

Kaykyoku : der japanische Schlager

Autor(en): **Ackermann, Peter**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen
Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société
Suisse-Asie**

Band (Jahr): **38 (1984)**

Heft 2

PDF erstellt am: **11.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-146703>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

KAYÖKYOKU – DER JAPANISCHE SCHLAGER

PETER ACKERMANN, UNIVERSITÄT ZÜRICH

Musik «echt japanischen Geistes» wird der Nicht-Japaner am ehesten in denjenigen Traditionen erkennen wollen, die sich bereits vor dem Einbruch des Westens gebildet hatten. Dabei wird geflissentlich übersehen, dass man in Japan selber sich zwar vage eines «ur-japanischen Geistes» bewusst ist, bis auf eine verschwindend kleine Minderheit jedoch keineswegs starren Formen huldigt, die sich der Anpassung an die moderne Welt entziehen. Eine von der Staatlichen Rundfunkgesellschaft (NHK) 1978 durchgeführte Umfrage¹ zum musikalischen Geschmack des «Durchschnittsjapaners» ergab, dass die traditionelle japanische Musik bei nur 1,7% aller Befragten auf Interesse stiess²; klassische westliche Musik erreichte demgegenüber 8%³, Pop-Musik 16%⁴. Als beliebteste Musikategorien erwiesen sich das japanische Volkslied mit 24%⁵ und *kayōkyoku* mit rund 31%⁶.

Kayōkyoku bedeutet wörtlich nichts weiter als «Singstücke»; gemeint sind heute unter diesem Ausdruck schlechthin Gesänge, die an ein möglichst zahlreiches, anonymes Publikum gerichtet und mit einem japanischen Text versehen sind. Eine noch etwas tiefere Dimension der Bedeutung von *kayōkyoku* ergibt sich bei einem Blick auf die Entstehungsumstände dieses Begriffs; im folgenden seien diese zunächst kurz umrissen.

Um 1900 hiessen volkstümliche Lieder meist *hayariuta*, «Lieder, die im Prinzip – mit einem gewissen Spass oder Enthusiasmus – von Mund zu Mund weitergegeben werden». Das Aufkommen von Film und vor allem Schallplatte um 1920 machte es nun möglich, zu ein und demselben Zeitpunkt eine unbestimmte Anzahl Zuhörer anzusprechen, und so be-

1 Einzelheiten in: Yazawa 1980.

2 Der Beliebtheitsgrad schwankte zwischen 0,5% für Männer zwischen 16 und 30 und 5% für Frauen über 56.

3 Schwankung zwischen 5% für Männer über 56 und 10,8% für Frauen zwischen 31 und 55.

4 Schwankung zwischen 2,1% für Männer und Frauen über 56 und 32% für Frauen zwischen 16 und 30.

5 Schwankung zwischen 4,4% für Männer zwischen 16 und 30 und 46,6% für Frauen über 56.

6 Schwankung zwischen 20,3% für Frauen über 56 und 41,9% für Männer zwischen 31 und 55.

gannen denn auch Gesänge komponiert zu werden, deren ausdrückliche Funktion es war, der «Masse» zu gefallen und von ihr konsumiert zu werden – und den Film- beziehungsweise Schallplattenproduzenten möglichst viel Geld einzubringen. Derartige Gesänge waren unter der Bezeichnung *ryūkōka* («Modelieder») bekannt.

In den späten 20er Jahren begann sich die Staatliche Rundfunkgesellschaft (NHK) an der Bezeichnung *ryūkōka* für von ihr ausgestrahlte Musik für die anonyme Masse zu stossen. Die NHK wollte nämlich in ihrem Programm auch Gesänge berücksichtigen, die noch nicht «in Mode» standen, also eigentlich noch keine *ryūkōka* waren, sondern dies erst in Zukunft zu werden versprochen. Statt *ryūkōka* verwendete NHK deshalb den Begriff *kayōkyoku*. *Kayōkyoku* sind also erstens Gesänge, die entweder bereits Modelieder sind oder aber noch solche werden könnten, und zweitens Gesänge, die nicht im Rahmen einer Tradition überliefert, sondern von einem bestimmten Textdichter, einem bestimmten Komponisten und einem bestimmten, möglichst publikumswirksamen Star-Sänger produziert werden.

Es dürfte kaum möglich sein, *kayōkyoku* in formaler Hinsicht als bestimmten Gesangstypus zu charakterisieren; die unterschiedlichsten musikalischen und textlichen Gebilde können als *kayōkyoku* gelten. Ein Kriterium aber durchzieht sämtliche *kayōkyoku* und gibt ihnen eine unverwechselbare Ausstrahlung: es ist dies gewissermassen ihr «echt japanischer Geist». Kein aus dem Ausland eingeführter Hit-Gesang kann demnach je ein richtiges *kayōkyoku* werden; ihm fehlt der in der japanischen Sprache konzipierte Text und eine eigentümliche, charakteristisch japanische Atmosphäre. Obwohl *kayōkyoku* seit jeher alle internationalen Trends in sich aufgesogen haben (seien es Elemente des Jazz, der Blues oder der französischen Chansons) und demnach in mehr oder weniger hohem Masse aus ausländischem «Rohmaterial» bestehen, haben sie sich stets durch deutlich japanisch wirkende Elemente von aller übrigen Modemusik unterschieden.

Welches sind nun diese Elemente, die eine als charakteristisch empfundene japanische Atmosphäre schaffen? Als erstes sei der häufige Gebrauch der pentatonischen Skala genannt; eine Oktave weist dabei nicht 7, sondern bloss 5 Töne auf, also beispielsweise c d e g a (statt c d e f g a h). Dadurch entstehen auffällige Sprünge in der Melodielinie zwischen e und g und zwischen a und c. Derartige Sprünge waren bereits ein Merkmal klassischer japanischer Musik⁷.

7 Die klassische japanische Musik arbeitete allerdings wahrscheinlich nicht mit der Kon-

In textlicher Hinsicht besteht der «echt japanische Geist» darin, dass *kayōkyoku* zahllose metaphorische Ausdrücke enthalten, die sich bereits in der klassischen japanischen Sprache finden. Im Gegensatz zu abendländischen Schlagern sind *kayōkyoku* somit häufig durch Sprachbilder gekennzeichnet, die auf der Oberfläche recht vag oder banal wirken und deren tieferer Inhalt vom Hörer aufgeschlüsselt werden muss. Insbesondere sind die Texte vieler *kayōkyoku* im *ka-chō-fū-getsu*- («Blumen-Vögel-Wind-Mond»)-Stil gehalten, das heisst, der Text besingt zwar scheinbar die schöne Natur, meint aber spezifische menschliche Gefühle und Gemütszustände.

Ein dritter wesentlicher Faktor, der den *kayōkyoku* eine charakteristische japanische Atmosphäre verleiht, sind Tonqualität und Tonfarbe des Vortrags. In Anlehnung an traditionelle japanische Gesangsweisen kennen auch die *kayōkyoku* den durch den «zugeschnürten» Hals hervorgepressten und dabei mittels der Halsmuskeln stark modellierten Vokalton. Mund und Kinn tragen überdies dazu bei, einzelnen Tönen einen möglichst unruhigen, tonfarblich und tonvolumenmässig fluktuierenden Charakter zu geben. Das so entstehende *yuri* («Beben, Vibrieren») steht in scharfem Kontrast zum Ideal des ebenen, gleichmässigen Tons der meisten abendländischen Sänger.

Das Singen mit gespannten Halsmuskeln sowie eine starke Portion *yuri* sind zwei Elemente, die bereits um 1930 in die *kayōkyoku*-Welt eindrangen, als zahlreiche Geisha sich dem *kayōkyoku*-Vortrag zuwandten. Dabei kam ihnen die Entwicklung der elektrischen Tonübertragung, in erster Linie des Mikrophons, sehr entgegen, da fortan das Problem des Stimmvolumens wegfiel und sich die Sängerinnen der ihnen von ihrer Ausbildung her vertrauten, besonderen Durchgestaltung der Parameter Stimmqualität und Stimmfarbe widmen konnten. Dies schuf die Voraussetzung dafür, dass *kayōkyoku* sich zu «*yo-jō-han*-Musik für den Massenkonsum» entwickeln konnten; *yo-jō-han* («4½ *tatami*-Matten») ist das Mass für ein sehr kleines Zimmer, impliziert ein Gefühl von Enge und Intimität und ist mit der Vorstellung einer Liebesaffäre verbunden.

zeption von Skalen, sondern mit derjenigen von Tonräumen mit deutlich markierten Ecktönen (etwa d–g, a–d) und einem oft sehr expressiv wirkenden Durchgangston zwischen zwei Ecktönen (also etwa ein e zwischen d und g oder ein c zwischen a und d); im Endeffekt weist eine derartige Musik dieselben markanten Sprünge zwischen einzelnen Tonstufen auf (in unserem Beispiel zwischen e und g und zwischen a und c) wie ein auf einer pentatonischen Skala beruhendes *kayōkyoku*.

Die meisten der zwischen etwa 1930 und 1965 komponierten und zur Begleitung einer (westlichen) Band zu singenden *kayōkyoku* wiesen in hohem Masse die «typisch japanisch» genannten musikalisch-strukturellen, textlichen und klanglichen Eigenschaften auf und gelten heute weitgehend als *enka*. *Enka* bedeutet eigentlich «auf die Bühne gebrachte Gesänge», doch wird bezeichnenderweise die Silbe «en» fast immer mit dem Schriftzeichen für «Glanz, Sinnlichkeit, Erotik» geschrieben statt mit demjenigen für «aufführen, auf die Bühne bringen». *Enka* sind in anderen Worten stark durch *yo-jō-han*-Atmosphäre geprägte Gesänge. Auch in der Gegenwart findet sich ein sehr zahlreiches Liebhaberpublikum für *enka*, eine *kayōkyoku*-Kategorie, welche vorwiegend mit Trinkgelagen, Männergesellschaft und auch *pachinko*-(Spielautomaten)-Hallen assoziiert wird. Wie die zu Beginn dieses Artikels erwähnte Umfrage der NHK zeigte, stellen *enka*-artige *kayōkyoku* noch immer den in Japan am meisten gehörten und durch alle Altersklassen hindurch am gleichmässigsten beliebten Musiktypus dar.

Die spektakulären Entwicklungen auf dem Gebiet der Schlagermusik seit den frühen 60er Jahren haben natürlich auch ihren Niederschlag in der Welt von *kayōkyoku* gefunden. In erster Linie ist dabei wohl auf den Aspekt des Rhythmus hinzuweisen, dessen Gestaltung unter dem Einfluss der Gesänge der Beatles und ähnlicher Gruppen wesentliche neue Formen anzunehmen begann. Dies führte zu einer den alten *enka* mit ihrer Sentimentalität und ihrem Appell an die Vorstellungskräfte des Hörers fremd gewesenen Betonung des ekstatischen Moments.

Eine weitere bemerkenswerte Entwicklung in der Welt von *kayōkyoku* zeigte sich in den zielbewussten Versuchen, ein viel jüngeres Publikum anzusprechen als dasjenige, welches an *enka* Gefallen fand. So entstand beispielsweise eine immer grössere Zahl von Schlagern zur Unterhaltung von Müttern und Kindern zu Hause. Ferner seien an dieser Stelle auch die im Hinblick auf die beliebten *taisō*-(«Gymnastik»)-Programme geschaffenen *kayōkyoku* genannt, zu deren Rhythmen geturnt werden kann.

In ausserordentlich hohem Masse wurde in den späten 60er- und frühen 70er Jahren die *kayōkyoku*-Welt vom sogenannten «folk» beeinflusst, einem Gesangsstil, der Schlichtheit und eine stark persönlich gefärbte, oft kritische Aussage in den Mittelpunkt stellte. So greifen viele der bekanntesten und besten *kayōkyoku* der 70er Jahre Themen aus dem Bereich der Jugendprobleme auf wie etwa das Leben weit weg von zu Hause in Studentenunterkünften, die Suche nach der eigenen Persönlichkeit oder das Thema Heirat und Scheidung.

In den letzten zehn bis fünfzehn Jahren hat sich das Wesen eines Grossteils der *kayōkyoku* insofern gewandelt, als das optische Moment zu einem immer bestimmenderen Faktor für die Form eines Stücks geworden ist. Diese Entwicklung kam nicht überraschend angesichts der Tatsache, dass die *kayōkyoku*-Produktion nicht mehr von den Schallplattenfirmen, sondern vom Fernsehen her gelenkt wird. So sollen denn neuere *kayōkyoku* bewusst den Zuschauer in den Bann ziehen und in eine Welt von süßen Träumen, glänzenden Hoffnungen, Prinzen und Feen oder auch der neusten Kleidungsmode entführen. Im Gegensatz zu den älteren *kayōkyoku* mit ihrer Betonung von Melodie, Klang und Text stehen somit bei den neueren *kayōkyoku* Rhythmus und diesem entsprechende tänzerische Bewegung des Sängers, sowie Farbe, Beleuchtungseffekte und Szenerie gegenüber.

Ein typisches Beispiel für solche neueren *kayōkyoku* stellte die «New Music»-Bewegung dar. «New Music» zielte, im völligen Gegensatz zu den *enka*, darauf ab, den letzten Schrei in Sachen Lebensstil und Mode künstlerisch zu verarbeiten; dabei gab «New Music» gleichzeitig meist auch dem Wunsch Ausdruck, aus der als beengend empfundenen Schale der japanischen Welt auszubrechen. Dennoch enthalten – wie gerade die Japaner selber betonen, wenn sie ihr «New Music» von nicht-japanischen Schlagern abzuheben versuchen – «New Music»-Kompositionen deutliche japanische Momente. Es kann sich dabei auf textlicher Ebene um typisch japanische Metaphorik handeln, oder um eine feine Spur von *yuri* (unregelmässiger Tongebung), oder auch um Körperbewegungen, die dem japanischen Kodex von *otoko-rashii* oder *onna-rashii* («typisch für einen Mann» beziehungsweise «typisch für eine Frau») entstammen.

Heute – im Jahre 1983 – ist «New Music» von seiner dominierenden Stellung im Rahmen von *kayōkyoku* bereits verdrängt. Im Mittelpunkt steht nun die «Young Idol»-Musik. «Young Idol»-Sänger, praktisch alle weniger als 20 Jahre alt, nehmen die besten Zeiten der Fernsehprogramme in Anspruch und sind speziell daraufhin trainiert, ein jugendliches Publikum anzusprechen. Dieses wird dann im Nu zu einer begeisterten Abnehmerschicht für Schallplatten, Ton- und Videobänder sowie Posters, Klebeetiketten und phantastisch parfümierte Photos von den am Fernsehen bewunderten Idolen.

Abschliessend sollen – zumindest textlich – drei konkrete Beispiele neuerer *kayōkyoku* vorgestellt werden, und zwar je ein «New Music»-Stück, ein *enka* und ein «Young Idol»-Stück. Die drei gewählten Stücke sind insofern von nicht geringem Interesse, als sie nicht irgendwelche Nebenprodukte eines obskuren Schlagersängers darstellen, sondern im wahr-

sten Sinne Hit-Lieder bilden, die einen wesentlichen Teil der heutigen japanischen Gesellschaft gefühlsmässig zu fesseln vermögen. Daneben zeigen aber gerade auch die Unterschiede zwischen den drei Beispielen, zwischen welchen extrem verschiedenen Welten diese Gesellschaft hin- und hergerissen wird.

Beispiel 1 ist ein Gesang von Yamaguchi Momoe, einer der beliebtesten und wegen ihrer starken Persönlichkeit nicht nur von Männern, sondern auch von Frauen bewundertsten *kayōkyoku*-Sängerinnen der 70er Jahre. Der Gesang gehört zur Kategorie «New Music» und trägt den englischen Titel «Imitation Gold»; es handelt sich um eines der bekanntesten Stücke von Momoe, das sie jeweils mit tiefer Stimme, äusserst wenig Emotion, fühlbarer Selbstbeherrschung und beeindruckender Feinheit und Eleganz zu singen pflegte.

Imitation Gold (Text von Aki Yōko)

shawā no ato no kami no shizuku o

Ich trockne nach der Dusche die Tropfen
auf dem Haar

kawaita taoru de fukitorinagara

mit einem frischen Handtuch während

kare ga madobe de hanashikakeru wa
nagareru kumo sae kisetsu no iro
da to

er beim Fenster steht und zu mir sagt:
der Jahreszeit entspricht die Farbe auch
der Wolken die am Himmel treiben

watashi wa karui memai o kanji
manikyua no yubi kazashite miru
no

ich spür ein leichtes Schwindeln
und betrachte meine hochgehaltne
manikür-gepflegten Finger

a a a imitēshon gorudo
a a a yaketa suhada ga
a a a imitēshon gorudo
wakai to omou kotoshi no hito yo

ah ah ah unechtes Gold
ah ah ah die gebräunte nackte Haut
ah ah ah unechtes Gold
scheint jung Freund von diesem Jahr!

koe ga chigau toshi ga chigau
yume ga chigau hokuro ga chigau

Die Stimme: anders das Alter: anders
die Träume: anders die Muttermale:
anders

gomen ne kyonen no hito to mata
kurabete iru

verzeihe, gell! ich vergleich nur wieder
dich mit dem Freund vom letzten Jahr

nishibi no tsuyoi heya no katasumi

Das Zimmer durchflutet kräftige Abend-
sonne und in der Ecke

kare ga reizōko batan to tojiru

schliesst er mit einem Stoss den Kühl-
schrank

pakku no mama no gyūnyū kakae

er bringt die Milch grad im Paket
wie's ist

migaru no dōsa de hakonde kuru wa

flott und behende zu mir her

a a a imitēshon gorudo
 a a a inochi sono mama
 a a a imitēshon gorudo
 nomihoshita kedo kotoshi no
 hito yo

kuse ga chigau ase ga chigau
 ai ga chigau kiki-ude chigau
 gomen ne kyonen no hito ni mada
 shibarareteru

a a a imitēshon gorudo
 a a a sono yasashisa de
 a a a imitēshon gorudo
 mattete hoshii kotoshi no hito yo

hi ga atareba kage ga chigau
 iro ga chigau hikari ga kawaru
 gomen ne kyonen no hito o
 wasureru sono hi o

ah ah ah unechtes Gold
 ah ah ah das Leben selbst
 ah ah ah unechtes Gold
 's ist ausgetrunken Freund von diesem
 Jahr!

Die Art: anders der Schweiß: anders
 die Liebe: anders die Bewegungen: an-
 ders
 verzeihe, gell! ich fühl mich noch
 gebunden an den Freund vom letzten
 Jahr

ah ah ah unechtes Gold
 ah ah ah mit dieser Zärtlichkeit
 ah ah ah unechtes Gold
 möchte ich dich warten sehen

Wenn die Sonne trifft ist der Schatten
 anders
 die Farbe anders verändern sich die
 Strahlen
 verzeihe, gell! bis zum Tag wo ich den
 Freund vom letzten Jahr vergessen hab

Beispiel 2 ist ein *enka* und trägt den Titel «Kita no yado kara» («Aus einer Herberge im Norden»); stilistisch könnte der Gegensatz zu «Imitation Gold» kaum grösser sein. «Kita no yado kara» wurde für eine der beliebtesten *enka*-Sängerinnen der Gegenwart, Miyako Harumi, geschaffen.

Kita no yado kara (Text von Aku Kyū)

anata kawari wa nai desu ka
 higoto samusa ga tsunorimasu
 kite wa moraenu sētā o

samusa koraete andemasu
 onnagokoro no miren deshō
 anata koishii kita no yado

fubuki majiri ni kisha no oto
 susuri-naku yo ni kikoemasu
 o-sake narabete tada hitori

Du? Wie geht es dir?
 Tag für Tag nimmt die Kälte zu
 an der Jacke strick ich die ich dich nie
 werd tragen sehn
 und erdulde dabei die Kälte
 Anhänglichkeit einer Frau ist's wohl . . .
 mich nach dir sehnd hier in der
 Herberge im Norden

In der Nacht hör ich schluchzend
 durch den Schneesturm einen Zug
 Reisweinschälchen stehn in einer Reihe –
 ich bin allein

namida-uta nado utaimasu
onnagokoro no miren deshō
anata koishii kita no yado

und singe Tränenlieder
Anhänglichkeit einer Frau ist's wohl . . .
mich nach dir sehnd hier in der
Herberge im Norden

anata shinde mo ii desu ka
mune ga shinshin naitemasu
mado ni utsushite negeshō o

Du? Würd dich mein Tod bekümmern?
so wein ich tief in meiner Brust
ich seh im Fenster widerspiegelt die
Aufmachung zum Schlafengehn
mein Herz jedoch bleibt ohne heitere
Gefühle

shite mo kokoro wa haremasen

Anhänglichkeit einer Frau ist's wohl . . .
mich nach dir sehnd hier in der
Herberge im Norden

onnagokoro no miren deshō
anata koishii kita no yado

«Kita no yado kara» weist trotz Begleitung durch ein abendländisches Instrumentarium meines Erachtens die typischen Züge eines japanischen Liebesliedes auf. Wie in Japan immer wieder betont wird, sollte ein Liebeslied nie Aussprüche wie «ich liebe dich» enthalten; solche Direktheit würde jede erotische Ausstrahlung vernichten. So haben denn auch japanische Liebeslieder von alters her sehr häufig die Gestalt einer Lamentation einer Person an einsamem Ort angenommen. Dies gibt dem oder der Vortragenden die Gelegenheit, im Verlaufe des meist langsam und gedehnt «durchgelittenen» Gesangs alle Register erotischer Andeutung und Ausstrahlung zu ziehen und im Zuhörer den unwiderstehlichen Wunsch zu erwecken, als Erlöser aufzutreten. In dieser Beziehung dürfte wohl eine enge Parallele bestehen zwischen manch einem *shamisen*-Gesang oder *ji-uta*-Tanz der Edo-Zeit und dem *enka* «Kita no yado kara».

Beispiel 3 war einer der beiden Spitzenreiter bei den Erhebungen zur Feststellung des beliebtesten Musikstücks in Japan in den Monaten Juli und August 1983. Es handelt sich um das von Matsuda Seiko gesungene Stück «Garasu no ringo» («Glasäpfel»), welches der sich rasch entwickelnden Kategorie «Young Idol»-Musik angehört und darauf zugeschnitten ist, besonders die Jugend in seinen Bann zu ziehen. Schon durch den Textinhalt fühlt sich der Zuhörer in die Welt der Jugend versetzt; zudem ist der Sprachstil in unübersetzbarer und – nicht zuletzt seiner vielen Emphasepartikeln *wa*, *no yo* oder *ne* wegen – sehr charakteristischen Weise derjenige eines Mädchens zwischen etwa 15 und 20.

Die Sanftheit der melodischen Kontur und der langsame, schaukelnde Rhythmus erinnern an ein Wiegenlied, und am Fernsehen wirkt «Garasu no ringo», welches Matsuda Seiko mit einer feinen, kindlichen Stimme vorträgt, wie eine Märchenszene.

Garasu no ringo (Text von Matsumoto Takashi)

ao-zameta tsuki ga
higashi kara noboru wa
oka mo shamen ni wa
kosumosu ga yureteru

Blass geht der Mond
im Osten auf
am Bergeshang
wiegen sich die Kosmosblüten

me o tojite
anata no ude no naka
ki o tsukete
kowaresō na kokoro
garasu no ringo-tachi

Ich schliess die Augen
in deinen Armen
pass auf
ein leicht zerbrechlich Herz
Glasäpfelchen

ai-sareru tabi ni
okubyō ni naru no yo
anata o nakuseba
karappo na sekai ne

Wenn ich geliebt werd
ergreift mich so 'ne Panik
wenn ich dich verlieren tät
wär für mich die Welt ganz leer

yasashisa wa
egao no ura ni aru
nani mo ka mo
sukitōtte yuku wa
garasu no ringo-tachi

Zärtlichkeit liegt
hinter einem lächelnden Gesicht
alle Dinge werden
mit der Zeit durchsichtig klar
Glasäpfelchen

ai-shite iru no yo
kasuka na tsubuyaki
kikoenai furi shiteru anata no
yubi o kanda

Ich lieb dich, du!
mein leises Murmeln
gibst vor nicht zu bemerken
in den Finger biss ich dich

me o tojite
anata no ude no naka
setsunasa mo
beni o sashite yuku wa
garasu no ringo-tachi
garasu no ringo-tachi

Ich schliess die Augen
in deinen Armen
wird auch Herzzerberchen
mich erröten lassen
Glasäpfelchen
Glasäpfelchen

Obwohl «Garasu no ringo» zwar in einer mit «Kita no yado kara» entfernt vergleichbaren Weise von einer gewissen, typisch japanischen Metaphorik geprägt ist, handelt es sich doch wohl um einen sehr banalen Text. Es sei nicht behauptet, «Garasu no ringo» widerspiegle generell den Geschmack des modernen Japaners; die Tatsache lässt sich jedoch nicht bestreiten, dass es in sehr hohem Masse dem Geschmack desjenigen Teils der japanischen Bevölkerung entspricht, der zusammengenommen für musikalische Unterhaltung am meisten Geld ausgibt. Wie Befragungen in mehreren repräsentativen Musikaliengeschäften in Tokio ergaben, be-

steht dieser Bevölkerungsteil heutzutage aus ausgesprochen jungen Leuten (ältere Personen sollen, gemäss derselben Quelle, entweder wegen Arbeitsbelastung oder infolge Verlagerung der Freizeitinteressen etwa zum Golfspiel hin sich immer mehr von musikalischer Unterhaltung abwenden).

«Garasu no ringo» scheint ein Bedürfnis nach musikalischer Zerstreuung zu befriedigen, die von der harten Realität wegführt, und steht somit im Gegensatz zu den *kayōkyoku*-Formen, die vor rund 15 Jahren aufkamen. In letzteren schien ein Streben nach neuen Horizonten und Lebensgefühlen, sowie auch ein nicht unbeträchtliches Mass an Rebellion fassbar. Heute aber, im Jahre 1983, neigen japanische Schlager – wie wohl auch die meisten anderen japanischen Konsumgüter – dazu, einen eher passiven, wirtschaftlich und gesellschaftlich in vergleichsweise stabilen Verhältnissen lebenden Käufer in eine Welt süsser Träume zu locken.

(Deutsche Fassung eines am Tōkai-Symposium gehaltenen Vortrags, Sheffield, September 1983)

Bibliographische und diskographische Angaben:

KADA KŌJI und TSUKUDA JITSUO (Hrsg.): *Ryūkōka no himitsu (Zōho-ban)*, Bunwa Shoten, 1979.

SOEDA YOSHIYA (Hrsg.): *Gendai kayō no shakaigaku*, Nihon Kōgyō Shinbunsha, 1979.

SONOBE SABURŌ, YAZAWA TAMOTSU, SHIGESHITA KAZUO: *Nihon no ryūkōka, sono miryoku to ryūkō no shikumi*, Ōtsuki Shoten, 1980.

YAZAWA TAMOTSU: «*Enka to nihonjin, soshite New Music*». In: *Bunka Hyōron* 12 (1980), S. 222–231.

MATSUDA SEIKO: «Garasu no ringo», CBS/Sony 07-SH-1366, 1983.

MIYAKO HARUMI: «Best», Columbia AX-7330, 1981.

YAMAGUCHI MOMOE: «The Best», CBS/Sony 25-AH-744, 1979.