

Misora Hibari, die „Lerche am wunderschönen Himmel“ in
Tokyo Kid

東京キッド

(Regie: SAITŌ Torajirō, 1950)
Drehbuch zum Nachkriegsfilm
mit dem jungen Musik- und Filmstar
eingeleitet, übersetzt und annotiert
von Maximilian Tischler

Magisterarbeit
zur Erlangung des
akademischen Grades
Magister Artium (M.A.)
im Fach Japanologie

Humboldt-Universität
zu Berlin
Philosophische Fakultät III
Institut für Asien- und
Afrikanistikwissenschaften
Zentrum für Sprache und
Kultur Japan

Berlin, den 22. Dezember 2018
Wissenschaftliche Betreuer: Prof. Dr. Klaus Kracht
& Dr. Harald Salomon



松竹映画

主題歌 三橋美智子「ロケット」

Misora Hibari, die „Lerche am wunderschönen Himmel“ in Tokyo Kid

(Regie: SAITÔ Torajirô, 1950)

Drehbuch zum Nachkriegsfilm mit dem jungen Musik- und Filmstar
eingeleitet, übersetzt und annotiert von Maximilian Tischler

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitungsteil	1
1.1 Einführung.....	1
1.2 Filmhistorische Einordnung und historischer Hintergrund.....	5
1.2.1 Besatzung und Zensur.....	5
1.2.2 Lage des Films, Shôchiku und Einordnung von <i>Tokyo Kid</i>	6
1.3 Produktionshintergrund.....	9
1.4 Rezeption und Forschungsstand.....	10
1.5 Misora Hibari.....	12
1.5.1 Leben und Werdegang des Stars.....	12
1.5.2 Misora Hibaris Rolle in der Nachkriegszeit und das <i>modan gâru</i>	14
1.6 Themen des Films.....	16
1.6.1 Das japanisch-amerikanische Verhältnis in <i>Tokyo Kid</i>	16
1.6.2 Kriegswaisen und die Neuorganisation der japanischen Familie im Film.....	29
1.6.3 Abriss zu Hibaris Musik und dem Titel „Tokyo Kid“.....	31
2 Übersetzungsteil	34
2.1 Das Drehbuch	34
2.2 Formale Aspekte und Übersetzungsschwierigkeiten.....	34
2.3 Kameraeinstellungen und Schnitttechniken.....	36
2.4 Hauptdarsteller.....	37
2.5 Drehbuchübersetzung.....	38
3 Materialien	i
3.1 Ausgewählte Kurzbiographien.....	i
3.1.1 SAITÔ Torajirô 齊藤寅次郎.....	i
3.1.2 MANJÔME Tadashi 万城目正.....	i
3.1.3 FUSHIMI Akira 伏見晃.....	ii
3.1.4 ENOMOTO Ken'ichi 榎本健一.....	ii

3.1.5 HANABISHI Achako 花菱アチャコ	iii
3.1.6 KAWADA Haruhisa 川田晴久.....	iii
3.1.7 SAKAI Shunji 堺駿二.....	iv
3.2 Die Lieder im Film	iv
3.2.1 „Kappa Boogie Woogie“ 河童ブギウギ (<i>Kappa bugiugi</i>).....	iv
3.2.2 Das „Tonko Lied“ トンコ節 (<i>Tonko bushi</i>).....	v
3.2.3 „Ein Dandy“ ダンディ気質 (<i>Dandi kishitsu</i>).....	v
3.2.4 Ein „Trauriges Pfeifen“ 悲しき口笛 (<i>Kanashiki kuchibue</i>).....	vi
3.2.5 „Wenn die Lerche singt“ ひばりが唄えば (<i>Hibari ga utaeba</i>).....	vi
3.2.6 Das „Lied des Waisenkindes“ みなし子の歌 (<i>Minashigo no uta</i>).....	vii
3.2.7 „Bäderstadt Elegie“ 湯の町エレジー (<i>Yu no machi no ereji</i>).....	vii
3.2.8 „Tokyo Kid“ 東京キッド (<i>Tôkyô kiddo</i>).....	vii
3.2.9 Der „Seeweg durch die vergängliche Welt“ 浮世船路 (<i>Ukiyo funaji</i>).....	viii
3.3 Literaturverzeichnis.....	ix
3.4 Originaldrehbuch.....	xvi

1 Einleitungsteil

1.1 Einführung

Die ersten Jahre der Nachkriegszeit¹, nachdem Tennô Hirohito am 15. August 1945 die Kapitulation Japans über das Radio verkündete und den Anspruch auf Göttlichkeit aufgab, waren für viele Japaner mit großem Leid, Enttäuschung und schweren Entbehrungen verbunden. Japan unterlag der Besatzung durch die amerikanischen Streitkräfte unter dem Oberkommando von General Douglas MacArthur. Ausgerechnet der wohl am meisten gefürchtete Kriegsgegner kontrollierte nun das politische, wirtschaftliche, gesellschaftliche und kulturelle Geschehen und prägte dieses nachhaltig. Unter dessen Einfluss und Vorbild entwickelte sich die japanische Kultur- und Medienlandschaft immer rasanter. Mit der zunehmenden Urbanisierung sowie dem rapiden wirtschaftlichen Zuwachs entstand ein Konsum der „Massen“ und es bildete sich eine Massenkultur².

Dies ist die Zeit in der die junge Sängerin und Schauspielerin KATÔ Kazue 加藤和枝 (1937-1989), die unter ihrem Künstlernamen Misora Hibari 美空ひばり, die „Lerche am wunderschönen Himmel“, ihre ersten großen Erfolge feierte und die Massen begeisterte. Ihr Charisma brachte zu einer Zeit der sozialen und ökonomischen Unsicherheit die in einzelne Individuen gespaltene Gesellschaft zu einem einheitlichen Massenpublikum zusammen, wobei sie dieses Publikum an die Kraft des japanischen Geistes und des Durchhaltens in Notzeiten erinnerte. Diese enge Verbindung zu den Massen erhob sie zum wohl größten weiblichen Star der Nachkriegszeit und mit ihrem Tod, im gleichen Jahr wie Tennô Hirohito, zum Symbol der Shôwa-Zeit (1926-1989). Ihre Stimme war dabei das Instrument, welches ihr diesen Erfolg ermöglichte.³

Mit bereits 9 Jahren hatte die talentierte Misora Hibari ihr Debüt als Sängerin, und betrat erstmals die Filmbühne in SAITÔ Torajirô 齊藤寅次郎 „Die verrückte Zeit des Nodo jiman“ のど自慢狂時代 (*Nodo jiman kyôjidaï*) an der Seite von HANABISHI Achako 花菱アチャコ im März 1949. Mit diesen beiden drehte die frisch gebackene Schauspielerin die meisten Filme ihrer

¹ Der japanische Terminus der „Nachkriegszeit“ ist nicht so ohne weiteres mit der deutschen Nachkriegszeit gleichzusetzen. „Japan nach dem Krieg“戦後日本 (*senjo nihon*) ist das jeweils gegenwärtige Japan seit dem Kriegsende 1945 und ist damit kein Äquivalent des „Nachkriegsdeutschlands“, sondern des jeweils gegenwärtigen Deutschlands seit dem Kriegsende. Carol GLUCK erläutert 5 Stränge, die der *senjo* inhärent sind: 1) die „mythohistorische *senjo*“, die Nachkriegszeit als Neuanfang, ähnlich der deutschen „Stunde Null“ 2) *senjo* als Gegenentwurf zur Vergangenheit 3) *senjo* als Zeit des kalten Krieges mit Japan als Teil des amerikanischen Imperiums 4) die „progressive“ *senjo*, die den Neubeginn und die radikale Veränderung im Namen der demokratischen Revolution will, konzipiert von der japanischen Linken 5) *senjo* des Mittelstandes oder Nachkriegszeit des Privatlebens, in der soziale Homogenität und Gleichheit herrschen, Demokratie als gleichberechtigter Zugang zu materiellen und sozialen Gütern. GLUCK 1996: 60-73.

² „Massenkultur“ und „populäre Kultur“ sind nicht leicht zu fassende Begriffe. Der „Massenkultur“ hängt eine implizite Debatte an, die zutiefst geprägt ist von den widerstreitenden Einschätzungen und Definitionen des Massenbegriffs selbst, der vor allem im deutschen Sprachgebrauch noch immer etwas verächtliches anhaftet. So werden die kommerziellen Erzeugnisse der Kulturindustrie für die Massen auch als niedrige Billigware, die nicht mit dem Niveau der sogenannten „Hochkultur“ Schritt halten kann, belächelt und kritisiert. (Zur kulturtheoretischen Debatte siehe KOCH: S.315-325.) Im japanischen können die Begriffe mit *taishû bunka* 大衆文化 und *minshû bunka* 民衆文化 wiedergegeben werden, was aber ebenfalls nur annähernd befriedigt, u.a. aus dem Grunde, dass der Begriff *taishû* buddhistische Wurzeln hat und keine Unterscheidung zwischen „Elite“ und „Masse“ kennt. KATÔ 1989: S.XVIII.

³ TANSMAN 1996: 103-109, 120.

Anfangszeit, worunter auch das in dieser Arbeit vorgestellte Werk fällt. Ihre frühen Filme hatten vieles gemeinsam. Zum einen waren Mitwirkende vom Drehstab sowie Besetzung oft identisch, zum anderen glichen sich die Filminhalte. So spielte Hibari häufig ein armes Mädchen, das keine Eltern mehr hat, oder wenn doch, waren diese krank oder verschwanden.⁴ Dazu sind die Charaktere der Elterngeneration, vor allem die der Männer und Väter, häufig dargestellt von HANABISHI Achako, äußerst mangelhaft.⁵ Das Mädchen versucht sich mit Arbeit durch ihre Not zu kämpfen. Glücklicherweise ist sie gesanglich hochbegabt. Sie schließt sich mit einem Gitarre spielenden Mann aus ihrer Umgebung, meist gespielt von KAWADA Haruhisa 川田晴久, zusammen und singt wo sie nur kann. Ihre Lieder kommen unglaublich gut an und es gibt ein Happy End.⁶

Ihre erste Hauptrolle hatte Hibari in der Shôchiku-Produktion „Trauriges Pfeifen“ 悲しき口笛 (*Kanashiki kuchibue*) von 1949. Dieser Film und das im Jahr 1950 folgende tragikomische Musikdrama *Tokyo Kid* 東京キッド (*Tôkyô kiddo*) machten sie endgültig berühmt.⁷ Die gleichnamigen Titelsongs wurden Riesenhits und gehören heute zu den Hibari-Klassikern.

Insbesondere in *Tokyo Kid* vermittelte sie dem Publikum, dass man trotz widriger Umstände und Notzeiten, Träume und Glück haben kann. Filmen, wie „Vierundzwanzig Augen“ 二十四の瞳 (*Nijûshi no hitomi*) von KINOSHITA Keisuke 木下恵介, 1954, welche eher die Opferrolle Japans betonten und damit der Kriegsgeneration eine Exkulpationsmöglichkeit von der durch das Ausland aufgedrückten Schuld anboten, setzte Misora Hibari die Verkörperung des Leids und die Personifizierung von Zukunftshoffnungen nach der Kriegsniederlage entgegen.⁸ In dunklen Zeiten der Verwirrung ist Misora Hibari das *Tokyo Kid*, das mit seinem Traum Licht, Orientierung und Freude bringt und damit nicht zu hoch schätzende Hilfe bei der Alltagsbewältigung und Verarbeitung der Kriegsfolgen leistet. So singt sie in der ersten Strophe von „Tokyo Kid“ schwungvoll:

Das Singen macht mir Spaß, ich bin das Tokyo Kid.
Voller Begeisterung, fesch und lebensfroh,
in der rechten Tasche 'nen Traum,
in der linken 'nen Kaugummi.
Will ich den Himmel sehen, steige ich aufs Dach,
will ich mich verkriechen, hab ich meine Röhre.

Die hier zum Ausdruck kommende Vitalität, Gesundheit und Begeisterung werden zusätzlich durch das Outfit eines kleinen Jungen: Sportmütze und Trägerhose symbolisiert, in denen das *Tokyo Kid*, wie ein etwas naseweiser Junge, ein richtiges „Kid“⁹, auftritt.

Das *Tokyo Kid* ist die moderne Version des *Edokko* 江戸っ子, das man mit „Kind Edos“ oder „Edo Kid“ übersetzen könnte. *Edokko* bezeichnet den prototypischen Bürger und Bewohner von Edo, dem historischen Tokyo, der sich unbekümmert, verschwenderisch und mondän gibt,

⁴ KAWAMOTO 1993: 339.

⁵ STANDISH 2006: 199.

⁶ KAWAMOTO 1993: Ebd.

⁷ SATÔ 1995: Die Entwicklung des Nachkriegsfilms: 8.

⁸ STANDISH 2006: 197.

⁹ KAWAMOTO 1993: 340.

ein Connaissanceur mit Stil und Geschmack.¹⁰ Ein richtiges *Edokko* tut was es für richtig hält, unabhängig von der Meinung anderer, ist schlagfertig, humorvoll und wird mit jeder Sache schnell fertig.

Diese Eigenschaften treffen zum Großteil auch auf das von Misora Hibari verkörperte Tokyo Kid zu. Diese Rolle, des beherzten Kindes, das mit seiner unschuldigen Jugend und Energie, wie ein *Edokko* unbekümmert, humorvoll und selbstbewusst Hoffnung bringt, ist eine Rolle, die Misora Hibari auch im richtigen Leben im Nachkriegsjapan spielte. Das Tokyo Kid berührt allgemeine, menschliche Grundgefühle, Bedürfnisse und spricht daher nicht nur eine japanische, sondern auch eine internationale, interkulturelle Sprache, in welcher es mitteilt, dass es immer weiter gehen kann, die größten Krisen überwindbar sind und immer Hoffnung besteht. Es wurde aus diesem Grund auch als „universelle Existenz“ betrachtet, die im Ausland ähnliche Emotionen ansprach.¹¹

In *Tokyo Kid* fließen die Filmrollen aus Hibaris Frühphase, bei denen immer irgendwo die tatsächliche Existenz von ihr auszumachen ist¹², repräsentativ in einer prägnanten Rolle zusammen. Der Regisseur SATÔ fixierte in diesen Filmen die Geschichte von Hibari auf die Leinwand¹³ und schuf geschichtliche Zeugnisse, die daneben auch die gesellschaftspolitischen Umstände einbezogen. Die Rolle von *Tokyo Kid* als bedeutendes historisches Dokument betont in diesem Zusammenhang der Filmkritiker SATÔ Tadao 佐藤忠男, der bemerkt *Tokyo Kid* sei ein ordentlicher Ulk, der mit den Sitten und Gefühlen der Nachkriegszeit vollgepackt ist und dadurch ein kostbares Werk sei.¹⁴

Der Film, welcher das alltägliche Leben der einfachen Leute auf die Bühne bringt, weist das gleiche Handlungsmuster wie oben beschrieben auf. Die zwölf bis dreizehn-jährige Mariko (Misora Hibari) verliert ihre kranke Mutter und muss sich nun allein im Nachkriegs-Tokyo von 1950 zurechtfinden. Ihr Vater (Achako) siedelte bereits vor Jahren nach Amerika über, ließ Frau und Kind sitzen. Mariko wird von der alleinstehenden Tomiko aufgenommen, die umworben wird vom Straßenmusiker Sanpei (KAWADA) und vom Maler Shinroku. Während letzterer die Neuigkeit überfordert, erklärt sich Sanpei bereit als Vater von Mariko aufzutreten, um dadurch Tomiko heiraten zu können. Insgeheim möchte er mit ihr nichts zu tun haben und versucht so einiges sie loszuwerden. Schließlich stirbt auch die mütterliche Freundin Tomiko. Ihr Vater ist nach einer steilen Karriere als Geschäftsmann aus Amerika zurückgekehrt und versucht nun alles, um Mariko zu finden. Er schaltet mehrere Zeitungsannoncen und setzt eine Belohnung auf sie aus. Sie hasst ihn aber und will nichts mit ihm zu tun haben, geschweige denn nach Amerika gehen. Mariko verkleidet sich als Junge, um nicht erkannt zu werden. Sanpei und sie freunden sich immer mehr an, sie machen Musik und treten in verschiedenen Bars und Clubs auf. Ihr

¹⁰ SMITH 1996: 79.

¹¹ So unterstreicht HIRAOKA Masaaki besonders die Rezeption in Ho-Chi-Minh-Stadt. HIRAOKA 1993: 104.

¹² SUZUKI 2005 Teil 2: 60.

¹³ SUZUKI 2005 Teil 2: Ebd.

¹⁴ SATÔ 1995: Geschichte des japanischen Films: 357.

gemeinsamer Erfolg schweißt sie zusammen. Allerdings wird Sanpei von seinem Hausverwalter Kamezô und Tanimoto doch überredet, Mariko dem Vater zu überantworten. Am Ende steht eine glückliche Wiedervereinigung von Vater und Tochter. Beide gehen schließlich nach Amerika.

In Anbetracht der Tatsache, dass die Protagonistin nach Amerika auswandert, wird deutlich, dass in *Tokyo Kid*, der laut Naigai Times vom 01.09.1950 der erste japanische Nachkriegsfilm, der tatsächlich, zumindest in Teilen, im Ausland (Hawaii) produziert worden ist, Amerika eine Schlüsselrolle spielt. An dieser Stelle ist eine Parallele zu Hibaris Leben zu erkennen. Kurz vor den Dreharbeiten in Japan waren KAWADA und Hibari tatsächlich auf Amerikareise, worunter auch Hawaii eine Station war.

Angst, Hass und Vorurteile auf der einen Seite, Sehnsüchte, Träume, Hoffnungen und Vorbilder auf der anderen Seite - galt vielen Japanern seit der Meiji-Zeit (168-1912), aber insbesondere in der Vorkriegszeit, Amerika bereits als Land der Freiheit und Unabhängigkeit und der kürzeste Weg zum Erfolg das Übersiedeln nach Amerika¹⁵, so dominierte vor allem in der Kriegszeit die nationalistische Auffassung auch bei führenden Autoren, Kritikern und Philosophen, die japanischen Traditionen, die einzigartige Kultur und das Geistesleben seien von der Invasion westlicher Zivilisationen gefährdet. Insbesondere Amerikanismus, Amerikanisierung, amerikanische Kultur, welche als Synonyme verwendet wurden, galten als der verachtenswerte Antipode des japanischen *kokutai*.¹⁶

Unter Verwendung des Films als zeitgeschichtliche Quelle steht im Vordergrund meiner Arbeit also vor allem die Frage danach, wie *Tokyo Kid* das Japanisch-Amerikanische Verhältnis, das seit der Landung von Commodore Perry im Jahre 1853, historisch äußerst ambivalent und durch Diskontinuitäten geprägt war, im Jahre 1950 einzuordnen versucht und, die in diesem Zusammenhang wichtige Frage, welchen Beitrag der japanische Film dabei zur nationalen Identitätsfindung anbietet. Ist nun in der Besatzungszeit durch die USA der Traum des *Edokkos* zum „American Dream“ des Tokyo Kids transformiert worden? Der Beantwortung dieser Frage räume ich eine Schlüsselstellung ein, wobei ich insgesamt wie folgt vorgehe:

Nach einem erläuternden Einleitungsteil zu Hintergründen der Filmhistorie, Produktion, Rezeption sowie dem Forschungsstand gehe ich auf Misora Hibari und ihre Bedeutung im Nachkriegsjapan und dessen Populärkultur ein, bis ich schließlich neben dem eben beschriebenen Thema, auf die Problematik der Kriegswaisen zu sprechen komme und die Musik Misora Hibaris, unter besonderer Berücksichtigung des Titels „Tokyo Kid“, behandle. Darüber hinaus bietet das Werk eine Fülle an Themen, für die allerdings im Rahmen dieser Magisterarbeit die Kapazität fehlt. Zeitlich konzentriere ich mich auf die Betrachtung der Nachkriegszeit bis zum

¹⁵ SAWADA 1996: 116ff.

¹⁶ TOSAKA 2003: 3ff. *Kokutai* 国体 ist ein Schlüsselbegriff des japanischen Nationalismus, der sich schwer übersetzen lässt. Der „Landeskörper“ war Teil der offiziellen Staatsideologie und repräsentierte das monarchisch geprägte, japanische Nationalwesen, dem Staat als einer Familie mit dem Tennô an der Spitze. Gegenüber seinen Nachbarländern verstand sich Japan später ebenfalls als Familienoberhaupt. Näheres zum Begriff siehe: ANTONI, Klaus: *Der himmlische Herrscher und sein Staat: Essays zur Stellung des Tennô im modernen Japan*. München: Iudicium 1991. S.31ff.

Ende der 1950er Jahre, von wo an die erwachsen gewordene Misora Hibari vor allem in Historiendramen, *jidaigeki* 時代劇, aufzutreten begann und als „Königin der *enka*“ einen konservativeren Anstrich bekam. Der Krieg rückte weiter in den Hintergrund und Japan stabilisierte sich nicht nur wirtschaftlich.

Ziel der Arbeit ist es weiter den Film zu erschließen und einem möglichst breiten Publikum zugänglich zu machen. Dem wird mit einer annotierten Übersetzung des Drehbuchs im Hauptteil, mithin der Übersetzung des sprachlichen und kulturellen Codes, Rechnung getragen werden. Vorangestellt sind diesem Teil Erläuterungen zu formalen Aspekten und Schwierigkeiten der Drehbuchübersetzung. Vor dem Hintergrund, dass eine japanologische Untersuchung des Films unternommen wird, muss allerdings die filmwissenschaftliche Perspektive zurückstecken. Im dritten und letzten Teil werden Materialien vorgestellt, die vor allem aus den Texten der im Film vorkommenden Lieder und Informationen zum Drehstab und der Besetzung bestehen.

1.2 Filmhistorische Einordnung und historischer Hintergrund

1.2.1 Besatzung und Zensur

Mit dem Ende eines 15-jährigen Krieges, der mit der japanischen Militärintvasion in das nordostchinesische Festland 1931 begonnen hatte, verlor Japan seine Kolonien Korea, Taiwan, die Südinselfn und musste Okinawa an die amerikanische Militärregierung abtreten.¹⁷ Damit begann im September 1945 die Kontrolle Japans durch das GHQ (General Headquarters) der Schaltzentrale der Besatzungsmacht USA. Obwohl offiziell auch die UDSSR, China und Australien, im Auftrag Großbritanniens, zu den Besatzern gehörten, übernahm die amerikanische Regierung die Ausführung¹⁸ und befreite Japan von allen herrschenden militärischen Kontrollen¹⁹, um Japan zum „Switzerland of Asia“²⁰ umzuformen. So trat am 03. Mai 1947 unter amerikanischen Einfluss eine noch heute stark umstrittene pazifistische Verfassung in Kraft, nach der es Japan verboten ist, eine Armee zu unterhalten und Krieg zu führen. Gleichzeitig wurden demokratische Rechte nach amerikanischem Vorbild verankert. Allerdings änderte sich diese Politik eines neutralen Japans mit Beginn des Kalten Krieges, als die USA einen Verbündeten im Koreakrieg von Juni 1950 bis Juli 1953 brauchten.

Das GHQ führte mit den untergeordneten Organen der CIE (Civil Information and Education Section) und der CCD (Civil Censorship Detachment) eine Zensur durch. Die japanischen Filmproduzenten mussten ihre Drehbücher und Pläne ins Englische übersetzen und bei der, mit überwiegend amerikanischen Zivilisten besetzten, CIE eine Genehmigung einholen. War der Film fertiggestellt, musste beim CCD, welches aus militärischen Einheiten

¹⁷ YOMOTA 2007: 99.

¹⁸ HIRANO 1992: 3.

¹⁹ YAMANE 1985: 23.

²⁰ HIRANO 1992: Ebd.

hervorgegangen war, und dem CIE das letzte Einverständnis eingeholt werden.²¹ Diese Doppelzensur wurde bis Ende Juni 1949 durchgeführt, bis die Eirin²² unter der Schirmherrschaft der Japan Film Association (heute: Japan Association of Film Producers) die Zensur im Bereich der Vorproduktion übernahm. Zuständig für die Postproduktion blieb die CIE bis zum Ende der Besatzungszeit,²³ welche mit Inkrafttreten des Friedensvertrags von San Francisco am 28. April 1952 offiziell endete.

Streng verboten war vor allem die Verbreitung feudalistisch-militaristischer Ideologien, gefördert wurden aufklärerische Themen wie Liberalismus und Demokratie.²⁴ Der Leiter des CIE, David Conde, erstellte im November 1945 eine Produktionsverbotsliste für japanische Filme, die auch Filme der Kriegs- und Vorkriegszeit umschloss.²⁵ Eine weitere besatzungspolitische Maßnahme war die Suspendierung von Filmleuten, die während der Kriegszeit Führungspositionen innehatten.²⁶ Als der Koreakrieg begann, nahm die zum anti-kommunistischen Bollwerk gewandelte Besatzungsmacht die Säuberung der japanischen Filmwelt von den „Roten“ in Angriff (*Reddo pâji*, レッドパージ, „rote Säuberung“). Dennoch erwies sich die Zensur im Vergleich zum einheimischen Regiment während des Krieges als äußerst großzügig,²⁷ eine Tatsache, die das Aufblühen der japanischen Filmindustrie nach dem Krieg zumindest mitbegünstigte.

1.2.2 Lage des Films, Shôchiku und Einordnung von Tokyo Kid

Nachdem im Krieg über 530 Kinos zerstört wurden, begann trotz chronischen Mangels an allem, Filmmaterial, Räumen und Personal, ein Aufschwung.²⁸ Als das Kriegsende angekündigt wurde, blieben alle Kinos zunächst eine Woche lang geschlossen und erst zögerlich zeigten dann 260

²¹ YOMOTA 2007: 100.

²² Die Eirin 映倫 ist die nicht-staatliche Organisation zur Einteilung und Bewertung von Filmen, welche in Japan ähnliche Aufgaben, wie die deutsche Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft, FSK erfüllt. Während der Besatzungszeit wurde seitens des GHQ die Schaffung einer sich selbst regulierenden Organisation der japanischen Filmindustrie unter dem Vorbild der Motion Picture Association of America gefordert. Zunächst 1949 unter dem Namen „Kommission zur Regelung der Film Ethik“ 映画倫理 規程管理委員会 (Eiga Rinri Kitei Kanri Iinkai) gegründet, geriet die Eirin im Laufe der 1950er Jahre in Kritik bei Behörden und Presse, da u.a. Finanziers derselben hohe Verwaltungsposten bekleideten und als Filmprüfer fungierten. Dies führte zu einer umfassenden Neuorganisation im Jahr 1956. Seit 1962 ist es den Mitgliedern der Vereinigung der japanischen Kino-Betreiber qua Gesetz nicht mehr erlaubt einen Film ohne Eirin-Zertifikat zu zeigen und eine Alterseinschränkung dieser zu missachten. Die Eirin, heißt seit 01.05.2009 offiziell Eiga Rinri Iinkai 映画倫理委員会 und verfügt seitdem über neue Richtlinien und Categoriesymbole. Interessanterweise nennt sich die Organisation wörtlich „Film-Ethik-Kommission“, was auf einen hohen Anspruch und eine Überzeugung der eigenen Signifikanz deuten mag. Jedenfalls meinen in diesem Sinne TAKAHASHI Yoko und Thomas MORMANN eine besondere Rigidität der japanischen Filmzensur auszumachen, die sich vor allem in Bezug auf die sogenannten „Kopfkissenbilder“ der pornografischen und erotischen Filme abzeichnet und nennen neben juristischen Gegebenheiten den Einfluss des frühen amerikanischen Westens als Ursache, der eine Tabuisierung sexueller Themen in der Öffentlichkeit zur Folge hatte. Das führte ihrer Auffassung nach zu einer Abwertung der traditionellen japanischen Gebräuche und Verhaltensweisen, die oft mit den moralischen Dogmen des (amerikanischen) Westens unvereinbar waren. TAKAHASHI Yoko/ Thomas Mormann: „Kopfkissenbilder - Filmzensur in Japan“. In: *Die Tageszeitung* vom 01.12.1992. Mehr zur Eirin siehe: Alex Martin: "EIRIN - All movies subject to rating, even cuts - Independent body screens, and censors, flicks". In: *The Japan Times ONLINE* vom 02.03.2010.

²³ HIRANO 1992: 6.

²⁴ YAMANE 1985: Ebd.

²⁵ YOMOTA 2007: 111.

²⁶ YOMOTA 2007: 112.

²⁷ YAMANE 1985: Ebd.

²⁸ McDONALD 1989: 111.

Häuser zwei Vorstellungen pro Tag.²⁹ Gab es 1945 noch 845 Kinos wuchs die Zahl im Jahr 1950 auf 2641. Auch die Besucherzahl erhöhte sich in diesem Zeitraum um über das Zehnfache.³⁰

Was in den ersten fünf Nachkriegsjahren gezeigt und produziert wurde, lässt zwei Hauptgruppen im japanischen Film erkennen: die Tendenzfilme, welche zur Verbreitung demokratischer Werte unter amerikanischen Druck entstanden und die Escapefilme, die das Publikum durch heitere Unterhaltung von drängenden Gegenwartsproblemen abzulenken suchten.³¹ Dies waren vor allem Schlagermusikfilme bzw. musikalische Komödien, die selten einen hohen Stellenwert genossen und oft als Anhang zum eigentlichen Werk oder B-Klasse Film betrachtet wurden.³² Ein solcher Film war zunächst die Verfilmung eines von einem der Protagonisten gesungenen Schlagerhits oder ein Film, der gemeinsam mit dem Titelsong zum Kassenschlager wurde. Wie Lied und Film verbunden wurden, gab es unterschiedliche Herangehensweisen. Es gab z.B. auch Fälle, bei denen der Hitsong nicht der Titelsong war.³³

Unterhaltungsfilm und Komödien 喜劇 (*kigeki*), deren westlich und traditionell geprägte Spannweite von Slapstick, Burlesque, Parodie, Ironie und Schwarzen Humor über *rakugo*, *kyôgen* und *jôruri* bis zur Nansensu Comedy und *ninjô kigeki* reicht,³⁴ haben eine lange Geschichte. Sie waren bereits in den späten 1920er und 1930er Jahren Hauptprodukt des Produktionshauses Shôchiku 松竹³⁵, das auch für die Herstellung von *Tokyo Kid* zuständig war. Shôchiku zeichnete sich durch einen modernen, amerikanischen Unternehmensstil aus, der vor allem auf den langjährigen Produktionsleiter KIDO Shirô 城戸四郎 zurückging.³⁶ Die Firmenphilosophie versuchte den beängstigenden, finanziellen Erfolg amerikanischer Vorbilder in Japan zu wiederholen und orientierte sich daher stark am Geschmack der Massen, dem „zahlreichen Volk“ 庶民 (*shomin*), was nicht zuletzt auch aus dem Grund geschah, um mit ihnen Schritt halten zu können.³⁷ Amerikanische Komödien wurden als Ausdruck einer neuen Zivilisation und Massenkultur empfunden, die mit ihrer Unverfrorenheit ein Stimulus für die Modernisierung in Japan sein konnten, sodass auch viele Filmkritiker eine Anlehnung an Filme à la Charlie Chaplin empfahlen.³⁸ „Stücke über das zahlreiche Volk“ 庶民劇 (*shomin geki*), welche Familienmelodramen und Komödien beinhalteten, wurden Markenzeichen Shôchikus. Die Regisseure des Hauses, wie SAITÔ Torajirô drehten nun Komödien wie am Fließband.

Während der Kriegszeit sollten gemäß den Richtlinien für die Drehbuchabteilungen der

²⁹ YAMANE 1985: Ebd.

³⁰ IWAMOTO 1998: Der japanische Film anhand von Zahlen 1945-1997.

³¹ YAMANE 1985: 24.

³² SHIMADA 2010: 10.

³³ SHIMADA 2010: Ebd.

³⁴ BARRETT 1992: Ebd.

³⁵ BARRETT 1992: 211.

³⁶ Shôchikus Anfänge liegen im Jahr 1895, womit es eines der ältesten Filmstudios der Welt ist, das sich schon sehr früh an amerikanischen Filmen orientierte, im Weiteren die Produktion künstlerisch wertvoller, progressiver Filme favorisierte und ein höchst innovativer Faktor der japanischen Filmindustrie war. So spielten erstmals Frauen in Shôchiku-Filmen mit. Shôchiku produzierte zahlreiche bekannte Regisseure, wie u.a. GOSHO Heinosuke, OZU Yasujirô, KUROSAWA Akira, MIZOGUCHI Kenji und KITANO Takeshi.

³⁷ BARRETT 1992: 216.

³⁸ BARRETT 1992: Ebd.

„Geist Japans“, im Gegensatz zum westlichen Individualismus, gefördert und der Film, mit dem Filmgesetz von 1939, einen Beitrag zur Entfaltung der nationalen Kultur leisten und dies durch *kokusaku eiga* 国策映画, den staatspolitischen Filmen, worunter auch die Filme zur „gesunden Unterhaltung“ 検算な娯楽 (*kenzan na goraku*) zählten, umsetzen.

Der erste Nachkriegsfilm schließlich war die von Shôchiku produzierte Schlagerkomödie „Eine leichte Brise“ *そよ風 (Soyokaze)*, Regie SASAKI Yasushi 佐々木康, welche im Oktober 1945 uraufgeführt wurde.³⁹ Er enthielt den Hit „Apfelled“ *リンゴの唄 (Ringo no uta)*, der überall in Japan gehört wurde und der, spätestens nachdem Misora Hibari ihn in ihr Repertoire aufnahm, ein Symbol für Zukunftshoffnungen wurde.⁴⁰ In dieser Zeit, in der das Publikum vor allem Ablenkung und keine Indoktrination suchte, profitierte nicht nur *Soyokaze*, sondern der populäre Unterhaltungsfilm überhaupt, von der Tendenz zur Alltagsflucht, die Keiko I. McDONALD als „kulturelles Defizit“⁴¹ bezeichnet und damit in die gleiche Kerbe schlägt, wie Kritiker, die solche Filme als minderwertige Populärkultur abtun. Allein bis Ende 1945 waren die Mehrzahl der uraufgeführten Filme Unterhaltungsfilme, an die in der ersten Zeit die Bedingung geknüpft wurde, dass der Produzent zugleich auch einen fortschrittlichen Aufklärungsfilm anbot.⁴² Als kommerzielle Produkte wurden sie im Studio-System mit maximaler Effizienz produziert, um maximalen Gewinn zu erzielen.⁴³ Schlagermusikfilme und Komödien wurden schnell hergestellt, waren erfolgreich und heiß begehrt.⁴⁴

Ein Star dieses Musik-Film-Genres war Misora Hibari, deren Filme konstant sensationell gefragt waren und vor allem Shôchiku, wo sie die ersten Nachkriegsjahre hauptsächlich beschäftigt war, nach teuren Flops finanzielle Gewinne ermöglichten. Höhepunkte dieses Genres bildeten ihre Filme *Kanashiki kuchibue* und *Tokyo Kid*.⁴⁵ Misora Hibari galt als das größte Idol der Nachkriegszeit, weswegen ihre frühen Filme auch als Idolfilme bezeichnet wurden, u.a. von KOTÔDA Chieko, die allerdings anmerkt, dass der Idolfilm kein eigenständiges Filmgenre sei.⁴⁶

Tokyo Kid ist ein solches tragikomisches Musikdrama, eine Schlagerkomödie gespickt mit zeitgenössischen Schlagerhits von Hibari selbst und anderen Künstlern, die nach dem gleichnamigen Schlager veröffentlicht wurde.

Der Film lässt sich als Unterhaltungsfilm in die oben genannten Escapefilme einordnen. Inhaltlich gibt es eskapistische Faktoren, die in einigen frühen Filmen, besonders aber in *Tokyo Kid* zu erkennen sind. Zum einen der Wunsch nach einer räumlichen Flucht, die sich in der Romantisierung des Fremden manifestiert und im Traum von Amerika bzw. Hawaii deutlich wird. Nicht nur in *Tokyo Kid* träumt die kleine Mariko von einem glücklichen Aufenthalt auf

³⁹ YOMOTA 2007: 110.

⁴⁰ McDONALD 1989: Ebd.

⁴¹ McDONALD 1989: Ebd.

⁴² YAMANE 1985: Ebd.

⁴³ STANDISH 2006: 34.

⁴⁴ McDONALD 1989: Ebd.

⁴⁵ McDONALD 1989: 112.

⁴⁶ KOTÔDA 1983: 1325.

Hawaii mit ihrem Gefährten Sanpei und wandert am Filmende tatsächlich nach Amerika aus. Auch in anderen Schlagern und Filmen, wie in „Der Seeweg ins ersehnte Hawaii“ 憧れのハワイ航路 (*Akogare no hawaii kôro*) ist diese Tendenz zu erkennen. Zum anderen die Flucht von der eigenen Erwachsenengeneration und die Romantisierung der Welt der Kinder.⁴⁷ Misora Hibaris frühen Erfolge zeugen von der Beliebtheit dieser Kinderwelten. Allerdings lässt sich die Rolle von Misora Hibari und damit auch der Film *Tokyo Kid* nicht ausschließlich auf den eskapistischen Faktor reduzieren und eine lupenreine Einordnung als Escapefilm nicht vollständig vornehmen.

1.3 Produktionshintergrund

Tokyo Kid wurde in der Zeit vom 12.08.1950 bis zum 31.08.1950 in einer für den Regisseur SAITÔ typischen Hochgeschwindigkeit in den Shôchiku-Ôfuna-Studios 松竹大船 gedreht. Weitere Drehorte waren Tokyo Tsukishima 月島 und eine kleine Insel vor Yokohama. Außerdem war er der erste Film nach dem Krieg, der einige Szenen im Ausland aufnahm. Am Strand von Waikiki und in anderen Teilen von Honolulu auf Hawaii entstanden Szenen von MATSUMOTO 松本, einem berühmten Kameramann auf Hawaii, der bereits für *Akogare no hawaii kôro* Hawaiibilder filmte.⁴⁸ Er tat dies mit einer von KAWADA Haruhisa mitgebrachten Kamera. KAWADA hegte schon lange den Wunsch das besiegte Japan zu verlassen und von Amerika aus zu betrachten. Mit diesem Wunsch hat er vermutlich Misora Hibari angesteckt, eine weitere Parallele zum Film, in dem Sanpei ebenfalls nach Amerika reisen will und schließlich sogar, die sich zunächst sträubende Mariko dazu überredet, ebenfalls hinzufahren. Am 16.05.1950, kurz nachdem sie Mittelschülerin wurde, flogen Hibari und KAWADA für eine Tournee nach Hawaii und anschließend auf das amerikanische Festland, einschließlich Hollywood, wo sie verschiedene amerikanische Stars trafen.⁴⁹ Der auf Hawaii eingespielte Erlös ging in die Gedenkhalle für die japanischstämmige 100. Bataillon der amerikanischen Streitkräfte, die vor allem in Europa eingesetzt wurde. Begleitet wurde Hibari auch von ihrer Mutter, da das zu junge Mädchen nicht direkt eingeladen werden konnte. Bei der Organisation vor Ort half der Filmveranstalter Kimura auf Hawaii, der maßgeblich daran beteiligt war, dass seit 1947 wieder japanische Filme gezeigt werden durften und Honolulu überhaupt seit den 1950ern als großer Filmmarkt entdeckt worden ist.⁵⁰ *Tokyo Kid* war ihr erster Film, nach der Hawaii-tournee. Von den Fans wurde er mit Spannung erwartet.

Der Dreh wurde schnell und vor allem mit guter Laune durchgezogen. Dafür sorgte besonders der japanische „Charlie Chaplin“, ENOMOTO Ken'ichi 榎本健一, der hauptsächlich als Enoken⁵¹ エノケン bekannt wurde und bereits vor dem Krieg zu den bekanntesten Komödianten

⁴⁷ STANDISH 2006: 197.

⁴⁸ Misora Hibari Movie Collection 1994: 47.

⁴⁹ Misora Hibari Movie Collection 1994: 46.

⁵⁰ GONDÓ 2003: 138-149.

⁵¹ Er und Achako sind berühmte Comedians und Schauspieler, die als *manzai*-Künstler sehr bekannt sind. *Manzai* 漫才 ist japanische Stand-Up-Comedy, die in der Kansai Region in Japan seine Wurzeln hat und den hiesigen Dialekt mit einfließen lässt. Ein Mittel, das Achako auch im Film *Tokyo Kid* einbringt. Durch die Interaktion zweier

und Schauspielern Japans zählte. Er spielte in diesem Film erstaunlicherweise ohne Gage mit. Das ist so zu erklären, dass er vorher bei der Shôchiku-Produktion „Ein Paradies, wenn du singst“ 歌えば天国 (*Utaeba tengoku*) mitspielte, die Negative allerdings bei einem Brand vernichtet wurden. Trotzdem zahlte Shôchiku das Gehalt. Dafür wollte Enoken bei der nächsten gemeinsamen Produktion auf seine Gage verzichten. Diese Produktion war *Tokyo Kid*.⁵² Er brachte während der Dreharbeiten am Wohnhaus-Set, auf der 6. Bühne der Ôfuna Studios, die Menge zum schallenden Lachen.⁵³ Das Gelächter ging am Cabaret-Jungle-Set weiter, wo SAITÔ am 15.08.1950 wie ein Sturm einbrach und alles und jeden, bis hin zu seiner Lieblingsstripperin, einspannte und den Dreh in drei Tagen abschloss. Er wurde dafür auch der „Tiger“ genannt und neben den Schauspielern wie ein Star behandelt.⁵⁴ Dass der Dreh so schnell ablief, war auch Misora Hibari zu verdanken, die ihre Szenen zumeist in einem einzigen Cut erledigte und mit ihrem Gesang selbst den Regisseur immer wieder verzückte.⁵⁵ Die Abschiedsszene von Mariko und Sanpei wurde zunächst am Parkteich-Set mit dem Manneken Pis gedreht. Das hat allerdings ein windiger Reporter mitbekommen und es blitzschnell seiner Firma gemeldet. Die Folge war ein heilloses Durcheinander am Set.⁵⁶ Schlussendlich wurde die Szene dann aber auch am Haneda-Set gedreht und in den Film aufgenommen. Am Ende hatte der schwarz-weiß Film eine Länge von 81 Minuten auf 10 Filmrollen (2,225 m) und war bereit für die Uraufführung am 09.09.1950.

1.4 Rezeption und Forschungsstand

Der Film wurde vom Großteil des japanischen Publikums mit Begeisterung aufgenommen und gemeinsam mit dem Titelsong ein Riesenhit. Er brachte Hibari den Ruf einer genialen Kinderschauspielerin ein.⁵⁷ Bereits bei dem berühmten Auftritt im Internationalen Theater Asakusa 浅草国際劇場 (*Asakusa Kokusai Gekijô*) von KAWADA und Misora Hibari, kurz nach ihrer Rückkehr aus Amerika, war das Haus komplett ausverkauft und die tobende Menge musste von Ordnungshütern beruhigt werden.⁵⁸ Misora Hibari galt als Sängerin der Massen, des einfachen Volkes. Besonders Frauen und Familien waren ihre Fans.⁵⁹ So schreibt z.B. KOTÔDA Chieko: „Misora Hibari wurde wegen ihrer Erwachsenenlieder als merkwürdig und ketzerisch eingeschätzt. Wenn wir ihre Lieder wie ‚Tokyo Kid‘ sangen, wurden wir zwar nicht gefürchtet, aber mit interessierten Augen betrachtet. Ihre Filme wurden für uns ein Muss! Die Kinema Junpô ignorierte sie zwar, aber für uns waren sie eine Karthasis. Sie brachten uns zum Weinen.“⁶⁰

Komödianten, dem *boke* und dem *tsukkomi*, werden Witze und Sketche aufgeführt.

⁵² Naigai Times vom 01.09.1950.

⁵³ Ôfuna Times No.36 vom 22.08.1950.

⁵⁴ Ôfuna Times No.36 vom 22.08.1950.

⁵⁵ SHIMADA 2010: 12.

⁵⁶ Ôfuna Times No.39 vom 25.09.1950.

⁵⁷ Misora Hibari Movie Collection 1994: 46.

⁵⁸ Asahi Geinô Shinbun 06.08.1950.

⁵⁹ INUI 1958: 700.

⁶⁰ KOTÔDA 1983: 1327.

Es gab aber auch die Auffassung, dass „Tokyo Kid“ einem das Leid der Zeit spüren ließ, und das Lied deswegen nicht gesungen wurde, da es wohl zu tiefsinnig gewesen sei.⁶¹

Ihre Filme sahen zumeist die bis 10- und die über 40-Jährigen. Die Geschäftsleute, die *Salary Men*, die Studenten, also die intellektuelle Schicht, sahen ihre Filme aber seltener, obwohl sich die Unterhaltungsbranche auch an sie richtete.⁶² Dennoch konnte sie auch die 20-30-Jährigen zum Träumen bringen.⁶³

Tokyo Kid fand allerdings bei Filmkritikern nicht ausnahmslos Beifall. Rezensionen und Stimmen in Zeitungen fielen nicht sonderlich euphorisch aus, was bereits an der Tatsache abzulesen ist, dass der Film, wenn überhaupt, nicht sonderlich umfangreich besprochen wurde. So wurde häufig die besondere Leistung des Kindes Misora Hibari hervorgehoben und z.T. sehr gelobt. Ein solcher Typ Kinderrollen, wie in diesem Film, habe es vorher nicht gegeben, ein Mädchen, das singen und tanzen kann und zusätzlich noch eine meisterliche Schauspielerin sei, wäre einmalig.⁶⁴ Auch die Gags von Enoken, Achako und KAWADA fanden größtenteils positive Erwähnung, die auch ein positives Licht auf die Arbeit von SATŌ werfen.⁶⁵ Sonst hätte der Film nichts Außergewöhnliches, sei altmodisch und würde nicht berühren.⁶⁶ Außerdem sei das Werk viel zu einfach und unbekümmert. Die krampfhaft konstruierte Geschichte habe weder Fisch noch Fleisch und zöge sich in die Länge. Ein wirklich mittelmäßiges Werk.⁶⁷

Literatur über *Tokyo Kid* ist in wichtigen Werken zum japanischen Film sind sowohl in europäischen Sprachen als auch auf Japanisch spärlich gesät. In japanischen „Filmgeschichten“ taucht *Tokyo Kid* selten auf und wird, wie bei SATŌ Tadao, mehr oder weniger kurz als repräsentatives Werk für Hibaris frühe Filme abgehandelt.⁶⁸ Ähnlich verhält es sich mit verschiedenen Nachschlagewerken. In wissenschaftlichen Aufsätzen, Artikeln und Beiträgen wird man zwar fündig, jedoch beschäftigen sich die Texte zum Großteil mit der Musik Hibaris und von *Tokyo Kid*. Überhaupt lassen sich äußerst umfangreiche Suchergebnisse im Fall von Misora Hibari erzielen, wobei sich auch diese Funde zum Großteil nur mit dem musikalischen Aspekt ihres Schaffens beschäftigen. Die Literatur, auch im Internet, auf Japanisch und europäischen Sprachen zu ihr ist überwältigend. Informationen zum Regisseur findet man hauptsächlich auf Japanisch.

Es zeigt sich, dass *Tokyo Kid* im Schatten des Vorgängerfilms *Kanashiki kuchibue* steht, der eine erheblich größere Beachtung fand und sehr gelobt wurde.

⁶¹ HIRAOKA 1993: 103.

⁶² YANAGI 1958: 701.

⁶³ INUI 1958: 700.

⁶⁴ SUZUKI 2005 Teil 2: 62-63.

⁶⁵ Naigai Times vom 01.09.1950, TOKIZANE 1950: 39.

⁶⁶ Tokizane 1950: 39.

⁶⁷ Yomiuri Shinbun Abendausgabe vom 11.09.1950

⁶⁸ SATŌ 1995: Geschichte des japanischen Films: 350.

1.5 Misora Hibari

1.5.1 Leben und Werdegang des Stars

Misora Hibari wurde am 29.05. 1937 als älteste Tochter von vier Kindern des Fischhändlers KATÔ Masukichi 加藤増吉⁶⁹, der Inhaber eines Geschäftes in Takigashira, Yokohama war, geboren. Ihre frühzeitige Liebe zur Musik verdankte sie ihren Eltern. Der Vater war selbst begeisterter Sänger traditioneller, aber auch westlich beeinflusster japanischer Lieder und spielte seit dem Kriegsende 1945 in einer Band, der Hibari später selbst angehören sollte. Ihre Mutter KATÔ Kimie 加藤喜美枝 spielte ebenfalls eine wichtige Rolle. Sie wurde Hibaris ständige Begleiterin, Managerin sowie Produzentin und hatte eine riesige Plattensammlung, die es Hibari ermöglichte, ihre Lieblingslieder so oft sie wollte, zu hören und zu singen – eine Tatsache, die entscheidend für ihre Stimmbildung war.⁷⁰ Im Alter von 6 Jahren hatte sie ihren wohl ersten Auftritt, als sie die Marinetruppe ihres Vaters 1943 in den Krieg verabschiedete und mit ihrer Interpretation von *Kyûdan no haha* 九段の母 das Publikum zu Tränen rührte.⁷¹ Nach dem Krieg hatte sie in Yokohama verschiedene Auftritte mit der Band ihres Vaters, die beliebte zeitgenössische Schlager spielte. So trat sie u.a. im Athene Theater erstmals unter dem Künstlernamen Misora Kazue auf. Berühmt ist die Geschichte als sie im Dezember 1946 am „Nodo jiman“⁷²- Wettbewerb mit dem „Apfelled“ teilnahm und sowohl Jury als auch Publikum in Erstaunen versetzte. Jedoch wurde sie mit dem Gong unterbrochen, da die Juroren die Auffassung vertraten, Hibari möge sich altersgemäß, wie ein Kind aufführen, kleiden (sie trug ein aufreizendes rotes Kleid) und dementsprechend Kinderlieder singen⁷³. Ein Vorwurf, der sie lange Zeit begleiten sollte. Im April 1947 wollte sie in Yokohama bei einem weiteren Wettbewerb singen, verspätete sich aber und nahm nicht mehr teil, bekam aber die Möglichkeit vor dem berühmten Komponisten und Jury-Mitglied KOGA Masao 古賀政男 dessen Hit „Traurige Bambusflöte“ 悲しき竹笛 (*Kanashiki takebue*) a capella vorzutragen. Dieser war so begeistert, dass er sie für viel zu talentiert für diese Wettbewerbe hielt und meinte sie habe keine Gesangsausbildung mehr nötig.⁷⁴ 1948 folgten mehrere Auftritte im Internationalen Theater Yokohama 横浜国際劇場 (Yokohama Kokusai Gekijô), u.a. im Mai mit KASAGI Shizuko 笠木静子, deren Lieder sie in ihrem Repertoire hatte. Bei dieser Gelegenheit lernte sie auch KAWADA Haruhisa kennen, der nicht nur zu einem väterlichen

⁶⁹ Der Vater war möglicherweise koreanischer Abstammung. Siehe KIENLE 1998: 37.

⁷⁰ SHIMADA 2010: 11.

⁷¹ SHIMADA 2010: Ebd.

⁷² Am 19.01.1946 wurde erstmals der „Laien-Gesangswettbewerb der stolzen Stimmen“ のど自慢素人音楽会 (*Nodo jiman shirôto ongakkai*) von NHK gesendet und wird seit 1953 auch im Fernsehen ausgestrahlt. Die Sendung erfreute sich einer zunehmenden Beliebtheit, die eine starke Nachfrage an Talenten, welche mit dem Traum eines Musikstars vieler junger Menschen einherging, widerspiegelte und einen regelrechten Boom auslöste. Die einflussreichste und größte Plattenfirma zur Besatzungszeit, Columbia Records, bei der auch Misora Hibari unter Vertrag stehen sollte, veranstaltete eigene Wettbewerbe, um Sänger zu finden. So wurden laut des zweiten Columbia-Newcomer-Wettbewerbsbericht vom Juli 1947 ca. 1500 Kandidaten ausgewählt, von denen 100 in die nächste Runde kamen, in der dritten Runde blieben 26, die wieder gegeneinander antreten mussten. Ein Prozedere, welches an die aktuellen Talentshows, wie „Deutschland sucht den Superstar“ (DSDS) erinnert. Der Weg zu einem Plattenvertrag war demnach ein schwieriger und zeigt die enorme Durchhaltekraft Hibaris. Vgl. SHIMADA 2010: 10.

⁷³ SUZUKI 2005 Teil 2: 60.

⁷⁴ SHIMADA 2010: 12.

Freund, sondern auch, nach ihrem Vater, zu einem weiteren wichtigen Lehrer in Sachen Musik werden sollte.⁷⁵ Über ihn lernte Misora Hibari schließlich SAITÔ Torajirô kennen, der für seinen Film „Die verrückte Zeit des Nodo jiman“ Darsteller suchte. Als er die 11-jährige auf der Bühne spielen sah, rief er sofort begeistert: 「この子でいこう」 „Mit diesem Kind machen wirs!“⁷⁶ Durch SAITÔ lernte sie für ihren Werdegang weitere wichtige Personen kennen, wie den Komponisten MANJÔME Tadashi 万城目正, der wiederum seine Kontakte bei Columbia Records spielen ließ. Er sagte in dieser Zeit über Hibari:

„Sie ist ein einziges Genie unter Tausenden, die sich dabei nicht einfach mit ihrer Begabung begnügt, sondern sich trotzdem anstrengt. Sie verleiht ihren Liedern eine eigene Farbe. Wie sie diese Farbe, jeweils zu ändern vermag, ist ausgezeichnet. Sie ist als Künstlerin noch nicht an ihre Grenzen gelangt und wird sich wohl noch weiter und weiterentwickeln.“⁷⁷

Da Hibari noch keine eigens für sie komponierten Lieder hatte, sang und imitierte sie die Lieder populärer, erwachsener Sängerinnen und trat, trotz ihres Alters, auch als eine solche, mitunter mit Zigarette im Mund und Frauenkleidern, auf. Aus diesem Grund wurde sie häufig als *Getemono* 下手物, eine groteske, absonderliche Rarität, die zwar abstoßend, aber auch anziehend war, bezeichnet. Neben vielen Kritikern gab es eine große Zahl der Menschen, die dadurch den Atem einer neuen Zeit zu spüren meinten.⁷⁸ Diese Erwachsenenrolle gehörte zu ihrem Image, der ihr Ruhm einbrachte und auch in *Tokyo Kid* auftaucht. Sie wurde auch als Imitatorin, *Monomane* 物真似 bezeichnet, wobei sie laut SHIMADA Yoichirô „imitierte ohne zu imitieren“⁷⁹, denn ihre Darbietungen seien so einzigartig, dass sie zu Originalen würden, nur dass es eben nicht ihre Lieder seien.⁸⁰

Ihren großen künstlerischen Durchbruch hatte sie mit dem Film und gleichnamigen Titelsong *Kanashiki kuchibue* aus dem Jahr 1949. Es folgte in den 1950er-Jahren die Zeit der großen Erfolge, in der sie mit 109 von insgesamt 165 Filmen⁸¹ den Großteil ihrer Rollen spielte. Höhepunkt ihres Ruhms sollte bereits der Anfang dieses Jahrzehnts sein.⁸² Waren es in den frühen Jahren vor allem Kinderrollen in polternden Schlagerkomödien, so spielte sie seit ihrem Engagement bei der Filmgesellschaft Tōei 1958 hauptsächlich ernstere Rollen in *jidaigeki*.

Neben den Erfolgen machten es ihr jedoch Rückschläge und Unglücksfälle schwer. Bei einem Neujahrskonzert 1957 im Internationalen Theater Asakusa versuchte ein Fan Salzsäure in ihr Gesicht zu schütten, was aber missglückte. Ihre Ehe mit dem Schauspieler und Sänger KOBAYASHI Akira 小林旭 hielt gerade einmal 18 Monate.⁸³ 1963 starb ihr geliebter Vater und sie zog zurück zu ihrer Mutter. Zehn Jahre später wurde ihr Bruder KATÔ Masao 加藤益夫 wegen illegaler Verbindungen zur *Yakuza* verhaftet und auch Hibari selbst wurde wegen ihrer durchaus

⁷⁵ KIENLE 1998: 39.

⁷⁶ SUZUKI 2005 Teil 2: 60.

⁷⁷ YANAGI 1958: 706.

⁷⁸ SATÔ 1995: Die Entwicklung des Nachkriegsfilms: 10-11.

⁷⁹ SHIMADA 2010: 7.

⁸⁰ SHIMADA 2010: 19.

⁸¹ Diese Summe differiert in den Quellen. Ich beziehe mich auf die offizielle Misora Hibari Website.

⁸² TANSMAN 1996: 107

⁸³ KIENLE 1998: 41.

branchenüblichen Kontakte zur *Yakuza* regelrecht boykottiert. Medien verurteilten sie und Veranstalter sagten Konzerte ab.⁸⁴ Ihre letzte Filmrolle spielte sie 1971 und schlug sich weiter als Schlagersängerin durch. Nun in einer Zeit der Popmusik und des Rock nicht mehr so erfolgreich, blieb sie sich und ihren Fans als „Königin der *enka*“ und der Schlagermusik treu. Als im Jahr 1981 ihre Mutter starb und ihre Brüder kurz darauf folgten, verließen Hibari langsam die Kräfte und sie kam mehrfach ins Krankenhaus, wo sie schließlich offiziell am 24.06.1989 an den Folgen einer Lungenentzündung⁸⁵ dahinschied.

Ihr letztes, am 01.12.1988 veröffentlichtes Lied „Wie der Strom eines Flusses“ 川の流れのよ
うに (*Kawa no nagare no yô ni*) ähnelt einem Gleichnis ihres kurzen Lebens und dem Leben überhaupt. Das Lied wurde zu einem der berühmtesten japanischen Lieder der Nachkriegszeit und wird aus tiefem Respekt jedes Jahr an ihrem Geburtstag im Radio gespielt. Als sie starb, strahlten die meisten japanischen Sender Sonderprogramme zu Misora Hibaris Tode aus. Auch die Begräbnisfeierlichkeiten einen Monat später wurden direkt im Fernsehen übertragen, Monats- und Wochenzeitschriften brachten Spezialartikel und Sonderhefte heraus. In Kyoto wurde sogar ein Misora-Hibari-Gedenk-Museum eröffnet.⁸⁶

1.5.2 Misora Hibaris Rolle in der Nachkriegszeit und das *modan gâru*

Joseph ANDERSON und Donald RICHIE schrieben über Misora Hibari:

„No matter the film, her role is the same. She is the conventional, the traditional daughter of old Japan brought up-to-date. Though she likes to dance and sing and play with boys, she is never really frivolous: she really stands for reason, duty, obligation, and the most complete respectability.“⁸⁷

Die liebevoll als *O-jô-san* お嬢さん („gute Tochter“) bezeichnete Hibari galt als Wunderkind und wurde vor allem durch ihre Vermittlung des Geistes der Duldsamkeit, der Ausdauer, des Durchhaltens und der Hoffnung auf bessere Zeiten, gerade in den schweren Nachkriegsjahren, geschätzt. Die Tatsache, dass sich darin gerade etwas authentisches, japanisches ausdrückt, machte sie noch erfolgreicher, auch wenn sie von einigen Kritikern als konservative Kulturikone bezeichnet⁸⁸ und als vulgäre Sängerin der Massen, die nichts mit „Hochkultur“ zu tun habe, titulierte wurde.

Die unmittelbare Nachkriegszeit bescherte Japan nicht nur eine ökonomische, sondern auch eine gesellschaftliche, kulturelle und psychologische Identitätskrise, in der Misora Hibari einen Halt geben konnte. Drängende Themen der nationalen Identität und kulturellen Werte wurden, besonders während der US-Besatzungszeit, über idealisierte Mädchen ausgetragen.⁸⁹ Idealisierte jungfräuliche Teenager Mädchen sind noch heute allgegenwärtig in Japans Populärkultur. Nicht nur in Manga und Anime, auch im Film und anderen Medien. Deborah

⁸⁴ KIENLE 1998: 42,43

⁸⁵ Inoffiziell wird vermutet, sie sei an Leberkrebs als Folge ihres jahrelangen Alkoholmissbrauchs gestorben. KIENLE 1998: 43.

⁸⁶ KITAGAWA 1996: 126.

⁸⁷ ANDERSON/RICHIE 1982: 404.

⁸⁸ TANSMAN 1996: 108.

⁸⁹ SHAMOON 2009: 131.

SHAMOON vertritt sogar die Auffassung, dass am Beispiel Misora Hibaris deutlich werde, wie im Kielwasser des dualen Traumas von Kriegsniederlage und Besetzung Populärmedien, junge weibliche Sexualität für die Bildung einer nationalen Identität einzusetzen vermochten.⁹⁰

Zunächst wurde Hibari wegen ihrer unverholenen Erotik öffentlich kritisiert, wenn sie z.B. lasziv, wie eine Erwachsene den „Tokyo Boogie Woogie“ von KASAGI Shizuko sang. Spuren dieser an Lolita erinnernden erotischen Ausstrahlung sind selbst in *Tokyo Kid* zu erkennen, wo sie in der Traumsequenz auf Hawaii den Hulatanz aufführt. Sie profitierte aber auch von dieser Art. Katalysator war dabei die *kasutori* Kultur, die in Hibaris Anfangsjahren boomte, sich auf den gleichnamigen Alkohol bezog und von Striptease-Tänzen bis zur „Literatur des Fleisches“ 肉体文学 (*Nikutai bungaku*) reichte. *Kasutori* lehnte intellektuelle Betätigung ab und begrüßte dafür physische, sexuelle Erfahrung.⁹¹

Mit Hibaris Entwicklung vom lokalen zum nationalen Filmstar Anfang der 1950er zeigt sich der Beginn einer Massenkultur, die sich dann aber ein keuscheres Mädchenbild wünschte.⁹² Shôchiku änderte Hibaris Image folglich zu einem keuschen Mädchen, das einfacher akzeptiert werden konnte und sie zu einem Mainstream Kinostar machte.⁹³

Misora Hibari ist auch im Zusammenhang des *modan gâru* („modern girl“), einem Symbol der Veränderung Japans, die vor allem von der ländlichen Familie zum individuellen Erfolg als Motor der industriellen Produktion und des Reichtums tendierte, zu sehen.⁹⁴ Bei der Etablierung des *modan gâru* hatten erneut KIDO Shirô und Shôchiku maßgeblichen Anteil. Nach langen Besuchen in Europa und Hollywood führte KIDO Shirô insbesondere zwei Innovationen ein, nämlich den Tonfilm und weibliche Filmstars. Es wurden Talentscouts durchs Land geschickt, die vor allem nach Frauen mit langen Beinen und einem schönen Körper suchten, welche auch westliche Kleider tragen konnten. Erstmals wurden diese Innovationen im Film „Die Madame und die Ehefrau“ マダムと女房 (*Madamu to nyôbo*) von GOSHO Heinosuke aus dem Jahr 1931 kombiniert, in dem ein Jazz singendes *modan gâru* auftrat. Bereits in den 1920er und 1930er Jahren änderte sich das Image der Frau, die mehr und mehr aus ihren traditionellen Räumen als *Oku-san* 奥さん („Ehefrau im Haus“) ausbrachen und zu arbeiten begannen, worin bereits eine gewisse Destabilisierung der traditionellen Rollenverteilung erkennbar war.⁹⁵

Früher wurden Frauen von der Theaterbühne verbannt und weibliche Rollen wurden von männlichen Schauspielern dargestellt. Die im Kabuki als *onnagata* bezeichneten Rollen wurden nun in Misora Hibaris Verkleidungen als Junge in *Tokyo Kid* und anderen Filmen umgedreht, wodurch sich m.E. eine moderne, neue Femität ausdrückt. Die Körper der *modan gâru* verdichteten sich häufig zu Schauplätzen auf denen durch männliche Unsicherheit erotisierte

⁹⁰ SHAMOON 2009: 131.

⁹¹ SHAMOON 2009: 135.

⁹² SHAMOON 2009: 136.

⁹³ SHAMOON 2009: 134.

⁹⁴ STANDISH 2006: 60.

⁹⁵ STANDISH 2006: 52-53.

Ängste vor der Uneinheit der traditionellen Familie ausgetragen wurden.

Daran wird deutlich, dass Misora Hibari auf sehr eigene Weise nicht nur traditionelle, alte Tugenden Japans, wie die der Duldsamkeit und Ausdauer, sondern auch, zumindest in ihren erfolgreichen Anfangsjahren, auch ein neues modernes Japan personifiziert. Sie stellt eine „fließende“ Identität dar, auf die sich vielerlei projizieren lässt. Eine Tatsache, welche vermutlich auch von den Medienunternehmen, für eine höhere kommerzielle Vermarktung forciert wurde. Inwiefern sie dies im Film *Tokyo Kid* tut, wird im folgenden Thema sein, in dem ich das japanisch-amerikanische Verhältnis in *Tokyo Kid* untersuche.

1.6 Themen des Films

1.6.1 Das japanisch-amerikanische Verhältnis in *Tokyo Kid*

Das japanisch-amerikanische Verhältnis, Amerikanisierung und Modernisierung

Die prägende Zäsur der Kriegsniederlage mit dem Versagen des japanischen *kokutai* und seinem göttlichen Tennô, führte zu einem Paradigmenwechsel innerhalb der nationalen Identitätswahrnehmung, der in der Populärkultur seinen Ausdruck fand und in diesem Zusammenhang von Misora Hibari, besonders in *Tokyo Kid*, mitrepräsentiert wurde. Muster des Massenkonsums sind in Gesellschaften wie Japan eng verbunden mit dem Glauben und der Einstellung zu einem Selbst und seiner Identität.⁹⁶ Inmitten der Suche nach einer modernen Subjektivität, basierend auf der resignierenden Anerkennung eines dominanten Modells des Westens und der Behauptung der eigenen nationalen Identität, ist eine Konstruktion der japanischen Modernität zu verorten⁹⁷, welche in diesem Zusammenhang eine zentrale Rolle spielte.

Modernität avancierte im Nachkriegs-Japan zu einem eigenen Wert, der nicht in Frage gestellt werden konnte. Dies ging soweit, dass die Aufrechterhaltung sozialer und politischer Werte nur erfolgreich sein konnte, wenn ihr moderner Charakter bewiesen wurde.⁹⁸ Das traf ebenso auf die Kultur zu. Darüber was Modernität und Modernisierung konkret ausmachen, streiten sich verschiedene Modernisierungstheorien, deren genaue Erörterung an dieser Stelle zu weit führen würde. Aus japanischer Sicht stellt sich die Frage ob Moderne westlich, japanisch oder universal mit neutralen kulturellen Standards zu definieren ist.⁹⁹ Wobei jedoch selbst bei der weit verbreiteten Ansicht, dass die universale Moderne als ein historischer Prototyp durch den Prozess der Verwestlichung in die abgelegensten Regionen verbreitet wurde und die regionalen Modernen, bloßes Dublikat des westlichen Modells seien, berücksichtigt werden muss, dass jede regionale Version eine spezifische, historische, kulturelle und soziale Form hat. Dadurch sind Modernisierungsprozesse an verschiedenen Orten, zu verschiedenen Zeiten schwer vergleichbar.

⁹⁶ BESTOR 1989: 21.

⁹⁷ WADA-MARCIANO 2000: 8.

⁹⁸ KRACHT 1981: 55.

⁹⁹ McCORMACK/SUGIMOTO 1988: 1.

Demnach kann auch die japanische Moderne nicht einfach ein Abbild der westlichen sein.¹⁰⁰

Modernisierung wurde vielerorts mit Amerikanisierung, die u.a. Massen -produktion, -konsum, -medien, kommerzielle Kultur, Urbanisierung, Kapitalisierung, Industrialisierung, sowie kulturelle und politische Demokratisierung mit sich brachte, gleichgesetzt.

„In any case, Europeans as well as the Japanese linked the changes that came with modernity to American influences and in fact often saw "America" - that is, the United States- as the source of the modern.“¹⁰¹

Die Grundlage für den starken kulturellen Einfluss Amerikas nach dem 2. Weltkrieg wurde bereits spätestens in der Vorkriegszeit gelegt, in welcher die amerikanische Massenkultur bereits allgegenwärtig, und das Problem der Amerikanisierung und Modernisierung diskutiert wurde.¹⁰² Dieser Einfluss war nirgends so ausgeprägt wie im Kinofilm¹⁰³ und häufig eng verbunden mit amerikanischen Wirtschafts- und Politikinteressen.¹⁰⁴ So hing das Ausmaß, wie Japan als Modern wahrgenommen wurde, hauptsächlich vom politischen Kontext der Beziehungen zwischen den USA und Japan ab. Gleich nach dem zweiten Weltkrieg wurde Japan als Gesellschaft dargestellt, in der beinahe alles unmodern war und die nationale Mentalität, laut General Douglas MacArthur, die eines „Zwölfjährigen“ sei. Auch die japanischen Intellektuellen hielten eine Demokratisierung, als Aspekt der Modernisierung, nach amerikanischen Muster für notwendig und folgten mehrheitlich der Auffassung, dass Japan, trotz rapider Industrialisierung dabei versagt habe, moderne Bürger zu produzieren.¹⁰⁵ Durch die darin erkennbaren Faktoren, nämlich der Fremdkonstruktion des „Anderen“ und in der Bereitwilligkeit eben dieser „Anderen“, ihr eigenes Selbstbild wiederum gemäß der übernommenen Perspektive zu konstruieren, wird ein Charakterzug der Identitätsbildung deutlich.¹⁰⁶ Deren Deformation ist besonders in den Folgen vom Kolonialismus darin zu erkennen, dass die Kolonisierten die Klischees, nach deren Maßgabe sie von den Kolonisatoren wahrgenommen wurden, internalisierten.¹⁰⁷ Japan ist zwar nicht von den USA kolonialisiert worden, allerdings greift da, wo die eigene Kultur als minderwertig erachtet und der „Blick vom anderen Ufer“, den auch Misora Hibari und KAWADA Haruhisa zu ihrer Amerikareise angetrieben haben mochte, vorgezogen wird, eine ähnliche Logik.¹⁰⁸ MIYOSHI Masao und Harry D. HAROOTUNIAN gehen soweit zu behaupten „For Japan, the world is the United States“¹⁰⁹ und stellen die japanische Selbstinterpretation sowie die internationale Rolle Japans als Produkt der Nachkriegsgeschichte, insbesondere der Besatzungszeit heraus. Japans Beziehung

¹⁰⁰ WADA-MARCIANO 2000: 117.

¹⁰¹ FEHRENBACH/ POIGER 2000: xiii-xxxvii.

¹⁰² TOSAKA 2003: 16.

¹⁰³ TOSAKA 2003: 10.

¹⁰⁴ FEHRENBACH/ POIGER 2000: xiii-xxxvii.

¹⁰⁵ McCORMACK/SUGIMOTO 1988: 2.

¹⁰⁶ Vgl. MISHIMA 1996: 88, der sich auf *europäische* Konstruktion des „Anderen“ bezieht.

¹⁰⁷ Vgl. MISHIMA 1996: 88-89.

¹⁰⁸ Vgl. MISHIMA 1996: 89.

¹⁰⁹ Masao/ Harootunian 1993: 6.

zur Welt sei beinahe deckungsgleich mit seiner Beziehung zur USA,¹¹⁰ die wiederum Japan als Modell einer friedlichen Modernisierung betrachteten.¹¹¹

Eine möglicherweise exemplarische Version des amerikanischen Selbstverständnisses beschreibt bereits 1941 der TIME- und LIFE-Gründer Henry Robinson Luce im Essay „The American Century“:

„American jazz, Hollywood movies, American slang, American machines and patented products, are in fact the only things that every community in the world, from Zanzibar to Hamburg, recognizes in common.“¹¹²

Er stellt damit auch fest, dass Kultur selbst eine Form von Macht ist, die in Sprache, Texten, Bildern kodiert ist und die Bedingungen von Wissen, Identität und sozialen Handlungen konstituiert.¹¹³ Amerika hat Japan vielleicht nicht politisch, aber kulturell „coca-kolonialisiert“.¹¹⁴ Die Amerikanisierung aller Lebensbereiche, auch der Kultur, die seit Kriegsende um sich gegriffen hat, könnte für die anhaltende Identitätskrise des japanischen Volkes, über die Besatzungszeit hinaus, mitursächlich sein, wobei die Wurzeln dieser Krise noch tiefer reichende Ursachen hat, die nur historisch zu verstehen sind.¹¹⁵

Seit sich Japan im 19. Jahrhundert mit den Westmächten konfrontiert sah, versuchte es den technischen Vorsprung aufzuholen und als gleichberechtigter Partner zu gelten. Damit einher ging seit der Meiji-Zeit die Übernahme auch westlicher, äußerer Zeichen, wie Uniformen, Kleidung, Bauweisen, Mobiliar etc. Westliche Zivilisation galt als die höchste Stufe des Fortschritts. Durch Übernahme dieser Zeichen, die im öffentlichen Raum Symbolfunktion hatten, stellte man sich auf eine Stufe mit dem Westen und verbannte aber dabei auch die eigene Kultur als minderwertig in den privaten Bereich. Eine Identität, die aus dieser „niedrigen“ Kultur erwächst, ist schwer zum Ausdruck zu bringen.¹¹⁶ Für Studenten der Elite-Universitäten galt lange Zeit, bis zum Vorabend des zweiten Weltkrieges und auch noch in den Jahren danach die Parole: „Entjapanisiere dich selbst!“ (*Nihon banare!*).¹¹⁷ Heilmittel für die Identitätskrise stellt nach Auffassung des Soziologen BEFU Harumi, der Versuch der *Nihonjin-ron* („Debatte um das Japanertum“) dar, die Einzigartigkeit der japanischen Kultur und Gesellschaft sowie des japanischen Nationalcharakters aufzuzeigen. In einer Flut an Büchern und Abhandlungen wird in dieser Literaturgattung alles „Japanische“ diskutiert.¹¹⁸ Das darin entworfene Bild der japanischen Kultur dient vor allem der Selbstidentifikation und informiert darüber, wie die eigene Kultur in Abgrenzung zur anderen beschaffen ist, wobei sich ausschließlich auf den

¹¹⁰ MASAO/ HAROOTUNIAN 1993: 1-9.

¹¹¹ Masao/ Harootunian 1993: 7.

¹¹² zitiert in TOSAKA 2003: 335.

¹¹³ TOSAKA 2003: 336.

¹¹⁴ Den Prozeß der amerikanisierten kulturellen Expansion beschrieb der Historiker Reinhold Wagnleitner als Coca-Colonisation. Siehe: WAGNLEITNER 1991: 1ff.

¹¹⁵ NAUMANN 1987: 174, 177.

¹¹⁶ NAUMANN 1987: 178.

¹¹⁷ MISHIMA 1996: 94.

¹¹⁸ NAUMANN 1987: 174. Siehe auch: HLIJYA-KIRSCHNEREIT 2000: 11-12.

Westen, auf Europa und Amerika bezogen wird.¹¹⁹ Den Zugang zum „echten japanischen Geist“, versuchten bereits seit dem 17. Jahrhundert die Gelehrten der „Nationalen Schule“ 国学 (*kokugaku*), durch Abgrenzung der anderen Kultur, durch vehemente Abwertung und Zurückweisung des chinesischen Denkens, zu erschließen.¹²⁰

Die Frage nach der japanischen Identität pendelte demnach immer wieder zwischen Annäherung, Rezeption und Abgrenzung sowie Ablehnung anderer Kulturen, konstruierte sein Selbstbild aber auch unter Einbeziehung des Fremdbildes.¹²¹ Das Pendel schwingt aber auch zwischen einer komplizierten Mixtur aus Selbstdemütigung und Selbstbehauptung, Faszination und Aversion, Selbsterniedrigung und Überheblichkeit.¹²² Im Produktionsjahr von *Tokyo Kid* war der Wunsch nach einer japanischen Modernität im amerikanischen Muster deutlich spürbar.

Amerika und der japanische Film, Atombombenfilme und das *rashamen*-Genre

Die Problematik der Identitätssuche und die eng daran geknüpfte dualistische Beziehung zu Amerika, wird auch im japanischen Film reflektiert, indem explizit und implizit Amerikabilder dargestellt, amerikanische Filmtechniken, Motive, Stile adaptiert und amerikanische Werte eingeflochten werden. Der prägende Einfluss Amerikas wird, je nach Beziehungsstadium des Pendels, mehr oder weniger stark im Film deutlich. Eine Untersuchung des Amerikabildes im japanischen Film hilft, darüber Auskunft zu geben, wie die momentane Lage und das Verhältnis zu Amerika wahrgenommen und verarbeitet wurde. Darüber hinaus, sagt es wegen der überragenden Stellung Amerikas im japanischen Bewusstsein, ebenfalls etwas über die nationale Identität aus.

Seit der Erfindung des Kinetoskops durch den Amerikaner Thomas A. Edison im Jahre 1893 und der erste Kinematograph der Gebrüder Lumière 1897 mit Hilfe des Importeurs INHATA Katsutarô in Osaka erstmals zum öffentlichen Einsatz kam,¹²³ ergab sich bereits bei den ersten japanischen Filmaufnahmen die Schwierigkeit mit Hilfe eines aus dem Westen stammenden Gerätes – der Filmkamera – das „Japanische“ abzubilden¹²⁴ und damit unter westlichen Einfluss die eigene Identität zu wahren.

Wurden zunächst Filme produziert, welche ihre stilistischen Mittel vor allem aus dem traditionellen *kabuki*-Theater und der Reformbewegung dieses Theaters *shimpa* „Neue Schule“ bezogen, begann man im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts nach und nach die Mittel und Stile auszuweiten und die Verwestlichung des japanischen Films setzte ein. So versuchte sich

¹¹⁹ NAUMANN 1987: 177.

¹²⁰ NAUMANN 1987: 182.

¹²¹ Eine Fremdbildbeschreibung liefert beispielsweise Ruth BENEDICT. In einem Bericht für das „US Office of War Information“ untersuchte sie zwanzig japanische Filme aus den Jahren 1938-1941 und vereinte ihre Beobachtungen, die sich auch auf die japanische Kultur bezogen, in *The Chrysanthemum and the Sword*. Vgl. BENEDICT, Ruth F.: *The Chrysanthemum and the Sword: Patterns of Japanese Culture*. Boston: Houghton Mifflin 1989 (1949).

¹²² MISHIMA 1996: 89-91.

¹²³ YOMOTA 2007: 35.

¹²⁴ YOMOTA 2007: 37.

erstmal die Firma Yoshizawa, welche 1903 das erste japanische Filmfachgeschäft in Asakusa, Tokyo, gründete, mit einer Komödie im westlichen Stil.¹²⁵ In den 1910er Jahren war die Verwestlichung weniger amerikanisch, als französisch beeinflusst. Im weiteren differierte dieser Prozess je nach Filmgenre, wobei insbesondere die Komödie starke Ähnlichkeiten zum westlichen Pendant aufwies.¹²⁶ Zwischen den Kriegen wurde der Einfluss Amerikas und Hollywoods auf das japanische Kino allumfassend, sodass die Dichotomie von „japanischen“ und „ausländischen“ Filmen, gleichbedeutend mit „japanischen“ und „amerikanischen“ Filmen wurde.¹²⁷ Hollywoods Filme prägten dabei nicht nur die japanischen Filmtechniken, mit denen Shôchiku beispielsweise von Beginn an experimentierte und diese für den japanischen Markt adaptierte, sondern auch nachhaltig das Amerikabild in Japan. In den 1930er Jahren entwickelte Shôchiku einen den Fragen der sich rasch ändernden Gesellschaft angepassten Stil des Filmmachens, welcher den Zuschauern einen Einblick in ein visuell definiertes Konzept von Modernismus, der dann mit Amerikanismus gleichgesetzt wurde, bot.¹²⁸ Das u.a. in diesen Filmen zum Ausdruck kommende Amerikabild bestand aus Zeichen, welche die Vision von Amerika als Land der Modernität, des Geldes, der Maschinen und als Land der Frauen schufen.¹²⁹ Zeichen aus diesem Repertoire tauchten im japanischen Film auf, teilweise mit der Intention, Japan selbst als modernes Land zu qualifizieren. Allerdings ist die japanische Rezeption, genau wie das amerikanisch produzierte Image, nicht ohne weiteres mit dem tatsächlichen Amerika gleichzusetzen.

Eines dieser Zeichen ist die *Stadt* als Lebensraum und Schauplatz der Moderne. Urbanisierung, als Phänomen des Modernismus und Amerikanismus, spielt in vielen Filmen der Vor- und Nachkriegszeit eine entscheidende Rolle.¹³⁰ Zentrum dessen ist Tokyo, über das der Filmkritiker SATÔ Tadao sagte: „Der Wiederaufbau Tokyos zeigt, dass die Entwicklung einer Stadt voller Holzhäuser zu einer Stadt mit modernen Gebäuden wurde, mit motorisierten öffentlichen Transportmitteln und Autos. Dieser urbane Wandel ist als Aufstieg der Modernisierung und gleichzeitig des Amerikanismus zu betrachten.“¹³¹ Viele Filmtitel verweisen auf und behandeln dieses Thema, wie „Frau aus Tokyo“ 東京の女 (*Tokyo no onna*, 1933), „Geschichte aus Tokyo“ 東京物語 (*Tokyo monogatari*, 1953) von Ozu Yasujirô 小津 安二郎 und auch *Tokyo Kid*.

Inwiefern sich die amerikanisch-japanischen Beziehungen im japanischen Film der Nachkriegszeit ausdrücken, zeigt sich vor allem auch in den Filmen über die Atombombe und den Filmen des sogenannten *rashamen*-Genres.¹³² Während der Besatzungszeit ist allerdings zu berücksichtigen, dass ein allzu kritisches Amerikabild von den US-Besatzern nicht geduldet

¹²⁵ NOLLETTI 1992: 246.

¹²⁶ NOLLETTI 1992: 254.

¹²⁷ TOSAKA 2003: 189.

¹²⁸ STANDISH 2006: 36-37.

¹²⁹ TOSAKA 2003: 197-211.

¹³⁰ STANDISH 2006: 42.

¹³¹ Zitiert in STANDISH 2006: 42.

¹³² SATÔ 1982: 197-207.

wurde, wie es z.B. im Film „Krieg und Frieden“ 戦争と平和 (*Senso to heiwa*, 1947) von YAMAMOTO Satsuo 山本薩夫 und KAMEI Fumio 亀井文夫 geschehen ist.¹³³ Die Amerikaner wünschten die Promotion demokratischer Werte im japanischen Film, zensierten aber gleichzeitig die künstlerische Meinungsfreiheit. Aus diesem Grund waren Filme über die Atombomben während dieser Zeit eine äußerst delikate Angelegenheit. Die Filme wurden stark zensiert und das ganze Ausmaß der Zerstörung nicht gezeigt.¹³⁴ Ebenso war das Thema der Beziehungen zwischen amerikanischen Soldaten und japanischen Frauen sowie deren Kinder bis zum Ende der Besatzungszeit verboten.¹³⁵

Im Film „Niemals vergesse ich das Lied von Nagasaki“ 長崎の歌は忘れじ (*Nagasaki no uta wa wasureji*) von TASAKA Tomotaka 田坂具隆, welcher kurz vorm offiziellen Ende der Besatzungszeit 1952 herauskam, werden gleich beide Themen behandelt. Während andere Filme über die Atombombe, die zerstörerische Kraft, die katastrophalen Folgen für die Opfer, aber auch die psychologische Wirkung und den Einfluss der Atombombenzwischenfälle auf den japanischen Alltag¹³⁶ behandeln und sich darin der Einfluss Amerikas wenigstens indirekt ausdrückt, scheint dieser Film den japanisch-amerikanischen Zusammenhang deutlicher zu thematisieren.

Die Heldin (Kyô Machiko 京マチ子), eine schöne Tochter aus guter Familie, wurde beim Nagasakieinschlag geblendet, weswegen sie alle Amerikaner verabscheut. Es erscheint ein junger Amerikaner. Dieser symbolisiert den Piloten, welcher die Atombombe abwarf und reumütig nach Vergebung sucht. Daraufhin verschwindet ihr Hass und sie verliebt sich in ihn. Eine Geste, die Vergebung für den Piloten, aber auch für Amerika symbolisiert. Der Film versucht zu erreichen, dass Amerika, wegen seiner Schuld am japanischen Leid, eine sanfte Haltung gegenüber Japan einnimmt. Wie eine Frau, die lautstark von ihrem Mann geschlagen wird und dabei seine Liebe noch stärker empfindet. Diese masochistische Haltung impliziert die Hoffnung, dass Amerikas Liebe für Japan steigen würde, da das Land keinen Groll mehr hege.

Unterwürfigkeit zeigt sich auch beim Drehbuchverfasser und Regisseur dieses Films, die beide während des Krieges noch den japanischen Militarismus mit Überzeugung unterstützten und nun eine unterwürfige Einstellung gegenüber den neuen amerikanischen Machthabern an den Tag legten. Diese Filme scheinen demnach durch kein allzu kritisches Amerikabild geprägt zu sein. Da, wo das Verhältnis zu den USA vordergründig ist, spielt Japan, soweit ersichtlich, eine untergeordnete Rolle.

Das *rashamen*-Genre unterstützt dieses Bild sehr eindrücklich. Das Wort *rashamen* ist eine etwas abschätzige Bezeichnung einer japanischen Frau, welche die Geliebte zu einem Mann aus dem Westen wird. Das moderne Äquivalent ist *onri* („only“), das sich auf eine Japanerin im

¹³³ HIRANO 1992: 54-55.

¹³⁴ HIRANO 1992: 59-66.

¹³⁵ HIRANO 1992: 58.

¹³⁶ Die folgenden Ausführungen beruhen im Wesentlichen auf SATÔ 1982: 197-207.

unmittelbaren Nachkriegsjapan bezog, die *nur* einen amerikanischen GI im Sinne hatte. Nach dem Krieg entstanden viele Amerikanisch-Japanische Gemeinschaftsproduktionen dieser Art, wie *Sayonara* mit Marlon Brando und Kô Miiko 高美以子 (1957), die in Japan allerdings weniger Anklang fanden. Dies ist vermutlich der Tatsache geschuldet, dass in diesen Filmen die Parallele zwischen den Beziehungen Amerika-Japan und Patron-Geisha aufgezeigt wird. Vor der Kriegsniederlage und auch später wurden allerdings noch ähnliche Filme produziert, welche die Beziehung eines japanischen Mannes zu chinesischen, thailändischen oder koreanischen Frauen zum Inhalt hatten. In der Umkehrung dieses Verhältnisses mit Amerika als dominanten Part gegenüber dem „schwächeren“ Geschlecht Japan wird auch der demütigende Fall eines „göttlichen“ Japans nach unten auf den Boden der neuen Realität visualisiert. Dennoch ist dieses Motiv nicht neu und erinnert an die Geschichte der *Madame Chrysanthème* (1887) von Pierre Loti bzw. der *Madame Butterfly* Puccinis, welche die recht verbreitete Darstellung des Stereotyps „Japans als Frau“, zumindest im Verhältnis zu Amerika, untermauern. Die *rashamen*-Filme wurden nach dem Krieg auch aus dem Grunde produziert, um den guten Willen zwischen Japan und Amerika zu fördern.

Nach dem Film „Niemals vergesse ich das Lied von Nagasaki“ verschwand diese unterwürfige Haltung gegenüber Amerika aus den Atombombenfilmen, genau wie die *rashamen*-Filme, die in den 1960ern gänzlich verschwanden. Noch sehr lange schienen gleichgeschlechtliche Freundschaften zwischen Japanern, Amerikanern, aber auch Chinesen, unrealistisch; Liebesbeziehungen zwischen einem amerikanischen Mann und einer japanischen Frau realistischer.

In den 1960ern gab es Filme, die das *rashamen*-Thema umdrehten und Japan in eine stärkere Position brachten. Das wird z.B. in einer Szene des Films „Auf Wiedersehen der Bande aus Moskau“さらばモスクワ愚連隊 (*Saraba mosukuwa gurentai*) von HORIKAWA Hiromichi 堀川 弘通 aus dem Jahr 1968 deutlich, in der ein amerikanischer Soldat, aus Vietnam kommend, an einer Jam Session mit japanischen Musikern als Pianist teilnimmt. Er wird vom japanischen Filmprotagonisten kritisiert: „Du bist ziemlich gut, aber dein Jazz ist ein Monolog. Wahrer Jazz muss ein Dialog sein.“ Der Kritisierte erwidert: „Wenn es um Jazz geht, sollte ein Amerikaner davon mehr verstehen als du.“ Daraufhin entgegnet der Schlagzeuger der Band Jazz sei nicht mehr deren exklusive Domäne mehr. Der Soldat verlässt wütend den Ort, ist etwas später aber sehr bewegt und verbeugt sich höflich. Es zeigt sich hier zwar ein erstarktes Selbstbewusstsein Japans, das mit dem enormen wirtschaftlichen Aufschwung einhergeht, aber SATÔ Tadao vermutet darin auch den Versuch das japanische Gefühl der Fremdheit mit den ausgegrenzten Teilen der amerikanischen Gesellschaft, wie schwarzen Soldaten und Vietnamdeserteuren zu teilen. Darin spiegele sich letzten Endes japanisches Selbstmitleid.

Auf jeden Fall wäre eine solche Umkehrung des *rashamen*-Themas in der Zeit von *Tokyo Kid* undenkbar gewesen.

Japan und das Verhältnis zu Amerika in *Tokyo Kid*

Amerikabilder und die Beziehung von Amerika zu Japan werden den gesamten Film hindurch dargestellt. Dass dabei die Frage der Identitätssuche thematisiert wird, ist an zahlreichen Zeichen erkennbar, so z.B. die Verkleidung von Mariko als Junge und die Szene mit der Porträtierung eines Grimassenschneiders, der sein Gesicht in einem fort verzieht ((31) 1). Zu solchen Zeichen der Verkleidung, Maskierung und Verstellung der wahren Identität kommen Szenen der Verirrung und Suche - so verläuft sich Sanpei auf dem Weg nach Hause ((41) 56). Bedeutend scheint vor allem auch der kurze Dialog zwischen Mariko und Sanpei, in dem beide nicht wissen wohin sie gehen sollen und kein Ziel haben ((80) 45).

Der Film ist gespickt mit äußeren Zeichen der US-Moderne, so ist auf sprachlicher Ebene eine Fülle an Anglizismen auszumachen, die einige Jahre zuvor, während des Krieges, noch Sprache des Feindes waren und nicht benutzt werden durften. Die Handlungsorte sind beinahe ausschließlich Orte westlicher Provenienz, wie z.B.: Bars, Cabarets, Cafés, Apartments und Bingohallen. Besonders das Zimmer von Marikos Vater Tanimoto im Ozean Hotel wirkt wie eine amerikanische Exklave, deren Inneneinrichtung mit großer Couchgarnitur, Vorhängen und Panoramafenster vor einer Skyline, an New York erinnern. Bereits der Name des Hotels *taiyô* 大洋 kann mit „Großer Westen“ wiedergegeben werden. Auch Sanpeis Raum ist gefüllt mit Plakaten dieses Landes, inklusive Hawaii, Shinrokus Wände sind mit seinen selbstgemalten westlichen Porträts bestückt. Als ein weiterer mobiler Raum ist das große Automobil des zu jener Zeit weltgrößten Automobilherstellers General Motors, mit den Automarken, Buick, Cadillac, Chevrolet, Pontiac und Oldsmobile, allgegenwärtig. Dieses verursacht auch den Tod von Tomiko, die von einem Oldsmobile 1927 Essex Sedan¹³⁷ überfahren wird. Als Metapher für die USA überrollen diese maschinellen Produkte die japanische Gesellschaft geradezu. Amerika und der amerikanische Traum verbinden sich mit dem Auto, welches insbesondere in den Jahren der Nachkriegszeit und den 1950er Jahren eine kulturelle Identität stiftende Bedeutung bekam. Es wurden immer größere Autos gebaut, die mit dem Statussymbol gleichgesetzt wurden, es entstanden Autokinos, Drive-Ins usw. Das Auto wurde Ort des amerikanischen Lebens und Traums. Ein protziges Oldsmobile mit *Suicide Doors*, Türen, die in die andere Richtung geöffnet werden, wird auch vom Vater Tanimoto stolz gefahren. Dieser ist mit maßgeschneiderten Anzug, Panamahut und Gehstock von außen kaum noch als Japaner zu erkennen. Aber auch die anderen Rollen bedienen sich beinahe ausschließlich westlicher Kleidung. Schließlich ist die Musik sehr stark vom amerikanischen Jazz geprägt. Sanpei spielt kein japanisches *Koto*, sondern eine westliche Gitarre.

Die Beziehung der drei Protagonisten Tanimoto, Sanpei und Mariko zu Amerika geben Aufschluss über das im Film transportierte Amerikabild. Tanimoto ist früh über den Ozean

¹³⁷ Möglicherweise handelt es sich auch um einen Ford T.

ausgewandert, um den dortigen Traum zu leben. Erfolgreich und reich kommt er zurück nach Japan. Er ist wie verwandelt und umgibt sich ausschließlich mit symbolträchtigen amerikanischen Dingen. Sein Ziel ist es mit seiner Tochter zurück ins Land seines Erfolges zu gehen, wo er auch sein Glück sieht. Tatsächlich hatten in dieser Zeit viele Japaner, wie er, von ihrem Glück in Amerika geträumt. Angefacht wurde dieses Verlangen nicht nur durch das Kino, sondern u.a. auch durch viele Zeitschriften, welche die USA als Land beschrieben in der Japaner ihre Träume und Wünsche wahr werden lassen können. So versprach beispielsweise das Magazin *Amerika*, dass der Erfolg dort präsent sei.¹³⁸ Der kürzeste Weg zum Erfolg war demnach das Auswandern und der Weg des amerikanischen Traums.¹³⁹ In einer Szene betritt Tanimoto mit seinen teuren amerikanischen Lederschuhen, das mit japanischen Matten ausgelegte Zimmer Sanpeis und zieht diese erst nach wiederholtem Drängen aus. Dazu erwidert er: „Ach, die Schuhe, die Schuhe. Hier ziehn sich alle die Botten aus? Ach so? Ich hab so gut wie keinen Schimmer von Japan.“ ((83) 38) Tanimoto ist demnach ein vollkommen amerikanisierter Japaner und steht hier m.E. als Person selbst für Amerika.

Mariko hasst aufgrund ihrer Familiengeschichte jenes Land zunächst. Mit Sanpei trägt sie in der Anfangsphase ihrer Bekanntschaft einen langen Kampf aus, es kommt sogar in Sanpeis Zimmer zu Handgreiflichkeiten. Unter den Plakaten ringen die beiden miteinander. Sanpei sitzt unter dem Amerikabild und Mariko unter einem Tokyoschriftzug ((20) 2). Sinnbildlich kämpft hier das ungleich überlegene Land mit dem schwächeren Japan. Ihre Einstellung ändert sich aber mit der wachsenden Freundschaft zu Sanpei, mit dem sie nach Amerika gehen würde. Am Ende verlässt Mariko mit ihrem Vater Japan und zieht nach Amerika. Dieses hat insofern gewonnen und hat sich Japan einverleibt.

Auch Sanpei träumt vom großen Glück in Amerika. Er hat ein Los für eine Amerikareise gekauft und hofft bis zuletzt dort hinreisen zu können. Er hat maßgeblichen Anteil daran, dass Mariko sich ebenfalls überzeugen lässt und einen angenehmen Traum von Amerika hat ((61) 88).

Diese Traumscene spielt auf Hawaii. Eingebettet in westlichen Luxus repräsentierenden Bildern, wie einem pompösen Hotel mit Strandbar in Waikiki, einem Segelschiff und den großen Autos, ist an zentraler Stelle in Honolulu die Statue von Kamehameha (1758?- 1819), dem ersten König von gesamt Hawaii, zu sehen. Kamehameha schwang sich nach kriegerischen Auseinandersetzungen zum alleinigen Herrscher auf und förderte den Handel mit Europa und den USA. Durch seine kluge Politik behielt Hawaii die Unabhängigkeit, während sich andere Pazifikinseln den Kolonialmächten unterwerfen mussten.¹⁴⁰ Nach dem Betrachten der Statue beginnt Misora Hibari mit dem traditionellen Hulatanz Hawaiis.

Hawaiis besondere Bedeutung in der japanischen Geschichte ist nicht von der Hand zu weisen. Bereits vor dem Krieg wanderten sehr viele Japaner nach Hawaii aus, um sich dort sich

¹³⁸ SAWADA 1996: 118.

¹³⁹ Vgl. SAWADA 1996: Ebd.

¹⁴⁰ Vgl. HENRY, Herbert: *The Napoleon of the Pacific, Kamehameha the Great Gowen*. New York AMS Press 1977. Siehe außerdem: GONDÓ 2003: 139-148.

dort niederzulassen. Allein in den Jahren zwischen 1906 und 1916 stieg die dortige Zahl japanischer Einwohner von 60.000 auf 93.136.¹⁴¹ Gerade nach dem Krieg und dem Angriff auf Pearl Harbor stieg die Zahl japanischer Touristen seit den 1950ern drastisch. Japanische Touristen kamen aus jeder gesellschaftlichen Schicht. Die Zeit in der ausschließlich privilegierte Eliten Hawaii besuchen konnten waren vorbei. Viele wurden inspiriert durch Filme und Fernsehprogramme über Hawaii.¹⁴² Szenen wie diese und der gemeinsame Film von Misora Hibari und SAITÔ Torajirô „Der Seeweg ins ersehnte Hawaii“ aus dem Jahr 1950, mögen dazu beigetragen haben.

Dieser Traum beinhaltet zwar eskapistische Fantasien und das Glück im amerikanischen Traum, allerdings schwingt durch die zentrale Hervorhebung des Königs Kamehameha doch der Wunsch nach Beibehaltung von Japans Unabhängigkeit, Japans Traditionen, die, wie es Kamehameha tat, durch Handel und kluge Politik vor allem mit den USA gesichert werden sollten. Faszination und Sehnsucht paaren sich erneut mit einer wenigstens unbewussten Zurückhaltung und dem Anliegen nach eigenständiger Identität.

Ähnlich verhält es sich in der Szene, in der Mariko und Sanpei in der Stadt umherirren und schließlich im Ueno Park (80) landen. Der im Jahre 1873 eröffnete Park ist ein Ort, an dem altes, traditionelles Japan mit Neuem aufeinander trifft. Dies fasst, die im Park stehende, Statue von SAIGÔ Takamori 西郷隆盛¹⁴³(1827-1877), an welcher die beiden vorbeikommen, in einem Bild zusammen. SAIGÔ war ein einflussreicher Samurai, der zunächst als ein Führer der Truppen des Tennô eine entscheidende Figur während der Meiji-Restauration.¹⁴⁴ Er war jedoch Gegner der Modernisierung Japans und der Öffnung für den Westen und revoltierte schließlich gegen die neue Regierung, welche die Rechte der Samurai stark eingeschränkt hatte, sodass diese u.a. das Privileg des Schwertertragens aufgeben mussten. Wie sinnbildlich kämpften seine Anhänger weitgehend mit traditionellen Waffen gegen die mit modernen westlichen Waffen ausgestatteten Armee des Tennô und unterlagen schließlich.

Zum zweiten Mal im Film stehen Mariko und Sanpei vor einer Statue, die wie ein Meilenstein, ein Wegweiser für die beiden fungiert. In dieser Szene verrät der Dialog, dass beide nicht wissen wo es hingehen soll, soll Mariko mit ihrem Vater in die USA oder nicht, Weg und Ziel sind unbekannt ((80) 45). Insofern zeigt sich hier die Unentschiedenheit und Unsicherheit der japanischen Zukunft in Hinsicht auf seine Identität und einer erneuten Öffnung gegenüber den USA. Wie auch die Statue des Kamehameha auf Hawaii steht die Statue des SAIGÔ für die Wahrung von Traditionen und Unabhängigkeit des Landes, aber auch dafür, dass man letztendlich „Modernisierung“, besonders die von einem übermächtigen Sieger initiierte, nicht

¹⁴¹ IRIYE 1975: 82-83.

¹⁴² KATÔ 1975: 195.

¹⁴³ Siehe zu SAIGÔ: HABERSETZER, Roland: *Die Krieger des alten Japan – Berühmte Samurai, Rônin und Ninja*. Palisander Verlag 2008.

¹⁴⁴ Die Meiji-Restauration bezeichnet im engeren Sinne den Zusammenbruch des Tokugawa-*bakufu* und die Wiedereinsetzung des Meiji-Tennôs, im weiteren Sinne aber auch die Modernisierung des Landes mit zahlreichen Reformen unter maßgeblichem europäischen und amerikanischen Einfluss.

aufhalten und sich nicht vom „Westen“ isolieren kann. Gerade an der Stelle wo beide nicht wissen wohin, lassen sie die Statue hinter sich und gehen nicht einfach den „traditionellen“ Weg. Im Gegenteil, Mariko geht schließlich nach Amerika.

Eine verführerische Macht Amerikas versucht der Vater auszuspielen, wenn er beispielsweise mit starkem finanziellen Aufwand Mariko suchen lässt ((11) 21), sie schließlich von seinen Bediensteten im Oldsmobile entführen lässt ((64) 17) und sie dann in seinem Hotelzimmer mit Leckereien (luxuriöse Nahrungsmitteln waren in dieser Zeit eine große Mangelware) und einem tollen Geschenk aus Amerika für sich gewinnen will ((67) 34). Darin scheint die Verlockung in der konsumorientierten, materialistisch-kapitalistischen Überlegenheit des amerikanischen Systems aufzublitzen. Allerdings gelingt es Tanimoto erst Mariko habhaft zu werden, indem er mit dem Hausverwalter Kamezô und Sanpei verhandelt. Eine Situation, die an ein Treffen der Siegermächte nach dem zweiten Weltkrieg, indem über die Zukunft des wehrlosen Verliererlandes entschieden wird (75), erinnert.

In *Tokyo Kid* werden allerdings auch demokratische Werte übermittelt, welche von den US-Besatzern nahegelegt wurden.¹⁴⁵ So wimmelt es im Film an freien, starken, emanzipierten Frauen, wie Tomiko, Haruko, Shizuko und schließlich Mariko, die selbstbewusst, berufstätig ohne Mann ihr Leben meistern. Das Thema der Gleichberechtigung der Geschlechter und der fortschreitenden Emanzipation der Frauen wird darüber hinaus in der Verkleidung von Mariko als Junge, Bôya genannt, sichtbar. In dieser Maskerade spiegelt sich ein hermaphroditischer Erotizismus wider, der jedoch in seiner Bedeutung hinter der Expression von Vitalität zurückstecken muss. Mariko möchte so stark und lebendig wie ein Junge die Welt erobern und genau wie das männliche Geschlecht behandelt werden.¹⁴⁶ Desweiteren kann Mariko frei entscheiden, wie sie ihre Zukunft, ihr Leben und dessen Finanzierung gestaltet. Insofern kommt ihre Handlungs- und Berufsfreiheit zum Ausdruck¹⁴⁷, Errungenschaften, von denen sie klar profitiert.

Darüber hinaus ist der Film *Tokyo Kid* versehen mit Zitaten und Parallelen zu westlichen Filmen, wie z.B. dem deutschen Film *Harakiri* von Fritz Lang, 1919, indem eine Waise ihr Leben meistert und mit einem europäischen Mann zusammenkommt. Das Thema des *rashamen-*Genres, bzw. der *Madame Butterfly* wird gezeigt. Äußerste Ähnlichkeit besteht aber zur amerikanischen Tragikomödie *The Kid* von Charlie Chaplin aus dem Jahr 1921. Nicht nur Titel, auch Handlung, Erzähltechnik und Slapstick-Humor haben frappierende Gemeinsamkeiten. Das *Kid* John wird von ihrer Mutter nach der Entbindung im Krankenhaus verlassen, sein Vater ist vorher bereits von der Mutter weggegangen. Es wird von Charlie gefunden, der ähnlich wie Sanpei arm ist und genau wie dieser das Kind erstmal versucht loszuwerden, sich dann aber wie ein Vater um es kümmert. Wie in *Tokyo Kid* in der Szene am Parkteich (81) gibt es auch hier eine

¹⁴⁵ HIRANO 1992: 147ff.

¹⁴⁶ KAWAMOTO 1993: 340.

¹⁴⁷ KAWAMOTO 1993: 338.

Szene, in der Mitarbeiter des Waisenhauses nach langem Kampf das *Kid* packen und mitnehmen. Die reumütigen Eltern schalten wie Tanimoto eine Suchanzeige mit hoher Belohnung, die ein Wirt entdeckt und das Kind zur Polizei bringt. In *Tokyo Kid* versucht der von Enoken gespielte Tomoda die Belohnung durch Übergabe von Mariko zu bekommen. *The Kid* hat schließlich ebenfalls eine Traumszene und mehr oder weniger ein Happy End, jedenfalls für die reich gewordene Mutter, die am Ende das Kind bekommt. Parallel zu Tanimoto haben es beide Elternteile des *Kids* zu Wohlstand gebracht. Selbst das letzte Bild in der Sanpei, Shinroku und Haruko von der Kamera weg eine Straße entlanglaufen ((85) 56), ist der typische Abgang des *Tramps*, mit dessen Slapstickbewegungen. Eindeutig war SAITÔ Torajirôs großes Vorbild Charlie Chaplin, dessen Stil er in vielen Komödien imitierte. Allerdings wird SAITÔ kritisiert, den Charakteren seiner Komödien fehle im Vergleich zum *Tramp* die sozialkritische Ebene und der Traum von einer bestimmten Utopie. Viel eher tendierten sie zur Resignation, denn Leute, die soweit unten stehen in der Gesellschaft können nichts weiter tun als darüber zu lachen.¹⁴⁸

Die von der Zensurbehörde erlassenen Richtlinien zu empfohlenen Themen und zu vermeidenden Darstellungen¹⁴⁹, finden sich wie erwähnt in *Tokyo Kid* wieder. So wird die Liberalisierung der Frauen gezeigt, das Thema der Kriegswaisen zurückhaltend behandelt (überhaupt kommen keine Amerikaner vor, Zeichen von Krieg und Zerstörung sind nur marginal zu erahnen), demokratische Werte und Amerika werden promotet. Es macht den Eindruck, dass dies nicht untypisch für den Regisseur ist. SAITÔ hat auch in anderen Filmen typische Amerikabilder in Szene gesetzt. So sollte beispielsweise auch der „demokratische“ Sport Amerikas in Form von Baseball in japanischen Filmen zu sehen sein.¹⁵⁰ SAITÔ setzte auch dieses z.B. im Film Die „Zeit des Baseballs“ 野球時代 (*Yakyû jidai*) 1948 um. Insgesamt deutet einiges darauf hin, dass er weniger Amerikakritiker als Amerikasymphisant zu sein schien. Dennoch kann man *Tokyo Kid* nicht als einen von der CIE empfohlenen „Demokratie-Film“ 民主主義映画 (*Minshu shugi eiga*) zur Promotion demokratischer Werte klassifizieren. Mitnichten beachtet er außerdem sämtliche Vorgaben der Zensurbehörden. Im Film wird sich z.B. nicht geküsst. Der Kuss als Zeichen der sexuellen Freiheit wurde aber explizit erwünscht.¹⁵¹ Ein Escapefilm, welche die Offiziellen als pure Unterhaltung betrachteten, da sie keinerlei „Rückbesinnungswert“ hätten¹⁵², kann wie dieser Film zeigt, über die pure Unterhaltung hinaus Werte vermitteln. Es zeigt sich, dass die Klassifizierung eines Films nicht immer leicht fällt und die Grenzen fließend sind.

Tokyo Kid endet mit einem für amerikanische Filme typischen Happy End und zeigt insgesamt eine sehr amerikadominierte, affirmative Grundhaltung. Der stark amerikanisierte japanische Alltag sieht im modernen Amerika sein Vorbild und die Hoffnung auf Glück. Die

¹⁴⁸ BARRETT 1992: 218-219.

¹⁴⁹ HIRANO 1992: 149.

¹⁵⁰ Dazu siehe HIRANO 1992:176.

¹⁵¹ HIRANO 1992: 158.

¹⁵² HIRANO 1992: 177.

japanische Identität scheint auf seiner Suche, trotz einem gewissen Willen zur Eigenständigkeit, doch amerikanische Werte zu absorbieren und die amerikanischen Stereotypen und Klischeebilder als Halt und Lösung, sowie den Weg nach Amerika als Antwort zu finden. In *Tokyo Kid* schlägt das amerikanisch-japanische Beziehungs-Pendel folglich in Richtung Annäherung und Rezeption. Tatsächlich ist das *Tokyo Kid*, die moderne Version des japanischen *Edokko*, vom amerikanischen Traum vereinnahmt worden. Misora Hibari verkörpert in diesem Film ein an Amerika orientiertes, modernes Japan, welches zwar das mit japanischer Identität assoziierte Durchhalten an den Tag legt, sich schließlich aber für Amerika entscheidet.

Im Zusammenhang mit den oben genannten Filmen über die Atombombe und die des *rashamen*-Genres scheint demnach in den ersten Jahren der Nachkriegszeit im Film das Bild von Amerika als starkes, erfolgreiches Land der Moderne und des übergeordneten Antipoden zu überwiegen. Im japanischen Film drückt sich eine Haltung aus, die nicht nur in der Subkultur von Jugendgangs, wie der *rokabiri-zoku* (Rockabilly-Gang), die sich wie Bill Halley verkleideten und Rock´n´Roll hörten oder der *taiyô zoku* (Sonnen-Gang), die sich ebenfalls Parallelen zur amerikanischen Jugendkultur des Rock and Roll suchten¹⁵³, zu finden ist, sondern auch auf anderen Ebenen dem Zeitgeist entsprach. Der Film kann als bewusster Versuch des Ausdrucks einer bestimmten Vision der japanischen Modernität und Identität aufgefasst werden.¹⁵⁴

Erst später wird das Pendel wieder stärker in eine andere Richtung schlagen. So machte Misora Hibari später mit eher „konservativen“ Filmen weiter, eine Transformation, welche die kulturellen Veränderungen in den Nachkriegsjahren, insbesondere die langsame Wiederbehauptung von eigenen kulturellen Werten nach der US-Besatzungszeit, widerspiegelt.¹⁵⁵ Die ambivalenten Gefühle Amerika gegenüber scheinen dennoch jederzeit zu existieren und die Frage nach der japanischen Identität scheint spätestens seit dem 20. Jahrhundert eng mit der Beziehung zu Amerika verknüpft zu sein. Amerika als Orientierungspol für die eigene Identität. Noch heute wird seitens der Japaner jede Äußerung, jeder Schritt Barack Obamas und der Amerikaner in Bezug auf Japan sensibel betrachtet. Ob in einer Zeit des aufsteigenden Chinas, ein Wechsel vom amerikanischen zum chinesischen Ideal mit einem neuen asia-zentristischen Weltbild, einer ostasiatischen Identität entsteht, bleibt abzuwarten. Selbst *Tokyo Kid* scheint nicht ganz frei von chinesischen Vorbildern zu sein, so ähnelt das *Tokyo Kid* dem Waisenkind *Samô*, das nur drei Haare hat, aus dem chinesischen Manga „Aufzeichnungen von Samôs Wanderungen“ 三毛流浪記 (*Sân máo liúlàng jì*, japanisch: *Samô rurôki*) von Zhāng Lèpíng 張樂平, welches er in den 1930er Jahren in Shanghai schrieb.¹⁵⁶ Japans Identität wird dann jedenfalls in ähnlicher Pendelbewegung einen neuen, aber nicht unbekanntem, Gegenpol erhalten.

¹⁵³ Siehe dazu auch: ISHIHARA Shintarô, FURUKAWA Takumi: *Sonnensaison. Drehbuch*. Aus dem Japanischen von Felix Milkereit, Berlin: Mori-Ôgai-Gedenkstätte 2009.

¹⁵⁴ WADA-MARCIANO 2000: 8.

¹⁵⁵ SHAMOON 2009: 153.

¹⁵⁶ HIRAOKA 1993: 103.

1.6.2 Kriegswaisen und die Neuorganisation der japanischen Familie im Film

Durch den zweiten Weltkrieg gab es eine große Zahl an Waisenkindern in Japan, derer man Herr werden musste. Vor allem die amerikanische Streitmacht fügte dem japanischen Militär hohe Verluste zu. Die Erscheinung von Straßen- und Waisenkindern brachte dies zu Tage. David Conde von der CIE erklärte 1945 daher zum Thema der Kriegswaisen im Film: „Treat the subject of war orphans carefully...“¹⁵⁷

Aus diesem Grund kommt es in *Tokyo Kid* visuell auch eher zurückhaltend zur Sprache. Mariko verliert ihre Mutter, die an einer ernsten Krankheit stirbt und hat zunächst keinen Vater, da er nach Amerika ausgewandert ist. Das Thema, sogar das Wort „Krieg“, kommt lediglich an einer Stelle vor, als der Vater seine Lebensgeschichte erzählt und beteuert er konnte nicht zurück zu seiner Familie, da Krieg ausgebrochen war ((75) 15). Weder Kriegsschäden, Brandspuren noch heimgekehrte Soldaten, typische Symbole des Nachkriegsfilms, werden gezeigt.¹⁵⁸ Dennoch ist Mariko faktisch eine Waise an der auch der Krieg Schuld hat. Das *Tokyo Kid* hat außerdem seine *Manhōru* マンホール „Röhre“ (vom englischen „man hole“), womit kein Gulli, sondern Steinröhren gemeint waren, die besonders den Waisen und Straßenkindern als Notunterkünfte dienten.¹⁵⁹ Diese Röhren, genau wie die Straßenkinder, sind mehrfach im Film zu sehen. Immer wieder tauchen Hundewelpen auf, die keine Eltern mehr haben. In einer rührenden Szene singt Hibari das „Lied des Waisenkindes“ みなし子の歌 (*Minashigo no uta*) mit einem einsamen Hundewelpen im Arm ((49) 32). Diese verschiedenen Zeichen von Waisenkindern genügen, um ein für diese Thematik sensibilisiertes Publikum zu verdeutlichen, worum es im Film auch geht.

In den ersten Filmen von Misora Hibari spielte sie immer wieder Waisenkinder. Das Sujet erscheint in vielen Filmen der Besatzungszeit und bietet die narrative Basis für viele ihrer Filme. Die Waisen Hibaris richten sich, durch Perspektivwechsel in Bezug auf die Familiendynamik, implizit auf eine ideologische Genesung von der Demoralisierung durch die Kriegsniederlage.¹⁶⁰ Diese rief zwei Hauptprobleme der japanischen Gesellschaft hervor, für welche die Waise als Zeichen, Metapher und Lösung diene. Zum einen die Abkapselung der heimgekehrten Soldaten vom zivilen Leben und zum anderen die Auflösung des Familienkonzeptes aus der Vorkriegszeit.¹⁶¹ In *Tokyo Kid* wird insbesondere das zweite Problem sichtbar. Der Familienbegriff vor der Niederlage löste sich materiell durch den Verlust von Familienmitgliedern und ideologisch durch den Zusammenbruch der Metapher des Staates als eine Familie auf.¹⁶² Die Kriegswaisen repräsentierten die Bedingungen der Japaner, die wie Waisen, nicht mehr Kinder eines göttlichen Vaters waren und nun allein, gedemütigt als Bürger einer besetzten Nation leben mussten. Sie waren nicht mehr Kinder des „Familienstaates“ 家族国

¹⁵⁷ HIRANO 1992: 149.

¹⁵⁸ KAWAMOTO 1993: 340.

¹⁵⁹ HIRAOKA 1993: 102.

¹⁶⁰ IZBICKI 2008: 1.

¹⁶¹ IZBICKI 2008: Ebd.

¹⁶² IZBICKI 2008: Ebd.

家 (*kazoku kokka*), in der auf konfuzianischen Ideen basierend, gerade kindliche Pietät und Gehorsam den Eltern und dem Tennô gegenüber, mehr als großgeschrieben waren. Bei denjenigen, welche im Krieg ihre Eltern verloren haben, gingen diese Pflichten nach Kriegsende vollständig ins Leere. Insofern lag die Umformulierung eines Familienkonzepts, das auf die Bedürfnisse des Kindes eingeht und eine Verschiebung von vertikalen zu horizontalen, demokratischeren Familienstrukturen, als Lösung, wie sie in Hibaris Filmen zum Ausdruck kommt, nah.¹⁶³

Ihre frühen Filme, *Tokyo Kid* mit inbegriffen, haben gemeinsam, dass sich die Waise eine Familie nach ihren Bedürfnissen schafft und iGz. den Erwachsenen Träger moralischer Rechtschaffenheit und sozialem Reichtum ist, also eine genaue Umkehrung der früheren moralischen Hierarchie.¹⁶⁴ Mariko schafft sich mit Tomiko, Sanpei und Shinroku eine neue Familie denen sie auf Augenhöhe entgegentritt. Während Hibaris Filme die Besonderheiten der Waisenfilme zwischen 1945 und 1948 teilen, so ist bei anderen Filmen die neue Familie bezogen auf Gruppen von Waisenkindern. In ihren Filmen geht es wieder zurück auf Kernfamilien, allerdings nicht eltern-, sondern kinderzentriert.¹⁶⁵ Besonders an *Tokyo Kid* und anderen Waisenfilmen Hibaris ist, dass sie niemals kriminell wird, z.B. stiehlt, um zu überleben. Vielmehr arbeitet sie, indem sie mit Sanpei singen geht und dadurch nicht nur ihr eigenes, sondern auch das Geld für ihren väterlichen Freund mitverdient.

Durch ihre Verkleidung und ihr Verhalten wird einmal mehr ihre ambivalente Identität deutlich, die es ihr möglich macht die Probleme der Erwachsenen zu lösen. Sie kann sich aufgrund ihrer „fließenden“ Identität frei zwischen den Generationen bewegen und wird zur Verbindung von neuen Gemeinschaften, Familienformen¹⁶⁶ sowie der der Kriegsschuld angeklagten Generation und der jungen, sich unschuldig fühlenden Generation. Sie zeigt die vielen Interpretationsmöglichkeiten der Rolle des Individuums in der Gesellschaft und der Geschlechterdefinition, die sich im Fluss befanden.¹⁶⁷ Das Geschlechterspiel in *Tokyo Kid* und anderen Rollen Hibaris, kondensiert die Familie in eine einzige Person, in der verschiedene Charaktere gemischt, in einander verflochten und versöhnt werden.¹⁶⁸ So spielt Mariko/Bôya die Mutter, den Vater, den Bruder, die Schwester und schließlich die Tochter.

Dem Verhalten des Tokyo Kid liegt dabei ein Humanismus zu Grunde, der eine Basis für soziale Rekonstruktion bietet. Mariko führt beispielsweise den egoistischen und feigen Sanpei, der sie immer wieder loswerden will, „zurück zum Pfad der Tugend“. Revitalisierung, Remoralisierung und dadurch Erlösung, die zu neuen Familien führten, waren auch eine Funktion der Mitsuko/Hibari in *Kanashiki kuchibue*.¹⁶⁹ In beiden Filmen kommt die

¹⁶³ IZBICKI 2008: Ebd.

¹⁶⁴ IZBICKI 2008: 2.

¹⁶⁵ IZBICKI 2008: 3.

¹⁶⁶ STANDISH 2006: 199.

¹⁶⁷ STANDISH 2006: 200.

¹⁶⁸ IZBICKI 2008: 8.

¹⁶⁹ IZBICKI 2008: 6.

Neuerfindung der Familie und gemeinschaftlicher Beziehungen innerhalb des Kontextes eines materiellen Wohlstandes, den der amerikanische Traum bietet, zum Tragen.¹⁷⁰

Während der 1950er Jahre wuchsen die Waisenkinder zu Erwachsenen, in einer Zeit mit neuer Verfassung und einem neuen Familienrecht, heran, das zumindest die rechtlichen Parameter von Heirat und familiärer Bindungen änderte. Die Waisenkinder der Besatzungszeit verschwanden mit ihrem Ende aus dem Kino,¹⁷¹ spielten aber in der Frage der nationalen Identität noch immer eine wichtige Rolle. Denn das Gefühl vieler Japaner, ihr Land wäre, während es in den 1950ern ökonomisch aufstieg, eine „Waise Asiens“ *アジアの孤児 (Ajia no koji)*, welche von seinen Nachbarn ungeliebt und vom Westen ignoriert und gering geschätzt wurde¹⁷², lebte auf politischer Ebene weiter.

1.6.3 Abriss zu Hibaris Musik und dem Titel „Tokyo Kid“

Misora Hibari gab seit ihrem Debüt 1949 bis zu ihrem Tode 320 Singles mit insgesamt 1401 Titeln heraus. „Tokyo Kid“ belegte in einer von Nippon Columbia im Jahre 1990 veröffentlichten Rangliste der meistverkauften Single-Schallplatten Misora Hibaris Rang 7 mit einer Million verkauften Platten.¹⁷³ Ihre Popularität verdankt sie nicht nur ihrer Qualität, sondern in erster Linie der engen Beziehung zum Film. Diese Abhängigkeit des populären Songs vom Film gilt für alle Stars der 1940er und 1950er Jahre.¹⁷⁴

Unterteilt man die Lieder ihrer Frühzeit zwischen 1949 und etwa 1955 inhaltlich, fallen zwei Komplexe besonders auf: 1. wehmütige Lieder über Einsamkeit, Waisen und aufgegebenener Hoffnung 2. Lieder von Träumen, mit denen man der Gegenwart entflieht.¹⁷⁵ Das Lied „Tokyo Kid“ ist ein Beispiel für letzteres,¹⁷⁶ mit dem Misora Hibaris schlechtes Image als *Monomane* beseitigt werden sollte.¹⁷⁷ Schließlich handelt es von den Träumen, Hoffnungen und Lebensumständen eines Kindes, also einem ihrem Alter eher entsprechenden Thema.

Der Textrhythmus von „Tokyo Kid“ orientiert sich an einem traditionellem 5/7 Silben-Schema, der *Haiku* und *Waka*-Dichtung. Allerdings ist er auf der anderen Seite überfüllt mit modisch-modernen Anglizismen, wie *chokorêto* チョコレート („chocolate“) und *chûin gamu* チューイン・ガム („chewing gum“). Diese Artikel weisen einerseits auf die Anwesenheit der Besatzungstruppen hin und zeigen eine eigenartige Verknüpfung von Super Deluxe Luxusartikeln dieser Zeit mit der gleichzeitigen Armut des Tokyo Kids, das in einer Steinröhre schlafen muss,¹⁷⁸ in der sich m.E. aber auch die Hoffnung auf materiell bessere Verhältnisse und die

¹⁷⁰ STANDISH 2006: 200.

¹⁷¹ IZBICKI 2008: 9.

¹⁷² „Japan: The Orphan of Asia.“ In: *TIME* vom 20.07.1959, siehe dazu auch: VALJAVEC, Fritz: „Japan, die Waise Asiens *Asia no koji*.“ In: *Weltgeschichte der Gegenwart*. Bd.2, 1. Auflage. Bern & München: Francke 1962.

¹⁷³ KIENLE 1998: 49.

¹⁷⁴ KITAGAWA 1996: 127.

¹⁷⁵ YANAGI 1958: 701.

¹⁷⁶ YANAGI 1958: 701.

¹⁷⁷ Miyoshi 1990: 37.

¹⁷⁸ HIRAOKA 1993: 102.

Erreichbarkeit von verloren geglaubten Genüssen ausdrückt. Andererseits ist eine Parallele zu einem politisch-satirischen Song, vermutlich aus der Feder von ISHIDA Ichimatsu, der bereits mit SAITÔ Torajirô in „Fünf Männer aus Tokyo“ 東京五人男 (*Tôkyô gonin otoko*) von 1945 zusammenarbeitete, zu erkennen. Da heißt es u.a.:

„...Women are not equal to men. If you are a real Japanese, you know who is the real boss at a Japanese home. Seducing Japanese women is easy, with chocolate and chewing gum.“¹⁷⁹

Diese ironische Anspielung auf die Bemühungen der Amerikaner, die Gleichberechtigung der Geschlechter zu forcieren, ohne zu ahnen, dass zu Hause die Frauen sehr wohl etwas zu sagen hatten und diese Textstelle insofern zweideutig ist, als dass auch die Frau als Boss des Hauses interpretiert werden könnte, schwingt auch im Text von „Tokyo Kid“ mit. Damit wird die Dimension der Demokratisierung, vor allem in Form der Gleichberechtigung, in das Lied eingewoben. Dass dieser Aspekt auch ein wichtiger Teil der Tokyo Kid Figur im Film ist, habe ich oben bereits beschrieben.

Das Lied ist ein so genanntes *kayôkyoku* 歌謡曲, ein Schlager mit starken Einflüssen des amerikanischen Jazz in Tonalität, Arrangement und Struktur. Der Ausdruck *kayôkyoku* bezieht sich auf die gesamte Spannbreite der populären Songs und beinhaltet u.a. Japanischen Pop, New Music und *enka* 演歌. Er ist die wahrscheinlich gebräuchlichste Bezeichnung für japanische Populärmusik generell und ist stark von westlichen Musikstilen geprägt.¹⁸⁰ Ursprünglich bezeichnete es das deutsche *Lied*. Mit dem Begriff *kayôkyoku* begann NHK Ende der 1920er Jahre, das zuvor gebräuchliche *ryûkôka* 流行歌 („populäres Lied“) zu ersetzen. *Ryûkôka* waren populäre, westlich gefärbte Lieder, die mit Aufkommen von Film- und Schallplattenindustrie eine Kommerzialisierung und Massenverbreitung erlebten. Sie gehen auf die aus der Edo-Zeit (1603-1868) stammenden kurzen, beliebten *hayari uta* 流行歌 („modische Lieder“) zurück, die auf den Straßen zur Verbreitung der neuesten Nachrichten gesungen wurden.¹⁸¹

Misora Hibari galt als Königin der *enka*, einer der Hauptrichtungen des *kayôkyoku*, welche als authentische japanische Alternative zu importierten Musikstilen begriffen wird und iGz. westlichen heptatonischen Skalen auf die Pentatonik setzt. Gekleidet in traditionelle *Kimonos* singen die Künstler sentimentale Texte von Liebe und Nostalgie. Aber auch die *enka* sind von westlichen Musikstilen beeinflusst.¹⁸² Die Nachkriegslieder in Japan bieten insgesamt einen Überfluss an Stilen, eine reiche Melange der absolut modernsten Importe und der ältesten japanischen Volksmelodien, die z.T. in einem einzigen Lied zu hören waren. Hibari sang die ganze Bandbreite¹⁸³, die auch in den Liedern des Tokyo Kid zu hören ist.

„Tokyo Kid“ selbst wurde von MANJÔME Tadashi¹⁸⁴ komponiert, der neben KOGA Masao 古賀

¹⁷⁹ HIRANO 1992: 72-73.

¹⁸⁰ FUJIE 1989: 198.

¹⁸¹ FUJIE 1989: 203.

¹⁸² TANSMAN 1996: 113.

¹⁸³ TANSMAN 1996: 114.

¹⁸⁴ Näheres zum Komponisten befindet sich im Materialenteil.

政男 (1904-1978) einen Großteil ihrer Lieder schrieb. Den Text lieferte FUJIURA Kô 藤浦洸 (1898-1979). Ganz besonders KOGA Masaos Lieder entfalteten eine unübertroffene Beliebtheit in Japan. KOGA war einer der ersten Komponisten der japanischen Populärmusik und gilt als wichtiger Wegbereiter des *enka*. Bereits in den 1930er Jahren komponierte er *enka*-Prototypen. Ihm zu Ehren entstand in Tokyo das KOGA-Masao-Musik-Museum im Stadtteil Shibuya. Mit Gitarre, Violine, Ukulele und den Motiven über verlorene Liebe, Heimatlosigkeit, Nostalgie, Sehnsucht nach einer verlorenen Vergangenheit *miren* 未練 oder einer nicht zu erreichenden Zukunft *akogare* 憧れ, die sich in immer wiederkehrenden Bildern wie: Wolken, Mond, Bahnhöfe, Wasser, Schatten sowie der Welt der Träume und Tränen manifestieren, haben seine Lieder die sentimentale *enka*-Melodie popularisiert.¹⁸⁵ Allerdings kam der Begriff *enka* erst in den 1960er Jahren auf.

Vor dem großen KOGA Revival Mitte der 1950er Jahre war in den 1940ern vor allem der amerikanisch inspirierte Jazz vorherrschend, welcher nach seinen Anfängen in den 1920er Jahren in der Nachkriegszeit eine neue Blütezeit erlebte. Daneben war u.a. der Gesellschaftstanz *Jitterbug*,¹⁸⁶ den man hauptsächlich zu Boogie Woogie tanzte, beliebt.¹⁸⁷ Einer der größten Erfolge war der Riesenhit „Tokyo Boogie Woogie“ 東京ブギウギ von KASAGI Shizuko 笠置 シヅ子 (1914-1985), der „Boogie Queen“ aus dem Jahre 1947, der später von Misora Hibari gecovered wurde. Das Lied galt aber nicht gemeinhin als Ausdruck wendehalserischen Schmeichelns, sondern wurde als Standpunkt betrachtet, der die Kriegsniederlage Japans als Ende des Militarismus bereitwillig bejahte und als Lobgesang und Freude, dass nun alles besser werden würde, geliebt und als „Lied des Jahrhunderts“ gefeiert. Diese Auffassung teilten auch viele Intellektuelle, die während des Krieges auf Japans Niederlage hofften.¹⁸⁸ Nachdem Misora Hibari den Boogie-Stil von KASAGI imitierte, reagierte sie auf den „Tokyo Boogie Woogie“ mit dem Titel „Tokyo Kid“. Dieser war keine Zustimmung zur Kriegsniederlage, vielmehr repräsentierte er die Kriegserlebnisse des einfachen Volkes aus Sicht eines Waisenkindes. Den Schlagerwettbewerb¹⁸⁹ hat am Ende die „Königin des *enka*“ gewonnen, die gesanglich viel von KAWADA Haruhisas starker Orientierung an Nat King Cole lernte und übernahm.¹⁹⁰ Im Film *Tokyo Kid* singen beide berühmte *kayôkyoku* ihrer Zeit, deren Texte im Materialteil dieser Arbeit bereitgestellt werden.

¹⁸⁵ TANSMAN 1996: 116.

¹⁸⁶ *Jitterbug* wurde auch *Jiruba* ジルバ oder *Hamajiru* ハマジル genannt, abgeleitet von Yokohama, welches sehr in Mode war. Vgl. HIRAOKA 1993: 102.

¹⁸⁷ KIENLE 1998: 48.

¹⁸⁸ HIRAOKA 1993: 103.

¹⁸⁹ So HIRAOKA 1993: 103.

¹⁹⁰ HIRAOKA 1993: 103,104.

2 Übersetzungsteil

2.1 Das Drehbuch

Das nach einer Vorlage NAGASE Kihans 長瀬喜伴 von FUSHIMI Akira 伏見晃 verfasste Drehbuch habe ich direkt aus der Ôtani-Bibliothek der Shôchiku-Studios bezogen. Es hat 56 Seiten, ist handschriftlich verfasst, was die Lesung einiger Kanji erschwert, besteht aus 85 Szenen und enthält die gesungenen Liedtextteile und Angaben zum Ton der jeweiligen Szene. Enthalten sind weiterhin Details zu den Längen der einzelnen Filmrollen und eine Inhaltsangabe, die in meiner Übersetzung keine Beachtung finden, denn sie enthalten keine Informationen, die zum tieferen Verständnis des Films beitragen können. Nachforschungen in der Ôtani-Bibliothek ergaben, dass es sich weder um ein *story board* noch *shooting script*, sondern um ein *kansei daihon* 完成台本 handelt, ein Drehbuch, welches nach Fertigstellung des Films zur Archivierung geschrieben wurde. Seltsamerweise bestehen dennoch kleine Unterschiede zum Film, deren Ursache nicht enträtselt werden konnte.

2.2 Formale Aspekte und Übersetzungsschwierigkeiten

Die Transkription japanischer Begriffe und Namen vollziehe ich durchgehend nach dem modifizierten Hepburn-System, es sei denn es handelt sich um eine Literaturangabe. Das Drehbuch selbst versuche ich in Form und Sprache möglichst originalgetreu wiederzugeben, jedoch ist eine deckungsgleiche Übertragung des Vorlagetextes in eine deutsche Variante unmöglich. Aus diesem Grund musste ich an der Originaltreue Abstriche machen und habe so wegen der besseren Lesbarkeit und Verständlichkeit Szenen- und Bildbeschreibungen kursiv eingefügt, und um darüber hinaus eine größere Einheitlichkeit zu erreichen, die wenigen, tatsächlich bereits vorhandenen Beschreibungen, nicht extra kenntlich gemacht. Ähnlich hielt ich es mit den Angaben zum Ton. So habe ich z.B. „Fußtöne“ 足音 (*ashito*), trotz des Risikos etwas ungenauer zu sein, plastischer mit „Schritte“ oder „Getappel“ übersetzt. Dabei orientierte ich mich an den tatsächlich im Film zu hörenden Geräuschen. Zugunsten des Leseflusses und des deutschen Sprachgefühls verzichte ich auf eckige Klammern, die auf im Original nicht verwendete Wörter hinweisen sollen. Im Deutschen unübliche Formatierungen und Wiederholungszeichen mussten dem Sprachgefühl des Zieltextes angepasst werden. Viertelgeviertstriche, die eine kurze Pause bedeuten können, aber auch den einzelnen Äußerungen einen gewissen „Schweigemoment“ einimpfen, um dem Gesagten etwas Nachdruck zu verschaffen, wurden durch deutsche Punkte „...“ ersetzt. Einige der häufigen Interjektionen fielen ebenfalls der Zielsprache zum Opfer. Problematisch war der Umgang mit der japanischen Höflichkeitssprache und insbesondere den daraus resultierenden zahlreichen Suffixen, wie *-chan*, *-san*, *-kun* etc., die an japanische Namen gehängt werden. Um diese japanische Spezifik hervorzuheben, und vor dem Hintergrund der Tatsache, dass wenigstens das japanische *-san* m.E. in Deutschland bekannt ist, habe ich diese Nachsilben weitestgehend beibehalten. Häufig

werden die Nachsilben nicht an Namen gehängt, wie z.B. 小父ちゃん *oji-chan* („Onkel“, „Herr“, „Onkel“ + *chan*). So nennt Mariko ihren Freund Sanpei sehr oft. Wenn in diesen Fällen die gemeinte Person identifizierbar ist, übersetze ich mit „du“ oder auch „ich“. Wenn nicht, übertrage ich direkt, wie z.B. „Onkel-chan“. Das Japanische hat weiterhin eine Reihe von sozio-linguistischer „Ichs“ und „Dus“, durch die das u.a. das Alter oder der soziale Status des Sprechers deutlich werden kann. Diese verschiedenen Personalpronomen können nicht alle übersetzt werden. Im Text kommen Redewendungen und Sprichwörter vor, die entweder keine oder nur eine teilweise Entsprechung im Deutschen haben. Daher habe ich in diesen Fällen originalgetreu übersetzt und in den Fußnoten eine Erläuterung beigefügt. Schwierig war die Übersetzung von dialektischen Einfärbungen, die vor allem beim Vater Tanimoto auftraten. Eine Übertragung in einen deutschen Dialekt wäre insofern irreführend, da ihm bestimmte Konnotationen innewohnen, die jenem im Originaltext fremd sind. Hilfe für die Übersetzung war meine Interpretation dieser Figur, die sich als besonders modern gibt, etwas arrogant und hochnäsiger daherkommt. Trotz Informationsverlustes habe ich versucht durch einen umgangssprachlichen, leicht eingebilddeten Ton auf diese Besonderheit hinzuweisen. Eine weitere Hürde war die Unterscheidung von Männer- und Frauensprache, besonders bei Mariko, die sich lange Zeit als Junge ausgibt und auch so spricht. Dieser Kontrast ist schwer zu übersetzen. An Stellen, wo es sehr deutlich ist, weise ich in den Fussnoten darauf hin. Bei der Übersetzung der Liedtexte habe ich auf die Singbarkeit im Deutschen, bei möglichst textnaher Übertragung geachtet, wobei es wichtig war möglichst identisch viele Silben in die Zielsprache zu bringen. Als ein anderes Problem trat die Frage nach der richtigen Bezeichnung der Funktionen einiger Personen im Drehstab auf. So sind einige Bezeichnungen etwas veraltet, andere, wie der Tokoyama¹⁹¹, kennen keine Entsprechung im Deutschen. Annotationen an den jeweiligen Stellen sollen Licht ins Dunkel bringen. Schließlich habe ich die Namen der Figuren, die einiges über die entsprechende Person aussagen, nicht übersetzt, wage aber in den meisten Fällen einen Interpretationsansatz ihrer Namen, in Bezug auf ihre Rolle im Film. Dieser ist allerdings nicht abschließend gemeint, sondern soll eine erste Anregung und Einstimmung auf die Figur geben. Eine fundierte wissenschaftliche Analyse der japanischen Namen würde hier zu weit führen. Ebenso verhält es sich mit den weiteren Annotationen. Sie können nicht an jeder Stelle den Anspruch auf wissenschaftliche Vollständigkeit erheben, sondern sollen einem breiten Leserkreis größere Einsicht in die Besonderheiten der japanischen kulturellen Codes ermöglichen.

¹⁹¹ Siehe unten FN 199.

2.3 Kameraeinstellungen und Schnitttechniken

Bei der Kameraeinstellung bildet die menschliche Figur die Maßeinheit: Die Einstellungsgröße definiert sich an der Größe des abgebildeten Menschen im Verhältnis zur Bildgrenze.

<i>Weit/Super-Totale</i> ¹⁹²	Landschaft wird weiträumig gezeigt und Menschen sind sehr klein
<i>Totale</i>	Handlungsort wird bestimmt, der Mensch ist eher untergeordnet
<i>Halbtotale</i>	Mensch ist von Kopf bis Fuß im Handlungsraum zu sehen
<i>Amerikanisch</i>	Figur ist vom Kopf bis zum Oberschenkel zu sehen
<i>Halbnah</i>	Zeigt den Menschen von der Hüfte an aufwärts
<i>Aufsicht</i>	Kamerasicht von oben
<i>Untersicht</i>	Kamerasicht von unten
<i>Schwenk</i>	Bewegung der Kamera in verschiedene Richtungen
<i>Fahrt</i>	Logische Fortsetzung des Schwenks, folgen, verfolgen, entgegenkommen, zurückweichen
<i>Aufblende</i>	Bild wird von Schwarz bis zur Belichtung aufgehellt
<i>Abblende</i>	Bild wird von hell bis Schwarz verdunkelt
<i>Überblende</i>	Gleichzeitige Einblende der folgende Einstellung bei gleichzeitiger Ausblende der vorherigen Einstellung
<i>Wischblende</i>	Altes Bild wird langsam „rausgewischt“ und von neuem ersetzt (<i>wipe</i>)
<i>Trickblende</i>	Altes Bild wird kontinuierlich von neuem ersetzt, was in verschiedenen Formen und Tricks passieren kann, z.B. kreisförmig, schiebend, sternförmig etc.

¹⁹² Die Begriffe sind entnommen: SAALFELD/PAULSKI 2009: 4ff.

2.4 Hauptdarsteller

Darsteller von links nach rechts im Bild:



Sanpei (KAWADA Haruhisa)
Mariko (Misora Hibari)
- Mariko singt das Titellied! -



Tomiko (TAKASUGI Taeko)
Mariko
- Trauer über Tod der Mutter! -



Vater Tanimoto (HANABISHI Achako)
Sakuri (ÔSUGI Yôichi, 大杉陽一)
- Mariko als Bôya verkleidet! -



Shinroku (SAKAI Shunji)
Sanpei
- Wer bekommt nun Tomiko? -



Haruko (SALJÔ Ayuko)
Shinroku (SAKAI Shunji)
- Streit über Sanpei! -



Tanimoto
Shizuko (MIZUSHIMA Tsuyo)
- Vater an Mutters Krankenbett! -



Ofuku (YAMAMOTO Tami)
Takichi (KOFUJI Tashôichi)
- Vermieter ärgern sich über Shizuko! -



Hosokawa (ISONO Akio)
Tomoda (Enoken)
- Eine hohe Belohnung? -



Tomoda (Enoken)
Kamezô (SAKAMOTO Takeshi)
- Tomoda zersägt Kamezôs Nerven! -

2.5 Drehbuchübersetzung

Rolle ¹⁹³ 1		Einblendung		
T ¹⁹⁴	1	Shôchiku Film <i>Abblende</i> <i>Aufblende</i>	1950 (horizontaler Schriftsatz)	(S) ¹⁹⁵ Musik
		<i>Der Titel und Stempel der Eirin wird eingeblendet. Zu sehen ist eine Straßenszenerie in Tokyo mit viel Verkehr, Passanten, Stromleitungen und Eckhäusern am Morgen.</i>		
T	2	Tokyo Kid <i>Überblende</i> (Kamera schwenkt nach rechts.) <i>Autos und Menschen auf ihrem Weg zur Arbeit einheitlich in dunklen Hosen und weißen Hemden.</i>	(Ausschuss der filmischen Selbstkontrolle, <i>Eirin</i> 291)	
T	3	Produktion Vorlage Drehbuchbearbeitung Planung <i>Überblende</i> <i>Eine andere Perspektive der vielen Menschen auf der Straße.</i>	KOIDE Takashi 小出孝 NAGASE Kihan 永瀬喜伴 FUSHIMI Akira 伏見晃 FUKUSHIMA Tsûjin 福島通人	
T	4	Kamera Beleuchtung Ton Szenenbild Musik <i>Überblende</i> <i>Die Kamera schwenkt nach links und zeigt das gleiche Bild von vielen Menschen auf der Straße.</i>	NAGAOKA Hiroyuki 長岡博之 KOIZUMI Kiyoji 小泉喜代治 ÔMURA Saburô 大村三郎 HAMADA Tatsuo 浜田辰雄 MANJÔME Tadashi 萬城目正 ¹⁹⁶	
T	5	Außenrequisite ¹⁹⁷	KUBOTA Seizô 久保田清蔵	

¹⁹³ Für die Produktion des Films wurden zehn 35mm Filmrollen mit einer Gesamtlänge von 2,225 m verwendet.

¹⁹⁴ „T“ bezeichnet die einzelnen Titel, die im Vorspann eingeblendet werden und Angaben zum Filmstab enthalten. Filmvorspann und Titelsequenz haben sich im Laufe der Filmgeschichte zu einem stilprägendem Genre entwickelt. Einen Abspann gibt es in *Tokyo kid* nicht.

¹⁹⁵ „(S)“ bezeichnet die Sound- bzw. Tonanweisungen der jeweiligen Szene.

¹⁹⁶ Abweichend von der Schreibweise im Film wird der Komponist mit den Zeichen 万城目正 geschrieben. Im Folgenden wird er im Vorspann auch unter dieser eigentlichen Schreibweise genannt.

		Innenrequisite	SHIMADA Ushitarô 島田丑太郎
		Kostümbild	HAYASHI Eikichi 林栄吉
		Frisuren ¹⁹⁸	KITAJIMA Hiroko 北島弘子
		Tokoyama ¹⁹⁹	YOSHIZAWA Kingorô 吉沢金五郎
		Ateliersekretär ²⁰⁰	MUROI Ryôichi 室井量一
		Standbild	OBI Takehiko 小尾健彦
		<i>Überblende</i> <i>Ein Fluss mit Yacht. Straße mit</i> <i>Häusern und Strommasten.</i>	
T	6	Schnitt	HAMAMURA Yoshiyasu 浜村義康
		Entwicklung	HAYASHI Ryûji 林龍次
		Abzug	KOBAYASHI Shirô 小林四郎
		Bauleiter ²⁰¹	MITSUI Sadayoshi 三井定義
		Aufnahmeleitung ²⁰²	IMAI Kentarô 今井健太郎
		Kameraassistentz	TAJIRI Takeo 田尻丈夫
		Produktionsassistentz	ISONO Rishichirô 磯野利七郎
		<i>Überblende</i> <i>Eine weitere Straßenszene.</i>	
T	7	Choreographie	MITSUHASHI Renko 三橋蓮子
		Tänzerin	TANISUE Katsuko 谷末勝子
		(Zeichen) Titelsong	

¹⁹⁷ Als Teil vom „Szenenbild“ 美術(*bijutsu*) beschreibt *sôchi* 装置 die Verantwortlichkeit für den Bau des Sets, wobei im Speziellen *haikei* 背景 oder *haikeibu* 背景部 die Funktion des Hintergrundbaus übernimmt. Diese fallen auch in den Bereich der „Großrequisite“ 大道具 (*ôdôgu*) iGz. „Dekoration“ 装飾 (*sôshoku*) und „Kostümbild“ 衣裳 (*ishô*), die zur „Kleinrequisite“ 小道具 (*kodôgu*) zählen. In Deutschland wird nicht zwischen *Groß-* und *Klein-*, sondern zwischen *Außen-* und *Innenrequisite* unterschieden. Der Außenrequisiteur besorgt die großen, aber auch kleinen Requisiten, während der Innenrequisiteur nur am Set ist und auf die richtige Dekoration achtet. Insofern entspricht *sôchi* am ehesten dem Außenrequisiteur, *sôshoku* dem Innenrequisiteur. Eine genaue Übereinstimmung der Begrifflichkeiten ist aber wohl nicht gänzlich möglich. An dieser Stelle möchte ich dem Szenenbildner Herrn Prof. Lothar Holler von der HFF Potsdam für seine Hilfe bei der Erklärung des Drehstabes danken. Ohne seine Hilfe hätte ich die unterschiedlichen Aufgaben der einzelnen Mitwirkenden nicht ausreichend verstehen können.

¹⁹⁸ 結髪 *Keppatsu* - Hairstylisten sind zuständig für die Frisuren der weiblichen Darsteller, während der *tokoyama* für spezielle Männerfrisuren sorgt.

¹⁹⁹ *Tokoyama* 床山 bezeichnet ursprünglich Maskenbildner, die nur für die Frisuren im Kabukitheater zuständig waren und sich auf den traditionellen Männerhaarschnitt *chonmage* 丁髷 spezialisiert haben. Dabei wurden die relativ langen Haare zu einem Pferdeschwanz gebunden und in der Edo-Zeit häufig vorne abrasiert, wie es auch die Samurai oft trugen. Heute werden diese Frisuren vor allem noch von Sumôringern getragen, die dafür die gekonnte Hilfe der *tokoyama* in Anspruch nehmen.

²⁰⁰ Heute würde man eher Protokoll bzw. Protokollant sagen.

²⁰¹ Bauleiter ist eine andere, ältere Bezeichnung für den art director bzw. den künstlerischen Leiter.

²⁰² *Engjimu* 演技事務 ist zuständig für die Organisation des Zeitplans der Schauspieler und deren Gage. Eine deckungsgleiche deutsche Bezeichnung dieses Mitarbeiters gibt es nicht. Am ehesten entspricht diese Funktion beim deutschen Film die Aufnahmeleitung, welche der Produktionsleitung untersteht und in 1. und 2. Aufnahmeleiter unterteilt ist. Der 1. Aufnahmeleiter bestimmt den Ablauf des Drehplans und wer wann wo zu erscheinen hat. Seine rechte Hand ist der 2. Aufnahmeleiter der die Instruktionen am Drehort mit seinen Assistenten durchsetzt. Die Aufnahmeleiter sind zwar für die Schauspieler zuständig, aber nicht für deren Gage. Die Gage fällt ins Ressort des Produktionsleiters.

Columbia Records Nr. A - 8 5 7

		FUJIURA Kô	Text	藤浦洸
		MANJÔME Tadashi	Komposition	万城目正
		NIKI Takio	Arrangement	仁木他喜雄
		„Tokyo Kid“		Misora Hibari
		FUJIURA Kô	Text	藤浦洸
		MANJÔME Tadashi	Komposition	万城目正
		TASHIRO Yoshi	Arrangement	田代喜興志
		„Der Seeweg durch die vergängliche Welt“		Misora Hibari
		<i>Überblende</i> <i>Eine ähnliche Straßenszene.</i>		
T	8	Darsteller <i>Überblende</i> <i>Eine ähnliche Straßenszene.</i>		
T	9	Das erste Werk nach ihrer Heimkehr aus Amerika: Misora Hibari		美空ひばり
		KAWADA Haruhisa		川田晴久
		<i>Überblende</i> <i>Eine weitere Straßenszene.</i>		
T	10	HANABISHI Achako		花菱アチャコ
		SAKAI Shunji		堺俊二
		TAKASUGI Taeko		高杉妙子
		SALJÔ Ayuko		西條鮎子
		SAKAMOTO Takeshi		坂本武
		<i>Überblende</i> <i>Eine andere Straßenszene.</i>		
T	11	MIZUSHIMA Mitsuyo		水島光代
		ISONO Akio		磯野秋雄
		CHICHIBU Haruko		秩父晴子
		ÔSUGI Yôichi		大杉陽一
		NAKAMA Atsumi		仲摩篤美
		KOFUJI Tashôichi		小藤田正一

		YAMAMOTO Tami NAGAO Toshinosuke ARASHIMA Tsutomu <i>Überblende</i> <i>Ein Gebäude mit leuchtender Neonschrift.</i>	山本多美 長尾敏之助 新島勉
T	12	MAEHATA Masami 前畑正美 TAKAGI Nobuo 高木信夫 TESHIROGI Kunio 手代木国男 TÔYAMA Fumio 遠山文夫 HITOMI Osamu 人見修 NAGAI Tatsuo 永井達郎 INOUE Masahiko 井上正彦 MEROZUMI Keijirô 諸角啓次郎 IZUMI Tokihiko 泉時彦 KITAHARA Shigeru 北原繁 NAKAGAWA Kenzô 中川健三 YOKOYAMA Jun 横山準 <i>Überblende</i> <i>Ein Gebäude mit leuchtender Neonschrift „Black Pearl“.</i>	NAGAO Hiroshi 長尾寛 SHIMAMURA Toshio 島村俊雄 UCHIDA Keiji 土田桂司 NISHIOKA Tashio 西岡龍雄 EMA Mitsuko 江間美都子 MURAMATSU Kayoko 村松加代子 NINOMIYA Teruko 二宮照子 GOTÔ Yasuko 後藤泰子 IZUMI Keiko 泉啓子 SHIGA Matsuko 志賀眞津子 TERADA Kayoko 寺田佳世子 TOGAWA Yoshiko 戸川美子
T	13	ENOMOTO Ken'ichi 榎本健一 <i>Überblende</i> <i>verspielte Neonlichter mit Schriftzug: „Urwald“.</i>	(Gaststarauftritt)
T	14	Regie <i>Abblende</i> <i>Aufblende</i>	SAITÔ Torajirô 斉藤寅次郎

(1) Eine Stadt im Regen

(Totale, Aufsicht) *Eine Gasse im Vergnügungsviertel mit verschiedenen Cafés, deren überwiegend englische Namen mit Neonleuchtschrift ins Auge stechen. Vor allem die Cafés „Rido“, „Spot“, „Star“, „Bar Rose“ sind auffällig und bilden Schauplätze im Film. Menschen huschen mit Regenschirmen durchs Bild. Shinroku und Sanpei suchen Schutz im Eingangsbereich eines Etablissements am Ende der Straße.*

(S) Regen
(weiter)

(S) Donner

(S) Schallplatte
(weiter)

(Halbnah) *Shinroku mit Zeichenutensilien, Sanpei mit Gitarre, führen eine Unterhaltung. Beide sind vom Regen nass.*

- 1²⁰³ Sanpei²⁰⁴ (*Shinroku anstupsend*) Sag mal, wie stellst du'n dir das mit Tomi²⁰⁵-chan²⁰⁶ eigentlich vor.....?
- 2 Shinroku²⁰⁷ (*etwas genervt*) Reicht es nicht, wenn wir später darüber sprechen.....?
- 3 Sanpei Nein, das reicht nicht!
- 4 Shinroku Auf keinen Fall werde ich²⁰⁸ das Feld räumen!
- 5 Sanpei (*überrascht*) Wie bitte.....?
- 6 Shinroku Freundschaft bleibt Freundschaft und Liebe bleibt Liebe. Mittlerweile halt ich das stark auseinander, musst du wissen.....
- 7 Sanpei (*brummt*) Mm.....
- 8 Shinroku Und, was hast du vor.....?
- 9 Sanpei Ich denke auch nicht im Geringsten daran, sie dir zu überlassen.
- 10 Shinroku Aber dir ist schon klar, dass wir es dann mit 'ner waschechten Dreiecksbeziehung zu tun haben, in der wir's ausfechten müssen?
- 11 Sanpei Genau. Und entweder ich oder du, altes Haus²⁰⁹, einer wird gewinnen!

²⁰³ Im Originaltext werden den Nummerierungen ein „D“ (Dialog) vorangestellt auf die ich verzichtet habe, da sie redundant sind.

²⁰⁴ Den Namen „Sanpei“ 三平 könnte man wörtlich mit „Frieden (der) Drei“ oder der „friedliche Dritte“ übersetzen. Er deutet darauf hin, dass *San-* (deutsch: „drei“) *pei* der dritte Sohn unter den Geschwistern ist und könnte bedeuten, dass er zu jung war, um zum Militärdienst herangezogen zu werden. Das ist eine Vermutung, welche sich in die lediglich indirekte Berührung und Darstellung von Krieg bzw. Kriegserfahrung im gesamten Film einfügt. Anstelle von Krieg wird mit seinem Namen die Betonung des Friedens in der Nachkriegszeit unterstrichen. Als Musiker und Sänger von romantischen bis kitschigen Schlagerballaden hält sich seine Figur auch in seinen Liedern thematisch fern vom Krieg. Für diese Deutung spricht auch die Begebenheit des Zen-Mönchs Sanpei „Sanpei macht seine Brust frei“ 三平開胸 (*Sanpei kaikyô*), der zufolge der redliche Zen-Mönch Sanpei zufällig einem anderen Zen-Mönch begegnete, der gerade im Begriff war, den Bogen zu spannen. Sanpei trat mit freigemachter Brust auf ihn zu und fragte, ob ein Pfeil Menschen zum Leben bringt oder tötet. Daraufhin warf dieser den Bogen weg. Siehe dazu: TANI Shin'ichi 谷信一/NOMA Seiroku 野間清六. *Nihon bijutsu jiten* 日本美術辞典 (Wörterbuch der Kunst Japans). Tôkyô: Tôkyôdô 1952. S.304.

²⁰⁵ „Tomiko“ 富子 kann wörtlich das „reiche Kind“ bedeuten. Sie ist in menschlicher Hinsicht ein Schatz, reich an positiven Eigenschaften, die sich durch beispielhafte Aufopferungsbereitschaft, Fürsorge, Durchhaltevermögen und Stärke auszeichnet und nicht zufällig das Bild einer frischen, emanzipierten jungen Frau und Ziehmutter im Nachkriegsjapan vermittelt. In materieller Hinsicht ist sie, wie viele in ihrer Zeit, jedoch eher bescheiden ausgerüstet.

²⁰⁶ Die japanische Höflichkeitssprache kennt eine Reihe an Suffixen, die an Namen angehängt werden und dadurch ein bestimmtes Verhältnis zu ihr ausdrücken. *Chan* ist eine Verniedlichungsform, die dem deutschen *-chen* ähnlich ist. Meist wird es kleinen Kindern, nahestehenden Personen gegenüber und unter verliebten Paaren benutzt. *San* ist eine neutrale Anrede unter Erwachsenen und ähnelt dem deutschen *Herr/Frau*. Mit *kun* werden vornehmlich jüngere Männer angesprochen.

²⁰⁷ „Shinroku“ 新六 kann mit die „neue Sechs“ übersetzt werden. Es gibt einige Krieger, Soldaten und Geschäftsleute in der japanischen Geschichte, die diesen Namen trugen, wie: HAZAMA Shinroku 間新六, INAMURA Shinroku 稲村新六, YAMANAKA Shinroku 山中新六, und sich durch mutiges, aktives, verantwortungsvolles Verhalten hervortaten. Die Figur im Film ist dagegen eher mutlos, tollpatschig und zunächst wenig verantwortungsvoll. Insofern könnte dieser Gegensatz, der eine parodistische Note trägt, ebenfalls auf den neuen „Shinroku-Typen“ des Nachkriegsjapans hinweisen, einem Shinroku, dem die Zähne gezogen wurden, und sich die neue Rolle des friedlichen „Clowns“ anlegte.

²⁰⁸ Shinroku verwendet *ore* 俺, eine etwas derbe männliche Ausdrucksweise für „ich“.

²⁰⁹ Diese Form von „du“ *kimi* 君 ist eine zärtliche Variante. Dagegen ist das *omae* お前, welches er im Folgenden häufig benutzt und im altjapanischen Sprachgebrauch sehr höflich war, heute umgangssprachlich, eher abwertend gemeint und von Männern gebraucht.

- 12 Shinroku Auf jeden Fall zählen die Gefühle von Tomi-san selbst am meisten.
- 13 Sanpei Wollen wir nicht am besten gleich zu ihr gehen und sie nach ihren Gefühlen fragen.....? Das Ganze, ob sie dich oder mich nimmt, wird sich dann entscheiden.....Los, gehen wir...!

(2) Vor dem Café

Insert: „CAFE JUNGLE“

(Halbtotale) Tomiko in feinem Kleid verabschiedet Gäste. Das Personal und die Gäste sind in westlichen Anzügen gekleidet.

- 14 Tomiko Herzlichen Dank! Beehren Sie uns bitte wieder!
- 15 Gast Auf Wiedersehen!
- 16 Kellner²¹⁰ Vielen Dank!
- 17 Kellnerin Auf Wiedersehen!
(Halbtotale) Mariko kommt durch den Regen in den Eingangsbereich gerannt. (Halbnah) Tomiko trocknet ihr mit einem Taschentuch die Regentropfen vom Körper.
- 18 Tomiko Ach, du Arme!...Wohin gehst du...?
- 19 Mariko²¹¹ *(mit gesenktem Kopf und bedrückt)* Ich gehe zum Arzt.....
- 20 Tomiko Wieso...?
- 21 Mariko Meiner Mutter geht es sehr schlecht.
- 22 Tomiko Ach Gott, das ist ja schrecklich. Dann nimm²¹² aber einen Schirm mit!
- 23 Mariko Es geht schon.
- 24 Tomiko *Tomiko dreht sich nach innen und spricht eine Kollegin an. Entschuldige, reichst du mir mal kurz den Schirm?... Sie nimmt den Schirm entgegen und reicht ihn der niesenden Mariko. Sonst wirst du noch nass bis auf die Haut und holst dir eine Erkältung.... So, spanne den auf...!*
- 25 Mariko Na gut, ich bringe ihn dann gleich zurück.
- 26 Tomiko Gut, mach das. Er gehört nämlich einem der Gäste, weißt du?
- 27 Mariko Danke dir, Tante Tomi-chan.
Mariko spannt den Schirm auf und läuft weiter.

²¹⁰ Hier steht eigentlich ボーイ *bô-i* (boy), ein Anglizismus, der zu der Zeit noch einen exotischeren Beiklang hatte als heute.

²¹¹ Der Name Mariko マリ子 wird z.T. aus Katakana und Kanji geschrieben. Die Silbenschrift Katakana wird vor allem für nicht-japanische Ausdrücke und Anglizismen gebraucht. So gesehen klingt マリ子 ein wenig nach „Kind von Mary“ und lässt eine Beziehung des Mädchens zu Amerika erahnen. Auf jeden Fall ist diese Schreibweise zwar üblich, aber klingt recht modern. Es könnte aber auch von 鞠 *mari*, einem japanischen Ball kommen, was ihre Vitalität unterstreichen würden. Oft wird der Name auch 真理子 „Das Kind der Wahrheit“ geschrieben.

²¹² Die höfliche Befehlsform *rasshai* らっしゃい, die eher von älteren gegenüber jüngeren Menschen und vor allem von Frauen verwendet wird.

(Halbtotale) *Shinroku und Sanpei kommen mit wild improvisiertem Regenschutz herbei gerannt. Sanpei hat sich mehrere Poster über den Kopf gezogen, während sich Shinroku, die mobile Reklametafel eines Restaurants über sich haltend, seinen Weg zu Tomiko bahnt.*

- 28 Tomiko Oh, was ist euch denn passiert...?
- 29 Sanpei (Amerikanisch, *etwas außer Atem*) Äh, ähm, liebe Tomi-chan, ähm, es gibt, ähm, etwas, worüber wir dringend mit dir reden möchten...
- 30 Shinroku Das ist eine wirklich ernste Geschichte...!
- 31 Tomiko Wenn sie so ernst ist, höre ich sie mir lieber nachher an, wenn wir wieder zu Hause im Apartment²¹³ sind.
- 32 Sanpei (*verdutzt*) Ja, aber....
- 33 Tomiko Ist es so dringend?
- 34 Sanpei (*zustimmend*) Hm!
- 35 Tomiko Ach, das kann doch wohl noch warten.
Sie lässt die Beiden stehen, wendet sich um und verschwindet im Café.
- 36 Sanpei/
Shinroku Ganz und gar nicht, ähm, also, liebe Tomi-chan, ähm...
Verzweifelt schauen die Beiden ihr zunächst hinterher und dann sich gegenseitig, resignierend Schulter zuckend in die Augen. Schließlich blicken sie in den Himmel. Es regnet immer noch...

(3) Haushaltswarenladen²¹⁴

(Halbtotale) *Im Vordergrund sitzt Takichi im Kimono und gießt sich konzentriert ein Bier ein. Im Hintergrund steht seine Frau mit ihrem Baby auf dem Rücken, die sich im Laden umsieht. Das Zimmer ist voller Metalleimer und von Takichi geleerter Bierflaschen, die die Regentropfen auffangen sollen. Vor allem Letztere sind Stein des Anstoßes...*

- 37 Ofuku²¹⁵ Papa-chan!
- 38 Ofuku Unter dem Vorwand, dass es durchregnet, hast du bald unser ganzes Geschäft leer getrunken. Mensch, was sollen wir denn dann verkaufen?
- 39 Takichi *Takichi lässt sich nicht einfach abbringen und zeigt nach oben auf eine undichte Stelle in der Decke.* Hm, äh, nur die letzte Flasche noch. Is ja bloß noch eine Stelle, ja?

(S) Regentropfen
(weiter)

(S) schlägt auf
die Flaschenöffnung

²¹³ アパート *apâto* als Abkürzung von „apartment house“, einem Wohnhaus in dem verschiedene Mietparteien in eigenen Räumen gemeinsam leben oder auch eine einzelne Wohnung. Dieser westliche Ausdruck hatte zu jener Zeit einen sehr modernen und neumodischen Charakter und wird sehr häufig im Film verwendet.

²¹⁴ Der *aramonoya* 荒物屋 ist ein Haushaltswarenladen, in dem Haushalts- und Gemischtwaren des alltäglichen Bedarfs verkauft werden.

²¹⁵ *Ofuku* お福 bedeutet das „Glück“, ähnlich wie bei ihrem Mann *Takichi* 多吉, dessen Name „Viel Glück“ oder „Glückspilz“ bedeutet. Man sollte meinen, die Namen verheißen etwas Gutes. In der Entwicklung des Films ist aber zunächst genau das Gegenteil der Fall.

- 40 Ofuku *Ofuku kommt auf ihn zu und weist mit dem Kopf nach oben. Weißt du, ich hab es satt, den ersten Stock²¹⁶ zu vermieten!*
- 41 Takichi Aber warst du es nicht, die gesagt hat: Lass uns vermieten, lass uns vermieten?
- 42 Ofuku (Halbnah) *Sie setzt sich zu ihm und beginnt ihre Erläuterungen...*
Nur diese Leute, die einfach keine Miete fürs Zimmer zahlen und dann noch krank werden, was außerdem ziemlich ernst zu sein scheint, machen nur Scherereien, auf die ich jetzt wirklich verzichten kann! Außerdem regnets im ersten Stock auch nicht durch.
- 43 junger Mann (*in feinem Anzug eintretend*) Guten Abend...!
- 44 Ofuku Ja?
- 45 junger Mann Ähm, hier im ersten Stock soll eine gewisse Tanimoto²¹⁷-san wohnen...
- 46 Ofuku Ja, sie wohnt hier.
Der junge Mann verbeugt sich zur Seite und Tanimoto erscheint aus dieser Richtung, ebenfalls in elegantem westlichen Anzug, Hut, Gehstock und Lederschuhen.
- 47 Tanimoto Guten Abend! Hehe.
- 48 Ofuku Tanimoto-san wohnt hier, aber dürfte ich wissen, wer Sie sind, mein Herr?
- 49 Tanimoto Wenn ich mich vorstellen dürfte, ich bin der Ehemann von Shizuko²¹⁸. Hehehe.
- 50 Ofuku Ach, der Herr Gatte. So ist das. Na dann, gehen Sie bitte in den ersten Stock! *Sie erhebt sich und geleitet Tanimoto zur Treppe im hinteren Teil des Zimmers. Beide verbeugen sich abwechselnd.*
- 51 Tanimoto Ach, darf ich? Verzeihen Sie bitte vielmals die Störung. Sehr freundlich, danke auch.....!

(4) 1. Stock

(Halbtotale) *Shizuko liegt leidend in ihrem Krankenbett auf einer Tatami-Matte. Eine Wasserblase, die an einer galgenartigen Vorrichtung hängt, kühlt ihren Kopf. Tanimoto erscheint.*

- 52 Tanimoto Oh... Shizuko... *Er beugt sich zu ihr hinunter.*
- 53 Shizuko (Nah) *Sie dreht sich mühsam zu ihm, sieht ihn an und wendet*

²¹⁶ Eigentlich sagt sie wörtlich 2. Stock, in Japan zählt aber das Erdgeschoss bereits als 1. Etage.

²¹⁷ Eine Lesart des Namens *Tanimoto* 谷本 könnte „Tal-Ursprung“ sein und dem „Tal entsprungen“ bedeuten. Dies ist ein schönes Bild, wenn man die Entwicklung der Familie sieht. Der Vater fängt ganz unten an und wird reicher Geschäftsmann. Ebenso Mariko, die im Krieg geboren wird, Mutter und Freundin verliert und dann glücklich mit ihrem Vater nach Amerika geht. Nur die Mutter stirbt und findet den Weg zurück zum Ursprung, den Tod.

²¹⁸ *Shizuko* 静子 das „stille Kind“ erscheint nur kurz im Film und im Leben von Mariko. In dieser Zeit ist sie durch Krankheit gezeichnet, schwach und liegt still im Bett.

- sich wieder ab.
Ich weiß nicht, wer Sie sind, aber im Moment hat sich meine Krankheit sehr verschlimmert. Bitte gehen Sie wieder...!
- 54 Tanimoto (Amerikanisch) Ich habe dir so lange großen Kummer bereitet...
- 55 Shizuko Nein bitte, ich kenne Sie nicht. Bitte gehen Sie wieder!
- 56 Tanimoto (Halbnah) Es ist mir auch klar, dass du Wut im Bauch hast, aber... *Tanimoto wird unterbrochen vom Erscheinen von Mariko mit dem Arzt. Mariko kniet sich kurz zu Shizuko.*
- 57 Mariko Mutter, der Arzt ist da...
Sie lässt sich am Fußende neben Tanimoto nieder.
- 58 Tanimoto (*ihren Arm ergreifend*) Oh! Das ist Mariko? Meine Herren, bist du aber gewachsen, Mari-chan, ich bin der Papi!
- 59 Shizuko *Shizuko richtet sich erzürnt auf (zu Tanimoto)* Nein, nein, das ist nicht wahr. (*zu Mariko*) Mari-chan, dein Vater hat uns sitzen lassen und ist schon vor zehn Jahren nach Amerika verschwunden!
- 60 Tanimoto Shizuko, sag nichts vor dem Kind...!
- 61 Shizuko (*zu Tanimoto*) Wenn Sie mein Mann... (*zu Mariko blickend*) und Marikos Vater sein sollten, ist es unbegreiflich, wie Sie uns ohne auch nur eine einzige Nachricht zehn Jahre lang im Stich lassen konnten. (*zu Tanimoto blickend*) Sie sind eine fremde Person für uns. Gehen Sie!
- 62 Tanimoto Auch wenn ich mir sowas von dir anhören muss, sag ich nicht ein Wort dazu. Nur soviel: ich habe gedacht, dass ich zurückkomme, um mich um euch zu kümmern.
- 63 Shizuko Jetzt? Das kommt jetzt, nach so langer Zeit... Gehen Sie bitte schnell wieder! (*atmet hörbar*) *Sie richtet sich äußerst erregt noch weiter auf und fällt dann erschöpft zurück.*
- 64 Arzt (*zu Shizuko*) Ruhig! Ruhig! (*zu Mariko und Tanimoto*) Ihr Zustand ist sehr ernst! Wenn die Kranke sich so aufregen muss, wird das irreversible Folgen haben. Ich bitte Sie um Ruhe...!
Tanimoto und Mariko sehen sich an. Mariko dreht sich weg.

Ausblende

(5) Zeitungsannonce

*Insert*²¹⁹

Gesuchte Person:

*Ein Mädchen mit rotem Rock und Bubikopf*²²⁰

(S) Musik (weiter)

²¹⁹ Ein Insert ist ein eingblendeter Zwischentitel, der Informationen enthält und zur Dramaturgie des Films beiträgt. Das Insert weicht im Film leicht vom Drehbuch ab.

²²⁰ *Okappa* お河童 bezeichnet eine damals übliche Frauenfrisur, dem Bubikopf oder Pagenschnitt, und ist benannt nach den japanischen Flusskobolden *Kappa*. „Kappa Boogie Woogie“ 河童ブギウギ ist Hibaris zuerst aufgenommenes Stück, welches den Titelsong ihres dritten Films *Odoru ryûgûjô* 踊る龍宮城 („Tanzen im Drachenpalast“, einem Schloß, dass in einer alten japanischen Geschichte 浦島太郎 *urashimatarô* auftaucht) aus dem Jahre 1949 darstellte. Es geht um tanzende Flusskoblode. Die *Kappa* entspringen der japanischen Mythologie und sind grünhäutige Fabelwesen mit affenähnlichem Kopf, Beinen eines Frosches und einem Schildkrötenpanzer auf dem Rücken. Sie leben

Tanimoto Mariko (12 Jahre alt)
 Seit drei Tagen vermisst
 Der Person, die sie
 entdeckt und mir vorbeibringt, zahle ich eine
 bescheidene Belohnung.
 Ozean-Hotel Tanimoto

(Halbotale) Ein Kellner aus dem Café von Tomiko sitzt vor dem Eingang und liest die Annonce.
 Insert: „Bar Rose“

(6) Im Cabaret

65 Gäste (Lärm weiter)

(Totale) Sanpei betritt das Cabaret mit Gitarre und spielt sein Lied. Innen sitzen viele Leute an den Tischen. Die Dekoration, die Kleidung der Gäste, alles ist im westlichen Stil arrangiert. (Die Kamera zoomt auf Sanpei)

Insert STeA²²¹

(S) Musik (weiter)

66 Sanpei ♪ Hätt ich dir doch nur ein Wort gesagt,
 bekams einfach nicht raus, konnt es nicht offenbaren,
 guckte nur blöd und wagte es wieder nicht.
 Mein schmerz erfülltes Herz, ein verhängter Mond.²²²

im Wasser und haben eine Delle auf dem Kopf, in dem sich ihr Lebenselixier befindet. Ihr Verhältnis zu den Menschen ist sehr zwiespältig. Sie gelten als frech, spielen Streiche und necken die Menschen. Zum Teil treiben sie es soweit, dass sie Menschen ins Wasser locken und dort ertränken, z.T. ihr Blut trinken. Allerdings kann man sie austricksen, indem man sich vor ihnen verbeugt. Sie müssen sich dann aus Höflichkeit ebenfalls verbeugen, so dass etwas von ihrem Lebenselixier rausläuft. In diesem Fall müssen sie sich ins Wasser zurückziehen. Die *Kappa* werden allerdings auch in einigen Gegenden als Schutzgeister verehrt. Sie werden besänftigt mit einer Opfergabe in Form ihrer Lieblingspeise, einer Gurke. AKUTAGAWA Ryūnosuke 芥川龍之介 schrieb in seiner Erzählung *Kappa* eine „satirisch-allegorische Darstellung des Lebens dieser Fabelwesen, die die Menschenwelt auf traurige Weise persifliert. Der (menschliche) Protagonist lebt lange Zeit in der Kappawelt und kann dort genauso wenig wie in der Menschenwelt glücklich werden.“ GENTES, Anna: „*Kappa* ist nicht gleich *Kappa*“. In: KÖHN, Stephan/ SCHÖNBEIN, Martina (Hrsg.): *Facetten der japanischen Populär- und Medienkultur 1*, Kulturwissenschaftliche Japanstudien. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2005. S.129-130. Vielleicht ist im übertragenen Sinn auch Mariko solch ein tanzender Flusskobold. Zwar bedarf sie keiner Gurke, um besänftigt zu werden, aber auch sie tanzt viel und gern, genau wie ihre Kappakollegen im Lied (Eine Übersetzung des Textes befindet sich im Anhang), ist genau wie diese, trotz aller widrigen Umstände, gesund, heiter und fröhlich und vermittelt eine hoffnungs- und schwungvolle Energie in schweren Zeiten. Der Text des Liedes ist von 藤浦洗 FUJIURA Kô, dem bekanntesten Liedtexter und Dichter der Shôwa-Zeit, von dem auch der Text für „Tokyo Kid“ und „Seeweg durch die vergängliche Welt“ stammt. Die Musik ist von ASAI Kyoka 浅井拳嘩. Auch die Sängerin Edith Piaf soll eine Phase gehabt haben, in der sie eine solche Pagenfrisur hatte. Diese soll sie interessanterweise von einer japanischen Puppe übernommen haben, die sie geschenkt bekam. Insofern steht *okappa* nicht nur für eine westliche Frisur, sondern auch für die stimmungsvolle, Hoffnung versprühende Jugend Japans, dem Tokyo Kid und Misora Hibari. Näheres zu *Kappa* siehe: YANAGITA Kunio 柳田國男/ KOMATSU Kazuhiko 小松和彦. „*Kappa*“ 河童 (*Kappa*). Tôkyô: *Kawade Shobô Shinsha* 2000.

²²¹ Was mit *Insert STeA* gemeint ist, ließ sich leider auch nach umfangreicher Recherche nicht zufriedenstellend klären. Shôchiku selbst konnte lediglich vermuten es hieße *Sound Track effect*. Wofür dann aber das *A* steht, bleibt ungeklärt. An dieser Stelle gibt es ein kurzes Stimmengewirr von den Kellnerinnen in Tomikos Bar, dann kommt das graphische *Insert STAR* und neue Musik beginnt. Vielleicht ist dieser Wechsel gemeint. Möglicherweise ist aber sogar das visuelle *Insert STAR* gemeint, welches eben an dieser Stelle eingeschoben wird und *STeA* ist schlicht ein versehentlicher Fehler. Unglücklicherweise kann ich das nicht mit abschliessender Sicherheit sagen.

²²² *Oborozuki* 朧月, der dunkel verhängte, umschleierte Mond ist ein Ausdruck, der häufig in der japanischen Literatur zu finden ist. So gibt es unzählige Beispiele bei den berühmten Dichtern Matsuo Bashô 松尾 芭蕉 und Yosa Buson 与謝 蕪村. Von Bashô stammt z.B. das Haiku: „Im Blumengesicht, das Aufklaren sich spiegelt, umschleiert der Mond“ 花の顔に晴うてや朧月 (*Hana no kao ni hareute shite ya oborozuki*). Das Motiv des *oborozuki* stellt ein Jahreszeitenwort *kigo* 季語 dar, welches dem Frühling zugeordnet wird. Diese Jahreszeitenwörter erfreuen sich, vor allem in der Poesie, einer regen Verwendung, denn sie ermöglichen auf ökonomische - und ästhetisch wunderschöne Weise das In-Gang-setzen gedanklicher Assoziationsketten, von Stimmungen und vielschichtigen Gefühlsregungen. Sie werden praktischerweise in Glossaren *sajiki* 歳時記 aufgelistet, in denen auch literarische Beispiele nachgelesen werden können. Mit den Jahreszeiten selbst werden bereits unzählige Facetten der Gefühlswelt verknüpft. Der Frühling wird mit Liebe und Erotik verbunden. Insofern verstärkt im Schlager von Sanpei der „verhängte Mond“ das

	Ach, Tonko, Tonko! ²²³	
67	Kellnerin (Amerikanisch) Nun ist es aber gut!	
68	Sanpei (<i>verärgert</i>) Ach, Mensch! Wenn Sie es nicht gut finden, dann sagen sie es doch, bevor ich singe! Was soll'n das! <i>Insert: „Rido“</i>	Gäste (Hahahaha)
(7) Im Café		
	(Halbtotale) <i>In diesem Café wiederholt sich die Szene. Sanpeis liebevoller Versuch wird jedoch noch früher im Keim erstickt...</i>	
69	Sanpei 🎵 Hätt ich dir doch nur..	(S) Gitarre (weiter)
70	Gast A (<i>brüllt</i>) Ruhe hier! <i>Unsanft unterbrochen kann Sanpei dem nichts mehr entgegen setzen.</i>	
71	Sanpei (<i>verbeugt sich</i>) Verzeihung! <i>Sanpei verschwindet flugs aus dem Café.</i>	
(7B) Eingang des Cafés		
	(Halbtotale) <i>Ein Kellner legt seine Zeitung weg und steht auf als Gäste aus dem Café kommen. Mariko steht mit Schirm in der Hand im Eingang.</i>	(S) Schallplatte (weiter)
72	Kellnerin / Kellner (<i>verbeugen sich</i>) Vielen herzlichen Dank! Vielen Dank! Beehren Sie uns bitte bald wieder.	
73	Tomiko Oh...?	
74	Mariko (Halbnah) Hier, bitte! Ich danke dir für den Schirm!	
75	Tomiko (<i>den Schirm entgegennehmend</i>) Was macht denn die Krankheit deiner Mutter? Ist es sehr schlimm...?	
76	Mariko Sie ist gestorben. <i>Mariko macht ein trauriges Gesicht und sieht zu Boden.</i>	
77	Tomiko Wirklich...? Dein Vater wird doch nach dir sehen.... Tja, dann bist du ganz allein.... Und sonst sieht niemand nach dir?	

Bild des schmachtenden „Minnesängers“. Zu den Jahreszeitenwörtern siehe u.a.: SCHÖNBEIN, Martina: *Jahreszeitenmotive in der Japanischen Lyrik*. Wiesbaden: Harrassowitz 2000.

²²³ *Tonko bushi* トンコ節 („Tonko Lied“) ist eine Komposition von KOGA Masao mit Text von SAJŌ Yaso, der geboren in Tokyo, nicht nur Texte schrieb, sondern darüber hinaus äußerst vielseitig, selbst als Komponist arbeitete, das Magazin *Shijin* („Dichter“) gründete und an der Waseda Universität in Tokyo lehrte. Zunächst wurde *Tonko bushi* 1949 im Duett von KUSUNOKI Shigeo 楠木 繁夫 und KUBO Yukie 久保 幸江 bei Columbia Records eingesungen, jedoch blieb der Aufnahme der gewünschte Erfolg zunächst verwehrt. Dieser stellte sich dann mit der Aufnahme einer neuen Version, diesmal im Duett mit KATŌ Masao 加藤雅夫 im Jahre 1950 ein und wurde der Riesenhit von KUBO Yukie. Dieser Erfolg veranlasste Shōchiku zum Film „Die erste Liebe des Mädchens Tonko“ 初恋 トンコ娘 (*Hatsukoi tonko musume*) von SAITŌ Torajirō, in dem bekannte Wegbegleiter aus *Tokyo Kid*, wie KAWADA Haruhisa, FUSHIMI Akira und MANJŌME Tadashi mitwirkten. Der Erfolg von *Tonko bushi* überdeckte die Tatsache, dass Columbia Records bereits einen Hit mit dem Volkslied *Tankō bushi* 炭坑節 („Kohlenmelodie“) im Jahre 1948 verzeichnen konnte, einem Lied über die Arbeit im alten Kohlebergwerk Mitsuiike 三井三池炭鉱 bei Omuta auf Kyushu, welches beim Feiertag zur Errettung der Geister der verstorbenen Ahnen *obon* お盆 als Tanzmusik fungiert. KOGA Masao, der in der Nähe von Omuta geboren wurde, gefiel das Lied und schrieb einen unterhaltsamen, urbaneren *Tankō bushi* – Schlager, in dem er insbesondere den Rhythmus des Lieds kopierte und dazu auch der Text am Original angelehnt wurde. So entstand *Tonko bushi*. *Tonko* ist vermutlich eine lautmalerische Anlehnung an *Tankō*. Während man das rhythmische Schlagen des Taktstocks in *Tonko bushi* fühlen kann. So meint man im Falle von *Tankō bushi* das Klopfen der Hauwerkzeuge und das rhythmische „Hauruck“ beim Hieven der Kumpel unter Tage zu spüren. Siehe KUBO: 1.

Der Kellner sieht abwechselnd auf seine Zeitung, dann auf Mariko und hat sichtlich einen Zusammenhang hergestellt.

(S) Musik (weiter)

(8) Im Cabaret

78 Gäste (weiterhin Lärm)

Insert „Bar Rose“

Sanpei lässt nicht locker und versucht es erneut am selben Ort. Mit dem selben Erfolg..

79 Sanpei 🎵 Das Dharmamuster²²⁴ der Obikordel²²⁵, die du mir gabst, lässt mich einfach²²⁶ nicht mehr los.

80 Kellnerin (kurz und bündig) Es reicht!

81 Sanpei (sauer) Pah! (schnalzt mit der Zunge) Machen Sie doch was Sie wollen...!

Unverrichteter Dinge verlässt er den Ort.

Ende Rolle 1

Rolle 2

(9) Raum der Bediensteten

(Amerikanisch) Mariko und Tomiko sitzen nebeneinander auf einem Tisch, der Kellner steht vor ihnen. Sie beraten sich wie es mit Mariko weitergehen soll.

(S) Schallplatte (weiter)

1 Tomiko Weil dir das deine gestorbene Mutter so gesagt hat, möchtest du nicht zu deinem Vater zurückkehren, nicht wahr? *Mariko nickt betreten...* Ach, du Arme! *Nach kurzer Überlegung.* Willst du nicht lieber zu mir kommen? Ich bin auch ganz allein.... Einverstanden? Also machen wir das so! *Mariko nickt begeistert. Tomiko wendet sich an den Kellner.* Gut, zeig ihr bitte, wo meine Wohnung ist...!

2 Kellner Jawohl!

²²⁴ *Dharma* lässt an den buddhistischen Zen-Mönch Bodhidharma denken, der in Japan Daruma genannt, jahrelang vor einer Felswand sitzend meditiert und sich aus Angst einzuschlafen, die Augenlider abgeschnitten haben soll. Er meditierte so lange bis ihm die Gliedmaßen abstarben. Aus diesem Grund wird ein in Japan äußerst beliebte Daruma-Pappmaché-Glücksbringer ohne Arme und Beine und mit großen Augen dargestellt. Seinen Körper zieren positive Schriftzeichen, wie Glück und Erfolg. Die Figur ist mit einem Gewicht versehen, dass sie wie ein Stehaufmännchen funktioniert und damit zeigt, dass man sich immer wieder aufrichten kann. Daruma hilft bei der Erfüllung von Wünschen und lädt aus diesem Grund dazu ein, seine großen Augen auszumalen. Männer malen das linke aus, Frauen das rechte. Dann wird er an einem Ort platziert, an dem man sich häufig aufhält. Ist der Wunsch in Erfüllung gegangen, wird das andere Auge ausgemalt. Der Begriff *Dharma* ist allerdings darüber hinaus im größeren Zusammenhang zu verstehen. Er existiert sowohl im Hinduismus als auch im Buddhismus und trägt eine Vielzahl an Inhalten und Bedeutungen in sich. *Dharma* vereint eine kosmische und menschliche Komponente, beinhaltet Ethik und Moral, Recht und Sitten, nimmt so im Hinduismus starken Einfluss auf persönliche Gewohnheiten, Rituale, Feste und das soziale Leben und wird in einer weiten Auslegung im Buddhismus als Lehre Buddhas, Daseinsgesetz und auch als Begriff, der alle Phänomene vereinigt, aufgefasst. Im Lied erinnert ein Teil des Gürtels an ein *Dharma* symbolisierendes Muster, ähnlich einem Mandala. Siehe zu *Dharma*: MAUG, Jochen: *Buddha, Dhamma und Buddhismus*. Münster: Monsenstein und Vannerdat 2008.

²²⁵ *Obi* 帯 ist der traditionelle Gürtel eines Kimonos.

²²⁶ *Choito* ちょいと für *chotto* ちょっと, wird vornehmlich von einer Frau einer vertrauten Person gegenüber verwendet. (umgangssprachlich für: einen Moment; einen Augenblick; ein bisschen; etwas; mal; einfach)

- 3 Tomiko (zum Kellner) Es wäre vielleicht besser, den Herrn Hausverwalter mit ein paar Zeilen zu informieren, oder...? *Sie kramt in ihrer Handtasche herum, holt ihren Wohnungsschlüssel raus und gibt ihn Mariko.*
Das ist der Schlüssel zu meiner Wohnung! Geh schon mal vor...!
- 4 Kellner Ach so, was meinen Sie, wäre es nicht besser, wenn sie ihr Äußeres etwas ändern würde...?
- 5 Tomiko *Nach einem Blick auf Mariko.* Stimmt eigentlich. (zum Kellner) Besorgst du ihr mal irgendwelche anderen Sachen und gibst sie ihr zum anziehen? *Sie steht auf und schickt sich an zu gehen.* Also, sei so lieb, ja! (zu Mariko) Tja dann, bis später!
- 6 Kellner Ganz wie Sie wünschen!

Kellner:
Ja, das stimmt.

(10) Hinter dem Café²²⁷

(Halbtotale) *Drei Jungen sitzen um eine Steinröhre mit schmutzigen Sachen. Der Kellner und Mariko nähern sich von rechts.*

- 7 Kellner Hei du, möchtest du mir nicht die Klamotten, die du anhast, verkaufen?
- 8 Kind (verärgert) So schlecht geht's mir noch nicht, dass ich mich, wie 'n Bambussprössling²²⁸ entschälen und mein letztes Hemd verhöckern müsste, Mann!
- 9 Kellner Ja, da ist sicher was dran, trotzdem, *Er holt Geld aus seiner Hosentasche und reicht sie dem Jungen* gut, dafür geb ich dir das, ja? Ist doch 'n faires Geschäft, oder? *Beginnt an den Sachen des Jungens rumzuzupfen....* Ja?

(11) Stadt

(Halbnah) *Tanimoto läuft mit dem Detektiven Sakuri die Straße entlang.*

- 10 Sakuri (protzend) Ja, ich sehe zwar nicht so aus, aber es ist bereits zwanzig Jahre her, dass ich mit der Privatdetektei angefangen habe....
- 11 Tanimoto (zeigt Bewunderung) Oh, ach was! Sie sind ja 'n ganz toller Hecht....!
- 12 Sakuri *Sakuri kommt nun zur Sache.* Nun, vertrauen Sie sich mir ruhig an....!
- 13 Tanimoto Ach, also gut, ja. Ich bitte Sie inständig, tun Sie etwas, ich hab schließlich nur diese einzige Tochter!

(S) Schallplatte
(weiter)

²²⁷ Eigentlich steht an der Stelle wörtlich „Hinter dem Regal“ *tana* 棚. Das Wort wird allerdings auch im übertragenen Sinn für Geschäft, Laden oder Lager verwendet, da man dort Regale aufstellt.

²²⁸ Das Kind benutzt das Sprichwort vom „Bambussprössling“ 竹の子 (*Take no ko*) oder „das Leben eines Bambussprösslings“ 竹の子生活 (*Take no ko seikatsu*). Es bedeutet, dass man, um zu überleben, seine Kleidung und seinen Haushalt nach und nach verkaufen muss, wie als wenn man die Häute eines Bambussprösslings eine nach der anderen abziehen würde.

- 14 Sakuri Oh, Sie spielen auf das Echo der Zeitungsannonce an? (*abwinkend*) So kann das ja auch nichts werden.
- 15 Tanimoto (*überrascht*) Ach ja, weshalb denn?
- 16 Sakuri Wegen der geringen Belohnung, meine ich.
- 17 Tanimoto Häh, ach ja?
- 18 Sakuri So wird das nichts. Bei dieser kleinen Belohnung von Ihnen wird sich derzeit niemand auch nur umsehen!
- 19 Tanimoto Ach, so ist das....
- 20 Sakuri Wenigstens zehntausend, zwanzigtausend oder so etwas sollten es schon sein.
- 21 Tanimoto Aha, wenn das so ist, werd ich wohl (*mit einer ausladenden Geste die Arme öffnend*) – dadaaaa! – noch eine etwas größere Summe springen lassen. (*lacht*) Sakuri bleibt abrupt stehen und hält Tanimoto auf. Er zeigt mit dem Arm die Straße runter.
- 22 Sakuri Oh, das Kind...?
(Halbtotale) *Mariko stolziert in ihren Jungsklamotten an Beiden vorbei und lässt es sich nicht nehmen, vor ihnen eine freche Geste zu machen. Mit den Händen in den Hosentaschen schreitet sie federnden Schrittes zur nächsten Straßenecke und dreht sich unter dem beleuchteten Schriftzug „Tokyo“ noch einmal um und dreht dem konsternierten Duo zur Verdeutlichung eine lange Nase²²⁹. Schließlich verschwindet sie hinter der Ecke. (Halbnah) Tanimoto tippt Sakuri auf die Schulter, der in der Kniebeuge das Geschehen mit Fernglas untersucht.*
- 23 Tanimoto (*aufgebracht*) Was meinst du...mit dem Kind...? Komm mal wieder klar! Mensch, du²³⁰, ist das nicht 'n Bengel? Unsere Mariko ist doch 'n Mädchen. Reiß dich bloß zusammen! Also wirklich! *Sie laufen weiter. Sakuri macht ein bedröppeltes Gesicht.* Komisch, dieser Mensch! Also wirklich! Das geht ja gut los...
Überblende

(S) Lärm der Passanten (weiter)

(12) Stadt am Abend

(Amerikanisch) *Sanpei, in der Mitte Tomiko und Shinroku haben Feierabend und schlendern nach Hause.*

- 24 Shinroku Tomi-chan, hast du keinen Hunger?
- 25 Tomiko Hm, so langsam schon.
- 26 Shinroku Ja, heute Abend spendiere ich nämlich...

²²⁹ „Jemanden eine lange Nase drehen“ ist eine Geste mit der vor allem Kinder diejenigen Personen verspotten, die sie ausgetrickst haben. In diesem Fall hat Mariko ihren Vater mit einer Verkleidung an der Nase herumgeführt. Interessanterweise hat die Geste in Japan und Deutschland dieselbe Bedeutung.

²³⁰ Er nutzt *anta* für „du“, was eine ziemlich unhöfliche Form ist unter Personen, die sich nicht vertraut sind. Sonst wird es unter vertrauten Personen zärtlich genutzt. Es ist eine Abkürzung von *anata*.

- 27 Tomiko (etwas verwundert) Wie...?
- 28 Sanpei (leicht vergnügt) He! Shin-chan! Mensch, du bist gemein! Ich könnte es mir genauso leisten, ihr Soba²³¹ oder so zu spendieren...
- 29 Tomiko (endgültig erstaunt) Na sowas! Das kommt ja selten vor. Trotzdem, irgendwie fürchte ich mich vor 'nem Nachspiel und komm lieber ein anderes Mal darauf zurück.²³²
- 30 Shinroku Aber du hast doch sicher Hunger, oder nicht?
- 31 Tomiko Doch, aber ich möchte trotzdem schnell nach Hause.
- 32 Sanpei Wieso?
- 33 Tomiko Ich habe noch was zu erledigen....
- 34 Shinroku Ach, dann will ich auch nichts....
- 35 Sanpei Shin-chan, du verschlagener Fuchs!

(13) Apartment

(Halbtotale) *Die drei gehen ins Haus und bleiben vor dem Zimmer des Hausverwalters Kamezô stehen.*

- 36 Tomiko Mein Herr, ich bin wieder da²³³!
- 37 Kamezô Ach, willkommen zurück²³⁴!
- 38 Tomiko Sagen Sie, ist es schon da, das Kind?
- 39 Kamezô (nach oben zeigend) Ja, was ist denn das für ein Schelm? *Shinroku drängt sich erschreckt dazwischen.*
- 40 Shinroku Nun, Sie sagen Schelm, ist er denn männlich oder weiblich?
- 41 Kamezô Er ist männlich....
- 42 Shinroku (aufgebracht) Männlich?...Dass ein Mann in Tomi-chans Zimmer ist, macht mich ganz kirre...
- 43 Tomiko Was redest du'n da?... Es ist ein Kind!
- 44 Shinroku (auf seinen Standpunkt beharrend) Auch wenn's 'n Kind ist, wie du sagst, bei 'nem Kerl muss man immer auf der Hut sein...
- 45 Tomiko Mensch, bist du ein Trottel... *Sie wendet sich ab und geht mit Sanpei.*
- 46 Shinroku Überhaupt nicht, die Kinder heutzutage gehen gaaar nicht. *Shinroku stürmt den Beiden hinterher.*

(S) Schritte

²³¹ *Soba* sind dünne, braun-graue, gekochte Nudeln aus Buchweizen und gehören zur japanischen Küche. Die Soba-Nudeln selbst werden nach Belieben heiß oder kalt und separat von der Brühe auf einer Schale serviert.

²³² Tomiko hat Angst sich revanchieren zu müssen. Dahinter steckt das japanische Verhaltensprinzip von *on* 恩 und *giri* 義理. Danach ist eine Person moralisch verpflichtet eine erwiesene Gunst oder Gefälligkeit zu erwidern. Dabei kann beim Gegenüber eine erneute Pflicht zum Dank entstehen und dieser Kreislauf bis ins Endlose getrieben werden. In diesen Kreislauf möchte Tomiko gar nicht erst geraten, zumal ihre Dankespflicht wohl in Form von Liebesbekundungen erfüllt werden müsste.

²³³ *Tadaima* 只今 ist eine feste Redewendung beim Betreten des Hauses und wird vom Eintretenden verwendet.

²³⁴ Mit *o-kaeri* お帰り bzw. *o-kaerinasai* お帰りなさい wird auf der anderen Seite der Heimkehrer begrüßt. Genauso gibt es feste Redewendungen beim Verlassen des Hauses.

(14) Flur und Zimmer

(Halbtotale) *Die drei kommen die Treppe herauf. (Nah) Tomiko öffnet die Tür und die drei blicken hinein. (Halbnah) Mariko liegt in ihren Jungsklamotten, schlafend auf dem Bett.*

- 47 Tomiko *(sich zu den Beiden umdrehend)* Also dann, das mit eurer Geschichte machen wir morgen, ja?... Nacht!...*Tomiko knallt den Beiden die Tür vor der Nase zu.* (S) Schritte
(S) Tür geht auf
(S) Tür geht zu
- 48 Sanpei/
Shinroku Ah! Autsch! *(Keuchend)*...
(Halbtotale) *Sie plumpsen überrascht auf ihren Hosenboden.*
Abblende
Aufblende
Blick auf einen Fluss mit Häuserfronten und Brücke.
Überblende (S) spielende Kinder²³⁵

(15) Auf dem Dach²³⁶

(Totale) *Sanpei tritt Zähne putzend auf das sonnige Dach. Im Hintergrund spielen Kinder. Bewohner waschen und hängen Wäsche auf.*

- 49 Sanpei Uuahhhh! *(atmet hörbar)*... (Amerikanisch) *Er gähnt, streckt sich und stellt sich an die Waschschüsseln neben Haruko.* (S) Musik (weiter)
- 50 Haruko²³⁷ Oh! Machen Sie Ihre Wäsche...? (S) Wasser (weiter)
- 51 Sanpei *(verschlafen)* Ja.
- 52 Haruko Ich bin gerade dabei und kann bei der Gelegenheit Ihre mit waschen...
- 53 Sanpei Nein, ist schon in Ordnung.
- 54 Haruko Sie brauchen keine Rücksicht zu nehmen.
- 55 Sanpei *Er nimmt sich kurz die Zahnbürste aus dem Mund.* Ach, ich nehme doch keine Rücksicht. Ähm, ich freue mich sehr über deinen guten Willen, aber weißt du, wenn deswegen ein komisches Gerücht entstehen sollte, sitz ich 'n bisschen in der Klemme. Nimms mir nicht übel!... *Steckt sich die Zahnbürste wieder ein den Mund und schrubbt weiter.*
- 56 Haruko *(entgeistert)* Iih, wie eingebildet! *Beleidigt nimmt sie ihre Sachen und läuft davon. Dabei läuft Shinroku an ihr vorbei. Sie zeigt es ihnen nochmal und steckt ihnen die Zunge raus.* Bäääh!
- 57 Shinroku He! Wollen wir es heute nicht endlich irgendwie klären.....?
- 58 Sanpei Oh! Was ist los? Ist die gute Tomi-chan etwa aufgestanden?

²³⁵ Der Ausdruck *funiko* 雰囀子 an dieser Stelle ist m.E. eine Abkürzung für *kodomo funiki* 子供の雰囀気 „eine Stimmung mit Kindern“.

²³⁶ *Okujô* 屋上 ist ein ebener Ort auf dem Dach, der insbesondere bei Gebäuden im westlichen Stil anzutreffen ist.

²³⁷ Der Name *Haruko* 晴子 bedeutet: „Kind des klaren, schönen Wetters“. Haruko ist dementsprechend eine reine, herzliche Persönlichkeit, die für gute Laune sorgt.

- 59 Shinroku Genau. Es hat eben irgendwie so gut nach Kaffee gerochen. *Er kämmt sich die Haare.*
- 60 Sanpei Ach gut! Eine bessere Chance kriegen wir nicht, oder? *Er wäscht sich das Gesicht, spült seinen Mund aus und spuckt das Wasser weg.* Ah! (atmet hörbar) Komm, gehen wir...!

Überblende

(16) Tomikos Zimmer

(Nah) *Auf einer karierten Decke stehen Tassen und eine offene Zuckerdose. (Halbtotale) Mariko sitzt auf einem Stuhl links im seidenen Pyjama und feilt ihre Fingernägel. Sanpei und Shinroku sitzen auf ihren Stühlen rechts vorm Tisch und zuckern ihr Getränk.*

- 61 Tomiko Das ist ja ein schwieriges Problem. Schließlich mag ich euch doch beide... (S)Geschirrkloppern
- 62 Sanpei Wenns so ist, sitzen wir aber tief in der Zwickmühle!
- 63 Shinroku Wenn du uns nicht klar sagst, wer, weißt du!
- 64 Tomiko Wieso denn? Ist es schließlich nicht gut, so wie es ist....?
- 65 Sanpei Wir sitzen aber echt in der Zwickmühle, wenns so bleibt! So geht das einfach nicht!
- 66 Tomiko Aber das bedeutet doch, dass einer enttäuscht sein wird, wenn ich mich festlege.
- 67 Shinroku (*lauter und energischer*) Da kann man dann nichts machen. Die Sache ist aber die, dass es keinen Sinn macht, wenn drei Leute heiraten...!
- 68 Tomiko (Nah) *Überrascht sieht sie auf.* Heiraten...? (*lächelnd*) Ihr wollt heiraten?
- 69 Sanpei Na klar, deswegen ja....
- 70 Tomiko *Sie feilt weiter.* Das ist ja wirklich ein ernstes Problem. *Sie legt die Hände in den Schoß und sieht die Beiden prüfend an.* Aber es gibt da eine Sache, die ihr vorher wissen solltet....Eigentlich... habe ich nämlich ein Kind!
- 71 Sanpei/
Shinroku (*überrascht*) K-K-Kind... ein Kind...?
- 72 Tomiko *Tomiko dreht sich nach hinten und ruft Mariko.* Mâ-chan, komm mal kurz hierher...! (Nah) *Mariko kommt hinter einem Vorhang als Junge verkleidet hervor.*
- 73 Mariko Guten Tag...!
- 74 Tomiko (Halbtotale) Dieses Kind meine ich.
- 75 Shinroku Ist das nicht das Kind von gestern Abend?
- 76 Tomiko So ist es.
- 77 Sanpei Das ist dein Kind, Tomiko-san²³⁸...?

- 78 Tomiko Ja, so ist es.
- 79 Sanpei (*staunend*) Ach so?... Bôya²³⁹, mein Kleiner, wie alt bist du...?
- 80 Mariko Zwölf.
- 81 Sanpei Zwölf... *Sanpei beginnt zu rechnen, erst ohne Hilfsmittel...* und Tomiko-san ist dreiundzwanzig, Bôya ist zwölf... *dann mit den Fingern...* dreiundzwanzig weniger zwölf... und, ähh, und *schließlich reicht ihm Shinroku ein Rechenbrett.*
- 82 Shinroku Kriegst du damit hin...?
- 83 Sanpei (*laut vor sich hinrechnend*) Na ja, äh, also Tomiko-san ist dreiundzwanzig, und Bôya ist zwölf, und, ähm, das heißt, (*aufblickend*) Tomiko-san, du hast das Kind mit elf bekommen?
- 84 Tomiko Ist es nicht egal von wann das Kind ist? Wichtiger ist, dass der, der mich heiratet, Vater von diesem Kind wird.
- 85 Shinroku *Shinroku schreit entsetzt auf ...? Auf einmal Vater?... Uahhh!... Er steht auf und lacht hysterisch. Hahahaha! Vater von diesem Schmutzfink, von dem man nicht weiß, ob Junge oder Mädchen? Er streicht sich durch die Haare und ist vollkommen aus dem Häuschen. Ähnm... Nein! Nein!... Hahaha!... Ahh!... Fürchterlich! Also ich – nein, danke!*
- 86 Sanpei (Nah) *Sanpei sitzt ganz ruhig da und spricht im ernstesten Ton. Gut! Ich werde Vater von diesem Kind...!*
- 87 Shinroku (*entsetzt*) Was? (*sich aufgereggt auf die Brust tippend*) Auf einmal stichst du mich hier aus? Ist das dein Ernst...?
- 88 Sanpei *Sanpei bleibt lässig sitzen. Wenn es Tomiko-sans Kind ist, dann ist es ebenso mein Kind....*
- 89 Shinroku *Sein Entsetzen steigert sich mehr und mehr. Waaas...?*
- 90 Sanpei (*zu Tomiko, die Mariko auf dem Schoß hat*) Weißt du, bei mir ist es angeboren, dass ich Kinder liebe. Ich liebe Kinder wirklich. (*triumphierend zu Shinroku*) Und noch mehr liebe ich Tomiko-san....
- 91 Shinroku *Sein Entsetzen kennt keine Grenzen mehr. Wa-warte mal kurz! Bei mir ist es doch genauso, dass ich Tomiko-san liebe, aber Er zeigt auf Mariko und tätschelt dann Sanpei die Schulter, wie um ihn aufzurütteln. ich frag mich doch, obs nicht übertrieben ist, zu sagen, dass es ebenso dein eigenes Kind ist....*
- 92 Sanpei Nein, ich meine es wirklich ernst, ganz wie ich gesagt habe.
- 93 Shinroku Wewewe-wenn du das so sagst, dann sieht es doch so aus, als ob ich es nicht völlig ernst meine! *Er setzt sich, weinerlich vor sich hinplappernd, mit den Rücken zum Tisch und verschränkt beleidigt die Arme. Wenn du es ernst meinst, meine ich es aber auch ernst. Ich meine es doch auch ernst. Echt, wenn der mich so aussticht und dann noch so schrecklich tut, als wäre er der*

(S) Klackern vom Rechenbrett

²³⁸ Sanpei fühlt durch diese Nachricht eine Distanz und nennt sie plötzlich Tomiko-San.

²³⁹ 坊や Bôya heißt soviel wie: „Jüngelchen“, „mein Junge“, „mein Kleiner“ und wurde in der Edo-Zeit auch für junge Mädchen verwendet. Mariko wird von Sanpei und Shinroku, auch nachdem sie längst wissen, dass sie ein Mädchen ist, bis zum Schluss so genannt. Bôya wird zu ihrem Spitznamen, den ich deswegen auch so behandle.

einzigste gute Mensch auf der Welt, was soll ich denn da machen?
Ich...

- 94 Mariko *Mariko geht zu ihm und legt ihm die Hand auf die Schulter. (in autoritärem Ton) Du, hör auf zu jammern! Wie sieht denn das aus! Benimm dich wie ein Erwachsener...!*
- 95 Shinroku *Uhuhuhuhuuu! Du bist doch noch ein Kind! Tröste mal nicht 'nen Erwachsenen! Uhuhuhuuu! (schluchzende Stimme)*

Ablende

(17) Flur

Insert

„Orakelhalle des Wahrsagers“²⁴⁰

(Nah) Tomoda feudelt Staub von einem Gefäß. Als er die Musik hört, beginnt er rhythmisch zu feudeln und tänzelt über den Flur. Hosokawa²⁴¹ und zwei weitere Männer beobachten ihn.

- 96 Mann A *(Halbtotale) Was ist denn bloß mit dem los.....?*
- 97 Hosokawa *Halt! Beachten Sie ihn lieber gar nicht!... Denn das ist nämlich seine Krankheit....*

(S) Musik²⁴² (weiter)
Sanpei



Wir trafen uns

²⁴⁰ In der „Orakelhalle“ 占師八封堂 *uranai-shi hachihôdô* betreibt der Wahrsager, 占師 *uranai-shi*, eine Art des Wahrsagens, bei der er die Zukunft anhand von 8 Himmelsrichtungen vorhersagt und den Willen der Götter ermittelt. Die Acht Trigramme, *hakke* 八卦 = acht Orakelzeichen, sind dabei zur Weissagung dienende Symbole, welche die Grundlage des alchinesischen *I Ching* 易經, (japanisch: *ekikyô*), dem *Buch der Wandlungen* bilden und deren vielfältige Bedeutungen dort beschrieben werden. Das berühmte *Buch der Wandlungen* enthält kosmologische und philosophische Texte des alten China und wird seit jeher als Orakel befragt. Die ursprüngliche Herkunft der Orakel-Tradition hat schamanistische Wurzeln und beruht auf dem Deuten von Kerben und Linien in durch Hitze einwirkung zerplatzten Schildkröten-Panzern. Siehe näheres bei: ENGLER, Friedrich K.: *Die Grundlagen des I-Ching. Leben, Lebensgesetze, Lebensordnung*. Freiburg im Breisgau: Aurum Verlag 1987.

²⁴¹ 細川 *Hosokawa*, der „kleine, schmale Fluss“, spielt, wie sein Name bereits ausdrückt, lediglich eine kleine Rolle im Film, der aber die Handlung durch kleine, kurze Dialoge mit antreibt, sie mit in Fluss bringt bzw. im Fluss hält.

²⁴² Der Titel „Ein Dandy“ *ダンディ気質 (Dandi kishitsu)* wurde von ÔKUBO Tokujirô 大久保徳二郎 komponiert. Der Text stammt aus der Feder von 清水みのる *SHIMIZU Minoru*. In der Version des Sängers Tabata Yoshio 田端義夫 ist das Lied eine Strophe länger. Das Stück ist der Titelsong des Films „Das Tor aus Fleisch“ *肉体の門 (Nikutai no mon)*, einer Romanverfilmung des gleichnamigen Werkes von TAMURA Taijirô 田村泰次郎 aus dem Jahr 1948 von MAKINO Masahiro マキノ正博 und OZAKI Masafusa 小崎政房. Eine Gruppe Prostituierte lebt wie eine Familie im vom Krieg mitgenommenen Tokyo und nimmt ein neues Mädchen namens Maya in die Gruppe auf. Als diese in Konflikt mit der Regel der Gruppe: niemals kostenlosen Geschlechtsverkehr zu haben, gerät, plant sie die Flucht mit einem ehemaligen Soldaten. Am Ende ist sie aber wieder allein und hoffnungslos, wie am Anfang des Films. Der Film thematisiert damit das in der Einleitung beschriebene Phänomen des *kasutori*, das Ende der 1940er Jahre auftrat und von Nihilismus, Verzweiflung, Ausschweifung geprägt war. Prostitution war unter Teenager Mädchen weit verbreitet und von der japanischen Regierung z.T. gewollt. So gab es lizenzierte Prostituierte für amerikanische GIs um Vergewaltigungen vorzubeugen. Der Dandy ist ein Begriff, der ca. in der Mitte des 18. Jahrhunderts in Großbritannien aufkam und von einer besonderen Kultivierung und Inszenierung der Kleidung, des Auftretens und des originellen Witzes geprägt ist. Im Gegensatz zu französischer Hofkultur setzt der englische Dandy auf einfachere, elegantere Kleidung, ließ Perücken weg und erhob die dekorative Selbstinszenierung zum Lebenszweck. Garniert wurde das Äußere durch exzellente Manieren eines Gentleman. Erwerbsarbeit liegt einem echten, Dandy aus der Großstadt wenig, wohingegen viele Dandys, wie Oscar Wilde, der als ein solcher gilt, Künstler oder Dichter waren. Zum Dandy seines Schlages gehört die entsprechende Lebenseinstellung nach welcher die Weltordnung schlecht ist und bürgerliche Normen einem Korsett kleingeistiger Dumpfheit gleichen, von der es sich zu distanzieren gilt. Zum Dandy siehe auch: ERBE, Günter: *Dandys - Virtuosen der Lebenskunst. Eine Geschichte des mondänen Lebens*. Böhlau, Köln: 2002.

erstmals im
goldnen²⁴³ Cabaret.
Heut Abend schließ-
lich öffneten wir
unsre Herzen.
Welch ein Gefühl:
Ich war ganz Feuer
und Flamme,
fühlte mich wie ein
völlig neuer Mensch,
wie ein Dandy,
einfach klasse!

Im Schatten fern von
Musik, Tanz und
Neonlicht hab ich
schon verdammt
hart für sie gekämpft.
Mein Herz ist erfüllt
von jenem reinen
Gefühl, das meine
Brust umklammert
und mich nicht
loslässt.
Wie ein Dandy,
einfach klasse!

98 Mann A Krankheit...?

99 Hosokawa Ja, denn sobald er ein Lied hört, beginnt er zu tanzen²⁴⁴ ...

100 Mann B Was...? Es gibt aber auch merkwürdige Krankheiten, oder...?

(Halbnah) *Sanpei sitzt in seinem Zimmer und singt mit Gitarre weiter.*

(18) Auf dem Dach

(Halbnah) *Shinroku beklagt sich bei Haruko, die Wäsche aufhängt.*

(S) Musik (weiter)

²⁴³ Wörtlich heißt es eigentlich *Hana no kyabarê* 花のキャバレー „Blumen“- bzw. „Blütencabaret“. Die Bewunderung von *hana*, vor allem der Pflaumen- und Kirschblüte, ist bereits spätestens seit der Nara-Zeit (710-794) bzw. der frühen Heian-Zeit (794-1185) Teil der japanischen Kultur und äußert sich z.B. im Brauch der Blütenschau *o-hanami* お花見, einem Fest zur Begrüßung des Frühlings bei dem die Menschen unter blühenden Bäumen mit Essen und Trinken die Blüten betrachten, genießen und feiern. *Hana* ist seit jeher Symbol von Schönheit und Vitalität, was seinen Niederschlag in zahlreichen Ausdrücken wie *hanayaka* 華やか „prächtig, herrlich, farbenfreudig, feierlich“ findet. In diesem Zusammenhang wird das Wort häufig mit dem *Kanji* 華 geschrieben. Allerdings hat es auch Bedeutung in einem anderen Kontext. *Hana* erinnert an die Vergänglichkeit aller Dinge, steht für den Wechsel der Jahreszeiten als Inbegriff des *mono no aware* ものあわれ, dem Bewusstsein von der Vergänglichkeit der Dinge begleitet von einer zarten Traurigkeit über jenes Vergehen. Gerade wegen der Vergänglichkeit mutet *hana* besonders schön an. Der Gelehrte *MOTOORI Norinaga* 本居宣長 (1730-1801), der diesen Begriff in einem literaturkritischen Zusammenhang entwickelte, bezog es später auf die gesamte japanische Weltsicht. Der Begriff ist eng mit dem kulturellen und ästhetischen Bewusstsein Japans verwoben und ist insofern sehr schwer zu übersetzen. An dieser Stelle des Liedes habe ich mich für die Interpretation entschieden, dass *hana* für Schönheit steht. Weiter unten im Liedtext allerdings wird die Komponente der Vergänglichkeit einer Blüte tangiert. Siehe zu *hana*: *TAMURA Zenjirô* 田村善次郎/*SATÔ Kenichirô* 佐藤健一郎. „Hana' nihonjin no kokoro,“ 「花」日本人のこころ (Die „Blüte“, die Seele der Japaner). In: *kikan minzokugaku Senri Bunka Zaidan* 季刊民族学千里文化財団 (vierteljährlichen ethnologischen Veröffentlichung der Senri Foundation) Nr. 13, S. 70-77, 1989. Zu einem literarischen Beispiel siehe oben FN 222 das Haiku von Bashô.

²⁴⁴ In diesem Verhalten drückt sich laut Hôchi Shimibun vom 13.09.1950 eine Anspielung auf die Anekdote mit den verbrannten Negativen vom Film „Ein Paradies, wenn du singst“ (*Utaeba Tengoku*) aus. Außerdem ist es eine Parallele zum Film *Akogare no hawai kôro*, in dem Achako auch immer zu tanzen beginnt.

- | | | | |
|-----|----------|---|--|
| 101 | Shinroku | Wir kennen uns nun schon so lange, aber dass Sanpei der Blödmann so bescheuert ist, hätte ich nicht gedacht. | ♪ Die Welt ²⁴⁵ ist eh vergänglich, doch will ich zumindest die gemeinsame Blüte ²⁴⁶ unsrer Jugend gedeihen sehn. |
| 102 | Haruko | Naja, aber ihn als bescheuert zu bezeichnen, ist auch nicht gerade fein. | Es mag kommen, was will, ich schwelle stolz meine Brust. |
| 103 | Shinroku | Doch, dieser Kerl ist wirklich bescheuert. | Das ist der Geist, den ein Mann der Stadt braucht. |
| 104 | Haruko | Tja, wer weiss.... | Wie ein Dandy, einfach klasse! |
| 105 | Shinroku | Du schätzt diesen Kerl echt zu hoch ein. Meint der doch wirklich, er würde Vater von diesem Schmuttelkind werden wollen, nur um Tomi-chan zu gefallen. Keine Ahnung, wie ich damit umgehen soll... | |
| 106 | Haruko | (<i>Nah</i>) Trotzdem - ich sehe das aber anders. | |
| 107 | Shinroku | Ach ja...? | |
| 108 | Haruko | Ich mag Menschen, die so viel Leidenschaft besitzen.... | |
| 109 | Shinroku | Ach ja...?? | |
| 110 | Haruko | (<i>mit verträumten, strahlenden Gesicht</i>) Für die Person, die er liebt, tut er alles. Da ist wirklich was dran, wenn Menschen Musik machen, sind sie auch leidenschaftlich.... | |
| 111 | Shinroku | Du meinst, du magst Leute, die aus Liebe alles tun würden, selbst wenn sie Diebe wären....? | |
| 112 | Haruko | (<i>mit dem gleichen, strahlenden Blick</i>) Genau, wenn er ins Gefängnis käme, würde ich solange warten, bis er rauskommt. Ich würde für immer und ewig warten..... <i>Sie verschwindet und lässt Shinroku allein.</i> | |
| 113 | Shinroku | <i>Pikiert meckert er ihr hinterher.</i> Was ist 'n mit dir los? Meine | |

²⁴⁵ Die vergängliche, irdische Welt *ukiyo* 浮世 („fließende Welt“, wie bei einer abgeschnittenen Seerose, die nach oben - bzw. herumtreibt) ist ein Begriff mit buddhistischen Wurzeln, der in seiner pessimistischen, dem Leben entsagenden Konnotation an den christlich-jüdischen Begriff der Vanitas erinnert. In der Edo-Zeit wandelte sich im Zuge des aufkommenden Bürgertums, vor allem in den Städten, die Begriffsbedeutung zu einer lebensbejahenderen Grundstimmung, die anstelle der Jenseitigkeit und Besinnlichkeit, die Diesseitigkeit betonte und zum heiteren Leben im Jetzt aufrief. Weltbekannt ist der Begriff besonders durch die 浮世絵 *ukiyo-e*, den „Bildern aus der fließenden Welt“ oder der „treibenden Welt“, einem Genre der japanischen Malerei und Druckgrafik, welches das Leben des Bürgertums in der Edo-Zeit widerspiegelt.

²⁴⁶ Zu *hana* siehe oben FN 243.


Güte, du tust ja so, als wärst du Miss Tokyo²⁴⁷...!

Ende Rolle 2

Rolle 3

(19) Das Zimmer von Sanpei

(Halbnah) *Sanpei sitzt auf seinem Bett, die Gitarre in der Hand und spielt von den Noten. Über ihm ein Amerikaposter. Links daneben hängt ein Bild mit dem Schriftzug „Tokyo“, rechts daneben ein Hawaiiiposter. Als Mariko aus dem Off zu singen beginnt, blickt er sich überrascht um. Die Kamera schwenkt zur Tür und Mariko tritt singend ein.*

- 1 Mariko  Wenn die roten Lichter vom Hotel am Hügel
und gleichsam das Licht in meinem Herzen erlischt,
geht, ganz wie ein sanfter Regen im Hafen fällt,
das Pfeifen einer traurigen Melodie
um die Straßenecken der Liebe,
durch die schmalen Pfade der Gassen.²⁴⁸

(S) Musik (weiter)

(20) Das Zimmer von Sanpei

(S) Gitarrenbegleitung

²⁴⁷ Haruko spielt „Miss Tokyo“, die Schönheitskönigin von Tokyo, die über allem erhaben ist. Miss-Wahlen gibt es in Japan seit Beginn des 20. Jahrhunderts und sie sind auf US-amerikanischen Einfluss zurückzuführen. Der erste „Miss Japan Contest“ ミス日本コンテスト fand im Jahr 1950 als Dank für Hilfsaktionen der USA statt und wurde durchgeführt, um die freundschaftliche Beziehung zu den USA zu fördern. Die erste „Miss Japan“ wurde 1950 von YAMAMOTO Fujiko 山本富士子 gewonnen. Begonnen haben die Miss-Wahlen ursprünglich im internationalen Rahmen. Nachdem in den USA erstmals in den 1920er Jahren „Miss America“ Wahlen stattfanden, entwickelten sich auch in anderen Ländern regionale Wettbewerbe. Es entstanden weitere Contests, wie „Miss Universe“, „Miss World“, „Miss Japan“ etc. In Japan begannen sich Miss-Wahlen an den Universitäten großer Beliebtheit zu erfreuen, die auf große mediale Resonanz stießen. Vor allem die Universitäten in Tokyo waren tonangebend in dieser Bewegung. Siehe dazu die offizielle „Miss Nippon“ Webseite.

²⁴⁸ Dieser Titel ist eines der berühmtesten Lieder von Misora Hibari „Trauriges Pfeifen“ 悲しき口笛 (*Kanashiki kuchibue*). Veröffentlicht im September 1949 ist es nach „Kappa Boogie Woogie“ ihre zweite Veröffentlichung. Text und Melodie sind genau wie bei *Tokyo Kid* von FUJURA Kô und MANJÔME Tadashi. *Kanashiki kuchibue* ist der Titelsong des gleichnamigen Films, ihrem fünften Film überhaupt, der von Shôchiku produziert im Oktober 1949, kurz nach Veröffentlichung des Liedes, uraufgeführt wurde. Der Autor TERAYAMA Shûji 寺山修司 nannte in nostalgischer Reminiszenz schwelgend eine autobiographische Essaysammlung nach dem Titel. (TERAYAMA Shûji: *Kanashiki kuchibue*, Tôkyô: Rippû Shobô 1993 S.78) Mit Film und Lied wuchs Hibaris Berühmtheit, die eine Kriegswaise spielt, die sich durch die Widrigkeiten und Notstände im Nachkriegstokyo kämpft und mit Singen über Wasser hält. Ihr älterer Bruder versucht sie nach seiner Rückkehr aus dem Krieg in den Ruinen Tokyos mit dem eigens komponierten Titel *Kanashiki kuchibue* zu finden. Dieses Motiv wird in *Tokyo Kid* aufgegriffen, siehe (27) wo Sanpei mit Hilfe dieses Titels Mariko sucht. Überhaupt wird in *Tokyo Kid* vielerorts mit Anlehnungen, Zitaten und fast mit ironischer Persiflage des vorangehenden Films *Kanashiki kuchibue* gespielt. So erscheint Hibari in der vorliegenden Szene im gleichen Jungs-Outfit, darüber hinaus weisen die Filmthemen, wie das der Kriegswaisen, deutliche Schnittmengen auf. In der Szene steht der schelmische Blick und die parodistisch wirkende Körpersprache von Hibari wie ein starker Kontrast zum traurigen Inhalt des Textes, vergleichbar dem Gegensatz der beiden Filme. Der Eine eher schwermütig, das Thema der Kriegswaisen und die Härte der Nachkriegszeit in den Mittelpunkt stellend, der Andere eher leichtfüßig, die Hoffnungen und Träume des Nachkriegsjapans ins Zentrum stellend. Dennoch sind beide Filme, beinahe wie zwei Seiten der gleichen Medaille zu sehen. Beide Filme, beide Titel suggerieren Hoffnung und den Hinweis, das jedes Unglück endlich und zu meistern ist. Beide Filme weisen aber auch Parallelen zu Misora Hibaris tatsächlichen Leben auf. Sie sang tatsächlich auf den Straßen Yokohamas. „Die roten Lichter des Hotels“ weisen laut dem Musikkritiker HIRAOKA Masaaki auf eine Unterkunft der US-Besatzungsarmee hin, die hochmütig auf die Stadt des Verlierers hinunter sieht. In der Nachkriegszeit waren Stromunterbrechungen häufig, so dass eine Notstromversorgung, z.T. einfache Kerzenlichter, erhalten mussten. Konkret handelt es sich vermutlich um das Prince Hotel in der Nähe von Hibaris Geburtsort in Yokohama Takigashira 横浜滝頭. HIRAOKA 1993: 102-103. Siehe u.a. auch: KAWAMOTO 1993: 338ff.

- (Amerikanisch) *Mariko bleibt vor Sanpei stehen als sie ihr Lied beendet.*
- 2 Sanpei (böse) Was willst du? Was treibt dich denn hierher? Mach dich vom Acker...!
- Mariko geht schmollend (Kamera schwenkt mit) und öffnet die Tür. Ein Windzug weht sämtliche Notenblätter vom Tisch. Hei, hei, hei! (auf die Tür zeigend) Mach die Tür zu! Mach die Tür da zu!... Mariko schließt die Tür.*
- (Halbtotale) *Sanpei kommandiert sie zu sich und zeigt auf die Blätter auf dem Boden. He! Heb das auf! Mariko läuft langsam zu den Noten. Beeil dich mal 'n bisschen! Er zeigt auf Papier, das direkt vor seinen Füßen liegt. Hier! Hier! Hier! Hier! In dem Moment, wo sie in seiner Reichweite ist, schnappt er sie und würgt sie. Ein kleiner Kampf beginnt. Du kleiner Tunichtgut! Uff! Aua! Verdammt! Puh! Was zum...? Uff!...*
- (Halbtotale) *Gerade hat das Ringen begonnen, da erscheint Tomiko in der Tür. Schnurstracks streichelt Sanpei Mariko und mimt den liebevollen Spielkameraden.*
- 3 Tomiko Oh, du spielst mit dem Onkel Sanpei-chan...?
- 4 Sanpei Hehehehe! (lacht) Ist der Kleine nicht süß...?
- 5 Tomiko Sanpei-san, na du hast Kinder aber gern!
- 6 Sanpei Ja! Tomiko sieht die Noten auf dem Boden und hebt sie auf. Das ist der Startschuss für das erneute Ringen. (leise) Ah! Dieses. Was? Mariko tritt ihm auf den Fuß. (laut) Aua!
- Nach diesem Aufschrei hebt Tomiko den Kopf... Schon ist er wieder der liebe Onkel Sanpei... Ja, ich liebe Kinder total, weißt du?... Tomiko wendet sich wieder dem Aufräumen zu und der Kampf geht wieder weiter. Sie findet ein Los.*
- 7 Tomiko Oh! Was ist denn daas...?
- Insert: „Los für eine Amerikamesse“*
- 8 Sanpei (den Kampf einstellend) Ja, du, das ist ein Los für eine Amerikamesse. Wenn man gewinnt, kann man auf eine Vergnügungsreise nach Amerika gehen.
- 9 Mariko Du willst nach Amerika...?
- 10 Sanpei Klar, möchte ich das. Du willst doch sicher auch dahin, Bôya?
- 11 Mariko Also, ich eigentlich nicht unbedingt....Ich²⁴⁹ geh dann erst mal

(S) Tür geht auf

(S) Windzug

(S) Hundejaulen

(S) Tür wird geöffnet

(S) Klappen der Tür

raus spielen! *Sie läuft nach draußen.*

- 12 Tomiko Dass dieses Kind nicht nach Amerika gehen will, weißt du, hat einen traurigen Grund...

Ablende

(21) Das Zimmer vom Hausverwalter

(Halbtotale) *Kamezô sitzt am Schreibtisch als Haruko hereinstürmt.*

- 13 Haruko *(aufgeregt)* Papi, etwas Furchtbares passiert! (S) Tür geht auf
- 14 Kamezô Was denn...?
- 15 Haruko Tomoda-san von Zimmer acht macht sich mit einer Säge am Pfeiler im Flur zu schaffen - - -
- 16 Kamezô Mit 'ner Säge...? (S) Tür geht zu
(S) Schritte

Beide gehen aus dem Zimmer.

(22) Flur

Kamezô kommt die Treppe herauf und sieht Tomoda, umringt von Kindern, an einem Pfeiler sägen.

- 17 Tomoda (Amerikanisch) *Als er Kamezô bemerkt schaut er kurz auf.* (S) Säge (weiter)
Hallo, guten Tag...! *Er sägt weiter.*
- 18 Kamezô Guten Tag können Sie stecken lassen! *(zeigt auf den Pfeiler)* Was treiben Sie hier eigentlich...?
- 19 Tomoda Ja, neuerdings, ähm, also in letzter Zeit gibt es auch in diesem Wohnhaus viel mehr Kinder, und ich dachte, fangen wir mal mit 'nem Süßigkeitenladen oder so an, wissen Sie?...
- 20 Kamezô Süßigkeitenladen...?
- 21 Tomoda Ja, ähm, wie dieses Ice-candy²⁵⁰ hier. *Er zeigt eine Fahne hoch auf der „Ice-candy“ geschrieben steht.* So was in der Art lässt sich gut verkaufen, denke ich...!
- 22 Kamezô Gut und schön, nur trotzdem, sägen Sie mir dazu nicht den Pfeiler ab!
- 23 Tomoda Ach, das macht doch nichts! *(weist auf den Pfeiler)* Es ist ja nur einer...
- 24 Kamezô *(fassungslos)* Nur einer...?

Überblende

(23) Flur

²⁴⁹ Mariko verwendet an dieser Stelle das Wort *boku* 僕 für „Ich“, das männlichen Sprechern vorbehalten ist. Da sie sich als Mann verkleidet hat, spricht sie in der Männersprache.

²⁵⁰ Tomoda verwendet auffällig viele Anglizismen, wie hier *aisukyandê* アイスクャンデー vom englischen „ice“ und „candy“ für „Eis am Stiel“.

(Totale) *Der Flur ist voller Menschen, die sich die Waren ansehen. Mittendrin preist Tomoda sein Angebot. (Die Kamera zoomt in seine Richtung.) Im Hintergrund erscheinen Mariko und Shinroku.*

- 25 Tomoda Hallo hallo, herzlich willkommen! Ah! Willkommen, willkommen!
Ich präsentiere Ihnen „Ice-candy“, den Stolz meines „Orakels“!
Ice-candy! Ice-candy, das dem Körper wohltut, außer, dass Sie sich vielleicht den Magen verderben! Aber keine Sorge, auch wenn das Eis Ihren Magen verdirbt, es gibt ein Magenheilmittel dazu!
Also, Ice-candy mit Magenheilmittel! Ice-candy!
- 26 Mariko (Halbtotale) Ein Ice-candy, bitte!
- 27 Tomoda Gewiss, stets zu Diensten! *Tomoda zaubert aus der Kühltruhe ein Eis hervor und gibt es Mariko. Shinroku gibt ihm Geld.*
Ach, vielen Dank! Sehr wohl, zehn Yen.
Mariko und Shinroku wollen losgehen, da werden sie von Tomoda aufgehalten.
Oh, die Zugabe, das Magenheilmittel. *Sie nehmen das Mittel und gehen weiter.*
Leckerer Ice-candy! Hallo, Hallöchen! Willkommen, Willkommen!

(S) Musik

(24) Das Zimmer von Shinroku

(Nah) *Shinroku schneidet auf dem Tisch eine Wassermelone in zwei Hälften. An der Wand hängen von Shinroku gemalte Frauenportraits.*

- 28 Shinroku *Er schiebt Mariko eine Hälfte rüber.* Also dann, bedien dich bitte!
Lang richtig zu und iss alles auf, was da ist!
Wenn es dir nämlich nicht reicht, kann ich noch massenweise Nachschub kaufen gehen.
Die andere Hälfte stellt er auch in ihre Reichweite.
Bedien dich auch bei dieser hier! Na dann, lass es dir mal schmecken!...
- 29 Mariko (*schlemmend*) Echt schlimm von mir, dir so viel Mühe zu bereiten....
- 30 Shinroku (*abwinkend*) Nein, überhaupt nicht! Dafür hätte ich einfach nur gern, dass du Tomi-chan, na also, dass du ihr sagst, dass du bei mir zehn Melonen bekommen hast...
- 31 Mariko Aha....
- 32 Shinroku Na prima.....Komm, halt dich nicht zurück und iss noch mehr! *Er hält kurz inne und will es dann wissen.* Dann mal im Ernst: Sag mal, wen magst du lieber, diesen Sanpei oder mich?

(S) eine Wassermelone wird aufgeschnitten

- 33 Mariko Kein Problem für mich!
- 34 Shinroku *(aufgeregt gackernd)* Ja, wohl nicht, was. Hehe.
- 35 Mariko Onkel-chan Sanpei is' mir auf jeden Fall lieber...!²⁵¹
- 36 Shinroku *(lacht noch)* Ja, auf jeden Fall! *(lacht nicht mehr, denn er begreift)*
- Ähh...? Uhh! Aahh! *(stöhnt)* Wie vom Blitz getroffen, fällt er vom Hocker und bleibt in der Ecke liegen.

(25) Auf dem Dach

(Halbtotale) Tomiko läuft auf das sonnige Dach. Kinder spielen Gummihopse.

- 37 Kinder Und eins und zwei und drei und vier *(mehrstimmig)*
- 38 Tomiko *(ruft)* Ma-chan, Ma-chan!... *Nach einem Rundumblick, wendet sie sich an die Kinder.* Kennt ihr nicht Ma-chan...?
- 39 Kind A Kenn ich nicht...
- 40 Tomiko Ach so...
- Tomiko verlässt das Dach wieder.*

(26) Flur

(Halbtotale) Tomoda steht in seinem Laden, eine Gruppe Kinder vor ihm. Tomiko erscheint und fragt eines der Kinder.

- 41 Tomoda Leckerer Ice-candy! Leckerer Ice-candy! Es gibt Ice-candy! Ice-candy, es gibt Ice-candy! *(im Folgenden weiter damit überlappend²⁵²)*
- 42 Tomiko Sag mal, kennst du nicht meinen Ma-chan...?
- 43 Kind Nee, gar nicht!
- 44 Tomiko Ach so.... *Sie läuft weiter in Richtung Kamera.* Ma-chan! Ma-chan!
- 45 Sanpei *(Amerikanisch)* Sanpei schaut aus der Tür. Was denn? Was ist los...? (S) Tür geht auf
- 46 Tomiko *(sich umblickend)* Ich suche Ma-chan schon eine Weile, aber kann ihn einfach nirgendwo entdecken.
- 47 Sanpei Alles klar.... Gut, dann suche ich ihn für dich....
- 48 Tomiko Machst du das? *Sie gehen in Sanpeis Zimmer.*
- 49 Tomoda *(off)* Nu los! Wenn man das gegessen hat und das Magenheilmittel nicht nimmt, muss man dummerweise den Löffel abgeben!... (S) musikalische Untermalung geht weiter

(27) Zimmer von Sanpei

²⁵¹ In dieser Szene spricht Mariko stark in der Männersprache.

²⁵² W って wird だぶって *dabutte* gelesen und meint umgangssprachlich: „überlappend“ und kommt von W → double → doppelnd.

(Amerikanisch) *Sanpei sitzt mit der Gitarre am Tisch und beginnt die Begleitung zu Kanshiki kuchibue zu spielen. Tomiko steht neben ihm.*

- 50 Sanpei *Mariko setzt allerdings nicht mit dem Gesang ein.* (S) Gitarre weiter
 Häh? Das ist ja komisch...
Er spielt noch einmal von vorne und diesmal steigt sie aus dem Off ein. Im Flur beginnt Tomoda vor seinen Kunden zu tanzen, die grinsend dabei stehen. Auch Tomiko zeigt sich im Flur und hält Ausschau.
- 51 Mariko ♪ 1 Wenn die roten Lichter vom Hotel am Hügel
 und gleichsam das Licht in meinem Herzen erlischt,
 geht, ganz wie ein sanfter Regen im Hafen fällt,
 das Pfeifen einer traurigen Melodie
 um die Straßenecken der Liebe,
 durch die schmalen Pfade der Gassen.²⁵³

(28) Zimmer von Sanpei

(Halbtotale) *Tomiko ist wieder zurück im Zimmer. Auf dem Flur erscheint die singende Mariko. Langsam läuft sie singend an Tomoda, Hosokawa und anderen Hausbewohnern vorbei und kommt schlussendlich am Ende der Strophe in Sanpeis Zimmer an.*

- 52 Mariko ♪ 2 Gelobten wir auch mit dem kleinen Finger,²⁵⁴
 uns einmal wiederzusehn, und schieden lachend.
 So geht mir die Lieblichkeit jenes weißen Fingers
 nicht ausm Sinn und ich vergehe noch vor Einsamkeit.
 In diesem Lied besinge ich das Schmachten
 meines flehenden Herzens...
- 53 Sanpei *(strahlend zu Tomiko)* Was sagst du nun...?

(29) Flur

²⁵³ Ma-chan wird, wie oben in FN 248 angekündigt, mit dem Lied *Kanashiki kuchibue* angelockt.

²⁵⁴ *Yubikiri* 指切り, wörtlich den „Finger abschneiden“, geht darauf zurück, dass die Unterhalterinnen *yūjō* 遊女, um den Liebesschwur gegenüber ihren männlichen Geliebten zu besiegeln, ihren kleinen Finger abschnitten. (*Yūjō* ist die heute übliche Bezeichnung für Kurtisanen, wird aber oft als eine gewählte Umschreibung für „Prostituierte“ missverstanden. Das Wort geht bis auf die Heian-Zeit zurück, in der die früher *asobime* geheißenen Unterhalterinnen, allgemein *asobi* genannt, von Gebildeten auch mit dem chinesischen Lehnwort *yūjō* beschrieben wurden. Jede Bezeichnung wird mit den gleichen Zeichen geschrieben. STEIN, Michael: *Japans Kurtisanen. Eine Kulturgeschichte der japanischen Meisterinnen der Unterhaltungskunst und Erotik aus zwölf Jahrhunderten*. München: Iudicium Verlag 1997. S. 68, 588 und zum umstrittenen Begriff *asobi* S. 595) Dieser Zusammenhang mit einer romantischen Liebe ist sehr alt. Einem alten Mythos zufolge verbinden die Götter diese Finger zweier Personen, die für eine Liebesbeziehung bestimmt sind, mit einem unsichtbaren, roten Faden, der niemals reißen kann. Noch heute ist diese Verbindung lebendig. Spricht jemand von einer bestimmten Person und hält ihn dabei hoch, signalisiert er eine bestehende Liebesbeziehung zu dieser Person bzw. das Interesse an einer solchen Beziehung. Der Verlust dieses Körperteils hatte allerdings auch negative Seiten. So war ein Schwertkämpfer nicht mehr fähig das Schwert richtig zu führen und damit auch auf Schutz durch andere angewiesen, was einen Eingriff in die Ehre darstellte und gleichzeitig einen Verlust von Stärke und Macht bedeutete. Im heutigen Japan ist das, zumindest teilweise, Abschneiden eine bekannte Strafe der *Yakuza*. Daneben ist *yubikiri* das Zeichen, wenn Kinder sich etwas versprechen und dabei häufig singen: „Wir versprechen mit verhakten Fingern, wer sich nicht dran hält, schluckt 1000 Nadeln.“ 指切りげんまん嘘ついたら針千本飲ます (*yubikiri genman uso tsuitara hari senbon nomasu*). Vgl. das Gogen yurai jiten 語源由来辞典 (etymologische Wörterbuch). Stichwort: *yubikiri* 指切り.

(Halbnah) *Tomoda verharrt in der letzten Pose seines Tanzes, nachdem die Musik verstummt ist. Da bemerkt er die Kinder hinter sich an der Kühltruhe.*

- 54 Tomoda (Halbtotale, *wütend*) He! Ihr da! Was zum Teufel...! *Lachend ergreifen die Kinder die Flucht. Tomoda öffnet die Truhe für eine Inventur. Mensch! Nicht eines übrig gelassen. Sie haben einfach alles gemopst! Dann sieht er nach dem Magenmittel im Körbchen.*
 Mensch! Magenheilmittel ist trotzdem noch da. Nur Magenheilmittel. *Mit dem Körbchen läuft er aufgereggt auf und ab und sieht in alle Richtungen.*
 Wenn ihr schon alles stibitzt, dann gefälligst auch das Magenheilmittel! Wenn ihr das nicht einnehmt, nippelt ihr ab...!

(30) Zimmer von Sanpei

(Amerikanisch) *Tomiko, Mariko und Sanpei sind wieder zusammen.*

- 55 Tomiko Na, wo hast du gesteckt...?
 56 Mariko Bei Shin-chan...
 57 Tomiko (*auf Sanpei zugehend*) Du, dieses Kind singt schön, oder?
 58 Sanpei (*verschränkt die Arme*) Hm, na ja.
 59 Tomiko Meinst du nicht, dass er damit was anfangen könnte, wenn du ihm ordentlich Musikunterricht geben würdest?
 60 Sanpei Nun, also...
 61 Tomiko *Auf dem Tisch vor ihnen liegt ein Haufen Noten in dem Tomiko zu wühlen beginnt. Ach, sei doch so gut und bring ihm noch mehr bei...!*
 62 Sanpei (*auf die Noten zeigend*) Da gibt's aber nichts mehr. Ich habe einfach nichts mehr, was ich diesem Kind noch beibringen könnte...
 63 Tomiko Na gut, dann werde ich eben was kaufen gehen. Das bringst du ihm dann bei, ja?²⁵⁵... *Sie verlässt den Raum.*

Ende Rolle 3

Rolle 4

(31) Stadt

(Halbnah) *Shinroku zeichnet einen Mann, der Grimassen*

²⁵⁵ KAWADA brachte Misora Hibari tatsächlich viel in Sachen Musik bei. Im Film mischen sich wieder Fiktion und Realität.

schneidet. Hinter ihm hängen viele Bilder, die er bereits angefertigt hat.

- | | | | |
|---|-------------------------------|---|--|
| 1 | Shinroku | <i>(atmet hörbar)</i> | (S) Rauschen
(weiter)
(S) malt ein Bild |
| | <i>Insert</i> | Die hundert Gesichter des Herrn Yanagi ²⁵⁶ | (S) Davonrennen

(S) Straßenlärm
(weiter) |
| | | <i>(Halbnah) Während der ahnungslose Herr Yanagi weiter Grimassen schneidet, baut Shinroku hektisch alles ab und flüchtet um die Ecke. Er bleibt abrupt stehen als er einen Unfall hört.</i> | |
| 2 | Menge | <i>(Totale) Tomiko liegt auf der Straße vor einem amerikanischen Auto²⁵⁷. Aus allen Richtungen kommen Menschen angerannt. Aah, aah! Was ist? Was ist? Was ist denn passiert? (Amerikanisch) Vor ihr versammelt sich eine Menschentraube. He, alles in Ordnung? Woher kommt sie? Oh, mein Gott! (usw., die Aufregung geht weiter...)</i> | |
| 3 | Shinroku | <i>Durch die Menge bahnt sich Shinroku den Weg und erkennt mit Entsetzen Tomiko. Er nimmt sie in den Arm und schüttelt sie. Ah, aahhh! Ah, Tomi-chan! Tomi-chan, Tomi-chan! (atmet hörbar) Tomi-chan! Tomi-chan! Tomi-cha.....n.....! (Nah) In den Händen hält Tomiko das Deckblatt zu den Noten von „Tokyo Kid“.²⁵⁸</i> | |
| | (32) Zimmer von Sanpei | | (S) trinkt Wasser |
| | | <i>(Amerikanisch) Sanpei sitzt am Tisch und spielt Gitarre. Mariko nutzt die Gunst der Stunde und schüttet dem abgelenkten Sanpei etwas in sein Wasser.</i> | |
| 4 | Sanpei | <i>Sanpei trinkt, reißt die Augen auf und schickt das verwunschene Wasser im hohen Strahl aus seinem Mundwerk. Haach, Scheibenkleister! (atmet hörbar) Hast du Schuft mir wieder 'nen Streich gespielt? Also wirklich! Uff! Vor Wut schüttet er sein Glas aus und begeht eine Aberratio ictus. Die Tat geht fehl und trifft die unvorbereitete Haruko, die soeben eingetreten ist. Huch!..... Verzeihung!....</i> | (S) Tür geht auf |
| 5 | Haruko | <i>Ach, etwas Furchtbares ist passiert! Shinroku-san rief mich gerade an. Er sagt, Tomiko-san ist von einem Auto überfahren worden....</i> | |

²⁵⁶ Shinroku malt Herrn Yanagi, der sich der Kunst des Grimasseschneidens widmet, dem *Hyakumensô* 百面相 („hundert Grimassen“), einer Kleinkunst mit einfacher Verkleidung. Die Maskierung und Veränderung der wahren Identität wird thematisch wiederholt aufgegriffen.

²⁵⁷ Vermutlich handelt es sich um ein 1927 *Essex Sedan* von Oldsmobile. Mit Sicherheit lässt es sich jedoch nicht feststellen. Das Unfallauto hat auch Ähnlichkeit mit einem *Ford T*.

²⁵⁸ Dies ist ein sehr eindrückliches Bild, das als eine Aufopferung der mütterlichen Freundin für die neue Generation, für das neue Japan, für Mariko interpretiert werden könnte.

- 6 Sanpei Was...? Die gute Tomi-chan von einem Auto überfahren...?
Überblende

(33) Krankenhausflur

Insert „Operationssaal“

(Halbtotale) *Vor dem Operationssaal sind Shinroku, Kamezô, Mariko, Haruko und Sanpei versammelt. Die Tür zum OP öffnet sich und Tomiko wird herausgeschoben.*

(S) Tür öffnet sich

(S) fahrendes Rollbett

- 7 Mariko *Mariko will zu ihr laufen. Tante-chan...!*
8 Sanpei *Sanpei hält sie zurück. Warte...!*
9 Mariko *Mariko will sich aus der Umklammerung lösen. Ach, arme Tante-chan, arme Tante-chan! Tante-chan!... Sie löst sich und läuft Tomiko hinterher.*
Überblende

(34) Krankenzimmer

(Nah) *Mariko weint in Tomikos Brust.*

(S) Musik (weiter)

- 10 Mariko/
Haruko *(weinen weiter)...*
11 Tomiko *(schwach und gebrochen) Mari-chan, mit mir geht es zu Ende....*
12 Mariko *(verzweifelt) Tante-chan, ich will nicht, dass du stirbst! Wenn du stirbst, dann bin ich²⁵⁹ doch wieder ganz allein, oder nicht? Ich will einfach nicht, dass du stirbst! (weint)*
13 Tomiko *San-chan! San-chan!*
(Nah) *Sanpei hockt sich zu ihr.* 14 Sanpei *äh....*
15 Sanpei *Ja, ja...*
16 Tomiko *...San-chan, kümmerst du dich um den armen Ma-chan, ich bitte dich, ja...?*
17 Sanpei *Ja, selbstverständlich. Ich hab schon verstanden, um den Bôya musst du dir keine Sorgen machen...!*
18 Mariko *Tante-chan, ich will nicht, dass du stirbst! Tante-chan...!*

Ablende

(35) Waschraum

(Amerikanisch) *Kamezô schrubbt den Boden, während Sanpei und Shinroku Geschirr abwaschen.*

(S) Eine Stimmung²⁶⁰

²⁵⁹ Mariko benutzt あたい *atai* „ich“, ein frauensprachliches Wort, das von Kindern verwendet wird.

²⁶⁰ An dieser Stelle steht lediglich „Stimmung“, eine genauere Bezeichnung der Stimmung gibt es nicht.

- 19 Kamezô (*aufmunternd*) Aber schon komisch, dass dich das Kind so ungewöhnlich stark ins Herz geschlossen hat. Das ist schon, wie soll ich sagen, eine Stärke von dir, nicht wahr...?
- 20 Sanpei Lieb, dass du das sagst, ich bin trotzdem nicht gerade froh darüber....
- 21 Shinroku Na ja, von dem Gedanken, dass alles immer wie am Schnürchen läuft, musst du dich verabschieden. Meine Güte, jetzt lebst du tatsächlich mit Bôya zusammen.
- D 22 Sanpei (*verstimmt*) Du hast leicht reden, Mann! Zurzeit kann ich mich endlich gerade mal selbst über Wasser halten...
- 23 Kamezô Waas? Ach, das geht schon! Du weißt doch, was ein Mund nicht schafft, schaffen zwei dafür.²⁶¹
- 24 Sanpei (*weiter verstimmt*) Das ist aber echt kein Spaß! Ich habe mir das Kind doch nicht zur Frau genommen!
- 25 Shinroku Du musst doch nicht gleich sauer auf uns sein, oder? Schließlich hast du doch so vornehm verlauten lassen, dass du Vater von dem Kleinen wirst. Und nun, wo sie gestorben ist, plötzlich.... Findest du das nicht furchtbar für Bôya?
- 26 Sanpei Ist ja schon gut. Mit so einem wie dir, rede ich einfach nicht mehr...!

(36) Zimmer

(Amerikanisch) *Mariko sitzt mit einem halben Rudel Welpen auf dem Bett. Hinter ihr die Hawaiiplakate, eine Gitarre steht auf dem Boden neben ihr.*

- 27 Mariko Oh, Onkel-chan – süß oder?
(Halbtotale) *Sanpei steht im Zimmer vor Mariko und sieht die zahlreichen kleinen Hunde überall.*
- 28 Sanpei Ach du meine Güte...? Was ist das denn? Schmeiß die alle raus, diese Viecher!
- 29 Mariko Das darf man doch nicht!
- 30 Sanpei Es geht nicht, kannst du zwar sagen, aber wir können es uns einfach nicht leisten, die zu halten. Es ist schon schwierig genug mit dir allein. Kannst du glauben.

(S) Hundejaulen

(Totale) *Kamera zeigt Flur in den die Hunde im hohen Bogen aus dem Zimmer geworfen werden. Kamera zurück im Zimmer: Sanpei versucht Mariko weitere Hunde zu entreissen, während Mariko sich heftig dagegen wehrt und fleht, die Hunde nicht*

²⁶¹ Er zitiert das Sprichwort: *hitoriguchi wa sugosenai kedo, futariguchi wa sugoseru* 一人口は過ごせないけど二人口は過ごせる, welches auch in Form von „Ein Mund kann das nicht füttern, aber zwei füttern das weg.“ 一人口は食べぬが二人口は食える (*hitoriguchi wa kuenu ga futariguchi wa kueru*) existiert. Es bedeutet, dass es für den Lebensunterhalt einer Person ökonomisch ratsamer ist, einen familiären Haushalt bzw. eine Ehe zu haben, als ledig zu sein. Eine adäquate Entsprechung im Deutschen ist mir nicht bekannt. Annäherungsweise könnten die Sprichwörter: „Wer entbehrt der Ehe, lebt weder wohl noch wehe“, „Zusammen ist man stark“, „Geteiltes Leid ist halbes Leid - geteilte Freude, doppelte Freude!“ herhalten, treffen den Sinn des japanischen Originals aber nicht gänzlich. Auf jeden Fall erklärt die Bedeutung die pikante Reaktion von Sanpei, als er sagt, er hätte das Kind doch nicht zur Frau genommen.

hinauszuwerfen.

- 31 Mariko Wirf sie nicht raus! Du darfst sie nicht rauswerfen! Das ist grausam! He, Onkel-chan, schmeiß sie nicht raus!

(Nah) *Mariko bettelt und rüttelt Sanpei am Arm.*

Diese Hunde haben doch keine Eltern. Das wäre doch grausam. Du (*fleht weinerlich*)... wirf sie nicht raus....!

(S) Hundejaulen

(S) Rumsen vom Hunde raus-schmeißen

(37) Flur

(Halbnah) *Tomoda sitzt allein im Flur vor seinem Laden, blättert in einer Zeitung und stößt darin auf eine Annonce.*

- 32 Tomoda Aha (*staunt laut*), für denjenigen, der mich wissen lässt, gibts fünfhunderttausend Yen? (*winkt Hosokawa aufgeregt heran*)
Hei du, es gibt Neuigkeiten!

(S) Papierknistern

- 33 Hosokawa *Tritt hinzu* Was denn?

- 34 Tomoda Das hier!

(38) Zeitungsannonce

Insert „Zeitungsannonce“

<p><i>Preis 500.000 Yen</i> <i>Gesuchte Person:</i> <i>ein 12-jähriges Mädchen (Tanimoto Mariko)</i> <i>Sie trägt einen Bubikopf, roten Rock und Geta.²⁶²</i> <i>Ihrem Finder biete ich 500.000 Yen in bar!</i></p>
--

<p><i>Ozean-Hotel</i> <i>Tanimoto</i></p>
--

(39) Flur

(Halbtotale) *Hosokawa und Tomoda stehen immer noch an der gleichen Stelle vor dem Laden.*

- 35 Tomoda Oh Mann, was für Geldquellen in der Welt rumschwirren...

- 36 Hosokawa Ja, 500.000 Yen sind wirklich nicht schlecht.

- 37 Mariko *Kommt von rechts herbeigeeilt und bestellt.* Das Magenheilmittel bitte...!

²⁶² *Geta* sind japanische Holzsandalen mit hohen Sohlen, die zusammen mit traditioneller Kleidung getragen werden. Hier allerdings mit rotem Rock und Bubikopf, also eigentlich weniger mit traditionellem Outfit. Die Beschreibung unterscheidet sich zu der Variante im Film, die ein westlicheres Outfit darstellt.

- 38 Tomoda Magenheilmittel....? Pah! (*schnalzt mit der Zunge*)
Ja.
Hat jetzt das verdammte Magenheilmittel schon
'nen bessren Ruf als das Ice-candy? Also hier,
das Magenheilmittel! Gut.
Mariko wendet sich ab und will gehen.
Ach, Moment, Moment!
Ja?
Die Zugabe: das Ice-candy.....
Na, wie wärs mit einem?

39 Mariko

40 Mariko

Sanpei tritt rechts aus seinem Zimmer, holt Mariko ab und verschwindet mit ihr links aus dem Bild. Tomoda und Hosokawa verbleiben und setzen ihr Gespräch fort.

Sollte ich den Laden für heute schließen, durch Tokyo laufen und das Mädchen suchen...?

- 40A Hosokawa Kannst du sie denn nicht mit deinen Weissagungen aufspüren?
40B Tomoda *Winkt ab.* Ach, nein! Nein! Nein! Meine Weissagungen sind absolut zwecklos. Bis jetzt hat noch kein Versuch geklappt. Einfach sinnlos!

(40) Stadt

Straßenbahnen und Busse fahren durchs Bild. Mariko und Sanpei spazieren die Straße entlang.

- 41 Mariko (Halbnah) Du, wo sind wir hier?
42 Sanpei Keine Ahnung, wo wir sind. Bôya, findest du von hier allein zurück?
43 Mariko Nach Hause ins Apartment?
44 Sanpei Ja.
45 Mariko Finde ich nicht. Ich weiß doch gar nicht in welche Richtung...
46 Sanpei *Spricht einen Fahrradtaxifahrer an.....* Hei! Gestattest du?
47 Velo-taxifahrer Wo darf es denn hingehen...?
48 Sanpei Egal, wohin. Fahr einfach diese Straße geradeaus!
49 Velo-taxifahrer Ach... Sie möchten geradeaus...?
50 Sanpei Ja....
51 Velo-taxifahrer Also, bitte sehr....

Sie steigen ein und fahren rechts aus dem Bild.

(41) Velotaxi

(Nah) *Sanpei und Mariko fahren durch die Stadt. Mariko singt.*

- 52 Mariko ♪ Auch an Regentagen ein Schatten im Fenster,
selbst wenn der Wind tobt, die Häuser entlang,
flieg ich mein Lied trällernd von Stadt zu Stadt.
Ich bin die Lerche,²⁶³
mit einem Herz stets wie der blaue Himmel.
Sing auch in traurigen Stunden!
Sing mit einem lächelnden Gesicht!
La la la la la, und ich schwebe
im Himmel ohne Wolken....
- (Totale) *Ansicht von hinten auf das fahrende Taxi aus dem Sanpei
herausspringt und nach links wegläuft.*
- 53 Mariko (*winkt Sanpei verzweifelt hinterher*) He, Onkel-chan! San-chân!
*Sanpei rennt hechelnd durch schmale Gassen, bremst in einer
Sackgasse ab und läuft wieder zurück.* (S) rollendes
Velotaxi
(S) Klingeln
(S) flinke Füße
(weiter)
- 54 Sanpei (*keucht*) Häh, was ist das denn? Verdammt, hier gehts nicht weiter.
(*schmalzt mit der Zunge*) Häh, was zum Henker? Bin ich doch glatt
da, wo ich hergekommen bin.
- Wendet sich an eine Frau, die vor einem Laden den
Eingangsbereich fegt. Im Hintergrund das Schild einer
Zahnarztpraxis.*
- (Halbtotale) Gute Frau, wo lang geht es nach Shinsakamachi²⁶⁴...?
- 55 Frau Ach, das weiß ich doch nicht....
- 56 Sanpei Wo bin ich hier?
- 57 Frau Na, das ist Tokyo.
- 58 Sanpei (*Irritiert*) To-To-To.....

²⁶³ Dieses Lied trägt den Titel: „Wenn die Lerche singt“ ひばりが唄えば (*Hibari ga utaeba*), aufgenommen im März 1950, veröffentlicht im Mai 1950. Der Text ist von KADOTA Yutaka 門田ゆたか (1907 - 1975), Musik von MANJÔME Tadashi. Mariko singt über die Lerche *Hibari* ひばり mit Herz des blauen Himmels *aoi sora* 青い空 und singt damit über sich selbst, über die „Lerche am wunderschönen Himmel“ Misora Hibari. Sie singt dieses Lied „mit einem unaussprechlichen Charme, der die Verzweiflung der Erwachsenen in Hoffnung verwandelt.“ (SUZUKI 2005 Teil 1: 62.) Dieser weitere Hit ist Titelsong des ebenfalls im Mai 1950 veröffentlichten Films „Der Engel am blauen Himmel“ 青空天使 (*Aozora tenshi*), einer Ôizumi · Tôei-Produktion, bei der aus *Tokyo Kid*, dem unmittelbar folgenden Film Hibaris, bekannte Gesichter, wie KAWADA Haruhisa, SAITÔ Torajirô, MANJÔME Tadashi, HANABISHI Achako und mehr mitwirkten. Auch diese Komödie weist viele Parallelen, nicht nur was die Thematik betrifft, zu *Tokyo Kid* auf. Misora Hibari trägt auch in diesem Film den gleichen Namen „Mariko“, ist vaterlos und wird von ihrer Mutter getrennt. Sie trifft auf die erste Liebe ihrer Mutter, gespielt von HANABISHI Achako und kommt in ein Waisenhaus, wo sie KAWADA Haruhisa durch ihr begnadetes Gesangstalent auffällt. Dieser besucht das Waisenheim mit seiner „Band des blauen Himmels“ 青空楽団 *Aozora rakudan*, die der Band von Hibaris wirklichen Vater stark ähnelt. Darüber hinaus gab es in der Zeit direkt nach dem Krieg einen Schwarzmarkt, der auf den Brandstätten stattfand und „Markt des blauen Himmels“ 青空マーケット (*Aozora mâketto*) genannt wurde (Suzuki 2005 Teil 2: 61.) Dieser Film war ein großer Schritt in Richtung etablierter Popularität von Misora Hibari. ÔTA 2003: 143-157.

²⁶⁴ *Shinsakamachi* 新坂町 „Neuhügelstadt“ war ein Ort auf dem heutigen Gebiet in 赤坂 Akasaka, dem „roten Hügel“, einem Ortsteil vom „Hafenbezirk“ Minato-ku 港区 in Tokyo, den man heute unter *Akasaka-shinsakamachi* findet. Die Handlung des Films spielt demnach hauptsächlich im alten *Yamanote* 山の手 - Distrikt und dem alten „Downtown“ 下町 *Shitamachi*.

(42) Stadt

(Amerikanisch) *Sanpei kommt an einer Straßenecke an einem Polizisten vorbei und fragt ihn nach dem Weg.*

- 59 Sanpei Ach, Entschuldigung! Ähm, wie komme ich am besten nach Shinsakamachi?
- 60 Polizeiwachtmeister A Ah ja nach da. Gehen Sie dort nach links, biegen dann rechts ab, steigen auf den Hügel und biegen an der Seite schräg²⁶⁵ ein.
- 61 Sanpei Vielen herzlichen Dank...
- 62 Polizeiwachtmeister A Keine Ursache.
Sanpei läuft los und steht im nächsten Bild vor einem weiteren Polizisten und lässt sich den Weg noch einmal erklären.
- 63 Polizeiwachtmeister B Sie biegen rechts, dann links ab, überqueren den Hügel, gehen an der Seite schräg rein und biegen dann an der Mayoi-Jizô-Statue²⁶⁶ ab...
- 64 Sanpei A-also, ich wiederhole noch mal: Ich biege rechts, dann links ab, überquere den Hügel, biege an der Seite schräg ein, dann an der Mayoi-Jizô-Statue wieder schräg rein, oder...?
- 65 Polizeiwachtmeister B *(Verwirrt.)* Was...?
- 66 Sanpei Ja, haben Sie vielen herzlichen Dank.
- 67 Polizeiwachtmeister B *(Immer noch verwirrt.)* Wie...?

(S) Schritte**(43) Vor dem Wohnhaus**

kreisförmige Trickblende

Sanpei wird schließlich von einem Polizeiwachtmeister bis zu seinem Haus gebracht. Beide treten von rechts ins Bild.

- 68 Polizeiwachtmeister *(Zeigt auf den Eingang.)* Da wären wir doch, richtig?
- 69 Sanpei *(Zeigt auch noch einmal hin.)* Ja, hier ist es, hier ist es! Endlich gefunden. *(Erleichtert und dankbar.)* Ich danke Ihnen vielmals.

²⁶⁵ An welcher Seite abgebogen werden soll, ergibt sich nicht. Die Richtungsangabe ist uneindeutig.

²⁶⁶ *Jizô* ist ein, ursprünglich indischer, buddhistischer Boddhisatva, der große Beliebtheit in Japan hat und vor allem durch seine verschiedenen Tätigkeiten als Schutzgottheit, z.B. von „Wasserkindern“, zu früh verstorbenen Kindern, welche in einer Art Zwischenwelt gefangen sind, verehrt wird. *Jizô* hilft ihnen den Fluß, der die Welten trennt zu überqueren und kümmert sich um die Seelen, die Qualen erleiden und umherirren (迷う *mayou*). Die *mayoi-jizô*-Statuen haben auch die Funktion, Grenzen, wie an Grundstücken, zu markieren und damit „Umherirrenden“ den Weg zu zeigen. Zu den *jizô*-Statuen siehe: SEKIGUCHI Masayuki 関口正之: „Jizô Bosatsu (Kṣitigarbha)“ 地藏菩薩画像 (Bilder und Statuen des Jizô Bosatsu Kṣitigarbha). In: *Kokka* 國華 2010/03. S.25-30.

Verzeihen Sie die Umstände!.... (*Verbeugt sich.*)

(Totale) *Der Polizeiwachtmeister verschwindet rechts aus dem Bild. Sanpei tritt ins Haus ein.*

Ende Rolle 4

Rolle 5

(44) Flur

(Halbtotale) *Sanpei kommt die Treppe hoch und begrüßt Hausbewohner, die im Laden auf dem Flur rumwerkeln.*

- | | | |
|---|-------------------------|---|
| 1 | Sanpei | Hallo, ich bin zurück. |
| 2 | Männlicher Hausbewohner | Willkommen zu Hause. |
| 3 | Hausbewohner | Willkommen zu Hause.....

<i>Er schließt seine Zimmertür auf.</i> |

(S) Schritte

(45) Im Zimmer

(Halbnah) *Sanpei steht in der offenen Tür und sieht ins Zimmer.*

- | | | |
|---|--------|--|
| 4 | Sanpei | (<i>Überrascht und mit offenem Mund.</i>) Oh...?
(Halbnah) <i>Mariko richtet sich vom Bett auf und begrüßt ihn.</i> |
| 5 | Mariko | Willkommen zu Hause...

(Halbtotale) <i>Mariko sitzt auf dem Bett. Sanpei steht ihr gegenüber im Zimmer.</i>
Du, ich hab sauber gemacht. Toll, oder?... (<i>steht auf und zeigt stolz die Quittung</i>) Ach so, das habe ich dem Fahrradtaxifahrer bezahlt... |
| 6 | Sanpei | Achthundertsechzig Yen? Wie hast du denn das mit dem Geld angestellt.....? |
| 7 | Mariko | (<i>Zeigt in die linke Zimmerecke</i>) Ich habs mit dem bezahlt, das dort in der Box lag..... |
| 8 | Sanpei | (<i>Völlig entsetzt herrscht er Mariko an</i>) Häh, was, was? Du Trottel, das war verdammt noch mal völlig überflüssig! Also wirklich.

<i>Mariko zieht ein enttäushtes Gesicht.</i>

<i>Wischblende</i> |

(46) Meeresküste


(Totale) *Beide laufen den bevölkerten Strand entlang.*

- 9 Sanpei (Zeigt auf's Meer.) Bôya, lass uns zur Insel dort fahren.
 10 Mariko Fein, fahren wir mit dem Boot.

Überblende

(47) Boot

(Super-Totale) *Sanpei rudert das Boot in Richtung Insel. (Nah)
 Mariko stimmt ein Lied an.*

- 11 Mariko  Nicht nur in der Nacht bin ich voller Träume,
 wie es auch aussieht,²⁶⁷ der Frühling kommt gewiss.
 Tagein tagaus trällere ich mein Lied.
 Ich bin die Lerche,
 mit einem Herz stets wie der blaue Himmel.
 Sing auch in traurigen Stunden!
 Sing mit einem lächelnden Gesicht!
 La la la lala, und ich schwebe
 im Himmel ohne Wolken.....

(S) Musik (weiter)

Überblende

(48) Insel

(Totale) *Beide stehen mit den Beinen im flachen Wasser der
 felsigen Inselküste und fischen gemeinsam mit einem Tuch.*

- 12 Sanpei/
 Mariko (Sanpei an eine andere Stelle laufend zu Mariko) Ah, hier, hier,
 hier! So, ich hab sie. Schnell, schnell! Hehehe! (*lachen*)

(S) Wasser-
 plätschern (weiter)

(Halbnah) *Sie hocken im Wasser und füllen Fische in eine Büchse
 voller Wasser.*

- 13 Mariko Onkel-chan, 14 Sanpei Ja
 toll, dass wir so viele fangen konnten, was?

- 15 Sanpei Ja, hahahaha. (*lacht*)

- 16 Mariko Wollen wir Sashimi²⁶⁸ aus ihnen machen, wenn wir wieder zu
 Hause sind?

- 17 Sanpei Was? Sashimi geht wohl eher schlecht, oder?

²⁶⁷ *Fuku* 服 bedeutet „Kleidung“. Mit dem Zeichen 福 geschrieben, kann *fuku* aber auch „Glück“ heißen. Diese Doppeldeutigkeit ist schwer zu übersetzen. Es kann zum einen heißen: auch in Unglückszeiten kommt der Frühling und damit wieder bessere Zeiten. Es kann aber zum anderen auch heißen: auch wenn man wegen unzureichender Kleidung friert, kommt der Frühling und bringt Wärme und alles ist wieder in Ordnung. Mit anderen Worten, egal, wie es (also der Zustand der Kleidung oder der Stimmung oder die gesamte Situation) aussieht, es geht immer voran und es kommen bessere Zeiten.

²⁶⁸ *Sashimi* 刺身 ist eine beliebte Zubereitungsart von rohem Fisch und Meeresfrüchten, welche im Unterschied zu Sushi nicht auf Reis serviert werden.

- 18 Mariko Tja, dann Tenpura.²⁶⁹
- 19 Sanpei Wie bitte, Tenpura? Das geht, glaube ich, wohl auch nicht!
- 20 Mariko Tja, dann Tsukudani.²⁷⁰
- 21 Sanpei Oh, Tsukudani. Ja, das ist gut. Los, Bôya, fang noch mehr! Schnell!
(*zeigt nach hinten*)
- 22 Mariko (*Läuft an die Stelle*) Oh, Onkel-chan, hier sind vielleicht viele.

Sanpei macht sich heimlich aus dem Staub und rennt zum Boot.
- 23 Mariko (*Noch immer fischend*) Da wir so viele fangen können, haben wir was für die Beilage heute Abend, stimmts?.....
(*wendet sich um und bemerkt die Flucht, Nah*)
Onkel-chan! Onkel-chan! Onkel-chan! San-chan!
(*weint*) San-chan...!
(*Totale*) *Sanpei rudert davon und trifft hart auf ein Riff. Das Boot kentert. Er plumpst ins Meer und versucht sich über Wasser zu halten.*
- 24 Sanpei Ahh, ahh! Hilfe! Uff, uff! Ahh, ahhh, ahhh! Hilfe! Ahh!

(*Totale*) *Mariko stürzt sich in die Fluten, krault zum Unglücksort und setzt mutig zur Rettung an.*

Überblende
- 25 Sanpei/
Mariko (*Totale*) *Er stöhnend, sie Hilfestellung gebend, schleppen sich beide an Land. Ah! Ah! Ah! Vorsicht! Ah! Ah! Ah! Reiß dich zusammen! Ah! Ah! Ah! (keucht)*

(S) Wellenplätschern vom rudernden Boot


(49) Meeresküste

- (*Nah*) *Sanpei läßt sich in den Sand fallen und wird von der vor ihm knieenden Mariko wiederbelebt.*
- 26 Sanpei/
Mariko *Mariko massiert seinen aufgeblähten Bauch. Das Wasser springt in hohem Bogen aus seinem Mund. Ah! Ah! Ah! (keucht)...*
- 27 Mariko (*Aufgrund drängender Fragen die Wiederbelebungsmaßnahme unterbrechend, Halbnah*) Warum bin ich so eine Plage für dich Onkel San-chan.....?
- 28 Sanpei (*gequält*) Das war gemein. Tut mir leid, tut mir leid!
- 29 Mariko (*verzweifelt*) Ich wollte, dass du mich lieb hast und hab mich so angestrengt, aber trotzdem...
- 30 Sanpei Ja, ich schäme mich. Ich schäme mich (*keucht*).....

(S) Zikadenzirpen (weiter)

²⁶⁹ Tenpura 天ぷら ist eine ebenfalls beliebte Zubereitungsart in der u.a. Fisch und Gemüse frittiert werden.

²⁷⁰ Tsukudani 佃煮 sind vor allem in Sojasoße und Mirin, einem süßen Reiswein, gekochte Meeresfrüchte.

- 31 Mariko  Außerdem sind Mama-chan und auch Tante-chan gestorben. Ich bin total auf dich angewiesen
- 32 Sanpei Entschuldige, Entschuldige!

Was soll ich machen, wenn du mich auch noch im Stich lässt? Ich kann doch nirgendwo hingehen, nirgendwohin.
(*schluchzt und lehnt sich auf den dicken Wasserbauch, der dadurch seine Springbrunnenfunktion wieder aufnimmt.*)

(Nah) *Mariko erhebt sich und beginnt zu singen, während sie den Strand entlang schreitet. Auf ihrem Weg findet sie einen kleinen Hundewelpen, den sie in den Arm nimmt. Sie will sich entfernen, kehrt jedoch mit Hund unterm Arm zu Sanpei zurück und kauert sich an seine Seite.*

- 32²⁷¹ Mariko Jene Person dort, genau wie die Person hier, sind alle fort, Gott weiß, wohin.
Hast du keine Eltern? Kleiner Welpe, komm her!
Ich bin einsam, wie ein einzelner Stern am Himmel.
Wollen wir gemeinsam spielen und singen?
Ein Tag bitterer Tränen geht zur Neige²⁷².....
.....(*weint*).....

(S) Musik (weiter)

Ablende

Ende Rolle 5

Rolle 6

(50) Vor dem Badehaus²⁷³

(Halbtotale) *Beide stehen vor dem Badehaus. Als Sanpei ins Männerbad will, schickt sich Mariko an, das Frauenbad zu betreten.*

- 1 Sanpei Oh! Oh! Oh! Wo willst du denn hin? Mensch, du...
- 2 Mariko Na, ich muss hier rein.
- 3 Sanpei Was redest du da? Ist da nicht das Frauenbad? Mensch, du...
- 4 Mariko Wenn ich doch aber hier rein muss.
- 5 Sanpei (*entrüstet*) Ich sag dir, hier!
- 6 Mariko Wenn ich doch aber hier rein muss.

²⁷¹ Die doppelte Aufzählung ist bereits in der Vorlage so angegeben.

²⁷² Das „Lied des Waisenkindes“ *みなし子の歌 (Minashigo no uta)* wurde am 20.08.1951 veröffentlicht. Die Komposition ist von MANJÖME Tadashi, der Text von KADOTA Yutaka 門田ゆたか. Das Gespann schrieb bereits den Titel *Aozora tenshi* 青空天使 gemeinsam.

²⁷³ Das traditionelle japanische Badehaus *Sentô* 銭湯 ist Teil der im Alltag sehr wichtigen Badekultur und erfüllt als Treffpunkt eine soziale Funktion.

- 7 Sanpei Du musst aber hier rein.....(Nah) Du glaubst doch wohl nicht, dass du als Junge ins Frauenbad gehen kannst, selbst wenn du tausendmal 'n Kind bist. Mensch!
- 8 Mariko Ich bin aber hier richtig. Mann, du kapiert es echt nicht.....

*Sanpei greift sich grübelnd ans Kinn und beginnt zu begreifen.
Dreieckige Trickblende*

(51) Stadt

(Halbtotale) *Shinroku* porträtiert eine Person auf der Straße, während verschiedene Personen das Geschehen beobachten. Im Hintergrund hängen bereits einige Bilder von ihm. *Shinroku* mit einer Box in der Hand, *Mariko* und *Haruko* Hand in Hand, nähern sich der Szene von rechts und bleiben vor dem fleissigen Künstler stehen.

- 9 Mariko (off) Shin-chan!
- 10 Shinroku (zu *Haruko*) Oh, diesmal spielst du wohl die Mutter von diesem Kind?
- 11 Haruko Mach du dir mal keine unnötigen Sorgen!
- 12 Shinroku (zu *Sanpei*) Ahahahaha, na, das hast du ja gut gedeichselt.....Mann, oh Mann.....
- 13 Sanpei Mensch, mach keine Witze! Das ist echt nicht der richtige Augenblick. Mein erster, zweiter und dritter Plan sind in die Hose gegangen. Diesmal ist es schließlich der vierte...
- 14 Shinroku (*neugierig*) Was ist'n das für'n Plan?
- 15 Sanpei Naja, du weißt, ja: damit ein Plan aufgeht, tut man gut, ihn geheim zu halten.²⁷⁴...
- 16 Shinroku Ach, Mann. (*schmalzt mit der Zunge*) Wieso denn...?

(S) klopft auf eine Box

(52) Zimmer

(S) Musik (weiter)

(Nah) *Sanpei* packt die Box aus, holt ein Kleid heraus und gibt es *Mariko*.

- 17 Sanpei (Amerikanisch) Guck mal! Ist das nicht großartig? Ist das nicht toll?
- 18 Mariko Meine Güte, wie schön.
- 19 Sanpei Das ziehst du an, ja *Bôya*? Du gehst mit mir in die Stadt Lieder singen.
- 20 Mariko Das geht nicht!

(S) Papierknistern

²⁷⁴ Hier handelt es sich um die Redewendung *hakarigoto wa mitsu naru wo motte yoshi to suru* 謀は密なるを以て良しとする.

- 21 Sanpei Warum?
- 22 Mariko Dann werde ich doch noch entdeckt.
- 23 Sanpei Von wem?
- 24 Mariko Weißt du das nicht? Von jemandem, den ich hasse!
- 25 Sanpei Ach, von dem Kerl, der sich dein Vater nennt?
- 26 Mariko Ja.
- 27 Sanpei Ach, was wäre schon dabei?
- 28 Mariko Das wär gar nicht gut. Das wär fürchterlich!
- 29 Sanpei (Nah) Ist ja gut. Mach dir mal keine Sorgen! Wer auch kommt, ich werd dich doch nicht ausliefern!
- 30 Mariko (*schmiegt sich glücklich an Sanpei*) Wirklich?
- 31 Sanpei Ja, wirklich!
- 32 Mariko Da bin ich aber froh. Ich wollte eigentlich schon mit dir zusammen durch die Straßen ziehen und singen. (*zeigt auf ihre Sachen*) Aber mit diesen Klamotten geht's nicht, oder...?
- 33 Sanpei Eben. In diesen schmutzigen Jungssachen kannst du ja wohl nicht in die Stadt zum Singen. Deswegen sage ich doch, dass du dieses schöne Kleid anziehen sollst.
- 34 Mariko (*nestelt an ihren Hemdknöpfen*) Verstehe.
- 35 Sanpei Also dann.....

Überblende

(53) Flur

(S) Klopfen

(Amerikanisch) *Shinroku klopft bei Sanpei und Mariko an. Im Hintergrund herrscht lebhafter Ladenverkehr. Mariko tritt in ihrem neuen Kleid, nun unverkennbar ein Mädchen, mit Schleifen in ihren langen Haaren aus der Tür.*

- 36 Shinroku Morgen!
- 37 Mariko (*Präsentiert stolz ihr Kleid*) Na, wie findest du das...?
- 38 Shinroku Oh la la, erstaunlich! Ich hab dich gar nicht erkannt! (*fingert an ihren Haaren herum*) Mensch, Bôya, also ein Mädchenkleid steht dir aber auch gut.....

Mariko geht lächelnd weg. Sanpei kommt, für die musikalischen Auftritte in der Stadt zurecht gemacht, mit Mütze und Gitarre aus dem Zimmer und schließt es ab.

- 39 Sanpei Du kommst aber auch ausm Mustopf! Ist es nicht offensichtlich, dass Bôya ein Mädchen ist?

- 40 Shinroku Ach.....das war gar keine Perücke.....?
- 41 Sanpei Was redest du da? Da steckt eine Taktik dahinter.....!
- 42 Shinroku (*Verblüfft*) Eine Taktik.....?
- 43 Sanpei Richtig, leider habe ich mich schon so an sie gewöhnt, dass ichs nicht mehr übers Herz bringe sie einfach auszusetzen. Also werd ichs so machen: Ich lasse sie in Mädchensachen rumlaufen, damit sie dieser Kerl, der sie sucht, dann auch findet.....!
- 44 Shinroku Dann willst du also, dass er sie auch mitnimmt?
- 45 Sanpei Sprich nicht so laut! Wer das eine will, muss das andere auch mögen.²⁷⁵ _Das bleibt aber unter uns, klar.....?
- 46 Shinroku Gut, verstehe!

(Halbtotale) *Die beiden laufen in Richtung Treppe, wo Mariko auf sie wartet, um das Haus zu verlassen. Von rechts und links erscheinen Hosokawa und Tomoda.*

- 47 Hosokawa (*Marikos Outfit bewundernd*) Mensch, irre! Hahahaha!
- 48 Mariko Wir machen uns mal auf den Weg.....

(Halbtotale) *Die drei gehen die Treppe hinunter. Tomoda erkennt, dass Mariko das gesuchte Mädchen aus der Annonce ist und läuft zu Hosokawa.*

(54) **Zimmer von Tomoda**²⁷⁶

- 49 Tomoda (*aufgeregt*) Oh, die fünf-, die fünfhunderttausend Yen.....

(S) flinke Füße

Rennt in sein Zimmer und beginnt die Zeitungsannonce zu suchen und sich hektisch durch Papierberge zu wühlen. Dabei muss auch sein Wahrsagertisch dran glauben. Hosokawa tritt vorsichtig in Tomodas Zimmer.

- 50 Hosokawa (*überrascht*) Was ist denn los...?
Tomoda rennt auf und ab und fuchtelt aufgeregt mit seinen Armen.

(S) Papierrascheln
(S) es raschelt weiter

- 51 Tomoda *Drängt ihn aus der Tür.* Ach, das braucht dich nicht zu interessieren! Los, schnell, schnell! So!... *Verschließt hinter Hosokawa die Tür.*

(Halbtotale)
Er stellt sein Zimmer auf den Kopf, reisst Tapeten herunter.

Überblende

(Halbnah) *Tomoda sitzt inmitten von Papierbergen, vor einem zerfetzten byôbu-Wandschirm und nimmt jedes Stück Papier wortwörtlich unter die Lupe.*

²⁷⁵ Wörtlich sagt Sanpei eigentlich „Man kann den Rücken nicht gegen den Bauch eintauschen.“*背に腹は代えられない* (*Se ni hara wa kaerarenai*). Das Sprichwort entspricht auch dem englischen "You can't make an omelette without breaking eggs." An dieser Stelle weicht das Drehbuch vom Film ab. Da wird das nicht gesagt.

²⁷⁶ Diese Szene beginnt im Film noch auf dem Flur und spielt dann in Tomodas Zimmer.

(55) Im Café

(Totale) *Vergnügungsviertel mit Kneipengasse, Bingohalle, Wahrsagerläden, Bars und Clubs. Mariko und Sanpei erscheinen von rechts und laufen durchs Viertel bis zum Café „Red Cat“. Insert in Neonschrift: „Red Cat“. Dort beginnen sie ihre musikalische Darbietung. In dem im westlichen Stil eingerichteten Café sitzen rauchende und Bier trinkende Menschen in amerikanischer Kleidung, mit Krawatte und Hut, an den Tischen. Die beiden stehen mitten im Geschehen. (Die Kamera zoomt auf amerikanisch.)*

- 52 Mariko ♪ Auf die Berge von Izu²⁷⁷ fällt blasses Mondlicht,²⁷⁸
der Dampf der heißen Quellen erfüllt von hellem Glanz.
Oh, meine erste Liebe, ich komm zu dir
zurück heute Nacht,
mit meiner Gitarre, ein Vogel auf Reisen.

(S) Musik (weiter)**(56) Im Cabaret**

Insert in Leuchtschrift: „Cafe Jungle“. Das dynamische Duo setzt seine musikalische Reise in einem weiteren amerikanisierten Café mit Palmen und stilisierter Wandmalerei fort. Sie gehen singend von Tisch zu Tisch und verkaufen sehr erfolgreich die Texte.²⁷⁹

- 53 Sanpei ♪ Hätt ich dir doch nur ein Wort gesagt,
bekams einfach nicht raus, konnt es nicht offenbaren,
guckte nur blöd und wagte es wieder nicht.
Mein schmerz erfülltes Herz, ein verhängter Mond.
Ach, Tonko, Tonko!

(S) Musik (weiter)

- 54 Mariko ♪ Getrennt von dir fühle ich mich so allein.


(S) Musik (weiter)

²⁷⁷ Izu 伊豆 ist eine Stadt in der Präfektur Shizuoka und darüber hinaus Schauplatz der Kurzgeschichte „Die Tänzerin von Izu“ 伊豆の踊り子 (*Izu no odoriko*) von Kawabata Yasunari 川端康成, welche u.a. im Jahr 1954 mit Misora Hibari verfilmt wurde. Dieser Film änderte die ursprüngliche Geschichte von einem modernen Melodrama zu einem Historiendrama und verrät damit einen Versuch der Nachkriegszeit das richtige Benehmen eines Teenager-Mädchens über die Vorkriegskultur, welche als traditionell, authentisch Japanisch und frei von Einflüssen der amerikanischen Besatzer galt, zu definieren. SHAMOON 2009: 142. Mehr zum Film siehe Ebenda.

²⁷⁸ Der sehr bekannte Schlager die „Bäderstadt Elegie“ 湯の町エレジー (*Yu no machi ereji*), ist ein *ryūkōka* 流行歌 KOGA Masaos mit Text von NOMURA Toshio 野村俊夫 (1904-1966) aus dem Jahre 1948, welches als Beispiel für ein eklektisches *rōkyoku* 浪曲 (einem sentimental Singen über Liebe und Pflicht, das aus dem *naniwabushi* 浪花節 der Straßenunterhaltungsmusik in Osaka bei der mit Shamisen-Begleitung volkstümliche Balladen über kriegerische Heldentaten vergangener Zeiten o.Ä. vorgetragen werden, entstanden ist) gilt und Gitarren- sowie *rōkyoku*-Melodien mit Salonliedern des 18. Jahrhunderts kombiniert, vgl. TANSMAN 1996: 113. Er wurde zum großen Hit und etablierte endgültig die Popularität des Sängers ÔMI Toshirô 近江俊郎, der auch andere KOGA Kompositionen erfolgreich intonierte, die von Misora Hibari später gesungen wurden. Während der Aufnahmen soll es ÔMI sehr schwer gefallen sein, die tiefen Töne zu treffen, so dass die Aufnahme um die 24 Mal wiederholt werden musste. KOGA hat die Gitarrenspur selbst eingespielt. Diese für ihn typische Gitarrenmelodie macht diesen Titel zu einem repräsentativen Schlager für Sänger und Komponisten. KOGA nahm auch starken Einfluss, was den Text anbelangt. YUI Reiko 油井令子, die jüngere Schwester NOMURA Toshios, erinnert sich, dass ihr Bruder den Text drei Mal umschreiben musste, denn KOGA hielt ihn an, verschiedene Stellen zu kürzen. Wenn eine Stelle aber gekürzt werden musste, musste der gesamte Text neu verfasst werden. NOMURA war ein sehr gewissenhafter Dichter. Er reiste unzählige Male nach Izu und erkundete die Gegend, um einen realistischen Eindruck zu haben, wie er das Gedicht schreiben sollte. Einen Teil verfasste er im Hause eines Schülers, welcher von der Begebenheit berichtet, NOMURA sei auf die Toilette gegangen und rief von dort aus: „Papier! Papier!“, woraufhin der Schüler antwortete: „Wenn Sie Papier benötigen, so sollte doch in der Toilette welches sein“. Dies und weiteres zu den Hintergründen der „Bäderstadt Elegie“ siehe: NOMURA Toshio: 1-3.

²⁷⁹ Laut KAWAMOTO verkaufen die beiden den Text für 100 Yen das Blatt. Siehe: KAWAMOTO 1993: 343.

Zünde ich mir nachts auf dem Heimweg eine an,
 macht selbst mein edles Feuer nur klägliche Laute.
 Meine Tränen verberg ich, dass du nichts bemerkst.
 Ach, Tonko, Tonko!

- 55 Sanpei/ So ergeht es jenen, die sich so verhalten.
 Mariko  Wir beide wussten das und ließen es dennoch zu.
 Trifft mich in meiner Verliebtheit die Schuld daran?
 Oder trifft sie dich und deine Verführungskunst?
 Ach, Tonko, Tonko!

Überblende

(57) Straße mit Cafés

(Amerikanisch) Mariko und Sanpei treffen mit zufriedenen Gesichtern auf Shinroku, der seine Malsachen zusammenräumt. Sie schlendern die Straße entlang.

- 56 Sanpei Hallo! Shin-chan.... kommste nicht mit nach Hause...?
 57 Shinroku Doch doch. Wie liefs Geschäft bei euch?
 58 Sanpei Wie wars denn bei dir?
 59 Shinroku *(resigniert)* Wie man's auch dreht und wendet, bei mir lief rein gar nichts.
 60 Sanpei Jammer mal nicht so rum, Mann! *(aufmunternd)* Also, soll ich dich auf was einladen?
 61 Shinroku Einladen? Lief es denn so gut bei euch....?
 62 Sanpei *(protzt rum)* Ja, du, verdammt gut. Bôya, ach nein, nicht Bôya, Mariko-chans Lieder sind gut angekommen, und wir haben wirklich viel eingenommen....!
 63 Shinroku *(erstaunt)* Hmm....??
 64 Sanpei Ein Glück, dass ich es mit ihr probiert habe. Und, weißt du was, ich habe meine Strategie noch mal überdacht.
 65 Shinroku Das heißt....?
 66 Sanpei Seit jeher heißt es doch: Was ein Mund nicht schafft, schaffen zwei dafür! Ganz zu schweigen davon, dass dann wohl auch noch etwas Kleingeld übrig bleibt....
 67 Shinroku *(völlig außer sich vor Erstaunen)* Waaas? So viel habt ihr bekommen....?
 68 Sanpei Bôya, ach nein, Mari-chan, komm - wir laden ihn zu einem leckeren Essen ein....
 69 Mariko *(zustimmend)* Hm.....!

Überblende

(58) Zimmer von Sanpei

(Amerikanisch) *Mariko räumt Geschirr ab, während Sanpei rauchend auf dem Bett sitzt.*

- 70 Sanpei Bôya, so sehr musst du doch nicht schuften.
- 71 Mariko (*abwehrend*) Ist schon gut. Gerade du solltest dich ausruhen.
- 72 Sanpei Lass gut sein jetzt! Wenn man so viel arbeitet, kriegt man nichts mehr zustande!
- 73 Mariko Du, es ist in Ordnung. Ich²⁸⁰ bin ja noch jung....
- 74 Sanpei Das klingt ja ganz so, als wäre ich ein alter Sack, oder nicht? Hei!.... Bôya (*zeigt auf das Bett*), von heute an schläfst du im Bett. Morgen kannst du auch ausschlafen, dann bereite ich nämlich das Frühstück vor.....

(59) Flur

(Halbnah) *Shinroku hockt vor der Tür von Sanpei und Mariko, lugt durchs Schlüsselloch und lauscht heimlich dem Gespräch.*

- 75 Shinroku (*sichtlich entrüstet*) Wie? Jetzt macht der einen auf liebevoll? Dieser ausgebuffte Kerl, also wirklich! Bis gestern hat er sie echt noch auf dem Holzfußboden pennen lassen, und heute heißt es dann schon: Schlaf im Bett! Schlaf im Bett! Verdammt.....!

(60) Zimmer von Tomoda

(Halbnah) *Tomoda sitzt an seinem Wahrsagertisch und hantiert mit Wahrsagerstäbchen herum. Das Zimmer ist noch immer das reinste Chaos. Von einem Geräusch aufgeschreckt, schlitzt er seine Matratze auf, aus der er eine Zeitung befördert, die er hektisch untersucht. Dann kämpft er sich durch andere Ausgaben.*

(S) Geräusche (weiter)
(S) Geräusche, die beim Wahrsagen entstehen
(S) Papierrascheln

(61) Zimmer von Sanpei

(Amerikanisch) *Mariko im Bett sitzend, Sanpei raucht und liest Zeitung, vor ihr auf dem Boden. Sie unterhalten sich bei gedämpften Licht in ihren gestreiften Schlafanzügen.*

- 76 Mariko Onkel-chan...?
- 77 Sanpei Ja?
- 78 Mariko Wie lange ungefähr noch?
- 79 Sanpei Was denn?
- 80 Mariko Die Bekanntgabe der Lotterie, meine ich.
- 81 Sanpei Ach die, die ist schon bald.
- 82 Mariko Wär doch schön, wenn du gewinnst, oder...?
- 83 Sanpei Aber hast du nicht gesagt, du willst nicht nach Amerika?
- 84 Mariko Das habe ich gesagt, aber weißt du, mit dir würde ich doch fahren

²⁸⁰ Hier verwendet sie wieder das männliche Wort für „ich“ 僕 (*boku*). Sie macht mit dem Rollenspiel immer noch weiter, obwohl sie nicht mehr wie ein Junge verkleidet ist.

- wollen...
- 85 Sanpei Ach so. Tja, na dann, lass uns das zusammen machen. Ich nehme dich mit, wenn ich gewinne...!
- 86 Mariko *(freut sich)* Hm.....
- Sie schnappt sich ihr Kissen, streicht es glatt und gibt diesem einen sanften Klaps. Dann legt sie sich auf das Kissen.*
- 87 Sanpei Was machst du da?
- 88 Mariko Wenn man sich so hinlegt, soll man angenehm träumen können.
- 89 Sanpei Angenehm träumen...?
- 90 Mariko *(streckt sich aus und deckt sich zu)* Ja, gute Nacht!
- 91 Sanpei Ja, Nacht!
- 92 Mariko Ach, das Licht mache ich aus, oder? (S) der Lichtschalter klickt
- Macht das Licht aus.*
- 93 Sanpei Ja. Ah *(atmet hörbar)*... (S) Hundeheulen
- Mariko fischt zwei Welpen unter dem Bett hervor und legt sie unter ihre Decke.
(Halbnah) Sanpei richtet sich kurz auf und macht Marikos Ritual nach, streichelt sein Kissen mit einer Kreisbewegung und gibt ihm einen freundschaftlichen Klaps. Er legt sich hin und schließt die Augen.*
- Überblende*
- (62) Traum**
- (Totale) Rinderwahn! Ein Rind rennt, Sanpei rennt. Man sieht beide abwechselnd immer nur einzeln per Überblende im Bild. Das Rind ist voll im Schwung, während Sanpei nur in Zeitlupe vorwärts kommt.* (S) Musik (weiter)
- (Bei diesem Teil werden vor Ort gedrehte Originalaufnahmen verwendet)²⁸¹*
- Überblende*
- (63) Zimmer von Sanpei**
- (Halbnah) Sanpei strampelt als würde er sich liegend noch im Rinderwettrennen befinden. Er erwacht und setzt sich auf.*
- 94 Sanpei Uff! Ah! Ah! Ah! Ah! *(keuchend)* Mann, war das gruselig. Puh! *Er atmet hörbar und greift sich erregt das Kissen.* Was soll daran ein guter Traum sein? Was quatscht denn die für'n

²⁸¹ Der zweite Traum von Mariko kommt im Film erst nach Sanpei's Erwachen. Kurz vor dem Ende der Rolle 6.

Blödsinn! Wirklich! Uff!
Keucht und lässt sich wieder aufs Kissen fallen.....

(Nah) *Mariko schläft mit glücklichem Gesichtsausdruck.*

Überblende

(Nah) *Mariko und Sanpei sitzen eng beieinander schlafend unter einer Palme auf Hawaii mit Blumenkranz, Strohhut und leichten Sommersachen. Mariko erwacht und weckt Sanpei.*

Überblende

(Totale) *Sie laufen einen Palmenweg entlang zu einem Strand in Waikiki. Badegäste, Segelschiffe und Strandbar des Strandhotels bestimmen das Bild. Leichtfüßig und beschwingt laufen sie weiter.*

(Halbnah) *Schließlich steigen sie aus einem amerikanischen Auto, in westlicher Festkleidung und besichtigen die Kamehameha-Statue in Honolulu.*

Sie laufen wieder in Sommerkleidung durch parkähnliche Szenarien. Mariko verschwindet mit jungenhaftem Outfit hinter einer Palme und taucht dann mit Blume im offenen, langen Haar, Blumenkranz und Kleid, wie eine erwachsene Frau Hawaiis wieder auf.

(Amerikanisch) *Mit einer Gruppe Musikern und einheimischen Tänzerinnen tanzt sie den Hula-Tanz. Sanpei sitzt daneben auf der Wiese und begleitet mit einem Saiteninstrument die Kapelle.*

Überblende

(Nah) *Mariko liegt glücklich schlafend im Bett.*

Ablende

Ende Rolle 6

Rolle 7

(64) Stadt

Aufblende

(Halbtotale) *Eingangssituation Bingohalle im Vergnügungsviertel. Ein großer Oldsmobile fährt vor, aus dem der amerikanisch gekleidete Vater mit zahlreichen livrierten Bediensteten steigen und auf die Kamera zugehen.*

(Totale, Übersicht) *Mariko und Sanpei spielen umringt von vielen Zuschauern auf der Gasse ein Lied. (Kamera zoomt langsam nach unten auf die singende und tanzende Mariko bis sie direkt über ihrem Kopf hält.)*

(Nah) *Der Vater Tanimoto steht in vorderster Reihe und sieht lächelnd und wippend zu.*

(Halbtotale) *Mariko steppt zum Instrumentalteil des Liedes, neben*

(S) Musik
 (S) Auto
 (S) Musik (weiter)

ihr Sanpei und Tanimoto.

- 1 Mariko ♪ Das Singen macht mir Spaß, ich bin das Tokyo Kid.
Voller Begeisterung, fesch²⁸² und lebensfroh,
in der rechten Tasche 'nen Traum,
in der linken 'nen Kaugummi.
Will ich den Himmel sehen, steige ich aufs Dach,
will ich mich verkriechen, hab ich meine Röhre.²⁸³
- 2 Mariko ♪ Singen macht mir auch Spaß, ich bin das Tokyo Kid.
Mal wein ich, mal lach ich, so wie es mir gefällt,
hab keinen müden Cent²⁸⁴ und träum doch von
französischem Parfum und Schokolade.
Will ich den Himmel sehen, steige ich aufs Dach,
will ich mich verkriechen, hab ich meine Röhre.
- Applaus. Verbeugt sich und geht ab nach rechts und verkauft Karten.*
- 3 Mariko/ Sanpei Ja, eine²⁸⁵ macht hundert Yen! Bitte sehr! (*geht von Person zu Person*) Eine kostet hundert Yen! Bitte sehr! Vielen Dank! Eine macht hundert Yen! (*etc., Stimmengewirr*) (S) Hände-klatschen (weiter)
- 4 Mariko (*tritt unwissend zu Tanimoto, ihrem Vater*) Bitte schön....
- 5 Tanimoto (Nah) Ich bin ganz entzückt von dem, was ich hören durfte, Mari-chan.
- 6 Mariko (*läuft erschrocken zu Sanpei*) Onkel Sanpei-chan, Hilfe!
- 7 Sanpei Was ist passiert?
- 8 Tanimoto (*auf die beiden zustürmend*) Das ist Mariko, meine Mariko.
- 9 Sanpei (*wehrt ihn ab*) Was willst du von ihr?
- 10 Tanimoto (*auf Mariko zeigend, sehr aufgeregt*) Die Mariko ist mein Kind...
- 11 Sanpei (*Tanimoto zurückstoßend*) Lass den Spaß!... Red keinen Blödsinn!
- 12 Tanimoto Nein, dieses Kind ist mein Kind. Anders ausgedrückt, bin ich sozusagen der Vater dieses Kindes.
- 13 Sanpei Red doch nicht solchen Blödsinn! Von wegen ihr Vater, jetzt nach so langer Zeit! Wenn sie 'nen Vater hat, dann bin ich es, der sie aufzieht....
- 14 Tanimoto Aber ich bin ihr leiblicher Vater und gehöre daher zu ihrer Hauptfamilie.²⁸⁶

²⁸² *Oshare* おしゃれ hat sehr viele Bedeutungen und ist nicht leicht zu übersetzen. Es wird u.a. auch im Sinne von Schickimicki und modisch gestylten Menschen verwendet. Diese letzte Nuance hat sich allerdings erst in den 80er Jahren entwickelt.

²⁸³ Laut Petra KIENLE könnten mit *manhōru* マンホール auch Barracken als Notunterkunft gemeint sein. KIENLE 1998: 47.

²⁸⁴ Sie singt nur von Geld, nicht von Cents. Diese Übersetzung soll den anglizistischen Charakter des Liedes unterstreichen, der an anderen Stellen des Songtextes nicht übertragbar war.

²⁸⁵ Sie verkaufen den Text des Liedes.

²⁸⁶ Im japanischen Familiensystem, dem *ie-seido* 家制度 ist *honke* 本家 der Haupthaushalt, die Hauptlinie der Familie iGz. zum *bunke* 分家, der Zweigfamilie. Siehe dazu WESTHOFF, Jörn: *Das Echo des ie: Nachwirkungen des Haussystems im modernen japanischen Familienrecht*. München: Iudicium 1999. S. 17ff.

- 15 Sanpei Jetzt, nach so langer Zeit, darüber zu streiten, bringt gar nichts. *(wendet sich an Mariko)* Mari-chan, Lass uns abhauen! *(bedeutet ihr zu verschwinden)*...
- Mariko verschwindet und Tanimoto winkt seine Leute heran.*
- 16 Tanimoto Hei Jungs, helft mir mal! Ähm, kommt doch mal kurz! Nu los! Macht doch mal bitte! Los, hurtig, hurtig!
- (Totale) Die Jungs rennen los und versuchen Mariko einzufangen. Mariko wehrt sich mit Händen und Füßen. Das Kampfgetümmel geht hin und her bis sie doch von den siegreichen Mannen Tanimotos im großen Auto verstaubt wird.*
- (Halbtotale) Währenddessen liefert sich Sanpei seine eigene Schlacht mit den verbleibenden Männern Tanimotos. Letzterer steht angespannt dabei und beobachtet das Geschehen.*
- 17 Sanpei/
Junge/
Mariko *(Sanpei zu Mariko)*²⁸⁷ Mariko, hau ab! Hau ab!
(Sanpei im Kampf zu seinen Gegnern) Ah! Uff! Du Mistkerl!
(Junge verärgert) Was? *(Sanpei keuchend)* Ah! Uff!
(Sanpei zu Mariko) Verschwinde schnell, hau schnell ab!
(Jungs fluchend) Verdammt! Ah! Ah! Ach da, ach da, oh!
(Sanpei zu Mariko) Mariko, Mariko, verschwinde, verschwinde!
(Sanpei zu den Jungs) Was soll denn das? Uff! Du Mistkerl!
(Sanpei zu Mariko) Mari-chan, verschwinde!
(Sanpei zum Gegner) Uff! Du Schuft! *(etc., das Stimmengewirr)* (S) Automotor geht weiter
- (Halbtotale) Das Auto mit der nach Sanpei schreienden Mariko, Tanimoto und seinen Dienern fährt ab. Sanpei kämpft immer noch weiter.*
- 18 Mariko/
Sanpei *(Mariko)* San-chan! *(Sanpei)* Mari-chan!
(Junge) Was? *(Sanpei)* Du Mistkerl! Ah!
(Mariko) San-chan! *(Sanpei)* Mari-chan!
(Sanpei zum Gegner) Du Schuft! *(Junge)* Verdammt!
(Sanpei) Ah! Uff! Au! Ah! Au! Ah! Au! Ah! Ah! Mari-chân...
(Stimmengewirr)
- (Halbtotale) Sanpei unterliegt und wird vor den Bingohallen niedergeschlagen. Die erfolgreichen Diener machen sich nach links aus dem Staub.*
- 19 Sanpei Mari-chân....
- (65) Zimmer von Tomoda**
- (Halbtotale) Tomoda sitzt in seinem verwüsteten Zimmer und sucht noch immer die Annonce. Hosokawa steht in der Tür und hockt sich dann zu ihm.*

²⁸⁷ Hier ist das Drehbuch mit dem Film nicht vollkommen deckungsgleich. Daher lässt sich nicht jede Äußerung einer Person klar zuordnen. Ich habe es dennoch zum besseren Leseverständnis versucht.

- 20 fehlende
Nummer²⁸⁸
- 21 Tomoda (*völlig aufgelöst*) Ja, Mensch, fünfhunderttausend Yen! Fünfhundert-tausend Yen!
- 22 Hosokawa (*begriffsstutzig und hellhörig*) Was für fünfhunderttausend Yen...?
- 23 Tomoda (*aufgeregt und chaotisch*) Ja Mensch, das Kind bei Sanpei...
- 24 Hosokawa Und...?
- 25 Tomoda Wann war das nur, als die Zeitungsannonce rauskam, die mit den fünfhunderttausend Yen?
- 26 Hosokawa (*der Groschen fällt*) Ach so, du meinst das Kind, für das es die Belohnung gibt...?
- 27 Tomoda Ich weiß, wo sie ist, aber ohne die Zeitung weiß ich nicht, wo ich sie hinbringen soll, und die such ich jetzt....
- 28 Hosokawa Ach sooo....(*einer spontanen Eingebung folgend*) Mensch, unter der Tatami!
- 29 Tomoda Meinst du?
- 30 Hosokawa Du hast sie doch neulich beim Saubermachen daruntergelegt. (S) Papierrascheln (weiter)
- 31 Tomoda Ach, richtig....
- (Amerikanisch) *wühlt, schmeisst den Tisch um und gräbt in den Tiefen seiner Zeitungsberge bis er sie erleichtert ans Tageslicht befördert.*
- Uff! Oh, das ist sie.
- Stürmt aus dem Zimmer.*
- (66) Flur**
- (Totale) *Tomoda und Hosokawa stürmen aufgeregt zu Sanpeis Wohnungstür in Richtung Kamera. Mittel: Beide klopfen an die Tür.* (S) Flinke Füße (weiter) (S) Klopfen
- 32 Tomoda Guten Abend! Guten Abend!.... *Sieht plötzlich wie Sanpei auf Shinroku gestützt die Treppe hochhumpelt und läuft auf ihn zu. (Halbtotale) He! Hehehehe, (lacht auf die Annonce tippend) Die fünfhunderttausend Yen! Die fünfhunderttausend Yen!*
- 33 Sanpei (*fix und fertig*) Es ist zu spät! Mariko wurde bereits von dem Mann mit der Zeitungsannonce mitgenommen...!
- Sanpei und Shinroku verschwinden in der Wohnung. Tomoda und Hosokawa setzen sich enttäuscht auf den Hosenboden.*
- (67) Hotel**
- (Nah) *Puppen und Kuschelbären im Regal. Mädchenkleider werden aus großen Koffern gepackt. Mariko sitzt mit gesenktem*

²⁸⁸ Es liess sich nicht klären, was es mit der fehlenden Nummer auf sich hat. Im Film fragt Hosokawa an der Stelle: Was Tomoda da denn eigentlich treibt.

Kopf auf einem großen Sessel. Die Kamera zoomt langsam weg und gibt den Blick auf ein luxuriöses Hotelzimmer im westlichen Stil, mit großem Fenster, Kronleuchtern und livrierten Dienern frei. (Totale) Tanimoto kommt im teuren Pyjama dazu. Drei Bedienstete bauen sich in einer Reihe vor einem vollen Buffet auf und warten auf Anweisungen.

- 34 Tanimoto *(zu Mariko)* Also, na dann mal los! Verdrück alles, wonach dir ist! Ähm, bloß keine falsche Bescheidenheit, raus mit der Sprache, mit allem was du willst! *(lacht)* Haha.
(zu seinem Personal) So Jungs, entschuldigt bitte, ihr lest dem Kind jeden Wunsch von den Lippen ab und schafft ihr alles, was sie mag, ratz-fatz heran, alles klar?
Die Diener machen einen Diener und gehen aus dem Zimmer.
(zu Mariko) Und dann hab ich hier das Exquisiteste aus Amerika. Ich hab mir gedacht, das ist bestimmt was für dich. *Er stellt das Geschenk vor Mariko auf den Tisch.* Tolles Ding, was? *(lacht).*

Ende Rolle 7

Rolle 8

(68) Zimmer von Sanpei

(Amerikanisch) Sanpei liegt im Bett mit einem Lappen auf der Stirn und erholt sich noch vom Kampf. Es ist Nacht.

- 1 Stimme *(off)* Onkel-chan! Sanpei-chan.....!
 von Mariko (S) Tür geht auf
- 2 Sanpei Hallo...? *(atmet hörbar)*
Er erhebt sich schwerfällig und sieht auf dem Flur nach. Da er niemanden sieht, geht er zurück ins Bett.
- 3 Stimme Onkel-chan!... Sanpei-chan...!
 von Mariko (S) Tür geht zu
Sanpei steht wieder auf und schlurft schlaftrunken den Flur entlang.

(69) Zimmer von Shinroku

(Nah) Blick von innen auf die Tür von Shinrokus Zimmer mit zwei Frauenportraits in französischer Aquarelltechnik. Sanpei klopft an.

- 4 Sanpei Shin-chan! Shin-chan! (S) Tür geht auf
- 5 Shinroku *(off: müdes Stöhnen)* Ja...?

- 6 Sanpei (off) Mach auf...!
Shinroku bequemt sich verschlafen in Richtung Tür, reckt und streckt sich und öffnet schließlich die Pforte.
- 7 Shinroku (Halbnah, etwas gereizt) Ja? Was gibts denn um diese Zeit.....?
- 8 Sanpei (kratzt sich am Kopf) "Tschuldige, aber kann ich nicht hier, zusammen mit dir schlafen?"
- 9 Shinroku Zusammen, mit mir...?
- 10 Sanpei Wenn ich allein bin, fühl ich mich einsam, so schrecklich einsam.
Sanpei tritt ein und geht langsam auf das Bett zu. Shinroku schließt die Tür.
- 11 Shinroku Nu hör aber mal auf!
- 12 Sanpei (jammert weiter) So einsam, so schrecklich einsam.
Sanpei wirft sich zur „Freude“ von Shinroku ins Bett.
- 13 Shinroku (Halbtotale) Ist ja widerlich!
- 14 Sanpei (murmelt) Sag doch nicht so was! Sind wir nicht unter Freunden...?
Shinroku legt sich dazu und drängt Sanpei mit seinem Hinterteil aus dem Bett. Sanpei wiederholt das Ganze auf gleiche Weise. So geht das Spiel hin und her.
- 15 Sanpei/
Shinroku (der Eine) Au! Au! (der Andere) Was ist? (der Eine) He! Au! Uhh!
(der Andere) He! Au! (usw., das Stimmengewirr geht so weiter) (S) plumpsen aus dem Bett
- Überblende*
- Sie haben es geschafft und schlafen beide friedlich nebeneinander...Und zwar im Bett.*
- (70) Zimmer von Tomoda²⁸⁹**
(Amerikanisch) Tomoda liegt mit Zeitungen zugedeckt in seinem Zimmer und schläft den Schlaf der Gerechten. Als ihn eine Stimme weckt...
- 16 Stimme (off) Onkel-chan, Onkel-chan. Sanpei-chan!
von Mariko
- 17 Tomoda Oh...!
Rappelt sich auf, schnappt sich seine Brille und wittert „Morgenluft“. Entschlossen läuft er zur Tür. (S) Papierrascheln
- (S) Tür geht auf
- (71) Zimmer von Shinroku**
(Amerikanisch) Beide liegen im Bett ineinander verhakt, damit sie nicht runterfallen können. Sanpei hört Mariko rufen und richtet sich erregt auf.

²⁸⁹ Diese und die folgende Szene sind im Film genau vertauscht. Außerdem weichen die Dialoge ein wenig vom Film ab. Inhaltlich ändert sich allerdings nichts.

- 18 Sanpei He! Sie ruft mich, sie ruft mich.
- 19 Shinroku Mensch, erschreck mich nicht so! Also wirklich. Was ist denn los mit dir? Ach das bildest du dir doch nur ein! Bestimmt bildest du dir das nur ein!
- 20 Shinroku (*genervt*) Mann, red doch nicht so'n seltsames Zeug! Ist ja gruselig.
- 21 Sanpei Doch, das ist die Stimme von Mari-chan. Ruft sie nicht „Onkel-chan, Onkel-chan“?
- 22 Shinroku Du bildest dir das bloß ein! (*sich an den Kopf tippend*) Du bist schon nicht mehr ganz richtig im Kopf, wegen deiner übertriebenen Sorgen, oder wie oder was?..... Erschreck mich nicht so! Das jagt einem ja echt Angst ein!.....

Beide legen sich wieder hin.

(72) Vor dem Zimmer von Sanpei

(Amerikanisch) *Mariko steht vor dem Zimmer und ruft nach Sanpei. Tomoda kommt im Schlafanzug von hinten herbeigeeilt.*

- 23 Mariko (*flehend*) Onkel-chan! Onkel-chan! Onkel-chan! Onkel-chan!
- 24 Tomoda Oh! Mari-chan, bist du etwa aus dem Hotel zurückgekehrt?
- 25 Mariko Bin ich. Wo ist denn der liebe Onkel ?
- 26 Tomoda (*tut unwissend*) Der liebe Onkel? (*auf die Tür zeigend*) Ach, du meinst Sanpei?
- 27 Mariko Genau.
- 28 Tomoda Ach so ja.... der Onkel Sanpei, ja, der ist bei mir. *Greift ihren Arm und winkt sie zu sich.* Komm mit zu mir!..... *Zerrt sie über den Flur zu seinem Zimmer. Späht noch einmal in den Flur und klärt, ob die Luft rein ist.*

(73) Zimmer von Tomoda

(Halbtotale) *Mariko und Tomoda sind im verwüsteten Zimmer. Tomoda schließt hektisch die Tür zu und zaubert unter den Zeitungsbergen eine Sitzgelegenheit für Mariko hervor.* (S) Tappeln: kantipper, kantapper

- 29 Tomoda *Weist auf den Hocker.* Gut, gut, gut, gut! Setz dich!
- 30 Mariko *Sie nimmt Platz.* Ja, und was ist mit Onkel-chan Sanpei....?
- 31 Tomoda Tja, Onkel-chan, Onkel-chan, also Onkel-chan ist nur ganz, ganz kurz einkaufen gegangen, meine Kleine, und ist gleich zurück, weißt du? Gut, gut, gut! *Holt einen Teller voll Ice-candy hervor und überreicht ihn Mariko.* Iss erstmal das Eis, ja? Hier, bitte. Es gibt reichlich!

Überblende

Aus dem Berg Eis wird ein Berg leerer Stiele.

(*ihr Magenmittel einflößend*) Also gut. Sooo. Sobald du das hier

- noch eingenommen hast, brauchst du dir keine Sorgen mehr zu machen. Dass du stirbst, musst du dann nämlich nicht mehr befürchten, alles ist in Butter....!
- 32 Mariko Und was ist denn nun mit Onkel-chan Sanpei.....?
- 33 Tomoda Sanpei....? (*etwas herablassend*) Dein geliebter Sanpei ist ein übler Bursche. Für ihn bist du nur ein Klotz am Bein! Den Kerl kannst du doch vergessen! *Legt ihr die Hand auf die Schulter*. Aber ich dagegen werde dich morgen zu einem ganz tollen Ort mitnehmen, meine Kleine....
- 34 Mariko Du willst doch bloß die fünfhunderttausend Yen, oder...?
- 35 Tomoda (*ertappt stotternd*) Hm, das, nein, ähm, nein, will ich gar nicht.
- 36 Mariko (*beharrend*) Na klar, na klar! Du hast doch gesagt, du willst mich zum Hotel mitnehmen. Ohne mich!!
Sie steht auf und will zur Tür, wird aber von Tomoda aufgehalten, der sie am Arm packt.
- 37 Tomoda (*sie festhaltend*) He! He! Wo gehst du hin? Du!... Erst mein Eis verdrücken und mich dann einfach so stehen zu lassen ist Zechprellerei! *Mariko versucht sich aus seinem Griff zu lösen. Es gibt ein kleines Gerangel. (keuchend) Äh! Äh...!*
- 38 Tomoda/
Mariko (*Mariko*) Onkel-chan Sanpei, Onkel-chan Sanpei, Hilfe! (*Tomoda*) Hei, hei! Schrei doch nicht so!... Hei, hei!
Tomoda versucht ihr den Mund zuzuhalten.
Tja dann hilft wohl alles nichts. *Er deutet auf die Box und versucht sie hineinzusetzen. Geh mal hier rein!*
(Mariko sich wehrend) Ich will aber nicht, ich will aber nicht! Onkel San-chan! (*etc., das Stimmengewirr geht so weiter*)
- 39 Mariko (*pfiffig*) Wie kommt man denn da rein?
- 40 Tomoda (*verdutzt*) Wie man da reinkommt?
Bereitwillig demonstrierend, krabbelt er ungeduldig in die Kiste.
Schau her, so macht man das, so geht das, siehst du?
In dem Moment wo er in der Box verschwunden ist, schliesst Mariko die Kiste und macht sich aus dem Staub.
Er ruft ihr hinterher und springt aus der Kiste. He! He! Hier geblieben! He! He....!
- 41 Shinroku (*Amerikanisch*) *Shinroku wird durch den Lärm geweckt. Oh! Ich hab was gehört, ich hab was gehört.*
Rüttelt Sanpei wach. Los, schlafen können wir später.....!
Beide stehen auf und rennen über den Flur in Sanpeis Zimmer. Kaum darin verschwunden, erscheint die flüchtende Mariko auf dem Flur, (Totale) Tomoda ist ihr dicht auf den Fersen.
- 42 Mariko (*im Spurt flüchtend*) Onkel-chan! Sanpei-chan!
- 43 Tomoda *Er holt sie ein und ergreift sie.*
(Halbtotale) Hier geblieben, meine Liebe! Also bei dir muss man ja ständig auf der Hut sein.²⁹⁰
(ringend) Uff! Ah!..... *Tomoda zerrt sie in seine Gemächer und*

(S) eine Stimme

²⁹⁰ Er benutzt die feste Redewendung *Yudan mo suki mo dekinai* 油断も隙もできない.

- stopft sie in die Box und setzt sich auf den Deckel.
Sanpei und Shinroku eilen ins Zimmer.*
- 44 Mariko (aus der Box) Onkel San-chan! Sanpei-chan...! (S) Getrappel (weiter)
- 45 Sanpei (Halbtotale) Oh, das war doch wohl eben eindeutig Marikos Stimme, oder etwa nicht....? (S) Tür geht zu
- 46 Tomoda So jemanden gibts hier nicht!
Tomoda wackelt auf der Box hin und her. Sanpei und Shinroku sehen sich an. Shinroku verschwindet, um etwas zu holen. Sanpei bleibt und tritt näher an die Kiste, die weiter wackelt und wackelt...
(stammelt) Das war 'n Tanuki.²⁹¹ Ich versuche gerade, ihn ruhig zu kriegen.
(auf die Kiste klopfend) Ruhig...! (S) es rappelt in der Kiste
- 47 Sanpei Hier ist kein Tanuki....
- 48 Tomoda Hehe, der Tanuki liebt Ice-candy! Hehe!
- 49 Sanpei (irgendwie nicht überzeugt, ironisch) Na klar, ein Tanuki, der Ice-candy isst....
- 50 Tomoda Hehehe! (S) Musik (weiter)
- (Halbnah) Shinroku erscheint mit einer Gitarre, die sich Sanpei um den Hals hängt. (Amerikanisch) Er beginnt zu spielen. Shinroku schlägt mit der Hand den Takt mit, während Tomoda langsam zu tanzen beginnt und von der Kiste gleitet. Die singende Mariko kommt aus Kiste gesprungen.*
- 51 Mariko ♪ Wenn die roten Lichter vom Hotel am Hügel
und gleichsam das Licht in meinem Herzen erlischt,
geht, ganz wie ein sanfter Regen im Hafen fällt,
das Pfeifen einer traurigen Melodie
um die Straßenecken der Liebe,
durch die schmalen Pfade der Gassen.
- 52 Mariko (Halbtotale) Onkel San-chan...
Sie hört auf zu singen und wirft sich ihm in die Arme.
- 53 Sanpei Ah, Mari-chan.
- 54 Tomoda *Tomoda unterbricht seinen Tanz als die Musik aufhört und schwenkt etwas bedrohlich seine große, schwere Lupe.*
(Halbnah) Oh, heda! (Halbtotale) Was habt ihr²⁹² mit meinen fünfhunderttausend Yen vor...?
- 55 Sanpei *Sanpei fragt sich, ob Tomoda von seiner „Waffe“ Gebrauch machen möchte.* Was hast'n du vor?
- 56 Tomoda Was denn wohl? Ist das nicht Diebstahl? Ihr Mistkerle! Ihr

²⁹¹ Der einem Dachs ähnliche japanische Marderhund *tanuki* 狸 ist eine der Hauptfiguren in japanischen Fabeln neben *kitsune* 狐 dem Rotfuchs. Er erscheint als Meister der Verkleidung und Gestaltänderung. Seine Popularität zeigt sich in den zahlreichen Statuen, die schon seit langem für ihn gebaut wurden. Das Thema der Verkleidung und Identitätsänderung zieht sich wie ein roter Faden durch den Film.

²⁹² Er verwendet *kisama* 貴様 ein sehr umgangssprachliches Wort für „ihr“. In der Edo-Zeit war es eine höfliche Anrede für „Sie“. Heute wird es von Männern z.T. als beleidigende Anrede für „du“ benutzt.

verdammten Diebe! *Mariko hat sich hinter den Beiden in Sicherheit gebracht. Sanpei beginnt nun seinen Trumpf auszuspielen und greift kräftig in die Saiten....*

Ihr wollt mich doch reinlegen!.... Uff....

Tomoda kann sich nicht mehr beherrschen und muss sein Tanzbein schwingen.

- 57 Sanpei 🎵 Wir trafen uns erstmals im goldenen Cabaret.
Heut Abend schließlich öffneten wir unsre Herzen.
Welch' ein Gefühl: Ich war ganz Feuer und Flamme,
fühlte mich wie ein völlig neuer Mensch,
wie ein Dandy, einfach klasse!

- 58 Tomoda (Halbnah) *Tomoda tänzelt in Richtung Fenster und fällt hinaus.*
(Halbtotale) *Schmachvoll rammt sich sein Oberkörper in den Boden. Nur seine Beine strampeln noch über der Erdoberfläche.*
Ahhhhhhhhh (schreit um Hilfe)

Ablende

Ende Rolle 8

Rolle 9

Aufblende

(74) **Zimmer von Sanpei**

(Amerikanisch) *Kamezô kommt über den Flur und klopft an.* (S) Tür geht auf
Sanpei öffnet die Tür.

- 1 Kamezô San-chan! San-chan! *Sein Blick fällt auf die schlafende Mariko. Oh, wie friedlich sie schläft.*
- 2 Sanpei (zustimmend) Hm...
- 3 Kamezô San-chan, es gäbe da was, worüber ich kurz mit dir reden will.
- 4 Sanpei Reden? Worüber denn?
- 5 Kamezô Komm doch mal kurz!
- 6 Sanpei Ist gut... *Sie verlassen den Raum und gehen die Treppe im Flur hinunter.*

(75) **Vor dem Zimmer des Hausverwalters**

Im Vordergrund sitzt Tanimoto auf Tatami-Matten vor einer traditionellen Teeschale. (Totale) Kamezô und Sanpei treten in das Zimmer ein. Im Hintergrund erscheint die Tochter des Hausverwalters Haruko im Kimono und stellt sich diskret dazu. (S) Tür geht auf

- 7 Sanpei *Sanpei erblickt Tanimoto, erkennt ihn und versucht auf der Stelle wegzulaufen.*

- Oh nein, das kann ich nicht...!
- 8 Kamezô Hei, San-chan, du kannst jetzt nicht abhauen, wir haben was zu bereden. Eine Sache...
Er hält Sanpei auf und geleitet ihn bestimmt zu Tanimoto. Er platziert Sanpei in die Mitte. Die Beiden setzen sich dazu.
- 9 Sanpei (Halbtotale) Der ist doch gekommen, um Mari-chan mitzunehmen. Der kriegt sie nur über meine Leiche!
- 10 Kamezô Na, na, na! Hör dir die Geschichte doch erstmal an. Dieser Herr ist nämlich Mari-chans richtiger Vater...
- 11 Sanpei (*ungläubig*) Ihr richtiger Vater...?
- 12 Tanimoto Ich habe mir letztens etwas Unverzeihliches erlaubt. Ich bitte Sie vielmals um Entschuldigung. *Verneigt sich....*
- 13 Kamezô Also, San-chan, ich habe die Geschichte schon gehört. Du musst wissen, dass Mari-chan einfach die einzige Tochter von Tanimoto-san ist....
- 14 Sanpei Das ist doch gelogen! Wenn er der richtige Vater des Kindes wäre, würde es doch keinen Sinn machen, dass sie zu mir zurückgeflüchtet kommt, oder?
- 15 Tanimoto (Halbnah) *Tanimoto beginnt in traurigen Tonfall mit seiner Geschichte.*

(S) Musik (weiter)

Ich kann ja auch nachvollziehen, dass Sie so denken. Aber was auch immer die Leute behaupten, Mariko ist ganz gewiss mein Kind. Sie können mich auch nicht verstehen, solange ich Ihnen meine schändliche Geschichte nicht gebeichtet habe. Was soll ich sagen, in meiner Jugend kam ich vom rechten Weg ab. Auch das Vermögen, das ich von meinen Eltern bekam, hab ich komplett zum Fenster rausgeworfen.²⁹³ Wohin ich auch blickte, Schuldenberge. Gott, ich hatte es einfach satt, mich als armer Schlucker durchzuschlagen. An diesem Punkt hab ich bemerkt, wie ichs auch drehe und wende, ohne Gelderwerb geht's nicht. Ich bin dann nach Sacramento auf eine Plantage gegangen. Damals war Mariko noch klein. Ich schüttelte meine Frau ab, die weinte und mich aufhalten wollte, und bin mit einem Schiff, das nach Südamerika fuhr, nach Brasilien gegangen. Das war der Ausgangspunkt meiner Pilgerreise. Nachdem ich dort ankam, blieb ich volle sechs Jahre.

Ich machte die ganze Nacht kein Auge zu, fing unterm Sternenhimmel an und hörte erst unter den Abendsternen wieder auf..... Nur am Tage schlug mal 'ne Sternstunde, wenn ich Umeboshi²⁹⁴ verzehrte. Herrje, wie froh war ich, dank der harten Arbeit wenigstens ein bisschen Geld machen zu können.

Kaum dachte ich daran, in die Heimat zurückzukehren und mich um Frau und Kind zu kümmern, gab es schon wieder Krieg.

Aus diesem Grund konnte ich nicht zurückzukehren. Ich musste den Gedanken aufgeben, und es vergingen weitere fünf Jahre. Als der Krieg endlich vorbei war, sah ich zu, dass ich zurückkam und fand meine Frau so schwer krank vor, dass sie nicht mehr aus den Kissen kam.

²⁹³ Eigentlich verwendet Tanimoto das Bild: er habe das Vermögen wie Wasser, das es überall gibt, vergeudet.

²⁹⁴ *Umeboshi* 梅干し sind in Salz eingemachte Pflaumen.

Sie starb und ging im Groll gegen mich. Mariko musste die Hasstiraden gegen mich, bis zu Shizukos Tod mit anhören. Warum sollte sie mich daher auch als ihren Vater ansprechen? Sie kommt ja nicht mal in meine Nähe. Ich will ja nur die Sünden, die ich bis heute begangen habe, wieder gut machen. Dieses Kind nicht glücklich zu machen, wäre einfach unverzeihlich meiner verstorbenen Frau gegenüber.....!

(Halbtotale) *Tanimoto verbeugt sich. Sanpei guckt betreten nach unten. Haruko weint. Als erster ergreift Kamezô das Wort.*

- 16 Kamezô *(beschwörend)* Versucht man, sich da hineinzusetzen, kann man sowohl die Gefühle von Mari-chan als auch den Schmerz von Tanimoto-san verstehen..... Und außerdem, San-chan, wenn ich dir nur mal 'nen Ratschlag geben darf, aber, wie wäre es, wenn du mal ernsthaft an das Wohl von Mari-chan denken würdest?
- 17 Sanpei *(etwas aufgebracht)* Was soll'n das heißen.....?
- 18 Kamezô Nicht gleich aufregen! In Ordnung? Also, so sehr du sie auch ins Herz geschlossen hast, lebst du aber mit ihr einfach so von der Hand in den Mund, in den Tag hinein. *(versucht die richtigen Worte zu finden)*
Tja, also das ist – also, wie sag ich es jetzt? Also nur mal angenommen, sie wird von der Hand ihres richtigen Vaters Tanimoto-san aufgezogen, meinst du nicht, sie wäre dann glücklicher?
Ich jedenfalls, denke schon....
- 19 Tanimoto So ist es....
- 20 Kamezô Herr Tanimoto meint²⁹⁵ außerdem, dass er sich derzeit im Hotel aufhält, aber da Mari-chan es noch weniger mag dort mit ihm zu leben, will er sie so schnell wie möglich mit nach Amerika nehmen. Wie sieht's aus? Kannst du nicht, Mari-chan zuliebe, noch einmal gründlich drüber nachdenken....?
- 21 Tanimoto *Verbeugt sich tief vor Sanpei, der zur Seite wegsieht.*
Ich bitte Sie! Ich bitte Sie²⁹⁶ um ihre freundliche Unterstützung. Wenn Sie mir Ihre Hilfe zuteil werden lassen und Mariko so schnell wie möglich zu mir schicken könnten... Bitte gewähren Sie mir diese Hilfe! Ich bitte Sie.....!

(Halbnah) *Mariko liegt friedlich schlafend im Bett.*

Ablende

(76) Flur

(Totale) *Haruko läuft die Treppe hinauf auf den Flur mit einem (S) Gong Gong in der Hand. Sie trommelt die Hausbewohner zusammen.*

²⁹⁵Kamezô benutzt sehr höfliche Ausdrücke in Bezug auf Herrn Tanimoto, wie *ossharu* 仰る für *sagen*. Im Gegensatz dazu spricht er mit Sanpei von „oben herab“, was damit zu tun hat, dass Sanpei Mieter bei ihm ist und sie sich schon länger kennen.

²⁹⁶Tanimoto sagt *anta* あなた, eine in diesem Fall vertrauliche Form von *anata* „du“.

- 22 Haruko (Halbtotale) Verehrte Hausbewohner, es gibt dringende Neuigkeiten! Bitte versammeln Sie sich im Flur! Versammeln Sie sich bitte im Flur!
Haruko steht im Flur. Die Bewohner stürmen aus ihrem Zimmer. Alle rennen die Treppe hinunter.
Überblende
 (Halbtotale, Obersicht) *Kamezô steht leicht erhöht von einer Mensentraube umringt. Sanpei, Mariko und der komplett in Verbänden eingewickelte Tomoda lauschen mit den anderen Hausbewohner, was Kamezô zu sagen hat.*
- 23 Kamezô (räuspert sich) Ähm, so ist es nunmal in unserer heutigen Welt. Sie hatten sicherlich alle wichtige Gründe, aber einfach einen Pfeiler abzusägen und Läden zu eröffnen, kann man mit diesem Gebäude auch nicht so einfach machen. (krächzt kurz) Ähm, da ich als Hausverwalter die Verantwortung trage, bin ich es, der dadurch in Schwierigkeiten gerät. Daher möchte ich Sie bitten, die Läden nur für diesen einen Monat zu schließen und Ihre Zimmer in den ursprünglichen Zustand zu versetzen! (S) Gerenne (weiter)
- 24 Mann A (aufgebracht) Da-Das geht doch nicht!
- 25 Hosokawa Wie grausam von Ihnen!
- 26 Mann B Sie setzen unser Leben aufs Spiel!
- 27 Kamezô (beschwichtigend) Nein, nein, Sie müssen wissen - ich beschwere mich nicht einfach so bei Ihnen. Das Grundproblem ist doch, dass es in diesem Haus zu viele Kinder gibt²⁹⁷. Ich möchte Sie daher nicht nur darum ersuchen die Läden freundlicherweise zu schließen, sondern gleichzeitig bitten, alle Kinder, die nicht zu Ihren eigenen lieben Kleinen gehören - ob sie nun von jemandem in Obhut genommen wurden (Kamera nah auf Sanpei und Mariko) *Beide sehen sich betroffen an. Mariko senkt traurig den Kopf.* (Kamera zurück auf die vorige Einstellung) - oder ob es sich nun um Verwandte handelt, die zum Spielen hier sind, sofort zu ihren verehrten Eltern zurückzuschicken. Es wäre ja unbillig Sie einseitig zu belasten..... Falls jemand etwas dagegen hat, verlässt er bitte das Haus.....!
Gemurmel. Die Versammlung löst sich auf.

Überblende

(77) Zimmer von Sanpei

- (Amerikanisch) *Sanpei sitzt bedrückt rauchend auf dem Bett, Oberkörper in Richtung Kamera. Mariko steht mit dem Rücken zu ihm und senkt den Kopf. Mariko dreht sich langsam um.* (S) Musik (weiter)
- 28 Mariko (mit tränenerstickter Stimme) Ich²⁹⁸ darf hier nicht bleiben, stimmts?

²⁹⁷ Die Leute eröffnen Läden, um sich und vor allem die vielen Kinder ernähren zu können. Sind die Läden geschlossen, können die Kinder nicht mehr ernährt werden.

²⁹⁸ Sie verwendet wieder あたい *atai*.

- 29 Sanpei Ja, wir stecken jetzt in Schwierigkeiten.
- 30 Mariko Aber wenn ich nicht gehe, kannst du nicht mehr hier wohnen, oder?
- 31 Sanpei Genau so ist es!
- 32 Mariko (*weint*)...
- 33 Sanpei Mari-chan, solltest du allein vor die Tür gesetzt werden, denke ich nicht daran, ohne dich hier zu bleiben, weißt du! Sobald du weggehst, geh ich auch, mit dir zusammen!
(Kamera zoomt mit einem Schwenk nach links nah auf Mariko)
- 34 Mariko Was? Du auch? Wir gehen zusammen?
- 35 Sanpei Ja...

(S) weint

(78) Vor dem Zimmer des Hausverwalters

(Amerikanisch) *Kamezô sitzt mit einigen Hausbewohnern zusammen auf den Tatami-Matten und bespricht die Problemlage.*

- 36 Hosokawa Die Sache mit den Läden ist ja vielleicht noch in Ordnung, aber ein Kind einfach vor die Tür zu setzen, zerreißt einem schon das Herz!
- 37 Frau von Hosokawa So ist es. Sie sagen doch, es ist, weil hier zu viele Kinder sind, nicht wahr? Aber das ist doch ein ernsthaftes gesellschaftliches Problem!²⁹⁹...
- 38 Kamezô Nun ja, wissen Sie, eigentlich – das bleibt hier aber unter uns – gibt es dafür noch andere Gründe.....
- 39 Mann A (*wütend*) Wen interessieren die Gründe für diesen Mist?
- 40 Kamezô (*verteidigend*) Ja, so warten Sie doch! Sie müssen nicht gleich grob werden! (*stammelnd nach Worten suchend*) Also... sehen Sie... Sie müssen wissen, eigentlich geht's um das Kind, um das sich Sanpei kümmert.
- 41 Hosokawa Ach, um dieses gehts? Als ich davon gehört habe, dachte ich noch was für ein bemitleidenswertes Kind diese Mariko doch ist...
- 42 Mann B Hast du etwa ein Herz aus Stein?³⁰⁰
- 43 Kamezô Nein, das habe ich gewiss nicht! Ganz im Gegenteil!..... Gerade weil ich kein Herz aus Stein habe, versuche ich doch alles Mögliche....!

(79) Vor dem Haus

(Totale, Untersicht) *Die Hausbewohner stehen Spalier vor der Treppe im Erdgeschoß. Mariko und Sanpei kommen mit ihren sieben Sachen herunter und laufen auf die Kamera in Richtung Ausgang zu. Die Bewohner folgen den beiden, Tomoda tanzt trotz schwerer Verwundung leichtfüßig im Hintergrund. Am Ausgang wartet der Hausverwalter Kamezô.*

(S) Musik (weiter)

²⁹⁹ Sie spielt möglicherweise auf die sogenannte Babyboom-Generation 団塊の世代 *dankai no sedai* (wörtlich: „Klumpen-Generierung“ nach der Ausbuchtung der Bevölkerungspyramide zu dieser Zeit) an. Höhepunkt des japanischen Baby-Booms war 1947-1949. Vgl. KOHLBACHER 2010.

³⁰⁰ Wörtlich heißt es: „weder Blut noch Tränen haben“ 血も涙もない (*chi mo namida mo nai*).

- 44 Mariko 🎵 Schweren Herzens geh ich, dreh mich noch mal um.
 Liebe Tanten, meine teuren Freunde,
 wann kommt bloß der Tag des Wiedersehens?
 In schöner Erinnerung bleibt das Haus mit
 seinen Fenstern und Zimmern.
 Auf Wiedersehen!³⁰¹

(80) Park³⁰²

(S) Schritte (weiter)

(Halbtotale) *Statue von SAIGÔ Takamori im Ueno Park. (Totale) Mariko und Sanpei kommen den Hügel hinauf zum Park auf die Kamera zu. Im Hintergrund ist die Stadt zu sehen.*

- 45 Mariko Sag mal, hast du irgendein Ziel....?
 46 Sanpei Nee, so was wie'n Ziel hab ich nicht....

Überblende

(81) Am Ufer des Parkeiches³⁰³

(Halbtotale) *Sanpei sitzt auf einer Baustelle, die Gitarre an eine Steinröhre gelehnt, hinter ihm steht eine provisorische Holzhütte und er macht ein kleines Feuer. (Nah) Zwei Obdachlose schauen aus ihrer Notunterkunft heraus, ein Mann und eine Frau kommen aus der Tür, als die Musik beginnt. (Totale) Mariko tanzt vor einem Teich an der Baustelle und singt. Im Wasser steht Manneken Pis, der konstant sein Geschäft verrichtet. Laternen, Steinröhren und Baumaterialien füllen das Bild. (Kamera wechselt auf Halbtotale) Mariko macht ihren Auftritt. Im Hintergrund versammeln sich Zuschauer.* (S) Musik (weiter)

- 47 Mariko 🎵 Das Singen macht mir Spaß, ich bin das Tokyo Kid.
 Voller Begeisterung, fesch und lebensfroh,
 in der rechten Tasche `nen Traum,
 in der linken `nen Kaugummi.
 Will ich den Himmel sehen, steige ich auf's Dach,
 will ich mich verkriechen, hab ich meine Röhre.
 Singen macht mir auch Spaß, ich bin das Tokyo Kid,
 mal wein ich, mal lach ich, so wie es mir gefällt.
 Hab keinen müden Cent und träum doch von
 französischem Parfum und Schokolade.
 Will ich den Himmel sehen, steige ich auf's Dach,
 will ich mich verkriechen, hab ich meine Röhre.

(Totale, Aufsicht) *Flüchtende Kinder kommen von links ins Bild*

³⁰¹ Der Text des Titels „Seeweg durch die vergängliche Welt“ unterscheidet sich im Film von der offiziellen, im Anhang wiedergegebenen Fassung. Die im Film gesungene Strophe kommt dort nicht vor.

³⁰² Misora Hibari ist mit dem Ueno Park ständig verbunden, denn es gibt im Park Gedenksteine mit Handabdrücken und Unterschriften von nationalen Stars, darunter auch Misora Hibari.

³⁰³ Hibari singt ihren Hitsong am bekanntesten Schauplatz der Nachkriegszeit, einer leeren Baustelle. TANSMAN 1996: 109

gerannt. Sie sind auf der Flucht vor Kriminalpolizisten, die allerdings nur eine Rolle spielen und von Kamezô angeheuert sind.

- 48 Kriminalbeamte/
Kinder (Kriminalbeamter) Hei! Das ist 'ne Razzia! Das ist 'ne Razzia!
Halt! (Kinder) Ich will nicht, ich will nicht!
(Kriminalbeamter) Mein Gott, komm her! He! Mensch!....
(usw., usf., Lärm vom Stimmengewirr)
- 49 Kriminalbeamter (Amerikanisch) Sanpei und Mariko werden ebenfalls ergriffen.
He, ist das dein Kind?
- 50 Sanpei (unentschlossen stotternd) Ja. Nein. Ja, so ist es....
- 51 Kriminalbeamter (entschieden) Lügner! Ihr dürft an diesem Ort nicht euer Lager aufschlagen!
(zu Mariko blickend) Das Kind gehört in ein Waisenhaus!³⁰⁴
(auf Sanpei zeigend) Du scherst dich in'n Obdachlosenheim³⁰⁵ und besorgst dir 'ne Arbeit...!
- 52 Kriminalbeamte/
Mariko Zwei Kriminalbeamte zerren Mariko mit sich.
(Kriminalbeamter) Komm hierher! (Mariko schreiend) Will nicht!
(Kriminalbeamter) Mensch, nu los! He, komm!
(usw., Stimmengewirr und Gerangel)
- 53 Sanpei Sanpei wendet sich an die Polizisten, die kurz vor ihm stehen bleiben.
Also warten Sie mal! Ich gehe ja überall hin, selbst in ein Obdachlosenheim, aber was das Kind hier betrifft, das hat einen vornehmen Vater.³⁰⁶
- 54 Kriminalbeamter Einen Vater....?
- 55 Sanpei Ja, ein gewisser Herr Tanimoto, der im Ozean-Hotel übernachtet.
Bringt sie doch bitte zu ihm!
- 56 Kriminalbeamter Na gut. Dann mal los....!

(S) Gewusel (weiter)
(S) Wasser-platschen

Ende Rolle 9

Rolle 10

- 1 Mariko/
Kriminalbeamter (Mariko) Onkel-chan! Ich will aber nicht!
(Kriminalbeamter) Mach hinne! (Mariko) Ich will aber nicht ins Hotel!
(Kriminalbeamter) Komm jetzt! (Mariko) Wenn ich doch nicht will.... (usw., usf., Stimmengewirr)
- 2 Sanpei (Halbnah) Sanpei wird von den Beamten am selben Ort festgehalten und ruft Mariko hinterher.
Ma-bô³⁰⁷, du kommst doch nicht ins Heim, du kommst in ein Hotel,

³⁰⁴ Wörtlich eigentlich *hoikuen* 保育園 Kinderkrippe.

³⁰⁵ Das *kôseiryô* 更生寮 („Wohnheim des neuen Lebens“) ist als Teil des Wohlfahrtsstaates ein Ort an dem Obdachlose wieder in die Gesellschaft integriert werden sollen und ein neues Leben anfangen können.

³⁰⁶ Im Film sagt er konkret und direkt „Vater“ 父親 (*chichioya*), im Drehbuch hingegen steht lediglich „Eltern“ 親 *oya*.

- ins Hotel!
- 3 Mariko (*verzweifelt*) Ich will nicht ins Hotel. Onkel-chan, rette mich!
- 4 Kriminal- Ozean-Hotel, oder?
beamter
- 5 Sanpei (Nah) Bringen Sie sie bitte ins Hotel, ich bitte Sie!
- 6 Mariko/
Kriminal- (Totale) *Mariko wird langsam einen Weg entlanggezerrt und
beamter entfernt sich immer mehr.*
(*Mariko flehend*) Onkel-chan! Onkel-chan! Onkel-chan! Onkel-
chan! Onkel-chan!
(*Kriminalbeamter*) Komm schon! Komm endlich!
(*Mariko*) Onkel-chan!.... (*usw., usf., Stimmengewirr*)
- (Nah) *Kamezô tritt aus seinem Versteck hervor und gesellt sich zu Sanpei und den Polizisten.*
- 7 Kamezô (Halbnah) San-chan, danke für deine Mühe.³⁰⁸ Das war bestimmt hart....
- 8 Sanpei (*weinend*) Ich habe jetzt echt die Schnauze voll von diesem Theater!
- 9 Kamezô Das mag sein, aber du weißt ja, es wäre nun mal nicht anders gegangen..... *Er wendet sich an die Männer und gibt ihnen Geld.*
Also vielen Dank für Ihre Mühe!
Ihm fällt ein, dass er die anderen auch bezahlen muss.
Ach so, dann machen wir es gleich zusammen mit dem Anteil von denen da hinten. *Zeigt nach hinten und übergibt noch mehr Geld.....*
- 10 Kriminal- In Ordnung!
beamter B
- 11 Kamezô Gott sei Dank! Endlich haben wir sie zurückgegeben. Ich hoffe, dass es gutgehen wird....

Überblende

(82) Hotelzimmer

- (Halbnah) *Mariko und Tanimoto sitzen nebeneinander auf einem Sofa im Hotelzimmer mit ausladender Couchgarnitur im 5th Avenue-Stil der 1940er- 50er Jahre. Wie bei einem New Yorker Wolkenkratzer bietet das große Panoramafenster einen Blick auf die nächtliche Skyline der Stadt. Mariko sitzt eingeknickt mit traurigem Blick nach unten.*
- 12 Tanimoto (*zärtlich auf sie einredend*) Mariko, mein Liebes, ich hab dich und Mama-chan doch zu keinem Augenblick ausm Gedächtnis

³⁰⁷ „Ma-bô“ wird ausschliesslich an dieser Stelle gesagt und ist vermutlich eine Abkürzung für Mariko und Bôya.

³⁰⁸ 御苦労様でした *gôkurôsama deshita* ist eine häufig verwendete Floskel, die gesagt wird, wenn jemand anderes eine Mühe auf sich genommen hat.

gestrichen. Ich wollte ja nach Hause, aber der Krieg ließ mir einfach keine Wahl, und ich konnte nicht zurück..... Außerdem glaube ich, wenn deine Mutter noch etwas länger bei uns geblieben wäre, hätte sie mich sicher auch verstanden. - Was habe ich Euch da nur angetan!..... Weiß der Himmel, wie glücklich du und ich wären, wenn sie jetzt hier wäre.

Tanimoto holt eine Fotomappe aus seiner Tasche hervor und zeigt Mariko ein Familienfoto.

Dieses Foto habe ich die ganze Zeit am Körper getragen. Hier schau mal!

Insert: Auf dem Foto steht der Vater im westlichen Anzug rechts und erscheint viel größer als die Mutter, die links im Kimono mit dem Baby Mariko im Arm sitzt.

- 13 Mariko (Nah) *Mariko sieht sich das Bild sichtlich ergriffen an. Ach, Mutter. (schluchzt)*
- 14 Tanimoto (Nah) *Tanimoto redet weiter auf Mariko ein. Als sie dich aufm Arm hatte, warst du noch 'n kleiner Knirps. Wenn es dich nicht gäbe, wäre ich ganz allein unterm Himmel und auf der Erde. Bei dir ist es doch genauso, oder? Kamera schwenkt auf Mariko. Tanimoto im Profil. Wenn es mich nicht gäbe, würde sich doch auch niemand auf der ganzen, weiten Welt um dich scheren, nicht wahr? Stimmt doch? Oder? Oder? (schnieft)....*
- 15 Mariko (Nah) *Mariko umarmt Tanimoto. Vater!..... (weint)*
- 16 Tanimoto *Mari..... (schluchzt)....*
(Totale) Beide sitzen auf dem Sofa und umarmen sich. Abblende

(83) Zimmer von Sanpei

(S) Tür geht auf

Aufblende

(Halbnah) Shinroku betritt das Zimmer von Sanpei mit einer Zeitung unterm Arm. Sanpei liegt müßig auf seinem Bett und guckt Löcher in die Luft. Shinroku baut sich vor ihm auf.

- 17 Shinroku Was ist los? Denkst du schon wieder an dieses Mädchen?.... Reiß dich mal zusammen!
- 18 Sanpei *(mit sorgenvoller Miene)* Hm, ich überlege, ob es gut läuft.
- 19 Shinroku Wenn es nicht gut läuft, kommt sie doch her geflattert. Das macht sie doch immer so.
- 20 Sanpei Ja, na ja, das stimmt schon, aber....
- 21 Shinroku *Aufgeregt zeigt er auf das Los, welches überm Bett neben dem Hawaii-Poster hängt. Mensch, und endlich ist die Bekanntgabe....*
- 22 Sanpei *(noch in anderen Gedanken)* Häh? Was?
- 23 Shinroku Das Los! Hols mal schnell her!

- 24 Sanpei *(sich aufrichtend)* Ach ja.
- 25 Shinroku Schnell, schnell her damit und guck nach! Schnell.
- 26 Sanpei *Er nimmt das Los von der Wand. Die Beiden setzen sich nebeneinander auf das Bett. Shinroku mit der Zeitung, Sanpei mit dem Los in der Hand.*
Aaalso 5, 3, 2, 6, 4 der Gruppe K.....
- 27 Shinroku Was zum Henker? Da ist ja nicht eine dabei, oder?
- 28 Sanpei Pah! *(schnalzt mit der Zunge)* Was soll'n das? Da wartet man sich 'nen Wolf, und dann so was..... *Er lässt sich enttäuscht und matt auf's Bett fallen.*
- 29 Mariko *(off)* Onkel-chan....! (S) Musik (weiter)
- 30 Sanpei *(Halbtotale) Überrascht sehen beide zur Tür, wo Mariko mit glücklichem Gesicht, schickem Kleid und Handtasche steht.*
Oh, Mari-chan! Bist du denn schon wieder geflohen.....?
- 31 Mariko Nee, nee, ich bin gekommen, um mich zu verabschieden....
Sie läuft auf die Beiden zu.
- 32 Sanpei/
Shinroku Verabschieden?
- 33 Mariko Genau. Ich³⁰⁹gehe nach Amerika..... *Sie sieht zur Tür und ruft.*
Vater....!
- 34 Tanimoto *Tanimoto betritt das Zimmer in teurem Anzug, Hut und Lederschuhen.* (S) Schritte
Ach, hallo Sanpei-san. Also.... *Er setzt zu sprechen an, wird aber von Shinroku unterbrochen, da er noch mit seinen Schuhen auf den Tatami-Matten steht.*
- 35 Shinroku Ähm, die Schuhe! Die Schuhe!
- 36 Tanimoto Was ist....?
- 37 Shinroku Die Schuhe...!
- 38 Tanimoto Ach, die Schuhe, die Schuhe. Hier ziehn sich alle die Botten aus? Ach so? Ich hab so gut wie keinen Schimmer von Japan. *Er richtet sich an Shinroku und drückt ihm seine Schuhe in die Hand.* Ähm, halten Sie die mal, bitte! *(sich wieder an Sanpei richtend)* Sanpei-san, Ihnen ist es zu verdanken, dass wir nun als Vater und Kind so glücklich miteinander vereint sein können. Da wir alles Ihnen verdanken, möchte ich nicht vergessen, Ihnen eine bescheidene Aufmerksamkeit...
- 39 Sanpei Eine Aufmerksamkeit? Um Gottes willen, ich bitte Sie!... (Nah)
Sanpei sitzt auf dem Bett, Mariko steht neben ihm. Er schaut zu ihr.
Du bist sicher froh, mit deinem Vater nach Amerika fahren zu können...
- 40 Mariko *Sie nickt. Dann fällt ihr etwas anderes ein.*
(Halbnah) Ach, was ist mit der Lotterie....?

³⁰⁹ Hier nutzt sie keine Männersprache mehr, sondern あたし *atashi*, eine frauensprachliche Form von わたし *watashi* für „ich“.

- 41 Sanpei Ja, das wurde noch nicht bekannt gegeben....
 42 Mariko Ach so. Es wäre toll, wenn du gewinnst, nicht wahr?
 43 Sanpei Ja, ich gewinne. Da pass ich schon auf.....
Shinroku versteckt schnell die Zeitung.

Abblende

(84) Flughafen

(Amerikanisch) *Sanpei, Shinroku, Mariko und Tanimoto stehen mit einer Menschenmenge vor dem Flughafengebäude. Alle sind in eleganten westlichen Anzügen gekleidet.* (S) Musik (weiter)

- 44 Menschenmenge (*weiterhin Lärm*)
 45 Mariko Also, Onkel-chan, ich warte dann auf dich, ja?
 46 Sanpei Ja, ich komme nach!
 47 Shinroku Komm gut an und bleib gesund..... ja?
 48 Tanimoto Ähm, also, darauf, dass uns der Abschiedsschmerz erspart bleibt, können wir noch bis zum Sankt-Nimmerleins-Tag warten!
Schiebt Mariko ungeduldig zur Gangway.
 Schön! Schön! Schön! Schön! Los geht's! Auf! Auf! Also los!....

(S) Flugzeug- dröhnen (weiter)

(Amerikanisch) *Mariko und Tanimoto winken mit lachendem Gesicht von der Gangway. (Halbnah) Sanpei und Shinroku winken traurig zurück. Das Flugzeug hebt ab und verschwindet am Himmel.*

(85) Weg³¹⁰

(Amerikanisch) *Haruko kommt mit Korb und Kleid Sanpei und Shinroku winkend entgegengelauten. Im Hintergrund stehen Kräne, die auf eine Grossbaustelle hinweisen.*

- 49 Haruko (Halbnah) San-chan, ist Mari-chan weg...?
 50 Sanpei Ja.....
 51 Haruko (Amerikanisch) *Sie spannt einen japanischen Sonnenschirm auf und drückt Shinroku freundlich, aber bestimmt ihr Körbchen in die Hand. (zu Shinroku) Halt das mal! (zu Sanpei) Kopf hoch, ja! Ich wollte dich abholen, weil ich mir dachte, dass du enttäuscht bist und dich vielleicht sogar ins Meer stürzen könntest. Da hab ich mir Sorgen gemacht.....*
 52 Sanpei Danke dir....
 53 Shinroku Würdest du mich auch retten, wenn ich mich ins Meer stürzen

³¹⁰ Auch der letzte Ort im Film ist eine Baustelle. Verabschiedet wurde Mariko am „Flughafen Tokyo-Haneda" 羽田空港 Haneda kûkô, 東京国際空港 Tôkyô kokusai kûkô „Internationaler Flughafen Tokyo", dem 1931 gegründeten Flughafen im Stadtteil 大田 Ota in Tokyo. Bis er 1945 umbenannt wurde in „Flughafen Haneda" hieß er noch „Flughafen Tokyo". 1955 wurde ein neues Gebäude eingeweiht. Unmittelbar im Anschluss an die Verabschiedung endet der Film an einem Ort, der nicht nach Stadt, vielmehr noch nach großer Baustelle aussieht. Haruko hat Angst, dass sich Sanpei ins Meer stürzen würde, insofern wird es sich tatsächlich um Ota handeln, das am Meer liegt und beim großen Kantô-Erdbebens am 1. September 1923 stark zerstört wurde.

würde?

54 Haruko Ihh, nein....!

55 Shinroku Oh, danke!

Er holt einen Laib Brot aus ihrem Körbchen und beißt beherzt hinein. Hmm, das ist aber lecker....

56 Haruko Lass das.....!

Sie nimmt ihm das Brot aus der Hand und wirft es zurück ins Körbchen, das sie nun lieber selbst trägt.

(Totale) Die drei laufen die von Funk- und Strommasten gesäumte Straße hinunter in den Horizont. Shinroku versucht sich zwischen die Beiden zu drängen, was Haruko geschickt zu verhindern weiß, indem sie jedes Mal die Seite wechselt, wenn er sich dazwischendrängt.

Überblende

T(1)

Ende Tokyo Kid

Ende Rolle 10

(Zusammen insgesamt 56 Seiten)

3 Materialien

3.1 Ausgewählte Kurzbiographien¹



3.1.1 SAITÔ Torajirô 斉藤寅次郎

Der Regisseur SAITÔ Torajirô wird am 30. Januar 1905 in der Präfektur Akita, im Landkreis Yuri 秋田県由利郡 als zweitältester von vier Geschwistern geboren. Er geht nach Tokyo, um die Meiji-Pharmazieschule zu besuchen, allerdings bricht er diese Ausbildung ab und arbeitet in der Werbeabteilung eines Pharmazieherstellers. 1922 kommt er schließlich zum Shôchiku Kamata Filmstudio und wird zunächst Regieassistent von Ôkubo Tadamoto 大久保忠素. Ein Jahr nach ihm stößt Ozu Yasujirô zum gleichen Studio dazu. Als er 1925 Regisseur wird, dreht er zunächst *jidaigeki*, dann mehren sich allerdings die japanischen Komödienproduktionen und die jungen Regisseure der Kamata Studios werden angehalten Slapstickfilme mit knackigen Witzen zu drehen. SAITÔ reagiert mit zahlreichen Komödien voll einzigartiger Einfälle und einem Trommelfeuer an Gags. Ein Beispiel ist der Film *Kuma no yatsu kiri jiken* 熊の八ツ切り事件 aus dem Jahr 1932, dessen Drehbuch vom gleichen Autor, wie das von *Tokyo Kid*, FUSHIMI Akira verfasst wurde. Mit solchen Komödien macht er weiter bis er 1937 zu Tôhō 東宝 wechselt und Komödien mit vielen berühmten Comedians wie Enoken in der Hauptrolle dreht. Diese Filme lassen dann aber oft den einzigartigen Humor vermissen und bekommen dafür eine traurige, sentimentale Note. Dennoch bleibt er ein besonderes Talent in diesem Genre und wird aus diesem Grunde auch „Gott der Komödie“ 喜劇の神様 *Kigeki no kamisama* genannt. Am 01. Mai 1982 stirbt er.



3.1.2 MANJÔME Tadashi 万城目正

Der Komponist MANJÔME Tadashi wird genau ein Tag nach SAITÔ am 31. Januar 1905 geboren. Eigentlich wird sein Vorname Tadashi mit dem Zeichen 侃 geschrieben. Er kommt aus der Stadt Makubetsucho 幕別町 auf Hokkaido und geht nach Tokyo, um dort an der Musashino Musik-Hochschule zu studieren. Nach einer kurzen Rückkehr nach Hokkaido kommt er zu Shôchiku in

¹ Die Informationen sind größtenteils dem „Nihon eiga jinmei jiten“ 日本映画人名事典 Illustrated Who's Who of Japanese Cinema. Kinema Junpôsha, Tokyo 1995, 1996, 1997 entnommen.

Tokyo. Dort schreibt er die Filmmusik und Titelsongs zahlreicher Produktionen. Einen seinen größten Hits hat er mit dem Titel *Ringo no uta* gesungen von NAMIKI Michiko 並木 路子. Zeit seines Lebens komponierte er für viele berühmte Sängerinnen wie TAKAMINE Mieko 高峰 三枝子, SHIMAKURA Chiyoko 島倉 千代子 und Misora Hibari. 1957 wurde in der Nähe der Ôfuna Studios die „Manjôme Tadashi Musikhochschule für Kayôkyoku“ 万城目正歌謡音楽院 („Manjôme Tadashi Kayô Ongakuin“) eröffnet. Am 25. April 1968 stirbt der Geniesser von Sake und Baseball im Alter von 63 Jahren.

3.1.3 FUSHIMI Akira 伏見晃

Fushimi erblickt am 18. Juni 1900 als NOMURA 野村 in der Stadt Nagoya das Licht der Welt. Auch er unterbricht ein Studium an der Meiji Universität in Tokyo und geht zu Shôchiku, wo er sein erstes Drehbuch für den Film *Tetsu wan* 鉄腕 aus dem Jahr 1926 verfasst. Er schreibt für namhafte Regisseure, wie OZU und GOSHO Heinosuke, für den er z.B. bei *Madamu to nyôbo* beteiligt ist und liefert den Text für verschiedene Misora Hibari- und SAITÔ Filme bis er schließlich am 27. September 1970 stirbt.



3.1.4 ENOMOTO Ken'ichi 榎本健一

Der größtenteils unter seinem Künstlernamen Enoken エノケン bekannte ENOMOTO wird am 11. Oktober 1904 als Sohn eines Schuhladenbetreibers in Akasaka, Tokyo geboren. Seine Mutter stirbt kurz nach seiner Geburt. Schon früh fühlt er sich zur Opernwelt in Asakusa hingezogen und beginnt sich schließlich in verschiedenen Theatertruppen, auszuprobieren. Der japanische „Charlie Chaplin“ und „König der Komödie“ genannte, gilt als einer der innovativsten Köpfe der Schauspielerszene, der mit seinen zahlreichen Auftritten in Theater, Radio und Film die Unterhaltungswelt und vor allem die Komödie maßgeblich prägt. Als in den 1950er Jahren sein Bein amputiert werden muss, findet seine Karriere einen herben Einschnitt. Dennoch feiert er 1963 mit einer Beinprothese sein Bühnencomeback im „Shinjuku Koma Theater“ bevor er am 7. Januar 1970 stirbt.



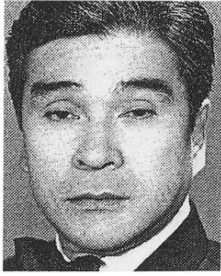
3.1.5 HANABISHI Achako 花菱アチャコ

Der Schauspieler und *manzai*-Künstler wird oft einfach Achako genannt und heißt eigentlich FUJIKI Tokurô 藤木 徳郎. Er kommt am 14. Februar 1897 in der Stadt Katsuyama in der Fukui Präfektur zur Welt. 1913 schließt er sich einer *shimpa*-Theatergruppe an und hat 1919 einen ersten Auftritt mit dem berühmten YOKOYAMA Entatsu 横山エンタツ (1896-1971) mit dem er noch viel zusammen spielen wird. Leider kommen die Shows zunächst nicht gut an und sie werden sogar mit Mandarinenschalen beworfen. Nach und nach erfreuen sich ihre Programme allerdings einer wachsenden Beliebtheit. 1925 tritt Achako dem Unterhaltungskonglomerat Yoshimoto Kôgyô bei, welches 1912 gegründet, sein Hauptquartier in Osaka und die meisten japanischen Comedy-Talente unter Vertrag hat. Er dreht bis zu seinem Tod am 25. Juli 1974 zahlreiche Filme, später auch bei Tôhō und Shôchiku und ist heute einer der berühmtesten japanischen Comedy-Darsteller.



3.1.6 KAWADA Haruhisa 川田晴久

KAWADAS eigentlicher Name ist OKADA Ikujiro 岡村郁次郎. Er wird am 15. März 1907 in Asakusa, Tokyo geboren. Der Sänger, Schauspieler und Comedian hat 1930 als KAWADA Yoshio 川田義雄 sein Debüt-Auftritt in Asakusa, wo er nur mit einer Mundharmonika vor Publikum auftritt. Er arrangiert Jazzlieder und entwickelt einen eigenen „KAWADA-Stil“. 1933 kommt er ebenfalls zu Yoshimoto Kôgyô. 1937 gründet er mit drei Freunden die Vaudeville Truppe *Akireta bôizu* あきれたぼういず („Die verblüffenden Jungs“). Seine wachsende Beliebtheit bescherte ihm u.a. eine Rolle im Film *Tokyo Blues* 東京ブルース, einer Musikkomödie von SAITÔ und weiteren Filmen des Regisseurs mit Achako und Entatsu. Seine Zusammenarbeit mit Misora Hibari erstreckte sich über viele Jahre bis zu seinem frühen Tod am 21. Juni 1957.



3.1.7 SAKAI Shunji 堺駿二

Der am 10. Dezember 1913 in Tokyo geborene Comedian SAKAI, eigentlich KURIHARA 栗原正至, bricht sehr früh die Schule ab und schliesst sich einer *shimpa*-Theatertruppe an. Er spielt seine Rollen, darunter häufig auch Frauenrollen so gut, dass ihn der Kopf der Truppe bittet, ihn adoptieren zu dürfen. 1932 nennt er sich in SAKAI Shunji um und tritt in den nächsten Jahren in vielen großen Städten auf. 1935 kommt er zum Asakusa Opernhaus. Nachdem er 1946 von Shôchiku unter Vertrag genommen wird, spielt er bei verschiedenen Filmen von SAITÔ Torajirô mit. Am 10. August 1968 stirbt er.

3.2 Die Lieder im Film

Die folgenden Lieder werden im Film von Misora Hibari und KAWADA gesungen. Die Reihenfolge richtet sich nach dem chronologischen Erscheinen im Film.

3.2.1 „Kappa Boogie Woogie“ 河童ブギウギ (*Kappa bugiugi*)

Dieser Titel wird zwar nicht gesungen, aber es ist der erste von Misora Hibari veröffentlichte Titel, auf den im Film mit der Kappafrisur angespielt wird.

カッパおどりは ブギウギ
陽気に たのしく
水玉とばして おどれよ
どんととびこめ うき上れ
しぶきは パチャ パチャ
パチャ パチャ (キヤーツ)
カッパ・ブギウギ (キヤーツ)
さあ カッパは若いよ
カッパ・ブギウギ (ギヤーツ)

Ein Kappa tanzt Boogie Woogie.
Tanz heiter und fröhlich,
dass die Wassertropfen spritzen!
hüpf mit Karacho runter und hüpf hoch!
Die Spritzer spritzen Platsch! Platsch! Platsch!
Platsch! Platsch! Platsch! Platsch! (Plaaatsch!)
Kappa Boogie Woogie (Baah!)
Tja, ein Kappa ist eben jung!
Kappa Boogie Woogie (Baah!)

カッパおどりは ブギウギ
月夜の 水ぎわ
青い顔して いるけど
はしゃぐときには はしゃぐよ
足音 パチャ パチャ
パチャ パチャ (キヤーツ)
カッパ・ブギウギ (キヤーツ)
さあ 夜通しおどれよ
カッパ・ブギウギ (ギヤーツ)

Ein Kappa tanzt Boogie Woogie
am Ufer in mondheller Nacht,
trotz der blauen Lippen.
Wenn du gut drauf bist, leg dich ins Zeug!
Die Füße machen Platsch! Platsch!
Platsch! Platsch! (Plaaatsch!)
Kappa Boogie Woogie (Baah!)
Nun tanze die ganze Nacht
Kappa Boogie Woogie (Baah!)

カッパおどりは ブギウギ
やなぎの 小枝で
拍子をそろえて おどれよ
さあさワになれ まるくなれ

Ein Kappa tanzt Boogie Woogie.
Tanz im Takt mit den Weidenzweigen,
Arme in die Luft, dreh dich im Kreis herum!
Das Wasser macht Platsch! Platsch!

水音 パチャ パチャ
 パチャ パチャ (キヤーツ)
 カッパ・ブギウギ (キヤーツ)
 さあ リズムがはずむよ
 カッパ・ブギウギ (ギヤーツ)

カッパおどりは ブギウギ
 もうすぐ 夜明けだ
 夜明けは禁もつ ごめんだ
 うんとおどって 逃げ出そう
 元気に パチャ パチャ
 パチャパチャ (キヤーツ)
 カッパ・ブギウギ (キヤーツ)
 さあ カッパの夜明けだ
 カッパ・ブギウギ (ギヤーツ)

Platsch! Platsch! (Plaaatsch!)
 Kappa Boogie Woogie (Baah!)
 Tja, der Rhythmus macht dich alle!
 Kappa Boogie Woogie (Baah!)

Ein Kappa tanzt Boogie Woogie.
 Der Morgen graut schon bald.
 Tut mir leid, danach dürfen wir nicht mehr.
 Lass uns abtanzen und dann schnell weg!
 Fröhlich platschts Platsch! Platsch!
 Platsch! Platsch! (Plaaatsch!)
 Kappa Boogie Woogie (Baah!)
 Da graut schon der Kappamorgen.
 Kappa Boogie Woogie (Baah!)

3.2.2 Das „Tonko Lied“ トンコ節 (*Tonko bushi*)

あなたのくれた おびどめの
 達磨の様子が チョイト気にかかる
 さんざ遊んで ころがして
 あとでアッサリ つぶす気か
 ネー トンコトンコ

言えよよかった ひとことの
 何故に言えない 打明けられない
 バカな顔して また帰る
 恋は苦しい おぼろ月
 ネー トンコトンコ

君と別れて ただ一人
 帰る夜道で 煙草を吸えば
 伊達のライターも 音ばかり
 涙湿りで 火がつかぬ
 ネー トンコトンコ

こうしてこうすりゃ こうなると
 知りつつこうして こうなったふたり
 ほれた私が 悪いのか
 迷わすお前が 悪いのか
 ネー トンコトンコ

Das Dharmamuster der Obikordel, die
 du mir gabst, läßt mich einfach nicht mehr los.
 Spielst du nur mit meinen Gefühlen
 und läßt mich dann jäh fallen?
 Ach - Tonko Tonko.

Hätt ich dir doch nur ein Wort gesagt,
 bekams einfach nicht raus, konnt es nicht offenbaren,
 Guckte nur blöd und wagte es wieder nicht.
 Mein schmerzerfülltes Herz ein verhängter Mond
 Ach - Tonko Tonko.

Getrennt von dir fühle ich mich so allein.
 Zünde ich mir Nachts auf dem Heimweg eine an,
 macht selbst mein edles Feuer nur klägliche Laute.
 Meine Tränen verberg ich, dass du nichts bemerkst.
 Ach Tonko Tonko.

So ergeht es jenen, die sich so verhalten
 Wir beide wussten das und ließen es dennoch zu.
 Trifft mich in meiner Verliebtheit die Schuld daran?
 Oder trifft sie dich und deine Verführungskunst?
 Ach - Tonko Tonko.

3.2.3 „Ein Dandy“ ダンディ気質 (*Dandi kishitsu*)

花のキャバレーで始めて逢うて
 今宵ゆるした二人の心
 こんな男じゃなかった俺が
 胸もやきつくこの思い
 ダンディ気質粋なもの

唄と踊りのネオンの陰で
 切ったたんかもあの娘のためさ
 心一節俺の胸に
 すぎる純情が離さりよか
 ダンディ気質粋なもの

Wir trafen uns erstmals im goldnen Cabaret.
 Heut abend schließlich öffneten wir unsre Herzen.
 Welch ein Gefühl: ich war ganz Feuer und Flamme,
 fühlte mich, wie ein völlig neuer Mensch,
 Wie ein Dandy, einfach klasse!

Im Schatten fern von Musik, Tanz und Neonlicht,
 hab ich schon verdammt hart für sie gekämpft.
 Mein Herz ist erfüllt von jenem reinen Gefühl,
 das meine Brust umklammert
 und mich nicht los lässt.
 Wie ein Dandy, einfach klasse!

どうせ浮世だ若き花を
 せめてあの娘と咲かせてみたい
 意地もよかろう肩身を広く
 街の男は心意気
 ダンディ気質粋なもの

Die Welt ist eh vergänglich, doch will ich zumindest
 die gemeinsame Blüte unsrer Jugend gedeihen sehn.
 Es mag kommen was will,
 ich schwelle stolz meine Brust.
 Das ist der Geist, den ein Mann der Stadt braucht.
 Wie ein Dandy, einfach klasse!

3.2.4 Ein „Trauriges Pfeifen“ 悲しき口笛 (*Kanashiki kuchibue*)

丘のホテルの 赤い灯も
 胸のあかりも 消えるころ
 みなと小雨が 降るように
 ふしも悲しい 口笛が
 恋の街角 露路の細道
 ながれ行く

Wenn die roten Lichter vom Hotel am Hügel
 und gleichsam das Licht in meinem Herzen erlischt,
 geht, ganz wie ein sanfter Regen im Hafen fällt,
 das Pfeifen einer traurigen Melodie
 um die Straßenecken der Liebe
 durch die schmalen Pfade der Gassen.

いつかまた逢う 指切りで
 笑いながらに 別れたが
 白い小指の いとしさが
 忘れられない さびしさを
 歌に歌って 祈る心の
 いじらしさ

Gelobten wir auch mit dem kleinen Finger
 uns einmal wieder zu sehn und schieden lachend.
 So geht mir die Lieblichkeit jenes weißen Fingers
 nicht ausm Sinn und vergehe noch vor Einsamkeit.
 In diesem Lied besinge ich das Schmachten
 meines flehenden Herzens.

夜のグラスの 酒よりも
 もゆる紅色 色さえた
 恋の花ゆえ 口づけて
 君に捧げた 薔薇の花
 ドラの響きに ゆれて悲しや
 夢と散る

Weil es die Blume der Liebe war, deren Rot
 heller als mein abendliches Glas Wein glänzte,
 bot ich dir diese Rose mit einem Kuss dar.
 Vom Echo des Gongs erzittert,
 fällt sie nun zu meinem unendlichen Leid, gleich
 dem Traum, zu Boden.

3.2.5 „Wenn die Lerche singt“ ひばりが唄えば (*Hibari ga utaeba*)

雨の降る日も窓の陰
 風の吹く日も軒つたい
 町から町へと 歌を撒く
 わたしはひばり
 こゝろはいつでも青い空
 悲しいときも歌え
 笑顔を浮べて歌え
 ララララゝゝ歌えば春だ天国だ

Auch an Regentagen ein Schatten im Fenster,
 selbst wenn der Wind tobt die Häuser entlang,
 flieg ich, mein Lied trällernd, von Stadt zu Stadt.
 Ich bin die Lerche,
 mit einem Herz stets wie der blaue Himmel.
 Sing auch in traurigen Stunden!
 Sing mit einem lächelnden Gesicht!
 La la la la la, und ich schwebe
 im Himmel ohne Wolken....

雲が流れる丘のうえ
 花が浮いてる川の岸
 朝から晩まで歌を撒く
 わたしはひばり
 こゝろはいつでも青い空
 悲しいときも歌え
 笑顔を浮べて歌え
 ララララゝゝ歌えば春だ天国だ

Über den Hügeln, wo die Wolken schweben,
 am Flussufer, wo die Blumen treiben,
 träller ich morgens bis abends mein Lied.
 Ich bin die Lerche,
 mit einem Herz stets wie der blaue Himmel.
 Sing auch in traurigen Stunden!
 Sing mit einem lächelnden Gesicht!
 La la la la la und ich schwebe
 im Himmel ohne Wolken.

パンは無くとも夢がある
 服はぼろでも春が来る
 来る日も来る日も歌を撒く
 わたしはひばり

Nicht nur in der Nacht bin ich voller Träume,
 wie es auch aussieht, der Frühling kommt gewiss.
 Tagein tagaus trällere ich mein Lied.
 Ich bin die Lerche,

こゝろはいつでも青い空
 悲しいときも歌え
 笑顔を浮べて歌え
 ララララゝゝ歌えば春だ天国だ

mit einem Herz stets wie der blaue Himmel.
 Sing auch in traurigen Stunden!
 Sing mit einem lächelnden Gesicht!
 La la la la la, und ich schwebe
 im Himmel ohne Wolken.....

3.2.6 Das „Lied des Waisenkindes“ みなし子の歌 (*Minashigo no uta*)

あの人もこの人も
 みんな何処かへ行っちゃった
 親がないのか仔犬よお出で
 私は淋しい一人星
 一緒に遊ぼうか唄ふうか
 ほろり涙の日は暮れる

Jene Person dort genau wie die Person hier
 sind alle fort, Gott weiß wohin.
 Hast du keine Eltern? Kleiner Welp, komm her!
 Ich bin einsam, wie ein einzelner Stern am Himmel.
 Wollen wir gemeinsam spielen und singen?
 Ein Tag bitterer Tränen geht zur Neige.

あの窓もこの窓も
 みんな明るく火が灯る
 笑顔はな咲くまどいの宵の
 私は淋しい一人星
 しょんぼりおまねに眠ろよ
 せめて夢見て夜を明かそう

In allen Fenstern hier und dort
 brennen helle Lichter und vor Glück
 strahlende Gesichter. In dieser dunklen Nacht
 bin ich einsam, wie ein einzelner Stern am Himmel,
 deprimiert. Träume von deren Glück, dann
 schläfst du wenigstens nachts nicht in der Dunkelheit!

3.2.7 „Bäderstadt Elegie“ 湯の町エレジー (*Yu no machi no erejî*)

伊豆の山々月淡く
 灯りにむせぶ湯の煙
 ああ 初恋の
 君をたずねて今宵また
 ギターつまびく旅の鳥

Auf die Berge von Izu fällt blasses Mondlicht,
 der Dampf der heißen Quellen erfüllt von hellem Glanz.
 Oh meine erste Liebe, ich komm zu dir
 zurück heute Nacht.
 Mit meiner Gitarre, ein Vogel auf Reisen.

風の便りに聞く君は
 出湯の町のひとの妻
 ああ 相見ても
 晴れて語れぬこの思い
 せめて届けよ 流し歌

Ich hab davon Wind bekommen, dass du die Frau
 eines Mannes der Stadt der heißen Quellen bist.
 Ach, welch Gefühl,
 sich zu sehn, aber nicht frei hingeben zu können,
 lass mich dir wenigstens, dies flüchtige Lied schicken.

淡い湯の香も路地裏も
 君住むゆえに懐かしや
 ああ 忘れぬ
 夢を慕いて散る涙
 今宵ギターもむせび泣く

Ach, niemals kann ich dein Heim vergessen, wohnst doch du
 inmitten des schwachen Dufts der Quellen, in den
 Seitengässchen.
 Mir erscheint es wie ein Traum, Tränen fließen.
 Heut abend wehklage ich mit der Gitarre.

3.2.8 „Tokyo Kid“ 東京キッド (*Tôkyô kiddo*)

歌は楽しや 東京キッド
 いきでおしゃれで ほがらかで
 右のポッケにゃ 夢がある
 左のポッケにゃ

Das Singen macht mir Spaß, ich bin das Tokyo Kid.
 Voller Begeisterung, fesch und lebensfroh,
 in der rechten Tasche `nen Traum,
 in der linken `nen Kaugummi.

チューイン・ガム
空を見たけりゃビルの屋根
もぐりたくなりゃマン・ホール

Will ich den Himmel sehen, steige ich aufs Dach,
will ich mich verkriechen, hab ich meine Röhre.

歌も楽しや東京キッド
泣くも笑うものんびりと
金はひとつもなくっても
フランス香水 チョコレート
空を見たけりゃビルの屋根
もぐりたくなりゃマン・ホール

Singen macht mir auch Spaß, ich bin das Tokyo Kid.
Mal wein ich, mal lach ich, so wie es mir gefällt,
hab keinen müden Cent und träum doch von
französischem Parfum und Schokolade.
Will ich den Himmel sehen, steige ich aufs Dach,
will ich mich verkriechen, hab ich meine Röhre.

歌も楽しや東京キッド
腕も自慢でのど自慢
いつもスイング ジャズの歌
おどるおどりはジタパーク
空を見たけりゃビルの屋根
もぐりたくなりゃマン・ホール

Singen macht mir auch Spaß, ich bin das Tokyo Kid.
Mit Stolz auf mein Talent und meine Stimme
singe ich immer nur Swing-Jazz-Lieder.
Mein Tanz, den ich tanz, ist der Jitterbug.
Will ich den Himmel sehen, steige ich aufs Dach
Will ich mich verkriechen, hab ich meine Röhre.

3.2.9 „Der Seeweg durch die vergängliche Welt“ 浮世船路 (*Ukiyo funaji*)

今別れたら逢うのはいつ
いっちゃいけないそのことば
別れ行く身も残る身も
港しぐれに濡れながら
つくり笑顔のAデッキ

Wenn du mich jetzt verlässt, wann sehen wir uns wieder?
Sag bitte nicht so was! Während ich
gehe und du bleibst, fließen unsere Tränen,
wie ein Sprühregen im Hafen. Ich steige
mit gezwungenem Lächeln aufs A-Deck.

沖のカモメとちぎれ雲
いっそその気であきらめて
浮き世船路にまく錨
風が出たのか南風
旗がふるえるメンマスト

Möwen und Schäfchenwolken auf offener See
lassen mich dieses Gefühl vergessen.
Wir legen ab. Kurs durch die vergängliche Welt.
Bläst der Wind nicht aus südlicher Richtung?
Am Hauptmast weht unsere Fahne.

ではお大事にさよならと
無理に開いた唇に
情けのせきの切れたまま
涙の雨に濡れながら
船ははるかな海を行く。

Also Machs gut und Auf Wiedersehen
brachte ich kaum über meine Lippen.
Gebrochen sind die Dämme des Trauergefühls
und lassen einen Regen aus Tränen frei.
Während das Schiff in die ferne See fährt.

3.4 Literaturverzeichnis

Westsprachige Literatur

ANDERSON, Joseph L., RICHIE, Donald: *The Japanese Film: Art and Industry*. NJ: Princeton University Press (1959) 1982.: zitiert als ANDERSON/RICHIE 1982: S.

AOYAMA Tomoko: *The Girl, the body and the nation in Japan and the Pacific rim*: Introduction, *Asian Studies Review* 32, No.3 2008. zitiert als: AOYAMA 2008: S.

BARRETT, Gregory: „Comic Targets and Comic Styles: An Introduction to Japanese Film Comedy.“ In: Arthur Nolletti (Hrsg.). *Reframing Japanese cinema: authorship, genre, history*. Bloomington, Ind. (u.a.): Indiana Univ. Press 1992. zitiert als: Barrett 1992: S.

BESTOR, Theodore C.: „Lifestyles and Popular Culture in Urban Japan.“ In: Powers, Richard G., Kato, Hidetoshi (Hrsg.) *Handbook of Japanese Popular Culture*. New York, Westport, London, 1989. zitiert als: BESTOR 1989: S.

FEHRENBACH, Heide/ POIGER, Uta G.: *Transactions, Transgressions, Transformations: American Culture in Western Europe and Japan*. New York: Berghahn 2000. zitiert als: FEHRENBACH/ POIGER 2000: S.

FUJIE, Linda: „Popular Music.“ In: Powers, Richard G., Kato, Hidetoshi (Hrsg.) *Handbook of Japanese Popular Culture*. New York, Westport, London, 1989. zitiert als: FUJIE 1989: S.

GLUCK, Carol: „Das Ende der ‚Nachkriegszeit‘. Japan vor der Jahrtausendwende. Über verschiedene Stränge und Auffassungen von der Nachkriegszeit.“ In: Irmela Hijiya-Kirschnerreit (Hrsg.) *Überwindung der Moderne. : Japan am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts*. Erstausg. 1. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996, S.60-73. Zitiert als: GLUCK 1996: S.

Grew, Joseph C.: *Zehn Jahre in Japan: [1932-1942], ein zeitgenössischer Bericht nach Tagebüchern und privaten und amtlichen Papieren*. [Übersetzung von Hans Georg Müller-Payer]. Stuttgart: Mittelbach 1947. zitiert als: Grew 1947: S.

HIIYA-KIRSCHNERREIT, Irmela: *Canon and Identity - Japanese Modernization Reconsidered: Trans-Cultural Perspektive*. DIJ Miscellanea 14, Berlin & Tokyo: Iudicium 2000. zitiert als: HIIYA-KIRSCHNERREIT 2000: S.

Hijiya-Kirschnerreit, Irmela: *Kulturbeziehungen zwischen Japan und dem Westen seit 1853: eine annotierte Bibliografie*. DIJ Bd. 6, München: Iudicium 1999.

HIRANO Kyoko. *Mr. Smith Goes to Tokyo: Japanese Cinema under the American Occupation, 1945-1952*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press 1992. zitiert als: HIRANO 1992: S.

IRIYE Akira: „Japan as a Competitor.“ In: CLAPP, Priscilla, IRIYE Akira (Ed.): *Mutual Images: Essays in American- Japanese Relations*. Harvard University Press 1975. zitiert als: IRIYE Akira 1975: S.

IZBICKI, Joanne: „Singing the Orphan Blues: Misora Hibari and the Rehabilitation of Post-surrender Japan.“ In: *Intersections: Gender and Sexuality in Asia and the Pacific*. Issue 16, March 2008. zitiert als: IZBICKI 2008: S.

KATÔ Hidetoshi: „Some Thoughts on Japanese Popular Culture.“ In: Powers, Richard G., Kato, Hidetoshi (Hrsg.) *Handbook of Japanese Popular Culture*. New York, Westport, London, 1989. S.XVIII zitiert als: KATÔ 1989: S.

KATÔ Hidetoshi; „America as Seen by Japanese Travelers,“ In: CLAPP, Priscilla, IRIYE Akira (Ed.): *Mutual Images: Essays in American- Japanese Relations*. Harvard University Press 1975. zitiert als: KATÔ 1975: S.

KIENLE, Petra: *Misora Hibari (1937-1989) 美空ひばり - ein Nachkriegsmythos*. Magisterarbeit im Fach Japanologie. Tübingen & Tôkyô: unveröffentlicht 1998. zitiert als: KIENLE 1998: S.

KITAGAWA Junko: „Schlagermusik und Medien. Zum japanischen Starwesen seit den 50er Jahren.“ (Übersetzt von Silvain Guignard) In: Silvain Guignard (Hrsg.) *Musik in Japan: Aufsätze zu Aspekten der Musik im heutigen Japan*. Publikation der Deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens (OAG), Tôkyô & München: Iudicium-Verlag 1996. zitiert als: KITAGAWA 1996: S.

KOCH, Gertrud: „Macht es die Masse? Eine Problemskizze zur Massenkultur.“ In: Wulf/Poulain/Triki (Hrsg.). *Die Künste im Dialog der Kulturen*. Berlin: Akademie Verlag 2007. zitiert als: Koch 2007: S.

KRACHT, Klaus: „Traditional and Modern Thought in Japan: Some Notes on the Problem of Continuity and its Meaning.“ In: Patrick G. O'Neill (Hrsg.). *Tradition and modern Japan: [papers given at the Second International Japanese Studies, ... held in Florence, 20-22 September 1979]* Tenterden, Kent: Norbury 1981. zitiert als: KRACHT 1981: S.

MCCORMACK, Gavan/ SUGIMOTO, Yoshio (Hrsg.): *The Japanese Trajectory: Modernization and beyond*. Cambridge: Cambridge University Press 1988. zitiert als: MCCORMACK/SUGIMOTO 1988: S.

MCDONALD, Keiko I. : „Popular Film.“ In: Powers, Richard G., Kato, Hidetoshi (Hrsg.) *Handbook of Japanese Popular Culture*. New York, Westport, London, 1989. zitiert als: MCDONALD 1989: S.

MISHIMA Ken'ichi: „Die Schmerzen der Modernisierung als Auslöser kultureller Selbstbehauptung - Zur geistigen Auseinandersetzung Japans mit dem Westen.“ In: *Überwindung der Moderne?: Japan am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts*. Erstausg. 1. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996. zitiert als: MISHIMA 1996: S.

MASAO Miyoshi/ HAROOTUNIAN, Harry D. (Hrsg.) : *Japan in the world*. Durham: Duke Univ. Press 1993. zitiert als: MASAO/ HAROOTUNIAN 1993: S.

NAUMANN, Nelly: „Identitätsfindung – das geistige Problem des modernen Japan.“ In: Bernd Martin (Hrsg.) *Japans Weg in die Moderne*. Frankfurt am Main & New York: Campus Verlag 1987. zitiert als: NAUMANN 1987: S.

NOLLETTI, Arthur (Hrsg.): *Reframing Japanese Cinema: Authorship, Genre, History*. Bloomington, Indiana [u.a.]: Indiana University Press 1992. zitiert als: NOLLETTI 1992: S.

SAALFELD, Katharina/ PAULSKI, Alexander: Materialien des Tutoriums *Filmtheorie, Filmanalyse und Filmtheorie* Friedrich-Schiller-Universität Jena SS 2009 Philosophische Fakultät /Institut für Kunstgeschichte Lehrstuhl für Geschichte und Ästhetik der Medien. Zitiert als: SAALFELD/PAULSKI 2009: S.

SAWADA Michiko: *Tokyo Life, New York dreams: urban Japanese visions of America 1890-1924*. Berkeley: University of California Press: 1996. zitiert als: SAWADA 1996: S.

SHAMOON, Deborah: „Misora Hibari and the Girl Star in Postwar Japanese Cinema.“ In: SIGNS. Vol. 35/1. Chicago: University of Chicago Press 2009. S. 131. zitiert als: SHAMOON 2009: S.

Smith, J.: "Pre-Industrial Urbanism in Japan." In: Charles J. Dunn. *Everyday life in traditional Japan*. London: Batsford [u.a.] 1969. zitiert als: Smith 1969: S.

Standish, Isolde: *A new history of Japanese Cinema. A Century of Narrative Film*. New York, London: Continuum 2006. zitiert als: STANDISH 2006: S.

TANSMAN, Alan. M.: „Mournful Tears and Sake: The Postwar Myth of Misora Hibari.“ In: John Whittier Treat (Hrsg.). *Contemporary Japan and Popular Culture*. Richmond Surrey: Curzon Press 1996. zitiert als: TANSMAN 1996: S.

„The passing of a Queen“ In: *The East* Vol. 35 No.3, 1989: 57.

TOSAKA Yuji: *Hollywood Goes To Tokyo: American Cultural Expansion and Imperial Japan, 1918-1941*. Dissertation an der Ohio State University 2003. zitiert als: TOSAKA 2003: S.

WADA-MARCIANO Mitsuyo: *The production of modernity in Japanese cinema : Shochiku Kamata style in the 1920s and 1930s*. Ann Arbor: UMI 2000. zitiert als: WADA-MARCIANO 2000: S.

WAGNLEITNER, Reinhold: *Coca-Colonisation und kalter Krieg: Die Kulturmission der USA in Österreich nach dem Zweiten Weltkrieg*. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1991. zitiert als: WAGNLEITNER 1991: S.

WATANABE Kinko: Queen of Enka. In: *Look Japan* Juli 1995 S. 44-45. zitiert als WATANABE 1995: S.

YAMANE Keiko: *Das japanische Kino: Geschichte, Filme, Regisseure*. Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum 1985. zitiert als: YAMANE 1985: S.

Yano, Christine R. (2004). "Raising the ante of desire: foreign female singers in a Japanese pop music world". In B. Shoesmith. *Refashioning Pop Music in Asia: Cosmopolitan Flows, Political Tempos, and Aesthetic Industries*. Routledge. S. 168ff.

YOMOTA Inuhiko: *Im Reich der Sinne. 100 Jahre Japanischer Film*. Aus dem Japanischen übersetzt von Uwe Hohmann. Frankfurt am Main und Basel: Stroemfeld Verlag 2007. zitiert als: YOMOTA 2007: S.

Japanische Literatur:

GONDÔ Chie 権藤千恵. „Hawai nichibeikinema ni miru sengo honoruru no nihon eigajôei“ ハワイ日米キネマにみる戦後ホノルルの日本映画上映 (Die japanische Filmvorführung Honolulu der Nachkriegszeit, im japanisch-amerikanischen Kino Hawaiis): *âto · risâchi vol.4 Ritsumeikan Daigaku* アート・リサーチ Vol. 4 立命館大学 Veröfentlichung des Art Research Centers der Ritsumeikan Universität Vol.4. 2003. zitiert als: GONDÔ 2003: S.

HIRAOKA Masaaki 平岡正明. „Tôkyô kiddo no kanten de (Misora Hibari – yomigaeru densetsu fushichô)“ 東京キッドの観点で[美空ひばり一甦る伝説不死鳥] (Vom Standpunkt des Tokyo Kid [Misora Hibari – die Sage vom wiederbelebten Phönix]. In: *Mainichi gurafu bessatsu* 毎日グラフ別冊 1993.7.20. S.102-104. Zitiert als: HIRAOKA 1993: S.

INUI Takashi 乾孝. „Misora Hibari wo sasaeru mono“ 美空ひばりを支えるもの (Was Misora Hibari ausmacht). In: *Kinema Junpô* キネマ旬報 1958. zitiert als: INUI 1958: S.

IWAMOTO Kenji 岩本憲児. „Sûji de miru nihon eiga 1945-1997“. 数字で見る日本映画 1945-1997 (Der japanische Film anhand von Zahlen 1945-1997). In: IWAMOTO Kenji 岩本憲児 (Hrsg). *Nihon eiga no rekishi. Shashin shûsei dai san maki*. 日本映画の歴史・写真集成第3巻 (Die Geschichte des japanischen Films. Bildersammlung. Bd.3) *Nihon tosho sentâ* 日本図書センター 1998. zitiert als: IWAMOTO 1998: Der japanische Film anhand von Zahlen 1945-1997.

KAWAMOTO Saburô 川本三郎. „Ima hitotabi no sengo nihon eiga. Hataraku kodomo no kenagesa. Misora Hibari no ‚Kanashiki kuchibue‘ hoka“ 今ひとたびの戦後日本映画. 働く子供のけなげさ. 美空ひばりの『悲し口笛』ほか (Der japanische Film direkt nach dem Krieg und die Tapferkeit der arbeitenden Kinder. Misora Hibari's „Ein trauriges Pfeifen“ und andere). In: *Sekai* 世界 579 (Die Welt) März 1993, S. 338ff. Zitiert als: KAWAMOTO 1993: S.

KOTÔDA Chieko 小藤田千栄子: „Sengo aidoru eiga no hensen“ 戦後アイドル映画の変遷 (Der Wandel der Idolfilme in der Nachkriegszeit). In: *Kinema Junpô* キネマ旬報 1983 S.1325-1329. Zitiert als: KOTÔDA 1983: S.

„Misora Hibari Eiga korekushon“ 美空ひばり映画コレクション (Misora Hibari Movie Collection) *Kinema Junpô Bessatsu* キネマ旬報 別冊 Sonderausgabe Vol.8. 1994. zitiert als: Misora Hibari Movie Collection 1994: S.

MIYOSHI Michihiko 三善通彦. „Misora Hibari ga „Tôkyô kiddo“ de kodomo no yume no utai dai hitto“ 美空ひばりが東京キッドで子供の夢の歌い大ヒット (Misora Hibari's große Hitlandung mit einem Lied über Kinderträume in Tokyo Kid). In: *Kakushin* かくしん 1990/8. zitiert als: MIYOSHI 1990: S.

ÔTA Yoneo 太田米男. „Misora Hibari no eiga 'Aozora tenshi' (1950 nen) ni tsuite. 美空ひばりの映画『青空天使』(1950年)について (Über den Misora Hibarifilm „Der Engel am blauen Himmel“ (1950)). In: *Ôsaka geijutsu daigaku kiyô „geijutsu“* 大阪芸術大学紀要"藝術" Mitteilungen zur „Kunst“ der Kunsthochschule von Ôsaka 26, 2003. zitiert als: ÔTA 2003: S.

SATÔ Tadao: „American-Japanese Relations in Japanese Films.“ In: *Currents in Japanese Cinema*. Transl. by Gregory Barrett. Tokyo : Kodansha Internat. Ltd. 1982. S.197-207. Zitiert als: SATÔ 1982: S.

SATÔ Tadao 佐藤忠男 *Nihon eiga-shi dai ni maki* 日本映画史第二巻 (Geschichte des japanischen Films, Bd.2) Iwanami Shoten Tokyo 1995. zitiert als: SATÔ 1995: Geschichte des japanischen Films: S.

SATÔ Tadao 佐藤忠男. *Sengo eiga no tenkai, kôza nihon eiga 5* 戦後映画の展開 講座日本映画 5 (Die Entwicklung des Nachkriegsfilms, Vorlesungen über den japanischen Film, Bd.5) Tokyo Iwanami Shoten 1995. zitiert als: SATÔ 1995: Die Entwicklung des Nachkriegsfilms: S.

SHIMADA Yoichirô 嶋田洋一郎. *Kopî to orijinaru no kanten kara mita Misora Hibari to senryôki no kayôkyokueiga* コピーとオリジナルの観点から見た 美空ひばりと占領期の歌謡映画 (Misora Hibari and musical movies in the occupation period, the relationship between the copy and the original). In: *Hikaku shakai bunka* (Bulletin of the Graduate School of Social and Cultural Studies Kyushu University). Vol.16 (2010) S. 7-23. zitiert als: SHIMADA 2010: S.

SUZUKI Yoshiaki 鈴木義昭. *Jânaru firumu hakkutsu rupo · maboroshino eiga ga saininshiki saseta 「senjo」 (ue) Misora Hibari to Saitô Torajirô kantoku ga egaita „genten“* ジャーナルフィルム発掘ルポ・"幻の映画"が再認識させた「戦後」(上) 美空ひばりと斎藤寅次郎監督が描いた"原点" (Reportage des Filmjournals über Ausgegrabenes · visionäre Filme, die zu einem Neuverständnis geführt haben [Nachkriegszeit] (erster Teil) Der von Misora Hibari und dem Regisseur SAITÔ Torajirô gezeichnete „Ausgangspunkt“). In: *Bôsei 望星* 36(5), (430) Mai 2005, S.57-63. Zitiert als: SUZUKI 2005 Teil 1: S.

SUZUKI Yoshiaki 鈴木義昭. *Jânaru firumu hakkutsu rupo · maboroshino eiga ga saininshiki saseta 「senjo」 (ge) Misora Hibari to Saitô Torajirô kantoku ga egaita „genten“* ジャーナルフィルム発掘ルポ・"幻の映画"が再認識させた「戦後」(下) 美空ひばりと斎藤寅次郎監督が描いた"原点" (Reportage des Filmjournals über Ausgegrabenes · visionäre Filme, die zu einem Neuverständnis geführt haben [Nachkriegszeit] (zweiter Teil) Der von Misora Hibari und dem Regisseur SAITÔ Torajirô gezeichnete „Ausgangspunkt“). In: *Bôsei 望星* 36(6), (431) Juni 2005, S.58-63. Zitiert als: SUZUKI 2005 Teil 2: S.

TANAKA Junichirô 田中純一郎. *Nihon eisho hattatsu shi II* 日本映書発達史 II (Geschichte der Entwicklung des japanischen Films) Chûôkôronsha, Shôwa 32 (1957). zitiert als TANAKA 1957: S.

TOKIZANE Shôhei 時実象平. „Tôkyô Kiddo“ 東京キッド (Tokyo Kid). In: *Eiga Shinpô* 映画新報 10/1950. S.39. Zitiert als: TOKIZANE 1950: S.

YANAGI Masako 柳真沙子. „Hibari no jûnen to sono yakuwari“ ひばりの十年とその役割 (Zehn Jahre Misora Hibari und ihre Rollen). In: *Kinema Junpô* キネマ旬報 1958. Zitiert als: YANAGI 1958: S.

Internet

Bashô Gedenkstätte 芭蕉翁記念館 Bashô Kinenkan URL: <http://www.ict.ne.jp/~basho-bp/10mie.html> (aufgerufen am 03.06.2010, MEZ 18:39)

Gogen yurai jiten 語源由来辞典 (etymologische Wörterbuch). Stichwort: *yubikiri* 指切り. URL: <http://gogen-allguide.com/yu/yubikirigenman.html> (aufgerufen am 16.06.2010 MEZ 11:20)

KOHLBACHER Florian: „Bevölkerungsentwicklung in Japan: Fokus Märkte.“ In: *Online-Handbuch Demografie vom Berlin-Institut für Bevölkerung und Entwicklung* Mai 2010. URL: <http://www.berlin-institut.org/online-handbuchdemografie/bevoelkerungsdynamik/regionale-dynamik/japan-fokus-maerkte.html> (aufgerufen am 22.06.2010 18:00 MEZ)

KUBO Yukie 久保幸江. „natsumero senka daihittokyoku ni kakureta meikyokutachi „Tonko bushi“ ni kakureta „Tankô bushi“ なつメロ専科 大ヒット曲に隠れた名曲たち「トンコ節」に隠れた「炭坑節」(Fachkurs Oldies: berühmte Lieder versteckt hinter großen Hits) *Gekkan songbook rensai* 月刊ソングブック連載 [Tôkyô URL: http://www.office-goda.co.jp/magazine/songbook/index03.html](http://www.office-goda.co.jp/magazine/songbook/index03.html) zitiert als: KUBO S. (aufgerufen am 05.06.2010).

„Misora Hibari“ die offizielle Website URL: <http://www.misorahibari.com/>.

„Misu nippon kontesuto no rekishi“ ミス日本コンテストの歴史 (Die Geschichte des „Miss Japan Contest“) The Official Miss Nippon website: URL: http://www.sponichi.co.jp/miss_nippon/what/ (aufgerufen am 29.07.10, 13:19 MEZ)

„Yu no machi erejî“ 「湯の町エレジー」 (Die „Bäderstadt Elegie“). In: *Fukushima minyû shinbun sha ni Nomura Toshio seitan hyakunen kinen 'tensei no jojôshijin Nomura Toshio monogatari' no shinbunrensai* 福島民友新聞社に野村俊夫生誕百年記念「天性の抒情詩人 野村俊夫物語」の新聞連載 (Gedenkreihe zum hundersten Geburtstag von Nomura Toshio „Der geborene Lyriker- die Nomura Toshio Geschichte“ vom Fukushima Minyû Verlag) URL: <http://www7.plala.or.jp/edih/nomuralife/yunomati.html> (aufgerufen am 22.06.2010 14:41 MEZ). Zitiert als: NOMURA Toshio: S.