

Stereotype Darstellungen okinawanischer Figuren in Nakae Yūjis Film *Nabī no koi*¹

Marija Tomic (Universität Wien)

Abstract

The following article discusses the film *Nabī no koi* (Nabbie's Love, 1999) by Japanese director Nakae Yūji. The movie was released at the beginning of the so called 'Okinawa boom' in Japan in the 1990s and contributed significantly to promoting Okinawa as an idyllic paradise to people from the Japanese main islands. Since Nakae intended to depict everyday life of the Okinawan people, this article explores what images of Okinawa are actually (re)created within the film and how these can be read in the context of the tense political and cultural relationship between Okinawa and Japan. By analysing the main and secondary characters, it will be determined whether *Nabī no koi* breaks down or reproduces the dichotomy of a progressive Japan and a regressive Okinawa and how the aspect of gender is used to enforce that very dichotomy. Based on this analysis it will be shown whether *Nabī no koi* depicts Okinawa as part of the Japanese main islands or not.

Keywords: Okinawa, cinema, film, diversity, Nakae Yūji, gender studies, difference

Tomic, Marija. 2022. "Stereotype Darstellungen okinawanischer Figuren in Nakae Yūjis Film *Nabī no koi*", *MINIKOMI: Austrian Journal of Japanese Studies* 89, 48-64. DOI: 10.25365/aaj-2022-89-05.

Inselparadies wider Willen

Okinawa wird seit den 1980er Jahren innerhalb Japans wegen seines subtropischen Klimas, Zuckerrohr- und Ananas-Anbaus, des blauen Meeres, seiner weißen Sandstrände, Korallenriffe, (vermeintlich) unberührter Natur und der Möglichkeit, Tiefseetauchen und Wassersport auszuüben, als ‚echter Urlaubsort‘ (*honkakuteki na rizōto*²) wahrgenommen. Viele andere Aspekte, die den Alltag der okinawanischen Bevölkerung stark prägen, wie die Erinnerungen an die Schlacht von Okinawa, die Präsenz der US-amerikanischen Militärbasen (*kichimondai*) und von den dort stationierten Soldaten begangene Straftaten, hohe Arbeitslosen- und niedrige Bildungsabschlussraten (Hein 2012:11), wurden hingegen aus dem Bewusstsein der Menschen verdrängt – insbesondere auch dadurch, dass die japanischen Medien darüber kaum berichten und stattdessen den Fokus auf die erstgenannten Bilder legen. Dahinter lässt sich das Vorhaben vermuten, die schlechte wirtschaftliche Situation Okinawas durch Tourismusströme von den Hauptinseln zu

verbessern. Besonders mit dem sog. ‚Okinawa-Boom‘, der ab Mitte der 1990er Jahre einsetzte, verwandelte sich Okinawa im japanischen öffentlichen Bewusstsein in ein „exotisches, friedliches Inselparadies“ (Hein 2012:11). Diese Zeit markiert daher einen großen Umbruch in der Sicht Japans auf Okinawa, das zuvor jahrzehntelang vorwiegend durch die politischen Konflikte in Zusammenhang mit der Besetzung durch das US-Militär medial präsent war.

Die Umwandlung Okinawas zum Inselparadies in der öffentlichen Wahrnehmung begann in den 1970er Jahren, als sowohl zentrale als auch lokale Autoritäten den Beschluss fassten, den Tourismus als Haupteinnahmequelle auf Okinawa zu etablieren (Tanaka 2003:420).³ So dominierten zunehmend medial konstruierte Positivstereotype das Okinawa-Bild Japans, und Okinawa wurde für seine weißen Sandstrände und subtropische Vegetation, Elemente aus der regionalen Alltagskultur und Folklore, und als Ort, an dem Spiritualität und ‚Traditionen‘ noch lebendig sind, vermarktet (Hein 2012:11–15). Dass gerade diese

Aspekte Okinawas insbesondere von den Medien hervorgehoben wurden, ist, so Kühne (2012:216), den negativen sozioökonomischen Veränderungen auf den vier Hauptinseln in den 1990er Jahren und dem daraus resultierenden Bedürfnis nach Entspannung und Heilung (*iyashi*) geschuldet. Zudem wurde Okinawa während des ‚Okinawa-Booms‘ der 1990er Jahre von japanischen Medien immer häufiger mit einem Gefühl der Nostalgie (*natsukashisa*) in Verbindung gebracht, insbesondere „when referring to the communal structures of villages or families that are, in comparison to mainland Japanese ‚contemporary‘ social conditions, portrayed as still intact“ (Kühne 2012:216). Diese Konzeptualisierung Okinawas als „das andere Japan“ (Kühne 2012:216), wo die Herausforderungen der modernen Welt nicht zu existieren scheinen, und wohin TouristInnen von den Hauptinseln reisen, um ihre geschundenen Seelen zu heilen, hält sich bis heute hartnäckig.

***Nabī no koi* – eine ‚authentische‘ Darstellung Okinawas?**

Neben den Tourismuskampagnen leisteten Filme, deren Schauplatz Okinawa ist bzw. die Okinawa thematisieren, auch einen enormen Beitrag zur Vermarktung Okinawas als „exotisches Anderes [...] [und] als Stückchen ‚heile Welt‘“ (Hein 2011/12:142). Unter all diesen kommt *Nabī no koi* (1999; dt. Titel *Nabbies große Liebe*, engl. *Nabbie’s Love*, Nakae Yūji⁴) eine besondere Bedeutung zu, da der Film einen „Eckpfeiler des Okinawa-Booms der 90er Jahre“ (Hein 2011/12:131) darstellt. Der Film handelt von den Liebesgeschichten der Großmutter Nabī (verkörpert von Taira Tomi) und deren Enkelin Nanako (gespielt von Nishida Naomi). Nanako reist einer wahrscheinlich gescheiterten Liebesbeziehung wegen aus Tōkyō nach Okinawa auf die Insel Aguni, auf der ihre Großeltern Nabī und Keitatsu (Noborikawa Seijin) leben. Mit demselben Boot wie Nanako kommen auch der aus Honshū stammende Japaner Fukunosuke (Murakami Jun) sowie ein mysteriöser älterer Herr namens Sanrā (Taira Susumu) auf die kleine Insel (Allcinema o.J.). Während sich in der Gegenwart zwischen Nanako

und Fukunosuke eine Liebesbeziehung entwickelt und der Film auch von alltäglichen Ereignissen auf der Insel und den Inselbewohnern erzählt, wird die Großmutter Nabī von ihrer Vergangenheit eingeholt, denn der mysteriöse Sanrā entpuppt sich als Nabīs Jugendliebe, der seiner verbotenen Liebesbeziehung zu Nabī wegen aus Aguni verbannt wurde und nun nach 60 Jahren wieder auf die Insel zurückkehrt. Als Nabī auf ihn trifft, merkt sie, dass ihre Gefühle für Sanrā niemals an Stärke eingebüßt haben, und sie verlässt am Ende gemeinsam mit ihm die Insel und damit auch ihren Ehemann Keitatsu.

Obwohl es sich bei *Nabī no koi* um eine Low-budget-Filmproduktion handelt, lockte der Film allein im ersten Monat nach seiner Premiere am 4. Dezember 1999 japanweit 300 000 Besucher und Besucherinnen in die Kinos (Afro Fukuoka 2009; Masubuchi 2004:40). Die Besucherzahl von 180 000 in Okinawa lag sogar über der des US-amerikanischen Kinofilms *Titanic* (1997; James Cameron), womit *Nabī no koi* einen Rekord in der Präfektur in diesem Jahr aufstellte (Afro Fukuoka 2009). *Nabī no koi* überzeugte jedoch nicht nur das japanische Publikum, sondern auch Filmkritiker und -kritikerinnen, und so wurde der Film mit verschiedenen Preisen ausgezeichnet, u.a. mit dem Kinema-Junpō-Preis als zweitbesten japanischer Film im Jahr 2000 sowie mit dem Geijutsu-senshō-Preis für Newcomer im selben Jahr (Masubuchi 2004:40; Oyamada 2019).

Die Medienwissenschaftlerin Masubuchi Asako (2004:40) führt den Erfolg des Filmes darauf zurück, dass *Nabī no koi* erstmals seit den 1930er Jahren mit den üblichen cineastischen Darstellungen Okinawas brach. So tendierten laut ihr Filme japanischer Regisseure mit Okinawa-Bezug vor *Nabī no koi* entweder dazu, den Pazifikkrieg und die daraus entstandenen Probleme in den Vordergrund zu rücken, oder sie blendeten diese Themen komplett aus und nahmen stattdessen einen ausschließlich touristischen Blick auf Okinawa ein, der ab 1972 – nach der „Rückgabe“ Okinawas an die japanische Regierung – einsetzte (Masubuchi 2004:40–45). In *Nabī no koi* findet schließlich eine Verschmelzung der zuvor

eindeutig differenzierbaren Perspektiven auf Okinawa statt, indem durch alltägliche Handlungen und/oder Aussagen indirekt auf den Pazifikkrieg rekurriert wird: So hören wir die Figur Keitatsu häufig englische Wörter verwenden und die amerikanische Nationalhymne auf seiner *sanshin*⁵ spielen, und es wird auch zwei Mal in Gesprächen das Wort Krieg (*sensō*) verwendet, um den Zeitpunkt vergangener Geschehnisse genauer zu bestimmen. Trotz dieser subtilen Hinweise auf den Pazifikkrieg scheinen Keitatus Gesang und *sanshin*-Spiel nur wenige ZuschauerInnen an den Krieg und seine „Nachwirkungen [...] [, die] bis heute noch immer allgegenwärtig“ (Hein 2012:11) sind, zu erinnern, wie eine Studie von Masubuchi ergab. Einige der von ihr befragten ZuschauerInnen wollen Okinawa sogar ganz explizit nicht mehr mit dem Krieg assoziiert sehen; so gab eine aus Okinawa stammende Zuschauerin an, froh darüber zu sein, dass in *Nabī no koi* keine Militärstützpunkte gezeigt würden (Masubuchi 2004:49).

Generell gehen die Meinungen des Publikums zur ‚Authentizität‘ des in *Nabī no koi* dargestellten Okinawa-Bildes auseinander. So stehen in *Nabī no koi* für einige ZuschauerInnen menschliche Beziehungen im Vordergrund der Filmhandlung, für die der Okinawa-Kontext vollkommen irrelevant ist. Andere ZuschauerInnen wiederum meinen, dass *Nabī no koi* sehr wohl Einblick in das Leben der gewöhnlichen Bevölkerung Okinawas biete; so meinte ein Zuschauer sogar, dass die von ihm wahrgenommene Andersartigkeit Okinawas⁶ durch den Einblick in den Alltag der fiktiven InselbewohnerInnen im Film verloren ging (Masubuchi 2004:47–48). Die Darstellung von ‚alltäglichem Leben‘ auf Okinawa ist laut Masubuchi (2004:44) ein weiteres Unterscheidungsmerkmal von *Nabī no koi* im Vergleich zu vorangegangenen Filmproduktionen. So sehen ZuschauerInnen, wie die zentralen Figuren den Alltag auf Okinawa bestreiten; das Publikum sieht die Figuren kochen, essen, sich waschen, etc. Die Nutzung der okinawanischen regionalen Sprache (*uchināguchi*) durch Nabī, Keitatsu und weiteren auf der Insel lebenden Figuren verstärkt den Eindruck, dass es sich

bei dem im Film gezeigten Alltag um „Okinawas Alltag“ handle (Masubuchi 2004:44). Unabhängig davon, ob der Okinawa-Kontext in *Nabī no koi* für ZuschauerInnen zweitrangig ist oder nicht, wird anhand der vorgestellten Aussagen einzelner ZuschauerInnen deutlich, dass diese glauben, durch den Film etwas über Okinawa zu erfahren.

Methodische Vorgehensweise

Vor dem Hintergrund der problembehafteten Beziehungen zwischen Japan und Okinawa drängt sich in Zusammenhang mit *Nabī no koi* die Frage auf, welche ‚Bilder‘ von OkinawanerInnen eigentlich darin vermittelt werden und ob bzw. inwiefern diese dazu dienen, „soziale Gruppen [bzw. ethnische Minderheiten zu] diffamieren“ (Eder 2014:21). Da Figuren „abstrakte Gegenstände [sind], die durch kommunikatives Handeln erschaffen werden und so zum Teil einer objektiven sozialen Wirklichkeit werden“ sowie „kontingente Bestandteile unserer realen Welt [darstellen], die zu einem bestimmten Zeitpunkt entstanden sind“ (Eder 2014:68), kann in *Nabī no koi*, das während des sog. ‚Okinawa-Booms‘ der 1990er Jahre geschaffen wurde, anhand einer Figurenanalyse festgemacht werden, welche virulenten Ansichten zu Personen okinawanischer Herkunft im Film aufgenommen und welche nicht bereits etablierten womöglich vom Regisseur konstruiert wurden. Indem die Figuren in *Nabī no koi* als Artefakte, Symbole und Symptome nach Eder (2014) gelesen werden, wird im Folgenden speziell den Fragen nachgegangen werden, wie die (okinawanischen und auch japanischen) Figuren dargestellt werden und „welche basalen Wahrnehmungserlebnisse“ ihre Darstellungen beim Publikum hervorrufen (können), wofür die Figuren stehen, und im Weiteren, „warum, aufgrund welcher Ursachen [...] die Figur so [ist] und welche Wirkungen [...] sie auf ihre Publika [hat]“ (Eder 2014:124–127).

Ehe die Figurenanalyse erfolgt, soll zunächst der Regisseur und Drehbuchautor des Filmes Nakae Yūji (*1960) vorgestellt werden. Nakae, der auf Honshū geboren und sozialisiert wurde und erst im Alter von Anfang 20 nach Okinawa kam, befindet

sich aufgrund seiner Biographie in einer ‚Zwischenposition‘, da er im Film sowohl eine Außen- als auch eine Innenperspektive auf Okinawa einnimmt. Im folgenden Abschnitt soll vorgestellt werden, ob und wie sich Nakaes ‚Zwischenperspektive‘ in seinem Film *Nabī no koi* niederschlägt.

Nakae-kantoku no Agunijima e yōkoso!

Der Regisseur und Drehbuchautor von *Nabī no koi*, Nakae, äußerte in einem Interview seinen Wunsch, filmisch das „wahre Okinawa“ festhalten zu wollen (*hontō no Okinawa o toritai*; Masubuchi 2004:43). Dieses Vorhaben basiert wohl auf der persönlichen Beziehung Nakaes zu Okinawa und seinen BewohnerInnen, denn Nakae lebt bereits seit den 1980er Jahren in der Präfektur. Ursprünglich stammt er jedoch aus Kyōto und zog nach Okinawa, um an der Universität Ryūkyū Agrarwissenschaften zu studieren. Weitere Filme Nakaes, von denen die meisten auf Okinawa gedreht wurden und von Okinawa handeln, sind u.a. *Hoteru Haibikusasu* (2002; [Hotel Hibiskus]), *Koishikute* (2006; [Ich vermisse dich]) und *Manatsu no yo no yume* (2009; [Ein Sommernachts Traum]; IMDb 2018), die man alle als eine Hommage des Regisseurs auf seine Wahlheimat Okinawa und seine BewohnerInnen betrachten kann.

Trotz Nakaes Vorhaben, das tatsächliche Leben auf Okinawa in seinen Filmen zu zeigen, können diese selbstverständlich nicht als objektive Darstellungen von Okinawa und dem Leben dort betrachtet werden. So verweist Masubuchi (2004:44) in Bezug auf *Nabī no koi* darauf, dass der darin gezeigte okinawanische Alltag einer sei, wie ihn Nakae sehe, und nicht, wie er tatsächlich ist. Bei den Darstellungen Okinawas, seiner BewohnerInnen und seiner (Alltags)Kultur in *Nabī no koi* (und auch allen weiteren Filmen Nakaes) handelt es sich also – wie es bei medialen Repräsentationen ja immer der Fall ist – um ein Konstrukt. Da das ‚Okinawanische‘ seit der Eingliederung der Präfektur in den japanischen Nationalstaat gegen Ende des 19. Jahrhunderts grundsätzlich als „nicht japanisch“ (Hein 2011:128) betrachtet wurde und auch die heutigen Überbleibsel der Ryūkyū-Kultur auf den

okinawanischen Inseln entsprechend als ‚anders‘ eingestuft werden, dienen diese Konstrukte vordergründig dazu, die Dichotomie zwischen Japan (*wareware/hondo no nihonjin*, wir/Japaner von den Hauptinseln) und Okinawa (*tasha*, die Anderen) aufrechtzuerhalten, um die historisch gewachsenen asymmetrischen Machtverhältnisse⁸ zwischen diesen entweder zu überdecken oder gar zu rechtfertigen (Masubuchi 2004).

So stellt Hein (2011/12:132–133) allgemein für Nakaes Filme fest, dass sie die okinawanische Kultur als „hybriden Mix“⁹ aus okinawanischen, japanischen, anderen asiatischen¹⁰ und westlichen Elementen konstruieren. Die Interpretation der okinawanischen Kultur als ‚hybrider Mix‘ wird in *Nabī no koi* anhand der Wahl der auftretenden SchauspielerInnen und der vorkommenden Figuren, der Musik im Film und der Filmmusik¹¹ ablesbar. So spielen viele lokale Persönlichkeiten aus Okinawa in *Nabī no koi* mit; darunter die mittlerweile verstorbene Taira Tomi (1928–2015), die in Okinawa eine außerordentlich bekannte Theater- und Filmschauspielerin war und hier die Hauptrolle der Großmutter Nabī verkörpert. Nabīs Ehemann Keitatsu wird von Noborikawa Seijin (1932–2013) gespielt, einem der bekanntesten Musiker auf der *Ryūkyū sanshin*. Taira Susumu (*1934), der mit Taira Tomi verheiratet war und selbst als Regisseur und Schauspieler arbeitet, verkörpert den ehemaligen Geliebten von Nabī (Ashimigawa 2016). Die Rolle der zweiten Hauptfigur Nanako wiederum wird von der japanischen Schauspielerin Nishida Naomi (*1972) verkörpert; der Japaner Fukunosuke, in den sich Nanako verliebt, wird von Murakami Jun (*1973) gespielt. Zudem tritt in *Nabī no koi* die aus Irland stammende Figur O’Connor (gespielt von dem kanadischen Schauspieler Ashley MacIsaac; Allcinema o.J.) auf, die der Liebe zu einer Einheimischen wegen nach Okinawa immigriert ist. Die Zusammensetzung der Akteure ist also ein Mix aus okinawanischen, japanischen und westlichen Persönlichkeiten, die auf Okinawa friedlich koexistieren.

Da *Nabī no koi* vom Genre her ein Musical- und Comedy-Drama ist, wird im Film viel musiziert, gesungen und getanzt. Dabei

zeichnen sich Musik im Film sowie Filmmusik durch eine ähnliche Vielfalt bezüglich ihres Ursprunges aus, wie es auch bei den im Film auftretenden Figuren der Fall ist. Im Film werden Lieder bzw. Musikstücke vorgetragen, die in Okinawa sehr bekannt sind, wie z.B. *Jūkyū no haru* ([Der Frühling als ich neunzehn war]). Daneben kommen auch international bekannte Stücke wie z.B. die Arie *Habanera/L'amour est un oiseau rebelle* (dt. Die Liebe ist ein rebellischer Vogel) aus der Oper *Carmen* oder irische Volkslieder vor. Zudem finden sich J-Pop aus den 1980er Jahren und die amerikanische Nationalhymne *The Star-Spangled Banner*. Das Titellied des Filmes, *Rafuti*, ist ein Klavierstück, komponiert und aufgenommen von Michael Nyman, einem britischen Komponisten, der u.a. durch *Das Piano* (1993; Jane Campion) bekannt wurde (Ashimigawa 2016). Die Musik in *Nabī no koi* ist daher ein Mix aus Sprachen und Klängen unterschiedlicher Herkunft und unterstreicht den ‚hybriden‘ Charakter einer okinawanischen Kultur, wie sie in Nakae's Filmen und auch in anderen japanischen Medienproduktionen konstruiert wird (Masubuchi 2004:45).

Neben der Konstruktion eines ethnisch und kulturell hybriden Okinawas, dessen Andersartigkeit gegenüber Japan in *Nabī no koi* auf diese Weise schon auf der Ebene der Musik verdeutlicht wird, ist die Wahl des Drehortes – in *Nabī no koi*'s Fall die kleine Insel Aguni – ein weiterer Indikator dafür, dass der Film Okinawa als von Japan radikal verschieden darstellt. Diese Darstellung schlägt sich schließlich in einer Wahrnehmung Okinawas als Ort nieder, an dem Fröhlichkeit (*genkisa*) und Sorglosigkeit (*nonbirisa*) herrschen. Nakae wählte die kleine Insel Aguni, die in den Anfangssequenzen des Filmes von einem mittelgroßen Passagierboot unter Begleitung von heiterer Musik und Gesang angesteuert wird, zum Schauplatz von *Nabī no koi*. Laut dem Regisseur selbst fiel die Wahl auf Aguni aus dem Grund, da die Insel „einer typisch okinawanischen Landschaft“ (*okinawarashii fūkei to iu imēji*) entspricht, jedoch nicht den Eindruck vermittelt, niemals menschliche Intervention erfahren zu

haben; Darstellungen von einer angeblich „unberührten“ Landschaft Okinawas empfindet Nakae als zu klischeehaft (Masubuchi 2004:43). Und obwohl Nakae angibt, dass er keine „klischeehaften“ Bilder von okinawanischen Landschaften in *Nabī no koi* erzeugen wollte, rekurriert er dabei doch auf eben solche in Form von stets blauem Himmel, weiten Feldern von hohem üppigen Graswachstum und traditionell gebauten Häusern. So zeigen bereits die ersten Bilder von Aguni eine kleine Insel, die von Grünflächen überzogen und vom weiten blauen Meer umgeben ist; außer Meer und Horizont ist weit und breit nichts zu sehen. Diese Darstellung vermittelt den Eindruck, Aguni sei vom Rest der Welt vollkommen losgelöst und eine Art „eigene Welt“, in die das Publikum eintaucht. Auf Aguni fällt außerdem sofort die spärlich verbaute Landschaft auf. Auch im weiteren Filmverlauf sucht man auf Aguni vergebens nach höheren Häusern, Schulen, Restaurants oder Cafés; lediglich ein kleiner Tante-Emma-Laden wird gezeigt, von dem der/die ZuschauerIn nie weiß, ob er geschlossen oder offen ist. Stattdessen stehen einzelne Häuser auf der Insel, die der lokalen, traditionellen Bauweise zu entsprechen scheinen (Masubuchi 2004:46). Diese Darstellung Agunis in *Nabī no koi* bekräftigt das Bild Okinawas als ‚altmodischer‘ (*zenkindaiteki*) Ort und konzeptualisiert es gleichzeitig als „counter-image of a Japan which has been distorted by modernization, high economic growth and mechanization“ (Hein 2010b:183; ähnlich auch Masubuchi 2004:41).

Neben der Darstellung Agunis als ‚altmodisch‘, wird die Insel in *Nabī no koi* als *iyasu basho* (Heilungsort) und *kaeru basho* (Ort der Rückkehr) inszeniert (Masubuchi 2004). Nanako beispielsweise kommt aus Tōkyō nach Okinawa zurück, weil sie vermutlich von ihrem Geliebten verlassen wurde und ihre Trauer über die zerbrochene Liebe so groß ist, dass sie ihren Job kündigt und zu ihren Großeltern zieht; sie geht also nach Okinawa, um ihr gebrochenes Herz zu heilen. Für die japanische Figur Fukunosuke hingegen ist die Reise nach Okinawa ein Selbstfindungstrip (Masubuchi 2004:46), denn obwohl wir nicht viel

von seinen Beweggründen, nach Okinawa zu kommen, erfahren, ist er vermutlich auf der Suche nach Entspannung, die er in Okinawa zu finden hofft; immerhin ist er eine von den krisengebeutelten Hauptinseln stammende Figur. Beide Figuren „heilen“ auf Okinawa und werden wieder zu *genki na sonzai* (fröhlichen Wesen; Masubuchi 2004:46). Diese Aguni zugeschriebene Heiterkeit (*yōkisa*) wird in *Nabī no koi* auch durch Musik und Gesang, die an beinahe allen Orten im Film eingeschoben werden, unterstrichen. Bereits das erste Lied *Hyo-kkori hyōtanjima* ([Die unerwartet widersprüchliche Insel]), welches zu Filmbeginn von Kenji (Tsuba Shin'ichi, *1950; Allcinema o.J.), dem Bootskapitän und Jugendfreund der Protagonistin Nanako, gesungen wird, vermittelt dem Publikum in seinen ersten Strophen, dass die Menschen nicht weinen sondern lachen sollten (*naku no wa iya da, waracchaō*; Masubuchi 2004:46–47). Dem Publikum wird also in den ersten Filmsekunden durch das Lied suggeriert, dass das Boot einen Ort ansteuert, an dem Fröhlichkeit herrscht, und an dem es keine Trauer gibt – kurz: einen Ort, der heilsam wirkt. So verwundert es nicht, dass einige ZuschauerInnen nach dem Ansehen von *Nabī no koi* den Wunsch äußerten, Okinawa besuchen zu wollen – schließlich hatten sie durch den Film den Eindruck gewonnen, auf Okinawa sorglos (*nonbiri*) sein und geheilt (*iyashi*) werden zu können (Masubuchi 2004:48).

Ab dem Jahr 2000 etwa wurde Okinawa in Japan zusätzlich als *kaeru basho* vermarktet. So wurden die Inseln ab der Jahrtausendwende als Ort idealisiert, der immer noch etwas hat, was Japan inzwischen verloren gegangen ist (Masubuchi 2004:42). Diese Idee von Okinawa als Ort, der von der Moderne verschont geblieben ist und an dem das alte, von der Modernisierung unberührte Japan weiterexistiert, ist allerdings ein Rückgriff auf Diskurse japanischer Gelehrter wie Yanagata Kunio, Origuchi Shinobu oder Yanagi Sōetsu, die während der Vor- und Kriegszeit Spuren des ‚alten Japans‘ in Okinawa zu finden glaubten (Christy 1997:157). Auch in *Nabī no koi* wird Aguni bzw. Okinawa als „das alte, gute

Japan“ (*furuki yoki Nihon*) dargestellt (Masubuchi 2004:46–47); so finden in *Nabī no koi* auf Aguni Versammlungen der DorfbewohnerInnen statt, und Wahrsagerei ist nach wie vor eine lebendige Sitte (Masubuchi 2004:46). Die Okinawa-Repräsentation in *Nabī no koi* entspricht damit dem Konzept eines ‚*kaeru basho*‘ in dem Sinne, dass dort ein einfaches, vormodern anmutendes Leben vorherrscht, was Aguni/Okinawa wiederum als ‚rückschrittliches (*kōshinteki*) Anderes‘ zeigt. Eine derartige Sicht auf Okinawa birgt die Gefahr, dass beim Publikum der Eindruck erweckt wird, Okinawa habe sich niemals geändert, sondern sei in der Vergangenheit steckengeblieben (Masubuchi 2004:46–48).¹²

Auf das gängige Klischee eines rückschrittlichen Okinawas griff Nakae bereits bei der Bewerbung seines Filmes zurück. Der Flyer zu *Nabī no koi* war mit klischeehaften Okinawa-Bildern bespickt: So zeigt dieser die Abbildung einer nackten Frau, die in einem Meer aus roten Blumen liegt. Diese Darstellung, so Masubuchi (2004:44), perpetuiere die bisherige Vorstellung von einem unzivilisierten (*bunmeika sarete inai*) Okinawa, indem es u.a. in Bezug auf die Geschlechterbeziehungen als freizügig (*kaihōteki*) präsentiert wird. Dass Nakae gerade diese Metapher für seinen Film wählte, dürfte kein Zufall sein; immerhin wurde Prostitution um die Wende zum 20. Jahrhundert als „number one social problem“ Okinawas betrachtet, und der Archetypus der Prostituierten „came to stand as representative of Okinawa“ (Christy 1997:154). Okinawas angebliche sexuelle Freizügigkeit wird im Film insbesondere durch die Aussagen der männlichen okinawanischen Figuren transportiert. Die Figur Keitatsu beispielsweise macht Fukunosuke bei der ersten Unterhaltung darauf aufmerksam, dass Frauen mit großen Brüsten auf der Nachbarinsel zu finden seien („*Oppai no ōkī [...] [onna] nara tonari no shima da*“) und prahlt damit, dass seine Ehefrau in jungen Jahren große Brüste hatte („*Wakai koro wa oppai mo ōkikatta*“). Er macht Fukunosuke in Nanakos Anwesenheit auf ihren „tollen Hintern“ (*yoi oshiri*) aufmerksam und dichtet einen Liedtext, in welchem eine Frau dazu aufruft, ihre gro-

ßen, schönen Brüste zu massieren („*Oppai mo kirei na no watashi, monde yo. Hayaku monde yo*“). Neben Keitatsu bedient sich auch Kenji derber Ausdrücke, wenn er mit Nanako spricht. So versucht er, Nanako zu einer Heirat mit ihm zu bewegen, indem er ihr sagt, dass er sie mit seinem Penis glücklich machen könne („*Ore no chinchin de shiawase ni shiteyaruze*“).

Nabī no koi bekräftigt also alte Ansichten von einem rückständigen und andersartigen Okinawa. Die okinawanische Insel Aguni wird als ein Ort konzipiert, an den man ‚zurückkehrt‘, und an dem „in der Zeit stehengebliebenes Leben“ bzw. „vormoderne Leben“ noch immer existiert (wobei dies genau das ist, was hier zur Heilung der Figuren beiträgt und damit eigentlich – innerhalb der Logik des Films – positiv konnotiert ist). Dadurch wird eine klare Grenze zwischen dem rückschrittlichen Okinawa und den fortschrittlichen japanischen Hauptinseln gezogen; dabei steht „Japan, das meist mit der Großstadt Tōkyō gleichgesetzt wird, [...] für das Moderne und erscheint als Sinnbild für Kälte [...] während in Okinawa [...] Familienwärme, Heimat und Naturverbundenheit“ erhalten geblieben sind (Hein 2010a:166). Indem Agunis/Okinawas Kultur als ‚hybrider Mix‘ unterschiedlicher Einflüsse inszeniert wird, wird die althergebrachte Annahme, dass Okinawa kulturell anders als Japan sei, in *Nabī no koi* bestätigt. Schließlich wird in dem Film der touristische Blick auf Okinawa als Quelle von Heilung (*iyashi*) beibehalten, indem Geschichten von Figuren erzählt werden, die nach Okinawa kommen, um sich von ihren Problemen zu befreien.

Wie verhält es sich nun mit den als okinawanisch gekennzeichneten Figuren in *Nabī no koi*? Werden sie ebenfalls so eindeutig von den JapanerInnen unterschieden wie Aguni von den japanischen Hauptinseln? Wie sich die ‚okinawanischen‘ – und japanischen – Figuren charakterisieren lassen, welche Funktion Geschlechtskonstruktionen dabei einnehmen und inwiefern die Figuren dabei auch für Okinawa und/oder Japan als Ganzes stehen können, wird im Folgenden diskutiert.

Vom Potential der jungen Okinawanerin, eine Japanerin zu werden

Vor dem Hintergrund der asymmetrischen Machtverhältnisse und der darauf basierenden Dichotomie zwischen *hondo*-Japan als dem ‚Eigenen‘ und Okinawa als *tasha* bzw. dem ‚Anderen‘ ist es besonders wichtig zu fragen, woran Japan seine Differenz zu Okinawa festmacht. Da Filme prinzipiell Werkzeuge sind, um „bei Zuschauern Vorstellungen und Gefühle über [...] Welten hervorzurufen“ (Eder 2014:69), drängt sich die Frage auf, ob und wie Filme hegemoniale Ansichten aufrechterhalten oder hinterfragen. Filmfiguren fällt hierbei eine besondere Bedeutung zu, da sie „Zentren der Identifikation und Kristallisationspunkte der Gefühle“ bilden und „als Vorbilder und abschreckende Beispiele [...] neue Perspektiven [vermitteln] oder [...] alte Vorurteile [bestätigen können]“ (Eder 2014:13). Da eine Filmfigur zudem „als Kulturphänomen [...] [oder] Anzeichen für Sachverhalte in der Realität“ (Eder 2014:124) aufgefasst werden kann, können uns die Figuren in *Nabī no koi*, die alle den Ideen eines *hondo*-Japaners entspringen, zeigen, ob und mit welchen Mitteln die Dichotomie *hondo-tasha* in sie eingeschrieben wird.

In *Nabī no koi* treten einige Figuren auf, von denen jedoch den zwei Hauptfiguren Nanako und ihrer Großmutter Nabī, nach welcher der Film benannt ist, wohl die größte Bedeutung zukommt. Es handelt sich bei beiden Figuren um Protagonistinnen, da ohne sie „der Film unmöglich gemacht würde“ (Faulstich 2002:98) und sie das „Wahrnehmungs- und Bedeutungszentrum im Film“ (Faulstich 2002:99) darstellen. Protagonistinnen sind „stark von Rollen geprägt“, die „Bezüge zur aktuellen Gesellschaftssituation auf[weisen]“ bzw. „soziale[n] Verhaltensschemata“ entsprechen und im Laufe des Filmes modifiziert werden (Faulstich 2002:98–99); so ist die Rolle von Nanako zunächst jene einer jungen Frau im heiratsfähigen Alter, die zu Hausfrau und Mutter heranreift, während die Rolle von Nabī der einer pflichtbewussten Hausfrau und (Groß)Mutter entspricht, die letztendlich der Liebe wegen ihre Familie verlässt. Letztendlich verweist die Figurenkonstel-

lation mit diesen beiden Protagonistinnen auf die „Bedeutungsschicht“ (Faulstich 2002:98) des Filmes, die im Folgenden vorgestellt wird.

Die Figur Nanako ist diejenige der zwei Protagonistinnen, der das Publikum zuerst begegnet. Ihre äußere Erscheinung ist eher kindlich denn feminin; so trägt sie einen burschikosen Haarschnitt und stets bequeme Kleider, die ihr viel Bewegungsfreiheit erlauben; sie wird oftmals laufend, kletternd und Rad fahrend gezeigt. Ihr Gang wirkt ebenfalls lässig, und sie achtet nicht auf ihre Haltung, wodurch sie mitunter wie ein gelangweilter Teenager erscheint. Ihr Verhalten verweist ebenfalls auf einen kindlichen Charakter. So verzehrt sie zum Beispiel Meerestiere direkt vom Spieß oder isst mit der bloßen Hand, springt bekleidet ins Wasser, und hat keine Hemmungen, lästige Kindergruppen anzuschreien, wenn diese ihr nachstellen. Wenn ihr etwas nicht passt, tut sie ihren Unmut laut kund – sie ist also alles andere als zurückhaltend, wenn es darum geht, ihre Gefühle auszudrücken. So übernimmt sie auch den aktiven Part, als es darum geht, sich für einen Ehemann zu entscheiden, und wartet nicht erst darauf, dass ihr Auserwählter von sich aus auf sie zukommt.

Nanako verhält sich zu Beginn des Filmes eher wie ihr Großvater als ihre Großmutter, da sie wie dieser raucht, sich ordentlich betrinkt und in den Tag hinein schläft. Sie nimmt auch oft eine männliche Sitzhaltung ein, wäscht sich ihr Gesicht nur hastig mit Wasser, und schminkt sich nicht. Eine sorgenfreie Art wird ihr auch von anderen Figuren zugeschrieben; so traut ihr ihre Großmutter anfangs nicht einmal zu, die Verantwortung für die Pflege eines Blumentopfs zu übernehmen. Im Verlauf der Handlung kann man jedoch eine Transformation Nanakos erkennen, die sich von einem kindlichen, unbeschwerten und unschuldigen Mädchen zu einer Hausfrau und Mutter mit den entsprechenden Pflichten und Befähigungen entwickelt. Am Ende wird sie in traditioneller Kleidung und Haartracht präsentiert, wie sie ihre Hochzeit feiert. Im Zeitraffer nimmt die Zahl ihrer Kinder zu, bis sie mit dem siebten schwanger ist; die

anderen sind andächtig um sie versammelt. Diese Darstellung Nanakos am Ende des Films steht in starkem Kontrast zu der am Anfang, als sie auf die Insel kommt.

Nanako kann als Metapher für Okinawa betrachtet werden; entsprechend werden ihr die Eigenschaften der Sorglosigkeit und Faulheit zugeschrieben, bei denen es sich um historische Okinawa-Stereotype handelt (Hein 2010:160). Nanako bricht damit allerdings in einer Hinsicht: Während um 1900 Faulheit nur okinawanischen Männern unterstellt wurde und okinawanische Frauen dafür bemitleidet wurden, dass sie die Faulheit der Männer durch noch härteres Arbeiten ausgleichen müssten, weicht Nanako mit ihrer Arbeitsbiographie vom Klischee der „überarbeiteten Okinawerin“ (Christy 1997:146) ab und erweitert Faulheit als essentielles Charakteristikum Okinawas auch auf Frauen; ihr Verhalten, das eher dem ihres Großvater ähnelt, bekräftigt dies zusätzlich. Da sie mehrere Jobwechsel hinter sich hat und nach Okinawa gekommen ist, um sorglos (*nonbiri*) zu sein, vermittelt sie zudem den Anschein, dass sie den Herausforderungen auf der Hauptinsel nicht standhalten kann bzw. dass sie sich nicht genug anstrengt, um ihre Jobs halten zu können, was wiederum im Kontrast zu den hart arbeitenden JapanerInnen steht. Dies unterstützt das Image Okinawas als *kōshinteki* (sich in der Entwicklung befindend) im wortwörtlichen Sinne: Noch hat es nicht den Fortschrittsgrad erlangt, den Japan bereits erreicht hat. Nanakos kindliches Verhalten unterstützt diese Sicht auf Okinawa als Japan „nachfolgend“ und perpetuiert zudem eine paternalistische Sicht auf Okinawa, nach der es um 1900 von Japan bereits als „Kind“ betrachtet wurde (Christy 1997:153).¹³

Die Position Okinawas als „Ziehsohn“ Japans zeigt sich auch darin, dass Nanako als Repräsentantin für Okinawa erst in dem Moment eine Transformation durchläuft (oder durchlaufen will), als der Hauptinsel-Japaner Fukunosuke in ihr Leben tritt. Der Wille und die Fähigkeit Nanakos, eine pflichtbewusste Ehefrau und Mutter zu werden, wie es das Ideal in Japan ist, entsteht erst dadurch, dass sie sich für Fuku-

nosuke als Partnerin attraktiv machen will. Das wiederum vermittelt die Botschaft, dass Okinawa Japan benötigt, um seine „Rückständigkeit“ zu überwinden: Fukunosuke, der sich alsbald zum pflichtbewussten Helfer Keitatus bei der Erledigung der Feldarbeit entwickelt, dient somit als Vorbild für Nanako, ihre Pflichten wahrzunehmen.

Während Pflichterfüllung für Nanako nicht an oberster Stelle zu stehen scheint, ist es für ihre Großmutter Nabī umso wichtiger. Nabī bildet nicht nur durch ihr hohes Alter das Gegenstück zu ihrer Enkelin, die sich erst in ihren 20ern befindet, sondern unterscheidet sich auch äußerlich von dieser: Nabī trägt ihre grauen Haare durch den ganzen Film hindurch zu einem Dutt gebunden, und ihre Kleidung ist farblich in matten Blau- oder Grautönen gehalten, während ihre Enkelin eher durch grelle Farben bei ihrer Kleiderwahl auffällt. Auch ist ihr Charakter eher zurückhaltend, und sie spricht stets in einer ruhigen Tonlage, ohne jemals ihre Stimme zu erheben. Im Film ist sie – im Gegensatz zu Nanako – stets am Arbeiten; sie kocht, putzt, wäscht, gießt ihre Blumen oder erfüllt die Bräuche der Insel, indem sie sich um die Ahnengräber kümmert.¹⁴ Ihr Arbeitsfleiß macht Nabī zum „Sinnbild für das ‚traditionelle‘ Leben auf den okinawanischen Inseln“ und „vermittelt, dass es in Okinawa Frauen sind, die hart arbeiten“ (Hein 2010a:161).¹⁵ Dieses pflichtbewusste und emsige Verhalten Nabīs wirft allerdings kein gutes Licht auf ihre Enkelin, die vor dem Eintritt Fukunosukes in die Handlung versuchte, jeglichen Verpflichtungen aus dem Weg zu gehen bzw. vor diesen davonrannte. Der Gegensatz zu Nabī, durch den der Eindruck der ‚Faulheit‘ Nanakos noch verstärkt wird, birgt die Gefahr, dass das Positivstereotyp von den ‚arbeitsamen Okinawanerinnen‘ widerlegt wird; stattdessen wird suggeriert, dass sich die jüngeren Okinawanerinnen mittlerweile an die Faulheit der okinawanischen Männer angepasst haben.

Neben der Darstellung der okinawanischen *obā* (Großmutter) als „starke, aber gleichzeitig verständnisvolle, gütige und weise alte okinawanische Frau in den medialen Produktionen der 90er“ Jahre wird

diesem Figurentyp laut Hein (2010a:162) auch Unzuverlässigkeit und Selbstsucht unterstellt. Auch *Nabī no koi* folgt dieser Darstellung, indem sich während des Plots herausstellt, dass Nabīs Liebe einem Mann namens Sanrā gehört, mit dem sie als junge Frau eine Liebesbeziehung führte, der aber wegen einer unheilvollen Prophezeiung¹⁶ einer Schamanin von der Insel verstoßen wurde, ihr jedoch schwor, eines Tages zurückzukehren und sie mitzunehmen. Als Sanrā in der Erzählgegenwart, zeitgleich mit der Ankunft Nanakos, tatsächlich zurückkehrt, wird deutlich, dass Nabīs Gefühle für ihn nicht vergangen sind. Die Bougainvillea¹⁷, die Sanrā Nabī einst in einem Brief aus Südamerika geschickt hatte, hat sie inzwischen zu einem prächtigen Hain herangezogen, der als Metapher für die Stärke von Nabīs Gefühlen betrachtet werden kann. Außerdem pflegte Nabī die ganzen Jahre über Sanrās Familiengrab, da er selbst dieser Pflicht nicht nachgehen konnte.

Schließlich entscheidet sich Nabī nach über 50 Ehejahren dafür, ihre Familie und ihr Zuhause zurückzulassen und mit ihrem Geliebten fortzugehen, obwohl sie zunächst verspricht, sich vom Letzteren fernzuhalten und ihn nicht mehr zu treffen. Der Bruch dieses Versprechens, der den Bruch von Nabīs Ehe nach sich zieht, widerlegt den Eindruck von einer pflichtbewussten Nabī, und stellt sie letztendlich als Lügnerin dar. In ihrer Entscheidung, das Leben zu führen, das sie sich immer gewünscht hat, und mit Sanrā die Insel zu verlassen, drückt sich ihre selbstsüchtige Seite aus, da sie die Gefühle und die Liebe, die ihr Ehemann oder ihre Enkelin ihr gegenüber empfinden, ausklammert bzw. unberücksichtigt lässt. Dennoch haben sowohl Keitatsu als auch Nanako Verständnis für Nabīs Entscheidung und gönnen ihr ihr Glück.¹⁸ Die unglückliche Liebesgeschichte zwischen Nabī und Sanrā findet schließlich im hohen Alter ihr *happy end*, wodurch Nakae mit der Konvention bricht, Liebesgeschichten von ausschließlich jungen Frauen zu erzählen.

Während die Großmutter Nabī am Ende des Filmes mit ihrem Geliebten Sanrā Aguni verlässt, kehrt ihre Enkelin Nanako nicht mehr nach Tōkyō zurück, sondern heiratet

den Japaner Fukunosuke und gründet mit ihm eine Familie auf Aguni. Mit der Verabschiedung von Nabī verabschiedet sich auch die okinawanische *obā* und somit das alte, traditionelle Okinawa. Wenn Nabīs Liebe zu Sanrā, dessen Namensklang und -schreibweise¹⁹ keine japanische Herkunft suggerieren, zudem als Metapher für Okinawas einstige ethnische und kulturelle Verbundenheit zu anderen asiatischen Ländern gelesen wird, so ist die Verabschiedung des Paares auch eine Metapher für den Abschied Okinawas von anderen asiatischen Ländern, zu denen es einst Beziehungen pflegte. Durch die Heirat Nanakos mit Fukunosuke entscheidet sich das junge Okinawa in *Nabī no koi*, fortan mit Japan in die Zukunft zu gehen, und durch die Geburten der Kinder werden neue OkinawanerInnen geboren, die sich dadurch, dass sie einen japanischen Vater haben, sowohl ethnisch als auch kulturell Japan annähern. Hier wird der Eindruck vermittelt, dass mit dem Verschwinden der *obā* Okinawa seine „eigene, von Japan abgegrenzte kulturelle Identität verliert“ (Hein 2010a:176).

Ogleich sie deutlich weniger Präsenz im Film hat, ist die Rolle der okinawanischen *yuta* ebenfalls eine eingehendere Betrachtung wert. Genau genommen treten in *Nabī no koi* zwei verschiedene *yuta* auf: Eine *yuta* in der Vergangenheit, die für die Verstoßung Sanrās verantwortlich war, und eine *yuta* der Filmgegenwart, die entscheiden soll, wie nach Sanrās Rückkehr mit ihm zu verfahren ist, und die Nanako zur Heirat mit einem Inselbewohner rät. Beiden werden nur kurze Auftritte im Film zuteil, doch suggeriert der Plot, dass ihre Weissagung zumindest für die älteren Generationen der InselbewohnerInnen nach wie vor bedeutsam ist, wenn es darum geht, wichtige Entscheidungen im Sinne der Gemeinschaft treffen zu müssen. Zwar sieht Masubuchi (2004:46) in den Auftritten der *yuta* in *Nabī no koi* einen Verweis darauf, dass Okinawa als Ort gedacht wird, an dem noch primitive Vorstellungen das Alltagsleben beherrschen. Während jedoch die InselbewohnerInnen in der Vergangenheit an die Prophezeiung der *yuta*, dass eine Liaison mit Sanrā das Ende von Nabīs Fami-

lie bedeuten würde, glaubten, und Sanrā folglich von der Insel verbannten, wollen in der Filmgegenwart nicht mehr alle den Weissagungen der *yuta* folgen: So schneidet Keitatsu Grimassen während des Vortrags der *yuta*, und macht sich somit über den Inhalt ihrer Worte lustig. Auch Nanako, der die *yuta* die Auslöschung ihrer Familie prophezeit, sofern sie nicht den Inselbewohner Kenji heiratet, widersetzt sich ihr schlussendlich und heiratet den Mann ihrer Wahl. Die ehemalige Macht der *yuta*, so vermittelt es der Film, schwindet also, und es sind längst nicht mehr alle dazu bereit, ihren Aussagen zu folgen. In der Gegenwart wird also von den früheren Traditionen abgewichen und stattdessen auf eine neue Toleranz und Offenheit gesetzt, was Aguni wieder attraktiver für junge Leute wie Nanako und Fukunosuke macht, die mit ihren vielen Kindern die Insel am Ende des Films regelrecht „bevölkern“.

Dass die *yuta* ihre einst hohen Machtpositionen verloren haben, suggeriert auch ihre visuelle Darstellung: Während die *yuta* der Vergangenheit mit streng zusammengebundenen Haaren in einem weißen Kimono auftritt, fährt die ‚moderne‘ *yuta* auf einem Seniorenmobil, hat aufgetuppte Haare, trägt markantes Make-Up, Shirts mit schrillum Paillettenmuster, Leggings mit Leopardmuster und viel Schmuck – kurzum, die ganze Erscheinung der Gegenwarts-*yuta* erinnert an eine zweitklassige Karnevalswahrsagerin und verdeutlicht den Verlust ihres Status’ und ihrer Autorität innerhalb der okinawanischen Bevölkerung in *Nabī no koi*. Diese Darstellung lässt die moderne *yuta* schließlich auch normaler und weniger erhaben wirken, was wiederum das Klischee aufbricht, dass *yuta* nach wie vor wie Heilige verehrt werden und das Leben der Menschen auf Okinawa bestimmen würden.

Schlussendlich wird in *Nabī no koi* die Wandlung von drei Frauentypen gezeigt: Die Enkelin Nanako macht auf der Insel den Übergang vom sorglosen Mädchen zur pflichtbewussten (Ehe)Frau und Mutter durch. Die Großmutter Nabī, die zunächst als pflichtbewusste Ehefrau und liebevolle Großmutter auftritt, handelt am Ende

selbstüchtig, indem sie ihre Familie für ihren Liebhaber verlässt. Die *yuta* repräsentiert wiederum einen kulturellen Ankerpunkt, der zwar auf vergangene Traditionen Okinawas verweist, aber mittlerweile an Autorität und Einfluss auf die Schicksale der InselbewohnerInnen eingebüßt hat. Betrachten wir die Figur Nanako als Personifizierung des jungen Okinawas, und Nabī und die *yuta* als Repräsentantinnen des alten Okinawas, so vermittelt *Nabī no koi* die Botschaft, dass das alte, traditionelle Leben auf Okinawa am Verschwinden sei, während durch die Verbindung mit Japan (symbolisiert durch Nanakos und Fukunosukes Ehebund) ein neues Okinawa geschaffen würde, das Japan viel ähnlicher ist als das, was es ‚traditionell‘ war.

Nachdem gezeigt wurde, wie mit den Frauenfiguren in *Nabī no koi* auf (frühere) Stereotype rekuriert wird, dabei aber gleichzeitig neue Lesarten Okinawas geschaffen werden, sollen im Folgenden die männlichen Nebenfiguren Fukunosuke, Kenji, Keitatsu und Sanrā diskutiert werden.

Vom faulen Okinawaner und arbeitsamen Japaner

Die in *Nabī no koi* auftretenden Männerfiguren scheinen ganz im Gegensatz zu den Frauenfiguren zu stehen. Ihre größte Gemeinsamkeit besteht darin, dass sie stets im Hintergrund agieren, und demnach nur wenig Einfluss auf die Entscheidungen und Handlungen ihrer weiblichen Gegenstücke haben. Zudem können hier zwei distinktive Darstellungsweisen von Männerfiguren ausgemacht werden, die sich diametral entgegenstehen: die des arbeitsamen Japaners, verkörpert durch die Figur Fukunosuke²⁰, und die des faulen Okinawaners, verkörpert durch die Figuren Keitatsu und Kenji. Die Darstellung von männlichen Okinawanern als nichtsnutzig in Nakas Film basiert auf althergebrachten Stereotypen, die sich jedoch so stark eingepreßt haben, dass auch Nakae, der auf Okinawa lebt und den Alltag der OkinawanerInnen aus nächster Nähe miterleben kann, diese Eigenschaft den männlichen Figuren Keitatsu und Kenji zuschreibt; einzig die Figur des Fukunosuke, eines Japaners, den es nach Okinawa ver-

schlagen hat, bildet die Ausnahme von den ansonsten verniedlichenden Be- und Zuschreibungen.

Die Nebenfigur Fukunosuke²¹ ist ein junger ‚Durchschnitts-Japaner‘, an dem zunächst mit Ausnahme seiner japanischen Herkunft nichts Besonderes feststellbar ist. So verfügt er über keine auffälligen äußeren Merkmale, die ihn hervorstechen lassen. Er ist immerzu in erdigen Farbtönen gekleidet, was ihn zusätzlich unauffällig gestaltet, und spricht kaum mit anderen Figuren (über sich). Das Filmpublikum erfährt daher weder, woher er genau kommt, noch was er vor seiner Ankunft auf Aguni getan hat. Dass er allerdings von einer der vier Hauptinseln Japans stammt und mit Okinawa zuvor keinerlei Berührungspunkte hatte, wird anhand seines dialektfreien Standardjapanisch und seines Nichtverständnisses von *uchināguchi* deutlich. Dass er auf Aguni ziellos in der Gegend herumirrt, wird in einer Szene suggeriert, in der Keitatsu ihn auf seinem Acker schlafend im Heu findet und ihn mit heimnimmt. Ab diesem Zeitpunkt hingegen befindet sich Fukunosuke immer in der Nähe von Nanakos Familie, und insbesondere in der Nähe von Keitatsu, der ihn unter seine Fittiche nimmt.

Obwohl wir über Fukunosuke, der von Keitatsu in ‚Fukutarō‘²² umbenannt wird, nichts Konkretes erfahren, können wir ihn auf seiner Reise hin zu einem ‚integrierten‘ Okinawaner beobachten: So nimmt er schnell unterschiedliche Traditionen Okinawas an, lernt durch Keitatsu das *sanshin*-Spielen und Lieder in *uchināguchi* singen. Die anfänglichen Verständigungsprobleme mit Keitatsu, der in *uchināguchi* spricht, sind ebenfalls alsbald verschwunden.

Neben der Fähigkeit, sich schnell in seine neue Umgebung integrieren zu können, glänzt Fukunosuke besonders durch seinen Fleiß. So hilft er ab dem Moment, in dem er Keitatsu kennenlernt, bei der Feldarbeit mit. Auch im Haushalt von Nabī beweist er seine Nützlichkeit, indem er abends den eingeschlafenen Großvater auf Nabīs Bitte hin ins Bett trägt oder bei kleineren Aufgaben hilft. Fukunosuke unterstützt somit das stereotype Bild vom hart arbeitenden Japaner, indem er sich nicht durschnorrt,

sondern im Haushalt und auf dem Feld mit-
hilft und sich seine Verpflegung in Nanakos
Familie durch Arbeit wortwörtlich verdient.
Indem er den okinawanischen Figuren bzw.
der Kultur, dem Alltag und den Traditionen
auf Aguni nicht ablehnend gegenübersteht,
sondern sie völlig vorurteilslos annimmt,
repräsentiert er den „assimilierfähigen“ As-
pekt Japans. Dies verhält sich jedoch konträr
zum historischen Umgang Japans mit
Okinawa bzw. dem Ryūkyū-Königreich.²³
Zuletzt unterstreicht die Darstellung Fukunosukes
als eine Figur, die sich niemals in
Konflikte der okinawanischen Figuren ein-
mischt und von Nanako aktiv als Partner
gewählt wird, seine passive Natur. Wenn
Fukunosuke als Personifizierung Japans
interpretiert wird, so kann seine Figur den
Eindruck erwecken, dass die bestehenden
Konflikte in Okinawa prinzipiell aus sich
selbst heraus entstehen, dass sich Japan
hierbei passiv verhält und nicht aktiv die
Rolle des Problemlösers sucht bzw. sich ein-
mischt. Und letztendlich ist es Okinawa, das
darüber entscheidet, ob es seine Zukunft an
der Seite Japans verbringt oder nicht, denn
am Ende ist es Nanako, die sich zwischen
Fukunosuke, einem Japaner, und Kenji,
einem okinawanischen Freund aus Kind-
heitstagen, aktiv für ersteren entscheidet.

Nanakos zweiter Werber, Kenji, ist eine
Personifizierung des kulturell ‚Anderen‘
(*tasha*) und steht ganz im Gegensatz zu
hondo-Japan, das von Fukunosuke personi-
fiziert wird. Im Gegensatz zu Fukunosuke
wird Kenji nicht als sonderlich attraktiv für
Nanako dargestellt. So fällt er im Vergleich
zu Nanako und Fukunosuke visuell durch
seine dunklere Hautfarbe und seine spre-
chende Mimik auf. In den meisten Szenen
im Film sehen wir Kenji in einem Blau-
mann-Anzug, was auf seine Position als ein-
fachen Arbeiter verweist. Er wird – im Ge-
gensatz zu Fukunosuke – als lustgesteuerte
und faule Person dargestellt: So bevorzugt
er es, auf dem Bootsdeck zu singen anstatt
auf seine Umgebung zu achten, wie es ein
Kapitän tun sollte, schläft auf dem kahlen
Boden in einem Gebüsch (und das laut Na-
nako an derselben Stelle seit Kindheitstagen),
hat keine Hemmungen, im Freien und
in Nanakos Nähe zu urinieren, macht Nana-

ko gegenüber eindeutige sexuelle Anspie-
lungen und versucht stets, sie dazu zu bewe-
gen, ihn zu heiraten. Um Nanako von seiner
Eignung als Ehepartner zu überzeugen, er-
innert er sie stets an die Prophezeiung der
yuta, die ihrer Familie das Ende voraus-
sagte, sofern sie nicht Kenji zum Ehemann
wählt. Damit entspricht Kenji dem Bild des
männlichen Okinawaners als primitives
Gegenstück zum fleißigen Japaner Fuku-
nosuke. Mit Kenji wird der gegenwärtige
Mann aus Okinawa als faul, abergläubisch,
anstandslos und chauvinistisch gegenüber
Frauen dargestellt, was dem auf den japa-
nischen Hauptinseln vorherrschenden Bild
entspricht (Hein 2010a:161). Allerdings lässt
die Tatsache, dass Kenji Nanako an Fukuno-
suke ‚verliert‘, und letztendlich die Frau, in
die er verliebt ist, nicht für sich gewinnen
kann, weil er anstatt wirklich auf Nanakos
Bedürfnisse einzugehen sich auf Wahrsage-
erei verlässt, die Figur Kenji ironischer-
weise als ‚schwachen Mann‘ erscheinen, im
Gegensatz zur ‚starken, selbstbewussten‘
Nanako. Mit dieser Konstellation festigt der
Film den Mythos des schwachen Okinawa-
ners und der starken Okinawanerin, die als
Prototypen beide ganz im Gegensatz zum
Ideal in Japan stehen.

Auch die Darstellung älterer okinawani-
scher Männer in *Nabī no koi* folgt den tra-
dierten Stereotypen, wie sich anhand der
Figur des Großvaters Keitatsu zeigt. Dieser
wird sowohl als faul als auch als trink- und
vergnügungssüchtig dargestellt. So sehen
wir ihn im Grunde selten bei der Arbeit; da-
für wird er umso öfter beim Schlafen, Trin-
ken, Essen und nicht zuletzt auf der *sanshin*
muszierend und singend gezeigt. Wenn er
über Frauen spricht – und dazu zählt auch
seine Enkelin Nanako – äußert er sich sexistisch,
da sein gesamter Fokus bei deren Be-
trachtung auf ihre Brüste und deren Größe
beschränkt ist.

Keitatsu hat zudem die Rolle des ewigen
Verlierers inne. Er verliert seine Ehefrau
Nabī nicht nur am Ende des Filmes, als die-
se mit ihrem ehemaligen Geliebten Aguni
verlässt, sondern hat den Kampf um Nabī
bzw. Nabīs Herz auch während ihrer Ehe
nie gewinnen können. Keitatsu nahm zwar
bereits in jungen Jahren Nabī das Verspre-

chen ab, ihn zu heiraten, allerdings willigte Nabī in seine Forderung nur ein, damit er ihr ermöglicht, ihren wahren Geliebten ein letztes Mal zu sehen – Keitatsu hat Nabī also nur deswegen als Ehefrau gewinnen können, weil ihr Geliebter Sanrā aus Aguni vertrieben wurde. Nachdem Sanrā jedoch nach Aguni zurückkehrt und Nabī den Entschluss fasst, mit ihm zu gehen, und Keitatsu dies mitbekommt, versucht er zunächst, Nabī zu halten, und kauft ihr einen Massagstuhl, um ihr seine Zuneigung zu zeigen. Dieses fürsorgliche Verhalten Keitatsus widerspricht dem gängigen Klischee von okinawanischen Männern als Machos. Als Keitatsu still einsieht, dass er gegen Sanrā nicht ankommt, willigt er in die Plänen Nabīs, mit Sanrā fortzugehen, unausgesprochen ein bzw. unterstützt sie dabei. Da er – obwohl er von dem Vorhaben Nabīs und Sanrās weiß – nichts unternimmt, um die beiden aufzuhalten, kann er wie Kenji als passive und schwache Figur gedeutet werden.

Neben diesen stereotypen Ansichten über okinawanische Männer, die die Figur Keitatsu verkörpert, ist sie jedoch auch ein Kulturträger und erinnert daran, dass der Ort der Filmhandlung Aguni bzw. Okinawa ist. So spricht Keitatsu *uchināguchi* und spielt *sanshin* – Indikatoren, die seine okinawanische Herkunft bzw. Zugehörigkeit unterstreichen. Es ist auch die Figur des Keitatsu, welcher die Rolle zuteil wird, indirekt auf den Pazifikkrieg zu verweisen: So sehen wir ihn eine Tarnjacke tragen, hören ihn häufig englische Wörter in seinen Sätzen verwenden und die amerikanische Nationalhymne auf der *sanshin* spielen. Trotz dieser subtilen Hinweise auf den Pazifikkrieg und seine Folgen für das Leben auf Okinawa erinnert Keitatsus Auftreten, Sprache und Spiel nur wenige ZuschauerInnen an die Schlacht von Okinawa und die aktuellen Probleme, unter denen Okinawa seit dieser leidet (Masubuchi 2004:49). Da Keitatsu die amerikanische Nationalhymne auf der *sanshin* zudem nicht melancholisch, sondern fröhlich spielt, warnt Masubuchi (2004:45) davor, dass sein Spiel auf der *sanshin* schlussendlich den Eindruck verstärkt, dass die okinawanische Kultur ein hybrider Mix sei und Okinawa-

nerInnen die Anwesenheit des US-Militärs gutheißen würden.

Zuletzt wäre noch Keitatsus Rivale Sanrā, der aus Brasilien zurückkehrt, zu diskutieren. Dieser kommt eigentlich nicht mit dem Vorhaben auf die Insel, Nabī mit sich zu nehmen, sondern um sich mit seinen Ahnen zu versöhnen, deren Grab er seit seiner Vertreibung nicht mehr aufsuchen konnte. Aber nachdem Nabī ihn wiedersieht, bittet sie ihn, ihrer Liebe noch einmal eine Chance auf Verwirklichung zu geben, und Sanrā erfüllt ihr diesen Wunsch. Bemerkenswert an der Figur Sanrās ist definitiv ihr Name, der für japanische Ohren wohl sehr exotisch klingt, was wiederum den Eindruck von der okinawanischen Kultur als hybriden Mix verstärkt. Daneben kann der Name Sanrā ebenfalls als ein Hinweis auf Okinawas Vergangenheit gelesen werden, als es noch in engem ethnischen und kulturellen Austausch mit anderen ostasiatischen Ländern stand. Somit kann die Abreise Nabīs und Sanrās am Ende nicht nur als eine Abkehr Okinawas von einer „von Japan abgegrenzte[n] kulturelle[n] Identität“ (Hein 2010a:176) interpretiert werden, sondern auch als ein endgültiger Bruch mit dem ‚alten Okinawa‘, das auch mit anderen asiatischen Ländern Beziehungen pflegte. So verschwinden mit Nabī und Sanrā am Ende des Films auch die letzten „Überreste“ des einst unabhängigen Königreichs Ryūkyū, das zu anderen ostasiatischen Staaten Beziehungen pflegte. Zurück bleibt ein neues Okinawa in Form von Nanako, das sich eindeutig Japan zuwendet.

Conclusio

Obwohl der Regisseur Nakae Yūji nach seinen eigenen Aussagen den Wunsch hatte, das wahre Okinawa in seinen Filmen zu zeigen, hat die hier unternommene Analyse ergeben, dass ihm dieses Vorhaben in *Nabī no koi* nicht gelungen ist. Vielmehr ist deutlich geworden, dass er diesen Alltag durch eine Brille betrachtet, die bereits bestehende Ansichten zu Okinawa, wie sie seit der Eingliederung Okinawas in den japanischen Staat um 1900 existieren, perpetuiert und bestätigt. Abgesehen davon, dass der Film einen touristischen Blick auf Okinawa

einnimmt und die Präfektur als Ort der Heilung (*iyasu basho*) und Ort der Rückkehr (*kaeru basho*) für erschöpfte JapanerInnen inszeniert, betont er mit seiner Darstellung Okinawas als ethnisch und kulturell ‚hybrider Mix‘ dessen Andersartigkeit im Gegensatz zum (vermeintlich) homogenen Japan, wodurch er zur Aufrechterhaltung der Dichotomie Japan/Okinawa bzw. *hondo/tasha* (Masubuchi 2004) beiträgt.

Diese Dichotomie wird auch mit Hilfe der im Film auftretenden männlichen Figuren okinawanischer Herkunft aufrechterhalten: Während der einzige von den Hauptinseln stammende Japaner als Arbeiter dargestellt wird, zeichnen sich seine okinawanischen Kontraparts durch Faulheit, Trink- und Vergnügungssucht aus, was wiederum gängige Stereotype bekräftigt, die seit dem 19. Jahrhundert in Japan virulent sind. Des Weiteren signalisiert der Film, dass es sich bei okinawanischen Männern um charakterlich schwache Subjekte handelt, weil sie unfähig sind, die Frauen, die sie lieben, für sich zu gewinnen bzw. zu halten. Männerfiguren stehen in *Nabi no koi* generell als schwache Charaktere da, was die auftretenden Frauenfiguren umso stärker erscheinen lässt.

Die Frauenfiguren in Nakaes Okinawa-Film werden wiederum als selbstbewusst und bestimmend dargestellt. Zwar scheinen sie auf den ersten Blick schwach (alt, krank, hilfsbedürftig, unsicher) zu sein; jedoch reißen sie dann das Ruder an sich und entscheiden selbst darüber, wie sie ihr Leben verbringen wollen. So wählt die Figur *Nabi* letzten Endes das Leben, das sie sich immer gewünscht hat, und verlässt *Aguni* mit ihrem ehemaligen Geliebten, was sie in Hinblick auf ihre Familie jedoch als selbstsüchtig erscheinen lässt. *Nanako* wiederum widersetzt sich den Prophezeiungen der *yuta* und heiratet selbstbestimmt den Mann, in den sie sich verliebt; sie stellt somit das moderne Gegenstück zu ihrer Großmutter dar, deren Leben lange fremdbestimmt war. Das wiederum zeigt, dass es auf *Aguni* bzw. Okinawa die Frauen sind, die sich gegen (als einengend empfundene) Traditionen auflehnen, für Veränderungen offen sind und den Fortschritt bringen,

während die Männer, so rückwärtsgerichtet wie sie sind, eher traditionellen Konventionen folgen.

Betrachten wir die auftretenden okinawanischen Figuren als Symbole (Eder 2014:559–560), so bietet der Film *Nabi no koi* eine Antwort auf die bereits lang diskutierte Debatte, ob OkinawanerInnen sich Japan zugehörig fühlen (sollten) oder nicht – und zwar aus japanischer Sicht. Zwar widerlegt der Film die allgemeine Auffassung nicht, dass sich OkinawanerInnen ethnisch und kulturell von der japanischen Hauptinselbevölkerung unterscheiden; doch durch die Heirat von *Nanako* mit dem Japaner *Fukunosuke* wird signalisiert, dass Okinawa eindeutig Japan zugewandt ist und zu Japan gehören möchte. Diese Botschaft wird durch das Weggehen der okinawanischen *obā* als Metapher für das traditionelle Okinawa gestützt, indem vermittelt wird, dass alte und den Hauptinseln ‚fremde‘ kulturelle Eigenheiten Okinawas allmählich mit den alten Generationen verschwinden werden bzw. längst – wie es das Beispiel der *yuta* zeigt – an Einfluss eingebüßt haben.

Der okinawanische Raum wird in *Nabi no koi* zwar als „in der Zeit stehengeblieben“ dargestellt, doch ist er empfänglich für Menschen von den japanischen Hauptinseln, die es braucht, um sowohl ‚positive‘ Veränderungen zu bewirken als auch seinen Fortbestand zu sichern. Japan wird daher als wohlwollender und wichtiger Partner bei der Lösung von lokalen Problemen konzeptualisiert, was wiederum angesichts der problematischen Geschichte und Konflikte mit Japan und der dadurch erwachsenen asymmetrischen Machtverhältnisse die Realität verzerrt.

Die Schlusszenen des Filmes zeigen die tanzende Bevölkerung *Agunis*, wie sie die Verlobung, Hochzeit und die sieben Nachkommen von *Nanako* und *Fukunosuke* feiert. Neben dem sonnigen Gemüt *Agunis* wird auch dessen fruchtbare Natur beworben, indem volle Obstkörbe ins Bild gehalten werden. *Aguni* verabschiedet sich mit Musik, Tanz und ausgelassener Stimmung. Indem sich zu Filmende aufgrund der Kameraführung das Publikum von der Insel *Aguni* entfernt, nimmt es, so Masub-

uchi (2004:46), eine BesucherInnen-Perspektive (*hōmonsha*) ein, die eine Trennung zwischen den japanischen Hauptinseln einerseits und Okinawa andererseits visuell

unterstreicht, und das Publikum daran erinnert, dass der Ort, den es im Film *Nabī no koi* besucht hat, nicht ‚Japan‘ ist.

Endnoten

- 1 Dieser Aufsatz baut auf ein Referat, das mit Lisa Maria Braitner, BA MA und Akiko Siedenburg, BA MA im Rahmen der Lehrveranstaltung 150006 (2018S) an der Universität Wien erarbeitet wurde, auf.
- 2 Diese Beschreibung Okinawas findet sich beispielsweise im Lehrbuch der japanischen Sprache *Bunka Chūkyū Nihongo II* (Bunka Institute of Language, 2005, S. 49–50). Für viele Japanologie-Studierende an der Universität Wien ist diese Beschreibung eine der ersten, durch die sie etwas über Okinawa erfahren.
- 3 Während die japanischen Hauptinseln nach dem Zweiten Weltkrieg ihre Unabhängigkeit bereits im Jahre 1952 erlangten, wurde Okinawa erst im Jahr 1972 von den USA an Japan „zurückgegeben“.
- 4 Alle japanischen Namen folgen der japanischen Schreibweise, d.h. zuerst wird der Familienname genannt, und anschließend der Vorname.
- 5 Bei der *sanshin* handelt es sich um ein dreisaitiges Instrument, ähnlich der japanischen *shamisen*, deren Prototyp chinesischen Ursprungs ist (Rabson 1997:636).
- 6 Okinawa gilt seit seiner Eingliederung in den japanischen Nationalstaat Ende des 19. Jahrhunderts als anders bzw. nicht japanisch, und ist seitdem Schauplatz der Aushandlung der japanischen Identität (Hein 2011/12:128; Masubuchi 2004:40). Japans Umgang mit OkinawanerInnen bzw. ethnischen Minderheiten war/ist daran gebunden, ob die Einzigartigkeit des japanischen ‚Volkes‘ an ‚ethnischer Homogenität‘ bzw. an einer gemeinsamen Blutlinie mit dem japanischen Kaiserhaus als gemeinsamen Urahnen gemessen wurde, oder an ‚ethnischer Hybridität‘, welche zwar ebenfalls dazu diente, ethnische Minderheiten zur Treue und Loyalität gegenüber dem *tennō* zu erziehen, die jedoch die Einzigartigkeit Japans in seiner Fähigkeit sah, unterschiedliche ethnische Gruppen zu assimilieren, um eine „organically united society“ zu kreieren (Ko 2010:14).
- 7 Wörtl. Übersetzung: „Regisseur Nakae: Willkommen auf der Insel Aguni!“.
- 8 Die asymmetrischen Machtverhältnisse zwischen Okinawa und Japan sind das Ergebnis jahrhundertelanger ökonomischer Ausbeutung durch Japan. Diese begann im 17. Jahrhundert, als der *daimyō* von Satsuma Shimazu Iehisa das Königreich Ryūkyū, wie es vor 1879 hieß, unter seine Vorherrschaft stellte (Hein 2012:12; Rabson 1997:639; Taira 1997:151). Weitere politische und wirtschaftliche Entscheidungen und Reformen nach der Eingliederung in den Meiji-Staat verschärften die ungleichen Machtverhältnisse und wirken bis heute nach (Masubuchi 2004:41).
- 9 Auch in anderen Medienproduktionen und Texten finden sich solche Konstruktionen einer hybriden okinawanischen Kultur. Interessanterweise steht dieses „Identitätsmerkmal“ den dominanten, *nihonjinron*-artigen Konstruktionen Japans als ethnisch und sozial homogen diametral gegenüber.
- 10 Okinawa – bzw. das Ryūkyū-Königreich – betrieb jahrhundertlang intensiven kulturellen Austausch mit China und zollte dem chinesischen Kaiser Tribut. Auch nachdem Ryūkyū im 17. Jahrhundert von Japan erobert wurde, brach es seine Beziehungen zu China nicht ab. Auf die Satsuma-Invasion 1609 folgte eine Phase der ‚dualen Subordination‘, da die Tributbeziehungen zu China fortgeführt wurden, während Okinawa längst von dem japanischen Daimyat dominiert wurde. Diese ‚duale Subordination‘ bedingte eine ‚duale Akkulturation‘, die im 18. Jahrhundert schließlich eine Verschmelzung chinesischer und japanischer Einflüsse in der okinawanischen Kultur bedeutete (Taira 1997:149–152).
- 11 „Musik im Film“ meint intradiegetische, „Filmmusik“ extradiegetische Musikstücke.
- 12 Auch die Werbebotschaften von *Nabī no koi* vermitteln laut Masubuchi (2004:44), dass Okinawa in der Zeit stehengeblieben und somit vorgestrig (*kōshinteki*) sei.
- 13 Im Sinne des *nihonjinron* beharrte Japan um 1900 auf eine gemeinsame Abstammung, mit dem *tennō* als *pater familias*, als essentielles Merkmal des Japanischseins (Ko 2010). Mit der Annexion von Okinawa, Korea und Taiwan, deren Eingliederung ins japanische Kaiserreich, und aufgrund ihrer schwächeren Wirtschaftsleistung, wurden die drei ‚Kolonien‘ als Söhne Japans betrachtet: Okinawa war der älteste, Korea der mittlere und Taiwan der jüngste Sohn (Christy 1997:152–153).

- 14 Auf Okinawa sind Frauen für den Großteil der Rituale in Zusammenhang mit der Ahnenverehrung verantwortlich (Baksheev 2008:316).
- 15 Nabīs Rückenschmerzen, die im Film immer wieder thematisiert werden, beleben das um 1900 dominante Bild von der „überarbeiteten Okinawanerin“ (Christy 1997:146).
- 16 Eine *yuta* weissagte der jungen Nabī, dass eine Ehe mit Sanrā zu Kinderlosigkeit und somit zum Aussterben ihrer Familie führen würde.
- 17 Die Bougainvillea ist die offizielle Blume der okinawanischen Präfekturhauptstadt Naha (Hein 2010a:168).
- 18 So verabschiedet Nanako zum Schluss ihre Großmutter mit den Worten: „Großmutter, werde glücklich! Lebe ein langes Leben!“ („*Obā, genki de ne! Nagaiki shite yo!*“).
- 19 Im Abspann wird Sanrās Name in *katakana* geschrieben, was eine fremde Herkunft des Namens suggeriert. Die Namen aller übrigen Figuren – mit Ausnahme der aus Irland stammenden Figur O’Connor – werden im Abspann entweder in *hiragana* oder *kanji* geschrieben. Des Weiteren ist der Name Sanrā aufgrund seiner Aussprache den sinojapanischen Lesungen von *kanji* näher, wie es bei männlichen Vornamen auf Okinawa vor seiner Eingliederung in den japanischen Nationalstaat üblich war (Rabson 1997:646). Somit kann m.E. der Name Sanrā als ein Hinweis auf Okinawas (einstige) kulturelle Nähe zu China interpretiert werden.
- 20 Fukunosuke hilft, nachdem er in Nabīs und Keitatus Haus aufgenommen wird, sowohl im Haushalt als auch bei der Feldarbeit mit.
- 21 Da der Name Fukunosuke eher altmodisch ist, liegt die Vermutung nahe, dass er die japanische Herkunft der namenstragenden Figur betonen soll.
- 22 Fukutarō ist vermutlich eine Referenz auf die Figur Momotarō, die einer japanischen Sage nach aus einem Pfirsich geboren wird und als Erwachsener unterschiedliche Abenteuer bestreitet. Momotarō wird von einem ehelosen Ehepaar adoptiert, ähnlich wie Fukunosuke, der von Keitatsu gefunden und aufgenommen wird. Keitatus Unfähigkeit, sich den „komplizierten“ Namen Fukunosuke einzuprägen, kann wiederum als ein Verweis auf dessen ‚Schlichtheit‘ gelesen werden, was wiederum einen Rekurs auf den Stereotypen okinawanischer Menschen als *kōshinteki* (rückständig) bedeutet.
- 23 So steht der Terminus *Ryūkyū shobun* für die Beseitigung alles Ryūkyūanischen zugunsten einer Assimilierung Okinawas in die japanische Kultur, wie es die Meiji-Regierung durch politische Maßnahmen erzwang.

Bibliographie

- Afro Fukuoka. 2009. „Voice Raifuku shita shun na chomeijin ni ohanashi o kiite kimashita Vol. 10: Nakae Yūji“ Voice 来福した旬な著名人にお話を聞いてきました Vol. 10: 中江裕司 [Voice - Ich interviewte einen Prominenten, der nach Fukuoka kam Vol. 10: Nakae Yūji]. *Afro Fukuoka*. <https://afrofukuoka.net/archives/voice/10> (01.06.2018).
- Allcinema. o.J. „*Nabī no koi*“, *allcinema*. <https://www.allcinema.net/cinema/160223> (24.09.2021).
- Ashimigawa, Kazuya 葦見川和哉. 2016. „Okinawa būmu no tateyakusha: Kakureta kessaku ‚Nabbi no koi‘ wa Nihon ga hokoru ongaku eiga da!“ 沖縄ブームの立役者。隠れた傑作『ナビィの恋』は日本が誇る音楽映画だ! [Der Anführer des Okinawa-Booms: Das versteckte Meisterwerk ‚Nabbies große Liebe‘ ist ein Musikfilm, auf den Japan stolz ist]. *Cinemasplus*. <https://cinema.ne.jp/recommend/music2016102307/> (01.06.2018).
- Baksheev, Evgeny S. 2008. „Becoming Kami? Discourse on postmortem ritual deification in the Ryukyus“, *Japan Review* 20, 275–339.
- Christy, Alan S. 1997. „The making of imperial subjects in Okinawa“, Tani E Barlow (Hg.): *Formations of colonial modernity in East Asia*. Durham/London: Duke University Press, 141–170.
- Eder, Jens. 2014. *Die Figur im Film: Grundlagen der Figurenanalyse*. 2. Auflage. Marburg: Schüren Verlag GmbH.
- Faultsch, Werner. 2002. *Grundkurs Filmanalyse*. München: Wilhelm Fink Verlag GmbH & Co. KG.
- Hein, Ina. 2010a. „Okinawa no obā: (De)Konstruktionen eines Symbols kultureller Differenz“, *Bochumer Jahrbuch zur Ostasienforschung* 34, 159–180.
- 2010b. „Constructing difference in Japan: Literary counterimages of the Okinawa boom“, *Contemporary Japan* 22, 179–204.
- 2011/12. „Mediale Konstruktionen Okinawas als ‚anderes Japan‘: Vermarktung von Exotik vs. postkoloniale Selbstrepräsentation?“, *NOAG* 185-188, 127–145.
- 2012. „Okinawa-Repräsentationen – postkolonial betrachtet“, *Minikomi* 82, 11–18.

-
- IMDb. 2018. „Yuji Nakae“, International Movie Database. https://www.imdb.com/name/nm0619946/?ref_=tt_ov_dr (14.12.2018).
- Ko, Mika. 2010. *Japanese cinema and otherness: Nationalism, multiculturalism and the problem of Japaneseness*. London u.a.: Routledge.
- Kühne, Oliver. 2012. „Research report: Historical amnesia and the ‚neoimperial gaze‘ in the Okinawa boom“, *Contemporary Japan* 24, 213–241.
- Masubuchi, Asako 増淵あさ子. 2004. „Eiga ‚Nabī no koi‘ ni okeru Okinawa no tashasei“ 映画『ナビィの恋』における沖縄の他者性 [Die Andersartigkeit Okinawas im Film ‚Nabī no koi‘], Iwabuchi Kōichi 岩淵 功一, Tada Osamu 多田治 und Tanaka Yasuhiro 田仲康博 [Hg.]: *Okinawa ni tachisukumu: Daigaku o koete shinka suru chi* 沖縄に立ちすくむ 大学を越えて深化する知 [Verblüfft von Okinawa: Eine Vertiefung des Wissens über die Universität hinaus]. Tōkyō: Serica Shōbō せりか消防, 40–50.
- Nakae, Yūji. 2000. *Nabī no koi*. Tōkyō: Bandai Bijuaru. VHS.
- Oyamada, Takion 小山田 滝音 . 2019. „Eiga ga suki desu Vol. 43: Nakae Yūji kantoku“ 映画が好きです VOL. 43: 中江裕司監督 [Ich liebe Filme Vol 43: Der Regisseur Nakae Yūji], *bookstand.webdoku*. <https://bookstand.webdoku.jp/cinema/love/2019/0212120000.html> (25.09.2021).
- Rabson, Steve. 1997. „Meiji assimilation policy in Okinawa: Promotion, resistance, and ‚reconstruction““, Helen Hardacre und Adam L. Kern (Hg.): *New directions in the study of Meiji Japan*. Leiden u.a.: Brill, 635–655.
- Taira, Koji. 1997. „Troubled national identity: The Ryukyans/Okinawans“, Michael Weiner (Hg.): *Japan’s minorities: The illusion of homogeneity*. London u.a.: Routledge, 140–177.
- Tanaka, Yasuhiro, Joachim Bergstrom und Olga Shmyglo. 2003. „The media representation of ‚Okinawa‘ and US/Japan hegemony“, *InterAsia Cultural Studies* 4/3, 419–432.