

# Partner oder Gegner? Begegnungen mit China, Taiwan und Hongkong in Kinofilm und Fernseh-drama in Japan

Partners or Opponents?  
Representations of China, Taiwan  
and Hongkong in Cinema and  
TV Drama in Japan

*Griseldis Kirsch*

*Since the end of the 1980s, Japan's interest in its Asian neighbours has grown visibly. Although the political relations are not untroubled, the economical ties between Japan and its neighbouring countries grow closer each year. Even in the cultural sphere, the interest in Asia has increased, which could not only be observed in the rising number of travellers to other Asian countries, but also in an ›Asia boom‹ in the popular genres of cinema and TV drama. This Asia boom brought more characters from another Asian country to the big and small screens in Japan than ever before.*

*Due to the fact that the mass media in general, and the fictional media in particular, reach a wide audience, and in light of the Asia boom, it is necessary to look at the representations of other countries constructed in these genres. These representations always yield a great deal of information about the circumstances of the society they are produced and located in. Thus, as Japan's Asian neighbours, but mainly the region of Greater China (The People's Republic of China, Taiwan and Hong Kong), have*

*gained importance, it is especially vital to look at how this region is (re)presented in the Japanese media.*

*Therefore, this paper deals with the representations of Greater China in cinema and TV drama in Japan, aiming to work out how Greater China is perceived in the Japanese visual media whilst taking social and political conditions at the time of production into account.*

## 1 Einführung

Die Region Greater China, vor allem die Volksrepublik China, gehört zu den wichtigsten Partnern Japans in Asien. Während in wirtschaftlicher Hinsicht die Verflechtungen in den letzten Jahren zugenommen haben, so scheinen in politischer Hinsicht die Beziehungen einem Wechselbad der Gefühle zu gleichen. Vor allem die regelmäßigen Besuche des Premierministers Jun'ichirō Koizumi (2001–2006) im Yasukuni Schrein belasteten das Verhältnis zwischen Japan und China sehr. Anti-japanische Proteste in der Volksrepublik China, ausgelöst durch ein für den Schulgebrauch intendiertes Geschichtsbuch, das die japanische Kriegsvorgeschichte beschönigend darstellt,<sup>1</sup> trugen dazu bei, zwischen der Volksrepublik China und Japan eine politische Eiszeit auszulösen. Erst mit Koizumis Rücktritt kam es unter Premierminister Yasuo Fukuda zu einer Entspannung des Verhältnisses. So nahm China z.B. im Mai 2008 japanische Hilfe bei der Bergung der Erdbebenopfer in der Provinz Sichuan an.

Betrachtet man die alljährlichen Umfragen des Cabinet Office hinsichtlich einer »gefühlten Nähe« (*shinkinkan*) zu China, so fällt auf, dass gerade in den Jahren 2005 und 2006 die Werte auf einem Tiefpunkt angelangt waren (NAIKAKUSHO YORON CHŌSA 2006 und 2007). Es ist also möglich, dass die mediale Aufarbeitung der anti-japanischen Demonstrationen durchaus zu dieser perzipierten Verschlechterung der Werte beigetragen hat. Jedoch lässt sich auch feststellen, dass es parallel zu der anhaltenden Berichterstattung über anti-japanische Demonstrationen auch zu einem Aufgreifen von anderen, chinabezogenen Themen in den fiktionalen und nicht-fiktionalen Medien kam.

Seit der Nachkriegszeit wurde China bzw. ganz Asien von den fiktionalen Medien in Japan weitgehend ignoriert. Erst Ende der 1980er konnte ein sprunghafter Anstieg von Kinofilmen, die sich mit »Asien« beschäftigten, verzeichnet werden.<sup>2</sup>

1. Diese Proteste waren nicht die ersten ihrer Art. Siehe hierzu u.a. RICHTER 2003.

2. Bereits in den 1960er Jahren war es, zumindest im Genre Kinofilm, zu einer Art »Asienboom« gekommen. Danach verschwand Asien allerdings wieder für geraume Zeit von den Leinwänden.

Um es mit den Worten Mark Schillings zu sagen: »Throughout the 1990s, one of the topics [young Japanese filmmakers] have found most fruitful is the growing intercourse between Japan and its Asian neighbors.« (SCHILLING 1999: 41) Aber nicht nur der Kinofilm, auch das Genre Fernsehrama, das während seiner gesamten Geschichte beinahe ausschließlich japanische Themen aufgegriffen hatte, zog schließlich nach und auch hier kam es zu einer Art Asienboom, der schließlich auch China in die japanischen Wohnzimmer brachte.<sup>3</sup>

Etwas gleichzeitig wuchs das Interesse an Asien auch in anderer Hinsicht: Reisen in asiatische Nachbarländer wurden verstärkt angeboten und unternommen. Ein Blick in entsprechende Reisekataloge offenbart, auf welche Art und Weise solche Reisen beworben wurden: In den meisten Fällen erschienen die Volksrepublik China, Taiwan und Hongkong als vormodern und nostalgisch (*natsukashii*), aber auch als heilend (*iyashi*) (KIRSCH 2008a). Interessanterweise finden sich diese Darstellungsweisen generell in der Wahrnehmung Asiens in Japan, wie von Kōichi Iwabuchi festgestellt wurde: »Modernizing Asian nations are nostalgically seen to embody a social vigor and optimism for the future that Japan allegedly is losing or has lost.« (IWABUCHI 2002: 159)

Während auf der einen Seite eine gewisse Nostalgie das Bild Asiens zu bestimmen scheint, so gibt es auf der anderen Seite aber auch die Tendenz, asiatische Ausländer in Japan als kriminell zu zeichnen. So erschien im Februar 2006 ein Magazin zum Thema Ausländerkriminalität (*gaikokujin hanzai*) in Japan, das bereits kurz nach seiner Veröffentlichung zu Protesten führte, da Kriminalitätsstatistiken nicht nur falsch, sondern vor allem auch übertrieben und polemisierend präsentiert wurden. Folgt man der Darstellung des Magazins, so werden weite Teile Tōkyōs von ausländischen Banden regiert.<sup>4</sup> Als besonders gefährlich wurden dabei Ausländer aus der Volksrepublik China und aus Taiwan stilisiert.<sup>5</sup> Die Wahrnehmung Chinas scheint also zwischen »Heil« und »Horror«<sup>6</sup> zu oszillieren, und es stellt sich die Frage, inwiefern die Region Greater China als Partner oder Gegner Japans angesehen wird.

Der Asienboom blieb jedoch völlig ohne Auswirkungen auf das Genre Fernsehrama. Zum Asienboom im Kinofilm siehe u.a. MONMA 2001, zu den Fernsehramen siehe KIRSCH 2008a.

3. Zum Asienboom im Genre Fernsehrama siehe GATZEN und GÖSSMANN 2003, GÖSSMANN und KIRSCH 2008, KIRSCH 2007, sowie KIRSCH 2008a. Zur Analyse eines der ersten Asienboom-Dramen, *Doku*, siehe GÖSSMANN, JASCHKE und MRUGALLA 1998. Zum Asienboom im Film siehe SCHILLING 1999, KIRSCH 2007, 2008a und 2008b.
4. Zur Thematik des *gaikokujin hanzai* und der Konstruktion von Bedrohung in den nicht-fiktionalen Medien siehe u.a. HERBERT 2002 sowie YAMAMOTO 2004.
5. Siehe hierzu auch KIRSCH 2008b, bzw. für das Original des Magazins siehe WASHINGTON 2006.
6. An dieser Stelle wird die Terminologie von Werner Faulstich verwendet, siehe hierzu FAULSTICH 1996 sowie das folgende Kapitel dieses Artikels.

In diesem Zusammenhang spielen gerade die fiktionalen Genres eine wichtige Rolle, da sie eine Interaktion zwischen dem Fremden und dem Eigenen konstruieren. Somit lässt sich die Frage, inwiefern China, Taiwan und Hongkong als Freund oder Feind dargestellt werden, besonders gut innerhalb dieser Genres beantworten. Auch wenn die fiktionalen Genres Fiktionen generieren, so stehen sie doch nicht losgelöst von ihrem kulturellen Hintergrund, so dass Rückschlüsse auf die Befindlichkeiten einer Gesellschaft durchaus zulässig sind.<sup>7</sup>

Da die unterschiedlichen Regionen Chinas innerhalb des Asienbooms eine große Rolle spielten und die Beziehungen zwischen Japan und Greater China als brisant zu bezeichnen sind, wird sich dieser Artikel den Repräsentationen Chinas unter dem Gesichtspunkt Partner oder Gegner zuwenden und die wichtigsten Ergebnisse der Dissertation *Dreams or Nightmares? Representations of the People's Republic of China, Taiwan and Hong Kong in Japanese Cinema and TV Drama*<sup>8</sup> zusammenfassen. Unter »China«<sup>9</sup> ist in diesem Fall die Region Greater China, d.h. die Volksrepublik China, die Republik China (Taiwan) und Hongkong zu verstehen. Diese Unterscheidung dient keineswegs der Vermittlung einer »Drei-China-Politik«, sondern soll lediglich eine Vergleichsbasis bieten, da die drei Regionen/Länder zum Teil unterschiedlich dargestellt werden.

Als Analysegrundlage dienen zwanzig Kinofilme aus den Jahren 1989 bis 2005 sowie acht Fernsehserien<sup>10</sup> aus den Jahren 1991 bis 2002. Es wurde bewusst eine möglichst heterogene Auswahl getroffen, die Blockbuster ebenso berücksichtigt wie Filme mit einem geringeren Budget, sowie Fernsehserien, die sich an ein anderes Publikum richten als die Kinofilme. Ziel dieser breiten Auswahl ist es, eine

7. Zum Thema Fiktion und Wirklichkeitsbezug siehe u.a. ROGGE 1987, THORNHAM und PURVIS 2005 sowie zum Film MONACO 2000.
8. Siehe KIRSCH 2008a. Die Promotion wurde im Juni 2008 abgeschlossen. Sie wurde von Prof. Dr. Hilaria Gössmann (Universität Trier) und Prof. Dr. Kaori Hayashi (Universität Tōkyō) betreut und war Teil des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Projekts »Die Hin- bzw. Rückwendung Japans nach Asien in Literatur, Medien und Populärkultur in Japan« an der Japanologie der Universität Trier. Eine Publikation der Dissertation ist in Vorbereitung.
9. Im Folgenden wird »China« in Anführungszeichen gesetzt. Dies dient zum einen der besseren Lesbarkeit des Artikels, da der Begriff so die drei Regionen zusammenfasst und dadurch der Konstruktionscharakter der Repräsentationen betont wird. Aus denselben Gründen wird auch »Japan« im selben Zusammenhang in Anführungszeichen gesetzt. Steht China ohne Anführungszeichen, so bezieht es sich auf die Volksrepublik China.
10. Es handelt sich hierbei um vier Fernsehfilme und vier Fernsehserien à 10–12 Folgen, die im Abendprogramm ausgestrahlt wurden und sich somit an ein wenig zielgruppenspezifisches Publikum richteten. Die Anzahl der Fernsehserien ist deutlich geringer, da diese häufig nicht auf Video erscheinen und daher aufgezeichnet werden mussten.

möglichst genaue Aussage über die Repräsentationen »Chinas« in den fiktionalen Genres zu treffen.

Die Filme und Fernseh Dramen wurden anhand ihrer Verfügbarkeit auf Video<sup>11</sup> bzw. ihrer Ausstrahlung im Fernsehen im entsprechenden Untersuchungszeitraum, welcher den oben angesprochenen Asienboom umfasst, ausgewählt und unter dem Gesichtspunkt der Konstruktionsweise der sino-japanischen Begegnung untersucht. Dabei wurde ein hermeneutischer Ansatz verwendet. Bei der Analyse stand allerdings nicht nur im Vordergrund, wie »China« gezeichnet wird, sondern auch wie sich Japan« selbst im Spiegel des Anderen sieht. Um eine systematische Vergleichbarkeit zu erlauben, wurde die Untersuchung anhand eines Analysebogens vorgenommen. Zwei ältere Kinofilme von 1942 und 1962 wurden als Vergleichsobjekte herangezogen, um festzustellen, ob es möglicherweise Kontinuitäten in der Konstruktion »Chinas« in Japan gibt.

Auch wenn die Materialbasis keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, so gibt sie doch einen guten Überblick über die Repräsentationen »Chinas« in den japanischen Medien. Vor der Analyse einiger jüngerer Fallbeispiele soll jedoch ein kurzer Überblick über die Signifikanz der fiktionalen Medien in Hinblick auf die Konstruktionen von »Fremdheit« gegeben werden.<sup>12</sup>

## 2 Fremdheitskonstruktionen und Medien

Was die Konstruktion des »Fremden« in populären internationalen Kinofilmen anbelangt, so hat der Medienwissenschaftler Werner Faulstich vier Pattern herausgearbeitet: »Exotik«, »Heil«, »Horror« und »Herausforderung«. »Exotik« begreift er dabei als das »Fremde als das noch Unbekannte, als das zu Entdeckende, zu Erobernde« (FAULSTICH 1996: 414), »Heil« hingegen meint das »Fremde als Resonanzboden von Eigenheit, als Erlösendes, als Ersehndes« (FAULSTICH 1996: 417), während »Horror« wörtlich als »das Bedrohende, das Unheimliche, das Ängstigende« (FAULSTICH 1996: 418) zu verstehen ist. In einer überarbeiteten Version ergänzt Faulstich noch das Muster des »Fremden« als »Herausforderung«, ge-

11. In Japan werden häufig Filme für den Videomarkt produziert, sie laufen nur kurz in den Kinos und erscheinen dann auf Video, so dass das Vorliegen auf Video nicht unbedingt als ein Nachteil aufgefasst werden muss. Hierzu siehe auch RICHIE 2001. Daher wurden bei der Materialsuche vor allem Videokataloge und Filmzeitschriften zu Rate gezogen.

12. Dieser Artikel wird sich auf die Repräsentationen des gegenwärtigen »Chinas« konzentrieren, wenn möglich jedoch historische Gesichtspunkte in Betracht ziehen.

gen das das »Eigene« zu verteidigen ist, bzw. als »Herausforderung«, sich »selbst« zu beweisen (FAULSTICH 2002: 41–42).

Knut Hickethier, ein weiterer renommierter Medienwissenschaftler, der sich ebenfalls mit dem Thema »Fremdheit und Medien« auseinandergesetzt hat, arbeitete teilweise andere Pattern heraus. Auch er sieht das »Fremde« als »Bedrohung und Gefährdung der Existenz des Zuschauers« (HICKETHIER 1995: 22), aber darüber hinaus als »das Untergeordnete, das sich in eine Hierarchie einzuordnen hat« (HICKETHIER 1995: 23), als »das Verfolgte, dem Beistand zu gewähren ist« (HICKETHIER 1995: 24) sowie als »das Komische« (HICKETHIER 1995: 25).

Sowohl Hickethier als auch Faulstich finden also unterschiedliche Herangehensweisen an den Umgang mit dem »Fremden«, auch wenn ihre Forschung durchaus komplementär erscheint. Die Pattern mögen auf den ersten Blick vereinfacht, vielleicht eurozentrisch, wirken, sie erweisen sich dennoch auf die Situation in Japan anwendbar, wie die folgende Analyse zeigen wird, so dass man von einer gewissen Universalität der Konstruktionen des »Fremden« über Kulturgrenzen hinweg sprechen kann. Wie oben bereits erwähnt, scheint die Wahrnehmung »Chinas« zwischen einer Art gelobtem Land (i.e. »Heil«) sowie kriminell bzw. anti-japanisch (i.e. »Horror«) zu oszillieren. Allein das Pattern der Exotik bleibt teilweise außen vor, und es stellt sich die Frage, inwiefern durch die fehlende Exotisierung nicht eine Art Nähe konstruiert wird.

Anhand der Pattern wird deutlich, dass das »Fremde« immer eine Funktion in der Handlung übernimmt und die Begegnung zwischen Fremd und Eigen eine große Rolle spielt. Hinzu kommt, dass die Medien, im Sinne des Konstruktivismus, durchaus in der Lage sind, Bilder des »Fremden« zu konstruieren und zu kolportieren.<sup>13</sup> Somit kann die Rolle der Medien bei der Begegnung mit dem »Fremden« gar nicht hoch genug eingeschätzt werden. In der anschließenden Analyse soll herausgearbeitet werden, welche Konstruktionsmuster die Darstellung »Chinas« in Japan dominieren und wie diese mit den gängigen Pattern korrelieren bzw. welche möglichen gesellschaftlichen Trends sie widerspiegeln könnten.

13. Siehe hierzu u.a. SCHMIDT 2002.

### 3 »Warum sind alle Chinesen eigentlich immer Diebe?« – Das *gaikokujin hanzai*-Pattern

Dieses Zitat stammt aus dem Film *Ai ni tsuite, Tōkyō* (Über die Liebe, Tōkyō, Mit-suo Yanagimachi, 1992)<sup>14</sup>, der im Jahr 1992 in die japanischen Kinos kam und mit einem relativ geringen Budget produziert wurde. Der Film beschreibt eine Liebesgeschichte zwischen einem chinesischen Austauschstudenten aus Beijing, einer in Japan aufgewachsenen Chinesin (*zainichi chūgokujin*) und einem japanischen Gangster (*yakuza*). Die in der Überschrift zitierte Frage stellt der chinesische Protagonist seiner Begleiterin, nachdem er festgestellt hat, dass sie in dem Restaurant, in dem sie arbeitet, Geld gestohlen hatte. Es bleibt eine rhetorische Frage, die sich das aufmerksame Publikum während des Films mehrfach stellen könnte, denn auch der Austauschstudent entpuppt sich als materialistisch und nur an Geld interessiert – er möchte reich werden, koste es, was es wolle. Im weiteren Verlauf des Films geht er einen Pakt mit dem *yakuza* ein, der ihm erlaubt, sich an dessen Pachinko-Maschinen zu bereichern – solange er ihm nur die junge Chinesin als Geliebte überlässt. So beginnt eine Dreiecksbeziehung, während deren Verlauf Geld immer wieder als Hauptmotiv für das Handeln der beiden chinesischen Figuren angeführt wird.

Der Film ist ein Beispiel für eine Darstellung »chinesischer« Charaktere als materialistisch und vor Nichts zurückschreckend, was durchaus im Einklang mit den Stereotypen innerhalb der *gaikokujin hanzai*-Debatte steht. Betrachtet man sich jedoch das Genre *Yakuza*-Film genauer, so stellt sich sehr schnell heraus, dass »Chinesen« nicht nur als Diebe sondern auch als brutale Mörder auftreten. In der vierteiligen *Tokyo Mafia* Filmreihe (Seiichi Shirai, 1995)<sup>15</sup> kommt es direkt zu Beginn des ersten Films zu einer Szene, in der einige *yakuza* gegen mehrere »chinesische« Gangster kämpfen. Der Kampf zeichnet sich vor allem durch seine große Brutalität aus – literarisch wird künstliches Blut verspritzt und Gliedmaßen fliegen umher. Diese Szene zeigt deutlich, dass es sich bei den »Chinesen« (die aus Taiwan und Hongkong stammen) um gefährliche Gangster handelt, die in Schach gehalten werden müssen. Untermauert wird das ganze durch die Drohung eines »Chinesen«, der den *yakuza* zuruft, dass es sich bei Kabukichō um »ihre Stadt« handle. Kabukichō, ein Teil von Shinjuku in Tōkyō, und Handlungsort des Films droht also, quasi exterritoriales Gebiet zu werden. An der *yakuza* ist es nun, genau dies zu verhindern. Allerdings sind die verschiedenen japanischen Gruppierungen

14. Im Folgenden werden in den Klammern die Produktionsjahre und Regisseure der Filme angegeben, im Falle der Fernsehserien Fernsehsender und Ausstrahlungsjahr, da häufig mehr als ein Regisseur für die Produktion verantwortlich gewesen ist.

15. Dieser Film wurde hauptsächlich für den Videomarkt produziert.

in einem Streit um die Vormachtstellung in Kabukichō gefangen. Allein die titelgebende Tokyo Mafia, eine kleine unabhängige Organisation, wird übrig bleiben, um Kabukichō zu »retten« und zu verhindern, dass es an die »chinesischen« Triaden fällt.<sup>16</sup> Der Film endet mit den Worten des Anführers der Tokyo Mafia, der den (besiegten) »Chinesen« zuruft, dass die *yakuza* immer da sein wird, um Japan vor den »Chinesen« zu schützen.<sup>17</sup>

Demgegenüber wirkt die Konstruktionsweise in dem erfolgreichen Film *Fuyajō – Sleepless Town* (Lee Chi-Ngai, 1998) wie die Erfüllung des in *Tokyo Mafia* kolportierten Alptrahms. Auch dieser Film spielt in Kabukichō, »Japan« scheint jedoch jeglichen Einfluss auf die Geschehnisse dort verloren zu haben. In der Eingangsszene des Films tritt ein japanischer Polizist auf, der die umstehenden »Chinesen« nach ihrer Alien Registration Card fragt. Sein etwas älterer und erfahrener Kollege hält ihn gerade noch davon ab, die Männer zu verhaften und erklärt ihm, dass hier Kabukichō sei, welches den »Chinesen« gehöre, denen man besser nicht in die Quere kommen solle. Diese Szene verdeutlicht, dass die japanische Staatsgewalt in Kabukichō keine Rolle mehr spielt. Der gesamte Film dreht sich um einen Kampf innerhalb der »chinesischen« Banden, bei dem japanische Gruppierungen überhaupt nicht vorkommen. Kabukichō wird somit zu einer Art Symbol der »chinesischen Bedrohung« innerhalb Japans.<sup>18</sup>

In den wenigen Beispielen, in denen die japanische Polizei auftritt, wird sie häufig als korrupt, unfähig oder in eigenen Intrigen gefangen dargestellt. In der *Kuroshakai*-Trilogie des bekannten Regisseurs Miike Takashi wird genau diese Thematik aufgegriffen.<sup>19</sup> In dem für die Fragestellung relevanten Film *Shinjuku Kuroshakai – Chainamafia sensō* (Shinjuku Schattengesellschaft – Krieg der chinesischen Mafia, 1995) kämpft ein junger Polizist, Tatsuhito Kiriya<sup>20</sup>, gegen einen brutalen taiwanesischen Killer namens Wang. Der Held ist jedoch mitnichten als solcher gezeich-

16. Zu diesem Film siehe auch KIRSCH 2008b.

17. Der Anführer der Tokyo Mafia (die offizielle Romanisierung verzichtet auf die Langvokale) war früher selbst bei der *yakuza*, hat diese jedoch verlassen und die Tokyo Mafia gegründet. Er fühlt sich jedoch weiterhin den »Tugenden« seiner alten Organisation verpflichtet.

18. Zu diesem Film siehe auch KIRSCH 2008b, bzw. zu einer Diskussion des Films und der Romanvorlage von Seishū Hase siehe HEIN 2001.

19. Die drei Filme *Shinjuku Kuroshakai – Chainamafia sensō* (1995), *Gokudō Kuroshakai – Rainy Dog* (1997) und *Nihon Kuroshakai – Ley Lines* (1999) sind inhaltlich völlig unabhängig voneinander, beschreiben jedoch alle drei »chinesische« Bandenkriminalität. Auch diese wurden hauptsächlich für den Videomarkt produziert.

20. Bei dem Polizisten handelt es sich um eine japanische Kriegswaise der zweiten Generation (*zanryū koji nisei*).

net, auch er ist korrupt<sup>21</sup> und kämpft mit denselben Bandagen wie sein krimineller Gegenspieler. Kiriya verprügelt seine Gefangen, lässt sie vergewaltigen (oder tut es selbst) und schreckt vor nichts zurück, um sein Ziel zu erreichen – seinen taiwanesischen Opponenten zu stellen bzw. zu töten. An diesem Film fällt nicht nur die außerordentliche Brutalität der japanischen Polizei auf, sondern auch die der »chinesischen« Bande. Alle Mitglieder der Gang, allen voran Wang, werden als brutal und rücksichtslos gezeichnet. So reißt Wang einer alten Frau ein Auge heraus, weil sie kein Schutzgeld zahlen möchte. Auch wenn Miikes Filme sich nicht durch ihre *political correctness* auszeichnen und selten Schwarzweißmalerei betreiben (SCHILLING 2003: 281), so stellt sich doch die Frage, ob eine Negativdarstellung der »Chinesen« durch eine Negativdarstellung der japanischen Figuren relativiert werden kann.

Das Genre Fernsehrama hat sich ebenfalls der Thematik der »chinesischen Bandenkriminalität« angenommen, allerdings ist hier weitaus weniger Beispielmateriale vorhanden. So kämpft in *Shinjukuzame – Dokuzaru* (Shinjukuzame<sup>22</sup> – Giftiger Affe, NHK 1994) ein »aufrechter Polizist« gegen die Ausbreitung der taiwanesischen Mafia in Japan. Diese ist im Begriff, sich mit der *yakuza* zu verbünden,<sup>23</sup> so dass dringender Handlungsbedarf besteht, dies zu verhindern. Der Polizist sieht sich jedoch nicht nur der Mafia und der *yakuza* gegenüber, sondern auch seinen Vorgesetzten, die versuchen, ihm eine Falle zu stellen. Anders als in den bisher angesprochenen Beispielen wird in diesem Fernsehrama eine Bedrohung durch organisiertes Verbrechen generell konstruiert. Als besonders bedeutsam ist jedoch zu werten, dass auch die Ordnungshüter kaum in der Lage sind, die organisierte Kriminalität in den Griff zu bekommen, sondern untereinander in Intrigen verstrickt sind.

Ähnlich wie in *Fuyajō* wird auch hier der Topos der Machtlosigkeit der japanischen Staatsgewalt umgesetzt. Während in *Fuyajō* die Polizisten einen koordinierten Rückzug vornehmen und die »Chinesen« sich selbst überlassen, wird es im Fernsehrama der »aufrechte Held« sein, der schließlich ungeachtet aller Intrigen doch noch für Recht und Ordnung sorgt. Somit endet das Drama versöhnlicher als die Filme – was auch dadurch bedingt ist, dass Fernsehramen stärker als Filme um *political correctness* bemüht sind, da sie sowohl ein breites Publikum ansprechen als auch eventuelle Sponsoren zufriedenstellen müssen.<sup>24</sup>

21. Er nimmt Geld von der *yakuza* an, um bei bestimmten Transaktionen wegzusehen.

22. Shinjukuzame ist ein Wortspiel mit dem Namen des Polizisten, Samejima, und dem Stadtteil, in dem er arbeitet. Die Romanversion dieses Films erschien 2007 auf Deutsch unter dem Titel *Der Hai von Shinjuku – Rache auf Chinesisch* (OSAWA 2008).

23. Zu den Bündnissen zwischen der japanischen *yakuza* und den »chinesischen« Triaden siehe HERBERT 2002.

24. Siehe hierzu GÖSSMANN 1996.

Bei all diesen Beispielen sticht jedoch vor allem eines ins Auge: Die »Bedrohung« durch »China« ist eindeutig männlich konnotiert und in einer Männerwelt angesiedelt. So erweist sich die Frage nach der Konstruktion der weiblichen »chinesischen« Figuren als besonders interessant. In den bisher angeführten Filmen und Dramen spielen diese eine eher untergeordnete Rolle. Die chinesische Geliebte des Anführers der Tokyo Mafia in der gleichnamigen Reihe ist diesem bedingungslos ergeben; sie stellt seine Entscheidungen, die ihr einige Opfer abverlangen, nie in Frage sondern unterwirft sich vollständig seinem Urteil. Die weiblichen Figuren in *Fuyajō – Sleepless Town*, eine *zanryū koji nisei*, sowie eine chinesische Barhostess sind zwar aktiver als die Chinesin in *Tokyo Mafia*. Die Intrigen der beiden sind jedoch nicht von Erfolg gekrönt, so dass die Triadenwelt auch weiterhin von »chinesischen« Männern beherrscht wird.

Besonders auffällig ist diese Konstruktion weiblicher Machtlosigkeit in *Love Letter* (Azuma Morizaki, 1998) und *Eiji* (Mitsuo Kurotsuchi, 1999). In beiden Filmen geht es um die Liebesgeschichte eines *yakuza* mit einer Chinesin. In *Love Letter* ist eine junge Chinesin nach Japan gekommen, um als Prostituierte für ihre Familie in China Geld zu verdienen.<sup>25</sup> Um eine Aufenthaltsgenehmigung zu bekommen, geht sie eine Scheinehe mit einem eher unbedeutenden Mitglied einer *yakuza*-Organisation ein. Die beiden verlieben sich auf den ersten und letzten Blick ineinander – es ist nicht vorgesehen, dass sie einander wiedersehen. Die junge Chinesin stirbt schließlich an einer Geschlechtskrankheit und hinterlässt ihrem Ehemann (der zu diesem Zeitpunkt im Gefängnis sitzt) einen Brief, in dem sie ihm ihre Liebe gesteht und von ihrem Leben erzählt. Der Brief wird den *yakuza* grundlegend verändern. Er kehrt seiner Organisation den Rücken, geht zurück in seine Heimat Hokkaidō und findet dort wieder zu sich selbst. Sein »Heilungsprozess« wird vor allem auf der visuellen Ebene deutlich: Während er den Brief liest, hat er Visionen von der jungen Chinesin, wie sie in seinen Armen stirbt. Diese Szenen wurden mit einem Graufilter gefilmt, sie wirken düster und traurig. Nach seiner Rückkehr nach Hokkaidō hat er eine weitere Vision, in der die junge Chinesin auf einem Schlitten sitzt und fröhlich lacht. Anders als zuvor ist nun jedoch das Bild von Licht durchflutet und das Weiß des Schnees dominiert. Hier endet der Film, und es wird klar, dass sich eine Wandlung innerhalb des *yakuza* vollzogen hat.<sup>26</sup>

In *Eiji* ist die Ausgangssituation ähnlich, jedoch wurde die junge Chinesin unter Vorspiegelung falscher Tatsachen nach Japan gelockt, wo sie seither einer *yakuza*-

25. Bei *Love Letter* handelt es sich um eine Verfilmung einer Kurzgeschichte von Jirō Asada.

26. Zu diesem Film siehe auch KIRSCH 2008b.

Organisation als Sexsklavin dient.<sup>27</sup> Der *yakuza* Eiji, der titelgebende Hauptprotagonist des Films erkennt ihr Leid und versucht, ihr bei der Flucht zu helfen. Die junge Frau verliebt sich in ihn, da er der einzige Mann ist, der nicht sofort Geschlechtsverkehr mit ihr wollte, Eiji lehnt ihre Liebe jedoch zunächst ab. Auf der Flucht wird die junge Chinesin von der *yakuza* getötet, gesteht Eiji aber noch einmal ihre Liebe. Nun gibt auch Eiji zu, dass er sich in sie verliebt hat. Er beschließt, sich gegen die Organisation zu wenden, um sie für ihr ehrloses Verhalten gegenüber der jungen Frau zu bestrafen. Bewaffnet dringt er in das Hauptquartier ein, um zu dem Oberhaupt der Organisation vorzudringen und richtet dabei ein Blutbad an.<sup>28</sup>

Es lässt sich festhalten, dass in den Genres Yakuza-Film und Fernsehkrimi »China« im Einklang mit den durch Werner Faulstich und Knut Hickethier festgestellten Pattern eindeutig als Bedrohung konstruiert wird. »China« und »Japan« erscheinen somit als Gegner. Allerdings gibt es Unterschiede in den Konstruktionen von Gender, werden doch »chinesische« Männer eindeutig als gefährlich(er) als »chinesische« Frauen gezeichnet. Weibliche »chinesische« Charaktere werden zudem häufig in einer untergeordneten Position und somit leichter durch »Japan« beherrschbar dargestellt. In der Konstellation weibliche »chinesische« Figur versus japanische männliche Figur sind die Machtverhältnisse eindeutig und Gender-Konventionen werden nicht aufgeweicht. Hier kommt es zu einer Vermischung von Gender und Ethnizität im Sinne von Hickethiers Muster des »Fremden« als dem Untergeordneten, zudem werden traditionelle Muster von Dominanz mit Fremdheit gemischt.

Jedoch gibt es noch einen zweiten wichtigen Aspekt innerhalb des Bedrohungspatterns. Die »chinesischen« Frauen wirken nicht nur weniger bedrohlich, sondern fungieren – zumindest im Falle von *Love Letter* und *Eiji* – auch als Retterinnen auf psychologischer Ebene für die japanischen Protagonisten, die aufgrund der Begegnung mit den weiblichen »chinesischen« Figuren ihr Leben neu definieren. Es lässt sich konstatieren, dass zumindest für die japanischen männlichen Charaktere die interkulturelle Begegnung einen positiven Impuls beinhaltet. Auch scheinen die beiden letztgenannten Filme zwischen den einander widersprechenden Vorstellungen von »China« als »Horrorvision« einerseits und »Quell des Heils« andererseits zu oszillieren.

27. Bei *Eiji* handelt es sich um die Fortsetzung des Fernseh dramas *Tonbo* (Libelle, TBS 1988).

28. Zu diesem Film siehe auch KIRSCH 2008b.

#### 4 »China« als »Quell des Heils«

Wie bereits im vorherigen Kapitel angesprochen, fungieren vor allem weibliche »chinesische« Figuren als Retterinnen für männliche japanische Figuren. Dies ist nicht nur im Genre *yakuza*-Film zu beobachten, sondern als generelle Tendenz feststellbar. In dem Liebesfilm *Saigo no koi, hajimete no koi* (Letzte Liebe, erste Liebe, Hisashi Tōma, 2003) trifft ein japanischer Geschäftsmann auf eine junge chinesische Hotelangestellte in Shanghai. Der Geschäftsmann hat gerade seine Partnerin verloren, sie starb bei einem Autounfall. Allerdings hat er nicht nur ihren Verlust zu verkraften, sondern auch die Tatsache, dass sie ihn mit seinem besten Freund betrogen hat. Er ist am Boden zerstört, versucht sogar, sich selbst zu töten. Die junge Chinesin rettet ihm das Leben, löst dann aber durch ihre offene Art und Weise (sie sagt ihm gründlich die Meinung) einen Prozess in ihm aus, der dazu führt, dass er mit sich selbst wieder ins Reine kommt. Was der japanische Protagonist jedoch nicht weiß, ist, dass die junge Chinesin an einer tödlichen Krankheit leidet und nur noch kurze Zeit zu leben hat. Er verliebt sich in sie, aber sie lehnt sein Werben zunächst ab, da sie ihm keinen Schmerz zufügen möchte – wodurch sie sich deutlich von seiner untreuen japanischen Partnerin unterscheidet. Schließlich gibt sie jedoch nach. Die beiden verbringen eine kurze, glückliche Zeit miteinander, und als die junge Chinesin stirbt, verfällt der Protagonist nicht wieder in dasselbe Muster wie zuvor, sondern er wird mit sich und seiner Umwelt im Einklang weiterleben. Sein »Heilungsprozess« ist also permanent und die junge Chinesin fungiert somit in doppelter Hinsicht als »Retterin«, einmal physisch (nach seinem Selbstmordversuch) und psychisch (durch ihre Liebe).

Das zweiteilige Drama *Sakuranbo no minoru tani* (Das Tal, in dem die Kirschen Früchte tragen, NHK 2000) ist entlang ähnlicher Muster konstruiert. Auch hier kommt ein junger japanischer Geschäftsmann nach China und findet dort »Heilung«. Der Grund, warum er mit seinem Leben nicht zufrieden ist, ist jedoch ein anderer: Als er noch ein Kind war, hat sein Vater die Familie verlassen, um nach China zu gehen und dort Geschäfte zu machen. Somit ist seine Reise nach China auch eine Art Reise in seine persönliche Vergangenheit. Der junge Geschäftsmann sieht sich seinem Vater gegenüber, und im Verlauf der Begegnung wird deutlich, dass er keineswegs über sein Kindheitstrauma hinweggekommen ist. Erst eine junge Chinesin hilft ihm zu erkennen, dass er seinen Vater nach all den Jahren immer noch respektiert und liebt. Die Chinesin gehört einer Minderheit an, in deren traditionellem Ehrenkodex Familienzusammenhalt besonders groß geschrieben wird.<sup>29</sup>

29. Das Drama spielt in dem Qiang-Dorf Taoping in Sichuan, der Name der Minderheit wird jedoch nur in japanisierter Form als »Chan« wiedergegeben. Es wird nicht klar, ob die dargestellten Tra-

Am Ende wird der Protagonist sein Kindheitstrauma überwinden und seinem Vater vergeben.

Auffallend in beiden Fallbeispielen ist nicht nur, dass die Retterfigur immer weiblich, sondern auch sehr stark mit Traditionalität verknüpft ist. In beiden Filmen steht einer glücklichen »chinesischen« Familie eine traumatisierte, japanische Figur aus zerrütteten Verhältnissen gegenüber. Auf diese Art und Weise wird für »Japan« eine bestimmte Form von Moderne konstruiert, die sich durch den Verfall traditioneller Werte kennzeichnet. Demgegenüber stehen die intakten Traditionen »Chinas«, so dass sich eine Dichotomie von Tradition = »China« und Moderne = »Japan« ergibt. Zudem erscheint »Japan« auf der visuellen Ebene als vollindustrialisierte Wirtschaftsmacht, die beinahe ausschließlich durch Geschäftsleute repräsentiert wird, währenddessen besonders die Volksrepublik China geradezu vormodern wirkt. Damit verbunden ist auch, dass innerhalb der Filme und Dramen »Japan« sehr häufig als eine Art Modernisierer in der Volksrepublik China auftritt. So gewinnt diese Darstellungsweise an politischer Brisanz, werden doch Ideen der Großostasiatischen Wohlstandssphäre quasi wieder neu aufgegriffen und umgesetzt.<sup>30</sup>

Besonders evident wird die Konstruktion »Japans« als Modernisierer in dem Film *Chūgoku no chōjin – The Bird People in China* des Regisseurs Takashi Miike (1998)<sup>31</sup>. In diesem Film reist ein junger japanischer Geschäftsmann in ein Minderheitendorf in der Provinz Yunnan.<sup>32</sup> Das Dorf ist fast vollständig von der Moderne ausgespart geblieben, es gibt keinen Strom und kein fließendes Wasser, nicht einmal Straßen führen dorthin, so dass sich ein quasi archaischer Lebensstil bewahrt hat. Es soll jedoch eine Jademine erschlossen werden, so dass der »Fortschritt« Einzug halten kann. Eine japanische Firma, vertreten durch den jungen Geschäftsmann, soll diesen in das Dorf bringen, sehr zum Missfallen eines ebenfalls mitgereisten *yakuza*, der vom Charme der Gegend fasziniert ist. Der *yakuza* wird zurückbleiben, um zu gewährleisten, dass die Moderne nicht zu viel »Schaden« anrichten wird. Dadurch wird dem Dorf nicht nur die Moderne mit Hilfe japanischer Technologie gebracht sondern gleichzeitig auch noch die Möglichkeit genommen, deren Zufluss

ditionen tatsächlich denen der Qiang entsprechen.

30. Zur Ideologie der Großostasiatischen Wohlstandssphäre siehe u.a. BEASLEY 1990, zu den Konstruktionen im Film siehe KIRSCH 2007 und 2008a.
31. Anders die oben erwähnte *Kuroshakai*-Trilogie zeichnet sich dieser Film nicht unbedingt durch große Brutalität aus, sondern beschreibt mehr eine mystische Reise in das chinesische Hinterland.
32. Eine Erklärung, um welche Minderheit es sich handelt, bleibt der Film schuldig.

selbst zu kontrollieren. »Japan« erscheint also in jedem Fall als überlegen, sowie als eine Art wohlwollender Patron für China.<sup>33</sup>

All diese Filme und Dramen beschäftigen sich mit der Volksrepublik China, so dass in Bezug auf die Repräsentationen der Volksrepublik eine gewisse Traditionalität und Vormodernität feststellbar sind. Es stellt sich daher die Frage, wie die Begegnung mit Taiwan und/oder Hongkong dargestellt wird. Interessanterweise scheinen hier die o.g. Muster eine geringere Rolle zu spielen, jedoch kommt es auch hier zu einer Art »Heilung« durch die Begegnung mit dem Anderen: In dem Film *Ai wo kou hito* (Die um Liebe fleht, Hideyuki Hirayama, 1998)<sup>34</sup> reist eine Japanerin nach Taiwan, um die sterblichen Überreste ihres Vaters zu suchen, wobei sie der Familie ihres Vaters begegnet. Zunächst wird sie herzlich aufgenommen, am liebsten jedoch würde man sie wieder gehen sehen, da man befürchtet, ein Erbschaftsbetrug könnte durch ihre Anwesenheit aufliegen. In diesem Film wirkt die Familie exklusiv und nicht bereit, die Japanerin zu integrieren. Im Gegenteil, der Patriarch der Familie macht alle Familienmitglieder zu seinen Komplizen. In diesem Sinne spielen also Familienwerte eine große Rolle in Taiwan, die Familie ist konfuzianisch organisiert und gegenseitige Loyalitäten scheinen enorm wichtig, wenngleich die Familie selbst für die Japanerin undurchdringlich bleibt.

Dennoch findet die Protagonistin »Heilung« in Taiwan – allerdings nicht innerhalb der Großfamilie, sondern in der Erinnerung an ihren eigenen Vater. Am Ende des Films entschließt sie sich, den Traum ihres Vaters zu leben, nämlich in den Zuckerrohrfeldern in Taiwan zu arbeiten. Erst zu diesem Zeitpunkt wird sie mit sich selbst im Reinen sein und dem Publikum das erste echte Lächeln schenken.

Im Jahr 2005 erschien eine japanisch-chinesisch-taiwanische Koproduktion, in der das jeweilige Produktionsteam die volle Verantwortung für die Produktion im eigenen Land trug. Heraus kam der Film *About Love – Guan yu ai* (2005)<sup>35</sup>, der aus drei voneinander mehr oder weniger unabhängigen Teilen besteht. Im japanischen Teil tritt ein taiwanesischer, männlicher »Retter« auf, der die japanische Protagonistin aus ihrer Depression reißt, in die sie nach der Trennung von ihrem Freund gefallen ist. Erneut geht also »Heilung« von »China«, in diesem Falle Taiwan, aus. Bemerkenswert an diesem Film ist jedoch vor allem, dass der »Retter« ein Mann

33. Zu diesem Film siehe KIRSCH 2007. Diese Konstruktionsweise war auch in dem Film, *Sōshū no yoru* (Nächte in Suzhou, Hiromasa Nomura) aus dem Jahr 1942 feststellbar. In diesem Film wurde Japan ebenfalls als Überbringer der Moderne in China gezeichnet, ganz im Sinne der damals vertretenen Ideologie der Großsasiatischen Wohlstandssphäre. Somit scheinen diese Darstellungsmuster also nicht vollständig verschwunden zu sein.

34. Bei dem Film handelt es sich um eine Literaturverfilmung des gleichnamigen Romans von Harumi Shimoda.

35. Für den analysierten Teil war der japanische Regisseur Ten Shimoyama verantwortlich.

und keine Frau ist – es ist das einzige Beispiel in der Materialbasis, in dem die scheinbar konventionelle Rollenverteilung entlang von Gender aufgehoben wird.<sup>36</sup>

Ähnlich gestaltet sich die Begegnung mit dem »Fremden« auch im Fernseh-drama *Honkonmyōjōmei* (Fan eines Hongkong-Stars, TV Tōkyō, 2002)<sup>37</sup>, in dem drei japanische Frauen nach Hongkong reisen. In diesem Drama kommt jedoch noch eine weitere Komponente hinzu: der Einfluss des »Westens«. Zwei der Frauen sind Karrierefrauen, die in einer sehr stark »westlich« dominierten Umgebung arbeiten, die beide daran hindert, ihre Träume zu leben. Während für eine der beiden Frauen Hongkong als eskapistische Projektionsfläche ihrer Wünsche dient, wird die andere ihr Lebensziel in Hongkong verwirklichen können. »Heilung« wird hier nicht durch den Kontakt mit den Traditionen oder einer Selbstfindung in Verbindung gebracht, sondern mit der Möglichkeit, die eigenen Träume leben zu können.<sup>38</sup>

Die Volksrepublik China, Taiwan und Hongkong tragen somit also auf vielfältige Art und Weise zur »Heilung« Japans bei. Es scheint auf den ersten Blick verwunderlich, dass die Pattern der Bedrohung und der Heilung quasi parallel existieren. Zieht man jedoch in Betracht, dass das »Fremde« immer eine Projektionsfläche für das »Eigene« darstellt (BUKOW 2002: 13), so wird deutlich, dass »China« unterschiedliche Funktionen für »Japan« erfüllt, und es zeigt sich, wie »Japan« sich selbst im Spiegel des »chinesischen« Anderen sieht.

Im Fall des Heilspatterns ist »Japan« durch einen Werteverfall gekennzeichnet. Grund dafür scheint eine zu starke Verwestlichung zu sein – ist es doch auffällig, wie sehr Japan mit den in den zahlreichen *nihonjinron* vorhandenen Stereotypen über den »Westen«<sup>39</sup> konnotiert ist und wie sehr ein Werteverfall innerhalb der japanischen Gesellschaft betont wird. »China« fungiert also nicht nur als ein Ort, an dem Träume wahr werden, sondern auch als Projektionsfläche zur Wiedererlangung des verloren geglaubten »Eigene«.<sup>40</sup> Insofern erscheint die Darstellung »Chinas« als orientalisierend – ähnlich dem Blick, mit dem die westlichen Kolonialmächte auf ihre Kolonien geblickt haben (oder noch immer blicken).<sup>41</sup>

36. Der Koreaboom der Jahre 2004 und 2005, ausgelöst durch das Fernseh-drama *Fuyu no sonata* (Winter Sonate) könnte eventuell den Weg für diesen Film geebnet haben, konzentrierte sich der Koreaboom doch vor allem auf den männlichen Hauptdarsteller, den koreanischen Schauspieler Bae Yongjoon. Siehe hierzu u.a. HAYASHI 2005 und MŌRI 2004.

37. Dieses Drama stand unter der Federführung von Yamada Taichi, der vor allem für seine sozialkritischen Dramen, die sich oft mit Frauenthematiken beschäftigen, berühmt ist.

38. Zu diesem Drama siehe auch KIRSCH 2008c, KIRSCH 2009.

39. Zu einer kritischen Diskussion der *nihonjinron* siehe u.a. BEFU 2001.

40. Siehe hierzu IWABUCHI 2002.

41. Siehe hierzu SAID 1978.

Es ist jedoch von Relevanz, dass das Heilspattern in Bezug auf die Volksrepublik China fast immer mit einer »Modernisierung« durch Japan einhergeht. Die weitgehend unkritische Konstruktion Japans als ökonomische Supermacht tritt besonders deutlich zu Tage. In der Realität spielt Japan für die Wirtschaft der Volksrepublik zwar eine bedeutende Rolle, jedoch ist in den Filmen und Dramen ein deutliches Machtgefälle zu beobachten, was den Eindruck einer ökonomischen Kolonialisierung verstärkt.

Auch wenn es in den hier analysierten Beispielen nicht zu einer echten, gleichberechtigten Partnerschaft (weder in ökonomischer noch in persönlicher Hinsicht) kommt, so löst allerdings das »Fremde« einen Heilungsprozess innerhalb aller japanischen Protagonisten aus, und somit wird die Begegnung letzten Endes als eine Art Bereicherung empfunden. Interessanterweise scheint die interkulturelle Erfahrung für die »chinesischen« Figuren ohne großen Effekt zu bleiben, was zum Einen darauf zurückzuführen ist, dass sie in der Regel eindimensional gezeichnet sind, zum Anderen aber auch auf die starke Funktionalisierung des »Fremden«, welches nur eingesetzt wird, um für »Japan« einen bestimmten Zweck zu erfüllen. So unterschiedlich die Pattern von »Horror« und »Heil« auch sein mögen, die Funktionalisierung vereint beide Varianten.

## 5 Internationales »China« – Modernes »China«? »China« und der »Filter des Westens«

Erscheint im Heilspattern der »Westen« noch als die Wurzel allen Übels – hat doch gerade die zu starke Verwestlichung dazu geführt, dass »Japan« seine eigenen Werte verloren hat – so tritt in diesem dritten Pattern der »Westen« auf eine etwas andere Art und Weise auf. Während in den beiden anderen Pattern das Chinesisch sein der »chinesischen« Figuren sehr stark betont wurde – was sich nicht nur durch die Verwendung der chinesischen Sprache, sondern auch durch die Kleidung deutlich manifestiert – scheint in diesem Pattern das »chinesische Flair« (KIRSCH 2002) bewusst aufgelöst zu werden und stattdessen eine gewisse Internationalität in den Vordergrund gerückt zu werden.

Dies zeigt sich vor allem durch den verstärkten Gebrauch der englischen Sprache. So spricht die chinesische Hauptfigur in dem Fernsehrama *Uso koi* (Falsche Liebe, Fuji TV 2001) beinahe ausschließlich Englisch. Da ihr japanisches Gegenüber weder Chinesisch noch Englisch versteht, würde es also keinen Unterschied machen, welche Sprache sie verwendet. Dass sie dennoch Englisch benutzt, verleiht ihr eine internationale Identität – wodurch sie dem Publikum eventuell stär-

ker als Identifikationsfigur dient, da sie so weniger chinesisch erscheinen könnte und sich von anderen chinesischen Figuren<sup>42</sup> des Films abhebt. Unterstrichen wird ihre Internationalität auch dadurch, dass sie in einem Apartmenthaus lebt, das von vielen Ausländern bewohnt wird. »Japan« scheint gegenüber einer internationalen Gemeinschaft konstruiert, an der die »chinesische« Figur Teil hat, nicht jedoch die japanische.<sup>43</sup>

Ein ähnliches Muster zeigt sich auch in der Serie *Honke no yome* (Die Schwiegertochter der Hauptfamilie, Nihon TV 2001), in der die Konstruktion von Internationalität sogar auf die Spitze getrieben wird: Die junge Protagonistin ist taiwanesisch-japanischer Herkunft, jedoch in den USA aufgewachsen, so dass sie fließend Japanisch, Chinesisch und Englisch spricht und sich, wie sie in einem Zitat in der ersten Episode feststellt, aus jeder Kultur das »Beste« herausgesucht hat. Ihre Internationalität ist jedoch nicht ohne Funktion in dem Drama, denn die junge Frau kommt in eine traditionelle, japanische Familie und reformiert dort gründlich die festgefahrenen Traditionen. Die Serie ist somit das einzige Beispiel, in dem Traditionalität eindeutig mit »Japan« konnotiert wird. In diesem Falle ist es jedoch ebenso wichtig, dass die Traditionen, anders als im Fall von »China«, als einschränkend und erstickend empfunden werden, da sie alle Mitglieder der Familie von ihren eigentlichen Träumen abhalten. Die Protagonistin übernimmt im Laufe der Handlung die Funktion eines modernisierenden Geists innerhalb der Familie.<sup>44</sup>

In diesem Sinne erscheint es nachvollziehbar, dass die junge Frau eine dreifache Identität bekommt, da sie doch westlich genug ist, um die Familie zu reformieren, aber auch Japanerin genug, die Traditionen nicht ganz zu verwerfen und Asiatin genug, um die bereits von Kōichi Iwabuchi angesprochene »Energie« (IWABUCHI 2002) für den Modernisierungsprozess mitzubringen. Auch hier tritt wieder die starke Funktionalisierung des »chinesischen« Charakters in den Vordergrund, lediglich um eine Komponente – den Westen – erweitert.

In dem Film *Reisei to jōnetsu no aida ni – Calmi Cuori Appassionati* (Isao Nakae, 2001) ist eine Ent-Sinisierung festzustellen.<sup>45</sup> In den Erklärungen aus dem Off wird

42. Bei den anderen chinesischen Figuren handelt es sich um chinesische Gangster, die extrem stereotyp gezeichnet werden (u.a. chinesische Kleidung und Bärte im chinesischen Stil). Dagegen wirkt die chinesische Identifikationsfigur »modern« und »verwestlicht«, so dass zwischen ihr und den Gangstern ein klarer Unterschied in der Konstruktion sichtbar wird.

43. Zu diesem Drama siehe GÖSSMANN und KIRSCH 2003, GATZEN und GÖSSMANN 2003, sowie KIRSCH 2009.

44. Zu diesem Drama siehe KIRSCH 2008c, KIRSCH 2009.

45. Dieser Film wurde anlässlich des Italien-Jahres in Japan (2001) produziert, beschreibt jedoch mitnichten eine japanisch-italienische Liebesgeschichte, sondern spielt lediglich vor italienischem Hintergrund. Auch hier handelt es sich um eine Romanverfilmung, die in zwei Teilen von Kaori

die Protagonistin als Halb-Japanerin beschrieben, die auf der Suche nach sich selbst nach Japan gekommen ist – die Antwort, was ihre zweite Hälfte ist, liefert der Film nicht. Auch sie spricht ausschließlich Englisch und Japanisch. Ein Anhaltspunkt, dass es sich bei ihrer anderen Hälfte um eine »chinesische« handeln könnte, ergibt sich dadurch, dass der Charakter von der Hongkong-chinesischen Schauspielerin Kelly Chen dargestellt wird – die sich in einer Szene lautstark darüber beschwert, dass asiatische Stars in Japan unter Wert verkauft werden.

Interessanterweise sind die drei erwähnten Beispiele alles Liebesgeschichten mit einem Happy-End, so dass es von Relevanz zu sein scheint, dass die »Chinesinnen« weniger »chinesisch« wirken. Ein Grund dafür mag sein, dass man sie auf diese Art und Weise von den vorhandenen Stereotypen in Bezug auf die Kriminalität aber auch denen der Traditionalität zu lösen vermag und sie quasi internationalisiert, um eine interkulturelle Begegnung zu ermöglichen, die auf scheinbar gleichberechtigter, partnerschaftlicher Basis stattfindet.<sup>46</sup>

Allerdings ist auch von Bedeutung, dass der Westen, bzw. die englische Sprache und der multikulturelle Hintergrund der Charaktere, als Filter gewählt wird, durch den die Begegnung stattfindet. Betrachtet man sich die Debatte um die Internationalisierung Japans (*kokusaika*), so wurde diese häufig mit einer Verwestlichung in Verbindung gebracht und als *kokusaijin* wurde jemand bezeichnet, der fließend Englisch sprach (KATŌ 1992: 311). Im Pattern der Internationalisierung scheint es, dass die *kokusaijin* auch in anderen asiatischen Ländern zu finden sind – man sich also an einem »neutralen Ort« jenseits der eigenen nationalen Zuschreibungen begegnen kann, und die zwischenmenschliche Beziehung in den Vordergrund gestellt wird. Auf diese Art löst man sich auch von den innerasiatischen Problemen; indem man die Dramen und Filme vor einem internationalen Hintergrund spielen lässt, setzt man sich auch nicht (mehr) dem potentiellen Vorwurf aus, Stereotype der Ideologie der Großasiatischen Wohlstandssphäre zu reproduzieren. Diese Konstruktionsweise geht jedoch auf Kosten der kulturellen Identität der »chinesischen«

Ekuni und Hitonari Tsuji geschrieben wurde.

46. Dieses Muster der Internationalisierung war bereits in dem 1962 gedrehten Kinofilm *Honkon no hoshi – Star of Hong Kong* (Yasuki Chiba) zu finden, bezog sich damals allerdings lediglich auf Hongkong. Auch in diesem Film trat ein internationalisierter »chinesischer« Charakter auf, der einem ebenso internationalisierten japanischen gegenüber stand. Jedoch wurde diese Figur nicht ihrer »chinesischen« Identität beraubt, sondern die Internationalität zusätzlich konstruiert. Trotz der Tatsache, dass es sich bei der Internationalisierung um kein ausschließlich neues Phänomen handelt, scheint es doch zwischen den 1960er Jahren und dem Beginn des dritten Millenniums in Vergessenheit geraten zu sein. Es ist jedoch davon auszugehen, dass das Pattern der Internationalisierung in den 1960er Jahren dazu verwendet wurde, nach Ende des Krieges Japan wieder in die internationale Staatengemeinschaft einzugliedern. Ein Happy-End wurde jedoch in diesem Film noch nicht in Betracht gezogen, was die neueren Beispiele somit deutlich von ihm unterscheidet.

Figuren, so dass es beinahe wirkt, als ob »China« nur noch in abgeschwächter Form auf dem Bildschirm und der Leinwand erscheinen könne. Einerseits wird dadurch zwar eine Begegnung jenseits der Stereotype ermöglicht, andererseits aber eine echte Begegnung, die zu einer tatsächlichen Überwindung der Stereotype führen könnte, verhindert.

## 6 Conclusio

Trotz der Größe und der Heterogenität der Materialbasis waren im Grunde nur drei Pattern der Chinadarstellung zu finden, so dass man durchaus von einer eher eindimensionalen Konstruktionsweise »Chinas« sprechen kann. Hinzu kommt, dass die beiden Pole »Horror« und »Heil« dominierten – die Anzahl von Filmen und Dramen, die diesen Pattern zuzuordnen sind, war weitaus höher als die des Internationalisierungs-Patterns. Generell bleibt »China« allerdings die Projektionsfläche »japanischer« Bedürfnisse: als »Bedrohung«, der man nur schwer begegnen kann, als »heilend« bzw. als Ort, an dem man wieder zu sich selbst finden kann oder als Spiegel der eigenen »Internationalität«.

Auch die Selbstdarstellung »Japans« ist von Bedeutung. Genrebedingt stehen im Yakuza-Film den »chinesischen« Gangstern japanische gegenüber, gelegentlich unterstützt von »aufrechten Polizisten«. Die Anzahl der Polizisten war jedoch verschwindend gering, der »chinesischen Bedrohung« wurde meist nur mit der *yakuza* begegnet. Betrachtet man in diesem Kontext die *yakuza* als Symbol Japans, als Verkörperung einer gewissen »Chūshingura Mentalität« (RICHTIE 2001: 209), so wird deutlich, dass nur Figuren mit den entsprechenden japanischen »Tugenden« in der Lage zu sein scheinen, mit dieser neuen Bedrohung umzugehen. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch das Setting: Es handelt sich in beinahe allen Fällen um Kabukichō, welches als ein Sinnbild für die Gefahren, die von »chinesischen« Kriminellen ausgehen, fungiert. Auffallend ist allerdings, dass die »Bedrohung« nur dann konstruiert wird, wenn »China« nach »Japan« kommt, somit also bestimmte Stereotype der *gaikokujin hanzai*-Debatte zementiert werden.

Wendet man sich nun dem anderen Pol, dem »Heilspattern«, zu, so gewinnt auch hier der Handlungsort an Bedeutung, da »China« als eine Art Land der Träume, oder Quell des Heils konstruiert wird, aber scheinbar nur, wenn »Japan« nach »China« kommt. Innerhalb des Heilspatterns tritt »Japan« eindeutig als Wirtschaftsriese auf. Es scheint, als ob nicht nur die japanischen Geschäftsleute, die nach China reisen, sondern gleich die ganze japanische Wirtschaft in China »geheilt« werden könnte – unabhängig von der bereits erwähnten Brisanz einer solchen Darstellungsweise.

Zu einer echten Partnerschaft kommt es nicht. Bemerkenswert ist auch die Konstruktion von Gender. Ist die »Bedrohung« eindeutig männlich, so ist das »Heil« eindeutig weiblich konnotiert. Weibliche Charaktere erscheinen darüber hinaus als unterlegen und somit leichter beherrschbar.<sup>47</sup>

Hinsichtlich der zeitlichen Abfolge der Pattern fällt auf, dass die »Bedrohung« zu einer Zeit konstruiert wurde, in der eine größere Anzahl asiatischer Ausländer und Ausländerinnen nach Japan kam und die Angst vor einer möglichen Überfremdung stieg. Die Diskussion über eine potentielle Bedrohung durch den gestiegenen Ausländeranteil wurde auch in den nicht-fiktionalen Medien aufgearbeitet (*gaikokujin hanzai*), und »China« erschien plötzlich als eine Art Gegner. Das Pattern des »Heils« hingegen kam auf, als Japan immer tiefer in der Rezession versank, während gleichzeitig China einen ökonomischen Aufschwung erlebte, so dass auch hier offenbar wird, in welchem gesellschaftlichen Zusammenhang diese Repräsentationen stehen. Sieht man zudem die japanischen Geschäftsleute als eine Art Stellvertreter für die japanische Wirtschaft, so wird deutlich, wo der Ausweg aus der Wirtschaftskrise zu finden sein könnte. In die Zeit der Rezession fällt auch die von Iwabuchi Kōichi festgestellte Wahrnehmung »Chinas«, bzw. ganz Asiens als energetisch und als Projektionsfläche für das verloren Geglaubte. Dabei scheint sich das Heilspattern jedoch mitnichten selbst überlebt zu haben, wie der Film *About Love – Guan yu ai* als dem Jahre 2005 zeigt.

Allein das Pattern der Internationalisierung scheint auf den ersten Blick schwieriger einzuordnen. Dabei muss berücksichtigt werden, dass es für die Konstruktionen des gegenwärtigen »Chinas« zeitlich das jüngste ist und so von den eigenen Stereotypen Abstand genommen werden kann, da die Konstruktion »Chinas« als vormodern vielleicht nicht mehr opportun erscheint.

Trotz der Unterschiedlichkeit der Genres bleibt festzuhalten, dass in den Filmen und Dramen nicht nur »China« stereotypisiert, sondern auch Japan homogenisiert wird. Auch wenn die Genres unterschiedliche Zielgruppen ansprechen (wie z.B. Liebesgeschichten ein eher weibliches Publikum, Gangsterfilme ein eher männliches Publikum), so sind die Pattern doch genre- und genderübergreifend feststellbar, auch wenn man die These wagen kann, dass dem weiblichen Publikum

47. Auch für die beiden älteren Filme trifft diese Aussage zu, sind die »chinesischen« Figuren doch auch hier weiblich. In *Sōshū no yoru* von 1942 wird die weibliche Figur von der damals sehr beliebten Schauspielerinnen Ri Kōran gespielt, einer in der Mandschurei aufgewachsenen Japanerin, die häufig junge Frauen spielte, die sich in Japaner verliebten und somit anerkannten, dass Japan in China nur »gute Absichten« hegte (Siehe hierzu HIGH 1993). In *Honkon no hoshi – Star of Hong Kong* wird die chinesische Figur von You Min verkörpert, die in den 1960er Jahren als »neue Ri Kōran« gefeiert wurde. Somit sind die gegenwärtigen Genderkonzepte kaum anders als die historischen.

eher das Heilspattern vorbehalten zu sein scheint, dem männlichen hingegen das Horrorpattern. »China« wird somit auf positive und negative Art und Weise »orientalisiert«.

Ähnlich wie in den *nihonjinron* fungieren auch die Filme und Fernseh Dramen als eine Art visuelle *nihonjinron*. Allerdings steht hierbei Japan »China« gegenüber, nicht, wie in den traditionellen *nihonjinron*, der »Westen«. Dennoch bleibt es bei der Instrumentalisierung des »Anderen« – was auch die Filme und Dramen letzten Endes nicht von den klassischen *nihonjinron* unterscheidet.

Insgesamt lässt sich festhalten, dass »China« häufig als Gegner »Japans« konstruiert wird, den es im eigenen Land in Schach zu halten gilt. Zu einer gleichberechtigten Partnerschaft kommt es selten – erst nach einer Internationalisierung »Chinas« scheinen Möglichkeiten der Begegnung offen zu stehen, auch wenn sich hierbei die Frage stellt, inwiefern die gemeinsame Verwestlichung nicht eine tatsächliche Begegnung unmöglich macht.

## Literatur

- BEFU, HARUMI (2001), *Hegemony of Homogeneity*, Melbourne: Trans Pacific Press
- BEASLEY, WILLIAM G. (1990), *The Rise of Modern Japan*, New York: St. Martin's Press
- BUKOW, WOLF-DIETRICH (2002), »Aneignen und fremd machen – Über Einheimische und Fremde in einer Gesellschaft ohne Zentrum«, in: KAWAMURA-REINDL, GABRIELE, ROLF KEICHER und WOLFGANG KRELL (Hrsg.), *Migration, Kriminalität und Kriminalisierung – Herausforderung an Soziale Arbeit und Straffällige*, Freiburg: Lambertus Verlag, S.13–26
- FAULSTICH, WERNER (1996), »Zwischen Exotik, Heil und Horror. Das Fremdartige als Dramaturgie von Kultur«, in: HESS-LÜTTICH, ERNEST W.B. (Hrsg.), *Fremdverstehen in Sprache, Literatur und Medien*, Cross-Cultural Communications, Bd. 4, Frankfurt a. M.: Peter Lang, S.413–427
- FAULSTICH, WERNER (2002), *Grundkurs Filmanalyse*, München: Werner Fink
- GATZEN, BARBARA und HILARIA GÖSSMANN (2003), »Fernsehen als Spiegel und Motor des Wandels? Zur Konstruktion von China und Korea in japanischen Dokumentarsendungen und Serien«, in: GÖSSMANN, HILARIA und FRANZ WALDENBERGER (Hrsg.), *Medien in Japan – Gesellschafts- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Hamburg: Institut für Asienkunde, S.244–280

- GÖSSMANN, HILARIA (1996), »Zwischen Fremdeinfluß und Selbstzensur – Literatur und Massenmedien im Japan der Gegenwart«, in: WERNER SCHAUMANN (Hrsg.), *Gewollt oder geworden? Planung, Zufall, natürliche Entwicklung in Japan – Referate des 4. Japanologentages der OAG in Tokyo 17./18. März 1994*, München: Iudicium, S.67–82
- GÖSSMANN, HILARIA und GRISELDIS KIRSCH (2003), »(De)Constructing Identities? Encounters with ›China‹ in Popular Japanese Television Dramas«, *Papers of the International Conference Media in Transition 3 – Television at Massachusetts Institute of Technology*, veröffentlicht online, <http://web.mit.edu/mit3/papers/goessmann.pdf>, Zugriff im Mai 2003
- GÖSSMANN, HILARIA und GRISELDIS KIRSCH (2008), »Nostalgia for ›Asian‹ Traditions and Energy – Encounters with Chinese and Koreans in Japanese TV Dramas«, in: BRUCE WHITE (Hrsg.), *Japan's Possible Futures*, London: Routledge (in Vorbereitung)
- GÖSSMANN, HILARIA, RENATE JASCHKE und ANDREAS MRUGALLA (1998), »Fremdheit oder Vertrautheit? Die Begegnung zwischen Japan und seinen asiatischen Nachbarn im Spiegel des Fernsehromans *Doku*«, in: *Japanstudien. Jahrbuch des Deutschen Instituts für Japanstudien der Philipp-Franz-von-Siebold-Stiftung* 10, S.335–368
- HAYASHI, KAORI (2005), »Fuyusona« ni hamatta watashitachi – Jun'ai, namida,masukomi ... soshite kankoku [Wir, die wir »Winter Sonate« verfallen sind – Wahre Liebe, Tränen, Massenmedien ... und Südkorea], Tōkyō: Bungei shunjū
- HEIN, INA (2001), »Leben zwischen zwei Welten? Die Hauptfigur in dem Roman und Kinofilm *Fuyajō*«, in: GÖSSMANN, HILARIA und ANDREAS MRUGALLA (Hrsg.), *11. Deutschsprachiger Japanologentag in Trier 1999, Bd.2*, Hamburg et al.: LIT Verlag, S.493–504
- HERBERT, WOLFGANG (2002), *Japan nach Sonnenuntergang – Unter Gangstern, Illegalen und Tagelöhnern*, Berlin: Dietrich Reimer Verlag
- HICKETHIER, KNUT (1995), »Zwischen Abwehr und Umarmung. Die Konstruktion des Anderen in Filmen«, in: ERNST KARPf (Hrsg.), *Getürkte Bilder – Zur Inszenierung von Fremdheit im Film*, Marburg: Schüren, S.21–40.
- HIGH, PETER B. (2003), *The Imperial Screen – Japanese Film Culture in the Fifteen Years' War, 1931–1945*, Madison, WC: University of Wisconsin Press
- IWABUCHI, KŌICHI (2002), *Recentring Globalization – Popular Culture and Japanese Transnationalism*, Durham, London: Duke UP
- KATŌ, SHŪICHI (1992), »The Internationalization of Japan«, in: HOOK, GLENN D. und MICHAEL WEINER (Hrsg.), *The Internationalization of Japan*, London: Routledge, S.310–316

- KIRSCH, GRISELDIS (2002), »Die Darstellung nicht-japanischer asiatischer Figuren in der japanischen Fernsehwerbung«, *Beitrag der 4. Brühler Konferenz junger Ostasienwissenschaftler*, <http://www.asienkunde.de/nachwuchs/noah2002/kirsch.pdf>, Zugriff im Mai 2003
- KIRSCH, GRISELDIS (2007), »Spiritual Healing in China? Encounters with the People's Republic of China in Japanese Cinema and TV Drama«, in: SCHÖNBEIN, MARTINA und STEPHAN KÖHN (Hrsg.), *Facetten der japanischen Populär- und Medienkultur 2*, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, S.45–68
- KIRSCH, GRISELDIS (2008a), *Dreams or Nightmares? Representations of the People's Republic of China, Taiwan and Hong Kong in Japanese Cinema and TV Drama*. Bislang unveröffentlichte Dissertation, eingereicht im Januar 2008 am Fachbereich Literatur-, Sprach- und Medienwissenschaften (FB II) der Universität Trier
- KIRSCH, GRISELDIS (2008b), »Japanisch-chinesische Begegnungen im Genre Yakuza-Film«, in: DISTELRATH, GÜNTHER (Hrsg.), *Vorträge des 13. Deutschsprachigen Japanologentags in Bonn*, Bonn: Bier'sche Verlagsanstalt (in Vorbereitung)
- KIRSCH, GRISELDIS (2008c), »Jiyū no shōchō toshite no Ajia? Terebi dorama ni okeru josei no ibunka sesshoku o chūshin ni« [Asien als Symbol für Freiheit? Die interkulturelle Begegnung von Frauen im Genre Fernsehrama], in: YONAH, KEIKO, TERUYO IWAMI und HILARIA GÖSSMANN (Hrsg.), *Josei to ibunka sesshoku [Frauen und interkulturelle Begegnungen]*, Kashiwa: Reitaku Daigaku Shuppansha (in Vorbereitung)
- KIRSCH, GRISELDIS (2009), »Relocating Japan? Japan, China and the ›West‹ in Japanese Television Dramas«, in: MARTINEZ, DOLORES und MERRY WHITE (Hrsg.), *Japan and the Global* (in Vorbereitung)
- MONACO, JAMES (2000), *Film verstehen – Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien*, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag
- MONMA, TAKASHI (2001), »Chūka gūzō (Chainīzu aidoru) no hensen – Ri Kōran kara Vivian Sū made« [Der Wandel der chinesischen Idole – Von Ri Kōran bis Vivian Su], in: INUHIKO, YOMOTA (Hrsg.), *Ri Kōran to higashi Ajia* [Ri Kōran und Ostasien], Tōkyō: Tōkyō Daigaku Shuppankai, S. 231–254
- MÖRI, YOSHITAKA (Hrsg.) (2004), *Nisshiki Kanryū – »Fuyu no sonata« to Nikkan taishū bunka no gendai* [Korea Boom Japanische Art – Winter Sonate und die gegenwärtige Situation der Japanisch-Koreanischen Massenkultur], Tōkyō: Serika Shobō

- NAIKAKUFU YORON CHŌSA (2006), »Nihon to shogaikoku to no kankei – Chūgoku ni taisuru shinkinkan« [Japan und seine Beziehungen zum Ausland – Die emotionale Einstellung gegenüber China], veröffentlicht online unter: <http://www8.cao.go.jp/survey/h18/h18-gaiko/images/zo5.gif>, <http://www8.cao.go.jp/survey/h18/h18-gaiko/images/zo6.gif>, Zugriff am 30.12.2007
- NAIKAKUFU YORON CHŌSA (2007), »Nihon to shogaikoku to no kankei – Chūgoku ni taisuru shinkinkan« [Japan und seine Beziehungen zum Ausland – Das Gefühl der Nähe gegenüber China], veröffentlicht online unter: <http://www8.cao.go.jp/survey/h19/h19gaiko/images/zo8.gif>, <http://www8.cao.go.jp/survey/h19/h19gaiko/images/zo9.gif>, <http://www8.cao.go.jp/survey/h19/h19-gaiko/images/z10.gif>, <http://www8.cao.go.jp/survey/h19/h19-gaiko/images/z11.gif>, Zugriff am 30.12.2007
- OSAWA, ARIMASA (2007), *Der Hai von Shinjuku – Rache auf Chinesisch*, übersetzt von Katja Buffon, Löhne: Cass Verlag
- RICHE, DONALD (2001), *Hundred Years of Japanese Film – A Concise History with a Selective Guide to Videos and DVDs*, Tōkyō: Kōdansha
- RICHTER, STEFFI (2003), »Geschichtsbücher als Medium neonationalistischer Identitätskonstruktion – Der Fall Tsukuru-kai«, in: AMELUNG, IWO, MATTHIAS KOCH, JOACHIM KURTZ, EUN-JEUNG LEE und SVEN SAALER (Hrsg.), *Selbsbehauptungsdiskurse in Asien – China, Japan, Korea*. München: Iudicium, S.87–108
- ROGGE, JAN UWE (1987), »Kritik an der Wirklichkeit – Zur psycho-sozialen Funktion von Fernsehserien«, in: SCHMITZ, HERMANN-JOSEF und HELLA TOMPERT (Hrsg.), *Alltagskultur in Fernsehserien*, Hohenheimer Protokolle 24. Stuttgart: Akademie der Diözese Rottenburg, S.73–94
- SAID, EDWARD (1978), *Orientalism*, New York: Random House
- SCHILLING, MARK (1999), *Contemporary Japanese Film*, New York: Weatherhill
- SCHILLING, MARK (2003), *The Yakuza Movie Book – A Guide to Japanese Gangster Films*, Berkeley, CA: Stone Bridge Press
- SCHMIDT, SIEGFRIED J. (2002), »Was heißt Wirklichkeitskonstruktion?«, in: BAUM, ACHIM und SIEGFRIED J. SCHMIDT (Hrsg.), *Fakten und Fiktionen – Über den Umgang mit Medienwirklichkeiten*, Schriftenreihe der Deutschen Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft 8, Konstanz: UVK, S. 18–30
- THORNHAM, SUE und TONY PURVIS (2005), *Television Drama – Theories and Identities*, Houndmills et al.: Macmillan
- WASHINGTON, JŌI H. (Hrsg.) (2006), *Gaijin Hanzai Ura Fairu* [Hintergrund-Dokumente zur Ausländerkriminalität], Tōkyō: Eichi Mook

YAMAMOTO, RYŌKO (2004), »Alien Attack? The Construction of Foreign Criminality in Contemporary Japan«, in: GERMER, ANDREA und ANDREAS MOERKE (Hrsg.), *Grenzgänge – (De-)Konstruktion kollektiver Identitäten in Japan*, Japanstudien, Jahrbuch des Deutschen Instituts für Japanstudien 16, München: Iudicium, S. 27–57