

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

Band: 57 (2003)

Heft: 3: Meer und Berge in der japanischen Kultur : europäische Japan-Diskurse III und IV

Artikel: Das Meer im deutschen und im japanischen Schlager

Autor: Linhart, Sepp

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-147609>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 04.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

DAS MEER IM DEUTSCHEN UND IM JAPANISCHEN SCHLAGER

Sepp Linhart, Wien

1. Private Vorbetrachtungen

Ich erinnere mich sehr gut daran, dass, als ich im Jahr 1952 die dritte Klasse der Volksschule besuchte, das schönste Mädchen in der Klasse sang: „Mein Hein ist der schönste Matrose, seine Augen sind blau wie das Meer“, und dass Matrose damit eine Art Traumberuf für mich wurde. Bald darauf lernte ich aus Freddys Lied „Mary-Anne“, dass man bereits mit 15 Jahren als Schiffsjunge anfangen konnte. Bestärkt wurde ich in den folgenden Jahren durch eine große Zahl anderer Schlager, die in den fünfziger Jahren das Meer, die Ferne, die Fremde, und als Akteure vor allem Seeleute besangen. Als ich 1954 als Zehnjähriger zum ersten Mal drei Wochen Urlaub am Meer an der oberen Adria in Jugoslawien verbringen durfte, war der Eindruck des mir bis dahin unbekanntes Meeres überwältigend und ich stellte bald fest, dass dies viele Binnenländer aus Österreich und wohl auch aus dem Süden Deutschlands genauso erlebten. Jugoslawien- und Italienurlaube waren etwa zehn Jahre hindurch das *non plus ultra*, ehe sich der Horizont des deutschen und österreichischen Massenurlaubers in den sechziger Jahren auf Griechenland und Spanien, und in den siebziger Jahren auf Nordafrika und Thailand erweiterte und noch etwas später auf die Karibik, Bali und die Malediven. Urlaub wurde und wird gleichgesetzt mit Meeresurlaub, und das, obwohl heute Schlager, die das Meer besingen, bei weitem nicht mehr die Popularität haben wie in den 50er Jahren, und somit die klingende Werbung kaum noch eine Rolle spielt.

Als ich 1967 zum ersten Mal nach Japan kam, brachte ich natürlich die entsprechenden mitteleuropäischen Vorstellungen mit. Japan, ein Land mit einer unheimlich langen Küste, mit wunderschönen Stränden und angrenzenden Kiefernwäldchen, wie ich von zahlreichen Bildbänden und Ansichtskarten wusste, zugleich ein Land mit einem warmen Klima, würde meine Binnenländersehnsucht nach unvergesslichen Meereseindrücken stillen helfen, und würde mir in der warmen Jahreszeit die schönsten Badestrände der

Welt offerieren. Damit war ich aber in meinen Vorstellungen völlig daneben: die meisten Japaner, die ich daraufhin ansprach, hatten noch nie einen Urlaub am Meer verbracht, geschweige denn im Meer gebadet, und als ich selbst meine ersten Versuche unternahm, im Pazifischen Ozean zu baden, musste ich feststellen, dass die von Italien und Jugoslawien gewohnten Infrastruktureinrichtungen für Badende in Japan weitgehend unbekannt waren. Es gab keine Hotels und Restaurants oder Seebäder mit Kabinen und Duschen, und selbst wenn es etwas Derartiges gab, war es von erschreckend schlechter Qualität. Wenn sich japanische Bekannte wirklich dazu entschlossen, einen Tag ans Meer zu fahren, so taten sie das meist nur den Kindern zuliebe. Erwachsene, vor allem Frauen, versuchten sich vor der Sonne zu schützen, und verbrachten die Zeit am Meeresstrand am liebsten in irgendwelchen schauerlichen Hütten, die zu diesem Zweck dort aufgestellt waren. Trotz der kleinen Zahl von Badenden waren die Strände stark verschmutzt, und das Baden war dementsprechend ein halbes Vergnügen. Die wenigen Einrichtungen an den Stränden waren nur sehr kurz geöffnet, und vor allem in den vom Klima her zum Baden besonders angenehmen Monaten Mai und September stets noch oder schon geschlossen. Daraus leitete ich ab, dass das Verhältnis der Japaner zum Meer völlig anders geartet sein musste als das des durchschnittlichen Mitteleuropäers, der das Meer wohl mehrheitlich als ein sonniges Urlaubsparadies mit Möglichkeiten zum Wassersport und zum Urlaubsflirt definiert. Von diesen Erfahrungen ausgehend habe ich daher versucht, dem Meer im deutschen Schlager und im japanischen Schlager nachzuspüren, um festzustellen, ob der erlebte Kontrast auch in den populären Liedern zum Ausdruck kommt.

2. Das Meer im deutschen Schlager

Bei der Vorbereitung für diesen Aufsatz erfuhr ich zu meinem großen Erstaunen nicht nur, daß Wien im 19. Jahrhundert das Zentrum der deutschen Unterhaltungsmusik gewesen war und diese Position um die Jahrhundertwende sogar noch ausbaute (Seibold 1998: 12), sondern auch dass das Wort „Schlager“ aus Wien stammt. So bezeichnete man ab 1870 in Wien „besonders erfolgreiche Einzelnummern aus Operetten und volkstümlichen Singspielen, die beim Publikum ‚einschlugen‘ und sich verselbständigten“ (Bardong u.a. 1993: 13). Bis zum Ersten Weltkrieg konnte Wien mit Walzer und Polka anscheinend diese Position halten, obwohl Berlin mit Rheinländer und

Marsch um die Jahrhundertwende stark aufholte. Paul Lincke (1866-1946) und Jean Gilbert (=Max Winterfeld, 1879-1942) in Berlin gegen Franz Lehár (1870-1948), Emmerich Kálmán (1882-1953) und Robert Stolz (1880-1975) in Wien könnte man die damaligen Verhältnisse vereinfacht ausdrücken. Wie sich darin zeigt, waren damals vor allem die Komponisten der meist Operetten oder Revuen entstammenden Schlager bekannt und nicht die Interpreten. Das änderte sich jedoch in den zwanziger Jahren mit Stars wie Richard Tauber, Fritzi Massary (1882-1969) und Claire Waldorff (1884-1957) und etwas später Marlene Dietrich (1901-1992) sowie den Comedian Harmonists. An diesem Aufkommen des Gesangsstarwesens waren natürlich Grammophon und Rundfunk (ab 1923) sowie der Tonfilm massiv beteiligt. Auf das goldene Zeitalter des deutschen Schlagers bis 1933 folgte eine gewisse Zäsur und ein Qualitätseinbruch durch die Ausschaltung von Interpreten, Textern und Komponisten jüdischer Herkunft, aber auch in der Zeit bis 1945 entstand noch eine beachtliche Anzahl von Schlagern, die wir als Evergreens bezeichnen. Als zweite goldene Zeit des deutschen Schlagers kann man die fünfziger Jahre bezeichnen. Ab den sechziger Jahren kam es innerhalb der populären Musik zur Entstehung von Rock, Pop, Beat, Disco und Punk-Musik, die das Schlagerpublikum vor allem nach Generationen, aber auch nach politischer Ideologie spalteten, und die den Schlager zu einer Sparte neben vielen anderen Sparten der Unterhaltungsmusik machte.

Schauen wir uns nun das Thema „Meer“ im deutschen Schlager an, dann stoßen wir vom Beginn unseres Jahrhunderts an auf eine sehr große Bedeutung, vor allem wenn wir uns nicht auf das Meer beschränken, sondern alles rundherum miteinbeziehen: Wellen, Möwen, Wind, Häfen, Matrosen, Seemänner, Matrosenliebe usw. Das Meer braucht natürlich in einem Lied gar nicht angesprochen werden, kann aber doch eine große Rolle spielen wie im Lied „Auf der Reeperbahn nachts um halb eins“ von 1912, in dem bekanntlich ein Matrose, bevor er wieder losfährt, seine gesamte Lösung auf den Kopf wirft, und den man eben nur verstehen kann, wenn man an die ihm bevorstehenden vielen einsamen Wochen auf hoher See denkt, oder auch in Udo Jürgens' Hit „Griechischer Wein“ von 1974, in dem zwar das Meer einmal in einer Aufzählung kurz vorkommt, tatsächlich aber wohl stets mitgedacht wird. Derart definiert, ist man bei der Durchsicht deutscher Schlagerbücher zunächst einmal erstaunt ob der Fülle einschlägiger Lieder. Obwohl ich nicht sehr gründlich recherchierte¹, konnte ich ungefähr 150

1 Zur Ermittlung entsprechender Schlager habe ich das über 5000 Titel umfassende „Titelverzeichnis“ im *Lexikon des deutschen Schlagers* (Bardong u. a. 1992) auf einschlägige

Lieder ermitteln, die zweifelsohne in die Kategorie „Meeresschlager“ fallen. Da ich von den meisten Liedern nur den Titel, nicht aber den Text zur Verfügung hatte, müssen tatsächlich noch viel mehr solcher Lieder existieren. Während der recherchierte Zeitraum von 1908 bis 1992 mehr als achtzig Jahre umfasst, entfallen etwa 36% der ermittelten Lieder auf ein einziges Jahrzehnt, das von 1955 bis 1964. Peter Kemper (1997: 47) hat dieses Ergebnis sehr treffend so ausgedrückt: „Der deutsche Schlager der Fünfziger suggerierte, jeder zweite Bundesbürger fahre zur See und beinahe jedes junge Mädchen wohne an der Waterkant“. Auch in den letzten acht Jahren, die berücksichtigt werden konnten, gibt es wieder deutlich mehr „Meeresschlager“ als vorher, was natürlich auch von einer verstärkten Schlagerproduktion seit 1985 verursacht sein kann.

Der Urahn aller deutschen Seemannslieder ist vielleicht „Des Seemanns Los“, eine schaurige Ballade vom Untergang eines Schiffes in stürmischer See, die auch von Bert Brecht, wie wir aus einer Tagebuchnotiz vom 2.9.1921 wissen, mit Freunden gesungen wurde, und die ihn vielleicht zu seiner „Ballade von den Seeräubern“, die aus diesem Zeitraum stammt, inspirierte (Sperr 1978: 34). Diese Seemannslieder sind die eine große Gruppe der Schlager, die um das Meer kreisen, und stets haben darin „richtige Männer“ die Hauptrolle. Dabei spielt es keine Rolle, ob sie sich „nachts um halb eins“ auf der Reeperbahn herumtreiben oder sonst irgendwo, denn „Von Kapstadt bis Athen, da gibt es was zu sehn“. Wichtig ist das bereits in „Das ist die Liebe der Matrosen“ 1931 angesprochene Grundmotiv:

Auf die Dauer lieber Schatz,
ist mein Herz kein Ankerplatz.
Es blüh'n an allen Küsten Rosen,
und für jede gibt es tausendfach Ersatz!
(Sperr 1978: 170)

Ein „richtiger Mann“ hat schließlich etwas wichtigeres zu tun, als sich einer Familie zu widmen. Er nimmt weder Rücksicht auf die Gefühle seiner Geliebten noch auf die seiner Mutter, wie wir aus „Junge, komm bald wieder“ (1962) wissen, und in den Schlagern wird er dafür bewundert. „Ich wünsch' dir Glück, Jonny!“ (1934), „Das kann doch einen Seemann nicht erschüttern“ (1939), „Matrosenliebe“ (1941), „Beim erstmal, da tut's noch weh“ (1944), „Im Hafen von Adano“ (1949), der „Mäckie-Boogie“ (1952), „Sie

Titel durchsucht. Die Texte hatte ich leider nur von einer kleinen Auswahl dieser Titel zur Verfügung.

hieß Mary-Anne“ (1956), „Cindy, oh Cindy“ (1957), „Ich bin bald wieder hier“ (1958), „Seemann, deine Heimat ist das Meer“ (1960), „Ein Schiff wird kommen“ (1960) etc. sind alle von dieser Grundidee erfüllt, manche etwas lustiger, manche melancholischer. Es scheint, als ob dieses Grundmuster des Seemannsliedes bis zum Beginn der sechziger Jahre dominierte, dann aber viel an Popularität verlor, und heute nicht mehr zeitgemäß ist. Aber spätestens seit 1983 wissen wir ja auch aus einem Schlager, dass das Land neue Männer braucht², und der harte Seemann-Typ, wie er von meinem singenden Landsmann Freddy Quinn vor allem in den fünfziger und sechziger Jahren so überaus erfolgreich verkörpert wurde, scheint in den letzten zwanzig Jahren weniger gefragt zu sein.

Vielleicht das typischste Lied dieser Kategorie ist „Cindy, oh Cindy“ aus der Mitte der fünfziger Jahre.

Er kam als du erst achtzehn warst,
 von großer Fahrt zurück.
 Er kbte dich so scheu und zart
 und sprach vom großen Glück.
 Am Kai, da riefen die Möwen,
 als er dich wieder verließ:
 Cindy, oh Cindy –
 dein Herz muß traurig sein,
 der Mann, den du geliebt,
 ließ dich allein.
 (Sperr 1978: 264)

Margot Eskens, die wichtigste Interpretin dieses Schlagers – das Lied war 1957 so populr³, dass es gleichzeitig von drei bekannten Schlagerstars gesungen wurde – erläuterte 1984 den Erfolg dieses Liedes folgendermaßen: „Die Muttis haben damals meine Platte gekauft. Frauen, die zu Hause rumgesessen haben. Sie haben auf ihren Mann gewartet, bis der von der Arbeit zurückgekommen ist, nach Hause, wo Mutti tagsüber nicht allein den Haushalt besorgt, sondern auch geträumt hat, sie sei Cindy, die nicht weinen dürfte“ (Kemper 1997: 47). Wenn diese Interpretation stimmt, und anscheinend waren damals bereits 80 % der Schallplattenkufer weiblichen Ge-

2 1983 sang Ina Deter das von ihr selbst komponierte und getextete Lied „Neue Männer braucht das Land“ .

3 1957 war Cindy Oh Cindy interpretiert von Margot Eskens der meistverkaufte Schlager in Deutschland, und interpretiert von Wolfgang Sauer lag das gleiche Lied an siebenter Stelle der meistverkauften Platten (Radio Interjeck 2003. Die dritte, weniger erfolgreiche Version, sang Gitta Lind (Bardong u.a. 1993: 343).

schlechts, dann ist der Seemann in diesem Lied, der Cindy verlässt, nur eine Chiffre für den alleinverdienenden Ehemann, der sich in der harten Berufswelt herumschlagen muss, die sich hinter der Chiffre „Meer“ verbirgt. Wenn wir dieser Interpretation zustimmen, dann muss es aber gestattet sein, sie auch auf die anderen Seemannslieder dieser Zeit anzuwenden, und der Seemann steht plötzlich für den Konstrukteur des bundesdeutschen Wirtschaftswunders, für den sich eben, ähnlich wie für den japanischen Angestellten-Samurai, den *mōretsu shain* der sechziger und siebziger Jahre⁴, das richtige Leben draußen in der Wirtschaft abspielte und nicht zu Hause bei der Familie.

Elmar Kraushaar sieht die damalige Vorliebe für Seemannsschlager allerdings wesentlich anders. „Die Figuren des ewigen Abenteurers schienen eher auf das Innenleben des Mannes ausgerichtet zu sein. Der dem Aufbau und Neubeginn innewohnende Zwang zur Sesshaftigkeit suchte seinen Ausgleich in den überbordenden Phantasien des kernigen Ausreißers und Eroberers“ (Kraushaar 1983: 59). Für ihn ist also der von allen bewunderte Seemann nicht Symbol für den deutschen Wirtschaftswundermann, sondern im Gegenteil eine Phantasiefigur, mit welcher die gestressten Mitarbeiter am Wiederaufbau der deutschen Wirtschaft der Alltagsrealität entkommen konnten. Vielleicht sind aber sowohl die symbolistische als auch die eskapistische Interpretation gleichermaßen gültig.

Die zweite Gruppe von Schlägern, deren Inhalt sich um das Besingen der Sehnsucht nach dem südlichen Meer mit seinen wunderschönen Stränden und seiner exotischen Vegetation beschreiben lässt, beginnt auch schon in den dreißiger Jahren, auch wenn ihre große Zeit erst die Nachkriegsjahre sind. Die Interpreten Rudi Schuricke, der Schweizer Herbert Ernst Groh und Magda Hain legten mit Liedern wie „O mia bella Napoli“ (1936)⁵ und den legendären „Capri-Fischern“ (1943), beide komponiert und getextet vom Erfolgsduo Gerhard Winkler und Ralph Maria Siegel, die Grundlage, und da das besungene Ausland Italien war, waren diese Schlager zumindest zeitweise auch politisch opportun. Nach der Kriegserklärung Italiens an Nazi-Deutschland mussten allerdings die „Capri-Fischer“ schnell aus dem Verkehr

4 Vgl. dazu Sepp Linhart: *Arbeit, Freizeit und Familie in Japan. Eine Untersuchung der Lebensweise von Arbeitern und Angestellten in Großbetrieben*. Wiesbaden: Harrassowitz 1976 (=Schriften des Instituts für Asienkunde in Hamburg, Band 43), 340-341.

5 Die Jahresangaben bei den Schlägern variieren sehr stark. So fand ich beispielsweise für „O mia bella Napoli“ in den von mir benutzten Quellen die Jahre 1936, 1938 und 1939. Dabei ist nicht klar, ob es sich um das Jahr handelt, in dem ein Lied komponiert und getextet, zum ersten Mal auf Platte aufgenommen oder zum Hit wurde.

gezogen werden (Pfarr 1997: 143) und durften erst in den Nachkriegsjahren in einer neuen Version wieder auftauchen. An der ungeheuren Popularität dieser Art von Schlägern kommt niemand vorbei, der sich mit deutscher Schlagergeschichte beschäftigt. Pfarr führt ihre Entstehung auf die deutsche Grundsehnsucht nach Italien zurück, die sich schon bei Goethe und Eichendorff nachweisen lässt (Pfarr 1997: 142-143). Italien ist für ihn eine Utopie, ein „idealtypisches Nirgendwo, das man sich selbst erschafft, sobald bestimmte Reizworte fallen“ (Pfarr 1997: 146), andere sehen in der Sehnsucht nach der Ferne in der Nachkriegszeit die Suche nach einer Idylle, die in der Heimat verlorengegangen ist (Bardong u. a. 1992: 30), und für wieder andere ist der Süden die Kehrseite der Medaille Heimat, die nach dem Krieg verständlicherweise ebenfalls stark besungen wurde (Kraushaar 1983: 53). Eine Kurzauswahl von Titeln von Italien-Schlägern läßt die Fülle an einschlägigen Liedern erahnen, in denen immer das Rauschen des Meeres zu spüren ist, auch wenn die besungenen Orte nicht immer am Meer liegen wie Rom oder Florenz oder wenn sie gar nicht existieren wie Adano⁶: „Florentinische Nächte“ (1948), „Im Hafen von Adano“, „Mandolino, Mandolino“ (1949), „Rote Rosen, rote Lippen, roter Wein“ „Frauen und Wein“ (1952), „Arrivederci, Roma“, „Nicolo, Nicolo, Nicolino“ (1954), „Wie schade, daß Venedig noch so weit ist“ (1955), „Komm ein bißchen mit nach Italien“, „Tiritomba“ (1956), „Bene, bene, tanto“ (1957), „Addio amico“, „Bambina“, „Mandolinen und Mondschein“ (1958), „Tschau, tschau, Bambina“ (1959), „Zwei kleine Italiener“ (1961).

Der Utopie-Charakter Italiens zeigt sich vielleicht indirekt darin, dass mit zunehmender Inbesitznahme der Strände Italiens durch die Deutschen und Österreicher die Popularität der Italien-Schlager abnahm und diese ab der Mitte der fünfziger Jahre durch den Südsee-Schlager ersetzt wurden. Wohl landete die deutsche Italienerin Caterina Valente mit ihrem Bruder Silvio Francesco 1956 mit dem Lied „Komm ein bißchen mit nach Italien“ noch einen großen Italien-Hit⁷, in welchem das Meer an prominenter Stelle des Refrains platziert ist:

6 Kurt Feltz, der rund 2000 Schlagertexte dichtete, hatte damit keine Probleme: „Adano gibt's gar nicht, aber für die Leute klingt das exotisch“ (Port le roi 1998: 37).

7 Für dieses Lied, das Wicke als profimäßige Tourismuswerbung klassifiziert, erhielt der bereits erwähnte erfolgreichste deutsche Schlagertexter Kurt Feltz vom italienischen Staatspräsidenten Gronchi bezeichnenderweise den höchsten Verdienstorden der Republik Italien (Wicke 2001: 224).

Komm ein bißchen mit nach Italien,
 komm ein bißchen mit ans blaue Meer,
 und wir tun als ob das Leben
 eine schöne Reise wär'.
 (Hügel und Zeisler 1992: 78)

Im gleichen Jahr sangen die beiden Geschwister aber auch schon:

Steig in das Traumboot der Liebe,
 fahre mit mir nach Hawaii.
 Dort auf der Insel der Schönheit
 wartet das Glück auf uns zwei.

 Leise rauscht das Meer
 und leise singt der Wind,
 alles ringsumher duftet blütenschwer.
 (Sperr 1978: 272)

Titel wie „Vaya con dios“ (1954), „Am weißen Strand von Soerabaya“, „Die Perle auf dem Meeresgrund“ (1955), „Du Rose von Samoa“, „Der weiße Mond von Maratonga“ (1957), „Hula Baby“ (1958), „Blue Hawaii“ (1959), „Alo-Ahe“, „Hawaii Tatoo“ (1962), „Hula Hochzeit“ und „Tahiti Mafatu“ (1963) bilden nur eine kleine Auswahl aus dem reichen Spektrum der Südsee-Schlager, von welchen natürlich nicht alle gleich erfolgreich waren. Eine Reihe von Gesangsformationen, die auf diese Art von Musik, instrumental meist begleitet von einer dominierenden süßlichen Hawaii-Gitarre und Ukuleles, spezialisiert waren, wurden ins Leben gerufen: das Hula Hawaiian Quartett, die Original Kilima Hawaiians, die Waikikis oder die Tahiti Tamoures, trotz der schönen Namen lauter gute Deutsche. Die eingangs genannte Blütezeit des Meeresschlagers ist gleichzeitig auch die Blüte des Südsee-Schlagers, der ab der zweiten Hälfte der sechziger Jahre fast völlig verschwindet. Seine Beliebtheit könnte vielleicht auch mit der 1958 nach Deutschland kommenden Hula-Hoop-Reifen-Mode zusammenhängen oder umgekehrt.

Die veränderten Reisegewohnheiten der deutschen Massentouristen spiegelten sich erst ab den siebziger Jahren im Schlager wieder. Nun wurden vor allem Griechenland und Spanien besungen: Rhodos, Samos, Mykonos genauso wie Ibiza und Mallorca. Stellvertretend für viele kann man für diese Kategorie etwa Udo Jürgens' „Griechischer Wein“ anführen, ein Lied das 1975 typischerweise nach „Paloma Blanca“ der am meisten verkaufte Titel in Deutschland war. Eine humoristisch-kritische Behandlung der Urlaubsziele

blieb meist den Sängern aus Österreich vorbehalten, waren es nun Rainhard Fendrich mit „Strada del Sole“ (1980), Peter Cornelius mit „Reif für die Insel“ (1982) oder die Erste Allgemeine Verunsicherung mit „Heiße Nächte in Palermo“ (1986) oder „An der Copacabana“ (1988).

Diese zweite Schlagerwelle vor allem mit Griechenland- und Spanien-Liedern könnte man vielleicht auch als eine neue Form des Heimatliedes auffassen: Tatsächlich haben ja viele Deutsche eine Ferienwohnung oder sogar ein Ferienhaus auf Mallorca, besitzen also quasi eine Sommerresidenz neben ihrer Winterresidenz, sind also dort genauso zu Hause wie da. Dass das Heimatlied im deutschen Schlager nach wie vor eine große Rolle spielt, weiß jeder der einmal eine entsprechende Musiksendung im Fernsehen verfolgt hat.

3. Das Meer im japanischen Schlager

Bevor ich nun zur Besprechung der japanischen Schlager übergehe, die das Meer zum Thema machen, scheinen zunächst wieder einige allgemeine Bemerkungen über den japanischen Schlager angebracht, damit klar wird, wovon eigentlich die Rede ist. Die Übersetzung von Schlager ist *ryūkōka* oder *hayariuta*, beides geschrieben mit den identischen Schriftzeichen 流行歌, also soviel wie „Lied, das in Mode ist“, was ja dem Begriff Schlager sehr nahe kommt. Ein anderer vielgebrauchter Ausdruck ist *kayōkyoku* 歌謡曲, gleichsam ein Oberbegriff für populäre Musik, der um 1930 vom NHK in dieser Bedeutung neu geschaffen wurde, weil nicht alle populäre Musik wirklich populär ist, wie es der Ausdruck *ryūkōka* nahelegt. Genausowenig ist natürlich jeder Schlager ein echter Schlager. Laut *Nihon kokugo daijiten* ist für *kayōkyoku* kennzeichnend, daß sie im Prinzip von Japanern getextet und komponiert und durch die Massenmedien verbreitet werden (*Nihon daijiten kankōkai* 1973:5:171). In Japan populär gewordene Lieder aus Europa oder aus den USA werden daher von den meisten Publikationen über *kayōkyoku* nicht berücksichtigt.

Als erstes Lied dieses Genres im modernen Sinn, obwohl es natürlich viele Vorläufer gibt, gilt *Kachūsha no uta*, gesungen von der berühmten Schauspielerin Matsui Sumako in der dramatisierten Aufführung von Tolstoi's *Auferstehung* im Jahr 1914, und der Komponist dieses Liedes, Nakayama Shinpei gilt auch als erster japanischer Schlagerkomponist, als Komponist der nach ihm benannten *Shinpei-bushi*. Diese Bezeichnung gebührt

allerdings erst seinen Schlagern ab dem großen Erfolg „Kleines Lied des Bootsmannes“, *Sendō kouta*, 1922, das man als erstes Lied der Kategorie *enka* im modernen Sinn bezeichnen kann, während seine frühen Schlager, neben „Katjuschas Lied“ vor allem das „Gondellied“ (*Gondora no uta*, 1916), von den Japanern noch als „nach Butter stinkend“ (*batakusai*), also als zu westlich, eingestuft wurden (Ogi 1971: 195). Von Matsui Sumako's Platte wurden angeblich 20.000 Stück verkauft, eine für die Taishō-Zeit unerhört große Anzahl, wodurch zugleich der ganz wesentliche Zusammenhang von Kommerz und Schlagermusik in Japan gleich vom Anfang an besonders deutlich ist.⁸

Die berühmten *enka* 演歌 sind ein Unterbegriff der *kayōkyoku*, und man könnte sie auch als die eigentlichen „japanischen“ Schlager bezeichnen. Ohne auf ihre komplizierte Entstehungsgeschichte einzugehen, ist für uns wichtig, daß sie sich durch die Verwendung der sogenannten *yonanuki*-四七抜き Tonleiter auszeichnen, also der pentatonischen Tonleiter, in deren mit C beginnender Dur-Tonart der vierte Ton F und der siebente Ton H fehlen, in deren mit A beginnender Molltonart hingegen die Töne D und G(is), wodurch wir also die Dur-Tonleiter C-D-E-G-A-C und die Molltonleiter A-H-C-E-F-A erhalten. Auch die Tonerzeugung unterscheidet sich von der in der westlichen Schlagermusik üblichen durch die Verwendung von *uragoe* (Falsett), *jigoe* (natürliche Stimme) und *hanagoe* (nasalierte Stimme), vor allem aber durch *yuri* 揺り, das Zittern der Stimme oder Vibrato, das entsprechend auch in den Volksliedern und beim Shamisen-Spiel vorkommt. Das Shamisen wird neben der Akustik-Gitarre auch gerne zur Begleitung eingesetzt, ebenfalls die Shakuhachi, und viele *enka*-Sänger treten in japanischer Kleidung auf. Dies alles gibt *enka* natürlich eine sehr japanische Note, läßt sie konservativ erscheinen und führt zu einer breiten Ablehnung der *enka* durch die japanische Jugend der Gegenwart. *Enka*-Liebhaber sind in der Regel männlich und älter als vierzig Jahre. In der Gegenwart machen die *enka*, die immerhin in den siebziger Jahren noch für die Durchsetzung des *karaoke*-Wesens verantwortlich waren, eine besondere Krise durch und scheinen überhaupt vom Aussterben bedroht zu sein. Nur noch weniger als 1% der Tonträgerverkäufe entfallen heute auf *enka*. Für meine historische Betrachtung sind sie jedoch sehr wichtig.

8 Kurata (2001:151) ist allerdings der Meinung, dass diese Verkaufsziffer in keiner Weise belegt ist, dass aber 10 Monate nach Erscheinen der Platte von einem Verkauf von 2.000 Platten berichtet wurde, was für die damalige Zeit angesichts der normalen Produktionsziffer von etwa 300 Platten bereits einen enormen Erfolg dargestellt hätte.

Bei der Besprechung der japanischen Schlager habe ich mich gezwungenermaßen auf die Jahre 1914 bis 1970 beschränkt, weil mir über die Zeit nach 1970 keine guten Daten zur Verfügung standen. Die einzige chronologisch geordnete Sammlung populärer Lieder, die es derzeit gibt (Komota u. a. 1971), endet im Jahr 1970. 1914 habe ich als Jahr, in dem die eigentliche Schlagerproduktion in Japan begann, in Übereinstimmung mit der vorherrschenden japanischen Meinung übernommen, und daher komme ich zu diesen beiden Eckdaten. Insgesamt habe ich 667 Schlagertexte durchgesehen und 71 relevante Titel, also 10,6% Schlager, eruiert, in welchen das Meer eine Rolle spielt. Das sind mengenmäßig wenig im Vergleich mit den über 150 deutschen Schlagern, die allerdings einen längeren Zeitraum abdecken und die außerdem einer Grundgesamtheit von mehr als 5000 Schlagertiteln entnommen sind. Hätte ich allerdings die Texte dieser mehr als 5000 Lieder gehabt, wäre ich sicher noch auf wesentlich mehr relevante deutsche Schlager gestoßen. So lässt sich hinsichtlich der quantitativen Bedeutung von Meeresschlager im Vergleich nichts Schlüssiges behaupten. Gehen wir davon aus, dass die Herausgeber des japanischen Werkes, die ihrer Meinung nach berühmtesten Schlager zusammengestellt haben, dann lässt sich jedoch wenigstens über die relative Bedeutung von Meeresschlager in einzelnen Jahren etwas sagen: nach Fünf-Jahresgruppen geordnet zeigt sich, dass von 1926 bis 1930 (17.6%), von 1931 bis 1935 (13,5%), von 1941 bis 1945 (18.6%) und von 1961 bis 1965 (13.2%) die Meeresschlager überrepräsentiert waren, von 1951 bis 1955 (6.6%) und von 1966 bis 1970 (4.1%) hingegen deutlich unterrepräsentiert.

Betrachten wir zunächst einmal die Schlager der ersten dreißig Jahre, von 1914 bis Kriegsende, dann fällt einem auf, daß unter den Textern dieser Epoche bedeutende Dichter zu finden sind wie Kitahara Hakushū (1885-1942), Noguchi Ujō (1882-1945), Saijō Yaso und Shimazaki Tōson (1872-1943), die sich teilweise auch in der nationalistischen Periode dazu hinreißen ließen, dem Zeitgeist Entsprechendes zusammenzureimen. Unter den Komponisten stoßen wir neben dem Koto-Spieler und Komponisten Miyagi Michio (1894-1956) und dem Lieder-Komponisten Yamada Kōsaku (1886-1965) immer wieder auf die Namen Nakayama Shinpei (1887-1952) und Koga Masao (1904-1978), die den japanischen Schlager ganz besonders geprägt haben. Das Meer spielt in vielen ihrer Lieder zumindest indirekt eine Rolle.

Der Sozialpsychologe Mita Munesuke hat versucht, ein einfaches Glossar der emotionalen Symbole zusammenzustellen, die er aus der Analyse populärer Lieder des 20. Jahrhunderts eruierte. Das Wort Meer, *umi*, kommt

in dieser allerdings nur 78 Vokabel umfassenden Liste interessanterweise gar nicht vor, aber einige andere Begriffe stehen oft oder auch immer im Zusammenhang mit dem Meer. Fast alle diese Ausdrücke sind, wie die Aufstellung in Tabelle 1 zeigt, Synonyme für traurige Gefühlszustände, und entsprechen daher gut dem melancholischen Grundgefühl der meisten japanischen Schlager und besonders der *enka* in der besprochenen Periode.

Tabelle 1: Häufige Begriffe im Zusammenhang mit dem Meer in japanischen *enka*

Japanischer Begriff	Deutsche Übersetzung	Symbol für
<i>Awa</i> 泡	Schaum, Blasen	Vergänglichkeit
<i>Debune</i> 出船	Segel setzen	anhaltende Zuneigung
<i>Fune</i> 船	Schiff	Herumwandern, Vergänglichkeit
<i>Kamome</i> 鷗	Möwe	Flüchtigkeit
<i>Katase nami</i> 片瀬波	einseitige Wellen	unerwiderte Liebe
<i>Kiri</i> 霧	Nebel	Traurigkeit
<i>Kobune</i> 小舟	kleines Schiff	Herumwandern, Vergänglichkeit
<i>Kojima</i> 小島	kleine Insel	Einsamkeit
<i>Kumo</i> 雲	Wolke	1. Hoffnung 2. Vergänglichkeit
<i>Minato</i> 港	Hafen	1. Nostalgie 2. Hoffnung 3. Exotismus
<i>Muteki</i> 霧笛	Nebelhorn	Traurigkeit
<i>Nami</i> 波	Wellen	Vergänglichkeit
<i>Soyo-kaze</i> 微風	Brise	Segen, Glück

(Mita 1992: 132-135)

Dass die populären Lieder, in welchen das Meer vorkommt, in der Regel einen sehr traurigen Charakter haben, verwundert ob der genannten Auflistung niemanden. Zwar gibt es zumindest in der Taishō-Zeit noch eine Reihe von lustigen Liedern, in welchen auch das Meer aufgezehlt wird oder die in einer entsprechenden Umwelt spielen, wie „Tsingtao-Song“ (*Chintō-bushi*) von 1914 oder „Neues Strandlied“ (*Shin-iso-bushi*) von 1916, doch mit dem Lied „Octopus-Jagd“ (*Takotsuki*) von 1930 scheint diese Tradition, die man wohl auf die Trinklieder der Edo-Zeit zurückführen könnte, abzureissen und der sentimentale Schlager setzt sich endgültig durch. Den Anfang bildet hier vielleicht „Der Regen von Jōgashima“ (*Jōgashima no ame*) aus dem Jahr 1913, ein Evergreen gedichtet von Kitahara Hakushū, der sich durch einfache Worte im urjapanischen Rhythmus 3-4 wie *ame wa / furufuru* „Der Regen / er fällt und fällt“ oder *fune wa / yukuyuku*, „Ach das Schiff / fährt weg, fährt weg“ in die Herzen der Japaner schmeichelte. Noch ein bisschen trostloser ist „Die Reise der umhertreibenden Wellen“ (*Rurō no tabi*) von 1922, in dem die Sehnsucht eines Umhergetriebenen zwischen Sibirien und Java nach einer dauernden Bleibe zum Ausdruck gebracht wird, auch wenn es sich nur um eine Insel mitten im Meer handeln sollte. Zumindest möchte er in irgendeinem Land als Erde enden (*Izuko no dochi no tsuchi to owaran*) und nicht für immer im Meer versinken.

Der erste ganz große Hit in der besprochenen Kategorie von Schlägern wird aber erst 1928 „Der Hafen von Habu“, *Habu no minato*, gedichtet von Noguchi Ujō und komponiert von Nakayama Shinpei.

Iso no u no torya higure nya kaeru
Habu no minato nya yūyake koyake
Asu no hiyori wa
Yare hon ni sa nagiru yara

Die Kormorane am Strand kehren bei Sonnenuntergang zurück
 In den Hafen von Habu im Abendrot
 Bis zum schönem Wetter morgen
 Ah, wenn sich der Wind wieder legt
 (Komota u.a. 1971: 253)

Dieses Lied entspricht einer damals in Mode kommenden Gruppe von „neuen Volksliedern“, die hauptsächlich Stimmungen ausdrücken und anscheinend besonders die vom Land in die Großstädte Zugewanderten ansprachen. Dabei spielte es auch keine Rolle, daß im echten Ort Habu auf Ōshima kein Sonnenuntergang im Meer zu sehen ist, weil dieser Ort nach Osten

gerichtet ist. Wichtig ist ein konkreter japanischer Ortsname wie bereits bei Jōgashima, und in der Folge erscheinen das „Matsushima Lied“ (*Matsushima ondo*, 1928, Text von Kitahara Hakushū), „Der Ōshima-Tanz“ (*Ōshima okesa*) von Saijō Yaso und Nakayama Shinpei (1933), „Ōshima der Liebe“ (*Koi no Ōshima*, 1933) – die Fülle an Liedern über die zur Präfektur Tōkyō gehörige Insel Ōshima erklärt sich aus einem Liebeselbstmord eines Mädchens im Februar 1932, das in den dortigen Vulkan gesprungen war, und sofort Nachahmerinnen fand –, „Das Abendlied von Jōgashima“ (*Jōgashima yakyoku*, 1934), „Das Abendschiff von Hakata“ (*Hakata yabune*, 1936), und das „Abendlied von Shimoda“ (*Shimoda yakyoku*, 1936), lauter sentimentale Schlager rund um das Meer mit Insel, Hafen und auslaufenden Schiffen.

Etwas anders und fast ein wenig an die deutschen Seemannslieder erinnernd sind zwei Lieder von Shigure Otowa und Nakayama Shinpei von 1925 bzw. 1926: „Hafen der auslaufenden Schiffe“ (*Debune no minato*) und „Die Harpune platzieren“ (*Hoko o osamete*), die von Walfängern berichten, doch blieben sie eher die Ausnahme. Ebenfalls abweichend von den sonstigen sentimental Schnulzen ist „Das Mädchen von der Insel“ (*Shima no musume*, 1932).

<i>Hā- shima de sodateba</i>	Haa, auf der Insel groß geworden
<i>Musume jūroku koigokoro</i>	Ein Mädchen mit 16, ein Herz voll Liebe
<i>Hitome shinonde</i>	Versteckt vor den Augen der Menschen
<i>Nushi to hitoyo no adanasake</i>	Eine Nacht mit dem Herrn, eine Liebelei
<i>Hā- oki wa araumi</i>	Haa, das Meer ist rau auf hoher See
<i>Fuita kochi ga wakarekaze</i>	Der Ostwind weht zum Abschied
<i>Nushi wa funanori</i>	Der Herr, ein Seemann,
<i>Ima ja kaeranu nami no soko</i>	Keht nimmer zurück vom Grunde der Wellen
<i>Hā- shima no hikari mo</i>	Haa, die Lichter auf der Insel gehen aus
<i>Kiete ariso no ano chidori</i>	Ach ihr Regenpfeifer vom rauen Strand
<i>Naite kureru na</i>	Klagt/singt nicht für mich
<i>Watasha kanashii sutekobune</i>	Trauriges kleines verlassenes Boot
(Komota u.a. 1971: 269-270)	

Zwar wird auch in diesem Lied ein Mädchen, noch dazu ein erst sechzehnjähriges, nach einer einzigen mit einem Schiffseigentümer verbrachten Nacht von diesem verlassen und er geht im stürmischen Meer unter, weshalb sie in der letzten Zeile mit einem traurigen, kleinen aufgegebenem Boot verglichen wird, aber das Lied ist unsentimental und realistisch, so sehr,

daß sogar die Zensur einschritt, und die erste Strophe geändert werden mußte, weil es nicht im Einklang mit den guten Sitten wäre, wenn bereits ein sechzehnjähriges Mädchen eine Liebesaffäre hätte⁹. Das Lied leitete übrigens eine Welle von Schlagern ein, die ebenfalls mit *Hā* begannen.

Während alle bisher besprochenen Lieder der europäischen Musiktradition oder deren japanischen Variation angehörten, machte gerade 1937, als der Krieg mit China endgültig ausbrach, der „Abschiedsblues“, *Wakare no burūsu*, gesungen von Awaya Noriko (1907-1999?), der Königin des Blues, Furore.

<i>Mado o akereba minato ga mieru</i>	Wenn ich das Fenster öffne, vor mir der Hafen
<i>Meriken hatoba ni hikari ga mieru</i>	Am American Pier leuchten die Lichter
<i>Yakaze, shiokaze, koikaze nosete</i>	Mit dem Abendwind, Salzwind, Liebeswind
<i>Kyō no debune wa doko e yuku</i>	Wohin fährt das Schiff, das heute ausläuft?

<i>Musebu kokoro yo</i>	Zwei Herzen,
<i>Hakanai koi yo</i>	Eine flüchtige Liebe
<i>Odoru burūsu no</i>	Beim Tanzen des Blues
<i>Setsunasa yo</i>	Was für ein Schmerz!

(Komota 1971: 294)

Freilich passte dieses „dekadente“ Lied des Saxophonisten und Komponisten Hattori Ryōichi (1907-?) mit seinen westlichen Fremdwörtern wie *meriken hatoba* (American Pier), *burūsu* (Blues) und *madorosu* (Matrose) nicht zur gewünschten Atmosphäre der Zeit, und 1941 wurde es gemeinsam mit vielen anderen Schlagern als *tekisei ongaku*, „Musik in der Art des Feindes“, verboten. Hattori konnte mit diesem Hit aber immerhin seinen Rang als Komponist von jazzigen Schlagern und damit als Gegenpol zum „japanistischen“ Koga Masao etablieren. Anmerkenswert ist vielleicht auch noch, daß sich dieses Lied zuerst unter den japanischen Soldaten auf dem Kontinent durchsetzte, ehe es auch im eigentlichen Japan ein Hit wurde, und daß es somit so etwas wie die japanische Version von „Lili Marleen“ darstellte.

Natürlich bemühte sich die Regierung ab den dreißiger Jahren auch darum, eine ihrer Meinung nach „gesunde“ Volksmusik zu fördern, und das Ergebnis sind die sogenannten „Volksschlager“ (*kokumin kayō*). Eines der bekannteren Beispiele dieser an und für sich wenig bedeutenden Musik ist

9 Vgl. dazu Linhart (im Druck).

das von Shimazaki Tōson gedichtete Lied „Die Kokosnuss“, *Yashi no mi*, die von einer fernen Insel in Japan angeschwemmt wurde und die den FINDER zu einigen sentimentalischen Gedanken anregt. Am besten spiegeln aber natürlich die Marine-Lieder, die durchaus Schlagerstatus hatten, und die zum Teil das Ergebnis öffentlicher Wettbewerbe waren, die erwünschte militaristische Stimmung wieder. Während der berühmte „Kriegsschiff-Marsch“, *Gunkan kōshinkyoku*, der in zahlreichen Kriegsfilmen gespielt wird, wenn die japanische Marine zum Einsatz kommt, bereits aus dem Jahr 1897 stammt, geht der Pazifik-Marsch, *Taiheiyō kōshinkyoku*, auf einen von der *Mainichi shinbun* ausgeschriebenen Liedwettbewerb anlässlich der Neueinführung des Tages des Meeres am 20. 7. 1939 zurück, ein Tag, der als Feiertag übrigens vor kurzem wiedereingeführt wurde. In diesem Lied ist die Einstellung zum Meer grundlegend positiv. Die Japaner werden als „Volk des Meeres“ identifiziert, dessen Angehörige sich, besonders wenn sie Männer sind, alle danach sehnen, gemeinsam mit dem Kuroshio fortzuziehen, der Strömung an der japanischen Pazifikküste, die vom Süden kommend bei Japan nach Osten abbiegt.

Umi no tami nara / otoko nara
Minna ichido wa / horeta
Taiheiyō no Kuroshio o
Tomo ni isande / ikeru hi ga
Kita zo / kanki no chi ga moeru

Unser Blut pulsiert vor Freude, denn der Tag ist gekommen
 an dem wir gemeinsam frohen Mutes
 im Pazifik den Kuroshio entlangziehen
 in den wir uns alle einmal verliebt haben
 weil wir ein Volk des Meeres sind, weil wir Männer sind
 (Komota u.a. 1971: 311)

Ebenfalls von hundert Prozent positivem Einsatzgeist durchdrungen ist das Lied „Montag Montag Dienstag Mittwoch Donnerstag Freitag Freitag“, *Getsu getsu ka sui moku kin kin*: für die Marineeinheiten gibt es keine Samstage und Sonntage, aber zwei Montage und zwei Freitage. Wegen der fröhlichen Melodie und des originellen Textes wurde das Lied auch in der allgemeinen Bevölkerung zum Schlager. Weitere Beispiele für Schlager vom Meer, die vom Pazifischen Krieg geprägt sind, sind „Die über das Meer vorwärtstrebende Armee“, *Umi no shingun* (1941), das Nachrichtenlied vom „Untergang des britischen Schlachtschiffes Prince of Wales“, *Eikoku Tōyō kantai kaimetsu*, am 10. 12. 1941 in der Malaischen See, das innerhalb von drei

Stunden gedichtet und komponiert wurde, „Die große Seeschlacht von Hawaii“, *Hawai daikaisen*, (1941), ein Loblied auf den japanischen Angriff auf Pearl Harbour, gedichtet von unserem alten Bekannten Kitahara Haku-shū, ferner „Die heile Rückkehr der Flugzeuge auf das Mutterschiff“, *Kanjōki tsutsuganashi*, (1942), „Plötzliches Versenken“, *Gōchin*, (1944), und „Die Fliegereinheit der Marine auf Rabaul“, *Rabauru kaigun kōkūtai*, (1944). Rabaul war eine Insel vor Neuguinea, die von den Japanern besonders stark befestigt worden war, und deswegen von den Amerikanern bei deren Gegenoffensive nicht angegriffen wurde. Dass auch während des Krieges ein großer Bedarf nach lyrischen, sentimental Liedern bestand, zeigt das „Kleine Lied von Rabaul“, *Rabauru kouta*, ein sogenannter Soldaten-Song (*heitai songu*), die meist von anonym gebliebenen Soldaten zu schon bestehenden Melodien dazugedichtet wurden. Diese Lieder enthielten keinerlei militärische Elemente, und entsprechen durchaus den Schlagern der Friedenszeit:

<i>Saraba Rabauru yo</i>	Ach, mein Rabaul,
<i>Mata kuru made wa</i>	Ehe ich wiederkomme
<i>Shibashi wakare no</i>	Wird wohl so manche
<i>namida ga nijimu</i>	Abschiedsträne fließen
<i>Koishi natsukashi</i>	Ach so teuer, so vertraut,
<i>Ano shima mireba</i>	diese Insel,
<i>Yashi no hakage ni</i>	Mit dem Schatten der Palmblätter
<i>Jūji-boshi</i>	und dem Kreuz des Südens
(Komota 1971: 343)	

Dass 1946 ein Schlager namens „Heimkehrerschiff“, *Kaeribune*, großen Erfolg hatte, ist nicht verwunderlich, war das doch im Gegensatz zu unseren Heimkehrerzügen in Japan der normale Weg für die Rückkehrer vom Kontinent nach Japan. Was hingegen im Vergleich mit den deutschen Schlagern auffällt, ist das fast völlige Fehlen von ausländischen utopischen Zielen in Verbindung mit dem Meer, wenn man von einigen Schlagern absieht, die der Sehnsucht nach Amerika oder dem Traum von einem amerikanischen Leben Ausdruck verleihen. Hatte es vor dem Krieg immerhin noch ein „Schifferlied von Venedig“, *Venisu no funeuta*, (1920), ein Lied über die „Dardanellen“, *Dādanera*, (1935) und ein „Hawaiianisches Abendlied“, *Hawai yakyoku*, (1935) neben zahlreichen Liedern über Shanghai gegeben, so beschränkte sich die Ausbeute für die ersten 25 Jahre nach 1945 auf den „Kurs der Sehnsucht nach Hawaii“, *Akogare no Hawaii kōro*, (1948) und auf

„Chinatown in San Francisco“, *San Furanshisuko no Chainataun*, (1950).¹⁰ Da ich nur nach Meeresliedern gesucht habe, weiß ich nicht ob die Sehnsucht nach kontinentalen Zielen größer war, ich bezweifle es aber. Sicherlich hat es mehrere solcher Lieder gegeben, die großen Hits wurden sie aber nicht. Stattdessen dominiert in den Schlagern die japanische Geographie, wie ja auch schon vor dem Krieg. Naruto, Tosa, Kap Ashizuri, Nagasaki, Sado, Hakodate, Kap Erimo, Abashiri, Shiretoko. Die peripheren Orte in Kyūshū, Shikoku und Hokkaidō werden besonders gerne in Verbindung mit dem Meer gesehen und dieses Meer, das überwunden werden muß, hat wohl eine doppelte Bedeutung: einerseits verstärkt es für die Personen, die von der weit entfernten Peripherie in den fünfziger und sechziger Jahren in die großen städtischen Zentren zugewandert waren, die „Entfernung“ zu ihrer Heimat – *furusato* bzw. *kokyō* gehören zu den beliebtesten Vokabeln in den Schlagern; andererseits müssen tausende *sarariiman*, oft allein ohne ihre Familien, als *tanshin fu'nin*, von den Zentren in die ungeliebten peripheren Orte ziehen, wo sie oft auch neue Beziehungen eingehen, und die Bindung an die Familie verlieren oder ihre neue Geliebte der Familie opfern, also in eine klassische *double bind* Situation geraten. „Die Frau in Nagasaki“, *Nagasaki no onna*, (1963) oder „Die Frau in Hakodate“, *Hakodate no onna*, (1965) sind für mich zwei typische Beispiele dieser Art. Ihre Enttäuschung und Frustration findet aber auch Ausdruck in Liedern wie „In Abashiri im Niemandsland“, *Abashiri bangaichi*, (1965), ein Code-Wort für das wohl bekannteste Gefängnis Japans. Da die innerjapanischen Reisen zumindest bis 1970 meist noch nicht mit dem Flugzeug und nur teilweise mit dem noch nicht so wie heute ausgebauten Hochleistungszug unternommen wurden, ist das Fährschiff das realistische Symbol für den unabwendbaren Abschied oder natürlich auch für das Wiedersehen und wird daher oft zum „Fährschiff der Tränen“, *Namida no renrakusen*, (1965). Der vielleicht schönste und bekannteste dieser sentimental Meeresschlager ist „Winterlandschaft an der Tsugaru-Meeresstraße“, *Tsugaru kaikyō fuyukeshiki* (1976). Es ist das letzte populäre Lied, das wohl die Herzen aller Japaner eroberte, ehe sich auch in Japan die Populärmusikszene endgültig in viele verschiedene Genres differenzierte. Interpretiert von Ishikawa Sayuri lautet der Text von Aku Yu¹¹:

10 Ogi (1971: 222-223) erwähnt in seiner Geschichte der japanischen Schlager noch *Amerika kayoi no shiroi fune* (1949) und *Yume no Honolulu* als derartige Lieder.

11 Der erfolgreiche Texter berichtet, dass er den Text für dieses erfolgreiche Lied in Wechselwirkung mit dem Komponisten Miki Takashi verfasste. Anders als bei den meisten Schlagern wurde nicht der Text vertont, sondern Aku legte zuerst nur den Titel, der auch die Letzte Zeile jeder Strophe bildet fest, und ließ Miki ein Lied komponieren, zu dem er dann schließlich den vollständigen Text dichtete (Aku 1999: 120-123).

Ueno-hatsu no yakō ressha orita toki kara
Aomori-eki wa fuyu no naka
Kita e kaeru hito no mure wa dare mo mukuchi de
Umi nari dake o kiite iru
Watashi mo hitori renrakusen ni nori
Kogoesō na kamome mitsume naite imashita
Aa Tsugaru kaikyō fuyu keshiki

Seitdem ich am winterlichen Bahnhof Aomori
 Aus dem von Ueno gekommenen Nachtzug ausgestiegen
 Höre ich unter den vielen schweigenden, nach Norden heimkehrenden Menschen
 Nur noch das Rauschen des Meeres
 Alleine besteige ich das Fährschiff
 betrachte die nur leise schreienden Möwen und weine
 Oh du Winterlandschaft an der Tsugaru-Meeressstraße

Goran are ga Tatsubi misaki kita no hazure to
Mishiranu hito ga yubi o sasu
Iki de kumoru mado no garasu fuite mita kedo
Haruka ni kasumi mieru dake
/:Sayonara anata watashi wa kaerimasu
Kaze no oto ga mune o yusuru nake to bakari ni
Aa Tsugaru kaikyō fuyu keshiki:!

Unbekannte Menschen zeigen mit dem Finger
 ‚Schau, das Kap Tatsubi, die Nordspitze!‘
 Ich wische das vom Atem beschlagene Fenster ab,
 Aber auch in der Ferne nichts als Dunst
 Lebewohl, mein Geliebter, ich fahre heim
 Denk mir nur: ‚Wind, heule so, dass es mich schüttelt‘
 Oh du Winterlandschaft an der Tsugaru-Meeressstraße
 (Karaoke 1984: 482)

Während in der ersten Strophe die Heldin den Zug, der sie von Tōkyō nach Aomori brachte, verläßt und in das Fährschiff einsteigt, spielt sich die zweite Strophe auf dem Fährschiff ab. Erst durch das Sayonara in der drittletzten Zeile von insgesamt 14 Zeilen erfahren wir, daß sie von einem Mann (*anata*) Abschied genommen hat und in ihre Heimat zurückfährt, doch gerade die letzten drei Zeilen werden eindringlich wiederholt. Die Meeressstraße von Tsugaru zwischen Honshū und Hokkaidō symbolisiert die dramatische Trennung von Mann und Frau, und die Geographie vermittelt uns gleichzeitig, dass der Mann dem Zentrum, die Frau der Peripherie entspricht.

Ogi (1971: 228-229) nennt den um 1960 ausbrechenden Tourismus-Boom als die Ursache für die vielen japanischen Schlager dieser Zeit, die als Titel nur den Namen eines Touristenziels tragen, das natürlich nicht immer am Meer liegen muß. Als Beispiele führt er den berühmten, von Peggy Hayama gesungenen Schlager „Tosa im Süden zurücklassend“, *Nangoku Tosa o ato ni shite*, (1959), „Kap Ashizuri“, *Ashizuri misaki*, (1959) und „Kap Erimo“, *Erimo misaki*, (1961) an. In den meisten dieser Lieder geht es aber trotzdem um eine unerfüllte Liebe, nicht nur um eine freundliche Einladung für potentielle Touristen oder um eine schöne Erinnerung für Dagewesene. Eine positivere Einstellung zum Meer konnte ich erst in einigen Schlagern der sogenannten Folksong-Bewegung feststellen, die 1966 einsetzt und Ende der siebziger Jahre endet. Als ein weithin bekanntes Beispiel möchte ich hier „Reise auf die Shiretoko-Halbinsel“, *Shiretoko ryojō*, (1970) nennen.

Shiretoko no misaki ni hamanasu ga saku koro
Omoidashite okure oretachi no koto o
Nonde sawaide oka ni noboreba
Haruka Kunashiri ni byakuya wa akeru

Am Kap von Shiretoko wenn die Strandrosen blühen
 Erinnere dich doch daran, was wir damals getan:
 Wir tranken und lärmten, stürmten den Hügel hinauf
 In der Ferne auf der Insel Kunashiri ging die weiße Nacht zu Ende
 (Komota 1971: 561-562)

Während in diesem Lied wie in so vielen Schlagern das Meer aber nur den Rahmen abgibt, ist es in einem anderen Lied der Hauptdarsteller, in „Das Meer meines Vaters“, *Oyaji no umi*, (1979), gedichtet, komponiert und gesungen von einem Amateur, Muraki Kenkichi (*1933), aus Akita. Dieses Lied ist für mich einer der schönsten Schlager über das Meer, ein stark an ein Volkslied erinnerndes *enka*, vielleicht ein bisschen sentimental, aber ohne verlogene Traurigkeit, einfach und positiv.

Umi wa yo- / umi wa yo-
Tekkai umi wa yo-
Ore o sodateta / oyaji no umi wa da
Oki de kurō no shiraga mo fuete
Shio no nioi ga / hadami ni / shimita
Sonna / oyaji ga / itooshii

Das Meer ist schön, das Meer ist schön,
 Das weite Meer ist schön!
 Das Meer meines Vaters, der mich aufzog,
 Dem vor Anstrengung in den Wogen die Haare weiß wurden,
 An dessen Körper sich der Geruch der Brandung festsetzte.
 Einen solchen Vater muß man liebhaben!

*Ima wa yo- / ima wa yo-
 Shizuka na umi mo yo-
 Ichido aretara / iwa o mo kudaku
 Shibuki / tachikome uchiyosu nami ni
 Migi ni tegusu o / hidari de / rokogi
 Tsurai ryōshi ni / taete kita*

Jetzt ist es schön, jetzt ist es schön,
 Das stille Meer ist schön!
 Wenn es sich aufbäumt, kann es selbst Felsen zermalmen.
 Von der Gischt der Wellen, die ans Ufer schlagen, überströmt,
 In der Rechten die Angelschnur, in der Linken das Steuerholz,
 Das harte Leben eines Fischers hat er ertragen!

*Sora wa yo- / sora wa yo-
 Nyūdōgumo wa yo-
 Dokoka nite iru / oyaji no kao ni
 Tsurai toki ni wa nyūdōgumo o
 jitto nirande / oyaji no kurō
 omoidashite wa / taete iku*

Der Himmel ist schön, der Himmel ist schön,
 Der Himmel mit Gewitterwolken ist schön!
 Irgendwie ähnlich dem Gesicht meines Vaters.
 In schweren Zeiten präge ich mir die Gewitterwolken
 Genau ein und das schwere Leben meines Vaters
 Vor Augen kann ich alles ertragen!
 (Muraki 1992)

Schluß

Obwohl es sich sowohl bei Deutschland als auch bei Japan um Länder handelt, die teilweise oder ganz vom Meer umgeben sind, findet das Meer in den populären kommerziellen Liedern der beiden Länder im 20. Jahrhundert einen völlig anderen Ausdruck, und insofern scheint mir der Vergleich mit

den deutschen Schlager für eine Erfassung der japanischen Schlager wichtig. Während in den deutschen Liedern eine positive Einstellung zu einem weit entfernten südlichen Meer, einem Traumland, einer Utopie, weit verbreitet ist, und in einer zweiten Gruppe von Liedern, die allerdings im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts bedeutungslos geworden ist, der deutsche Mann als Seemann sich als wahrer Super-Macho-Mann erweist, scheint das Meer im japanischen Schlager eine natürlichere Rolle zu spielen. Seemannslieder spielen praktisch keine Rolle und Traumziele am Meer standen nur kurze Zeit um 1950 stellvertretend für Amerika zur Diskussion. Durch viele Jahrzehnte hindurch erfährt das Meer in den populären Liedern eine sentimentale, negative Behandlung vor allem als Symbol für etwas, was einander liebende Menschen voneinander trennen kann. Eine positive Bewertung erfuhr das Meer hingegen in der nationalistischen Periode, als es ein wichtiges Mittel für die japanische Expansion in Ostasien darstellte, und eine neuerliche positivere Behandlung erhielt es auch in der Folksong-Bewegung der sechziger und siebziger Jahre.

Anhang 1:

Kleine Chronologie der deutschen Schlager über das Meer 1908-1992

- 1908: *Wo die Nordseewellen* (siehe auch 1963)
1912: *Auf der Reeperbahn nachts um halb eins* (siehe auch 1936)
1931: *Das ist die Liebe der Matrosen*
1931: *Eine Nacht in Monte Carlo*
1934: *Ich wünsch Dir Glück, Jonny!*
1934: *Kleine Möve, flieg' nach Helgoland* (siehe auch 1971)
1934: *Schön ist die Liebe im Hafen* (siehe auch 1974)
1936: *Neapolitanisches Ständchen*
1936: *O mia bella Napoli*
1936: *Auf der Reeperbahn nachts um halb eins*
1937: *Träume von der Südsee*
1938: *Der Wind hat mir ein Lied erzählt*
1938: *Sonne über Capri*
1939: *Das kann doch einen Seemann nicht erschüttern*
1940: *Frühling in Sorrent*
1940: *Zwei Gitarren am Meer* (siehe auch 1987)
1941: *Matrosenliebe*
1942: *Chiantilied*
1943: *Capri-Fischer*
1943: *Möve, du fliegst in die Heimat*
1944: *La Paloma* (siehe auch 1961)
1944: *Beim ersten Mal da tut's noch weh*
1947: *Möwe, du fliegst in die Heimat* (auch 1943)
1947: *Komm mit nach Tahiti*
1949: *Maria aus Bahia*
1949: *Im Hafen von Adano*
1949: *Am Zuckerhut, am Zuckerhut*
1949: *Mandolino, Mandolino*
1950: *Nimm uns mit, Kapitän, auf die Reise* (siehe auch 1989)
1951: *Der alte Seemann kann nachts nicht schlafen*
1952: *Mäckie Boogie*
1952: *Rote Rosen, rote Lippen, roter Wein*
1953: *Soviel Wind und keine Segel*
1955: *In Hamburg sind die Nächte lang*
1955: *Zwei weiße Möwen*

- 1955: *Die Perle auf dem Meeresgrund*
1955: *Fiesta Cubana*
1956: *Wenn der Mond scheint auf Havanna*
1956: *Du Rose von Samoa*
1956: *Die Matrosen der Santa Maria*
1956: *Sie hieß Mary-Anne*
1956: *Steig in das Traumboot der Liebe*
1956: *Sie hieß Mary-Anne*
1956: *Das Herz von St. Pauli*
1956: *Auf Cuba sind die Mädchen braun*
1956: *Komm ein bißchen mit nach Italien*
1956/7: *Cindy, oh Cindy*
1957: *Es leuchtet das Kreuz des Südens*
1957: *Wo meine Sonne scheint*
1957: *Der weiße Mond von Maratonga*
1958: *Hula Baby*
1958: *Ich bin bald wieder hier*
1958: *Du braune Sirene der Südsee*
1959: *Mal sehn, Kapitän*
1959: *Die Gitarre und das Meer*
1960: *Seemann, deine Heimat ist das Meer*
1960: *La Guitarra Brasiliana*
1960: *Das Schiff deiner Sehnsucht*
1960: *Mitten im Meer*
1960: *Ein Schiff wird kommen*
1960: *Itsy Bitsy Teenie Weenie Honolulu-Strand-Bikini*
1961: *Über alle sieben Meere*
1961: *In Honolulu*
1961: *Hafenmarie*
1961: *Zwei kleine Italiener*
1961: *Weißer Rosen aus Athen*
1961: *Fahr uns heim, Kapitän*
1961: *Ahoi-Ohe*
1961: *Ein Schiff fährt nach Shanghai*
1961: *Grau war der Ozean*
1961: *Nachtexpress nach St. Tropez*
1961: *La Paloma*
1961: *Ein Seemannsherz*
1961: *Kommt ein Schiff nach Amsterdam*

- 1961: *Hawaii Tattoo*
1962: *Honolulu Rag*
1962: *Alo-Ahe*
1962: *Blaues Boot der Sehnsucht*
1962: *Junge, komm bald wieder*
1962: *Der Hafen Casanova*
1963: *Lebe wohl, du Blume von Tahiti*
1963: *Capitano*
1963: *Rote Korallen*
1963: *In Cocacabana*
1963: *Wo die Nordseewellen*
1963: *Es gibt kein Bier auf Hawaii*
1963: *Tahiti Mafatu*
1963: *Hula Hochzeit*
1964: *Honeymoon in St. Tropez*
1965: *So ein Seemann macht es richtig*
1965: *Abschied vom Meer*
1967: *Seemann, weit bist du gefahren*
1971: *Sankt Helena*
1971: *Kleine Möve, flieg' nach Helgoland*
1971: *Eviva Espana*
1971: *Akropolis Adieu*
1972: *Korsika*
1973: *La Paloma Ade*
1973: *Bella Italia*
1973: *Der Bouzouki klang durch die Sommernacht*
1973: *Wenn ein Schiff vorüberfährt*
1973: *Und das Meer singt sein Lied*
1973: *Der Stern von Mykonos*
1973: *Komm auf das Schiff meiner Träume*
1974: *Griechischer Wein*
1974: *Steig in das Boot heut nacht, Anna Lena*
1974: *Schön ist die Liebe im Hafen*
1974: *Capri Fischer*
1974: *Addio, mein Napoli*
1975: *Der letzte Sirtaki*
1975: *Ich hab' noch Sand in den Schuhen von Hawaii*
1976: *Das alte Schiff*
1977: *In Griechenland*

- 1977: *Mit meiner Balalaika war ich der König auf Jamaika*
1978: *Nimm das nächste Schiff nach Rhodos*
1979: *Der Wein von Samos*
1979: *Der Rum von Barbados*
1979: *Baby von Hawaii*
1979: *Rhodos im Regen*
1980: *Alles im Griff auf dem sinkenden Schiff*
1980: *Santa Maria*
1981: *Der alte Mann und das Meer*
1981: *Strada del Sole*
1982: *Die Fischer von San Juan*
1982: *Reif für die Insel*
1983: *Tretboot in Seenot*
1983: *Träume mal schön von Hawaii*
1983: *Ein schneeweißes Schiff*
1983: *Das Märchen von Rhodos*
1983: *Hey Matrosen*
1985: *Segel im Wind*
1985: *An der Nordseeküste*
1985: *Die Sterne von Athen*
1985: *Ibiza*
1985: *Rhodos bei Nacht*
1986: *Die rote Sonne von Barbados*
1986: *Palermo bei Nacht*
1986: *Heiße Nächte in Palermo*
1987: *Zwei Gitarren am Meer*
1987: *Keine Sterne in Athen*
1987: *La Isla Bonita*
1987: *Die Sonne des Südens*
1987: *Palma de Mallorca*
1988: *Am Strand von Maspalomas*
1988: *An der Copacabana*
1989: *Griechische Nacht*
1989: *Spanische Sonne*
1989: *Copacabana*
1989: *Südseetraum*
1989: *Nimm mich mit, Kapitän, auf die Reise*
1989: *Flamenco turístico*
1990: *Spanisch war der Sommer*

- 1990: *Eine Insel, die Sonne und du*
 1990: *Mit dir in Rio*
 1991: *Adieu mein Kapitän*
 1991: *Alle Sterne von Athen*
 1991: *Venedig im Regen*
 1991: *Hong 3 – Fährt ein weißes Schiff nach Hongkong*
 1991: *Copacabana bei Nacht*
 1992: *Möwen im Wind*
 1992: *Mädchen von Capri*
 1992: *Malaguena, schwarze Rose*
 1992: *Du hast noch nie das Meer geseh'n*
 (Zusammengestellt vom Autor nach „Titelverzeichnis“, Bardong u. a. 1993: 333-424)

Anhang 2:

Kleine Chronologie der japanischen Schlager über das Meer 1913-1970

- 1913 *Jōgashima no ame* Der Regen von Jōgashima
 1914 *Omae to naraba* Wenn es mit dir wäre
 1914 *Chintō-bushi* Tsingtao-Song
 1916 *Shin-iso-bushi* Neues Strandlied
 1919 *Venisu no funeuta* Venezianisches Schifferlied
 1922 *Rurō no tabi* Reise der umhertreibenden Wellen
 1925 *Debune no minato* Hafen der auslaufenden Schiffe
 1926 *Hoko o osamete* Die Harpune platzieren
 1928 *Matsushima ondo* Matsushima Lied
 1928 *Habu no minato* Der Hafen von Habu
 1928 *Debune* Das auslaufende Schiff
 1930 *Tōjin O-Kichi (Kurofune-hen)*
 1930 *Tōjin O-Kichi (Akegarasu-hen)*
 1930 *Takotsuki* Octopus-Jagd
 1931 *Tsuki no hamabe* Strand im Mondschein
 1931 *Madorosu kouta* Kleines Matrosenlied
 1931 *Kumo no anata ni* Jenseits der Wolken
 1932 *Katase nami* Einseitige Wellen
 1932 *Shima no musume* Das Mädchen von der Insel
 1933 *Ōshima okesa* Ōshima-Tanz

- 1933 *Koi no Ōshima* Das Ōshima der Liebe
 1934 *Jōgashima yakyoku* Abendlied von Jōgashima
 1935 *Hawai yakyoku* Hawaiianisches Abendlied
 1935 *Dādanera* Die Dardanellen
 1935 *Umi no minashigo* Die Waise im Meer
 1935 *Yashi no mi* Die Kokosnuss
 1936 *Shimoda yakyoku* Abendlied von Shimoda
 1936 *Hakata yabune* Abendschiff von Hakata
 1936 *Shanghai Riru* Shanghai Lilly
 1936 *Yoake no uta* Lied der Morgenröte
 1937 *Wakare no burūsu* Abschiedsblues
 1938 *Hatoba katagi* Nach der Art des Hafens
 1938 *Karayuki-san no uta* Lied der Frauen, die nach China gehen
 1939 *Taiheiyō kōshinkyoku* Pazifik-Marsch
 1939 *Minato shanson* Hafen-Chanson
 1940 *Getsugetsukasumokukinkin* Montag Montag Dienstag Mittwoch
 Donnerstag Freitag Freitag
 1941 *Umi no shingun* Die über das Meer vordringende Armee
 1941 *Eikoku Tōyō kantai kaimetsu* Untergang des britischen Schlachtschiffes
 Prince of Wales
 1941 *Hawai daikaisen* Die große Seeschlacht von Hawaii
 1942 *Kanjōki tsutsuganashi* Die heile Rückkehr der Flugzeuge auf das
 Mutterschiff
 1944 *Gōchin* Plötzliches Versenken
 1944 *Rabauru kaigun kōkūtai* Die Fliegerinheit der Marine bei Rabaul
 vor 1945 *Danchone-bushi* Danchone-Lied
 vor 1945 *Rabauru kouta* Kleines Lied von Rabaul
 1946 *Kaeribune* Heimkehrerschiff
 1947 *Minato ga mieru oka* Vom Hügel auf den Hafen blickend
 1948 *Akogare no Hawai kōro* Kurs der Sehnsucht nach Hawaii
 1949 *Sakuragai no uta* Lied der Muschel
 1950 *San Furanshisuko no Chainataun* Chinatown in San Francisco
 1951 *Renrakusen no uta* Lied des Fährschiffs
 1953 *Kimi no na wa* Dein Name?
 1955 *Kojima kayoi no yūbinsen* Das Postschiff zu den kleinen Inseln
 1955 *Kaeri no minato* Hafen der Rückkehr
 1957 *Odoriko* Die Tänzerin
 1957 *Yorokobi mo tanoshimi mo ikutoshitsuki* Freud und Leid für immer
 1957 *Naruto chidori* Der Regenpfeifer von Naruto

- 1957 *Rōkyoku hatoba* Hafenballade
 1958 *Umineko no naku hatoba* Der Pier, an dem die Seemöve schreit
 1959 *Nangoku Tosa o ato ni shite* Tosa im Süden zurücklassend
 1959 *Sōran funeuta* Schifferlied Sōran
 1959 *Mikan hayashi* Mandarinen-Lied
 1961 *Erimo misaki* Kap Erimo
 1962 *Namidabune* Schiff der Tränen
 1962 *Shima sodachi* Inselkind
 1963 *Nagasaki no onna* Die Frau in Nagasaki
 1964 *Anko tsubaki wa koi no hana* Die rote Kamelie hat die Farbe der Liebe
 1965 *Abashiri bangaichi* In Abashiri im Niemandsland
 1965 *Namida no renrakusen* Fährschiff der Tränen
 1965 *Hakodate no onna* Die Frau in Hakodate
 1965 *Sado koi no tsukiyo* Mondnacht der Liebe in Sado
 1968 *Koi no kisetsu* Jahreszeit der Liebe
 1968 *Isezaki-chō burūsu* Isezaki-Viertel-Blues
 1969 *Minatomachi burūsu* Hafenstadt-Blues
 1970 *Shiretoko ryojō* Reise auf die Shiretoko-Halbinsel
 (Zusammengestellt vom Autor nach „Kashi-hen“, Komuta u. a. 1971: 181-467)

Literaturverzeichnis

- Aku, Yu: *Kayōkyoku tte nan darō*. Tōkyō: Nihon hōsō shuppan kyōkai 1999 (=NHK ningen kōza).
- Bardong, Matthias, Hermann Demmler und Christian Pfarr: *Lexikon des deutschen Schlagers*. Ludwigsburg: Edition Louis 1992.
- Hügel, Hans-Otto und Gert Zeisler (Hg.): *Die süßesten Früchte. Schlager aus den Fünfzigern*. Mit einem Vorwort von Peter Kraus. Frankfurt/M, Berlin: Ullstein 1992 (=Ullstein Sachbuch 34885).
- Karaoke hyakka daizenshū (1500 kyoku)*. Tōkyō: Ōdio ando Bideo 1984.
- Kemper, Peter: „Muttis trauriger Tagtraum. Margot Eskens: Cindy, oh Cindy (1957)“, Max & Moritz 1997: 46-51.
- Komuta Nobuo, Shimada Yoshifumi, Yazawa Tamotsu und Yokozawa Chiaki: *Nihon ryūkōka-shi*. Erw. Aufl. Tōkyō: Shakai shisōsha 1971.

- Kraushaar, Elmar: *Rote Lippen. Die ganze Welt des deutschen Schlagers*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1983 (=rororo panther 5087).
- Kurata, Yoshihiro: *'Hayariuta' no kōkogaku. Kaikoku kara sengo fukkō made*. Tōkyō: Bungei shunjū 2001 (=Bunshun shinsho 171).
- Linhart, Sepp: *Arbeit, Freizeit und Familie in Japan. Eine Untersuchung der Lebensweise von Arbeitern und Angestellten in Großbetrieben*. Wiesbaden: Harrassowitz 1976 (=Schriften des Instituts für Asienkunde in Hamburg, Band 43).
- Linhart, Sepp: "Gramophone, film, radio and popular music, or: How hits were made in Japan between 1914 and 1934", Jean-Jaques Tschudin (ed.): *La culture populaire dans le Japon des années 1920* (im Druck).
- Max & Moritz (Hg.): *Schlager die wir nie vergessen. Verständige Interpretationen*. Leipzig: Reclam Verlag Leipzig 1997 (=Reclam-Bibliothek Band 1583).
- Mita Munesuke: *Social psychology of modern Japan*. Übersetzt von Stephen Suloway. London und New York: Kegan Paul International 1992. Darin: "The history of feelings in modern Japan", 1-137.
- Muraki Kenkichi: *Oyaji no umi*. (CD) PHDL-1010. Nippon Phonogram 1992.
- Ogi Shinzō: *Shōwa shōmin bunka-shi*. Bd. 2. Tōkyō: Nihon hōsō shuppan kyōkai 1971. Darin das Kapitel: „Hayariuta“, 187-236.
- Pfarr, Christian: *Ein Festival im Kornfeld. Kleine deutsche Schlagergeschichte*. Leipzig: Reclam Verlag Leipzig 1997 (=Reclam-Bibliothek Band 1604).
- Port le roi, André: *Schlager lügen nicht. Deutsche Schlager und Politik in ihrer Zeit*. Essen: Klartext 1998.
- Radio interjeck: *Meistverkaufte Titel in Deutschland 1950 bis 1993*. <http://interjeck.de/oldies/chartsdeutsch.htm>, o.J., eingesehen am 12.2.2003.
- Seibold, Jürgen: *Schön ist es auf der Welt zu sein. Die neue deutsche Schlagerwelle. Vom Itsy Bitsy Teenie Weenie bis zum Wahren Grand Prix*. München: Wilhelm Heyne Verlag 1998 (=Heyne allgemeine Reihe 01/11007).
- Sperr, Monika (Hg.): *Schlager. Das große Schlager-Buch. Deutsche Schlager 1800-Heute*. München: Rogner & Bernhard 1978.
- Wicke, Peter: *Von Mozart zu Madonna. Eine Kulturgeschichte der Popmusik*. Frankfurt: Suhrkamp 2001 (=Suhrkamp Taschenbuch 3293).