als ich die Krebs-Diagnose bekam, rechnete ich zuerst mit dem Schlimmsten,  
Shinoda Masahiro und Saitō Shinji (Hg.): *Aku Yū no ita jidai. Sengo kayōkyoku-shi*.  
Das Zeitalter des Aku Yū. Eine Nachkriegsgeschichte des Kayōkyoku.  
Tōkyō: Kashiwa-shobō, 179-186.

Aku Yū

- 2008a „Sakuhin shōkai“ Vorstellung der Werke, *Andepandan. Aku Yū ofisharu hōmupēji*.  
Andepandan. Offizielle Homepage von Aku Yū.  
<http://www.aqqq.co.jp/sakuhin/sakuhin.html>.
- 2008b „Ongaku sakuhin“ Musikwerke, *Andepandan. Aku Yū ofisharu hōmupēji*.  
Andepandan. Offizielle Homepage von Aku Yū.  
[http://www.aqqq.co.jp/sakuhin/sakuhin\\_music.html](http://www.aqqq.co.jp/sakuhin/sakuhin_music.html).
- 2008c „Kinkyō hōkoku. CD“ Neuigkeiten. CDs, *Andepandan. Aku Yū ofisharu hōmupēji*.  
Andepandan. Offizielle Homepage von Aku Yū.  
[http://www.aqqq.co.jp/kinkyō/kinkyō.html#kinkyō\\_cd](http://www.aqqq.co.jp/kinkyō/kinkyō.html#kinkyō_cd).
- 2007a *Ikippanashi no ki. Watashi no rirekisho*. Aufzeichnungen über das Immer-weiter-  
Leben. Mein Lebenslauf. Tōkyō: Nihon-keizai-shinbun-shuppansha.
- 2007b *Kayōkyoku no jidai. Uta-moyō hito-moyō*. Die Zeit des Kayōkyoku. Lieder-Motive,  
Menschen-Motive. Tōkyō: Shinchōsha.
- 1999a *Ai-subeki meikyoku-tachi. Shi-teki kayōkyoku-shi*. Herausragende Lieder,  
die man einfach mögen muss. Meine persönliche Kayōkyoku-Geschichte.  
Tōkyō: Iwanami-shoten.
- 1999b *Kayōkyoku-tte nan-darō*. Was ist eigentlich Kayōkyoku? Hg. von Nihon hōsō kyōkai.  
Tōkyō: Nihon hōsō shuppan kyōkai.
- 1997 *Kakioroshi-kayōkyoku*. Frisch geschriebene Kayōkyoku. Tōkyō: Iwanami-shoten.

Allison, Anne

- 2000 „Sailor Moon. Japanese superheroes for global girls“,  
Timothy J. Craig (Hg.): *Japan Pop! Inside the world of Japanese popular culture*.  
Armonk: M. E. Sharpe, 259-278.

Amazawa Taijirō

- 1997 „Atogaki“ Nachwort, Amazawa Taijirō (Hg.): *Nihon no mei-zuihitsu. Bekkan 82. Enka*.  
Bedeutende Essays Japans. Zusatzband 82. Enka. Tōkyō: Sakuhinsha, 236-237.

Anderson, Mark

- 2002 „Enka“, Sandra Buckley (Hg.):  
*Encyclopedia of contemporary Japanese culture*. London: Routledge, 123-124.
- 2002 „Misora Hibari“, Sandra Buckley (Hg.):  
*Encyclopedia of contemporary Japanese culture*. London: Routledge, 323-324.

Brunt, Shelley

- 2003 „The Kōhaku song contest. A community in performance“,  
*Context. [Journal of Music Research]* 25, 5-15.

Chandler, Daniel

- 2000 *An Introduction to Genre Theory*.  
[http://www.aber.ac.uk/media/Documents/intgenre/chandler\\_genre\\_theory.pdf](http://www.aber.ac.uk/media/Documents/intgenre/chandler_genre_theory.pdf).

Fujie, Linda

- 1989 „Popular music“, Richard Gid Powers und Katō Hidetoshi (Hg.):  
*Handbook of Japanese popular culture*. New York: Greenwood, 197-220.

Fujikake Kazuyoshi u. a.

- 1994 „Gendai ryūkōka kashi no utsurikawari. 1970-nendai to 1992-nen hitto-kyoku to no hikaku kara“ Veränderungen in zeitgenössischen Populärmusik-Texten. Ein Vergleich von Hits der 1970er bzw. 1992, *CUWC Gazette* 5, 49-60.

Fukuda Hide'ichi

- 2005 „Wandering and itinerancy in modern and contemporary popular songs“,  
*Acta Asiatica* 89, 93-121.

Hamada Miwa

- 2005 „Nihongo-gakushū no kanten kara mita nihon no ryūkōka no goi-teki tokuchō“ Die Besonderheiten im Vokabular der japanischen Populärmusik. Aus der Sicht des Japanisch-Sprachunterrichts, *Toyama daigaku ryūgakusei sentā kiyō* 4, 13-28.

Hayashi Tatsuo

- 2004 „Enka saikō. Hikawa Kiyoshi no shutsugen“ Neues Leben für Enka. Hikawa Kiyoshis Auftritt, *Sapporo daigaku sōgō ronsō* 18, 23-43.

Kamimura/ Kazuo ofisu

- 2006 „Kamimura Kazuo purofairu“ Kamimura Kazuo – Steckbrief,  
*Kamimura Kazuo kōshiki saito*. Offizielle Website von Kamimura Kazuo.  
<http://www.kamimurakazuo.com/profile/>.

Kamoshita Shin'ichi

- 2007 „Kaisetsu“ Interpretation, Aku Yū (Autor): *Ikippanashi no ki. Watashi no rirekisho*. Aufzeichnungen über das Immer-weiter-Leben. Mein Lebenslauf. Tōkyō: Nihon-keizai-shinbun-shuppansha, 241-248.

Kawabata Shigeru

- 1991 „The Japanese record industry“, *Popular Music* 10/3, 327-345.

Kikuchi Kiyomaro

- 2008 *Nihon ryūkōka henshen-shi*. Geschichte der Veränderungen in der japanischen Populärmusik. Tōkyō: Ronsōsha.

Kitagawa Junko

- 1991 „Some aspects of Japanese popular music“, *Popular Music* 10/3, 305-315.

Köhn, Stephan

- 2005 „Stiefkinder in der Nachkriegsgeschichte des japanischen Manga. Die Dramatischen Bilder (gekiga). Ein Diskurs zwischen Genie-Mythos und Legitimierungswahn?“, Stephan Köhn und Martina Schönbein (Hg.): *Facetten der japanischen Populär- und Medienkultur*. Bd. 1. Wiesbaden: Harrassowitz, 153-193.

Koizumi Fumio

- 1996 *Kayōkyoku no kōzō*. Die Struktur der japanischen Populärmusik. Tōkyō: Heibonsha.

Loveday, Leo J.

- 1996 *Language contact in Japan. A socio-linguistic history*. Oxford: Clarendon.

Mita Munesuke

- 1978 *Kindai nihon no shinjō no rekishi*. Geschichte der Emotionen im modernen Japan. Tōkyō: Kōdansha.

Mitsui Tōru

- 1998 „The genesis of karaoke. How the combination of technology and music evolved“, Mitsui Tōru und Hosokawa Shūhei (Hg.): *Karaoke around the world. Global technology, local singing*. London: Routledge, 31-44.

Moody, Andrew J.

- 2006 „English in Japanese popular culture and J-Pop music“, *World Englishes* 25/2, 209-222.

Moonshine (Hg.)

- 2008 „Tsukimitsu Keisuke prodyūsu-risuto. Ātisuto-indekkusu“ Liste der von Tsukimitsu Keisuke produzierten Werke. Künstler Index, *Moonshine project. Tsukimitsu Keisuke fansaito*. Moonshine project. Tsukimitsu Keisuke Fansite. <http://www.geocities.co.jp/MusicStar/3830/p-artist8594.htm>.

Nakamura Tōru

- 1996 „Enka no kashi ni okeru warai-hyōgen teiryōteki hyōka“  
Eine quantitative Analyse des Lachens in Enka-Texten,  
*Jinbunkagaku to konpyūtā* 1996/3 (= Nr. 31), 25-32.

NHK/ hōsō-bunka kenkyūjo (Hg.)

- 2002 *Hōsō no 20-seiki. Rajio kara trebi, soshite ta-media e*. Das 20. Jahrhundert des Rundfunks. Von Radio über Fernsehen bis Multimedia. Verfasst von Oda Sadao. Tōkyō: Nihon hōsō shuppan kyōkai.

[Nishijima Hiroshi]

- 1996 „Gakkō wa dō utawarete kita ka?“ Die Entwicklung des Bildes der Schule in Liedern, *Nihon kyōiku shakai gakkai taikai happyō yōshi shūroku* 48, 139-140.

Occhi, Debra J[ane]

- 2006 „Heartbreak's destination. Tōhoku in the poetic discourse of Enka“, Christopher S. Thompson und John W. Traphagan (Hg.): *Wearing cultural styles in Japan. Concepts of tradition and modernity in practice*. Albany: State University of New York, 151-170.

Office Two One

- 2008 „Kaisha-gaiyō“ Firmenprofil, Office Two-One. <http://www.oto.co.jp/company/>.

Ogawa Hiroshi

- 1998 „The effects of karaoke on music in Japan“, Mitsui Tōru und Hosokawa Shūhei (Hg.): *Karaoke around the world. Global technology, local singing*. London: Routledge, 45-54.

Okada Maki und Gerald Groemer

- 1991 „Musical characteristics of Enka“, *Popular Music* 10/3, 283-303.

Oku Shinobu

- 1998 „Karaoke and middle-aged and older women“, Mitsui Tōru und Hosokawa Shūhei (Hg.): *Karaoke around the world. Global technology, local singing*. London: Routledge, 55-80.

Oricon Entertainment

2008 *Oricon nenkan* 2008. Oricon Jahrbuch 2008. Tōkyō: Oricon Entertainment.

Rebuck, Mark

2002 „The function of English loanwords in Japanese“,  
*NUCB Journal of Language, Culture and Communication* 4/1, 53-64.

Shimizu Hon'yū

1995 „Shōwa no kayōkyoku no naka no Tōkyō“ Tōkyō in der Populärmusik  
der Shōwa-Zeit, *Ningen to shakai* 6, 87-103.

Shindō Ken

1997 „Furusato sōshitsu-sha no onnen“ Der Groll der Heimat-losen,  
Amazawa Taijirō (Hg.): *Nihon no mei-zuihitsu bekkā* 82. Enka.  
Bedeutende Essays Japans. Zusatzband 82. Enka. Tōkyō: Sakuhinsha, 67-75.

Shinoda Masahiro und Saitō Shinji (Hg.):

2007 *Aku Yū no ita jidai. Sengo kayōkyoku-shi*. Das Zeitalter des Aku Yū.  
Eine Nachkriegsgeschichte des Kayōkyoku. Tōkyō: Kashiwa-shobō.

Shōgakukan/ kokugo-jiten-henshūbu (Hg.)

2006 *Seisenban Nihon kokugo daijiten*. Ausgewählte Einträge a. d. Großwörterbuch  
der japanischen Landessprache. Tōkyō: Shōgakukan, Stichwort „nanpa“.

Stevens, Carolyn S.

2008 *Japanese popular music. Culture, authenticity and power*. London: Routledge.

Takagi Tōru

1994 „Kayōkyoku ni okeru kotoba no henka. Iwayuru ra-nuki-kotoba ni tsuite“  
Die Veränderung der Sprache in der Populärmusik.  
Über sogenannte ra-nuki-kotoba, *Gengo bunka kenkyū* 5, 137-145.

1993 „Kayōkyoku ni okeru kotoba no henka. ‚Te-iru‘ kara ‚teru‘ e“  
Die Veränderung der Sprache in der Populärmusik.  
Von ‚te-iru‘ zu ‚teru‘, *Gengo bunka kenkyū* 4, 93-99.

Takazawa Shūji

- 2008a „Māketingu no tensai Aku Yū o yomitoku 10. Aku Yū no rirekisho 1. ‚Shōwa‘ no ko no ‚sengo‘ no hajimari“ Das Marketing-Genie Aku Yū analysieren. Sein Lebenslauf 1. Der Beginn der Nachkriegszeit für die Kinder der Shōwa-Ära. *Tōyō-keizai onrain*. [http://www.toyokeizai.net/business/management\\_business/detail/AC/0d2f1b3aca0667af6f695e90c00e12eb/](http://www.toyokeizai.net/business/management_business/detail/AC/0d2f1b3aca0667af6f695e90c00e12eb/).
- 2008b „Māketingu no tensai Aku Yū o yomitoku 7. Sakushika Aku Yū no piiku wa ‚1977-nen‘ zengo ka?“ Das Marketing-Genie Aku Yū analysieren. Erreichte der Liedtexter Aku Yū um 1977 seinen Höhepunkt? *Tōyō-keizai onrain*. [http://www.toyokeizai.net/business/management\\_business/detail/AC/e0ab7415c6d8d676e35ce88bdee815b5/](http://www.toyokeizai.net/business/management_business/detail/AC/e0ab7415c6d8d676e35ce88bdee815b5/).
- 2008c „Māketingu no tensai Aku Yū o yomitoku 1. Kotoba no ‚shijōka-kanōsei‘ o oimotometa sakushika“ Das Marketing-Genie Aku Yū analysieren. Der Liedtexter auf der Spur der ‚Vermarktbarkeit‘ von Wörtern. *Tōyō-keizai onrain*. [http://www.toyokeizai.net/business/management\\_business/detail/AC/478ee04ee48e2259027c882596806767/](http://www.toyokeizai.net/business/management_business/detail/AC/478ee04ee48e2259027c882596806767/).

Tokura Shun'ichi und Kobayashi Asei

- 2007 „Tensai Aku Yū 5000-kyoku no butaiura“ Aku Yū, das Genie. Hinter den Kulissen seiner 5.000 Lieder, Shinoda Masahiro und Saitō Shinji (Hg.): *Aku Yū no ita jidai. Sengo kayōkyoku-shi*. Das Zeitalter des Aku Yū. Eine Nachkriegsgeschichte des Kayōkyoku. Tōkyō: Kashiwa-shobō, 20-31.

Tōya Mamoru

- 2007 „Aku Yū ni miru genfūkei toshite no chichi“ Das archetypische Bild des Vaters im Fall von Aku Yū, Shinoda Masahiro und Saitō Shinji (Hg.): *Aku Yū no ita jidai. Sengo kayōkyoku-shi*. Das Zeitalter des Aku Yū. Eine Nachkriegsgeschichte des Kayōkyoku. Tōkyō: Kashiwa-shobō, 63-74.

Tsutsui Yasutaka

- 1997 „Kayōkyoku no kikai na imēji“ Seltsame Bilder in Kayōkyoku, Amazawa Taijirō (Hg.): *Nihon no mei-zuihitsu bekkān 82. Enka*. Bedeutende Essays Japans. Zusatzband 82. Enka. Tōkyō: Sakuhinsha, 99-101.

Wikimedia/ Foundation (Hg.)

- 2008a „Aku Yū“, *Wikipedia*. Japanische Ausgabe. <http://ja.wikipedia.org/w/index.php?title=阿久悠&oldid=22841497>.
- 2008b „Enka-kashu“ Enka-Interpreten, *Wikipedia*. Japanische Ausgabe. <http://ja.wikipedia.org/w/index.php?title=演歌歌手&oldid=19962395>.

Wilson, Jean

- 1993 „Enka. The music people love or hate“, *Japan Quarterly* 40/3, 283-355.

Yano, Christine R[eiko]

- 2005 „Covering disclosures. Practices of intimacy, hierarchy, and authenticity in a Japanese popular music genre“, *Popular Music and Society* 28/2, 193-205.
- 2003 *Tears of longing. Nostalgia and the nation in Japanese popular song*. Cambridge: Harvard University.

Yeemar [= Iima Hiroaki]

- 2008 „NHK Kōhaku uta-gassen. Shutsujō kashu / kyokumoku ichiran“, NHK Kōhaku Song Contest. Tabelle der Teilnehmer und Stücke, *Yeemar's homepage*.  
<http://www.asahi-net.or.jp/~QM4H-IIM/kohaku.htm>.

Yomiuri/-shinbun kaisetsu-bu (Hg.)

- 2005 *Jidai no shōgensha 11. Hittomēkā Aku Yū. Zeitzeugen 11. Hitmacher Aku Yū*. Interviewt von [Namitsu Hiroaki]. Tōkyō: Yomiuri-shinbunsha.

## Bibliographie (japanisch)<sup>91</sup>

阿川佐和子 und 阿久悠

- 2007 „がんの告知を受け、まず最悪のことから考えた“, 篠田正浩 und 齋藤慎爾 (Hg.): *阿久悠のいた時代. 戦後歌謡曲史*. 東京: 柏書房, 179-186.

阿久悠

- 2008a „作品紹介“, *あんでばんだん*. 阿久悠オフィシャルホームページ.  
<http://www.aqqq.co.jp/sakuhin/sakuhin.html>.
- 2008b „音楽作品“, *あんでばんだん*. 阿久悠オフィシャルホームページ.  
[http://www.aqqq.co.jp/sakuhin/sakuhin\\_music.html](http://www.aqqq.co.jp/sakuhin/sakuhin_music.html).
- 2008c „近況報告. CD“, *あんでばんだん*. 阿久悠オフィシャルホームページ.  
[http://www.aqqq.co.jp/kinkyō/kinkyō.html#kinkyō\\_cd](http://www.aqqq.co.jp/kinkyō/kinkyō.html#kinkyō_cd).
- 2007a *生きつばなしの記. 私の履歴書*. 東京: 日本経済新聞出版社.
- 2007b *歌謡曲の時代. 歌もよう人もよう*. 東京: 新潮社.
- 1999a *愛すべき名歌たち. 私的歌謡曲史*. 東京: 岩波書店.
- 1999b *歌謡曲って何だろう*. Hg. von 日本放送協会. 東京: 日本放送出版協会.
- 1997 *書き下ろし歌謡曲*. 東京: 岩波書店.

天沢退二郎

- 1997 „あとがき“, 天沢退二郎 (Hg.): *日本の名随筆. 別館 82. 演歌*. 東京: 作品社, 236-237.

---

91 Die Reihenfolge ist dieselbe wie im Haupt-Literaturverzeichnis.

藤掛和美 u. a.

1994 „現代流行歌歌詞の移り変わり. 1970年代と1992年ヒット曲との比較から“,  
*CUWC Gazette* 5, 49-60.

濱田美和

2005 „日本語学習の観点から見た日本の流行歌の語彙的特徴“,  
*富山大学留学生センター紀要* 4, 13-28.

林辰男

2004 „演歌再興. 氷川きよしの出現“, *札幌大学総合論叢* 18, 23-43.

上村一夫/ オフィス

2006 „上村一夫プロフィール“, 上村一夫 公式 サイト.  
<http://www.kamimurakazuo.com/profile/>.

鴨下信一

2007 „解説“, 阿久悠: *生きつばなしの記. 私の履歴書*.  
東京: 日本経済新聞出版社, 241-248.

菊池清麿

2008 *日本流行歌変遷史. 歌謡曲の誕生から J・ポップの時代へ*. 東京: 論創社.

小泉文夫

1996 *歌謡曲の構造*. 東京: 平凡社.

見田宗介

1978 *近代日本の心情の歴史*. 東京: 講談社.

Moonshine (Hg.)

2008 „月光恵亮プロデュースリスト. アーティストインデックス“,  
*月光恵亮ファンサイト Moonshine project*.  
<http://www.geocities.co.jp/MusicStar/3830/p-artist8594.htm>.

中村亨

1996 „演歌の歌詞における笑い表現の定量的評価“,  
*人文科学とコンピュータ* 1996/3 (= Nr. 31), 25-32.

NHK 放送文化研究所 (Hg.)

2002 *放送の20世紀. ラジオからテレビ、そして多メディアへ*.  
Verfaßt von 小田貞夫. 東京: 日本放送出版協会.

西島央

1996 „学校はどう歌われてきたか?“, 本教育社会学会大会発表要旨集録 48, 139-140.

Office Two One

2008 „会社概要“, *Office Two-One*. <http://www.oto.co.jp/company/>.

オリコン・エンターテインメント

2008 *オリコン年鑑 2008 年版*. 東京: オリコン・エンターテインメント.

清水 本裕

1995 „昭和の歌謡曲のなかの東京“, *人間と社会* 6, 87-103.

新藤謙

1997 „ふるさと喪失者の怨念“, 天沢退二郎 (Hg.): *日本の名随筆 別館 82. 演歌*. 東京: 作品社, 67-75.

篠田正浩 und 齋藤慎爾 (Hg.):

2007 *阿久悠のいた時代. 戦後歌謡曲史*. 東京: 柏書房.

小学館/国語辞典編集部 (Hg.)

2006 *精選版. 日本国語大辞典. 第二巻*. 東京: 小学館, Stichwort „ナンバ“, 2002.

高木徹

1994 „歌謡曲における言葉の変化. いわゆる「ら」抜き言葉について“, *言語文化研究* 5, 137-145.

1993 „歌謡曲における言葉の変化. 「ている」から「てる」へ“, *言語文化研究* 4, 93-99.

高澤秀次

2008a „マーケティングの天才・阿久悠を読み解く 第十回. 阿久悠の履歴書 1. 「昭和」の子の「戦後」のはじまり“, *東洋経済オンライン*.  
[http://www.toyokeizai.net/business/management\\_business/detail/AC/0d2f1b3aca0667af6f695e90c00e12eb/](http://www.toyokeizai.net/business/management_business/detail/AC/0d2f1b3aca0667af6f695e90c00e12eb/).

2008b „マーケティングの天才・阿久悠を読み解く 第七回. 作詞家・阿久悠のピークは「1977年」前後か?“, *東洋経済オンライン*.  
[http://www.toyokeizai.net/business/management\\_business/detail/AC/e0ab7415c6d8d676e35ce88bdee815b5/](http://www.toyokeizai.net/business/management_business/detail/AC/e0ab7415c6d8d676e35ce88bdee815b5/).

2008c „マーケティングの天才・阿久悠を読み解く 第一回. 言葉の「市場化可能性」を追い求めた作詞家“, *東洋経済オンライン*.  
[http://www.toyokeizai.net/business/management\\_business/detail/AC/478ee04ee48e2259027c882596806767/](http://www.toyokeizai.net/business/management_business/detail/AC/478ee04ee48e2259027c882596806767/).

都倉俊一 und 小林亜星

2007 „天才・阿久悠 5000 曲の舞台裏“, 篠田正浩 und 齋藤慎爾 (Hg.):  
阿久悠のいた時代. 戦後歌謡曲史. 東京: 柏書房, 20-31.

東谷護

2007 „阿久悠にみる原風景としての父“, 篠田正浩 und 齋藤慎爾 (Hg.):  
阿久悠のいた時代. 戦後歌謡曲史. 東京: 柏書房, 63-74.

筒井康隆

1997 „歌謡曲の奇怪なイメージ“, 天沢退二郎 (Hg.): 日本の名随筆. 別館 82. 演歌.  
東京: 作品社, 99-101.

Wikimedia/ Foundation (Hg.)

2008a „阿久悠“, ウィキペディア. 日本語版.  
<http://ja.wikipedia.org/w/index.php?title=阿久悠&oldid=22841497>.

2008b „演歌歌手“, ウィキペディア. 日本語版.  
<http://ja.wikipedia.org/w/index.php?title=演歌歌手&oldid=19962395>.

Yeemar [= 飯間浩明]

2008 „NHK 紅白歌合戦 出場歌手・曲目一覧“, NHK 紅白歌合戦.  
<http://www.asahi-net.or.jp/~QM4H-IIM/kohaku.htm>.

読売新聞解説部 (Hg.)

2005 時代の証言者 11. ヒットメーカー阿久悠. Interviewt von 波津博明.  
東京: 読売新聞新聞社.

## Discographie

Aku Yū

- 2008 *Zoku Ningen-manyōuta. Aku Yū sakushi-shū.* Gesammelte Musikwerke von Aku Yū. Victor. VICL-63041.
- 2005 *Ningen-manyōuta. Aku Yū sakushi-shū.* Gesammelte Musikwerke von Aku Yū. Victor. VICL-61631.
- 1997 *Utsuri-yuku toki. Kuchibiru ni uta. Aku Yū dai-zenshū.* Die Zeit vergeht. Mit einem Lied auf den Lippen. Das Beste von Aku Yū. Victor. VICG-58271.<sup>92</sup>

Asami Chiyuki

- 2007 *Asami no uta III. Seishun no tamari-ba.* Asamis Lieder III. Treffpunkt uns'rer Jugend. Teichiku. TECE-25685.

Mori Shin'ichi

- 2007 *Aku Yū sakuhin-shū.* Gesammelte Werke von Aku Yū. Victor. VICL-62681.

## Discographie (japanisch)

阿久悠

- 2008 *続・人間万葉歌. 阿久悠作詞集.* ビクター. VICL-63041.
- 2005 *人間万葉歌. 阿久悠作詞集.* ビクター. VICL-61631.
- 1997 *移り行く時代. 唇に詩. 阿久悠大全集.* ビクター. VICG-58271.

あさみちゆき

- 2007 *あさみのうたIII. 青春のたまり場.* テイチク. TECE-25685.

森進一

- 2007 *阿久悠作品集.* ビクター. VICL-62681.

---

<sup>92</sup> Die Sammlung ist vergriffen, herangezogen wurde die chronologisch sortierte Liste der 261 enthaltenen Lieder auf Akus Homepage (Aku 2008b).

## Abstract

Aku Yū (1937-2007) ist bis heute der meistverkaufte Texter japanischer populärer Lieder. Diese Arbeit folgt seinem Leben zunächst mit Hilfe verschiedener – vornehmlich autobiographischer – japanischsprachiger Quellen, die zu einer Art biographischer Skizze verdichtet werden, von seiner Kindheit bis zum Beginn seiner Texter-Karriere um 1970. Ab diesem Zeitpunkt verschiebt sich der Fokus etwas von seiner Person auf seine Lieder bzw. seine Enka, wobei stets versucht wird, einen Zusammenhang zwischen Leben und Werk herzustellen.

Enka bezeichnet ein Genre der japanischen Populärmusik, das seine Wurzeln Ende des 19. Jahrhunderts hat und heute wohl am ehesten mit dem deutschen Schlager vergleichbar ist. Wie die meisten Genres ist Enka nicht klar umrissen – insbesondere die Abgrenzung zu Kayōkyoku bereitet große Schwierigkeiten –, sodaß im Vorfeld auf verschiedene Möglichkeiten, Enka zu definieren, eingegangen wird. Im Rahmen dieser Arbeit wird ein Lied schließlich pragmatisch über das „Primär-Genre“ seines Interpreten, der u. a. beim einschlägigen Liedwettbewerb *Kōhaku uta-gassen* aufgetreten sein muss, als Enka klassifiziert.

Es heißt, dass Populärkultur stets dem Zeitgeist entsprechen müsse, doch gerade Enka wird mithin nachgesagt, zeitlos alt und seit vielen Jahrzehnten mehr oder weniger unverändert geblieben zu sein. Just dieses Paradoxon wird in dieser Arbeit näher untersucht, und zwar über eine quantitative Analyse von 88 Enka-Titeln bzw. 43 Enka-Texten des Aku Yū aus der Zeit von 1970-2006. Ausgehend von den der vorhandenen Literatur zufolge erwartbaren Änderungen werden im ersten Fall die verwendete(n) Schrift(en) und die Herkunft des Vokabulars betrachtet, im zweiten die Länge der Lieder, die verwendeten Wortarten, die Redundanz des Wortschatzes, die Struktur, das Versmaß sowie Genre- und Perioden-typische Schlüsselwörter.

In den meisten Bereichen lassen sich jedoch keine Änderungen ausmachen. Die untersuchten Lieder sind wider Erwarten im Wesentlichen Enka-typisch und werden mit der Zeit, wenn überhaupt, eher konventioneller. Akus Versuche, sich diesen Konventionen zu widersetzen, sind zu subtil, als dass sie in den erstellten Statistiken aufscheint.

### **Zum Autor**

Christian Pernegger wurde am 17. November 1979 in Innsbruck geboren. Er maturierte 1998 am BG Wels mit Schwerpunkt Informatik und betreibt seitdem mit Unterbrechungen auch ein Studium der Informatik an der TU Wien. Seit 2001 studiert er weiters Japanologie am Institut für Ostasienwissenschaften der Universität Wien und beschäftigt sich, seit dem Abschluss des Bakkalaureats 2007, im Rahmen eines Magisterstudiums vornehmlich mit japanischer Musik und Sprache. Er ist er per E-Mail unter [pernegger@gmail.com](mailto:pernegger@gmail.com) zu erreichen.