



LUDWIG-
MAXIMILIANS-
UNIVERSITÄT
MÜNCHEN

DEPARTMENT FÜR ASIENSTUDIEN
JAPAN-ZENTRUM



Working Papers des Japan-Zentrums der LMU München

Munich University Japan Center Working Papers

herausgegeben vom / edited by the
Kollegium des Japan-Zentrums der LMU München

Nummer 3

Japan-Zentrum der LMU

2019

Vorwort der Herausgeber

Bei den Beiträgen in der vorliegenden Schriftenreihe handelt es sich um Vortragsmanuskripte, Übersetzungen, Forschungsberichte und ähnliche kleinere Texte aus der Arbeit des Japan-Zentrums der LMU, die vom Umfang und Format her nicht für eine größere Publikation geeignet, aber dennoch von Interesse für eine breitere Fachöffentlichkeit sind.

Editors' Preface

The present series comprises presentations, translations, research notes, and other miscellaneous papers from the Japan Center of Munich University that do not meet the criteria for publication in a book or journal, but might still be of value to the interested public.

Felicia Krammling

Zainichi-Identität aus *japanischer* Sicht

Eine Filmanalyse: Yukisada Isaos „Go“ versus
Kaneshiro Kazukis „Go!“

Japan-Zentrum der LMU
Oettingenstr. 67
80538 München

© 2019 Felicia Krammling
Alle Rechte vorbehalten.

Inhaltsverzeichnis

1	Der Blick des Regisseurs	1
2	Zainichi-Koreaner aus japanischer Sicht	3
2.1	Die ersten <i>Zainichi</i> -Koreaner in Film und Fernsehen.....	3
2.2	<i>Zainichi</i> -Koreaner und <i>cosmetic multiculturalism</i>	5
2.2	<i>Zainichi</i> -Koreaner und „Exotik, Heil und Horror“	7
3	Der Film „Go“ aus japanischer Sicht	9
3.1	Ein Gefühl von Unwirklichkeit.....	10
3.2	Harmlose Diskriminierung.....	12
3.2.1	Die rassistischen Bemerkungen eines sympathischen Mannes.....	12
3.2.2	Keine Sorge um die <i>Zainichi</i>	14
3.3	Sugiharas Kampf mit Grenzen (Buch).....	16
3.3.1	Sugihara und unsinniger Nationalismus.....	16
3.3.2	Sugihara zwischen Individualismus und Gemeinschaft.....	17
3.4	Sugiharas „Kampf“ mit Grenzen (Film)	18
3.4.1	Sugihara ohne Agenda.....	18
3.4.2	Sugihara aus homogener Gemeinschaft	20
3.5	Exkurs: „Ore wa nanimono da?“–Monolog im Vergleich.....	23
4	Fazit	26
5	Anhang	28
5.1	Quellenverzeichnis.....	28
5.2	Inhaltszusammenfassung <i>Go/Go!</i>	30
5.3	„Ore ha nanimono da“-Monolog (japanisches Original)	31

1 Der Blick des Regisseurs

Der Film „Go“ (2001; Reg.: Yukisada Isao) ist in seiner Ganzheit betrachtet ein vergnüglicher *Coming-of-Age*-Film mit einem ziemlich coolen Protagonisten, der es als junger *Zainichi*-Koreaner mit der ganzen Welt aufnimmt und am Ende mit der Dame seines Herzens zusammenkommt.¹

In einem Interview gibt der Autor der Romanvorlage Kaneshiro Kazuki (*1968) an, dass er den Protagonisten Sugihara tatsächlich als eine Art *Zainichi*-Superhelden schaffen wollte, der *Zainichi* und nicht-*Zainichi* im Gegensatz zur bisherigen düsteren *Zainichi*-Literatur unterhalten – oder man könnte fast schon sagen: *entertainen* – soll (vgl. Oguma/Kaneshiro 2001a: 266ff.). Der Roman gewann den 123. Naoki-Buchpreis und wurde so beliebt, dass er nur ein Jahr nach Publikation bereits verfilmt wurde. Auch diese Filmadaption wurde mit mehreren Preisen bedacht und war kommerziell sehr erfolgreich.

Sowohl dem *Zainichi*-Koreaner Kaneshiro als auch dem *japanischen*² Regisseur Yukisada Isao (*1968) scheint es also gelungen zu sein, ein Werk zu schaffen, das bei Kritikern und Konsumenten gleichermaßen gut angekommen ist.

In dieser Arbeit möchte ich der Frage nachgehen, wie die *Zainichi*-Thematik sich verändert, wenn sie aus *japanischer* Sicht dargestellt wird.

„Go“ bietet sich für diese Untersuchung besonders gut an, da die Romanvorlage aus der Feder eines *Zainichi*-Koreaners stammt und die Filmadaption von einem *japanischen* Regisseur mit einer *japanischen* Filmcrew angefertigt wurde.³ Zusätzlich ist die Verfilmung recht werkgetreu geblieben, was es ermöglicht, im Vergleich mit der Darstellung im Roman die Sichtweise des Regisseurs herauszufiltern.

Wie Furlong feststellt, ist eine werkgetreue Filmadaption nicht einfach nur die Transformation eines Werkes von einem anderen Medium in das Medium Film, sondern die Filmadaption enthält immer auch die Interpretation des Werkes durch den Regisseur⁴.

The director – who is of course first of all a reader – has constructed an interpretation of the text that incorporates literary (or aesthetic) criticism – that is, an interpretation that includes evaluation and

¹ Für eine detailliertere Inhaltszusammenfassung siehe Anhang 5.2.

² Kursiv geschrieben sind mit „*japanisch*“ oder „*Japaner/in*“ jene Japaner gemeint, die zur Mehrheit und nicht zu einer japanischen Minderheit (wie etwa *Zainichi*, *Burakumin*, Ainu, Okinawa, ...) gehören.

³ Laut Yonaha ist nicht nur Regisseur Yukisada, sondern auch jeder andere im Filmteam (mit Ausnahme des koreanischen Sprachinstructeurs) *Japaner/in* (vgl. Yonaha 2011:286).

⁴ Da heutzutage der Regisseur üblicherweise über den *final cut* eines Filmes bestimmt, ist es für Furlong auch seine Interpretation, die die Adaption bestimmt (vgl. Furlong 2012: 177 Fußnote).

eisegesis (a line of interpretation that develops the implications for the reader's view of the world) as well as exegesis (lines of interpretation manifestly intended by the writer). An adaptation thus comprises not only the presentation of the writer's intention in a new medium or modality[...] [...] What emerges is neither the intention of the original writer, nor an entirely original intention of the adaptor. (Furlong 2012: 187)

Selbst eine werkgetreue Filmadaption ist also das (in ein anderes Medium umgewandelte) Werk des Autors *aus der Sicht des Regisseurs*.

Die Umwandlung von Medium Buch zu Medium Film bedeutet natürlich gewaltige Veränderungen: Schrift wird zu Sprache, Ton und bewegtem Bild. Auch die Erzählung kann in den seltensten Fällen unverändert übernommen werden: Es wird gekürzt, vereinfacht, umgestellt, abgewandelt oder hinzugefügt, um die Essenz der Erzählung mit filmischen Mitteln ausdrücken zu können. Es ist einem Regisseur nicht möglich, einen Roman Wort für Wort umzusetzen. Gleichzeitig zeigt sich aber in den notwendigen Veränderungen, wie der Regisseur die Erzählung bewusst oder unbewusst interpretiert.

*Zainichi-Koreaner*⁵ machen die größte Minderheitengruppe in Japan aus. Die 1. Generation dieser *Zainichi* emigrierte unter Japans Kolonialherrschaft (1910-1945) von Korea nach Japan und blieb dort auch nach Kriegsende sesshaft. Während die ersten Generationen sich als Koreaner identifizierten, wurde das ab der 3. Generation nicht mehr selbstverständlich: Vor allem *Zainichi-Koreaner*, die *Mindan* oder *Chongryun*⁶ nahe stehen, fühlen sich als Koreaner.

⁵ In dieser Arbeit verwende ich die Begriffe „*Zainichi*“ oder „*Zainichi-Koreaner*“ auch für *Zainichi-Koreaner*, die einen Einbürgerungstest gemacht haben oder die japanische Staatsbürgerschaft von Geburt an besitzen und damit offiziell nicht mehr zu jener Minderheit zählen, obwohl sie inoffiziell weiterhin häufig als Nicht-Japaner behandelt werden (vgl. Fukuoka 2000: 134-143). Der Begriff *zainichi* 在日 (wörtl. „in Japan sein“) ist an sich diskriminierend, da er lediglich einen temporären Aufenthalt impliziert; als wären die *Zainichi-Koreaner*, die in Japan geboren, aufgewachsen, zur Schule gegangen sind und dort leben und arbeiten, lediglich temporäre Gäste in einem fremden Land (vgl. Fukuoka 2000: xxxvii-xxxviii; Kô 2010: 121-123). Da der Begriff „*Zainichi*“ aber bevorzugt im Japanischen verwendet wird, habe ich ihn für diese Arbeit der Einfachheit halber übernommen.

⁶ *Mindan*: *Zainippon Daikanminkoku Mindan* 在日本大韓民国民団 (Vereinigung der in Japan lebenden Südkoreaner); *Chongryun*: *Zainippon Chôsenjin Sôrengôkai* 在日本朝鮮人総聯合会 (Generalverband der in Japan lebenden (Nord-)Koreaner). *Chôsenjin* ist eigentlich ein allgemeiner Begriff für „Koreaner“, wird aber inzwischen im gegenwärtigen Kontext fast immer mit „Nordkoreaner“ gleichgesetzt. Auch wenn sich zumindest bis in die 1980-er/1990-er Jahre hinein viele *Zainichi-Chôsenjin* als Nordkoreaner im Ausland verstanden, haben sie keine nordkoreanische Staatsbürgerschaft (vgl. Ryang 2009: 76). Da außerdem das (politische) Zugehörigkeitsgefühl mit Nordkorea inzwischen stark abgenommen hat (vgl. ebd. 67), ziehe ich es in dieser Arbeit vor von *Zainichi-Chôsenjin* und nicht von *Zainichi-Nordkoreanern* zu schreiben. Auch *Zainichi-Südkoreaner* identifizieren sich nicht immer mit Südkorea oder Südkoreas Politik. Sie haben jedoch alle eine südkoreanische Staatsbürgerschaft, weswegen ich sie in dieser Arbeit zur Abgrenzung zu den *Zainichi-Chôsenjin* als *Zainichi-Südkoreaner* bezeichne. Organisationen wie

Andere *Zainichi* versuchen ihre koreanische Ethnie und ihre japanische Kultur miteinander zu vereinbaren. Andere *Zainichi* haben keinen Bezug zu Korea und können noch nicht einmal Koreanisch. Die meisten *Zainichi* ab der 3. Generation empfinden sich – geboren und aufgewachsen in Japan – nicht als Koreaner. Gleichzeitig fällt es vielen aber schwer, sich als Japaner zu begreifen: Obwohl in den letzten Jahrzehnten gegen die Diskriminierung dieser Minderheitengruppe vorgegangen worden ist, sehen sich *Zainichi*-Koreaner bis heute Rassismus und Diskriminierung von Seiten der *Japaner* ausgesetzt.⁷ In vielen Fällen verwenden *Zainichi*-Koreaner in ihrem Alltagsleben japanische Vor- und Nachnamen, sogenannte *tsûmei* 通名⁸, um mit ihrem koreanischen Namen nicht unangenehm aufzufallen. Da es sich bei den *Zainichi* also um eine bis heute diskriminierte Minderheitengruppe handelt, ist es besonders spannend, wie sie von der nicht-diskriminierten Mehrheit dargestellt werden. Im ersten Teil meiner Arbeit werde ich verschiedene Tendenzen vorstellen, wie im japanischen Film und Fernsehen *Zainichi*-Koreaner präsentiert werden. Vor diesem Hintergrund werde ich im zweiten Teil meiner Arbeit die Darstellung der *Zainichi*-Koreaner in „Go“ – allen voran die des Protagonisten Sugihara – mit ihrer Darstellung im Buch vergleichen.

2 *Zainichi*-Koreaner aus japanischer Sicht

2.1 Die ersten *Zainichi*-Koreaner in Film und Fernsehen

Während *Zainichi*-Koreaner bereits ab den späten 1950-ern in japanischen Kinofilmen vorkamen (wenn auch nur vereinzelt), dauerte es bis 2004, bis ein japanischer Fernsehsender ein TV-Drama mit einer *Zainichi*-Südkoreanerin als Protagonistin produzierte.⁹

Mindan oder Chongryun hingegen sind stark auf Politik und Ideologie von Südkorea bzw. Nordkorea ausgerichtet. Kaneshiros Präsentation einer Chongryun-Schule in „Go!“ ist, soweit das festzustellen möglich war, durchaus realistisch.

⁷ Für eine genauere Untersuchung der *Zainichi*-Thematik allgemein siehe Lie 2008; zum Lebensgefühl von *Zainichi*-Koreanern der dritten Generation siehe auch Fukuoka 2000. Für konzentrierte Analysen bezüglich der Alltagsdiskriminierung gegenüber *Zainichi*-Koreaner siehe auch Kim 2011, Kawai 2016.

⁸ Ein Überbleibsel aus der Kolonialzeit, als von den Koreanern verlangt wurde, dass sie japanische Namen annehmen. Nach Kriegsende werden diese japanischen Namensvarianten von *Zainichi*-Koreanern neben ihren koreanischen Namen noch immer verwendet. Viele *Zainichi*-Koreaner haben somit zwei Vor- und Nachnamen. An japanischen Arbeitsplätzen und bei der Einbürgerung wird gelegentlich darauf bestanden, dass sie ausschließlich ihren *tsûmei* verwenden (vgl. Fukuoka 2000: 7f.; 27-33).

⁹ „Tokyo Wankei (東京湾景) – Destiny of Love“ lief erstmals von Juli bis September 2004 bei Fuji TV.

Doch auch im japanischen Kino kam es um die Jahrtausendwende zu einem Novum: „Tsuki wa do'chi ni deteiru“ (月はどっちに出ている, 1993; Reg.: Sai Yôichi) war der erste kommerziell erfolgreiche Kinofilm, der ganz zentral eine *Zainichi*-Thematik behandelte. („Go“ acht Jahre später war der zweite, „Pacchigi!“ (パッチギ!, 2005, Reg.: Izutsu Kazuyuki) der dritte.)

In den Jahrzehnten davor entwickelten sich Stereotypen zur Charakterisierung der *Zainichi*-Figuren: Als bitterarme, aber herzengute Menschen mit einem gewissen Stolz *trotz* der Umstände (Armut, Vorurteile, Diskriminierung, ...) oder auch als bedauernswerte Opfer *aufgrund* der Umstände, denen sie eben wegen ihrer koreanischen Ethnie ausgesetzt sind. Die Präsentation der Figuren erfolgt fast ausschließlich über ihre Identität als derartig stereotypisierte *Zainichi*, was sie als eine homogene Gruppe gegenüber den ebenfalls homogen dargestellten *Japanern* erscheinen lässt.¹⁰ Konflikte in Filmen, die die *Zainichi*-Thematik fokussieren, werden über diese binäre Konstellation von „Wir und die Anderen“ entwickelt (vgl. Kô 2010: 141-145). Diese Konstellation findet sich auch in Filmen und Serien wieder, in denen japanische Figuren auf nicht-japanische, asiatische Figuren treffen. Ähnlich wie die *Zainichi* waren letztere in japanischen Fernsehserien und TV-Dramen vor den 1990-ern fast nicht vorgekommen. Das Ende des Kalten Krieges und das Platzen von Japans Wirtschaftsblase veränderte allerdings Japans Beziehung zum restlichen Asien, das bis dahin in Japan unter anderem als wirtschaftlich unterlegen und rückständig wahrgenommen worden war (vgl. Ching 2009: 414-417). Das neue Interesse schlug sich auch in den Fernsehserien nieder, in denen ab den 1990-ern vermehrt asiatische Figuren auftraten.¹¹ Verbesserte Außenbeziehungen zu Südkorea lösten auf einem interkulturellen Level in Japan den *kanryû* 韓流 („Korea-Boom“) aus, der mit dem Import der südkoreanischen TV-Serie „Winter Sonata“ 2003 seinen Höhepunkt erreichte. Diesem Boom war es zu verdanken, dass *Zainichi*-Koreaner erstmals in japanischen Fernsehserien thematisiert wurden.¹²

¹⁰ Diese Bemerkung ist aus Platzgründen eine grobe Verallgemeinerung; für einen differenzierteren Blick auf die Geschichte der *Zainichi* in der japanischen Filmgeschichte siehe Kô 2010: 136-145; 157-160.

¹¹ Zwischen 1954 und 1994 tauchten in nur 88 von 15.911 japanischen Fernsehserien ausländische Figuren auf – die meisten davon kamen in Produktionen aus den Jahren 1990 bis 1994 vor (vgl. Gössmann/Kirsch 2011:261). Von diesen 88 Fernsehserien gab es nur fünf, in denen nicht-japanische Asiaten eine Hauptfigur waren. Zwischen 2000 und 2002 dauerte es nur zwei Jahre, bis dafür die gleiche Anzahl an Fernsehserien erreicht war (vgl. Gössmann/Kirsch 2014: 2).

¹² Für mehr Details zum chronologischen Ablauf des Korea-Booms und der Fernsehserie „Winter Sonata“ siehe auch Mōri 2008: 128-132 und Iwabuchi 2008: 249-252.

Die Darstellung dieser Figuren erfolgt aber nicht nur in der bereits erwähnten „Wir und die Anderen“ Konstellation zwischen Japanern und *Zainichi* als jeweils homogene Gruppen, die sich klar von einander abgegrenzt gegenüberstehen, sondern die *Zainichi*-Koreaner werden zusätzlich als Botschafter Südkoreas stilisiert: Vertraut mit Japans Sitten und Bräuchen, aber im Grunde doch Fremde (=Südkoreaner) in einem fremden Land (=Japan).¹³

2.2 *Zainichi*-Koreaner und *cosmetic multiculturalism*

Jede der bisher genannten Auffälligkeiten in der Darstellung von *Zainichi*-Koreanern in Film und Fernsehen geht auf den Homogenitätsgedanken zurück, der Japans Selbstdarstellung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts prägte und Auswirkungen bis ins 21. Jahrhundert hinein hat. In den Jahrzehnten nach Kriegsende setzte sich in Japan die Ideologie durch, dass die Japaner ein „ethnisch homogenes Volk“ (*tanitsu minzoku* 単一民族) wären (vgl. Morris-Suzuki 1998: 106-108). Im politischen Diskurs wurden in dieser Zeit kulturelle Minderheitengruppen in Japan totgeschwiegen. Noch in den 1980-ern fiel der damalige Premierminister Nakasone Yasuhiro 中曾根康弘 (Amtszeit: 1982-1987) mit kontroversen Äußerungen auf, die Japaner seien durchschnittlich intelligenter als die Amerikaner, da sie ein homogenes Volk seien, während die Amerikaner sich mit ethnischen Minderheiten vermischt hätten (vgl. Creighton 1997: 223).

Creighton stellt fest, dass in der japanischen Werbung in den 1980-ern und frühen 1990-ern Ausländer (meist *Weißer* oder *Schwarze*) als Signifikanten für Fantasie und Exotik verwendet werden (vgl. ebd. 214f.). Indem das „Fremde“ als etwas Unwirkliches und Exotisches betont wird, wird aber gleichzeitig das *Japanische* als das Wirkliche und Normale kontrastiert (vgl. ebd. 212f.). Anders gesagt: Auch hier zeigt sich die binäre Konstellation von „Wir und die Anderen“, wobei mit „Wir“ die ethnisch homogenen *Japaner* und mit „die Anderen“ die exotischen Ausländer gemeint sind.

¹³ Besonders auffällig ist diese Gleichsetzung von *Zainichi*-Koreanern mit Südkoreanern bei der Fernsehserie „Tokyo Wankei“ (siehe Fußnote 9), in deren 11 Episoden es immer wieder vorkam, dass die Selbstbezeichnung der *Zainichi*-Figuren sich von „zainichi kankokujin“ 在日韓国人 („[Wir] *Zainichi*-Südkoreaner“) zu „kankokujin“ 韓国人 („[Wir] Südkoreaner“) verkürzte. Für eine weitere und genauere Analyse dieser Serie siehe auch Iwabuchi 2008: 257-260, und Gössmann/Kirsch 2011: 266-271. Iwata-Weickgenannt nennt allerdings auch ein Gegenbeispiel: Die *Zainichi*-Nebenfigur Midori in der südkoreanisch-japanischen Koproduktion „Furenzu“ (2002, TBS & MBC) wird in einer Lebenswelt gezeigt, die der echter *Zainichi*-Koreaner der dritten Generation sehr ähnlich ist. Deren Lebenswelt steht der japanischen sehr viel näher als der der beiden koreanischen Staaten (vgl. Iwata-Weickgenannt 2011: 255-257).

Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass *Zainichi*-Koreaner als Ausländer dargestellt werden: Da sie eine andere Ethnie haben als die *Japaner*, können sie der Logik des Homogenitätsgedanken nach keine Japaner sein: Creighton verwendet in diesem Zusammenhang den Begriff „non-foreign foreigners“ (ebd.: 230).

Wie bereits erwähnt, änderte sich Japans Haltung gegenüber dem restlichen Asien während der 1990-er Jahren allmählich: Der Homogenitätsgedanke wurde durch die Forderung nach *tabunka kyôsei* 多文化共生 (multikulturelles Zusammensein) zumindest oberflächlich abgelöst und ein Anstieg von neuen Immigranten „erinnerte“ Japan zudem an die eigenen kulturellen Minderheitengruppen (vgl. Morris-Suzuki 2001: 199; Kawabata 2016: 221). Da allerdings der Homogenitätsgedanke insgeheim weiterhin fortbestand, wird diese Form von *Multikulturalismus* lediglich als eine versteckte Form von Nationalismus angesehen, der sich an die neuen Gegebenheiten einer globalisierten Welt anpassen muss: Kulturelle Minderheiten werden von Japan nun anerkannt, allerdings als etwas Fremdes dargestellt, wie man auch an der Präsentation von *Zainichi*-Koreanern in Fernseh Dramen erkennen kann.

Diesen oberflächlichen *Multikulturalismus*, der auch „*cosmetic multiculturalism*“ genannt wird, untersucht Kô in ihrer Monographie „Japanese Cinema and Otherness“ (2010). Sie versucht dabei herauszufinden, wie dieser *cosmetic multiculturalism* in japanischen Filmen, in denen kulturelle Minderheiten (Bewohner von Okinawa und *Zainichi*-Koreaner) vorkommen, aufgegriffen wird. *Cosmetic multiculturalism* weist ihrer Arbeit nach neben dem Homogenitätsgedanken noch folgende Elemente auf:

- 1) Die „fremde“ Kultur wird von der *japanischen* als ein (exotisches) Objekt betrachtet, das der Unterhaltung dient. Unter anderem der Boom von kommerziell erfolgreichen *Zainichi*-Filmen um die Jahrtausendwende herum lässt sich so erklären. Diese Beobachtungsrolle schafft ein Hierarchieverhältnis mit den *Japanern* als Beobachter und Konsumenten oben und dem „Fremden“ als Beobachteter unten und ohne das Recht darauf, im echten Leben gehört zu werden:

While both Okinawa and the *zainichi* can be objects of entertainment and can be included in Japanese culture as a sign of ‘permitted’ cultural diversity, their claim for basic rights has often been ignored and repressed. They are allowed to be positioned as ‘objects’ to be seen, consumed, spoken of – but their speaking position as a subject is highly restricted. (Kô 2010: 27)

- 2) Japans Kriegs- und Kolonialvergangenheit wird ausgeklammert: Da *Zainichi*-Koreaner während Japans Kolonialherrschaft über Korea (1910-1945) nach Japan – teils freiwillig, teils unfreiwillig – immigrierten, ist ihre bloße Existenz bis heute Beweis für Japans Kolonialvergangenheit. Anders formuliert: Sie sind ein Element von Japans

postkolonialer Gegenwart. Mithilfe des *cosmetic multiculturalism* präsentiert sich Japan aber als eine Gesellschaft, in der alle friedlich nebeneinander leben können, und gibt sich damit als radikal anders als zu Zeiten seiner Expansionsbestrebungen Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts. Somit sieht sich das gegenwärtige Japan für seine koloniale Vergangenheit nicht verantwortlich und damit auch nicht für seine postkoloniale Gegenwart: „[...] issues and problems concerning ethnicity, such as Okinawa, foreigners and immigrants, have been reduced simply to ‘contemporary’ matters“ (Kô 2010: 28).

Die stereotypische Darstellung des *Zainichi*-Koreaners als edelmütiges Opfer passt zu diesem Auslöschen jeglicher Verantwortung: Laut Sorgenfrei sorgt das Jahrhunderte alte Konzept von „*hōgan biiki/hangan biiki*“ (判官贖戻 „Sympathie mit dem Verlierer/Opfer“) ¹⁴ in den Populärmedien der Nachkriegszeit dafür, dass *Japan* eine sentimentale Haltung gegenüber *Zainichi*-Koreanern entwickelte: Sie sind die bemitleidenswerten Opfer von längst verstorbenen japanischen Imperialisten und Militaristen. Mitunter werden *Japaner* ebenfalls als tragische Opfer dieser Täter dargestellt, was die Grenzen zwischen Opfern und Tätern auflöst: ¹⁵ „Thus, the memory of shameful acts is softened or even erased, and guilt deflected. We will be forced to ask: ‘Who exactly is the victim, and who is the victimizer?’“ (Sorgenfrei 2013: 187).

2.2 *Zainichi*-Koreaner und „Exotik, Heil und Horror“

Gössmann, Kirsch und Iwata-Weickgenannt haben in mehreren Aufsätzen die Darstellung von *Zainichi*-Koreanern, Koreanern und anderen nicht-*japanischen* Asiaten in japanischen Fernsehspielen ab den späten 1990-ern und frühen 2000-ern untersucht. Für ihre Untersuchung bedienen sie sich eines Konzeptes des Medienwissenschaftlers Werner Faulstich (*1946), der den Umgang mit „fremder“ Kultur im internationalen Film analysiert hat. Er stellt hierbei fest, dass „das Fremde“ typischerweise mit einem der drei Modelle „Exotik, Heil und Horror“ präsentiert wird (vgl. Faulstich 1996).

Dieses Konzept von „Exotik, Heil und Horror“ überschneidet sich in gewisser Weise mit dem Konzept von *cosmetic multiculturalism*. Vor allem auf das Modell von „Exotik“ wird im

¹⁴ „The noble loser or victim is endowed with positive characteristics that the victor or victimizer wishes to share, thus creating a kind of spiritual unity between the former foes. By emphasizing and sentimentalizing positive qualities associated with the defeated or the victimized, the winner or victimizer can transform feelings of guilt or even hatred into nostalgic longing for some fantasized, never-to-be-recovered past.“ (Sorgenfrei 2013: 187).

¹⁵ Als einschneidende historische Begebenheiten, die dieses Opferdenken möglich machen, nennt Sorgenfrei die Atombombenabwürfe auf Nagasaki und Hiroshima im August 1945 und die Politik von General Douglas MacArthur während Japans Besatzungszeit (1945-1952) (vgl. Sorgenfrei 2013: 190).

vorangegangenen Abschnitt bereits eingegangen. Diese orientalistische Wahrnehmung des „Anderen“ als ein „charming or delightful object of consumption“ hat allerdings auch seine Schattenseite, wo das Objekt als „dangerous or menacing“ wahrgenommen wird (vgl. Sorgenfrei 2013: 188). Was die *Zainichi*-Koreaner angeht, so gibt es neben dem Stereotyp als „Opfer“ auch den Stereotyp als „gewaltbereit“ (vgl. Wada-Marciano 2012: 117f.). In Verbindung mit diesem Stereotyp entwickelte sich in der Nachkriegszeit der Mythos vom *Zainichi*-Mann als Vergewaltiger: Scott sieht den Komatsugawa-Vorfall¹⁶ im Jahr 1958 und dessen Rezeption in den Populärmedien für die Festigung dieses Mythos verantwortlich: Denn fast immer wurde der besagte Vorfall mit den Elementen „*Zainichi*-Mann“ und „Vergewaltigung/Verdacht auf Vergewaltigung“ für Theater und Film rezipiert, wodurch sich diese Verbindung in den Köpfen der Menschen einprägte (vgl. Scott 2006: 72-74).

Faulstich spricht von „Invasion“ als einer von vielen möglichen Ausdrucksformen des „Fremden“ als „Horror“ (vgl. Faulstich 1996: 421).

Als bei dem Komatsugawa-Vorfall bekannt wurde, dass es sich bei dem Täter um einen *Zainichi*-Koreaner handelte und niemand in seiner Umgebung etwas von seiner Ethnie gewusst hatte, ergriff die Öffentlichkeit „a kind of racial panic“ (Scott 2006: 68):

Until the news of his arrest, no one had suspected that this “criminal with only a voice” was anything other than Japanese. When they found out he was actually *zainichi* Korean, the general public felt doubly betrayed. They also were doubly afraid, for it seemed that anyone could be a criminal — and a *zainichi* Korean— in disguise. (Scott 2006: 68f.)

Vielleicht ein positiver Aspekt, den Japans oberflächlicher *Multikulturalismus* bewirkte, war die Ablösung oder zumindest Ergänzung des *Zainichi* als „Horrorgestalt“ durch den *Zainichi* als „Retter/Heilsbringer“.

In den eingangs erwähnten Aufsätzen stellen Gössmann, Kirsch (2011; 2014) und Iwata-Weickgenannt (2011) fest, dass der „fremde“ Protagonist - meist im Kontext einer Liebesgeschichte – einem *japanischen* Gegenpart gegenübergestellt wird, für den er auf irgendeine Art und Weise zum Retter wird. Die Darstellung der nicht-*japanischen* Figur ist zwar positiv, aber in den untersuchten TV-Dramen stehen sie nicht als Individuum im Fokus, sondern erfüllen lediglich eine Funktion als Retter der *japanischen* Figur (vgl.

¹⁶ Bei besagtem Vorfall wurde der junge *Zainichi*-Koreaner Ri Chin’u (1940-1962) für die Ermordung und Vergewaltigung zweier Japanerinnen zum Tode verurteilt. Die Morde hatte er zugegeben, aber die Vergewaltigungen bis zum Schluss abgestritten und tatsächlich hatten sich auch keine Spuren für einen Sexualdelikt finden können. Aufgrund eines fraglichen – höchst wahrscheinlich erzwungenen – Geständnisses, das der Angeklagte später widerrufen hatte, war das Gericht aber von seiner Schuld in diesem Anklagepunkt überzeugt (vgl. Scott 2006: 69f.).

Gössmann/Kirsch 2011: 263). Ein nostalgisch verklärter Blick auf die Vergangenheit spielt auch hier eine Rolle: Bei jener Rettung geht es nämlich weniger darum, der *japanischen* Figur konkret das Leben zu retten, sondern vielmehr darum, dieser durch die westliche Modernisierung von ihren *japanischen* Werten und Traditionen entfremdeten Figur zu neuer Tatkraft und Energie zu verhelfen und sie dazu zu bringen, dass sie sich ihrer vergessenen *japanischen* Werte besinnt.

Morris-Suzuki verweist darauf, dass in den 1990-er Jahren die bis dahin in Japan propagierten „einzigartigen“ *japanischen* Werte mit verblüffender Mühelosigkeit zu den „einzigartigen“ *asiatischen* Werten umgedeutet wurden (vgl. Morris-Suzuki 1998: 178f.). Ching spricht von einer wehmütigen Nostalgie gegenüber dem nicht-japanischen Asien, die durchaus auch japanische Rechte und Nationalisten überfällt, wenn sie in ehemaligen Kolonien den „Japanischen Geist“ entdeckt haben wollen, der der heutigen japanischen Jugend abhanden gekommen sei (vgl. Ching 2009: 419). So oder so: Es ist nicht unbedingt ein Widerspruch, dass die nicht-*japanischen* Asiaten der untersuchten Fernsehserien *japanische* Werte vermitteln sollen.

Die *japanische* Figur ist von der westlichen Moderne geprägt, die oft sehr negativ dargestellt wird (vgl. Gössmann/Kirsch 2014: 11). Die nicht-*japanische* Figur hingegen verfügt neben dem Sinn für Traditionen auch über Energie und Tatkraft, die sie im Laufe der Geschichte auf die – in der Regel lethargische und orientierungslose – *japanische* Figur überträgt, für die sie damit oft nicht nur eine Retterfigur, sondern auch ein Vorbild darstellt (Gössmann/Kirsch 2011: 262).

3 Der Film „Go“ aus japanischer Sicht

Die meisten wissenschaftlichen Quellen, die sich über „Go“ bzw. „Go!“ für diese Arbeit finden ließen, beschäftigen sich allgemein damit, wie die *Zainichi*-Identität eines jungen *Zainichi*-Koreaners in dem Werk beschaffen ist. In keiner der Quellen wird bei der Hauptargumentation dezidiert zwischen Filmversion und Buchversion unterschieden. Die Filmadaption ist tatsächlich sehr werkgetreu – mitunter werden Dialogpassagen fast wortwörtlich übernommen. Für die jeweiligen Fragestellungen ist es also nicht unbedingt nötig gewesen, die Unterscheidung zu machen. Wie die nachfolgende Analyse zeigen wird, ist es aber durchaus sinnvoll, Film und Buch als getrennte Werke zu betrachten.

Es wurde bei dieser Arbeit bewusst darauf verzichtet, Interviews mit Yukisada über seine Adaption von „Go!“ auszuwerten, um bei der Filmanalyse davon nicht beeinflusst zu sein. Da

davon auszugehen ist, dass Yukisada sich dessen, was ich die „japanische Sicht“ nenne, nicht bewusst ist, bringt es nicht viel, zu wissen, welche Wirkung er glaubt mit seinem Film zu erzielen. In dem einzigen Interview, das für diese Arbeit konsultiert worden ist, erzählt Yukisada von seiner Freundschaft mit einem *Zainichi*-Jungen, der noch während ihrer gemeinsamen Grundschulzeit tödlich verunglückte: Dieser Junge sei ihm immer ein bisschen wie ein Superheld vorgekommen, obwohl seine übrigen Freunde ihn wegen seiner *Zainichi*-Identität ausgeschlossen hätten. Yukisada habe ihn nie vergessen. Kaneshiros Protagonist Sugihara habe Yukisada an seinen alten Freund erinnert, was für ihn eine Motivation gewesen sei, bei der Filmadaption die Regie zu übernehmen (vgl. Yukisada 2014: o.A.).

Diese sehr romantische Anekdote vermittelt den Eindruck, dass Yukisada *Zainichi*-Koreanern gegenüber positiv eingestellt ist. Diese positive Einstellung verhindert allerdings nicht, dass seine Interpretation von Kaneshiros Werk sich in den Kontext des vorangegangenen Kapitels einordnen lässt.

3.1 Ein Gefühl von Unwirklichkeit

Diese Werkanalyse erfolgt nicht chronologisch Szene für Szene, sondern konzentriert sich auf die wichtigsten Punkte, um den Rahmen dieser Arbeit nicht zu sprengen. Es lohnt sich allerdings, den Anfang als erstes zu analysieren.

Das erste Kapitel seines Buches ist von Kaneshiro als eine Art Einführung für seine nicht-*Zainichi*-Leser angedacht, bei der er, auf möglichst hohem Unterhaltungswert bedacht, die Geschichte der *Zainichi*-Koreaner in kürzester Form wiedergibt (Oguma/Kaneshiro 2001a: 267). Es wird dabei kein Blatt vor den Mund genommen: Japan als Kolonialherrscher in Korea wird genauso thematisiert, wie Japans Umgang mit den *Zainichi* nach dem Krieg, als man ihnen ihre japanische Staatsbürgerschaft abspricht und sie somit staatenlos macht, da sich zu dem Zeitpunkt Korea bereits in zwei völlig neue Nationen gespalten hat. Sugiharas Vater kommt eigentlich aus einem Ort im heutigen Südkorea, ist aber lange Zeit glühender Kommunist und damit *Zainichi-Chôsenjin*. Zu Beginn des Kapitels entscheidet er sich allerdings recht abrupt dafür, eine südkoreanische Staatsbürgerschaft anzunehmen, mit der er nach Hawai'i reisen kann. (Er sehnt sich nämlich im Winter nach Strand und Wärme.) Als der Ich-Erzähler Sugihara von den Problemen berichtet, die sein Vater hat, weil er als Anhänger der Nordkorea affinen Chongryun so plötzlich auf die südkoreanische Seite wechseln möchte,

erfährt der Leser auch noch von den Streitigkeiten zwischen *Zainichi*-Südkoreanern und *Zainichi*-Chôsenjin.¹⁷

Kurz gesagt: Wer *Zainichi*-Koreaner bislang für eine homogene Gruppe gehalten hatte, erfährt in diesem Kapitel viel von ihrer tatsächlichen Heterogenität.

Während man aber in diesem 1. Kapitel mit einer Tatsache nach der anderen konfrontiert wird, sieht der Anfang von „Go“ sehr viel anders aus:

Das erste Bild ist ein *Close-Up* von Sugiharas Gesicht. Aus dem Off hören wir seine Stimme, wie er eine Aufzählung macht von allen Dingen, die ihm zum Thema „Nation“ einfallen.¹⁸

Als die Kamera langsam zurückfährt, sieht man, dass Sugihara sich in einer Turnhalle befindet. Er steht unbewegt mitten in der Halle, während um ihn herum – abwechselnd mit Zeitlupe und Zeitraffer unterlegt – Basketball gespielt wird. Die *Off*-Stimme, während der Zuschauer die unbewegten Lippen sieht; der Stillstand gegenüber der Bewegung: Der Eindruck ist von vornherein surreal. Das surreale Gefühl verstärkt sich nur, als seine Mitspieler auf etwas reagieren, was er in Gedanken gesagt hatte. Und während bislang nur mit einem Ball gespielt wurde, haben plötzlich alle Mitspieler einen Ball in der Hand, den sie auf Sugihara werfen, nachdem sie ihn als „*Zainichi*“ beschimpft und zu Boden geschubst haben. Sugihara hebt einen der Bälle auf und bei der nächsten Kameraeinstellung sind die übrigen Bälle plötzlich wieder verschwunden. Sugihara wirft den einen Ball aus großer Entfernung in den Korb seiner eigenen Mannschaft. Dann attackiert er (begleitet von plötzlich einsetzender, wilder Rockmusik) erst sein Team, dann das gegnerische Team und zuletzt die Trainer.

Die Szene geht in einen Flashback drei Jahre vor dem Basketballspiel über: Sugihara befindet sich in der Schuluniform seiner Chongryun-Mittelschule an einem U-Bahnhof. Seine Klassenkameraden haben ihn zum „Super Great Chicken Race“¹⁹ herausgefordert, das bislang nur einer überlebt hat, der davon noch erzählen kann: Man springt auf die Bahngleise, wenn eine U-Bahn einfährt, lässt die U-Bahn gefährlich nah an sich herankommen und läuft dann vor der Bahn davon. (Man gewinnt, wenn man schneller als die U-Bahn war.) Sugihara springt also ohne mit der Wimper zu zucken auf die Gleise und schaut den Scheinwerfern ungerührt entgegen. Erst auf Zuruf seiner Klassenkameraden hin wirbelt er herum und

¹⁷ Für „Chongryun“ bzw. „Chôsenjin“ siehe Fußnote 6.

¹⁸ Auch im Buch macht er an einer Stelle eine ähnliche Aufzählung. Allerdings zum Thema „Mythos der ethnischen Homogenität“ (vgl. Kaneshiro 2000: 93).

¹⁹ Das „Super Great Chicken Race“ (スーパー・グレート・チキン・レース (Kaneshiro 2000: 128)) ist eine Referenz zum „Chicken Run“, der in „... denn sie wissen nicht, was sie tun“ (*Rebel without a Cause*, 1955 Reg.: Nicholas Ray) als Mutprobe unternommen wird. Zu weiteren Gemeinsamkeiten zwischen „Go“ und diesem Film siehe Scott 2006: 164-168.

sprintet los – die U-Bahn wie ein Ungetüm im Rücken. Die wilde Rockmusik setzt wieder ein, die Titelfarte und die Namen der Schauspieler wechseln sich mit der Szene ab, wie die U-Bahn am Bahnsteig entlang rauscht, auf dem alle in heller Aufregung sind. Nach einem kurzen Moment der Spannung, als die U-Bahn endlich hält, sieht man Sugihara, der bis dahin von der U-Bahn verdeckt war, wild brüllend auf den Bahngleisen weiter laufen hinein in den Tunnel und auf zur nächsten Station.

Um die Beschreibung der nächsten Szenen abzukürzen: Sugiharas Freunde, die am Bahnsteig zurückgeblieben sind, stimmen in das Gebrüll ein, laufen auf die Straße hoch, fegen mit einem einzigen Schlag einen Mopedfahrer von seinem Moped, klauen das Moped und holen Sugihara bei der nächsten Station ab. Dann fahren sie zu dritt auf dem Moped solange weiter, bis sie von zwei Streifenwagen verfolgt und gestellt werden. Die nächste Szene auf der Polizeiwache wirkt ganz kurz wie ein ernüchternder Einschnitt, aber dann geht es so unglaublich weiter wie bisher: Unter den entsetzten Rufen des diensthabenden Polizisten wird Sugihara von seinem eigenem Vater erst vom Stuhl, dann blutig und zuletzt bewusstlos geschlagen. Das sind die ersten 10 von 123 Minuten des Filmes.

Man kann fraglos sagen, dass der Zuschauer in diesen ersten 10 Minuten sehr unterhalten worden ist. Während der Leser allerdings in Kaneshiros 1. Kapitel eine Kurzzusammenfassung über die Geschichte der *Zainichi* erhält, bleibt der Zuschauer nach diesen 10 Minuten ohne irgendein neu erworbenes Wissen zu den *Zainichi* zurück, dafür aber mit dem Gefühl, das alles, was er in diesem Film zu sehen bekommen wird, eine phantastische Übertreibung und nicht ganz ernst zu nehmen ist.

3.2 Harmlose Diskriminierung

3.2.1 Die rassistischen Bemerkungen eines sympathischen Mannes

Diverse japanische Zuschauer-Kritiken aus dem Internet²⁰ verraten, dass der Zuschauer sich auf irgendeine Art und Weise von der im Film gezeigten Diskriminierung der *Zainichi*-Koreaner betroffen fühlt. Sei es, dass er sich distanziert und Diskriminierung als ein Phänomen der Vergangenheit bezeichnet. Oder sei es, dass er den Film als Propaganda

²⁰ Es wurden für diese Arbeit die DVD-Bewertungen auf *amazon.jp* ausgewertet. Von 86 Reviews zum Zeitpunkt dieser Arbeit stammt mindestens eine nicht von einem/r Japaner/in und mindestens zwei stammen vom selben Verfasser. Die Qualifikationen für eine wissenschaftliche Umfrage sind also ganz offensichtlich nicht erfüllt. Ich beziehe diese Reviews dennoch in meine Arbeit ein, da sie mir über einen langen Zeitraum – 2002, als die DVD herausgekommen ist, bis 2018 – einen sehr groben Überblick über die verschiedenen Reaktionen bieten, die der Film bei den *japanischen* Zuschauern hervorgerufen hat.

verschreit, der *Japaner* ungerechter- und fälschlicherweise als die Bösen darstellen würde. Oder sei es, dass der Film ihn über die „*Zainichi*-Thematik“ zum Nachdenken gebracht hätte. In einem Fall wird sogar dazu aufgefordert, den Film zu einem „Lehrfilm“ für alle *Japaner* zu machen, auf dass sie *Zainichi* besser verstehen lernen.

Kô's Urteil über die Darstellung und Wirkung von Diskriminierung in der Filmversion fällt vernichtend aus:

For the majority of viewers, the discrimination presented in *Go* may be seen to be confined to a small number of extreme racists, and not as a prevailing social problem that requires self-examination. In other words, the viewers do not have to identify themselves with the racists. (Kô 2010: 166)

Das Thema Diskriminierung durchzieht die Buchversion in zahlreichen Anspielungen und bestimmt maßgeblich den Plot. Für die Filmversion konnte man also das Thema nicht vollständig weglassen. Es fällt im Vergleich allerdings auf, dass für den Film Diskriminierung abgeschwächt und verharmlost wird.

Mit der „small number of extreme racists“ spielt Kô vermutlich auf Sakurais Vater an: Als Sugihara und seine *japanische* Freundin das erste Mal miteinander schlafen möchten, beichtet er ihr seine *Zainichi*-Identität. Sakurai reagiert entsetzt. Es stellt sich heraus, dass von klein auf ihr Vater ihr den Kontakt mit Chinesen und Koreanern verboten hatte, weil deren Blut „schmutzig“ (*kitanai* 汚い) sei (vgl. Kaneshiro 2000: 179; Yukisada 2001: TC 01:25:29-01:26:12).

In einigen Zuschauerreviews wird an den Aussagen über das „schmutzige Blut“ kritisiert, dass Diskriminierung zwar ein reales Problem sei, aber solche Aussagen wären einfach zu plump, als dass sie im wirklichen Leben heute noch vorkämen. Kaneshiro hingegen verweist bei diesem Vorwurf auf autobiographische Erlebnisse (vgl. Oguma/Kaneshiro 2001a: 272).

Yukisada verschafft dem Zuschauer eine Distanz zwischen sich und Sakurais Vater, indem er Sakurais Vater als etwas einfältig darstellt:

Als Sugihara das erste Mal Sakurais Vater kennenlernt, hält er einen kleinen Vortrag, wo der Name „Nihon“ für das Land Japan herkäme. Sakurais Vater ist überzeugt, „Nihon“ würde einfach nur „das Land der aufgehenden Sonne“ bedeuten. Sugiharas Vortrag, dass es noch andere Bedeutungen geben könnte, versteht er sowohl im Buch als auch im Film nicht. Im Buch allerdings wird die Unterhaltung von Sakurai abrupt unterbrochen. Später beim Abendessen hält Sugihara einen weiteren Vortrag über Asiaten und Alkoholunverträglichkeit. Dieser Vortrag wird vom Vater wohlwollend zur Kenntnis genommen. Sugihara verbringt mit

Sakurais Familie einen sehr netten Abend und freut sich, als der Vater ihn auffordert, doch mal wieder zu kommen (vgl. Kaneshiro 2000: 118-123).

Im Film verendet das Gespräch zwischen Sugihara und Sakurais Vater in einer unangenehmen Pause, die von Sakurais Mutter beendet wird, die die Unterhaltung nur halb mitbekommen hat und nachfragt, was „Nihon“ denn nun bedeuten würde. „Na, doch wohl ‚der Ort, wo die Sonne aufgeht‘“ (*dakara hi ga noboru basho tte imi darou*), wiederholt der Vater störrisch. Es wird an dieser Stelle der Eindruck vermittelt, dass er nicht in der Lage ist, sich mit einer neuen Weltsicht auseinandersetzen zu können (vgl. Yukisada 2001: TC 01:00:00-01:01:30).

Im Buch hat der Vater das Potential auf den Leser sympathisch zu wirken, was seine rassistischen Bemerkungen zu einem unerklärlichen Schock machen,²¹ mit dem sich der Leser auseinandersetzen muss. In der Filmversion wirken die rassistischen Aussagen von Sakurais Vater wie die Aussagen eines leicht einfältigen Mannes, von dem der Zuschauer sich schon lange vor Sugiharas *Coming-Out* distanzieren konnte.

3.2.2 Keine Sorge um die *Zainichi*

An einer anderen Stelle im Film werden die *Zainichi*-Koreaner gefährlicher dargestellt als im Buch und der eigentliche Akt der Diskriminierung so abgeschwächt.

Im Buch erzählt Sugihara von einer Kindheitserinnerung: Als er in der 2. Klasse war, ist er mit seinen Freunden von der Chongryun-Grundschule auf dem Heimweg gewesen, als hinter ihnen in einem Polizeiauto eine Polizistin sie mit dem Megaphon anblaffte, sie seien der „Abschaum der Gesellschaft“ (*shakai no kuzu*) und sollen die Straße nicht blockieren. (In einem Interview gibt Kaneshiro an, dass diese Anekdote autobiographisch inspiriert gewesen sei (vgl. Oguma/Kaneshiro 2001a: 265).) Zur Rache basteln die Kinder Wasserbomben, die sie auf Windschutzscheiben vorbeifahrender Polizeiautos platzen lassen (vgl. Kaneshiro 2000:54f.).

Im Film wird diese Anekdote aufgegriffen. Allerdings sind Sugihara und seine Freunde nicht 7 Jahre alt, sondern in der Mittelschule. (Dass die Schauspieler bedeutend älter als Mittelschüler sind und aussehen, sollte man bei der optischen Wirkung auch noch bedenken.) In der Szene lehnen die drei jungen Männer in ihrer Schuluniform an einer Mauer und rauchen, während sie andächtig die Werbung für ein Erotik kino betrachten. In dem herannahenden Polizeiauto sitzt keine „schwache“ Frau, sondern ein Mann. Als sie mit dem

²¹ Ein Schock auch deswegen, weil der Vater als jemand charakterisiert wird, der stets politisch korrekte Begriffe verwendet (vgl. Kaneshiro 2000: 119).

Megaphon als „Abschaum der Gesellschaft“ angeschrien und aufgefordert werden zu verschwinden, sagt einer der Freunde, Wonsu, etwas beleidigt, sie würden doch nur mal gucken. Der andere Freund schreitet hingegen gleich zur Tat: Er nähert sich dem Polizeiauto – die Augen des Polizisten weiten sich erst verblüfft, dann verängstigt, als der junge Mann plötzlich einen Zementbrocken hebt und ihn durch die Windschutzscheibe krachen lässt (vgl. Yukisada 2001: TC 00:15:53-00:16:54).

Während bei der Anekdote im Buch sehr deutlich wird, dass die kleinen Kinder nur als „Abschaum der Gesellschaft“ angeschrien werden, weil die Polizistin sie anhand ihrer Schuluniform als *Zainichi* identifiziert haben muss, ist es bei der Szene im Film nicht klar, ob der Polizist sie aufgrund ihrer Schuluniform beleidigt oder ob er sie einfach für irgendwelche jugendliche Nichtsnutze hält, die rauchend vor einem Erotiketablisement stehen.²² Der deutliche Akt der Diskriminierung im Buch wird hier also zweideutig.

Schilling lobt in seiner Filmkritik für die *Japan Times*, dass mit einem Protagonisten, der sich zu Wehr setzen kann, das klassische Unterdrückte-versus-Unterdrücker-Klischee auf den Kopf gestellt wird (vgl. Schilling 2001: o.A.). In einer weiteren überzogenen Montage im Film wird Sugihara von Schulkameraden angegriffen, die er alle besiegt. Die Aufmachung und Ausstattung der Angreifer steigert sich ins Absurde: Während die ersten mit bloßen Fäusten angreifen, kommen die nächsten mit Baseballschlägern, Ketten und Klappmessern. Den letzten Angreifer wehrt Sugihara ab, indem er sich sein altes Geschichtsbuch von der Chongryun-Schule als Schutzschild unter die Uniformjacke schnallt (vgl. Yukisada 2001: TC 00:20:22-00:23:11).

Auch im Buch ist Sugihara ein unbesiegbare Kämpfer an seiner Schule. Der Unterschied zwischen Buch und Film liegt darin, dass im Buch viel mehr Hintergrundwissen über alltägliche Diskriminierung im Leben der *Zainichi*-Koreaner vermittelt wird.

Beispielsweise macht sich Sugihara im Buch mit Freunden darüber lustig, dass sie später mal den Beruf Arzt oder Anwalt ergreifen könnten. Der Ich-Erzähler erklärt, dass es für *Zainichi-Chôsenjin* selbstverständlich so gut wie keine Chancen gäbe, in Japan staatliche Examen zu bestehen oder Profisportler zu werden (Kaneshiro 2000: 67f.).

²² Die Schuluniformen für die Schüler der Chongryun-Schulen unterscheiden sich nicht groß von denen japanischer Schulen. Die Schuluniformen der Schülerinnen hingegen sind stark an die koreanische Tracht angelegt und somit sind sie auch für Personen, die sich nicht mit den Uniformen der Schulen vor Ort auskennen, leicht als *Zainichi-Chôsenjin* zu erkennen, was die Mädchen schon öfter zum Ziel von Diskriminierung gemacht hat (siehe näheres bei Ryang 2009). In der beschriebenen Szene im Film sind nur männliche Schüler zu sehen.

Diskriminierung ist im Film nichts, was die *Zainichi*-Koreaner unterkriegen könnte: Jeder, der sich ihnen in den Weg stellt, wird auf großartige Weise platt gemacht. Für den Zuschauer ist das ein tolles Spektakel, aber es vermittelt ihnen gleichzeitig die Botschaft, dass Diskriminierung nicht wirklich etwas ist, um das sie sich Sorgen machen müssten – die *Zainichi* kämen ja prima zurecht.

Als Sugihara im Film über seine Zukunft nachdenkt und überlegt, ob er Arzt oder Anwalt werden könnte, unterbricht er sich selbst und sagt: „... na ja, mein Spitzname ist ‚Spinner‘ – also wird das wohl eher nichts“ (*maaa... adana ga ‚kurupah‘ dashi – muri deshou*) (vgl. Yukisada 2001: TC 00:17:10-00:17:50). Der Hinweis auf Alltags-Diskriminierung wird hier ausgelöscht. Stattdessen wird auf Sugiharas mangelnden Intellekt verwiesen – wie die folgenden Kapitel zeigen werden, ist dieser ebenfalls eine Veränderung, die für den Film gemacht wurde.

3.3 Sugiharas Kampf mit Grenzen (Buch)

3.3.1 Sugihara und unsinniger Nationalismus

Diskriminierung spielt in Sugiharas Leben eine so große Rolle, dass er geradezu von seiner Position als Mitglied einer diskriminierten Minderheit besessen ist.

Viele von Sugiharas Lieblingsmusikern – Bruce Springsteen, Lou Reed, Jimi Hendrix – sind Einwandererkinder oder auch Angehörige von verschiedenen Minderheiten. Seine eigene Identität als Angehöriger einer Minderheit wird damit in einen globalen Kontext gesetzt. Neben der Musik gilt sein größtes Interesse der Molekularanthropologie, Anthropologie, Biologie, Philosophie, Geschichte und Archäologie. Ehe er Sakurai kennenlernt, liest er fast nur Sachbücher in diesen Bereichen (vgl. Kaneshiro 2000: 116).

Seine Faszination hält die „mitochondriale DNA“, mit der er glaubt, dass zu beweisen ist, dass die gesamte Menschheit gemeinsame Vorfahren hat und damit Landesgrenzen und unterschiedliche Rassen unsinnig wären. An einer Stelle hält er im Restaurant, in dem seine Mutter arbeitet, einen Vortrag vor den Angestellten über die mitochondriale DNA. Die Szene erweckt Assoziationen an Orpheus und die wilden Tiere: Seinem Vortrag – oder man könnte auch sagen: seiner Predigt – lauschen andächtig, verständig und in größter Eintracht die Angehörigen verschiedenster Ethnien: *Zainichi-Chôsenjin*, *Zainichi*-Südkoreaner, Festland-Chinesen, Taiwan-Chinesen und *Japaner*. In demselben Vortrag greift Sugihara den Homogenitätsgedanken der *Japaner* noch direkter an: Nur 5% der Japaner hätten einen Typ mitochondrialer DNA, der nur bei Japanern zu finden wäre, während etwa 50% der Japaner

einen Typ hätten, den man häufig auch in Korea oder China antreffen würde (vgl. ebd.: 87-91.).

Man muss vor diesem Hintergrund das Versprechen an seinen Vater deuten, als er sagt, er würde „eines Tages die Landesgrenzen auslöschen“ (*itsuka kokkyōsen wo keshite yaru yo*) (vgl. ebd. 217). Sugihara möchte in der Tat *alle* Landesgrenzen auslöschen und jede Diskriminierung *ad absurdum* führen.

3.3.2 Sugihara zwischen Individualismus und Gemeinschaft

Auf dem Buchcover von „Go!“ befindet sich ein kurzer Satz aus dem Buch: „No soy coreano, ni soy japonés, yo soy desarraigado“ (span.: Ich bin kein Koreaner, ich bin kein Japaner, ich bin entwurzelt). Der Satz ist auf Spanisch, was nur mehr das Gefühl von Entwurzelt-sein des Protagonisten unterstreicht: An einer Stelle im Buch hat Sugihara genug von seiner Außenseiterrolle und beschließt, dass er Norweger werden möchte. Den Plan führt er nicht ernsthaft durch, aber als sein Vater von seinen Plänen hört, erzählt er, er selbst hätte mal Spanier werden wollen (vgl. Kaneshiro 2000: 94-96). Im Kapitel erfährt man, dass Sugiharas Vater als Kind unter der Kolonialherrschaft Japans die japanische Staatsbürgerschaft hatte, welche ihm nach dem Krieg abgesprochen wurde, worauf er aus Protest über Südkoreas Politik Anhänger der Chongryun wurde, obwohl er auf einer Insel im heutigen Südkorea geboren ist. Als er zu Beginn des Buches die südkoreanische Staatsbürgerschaft durch Bestechung schneller als andere Antragsteller erwirbt, erklärt er seinem Sohn „Nationalitäten sind käuflich“ (*kokuseki ha kane de kaeruzo*) (vgl. Kaneshiro 2000: 9f.).

Nationalität ist für die Sugihara-Männer nichts Greifbares, nichts Beständiges, nichts, was sie mit ihrer Identität wirklich verbinden können.

Kaneshiros „Go!“ wird häufig vorgeworfen, dass die Figur Sugihara in ihrem Bestreben, allein als Individuum ohne Nationalität oder Ethnie wahrgenommen zu werden, ihre *Zainichi*-Identität verleugnen und eine Assimilation mit den *Japanern* anstreben würde (Scott 2006: 172f.; Kô 2010: 163f.; Heneghan 2015: 178).

Kaneshiro hat seinen Roman als eine Mischung aus Semi-Autobiographie und Unterhaltungsroman angelegt: Vor allem Sugiharas individualistische Haltung spiegelt sein eigenes Empfinden wieder. Er gibt aber zu, dass andere *Zainichi* sich nach einem (ethnischen) Zugehörigkeitsgefühl sehnen. Daher bietet er in seinem Roman auch die Figur des Miyamoto an (vgl. Oguma/Kaneshiro 2001b: 327-329): Ein *Zainichi*-Südkoreaner an Sugiharas japanischer Oberschule, der am Ende des Romans Sugihara bittet, seiner Unterstützerguppe für junge *Zainichi* beizutreten, die gemeinsam Diskriminierung bekämpfen wollen. Sugihara lehnt zwar ab, da er sich in keine Gruppe mehr einordnen möchte, aber er äußert sich auch

positiv über Miyamotos Pläne und gibt ihnen damit sozusagen seinen Segen (vgl. Kaneshiro 2000: 219-221).

Die ältere Generation an der Chongryun-Schule wird als stark von nordkoreanischer Ideologie beeinflusst dargestellt: Sie verprügeln Sugihara und bezeichnen ihn als „Volksverräter“ (*minzokuhangyakusha*) und als „Landesverräter“ (*baikokudo*), als bekannt wird, dass er die südkoreanische Staatsbürgerschaft angenommen hat und auf eine japanische Oberschule wechseln möchte (vgl. ebd. 71f.). Die jüngere Generation – wie Jong-Il und Wonsu – ist allerdings weniger an der Ideologie als vielmehr der Gemeinschaft interessiert: Sugiharas bester Freund Jong-Il etwa träumt davon, Lehrer an einer Chongryun-Schule zu werden und das System von innen heraus zum Positiven zu verändern (vgl. ebd. 77-79).

Sugihara hingegen möchte nichts verändern, sondern auch hier aus Grenzen – den Grenzen der ethnonationalen Chongryun-Anhänger – ausbrechen. Am Ende des Romans versöhnt er sich aber auch mit seinem ehemaligen Freund Wonsu und damit auch mit der Chongryun-Gemeinschaft, da er erkannt hat, dass er dieser Gemeinschaft einiges zu verdanken hat:

Sugihara's reconciliation with Wonsoo [= Wonsu; Anm. d. Aut.] towards the end of the novel reflects a similarly accepting attitude towards Chongryun society. Though his decision to leave the Chongryun school system was initially accompanied by bitterness and anger, he eventually sees that Wonsoo and others have given him the strength to move beyond that limited environment. (Sminkey 2002: 20)

3.4 Sugiharas „Kampf“ mit Grenzen (Film)

3.4.1 Sugihara ohne Agenda

Im Film werden die *Zainichi*-Koreaner – allen voran Sugihara – in ihrem Wissen eingeschränkt: Während Sugiharas Mutter im Buch einen Emanzipationskampf mit ihrem Gatten ausficht, der noch konfuzianistischen Rollenbildern²³ verhaftet ist, kommt ihr Streben nach Gleichberechtigung im Film nicht vor: Stattdessen wird sie zu einer leicht verrückten Übermutter, die, von ihrem eigenen Sohn angefangen bis hin zu ihrem Lieblingsschauspieler, der zufällig das Restaurant besucht, alle mit Fleisch und Milch (sic!) füttern möchte.

²³ Laut Kaneshiro ist die *Zainichi*-Gemeinschaft noch sehr an konfuzianistischen Werten orientiert (vgl. Oguma/Kaneshiro 2001a: 269). Kô verweist darauf, dass sich *Zainichi*-Koreaner – v.a. der frühen Generationen – übertrieben auf „koreanische Werte“ beziehen, die entweder im Vergleich mit dem heutigen Korea veraltet sind oder nostalgisch verklärt worden sind und somit nie wirklich existiert haben (vgl. Kô 2010: 151).

Kaneshiro äußert sich stolz gegenüber seiner Darstellung von Sugiharas Vater, der nicht einfach nur ein ehemaliger Profiboxer, sondern auch noch gebildet ist und Nietzsche gelesen hat. Kraft und Köpfchen hätten die Generationen vor Kaneshiro weitergebracht und ihnen wollte er mit der Darstellung des Vaters ein Denkmal setzen (Oguma/Kaneshiro 2001a: 267f.). Sugiharas Vater im Film ist nicht gerade dumm – eher auf sympathische Weise schlitzohrig – aber, dass er Nietzsche gelesen hätte, wird nicht thematisiert.

Die größten Einbußen aber verzeichnet bei der Adaption Sugihara: Neben seinen bisher erwähnten Interessen tauscht er sich im Buch mit seinem Freund Jong-Il und seiner Freundin Sakurai über Musik, Bücher und Filme aus. Sakurai und er erkunden gemeinsam zum ersten Mal Museen und planen ihren ersten Opernbesuch.

Im Film wird Sugihara auf denjenigen beschränkt, der Wissen empfängt und nicht selber weitergibt oder für sich entdeckt.

Während er über kein größeres Wissen über Anthropologie, Biologie, Geschichte, Philosophie, etc. zu verfügen scheint, hat er ein in der Buchversion nicht existentes Interesse dazugewonnen: Er ist großer Fan von *Rakugo* 落語, einer traditionell japanischen Erzählkunst. Dieses Interesse teilt er mit seinem Freund Jong-Il, der ihn überhaupt erst auf *Rakugo* gebracht hat. In dieser Hinsicht sind diese beiden *Zainichi*-Jungs japanischer als die *Japaner*, die größeres Interesse gegenüber westlicher Kultur aufbringen.²⁴

Sugiharas Wissen um westliche Kultur hingegen ist eher spärlich: Er kennt westliche Actionfilme und Western und Malcolm X, aber er hat keine Ahnung, wer Shakespeare ist. Sugihara muss bei einem Freund nachfragen, ob Karten für so eine Oper wohl teuer sein mögen, als Sakurai mit ihm in ihre zweitliebste Lieblingsoper gehen möchte. An einer Stelle im Film korrigiert Sakurai auch noch Sugiharas falsche Aussprache, als er – gemäß der Intonation des Wortes in *katakana* – von „Ban Damme“ spricht und sie ihn darauf hinweist, dass es „Van Damme“ sein müsste (vgl. Yukisada 2001: TC 00:38:11-00:38:22).

Von seinem einstigen großen Wissensschatz ist im Film kaum noch etwas übrig: Der Vortrag über die mitochondriale DNA vor großem Publikum wird im Film zu harmlosen Geplauder über etwas, was Sugihara mal im Fernsehen gesehen hätte: Er hält einen kurzen Vortrag über die gemeinsamen Vorfahren von Japanern und Koreanern. Seine einzige Zuhörerin

²⁴ Die Diskrepanz ist überdeutlich bei Katôs Geburtstagsfeier: Während die übrigen Gäste zu Technomusik tanzen, sitzt Sugihara allein an einem Tisch und liest in einem *Rakugo*-Textbuch, während er gleichzeitig das Hörbuch dazu hört und so sowohl räumlich wie akustisch von den anderen abgetrennt ist (vgl. Yukisada 2001: TC 00:17:10-00:17:50).

unterbricht ihn mitten in seiner Erklärung und fragt verwirrt, wovon er eigentlich redet (vgl. ebd. TC 00:50:53-00:51:34).

Was bedeutet nun diese Reduktion von Sugiharas Wissensschatz für seine Charakterisierung im Film? Sugihara ist nicht von seiner Identität als Angehöriger einer diskriminierten Minderheit besessen. Diskriminierung begegnet er höchstens mit seinen Fäusten und seltener mit seinem Intellekt. Dadurch, dass Sugiharas Erkenntnisse, die er aus seiner wissenschaftlichen Lektüre zieht, dem Zuschauer fehlen, wird die Unsinnigkeit von Rassen und Nationen, die der Sugihara der Buchversion empfindet, nicht deutlich. Durch die fehlenden Musikreferenzen in der Filmversion, wird der *Zainichi*-Situation auch noch der globale Kontext entzogen und auf die Dichotomie Japan vs. *Zainichi*-Koreaner beschränkt.

3.4.2 Sugihara aus homogener Gemeinschaft

Nachdem Sugihara im Film die Suche nach seiner Identität abhanden gekommen ist, wird sein Versprechen vom Auslösen der Landesgrenzen von Zuschauern mitunter völlig anders interpretiert: Vor allem aus den Jahren 2002 und 2003, kurz nachdem Japan und Südkorea gemeinsam die Fußballweltmeisterschaft ausgetragen hatten, was die freundschaftlichen Beziehungen zwischen den beiden Ländern schlagartig verbesserte (vgl. Iwabuchi 2008: 251), finden sich etliche Reviews, die den Ausspruch auf die Landesgrenzen von Japan und Südkorea beziehen. Sie interpretieren Sugiharas Ausruf als eine Aufforderung, die Freundschaft zwischen Japan und Südkorea zu verstärken. Mit anderen Worten: Sie scheinen Sugihara für einen Koreaner zu halten, der verspricht, die Beziehung mit Japan radikal verbessern zu wollen. Schlimmer könnte „yo soy desarraigado“ nicht missverstanden werden. Zugegebenermaßen sind derartige Bemerkungen nur auf diesen Zeitraum beschränkt und nur in geringer Zahl zu finden. Es ist allerdings bezeichnend, dass Zuschauer den Unterschied zwischen Koreanern und *Zainichi*-Koreanern nicht bemerkt haben.

Andô betont in ihrer Analyse über Sugiharas *Zainichi*-Identität (im Buch), dass seine Selbstwahrnehmung beeinflusst sei von der Diskriminierung, die er von Seiten der *Japaner* erfährt, von Seiten anderer *Zainichi*-Koreaner und von Seiten der Südkoreaner in Südkorea (vgl. Andô 2017: 118-120). Letztere kommen im Film nicht vor. Im Buch befindet sich Sugihara mit seinen Eltern zum Urlaub in Südkorea. Als ein Taxifahrer mitbekommt, dass Sugihara *Zainichi* ist, macht er während der Fahrt verächtliche Bemerkungen und weigert sich, ihm das Wechselgeld auszuhändigen (vgl. Kaneshiro 2000: 83f.). Die Szene wird im Buch gespiegelt, als sich ein *japanischer* Taxifahrer empört, wie respektlos Sugihara mit seinem Vater sprechen würde (vgl. ebd. 211). Der Ich-Erzähler klagt an dieser Stelle, dass er mit den Taxifahrern „aller Herren Länder“ (*bankoku*) nicht zurechtkäme und zieht somit die

Aufmerksamkeit auf die Tatsache, dass Sugihara sowohl in Südkorea als auch in Japan nicht gut ankommt.

Da die Szene mit dem südkoreanischen Taxifahrer im Film fehlt, erfährt der Zuschauer nichts von der Möglichkeit, dass *Zainichi*-Koreaner nicht nur von *Japanern* nicht akzeptiert werden, weil sie nicht *japanisch* genug sind, sondern auch nicht von *Koreanern* akzeptiert werden, weil sie ihnen nicht *koreanisch* genug sind. Der Satz „No soy coreano, ni soy japonés, yo soy desarraigado“ verliert damit seine Bedeutung.

Was die *Zainichi*-Koreaner in Japan angeht, so wurde bereits darauf hingewiesen, dass das 1. Kapitel von „Go!“ auf die Heterogenität der Angehörigen der *Zainichi*-Minderheit anspricht. Im Film fehlen diese Informationen dem Zuschauer und weitere Veränderungen verhindern, dass ihm je wirklich bewusst wird, dass die *Zainichi*-Koreaner keine homogene Gruppe sind. Während Sugihara an der Chongryun-Schule Koreanisch und koreanische Geschichte gelernt hat, weiß der *Zainichi*-Südkoreaner Miyamoto nichts von der Sprache oder der Geschichte Koreas (vgl. Kaneshiro 2000: 201).

Im Film kommt die Figur Miyamoto nicht vor. Damit fehlt dem Film ein Vertreter der *Zainichi*-Südkoreaner: Alle *Zainichi*, die in dem Film vorkommen, sind oder waren *Zainichi-Chôsenjin*. Sogar der Halb-Japaner Jong-Il, der im Buch einen *Zainichi*-Südkoreaner zum Vater hat und trotzdem eine Chongryun-Schule besucht, wird im Film als Sohn einer Japanerin und eines *Zainichi* vorgestellt, ohne dass letzteres genauer spezifiziert wird (vgl. Yukisada 2001: TC 00:50:00-00:50:11). Dadurch, dass Jong-Il eine Chongryun-Schule besucht, muss der Zuschauer automatisch annehmen, dass sein Vater ein *Zainichi-Chôsenjin* ist.

Anders gesagt: Im Film kommen ausschließlich *Japaner* und *Zainichi-Chôsenjin* vor, womit die *Zainichi* als eine homogene Gruppe dargestellt werden.

Da Miyamoto, der kein Koreanisch spricht, nicht vorkommt, werden dem Zuschauer nur *Zainichi* präsentiert, die Koreanisch sprechen können. Die *Zainichi* werden so zu koreanischen Ausländern stilisiert.

Kaneshiro äußert sich in seinem Roman bereits sehr kritisch über die Ideologie an der Chongryun-Schule, im Film wird die „homogene“ Gruppe der *Zainichi-Chôsenjin* für den Zuschauer geradezu dämonisiert.

Als bekannt wird, dass Sugihara die südkoreanische Staatsbürgerschaft angenommen hat und auf eine japanische Oberschule wechseln möchte, wirft ein Lehrer einen Stuhl nach ihm und prügelt ihn bis auf den Gang vor dem Klassenzimmer raus und schreit ihn als „Volksverräter“ und „Landesverräter“ an. Auch eine herbeieilende Kollegin kann ihn nicht

beruhigen und ein Schüler, der intervenieren möchte, bekommt eine Ohrfeige ab, die ihn zu Boden gehen lässt (vgl. ebd. 2001: TC 00:46:14-00:48:20). Besagter Lehrer wird im Buch in einem völlig anderen Zusammenhang erwähnt (vgl. Kaneshiro 2000: 191-194): Er wird auch dort als äußerst brutal geschildert, aber auch als eine positive Figur.²⁵ Im Roman wird der Lehrer „der Schreckens-Kim“ (*kyôfu no kin*) genannt, im Film wird der Name gesteigert zu „der Höllen-Kim“ (*jigoku no kin*).

Im Buch kommen einige wenige koreanische Begriffe vor; im Film wird an der Chongryun-Schule Koreanisch gesprochen, was einerseits eine authentische Repräsentation ist, andererseits aber die Sprache mit dieser ideologisch geprägten Organisation in Verbindung setzt und so negativ konnotiert wird.²⁶ Darüber hinaus sorgt die Verwendung dieser Fremdsprache womöglich für einen leichten Gruseffekt beim (*japanischen*) Zuschauer:

[...] obgleich die koreanischen Schüler/innen sich äußerlich nicht von Japaner/innen unterscheiden, sprechen sie (zumindest in der Schule) eine andere Sprache. Eine ähnlich irritierende Differenz wird durch die Uniform der Schülerinnen und die Kleidung der Lehrerinnen markiert: Es handelt sich um die koreanische Tracht. (Yanaha 2011: 290).

Die *Zainichi-Chôsenjin* werden also mehrmals im Film als furchteinflößend und durch die Verwendung einer Fremdsprache und fremder Kleidung als anders dargestellt. Das versöhnende Gespräch mit Wonsu fällt im Film weg: Das letzte, was der Zuschauer von den *Zainichi-Chôsenjin* mitbekommt, ist Wonsus gewalttätiger Wunsch nach Rache für Jong-Il, der bei einem bedauerlichen Missverständnis versehentlich von einem japanischen Schuljungen abgestochen worden ist (vgl. Yukisada 2001: TC 01:15:36-01:17:00).

Sugiharas Bruch mit der Schule und seinen ehemaligen Freunden (bis auf den friedfertigen Jong-Il) wirkt, als wolle er den furchteinflößenden und gewalttätigen *Zainichi-Chôsenjin* (den wohlgermt einzigen *Zainichi*, die im Film vorkommen) entkommen. Nachdem eine heterogene Darstellung der *Zainichi* fast vollkommen abhanden gekommen ist, wirkt es daher so, als ob Sugiharas Identitätssuche ein Loslösen von den *Zainichi* ist und aus einem Sehnen besteht, von den *Japanern* akzeptiert zu werden. Sein neu dazugewonnenes Interesse in *Rakugo* verordnet ihn fest auf der *japanischen* Seite. Sein Empfinden als „yo soy

²⁵ Für eine Analyse der positiven Wirkung siehe Sminkey 2002: 20f..

²⁶ An Chongryun-Schulen war es lange Zeit eine Regel, dass auf dem Schulgelände kein Wort Japanisch, sondern nur Koreanisch gesprochen wurde. An den Schulen wurden außerdem nordkoreanische Ideologien gelehrt. Um die Jahrtausendwende herum wurde aber v.a. letzteres stark reduziert. Oft werden die Kinder weniger wegen der Ideologie auf diese Schulen geschickt, sondern damit sie die koreanische Sprache lernen (vgl. Ryang 2009: 68; 70f.) In zwei Szenen im Film sieht Kô eine eingebaute Distanz zwischen der *Zainichi*-Jugend und ihrer „Landessprache“ Koreanisch, mit der sie im Alltagsleben schlechter vertraut sind als mit dem Japanischen (vgl. Kô 2010: 165f.).

desarraigado“ besteht im Film darin, dass er von *japanischer* Seite her nicht sofort akzeptiert wird.

3.5 Exkurs: „Ore wa nanimono da?“–Monolog im Vergleich

Eine zentrale Schlüsselszene in Buch und Film ist Sugiharas Monolog ganz am Ende der Geschichte: Im Dezember, Monate, nachdem Sugihara und Sakurai nach seinem Coming-Out miteinander Schluss gemacht hatten, wird Sugihara von ihr angerufen. Sie bittet ihn nachts zu dem Schulhof zu kommen, wo sie ihr erstes Date hatten. Sugihara sucht den Schulhof tatsächlich auf, aber als er auf Sakurai trifft, bricht aus ihm der ganze Frust, wie sehr er es hasst als „Zainichi“ und nicht als Individuum wahrgenommen zu werden, heraus. Sakurai geht weder in Buch noch in Film wirklich auf die *Zainichi*-Thematik ein. In ihrer Antwort auf Sugiharas Monolog erklärt sie lediglich, ihr sei es egal, wer oder was er sei – das sei ihr inzwischen klar geworden. Dann feiern die beiden Versöhnung und Buch bzw. Film enden.

Ein Vergleich des Monologs in Buch und Film bringt keine neuen Erkenntnisse in dieser Arbeit. Nachdem aber in zahllosen Analysen (vgl. Sminkey 2002: 21; Scott 2006: 177; Iwabuchi 2008: 257; Kuraishi 2009: 117-119; Kô 2010: 162-164; Yonaha 2011: 294f.; Andô 2017: 123-127) auf diesen Monolog Bezug genommen wird, möchte ich einen Blick auf die unterschiedlichen Botschaften werfen, die beim Leser bzw. Zuschauer ankommen.

Buch ²⁷	Film
<p>[Sakurai beginnt das Gespräch mit lockerem Geplauder und kommt dann zur Sache:] „Ich habe in letzter Zeit, als wir uns nicht gesehen haben, über vieles nachgedacht und viele Bücher gelesen – auch viele schwierige Bücher...“ Ich ging in die Hocke. Bei meiner plötzlichen Bewegung entwich statt Worten heller Atem aus ihrem Mund. Ihr Gesicht wirkte ganz angespannt. Ich sah sie scharf von unten an und fragte: „Wer bin ich?“ „Was?“ „Wer bin ich?“ Nach kurzem Zögern antwortete sie: „... ein Zainichi-Südkoreaner.“ Ich stand auf, trat dreimal mit voller Wucht gegen den Sockel der Büste und wandte mich wieder zu ihr. „Manchmal hätte ich Lust, euch Japaner allesamt umzubringen. Wie könnt ihr uns ohne einen Zweifel als „Zainichi“ bezeichnen? Ich bin in diesem Land geboren und ich bin in diesem Land aufgewachsen.</p>	<p>Sugihara kommt an der Schule an. Sakurai befindet sich im Schulhof auf einem kleinen Mäuerchen sitzend. Sugihara bleibt mit den Händen in den Jackentaschen vor dem Tor zum Schulhof stehen und schreit zu Sakurai rüber. Die Kamera springt bei Sugiharas Monolog zwischen Sugihara und Sakurai hin und her. Sugihara: „Welche Nationalität habe ich?“ Sakurai schweigt. Sugihara: „Welche Nationalität habe ich? Wer bin ich?“ Sakurai schweigt. Sugihara: „Antworte! Ich bin wer?!“ Sakurai rutscht langsam vom Mäuerchen und stellt sich aufrecht hin, dann ruft sie über den Schulhof zurück: „Ein Zainichi-Südkoreaner“. Sugihara schweigt, nimmt die Hände aus den Jackentaschen und springt mit einem Seufzer über das Tor in den Schulhof, dann geht er langsam auf</p>

²⁷ Für den japanischen Wortlaut von Buch und Film siehe Anhang 5.3. Übersetzung von Felicia Krammling unter Einbezug der Übersetzungen von Kaneshiro/Bierich 2016: 201-203 und Kuraishi 2009: 117f..

<p>Ihr könnt mich doch nicht genauso nennen wie irgendwelche Typen, die wie die amerikanischen Soldaten oder die Iraner von außerhalb kommen. Mich einen „Zainichi“ zu rufen ist das gleiche, als wenn ihr mich einen Typen ruft, der irgendwann wieder aus eurem Land verschwinden soll. Ist euch das eigentlich klar? Habt ihr jemals darüber nachgedacht?“</p> <p>Sakurai hatte es den Atem verschlagen und sie starrte mich bewegungslos an. Ich kniete mich vor sie hin und sagte: „Aber ist schon gut. Nennt uns ruhig „Zainichi“, wenn ihr das wollt. Ihr habt Angst vor mir, nicht wahr? Wenn ihr etwas nicht einordnet und mit einem Namen verseht, dann könnt ihr euch nicht sicher fühlen, nicht wahr? Aber ich nehme das nicht hin. Ich bin nämlich so etwas wie ein Löwe. Ein Löwe hält sich selbst nicht für einen Löwen. Ihr gebt ihm eigenmächtig einen Namen und glaubt, dass ihr was von Löwen versteht. Dann werdet ihr übermütig und, während ihr seinen Namen sagt, nähert ihr euch ihm. Aber der Löwe geht euch an die Gurgel und beißt euch tot. Versteht es doch! Solange ihr mich weiter einen Zainichi nennt, werdet ihr auch jedes Mal tot gebissen. Ist das nicht bedauerlich? Ich sag’s noch mal: ich bin kein <i>Zainichi</i>, ich bin kein Nordkoreaner oder Südkoreaner und auch kein Mongolide. Hört auf, mich in einen engen Bereich zu quetschen. Ich bin ich. Nein ich will auch nicht ich sein. Ich will frei sein von meinem Ich. Ich suche etwas, das mich vergessen lässt, dass ich ich bin. Dafür gehe ich sonstwo hin. Wenn ich es hier nicht finde, gehe ich aus diesem Land fort, so wie ihr es gehofft habt. Ihr könnt das nicht, nicht wahr? Ihr seid an euren Staat, an euren Boden, an Status, Konventionen, Traditionen und an eure Kultur gefesselt, und so werdet ihr sterben. Geschieht euch recht. Ich hatte so etwas schon von Anfang an nie gehabt. Ich kann gehen, wohin ich will. Wann auch immer ich will. Ist doch bedauerlich. Oder etwa nicht? ... Verdammt, warum sage ich das? Verdammt, verdammt ...“</p> <p>Sakurai streckte beide Hände nach meinen Wangen aus und berührte sie. Ihre Hände waren ganz warm. „Deine Augen ...“ Ihre Stimme zitterte. Sakurai lächelte leicht.</p> <p>„... Augen?“ fragte ich.</p>	<p><i>Sakurai zu, während er immer wütender brüllt:</i></p> <p>„Wie könnt ihr uns ohne einen Zweifel als ‚Zainichi‘ bezeichnen? Das ist, als ob ihr mich als einen Typen ruft, der irgendwann wieder aus eurem Land verschwinden soll! Ist euch das eigentlich klar?!“</p> <p><i>Sakurai schweigt.</i></p> <p><i>Sugihara:</i> „Manchmal hätte ich Lust, euch Japaner allesamt umzubringen. [Pause] Ihr habt Angst vor mir, nicht wahr? Wenn ihr mir keinen Namen geben könnt, fühlt ihr euch nicht sicher, was? Na?! Ich bin ein Löwe. Ein Löwe hält sich selbst nicht für einen Löwen, nicht wahr? Ist es nicht ein Name, den ihr ihm eigenmächtig gegeben habt?! Werdet übermütig und kommt mir zu nahe und ich geh euch an die Gurgel und beiß euch tot.“</p> <p><i>Sakurai schweigt.</i></p> <p><i>Sugihara:</i> „Egal, was der Name ist. Viper oder Skorpion oder Alien – alles ist okay. Allerdings denke ich von mir nicht als einem Alien. Ich bin kein <i>Zainichi</i> und ich bin kein Alien. Ich bin ich. [Pause] Nein, ich verzichte auch darauf, dass ich ich bin. Ich bin eine Frage! Ein Fragezeichen! Objekt X! Na, hast du Angst? Na?! Was glotzt du so, sag was!“</p> <p><i>Sakurai schweigt.</i></p> <p>Was ist los, verdammt! Ich bin laut, was! Also, was ist los, verdammt!“</p> <p><i>Sakurai:</i> „Deine Augen...“</p> <p><i>Sugihara:</i> „Hä?!“</p>
---	--

- 1) In beiden Versionen ist Sugihara offensichtlich aufgebracht. Der Buch-Sugihara wirkt allerdings eher verzweifelt-wütend darum bemüht, Sakurai seine Gefühle verständlich zu machen, während der Film-Sugihara einfach nur seine Wut herausschreit und durch Sakurais Schweigen in noch größere Wut hineingesteigert wird. Die Botschaft seiner Rede wird dadurch abgeschwächt, da man sich als Zuschauer eher auf die Emotionen und Sakurais Reaktionen konzentriert als auf das Gesagte.

- 2) Film-Sakurai lässt nicht verlauten, dass sie sich in irgendeiner Weise weitergebildet hätte. Die Bemerkung ist bereits im Buch eine sehr schwache Erklärung dafür, weswegen Sakurai ihre Meinung gegenüber dem „schmutzigen Blut“ von Sugihara geändert haben sollte, im Film wird die *japanische* Seite aber endgültig von jeglicher Verantwortung befreit, aktiv etwas zu unternehmen, um den eigenen Vorurteilen auf die Spur zu kommen.
- 3) Für Kô ist der Wechsel im Film-Monolog von „nanijin-da“ zu „nanimono-da“ sehr bedeutsam:

Although English subtitles translate both questions as ‚Who am I?‘, this minor change in how Sugihara articulates the question is important. It clearly suggests that, for him, asking who he is and what his nationality are the same thing. (Kô 2010: 163)

Im Buch fragt Sugihara lediglich „nanimono-da“. Wenn man Kôs Beobachtung anwendet, bedeutet das hinzugefügte „nanijin-da“ im Film, dass es das *japanische* Produktionsteam ist, das „Wer“ und „Welche Nationalität“ gleichsetzt.

- 4) Im Film-Monolog fehlt die Erklärung, dass Sugihara im Gegensatz zu den in Japan stationierten amerikanischen Soldaten oder iranischen Gastarbeitern in Japan geboren und aufgewachsen ist. Durch diese Auslassung wird verschleiert, dass Sugihara eher zu den Japanern gehört als zu den Ausländern.
- 5) Im Film-Monolog wird Sugiharas Aufzählung, was er alles nicht ist (*Zainichi*, Südkoreaner, Nordkoreaner, Mongolide), ersetzt durch gefährliche bzw. außerirdische Geschöpfe. Mit anderen Worten: Seine Verneinung, Koreaner zu sein, wird für den Film ignoriert. Er wird stattdessen in eine Reihe mit gefährlichen Geschöpfen gesetzt, als wäre er selbst ein gefährliches Geschöpf.
- 6) Dass der Film-Sugihara dazu auffordert, ihm jeden beliebigen Namen zu geben, und sich selbst als Fragezeichen und Objekt X bezeichnet, das bei den *Japanern* Angst auslöst, hat eine bemerkenswerte Ironie: Im Buch erfährt der Leser Sugiharas Vornamen nie. Er ist tatsächlich ein großes Fragezeichen. Im Film nennt Sugihara bei seinem Coming-Out seinen Vornamen Jong-Ho (vgl. Yukisada 2001: TC 01:28:31-01:28:40). Es scheint, als wäre das *japanische* Produktionsteam tatsächlich nicht in der Lage gewesen, Sugihara ein großes Fragezeichen sein zu lassen.
- 7) Der Buch-Sugihara betont seinen Entwurzelt-Sein-Status. Er könne überall hingehen, sagt er, während *Japaner* ihrem unsinnigen Homogenitätsgedanken verhaftet seien. Der Film-Sugihara spricht nicht von seinem Entwurzelt-sein oder kritisiert Japan, sondern fordert von der *japanischen* Seite (in Form von Sakurai) eine Reaktion ein. Auch hier zeigt sich, dass Sugihara im Film einfach nur von den *Japanern* akzeptiert werden möchte.

4 Fazit

In dieser Arbeit wurde an einem Einzelbeispiel untersucht, wie sich bei einer Geschichte die Darstellung der *Zainichi*-Identität verändert, wenn jene statt von einem Mitglied der diskriminierten Minderheit von einem Mitglied der diskriminierenden Mehrheit erzählt wird. Es stellte sich heraus, dass die Vielfalt der *Zainichi*-Gemeinschaft erheblich eingeschränkt wird und die Geschichte von fast allem befreit wird, wovon der *japanische* Zuschauer sich angegriffen fühlen könnte.

In der ersten Hälfte dieser Arbeit habe ich einen groben Überblick gegeben, wie *Zainichi* im japanischen Film und Fernsehen dargestellt werden und wie sich aus dieser Darstellung Erkenntnisse über die von mir sogenannte „*japanische* Sicht“ gewinnen lassen. Bei dem Überblick wird auf mehr Punkte eingegangen, als für das Verständnis der Filmanalyse in der zweiten Hälfte dieser Arbeit nötig gewesen wären. Es sollte nicht der Eindruck entstehen, dass es den *einen* „klassischen *japanischen* Blick“ gäbe, den Yukisada wie aus einem Lehrbuch übernommen hätte.

Gemäß dem *cosmetic multiculturalism*, bei dem der *japanische* Zuschauer eine unbehelligte Beobachterrolle einnehmen darf, wird bei „Go“ der Fokus auf *Entertainment* gelegt, während für den *japanischen* Zuschauer unangenehme Themen ausgeblendet oder abgeschwächt werden.

Von Anfang an wird dem Zuschauer das Gefühl vermittelt, dass ihm ein aufregendes Spektakel geboten wird, das er nicht ganz ernst zu nehmen braucht – Sugihara läuft immerhin vor einer U-Bahn davon. Wenn nach so einem Anfang Diskriminierung und Rassismus im Film thematisiert werden, besteht daher die Möglichkeit, dass der *japanische* Zuschauer sie als Übertreibung im Stile des ganzen Filmes ansieht und nicht als etwas, das ihn als Mitglied dieser diskriminierenden Mehrheit betreffen muss. Die Darstellung der *Zainichi*-Jugend, die sich mit Fäusten durchs Leben prügelt, geht in eine ähnliche Richtung: Dem Zuschauer wird das Gefühl gegeben, die *Zainichi* bräuchten keine Hilfe. Gleichzeitig werden die *Zainichi* auf diese Weise als das gefährliche, ständig gewaltbereite „Fremde“ ausgegrenzt. Die Ausgrenzung nach dem Prinzip „Wir und die Anderen“ funktioniert so gut, weil die *Zainichi* im Vergleich zum Buch einen Großteil ihrer Heterogenität dadurch eingebüßt haben, dass andere *Zainichi*-Identitäten neben denen der *Zainichi-Chōsenjin* nicht vorkommen. Die *Zainichi* werden so zu einer homogenen Gruppe, die in der Chongryun-Schule eine fremde Sprache spricht, fremde Kleidung trägt und ein japan-feindliches Gefühl beigebracht

bekommt. Die *Zainichi-Chôsenjin* verstehen sich als Koreaner; Südkorea wird im Film nicht zum Thema gemacht. Kurzum: *Zainichi*-Koreaner und Koreaner werden gleichgesetzt, wodurch die *Zainichi* zu Ausländern in Japan werden und nicht zu einer von Japans kulturellen Minderheitengruppen. Nachdem Sugiharas Suche nach der Unsinnigkeit von Nationalismus unerwähnt bleibt, fehlen dem Zuschauer auch die Erkenntnisse, um mit Sugihara zusammen Japans Homogenitätsgedanken in Frage zu stellen.

Während Sugihara im Buch auf der Suche nach seiner Identität ist und sich sowohl von Japan als auch von Korea unwillkommen sieht, scheint der Film Sugiharas Weg weg von den (*Zainichi*-) Koreanern hin zu den Japanern aufzuzeigen. Er und der einzige friedliebende *Zainichi*-Koreaner im Film, Jong-Il, sind Fans des traditionell-japanischen *Rakugo*, was sie bereits auf die japanische Seite verortet. Nach Jong-Ils Beerdigung spricht Sugihara das letzte Mal mit einem Mitglied der *Zainichi-Chôsenjin*, das ihn zu Gewalt auffordert. Sugiharas Ablehnung seiner gewaltbereiten, ehemaligen Freunde bedeutet seine Ablehnung der *Zainichi-Chôsenjin*. In seinem Monolog am Ende des Films schreit er Sakurai an, sie solle ihm endlich antworten. Er braucht die Akzeptanz von der *japanischen* Seite, die er zumindest von Sakurai am Ende auch bekommt.

Wenn Sugihara also im Film als supercooler Superheld dargestellt wird, der die Raufbolde an seiner Schule verprügelt und vor U-Bahnen davonläuft, kann sich der *japanische* Zuschauer am Schluss versichern, dass Sugihara doch irgendwie „einer von uns“ ist. Das wäre dann doch noch eine nette Botschaft, wenn der *Zainichi* akzeptiert wird – man darf aber nicht vergessen, wie viel dümmer Sugihara in der Filmadaption dargestellt wird: Es wird sichergestellt, dass der *japanische* Zuschauer sich Sugihara überlegen fühlen kann, wenn dieser etwa nicht weiß, wer Shakespeare ist.

5 Anhang

5.1 Quellenverzeichnis

- Andô, Yûna** 安東 悠奈 (2017). „Kaneshiro Kazuki <Go> ron: Zainichibungaku kara miru aidentiti 金城一紀『GO』論：在日文学から見るアイデンティティ (A Study of Kaneshiro Kazuki's GO : The Problem of Identity in Japanese Korean Literature)“ [Abschlussarbeit]. *Ji'sen Kunibungaku/Ji'sen Joshidaigaku*, 92. S. 95-130.
- Ching, Leo** (2009). „Japan in Asia“. William M. Tsutsui (Hrsg.). *A Companion to Japanese History*. United Kingdom: Wiley-Blackwell, S. 407-423.
- Creighton, Millie** 1997. „Soto Others and Uchi Others: Imaging Racial Diversity, Imagining Homogeneous Japan“. Michael Weiner (Hrsg.). *Japan's Minorities: The Illusion of Homogeneity*. London: Routledge, S. 211-238.
- Faulstich, Werner** (1996). „Zwischen Exotik, Heil und Horror. Das Fremdartige als Dramaturgie von Kultur“. Ernest W.B. Hess-Lüttich (Hrsg.). *Fremdverstehen in Sprache, Literatur und Medien*. Frankfurt/M.: Peter Lang, S. 413-427.
- Fisher Sorgenfrei, Carol** (2013). „Guilt, nostalgia, and victimhood: Korea in the Japanese theatrical imagination“. *New Theatre Quarterly* 29/2. S. 185-200.
- Fukuoka, Yasunori** (2000). *Lives of Young Koreans in Japan*. Übersetzt von Tom Gill. Melbourne: Trans Pacific Press.
- Furlong, Anne** (2012). „'It's not quite what I had in mind': Adaptation, faithfulness, and interpretation“. *Journal of Literary Semantics*, 41/2. S. 175-191.
- Gössmann, Hilaria/Griseldis Kirsch** (2011). „Eine Brücke über das ‚tiefe weite Meer‘? Japanisch-koreanische Begegnungen im Genre Fernsehrama in Japan (2003-2009)“. Hilaria Gössmann/Renata Jaschke/Andreas Mrugalla (Hgg.). *Interkulturelle Begegnungen in Literatur, Film und Fernsehen – Ein deutsch-japanischer Vergleich*. München: Iudicium, S. 216-281.
- (2014). „Nostalgia for ‚Asian‘ Traditions and Energy: Encounters with Chinese and Koreans in Japanese TV Drama“. *Etn. Global Ethnographic*, 2/1. S.1-33.
<https://eprints.soas.ac.uk/178/1/Goessmann_Kirsch_2007.pdf> (letzter Zugriff: 28.03.2019).
- Heneghan, Nathaniel** (2015). „Floating Signifiers: Tracing Zainichi Korean Identity in Postcolonial Literature and Visual Media“. (Diss.), University of Southern California.
- Iwabuchi, Kôichi** (2008). „When the Korean Wave Meets Resident Koreans in Japan: Intersections of the Transnational, the Postcolonial and the Multicultural“. Cua Beng Huat/Koichi Iwabuchi (Hgg.). *East Asian Pop Culture – Analysing the Korean Wave*. Hong Kong: Hong Kong University Press, S. 243-264.
- Iwata-Weickgenannt, Kristina** (2011). „Nah und fern zugleich? Konstruktionen südkoreanischer und japankoreanischer Figuren in japanischen Fernsehramen (2001-2002)“. Hilaria Gössmann/Renata Jaschke/Andreas Mrugalla (Hgg.). *Interkulturelle Begegnungen in Literatur, Film und Fernsehen – Ein deutsch-japanischer Vergleich*. München: Iudicium, S. 237-260.
- Kawabata, Kohei** (2016). „Living in Love and Hate – Transforming Representations and Identities of Zainichi Koreans in Contemporary Japan“. Koichi Iwabuchi/Hyun Mee Kim/ Hisiao-Chuan Hsia (Hgg.). *Multiculturalism in East Asia – A transnational*

- Exploration of Japan, South Korea and Taiwan. London/New York: Rowman & Littlefield. S. 221-234.
- Kawai, Yuko** (2016). „Intersecting Japanese Nationalism and Racism as Everyday Practices – Toward Constructing a Multiculturalist Japanese Society“ Koichi Iwabuchi/Hyun Mee Kim/ Hisiao-Chuan Hsia (Hgg.). *Multiculturalism in East Asia – A transnational Exploration of Japan, South Korea and Taiwan*. London/New York: Rowman & Littlefield. S. 103-123.
- Kaneshiro, Kazuki** (2000). *Go!*. Tokyo: Kodansha.
- Kaneshiro, Kazuki** (2016). *Go!* Übersetzt von Nora Bierich. Deutschland: Cass-Verlag.
- Kim, Bumsoo** (2011). „Blatant Discrimination Disappears, But...’: The Politics of Everyday Exclusion in Contemporary Japan“. *Asian Perspective*, 35, S.287-308.
- Kô, Mika** (2010). *Japanese Cinema and Otherness – Nationalism, multiculturalism and the problem of Japaneseness*. London/New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Kuraishi, Ichiro** (2009). „Pacchigi! and Go – Representing Zainichi in Recent Cinema“. Sonia Ryan/John Lie (Hgg.). *Diaspora without Homeland – Being Korean in Japan*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press. S. 107-120.
- Lie, John** (2008). *Zainichi (Koreans in Japan) – Diasporic Nationalism and Postcolonial Identity*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Môri, Yoshitaka** (2008). „Winter Sonata and Cultural Practices of Active Fans in Japan: Considering Middle-Aged Women as Cultural Agents“. Cua Beng Huat/Koichi Iwabuchi (Hgg.). *East Asian Pop Culture – Analysing the Korean Wave*. Hong Kong: Hong Kong University Press, S.127-141.
- Morris-Suzuki, Tessa** (1998). *Re-Inventing Japan: Time, Space, Nation*. New York & London: M. E. Sharpe.
- (2001). „Welcome to our Family“. Meaghan Morris/Brett de Bary (Hgg.). *“Race” Panic and the Memory of Migration [Traces 2]*. Hong Kong: Hong Kong University Press, S. 197-204.
- Noboru, Tomonari** (2005). „Configuring Bodies: Self-identity in the Works of Kaneshiro Kazuki and Yan Sogiru“. *Japanese Studies*, 25/3. S. 257-269.
- Oguma, Eiji** 小熊 英二/**Kaneshiro Kazuki** 金城一紀 (2001a). „Sore de boku wa ‚shitei-seki’ o kowasu tame ni Go o kaita それで僕は「指定席」を壊すために「GO」を書いた (Um die ‚Platzreservierung’ zu zerstören, habe ich Go geschrieben)“. Zenpen. *Chûô Kôron* 11. S. 264-275.
- (2001b). „Sore de boku wa ‚shitei-seki’ o kowasu tame ni Go o kaita それで僕は「指定席」を壊すために「GO」を書いた (Um die ‚Platzreservierung’ zu zerstören, habe ich Go geschrieben)“. Kôhen. *Chûô Kôron* 12. S. 324-336.
- Ryang, Sonia** (2009). „Visible and Vulnerable – The Predicament of Koreans in Japan“. Sonia Ryan/John Lie (Hgg.). *Diaspora without Homeland – Being Korean in Japan*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press. S.62-80.
- Schilling, Mark** (2001). „The nail that sticks out – defiantly“. Etn. *The Japan Times*. <<https://www.japantimes.co.jp/culture/2001/10/31/films/film-reviews/the-nail-that-sticks-out-defiantly/#.XGi90qK7mC0>>. (letzter Zugriff: 28.03.2019).
- Scott, Christopher** (2006). „Invisible Men: The Zainichi Korean Presence in Postwar Japanese Culture“. (Diss.), Stanford University.

- Shin, Inseop/Kim Jooyoung** (2015). "Ethics of Father and Son in Ri's 流域へ (Watershed Above) and Kaneshiro's GO." Etn. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 17.5. <<https://doi.org/10.7771/1481-4374.2754>> (letzter Zugriff: 28.03.2019).
- Sminkey, Paul** (2002). „Korean-Japanese identity in Kaneshiro Kazuki's GO“. *学術研究紀要 / 鹿屋体育大学 [gakujutsu kenkyû kiyô / kanoya tai'ikudaigaku]*. 28, S. 11-22.
- Wada-Marciano, Mistuyo** (2012). *Japanese Cinema in the Digital Age*. USA: University of Hawai'i Press.
- Yonaha, Keiko** (2011). „Jenseits von Identitäten. Der Roman und die Verfilmung *GO* des koreanischstämmigen japanischen Autors KANESHIRO Kazuki“. Übersetzt und annotiert von Kristina Iwata-Weickgenannt. Hilaria Gössmann/Renata Jaschke/Andreas Mrugalla (Hgg.). *Interkulturelle Begegnungen in Literatur, Film und Fernsehen – Ein deutsch-japanischer Vergleich*. München: Iudicium, S. 283-297.
- Yukisada, Isao 行定 勲, Reg.** (2001). *Go*. Deutschland: Rapid Eye Movies, 2008. DVD, 123 Min.
- Yukisada, Isao 行定 勲** (2014). „Kodomo no koro ni mita chōsenjin dakara' to iu sabetsu: eigakantoku Yukisada Isao san ga kataru *Go* he no omoi 子どもの頃に見た「朝鮮人だから」という差別：映画監督・行定勲さんが語る「GO」への思い (Die Diskriminierung ‚Weil er ein Koreaner ist‘, die er in seiner Kindheit mitbekommen hatte: Filmregisseur Yukisada Isao spricht über seine Gedanken für *Go*)“. Etn. *The Big Issue Online*. <<http://bigissue-online.jp/archives/1008742398.html>>. (letzter Zugriff: 28.03.2019).

5.2 Inhaltszusammenfassung *Go/Go!*

Der junge Sugihara stammt aus einer *Zainichi*-Familie. Seine Eltern sind beide *Zainichi-Chōsenjin*.²⁸ Er besucht vom Kindergarten an Chongryun-Erziehungsanstalten. Von seinem Vater lernt er während seiner Grundschulzeit das Boxen. Mit seinen Freunden von der Chongryun-Schule treibt er allerlei Blödsinn und kommt öfters mit dem Gesetz in Konflikt, weswegen er von seinem Vater regelmäßig verprügelt wird.

Als er 14 Jahre alt ist, beschließt der Vater abrupt, dass seine Familie die südkoreanische Staatsbürgerschaft annehmen soll. Sugihara, nun *Zainichi*-Südkoreaner, wechselt auf eine japanische Oberschule, weswegen er bei den meisten seiner Freunde von da an als „Volksverräter“ gilt.

Drei Jahre später setzt die eigentliche Handlung der Geschichte ein. Sugihara wird an der japanischen Oberschule ständig zu Prügeleien herausgefordert, die er dank seines Boxtrainings mit Leichtigkeit gewinnt. Eines Tages lädt ihn sein einziger *japanischer* Freund Katô zu seiner Geburtstagsfeier ein. Auf dieser Feier lernt er die mysteriöse Sakurai kennen. Sugihara ist von der jungen Frau fasziniert. Aus Angst vor ihrer Reaktion verrät er ihr nichts

²⁸ Bezüglich „Chōsenjin“ und „Chongryun“ siehe Fußnote 6.

von seiner *Zainichi*-Identität. Die beiden kommen sich rasch näher. Schon bald lernt er Sakurais Familie kennen, die ihn freundlich aufnimmt.

Das junge Glück wird aber jäh gestört, als Sugiharas bester Freund Jong-II bei einem äußerst bedauerlichen Unfall ums Leben kommt: Er dachte, er müsse eine Schulkameradin vor einem *japanischen* Jungen beschützen. Tatsächlich aber wollte der Junge nur um ein Date bitten. Bei der Auseinandersetzung wird Jong-II versehentlich von dem Jungen erstochen.

Nach der Beerdigung trifft der ziemlich niedergeschlagene Sugihara Sakurai, die beschließt, ihn diese Nacht nicht allein zu lassen. Sie gehen in ein Hotel, wo sie das erste Mal miteinander schlafen wollen. Plötzlich überkommt Sugihara aber das schlechte Gewissen, dass er Sakurai nicht alles über sich erzählt hat, und beichtet, dass er ein *Zainichi*-Koreaner ist. Sakurai ist entsetzt. Man erfährt, dass ihr Vater ihr verboten hat, mit Koreanern und Chinesen Umgang zu haben, da deren Blut „schmutzig“ sei. Obwohl sie behauptet, diesen rassistischen Bemerkungen nicht zu glauben, weist sie Sugihara ab.

Einige Zeit später kommt es zwischen Sugihara und seinem Vater zu einem Streit, der in einem Boxkampf zwischen Vater und Sohn in einem öffentlichen Park bei Nacht ausartet. Sugiharas Vater besiegt seinen Sohn mühelos. An dieser Stelle erfährt man, dass er den Wechsel der Staatsbürgerschaft initiiert hatte, um seinem Sohn eine bessere Zukunft bieten zu können, da er als *Zainichi*-Südkoreaner mehr Chancen in der japanischen Gesellschaft hat denn als *Zainichi-Chôsenjin*.

Am Ende der Geschichte lernt Sugihara gerade für die Uni-Aufnahmeprüfungen (für japanische Universitäten), als das Telefon klingelt. Es ist Sakurai, von der er seit jener fatalen Nacht nichts mehr gehört hatte. Sie bittet ihn zu einem Treffpunkt zu kommen. Er folgt ihrer Bitte, aber hält ihr eine wütende Ansprache, wie sehr er es hasst, über seine *Zainichi*-Identität definiert zu werden. Sakurai kontert seine Ansprache mit der Geschichte, wie sie sich in ihn verliebt hat, und beendet ihre Rede damit, dass sie ihn so akzeptieren würde, wie er ist. Sugihara ist gerührt. Sakurai und er versöhnen sich.

5.3 „Ore ha nanimono da“-Monolog (japanisches Original)

„Go!“ (Buch) Kaneshiro 2000: 233-235

「杉原と会わないあいだ、わたしなりに色々考えて、たくさんの本を読んで、難しい本もたくさん読んでー」

僕は桜井の前にしゃがみ込んだ。僕の急な動きに、桜井の口から言葉の代わりに、浅い息が漏れた。顔がひどく緊張している。僕は桜井の顔を睨みつけるように見上げながら、言った。

「俺は何者だ？」

「え？」

「俺は何者だ？」

桜井は少し迷った末に、答えた。

「……在日韓国人」

僕は立ち上がり、胸像の台座の部分を思い切り三回蹴ったあと、桜井に向き直って、言った。

「俺はおまえら日本人のことを、時々どいつもこいつもぶっ殺してやりたくなるよ。おまえら、どうしてなんの疑問もなく俺のことを〈在日〉だなんて呼びやがるんだ？俺はこの国で生まれてこの国で育ってるんだぞ。在日米軍とか在日イラン人みたいに外から来てる連中と同じ呼び方するんじゃないよ。〈在日〉って呼ぶってことは、おまえら、俺がいつかこの国から出てくよそ者って言うてるようなもんなんだぞ。分かってんのかよ。そんなこと一度でも考えたことあんのかよ」

桜井は息を呑んで、僕のことをジッと見つめていた。僕は桜井の目の前にひざまずき、そして、言った。

「別にいいよ、おまえらが俺のことを〈在日〉って呼びたきゃそう呼べよ。おまえら、俺が恐いんだろ？何かに分類して、名前をつけなきゃ安心できないんだろ？でも、俺は認めねえぞ。俺はな、〈ライオン〉みたいなもんなんだよ。〈ライオン〉は自分のことを〈ライオン〉だなんて思ってねえんだ。おまえらが勝手に名前をつけて、〈ライオン〉のことを知った気になってるだけなんだ。それで調子に乗って、名前を呼びながら近づいてきてみるよ、おまえらの頸動脈に飛びついて、噛み殺してやるからな。分かってんのかよ、おまえら、俺を〈在日〉って呼び続けるかぎり、いつまでも噛み殺される側なんだぞ。悔しくねえのかよ。言っとくげどな、俺は〈在日〉でも、韓国人でも、朝鮮人でも、モンゴロイドでもねえんだ。俺を狭いところに押し込めるのはやめてくれ。俺は俺なんだ。いや、俺は俺であることも嫌なんだよ。俺は俺であることから解放されたいんだ。俺は俺であることを忘れさせてくれるものを探して、どこにでも行ってやるぞ。この国にそれがなけりゃ、おまえらの望み通りこの国から出てってやるよ。おまえらにはそんなことできねえだろ？おまえらは国家とか土地とか肩書きとか因襲とか伝統とか文化とかに縛られたまま、死んでいくんだ。ざまあみろ。俺はそんなもの初めから持ってねえから、どこにだって行けるぞ。いつだって行けるぞ。悔しいだろ？悔しくねえのかよ……。ちくしょう、俺はなんでこんなこと言ってんだ？ちくしょう、ちくしょう……」

桜井の両手が僕の頬に伸びてきて、ぴったりと触れた。桜井の手はとても暖かかった。

「その目……」と桜井はかすかに微笑み、震える声で言った。

「……目？」と僕は問い返した。

„Go“ (Film) Yukisada 2001: TC 01:53:05-01:54:55

(Transkription: Adina Wildner & Felicia Krammling)

Sugihara: 「俺は何人だ？」

Sakurai: 「……」

Sugihara: 「俺は何人だ？何者だよ？」

Sakurai: 「……」

Sugihara: 「答えろよ！俺は何者だよ？」

Sakurai: 「……在日韓国人」

Sugihara: どうしてなんの疑問もなく俺のこと、〈在日〉なんて呼べんだよ？

〈在日〉ってことはな、俺がいつかこの国から出てくよそ者って言ってるようなもんなんだよ。それわかって言ってるか。俺は時々おまえら日本人をどいつもこいつもぶっ殺してたくなるよ。おまえら、俺は怖いんだろ？名前付けなきゃ、不安でしょうがねえんだろ。な?! じゃ、俺は〈ライオン〉だ。〈ライオン〉は自分のこと〈ライオン〉だなんて思ってねえだろうか。おまえらが勝手につけた名前じゃねえか？調子こいて近づいて見ろよ、頸動脈に飛びついて噛み殺してやんぞ。

名前なんて、なんだっていいんだよ。マムシでもさそりでもエリアンでもいいよ。だけど、俺は自分のことエイリアンだなんて思ってねえからな。俺は在日でも、エリアンでもねえんだ。俺は俺なんだよ。いや、俺は俺であることすら捨ててやる。クエスチョンだ。ハテルマークだよ。物体エックスだ。どうだ、怖いだろ？な？何慌てんだ、何とか言えよ。

なんなんだ、ちくしょう！うるせえな、俺は！だから、なんなんだ、ちくしょう！

Sakurai: その目…

Sugihara: はー?!