

VON DER KERNFAMILIE ZU ALTERNATIVEN LEBENSMODELLEN?

EIN VERGLEICH DER LEBENSENTWÜRFE IN JAPANISCHEN UND DEUTSCHEN FERNSEHSERIEN

Hilaria GÖSSMANN

1. FERNSEHSERIEN IN JAPAN UND DEUTSCHLAND

Familienserien existieren keineswegs in einem gesellschaftsfreien Raum, sondern verarbeiten soziale Konflikte und Themen. Sie können als Kulturprodukte angesehen werden, in denen sich die Gesellschaft in symbolischer Form über sich selbst verständigt. (MIKOS 1987: 28)

Wie diese Charakterisierung impliziert, ermöglicht die Analyse des populären Genres Familienserie aufschlußreiche Erkenntnisse über die aktuelle gesellschaftliche Situation eines Landes.¹ Das Verhältnis Gesellschaft – Familienserie geht allerdings nicht in monokausalen Beziehungen auf, da „Realitätserfahrungen und Wunschvorstellungen“ nebeneinander herlaufen. Zum einen spiegeln die Serien gesellschaftliche Tendenzen wider, zum anderen können sie auch selbst Trends herbeiführen oder vorhandene zumindest verstärken. Serien sind somit ein „Psychometer, das Auskunft über gesellschaftliche und individuelle Befindlichkeiten gibt“ (ROGGE 1986: 202).

Unter dieser Prämisse sollen im folgenden Fernsehserien in Japan und Deutschland miteinander verglichen werden. Ziel ist es zu analysieren, wie sich die Pluralisierung der Lebensformen, die in beiden Ländern in den letzten Jahrzehnten zu verzeichnen ist, im populären Genre Fernsehserie niederschlägt.² Was die gesellschaftliche Situation in Deutschland

¹ Aus diesem Grunde werden in Japan in soziologischen Studien häufig auch Fernsehserien analysiert. Vgl. etwa OCHIAI 1994: 82, 201; NAKANO 1992: 90, 111, HIRAHARA 1991, 1992 sowie HIKAKU KAZOKUSHI GAKKAI 1996: 154, 765.

² Die im vorliegenden Artikel vorgestellten Forschungsergebnisse zu japanischen Fernsehserien basieren auf meiner Arbeit innerhalb von zwei verschiedenen Forschungsprojekten. Von 1993–94 analysierte ich das Bild der Familie in japanischen Fortsetzungsserien im Rahmen eines Forschungsprojekts am Deutschen Institut für Japanstudien mit dem Thema „Gesellschaftlicher Wandel im Nachkriegsjapan am Beispiel der Familie“. Seit 1996 leite ich das vom

betrifft, ist von einem „quantitativen Rückgang der ‚Normalfamilie‘“ (NAVE-HERZ 1994: 3) die Rede, der vor allem mit dem Anstieg des Anteils von nichtehelichen Lebensgemeinschaften sowie Ein-Elternfamilien zusammenhängt (NAVE-HERZ 1994: 8). In Deutschland wie in Japan nimmt die Zahl der Einpersonenhaushalte zu, wobei sich im Fall von Japan insbesondere der Prozentsatz alleinlebender Frauen erhöht hat (SATO 1995: 51).

In bezug auf deutsche Fernsehserien vertrat ROGGE (1986: 212) Mitte der 80er Jahre die Auffassung, es würden „keine alternativen Lebensentwürfe zu den traditionellen Rollenschemata“ und keine „entsprechenden Identifikationsmodelle angeboten“. Auch 1992 heißt es noch, daß die gesellschaftliche Realität Deutschlands, zu der immer mehr alleinerziehende Mütter und Väter sowie Wohngemeinschaften zählen, „in diesem Maß in der Fernsehfiktion kaum bis gar nicht vorkommt“ (GANGLOFF 1992: 237). Wie präsentiert sich nun die Situation in den 90er Jahren in den Serien Deutschlands und Japans, und welche Veränderungen haben sich vollzogen? Bei dem Vergleich der Serien der beiden Länder soll vor allem der Frage nachgegangen werden, welche Parallelen in den Handlungsstrukturen und den Botschaften, die diese Serien vermitteln, vorliegen.

Fernsehserien erfreuen sich seit der Aufnahme des Sendebetriebs in Deutschland und Japan gleichermaßen großer Beliebtheit.³ Während in der Anfangszeit des Fernsehens in beiden Ländern viele amerikanische Serien ausgestrahlt wurden, verschwanden ausländische Serien in Deutschland wie in Japan allmählich immer mehr aus den Programmen.⁴ Dies bedeutet jedoch nicht, daß der amerikanische Film- und Fernsehmarkt keinen Einfluß auf japanische Serien ausübt. Die Ideen für viele ja-

Forschungsfonds der Universität Trier geförderte Projekt „Die Pluralisierung der Lebensformen im Spiegel japanischer Fernsehserien“.

³ Der Begriff *terebi dorama* steht im Japanischen sowohl für einmalig ausgestrahlte Fernsehfilme als auch für Serien und wird im folgenden als Fernsehserie oder Fernsehserie übersetzt. Zur Geschichte der japanischen Fernsehserien vgl. *Terebi dorama zenshi* 1994, TORIYAMA 1986, SATA und HIRAHARA 1991, YOMIURI SHINBUN GEINÖBU 1994. Eine Analyse des Frauenbilds japanischer Fernsehserien bis Mitte der 70er Jahre bietet MURAMATSU 1979. Zu deutschen Fernsehserien vgl. etwa MIKOS 1994. Eine Untersuchung des Frauen- und Familienbilds deutscher Fernsehserien von den 50er bis zu den 70er Jahren bietet BEILE 1994. WEIDERER 1993 präsentiert Ergebnisse einer Analyse des Frauen- und Männerbilds im deutschen Fernsehen aus dem Jahr 1990.

⁴ Die japanischen Sender zeigen schon seit den 70er Jahren kaum noch amerikanische Serien. In Deutschland sind sie neuerdings vor allem zur Hauptsendezeit von deutschen Serien abgelöst worden. Vgl. hierzu FESTENBERG 1996. Die amerikanische Serie „Dallas“, die vom ARD-Fernsehen erstmals 1981 ausgestrahlt wurde, erlangte in Deutschland hohe Popularität (vgl. hierzu RÖSSLER 1988), hatte in Japan jedoch überhaupt keinen Erfolg.

panische Fernsehserien sind aus den USA importiert, die „Story“ wird jedoch nach Japan verlegt.

Einen direkten Austausch auf dem Gebiet der Serien gab es zwischen Deutschland und Japan bisher kaum. Von einigen Ausnahmen, meist aus dem Krimigenre, abgesehen, wurden deutsche Serien bisher nicht in Japan gezeigt; noch seltener ist der umgekehrte Fall. Eventuelle Parallelen in der Handlungsführung und den Botschaften deutscher und japanischer Fernsehserien sind also kaum auf eine direkte gegenseitige Beeinflussung zurückzuführen, sondern liegen vermutlich darin begründet, daß die Programme in beiden Ländern häufig amerikanischen Vorbildern folgen.

Was die Rezeptionsweise der Fernsehserien betrifft, so sehen sich einer Untersuchung zur weiblichen Medienrezeption zufolge in Japan insbesondere Frauen, die Mehrzahl des Serienpublikums, diese nicht nur zum Vergnügen an, sondern auch, um Anregungen für ihr eigenes Leben zu erhalten.⁵ In den USA und Deutschland wird ebenfalls davon ausgegangen, daß die Seriengestalten Gesprächsstoff im Freundeskreis und am Arbeitsplatz bieten und dabei zu einer „Referenzgröße“ werden, vor der das Publikum seine eigenen Erfahrungen interpretiert (SCHNEIDER 1995: 139).

Vergleicht man das Leben der Figuren deutscher Familienserien mit dem der Durchschnittsbevölkerung, so fällt auf, daß es von der Lebensrealität des Publikums oft weit entfernt ist, da es meist um sehr wohlhabende Familien geht, denen z. B. auch Hauspersonal zur Verfügung steht.⁶ In japanischen Serien liegt der Lebensstandard der Figuren, vor allem, was die Konsumgüter betrifft, zwar ebenfalls etwas über dem Durchschnitt,⁷ er bleibt für das Publikum jedoch in erreichbarer Nähe.⁸

Der Wunsch, durch Serienkonsum dem eigenen Alltag zu entfliehen, scheint in Deutschland stärker ausgebildet zu sein als in Japan. Dies offenbart sich vor allem in der Rezeption der 1996 täglich ausgestrahlten „End-

⁵ Vgl. hierzu die Umfrageergebnisse in TÖKYÖ-TO SEIKATSU BUNKA-KYOKU (1986: 109).

⁶ Einer Untersuchung aus dem Jahr 1990 zufolge leben über die Hälfte der Seriengestalten „in einer Traumwelt von Reichtum und Luxus. Annähernd drei Viertel der ProtagonistInnen sind der Oberschicht zuzurechnen“ (WEIDERER und FALTENBACHER 1994: 208).

⁷ Dies ist schon aus Gründen des *product placements* und der damit verbundenen Werbewirkung unabdingbar.

⁸ Hausangestellte gibt es z. B. in den japanischen Familienserien so gut wie nie; lediglich Krimiserien pflegen bisweilen im gehobenen Milieu reicher Familien zu spielen, wie etwa die Serie mit dem Titel „Kaseifu wa mita“ [Die Haushälterin hat's gesehen], die seit 1984 in unregelmäßigen Abständen in der Reihe „Doyō waido gekijō“ [Samstags-Theater] vom Fernsehsender Fuji Terebi ausgestrahlt wird. Vgl. hierzu *Terebi dorama zenshi* 1994: 433.

losserien“ wie „Gute Zeiten, schlechte Zeiten“ (RTL)⁹ und „Marienhof“ (ARD) und der seit über zehn Jahren einmal wöchentlich gesendeten „Lindenstraße“ (ARD)¹⁰, die, wie in den Schlagworten „Serienrausch“ oder „Serienjunkies“ zum Ausdruck kommt, geradezu suchtartige Ausmaße annimmt.¹¹ Zu einer solchen „Sucht“ nach einer bestimmten Serie kann es beim japanischen Publikum allein schon aufgrund der Programmstruktur nicht kommen, da es „Endlosserien“ wie die *daily soaps* nicht gibt.¹² Die von den Privatsendern ausgestrahlten Fortsetzungsdramen (*renzoku drama*) der Hauptsendezeit zwischen 20 und 23 Uhr, die in Japan den größten Anklang beim Publikum finden, sind typische Produkte einer ‚schnellebigen‘ Zeit: Sie wechseln alle drei Monate.¹³ Eine dauerhafte Fixierung auf eine bestimmte Serie ist somit nicht möglich. Diese wöchentlich ausgestrahlten Serien, denen in Japan ein hoher Stellenwert im privaten wie auch im öffentlichen Diskurs zukommt, sollen im Mittelpunkt der folgenden Analyse stehen. Als Vergleichsobjekte hierzu eignen sich unter den verschiedenen deutschen Serientypen am besten die Familienserien des Abend- oder Vorabendprogramms, die in einzelnen Staffeln von etwa 10–40 Folgen jeweils wöchentlich ausgestrahlt werden. Um die Bandbreite an Lebensmodellen in japanischen und deutschen Fernsehserien vorzustellen, sollen im folgenden nicht nur allgemeine Tendenzen präsentiert werden, sondern vor allem auch Beispiele, die von den Durchschnittsserien abweichen.

⁹ Vgl. zu dieser Serie SCHWEDE 1994.

¹⁰ Zu dieser Erfolgsserie, zu der es einen Fanclub mit eigener Homepage im Internet gibt, vgl. etwa LOTZE 1995 und MORITZ 1995.

¹¹ Diesem Aspekt war die Talkshow „Kerner“ vom 9. Mai 1996 in SAT 1 gewidmet, in der junge Menschen vorgestellt wurden, die sich selbst als „seriensüchtig“ bezeichnen. Zu den verschiedenen Möglichkeiten der Rezeption von Serien vgl. auch ROGGE 1986: 205.

¹² Eine hohe Popularität haben jedoch die vom NHK-Fernsehen ausgestrahlten „Fernsehromane“ (*terebi shōsetsu*), die über den Zeitraum von einem halben Jahr werktags jeden Morgen ausgestrahlt werden. Zu „Oshin“, dem bekanntesten Beispiel dieser „Fernsehromane“, das in über 40 Ländern der Welt ausgestrahlt wurde, vgl. HARVEY 1995.

¹³ Dem Beginn neuer Serien zur abendlichen Hauptsendezeit liegt in Japan ein festes Raster zugrunde, das dem Wechsel der vier Jahreszeiten entspricht. Dadurch beginnen auf allen Sendern die neuen Fortsetzungsdramen zeitgleich, während im deutschen Fernsehen die Serien zu unterschiedlichen Terminen starten.

2. VON „TREUSORGENDEN MÜTTERN“ UND „ABHÄNGIGEN EHEFRAUEN“ ZU „FRAUEN, DIE IHREN EIGENEN WEG GEHEN“

Zur Anfangszeit des Fernsehens ging es in japanischen und deutschen Serien vornehmlich um das Leben patriarchalisch organisierter Familien. In Japan wurden diese Fernsehserien mit einem Vater im Mittelpunkt allerdings Ende der 60er Jahre abgelöst von den sogenannten „mutterzentrierten Familiendramen“ (*haha-oya chūshin-gata hōmu dorama*), in denen eine Mutter, meist eine Witwe, ein Familienunternehmen wie etwa einen Nudelimbiss führte und damit ihre Kinder ernährte. In diesen „mutterzentrierten Dramen“ spiegelt sich die Entwicklung in der japanischen Gesellschaft zur Zeit des hohen Wirtschaftswachstums wider, als die Männer aufgrund ihrer Arbeit immer weniger Zeit für die Familie aufbringen konnten und diesen Bereich ganz ihren Frauen überließen. In den deutschen Familienserien war hingegen bis Mitte der 70er Jahre der Vater durchgängig das „unumstrittene Familienoberhaupt“ (BEILE 1994: 332). Eine Gemeinsamkeit japanischer und deutscher Fernsehserien der 50er und 60er Jahre ist die Darstellung der Familie als eine „schützenswerte und erwünschte Institution, die nie in Frage gestellt wird“ (BEILE 1994: 192).

Was das Frauenbild in den japanischen Fernsehserien bis Mitte der 70er Jahre betrifft, gab es zwei typische Heldinnen, die „verlässliche Mutter“ (*tanomoshii haha*), die ganz für die Familie lebt, und die „leidende Frau“ (*taeru onna*), die (noch) unverheiratet ist und meist ein recht tragisches Schicksal hat (MURAMATSU 1979: 93). Aufgrund dieser stereotypen Darstellung von weiblichen Figuren suggerierten diese Fernsehserien, daß Frauen innerhalb der Familie Macht und Einfluß haben, jedoch schreckliche Erfahrungen machen müssen, sobald sie den sicheren Bereich des Heims verlassen und sich in die „feindliche“ Welt hinausbegeben (MURAMATSU 1979: 127).¹⁴

Eine solche Botschaft der Massenmedien gehört keineswegs völlig der Vergangenheit an. Wie die amerikanische Journalistin Susan FALUDI in ihrem vieldiskutierten Buch *Backlash. The Undeclared War Against American Women* (1991)¹⁵ anhand verschiedener Beispiele nachzuweisen versucht, lag zahlreichen international bekannten amerikanischen Kinofilmen und

¹⁴ Dies entspricht in etwa den „am häufigsten repräsentierten Frauentypen der romantischen und der mütterlichen Frau“ (SCHMERL 1984: 13) in Sendungen mit Spielhandlung des deutschen Fernsehens bis 1975. Der Aspekt des Erduldens und Leidens von unverheirateten Frauen wird im deutschen Kontext allerdings nicht erwähnt.

¹⁵ Deutsche Übersetzung siehe FALUDI 1995.

auch Fernsehserien der 80er Jahre eine ähnliche Intention zugrunde. Während sich Hollywood in den 70er Jahren in einigen Filmen durchaus der Frauenemanzipation gegenüber als aufgeschlossen zeigte, wurden in den 80ern Single- bzw. Karrierefrauen häufig sehr negativ, wenn nicht sogar als böse dargestellt.¹⁶ Diese Entwicklung der Hollywood-Filmindustrie ist auch für andere Länder von Bedeutung, denn „keine andere Bildfabrik versorgt den Rest der Welt [...] so flächendeckend mit Identifikationsangeboten, mit Lebens- und Gesellschaftsentwürfen, mit Mythen vom Glück, mit Geschlechterrollen, Familienklischees, Schönheitsidealen und Moralvorstellungen. Der Macht dieses Mainstreams kann man sich kaum entziehen“ (PEITZ 1995: 10). Zeitgleich mit der „Dämonisierung der neuen, unabhängigen Frauen“ (PEITZ 1995: 92) in den Hollywood-Filmen kam es in den amerikanischen Fernsehserien der 80er Jahre zur stereotypen Zeichnung von unverheirateten Frauen als unglücklich und unzufrieden mit ihrer Lebenssituation. Dadurch wurde der Eindruck vermittelt, das wahre Glück der Frau liege in der Familie.¹⁷

Vor dem Hintergrund dieser Entwicklung in den USA stellt sich nun die Frage, welche Lebensentwürfe von Frauen in den japanischen und deutschen Serien der Gegenwart Gestaltung finden und welche Lebensmodelle dabei positiv und welche eher negativ dargestellt werden. Für beide Länder läßt sich zunächst eine zunehmende Berufsorientierung von Frauen feststellen. Im Fall von Japan hängt dies sicherlich mit dem Inkrafttreten des Gesetzes zur Chancengleichheit von Frauen am Arbeitsplatz (*Danjo koyō kikai kintō-hō*) im Jahr 1986 zusammen. Verändert haben sich in den japanischen Serien vor allem auch die Berufe. Die Frauenfiguren der Serien arbeiten kaum mehr im Familienbetrieb und auch nicht nur in sogenannten Frauenberufen wie denen einer Krankenschwester oder Büroangestellten, sondern eher an Arbeitsplätzen mit Karrieremöglichkeiten. Sie

¹⁶ Als ein spektakuläres Beispiel für die Zeichnung von Frauen entweder als „gute“ Ehefrauen oder als „böse“ Karrierefrauen, die als Geliebte die Institution Ehe bedrohen, nennt sie etwa den international bekannten Kinofilm „Eine verhängnisvolle Affäre“ (*Fatal Attraction*) aus dem Jahr 1986 (FALUDI 1995: 171). Vgl. hierzu auch PEITZ (1995).

¹⁷ Dies offenbart sich z. B. in der amerikanischen Serie „Thirty Something“, die im deutschen Fernsehen unter dem Titel „Die besten Jahre“ erstmals 1991–92 lief. Als glücklich erscheint hier vor allem das Ehepaar mit Kind im Mittelpunkt der Serie. Unter den Singles in deren Freundeskreis wird die männliche Figur Gary als recht zufrieden gezeichnet, während die beiden alleinstehenden Frauen Melissa und Elynn unter dem Alleinleben leiden. Die Darstellerin der Melissa sagte hierzu in einem Interview explizit: „Ich ärgere mich über die Message, als alleinstehende Frau müsse man automatisch unglücklich sein“ (FALUDI 1995: 235).

dringen also zunehmend auch in bisher als Männerdomäne definierte Bereiche vor.

Am deutlichsten wird dies im Krimigenre. In beiden Ländern sind Frauen inzwischen nicht mehr nur als Opfer oder Täterinnen, sondern verstärkt auch als Ermittlerinnen präsent. Im deutschen Fernsehen gibt es Mitte der 90er Jahre auf allen Sendern weibliche Ermittlerinnen; in der Serie „Die Wache“ (RTL 1996) tritt sogar eine Frau als oberste Chefin auf. Charakteristisch für die deutschen Krimiserien sind die unterschiedlichen Lebensformen der weiblichen Hauptfiguren. Sie reichen von einem Leben als Single wie etwa die Journalistin in „Auf eigene Gefahr“ (ARD 1995) über ein Zusammenleben mit dem verwitweten Vater wie im Fall der Polizistin in „Ein starkes Team“ (ZDF 1996) bis hin zur alleinerziehenden Mutter, der Detektivin „Mona M.“ (ZDF 1995). Das Leben in einer bürgerlichen Kleinfamilie ist bei diesen Serienfiguren allerdings eher selten. Der hohe Grad an Zufriedenheit mit der eigenen Lebenssituation dieser Frauenfiguren ist offensichtlich unabhängig von ihrem Familienstand und beruht in erster Linie auf ihrem beruflichen Erfolg.¹⁸

Für die japanischen Krimiserien läßt sich hingegen feststellen, daß die weiblichen Hauptfiguren zunehmend verheiratet sind und auch Kinder haben. Im Mittelpunkt der Serie „Onna kenji no sōsa fairu“ [Die Untersuchungsakte der Staatsanwältin] (Terebi Asahi 1993) steht eine Staatsanwältin, die jung verheiratet ist und sich die Hausarbeit mit ihrem Ehemann, einem Journalisten, teilt. In „Hōigaku kyōshitsu no sōsa fairu“ [Die Untersuchungsakte der Gerichtsärztin] (Terebi Asahi) wird in der Folge vom 22.4.1995 eine ledige Staatsanwältin, die nur für ihren Beruf lebt, als Gegenbild zur verheirateten Gerichtsärztin gestaltet. Obwohl die Ärztin, die einen fünfjährigen Sohn hat, sehr unter der Doppelbelastung leidet, wird kein Zweifel daran gelassen, daß sie die glücklichere unter den bei-

¹⁸ In Familienserien sind rundum glückliche Karrierefrauen hingegen offensichtlich schwieriger unterzubringen. In „Alle meine Töchter“ (ZDF 1995) etwa muß eine junge promovierte Angestellte im Bankgewerbe privat einen schweren Schicksalsschlag hinnehmen. Ihr Vorgesetzter und Verlobter verunglückt dann tödlich, worauf sie schwanger zurückbleibt. Sie gibt allerdings ihren Beruf auch nach der Geburt des Kindes nicht auf. Ihr Vater trennt sich von seiner langjährigen Freundin, eine selbständige Gynäkologin, und heiratet eine Frau ohne berufliche Ambitionen. Auch in der nächsten Beziehung hat die Gynäkologin kein Glück; der Mann wendet sich der Tochter ihres Ex-Freundes zu. Diese Karrierefrau muß sich also wiederholt damit abfinden, ihren Partner an eine andere zu verlieren. In der Jugendserie „Mensch Pia“ (ZDF 1996) wird die berufstätige Mutter der Hauptfigur als eine unglückliche Frau dargestellt, die als Mutter versagt zu haben glaubt und deren Ehemann eine Geliebte hat.

den Frauen ist (vgl. hierzu GÖSSMANN 1996b), eine typische Tendenz der japanischen Fernsehserien. Auf diese Weise wird – ebenso wie in den von Susan FALUDI vorgestellten amerikanischen Serien der 80er Jahre – suggeriert, daß ein glückliches Leben nur in einer Partnerschaft möglich ist. Zudem gibt es in den Serien außer der als verhärtet und einsam erscheinenden alleinstehenden Karrierefrau auch den Typ der „böartigen weiblichen Vorgesetzten“, wie etwa eine Hauptabteilungsleiterin, die ihre männlichen Untergebenen schikaniert und ihren persönlichen Referenten sogar bis in den Selbstmord treibt.¹⁹

In den neunziger Jahren werden in einigen japanischen Fortsetzungsdramen unverheiratete Frauen jedoch zunehmend auch als zufrieden dargestellt. Als ein Plädoyer gegen den in Japan recht starken gesellschaftlichen Druck vor allem für Frauen, ‚rechtzeitig‘ verheiratet zu sein, ist etwa das Fortsetzungsdrama „29-sai no kurisumasu“ [Weihnachten mit 29 Jahren] (Fuji Terebi 1994) anzusehen,²⁰ das sehr hohe Popularität errang. Für Noriko, die Hauptfigur dieser Serie, ist es von großer Bedeutung, unabhängig über ihren Lebensweg entscheiden zu können. Ihren Eltern gegenüber vertritt sie die Auffassung, wenn sie niemanden fände, der zu ihr paßt, würde sie eben nicht heiraten, sondern allein bleiben; dies sei schließlich eine ganz normale Lebensweise. Sie zieht zu ihrer Freundin Aya und einem Freund in eine Wohngemeinschaft. Aya, die keinen Wert auf die Ehe legt, aber ein Kind haben möchte, entscheidet sich, als sie schwanger wird, für die ledige Mutterschaft. Noriko versucht sie zunächst davon abzuhalten, da ledige Mütter und ihre Kinder in der Gesellschaft diskriminiert würden. Als sie jedoch erkennt, daß dies der Lebensentwurf ist, für den sich ihre Freundin entschieden hat, sichert sie ihr zu, sie dabei zu unterstützen. Nachdem der Freund ausgezogen ist, um zu heiraten, endet das Fortsetzungsdrama mit der Aussicht

¹⁹ Vgl. hierzu Folge 1 des Fortsetzungsdramas „Kane ga nai“ [Keine Moneten] (TBS 1994). Eine als hartherzig und unmenschlich gezeichnete Hauptabteilungsleiterin findet sich etwa in „Hitori ni shinaide“ [Laß mich nicht allein] (Fuji Terebi 1995). Vgl. hierzu GÖSSMANN 1996b.

²⁰ Der Titel „Weihnachten mit 29 Jahren“ spielt darauf an, daß das Weihnachtsfest, insbesondere der Heilige Abend, in Japan die Bedeutung eines Festes von Liebenden hat und es als bemitleidenswert gilt, an diesem Tag ohne Begleitung zu sein, vor allem, wenn eine Frau schon fast 30 ist. Das Alter, bis zu dem Frauen in Japan möglichst verheiratet sein sollten, hat sich etwa seit den späten 80er Jahren auf 30 verschoben, nachdem lange der Spruch galt: „Bei Frauen verhält es sich wie mit Weihnachtstorten. Am besten finden sie bis zum 24. [Geburts-tag] Absatz, ab dem 25. sinkt ihr Wert rapide“. Zu diesem Fernsehserien vgl. GÖSSMANN 1996a, 1996b sowie die Bücher zur Serie (KAMATA 1995).

auf ein alternatives Lebensmodell, bei dem zwei Frauen gemeinsam ein Kind aufziehen.

Kurz nach dem großen Erfolg von „Weihnachten mit 29 Jahren“ wurde ein Fortsetzungsdrama mit dem englischen Titel „FOR YOU“ (Fuji Terebi 1995) ausgestrahlt, das die Probleme einer ledigen Mutter beschreibt. In diesem Drama hat die Hauptfigur keinerlei Unterstützung durch Freundin oder Familie, sondern ist mit dem fünfjährigen Sohn, der in einer Tagesstätte untergebracht ist, ganz auf sich allein gestellt. Wie in der Ankündigung im Fernsehprogramm betont wird, hat sie, nachdem der Vater des Kindes noch vor dessen Geburt tödlich verunglückt war, fünf Jahre lang nur für das Kind gelebt und auf Liebe und jegliches Vergnügen verzichtet (TV Gaido 1.7.1995: 24). Als sie zu Beginn der Serie eine neue Arbeitsstelle antritt, verliebt sie sich jedoch in einen Kollegen und ist nunmehr hin- und hergerissen zwischen der Beziehung zu ihm und der zu ihrem Kind. In der letzten Folge scheitert die Beziehung schließlich daran, daß der Mann sich nicht zutraut, die Vaterrolle zu übernehmen. „FOR YOU“ ist ein seltenes Beispiel für ein Fernseh-drama, in dem eine ledige Mutter im Mittelpunkt steht; in japanischen wie auch in deutschen Serien sind es, wenn überhaupt, eher Nebenfiguren, die sich für eine solche Lebensweise entscheiden.

Die Frauen, die sich in deutschen und japanischen Serien konventionellen Rollenerwartungen widersetzen, sind keineswegs alle ledig, sondern zunehmend auch verheiratet. Sie versuchen, sich mit der Berufstätigkeit ein Stück eigenes Leben zu schaffen. Bei der Darstellung berufstätiger Ehefrauen findet sich in deutschen und japanischen Serien allerdings häufig dasselbe typische Muster: Sobald Probleme in der Familie auftreten, überlegen die Frauen, ihre Stellung wieder aufzugeben. Diese stereotype Darstellungsweise ist z. B. in einer der populärsten deutschen Familienseerien, der „Schwarzwaldklinik“ (ZDF 1987–1991)²¹, zu beobachten.

Im Laufe dieser Serie heiratet die Krankenschwester Christa den Klinikchef, studiert Medizin und bekommt einen Sohn. Als das Kind drei Jahre alt ist, beginnt sie, in einem weit entfernten Forschungsinstitut zu arbeiten und kann manchmal tagelang nicht heimkehren. Der Sohn bleibt beim Vater zurück und wird von einem Kindermädchen und einer Haushälterin versorgt. Als er psychosomatische Störungen entwickelt, rät ein Arzt seiner Mutter, sie solle ihre Tätigkeit aufgeben; ihr Sohn brauche sie. Sie folgt diesem Rat sofort. Einige Zeit später unternimmt sie noch einmal einen Versuch, wieder zu arbeiten, allerdings nur halbtags und für einen begrenzten Zeitraum. In der letzten Folge lehnt sie eine Verlängerung ihres

²¹ Die Serie erreichte Einschaltquoten bis zu 60 Prozent (ROGGE 1986: 201). Vgl. zu dieser Serie RÖSSLER 1988.

Vertrages ab, um zu ihrem Mann zu sagen: „Ich bin nämlich Ehefrau und Mutter!“²²

Oberflächlich betrachtet geben sich solche Serien also zunächst recht fortschrittlich, bis sich schließlich doch eine Kehrtwendung vollzieht. Der Frau wird zwar eine Berufstätigkeit zugestanden, jedoch nur so lange, wie sie nicht mit den Familienpflichten kollidiert. Im Fall Japans lassen sich ebenfalls zahlreiche Fälle dieser Art anführen. In drei von sechs Beispielen für ein Fortsetzungsdrama, in dem die Ehefrau berufstätig ist, entscheidet sie sich dafür, ihre Arbeit wieder aufzugeben, etwa um nach dem Tod der Schwiegermutter die noch jungen Geschwister des Ehemannes zu versorgen oder um dem ins Ausland versetzten Mann zu folgen (GÖSSMANN 1995a: 35–36). Es gibt in beiden Ländern jedoch zunehmend auch Beispiele dafür, daß berufstätige Ehefrauen zwar mit dem Gedanken spielen, ihre Stellung zu kündigen, wenn es familiäre Probleme gibt, jedoch von einer anderen Frau oder dem eigenen Partner ermutigt werden, weiterzuarbeiten.²³

Trotz der Tendenz, berufstätige Frauen in ihr traditionelles Terrain zu verweisen, idealisieren japanische Serien die Hausfrauenrolle keineswegs. Meine Analyse von 18 Fortsetzungsdramen aus den Jahren 1992 bis 1994, in denen eine Familie im Mittelpunkt steht, führte zu dem Ergebnis, daß die meisten weiblichen Hauptfiguren zwar Hausfrauen sind, diese jedoch in der überwiegenden Zahl der Fälle keineswegs als glücklich dargestellt werden (GÖSSMANN 1995a: 18–19). Bereits Mitte der 70er Jahre wurden in Japan einige spektakuläre Dramen ausgestrahlt, in denen sich unzufriedene Ehefrauen zeitweilig in die Arme eines Geliebten flüchteten.²⁴ Auch in den deutschen Familienserien ist zu dieser Zeit eine Entwicklung vom Bild „der idyllisch-harmonischen Familie hin zu einer Darstellung der Familie als einer konfliktbeladenen Lebensgemeinschaft festzustellen“ (BEILE 1994: 360).

²² Das typische Muster, daß eine Frau zugunsten der Familie auf eine berufliche Chance verzichtet, findet sich z. B. auch in der *daily soap* „Gute Zeiten, schlechte Zeiten“. Vgl. hierzu den Kommentar von Frank Schwede zur Folge vom 21.3.1994: „Plötzliche Überraschung: Vera gibt bekannt, daß sie auf ihren Karriere-NY-Trip zugunsten der Familie (!!!) ‚verzichtet‘ ... (worüber sich besonders der Ehemann freut).“ (SCHWEDE 1994: 229)

²³ In der bereits erwähnten japanischen Krimiserie „Die Untersuchungsakte der Gerichtsärztin“ überredet die ledige Staatsanwältin die verheiratete Ärztin, weiterzuarbeiten (GÖSSMANN 1996b), in „Papa Sabaibaru“ [Papas Survival] (TBS 1995) ist es sogar der Ehemann selbst. Auch in der deutschen Serie „Zwei Münchner in Hamburg“ (SAT 1, 1989–1993), in der die Ehepartner gemeinsam eine Bankfiliale teilen, hält der Ehemann seine Frau davon ab, auf ihre berufliche Tätigkeit zu verzichten.

²⁴ Das bekannteste Beispiel eines solchen Fernsehromans ist „Kishibe no aru-bamu“ [Die Fotoalben am Ufer] (TBS 1977), das auch als Romanversion vorliegt (YAMADA 1993).

In den analysierten japanischen Dramen der 90er Jahre unternimmt die Hälfte der Hausfrauen einen Ausbruchversuch, während eine solche Unzufriedenheit von Frauen mit der eigenen Lebenssituation in deutschen Serien kaum thematisiert wird.²⁵ Wenn die Hauptfiguren deutscher Familienserien beginnen, sich ein eigenes Leben aufzubauen, so geschieht dies eher aufgrund eines Schicksalsschlages, wie etwa dem Tod des Mannes. Ein bekanntes Beispiel ist die Familienserie „Anna Maria – Eine Frau geht ihren Weg“ (SAT 1 1995–1996),²⁶ in der die Hauptfigur nach dem Tod des Mannes die Leitung seines Unternehmens übernimmt. Die unterschiedliche Problematik von Ehefrauen in deutschen und japanischen Serien soll im folgenden anhand eines Vergleichs dieser Serie mit dem japanischen Fortsetzungs-drama *Sangenme no yūwaku* [Versuchung in der Nachbarschaft] (Nihon Terebi 1994) exemplarisch vorgeführt werden. In beiden Fällen handelt es sich um eine klischeehafte, fast satirisch anmutende überspitzte Darstellung, wodurch die jeweilige Situation jedoch um so deutlicher hervortritt.

Beide Serien beginnen mit dem Hochzeitstag des Ehepaars, dem allerdings traditionsgemäß in Deutschland eine größere Bedeutung zukommt als in Japan. Im Fall der japanischen Serie handelt es sich um die Silberhochzeit, während Anna Maria und ihr Ehemann erst den 15. Hochzeitstag begehen. In der deutschen Serie kommt der Ehemann mit einem Strauß roter Rosen an den Frühstückstisch und schenkt seiner Gattin ein Collier im Wert von 50.000 Mark; in „Versuchung in der Nachbarschaft“ muß die Ehefrau Yasuko ihren Mann und ihre beiden erwachsenen Kinder erst darauf hinweisen, daß sie an diesem Tag 25 Jahre verheiratet sind. Ihr Mann reagiert darauf mit keinem Wort, sondern spricht nur von seiner Arbeit. Ihr Wunsch, die Silberhochzeit mit einer gemeinsamen Auslandsreise der ganzen Familie zu feiern, erfüllt sich nicht, da ihr Mann keine Zeit hat und die beiden erwachsenen Kinder kein Interesse zeigen.

²⁵ Zu Sendungen mit Spielhandlung im deutschen Fernsehen des Jahres 1990 heißt es, daß „Frauenfragen in und außerhalb der Partnerschaft als Gesprächsthema nicht von Bedeutung“ sind (WEIDERER 1993: 174) und „potentiell brisante Inhalte wie Emanzipation, Persönlichkeitsentwicklung, Gesellschaftskritik oder auch Beruf/Familienkonflikte, deren Aufarbeitung besonders für Frauen bedeutsam sein könnte, [...] nur zu einem verschwindend geringen Bruchteil angesprochen“ werden (WEIDERER 1993: 87). Einen Grund für die Aussparung dieser Themen sieht WEIDERER (1993: 87) in der Tatsache, daß „der Fernsehinhalt eher auf eskapistische Tendenzen der ZuschauerInnen zugeschnitten ist und die Auseinandersetzung mit realen Problemstellungen umgeht“.

²⁶ Vgl. hierzu die Bücher zur Serie (MENNINGEN 1994, 1996). Ein weiteres Beispiel für eine Familienserie, in der eine Frau nach dem Tod des Mannes einen Betrieb übernimmt, ist „Vera Weskamp“ (ARD 1992).

Yasuko erscheint als eine sehr fürsorgliche Mutter und Ehefrau; sie hat sich jedoch auch einen eigenen Bereich geschaffen. Sie arbeitet ehrenamtlich in einem Verein, deren Mitglieder alleinlebende alte Menschen versorgen, und möchte in Zukunft einen Beruf im Pflegebereich ausüben. Auch Anna Maria widmet sich der Altenpflege, allerdings auf rein privater Basis.²⁷ Sie wird als eine recht verwöhnte, abhängige Ehefrau gezeichnet, die kaum eine Entscheidung allein fällen kann, der es materiell jedoch an nichts fehlt. Lediglich eine kleine Bemerkung von Anna Maria scheint darauf zu verweisen, daß ihr märchenhaftes Bilderbuchglück nicht perfekt ist: „Manchmal macht’s mir richtig angst, wie sehr ich dich brauche. Der größte Teil von dem, was mich ausmacht, bist du.“ (MENNINGEN 1994: 12)

Die hier angesprochene Problematik, die völlige Abhängigkeit einer Ehefrau von ihrem Ehemann,²⁸ kommt in den japanischen Fernsehdramen weniger zur Sprache. Die japanische Hausfrau, die innerhalb ihres Bereiches der Familie eine relativ große Entscheidungsbefugnis und damit die „Macht über Kinder, Küche, Kasse“ (LINHART 1980: 87) hat, leidet nicht so sehr unter dem Gefühl der Abhängigkeit, sondern vielmehr unter der Vernachlässigung durch ihren Ehemann, der ganz auf seinen Beruf konzentriert ist.²⁹ In „Versuchung in der Nachbarschaft“ geht es vor allem um die Unzufriedenheit einer Ehefrau und Mutter darüber, daß ihre Familie zwar gerne ihre Dienste in Anspruch nimmt, jedoch an einem gemeinsamen Familienleben wenig Interesse zeigt. Sie beginnt deshalb, eigene Wege zu gehen. Dies ist charakteristisch für die japanischen Fernsehdramen, in denen sich die Frauen danach sehnen, nicht nur eine mütterliche Rolle gegenüber Kindern und auch dem Ehemann zu erfüllen, sondern auch als Partnerin des Mannes mehr gemeinsame Zeit mit ihm zu verbringen.³⁰

²⁷ Sie kümmert sich um einen Rollstuhlfahrer, der im Betrieb ihres Mannes verunglückte, und um ihre ehemalige Lehrerin, die im Altersheim lebt.

²⁸ Ein weiterer Aspekt der traditionellen Ehefrauenrolle in Deutschland, die Pflicht zu repräsentieren, wird in der ersten Folge von „Ein flotter Dreier“ (SAT 1 1996) thematisiert. Die Frau eines Auslandskorrespondenten weigert sich, wieder einmal mit ihrem Mann umzuziehen, um dann, wie es heißt, „mit Diplomatenfrauen Kochrezepte auszutauschen“. Sie entscheidet sich lieber dafür, ihre eigenen Wege zu gehen und Innenarchitektin zu werden.

²⁹ Ein weiteres, in den japanischen Familiendramen häufig gestaltetes Problem japanischer Ehefrauen ist der Konflikt mit der Schwiegermutter. Vgl. hierzu etwa VALASKIVI 1995.

³⁰ Typisch ist in diesem Zusammenhang auch, wenn die Hauptfigur des Fortsetzungsdramas „Kono ai ni ikite“ [Für diese Liebe leben] (Fuji Terebi 1994), eine Hausfrau, sich wünscht, weiter entfernt vom Bahnhof zu wohnen, weil die Kommunikation mit ihrem Mann sich auf die kurze Autofahrt beschränkt, wenn sie ihn morgens zur Station bringt.

Für Anna Maria, die zu Beginn der Serie ganz nach dem Klischeebild einer völlig von ihrem Mann abhängigen Ehefrau gezeichnet ist, bricht eine Welt zusammen, als er am Morgen nach dem 15. Hochzeitstag tödlich verunglückt.³¹ Unter großen Schwierigkeiten gelingt es ihr, im Laufe der Serienfolgen den hochverschuldeten Betrieb ihres Mannes, ein Kieswerk, zu halten. Als neue Chefin des Betriebs stößt sie zunächst auf Ablehnung. Erst als sie einen LKW-Führerschein gemacht hat und vor den staunenden Mitarbeitern selbst das Steuer eines Lastwagens übernimmt, kann sie sich Anerkennung verschaffen. Diese rasante Entwicklung einer behüteten Ehefrau zur Chefin eines Betriebes mag vielleicht nicht gerade realistisch erscheinen; der Serie scheint vielmehr das Anliegen zugrunde zu liegen, Frauen, die in eine solche Lage geraten, Mut zu machen. Die Hauptdarstellerin Uschi Glas, die die Idee zur Serie lieferte, hatte in ihrem Bekanntenkreis einen Fall erlebt, in dem eine Frau es sich nach dem Tode ihres Mannes nicht zutraute, seinen Betrieb zu übernehmen, und dadurch schließlich alles verlor, was ihr Mann aufgebaut hatte.³²

Im Gegensatz zu den Witwen der frühen japanischen „mutterzentrierten“ Fernseh Dramen lebt Anna Maria nicht nur für ihre Kinder, sondern stellt, wenn auch anfangs recht zaghaft, eigene Ansprüche und geht eine neue Beziehung ein. Diese erweist sich jedoch als recht schwierig, da Anna Maria sich nicht mehr bevormunden lassen will. Ihre Einstellung zur Partnerschaft hat sich vollkommen geändert; ihre einmal gewonnene Unabhängigkeit möchte sie nicht mehr aufgeben. Dies wird deutlich, wenn sie in der letzten Folge schließlich mit ihren Kindern in eine Doppelhaushälfte zieht, deren anderer Teil von ihrem Freund bewohnt wird.

Auch Yasuko in „Versuchung in der Nachbarschaft“ entscheidet sich zu Ende des Fortsetzungsdramas für die Selbständigkeit. Sie verläßt ihre Familie und beginnt, in einem Altersheim zu arbeiten, in dem sie auch wohnt. Die anderen Familienmitglieder sind nach dem Auszug der Mutter ebenfalls ihre eigenen Wege gegangen. In der letzten Szene hat die Tochter als Geburtstagsüberraschung für die Mutter ein gemeinsames Picknick der Familie am Strand organisiert.³³ Dabei wird angedeutet, daß wieder eine Beziehung zwischen den Ehepartnern möglich ist, allerdings

³¹ Auch anhand einer Nebenfigur, einer Freundin von Anna Maria, wird gezeigt, wie brüchig das Glück der Ehefrau eines reichen Mannes sein kann. Sie verliert ihren Ehemann an eine andere Frau, was sie in den Alkoholismus und schließlich sogar zu einem Selbstmordversuch treibt.

³² Diese Information findet sich in der Presstenotiz des Senders SAT 1 zu dieser Serie.

³³ Dieser versöhnliche Schluß ist in der Romanvorlage (UENO 1993) nicht enthalten; es handelt sich offensichtlich um ein Zugeständnis an das Genre Fernseh-drama.

unter anderen Bedingungen. Indem die Ehefrau und Mutter ihren eigenen Weg gegangen ist, hat sie paradoxerweise die Familie wieder zusammengebracht. In beiden Serien werden zu Ende also Alternativen zur herkömmlichen Eltern-Kind-Familie gestaltet. Gemeinsam ist ihnen, daß durch die Haltung der Frauen ihre Männer zum Umdenken angeregt werden, in „Versuchung in der Nachbarschaft“ der Ehemann, in „Anna Maria – Eine Frau geht ihren Weg“ der neue Partner der Hauptfigur. Nur indem sie ihren Frauen einen gewissen Freiraum zugestehen, können die Männer sie wieder für sich gewinnen.

Die ‚abhängigen Ehefrauen‘ der deutschen und die ‚treusorgenden Mütter‘ der japanischen Serien haben in den 90er Jahren gleichermaßen begonnen, ihre eigenen Wege zu gehen, indem sie sich entweder durch die Berufstätigkeit einen eigenen Bereich und eine gewisse Selbständigkeit schaffen, oder durch eine Scheidung die Lebensform der Kleinfamilie aufgeben. In den japanischen Serien, in denen Hausfrauen wohl noch stärker vertreten sind als in den deutschen, wird der Prozeß des Ausbrechens aus konventionellen Lebensmodellen sogar wesentlich häufiger gestaltet. Hervorzuheben ist auch, daß das Ausbrechen aus der Familie keineswegs mehr immer mit einer tragischen Entwicklung für die Figur ‚bestraft‘ wird, wie dies zuvor häufig der Fall war.

3. „AUS HEITEREM HIMMEL VATER WERDEN“ – VON DER KARRIERE- ZUR FAMILIENORIENTIERUNG IN MÄNNLICHEN LEBENSENTWÜRFEN

Sowohl in der japanischen als auch der deutschen Gesellschaft beteiligen sich Männer immer mehr an Familienaufgaben, was vor allem mit der steigenden Berufsorientierung von Frauen zusammenhängt. In einem japanischen Schulbuch für das Fach Sozialkunde heißt es hierzu folgendermaßen: „Sowohl die Teilnahme am gesellschaftlichen Leben (*shakai sankai*) als auch Kindererziehung und Hausarbeit werden nicht mehr als Zuständigkeit eines bestimmten Geschlechts, sondern als gemeinsame Aufgabe von Mann und Frau aufgefaßt, und so wirkt die Befreiung der Fähigkeiten von Frauen belebend auf die Gesellschaft insgesamt“ (ORTMANN 1994: 302).

Eine neue Form der Familienorientierung des Mannes ist auch in vielen internationalen Kinofilmen zu beobachten und gipfelte 1994 in dem Film „Junior“, in dem ein Mann – gespielt von Arnold Schwarzenegger – aufgrund eines medizinischen Experiments schwanger wird und ein Kind zur Welt bringt. Eines der ersten international bekannten Beispiele für das Auftreten eines Familienvaters, der bereit ist, seine Karriere der Versorgung seines Kindes zu opfern, ist der Kinofilm „Kramer gegen Kramer“

(*Kramer vs Kramer*) aus dem Jahr 1979. Dieser Film wurde offensichtlich zum Vorbild für das japanische Fortsetzungs-drama „Papa Sabaibaru“ [Papas Survival] (TBS 1995).³⁴

Die Ausgangssituation dieser Serie ist, ebenso wie im Film, der Ausbruch einer Ehefrau aus der Familie. Die Eingangsszene der ersten Folge des Fortsetzungs-dramas, in der die Ehefrau ihre Familie verläßt und der Ehemann erstmals die Kinderversorgung übernehmen muß, stimmt bis in viele Einzelheiten mit „Kramer gegen Kramer“ überein. In beiden Fällen kehrt der Ehemann in guter Stimmung von der Firma heim und möchte seiner Frau von seinem beruflichen Erfolg berichten; diese wartet jedoch mit fertig gepacktem Koffer auf ihn und ist fest entschlossen, ihn zu verlassen. Im Film wie auch in der Fernsehserie übergibt die Ehefrau dem Ehemann die Verantwortung für den Haushalt, indem sie ihm Kreditkarte, Bankbuch und Quittungen von der Reinigung aushändigt und erklärt, sie habe sich vom Konto den Betrag abgehoben, den sie vor der Heirat besessen habe.³⁵

Völlig unterschiedlich ist allerdings die psychische Verfassung der Ehefrau und ihre Motivation für ihr Ausbrechen aus der Familie. Joanne Kramer, eine Hausfrau, erscheint unsicher und verzweifelt. Sie verläßt ihren Mann und ihren kleinen Sohn auf der Suche nach sich selbst. Folglich weiß sie auch noch nicht, wohin sie gehen wird. Die Ehefrau in „Papas Survival“, die in einem Reisebüro arbeitet, hat hingegen ganz konkrete Pläne. Sie ist trotz Heirat und der Geburt ihrer Tochter durchgängig berufstätig gewesen und möchte nun ein Angebot annehmen, stellvertretende Leiterin einer Reisebürofiliale in New York zu werden. Da ihr Mann immer der Meinung war, es habe keinen Sinn, verheiratet zu sein, wenn man getrennt lebt, legt sie ihm mit den Worten „Hier, die Auflösung unseres 15-jährigen Vertrages“ ein Formular zur Scheidung vor.³⁶

In beiden Beispielen werden die Väter also ‚aus heiterem Himmel‘ damit konfrontiert, die Versorgung des Kindes ganz allein zu übernehmen, was sich nur sehr schwer mit ihrer beruflichen Karriere verbinden läßt. Während der Ehemann in „Kramer gegen Kramer“ eine Kündigung erhält, verzichtet der Vater in „Papas Survival“ von sich aus auf eine Karriere. Er lehnt eine Versetzung nach Nordjapan ab, um weiter mit seiner

³⁴ Vgl. zu diesem Drama auch GÖSSMANN 1996a, 1996b.

³⁵ Sogar in dem Geldbetrag findet sich eine Parallelität: Die Ehefrau in „Kramer gegen Kramer“ aus dem Jahr 1979 nimmt sich 2000 Dollar, die in dem japanischen Fernseh-drama aus dem Jahr 1995 2.000.000 Yen.

³⁶ In Japan kann eine einvernehmliche Scheidung durch das bloße Einreichen von Formularen, die mit den Namensstempeln von Ehemann und Ehefrau versehen sind, vollzogen werden.

Tochter zusammenleben zu können. Als seine Frau davon erfährt und heimkehren will, damit er sich doch noch seiner Karriere widmen kann, weist er dies vehement zurück. Er erklärt, er habe inzwischen erkannt, daß es Wichtigeres als eine Berufskarriere gebe. Er will sich nicht scheiden lassen, sondern zusammen mit der Tochter auf die Rückkehr seiner Frau in zwei Jahren warten. In „Papap Survival“ wird also die Kernfamilie wiederhergestellt, die traditionelle geschlechtsspezifische Rollenverteilung ist jedoch aufgehoben.

Die Schwierigkeit eines alleinerziehenden Vaters, den Alltag mit einem Kind zu bewältigen, wird in mehreren japanischen Dramen der 90er Jahre gestaltet; in der Herbstsaison 1995 liefen sogar gleichzeitig vier Dramen, in denen die Hauptfigur ein solcher Vater war.³⁷ In „Otona no kisu“ [Die Küsse von Erwachsenen] (Nihon Terebi 1993) ist der von seiner Ehefrau verlassene Held der Serie mit der Versorgung seines kleinen Sohnes nicht ganz auf sich allein gestellt, denn es quartiert sich ein Freund bei ihm ein, der wegen seiner ständigen Seitensprünge von seiner Ehefrau vor die Tür gesetzt wurde. Dieser Freund weiht Vater und Sohn in die ‚Geheimnisse‘ der Haushaltsführung ein. Nachdem der Ehemann gelernt hat, sich und seinen Sohn selbständig zu versorgen, trifft er noch einmal mit seiner Ehefrau zusammen. So wie in „Papap Survival“ und anderen Beispielen wird das Umdenken des Mannes im Handlungsverlauf durch eine positive Entwicklung ‚belohnt‘, da sich die Möglichkeit ankündigt, daß seine Frau zu ihm zurückkehrt.

Die gemeinsame Versorgung eines Kindes durch zwei Männer in dieser japanischen Serie erinnert an den französischen Kinofilm „Drei Männer und ein Baby“ (*Trois Hommes et un Couffin*, 1985) bzw. an das bekanntere amerikanische Remake „Noch drei Männer und ein Baby“ (*Three Men and a Baby*, 1986), in dem drei Männer in einer Wohngemeinschaft leben. Auch sie werden völlig unerwartet Väter, als sie ein Körbchen mit einem Baby vor ihrer Haustür finden. Eine ehemalige Freundin eines der drei Männer hat es dort abgestellt, um den Vater des Kindes mit der Versorgung zu beauftragen. Nach einigen Anfangsschwierigkeiten entwickeln sich alle drei Männer zu sehr guten Vätern.

In der von 1995 bis 1996 ausgestrahlten deutschen Serie „Aus heiterem Himmel“ (ZDF) geht es ebenfalls um das Zusammenleben von Männern mit Kindern. Es handelt sich hier allerdings nicht nur um ein Übergangsstadium wie in dem japanischen Fernseh-drama „Küsse von Erwachsenen“, sondern um ein alternatives Lebensmodell. Zu Beginn der Serie leben zwei Freunde zusammen in einer Wohngemeinschaft, einer ledig, der

³⁷ So auch in dem Fortsetzungsdrama „Hitori ni shinaide“ [Laß mich nicht allein]. Vgl. hierzu GÖSSMANN 1996b.

andere geschieden. Als die Ex-Frau des einen tödlich verunglückt und drei Kinder hinterläßt, möchte der Vater sein unabhängiges Dasein zunächst nicht aufgeben. Auf Drängen seines Freundes entscheidet er sich schließlich dazu, die Kinder zu sich zu nehmen. Dabei handelt es sich um zwei Jugendliche, seine leiblichen Kinder, sowie einen fünfjährigen brasilianischen Jungen, den seine Ex-Frau nach der Scheidung adoptiert hat. Auf diese Weise werden die beiden Männer ‚aus heiterem Himmel‘ Väter, was der Serie den Namen gab. Es entsteht eine recht fröhliche, wenn auch nicht problemlose Familie, in der sich der Freund genauso für die Kinder verantwortlich fühlt, wie der leibliche Vater. Als z. B. eines Tages das jüngste Kind einen Unfall erleidet und von einem Sanitäter heimgebracht wird, wirken beide Männer gleich erschrocken. Auf die Frage des Sanitäters, wer von ihnen denn der Vater sei, antworten sie wie aus einem Munde: „Ich“.

Da beide Väter selbständig sind, lassen sich Arbeit und Familienpflichten in dieser Serie weitaus besser miteinander vereinbaren als in den japanischen Fernsehserien, in denen die Ehemänner alle als Angestellte in einem Betrieb arbeiten. Im Gegensatz dazu können sich die beiden Männer in dieser deutschen Serie ihre Zeit relativ frei einteilen. „Aus heiterem Himmel“ ist ein seltenes Beispiel für eine deutsche Serie, in der auch die Belastung durch die Haushaltsführung zur Sprache kommt. Es gibt hier keine Haushaltshilfe;³⁸ die Arbeit im Haushalt wird nach dem üblichen Muster von Wohngemeinschaften auf die Hausbewohner verteilt.

So wie der Lebensentwurf von zwei Frauen, gemeinsam ein Kind aufzuziehen, in dem japanischen Fernsehserien „Weihnachten mit 29 Jahren“, wird auch in „Aus heiterem Himmel“ ein alternatives Modell des Zusammenlebens vorgeführt. Im Fall der japanischen Serie verläßt allerdings der einzige Mann die Wohngemeinschaft, um eine andere Frau zu heiraten. Eine ähnliche Entwicklung zeichnete sich auch in der vorerst letzten Folge von „Aus heiterem Himmel“ ab.³⁹ Als der leibliche Vater der Kinder plant, seine Freundin zu heiraten, wehren sich die anderen Familienmitglieder gegen das Zusammenleben mit ihr und beschließen, ihre eigenen Wege zu gehen. Im letzten Moment entscheidet er sich gegen die Heirat, und das Zusammenleben der beiden Väter mit ihren Kindern bleibt aufrechterhalten.

³⁸ In einer Folge entscheiden sich die beiden Männer allerdings spontan dazu, eine junge Frau als Haushälterin einzustellen. Als diese sich jedoch als hauswirtschaftlich völlig ungeeignet herausstellt und kündigt, werden keine weiteren Versuche unternommen, die Hausarbeit einer fremden Person zu überlassen.

³⁹ Die Serie soll 1997 fortgesetzt werden.

Während sich in den japanischen Serien der alleinerziehende Vater, der sich ernsthaft um sein Kind kümmert und dafür sogar berufliche Einbußen in Kauf nimmt, zu einem Modethema zu entwickeln scheint, werden in den deutschen Familienserien mit Ausnahme von „Aus heiterem Himmel“ Witwer oder geschiedene Männer selten mit den Alltagssorgen eines Vaters konfrontiert. Allein die Kinder aufzuziehen scheint für sie kein Lebensmodell zu sein. Sie haben alle tatkräftige Unterstützung durch weibliche Verwandte und Hauspersonal⁴⁰ oder heiraten zum zweiten Mal wie etwa in „Alle meine Töchter“ (ZDF 1995–1996). In einer Familienserie aus dem Jahr 1992, bezeichnenderweise ein Remake eines Kinofilms aus dem Jahr 1952, kommt dies schon im Titel zum Ausdruck: „Vater braucht eine Frau ...“ (SAT 1). Um ihren Vater vor der Doppelbelastung von Beruf und Haushalt zu bewahren, geben die Kinder eine Heiratsannonce auf. Eine Serie wie „Aus heiterem Himmel“, in der Väter, ein leiblicher und ein ‚sozialer‘, selbst die Versorgung der Kinder übernehmen, ist eine seltene Ausnahme. Beispiele, in denen Männer wie in den vorgestellten japanischen Serien berufliche Ansprüche zurückstellen, um sich der Familie zu widmen und dadurch einen hohen Grad an Zufriedenheit erlangen, findet man in den deutschen Serien kaum.

Die japanischen Fernsehserien liefern mit den alleinerziehenden Vätern Rollenmodelle, die in der gesellschaftlichen Realität aufgrund der Arbeitssituation vieler Männer nur schwer zu verwirklichen sind. Bei diesen Fernsehserien geht es offensichtlich weniger um eine realitätsnahe, sondern um eine eher idealisierte Darstellung. In der Anfang 1996 ausgestrahlten Serie „Ashita wa daijōbu“ [Morgen ist alles in Ordnung] (Fuji Terebi) wird die Frage, warum man eine alternative Lebensform in den Medien thematisiert, direkt angesprochen. Zu Beginn der Serie begegnet eine Journalistin einem verwitweten, jungen alleinerziehenden Vater, der Hauptfigur des Fernsehseriens, und beschließt, eine Reportage über ihn zu schreiben. Von ihrem Vorgesetzten wird dieses Thema jedoch sofort abgelehnt, mit dem Argument, es würde sich doch niemand dafür interessieren, da es alleinerziehende Männer in der Realität nicht gäbe. Daraufhin kontert die engagierte Journalistin: „Männer schützen normalerweise ihren Beruf vor, damit sie sich nicht um die Kinder kümmern müssen. Denen möchte ich zeigen, daß sie genauso gut die Kinder versorgen können wie Frauen und es ihnen auch Freude machen kann!“ Es ist allerdings fraglich, ob den japanischen Fernsehserien über alleinerziehende Väter primär eine solche Intention zugrunde liegt, oder ob es nicht vor allem das

⁴⁰ Als z. B. der Förster in „Forsthaus Falkenau“ (ZDF 1996) seine Frau durch einen Unfall verliert, wird die Versorgung des Babys sogleich von der Großmutter übernommen.

Anliegen der Sender ist, immer neue und möglichst spektakuläre Serieninhalte zu präsentieren, was zur zunehmenden Darstellung alternativer Lebensmodelle führt.

4. RESUMÉE

Wie anhand einiger Beispiele vorgeführt wurde, zeichnen die Fernsehserien Japans und Deutschlands nicht mehr nur konventionelle Lebensformen, sondern es werden zunehmend auch alternative Lebensmodelle gestaltet. Als gemeinsame Grundtendenz ist festzuhalten, daß sich Frauen in ihren Lebensentwürfen zunehmend beruflich orientieren, während die Männer sich, wenn auch noch recht zaghaft, stärker dem Bereich Familie zuwenden.⁴¹ Die Aussage, daß in den Serien seit den 60er Jahren durchgängig „in der Ikonographie der Geschlechter Frauen als Ikon des Innen- und Männer als Ikon des Außenbereichs fungieren“ (SCHNEIDER 1995: 148), trifft in den 90er Jahren für die deutschen wie auch die japanischen Serien nur noch bedingt zu.

Obwohl die Kernfamilie nach wie vor die dominierende Lebensform der meisten Serien darstellt, läßt sich doch in beiden Ländern die Tendenz feststellen, nicht mehr nur die sogenannte ‚Normalbiographie‘ der Bevölkerung abzubilden, sondern zunehmend auch davon abweichenden Lebensentwürfen Präsenz zu verleihen. In Japan wurden die aus ihrer Rolle ausbrechenden Hausfrauen sogar zu einem Topos der Serien, und allein-erziehende Väter scheinen auf dem Bildschirm fast stärker vertreten als in der gesellschaftlichen Realität. Geschiedene Frauen und Männer sind inzwischen in deutschen und japanischen Fernsehserien ebenfalls zu einer normalen Erscheinung geworden.⁴² Vor allem den Langzeitserien „Lindenstraße“ (ARD seit 1985) und „Marienhof“ wird attestiert, daß sie einen „Querschnitt denkbarer individueller und familiärer Konstellationen“ zu

⁴¹ Bereits Mitte der 80er Jahre stellte ROGGE (1986: 212) für das Rollenverständnis in deutschen Serien eine „geringfügige Weiterentwicklung“ fest. Frauen werden „als intelligenter, selbstsicherer, aktiver und durchsetzungsfähiger dargestellt als in früheren Studien berichtet wird, während Männer als freundlicher, emotionaler und fürsorglicher charakterisiert werden.“

⁴² Im April 1996 startete z. B. das Fortsetzungsdrama „Sono ki ni naru made“ [Bis uns der Sinn danach steht] (TBS), in dem es um die Lebensentwürfe von drei Frauen und zwei Männern geht, die alle eine Scheidung hinter sich haben. Geschieden sind in deutschen Serien sogar ärztliche Autoritäten. Die Titelfigur von „Frauenarzt Dr. Markus Merthin“ (ZDF 1996) lebt getrennt von seiner Ehefrau; noch bevor die Scheidung rechtskräftig wird, macht er allerdings seiner Freundin einen Heiratsantrag.

vermitteln versuchen (BECKER 1993: 8); wie die vorgeführten Beispiele gezeigt haben, ist dies jedoch auch in einigen Familienserien der Fall. Am meisten scheinen sich die japanischen und deutschen Serien bisher noch in der Darstellung von Singles zu unterscheiden. Insbesondere deutsche Krimiserien zeigen sie fast durchgängig als zufrieden, während sie in den japanischen Serien häufig noch als einsam und unglücklich erscheinen. Dies ist nicht verwunderlich, denn der gesellschaftliche Druck zu heiraten, ist in der japanischen Gesellschaft noch immer wesentlich höher als in der deutschen.

Charakteristisch für japanische Fernsehserien ist die große Bedeutung von Kindern in den Lebensentwürfen von Frauen und Männern. Als die japanischen Medien Mitte der 90er Jahre meldeten, daß die Geburtenrate unter 1,5 Kinder pro Frau gesunken sei, kam es in den Familienserien prompt zu einem regelrechten Babyboom.⁴³ Paare, die sich bewußt gegen Kinder entscheiden, sind in japanischen Fernsehserien kaum vertreten. Einer Untersuchung aus dem Jahr 1990 zufolge waren in den deutschen Serien hingegen die Hälfte der Hauptfiguren kinderlos (WEIDERER und FALTENBACHER 1994: 209).

Während in deutschen Serien alternative Lebensentwürfe häufig bereits zu Beginn einer Serie von den Figuren realisiert sind, geht es in japanischen Fernsehserien vor allem um den Prozeß des Suchens von Frauen und zunehmend auch Männern nach neuen, ihnen gemäßen Lebensentwürfen. Dies entspricht der Entwicklung in der japanischen Gesellschaft, in der Alternativen zur Kernfamilie wie etwa das Leben als Single oder als Alleinerziehende(r) erst in jüngster Zeit größere Verbreitung finden. Aufgrund der Orientierung am Alltagsleben des Publikums kann aus der Tatsache, daß bestimmte Lebensmodelle in den Fernsehserien verstärkt Gestalt finden, allerdings auch auf eine zunehmende gesellschaftliche Akzeptanz geschlossen werden. Sie mögen auch umgekehrt dazu beitragen, daß solche Lebensentwürfe zunehmend zur Normalität werden.

Was die dargestellten Lebensmodelle betrifft, so zeigen die deutschen Serien der 90er Jahre – entsprechend der Situation in der Gesellschaft – eine etwas größere Variationsbreite, die vom Single-Leben, Ehe mit und ohne Kinder, dem Zusammenleben nichtehelicher Paare über Wohngemeinschaften⁴⁴ bis hin zum Zusammenleben homosexueller und lesbischer Paare reicht. Diese Lebensformen finden in Japan ebenfalls Gestaltung, wenn auch zahlenmäßig in noch nicht so starkem Ausmaß.

⁴³ Vgl. hierzu GÖSSMANN 1995b: 155.

⁴⁴ Die 1996 ausgestrahlte Serie mit dem Titel „Ein flotter Dreier“ (SAT 1) beschreibt z. B. das Zusammenleben von drei jungen Männern.

Da Entwicklungen der amerikanischen Film- und Fernsehwelt meist mit zeitlicher Verzögerung auch in Deutschland und Japan zu beobachten sind, ist allerdings nicht auszuschließen, daß bei einer weiteren Zunahme beruflich ambitionierter Frauen und familienorientierter Männer in den japanischen und deutschen Fernsehserien ebenfalls ein „Backlash“ einsetzt und erneut konventionelle Lebensentwürfe den Bildschirm beherrschen. Angesichts verschiedener Initiativen einer kritischen Medienbeobachtung bleibt jedoch zu hoffen, daß in deutschen und japanischen Fernsehserien eine ähnlich extreme Entwicklung wie in den USA vermieden werden kann. Dies wäre wünschenswert im Sinne einer Medienwelt, die individuellen Lebensentwürfen Raum läßt und damit entscheidend zur Überwindung der gesellschaftlichen Diskriminierung Andersdenkender beizutragen vermag.

LITERATURVERZEICHNIS

- BECKER, Heike und Wolfgang (1993): Das Ideal vom privaten Glück in der Familie. Anmerkungen zu neuen Fernsehserien. In: *Medien und Erziehung* 37/1, S. 5–11.
- BEILE, Judith (1994): *Frauen und Familien im Fernsehen der Bundesrepublik. Eine Untersuchung zu fiktionalen Serien von 1954 bis 1976*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- FALUDI, Susan (1991): *Backlash. The Undeclared War against American Women*. New York: Doubleday.
- FALUDI, Susan (1995): *Backlash. Die Männer schlagen zurück*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- FESTENBERG, Nikolaus von (1996): Die Fakten und die Quoten. In: *Der Spiegel* Nr. 22, S. 222–224.
- GANGLOFF, Tillmann P. (1992): Ist die Welt auch noch so schlecht ... Wie Fernsehserien den Strukturwandel der Gesellschaft ignorieren. In: *Medien und Erziehung* 36/4, S. 237–239.
- GÖSSMANN, Hilaria (1995a): *Das Bild der Ehe und der Familie in den Fernseh-dramen der 90er Jahre*. Tōkyō, Deutsches Institut für Japanstudien der Philipp-Franz-von-Siebold-Stiftung (= Arbeitspapier; 95/1).
- GÖSSMANN, Hilaria (1995b): Die japanische Fernsehfamilie zwischen Tradition und Moderne. Vorstellung des Forschungsprojekts „Das Bild der Familie in den japanischen Fernseh-dramen“. In: *Protokolldienst* 13/95, Evangelische Akademie Bad Boll in Zusammenarbeit mit der Vereinigung für sozialwissenschaftliche Japanforschung; Pax Nipponica? Die Japanisierung der Welt 50 Jahre nach dem Untergang des Japanischen Reiches. Beiträge der Tagung und des Workshops „Japan – eine andere

- Moderne? Bedeutung der Modernisierung für die Frauen in der Männergesellschaft“, S. 154–161.
- GÖSSMANN, Hilaria (1996a): Neue Rollenmuster für Frau und Mann? Kontinuität und Wandel der Familie in den japanischen Fernsehdramen der Gegenwart. In: LENZ, Ilse und Michiko MAE (Hg.): *Gender in Japan – Getrennte Welten, gemeinsame Moderne? Geschlechterverhältnisse in Japan*. Opladen: Leske und Budrich (im Druck).
- GÖSSMANN, Hilaria (1996b): Karrierefrauen und Familienväter. Das Bild der „neuen Frau“ und des „neuen Mannes“ in japanischen Fernsehdramen der 90er Jahre. In: MAE, Michiko (Hg.): *Geschlechterforschung zu Japan*. Düsseldorf: Universität Düsseldorf (im Druck).
- HARVEY, Paul A. S. (1995): Interpreting Oshin – War, History and Women in Modern Japan. In: SKOV, Lise und Brian MOERAN (Hg.): *Women, media and consumption in Japan*. Honolulu: University of Hawai'i Press, S. 75–110.
- HIKAKU KAZOKUSHI GAKKAI (Hg.) (1996): *Jiten Kazoku* [Lexikon: Familie]. Tōkyō: Yūbundō.
- HIRAHARA, Hideo (1991): Hōmu dorama no sengo kazoku – chichioya-zō o chūshin ni [Die Nachkriegsfamilie in den Familienserien. Zum Vaterbild]. In: UENO, Chizuko et al. (Hg.): *Kazoku no shakaishi. Shirizu henbō suru kazoku 1* [Sozialgeschichte der Familie. Bd. 1 der Reihe: Die sich wandelnde Familie]. Tōkyō: Iwanami Shoten, S. 249–268.
- HIRAHARA, Hideo (1992): Terebi dorama no kazoku-zō [Das Familienbild der Fernsehdramen]. In: UENO, Chizuko et al. (Hg.): *Kazokuron no genzai. Shirizu henbō suru kazoku 8* [Die Diskussion der Familie in der Gegenwart. Bd. 8 der Reihe: Die sich wandelnde Familie]. Tōkyō: Iwanami Shoten, S. 197–215.
- KAMATA, Toshio (1995): *29sai no kurisumasu* [Weihnachten mit 29 Jahren]. 2 Bde. Tōkyō: Shinchōsha.
- LINHART, Sepp (1980): Macht über Kinder, Küche, Kasse. In: HIELSCHER, Gebhart (1984): *Die Frau in Japan*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, S. 67–105.
- LOTZE, Wolfram (1995): *Das amtliche Lindenstraßenbuch*, Frankfurt am Main: Eichborn.
- MENNINGEN, Peter (1994): *Anna Maria – Eine Frau geht ihren Weg*. München: Gustav Lübbe.
- MENNINGEN, Peter (1996): *Anna Maria – Eine Frau geht ihren Weg. Bd. 2*. München: Gustav Lübbe.
- MIKOS, Lothar (1987): Übertragungserleben. Soziale Aspekte des Umgangs mit Familienserien. In: *Medium* Bd. 17, Nr. 3, S. 28–30.
- MIKOS, Lothar (1994): *Es wird dein Leben! Familienserien im Fernsehen und im Alltag der Zuschauer*. Münster: MAKs Publikationen.

- MORITZ, Peter (1995): Das Spiel mit den Tabus. Zu den neuen Folgen der „Lindenstraße“. In: *Medien und Erziehung* 39/5, S. 95–296.
- MURAMATSU, Yasuko (1979): *Terebi dorama no joseigaku* [Frauenforschung zu Fernsehspielen]. Tōkyō: Sōtakusha.
- NAKANO, Osamu (1992): „Kazoku suru“ kazoku [Eine Familie, die „auf Familie macht“]. Tōkyō: Yūhikaku.
- NAVE-HERZ, Rosemarie (1994): *Familie heute. Wandel der Familienstrukturen und Folgen für die Erziehung heute*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- OCHIAI, Emiko (1994): *Nijūichi seiki no kazoku e* [Auf dem Weg zur Familie des 21. Jahrhunderts]. Tōkyō: Yūhikaku.
- ORTMANN, Annelie (1994): Rollenbilder im Wandel. Mann und Frau in japanischen Sozialkundebüchern von 1945 bis 1993. In: *Japanstudien. Jahrbuch des Deutschen Instituts für Japanstudien der Philipp-Franz-von-Siebold-Stiftung* 5 (1993), S. 281–309.
- PEITZ, Christiana (1995): *Marilyns starke Schwestern. Frauenbilder im Gegenwartskino*. Hamburg: Ingrid Klein.
- ROGGE, Jan-Uwe (1986): Tagträume oder warum Familienserien so beliebt sind. Zur Geschichte, Machart und psychosozialen Funktion von Familienserien im deutschen Fernsehen. In: *Der Bürger im Staat* 36/3, S. 201
- RÖSSLER, Patrick (1988): *Dallas und Schwarzwaldklinik. Eine Programmstudie über Seifenopern im deutschen Fernsehen*. München: Reinhard Fischer.
- SATA, Masanori und Hideo HIRAHARA (Hg.) (1991): *A History of Japanese Television Drama*. Tōkyō: Kaibunsha.
- SATŌ, Yōko (1995): Henyō suru kazoku – „ko“ no sonjū ni mukete [Die sich wandelnde Familie – Entwicklung zu einer Hochschätzung des Individuums]. In: MURAMATSU, Yasuko und Yasuko MURAMATSU (Hg.): *Empowerment no joseigaku* [Empowerment in den Frauenstudien]. Tōkyō: Yūhikaku, S. 49–72.
- SCHMERL, Christiane (Hg.) (1984): *Das Frauen- und Mädchenbild in den Medien*. Opladen: Leske und Budrich.
- SCHNEIDER, Irmela (1995): Variationen des Weiblichen und Männlichen. Zur Ikonographie der Geschlechter. In: *Serien-Welten. Strukturen US-amerikanischer Serien aus vier Jahrzehnten*. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 138–176.
- SCHWEDE, Frank (1994): Die TV-Kritik. „Gute Zeiten, schlechte Zeiten“. Eine werktätige RTL-Serie für junge Leute. In: *Medien und Erziehung* 38/4, S. 228–231.
- Terebi dorama zenshi* (1994): Sonderband der Zeitschrift *TV Gaido*.
- TŌKYŌ-TO SEIKATSU BUNKA-KYOKU (1986): *Masumedia bunka to josei ni kansuru chōsa kenkyū* [Untersuchungen zum Thema Frauen und die Kultur der Massenmedien]. Tōkyō.

TORIYAMA, Hiromu (1986): *Nihon terebi dorama-shi*. Tōkyō: Ōbunsha.
TV Gaido 1.7.1995, S. 24.

UENO, Ryō (1993): *Sangenme no dorakyura* [Der Drakula in der Nachbarschaft]. Tōkyō: Shinchōsha.

VALASKIVI, Katja (1995): *Wataru seken wa oni bakari. Mothers-in-law and daughters-in-law in a Japanese television drama*. Jyväskylä: University of Jyväskylä.

WEIDERER, Monika (1993): *Das Frauen- und Männerbild im deutschen Fernsehen. Eine inhaltsanalytische Untersuchung der Programme von ARD, ZDF und RTL plus*. Regensburg: S. Roderer.

WEIDERER, Monika und Christine FALTENBACHER (1994): Das Frauen- und Männerbild in Familienserien des deutschen Fernsehens. Inhaltsanalytische Untersuchung und Folgerungen für die Pädagogik. In: *Medien und Erziehung* 38/4, S. 208–211.

YAMADA, Taichi (1993): *Kishibe no arubamu* [Die Fotoalben am Ufer]. Tōkyō: Kadokawa Shoten.

YOMIURI SHINBUN GEINŌBU (Hg.) (1994): *Terebi bangumi no 40-nen* [40 Jahre Fernsehprogramm]. Tōkyō: NHK Shuppan.