

Im Reich der Zeichen

Autor(en): **Fischer, Roger**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **50 (1998)**

Heft 4

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-931599>

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.



Im Reich der Zeichen

Nach den Meisterwerken Kurosawas, Mizoguchis, Ozus und anderer in den fünfziger und sechziger Jahren, nach der «Godzilla»-Welle und Nagisa Oshimas rebellischen Werken war das japanische Filmschaffen in unseren Kinos nur noch selten präsent. Ein im April in mehreren Schweizer Städten gezeigtes Programm mit Filmen der neunziger Jahre bietet nun Gelegenheit, sich über das jüngste Filmschaffen Nippons zu informieren.

Roger Fischer

Nach zwei ersten Preisen für Altmeister Shōei Imamura's «Unagi» (ZOOM 11/97) und Takeshi Kitano's «Hana-bi» (ZOOM 2/98) an den Filmfestivals von Cannes und Venedig ist das zeitgenössische japanische Kino erneut im Gespräch. Noch kurz zuvor beschränkte sich die Wahrnehmung auf Kurosawas Alterswerk sowie auf vereinzelte Filme wie zum Beispiel Hirokazu Kore-Edas «Maboroshi no hikari» (Das Licht der Illusion, 1995, ZOOM 11/96), die ziemlich willkürlich in der Schweizer Kinolandschaft auftauchten und wieder verschwanden. Es schien, als habe das chinesische Kino der Volksrepublik mit den Filmen eines Zhang Yimou oder Chen Kaige sowie das Actionkino Hongkongs das Reich der aufgehenden Sonne vom asiatischen Filmmarkt verdrängt und im cinephilen Bewusstsein ersetzt.

Nun zeigen mehrere Schweizer Kinos unter der Federführung des Filmclubs Xenix eine breite Auswahl an japanischen Filmen aus den neunziger Jahren. Ein Vergleich mit anderen asiatischen Filmländern wird möglich, doch muss gleich eingeschränkt werden: Von einer neuen japanischen Welle kann nicht die Rede sein, zu unterschiedlich sind die einzelnen Positionen.

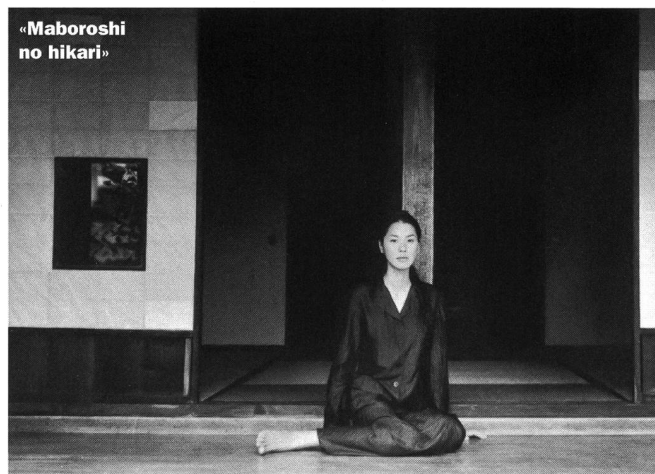
In Anbetracht der Fülle und Vielfalt der thematischen und formalen Ansätze lassen sich deshalb nur schwer gemeinsame Grundtendenzen herauskristallisieren. So gibt es in der präsentierten Auswahl überraschend wenig Genrefilme, und wenn, dann solche, die sich an amerikanische Genres anlehnen, wobei sie deren Konventionen nach Bedarf sprengen. Ein Beispiel dafür ist der moderne *film noir* «Angel Dust» (1994), den man

am besten mit «Manhunter» (1986) von Michael Mann vergleichen kann. Sōgo Ishii, dessen «Yume no ginga» (Labyrinth der Träume, 1996) ebenfalls gezeigt wird, zeichnet in diesem verstörenden, brillanten Psychothriller den Einbruch des Irrationalen ins alltägliche Leben der Tokioter Metropassagiere und nimmt damit prophetisch das religiös motivierte Attentat der AUM-Sekte vorweg. Zusätzlich vermittelt er anhand seiner Protagonistin Setsuko auch ein beunruhigendes Bild der japanischen Frau in einem männerdominierten Umfeld.

Extreme Orientierungslosigkeit

Ein weiterer Grenzgänger ist Kaizo Hayashis «Waga jinsei saiaaku no toki» (The Most Terrible Time in My Life, 1993), eine formale Hommage an Seijun Suzukis nonkonformen Yakuza-Film «Koroshi no rakuin» (Branded to Kill, 1967). Er beginnt als Parodie auf die Figur des amerikanischen Privatdetektivs Mike Hammer, greift das Thema der chinesischen Immigration in Japan auf und endet tragisch.

Und die rasant-absurde Komödie «Himitsu no hanazono» (Down the Drain, 1993) von Shinobu Yaguchi wirkt so überdreht, graphisch so grotesk, dass jede Psychologisierung der Figuren auf der Strecke bleibt, und man unweigerlich an die Cartoons von Tex Avery



erinnert wird. Die junge Sakiko rennt buchstäblich dem Geld hinterher und lässt sich bis übers Ende hinaus durch nichts und niemanden davon abhalten.

Einzige thematische Gemeinsamkeit der meisten in der Gegenwart und im urbanen Umfeld situierter Filme ist eine extreme Orientierungslosigkeit: das sonderbare Gefühl, dass sich die Wirklichkeit fortwährend entzieht, während die gesellschaftlichen Zwänge weiterhin ihren unmenschlichen Tribut fordern. Dies hängt mit der grossen Verunsicherung Japans auf ökonomischer, politischer und sozialer Ebene zusammen. Wie Yoichi Umemoto, Chefredaktor der *Cahiers du cinéma*



ma Japon, im Artikel «Paysages du vide» schrieb, steht Japan vor dem Nichts, seit es 1989 mit dem Tod des Kaisers seinen Übertater verloren hat. Die Leere, die sich seither aufgetan hat, ist bisher nicht ausgefüllt worden. Wenn dieser Ansatz für westliche Ohren auch ziemlich suspekt tönt und das Klischee des obrigkeitgläubigen Japan bestätigt, ist er dennoch als Zeichen eines tiefgreifenden Identitätsverlusts durchaus ernst zu nehmen.

Das Fehlen oder die Verfehlungen der Vaterfigur werden denn auch in mehreren Filmen thematisiert: Während sich in Naomi Kawases kontemplativem «Moe no suzaku» (Suzaku, 1996) der Vater in Luft auflöst und damit den traditionellen Familienbanden das Fundament entzieht, gibt es in Kimura Atsushis «Aitsu» (1991) bereits keine Väter mehr, sondern nur noch deren Leihversion. In Genjiro Aratos «Father Fucker» (Das schweigsame Mädchen, 1995) und Ryosuke Hashiguchis «Hatachi no binetsu» (Leichtes Fieber eines Zwanzigjährigen, 1993) andererseits werden die sexuellen Übergriffe und die Unfähigkeit der Väter unerbitlich beobachtet: Während in «Father Fucker» der Leihvater mit der stummen Billigung seiner Frau die Tochter als Bestrafungsmassnahme mehrfach vergewaltigt, trifft der Student und Nebenjobstricher Tatsuru in «Hatachi no binetsu» bei seiner Freundin auf deren Vater, der sich als einer seiner misogynsten Kunden herausstellt. Trotz der schonungslosen Abrechnung mit der Vaterfigur werden die Männer nicht nur als Scheusale verurteilt, sondern vielmehr als verlorene Gestalten gezeigt, deren Hilflosigkeit und emotionale Unfähigkeit zum Himmel schreit.

Im Gegenzug könnte man vermuten, dass die Frauenfiguren gestärkt aus dieser Schwächung des Patriarchats hervorgehen; dem ist aber nur bedingt so. Nur in

«Father Fucker», der in den sechziger Jahren spielt und auf einer autobiografischen Geschichte der Manga-Zeichnerin Shungiku Uchida beruht, ist dies explizit der Fall. Ansonsten sind die Frauen genauso anfällig für das Gefühl der Leere und suchen einen Halt. Dies kann ein Geliebter sein, für den, wie in Shunichi Nagasakis «Saigo no drive» (The Last Drive, 1992), auch mal ein Mädchen entführt und ermordet wird, oder das Abdriften in eine phantasierte Parallelwelt wie in Makoto Shinozakis «Okaeri» (1995). Gerade das Beispiel von «Okaeri» lässt aber auch hoffen: Erst in der Krise, als Yurikos Schizophrenie immer offensichtlicher wird, bemüht sich ihr Mann Takashi wieder um sie. Im Moment, da Polizei und Ärzte sich gegen sie stellen, folgt er ihr und nicht den gesellschaftlichen Richtlinien.

Grauzone

Zu dieser Grauzone zwischen Normalität und Schizophrenie lassen sich noch weitere Merkmale einiger japanischer Filme aus den Neunzigern aufzeigen: Die Aufhebung der strikten Trennung zwischen Dokument und Fiktion. Der dokumentarische Eindruck, den «Okaeri» wie auch «Moe no suzaku» beim Zuschauer hinterlassen, hat sicher etwas mit dem grobkörnigen Filmmaterial, noch mehr aber mit der Minimalisierung der Erzählfunktion zu tun. Beide Filme dokumentieren ausführlich und wiederholt alltägliche Tätigkeiten, während sich die Fiktion fast unmerkelt darin ablagert und erst nach und nach ein Sediment bildet. Auch Go Rijus «Berlin» (1995) erzählt die fiktionale Geschichte der Prostituierten Kyoko, indem er die Grenzen zwischen Dokument, Reportage und Fiktion absichtlich verwischt. In Fumiki Watanabes Dokumentarfilm «Bari zogon» (1996) wird diese Grenze – im Gegensatz zu «Berlin» – von der doku-

mentarischen Seite her überschritten. Watanabe recherchiert den Tod des 26jährigen Nao, der angeblich bei einem Unfall ums Leben gekommen ist und deckt dabei einen Korruptionsskandal auf. Als klar wird, dass Nao ermordet wurde, werden Watanabes Interviews mit den involvierten Personen immer aggressiver. Gleichzeitig rekonstruiert er den Tathergang in dokumentarisch wirkenden Sequenzen mit Schauspielern nach. «Focus» von Isaka Satoshi befindet sich wieder auf der Seite der Fiktion, obwohl das Ganze wie eine reisserische Fernsehreportage umgesetzt ist, bei der Zuschauerinnen und Zuschauer das Gefühl haben, live dabei zu sein.

«Weltuntergangsstimmung», Inzest, absurde jugendliche Gewalt, Gefühlskälte, käuflicher Sex, Fremdenhass und Voyeurismus sind weitere Themen, die häufig auftauchen. Erstaunlich ist, dass in dieser breiten Auswahl an aktuellen japanischen Filmen nicht mehr die traditionsreichen japanischen Genres wie Kaidan-Eiga, Pinku-Eiga, Chambara und der Yakuzafilm dominieren, sondern Filme, die sich in sehr direkter und persönlicher Weise mit den heutigen Problemen der japanischen Gesellschaft auseinandersetzen. Eine Erklärung für das Verschwinden der Genres, die der Filmzyklus nahelegt, könnte auch mit dem anhaltenden Erfolg der Mangas und Animes zusammenhängen, welche die in Japan so wichtige Genrefilmkultur in gezeichnete Bildwelten überführt und teilweise durch spezifische Manga- beziehungsweise Animegenres ersetzt. Der überwiegende Teil des japanischen Publikums bevorzugt denn auch diese gezeichneten Parallelwelten, die häufig in einer mythischen Vergangenheit oder aber in einer Technozukunft spielen, und scheint sich davor zu scheuen, der eigenen Realität ins Auge zu sehen. ■

