

FREMDHEIT ODER VERTRAUTHEIT?  
DIE BEGEGNUNG ZWISCHEN JAPAN UND SEINEN  
ASIATISCHEN NACHBARN IM SPIEGEL DES  
FERNSEHDRAMAS *DOKU*

Hilaria GÖSSMANN, Renate JASCHKE und Andreas MRUGALLA

„Asiens Traum wird sich bestimmt erfüllen“  
(*Ajia no yume wa kanarazu kanau*)

Unter diesem Motto stand das Fernsehrama *Doku*, das den Namen eines Vietnamesen zum Titel hat und von Oktober bis Dezember 1996 vom privaten Fernsehsender *Fuji* in zehn Folgen ausgestrahlt wurde. Die Hauptfigur des Dramas ist jedoch nicht jener *Doku* selbst, sondern die 29jährige Japanerin Yuki, die auf einer Reise nach Vietnam dem etwa zehn Jahre jüngeren *Doku* begegnet. Sie ist so fasziniert von dem Land, daß sie nach ihrer Rückkehr nach Japan eine Ausbildung zur Japanischlehrerin beginnt, um Studierende aus asiatischen Ländern zu unterrichten. Wie es der Zufall in solchen populärkulturellen Produkten will, gehört *Doku* schließlich zu ihren Schülern in der Sprachschule, in der sie unterrichtet. Er möchte in Tōkyō Architektur studieren, um seinen Traum, in seiner Heimat Hochhäuser und Brücken zu bauen, zu verwirklichen.

*Doku* ist ein sehr ungewöhnliches Beispiel für ein Fernsehrama, da in diesem beliebten Genre der japanischen Populärkultur ausländische Elemente eher selten sind. Dies gilt vor allem für die Fortsetzungsdramen (*renzoku drama*) der Privatsender, die über einen Zeitraum von zwei bis drei Monaten wöchentlich in einstündigen Folgen ausgestrahlt werden. Es geht darin meist um Themen, die das Fernsehpublikum direkt betreffen: Familien- und Arbeitsleben sowie zwischenmenschliche Beziehungen. Typisch für das Genre ist das Aufgreifen aktueller Diskussionspunkte der japanischen Gesellschaft.

Allein aus der großen Popularität des Fernsehramas *Doku*<sup>1</sup> kann selbstverständlich nicht vorschnell geschlossen werden, daß im Zuge der

---

<sup>1</sup> Von den Leserinnen und Lesern der Zeitschrift *Dorama* [Drama] wurde es 1997 auf Platz 1 der Rangliste der Beliebtheit gewählt (*Dorama* 1, 1997: 46).

Diskussion um Japans neue Rolle in Asien<sup>2</sup> auch beim Publikum der Fernseh-dramen ein steigendes Interesse an diesem Thema besteht, wird doch die Rolle des Vietnamesen Doku von Katori Shingo gespielt, Mitglied der beliebten Popmusik-Gruppe SMAP. Diese Star-Besetzung allein garantierte dem Drama schon die Gunst eines jungen, weiblichen Publikums.

Wie bei besonders beliebten Fernseh-dramen üblich, kamen nach der Ausstrahlung nicht nur die Videobänder, sondern auch eine Romanver-sion auf den Markt (OKADA 1997), die mit über 30.000 verkauften Exem-plaren recht guten Absatz fand<sup>3</sup>. Dies kann als ein Indiz dafür gelten, daß das Publikum nicht nur dem Hauptdarsteller, sondern auch der Hand-lung des Dramas Interesse entgegenbrachte. Von besonderer Bedeutung ist schließlich das auf dem Bucheinband und den Videohüllen auf Vietna-mesisch und Japanisch abgedruckte, eingangs zitierte Motto des Fernseh-dramas, durch das der Bezug zur aktuellen Asien-Diskussion hergestellt wird. Auf welche Weise das Thema Asien nun in Drama und Romanver-sion Gestaltung findet, gilt es im vorliegenden Beitrag zu analysieren. Um *Doku* im Kontext der Mediendarstellung des „Fremden“ zu sehen – eine wichtige Prämisse für die adäquate Einordnung dieses Dramas –, soll zu-nächst kurz skizziert werden, welche Entwicklung sich hier in den japani-schen Medien vollzogen hat.

#### 1. ZUR DARSTELLUNG DES „FREMDEN“ IN DEN MEDIEN

Die Haltung einer Gesellschaft zu ausländischen Mitbürgerinnen und Mitbürgern ist nicht allein anhand der sozialwissenschaftlichen Untersu-chung der Lebenssituation dieser Menschen zu erforschen, sondern es gilt zu analysieren, welche Bilder vom „Fremden“ in Medien, Populärkultur und Literatur entworfen werden. Hierin besteht der Beitrag, der von kul-turwissenschaftlicher Seite zu leisten ist. Im Fall der Geschlechterfor-schung (*gender studies*) wurde bereits anhand zahlreicher Studien deut-lich, wie wichtig es ist, nicht nur die konkreten Lebensverhältnisse von Mann und Frau zu untersuchen, sondern auch die Leitbilder und Rollen-modelle, die vor allem die Medien anbieten (vgl. GÖSSMANN 1995b). Dies gilt auch für die Analyse der Situation von Ausländerinnen und Auslän-dern bzw. des Umgangs mit ihnen in der Gesellschaft.

---

<sup>2</sup> Zu den geistesgeschichtlichen Hintergründen dieser Debatte vgl. ANTONI (1996). Eine Darstellung der Herangehensweise an das „Fremde“ in Japan aus historischer und aktueller Sicht bietet ANTONI (1995).

<sup>3</sup> Quelle dieser Information war eine telefonische Anfrage beim Verlag Kadoka-wa.

Zum Bild des Auslands bzw. den Menschen anderer Länder in japanischen massenmedialen Produkten wurden bisher noch relativ wenige wissenschaftliche Untersuchungen publiziert. Die meisten stammen aus dem Kreis der Studiengruppe *International Television Flow Project (ITFP)*, die interkulturell vergleichende Medienforschung durchführt (vgl. hierzu KAWATAKE und SUGIYAMA 1996). Einen wichtigen Beitrag leistet auch das *Forum for Citizen's Television (FCT)*, das sich seit 20 Jahren intensiv der Medienbeobachtung und -kritik widmet. 1991 legte diese Gruppe eine Studie zum Bild des Auslands im japanischen Fernsehen vor (FCT 1991). Präsentiert wurden die Ergebnisse einer quantitativen Analyse aller Programme und Werbespots während der abendlichen Hauptsendezeit einer Woche im Jahr 1989. Ausgangspunkt der Untersuchung war die Prämisse, daß das Fernsehen nicht nur ein Spiegel der gesellschaftlichen Wirklichkeit sei, sondern einen entscheidenden Einfluß auf Bewußtsein und Wertvorstellungen des Publikums ausübe. Gerade auch die Einstellung zu anderen Ländern werde somit entscheidend vom Fernsehen mitgeprägt (FCT 1991: 1)<sup>4</sup>.

In der deutschsprachigen Forschung geht man ebenfalls von einem großen Einfluß der Medien auf das Bewußtsein einer Gesellschaft aus. So führten die fremdenfeindlichen Ausschreitungen zu Beginn der neunziger Jahre zu zahlreichen Studien über die Berichterstattung in den Medien, denen unterschwellig oder sogar explizit eine Mitverantwortung für eine zunehmende Fremdenfeindlichkeit in der Gesellschaft unterstellt wird (vgl. SCHEFFER 1997). Neben diesem journalistischen Bereich der Massenmedien kommt gerade auch den fiktionalen Genres wie Fernsehserie, Film und Literatur eine wichtige Funktion bei der Konstruktion von Bildern des „Fremden“ zu<sup>5</sup>. Der Medienwissenschaftler Werner Faulstich faßt in seinem Beitrag über „Das Fremdartige als Dramaturgie von Kultur“ die drei Konzepte, „die das Fremdartige aus kulturwissenschaftlicher Perspektive bestimmbar machen“, unter die Schlüsselbegriffe „Exotik, Heil und Horror“ (FAULSTICH 1996: 413) und nennt dafür jeweils Beispiele aus dem Genre Kinofilm:

---

<sup>4</sup> Diese These wird von einer Umfrage des Amtes des Ministerpräsidenten in bezug auf junge Menschen im Alter von 12 bis 25 Jahren bestätigt. Auf die Frage, was die eigene Denkweise am meisten beeinflusse, antworteten 43% „Fernsehen und Radio“ und 14% „Freunde und Kollegen“; 13% „Zeitungen und Zeitschriften“, gefolgt von 11% „Eltern und Geschwister“ (SOMUCHO SEISHONEN TAISAKU HONBU 1992: 313).

<sup>5</sup> Dies dokumentieren z. B. die Beiträge einer Tagung zum Thema „Fremdverstehen in Sprache, Literatur und Medien“, die 1995 in der Schweiz stattfand (HESLÜTTICH, SIEGRIST und WÜRFEL 1996).

Die Exotik [...] meint das Fremde als das noch Unbekannte, als das zu Entdeckende, zu Erobernde. Dieses Modell signalisiert ein räumlich expansives Ausgreifen: auf fremde Welten, auf neue Erfahrungen, auf ein zeitlich oder geographisch Anderes, Ungewohntes, Erregendes. [...] Es geht dabei um mehr als nur Neugier, vielmehr um die Ausweitung des ebenso vertrauten wie begrenzten Ich, um ein Stück Selbstausschweifung. Die dabei wirksame Dramaturgie kann mit dem Stichwort Assimilation umschrieben werden (FAULSTICH 1996: 414–415)<sup>6</sup>.

[...] Heil meint das Fremde als Resonanzboden von Eigenheit, als Erlösendes, als zu Ersehndes. [...] Diesem Modell des Fremden als Erlösendem liegt ein ganz anderer Kulturbegriff zugrunde als beim Fremden der Exotik. [...] Auch die Dramaturgie ist gegenläufig zur Assimilation beim Fremden als Exotik. Hier geht es um totale Akkommodation bei der Begegnung des Selbst mit dem Anderen, um Anpassung bis hin zur Eliminierung des (unvollkommenen, sündigen, erlösungsbedürftigen ...) Selbst. Das Ordnungskonzept des Fremden als Heil meint transzendente Erfüllung und damit ein Aufgehen im Anderen, im Fremden (FAULSTICH 1996: 415–417)<sup>7</sup>.

[Beim] dritten Konzept [...] erscheint [das Fremde] als das Unheimliche, das Bedrohende, das Ängstigende. Ein entscheidender Unterschied zu den bereits genannten zwei Konzepten ist der Tatbestand, daß wir hier das Andere nicht irgendwo, in der Ferne, aktiv selbst aufsuchen und es assimilieren oder uns akkommodieren, sondern daß umgekehrt das Fremde eigenständig aktiv ist und den Ort des Selbst, also uns, seinerseits heimsucht. Das Fremde [...] bedroht die Identität des Ich, sein Selbstverständnis, seine Selbstwahrnehmung,

---

<sup>6</sup> Beispiele für dieses Modell sind Kinofilme der Genres Science Fiction, Western sowie die Ritter- und Piratenfilme.

<sup>7</sup> Faulstich merkt an, daß es für dieses Modell abgesehen von dem Science Fiction-Klassiker 2001: *Die Odyssee im Weltraum* und die Bibel- und Christusfilme relativ wenige Beispiele gibt, verweist jedoch darauf, daß dieses Konzept keineswegs nur im christlichen Kulturkreis vorzufinden ist. Er zieht den taiwanesischen Film *Ein Hauch von Zen* (1960) als Beispiel heran, „in der Hoffnung, daß hier das Fremde in seiner Gestalt als Heil für uns deutlicher als Fremdes kenntlich wird, als wenn es sich um das in unserem Kulturkreis doch weitgehend vertraute Christliche handeln würde“ (FAULSTICH 1996: 416). Diese zwei Modelle vom Fremden als Exotik und vom Fremden als Heil bezeichnet Faulstich aus medienkulturwissenschaftlicher Sicht als „eher primitiv [...], oberflächlich, irgendwie kindlich, und [...] in jedem Fall entweder repetitiv (Abenteuer) oder endgültig (Heil)“ (FAULSTICH 1996: 418).

seine Selbstdarstellung. Die Fremden bedrohen die Identität der sozialen Gruppe, des Kollektivs, der Nation (FAULSTICH 1996: 418)<sup>8</sup>.

Der Frage, inwieweit diese drei Modelle auch den fiktionalen Darstellungen in Japan zugrunde liegen, soll im folgenden am Beispiel des Genres Fernseh-drama nachgegangen werden. Die Bilder des „Fremden“ in dieser Fernseh-fiktion sind allerdings alles andere als eine simple Widerspiegelung der gesellschaftlichen Realität, sondern vielmehr eine Projektion der Vorstellungen der Produzierenden – Drehbuchautor oder -autorin und Produktionsteam – und des Publikums, das man ansprechen möchte. Ganz in diesem Sinne können auch die japanischen Fernseh-dramen ebenso wie deutsche Fernsehserien „ein Psychometer sein“, „das Auskunft gibt über gesellschaftliche Befindlichkeiten“ (ROGGE 1986: 202). Darüber hinaus kommt ihnen eine wichtige Funktion bei der Meinungsbildung des Publikums zu<sup>9</sup>.

Im fiktionalen Bereich des japanischen Fernsehens ist das „Fremde“ in erster Linie in Form von Hollywood-Filmen vertreten; amerikanische Serien werden in Japan etwa seit den achtziger Jahren immer weniger ausgestrahlt. Die US-Erfolgs-Serie *Dallas*, die vom Alltag des japanischen Publikums weit entfernt ist, kam in Japan überhaupt nicht an. Japanische Serien werden hingegen häufig ins asiatische Ausland exportiert. Das bekannteste Beispiel ist das Fernseh-drama *Oshin*, das nach der gleichnamigen Hauptfigur benannt ist<sup>10</sup>. Es wurde in 51 Ländern ausgestrahlt, erreichte jedoch vor allem in Asien hohe Einschaltquoten. In Singapur führte die Ausstrahlung von *Oshin* dazu, daß viele Zuschauer ihre negative Einstellung gegenüber der japanischen Bevölkerung revidierten; in Thailand hatte *Oshin* sogar einen Rückgang Japan-kritischer Berichterstattung in den Medien zur Folge (HOHMANN 1995: 68). Offenbar können gerade die populären Genres Fernsehroman und -drama als ein Mittel der Selbstdarstellung eines Landes dienen.

Da ausländische Figuren in den japanischen Fernseh-dramen – etwa im Vergleich zu Deutschland – eher selten vorkommen<sup>11</sup>, sind die wenigen

<sup>8</sup> Beispiele für dieses dritte Konzept, für das der Schlüsselbegriff „Horror“ steht, finden sich häufig in der Filmgeschichte und reichen von *Frankenstein* bis hin zu den neueren Horrorfilmen (FAULSTICH 1996: 418).

<sup>9</sup> Einer Studie zur weiblichen Medienrezeption zufolge sehen Frauen die Fernseh-dramen nicht nur zur Unterhaltung, sondern auch, „um etwas für das Leben zu lernen“ (TÖKYŌ-TO SEIKATSU BUNKA-KYOKU 1986: 109).

<sup>10</sup> Zur politischen Dimension dieses Fernseh-dramas, den das NHK-Fernsehen von 1983 bis 1984 sendete, vgl. HARVEY (1995).

<sup>11</sup> Das bekannteste Beispiel im deutschen Fernsehen ist sicher die seit über zehn Jahren ausgestrahlte Serie *Lindenstraße* (ARD), in der u. a. ein Vietnameser, eine griechische Familie und eine Afrikanerin auftreten.

Beispiele von besonderer Bedeutung für die öffentliche Diskussion. Wenn in den Fernsehspielen, die den Anschein vermitteln, die Alltagsrealität widerzuspiegeln, trotz der zahlreichen in Japan lebenden Koreaner und Chinesen<sup>12</sup> diese kaum anzutreffen sind, so wird hier der Mythos von der Homogenität der japanischen Bevölkerung aufrecht erhalten. Ein Grund für das Zögern in der Auseinandersetzung mit dem „Fremden“ in den japanischen Medien mag auch die in Japan virulente Diskussion zur *political correctness* sein, die vor allem im Zusammenhang mit diskriminierenden Begriffen (*sabetsu yōgo*) und Darstellungsweisen geführt wird<sup>13</sup>. Die Angst vor Protesten aus dem Publikum hat häufig die Aussparung und damit Tabuisierung der Thematik zur Folge. So kritisierte z. B. eine in Japan lebende Frau aus den Philippinen die Darstellungsweise in dem 1992 vom Sender *Fuji* ausgestrahlten Fernsehspiel *Firipina o aishita otoko* [Der Mann, der eine Filipina liebte], da sie zur Manifestierung von Vorurteilen gegenüber ihren Landsleuten führen könnte (YUASA 1992: 55–56).

Für die japanischen Fernsehspiele gilt, daß seit der Entstehung des Genres Ende der fünfziger Jahre die wenigen ausländischen Figuren, die hier auftraten, in erster Linie „Weiße“ waren. Ein Topos der japanischen Nachkriegsliteratur, die Darstellung von Amerikanern beider Hautfarben als Angehörigen der Besatzungsmacht, findet sich auch in den Fernsehspielen. Das früheste Beispiel hierfür ist *Watashi wa kai ni naritai* [Eine Muschel möchte ich werden] aus dem Jahr 1958, in dem ein japanischer Soldat, der während des Krieges auf Befehl seines Kommandanten einen amerikanischen Kriegsgefangenen tötete, vom US-Militärgericht als Kriegsverbrecher zum Tode verurteilt wird<sup>14</sup>.

Das bedrohliche Bild der „Weißen“ wirkt sogar noch in *Kishibe no arubamu* [Fotoalben am Ufer] nach, einem der bekanntesten Fortsetzungsdramen der siebziger Jahre<sup>15</sup>, das auf dem Roman des populären Autors YAMADA Taichi basiert (1993). Roman und Fernsehspiel schildern die

---

<sup>12</sup> Nach Angaben des japanischen Justizministeriums (*Hōmushō*) aus dem Jahr 1994 lebten in diesem Jahr 676.793 Koreaner und 218.585 Chinesen in Japan. Diese beiden Länder stellen, mit einem Anteil von 50% bzw. 16,3% an der Gesamtzahl der in Japan gemeldeten Ausländer, die größten Gruppen von Ausländern in Japan, gefolgt von Brasilien (159.619; 11,9%) und den Philippinen (85.968; 6,4%) (ASAHI SHINBUN 1997: 55).

<sup>13</sup> Eine Zusammenfassung dieser Diskussion bieten LOOSLI (1998: 168–185) und GÖSSMANN (1995a).

<sup>14</sup> Zum Inhalt dieses preisgekrönten Dramas, von dem 1995 ein Remake produziert wurde, vgl. HIRAHARA und SATA (1991: 39–42).

<sup>15</sup> Zu diesem 1978 vom Sender TBS ausgestrahlten Drama vgl. die Analyse von HIRAHARA (1995), die jedoch nicht auf die Darstellung der Ausländer eingeht.

„dunklen Flecken“ im Leben der einzelnen Mitglieder einer Familie. Während die Mutter die Monotonie und Einsamkeit ihres Alltags nicht mehr erträgt und eine außereheliche Beziehung eingeht, handelt es sich im Fall des Vaters um Probleme im Arbeitsbereich: In der Buchversion importiert seine Firma zu Obduktionszwecken Leichen aus dem Ausland. Dies gefiel den Sponsoren des Fernseh dramas nicht (ŌYAMA 1993: 470), deshalb wurde daraus in der Fernsehfassung das illegale „Einschleusen“ von Frauen aus Südostasien, um sie in Bars arbeiten zu lassen. Gemeinsam ist beiden Versionen also die negative Konnotation des Ausländischen, das nach Japan hineinkommt. Dies trifft auch auf die „Verfehlung“ der Tochter zu. Sie geht eine Beziehung zu dem in Japan lebenden weißen Amerikaner Charly ein, was im Handlungsverlauf schwer bestraft wird. Als Charly ihrer überdrüssig ist, verkuppelt er sie gegen ihren Willen mit einem Freund, einem amerikanischen Soldaten, der sie vergewaltigt. Doch noch nicht genug der Strafe: Sie wird schwanger und muß einen Abbruch vornehmen lassen. Die Amerikaner werden hier ganz im Sinne der eingangs zitierten Horror-Vision des medialen Feindbildes als Bedrohung für die japanische Frau dargestellt. Auf symbolischer Ebene kommt dies zum Ausdruck durch die geschickte Einblendung von dämonischen Masken, die in Charlys Wohnung hängen. Die bikulturelle Beziehung zwischen einer Japanerin und einem Amerikaner wird in diesem Drama also in einem äußerst negativen Licht dargestellt.

Nicht nur im Genre Fernseh drama, sondern auch in den Bereichen Werbung und Nachrichtenberichterstattung zeigte sich in Japan zumindest bis Ende der achtziger Jahre eindeutig eine Dominanz des Europäischen und Amerikanischen. Die bereits erwähnte FCT-Studie ergab, daß in den Fernseh-Werbespots 84% der ausländischen Figuren „weiß“ und jeweils 7% „schwarz“ oder „asiatischer Herkunft“ sind (FCT 1991: 58)<sup>16</sup>. Da auch in den Nachrichten während des Untersuchungszeitraums von einer Woche im Jahr 1989 lediglich ein einziger Beitrag zu Asien gesendet wurde (FCT 1991: 93), heißt es im Kommentar der Studie, diese Ergebnisse liefen der Forderung „Japan solle sich als ein Mitglied (*ichiin*) Asiens begreifen“ (FCT 1991: 58) diametral entgegen.

Im Zuge der Debatte um Japans „Rück- oder Hinwendung nach Asien“ wird etwa seit Mitte der neunziger Jahren im japanischen Fernsehen wie

---

<sup>16</sup> Im Bild der „Weißen“ ist allerdings eine gewisse Entwicklung zu verzeichnen. Während europäische und amerikanische Personen in den Werbespots lange Zeit vor allem als Blickfang eingesetzt wurden, treten sie in den neunziger Jahren z. B. auch als komische Figuren auf, die aufgrund ihrer mangelnden Japanischkenntnisse lächerlich gemacht werden (CREIGHTON 1997: 220).

auch im Genre Kinofilm<sup>17</sup> allmählich der Darstellung asiatischer Länder und ihrer Bevölkerung breiterer Raum gewährt. Dies gilt vor allem für den öffentlich-rechtlichen Sender NHK. Große Popularität erreichte 1995 das Fernseh-drama *Daichi no ko* [Kinder der Erde], in dem es um die im Zweiten Weltkrieg von japanischen Familien in China zurückgelassenen sogenannten Waisenkinder (*zanryū koji*) ging. Anhand der Geschichte eines Vaters und seines Sohnes schildert dieses Drama die Familienzusammenführung von Chinesen japanischer Herkunft mit ihren japanischen Verwandten<sup>18</sup>.

In den Fortsetzungsserien der Privatsender zur abendlichen Hauptsendezeit zeigt sich ebenfalls – wenn auch noch recht zaghaft – die Tendenz, vermehrt Figuren aus anderen asiatischen Ländern auftreten zu lassen. In der 1994 gesendeten, beliebten Schulserie (*gakuen dorama*) *Kinpachi-sensei* [Lehrer Kinpachi]<sup>19</sup> spielte z.B. eine chinesische Schülerin eine wichtige Rolle. Diese spricht perfekt Japanisch und ist in ihrer Klasse integriert, muß jedoch schließlich nach China zurückkehren, um ihren kranken Großvater zu pflegen. Wenn sich nun in dem 1996 ausgestrahlten Fernseh-drama *Doku* die Japanischlehrerin Yuki darum bemüht, die Probleme ihrer asiatischen Schüler zu lösen, um so eine Gemeinschaft zu schaffen, dann steht dieses Fernseh-drama in der Tradition dieser Schulserien. Charakteristisch ist dabei, daß zu Beginn ein Lehrer oder eine Lehrerin neu in eine Klasse kommt, von Folge zu Folge nacheinander alle Schwierigkeiten meistert und schließlich in Form eines Happy-Ends die Harmonie unter den Schülerinnen und Schülern herstellt<sup>20</sup>.

Unter der Prämisse, daß gerade die Bilder, die im fiktionalen Bereich der Medien, der Populärkultur, konstruiert werden, einen entscheidenden Anteil am Umgang einer Gesellschaft mit Ausländerinnen und Ausländern haben, soll im folgenden das Drama *Doku* analysiert werden<sup>21</sup>.

---

<sup>17</sup> Beispiele für Kinofilme der neunziger Jahre, in denen eine Auseinandersetzung mit dem Thema Asien stattfindet, sind *Bokura wa minna ikite iru* [Wir leben alle] und *Swallow Tail*.

<sup>18</sup> Dieses Fernseh-Fortsetzungsdrama basiert auf dem gleichnamigen, erstmals zwischen 1988 und 1989 in Fortsetzungen publizierten Roman von Yamasaki Toyoko, der als Taschenbuchausgabe in vier Bänden vorliegt (YAMASAKI 1996).

<sup>19</sup> Zu dieser Serie, die seit 1978 regelmäßig in immer neuen Staffeln ausgestrahlt wird, vgl. YOMIURI SHINBUN GEINÖBU (1994: 279–284).

<sup>20</sup> Ein Beispiel hierfür ist neben dem bereits erwähnten *Kinpachi sensei* das Fortsetzungsdrama *Shokuin-shitsu* [Lehrerzimmer] des Senders TBS, dessen Drehbuch publiziert wurde (KAMATA und HATA 1997).

<sup>21</sup> Die Analyse wurde im Rahmen eines Projekts zu japanischen Fernseh-dramen durchgeführt, das vom Forschungsfond der Universität Trier gefördert wurde. Wertvolle Anregungen erhielten die Autoren beim 1. Workshop des Arbeits-



Ziel ist es, unter Anwendung der interpretativ-hermeneutischen Methode und der medienwissenschaftlichen Analyse von Schlüsselszenen, das Bild des „Fremden“ in diesem Drama aufzudecken. Es geht im vorliegenden Beitrag also nicht darum, wie das Drama tatsächlich rezipiert wurde – hierzu stehen uns keine Daten zur Verfügung –, sondern welche Botschaften es vermitteln könnte. Auch soll das Drama nicht primär im Sinne einer soziologischen Filmanalyse in Hinblick auf seine Wiedergabe von gesellschaftlicher Realität bewertet werden. Zu fragen ist vielmehr, welchen Beitrag *Doku* zur Diskussion um das Verhältnis Japans zu den asiatischen Nachbarstaaten leistet, deutet doch das Motto *Asiens Traum wird sich bestimmt erfüllen* darauf hin, daß hier mehr als nur die individuelle Liebesgeschichte zwischen einer Japanerin und einem Vietnamesen gestaltet wird. Es gilt folglich, die These zu überprüfen, ob das Drama als eine Parabel der Rolle Japans in Asien interpretiert werden kann.

Bei der Analyse soll neben den Videobändern der Serie auch die vom Drehbuchautor verfaßte Romanversion Berücksichtigung finden. Während manche Szenen des Fernseh dramas sehr unterschiedliche Interpretationsmöglichkeiten zulassen, wird in der Buchversion durch den Erzählerkommentar meist deutlich Stellung bezogen und die Rezeption damit in eine ganz bestimmte Richtung gelenkt. Da sich das Drama als sehr vielschichtig erweist, kann hier jedoch vieles nur angedeutet werden, und manches muß ausgespart bleiben.

## 2. HANDLUNGSSTRUKTUR UND LEITMOTIVE DES FERNSEHDRAMAS *DOKU*

### 2.1. Prolog und Vorspann

Ein wichtiges Strukturelement der japanischen Fortsetzungs-Fernseh dramen ist der Prolog, der aus den etwa zehn Minuten umfassenden Anfangsszenen besteht, die der eigentlichen Handlung vorgeschaltet sind. Zusammen mit dem Vorspann, der zu Beginn einer jeden Folge wiederholt wird, kommt dem Prolog die Funktion zu, in die Thematik des Dramas einzuführen und damit das Interesse des Publikums zu wecken.

---

kreises *Japanische Populärkultur*, der im August 1997 an der Universität Trier stattfand, von den Teilnehmerinnen der Übung *Analyse japanischer Fernseh dramen* im Wintersemester 1997/98 im Fach Japanologie der Universität Trier sowie von Klaus Antoni, Lisette Gebhardt und Marie-Luise Goerke. Der Dank der Autoren gilt weiterhin Obori Hinako und Obori Michitoshi, die – selbst in der „Fremde“ lebend – intensiv mit uns über *Doku* diskutierten.

Diese Aufgabe erfüllt der Prolog im Fall von *Doku* auf vorbildliche Weise: Bereits die erste Szene versetzt das Publikum in ein fremdes Land, wodurch dieses Drama sich von den vielen Serien, in denen es kaum ausländische Schauplätze gibt, unterscheidet. Der rote Sonnenaufgang der Eingangsszene, ein in Japan beliebtes Stilmittel der Fernsehserien, erscheint sicher noch vertraut, die Stadt hingegen, deren langsames morgendliches Erwachen hier gezeigt wird, mag auf das japanische Publikum wohl eher fremd und exotisch wirken. Offenbar handelt es sich um eine typische Stadt in einem „Entwicklungsland“ mit recht ungeordnetem Verkehr. Mitten auf der Fahrbahn, über die kein Fußgängerübergang führt, steht eine ängstlich wirkende junge Frau, die personifizierte Hilflosigkeit. Es ist die Hauptfigur dieses Dramas, die Japanerin Yuki. Ein junger Rikschafahrer, der Vietnameser Doku, beobachtet sie. Als ein Motorrad direkt auf sie zufährt, springt er herbei – für wenige Sekunden herrscht Totenstille –, faßt sie beim Handgelenk und führt sie sicher über die Straße. Erst jetzt sind wieder Straßengeräusche zu hören und Musik setzt ein: Es handelt sich um das Adventslied „Vom Himmel hoch da komm’ ich her“, das von einem japanischen Chor auf Deutsch gesungen wird. Nachdem Yuki ihre Fassung wiedergewonnen hat, will sie sich bei dem jungen Mann bedanken. Sie redet auf Japanisch auf ihn ein und drückt ihm schließlich zum Dank einige Geldscheine in die Hand.

Die folgenden Szenen zeigen Yuki zusammen mit ihrer japanischen Freundin, die in Vietnam lebt. In einem Straßenimbiss fragt die Protagonistin angesichts ungewohnter Speisen argwöhnisch, ob man so etwas denn essen könne und erhält die Antwort, sie seien doch alle Menschen (*onajinigen*). Auf Yukis weitere Frage, warum sie eigentlich in diesem Land lebe, bekennt ihre Freundin, die Energie der Menschen dort fasziniere sie, eine Aussage, die im Drama leitmotivisch wiederkehrt. Yuki beneidet ihre Freundin, da sie selbst sich der Leere in ihrem Leben als Büroangestellte bewußt geworden ist. Sie fühlt sich „wie eine Statistin in einem Fernseh-drama“ (10)<sup>22</sup>. Ohne wirklich unglücklich zu sein, vermißt sie doch etwas, wofür sie sich begeistern könnte.

Das Stilmittel der kontrastiven Gegenüberstellung, das in diesem Drama vor allem bei der Gestaltung der Figuren Yuki und Doku eine wichtige Rolle spielt, offenbart sich im Prolog in Form von Farbkontrasten besonders deutlich. Dem dunkelhäutigen Rikschafahrer tritt die sehr hellhäutige japanische Touristin gegenüber, deren Name wie zur Illustrierung ihres Teints die Bedeutung „Schnee“ trägt. Dies erklärt sie selbst Doku bei der ersten Begegnung. Im Vergleich zu Doku erscheint Yuki weniger als

---

<sup>22</sup> Die Seitenangaben in Klammern beziehen sich jeweils auf die Romanausgabe (OKADA 1997). Zitate ohne Seitenangabe sind der Fernsehversion entnommen.

eine Asiatin, sondern sie wird vielmehr zu einer „Weißen“ stilisiert, die aus einem kalten Land kommt, in dem sogar Schnee fällt. Das farbenprächtige Vietnam – die bunte fröhliche Kleidung der Menschen in diesem sonnigen Land – wird in einer Rückblende mit einem verregneten, in tristen Farben gehaltenen Tōkyō und einer in Grau gekleideten Yuki kontrastiert. Auf übertragener Ebene untermalt dies, daß die Vietnamreise zu einer Wende im Leben der Hauptfigur Yuki führt.

Im Bild des Landes Vietnam und seiner Bevölkerung finden sich Aspekte von zwei der eingangs zitierten drei Modelle der Herangehensweise an das „Fremde“ wieder. Bei der Darstellung Vietnams aus japanischer Sicht handelt es sich zweifellos um ein exotisches Fremdenbild. Das fremde Land wird als faszinierendes Unbekanntes gesehen, jedoch nicht als etwas zu Eroberndes, sondern als etwas Erlösendes, wird doch hier die heilsame Wirkung des Vietnam-Aufenthalts auf die Japanerin Yuki direkt vorgeführt. Hier scheint die Botschaft vermittelt zu werden, dieses Land sei zwar arm, aber es verfüge über Werte, die die Wirtschaftsmacht Japan nicht mehr besitzt. In diesem japanischen Fernsehrama offenbaren sich somit Züge der im Westen verbreiteten „Zivilisationskritik“, die „von Natürlichkeitssehnsucht getragen wird. Im Fremden wird (wieder)entdeckt, was einem selbst oder der eigenen Kultur verlorengegangen ist“ (HOLZBRECHER 1997: 102). Eine solche Haltung kann keineswegs als spezifisch für die westliche Asienrezeption gelten, ist sie doch beispielsweise auch in dem 1995 erschienenen Roman *Fukai kawa* [dt. Wiedergeburt am Ganges] von Endō Shūsaku wiederzufinden, in dem eine Indienreise für eine Gruppe von Japanern die Funktion einer „Kurreise“ bekommt (GEBHARDT 1997: 21).

Der Vorspann des Dramas, der sich an den Prolog anschließt, wirft ein Licht darauf, was die Konfrontation mit dem „Fremden“ bei Yuki wie auch bei Doku ausgelöst hat. Sowohl die Japanerin als auch der vietnamesische Rikschafahrer haben ihr Leben verändert. Beide werden gezeigt, wie sie in Bücher vertieft sind. Yuki arbeitet nicht mehr im Büro, und Doku verläßt seine Familie und sein Land, wodurch das Wiedersehen der beiden ermöglicht wird. Während die Eingangsszene des Vorspanns Yuki und Doku nahe beieinander in einem weichgezeichneten *close shot* zeigt und damit eine Liebesbeziehung zu suggerieren versteht, mag die letzte Szene mit den beiden in einem Park in Tōkyō hingegen eher auf eine Trennung verweisen, da in dieser Einstellung nun die Abendsonne zwischen ihnen steht.

## 2.2. Die Entwicklung innerhalb der zehn Folgen

Prolog und Vorspann offenbaren bereits deutlich, daß das Fortsetzungsdrama *Doku* ganz im Trend der japanischen Erfolgsserien der Gegenwart liegt: Es geht zum einen um die Lebenskrise und Neuorientierung einer ledigen 29jährigen Frau, Thema einiger besonders populärer Dramen seit Mitte der neunziger Jahre<sup>23</sup>. Zum anderen wird hier eine ungewöhnliche Mann-Frau-Beziehung gestaltet, was ebenfalls den Publikumserfolg zu garantieren scheint. Der große Konkurrenzkampf der Fernsehsender um die Einschaltquoten – pro Abend werden auf den verschiedenen Sendern bis zu fünf Serien gezeigt – läßt sie offenbar nach immer ungewöhnlicheren Stoffen suchen<sup>24</sup>.

Im Fall des Dramas *Doku* sind die gesellschaftlichen Barrieren, die einer Beziehung im Wege stehen, sogar dreifach: Yuki ist fast ein Jahrzehnt älter als er, Doku wird ihr Schüler<sup>25</sup>, und er ist Ausländer. Yukis jüngere Schwester Natsumi bringt die Problematik gleich zu Beginn zum Ausdruck, indem sie das zufällige erneute Zusammentreffen der beiden in Japan mit den Worten „Die grenzüberschreitende, verbotene Liebe einer Lehrerin!“ kommentiert.

Hauptthema der zehn Folgen des Dramas ist die Beziehung von Yuki und Doku. In engem Zusammenhang damit stehen Dokus Schwierigkeiten als Ausländer in Japan und Yukis Probleme im Umgang mit den asiatischen Sprachschülern. Nachdem Doku ihr beim ersten zufälligen Zusammentreffen in Tōkyō das Geld zurückgegeben hat, das sie ihm in Vietnam als Zeichen ihres Dankes zusteckte, kommt es zu einer allmählichen Annäherung der beiden. Yuki ist fasziniert von seinem Mut, seiner Hoffnung auf die Zukunft und seinem Vertrauen auf die Erfüllung seines Traumes, in Japan Architektur zu studieren, um in Vietnam Hochhäuser und Brücken zu bauen. Während die Wolkenkratzer für die japanische Technologie stehen, symbolisiert das im Drama ständig wiederkehrende Brückenmotiv – viele der Schlüsselszenen haben eine Brücke als Schauplatz – die Verbindung zweier Kulturen. Dokus Sehnsucht nach dem

---

<sup>23</sup> Beispiele hierfür sind das mehrfach preisgekrönte Drama *Nijūkyūsai no kurisumasu* [Weihnachten mit 29 Jahren] (1994) und *Long Vacation* (1996). Zum ersten Drama vgl. auch GÖSSMANN (1996).

<sup>24</sup> So werden inzwischen in den Dramen z.B. auch Beziehungen dargestellt, in denen ein Partner behindert ist. Vgl. hierzu NAKANO (1997).

<sup>25</sup> Das Tabu einer Beziehung zwischen Lehrer und Schülerin wurde allerdings im Genre Fernsehrama schon 1968 durchbrochen mit der Serie *Okusama wa jūhassai* [Die Ehefrau ist 18 Jahre alt]. Besonderes Aufsehen erregte in diesem Zusammenhang *Kōkō kyōshi* [Der Oberschullehrer], der größte Erfolg des Jahres 1993 (TOKYŌ NYŪSU TSŪSHINSHA 1994: 630).

„Exotischen“ kommt in seinem Wunsch zum Ausdruck, Schnee zu sehen, den es in seinem Land nicht gibt. Wenn er Yuki gegenüber immer wieder betont, daß er Schnee (*yuki*) liebt, schwingen durch den Gleichklang des Wortes Schnee mit ihrem Namen auch seine Gefühle zu ihr mit. Beide Aspekte des Zukunftstraumes von Doku sind auch auf einem Kalenderbild vereinigt, das in Dokus Zimmer hängt und leitmotivisch immer wieder eingeblendet wird. Es zeigt die Hochhäuser im Zentrum von Tōkyō im Schneetreiben, wobei ersteres auf seinen Berufswunsch verweist, letzteres hingegen seine Gefühle für die ihm noch ferne Japanerin Yuki symbolisiert.

Die Schwierigkeiten der Lehrerin Yuki in der Klasse beruhen zum einen auf ihrer mangelnden Berufserfahrung. Dies kritisiert vor allem der Koreaner Park, der als Klassenältester eine Art Sprecherrolle hat. Zum anderen stößt ihr Anspruch, zu der Klasse ein wirkliches Vertrauensverhältnis aufzubauen, auf Widerstand. Als sie im Konflikt zwischen dem Südkoreaner Park und dem Nordkoreaner Kim zu vermitteln versucht, verweist man sie in ihre Schranken. Auch der Schulleiter vertritt die Einstellung, die Lehrenden sollten sich nicht in die privaten Belange der Schüler einmischen.

In der fünften Folge, also in der Mitte des Fortsetzungsromans, kommt es zu einer ersten Annäherung zwischen Yuki und ihrer Klasse, die an ihrem Geburtstag eine Überraschungsparty für sie organisiert hat. Bei dieser Feier in einem *Karaoke*-Raum erscheint Yuki erstmals als sehr glücklich, was sich in der wiederholten Einblendung ihres lachenden Gesichts offenbart. Die Bildinhalte der einzelnen Einstellungen verweisen aber darauf, daß sie wohl doch noch nicht ganz in die Gruppe integriert ist. Sie sitzt zusammen mit der Chinesin Mei, die zu den anderen in der Klasse ein eher distanziertes Verhältnis hat, auf dem Sofa, während der Rest der Klasse ausgelassen feiert. Keine der Einstellungen zeigt die Gruppe gemeinsam. In der Buchversion heißt es jedoch über Yukis Gefühle: „In dieser Atmosphäre voller Liebe und Harmonie empfand sie ein Glück, das sie bisher noch nie erfahren hatte“ (138). Dies ist ein typisches Beispiel für die bereits erwähnte Rezeptionssteuerung durch den Erzählerkommentar in der Romanversion.

Mitten in dieser anfangs so fröhlichen Party geraten die beiden Koreaner wiederum auf handgreifliche Weise aneinander. Als Yuki schlichten will, fällt sie gegen die Tischkante und verletzt sich am Kopf, wodurch die Party ein trauriges Ende nimmt. Der Streit der Koreaner führt nun zu einer Annäherung zwischen Yuki und Doku, der wegen seiner Arbeit nicht an der Geburtstagsfeier teilnehmen konnte. Von Mei über Yukis Verletzung informiert, eilt er zu ihr und tröstet sie mit einem Kuß auf die Wunde an ihrer Stirn.

Die Beschützerrolle, die Doku bereits im Prolog Yuki gegenüber einnimmt, übt er auch als ihr Schüler weiter aus, vor allem bei Angriffen fremdenfeindlich gesinnter junger Japaner. Als Yuki in dem vietnamesischen Restaurant, in dem er zu Beginn des Dramas arbeitet, von japanischen jungen Männern belästigt wird, verteidigt er sie. Nachdem er bereits in der ersten Folge fälschlich von einem Polizisten des Fahrrad-diebstahls verdächtigt wurde, führt diese Schlägerei zu seiner zweiten Festnahme. Als diese jungen Männern Doku erneut angreifen, flieht Yuki gemeinsam mit ihm vor der Polizei und nimmt ihm das Versprechen ab, niemals mehr Gewalt anzuwenden, um seinen Traum, in Japan zu studieren, nicht zu gefährden. Doku, der sich streng an dieses Versprechen hält, wird später von denselben Männern krankenhaushausreif geschlagen.

Yukis Schwierigkeiten als Lehrerin werden noch dadurch verstärkt, daß die chinesische Schülerin Mei ihr gegenüber ihre Liebe zu Doku gesteht und in ihr eine Rivalin sieht. Mei steigert sich schließlich so weit in ihre Eifersucht hinein, daß sie Yuki denunziert, indem sie in den Beschwerdekasten der Schule anonym einen Zettel einwirft mit den Worten, ihre Lehrerin habe einen Schüler als Geliebten. Als Mei schließlich verstört auf die Straße und vor ein Auto läuft, weil sie sich von Doku und Yuki in die Enge getrieben glaubt, wird die Lehrerin vorläufig vom Dienst suspendiert. Erst durch Dokus Eingreifen – er legt vor dem Schulleiter und der Klasse ein leidenschaftliches Plädoyer für sie ab und beteuert, die Lehrerin Yuki sei die einzige gewesen, die sich wirklich um die Klasse gekümmert habe – wird der Schulleiter umgestimmt und ihre Rückkehr an die Schule ermöglicht. In der letzten Folge hat Doku ein gemeinsames Baseball-Spiel der Klasse organisiert, wodurch auch die beiden zerstrittenen Koreaner wieder aufeinander zugehen. Yuki dankt ihm für seine wiederholte Hilfe, betont jedoch, daß sie von nun an allein zurechtkommen müsse. Diese Entwicklung Yukis entspricht ihrem eigenständigen Überschreiten der Straße zu Ende des Prologs, was den ersten Schritt zur Veränderung ihres Lebens symbolisierte.

Die letzten Szenen des Dramas – eine Art Epilog – zeigen den Abschied von Doku und Yuki. Hier findet das Leitmotiv „Yuki-Schnee“ seine Ausgestaltung. Bevor Doku plötzlich Japan verlassen muß, da seine Familie zum Opfer einer Flutkatastrophe geworden ist, bittet er Yuki, mit ihm zum Fuji zu fahren, um sich seinen Traum zu erfüllen, Schnee zu sehen. Auf der Fahrt dorthin haben die beiden erstmals Gelegenheit, einander durch ein langes Gespräch näherzukommen. Er verheimlicht ihr jedoch, daß er Japan verlassen muß. Die beiden werfen schließlich nur einen kurzen Blick auf den schneebedeckten Berg und kehren dann zurück, da Yuki ihm versichert, der frische Schnee, der sicher bald in Tōkyō fallen werde, sei viel faszinierender.

Am 24.12., dem *Christmas Eve*, der in Japan als ein Fest der Liebespaare gilt, hat Yuki eine Verabredung mit ihrem Jugendfreund Manabu, der ihr einen Heiratsantrag gemacht hat, ihr jedoch einen unbegrenzten Zeitraum für ihre Antwort gewährt. Im Gespräch mit Manabu bezeichnet sie ihre Beziehung zu Doku als eine „Liebe unter Menschen“ (*ningen dōshi no ai*), nicht unter Mann und Frau, fügt jedoch hinzu, vielleicht käme irgendwann einmal der Zeitpunkt, daß sie Doku ihre Liebe offenbaren möchte (299). Nachdem sie von Manabu erfahren hat, daß Doku an diesem Abend abreisen wird, findet sie ihn bei den Wolkenkratzern, die für jenen Traum stehen, den er nun zunächst nicht realisieren kann. Doku will seinen Traum allerdings keineswegs aufgeben. Wenn es erst nach der Trennung der beiden zu schneien beginnt, so wird hier zwar ein Wunsch von Doku verwirklicht, jedoch nur auf der konkreten Ebene. Die implizite Bedeutung seiner leitmotivisch geäußerten Sehnsucht, Schnee zu sehen und mit den Händen zu fassen, erfüllt sich wohl nicht ganz. Es herrscht nun zwar eine sehr große Nähe zwischen Doku und Yuki, zu einer sexuellen Beziehung, auf die das Bild der beiden zu Beginn des Vorspanns zu verweisen scheint, kommt es bis zuletzt nicht. Offen bleibt, ob diese bikulturelle Beziehung zwischen der Japanerin und dem Vietnamesen realisiert wird, wenn die beiden jeweils ihren Traum – sich als Architekt für den Aufbau des eigenen Landes einzusetzen (Doku) bzw. eine gute Japanischlehrerin zu werden (Yuki) – verwirklicht haben. Dies ist zumindest eine Interpretationsmöglichkeit der Schlussszene, in der sich die beiden – zwar nicht zusammen, jedoch gleichzeitig – am Schneetreiben erfreuen.

### 3. DER UMGANG MIT DEN „FREMDEN“

#### 3.1. *Von der Begeisterung bis hin zur Feindlichkeit: Die Haltung der japanischen Nebenfiguren zu dem Vietnamesen Doku*

Ungewöhnlich an diesem Fernseh-drama ist die hier dargestellte große Bandbreite an unterschiedlichen Verhaltensweisen gegenüber einem Ausländer, die von Enthusiasmus bis hin zu Gewalttätigkeit reicht. Das Drama schreckt auch vor der Auseinandersetzung mit dem politisch brisanten Thema fremdenfeindlicher Tendenzen nicht zurück. Dies ist um so erstaunlicher, als solche Inhalte in den Fernseh-dramen der Gegenwart in der Regel eher ausgespart bleiben<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> Das zunehmende Eingreifen von Sponsoren in die Programminhalte in den sechziger Jahren führte dazu, daß politische Themen immer mehr aus diesem Genre verdrängt wurden. Vgl. hierzu HIRAHARA und SATA (1991: 58–65).

Natsumi, Yukis jüngere Schwester, ist von Anfang an begeistert von Doku. Sie geht offen auf ihn zu und bittet ihn sogar um Nachhilfe für den Mathematikunterricht. In der Romanversion wird ihre Haltung folgendermaßen kommentiert:

„Für die Oberschülerinnen von heute spielte es gar keine Rolle, ob es sich um einen Vietnamesen oder einen Japaner handelt. Hauptsache, er sieht gut aus. Während noch bis vor kurzem das Europäisch-Amerikanische ganz oben auf der Beliebtheitskala der jungen Mädchen stand, herrscht nun eine Pluralität, entsprechend dem persönlichen Geschmack der einzelnen“ (46).

Die Idealisierung des „Weißen“, die in der japanischen Gesellschaft vor allem bis in die achtziger Jahre vorherrschte und sich auch in der Werbung widerspiegelte, scheint in diesem Drama von der jungen Generation überwunden zu sein. Die mit Doku etwa gleichaltrigen jungen Freunde von Yuki, in deren Kneipe er arbeitet, gehen ähnlich unkompliziert und vorurteilsfrei mit ihm um. Als Doku wegen eines Unfalls seines Vaters Geld nach Hause schicken möchte und sie, ohne den Grund zu nennen, um einen Lohnvorschuss bittet, willigen sie sofort ein.

In Yukis Familie wird Doku insgesamt recht positiv aufgenommen, auch wenn die Eltern bei seinem ersten Besuch zunächst nicht recht wissen, wie sie mit ihm umgehen sollen. Der Vater beginnt etwas unbeholfen vom Vietnamkrieg zu sprechen und lobt die Energie dieses Landes, das es geschafft hat, den Krieg gegen die USA zu gewinnen (75). Die Vorstellung, daß Doku als Schwiegersohn ins Haus kommen könnte, stößt jedoch bei den Eltern offensichtlich auf wenig Gegenliebe. Hier ist es allein Natsumi, die, als ihre Eltern Yuki ins Gewissen reden wollen, eine Beziehung der beiden vehement befürwortet: „Es ist doch alles o.k., wenn sie ihn liebt!“ (250).

In der Öffentlichkeit weht Doku von Anfang an ein recht kühler Wind entgegen. Sein Vermieter erzählt, daß er eigentlich Ausländer abgelehnt habe. Da jedoch die junge Generation in Japan zu anspruchsvoll geworden sei, sei ihm nichts anderes übriggeblieben, als sein Haus zu einem „Zentrum für ausländische Studenten“ (*ryūgakusei sentā*) umzufunktionieren. Dieser Vermieter begegnet Doku zwar recht freundlich, versäumt es aber auch nicht zu sagen: „Aber mach mir bloß keine Probleme!“ Bei seinem ersten Arbeitgeber, dem japanischen Besitzer eines vietnamesischen Restaurants, trifft Doku zunächst auf recht großes Wohlwollen. Als er fälschlicherweise unter dem Verdacht des Fahrraddiebstahls festgenommen wird, holt ihn sein Chef auf der Polizeistation ab. Er klärt Doku – und damit auch das Fernsehpublikum – darüber auf, in welcher schwieriger Lage er sich als Vietnameser befindet: Allein die Tatsache, daß er aus



Südostasien stamme, sei für viele Grund genug, ihn zu verdächtigen. Yuki gegenüber betont der Restaurantbesitzer, dies entspreche nun einmal der Realität und man solle es nicht aus falschem Mitleid den Betroffenen gegenüber verschweigen (28). Die Darstellung im Fernseh-drama läßt keinen Zweifel daran, daß ihm die Entscheidung schwerfällt, Doku nach dem zweiten unverschuldeten Vorfall, der Schlägerei in dem Restaurant, zu entlassen. Als Doku neben seinem Job in Yukis Stammkneipe zusätzlich auf dem Bau arbeitet, wird er mit der ungerechten Behandlung ausländischer Arbeitnehmer konfrontiert. Wie ein japanischer Arbeiter lapidar bemerkt, enthält die Lohntüte der ausländischen Kollegen etwa ein Drittel weniger.

Eine Steigerung der Diskriminierung, die Doku schon am Arbeitsplatz erfährt, offenbart seine Behandlung durch die Polizei. Beide Male macht er extrem negative Erfahrungen. Hatte beim ersten Mal die Tatsache, daß er aus Südostasien kommt, genügt, um ihn des Fahrraddiebstahls verdächtig zu machen, so versucht beim zweiten Mal ein junger Polizist, ihm die alleinige Verantwortung für die Schlägerei im Restaurant zuzuschreiben. Obwohl Doku eingeschritten war, weil seine chinesische Mitschülerin Mei und seine Lehrerin Yuki belästigt wurden, spielt der Beamte dies mit den Worten herunter, es habe sich doch sicher um ein Mißverständnis gehandelt, das auf die mangelnden Sprachkenntnisse der Chinesin zurückzuführen sei (54). Wenn dieser Polizist seine vorgefaßte Meinung mit der hohen Kriminalitätsrate unter Südasiaten in Japan begründet, beweist dies, wie recht der Restaurantbesitzer mit seiner Warnung gegenüber Doku hatte. Ohne die Fürsprache seiner Lehrerin Yuki wäre eine Freilassung hier wohl nicht so einfach erfolgt.

Offener Feindschaft begegnet Doku bei dem wiederholten Zusammentreffen mit den drei jungen Männern, die ihn immer wieder angreifen. Als er sich aufgrund seines Versprechens beim dritten Mal nicht wehrt, wird er brutal zusammengeschlagen und seines Geldes beraubt. Ohne Zweifel ist Fremdenfeindlichkeit das Motiv dieser drei jungen Männer. Als Doku im vietnamesischen Restaurant Mei und Yuki zu Hilfe eilt, sagen sie spöttisch zu ihm: „Doku heißt der? Was ist das jetzt wieder für einer? Wir sind doch hier in Japan!“ (52).

Charakteristisch für die Nebenfiguren in diesem Drama ist, daß sie keinerlei Entwicklung in ihrer Einstellung zu dem Vietnamesen durchlaufen. Sie stehen vielmehr stellvertretend für eine bestimmte Haltung gegenüber dem „Fremden“. Bezeichnend ist, daß an beiden Enden der Skala von der äußerst positiven Einstellung bis hin zur Gewalttätigkeit jeweils die junge Generation vertreten ist, mit Yukis Schwester und den Kneipenbetreibern auf der einen, und dem jungen Polizisten und den Randalierern auf der anderen Seite. Für den Umgang der japanischen Figuren mit Doku ist

demnach festzuhalten, daß in diesem Drama eine für dieses Genre ungewöhnlich facettenreiche Darstellung vorliegt und die Schwierigkeiten, denen Menschen vor allem aus Südostasien in Japan begegnen können, nicht verschwiegen werden.

### 3.2. Der Lernprozeß der Lehrerin Yuki als ein Beispiel der Aneignung interkultureller Kompetenz

Die Hauptfigur dieses Dramas ist als eine typische Firmenangestellte, eine sogenannte OL (*office lady*) gezeichnet, die bisher noch nie mit dem „Fremden“ konfrontiert wurde, weder in noch außerhalb ihres Landes. Nach einem ersten Kulturschock bei ihrer Ankunft in Vietnam, der in ihrem hilflosen Stehenbleiben mitten auf der befahrenen Straße zum Ausdruck kommt, erlebt Yuki durch die Begegnung mit Doku und die Vermittlung ihrer Freundin den Auslandsaufenthalt als etwas äußerst Positives. Es ist nicht die Abgrenzung vom Fremden, sondern im Gegenteil ein bewußtes Eintauchen in das exotische Fremde, das für Ursprünglichkeit, Lebensfreude und Spontaneität steht. Wenn Yuki nach ihrer Rückkehr nach Japan erklärt, daß sie Japanischlehrerin werden und Sprachschüler aus asiatischen Ländern unterrichten will, weil sie glaubt, dadurch an deren Energie und positiver Lebenseinstellung teilhaben zu können, so geht es ihr offenbar zunächst nicht in erster Linie um den Kontakt mit Menschen aus verschiedenen asiatischen Ländern, sondern um die Verwirklichung ihrer eigenen Person. Ihr Jugendfreund Manabu kritisiert sie deshalb ganz offen, indem er sagt, ihre zukünftige Klasse täte ihm leid, weil sie gezwungen würde, sie auf ihrem *Egotrip* zu begleiten (25). Durch ihre Aufgabe als Lehrerin entwickelt Yuki jedoch allmählich ein wirkliches Interesse an ihren Schülerinnen und Schülern, die hauptsächlich aus asiatischen Ländern wie China, Korea und Malaysia, aber auch aus Ghana kommen. Westliche Ausländer sind dagegen überhaupt nicht vertreten.

Im Laufe des Dramas muß Yuki erkennen, daß es im Umgang mit den ausländischen Sprachschülern für sie noch viel zu lernen gibt. Als Doku ihr beim ersten zufälligen Wiedersehen ihr Geld zurückgibt, ist dies für sie der erste Anstoß zur Selbsterkenntnis. Sie schämt sich, von ihm als eine arrogante Japanerin angesehen worden zu sein, die glaubt, daß man alles mit Geld lösen könne (29). Um nie wieder einen solchen Fehler zu begehen, steckt sie die vietnamesischen Scheine in ihr Amulett (*omamori*), das sie ständig bei sich trägt. Als sich Doku anfänglich weigert, ihre Hilfe bei der Arbeitssuche in Anspruch zu nehmen, da er nicht das Objekt ihres Mitleids sein möchte – Mitleid ist für ihn, so der Erzählerkommentar in der Romanversion, „gleichbedeutend mit Diskriminierung“ (82) –, führt

dies bei Yuki zu einer weiteren Sensibilisierung für die Probleme von Ausländern. Ihr Lernprozeß schreitet jedoch nur sehr langsam voran und ist von ständigen Rückfällen begleitet. Beispielsweise verletzt sie den Stolz der Chinesin Mei, die sie im Unterricht mit der verniedlichenden Form „Mei-chan“ anredet, wogegen diese sich wehrt, da sie doch kein Kind mehr sei (48). Der Titelsong des Dramas, der den englischen Titel *Pride* trägt, verweist somit auf die erste Lektion, die Yuki und damit auch das Publikum dieses Fernseh dramas zu lernen hat: Auch gut gemeintes Verhalten kann auf Menschen anderer Kulturen leicht verletzend wirken.

Die nächste Lektion könnte heißen: „Andere Länder, andere Sitten“. Als der selbst ernannte Klassensprecher Park den Vorschlag macht, am folgenden Sonntag gemeinsam etwas zu unternehmen, wartet Yuki daraufhin mit gefülltem Picknickkorb vergeblich zwei Stunden lang am vereinbarten Treffpunkt. Außer Doku taucht niemand aus der Klasse auf. Als Yuki ihre Schüler am nächsten Tag zur Rede stellt, bekommt sie die unterschiedlichsten Ausreden zu hören, wie etwa, verschlafen zu haben. Obwohl der Klasse keine böse Absicht zu unterstellen ist, bringt Yuki wütend ihre Enttäuschung darüber zum Ausdruck, daß man die Verabredung mit ihr nicht ernst genommen hat. Im nachhinein kommen ihr jedoch Zweifel, ob es richtig war, ihre eigenen Wertmaßstäbe als allgemeingültig vorauszusetzen, ohne in Betracht zu ziehen, daß eine Verabredung in verschiedenen Kulturen einen unterschiedlichen Stellenwert haben kann.

Die dritte Lektion wird Yuki durch die beiden Koreaner Park und Kim erteilt, die sie unmißverständlich und mit Beharrlichkeit auffordern, sich nicht in die internen Belange ihres Landes einzumischen. Hier beugt sich Yuki jedoch eher der Notwendigkeit, als daß sie wirklich einsichtig wäre. Das von Doku organisierte Baseball-Spiel, bei dem Park und Kim jeweils ein Team anführen, erscheint somit auch als eine Art Kompromiß zwischen Yukis Bemühen um Harmonie und der Forderung nach Nichteinmischung von seiten der beiden Koreaner. Es wird lediglich eine Arena geschaffen, in der eine Versöhnung der beiden möglich ist, ohne ihnen in ihre Probleme hineinzureden.

In einem Punkt jedoch bleibt Yuki trotz aller Widerstände von seiten der Klasse konsequent ihrer Überzeugung treu. Sie möchte nicht nur eine Lehrerin sein, die Wissensvermittlung betreibt, sondern eine zwischenmenschliche Beziehung zu ihrer Klasse aufbauen. Aufgrund von Dokus Einschreiten akzeptiert dies schließlich sogar der Schulleiter. Der Reife-prozeß macht aus der recht naiven Yuki allmählich eine Lehrerin, die die unterschiedlichen Mentalitäten der Studierenden anzuerkennen lernt, wodurch sie wiederum die Akzeptanz ihrer Klasse erfährt. Somit erscheint das Fernseh drama als ein Plädoyer dafür, Überlegenheitsdünkel abzulegen und die eigenen Maßstäbe nicht absolut zu setzen, sondern im

Umgang mit Menschen anderer Kulturen Lernbereitschaft zu entwickeln, ohne deshalb eigene Vorstellungen aufzugeben. Die didaktische Funktion von Fernsehspielen, die Lernprozesse beim Publikum vor allem durch die Identifikation mit der Hauptfigur auslösen kann, ist im Fall von *Doku* unverkennbar vorhanden.

Über die konkreten Aspekte im Umgang mit Menschen anderer Kulturen hinaus lernt die Hauptfigur und damit auch das Fernsehpublikum einiges über die schwierige Situation mancher Ausländer und Ausländerinnen in Japan, von ihrer Diskriminierung am Arbeitsplatz, den Vorurteilen sogar auf Seiten der Polizeibehörde und der Gefahr fremdenfeindlicher Angriffe. Ohne Zweifel sind damit die Möglichkeiten der kritischen Auseinandersetzung mit politisch brisanten Themen im populären Genre Fernsehspiel, das in erster Linie unterhalten will, mehr als erschöpft. So stapeln sich auf Yukis Schreibtisch zwar Bücher zu Nord- und Südkorea, anhand derer sie sich in die Problematik einlesen möchte, das Verhältnis Japans zu den anderen asiatischen Ländern wird jedoch von keiner der Figuren auch nur erwähnt. Es ist bezeichnend, daß bei der Darstellung des verzweifelten Bemühens einer japanischen Lehrerin um ein Vertrauensverhältnis zu ihren asiatischen Schülern und Schülerinnen das Thema der unbewältigten Kriegsvergangenheit Japans ausgespart bleibt, obwohl es sich hierbei doch um ein Hauptproblem im Verhältnis Japans zu seinen asiatischen Nachbarn handelt (ANTONI 1996: 143).

#### 4. DIE CHARAKTERISIERUNG DER ASIATISCHEN FIGUREN

##### 4.1. *Der Vietnamesen Doku als idealisierte Retterfigur*

Während die Lebensverhältnisse des Vietnamesen Doku durchaus realistisch wiedergegeben werden<sup>27</sup>, weist die Zeichnung seiner Person eine starke Stilisierung auf. Dies wird schon an seinem äußeren Erscheinungsbild deutlich, das sich von dem der anderen asiatischen Figuren unterscheidet. Er ist sehr groß und dunkelhäutig. Von seinen langen Haaren wird eines seiner Augen meist verdeckt, was ihm den Anschein von Undurchschaubarkeit gibt und etwas Geheimnisvolles verleiht.

Der heilbringenden Funktion seines Heimatlandes Vietnam entspricht Dokus Idealisierung als heldenhafte Retterfigur. Nachdem er im Prolog Yuki über die Straße geholfen hat, gibt er seine nächste Hilfestellung bei

---

<sup>27</sup> Das armselige Zimmer, das er bewohnt, entspricht genau der Darstellung in einer Foto-Dokumentation zum Leben von Ausländerinnen und Ausländern im Tōkyōer Stadtteil Ikebukuro (OKUDA und TAJIMA 1993).

ihrem ersten Auftreten in der Klasse, als ihr vor lauter Aufregung die Stimme versagt. Doku geht daraufhin an die Tafel und fügt in den Namen von Yuki, den sie in der *Hiragana*-Silbenschrift an die Tafel geschrieben hat, ein „u“ ein, wodurch die Bedeutung „Mut“ (*yūki*) entsteht. Seine Worte „Mehr Mut!“ versetzen sie „wie durch einen Zauber“ (39) in die Lage, den Unterricht abzuhalten. Sein Spiel mit Worten weitet Doku noch aus, als sie zusammen in einem Park sind, indem er „Mut – Traum – Hoffnung“ (*yūki – yume – kibō*) in den Sand schreibt und erklärt, daß sich hierin das Geheimnis seiner eigenen Stärke verberge. Wie seine Auseinandersetzungen mit der Schlägergruppe zeigen, ist er aufgrund seiner körperlichen Stärke auch im konkreten Sinne Yukis Retter. Wichtiger ist jedoch, daß er sich in der Klasse zu ihrem zunächst einzigen Fürsprecher macht.

Charakteristisch für die Gestaltung der Figur Dokus ist vor allem die starke Exotisierung. Da nur etwa drei Prozent der ausländischen Studierenden in Japan aus Vietnam kommen, ist es wahrscheinlicher, daß sie der japanischen Bevölkerung „exotisch“ erscheinen als etwa im Fall von Studierenden aus China oder Korea. Bei der Exotisierung der Figur des Vietnamesen spielen christliche Elemente eine besondere Rolle. Hierzu zählt vor allem die Leitmusik „Vom Himmel hoch da komm ich her...“, die insbesondere bei den verschiedenen Rettungsaktionen von Doku erklingt. In der Szene, in der Doku mit kirchlicher Musik im Hintergrund krankenhaushausreif geschlagen wird, scheint er – zumindest für ein mit christlichen Bildern vertrautes Publikum – zu einer Jesusfigur stilisiert zu sein, zumal die folgende Szene, in der Yuki den verletzten Doku in den Armen hält, Assoziationen an Pietà-Darstellungen weckt. Wenn im Epilog der Abschied von Doku und Yuki schließlich unter einem Weihnachtsbaum stattfindet, korrespondiert dies mit dem Bild einer Kirche und dem Klang von Kirchenglocken in der Eingangsszene des Prologs.

Die Idealisierung von Doku auf der Handlungs- und Bildebene entspricht ebenfalls der Sichtweise der Hauptfigur dieses Dramas. Doku erscheint Yuki offenbar als typischer Vietnameser, der voller Energie und Vertrauen in die Zukunft schaut. Ihre Faszination in bezug auf das Land überträgt sich schließlich sogar auf ihren Jugendfreund Manabu, der zunächst Doku gegenüber Distanz hält, da er ihn aufgrund seiner Liebe zu Yuki als einen Rivalen begreift. Er sieht schließlich seine Zukunft in der Firma darin, in der Asien-Abteilung zu arbeiten. Yukis Vater, ein Oberschullehrer, reproduziert ebenfalls zunächst das exotische Vietnam-Bild, wenn er von der „enormen Energie“ (75) des Landes spricht. In Hinblick auf Doku selbst macht Yukis Vater jedoch Manabu gegen Ende des Dramas darauf aufmerksam, er und Yuki würden Doku zu sehr idealisieren und der Tatsache, daß er Vietnameser ist, zuviel Gewicht bei-

messen. Ein junger Mann von gerade zwanzig Jahren könne doch schließlich nicht immer nur stark sein (284). Diese Aussage wird in der Schlußszene von Doku selbst bestätigt. Als Yuki ihn fragt, warum er, ohne sich von ihr zu verabschieden, habe abreisen wollen, bekennt er seine Angst, daß er sich vielleicht nicht von ihr hätte trennen können, und betont, er sei nicht nur stark, sondern auch schwach (303). Am Ende darf der zur heldenhaften Retterfigur idealisierte Doku also auch eine Schwäche zeigen.

#### *4.2. Die hilfsbedürftige und besitzergreifende Chinesin Mei*

Die von der japanischen Schauspielerin Kanno Miho dargestellte 19jährige Chinesin Mei wird zu Beginn des Dramas als eine sehr unsichere und ängstliche Person eingeführt, die offensichtlich von dem Leben in einer Großstadt wie Tōkyō überfordert ist. Unterstrichen wird dies noch durch ihr ländlich wirkendes äußeres Erscheinungsbild. Sie ist nicht sehr modisch gekleidet und trägt Zöpfe. Auch hat sie noch keine klaren beruflichen Zukunftsvorstellungen. Besondere Aktivität und Zielstrebigkeit legt sie lediglich gegenüber Doku an den Tag, in dessen Obhut sie sich begibt. Wegen ihrer Liebe zu ihm, die allerdings keine Erwidernng findet, entwickelt sie von Anfang an einen starken Alleinanspruch auf Doku. Aus Eifersucht gegenüber Yuki greift sie schließlich sogar zum Mittel der Denunziation, wodurch sie zunächst in recht negativem Licht erscheint. Daß dies jedoch keineswegs ihrem wahren Charakter entspricht, wird durch ihre sogleich empfundene Reue deutlich.

Ihre Gefühle gegenüber Japanern sind von schlechten Erfahrungen durch fremdenfeindliche Attacken geprägt. So kommentiert sie Dokus Verletzung mit den Worten „Mögen die Japaner uns nicht?“ (193). Bis zum Ende des Dramas ist Doku die einzige Person, der sie vertraut. Schließlich macht er ihr jedoch unmißverständlich klar, daß er ihre Liebe nicht erwidert, sie für ihn jedoch eine sehr wichtige Freundin sei.

Wenn die zu Beginn des Dramas gleichermaßen hilflosen Frauen Yuki und Mei auch Doku gegenüber ähnliche Gefühle entwickeln, so ist doch ihr Verhalten grundsätzlich verschieden. Bei der 19jährigen Mei setzt der Kontakt mit Doku keinen Reifeprozess in Gang. Es ist vielmehr Yuki, der es gelingt, im Gespräch von Frau zu Frau einen Wandlungsprozess bei ihr auszulösen. Sie gesteht Mei auch, daß sie in der Tat in Doku verliebt gewesen sei, bezeichnet dies jedoch als Vergangenheit. Nachdem die beiden Frauen sich ausgesprochen haben, macht Mei Yuki das Angebot, sie nicht mehr höflich „Mei-san“ zu nennen, sondern einfach nur „Mei“, was impliziert, daß sie nun bereit ist, Yuki als Freundin anzusehen.

#### 4.3. Das Klischee der „unbeherrschten und streitsüchtigen Koreaner“

Den Südkoreaner Park spielt der japanische Schauspieler Sōjima Kazuhiko, den Nordkoreaner Kim hingegen ein koreanischer Laiendarsteller. Auch der Rest der Klasse wird von in Japan lebenden ausländischen Studierenden aus den jeweiligen Ländern dargestellt (*Shūkan Josei* 19.11. 1996: 231). Innerhalb der Klasse steht der immer ein wenig extravagant gekleidete Park eindeutig im Vordergrund. Unaufgefordert übernimmt er die Rolle des Klassensprechers und tritt dabei sehr selbstbewußt auf. Anfänglich unzufrieden mit Yukis Unterrichtsweise, betont er, wie wichtig eine kompetente Lehrperson für die weitere Laufbahn der ausländischen Sprachschüler sei. Eine Vermittlung durch die Lehrerin in seinem Streit mit dem Nordkoreaner Kim weist er mit den Worten „Das betrifft nur unser Volk und geht Sie nichts an“ (142) vehement zurück. Die erste Streitszene zwischen den beiden findet in der vierten Folge statt, wobei Doku sie mit dem Hinweis auseinanderbringt, sie seien doch im Klassenzimmer.

Park verhält sich allerdings keineswegs nur abweisend gegenüber Yuki. So hat er offenbar die Geburtstags-Überraschungsparty für sie organisiert, wohl auch als Wiedergutmachung dafür, daß die Klasse die Lehrerin beim Picknick versetzt hatte. Gerade weil in dieser Szene erstmals Harmonie zwischen Yuki und ihrer Klasse hergestellt zu sein scheint, mutet es recht rücksichtslos von den beiden Koreanern an, wenn sie in dieser Situation wieder auf handgreifliche Weise aneinandergeraten und damit die Party sprengen. Der Streit der Koreaner besitzt zwar insofern dramaturgische Notwendigkeit, als er zu einer Annäherung zwischen Yuki und Doku führt. Dennoch stellt sich die Frage, ob es sich bei dieser Szene nicht um eine diskriminierende Darstellung der Koreaner handelt und die an dieser Stelle doch recht einseitige Darstellung der Koreaner nicht zur Zementierung des in Japan verbreiteten Klischees der „unbeherrschten und streitsüchtigen Koreaner“ beiträgt<sup>28</sup>. Die laut streitenden Koreaner können durchaus als bedrohlich empfunden werden, zumal die harten Worte, die sie wechseln, nicht untertitelt sind und somit für Yuki wie auch für das japanische Publikum in der Regel unverständlich bleiben. Als sich jedoch im versöhnlichen Schluß des Dramas die Klasse zu einer Weihnachtsparty in der Kneipe von Yukis Freunden zusammenfindet, scheinen auch die Probleme der beiden Koreaner überwunden zu sein.

---

<sup>28</sup> Siehe hierzu das Einstellungsprotokoll im Anhang des vorliegenden Artikels.

##### 5. RESÜMEE: DAS FERNSEHDrama *DOKU* ALS EINE PARABEL DER ROLLE JAPANS IN ASIEN?

Von den eingangs zitierten drei Modellen eines „Fremdenbildes“ lassen sich im Fernseh-drama *Doku* die beiden ersten in sich überlagernder Form wiederfinden. Die Titelfigur *Doku* verkörpert sowohl die Exotik als auch eine Heilsversprechung, die beide durch die christlichen Anspielungen besonders deutlich zutage treten. In Vietnam entdeckt Yuki, was ihr in Japan verloren ging: Lebensfreude und Energie. Die japanische Protagonistin dieses Dramas empfindet somit dieselbe Faszination in bezug auf ein asiatisches Land, wie sie auch aus westlichen Medien bekannt ist. Abgesehen von der subjektiven Perspektive der fremdenfeindlichen jungen Japaner ist die Dimension der Bedrohung durch „Fremde“, wie sie etwa in dem bereits erwähnten Fernseh-drama *Kishibe no arubamu* Ende der siebziger Jahre gestaltet wurde, in diesem Drama nicht vertreten. Die Diskussion um die *political correctness* hat hier sicher ihre Spuren hinterlassen. In diesem Drama ist nicht der Ausländer *Doku* eine Bedrohung für Japan, sondern er ist andersherum Opfer der Gewalt von fremdenfeindlichen Japanern. Ein mediales Feindbild wird in diesem Drama also nicht konstruiert, auch wenn im Fall der Koreaner durchaus Aspekte enthalten sind, die als diskriminierend interpretiert werden können.

Die Darstellungsweise der ausländischen Männer ist zwar in *Doku* und in der eingangs kurz skizzierten, 1978 ausgestrahlten Serie *Kishibe no arubamu* grundverschieden – Dämonisierung des „Weißen“ und Idealisierung bzw. Exotisierung des Asiaten –, die beiden Fernseh-dramen verbindet jedoch miteinander, daß die bikulturelle Beziehung am Ende nicht realisiert wird. Im Laufe der Handlung von *Doku* offenbart sich, daß eine Verbindung zwischen einer Japanerin und einem Vietnamesen keine gesellschaftliche Akzeptanz erfährt. So heißt es in der Romanversion über Yuki: „Es machte sie traurig, daß man die unterschiedliche Nationalität zweier Menschen ganz selbstverständlich als ein unüberwindbares Hindernis für eine Beziehung ansah“ (191). Für das Fernsehpublikum lag der Fokus des Dramas wohl eindeutig auf der bikulturellen Beziehung. Dementsprechend steht auch in den zahlreichen Artikeln zu diesem Fernseh-drama in populären Zeitschriften vor allem eine Frage im Vordergrund: Werden die beiden am Ende zusammenfinden? Themen wie die Ausländerdarstellung und der Umgang der japanischen Figuren mit dem „Fremden“, wie sie im vorliegenden Beitrag analysiert wurden, kommen hingegen nicht zur Sprache<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> Es wurden Artikel zu *Doku* in den folgenden populären Zeitschriften aus der



Auch wenn das Fernsehrama *Doku* den Eindruck vermittelt, die Lebensbedingungen eines Vietnamesen in Japan nicht zu idealisieren, so stößt es bei den Betroffenen selbst wohl nicht unbedingt auf Zustimmung. In einer Fernsehsendung äußerte sich die Leiterin einer Japanischschule in Tōkyō, die sich intensiv mit der Medienberichterstattung zu Asien befaßt, kritisch zu dem Drama und bezeichnete die Darstellungsweise als beschönigend. Wie schwierig es tatsächlich für Studierende aus vielen asiatischen Ländern sei, einen Aufenthalt in Japan zu realisieren, würde überhaupt nicht deutlich. Im übrigen handle es sich um ein Klischee, daß die jungen Menschen aus asiatischen Ländern alle unbedingt in Japan studieren wollten, in vielen Fällen sei Japan lediglich die zweite Wahl, wenn ein Studienaufenthalt in den USA nicht möglich ist. Ihre Kritik an der Medienberichterstattung zu Asien in Japan, bei der „alle Länder in einen Topf geworfen werden und man nicht zwischen den doch sehr unterschiedlichen Ländern differenziert“<sup>30</sup>, trifft im großen und ganzen auch auf das Drama *Doku* zu.

Was die im Titel gestellte Frage betrifft, ob in diesem Fernsehrama eher Fremdheit oder Vertrautheit zwischen japanischen Figuren und den Schülern aus den asiatischen Nachbarländern herrscht, so wird während der zehn Folgen sowohl zwischen *Doku* und *Yuki* als auch zwischen ihr und der Klasse die anfängliche Distanz allmählich überwunden und zunehmend eine Nähe hergestellt. Vor dem Hintergrund der Debatte um die Hinwendung bzw. Rückkehr Japans nach Asien und die Besinnung auf seine asiatischen Wurzeln erscheint es jedoch verwunderlich, daß diese Aspekte in dem Drama nirgendwo angesprochen werden. Statt dessen ist sowohl im Prolog als auch im Epilog die Rede davon, daß „alle dieselben Menschen“ (*onaji ningen*) seien, auf eine Gemeinsamkeit als Asiaten wird hingegen an keiner Stelle verwiesen. Auch dies ist ein Indiz für die These, daß die Japanerin *Yuki* hier zu einer „Weißen“ stilisiert wird, es also nicht zu der Beschwörung einer Gemeinsamkeit unter Asiaten kommt.

Dennoch leistet dieses Drama einen bemerkenswerten Beitrag zur Diskussion um das Verhältnis Japans zu der Bevölkerung anderer asiatischer Länder. Durch das Motto *Asiens Traum wird sich bestimmt erfüllen* erhält der Traum von *Doku*, sich in Japan technologische Kenntnisse anzueignen und sie für sein eigenes Land zu nutzen, stellvertretende Funktion für andere asiatische Länder. Stehen die verzweifelten Versuche der Lehrerin

---

Zeit von September – Dezember 1996 eingesehen: *SPA*, *Josei Seibun*, *Junon*, *Shūkan Josei*, *Za Terebijon*.

<sup>30</sup> Das Interview fand am 18.1.1997 im Rahmen von *Fuji Hihiyō* [Fuji-Kritik] statt, einer wöchentlich ausgestrahlten Fernsehsendung, in der insbesondere die Beiträge des Senders *Fuji* einer kritischen Betrachtung unterzogen werden.

Yuki, ein Vertrauensverhältnis zu den Studierenden unterschiedlicher asiatischer Länder aufzubauen, damit nicht auch für eine mögliche Haltung Japans gegenüber den asiatischen Nachbarländern? Wenn die Lehrerin Yuki in der ersten Hälfte des Dramas als von der Gemeinschaft der Klasse ausgeschlossen dargestellt wird und darum bittet, aufgenommen zu werden, so scheint dies die verbreitete These von Japans Isolation in der Welt zu illustrieren, die auch in dem viel diskutierten und umstrittenen Beitrag *Clash of Civilizations* von Samuel Huntington vertreten wird, und die „dem japanischen Autostereotyp“, d.h. dem „Bild des modernen Japans von sich selbst“ entspricht (ANTONI 1996: 145). Geht es also in einer Tiefenschicht des Dramas *Doku* – von Drehbuchautor und Produzentin vielleicht nicht bewußt intendiert – nicht auch um die Auseinandersetzung mit der Frage, wie Einheit und Zusammenhalt in Asien unter Einbeziehung Japans verwirklicht werden können? Ist das Drama folglich sogar als eine Art Parabel für Japans Rolle in Asien zu interpretieren?

Der Lehrerin Yuki gelingt es mit Hilfe von Doku, das Vertrauen der Klasse zu gewinnen und Harmonie herzustellen. Dadurch gelangt sie zu dem Selbstvertrauen, es fortan auch ohne ihren „Retter“ Doku zu schaffen. Im übertragenen Sinne erscheint dies als eine Vision von einem geeinten Asien, in dem Japan eine Schlüsselrolle einnimmt. Die Botschaft könnte also lauten: Vorausgesetzt, Japan legt eine sensible Haltung an den Tag, kann es mit Hilfe anderer asiatischer Länder den Zusammenhalt in Asien stärken und eine führende Rolle als Lehrer einnehmen. Die entscheidende politische Frage, ob es gelingt, in Asien „multilaterale Strukturen zur Vertrauensbildung und zur Sicherung von Frieden und Stabilität zu schaffen,“ oder ob „einer der beiden Kandidaten für eine regionale Führungsrolle, nämlich Japan oder die Volksrepublik China“ (KÖLLNER 1997: 50), dies leisten kann, wird hier zugunsten Japans entschieden. Geht man davon aus, daß die Chinesin Mei und die Koreaner Park und Kim stellvertretend für die jeweiligen Länder stehen, vermitteln sie gleichwohl nicht den Eindruck, zur Übernahme einer Koordinationsrolle in Asien in der Lage zu sein.

Die in der politischen Realität starken Länder Japan und China sind im Drama bezeichnenderweise mit schwachen, recht naiv wirkenden Frauen besetzt, die wohl am ehesten geeignet sind, Hilfsbedürftigkeit zu verkörpern. Die realen Machtverhältnisse scheinen damit auf den Kopf gestellt. In der Tat wirkt es harmloser, die Führungsposition nicht mit einem starken Mann, sondern mit einer jungen, eher schwachen Frau zu besetzen. Mit der mütterlich fürsorglichen Lehrerin Yuki in dieser Rolle können wohl auch am ehesten unangenehme Assoziationen an die „Großostasiatische Wohlstandssphäre“ der Vergangenheit vermieden werden. Das Auseinandergelien der Japanerin und des Vietnamesen am Ende des Dra-

mas mag in diesem Kontext symbolisieren, daß die Zeit für eine gemeinsame Zukunft in Asien noch nicht gekommen ist, da die Länder Asiens zunächst ihre eigene Weiterentwicklung vorantreiben müssen.

Die hier vorgeführte Interpretation des Fernseh dramas, bei der die Beziehung der Lehrerin Yuki zu ihrer Klasse als Parabel für das Verhältnis Japans zu seinen asiatischen Nachbarländern gesehen wird, ist sicher nicht so eindeutig, daß sie beim flüchtigen Sehen in ihrer Komplexität direkt offenbar würde. Unabhängig davon, ob das Drama tatsächlich auf diese Weise rezipiert wird<sup>31</sup>, ist es dennoch vor dem Hintergrund der gegenwärtigen Asien-Debatte in Japan bezeichnend, daß ein Fernseh drama dieser Art produziert wurde. Es erscheint in der Tat als ein „Psychometer, das Auskunft über gesellschaftliche und individuelle Befindlichkeiten gibt“ (ROGGE 1986: 202).

Das Fernseh drama *Doku* verdeutlicht auf exemplarische Weise die Möglichkeiten und Grenzen der Auseinandersetzung mit dem Thema Interkulturalität in populärkulturellen Produkten des gegenwärtigen Japan. Es bleibt abzuwarten, ob die Produzierenden dieses populären und einflußreichen Genres bereit sind, sich weiterhin auf vielfältige Weise der Auseinandersetzung mit dem „Fremden“ zu stellen. Um zur Asien-Debatte beizutragen, müßten die Produzierenden jedoch gar nicht so weit in die Ferne schweifen, sondern könnten sich auch den Problemen der in Japan lebenden koreanischen Minderheit<sup>32</sup> annehmen, um auf diese Weise im Genre Fernseh drama den Mythos von der Homogenität der japanischen Bevölkerung zu überwinden. Erst dann könnte man von einer wirklichen Hinwendung nach Asien im Genre Fernseh drama sprechen.

#### LITERATURVERZEICHNIS

ANTONI, Klaus (1995): Japan und das Fremde. In: MAE, Michiko und Klaus MÜLLER (Hg.): *Aspekte der japanischen Alltagskultur*. Düsseldorf: Studien zur Ostasienforschung Nr. 2. Düsseldorf: Ostasien-Institut der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, S. 65–77.

---

<sup>31</sup> Es soll keineswegs unterstellt werden, daß dies eine Botschaft ist, die vom japanischen Fernsehpublikum selbstverständlich in dieser Form aufgenommen wird. Die Personen, die wir befragten, sagten fast alle übereinstimmend, diese Dimension des Dramas sei ihnen bei der – meist recht flüchtigen – Betrachtung nicht bewußt geworden; die politische Bedeutung erschiene ihnen jedoch durchaus einleuchtend.

<sup>32</sup> Vgl. hierzu etwa SUGIMOTO (1997: 177–184).

- ANTONI, Klaus (1996): Japans schwerer Weg nach Asien – Geistesgeschichtliche Anmerkungen zu einer aktuellen Debatte. In: HIJYA-KIRSCHNEREIT, Irmela (Hg.): *Japan am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 123–145.
- ASAHI SHINBUN (1997): *Japan Almanach 1997*. Tōkyō: Asahi Shinbunsha.
- CREIGHTON, Millie (1997): Soto Others and Uchi Others: Imagining Racial Diversity, Imagining Homogeneous Japan. In: WEINER, Michael (Hg.): *Japan's Minorities. The Illusion of Homogeneity*. London, New York: Routledge, S. 211–238.
- Dorama (1, 1997): *Shichōsha ga eranda terebi bangumi* [Die vom Fernsehpublikum ausgewählten Fernsehserien], S. 46–47.
- FAULSTICH, Werner (1988): *Die Filminterpretation*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- FAULSTICH, Werner (1996): Zwischen Exotik, Heil und Horror. Das Fremdartige als Dramaturgie von Kultur. In: HESS-LÜTTICH, Ernest W. B., Christoph SIEGRIST und Stefan Bodo WÜRFEL (Hg.): *Fremdverstehen in Sprache, Literatur und Medien*. Frankfurt am Main: Peter Lang, S. 413–427.
- FCT (Forum for Citizen's Television) (1991): *Terebi ga uchidasu „gaikoku“ to Nihon no kokusaika* [Das Bild des „Auslands“ im Fernsehen und die Internationalisierung Japans]. Tōkyō: Selbstverlag.
- GEBHARDT, Lisette (1997): Japans Identitätskrise und eine Kurreise nach „Asien“. Endō Shūsakus letzter Roman „Wiedergeburt am Ganges“. In: *OAG-Nachrichten* 1, S. 21–25.
- GÖSSMANN, Hilaria (1994): Die literarische Verarbeitung von Kapitulation und Nachkriegszeit am Beispiel ausgewählter Werke. In: *Asiatische Studien – Etudes Asiatiques*, XLVIII, 1 (Sondernummer: Referate des 9. deutschsprachigen Japanologentages in Zürich), S. 114–125.
- GÖSSMANN, Hilaria (1995a): Zwischen Fremdeinfluß und Selbstzensur. Literatur und Massenmedien im Japan der Gegenwart. In: SCHAUMANN, Werner (Hg.): *Gewollt oder Geworden? Planung, Zufall, natürliche Entwicklung in Japan. Referate des 4. Japanologentages der OAG in Tōkyō, 17.–18. März 1994*. München: Iudicium, S. 67–82.
- GÖSSMANN, Hilaria (1995b): Frauen und Medien. Neue Publikationen aus den Jahren 1991 bis 1994. In: *Japanstudien. Jahrbuch des Deutschen Instituts für Japanstudien der Philipp Franz von Siebold Stiftung* 6 (1994), S. 487–505.
- GÖSSMANN, Hilaria (1996): Von der Kernfamilie zu alternativen Lebensmodellen. Ein Vergleich der Lebensentwürfe in japanischen und deutschen Fernsehserien. In: *Japanstudien. Jahrbuch des Deutschen Instituts für Japanstudien der Philipp Franz von Siebold Stiftung* 8 (1996), S. 241–264.
- 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 Hawaii Press, S. 75–110.

- HESS-LÜTTICH, Ernest W. B., Christoph SIEGRIST und Stefan Bodo WÜRFEL (Hg.) (1996): *Fremdverstehen in Sprache, Literatur und Medien*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- HIRAHARA, Hideo (1995): *Yamada Taichi no kazoku dorama saiken* [Genaue Betrachtung der Familiendramen von Yamada Taichi]. Tōkyō: Shōgakukan.
- HIRAHARA, Hideo und Masunori SATA (Hg.) (1991): *A History of Japanese Television Drama*. Tōkyō: Kaibunsha.
- HOHMANN, Uwe (1995): Japans Einfluß in Ost- und Südostasien am Beispiel populärkultureller Elemente. In: *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“, Protokolldienst 13/95, Bad Boll: Evangelische Akademie, S. 62–72.
- HOLZBRECHER, Alfred (1997): *Wahrnehmung des Anderen. Zur Didaktik interkulturellen Lernens*. Opladen: Leske und Budrich.
- KAMATA, Toshio und Mineaki HATA (1997): *Shokuinshitsu* [Lehrerzimmer]. Tōkyō: Nihon Bungeisha.
- KAWATAKE, Kazuo und Akiko SUGIYAMA (1996): *Media ga tsutaeru gaikoku imēji* [Das von den Medien konstruierte Bild des Auslands]. Tōkyō: Keibunsha.
- KÖLLNER, Patrick (1997): Asienpolitik. In: *Informationen zur politischen Bildung*, 255, S. 47–50.
- LOOSLI, Urs (1998): Die Sprache der japanischen Presse und ihre normativen Aspekte unter spezieller Berücksichtigung der Asahi Shinbun. München: Iudicium.
- NAKANO, Emiko (1997): Terebi dorama to mainoritī shimin. „Shōgaisha“ no mondai o chūshin ni [Das Fernsehen und die Minderheiten unter besonderer Berücksichtigung der Behinderten]. In: SUZUKI, Midori (Hg.): *Media riterashī o manabu hito no tame ni* [Einführung in die Medienkompetenz (*Media Literacy*)]. Tōkyō: Sekai Shisōsha, S. 121–145.
- OKADA, Yoshikazu (1996) Doku. Dai ikkai [Doku, Folge 1]. In: *Dorama* 11, S. 123–143.
- OKADA, Yoshikazu (1997): *Doku*. Tōkyō: Kadokawa Shoten.
- OKUDA, Michihiro und Junko TAJIMA (1993): *Ikebukuro no Ajia-kei gaikokujin* [Asiatische Ausländer und Ausländerinnen in Ikebukuro]. Tōkyō: Meikon.
- ŌYAMA, Katsumi (1993): Kaisetsu [Kommentar]. In: YAMADA, Taichi (1993): *Kishibe no arubamu* [Die Fotoalben am Ufer]. Tōkyō: Kadokawa Shoten, S. 465–474.
- ROGGE, Jan-Uwe (1986): Tagträume oder warum Familienserien so beliebt sind. Zur Geschichte, Machart und psychosozialen Funktion von Fami-

- lienserien im deutschen Fernsehen. In: *Der Bürger im Staat* 36, 3, S. 201–206.
- SCHEFFER, Bernd (Hg.) (1997): *Medien und Fremdenfeindlichkeit. Alltägliche Paradoxien, Dilemmata, Absurditäten und Zynismen*. Opladen: Leske und Budrich.
- SÖMUCHŌ SEISHŌNEN TAISAKU HONBU (1992): *Gendai no seishōnen. Dai gokai seishōnen no rentaikan ni kansuru chōsa hōkokusho* [Die Jugend der Gegenwart. Bericht über die 5. Studie zum Zusammengehörigkeitsgefühl der Jugend]. Tōkyō: Ōkurashō Insatsukyoku.
- SUGIMOTO, Yoshio (1997): *An Introduction to Japanese Society*. Cambridge: Cambridge University Press.
- TŌKYŌ NYŪSU TSŪSHINSHA (1994): *Terebi dorama zenshi 1953–1994* [Vollständige Geschichte der Fernsehserien, 1953–1994]. Tōkyō: Tōkyō Nyūsu Tsūshinsha.
- TŌKYŌ-TO SEIKATSU BUNKA-KYOKU (1986): *Masumedia bunka to josei ni kansuru chōsa kenkyū* [Untersuchungen zum Thema Frauen und die Kultur der Massenmedien]. Tōkyō: Selbstverlag.
- YAMADA, Taichi (1993): *Kishibe no arubamu* [Die Fotoalben am Ufer]. Tōkyō: Kadokawa Shoten.
- YAMASAKI, Toyoko (1996): *Daichi no ko* [Kinder der Erde]. 4. Bd. Tōkyō: Bungei Shunjū.
- YOMIURI SHINBUN GEINŌBU (1994): *Terebi bangumi no 40 nen* [40 Jahre Fernsehsendungen]. Tōkyō: NHK Shuppan.
- YUASA, Toshihiko (1992): *„Kotoba-kari“ to shuppan no jiyū* [Die „Jagd auf Worte“ und die Freiheit der Verlage]. Tōkyō: Akashi shoten.

## ANHANG

Einstellungsprotokoll der letzten 3 Minuten der Szene „Geburtstagsparty für Yuki“ in Folge 5 des Fernseh dramas Doku

Anmerkung zu den Kameraeinstellungen:

Die Halbtotale zeigt Menschen von Kopf bis Fuß, die Nahaufnahme (Nah) vom Kopf bis zur Mitte des Oberkörpers, die Großaufnahme (Groß) lediglich den Kopf.

Nr.	Sek	Bildinhalt / Kameraführung	Ton
1	15	Halbtotale: <i>Karaoke</i> -Raum: Am linken Bildrand Park, am rechten Kim. Im Hintergrund rechts stehen zwei Schüler, links sitzen Mei, Yuki und eine Schülerin. Sie schauen erschrocken auf, letztere verläßt die Szene, Yuki steht auf. Park und Kim gehen langsam aufeinander zu. Zoom auf die beiden und Yuki, Mei sowie drei weitere Schüler, die versuchen, Park und Kim zurückzuhalten und sie an den Schultern fassen. Yuki steht schließlich genau in der Bildmitte zwischen Park und Kim, die verbal zu streiten beginnen. Yuki geht dazwischen.	Kim spricht auf Koreanisch auf Park ein, der antwortet. Es kommt zum Wortgeflecht der beiden. Ihre Stimmen werden immer aggressiver. Auf Yukis Frage: „Was ist denn los?“ schreien die beiden sich weiter an.
2	1	Groß: Yuki wirkt erschrocken und verständnislos.	Yuki: „Jetzt hört doch auf. Was habt ihr denn?“
3	1	Groß: Kim, schimpfend.	Kim spricht aggressiv auf Koreanisch auf Park ein.
4	2	Groß: Park wirkt ärgerlich.	Park schreit zurück.
5	1	Nah: Links zwei Schüler, rechts Kim, der sehr aufgebracht wirkt, eine Hand hält ihn zurück.	Kim schimpft weiter.
6	4	Nah: Park mit wütendem Gesichtsausdruck.	

Nr.	Sek	Bildinhalt / Kameraführung	Ton
7	8	Nah: Handgemenge. Park und Kim fassen sich gegenseitig an den Kragen und werden von zwei Mitschülern zurückgehalten. Yukis verzweifeltes Gesicht im Hintergrund zwischen Park und Kim. Yuki gelingt es mit Hilfe der anderen, die beiden Koreaner auseinanderzureißen. Sie wendet sich an den Schüler Nan, der mithilfe, die beiden Koreaner zu trennen.	Yuki schreit wiederholt „Hört auf!“ Yuki zu Nan: „Was ist denn los?“ ...
8	2	Nah: Yuki, Nan und Schülerin. Die Schülerin wendet sich an Nan.	... Was haben die beiden denn?“ Schülerin: „Erklär’ der Lehrerin doch, was los ist.“ Nan: „Zuerst ist es nur eine Kleinigkeit... Aber das Land von Park ...“
9	3	Nah: Park beobachtet mit ernstem Gesicht die Szene.	und Kim ist in ...
10	4	Nah: Kim mit ernstem Gesicht, im Hintergrund zwei Mitschüler, einer legt beschwichtigend die Hand auf die Schulter von Kim.	... zwei Teile geteilt. ...
11	4	Nah: Yuki und Schülerin, beide machen ein ernstes Gesicht.	... Das ist schwierig.“
12	1	Halbtotale: Park und Kim jeweils am rechten und linken Bildrand, in der Bildmitte Yuki, rechts und links von ihr Mei, Nan und eine Schülerin.	Alle schweigen. Leise, sanfte Klaviermusik setzt ein, die bis zur Einstellung 48 anhält.
13–27	67	Szenenwechsel: Kneipe. Halbtotale: Manabu spricht mit Doku in der Kneipe, in der er arbeitet.	Gespräch von Manabu und Doku.
28	3	Szenenwechsel: <i>Karaoke</i> -Bar. Nah: Kim, Yuki und ein Schüler, der Kim zurückzuhalten versucht. Kim geht Park an den Kragen, er wehrt sich.	Wortgefecht von Park und Kim auf Koreanisch.
29	< 1	Nah: herunterfallende Speisen.	Geräusch von fallenden Gegenständen.



Nr.	Sek	Bildinhalt / Kameraführung	Ton
30	< 1	Nah: Ein Glas fällt hinab und zerbricht.	Krach.
31	< 1	Nah: Ein Blumenstrauß wird am Fußboden zertrampelt.	Krach, Schreie.
32	4	Nah: Handgemenge, Yuki reißt Park und Kim auseinander.	Yuki: „Hört auf!“
33	2	Nah: Yuki schimpfend, sie wirkt ängstlich und verzweifelt.	Yuki: „Park, hör auf. Was ist denn bloß los, ihr vertragt euch doch sonst! ...“
34	4	Nah: Park mit aggressivem Gesichtsausdruck. Er schreit Yuki an.	... Was ist denn los?“ Park: „Frau Lehrerin, das geht Sie nichts an!“
35	3	Nah: Yuki wirkt verzweifelt.	Yuki: „Das geht mich nichts an?“ Park: „Das geht Sie nichts an! ...“
36	2	Nah: Park schreit Yuki an.	... Das ist ein Problem unseres Volkes. Das verstehen Sie nicht.“
37	2	Nah: Yuki mit verstörtem Gesicht.	Yuki: „Wie?“
38	2	Nah: Park argumentiert, schiebt Yuki, die zwischen ihm und Park steht, beiseite.	Park sagt etwas auf Koreanisch.
39	6	Nah: Yuki und Mei, wirken erschrocken.	Wütende Laute von Park und Kim.
40	4	Nah: Park und Kim greifen sich gegenseitig an den Kragen, Yuki in der Bildmitte dazwischen. Park schiebt Yuki zur Seite ...	Yuki: „Hör doch auf, Park!“ Schriller Schrei ...
41	1	Nah: Yuki fällt auf den niedrigen Tisch mit dem Geburtstagskuchen.	... von Yuki.
42	< 1	Nah: Der Geburtstagskuchen mit der Aufschrift „Herzlichen Glückwunsch, Frau Lehrerin Yuki“ fällt zu Boden und zerbricht.	Geräusch von zerbrechendem Glas.
43	1	Nah: Mei schaut erschrocken zu Yuki hinab, die neben dem Tisch kauert.	Es wird ruhig im Raum.

Nr.	Sek	Bildinhalt / Kameraführung	Ton
44	1	Halbtotale: Vorne links kniet Yuki neben dem Tisch, die Klasse steht vor Schreck erstarrt im Hintergrund. Mei springt Yuki zu Hilfe.	Mei schreit: „Frau Lehrerin!“
45	1	Groß: Yuki hält die Hand an ihre Stirn. Besorgte Gesichter von Schülerin und Schüler im Hintergrund.	Klaviermusik wird lauter.
46	1	Groß: Mei beugt sich besorgt mit entsetztem Gesicht über Yuki.	Stille.
47	5	Groß: Yuki faßt an ihre blutende Wunde an der Stirn und zieht sich am Tisch hoch.	Mei (erschrocken): „Frau Lehrerin, sind Sie in Ordnung?“ Yuki: „Ich bin o.k.“ Mei: „Frau Lehrerin!“
48	5	Nah: Yuki und Mei, die ihr ein Taschentuch gibt. Besorgte Gesichter von Schülerin und Schüler im Hintergrund.	Klaviermusik geht über in Streichorchester (traurige Musik). Mei (voller Anteilnahme): „Einen Arzt!“
49	2	Groß: Yuki mit blutender Wunde an der Stirn.	Yuki: „Nein, nicht nötig.“
50	3	Groß: Mei mit besorgtem Gesicht.	Mei: „Frau Lehrerin ...“
51	2	Groß: Yuki mit blutender Wunde an der Stirn und schmerzverzerrtem Gesicht.	Leise Schmerzenslaute von Yuki.

Das Einstellungsprotokoll wurde im Rahmen der Veranstaltung *Analyse japanischer Fernseh-dramen* im Fach Japanologie der Universität Trier zusammen mit Cornelia Hagedorn, Melanie Heinicke, Griseldis Küngler, Daniela Rechenberger, Christa Simons und Sarah Stark erstellt.