

KRISTIN ECKSTEIN

Shojo Manga

Text-Bild-Verhältnisse und
Narrationsstrategien im japanischen
und deutschen Manga für Mädchen



Studien zur
europäischen
Kinder- und
Jugendliteratur

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg



Studien zur
europäischen Kinder-
und Jugendliteratur
(SEKL)

*Studies in
European Children's
and Young Adult Literature*

Herausgegeben von / *Edited by*
BETTINA KÜMMERLING-MEIBAUER
ANJA MÜLLER
ASTRID SURMATZ

Band 2



Studien zur europäischen Kinder- und Jugendliteratur/ Studies in European Children's and Young Adult Literature (SEKL)

Herausgegeben von / Edited by

BETTINA KÜMMERLING-MEIBAUER, ANJA MÜLLER, ASTRID SURMATZ

Ein zentrales Anliegen dieser Buchreihe besteht darin, literatur- und kulturtheoretisch anspruchsvolle Studien zur Geschichte und Theorie der Kinder- und Jugendliteratur (inklusive anderer Kindermedien) zu veröffentlichen. In ihrer Ausrichtung vertritt die Reihe dezidiert eine europäische Perspektive, d.h. sie versteht sich als Publikationsorgan für Forschung zu den Kinder- und Jugendliteraturen unterschiedlicher europäischer Sprachräume. Auch Studien, die sich mit dem Einfluss außereuropäischer Kinderliteraturen auf die europäische Kinder- und Jugendliteratur befassen, sind willkommen. Die Forschungsperspektive kann komparatistisch geprägt sein oder sich auf eine Einzelphilologie konzentrieren. In dieser Serie können sowohl deutsch- als auch englischsprachige Monographien und Sammelbände veröffentlicht werden. Eingereichte Buchprojekte und Manuskripte werden anonym von zwei ausgewiesenen Fachwissenschaftler/innen begutachtet.

The series aims to publish original studies on literature or media for children and young adults. It seeks to unite a variety of approaches from literary or cultural studies and welcomes historically or theoretically informed research. With its decidedly European perspective, the series understands itself as a platform for research in the children's literatures of different European regions and in different European languages. The series also seeks to include studies dealing with the influence of non-European literatures on European literature for children and young adults. While the languages of publication in the series are either English or German, the topics of the volumes can address children's literature in any other European language, as well. Comparative studies are particularly welcome. We invite submissions for monographs or essay collections. Proposals will be submitted to double blind peer review.

KRISTIN ECKSTEIN

Shojo Manga

Text-Bild-Verhältnisse und
Narrationsstrategien im
japanischen und deutschen
Manga für Mädchen

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Zugl.: Tübingen, Univ., Diss., 2013

UMSCHLAGBILD

© 2012 Natalie Wormsbecher/TOKYOPOP GmbH

ISBN 978-3-8253-6538-7

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt ins-
besondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und
die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2016 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg
Imprimé en Allemagne · Printed in Germany
Druck: Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen
Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:
www.winter-verlag.de

Inhalt

1 Einleitung	7
2 Kurze Geschichte des japanischen und deutschen Shojo Mangas	18
2.1 Shojo Manga in Japan: Manga für Mädchen von 1900 bis heute	18
2.2 Motive des Shojo Mangas	29
2.3 (Shojo) Manga in Deutschland	50
3 Text-Bild-Verhältnisse und Erzählstrategien im japanischen und deutschen Shojo Manga	68
3.1 Visuelle Informationsträger	71
3.1.1 Panels	73
3.1.2 Perspektive und Bildeinstellung	84
3.1.3 Menschliche Figuren	98
3.1.4 Exkurs: <i>(fe)male gaze</i> , <i>gender bending</i> und Boys Love	108
3.1.5 Piktogramme	123
3.1.6 Bildraum	139
3.1.7 Kolorit	144
3.2 Verbale Informationsträger	151
3.2.1 Balloon	152
3.2.2 Typographie und Lettering	165
3.2.3 Onomatopoetika	169
3.2.4 Exkurs: Kommunikation mit den Rezipientinnen	175
3.3 Text-Bild-Verhältnisse	182
3.3.1 Induktion	182
3.3.2 Erzählinstanz und Fokalisierung	195
3.3.3 Zeit und Raum	205
3.3.4 Bildlastiges oder textlastiges Erzählen?	212
3.3.5 Exkurs: Intertextualität und mediale Selbstreferenz	223
4 Zusammenfassung und Ausblick	229
Bildanhang	238
Bibliographie	261
Abbildungsverzeichnis	271

1 Einleitung

Die Relevanz des Erzählens mit Text und Bild in der japanischen Kultur lässt sich zweifelsfrei konstatieren. Spätestens seit ihrem Boom in den 1990er Jahren gehören die Manga – Comics japanischen Ursprungs¹ – zu den wichtigsten Wirtschafts- und Kulturzweigen des Landes und machen noch immer etwa ein Drittel aller Druckerzeugnisse aus, obgleich die Verkaufszahlen aufgrund der Hinwendung Jugendlicher zu den neuen Medien in den letzten Jahren gesunken sind. Zeichnungen im Mangastil sind ein wesentlicher Bestandteil des japanischen Alltags und allgegenwärtig: Man findet sie auf Hinweisschildern im Nahverkehr, in Gebrauchsanleitungen und Kochbüchern, in der Werbung und sogar in schulischen Lehrmaterialien. Auch literarische Werke wie Dostojewskis *Schuld und Sühne* und Shakespeares *Romeo und Julia* werden adaptiert und als Manga publiziert.

Aber nicht nur in ihrem Heimatland, sondern auch international und gerade in Deutschland haben sich die Manga als fester Bestandteil der Comickultur etabliert. Galten sie bis in die 1990er Jahre noch als reines Szene-Medium, so hat in den folgenden Jahren ein Rezeptionswandel stattgefunden: Etwa 70% der hierzulande publizierten Comics sind mittlerweile japanischer Herkunft² und auf den Buchmessen in Leipzig und Frankfurt haben sie einen eigenen Bereich eingenommen. Einhergehend mit ihrer Popularität hat sich zu Beginn des neuen Jahrtausends ein neues Genre – der „deutsche Manga“ – entwickelt und zahlreiche deutsche ZeichnerInnen, die sich selbst als Mangaka (Manga-zeichnerIn) bezeichnen, hervorgebracht. Der Bereich wurde anfangs von männlichen Zeichnern dominiert; so erschien der erste deutsche Manga *Dragic Master* von Robert Labs im Jahr 2001. Zehn Jahre später waren und sind es allerdings die Werke weiblicher Mangaka wie Anike Hage, Christina Plaka, Anna Hollmann und Melanie Schober, die den kommerziellen deutschen Markt dominieren. Im Gegensatz zu den männlichen deutschen Mangaka ist es einer Vielzahl der jungen Frauen gelungen, nicht nur Einzelbände, sondern mehrbändige Reihen zu publizieren, sich über mehrere Jahre hinweg offensiv auf dem Markt durchzusetzen und eine Anhängerschaft an treuen Leserinnen³ zu gewinnen.

¹ Als „Manga“ werden in der vorliegenden Arbeit nicht nur Comics japanischen Ursprungs verstanden, sondern auch in Deutschland (und anderen Ländern) publizierte Comics, die von ihren ZeichnerInnen und Verlagen (aufgrund bestimmter Spezifika wie etwa der Leserichtung, dem stilisierten Aussehen der Figuren oder Schauplätzen/Namensgebungen) als Manga deklariert und vertrieben werden.

² Diese Zahl bezieht sich auf eine Aussage von Dr. Joachim Kaps, Leiter des Verlages TOKYOPOP, im Interview mit der japanischen Botschaft aus dem Jahr 2009. Vgl. <http://www.de.emb-japan.go.jp/NaJ/NaJ0907/drkaps.htm>.

³ Es sei an dieser Stelle angemerkt, dass nicht nur Mädchen und Frauen, sondern natürlich auch Jungen und Männer Shojo Manga lesen. Da es sich beim Mädchenmanga jedoch per definitionem um ein Medium von und für Frauen handelt, verwende ich in

Diese neue Welle deutscher Manga von jungen Frauen zeichnet sich neben ihrer vom japanischen Comic inspirierten Formal-Ästhetik vor allem durch ihre vielschichtigen Inhalte aus; es handelt sich um komplexe *coming-of-age* Geschichten, in denen die adoleszenten Protagonistinnen den klassischen Prozess des Erwachsenwerdens durchlaufen. Dies kann sowohl in umfangreichen Fantasy-Welten (z. B. *Life Tree's Guardian* von Natalie Wormsbecher, 2009–2011), aber auch in der realen Lebenswelt der Zeichnerinnen in Deutschland (z.B. *Gothic Sports* von Anike Hage, 2006–2012) geschehen. Die deutschen Shojo Manga⁴ – Manga für Mädchen und junge Frauen – sind gegenwärtig beinahe ebenso mannigfaltig wie ihre japanischen Vorbilder, fokussieren jedoch stets ihre jugendlichen Protagonistinnen, die zwischen Kindheit und Adoleszenz oszillieren und mit der Suche nach ihrer Identität und ihrem Platz in der Welt, aber auch mit ihren zwischenmenschlichen Beziehungen (im Freundeskreis, in der Familie und in der ersten Liebe) hadern.

Forschungsstand

Den Anfang der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Manga in Japan sieht Stephan Köhn (2005) in den 1940er Jahren, beginnend mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs, die schließlich in der vehementen Kritik am japanischen Comic in den 1960er und 1970er Jahren, initiiert durch besorgte Eltern und PädagogInnen, mündete (13f). Bezeichnenderweise findet sich hier eine Parallele zur deutschen „Schmutz und Schund“-Debatte.⁵ Kamm (2012) betont jedoch, dass die *manga hyōron* (Mangakritik) der 1950er Jahre eher mit der Literaturkritik zu vergleichen sei (36). In den 1970er Jahren wiederum schlossen sich MangakritikerInnen zusammen, die mit der frühen Blüte der Mangapublikationen in den 1950ern aufgewachsen waren. Diese proklamierten, dass nur wer Manga wirklich liebt, überhaupt über dieses Medium diskutieren und es kritisieren dürfe (Bernd 2008, 304). Mit Beginn der 1980er Jahre schließlich begann der

Bezug auf die Leserinnen dieser Werke das generische Femininum, das potentielle männliche Leser miteinbezieht. Ansonsten verwende ich zugunsten einer möglichst geschlechtergerechten Schreibweise das Binnen-I.

⁴ Die japanische Sprache besitzt keinen Plural, sodass man auch bei mehreren Comics nur von „Manga“ redet. Zugunsten der Authentizität wird im Verlauf der Arbeit die Bezeichnung „Manga“ für Singular und Plural verwendet. Im Falle der Shojo Manga (und verwandten Termini wie Shonen Manga, Boys Love, etc.) verwende ich die von den deutschen Verlagen verwendeten, an die deutsche Sprache angelehnten Begrifflichkeiten.

⁵ Im Jahr 1953 wurde die Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Schriften gegründet, die sich dem Kampf gegen die „Pest der Comic books“ widmete. Befürchtet wurde von vorwiegend pädagogischer Seite, dass die gewalttätigen und unmoralischen Inhalte der Comics negative Folgen auf die Entwicklung von Kindern und Jugendlichen hätten und sie verwahrlosen oder gar kriminell würden.

wissenschaftliche Diskurs sich von kritisch-pädagogischen und rein die Geschichte des visuellen Erzählens aufarbeitenden Ansätzen zu distanzieren und den Fokus auf die Darstellungskonventionen zu legen, was zur „Blüte des Manga-Diskurses“ in den 1990er Jahren führte (Köhn 2005, 16f): Erstmals wurden neue, mangaspezifische Begrifflichkeiten sowie aus der Comicwissenschaft entlehnte Termini wie *mahaku* (die Leerfläche zwischen den Panels) bei der Analyse der Manga verwendet. In dieser Hochzeit des wissenschaftlichen Mangadiskurses in Japan entstand eine Tendenz zur Legitimierung der Beschäftigung mit dem Gegenstand Manga, die darin mündete, den japanischen Comic als Ergebnis einer lange Jahrzehnte andauernden Tradition von graphischem Erzählen, als wichtigen Bestandteil der Kunstgeschichte und Nationalkultur zu proklamieren (Kamm 2012, 37). Diese Ideologisierung des Mangas ist auch heute noch Bestandteil von unreflektierter Sekundärliteratur. Der internationale Erfolg des Mangas führte außerdem zu einer Neubewertung des Mediums in seinem Ursprungsland, wie die Image-Kampagne *Cool Japan* beweist. Hier erfolgte der Versuch, den wirtschaftlichen Erfolg von Manga, aber auch Anime und Video-spielen zu nutzen, um Japan möglichst attraktiv für Jugendliche zu gestalten (37). Einher ging mit der Kampagne aber auch ein wichtiger wissenschaftlicher Fortschritt und die Entstehung der Kyoto Seika University, die seit mehreren Jahren Studiengänge zu Manga anbietet. Möglich ist sowohl das theoretische Studium der Manga Studies, das den Schwerpunkt auf die Forschung legt, als auch das praktische Programm Manga Creation für angehende ZeichnerInnen.⁶

Im englisch- und deutschsprachigen Raum hat sich eine vergleichbare „Mangawissenschaft“ bisher nicht etablieren können. Pascal Lefèvre (2011) schreibt, dass der japanische Comic in Europa und den USA auch auf dem gegenwärtigen Stand von Seiten der Comicwissenschaften⁷ nach wie vor nicht als ernstzunehmender Gegenstand für die Forschung betrachtet werde (203). Er exemplifiziert dies anhand einer Liste der „100 wichtigsten Comics des 20. Jahrhunderts“, ermittelt durch eine internationale Umfrage unter verschiedenen ComicexpertInnen (204). Lediglich drei Werke japanischen Ursprungs – *Akira*, *Lone Wolf & Cub* und *Hadashi no Gen* – sind in der Liste vertreten.⁸ Diese

⁶ <http://www.kyoto-seika.ac.jp/eng/edu/manga/> Auch Christina Plaka studierte an dieser Universität und schloss ihr Studium im März 2012 ab.

⁷ Eine mit der Literaturwissenschaft o.ä. vergleichbare, fest institutionalisierte „Comicwissenschaft“ existiert de facto nicht. Publikationen aus dem Themenfeld Comic stammen aus verschiedenen Disziplinen wie der Kunstwissenschaft, Germanistik, Pädagogik, Anglistik, etc. und verfolgen daher in ihren Arbeiten unterschiedliche Ansätze zur Analyse von Comics. Wenn in der Arbeit von „Comicwissenschaft“ gesprochen wird, sind damit v.a. Publikationen aus diesem Kontext gemeint.

⁸ Eine weitere Problematik eröffnet sich bei einer unter den gleichen ExpertInnen erstellten Liste der wichtigsten Comic-KünstlerInnen des 20. Jahrhunderts: Während nur zwei japanische Mangaka genannt werden (Otomo Katsuhiro und Tezuka Osamu), befindet sich auf dieser Liste lediglich eine einzige weibliche Comic-Künstlerin (Claire Brétecher). Lefèvre 2011, 205.

fehlende Thematisierung in der Comicwissenschaft, insbesondere aber die kaum vorhandene Berücksichtigung des Mangas in den comicwissenschaftlichen Analysen, zeigt sich auch bei einer genaueren Betrachtung der deutschen Forschungsliteratur. Obwohl der Manga sich hierzulande als popkulturelles Medium seinen Platz erobert hat, existiert im deutschsprachigen Raum nur eine überschaubare Auswahl an Sekundärliteratur. Und dies gerade im Vergleich zur fast unüberschaubaren Forschung zur Theorie und Geschichte des westlichen Comics sowie der japanischen Manga Studies.

Lässt sich ein fehlender Einbezug des Mangas in älteren theoretischen Ansätzen noch nachvollziehen, erscheint die Nichtberücksichtigung in Publikationen nach der Jahrtausendwende ob der Relevanz von Manga (nicht nur) in der deutschen Comiclandschaft befremdlich. So legt Schüwer (2008) ein geradezu akribisches Modell zur Analyse des narrativen Potentials im Comic vor, das wichtige Impulse für die comicwissenschaftliche Analyse im deutschsprachigen Bereich gegeben hat. Er fokussiert allerdings primär den US-amerikanischen Superhelden-Comic und andere Werke aus dem Mainstream der Vereinigten Staaten, während Werke europäischen und japanischen Ursprungs nur vereinzelt herangezogen werden. Im Falle der japanischen Comics handelt es sich um Werke aus dem Bereich der Shonen Manga und Seinen Manga (Manga für Jungen/junge Männer zwischen 10 und 18 Jahren bzw. Manga für Männer zwischen 18 und 30 Jahren), während der Shojo Manga und der Josei Manga (Manga für Frauen zwischen 18 und 30 Jahren) ausgeklammert bleiben. Eine eingehende Auseinandersetzung lässt sich bei Packard (2006) sowie den Aufsätzen zur Ästhetik des Comics bei Hein [et al.] (2002) vermissen. Auch in einem der neueren Sammelbände mit dem Titel *Comics, Mangas, Graphic Novel* (Heinz Ludwig Arnold, 2009) wird der japanische Comic zwar in Titel und Vorwort erwähnt, doch wird ihm nur ein Kapitel gewidmet.

Miteinbezogen wird der Comic japanischen Ursprungs in Jakob F. Dittmars *Comic-Analyse* (2007), doch reproduziert der Autor vor allem die klassischen Vorurteile gegen das Medium. Neben der Behauptung, der Manga per se sei ein „Stil“ unter vielen – und dies trotz der hohen Bandbreite individueller Zeichenstile innerhalb der verschiedenen Subgenres –, seien repräsentative Elemente dieses Stils nach Dittmar (2011) u. a. „große Augen, große Oberweiten, offenere Darstellung von Gewalt“ (164). So bleibt die Frage offen, inwiefern sich der Autor tatsächlich mit dem Gegenstand auseinandergesetzt hat.

Wird der Manga in entsprechenden Werken herangezogen, so dient er in der Regel lediglich als Beispiel für Abweichungen vom westlichen Mainstream-Comic, der auf diese Weise als internationale „Norm“ determiniert wird. Vereinzelte Aufsätze in Sammelwerken oder Fachzeitschriften zum Thema Comic lassen nicht selten darauf schließen, dass man die japanischen Comics noch immer als etwas Fremdes, für westliche LeserInnen Unverständliches betrachtet. So lautet schon der Titel eines Aufsatzes von Nielsen (2009) *Manga – Comics aus einer anderen Welt?*. Dies deckt sich mit den zahlreichen Publikationen, die die

Unterschiede zwischen westlichem und östlichem Erzählen mit Text und Bild betonen. Außer Acht gelassen wird dabei, dass sich der Manga in seinem modernen Erscheinungsbild sowohl inhaltlich als auch formal-ästhetisch nur durch amerikanische und europäische Einflüsse zu seiner gegenwärtigen Form entwickeln konnte. Ausgewogener verhält es sich im Reader *Theorien des Comics* (Eder/Klar/Reichert, 2011) sowie dem Sammelband mit Beiträgen der Jahrestagungen der Gesellschaft für Comicforschung (Grünewald 2010), die auch dem Manga Raum bieten.

Bei der Sichtung der deutschsprachigen Forschungsliteratur fällt auf, dass der Fokus vieler in den vergangenen fünf bis zehn Jahren publizierter Werke primär auf den sozio-kulturellen, pädagogischen oder ausschließlich den historischen Aspekten der japanischen Comics liegt. Es finden sich nur wenig seriöse Forschungsansätze, die auf formal-ästhetische und narrative Gesichtspunkte eingehen. Einen wichtigen Beitrag zur frühen deutschen Mangaforschung liefert vor allem die Japanologin Jaqueline Berndt mit ihrem Werk *Phänomen Manga* (1995), das erstmals einen umfangreichen historischen und analytischen Überblick über den japanischen Comic bietet. Ferner hat Köhn (2005) eine umfangreiche Aufarbeitung der Text-Bild-Erzählungen Japans vorgelegt. Berndt und Köhn demontieren in ihren Werken zudem die Ideologisierung des japanischen Comics, die sich gerade in Publikationen finden lässt, die die soziokulturellen oder ausschließlich die historischen Aspekte des Mangas thematisieren.⁹

Ein wichtiges Werk hat Phillipps (1996) vorgelegt. Sie exemplifiziert anhand eines umfangreichen Beispielwerkes (*Hi no tori*) von Osamu Tezuka, mit welchen Methoden die Aspekte der Zeitlichkeit – sowohl in Bezug auf die visuellen, als auch auf die verbalen Bestandteile der Geschichten und ihre Symbiose – unter comicwissenschaftlichen Gesichtspunkten untersucht werden können, und fokussiert in ihrer Analyse Aspekte wie Panels, Balloons, Speedlines, etc. Dieses bereits aus der internationalen Comicwissenschaft bekannte Analyseschema ergänzt sie durch mangaspezifische Darstellungskonventionen, sodass mit diesem Werk eine wichtige Grundlage für die Betrachtung des japanischen Comics – wenngleich mit dem Fokus auf den frühen Shonen Manga – vorliegt. Jüngeren Datums ist das Werk Brunners (2009), das sich neben einer allgemeinen Einführung in die Thematik mit den Darstellungskonventionen des modernen Mangas für Jugendliche auseinandersetzt. Es gelingt der Autorin, einige der bisher in den deutschen Publikationen zum Manga übergangenen Aspekte wie etwa die Leerstellen in den Panels, die Relevanz der Pose, aber auch metatextuelle Verweise aufzuarbeiten. Dennoch sind die Analysen eher oberflächlich und wichtige Aspekte wie die Panelgestaltung und die psychologischen Perspektivierung bleiben unberücksichtigt. Auch fällt ihre Tendenz zu kunstwissenschaftlichen Ansätzen auf, die beim Manga nur bedingt relevante Ergebnisse liefern.

⁹ Als Exempel für den ideologisierenden Charakter und die verkürzte historische Darstellung seien an dieser Stelle Treese (2006), Haverkemper (2006) und Müller/Strohmaier (2006) genannt.

Die Studien von Berndt, Brunner und Köhn zeichnen sich dadurch aus, dass sie – im Gegensatz zum Großteil der gegenwärtigen Forschung – dem Shojo Manga einen großen Platz einräumen. Angesichts der Tatsache, dass in Japan 42% aller Frauen zwischen 20 und 49 Jahren sowie 81% aller adoleszenten Mädchen Shojo Manga lesen¹⁰ und auch in Deutschland im Jahr 2006 etwa 60% der Manga-leserInnen weiblich waren,¹¹ scheint sich an dieser Stelle eine weitere Lücke in der deutschen Forschungslandschaft aufzutun. Wird der Shojo Manga miteinbezogen, betrachtet man weniger die comicspezifischen Aspekte der Werke, denn sein Dasein als eine „zeitgemäße Form der Mädchenliteratur“ (Berndt 2009, 32). Seine „ästhetisch-kulturellen Besonderheiten“ fallen hinter seinen von der Norm abweichenden Inhalten wie der Jungenliebe oder dem *gender bending* zurück. Maderdonner führt dies nicht nur auf die fehlende Wertschätzung von Comics in der Literaturwissenschaft zurück, sondern auch auf ihr Dasein als Medium für Mädchen. In einer sowieso schon häufig abgewerteten Kategorie – der Literatur für Kinder und Jugendliche – werden sie durch ihren Fokus auf Mädchen und junge Frauen in der Literaturwissenschaft noch deutlicher marginalisiert. Dieses Phänomen ist bis heute in der deutschsprachigen Comicforschung zu beobachten.

Ein Mangel innerhalb der deutschsprachigen Forschung offenbart sich gerade in Bezug auf das narrative und literarische Potential sowohl des Jungen- als auch des Mädchenmangas. Des Weiteren gibt es nur wenige Studien, die das Frauen- und Männerbild im modernen Manga diskutieren, mit Ausnahme von Studien über den sexistischen Gehalt von Seinen/Lolicon Manga (Manga für Männer bzw. sexuell explizite Manga mit kindlichen Figuren). Nicht nur das spezifische Erzählen und die etablierten Darstellungskonventionen im Manga bedürfen weiterer Forschung; rezeptionsorientierte Ansätze, die sich mit den Gründen für die Begeisterung adoleszenter Mädchen für das Genre Boys Love beschäftigen, sind im deutschsprachigen Raum im Vergleich zu Japan und den USA unterrepräsentiert. Als wichtige deutschsprachige Auseinandersetzung mit dem Subgenre Boys Love sei Kamms *Nutzen und Gratifikation bei Boys Love Manga* (2010) genannt. Der kommunikationswissenschaftliche Ansatz, der die Faszination an den popkulturellen Medien Japans als Subkultur und damit einhergehend auch Phänomene wie die Aktivierung eigener künstlerischer Fähigkeiten in Form von *dōjinshi* oder Fanfiction¹² sowie die Zusammenschlüsse der Rezipientinnen auf

¹⁰ Thorn, Matt: *Girls and Women getting out of hand*. o. S. Die Zahlen stammen aus dem Jahr 2001.

¹¹ Laut Kai-Steffen Schwarz, Programmleiter von Carlsen Manga, sind im Jahr 2014 „Manga-Leser [...] meist zwischen 13 und 18 Jahren alt und zu zwei Dritteln weiblich.“ Vgl. <http://www.dw.de/patsch-bumm-krach-kafka/a-17497844>

¹² Bei Fanfiction handelt es sich um Amateur-Geschichten, die von einem Originalwerk inspiriert wurden und neue, alternative Handlungsstränge für die Figuren entwerfen. Die Geschichten werden auf Plattformen im Internet – im deutschsprachigen Bereich besonders auf <http://www.Animexx.de> – zugänglich gemacht. Bei Fanfiction kann es sich um kurze Geschichten handeln, die ohne einen tiefgehenden Plot oder eine ela-

Portalen im Internet und Conventions untersucht, wird in der Regel nur am Rande erwähnt und nicht explizit analysiert. Dieser Aspekt ist für die Erforschung des deutschen Mangas von hoher Relevanz, da die Zeichnerinnen ihre Karriere nicht selten als „Fans“ begonnen haben.

Während zum Comic japanischer Herkunft im Vergleich zur Forschungssituation in Japan und den USA in Deutschland nur eine geringe, jedoch qualitativ zuweilen überaus hochwertige Anzahl an wissenschaftlichen Untersuchungen und Studien vorliegt, gibt es zum Manga deutscher Herkunft kaum Forschungsliteratur. Zu den wichtigsten Monographien zählt Dolle-Weinkauff (2008), dessen Werk – neben Knigges *Alles über Comics* (2004) – zu den wenigen Studien gehört, die den Manga deutscher Herkunft explizit in die Geschichte des deutschen Comics miteinbeziehen und die frühen ZeichnerInnen und ihre Werke vorstellen. Zu nennen ist außerdem der Beitrag Dolle-Weinkauffs in *Struktur und Geschichte des Comics* (2010, hrsg. Dietrich Grünewald), in dem er sich intensiv mit den interkulturellen Aspekten des Mangas und seiner Melange aus mythischen, folkloristischen und/oder religiösen, respektive intertextuellen Elementen beschäftigt, und an dessen Ende er die Entstehung und Etablierung des Mangas deutscher Herkunft sieht. Nielsen wiederum prägt in seinem Aufsatz *Manga – Comics aus einer anderen Welt?* (2009b) den Begriff „Germanga“, den ich im Folgenden aufgrund seiner präzisierenden Umschreibung des Gegenstandes für den Manga deutscher Herkunft verwenden werde. Nielsen gesteht den Germanga ein hohes künstlerisches Niveau zu. Anhand von Christina Plakas *Yonen Buzz* (2002–2012) zeigt er, dass zwar die Formal-Ästhetik und die Inhalte des japanischen Comics übernommen wurden, jedoch zwischen dem deutschen und japanischen Comic- und Mangamarkt noch immer eklatante Unterschiede in den Marketing- und Produktionsstrategien vorhanden sind: Plaka hat ihre sechsbändige Reihe im Jahr 2012 abgeschlossen und zeichnete somit pro Jahr weniger Seiten, als eine durchschnittliche Mangaka in Japan monatlich produzieren muss.

Dem deutschen Manga widmet sich Jüngst (2006) und stellt die Frage, ob es sich um bloße Simulakren der japanischen Vorbilder handelt oder der kulturelle Austausch zu stilistisch und inhaltlich individuellen Produktionen geführt habe. Sie beantwortet dies nur zum Teil affirmativ: Während sie die frühen Manga von Judith Park, Robert Labs und Sascha Nils Marx anhand ihrer Optik und der gewählten Motive, Settings und Figuren als Imitate entlarven kann, empfindet sie die neuen Werke als hochwertiger – und dies aufgrund der zahlreichen neuen Möglichkeiten für junge ZeichnerInnen, ihr Talent anhand von hochdotierten Wettbewerben und in Zeitschriften unter Beweis zu stellen. Zuletzt sei auf den kanadischen Germanisten Paul M. Malone verwiesen, der die deutschen Manga-zeichnerinnen bereits 2009 als „German Forty-Niners“ bezeichnete und somit unmittelbar auf die wichtigsten Ikonen der Geschichte des Shojo Mangas in

borierte Charakterentwicklung arbeiten und eine alltägliche Szene aus dem Leben der Figuren erzählen, jedoch entwickeln einige LeserInnen epische, zahlreiche Kapitel umfassende Werke.

Japan verweist. Als einziger Wissenschaftler bezieht er die deutschen nicht-kommerziellen Manga mit ein und zeichnet ein detailliertes Bild der Situation in Deutschland mit einem Fokus auf den deutschen Mädchenmanga. Es bleibt zu fragen, aus welchen Gründen viele der interessantesten Forschungsbeiträge zum deutschen Manga wie die von Jüngst und Malone aus dem englischsprachigen Raum stammen, während in der deutschen Forschungslandschaft kaum eine Auseinandersetzung mit diesem Gegenstand stattgefunden hat.

Zielsetzung

Der Überblick über den Forschungsstand verdeutlicht, dass die bisherigen Ansätze über vereinzelte und cursorische Darstellungen nicht hinausgekommen sind. Gerade der Mädchenmanga japanischer und deutscher Herkunft bietet zahlreiche Möglichkeiten der intensiveren Betrachtung und Auseinandersetzung. Es besteht ohne Zweifel ein Bedarf an Untersuchungen der Darstellungskonventionen, derer sich die deutschen Zeichnerinnen bedienen: Haben sie sich ausschließlich an ihren japanischen Vorbildern orientiert, deren Methoden modifiziert oder neue, kulturspezifische Stilmittel entwickelt? Auch für das deutsche Äquivalent der japanischen Shojo Manga ist es unerlässlich, explizite Analysen der Werke anhand einer Verbindung aktueller theoretischer Ansätze der Narrations- und Intermedialitätsforschung mit denen aus der westlichen Comic- und Manga-forschung zu leisten. Es ist daher das erklärte Ziel der vorliegenden Studie, diesen vernachlässigten Bereich der von deutschsprachigen Künstlerinnen gezeichneten Comics im „Mangastil“ intensiv zu untersuchen und mit ihren japanischen Vorbildern zu vergleichen, um ein offenkundiges Desiderat zu erfüllen. Der Arbeit liegt wegen des direkten Vergleichs japanischer und deutscher Comics somit auch ein komparatistischer Zugang zugrunde.

Der Fokus wird auf den Shojo Manga – japanische respektive deutsche Comics für Mädchen und adoleszente Frauen – gelegt. Für eine möglichst explizite Untersuchung und um ein repräsentatives Bild des modernen japanischen und deutschen Mädchenmangas zu zeichnen, wurden mehr als 15 Reihen und Einzelbände unterschiedlicher Subgenres (Romance, School Romance, Fantasy, Drama, Boys Love) von japanischen und deutschen Mangaka ausgewählt, die nach dem Jahr 2000 publiziert wurden.¹³ Somit erschließt die Arbeit zugleich ein neues Korpus, mit dem sich die deutschsprachige Forschung noch nicht auseinandergesetzt hat.

Die ausführliche Analyse dieser Werke soll die These Dolle-Weinkauffs bestätigen, dass es sich bei den Germanga nicht mehr nur um bloße Nachahmungen der japanischen Vorbilder handelt, sondern ein „kultureller Paradig-

¹³ Aufgrund der zumeist nur ein oder zwei Bände umfassenden deutschen Werke wurden entsprechend kurze japanische Manga ausgewählt, um den direkten Vergleich nicht zu verzerrern.

menwechsel von der begeisterten Imitation hin zur kreativen Verarbeitung“ (2010, 96) stattgefunden hat. Gezeigt wird dies nicht nur anhand der Formal-Ästhetik, sondern auch auf der inhaltlichen Ebene. So dominierten in den Anfängen fantastische Geschichten den deutschen Mädchenmanga, während gegenwärtig häufiger ein realistischer Rahmen – z.B. romantische oder dramatische (Liebes-)Geschichten, die primär am Handlungsort Schule spielen – gewählt wird. Ihnen gemein bleibt eines: Das Motiv der Adoleszenz, d.h. es handelt sich um Geschichten über junge Mädchen, die – ob in einer wirklichkeitsnahen, einer fantastischen oder dystopischen Umgebung – zu Frauen heranwachsen, und ihre zwischenmenschlichen Konflikte. Besondere Aufmerksamkeit fällt außerdem dem Phänomen Boys Love zu. Die Arbeit möchte zeigen, dass zwar die ersten deutschen Manga mehr Imitation denn Innovation waren, sich das Subgenre aber ebenfalls in eine neue Richtung entwickeln konnte – nicht nur in Bezug auf formal-ästhetische, sondern auch auf (kulturell bedingte) inhaltliche Differenzen.

Die vorliegende Arbeit bewegt sich also auf bisher unerforschem Terrain und möchte diese offenkundige Lücke in der (comic- und literaturwissenschaftlichen) Forschung schließen. Die Studie soll außerdem die Bedeutung des deutschen Mangas als Forschungsobjekt – u.a. im Bereich der Kinder- und Jugendmedien, der Comicwissenschaften, aber auch als eigenständiges Medium – aufzeigen und Ansätze für die weitere Forschung, etwa im kommunikationswissenschaftlichen, aber auch im erzähltheoretischen Bereich, bieten. Es wird nicht angestrebt, eine neue Comic- oder Mangatheorie zu entwerfen; das Ziel ist vielmehr, die visuellen und verbalen Darstellungskonventionen des Shojo Mangas herauszufiltern und die Frage zu beantworten, inwiefern sich die deutschen Mangaka an ihren japanischen Vorbildern orientieren und deren Methoden reproduzieren, und an welchen Stellen sie sie adaptieren und innovativ verändern. Infolge dieser Schwerpunktsetzung werden mögliche pädagogische, soziologische oder ethische Gesichtspunkte des Mediums ausgespart. Der kommunikationswissenschaftliche Aspekt sowie potentielle Gründe für die Rezeption des Shojo Mangas bei adoleszenten Mädchen werden an relevanten Stellen miteinbezogen, jedoch ebenfalls überwiegend ausgeklammert.

Struktur

Das zweite Kapitel befasst sich mit der Historie des Untersuchungsgegenstands dieser Arbeit. Während der Manga für Mädchen und Frauen zunächst von männlichen Zeichnern dominiert wurde, revolutionierten in den 1960er und 1970er Jahren erstmals weibliche Zeichnerinnen die Thematik und Ästhetik des Mangas. Diese Mangaka wurden später als *hana no 24nen gumi* bezeichnet. Die Entwicklung der Mädchenmanga wird außerdem anhand genreprägender Autorinnen und ihrer Werke dargestellt. Darauffolgend werden die wichtigsten Mo-

tive (darunter Boys Love und das Motiv Magical Girls) erläutert. Nachdem die Einführung des Mangas in den deutschen Comicmarkt erörtert wird, erfolgt eine Betrachtung der Geschichte des Germangas und dessen kommerziellen Erfolgen ab 2001. Während auch hier zunächst vor allem männliche Zeichner publizierten, dominieren mittlerweile Mangazeichnerinnen das Feld. Diesen „deutschen 24ern“ wird ein eigenes Unterkapitel gewidmet.

Das dritte Kapitel bildet mit seiner Analyse den Kern dieser Arbeit: Es beinhaltet einen kontrastiv-deskriptiven Vergleich der japanischen und deutschen Beispielwerke anhand gängiger Analyseschemata der gegenwärtigen deutschen Comicwissenschaft, die in einem einführenden Teil dargelegt werden. In diesem Kapitel werden die Kommunikationsebenen Bild und Text gemäß des semiotischen Ansatzes zur Untersuchung des Gegenstandes getrennt voneinander betrachtet, um die einzelnen Komponenten möglichst autonom voneinander zu untersuchen und miteinander zu vergleichen. Der Hauptteil ist daher in drei Unterkapitel unterteilt und geht bei der Analyse der einzelnen Bestandteile des Mangas von außen nach innen vor: Das erste Subkapitel legt den Fokus auf die visuellen Bestandteile. Dies sind im Einzelnen die Panels, die Bildeinstellungen und Perspektiven, die menschlichen Figuren, die visuellen Metaphern, die Raumzeichen und Hintergründe sowie das Kolorit. Darauf folgt eine Betrachtung der mit der verbalen Ebene des Mediums verknüpften Komponenten, die Balloons, das Lettering und die Typographie, die Onomatopoeitika sowie die für den Shojo Manga wichtige direkte und indirekte Kommunikation mit den Rezipientinnen. Vermittels dieser semiotischen Betrachtung werden die Methoden der japanischen Mangaka, spezifische narrative und rezeptionsorientierte Ziele zu erreichen, herausgearbeitet, um darauffolgend mit den Vorgehensweisen der deutschen Zeichnerinnen verglichen zu werden. Auch wird sich bei der Analyse zeigen, ob und inwiefern eine solche Aufteilung der einzelnen Komponenten zweckdienlich ist oder andere Vorgehensweisen zielführender scheinen. Das dritte Unterkapitel schließlich setzt sich mit der Interferenz von Text und Bild auseinander. Der Fokus liegt auf der Induktion, der Fokalisierung und Erzählinstanz, der Visualisierung von Zeitlichkeit sowie der Fragestellung, ob der Shojo Manga ein eher bild- oder textlastiges Medium ist. Den Schluss bildet ein Unterkapitel zur Intertextualität und zur medialen Selbstreferenz. Zwei Exkurse beschäftigen sich mit einer Sondierung der Boys-Love-Manga hin auf potentiell homonormative Beziehungen sowie dem aus den Filmwissenschaften bekannten *male gaze*, der im Mädchenmanga eine Umkehrung zum *female gaze* erfährt.

Jaqueline Berndt (2008) schreibt in ihrem Aufsatz über den internationalen Mangadiskurs, dass alle ForscherInnen – ob aus der Japanologie oder anderen Fächern – sich bei ihren Forschungen und Thesen über Manga ihrer Einschränkungen in Bezug auf ihre jeweilige Perspektive bewusst sein, diese aber auch wertschätzen sollten (295). Gemäß dieser wichtigen Leitlinie möchte ich an dieser Stelle ebenfalls die Grenzen meiner Studie deutlich machen: Aufgrund kaum vorhandener Japanisch-Kenntnisse beziehe ich mich in meinen Analysen

ausschließlich auf die deutschen Umsetzungen der japanischen Shojo Manga, im Bewusstsein, dass diese bereits infolge der veränderten Publikationsform, möglicher fehlerhafter Übersetzungen bzw. Anpassungen an die westliche bzw. deutsche Kultur und die deutsche Comiclandschaft andere Werke darstellen als in ihrer originären Veröffentlichung in Japan. Auf diese Problematik werde ich in den entsprechenden Analysekapiteln verweisen. Der Vergleich erfolgt also nicht zwischen japanischen und deutschen Manga, sondern ganz explizit zwischen deutschen Um- und Übersetzungen japanischer Manga und Manga deutscher Herkunft – eine Begegnung zweier Textgruppen auf dem deutschen Markt. Meine spezifischen Sicht- und Leseweisen sowie meine Analysemethoden entsprechen denen einer deutschen Germanistin bzw. Literaturwissenschaftlerin sowie einer auf die westliche Forschungsliteratur fokussierten Comicwissenschaftlerin. Japanische Forschungsliteratur konnte nur aus Zweitquellen von JapanologInnen sowie in übersetzter Form miteinbezogen werden. Im Sinne von Berndt, die betont, dass WissenschaftlerInnen auch nicht-akademischen ExpertInnen – in diesem Falle den Fans – gegenüber offen sein sollen, werde ich an entsprechenden Passagen zudem meine subjektive Erfahrung als früheres Mitglied und Beobachterin der „Fanszene“ sowie individuelle, aber auch kritische Lesarten bestimmter Werke miteinbeziehen, um einen breiteren, umfassenderen und komplexeren Blick auf die japanischen und deutschen Manga sowie ihre Rezipientinnen zu gewinnen. Berücksichtigt werden außerdem meine beruflichen Erfahrungen, die ich im Verlaufe meiner Arbeit in einem deutschen Mangaverlag sammeln konnte.

2 Eine kurze Geschichte des japanischen und deutschen Shjo Mangas

Abhandlungen zur Entstehungsgeschichte des Mangas existieren in der westlichen Forschungslandschaft mittlerweile zuhauf, doch herrscht eine auffällige Divergenz vor allem zwischen Japanologie und Comic-/Mangawissenschaft. Köhn (2005) thematisiert diese Problematik ausführlich und betont, dass der Ursprung dieser Diskrepanzen vor allem in einer sowohl in japanischen als auch in westlichen wissenschaftlichen Publikationen herausgebildeten „Manga-Ideologie“ zu lokalisieren ist, die sich als Reaktion auf die Kritik an Manga und Comics im Allgemeinen schon in den 1950er Jahren formiert habe. Diese legt weniger Wert auf einen akkuraten historischen Überblick, sondern begründet sich im Wunsch nach einer Legitimation eines über einen langen Zeitraum abgewerteten Mediums (25). Als besonders problematisch erachtet Köhn die hohe Anzahl Fan-orientierter Schriften und damit einhergehend eine unkritische Ideologisierung und Mystifizierung des Mangas, die einzelne, zum Teil unbedeutende Schritte in dessen Genealogie hervorheben, andere relevante Entwicklungstendenzen jedoch unberücksichtigt lassen (36). Zudem zeigt sich eine Fokussierung auf die Veränderungen inhaltlicher und thematischer Schwerpunkte der Geschichten sowie die Modifikationen der Zeichenstile, während die Entwicklung der Symbiose von Text und Bild vernachlässigt wird. Der Manga wird außerdem als Bestandteil der rein japanischen Kunstgeschichte proklamiert, während der Einfluss westlicher Comictaditionen und dabei vor allem Walt Disneys Animationsfilme marginalisiert oder gar nicht berücksichtigt wird.

2.1 Shjo Manga in Japan: Manga für Mädchen von 1900 bis heute

Der Kulturanthropologe Matt Thorn lehnt eine Definition des Shjo Mangas anhand inhaltlicher oder stilistischer Merkmale ab: Ein Shjo Manga sei ein Manga, der in einem vom Verlag als solchem deklarierten Shjo-Magazin¹⁴ erscheint.¹⁵ Diese Definition ist jedoch zu eng; in Anknüpfung an bereits vorhandene Definitionen in der Forschung (vgl. Berndt 1995b, 96; Schodt 1986, 88ff; Zank 2008, 144f) werden (japanische) Shjo Manga in dieser Arbeit als jegliche sequentielle Kunst verstanden, die in Japan gezeichnet wurde, aufgrund ihrer spezifischen Thematik vor allem ein adoleszentes weibliches Zielpublikum anspricht und im Format der Mangaperiodika oder als Taschenbuch erscheinen. Welche inhaltlichen und formal-ästhetischen Gesichtspunkte als wesentliche Ele-

¹⁴ Die Erstveröffentlichung von Manga erfolgt in sogenannten *manga zasshi*, telefonbuchstarken Magazinen zu 400 bis 700 Seiten auf qualitativ minderwertigem Papier im Format A5 oder B5.

¹⁵ Thorn, Matt: What Shōjo Manga Are and Are Not. o.S.

mente des Shjo Mangas zu betrachten sind und ob diese auch heute noch virulent sind, wird im historischen Abriss sowie in der Analyse konkretisiert.

Die Anfänge: Manga für Mädchen von Männern

Toku (2007) unterteilt die Entwicklung des Shjo Mangas in drei Phasen: „the dawn of modern shjo manga (postwar–1960s), the development of modern shjo manga (1960s–1980s), and the new generation of modern shjo manga (1980s–present).“ (20) Doch obwohl sich der Mädchenmanga als demographische Gattung tatsächlich erst in den 1960er Jahren ausdifferenzierte, lassen sich seine Wurzeln bereits auf den Beginn des 20. Jahrhunderts datieren.

Zum Ende des 19. Jahrhunderts erschienen die ersten periodischen Zeitschriften für Kinder und Jugendliche, deren Erfolg auf die illustrierten Geschichten zurückzuführen ist. Diese Magazine konzipierten die Verlage bereits geschlechterspezifisch – eine Strategie, die bis heute Verwendung findet und für die Mangamagazine konstitutiv ist. So erschien im Jahr 1888 *Shōnen'en* („Der Jungengarten“), während im Jahr 1906 mit *Shōjo Sekai* („Mädchenwelt“) das erste Heft für junge Leserinnen publiziert wurde. Zu Beginn beinhalteten die Hefte noch keine Fortsetzungsgeschichten, sondern kurze Strips im *1-* oder *4-koma*-Format (Cartoons bzw. Comicstrips aus vier Panels). Der größte Teil der Magazine bestand aus Veranstaltungshinweisen, Mode und illustrierten Fortsetzungsromanen, die – trotz ihrer Trennung von Text und Bild – großen Einfluss auf die spätere Entwicklung des Mangas nehmen sollten.¹⁶

In den frühen Mädchenzeitschriften sieht Maderdonner (1996) den Ursprung der Mädchenkultur, die auch den Shjo Manga prägen sollten. Während *Shōjo Sekai* noch die Werte des *ryōsai kenbo* („gute Hausfrau, weise Mutter“) – die Haupttrichtung der Magazine zur Abgrenzung gegenüber den Jungen-Magazinen – vermittelte, distanzierten sich die Leserinnen durch die Kommunikation via Leserpost bald von diesen rigiden Vorstellungen, da sie sich mit der Fremdbestimmung nicht identifizieren konnten (41f). Maderdonner bezeichnet sie daher als moderne Mädchen, die sich angezogen fühlten von schönen, positiv assoziierten Wörtern, Sentimentalität und einer lyrischen Atmosphäre als Grundstein für die japanische Mädchenkultur, die auch heute noch die formal-ästhetische Gestaltung des modernen Shjo Mangas bedingt. Shamoan (2008) wiederum sieht als wichtigen Bestandteil der Magazine die Thematisierung enger Freundschaften und angedeuteter Romanzen zwischen den Mädchen, den sie als Substitut für die Darstellung heterosexueller Beziehungen sieht. Diese Beziehungen seien nicht als homosexuelle Akte oder Rebellion gegen das Patriarchat zu verstehen, sondern als privater Raum für Mädchen, um sich gegenseitig während der Adoleszenz zu stützen (137ff). Zank sieht als Grundlage für die frühen Mädchenmagazine zudem die Erhöhung der Qualität von Bildung für

¹⁶ Thorn, Matt: *Shōjo Manga – Something for the Girls*. o. S.

Mädchen durch den Einfluss des Westens in der Meiji-Zeit, da Bildung zuvor nur Jungen vorbehalten war. Kurze Mangastrips dienten nicht nur der Unterhaltung, sondern sind als frühes Edutainment zu verstehen (Zank 2008, 146f).

Die Entstehung des narrativen *story manga* datiert Köhn (2005) auf die 1930er Jahre, die er als Hochzeit der aus dem *kamishibai* (Papiertheater) und der rasanten Entwicklung von Erzählungen mit Text und Bild hervorgegangenen „(Kinder)Kultur“ bezeichnet und die ein neues Konsumverhalten sowie einen höheren Bedarf an Fortsetzungsgeschichten nach sich zogen. In dieser Zeit entstand das Format der *tankôbon*: Besonders erfolgreiche Geschichten, die zuvor nur in den Magazinen erschienen, wurden nun als Taschenbuch publiziert. Diese Vorgehensweise ist auch heute noch Usus. Nachdem in der Nachkriegszeit zunächst ein Großteil des Buch- und Verlagswesens völlig zerstört war, druckten die Verlage wegen des Bedürfnisses nach Zerstreung von Seiten der Bevölkerung während der desolaten wirtschaftlichen Situation bald wieder neue Bildergeschichten. Die Popularität sogenannter *akahon manga* (Rotbuch-Manga, bestehend aus ca. 20 bis 25 Seiten) motivierte die ersten Verlagshäuser der Nachkriegszeit, wieder Kinder- und Jugend-Periodika mit Fortsetzungsgeschichten zu publizieren. Das Medium profitierte insofern von seinem Status als Kinder- und Jugendliteratur, als dass es von der Zensur nicht betroffen war. Köhn bezeichnet die *akahon manga* als direkte Vorläufer des modernen *story manga*, der sich in seiner Anfangszeit durch den Einfluss Tezuka Osamus – über dessen Bedeutung für die japanischen Animationen und Comics in der Forschung Konsens herrscht¹⁷ – herausbildete (227f).

Die *akahon manga* konnten zunächst nur wenige Leserinnen für sich begeistern. Gleichmaßen veränderten sich auch die nach dem Zweiten Weltkrieg neu aufgelegten und neu entstandenen Magazine für Mädchen: Das Ideal der *ryôsai kenbo* war nicht mehr vertreten, dafür gewannen Artikel über und (westliche) Mode sowie ästhetische Illustrationen, die Einfluss nehmen sollten auf die späteren Shojo Manga, an Relevanz für die jungen Frauen (Maderdonner 1997, 50). Streng getrennt blieb die Mädchenkultur nach wie vor von derjenigen der Jungen – und dies dauert (nicht nur in Japan) bis in die Gegenwart an. Auch im gesellschaftlichen Stand der beiden Konsumkulturen liegt ein Unterschied: Zwar gewinnen adoleszente Mädchen als Zielgruppe seit den 1970er Jahren an kommerzieller Relevanz, doch waren und sind sie nicht vom gleichen Gewicht wie die Jungen.

Die frühen Strips für Mädchen stammten fast ausschließlich aus den Federn männlicher Mangaka und orientierten sich inhaltlich an „ideologisierten Phrasen der Epoche, die das Streben eines Mädchens – noch nicht erwachsen, aber auch

¹⁷ Vgl. neben Köhn auch Schodt 1986, Berndt 1995b und Knigge 2004 sowie zum Lebenswerk Tezukas Phillipps 2000. Dennoch schränkt Köhn ein, dass Tezukas Einfluss auf die visuellen Techniken des Manga zuweilen in der Mangaforschung überschätzt wird und nennt Werke von Kazuo Inoue als Beispiel für den Einsatz kinematographischer, innovativer Erzählformen des japanischen Comic vor Tezuka. Köhn 2005, 226ff.

kein Kind mehr – auf die eigene Kultiviertheit, romantische Liebe, Heirat und Mutterschaft beschränkten“ (Gravett 2006, 76). Die erste weibliche Mangaka, die Popularität erlangte, war Machiko Hasegawa mit ihrem 4-koma Manga *Sazae-san*, der seit den 1940er Jahren im Mädchen-Magazin *Shôjo Club* erschien.¹⁸ Die Geschichte handelt von Sazae Isono, die mit ihren Eltern und Geschwistern, später mit Ehemann und Kindern zusammenlebt. Erzählt werden die in der Nachkriegszeit besonders beliebten Episoden aus dem alltäglichen Familienleben. Als ersten erfolgreichen Shojo Manga nennt Maderdonner (1997) *Anmitsu hime* (1949–1955) von Shôsuke Kurakane. Sie hebt dieses Werk bewusst hervor, da es erstmals ein neues Mädchenbild – das der „kleinen Wilden“ – inszenierte (53).

Die frühen Shojo Manga ähnelten sich in ihren inhaltlichen Abläufe stark: Im Mittelpunkt steht ein Mädchen im Alter von zehn bis zwölf Jahren, dessen melodramatischer Lebensweg mit zahlreichen Schicksalsschlägen wie etwa der Trennung von den Eltern erzählt wird und das passiv darauf wartete, wieder mit ihrer Familie vereint oder von einem attraktiven, liebevollen Mann gerettet zu werden, um im sicheren Hafen der Ehe zu enden. Die Eindimensionalität und Stagnation der Themen liegt nicht nur in der sehr jungen Zielgruppe, sondern auch in der Dominanz männlicher Zeichner begründet, die das Genre als „Sprungbrett“ für eine Karriere im Bereich der angeseheneren Shonen Manga nutzten (Toku 2007, 22). Das einseitige Themenspektrum der Nachkriegszeit erörtert auch Maderdonner und sucht dabei nach möglichen Beweggründen für den Fokus, der in dieser Zeit auf das Thema „Mutterliebe“ gelegt wurde – ein Topos, der in den kommerziellen Manga in Deutschland selten bis nie eine Rolle spielt. Eine mögliche Begründung ist die gesellschaftliche Position der primär aus jungen Arbeiterinnen bestehenden Leserinnen,

die ihre Dörfer auf der Suche nach Arbeit verlassen hatten. Für sie existierte zwar die Heimat, aber sie bedeutete einen Ort, den sie höchstens kurz besuchen konnten. Sie konnten weder für immer dorthin zurückkehren noch ein zweites ‚Daheim‘ in der Stadt finden. Diese jungen Arbeiterinnen tendieren dazu, ihre Mütter als Symbol der verlorenen Kindheit zu idealisieren. (Maderdonner 1997, 60)

Während zunächst also die Mutter-Tochter-Beziehungen mit einer starken Idealisierung und Mystifizierung der Mutter – entsprechend des propagierten Mutterbildes in den Massenmedien – in den 1950er und 1960er Jahren im Mittelpunkt standen, entwickelte sich dies in den 1970er Jahren weiter: Die Darstellungen der Mütter wurden zusehend realistischer, sie wurden mit Fehlern (Egoismus oder überbordende Anforderungen an ihre Kinder), Bedürfnissen (nach Liebe

¹⁸ Eine weitere wichtige Zeichnerin der damaligen Zeit war Toshiko Ueda, eine der ersten weiblichen Zeichnerinnen des Magazins *Ribon* und im Jahr 1960 ausgezeichnet mit dem *Shogakukan Manga Award*. Zu nennen ist außerdem Hideko Mizuno, die ihre Karriere als Assistentin von Osamu Tezuka begann und sich später mit ihren eigenen Werken, publiziert im Shojo-Magazin *Margaret*, einen Namen machte.

bzw. Sexualität) und Konfliktpotential ausgestattet – die Geschichten näherten sich somit der Realität an (118ff).

Als erster narrativer Shojo Manga wird Osamu Tezukas Werk *Ribon no Kishi* (Der Prinz mit der Schleife) genannt: Erzählt wird die Geschichte der jungen Prinzessin Saphire, die als Mädchen zur Welt kommt, jedoch von einem Engel bei ihrer Geburt ein männliches und ein weibliches Herz erhält, um Sanftheit und Mut in ihrer Person zu vereinen. Um das Erbe des Königs anzutreten, verkleidet sie sich als Junge und verhält sich geschlechterstereotyp maskulin. Nachdem ihre Tarnung durchschaut wird, entreißt ihr der Engel das männliche Herz, sodass sie schließlich den heimlich geliebten Prinzen des Nachbarlandes heiraten kann. Während Schodt (1986) *Ribon no Kishi* aufgrund der Liebesgeschichte, Saphires vermeintlicher Bisexualität und ihrer großen Augen als ersten Shojo Manga kategorisiert (96), lehnen Köhn und Berndt diese Definition ab: Zwar findet sich in Tezukas Werk bereits eines der gegenwärtig häufigsten Motive des Mädchenmangas – Androgynität respektive geschlechtliche Ambivalenz –, dagegen führt aber „der vermeintliche Widerspruch von Saphires *sex* und *gender* [...] zu keinerlei psychologischen Konflikten“ (Köhn 2005, 249), die für den Mädchenmanga höchst relevant sind. Die Charaktere bleiben oberflächlich und entwickeln sich nicht weiter, sie treiben lediglich die Handlung voran. Hierin gleicht die Geschichte mehr dem handlungsorientierten Shonen Manga. Köhn definiert das Genre somit im Gegensatz zu Thorn nicht nur anhand der Publikation in entsprechenden Magazinen (*Ribon no Kishi* wurde von 1953 bis 1956 im *Shōjo Club* publiziert), sondern bezieht Spezifika wie die Psychologisierung und Entwicklungsprozesse der Charaktere sowie die Konzentration auf das Innenleben der Figuren mit ein.

Auch visuell stagnierte der (Mädchen)Manga ab den 1950er Jahren und zeigte kaum Innovationen in seinen Darstellungskonventionen. Angesichts der Konkurrenz durch das Fernsehen wurde eine Vielzahl der Magazine auf wöchentliche Publikationen umgestellt. Als neue Zielgruppe strebten die Verlage nun Mittelschülerinnen an. Die ersten ausschließlich aus Fortsetzungsgeschichten konzipierten Magazine erschienen ab 1955; die damals eingeführten Magazine *Nakayoshi* und *Ribon* gehören auch heute noch zu den erfolgreichsten *manga zasshi* für Mädchen.

Revolution des Shojo Mangas: Die Gruppe der 24er

Eine Revolution hinsichtlich der Thematik und unkonventioneller Text- und Bildverhältnisse zugunsten einer neuen Ästhetik sollte sich erst in den späten 1960er Jahren mit den Werken der sogenannten Gruppe *hana no 24nen gumi*¹⁹

¹⁹ Die 24 bezieht sich hierbei auf das Geburtsjahr der Zeichnerinnen, die der Bewegung angehörten: In der japanischen Rechnung entspricht das 24. Jahr der Shōwa-Periode dem Jahr 1949. Wer der Gruppe angehört, ist jedoch bis auf wenige Ausnahmen

vollziehen – in einer Zeit, in der Mädchen weltweit als neue Zielgruppe populärkultureller Medien entdeckt wurden. Die Zeichnerinnen der 24er-„Bewegung“ waren mit der noch recht jungen Mangakultur aufgewachsen und setzten sich zum Ziel, neben mehr Autonomie für berufstätige Frauen den Shojo Manga ebenso zu etablieren, wie es im Bereich des Jungenmangas bereits geschehen war. Ihre Motivation lag in der Überzeugung, dass Geschichten für Leserinnen auch von Frauen produziert werden sollten:

I thought I could do a better job myself, and that women were more capable of understanding what girls want than men. Drawing comics was also a way of getting freedom and independence without having to go to school for years. [...] and it was a type of work that allowed women to be equal to men. (Machiko Satonata, zitiert in Schodt 1986, 97)

Auf der inhaltlichen Ebene konzentrierten sich die Mangaka nun vollständig auf das psychische Innenleben der Hauptfiguren, das auch im gegenwärtigen Mädchenmanga noch immer das wichtigste Motiv darstellt. Im Gegensatz zu den zuvor meist stereotypen Themen und Abläufen wurde der Shojo Manga mit den Innovationen der 24er langsam erwachsen. Es spricht für den Shojo Manga als ein zumindest in Anteilen zeitgenössisch-feministisches Medium, dass er in seiner Blütezeit in den 1970er und 1980er Jahren Elemente der Frauenbewegung aufnahm und gesellschaftliche Tabuthemen wie Abtreibung, weibliche Sexualität und Missbrauch problematisierte und durch seine Realitätsnähe das Interesse adoleszenter Mädchen erweckte. War zuvor noch die Zeichnung eines einfachen Kusses verpönt, so zeigten die 24er – wenn auch kodiert durch Symbole wie sich öffnende Blumenblüten – Darstellungen von Geschlechtsverkehr. Diese neuen Manga waren keine reine Unterhaltung, sondern „Botschaften von jungen Zeichnerinnen an jungen Leserinnen“ (Maderdonner 1997, 66).

Die geschlechtliche Ambiguität etablierte sich mit dem Werk *Versailles no Bara* (Die Rosen von Versailles) des 24er-Mitglieds Riyoko Ikeda aus dem Jahr 1972 als signifikantes Merkmal des Mädchenmangas. *Versailles no Bara* thematisiert das Schicksal zweier Frauen: Oscar Francois de Jarjayes, geboren als Mädchen, jedoch als Junge aufgezogen, steht im Dienste der königlichen Schlosswache am Hof von Versailles und agiert als Beschützerin der jungen Marie Antoinette. Zwar verlieben sich beide Frauen in Männer, doch finden sich in diesem Historiendrama um die Französische Revolution auch homoerotische Momente zwischen Oscar und Marie Antoinette. Für den frühen Shojo Manga, der nur in Ausnahmefällen in einem Kuss kulminierte, stellte dieses Werk ebenfalls ein Novum dar: Es visualisierte die erste Bettszene, zwischen Oscar und ihrem Kindheitsfreund André. Maderdonner erklärt die Aussparung der Sexualität im frühen Mädchenmanga vor allem mit der Idealisierung des Mädchen-daseins und der gesellschaftlichen Ansicht, dass mit dem ersten Geschlechtsverkehr zugleich das Ende der Unschuld einherging (138). Dies spiegelt sich

unklar und nicht alle, die der Gruppe angehörten, wurden tatsächlich 1949 geboren.

auch in vielen frühen Manga, in denen die Figuren Sexualität ablehnen. Mader-donner sieht hierin die Attraktivität von androgynen Figuren im Manga, die die potentielle Gefahr des Geschlechtsverkehrs zwischen Mann und Frau negieren. Besonders populär waren daher Geschichten, in denen Asexualität und Androgynität eine Rolle spielten; „eine Sehnsucht nicht nach der „Verwandlung in einen Mann, sondern den ‚Wunsch nach Geschlechtslosigkeit““ (Imaizumi, zitiert in ebd. 149).

Nicht nur Androgynität und (Bi-)Sexualität gelten als neue Motive des modernen Mädchenmangas – in den 1970er Jahren sollte sich ein weiteres Thema durchsetzen und schließlich ein neues Subgenre des Shojo Manga etablieren: die männliche Homosexualität, betitelt „Boys Love“ oder *shōnen ai* (zu Deutsch Jungenliebe). Auch das erste Werk,²⁰ das eine romantische Beziehung zweier junger Männer schildert, stammt von einer Zeichnerin der 24er: Hagio Motos *Tōma no Shinzō* (Das Herz von Thomas) spielt zu Beginn des 20. Jahrhunderts in einem Jungeninternat in Deutschland. Die Geschichte beginnt mit dem Suizid des jungen Thomas, der unglücklich in seinen Mitschüler Juli verliebt ist. Als ein Austauschschüler namens Eric am Internat erscheint, der Thomas zum Verwechseln ähnlich sieht, wird Juli von Schuldgefühlen geplagt und gesteht sich schließlich seine Liebe für den Verstorbenen ein. Nicht zufällig spielen viele Werke der 24er in Deutschland, respektive Frankreich; die frühen Schauplätze des Shojo Mangas lagen häufig in der für die japanischen Mädchen exotischen, idealisierten Welt des Westens oder in verträumten, märchenhaften Umgebungen – Orte, an denen die Leserinnen im eskapistischen Sinne durch die Identifikation mit den Figuren ihrem Alltag entfliehen konnten und in denen Frauen (und Homosexuellen) mehr Möglichkeiten offenstanden als in der Realität des zeitgenössischen Japans. In den 1990er Jahren war der Shojo Manga jedoch „aus exotischer Ferne im Alltag angekommen“ (Berndt 1995b, 121).

Die 24er revolutionierten nicht nur die Motive des Mädchenmangas, sondern führten auch neue visuelle Gestaltungsmittel und somit eine veränderte Form der Narration ein, die sich vor allem auf die Innerlichkeit der Figuren bezieht. Hierfür verwendeten sie unkonventionelle und abstrakte Rahmen- und Seitengestaltungen sowie Montage-Techniken, wechselnde Perspektiven und Bildeinstellungen zur Psychologisierung der Figuren, sowie Nah- und Großaufnahmen der Gesichter zur Betonung der Mimik. Dynamik wurde weniger durch aktionsbetonte Handlungsabläufe denn durch Dialoge, innere Monologe und personelle Interaktion erzeugt. Auch entwickelten die Zeichnerinnen eine eigene visuelle Sprache. Dazu gehören die mannigfaltige Verwendung der Blumensymbolik, aber auch dekorative Stilmittel wie Federn und Sonnenstrahlen, die ganz bewusst eine spezifische Stimmung evozieren oder die Gefühle der jungen Frauen repräsentieren sollen. Die Träumereien und das innere Reflektieren der Figuren stellen

²⁰ *Tōma no Shinzō* ist die erste Boys-Love-Serie. Die erste BL-Kurzgeschichte stammt von Keiko Takemiya und ist unter dem Titel *Sanrūmu nite* im Jahr 1970 in *Bessatsu Shojo Comic* erschienen.

einen großen Teil der Handlung in den Werken dar und können sich über mehrere Seiten hinziehen. Wie viel oder ob überhaupt Zeit in der äußeren Handlungswelt während dieser inneren Monologe der Charaktere verstreicht, bleibt unklar. Der Shojo Manga provoziert durch diese Montage von Gedanken und ästhetischen Symbolen ganz bewusst einen Bruch in der Geschichte und kann durch seine Seitengestaltung als „psychische Collage“ verstanden werden (Köhn 2005, 243f). Ebenso erfahren die Charaktere selbst eine neue Form der Visualisierung; die Hauptfiguren sind überdurchschnittlich attraktiv, haben große Augen, langes und opulentes Haar und sind von schlanker, geradezu dürrer Figur. Den Ursprung für die visualisierte Innerlichkeit im Shojo Manga sieht Berndt (2000) auch in den lyrischen Bildern (*jojôga*) aus den frühen Mädchenmagazinen; diese Einzelbilder „zeigten blasse, fragile Mädchen mit in die Ferne schweifendem Blick“ (12) und ließen – da sie textfrei waren – viel Raum für unterschiedliche Interpretationen der vorangegangenen oder nachfolgenden Situation.

In den 1970er Jahren etablierte sich ein weiteres Subgenre: die sogenannten *otomechikku manga*²¹, die in den 1980er Jahren ihre Hochzeit haben sollten, setzten sich durch. Bei diesen Manga handelt es sich um Liebesgeschichten von Schulmädchen, deren einziges Ziel darin bestand, einen liebevollen Mann zu finden. Die Frauenbewegung der 1970er Jahre, die gerade diese Form des Mädchenmangas scharf kritisierte, nennt Maderdonner als einen Grund für die Entwicklung der Geschichten weg von passiven, auf den Traummann wartenden Mädchen hin zu Protagonistinnen, die auch ihre berufliche Autonomie durch aktives Handeln und Anstrengung in den Vordergrund stellten und die romantische Liebe auf den zweiten Platz verwiesen. So zeichnete sich nach der Welle der *otomechikku manga* eine neue Tendenz ab: Die Erfüllung der eigenen Wünsche und das Entwickeln einer gefestigten, autonomen Persönlichkeit rückten in den Vordergrund (Maderdonner 1997, 110).

Vermischung der Zielgruppen: CLAMP und der moderne Shojo Manga

Der Shojo Manga hat sich in seiner inhaltlichen Vielfalt in den vergangenen Jahren noch weiter entfaltet und gegenwärtig existieren Mädchenmanga zu jedem erdenklichen Thema. Neben den ihm eigenen Genres wie Boys Love oder Magical Girls existieren Science-Fiction-, Horror- und auch Fantasy-Geschichten. Zu den häufigsten Inhalten gehört aber auch heute noch die Schulromanze. Als problematisch erachtet Schodt (1986), dass die Shojo Manga, obwohl sie sich zu einem Medium von Frauen für Frauen entwickelt haben, früher häufig konträr zu feministischen Idealen standen: Die Protagonistinnen waren zumeist passiv und es wurden Szenen gezeigt, in denen junge Mädchen sich dafür be-

²¹ „Das Wort *otomechikku* ist eine Zusammensetzung von *otome*, japanisch ‚(junges) Mädchen‘, und dem englischen Suffix *-tic*.“ Maderdonner 1997, 92.

dankten, von ihrem Freund geschlagen zu werden – was als Zeichen gedeutet wurde, dass er sich um sie sorgt (97). Thorn betont jedoch, dass sich der Shojo Manga in seiner Entwicklung immer an die jeweiligen historischen Gegebenheiten angepasst habe und zudem als Hilfestellung diene, die zeitgenössische Rolle der Frau in Japan zu verstehen.²² Der gegenwärtige Mädchenmanga weist (und dies gerade im Vergleich zum weitaus konservativeren Shonen Manga) seltener konkret anti-feministische Inhalte auf und auch seine Hauptfiguren sind keineswegs rein passive, liebeskranke Mädchen, sondern nicht selten starke Persönlichkeiten: Zwar spielen Liebe und zwischenmenschliche Beziehungen noch immer eine wichtige Rolle, aber ebenso wird die Schul-, Studiums- und spätere Berufslaufbahn und damit einhergehend die Zukunftsängste junger Frauen und die Furcht vor Diskriminierung aufgrund des Geschlechts thematisiert.²³ Heinze (2013) schreibt, dass der Shojo Manga nach dem Platzen der Bubble Economy in den 1990er Jahren die japanische *herstory* wiederentdeckt hat:

Die intelligente Tochter, die starke (alleinerziehende) Mutter, und die qualifizierte, ehrgeizige, berufstätige Frau wehren sich gegen Fremdenfeindlichkeit und Machismo und kämpfen für ihre Karriere, ihre Liebe und ihr Glück. Der reife Mädchenmanga reüssiert weltweit, gerade weil er dem historischen Konflikt der Geschlechter offen ins Auge blickt. (12)

Es sei eben diese „neue Nüchternheit“ dieses gereiften Mediums, das durch seine Glaubwürdigkeit auf transnationaler Ebene einen hohen ökonomischen Vorteil aufweist und gerade im urbanen USA und Europa boomt (14).

Ein mit der Gruppe der 24er vergleichbarer Einfluss auf die Entwicklung des Shojo Mangas wird dem Zeichnerinnenkollektiv CLAMP zugeschrieben,²⁴ das in den 1980er Jahren aus mehr als zehn Hobbyzeichnerinnen bestand, die gemeinsam *dōjinshi* produzierten. Die nicht-kommerziellen *dōjinshi* werden zumeist im Eigenverlag gedruckt und herausgegeben; ihr Umfang ist auf 20 bis 30 Seiten begrenzt und der Erwerb nur auf speziellen Messen möglich. Die größte Veranstaltung ist die Comiket in Tokio, die zweimal jährlich etwa 500.000 Besucher anzieht und auf der etwa 35.000 „Circle“ (Zeichengruppen) ihre Werke vorstellen. Die erste Messe fand 1976 mit einer Teilnehmerzahl von nicht einmal 1000 Personen statt (Gravett 2006, 135f). Inoffizielle Fortsetzungen oder Alternativgeschichten bekannter Manga oder Anime, aber auch eigene Geschichten bestimmen ihre Inhalte. Die Größe des Marktes an selbst aufgelegten Amateurmanga lässt sich neben der Freiheit gegenüber Vorgaben von Verlagen und Deadlines u.a. darin begründen, dass nur etwa 20 Prozent der insgesamt ca. 2.500 professionellen Mangaka in Japan ihren Lebensunterhalt mit dem Zeichnen verdie-

²² Siehe vorherige Fußnote.

²³ Konkrete Beispiele hierfür sind *Ouran High School Host Club* von Bisco Hatori (2002–2010) *Kareshi Kanojo no Jijō* von Masami Tsuda (1996–2005) und *Paradise Kiss* von Ai Yazawa (1999–2003).

²⁴ Vgl. Danziger-Russell 2012, Köhn 2005, Toku 2007, Ossmann 2004.

nen können (Brunner 2009, 43). Die größeren Verlage nutzen die Comiket bewusst zur Talentsuche – neben CLAMP entstammen auch Mangaka wie Kenichi Sonada und Masamune Shirow der *dōjinshi*-Szene.

CLAMP verkleinerte sich in den folgenden Jahren und besteht seit 1991 aus vier Mitgliedern, die gegenwärtig zu den berühmtesten professionellen Mangaka und zu den wohlhabendsten Frauen Japans gehören. Ein thematischer Schwerpunkt lässt sich in den Werken CLAMPs nicht ausmachen: Sie haben sowohl dramatische Liebesgeschichten, Magical-Girl- und Fantasy-Manga als auch historische und Action-Geschichten kreiert – nicht selten sind ihre Werke ein Amalgam all dieser Elemente. CLAMP sei es zu verdanken, dass sich die Grenzen zwischen Shojo und Shonen langsam vermischt haben (Ossmann 2004, 27). Der Erfolg und die Bandbreite der Werke CLAMPs liegen gerade in der Konstellation aus vier unterschiedlichen Zeichnerinnen mit spezifischen Talenten. Die Geschichten und Zeichenstile variieren zwischen den verschiedenen Werken in großem Ausmaß. Exemplarisch für diese thematische Vielfaltigkeit ist das Werk *X/1999* (1992–2002): Im Mittelpunkt dieses Weltuntergangsszenarios steht der 17-jährige Kamui, der von seiner Mutter kurz vor deren Tod nach Tokio geschickt wird, um ein heiliges Schwert zu finden. Im weiteren Verlauf der Geschichte erfährt Kamui von einer Traumdeuterin, dass er im Kampf um die Erde – den er unter anderem gegen seinen besten Freund führen muss (der wiederum Kamuis Schwester ermordet hat) – die zentrale Rolle spielen wird. Der fragile Zeichenstil und die Thematisierung zwischenmenschlicher Beziehungen stehen im Gegensatz zu drastischen Darstellungen von Enthauptungen und anderen Tötungsmethoden, die für den traditionellen Shojo Manga untypisch waren. Die Serie wurde allerdings gerade wegen ihrer brutalen Zeichnungen nach 18 Bänden vorzeitig eingestellt, da CLAMP entgegen des Wunsches des Verlegers ihr eigenes Werk nicht zensieren wollte.²⁵ CLAMP sind wie die 24er nicht nur für eine Verlagerung der thematischen Ebene des Shojo Mangas verantwortlich, sondern auch für neue Formen von Seiten- und Rahmengestaltungen: Die Mangaka machten sich in ihren Werken die dynamisierenden Methoden des Shonen Mangas zu eigen und entwickelten unter anderem neue Formen von Bewegungslinien und komplexere Panel-Aufteilungen.

Heinze nennt als weitere Nachfolgerinnen der 24er u.a. Zeichnerinnen wie Naoko Takeuchi (*Pretty Guardian Sailor Moon*, 1992–1997), Ai Yazawa (*Paradise Kiss*, 2000–2003; *Nana*, seit 2000), Natsuki Takaya (*Fruits Basket*, 1998–2006), Yoko Kamio (*Hana Yori Dango*, 1992–2002), die stellvertretend für den aufkommenden Realismus im modernen Shojo Manga stehen und infolgedessen auf internationaler Ebene eine große Leserinnenschaft gewinnen konnten (26). Auch bei den männlichen Lesern gewinnt der Shojo Manga an Popularität und Heinze begründet dies mit der ökonomisch verunsicherten Generation junger Menschen, die in sämtlichen Industrieländern in einem harten Konkurrenzkampf zueinander stehe. Junge Männer und Frauen fürchten um ihre berufliche Zukunft

²⁵ <http://comipress.com/article/20206/03/07/3>.