



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Reise in den Tod. Filmmotive bei Takeshi Kitano.“

Verfasserin

Magdalena Anna Pichler

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater- Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. habil. Michael Gissenwehner

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	...S. 5
2. Takeshi Kitano: Überblick über Leben & Werk	...S. 8
3. Reise in den Tod I: Sonatine (1993)	...S. 13
3.1. Die Geschäftsreise eines Yakuza	...S. 14
3.2. Okinawa – kein Utopia	...S. 21
3.3. Flucht ins Nirgendwo	...S. 22
3.4. Spiele am Strand	...S. 23
4. Reise in den Tod II: Hana-Bi (1997)	...S. 32
4.1. Michiyuki	...S. 36
4.2. Yakuza und Polizisten	...S. 38
4.3. Bilder von Blumen und Tod	...S. 40
4.4. Reise in den Tod	...S. 41
5. Reise in den Tod III: Dolls (2002)	...S. 46
5.1. Bunraku-Rahmen	...S. 46
5.2. Bunraku	...S. 47
5.3. The bound beggars – die gefesselten Bettler	...S. 49
5.4. Michiyuki – Reise	...S. 53
5.5. Landschaften und Farben	...S. 60
5.6. The remorseful ‚warrior‘	...S. 64
5.7. The infatuated servant	...S. 66
5.8. Reise in den Tod	...S. 69
6. Reise in das Leben: Kikujirō No Natsu (1999)	...S. 73
6.1. Reisestationen – Mein Fotoalbum	...S. 76
6.2. Die Kleinfamilie und das verlassene Kind	...S. 83
6.3. Schutzengel	...S. 89

7. Schlussbetrachtung: Reise in den Tod – Reise in die Hoffnung	...S. 91
8. Anhang	...S. 94
8.1. Glossar	...S. 94
8.2. Bibliographie	...S. 95
8.3. Filmographie	...S. 98
8.4. Abstract	...S. 99
8.5. Lebenslauf	...S. 100

1. Einleitung

„Farewell to this world, and to the night farewell. We who walk the road to death, to what should we be likened? To the frost by the road that leads to the graveyard, vanishing with each step we take ahead: how sad is this dream of a dream.“

(Chikamatsu Monzaemon: *Sonezaki shinjū* /The love suicides at Sonezaki)¹

*Nihonjin-ron*² - „Japanismus“- dieser Begriff bezeichnet die in Japan weit verbreitete Ideologie eines Ethnozentrismus, der auf der Überzeugung basiert, dass Japan einzigartig sei und Menschen, die nicht ihrer Kultur angehören, außerstande seien, Japan zu verstehen. „Nach der tiefen Überzeugung dieser Sichtweise sind das japanische Volk, seine Sprache, Kultur, Religion und Gesellschaft auch heute noch weitgehend als isoliert und homogen zu betrachten.“³

In dieser Arbeit wurde ein anderer Ansatz gewählt. Mein Zugang zum Werk des japanischen Regisseurs Takeshi Kitano basiert auf einer kritischen Rezeption der Filme, der Analyse und Interpretation der Motive der Reise und des Todes. Sowohl das Motiv des Reisens als auch das Motiv des Todes basieren auf grundlegenden existenziellen Erfahrungen jedes Individuums, insofern sind sie auch für jeden Rezipienten⁴ unmittelbar zugänglich und nachvollziehbar. Die Figuren in Takeshi Kitanos Filmen sind aber darüber hinaus im Kontext ihrer nationalen Identität zu verstehen, die eine gemeinsame Geschichte und Kultur teilen und sich durch sie definieren. Die Figuren sind ebenso in eine soziale Matrix eingespannt, die mithilfe soziologischer Untersuchungen transparent wird und so erst die Basis für ein Verständnis schafft, das den Filmen und ihren Intentionen gerecht wird. Die Arbeit nützt die Vielzahl an Untersuchungen, die die sozialen und kulturellen Besonderheiten Japans analysieren und auch Europäern nahe bringen können. Diese Vorgangsweise

¹ Zitiert nach Keene, Donald (Hg.): Major Plays of Chikamatsu, New York u.a.: Columbia University Press 1962, S. 24.

² Coulmas, Florian: Das Land der rituellen Harmonie. Japan: Gesellschaft mit beschränkter Haftung, Frankfurt am Main u.a.: Campus 1993, S. 22.

³ Antoni, Klaus: Shintō und die Konzeption des japanischen Nationalwesens (kokutai). Der religiöse Traditionalismus in Neuzeit und Moderne Japans, Leiden u.a.: Brill 1998, S. 14.

⁴ Aus Gründen der einfacheren Lesbarkeit wird auf die geschlechtsspezifische Differenzierung, z.B. Rezipient/innen, verzichtet. Entsprechende Begriffe gelten im Sinne der Gleichbehandlung grundsätzlich für beide Geschlechter.

entspricht auch am besten einem Künstler wie Takeshi Kitano, dessen Werke durchaus als Synthese von japanischer und westlicher Kultur betrachtet werden können.

Das zentrale Motiv dieser Untersuchung ist die Reise, deren Endpunkt in Kitanos Filmen oft im Tod der Protagonisten liegt. Der Tod kann dabei unterschiedliche Formen annehmen, es ist jedoch unübersehbar, dass der Suizid für Kitano besondere Bedeutung hat. Das tragische und oft gewaltvolle Ende der Protagonisten ist der Endpunkt einer Entwicklung, die im Film als Reise dargestellt wird. Der Tod selbst ist nicht Teil des Lebens und kann darum auch nicht dargestellt werden. Die Darstellung beschränkt sich auf die Zeit vor dem Eintritt dieses radikalsten Ereignisses der menschlichen Existenz. Das Leben selber wurde daher oft als Prozess des Sterbens begriffen.

„Über den Tod sprechen wir stets als Lebende, immer in Unkenntnis, in Spekulationen, in Phantasien der Angst oder Erlösung. Er markiert eine Grenze, die wir nur von einer Seite her kennen, einen Zustand absoluter Irreversibilität, einen Punkt voller Unschärfe, auf den wir uns stetig zubewegen.“⁵

Die Charaktere in Kitanos Filmen handeln im Bewusstsein ihrer Nähe zum Tod. Ihre Reaktion erschöpft sich nicht in einer Akzeptanz des Unvermeidlichen. Die Reise, die die Figuren antreten, gestaltet sich vielmehr als Stationen des Sterbens, wodurch die Figuren in unmittelbare Nähe zum Tod gerückt werden. Die Nähe zum Tod dominiert und definiert das Handeln der Figuren und lässt in der Logik der Handlung keinen anderen Ausgang als den Tod zu. In den untersuchten Filmen gibt es dabei zwei Aspekte, die mit dem Tod in Verbindung stehen: die Gewalt und der Suizid. Während die Gewalt im Kontext des Genres der Yakuza Filme zu sehen ist, verlangt der Suizid nach kulturspezifischen Differenzierungen. Japan hat eine hohe Selbstmordrate⁶ und die Soziologie bietet in ihren Untersuchungen viele plausible Erklärungen an. Der Suizid hat aber einen kulturellen Kontext, der sich wesentlich vom westlichen unterscheidet. Schon die Begriffe, die wir verwenden, spiegeln eine moralische Abwertung oder Verurteilung der Selbsttötung wider, denn

„[...] die deutsche Sprache hält für Handlungen, die das eigene Leben absichtlich beenden, eine Vielzahl unterschiedlicher Bezeichnungen bereit: Selbstmord, Suizid, Selbsttötung, Selbstvernichtung, aber eben auch Freitod

⁵ Wahlert, Christiane von: Die dunkle Kammer. Präliminarien zu „Film und Tod“. In: Ernst Karpf (Hg.): Kino und Tod. Zur filmischen Inszenierung von Vergänglichkeit, Marburg: Schüren 1993, S. 19.

⁶ Vgl. Coulmas, Florian: Das Land der rituellen Harmonie, S. 101.

sind Beispiele dafür. Der Ausdruck Selbstmord inkludiert eine moralisch unerwünschte Handlung, nämlich Mord, und zielt damit bereits auf eine Unerlaubtheit der Selbsttötungshandlung ab.“⁷

Westliche Religionen und Kulturen stigmatisieren Menschen, die sich das Leben nehmen, aber in der Philosophie gibt es auch Gegenstimmen, die das Recht des Individuums, sein Leben zu beenden, verteidigen. Nietzsche prägte den Begriff des „Freitodes“⁸. Ein „ausdrückliches Plädoyer für die Zulässigkeit und gegen die gesellschaftliche Ächtung der Selbsttötung verfasste der österreichische Philosoph und Schriftsteller Jean Améry“⁹, für den der Suizid ein „ein Ausdruck der Freiheit“¹⁰ des Individuums ist. Der Begriff der Freiheit hat dagegen in Japan nicht dieselbe Bedeutung wie in der westlichen Philosophie.

„In der Feudalgesellschaft gab es keine Freiheit. Der Gedanke, dass der Mensch frei geboren ist und deshalb nach Freiheit streben soll, hat in Japan nie die Gemüter bewegt. Der nobelste Freiheitsakt, den die japanische Tradition kennt, ist der rituelle Freitod durch *Seppuku*, ein Schritt, der mit höchst gewaltsamer und zugleich ästhetischer Geste von den Zwängen der Körperlichkeit befreit und oft das Dilemma rivalisierender Loyalitätsgebote auflöst, aber nicht zu einem Leben in Freiheit führt.“¹¹

Vor dem Hintergrund dieser kulturellen Unterschiede wird in dieser Arbeit die Bedeutung und Funktion des Todes, insbesondere des Suizids untersucht. Dabei konzentriert sich die Interpretation auf das Zusammenspiel der Reise- und Todesmotive. Um dem Werk Kitanos gerecht zu werden, wird abschließend mit *Kikujirō no natsu* (1999) ein Film interpretiert, dessen Handlung auf einer Reise basiert, der aber durch seine heitere Grundstimmung einen optimistischen Abschluss erlaubt.

⁷ Lacina, Katharina: Tod, Wien: Facultas.WUV 2009, S. 80.

⁸ Vgl. ebd. S. 80.

⁹ Vgl. S. 83.

¹⁰ Vgl. ebd.

¹¹ Vgl. Coulmas, Florian: Das Land der rituellen Harmonie, S. 231.

2. Takeshi Kitano: Überblick über Leben & Werk

„Es lohnt sich, alles Mögliche auszuprobieren – sei es Malerei, Schriftstellerei oder sonst was – selbst wenn es vordergründig keinen Bezug zum Filmemachen hat. Es wirkt trotzdem auf das Letztere zurück. Insofern führen alle Wege zum Film.“

(Takeshi Kitano)¹²

Takeshi Kitano wurde am 18. Jänner 1947 in Adachi, einem Arbeiterviertel am Stadtrand Tokyos als der vierte und jüngste Sohn seiner Mutter Saki und seines Vaters Kikujirō geboren.¹³ Die Familie war sehr arm, sein Vater, den Kitano oft als Alkoholiker beschrieb, übte den Beruf des Anstreichers aus.¹⁴ Kitanos Mutter Saki kümmerte sich gemeinsam mit ihrem ältesten Sohn Shigezaki um die jüngeren Kinder. Saki war es sehr wichtig, dass ihre Kinder eine gute Ausbildung bekommen, denn ihr Motto war: „Will man nicht arm bleiben, muss man studieren.“¹⁵ Dank ihr konnte Kitano nach dem Abschluss der Oberschule auf der renommierten Meiji-Universität in Tokyo sein Studium im Fach Maschinenbau beginnen, das aber bereits nach zwei Jahren wieder abbrach, um Komiker zu werden. Nach einigen Gelegenheitsjobs als Kellner oder Taxifahrer, zog es ihn 1973 nach Asakusa, ein Vergnügungsviertel in Tokyo. Im Nachtclub „France-Za“ wurde er Schüler des Theaterleiters und Komödianten Senzaburo Fukami.¹⁶ Nach den ersten holprigen Versuchen als Komiker traf Kitano auf Kaneko „Jiro“ Kiyoshi, der mit Kitano unbedingt zusammen arbeiten wollte. 1974 gründeten sie gemeinsam das Komikerduo *The Two Beats*. So kam Kitano zu seinem bekannten Künstlernamen Beat Takeshi und Jiro zu Beat Kiyoshi.¹⁷ Anfangs gehörten vor allem Sketche in der Tradition des klassischen *manzai* in ihr Repertoire. Kitano aber erkannte, dass sie damit keinen Erfolg haben würden und begann, eine eigene Interpretation des *manzai* zu kreieren.

¹² Kitano, Beat Takeshi: Die Welt hasst mich, Frankfurt am Main: Angkor 2006, S. 8.

¹³ Vgl. Domenig, Roland: Dieser Mann ist gewalttätig. Der Filmemacher Kitano Takeshi, in: Japanisches Kulturinstitut Köln (Hg.): Dieser Mann ist gewalttätig. Kitano Takeshi. Eine Retrospektive, Köln: Japanisches Kulturinstitut 2007, S. 4.

¹⁴ Vgl. <http://www.kitanotakeshi.com/index.php?content=biography>, Zugriff: 26.1.2015.

¹⁵ Wada, Maho: Stille Gewalt. Inszenierungen des Todes in den Filmen von Takeshi Kitano, Berlin: Anivus 2005, S. 10.

¹⁶ Vgl. ebd.

¹⁷ Vgl. <http://www.kitanotakeshi.com/index.php?content=biography>, Zugriff: 26.1.2015.

Manzai ist eine japanische Kabarettform, ähnlich der Doppelconférence, bei der zwei Komiker in hohem Tempo sich gegenseitig auf den Arm nehmen. Dabei sind die Rollen klar verteilt: Der ernsthafte Mann (*tsukkomi*) und der lustige Mann (*boke*) duellieren sich verbal in Streitgesprächen.¹⁸ *Tsukkomi* vertritt die öffentliche Meinung und den gesunden Menschenverstand, während *boke* ein Dummkopf ist. Im traditionellen *manzai* ist der *tsukkomi* derjenige, der die Witze erzählt, während der *boke* vor allem das Opfer darstellt, der vom *tsukkomi* zur Belustigung des Publikums auch geschlagen wird. Das *manzai* der *Two Beats* war aber eine Variation des altbekannten Musters: Kitano, der die Rolle des *boke* einnahm, steigerte sich in vulgäre, aggressive Monologe hinein, die er in einem so hohen Tempo darstellte, dass Kiyoshi kaum folgen konnte. In seiner Rolle als *tsukkomi* unterbrach er Kitano mit kurzen Kommentare und Fragen, wie: „Worüber redest du eigentlich?“¹⁹ 1981 wurde Kitano der Talkshowhost der Sendung „All night nippon“ im Radio.²⁰ Der Sendeplatz war nach Mitternacht, die Gespräche größtenteils offen, provokant und obszön. Kitano sprach offen über Themen wie erste sexuelle Erfahrungen, über seine Familie und Freunde, berühmte Persönlichkeiten und sogar über seine außerehelichen Affären. Die Sendung war vor allem bei Jugendlichen unglaublich beliebt. Seine Zuhörer sprach er als *omaera* (ihr alle) an, ein Begriff, den sonst Gangleader für ihre Anhänger verwenden. Umgekehrt sahen sie ihn als ihren Anführer an und begannen ihn als *tono* (Fürst, mein Herr) anzusprechen, ein Ausdruck, den die *samurai* ihren Herren gegenüber verwendet haben. Seine Fans bezeichneten sich gesammelt als *gundan*, als Takeshis „Armee“. Einige Mitglieder der *gundan* spielten später sogar in Kitanos Filmen mit, unter anderem in *Kikujirō no natsu* (*Kikujiros Sommer*, 1999) und *Minna Yatteruka?* (*Getting any?*, 1994).

1983 wurde Kitano von dem anerkannten Regisseur Nagisa Oshima auf die große Leinwand gebracht. Nagisa castete für seinen Film „*Merry Christmas, Mr. Lawrence*“ Kitano für die Nebenrolle eines japanischen Feldwebels namens Gengo Hara in einem Kriegsgefangenenlager während des Zweiten Weltkriegs. Kitano zeigte hier schon früh die Diskrepanz zwischen seiner Rolle als Spaßmacher im Fernsehen und seiner Rolle als Antiheld in den Filmen. 1986 wurde zum ersten Mal „*Fuun! Takeshi jou*“, bei uns auch bekannt als „*Takeshi's Castle*“, ausgestrahlt. In dieser seltsamen Gameshow

¹⁸ Vgl. Abe, Casio: *Beat Takeshi vs. Takeshi Kitano*, New York: Kaya Press 1994, S. 21.

¹⁹ <http://www.kitanotakeshi.com/index.php?content=biography>, Zugriff: 26.1.2015.

²⁰ Vgl. ebd.

quälten sich zahlreiche Kandidaten durch eine Art reales Jump'n'Run-Spiel und mussten dabei sportliche, aber auch lustig-absurde Aufgaben erfüllen. Die Show war ein großer Erfolg und wurde in die ganze Welt verkauft. Kitano entwickelte sich zu einem aktiven Allroundtalent, war als Moderator im Radio und Fernsehen aktiv, spielte in zahlreichen Filmen mit und schrieb satirische Kolumnen, Essays und Romane, die Großteils auch verfilmt wurden.²¹

Zwei berühmte Vorfälle in Kitanos Leben werden immer wieder herbeigezogen, um ihn besser analysieren zu können – einer davon ist der *Friday*-Vorfall.²² Als 1986 die Wochenzeitschrift *Friday Fotos* von Kitano und einer College-Studentin druckte und ihm eine Affäre mit ebendieser unterstellt, brachen Kitano und elf Mitglieder seiner *gundan* in die Redaktion der Zeitschrift ein und attackierten die Mitarbeiter. Kitano konnte sich außergerichtlich mit dem Magazin einigen, wurde aber auch gezwungen für den Zeitraum eines halben Jahres aus sämtlichen Fernsehsendungen auszusteigen um damit seinen Willen zur Wiedergutmachung zu zeigen.²³ Dieser Vorfall schadet seiner Popularität allerdings nicht.²⁴

1989 drehte er seinen ersten Film *Sono otoko, kyōbō ni tsuki* (*Violent Cop*, 1989) aus einem Zufall heraus: Der eigentlich vorgesehene Regisseur Kinji Fukasaku musste aus persönlichen Gründen absagen und man bot Kitano zusätzlich zur Hauptrolle die Regie an. Aus der eigentlich geplanten Komödie schrieb Kitano das Drehbuch zu einem Polizei-Drama um: *Violent Cop* war trotz der Umstände ein solider Erfolg an der Kinokassa, und so konnte Kitano bereits ein Jahr später seinen nächsten Film drehen: *3-4x jūgatsu* (*Boiling Point*, 1990), ein Baseball-Drama. Nach *Boiling Point* trennte Kitano sich von der Produktionsfirma Shochiku-Fuji Company und gründete seine eigene. Office Kitano brachte 1991 *Ano natsu, ichiban shizukana umi* (*A scene at the sea*, 1991) heraus. Kitano übernahm dabei zum ersten Mal alle Kernbereiche: Er führte Regie, schrieb das Drehbuch und übernahm den Schnitt. Auch war es das erste von sieben Werken Kitanos, bei denen der brillante Komponist und Musiker Joe Hisaishi die Filmmusik beigesteuert hat. 1992 drehte Kitano schließlich seinen ersten Yakuza-Film, *Sonatine* (1992) – allerdings ohne Drehbuch und mit minimalem Budget. Trotzdem war *Sonatine* der erste Film, der auch außerhalb Japans Anerkennung erhielt

²¹ Vgl. Domenig, Roland: Dieser Mann ist gewalttätig, S. 7.

²² Vgl. Abe, Casio: Beat Takeshi vs. Takeshi Kitano, New York: Kaya Press 1994, S. 32.

²³ Vgl. ebd. S. 14.

²⁴ Vgl. Domenig, Roland: Dieser Mann ist gewalttätig, S. 7.

– er lief in Cannes in der Kategorie „Un Certain Regard“ und bekam einhellig positive Kritiken. Parallel dazu war Kitano noch immer als Beat Takeshi im japanischen Fernsehen sehr populär. Nach *Sonatine* führte Kitano zum ersten (und einzigen) Mal als sein Alter Ego Beat Takeshi Regie: Die absurde Komödie *Minna yatteru ka!* (*Getting Any?*, 1994) „[...] was the beginning of a new stage, one that involved not only a reappraisal of fixed ideas about Kitano’s cinema, but also implicitly a critique of auteurist discourses themselves.“²⁵. Für Yomota Inuhiko war es ein radikales Experiment, in dem Selbstkritik zur Selbstzerstörung umgewandelt wurde.²⁶

Der zweite Vorfall in Kitanos Leben, der im Zusammenhang mit seinen Filmen in einem Atemzug erwähnt wird, ist sein schwerer Motorradunfall im August 1994. Die Dreharbeiten zu *Getting Any?* waren gerade abgeschlossen. Kitano fuhr betrunken, mit locker geschnalltem Helm los, kam in einer Rechtskurve von der Straße ab, prallte gegen einen Betonpfeiler und wurde auf den Asphalt geschleudert. Er erlitt dabei diverse Schädelfrakturen und einen gebrochenen Kiefer, lag zwei Tage im Koma und einen Monat lang auf der Intensivstation im Krankenhaus.²⁷ Seine rechte Gesichtshälfte ist seit dem Unfall gelähmt, und mit einer großen Narbe gekennzeichnet, die mittlerweile sein Markenzeichen ist. In der ersten Pressekonferenz nach dem Unfall gab Kitano zu, dass er zu dem Zeitpunkt des Unglücks suizidgefährdet und depressiv war.²⁸ Während seiner Rehabilitation fing Kitano an zu malen, die daraus entstandenen Bilder verwendete er in *Hana-Bi* (*Feuerblume*, 1997) und *Kikujirō no natsu* (*Kikujiros Sommer*, 1999). Eine gesammelte Werkschau seiner Bilder und Installationen gab es erstmals 2009 im Fondation Cartier pour l’Art Contemporain in Paris zu sehen.

1996 kehrte er wieder als Regisseur zurück und drehte *Kizzu Ritān* (*Kids return*, 1996) ein Film über zwei Schulabbrecher, die ihr Glück als Yakuza und Boxer versuchen. Ein Jahr später gelang ihm der große Durchbruch: Mit seinem nächsten Film *Hana-Bi* gewann Kitano in Venedig den Goldenen Löwen und wurde dadurch international bekannt. „In den bisherigen Filmen Kitanos hatten weder Frauen noch Kinder in Hauptrollen gespielt“²⁹, was sich 1999 durch *Kikujirō no natsu* änderte. Mit seinem nächsten Film *Brother* (2000) erkundete er wieder neues Terrain: Der Gangsterfilm

²⁵ Gerow, Aaron: Kitano Takeshi, London: British Film Institute 2007, S. 117.

²⁶ Vgl. ebd. S.120.

²⁷ Vgl. <http://www.takeshi-kitano.de/bio.htm>, Zugriff: 26.1.2015

²⁸ Vgl. <http://www.kitanotakeshi.com/index.php?content=biography>, Zugriff: 26.1.2015

²⁹ Wada, Maho: Stille Gewalt, S. 12.

wurde in japanisch-britischer Koproduktion produziert und in den USA gedreht. Auf den Episodenfilm *Dolls* (2002) folgte eine neue Herausforderung für Kitano: Sein kommerziell erfolgreichster Film *Zatōichi* (2003) war auch sein erster Versuch im *jidaigeki*-Genre (Historienfilm).³⁰ Mit der surrealen, autobiographischen Trilogie bestehend aus *Takeshis* (2005), *Kantoku-Banzai! (Glory to the Filmmaker!)* (2007) und *Akiresu to kame (Achilles and the Tortoise)* (2008) leitete Kitano „einen Prozess ein, den er selbst als ‘kreative Dekonstruktion‘ seiner Karriere bezeichnet.“³¹ In *Takeshis* beleuchtet er den Konflikt zwischen ihm und seinem Alter Ego Beat Takeshi, *Kantoku-Banzai!* handelt von einem Filmemacher, der es nicht schafft seinen Film zu vollenden, und *Akiresu to kame* handelt von einem scheiternden Maler, der sein Leben lang erfolglos ist. Nach dieser fulminanten Trilogie zog es Kitano wieder zurück in die vertraute Welt der Yakuza: *Autoreiji (Outrage)* (2010) und *Autoreiji Biyondo (Beyond Outrage)* (2012) wirken wie ein Best-of seiner vergangenen Gangsterfilme. Seit seinem ersten Film *Violent Cop* (1989) hat Kitano im konstanten Zeitabstand von ein bis drei Jahren insgesamt 16 Filme produziert. Für 2015 ist bereits sein 17. Film angekündigt: *Ryūzō to 7 nin no kobun tachi (Ryuzo and the Seven Henchmen)* (2015) soll eine *dark comedy* werden.³² Wer sich näher mit dem Gesamtwerk Kitanos beschäftigt, wird rasch feststellen, dass er in der Filmwelt eine Ausnahme darstellt: Es gibt kaum einen engagierteren und ehrgeizigeren Autorenfilmer als Kitano, der – mit multiplen Talenten ausgestattet – von Anfang an zusätzlich zur Regie den Schnitt, sowie in 13 Filmen auch die Hauptrolle übernommen hat.

³⁰ Vg. Wada, Maho: *Stille Gewalt*, S. 12.

³¹ Vgl. Roland Domenig: *Dieser Mann ist gewalttätig*, S. 10.

³² Vgl. <http://www.imdb.com/title/tt4176776>, Zugriff: 26.1.2015

3. Reise in den Tod I : Sonatine (1993)

Takeshi Kitanos Einstieg in die Filmbranche begann mit seinen Rollen in *Merry Christmas*, *Mr. Lawrence* (1983) und mit seiner Rolle in *Violent Cop* (1989), dem Film, in dem er die Regie übernahm, als der vorgesehen Regisseur ausfiel³³. Danach folgten in rascher Folge *Boiling Point* (1990) und *A Scene at the Sea* (1991). Der gemeinsame Nenner dieser Filme ist die zentrale Rolle der Gewalt, die mit dem sozialen Phänomen der japanischen Yakuza verbunden ist. Als Kitano 1993 sein viertes Filmprojekt startet, ist er dem japanischen Publikum einerseits als *manzai* Komiker im Fernsehen, andererseits als Schauspieler und Regisseur von Yakuza-Filmen bekannt. Der 1993 entstandene Film *Sonatine* ist dieser Schaffensperiode zuzurechnen, denn der schwere Motorradunfall 1994 markiert in seiner persönlichen Existenz, sowie in seiner künstlerischen eine Zäsur³⁴, die sich in neuen Ansätzen in Bezug auf Thema, Sprache und Intention unterscheiden. Die Kontinuität mit seinem späteren Werk stellt auf der einen Seite die Weiterverwendung von Yakuza-Elementen dar, auch wenn sie die zentrale Funktion für die Handlung und soziale Verankerung der Figuren verlieren, und auf der anderen Seite die Konzentration und kontinuierliche Auseinandersetzung mit Gewalt und Tod.

Sonatine war kein Erfolg³⁵ beim heimischen Publikum, das trotz der gewohnten Genre-Konventionen eine ansprechende Handlung vermisste. Der japanische Kritiker Tamura Tsutomu bezeichnete *Sonatine* als „short film [...] it's just ... the death of a guy who wants to die“³⁶. Diese Sichtweise hat bei aller Verzerrung und Verkürzung eine gewisse Berechtigung, denn sie macht deutlich, dass Kitanos Filme nicht auf Film- und Genrekonventionen, wie ‚spannende Handlung‘ und ‚klischeehafte Charaktere‘, verkürzt werden dürfen. In der Analyse des Films ist erkennbar, dass die Handlung als Reise darstellbar ist, deren Ziel der Tod für den Protagonisten von Anfang an feststeht. Die Reise definiert als Bewegung, der die Überwindung von räumlichen Distanzen von einem Ausgangspunkt zu einem Endpunkt als strukturelles Merkmal zugrunde liegt, kann sich im Kontext der Handlungsstruktur unterschiedlich manifestieren. Der Vorgang des Reisens, die Fahrt oder die Wanderung von Filmfiguren kann dabei das

³³ Vgl. Wada, Maho: *Stille Gewalt*, S. 7.f. und Gerow, Aaron: *Kitano Takeshi*, S. 7.f.

³⁴ Im wissenschaftlichen und kulturkritischen Diskurs nimmt die Darstellung dieser Zäsur einen breiten Raum ein.

³⁵ Gerow, Aaron: *Kitano Takeshi*, S. 101.

³⁶ Ebd. S. 103.

wesentliche oder gar ausschließliche Element der Handlung bilden. Kitanos Film nutzt die Reise auf seine eigene Weise, die rasante oder hektische diegetische Bewegungen gezielt vermeidet. Der Akt des Reisens in *Sonatine* ist vom Wechsel zwischen identifizierbaren Orten, wie Tokyo und Okinawa, charakterisiert, aber diese Ortswechsel sind auf einer anderen Bedeutungsebene Transfers der Figuren zu mythischen Orten, die mit Bedeutung aufgeladenen sind. In *Sonatine* reisen die Figuren unter äußeren Zwängen, dabei machen sie Grenzerfahrungen, deren finale Destination der Tod ist. Film kann nur Leben zeigen, der Tod liegt außerhalb der Repräsentation. Die Reise in den Tod in *Sonatine* vollzieht sich nicht als Weg, der die Protagonisten fordert und verändert. Kitanos Weltsicht ist viel pessimistischer und reduzierter. Der Tod ist der Ausgangsort der Reise und der Endpunkt. Dazwischen befinden sich die Protagonisten in der Agonie des Stillstands und des Wartens.

3.1. Die Geschäftsreise eines Yakuza

In seinem vierten Film versetzt Takeshi Kitano die Handlung wie in den vorhergegangenen Filmen in das Milieu der Yakuza in Tokyo. Mit dieser Entscheidung hat er zum wiederholten Mal die Außenseiter Japans ins Zentrum seiner Imagination gestellt, was die Frage nach seiner Motivation provoziert. In Interviews hat er seine Faszination mit dieser Gesellschaftsschichte als auf persönliche Erfahrung basierend bezeichnet. „Ich glaube, dass ich in der Welt der Medien wie ein Yakuza angesehen werde“³⁷, stellt er in einem der Interviews nicht ohne Koketterie fest, um dann fortzufahren: „Wie, glauben Sie, fühlt man sich, wenn man als Achtzehnjähriger erfährt, dass der eigene Vater zu den Yakuza gehört?“³⁸ Diese autobiographische Komponente verstärkt sich noch, wenn man seine weitere Einschätzung der Rolle seines Vaters als Yakuza beachtet. „Aber er taugte nichts als Yakuza, er hatte nur zwei Gefolgsleute!“³⁹ Hier ist sowohl die Faszination Kitanos mit dieser Gesellschaftsgruppe spürbar, aber ebenso die Distanz und Desillusionierung mit diesem Milieu, die eine unkritische Haltung gegenüber der Rolle der Yakuza in der Gesellschaft verunmöglicht. Kitanos Filme spiegeln diese Ambivalenz wider und

³⁷ Horwath, Alexander: Tom: Ich bin wie ein Schwamm. Takeshi Kitano im Gespräch mit Alexander Horwath, In: Meteor. Texte zum Laufbild. Band 12. Wien: PVS Verleger 1996, S. 73.

³⁸ Ebd.

³⁹ Ebd.

bilden auch einen nachvollziehbaren Erklärungsansatz auf die Frage, warum im Zentrum seiner Filme so oft Außenseitern stehen.

Die Yakuza bilden in der Gesellschaft Japans ein „soziales Subsystem“⁴⁰, das heißt, für die Struktur dieser Organisationen gilt, was auch für die Gesellschaft als Ganzes zutrifft. Sowohl das Selbstbild der Japaner als auch das Bild der Soziologen sieht die japanische Gesellschaft als eine der Gruppen und die Japaner selber als „Gruppenmenschen“⁴¹, deren individuelle und soziale Existenz durch Zugehörigkeit zu Gruppen definiert wird.

„Die Gruppe selbst ist dementsprechend kein Zweckverband, dem sich das Individuum zeitweilig anschließt und dessen Gesetzen es seine eigenen Neigungen unterordnet, solange es daraus Nutzen ziehen kann. Vielmehr ist die Gruppe eine notwendige Bedingung der Entfaltung des Individuums und der Erfüllung seiner Bedürfnisse. Außerhalb der Gruppe hat das Individuum gar keine Existenz.“⁴²

Die im Westen vorherrschende philosophische Basis der Gesellschaftsordnung geht mit den Begriffen ‚Freiheit‘ und ‚Individualität‘ einher, während die japanische Gesellschaft als eine „soziozentrische“⁴³ definiert wird. In ihrem Selbstverständnis setzen sich Japaner immer in Bezug zu der Gruppe, der sie angehören. Das Verhältnis der Individuen wird durch strenge Hierarchien geordnet, die sich bis in die Sprachstrukturen niederschlagen.

„Nach wie vor ist die Hierarchie – also Rangordnung nach Lebens- und Dienstalter oder sozialer Stellung – eine der drei Dimensionen, die soziale Beziehungen charakterisieren; die anderen beiden sind Geschlecht und Gruppenmitgliedschaft. Kommunikationsbeziehungen zwischen Sprechern sind immer durch diese drei Merkmale definiert. Weder sich noch seinen Gesprächspartner kann der Sprecher dieser sozialen Merkmale entkleiden, er kann ihm sprachlich nicht als ‚nur er selbst‘ gegenüberreten.“⁴⁴

Die Bindungen innerhalb der Gruppe zwischen den Gruppenmitgliedern basieren auf Loyalitäten, die sich durch die hierarchischen Strukturen ergeben. Das Vorbild aller Gruppen ist dabei die Familie, wobei das gesellschaftlich transportierte Ideal das der Großfamilie, der *ie* (Haus), ist. In der Tokugawa Zeit bis hinauf zum Modernisierungsschub und dem Einfluss des Westens in der Meiji Periode war die Gesellschaft im Familienverband der *ie* strukturiert, einem Familienmodell, das sowohl

⁴⁰ Coulmas, Florian: Das Land der rituellen Harmonie, S. 74.

⁴¹ Ebd. S. 38.

⁴² Ebd. S. 38.

⁴³ Ebd. S. 37.

⁴⁴ Ebd. S. 227.

eine wirtschaftliche Produktionseinheit bildete als auch die ideale soziale Verankerung des Einzelnen. Seit dem Zweiten Weltkrieg wirken in Japan dieselben sozialen Kräfte auf die soziale Struktur wie im Westen: Industrialisierung, Urbanisierung, Entwicklung einer Technik- und Medienkultur, Bildungsexplosion und die ungebremsste Tendenz zur Kleinfamilie und Berufstätigkeit der Frau. Trotzdem sind das Familienkonstrukt und seine Ideologie wirkmächtige Elemente der sozialen Wirklichkeit, die das Privatleben genauso regeln wie Wirtschaft und Politik. „Alle, die dazugehören, sind durch *najimi*, ‚familiäre Vertrautheit‘, miteinander verbunden.“⁴⁵ Der innere Zusammenhalt der Gruppe hat aber auch Konsequenzen für jene, die nicht Mitglieder eines dieser Subsysteme sind, denn für „Außenseiter ist es schwer, akzeptiert zu werden.“⁴⁶

Die Mechanismen, die in Japans sozialer Struktur der Subsysteme wirken, werden unter den Begriffen *uchi* und *soto* subsumiert. Der Terminus *uchi* bezeichnet „drinnen, innerhalb, privat“⁴⁷ und *soto*⁴⁸ lässt sich mit „draußen, außerhalb, öffentlich“ übersetzen.

„Dieses Begriffspaar stellt eine Ordnung des sozialen Universums und die Kategorien für die Definition des eigenen Standpunkts in ihm dar. Relative Distanz und Intimität sind in der menschlichen Gesellschaft schlechthin Determinanten des Verhaltens, aber im japanischen Zusammenleben kommt dieser Dimension der Verhaltenskalibrierung besonders viel Gewicht zu.“⁴⁹

Dabei ist die Definition der sozialen Beziehung als *uchi* oder *soto* nicht eine starre oder rigide, sondern wird von den Beteiligten flexibel gehandhabt.

„*Uchi* kann die eigene Familie umfassen, die Gruppe der unmittelbaren Arbeitskollegen, die eigene Abteilung, die ganze Firma, die Klasse, die Schule oder Universität, die politischer Partei oder die Fraktion, der man angehört – je nachdem, wer das Gegenüber ist und wie man das Verhältnis zu ihm bestimmen will. [...] *Soto* ist das, was draußen geschieht, das Fremde, das, was einen eigentlich nicht betrifft. Bei Individuen, die sich in einer Situation befinden, in der alles, was sie umgibt, unter die Kategorie *soto* fällt, kann oft ein gegenüber ihrer Mitwelt sehr indifferentes, ja rücksichtsloses Verhalten beobachtet werden, [...].“⁵⁰

Die Konzentration des Einzelnen auf jeweils seine soziale Verortung und die Abschottung der Gruppen nach außen, sowie der Konformitätsdruck nach innen,

⁴⁵ Coulmas, Florian: Das Land der rituellen Harmonie, S. 72.

⁴⁶ Ebd. S. 72.

⁴⁷ Ebd. S. 183.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Ebd.

führen dazu, dass Individuen, die nicht in dieses Schema passen, ja ganze Gesellschaftsgruppen, den Status des Außenseiters einzunehmen gezwungen sind. Trotz der Homogenität⁵¹ der japanischen Gesellschaft und ihrem Egalitarismus existieren an ihren Rändern Gruppen, denen der Rest der Bevölkerung mit Misstrauen oder sogar mit Angst und Ablehnung begegnen.

„Die Gesellschaft duldet Außenseiter – oft in einer zwiespältigen Haltung, in der sich Verachtung und Bewunderung mischen – ,weil diese ihr durch ihre exzentrische Lebensweise vorführen, dass Anpassung nicht nur das Schmieröl des sozialen Räderwerks ist, das das Leben des Einzelnen reibungslos macht, sondern ihn auch beträchtlichen Zwängen unterwirft.“⁵²

Historisch gesehen existieren an den nördlichen und südlichen Rändern der japanischen Inseln ethnische Minderheiten, die von der Mehrheitsbevölkerung den Außenseiterstatus zugemessen bekommen⁵³. Die strikte Einwanderungspolitik verhindert, dass Japan die im Westen für soziale Spannungen sorgenden ‚Migrationsprobleme‘ entwickeln konnte. Die Gruppe, der man in Japan am ehesten den Status des Außenseiters⁵⁴ zuerkennt, sind die kriminellen Organisationen, die Yakuza.

Yakuza sind in ‚Familien‘ organisiert, die *kumi* oder *gumi* (Gruppe) oder *ika* (Haus) genannt werden, „wo sie die Vasallentreue eines pseudo-feudalistischen Ehrenkodex praktizieren, in dessen Zentrum die paternalistische Beziehungseinheit von *oyabun*, ‚Pate‘, und *kobun*, ‚Gefolgsmann‘ (Adoptivsohn), steht.“⁵⁵ Die Mitglieder speisen sich aus der Gruppe der Schulaussteiger, der Opfer familiärer Katastrophen oder von Männern, die aus sämtlichen sozialen und familiären Bindungen fallen. Yakuza „offerieren allen Deklassierten und Diskriminierten, denen legale gesellschaftliche oder berufliche Aufstiegschancen versperrt oder wenigstens erschwert sind, eine alternative Karriereschiene.“⁵⁶ Die Yakuza-Organisationen bieten den sozial Marginalisierten eine Existenzgrundlage, emotionalen Halt und die ideologische Ausrichtung, die sie in ihrer

⁵¹ Vgl. Coulmas, Florian: Das Land der rituellen Harmonie, S. 193.

⁵² Ebd. S. 194.

⁵³ Vgl. Coulmas, S. 194 ff.

⁵⁴ Auch Kabuki und *buraku* Künstler fallen in diese Kategorie, sind im heutigen Japan aber geachtet und bewundert.

⁵⁵ Coulmas, Florian: Das Land der rituellen Harmonie, S. 200.

⁵⁶ Herbert, Wolfgang: Japan nach Sonnenuntergang. Unter Gangstern, Illegalen und Tagelöhnern, Berlin: Reimer 2004, S. 111.

sozialen Existenz benötigen und die ihnen die Bevölkerungsmehrheit verwehrt. Die japanische Gesellschaft hat zu den Yakuza ein ambivalentes Verhältnis. Bei aller heimlichen Bewunderung für die Loyalität, Opferbereitschaft und kriegerische Haltung der Yakuza, meiden die meisten Japaner jeden Kontakt, und verurteilen diese soziale Schicht als verachtenswert und gefährlich. Den Yakuza wird Respekt entgegengebracht, da sie die vermeintlich echten (in Wahrheit obsoleten) Traditionen des historischen Japan (der Edo-Periode) lebendig erhalten, andererseits besteht gesellschaftlicher Konsens darüber, dass ihre kriminellen Aktivitäten und ihre Gewaltbereitschaft allen Traditionen und Regeln des friedlichen Koexistierens zuwiderlaufen. Die Parallelgesellschaft der Yakuza verstößt schon allein durch ihre Existenz gegen das Prinzip der gesellschaftlichen Harmonie, der *wa* oder *chowa*, einem grundlegenden konfuzianischen „Prinzip des Zusammenlebens. [...] Vor allem in der Edo-Zeit, aber auch in den konfliktreichen Meiji-Jahren galt sie als höchste Tugend.“⁵⁷ Die Yakuza unterwerfen ihre Mitglieder einer strengen Hierarchie und rigiden Regeln, wodurch sie sie einem starken Konformitätsdruck aussetzen.

„Charakteristische Merkmale dieser Subkulturen sind also hierarchische Gruppenorganisation, die dem Einzelnen in seinem exzentrischen, d.h. vom Hauptstrom der Gesellschaft abweichenden Dasein Halt bietet: der eigene Verhaltenskodex mit viel zeremoniellem Dekor, das Idiom, in dem sich die Subkultur darstellt, und die ständische Struktur, aufgrund derer ihre Mitglieder idealiter bedingungslos ein Leben lang an sie gebunden sind. Die sich den Konformitätszwängen der Gesellschaft nicht fügenden Subkulturen unterwerfen so ihre Mitglieder eigenen Geboten der Konformität.“⁵⁸

Yakuza-Filme sind Ausdruck der Faszination des Publikums mit sozialen Außenseitern und Nonkonformisten, da die japanische Gesellschaftsordnung dem Einzelnen wenig Freiraum lässt. Stellvertretend für den angepassten Bürger nehmen sich die Yakuza Freiheiten heraus, brechen Gesetze und die Etikette, und werden dafür heimlich bewundert. In Takeshi Kitanos Film *Sonatine* wird aber die Verehrung des Yakuza unterlaufen. Seine Protagonisten laden nicht zum kritiklosen Konsum von Action und Machismo ein. Dafür ist das Bild, das Kitano in *Sonatine* zeichnet zu düster.

Tokyo – das ist der Ort, dem der Yakuza Murakawa angehört. Er ist höchst erfolgreich in seinem Geschäft, er ist Herr der Lage und hat nicht die Absicht, diesen Ort zu

⁵⁷ Coulmas, Florian: Das Land der rituellen Harmonie, S. 159 f.

⁵⁸ Ebd. S. 200.

verlassen. Und doch wird er gezwungen, sich auf eine Reise zu begeben, die mit seinem Tod enden wird.

Der Film führt in den Eröffnungssequenzen die bekannten Topoi des Yakuza-Films vor: Yakuza agieren als Schutzgelderpresser in einer Mah-Jongg-Spielhöhle, beraten sich mit ihren Clan-Mitgliedern, bestrafen einen säumigen Geschäftsmann oder nehmen einen Reiseauftrag durch den Clan-Boss, den *oyabun*, in Empfang. Oberflächlich betrachtet kann eine solche Synopsis dem Muster eines konventionellen Yakuza-Films entsprechen. Doch Takeshi Kitano setzt von Anfang an subtile filmische Mittel ein, die hinter der Oberfläche auf eine Botschaft verweisen, die der Rezipient im Laufe des Films entschlüsseln muss.

Murakawa geht einen Gehsteig entlang, zweimal. Einmal, um seinen Auftrag zu erledigen, dann auf dem Rückweg. Er wird von einem Untergebenen begleitet. Die zwei Männer in Anzug und weißem Hemd wenden dabei ihre Blicke der Kamera zu. Die Kamera befindet sich hinter der Scheibe eines Cafés, in dem Gäste Alltägliches besprechen, während sie mit einem Schwenk dem Weg der zwei Männer folgt. Durch die Spiegelungen der Glasscheibe erhalten die Bilder eine Durchsichtigkeit, die an Gespenster oder Geister denken lässt. Es sind zwei Tote, die hier, abgetrennt durch die Scheibe von wahrer menschlicher Existenz, in einem Raum agieren, der durch Exklusion, Inhumanität und Tod definiert ist. „Walking Ghosts“⁵⁹ nennt Casio Abe das Kapitel, das analysiert, wie Kitano das Stigma des Todes, das seine Protagonisten tragen, inszeniert. Zum ersten Mal verwendet er eine „moving camera“ um „walking scenes“ zu filmen. Ein Teil wird so gefilmt, dass Takeshis Körper als „covered by the light reflecting off the glass“⁶⁰ erscheint. Der Effekt ruft das Gefühl von Entfremdung, „alienation“⁶¹ hervor. In weiteren Sequenzanalysen weist Abe Casio nach, dass der Eindruck von Toten, die sich im Zustand des Wartens auf den Tod befinden, auf vielfache Weise manifestiert wird.

In der Szene, die dem Besuch in dem Mah-Jongg-Lokal folgt, befinden sich Murakawa und sein Begleiter im Auto auf dem Weg zur Exekution des Besitzers. In dem Dialog zwischen dem Yakuza-Boss und seinem Untergebenen fällt der Satz: „Ich denke darüber nach, das Yakuza-Leben aufzugeben“. Der verunsicherte *kobun* lacht nervös

⁵⁹ Abe, Casio: Beat Takeshi vs. Takeshi Kitano, S. 108.

⁶⁰ Ebd. S. 108.

⁶¹ Ebd. S. 108.

und meint nur, der Boss hätte eben schon genug Geld verdient, was Murakawa mit einem zustimmenden Lachen quittiert. Die Aussage signalisiert nicht nur Überdruß oder gar Langeweile, es ist eher ein Signal, dass der Protagonist an einen Endpunkt angelangt ist, der mit dem Tod gleichgesetzt werden kann.

“Unquestionably, *Sonatine* is infused with a kind of nihilism and lethargy that tempts the viewer with ‘death’. Throughout the film, a strange chill encroaches on the realm of life from the realm of death.”⁶²

Nihilismus und Lethargie bereiten den Weg für die Zuschauer vor, der in die kalte Welt des Todes führt. Folgerichtig ist die Exekution des Opfers in der nächsten Szene geprägt von Kälte und Starre. In der Finsternis stehen die Männer emotionslos am Ufer, und lassen ungerührt den an einen Kran gefesselten Mann ertrinken. Sein Tod ist nichts, was sie bewegt, es ist ein beiläufiges Ratespiel: Wie lang braucht er, um zu ertrinken? Zwei Minuten – er lebt noch – also drei? Die Dunkelheit der Nacht und die Schwärze des Wassers kontrastieren mit der metallenen Mechanik des Krans. Es ist ein kaltblütiger Mord, der von einer Gruppe von Männern begangen wird, die selber kaum mehr eine Spur von Leben erkennen lassen. Mit diesen Szenen ist die Ausgangslage klar: Murakawa ist ein Killer, der den Keim seines eigenen Todes in sich trägt und gerade deshalb die Strategie im Spiel um Macht und Geld im Yakuza-Clan beherrscht. Welche Plot-Points setzt Kitano ein, um Bewegung in dieses statische Bild zu bringen?

Murakawas Erfolg weckt in seinem *oyabun* und Clan-Boss und dessen Leutnant Takahashi Begehrlichkeiten. Außerdem wird ihnen Murakawa zu gefährlich und zu aufsässig. In der Szene, in der die Yakuza in einem Lokal auf bequemen Sofas rund um ihren Boss sitzen, entspinnt sich folgende Situation: Der Boss isst etwas vom Aufgetischten, alle Mitglieder erstarren in respektvoller Pose, nur Murakawa zeigt Respektlosigkeit, indem er raucht. Der Boss registriert sein Verhalten und erlaubt lautstark allen zu rauchen. Diesen Mangel an Unterwerfung kann aber kein Yakuza ignorieren. In der Folge schlägt Murakawa den Leutnant des Clans Takahashi brutal nieder, um seine Antwort zu bestrafen. Das sind in Yakuza-Filmen gängige Vorzeichen für einen unausweichlichen Konflikt. Als Murakawa aufgefordert wird, für den Boss einen Auftrag in Okinawa auszuführen, muss er sich, wenn auch widerwillig, beugen.

Die Yakuza planen Murakawas Beseitigung außerhalb von Tokyo, seiner gewohnten Sphäre, wohl aus dem Kalkül, dass ein Yakuza außerhalb seines Territoriums eher

⁶² Abe, Casio: Beat Takeshi vs. Takeshi Kitano, S. 106.

verwundbar ist und andere Yakuza ihre Drecksarbeit verrichten sollen. Schon diese Hinterhältigkeit in ihrem Mordkomplott lässt den Zuschauer mit Empörung reagieren und mit der Erwartung, dass der Protagonist zurückkehren wird, um Rache zu nehmen.

Murakawa wird auf die Reise geschickt, um seinen Tod herbeizuführen. In Tokyo hält ihn zwar nichts mehr, aber er geht widerwillig. Er äußert weder Freude noch Neugier auf die Reise, emotionslos tut er seiner Pflicht Genüge. Er wird ein Reisender sein, der den Schatten des Todes mit sich trägt.

3.2. Okinawa – kein Utopia

Mit einem harten Schnitt wechselt die Szene nach Okinawa. Die Dunkelheit von Tokyo wird durch gleißend grelles Licht des tropischen Okinawa ersetzt. Die Yakuza aus Tokyo werden von lokalen Gangstern mit einem schäbigen Minibus abgeholt. Einige der Männer tragen legere Sommerkleidung, einer trinkt Wasser, einer lutscht ein blaues Eis am Stiel. Eine heitere Atmosphäre will sich trotzdem nicht einstellen, schon gar nicht angesichts des verlassen, desolaten Bürogebäudes, in das sie sich einquartieren müssen. Bei einem Treffen mit Uechi, dem Boss der befreundeten *anan-kumi* (oder *gumi*), bestätigen sich Murakawas Befürchtungen. Der Konflikt zwischen den rivalisierenden Yakuza Clans ist nur vorgetäuscht, eingefädelt von Takeheshi, der Murakawa nach Okinawa locken sollte. Die Stadt wird zunehmend gefährlich für sie. Eine Bombe geht in dem Gebäude los, in dem sich Murakawas und Uechis Leute befinden, es gibt Tote. In der folgenden Szene benutzt Kitano eine Standardsituation des Yakuza-Films, um die prekäre Situation der Männer zu exemplifizieren. Murakawa und Uechi mit seinem Gefolgsmann betreten eine Bar. Es herrscht Hochspannung und Nervosität. Drei andere Männer betreten ebenfalls die Bar. Sie werden misstrauisch belauert, es könnten Attentäter sein. Dann sind plötzlich laute Pistolenschüsse zu hören. Die drei fremden Männer, die sich schon in der Bar befunden haben und als harmlos abgetan wurden, entpuppen sich als Hitmen. Murakawa und Uechi überleben dank ihrer Kaltblütigkeit und puren Zufalls, aber die Situation hat ihnen deutlich gemacht, dass ein unsichtbarer Feind nach ihrem Leben trachtet. Nun befinden sie sich auf der Flucht durch die Nacht, begleitet vom Wiedereinsetzen des von einem Klavier intonierten *Sonatine*-Motivs. Vor dem kulissenhaften, blutroten Licht der Dämmerung beseitigen sie ihren toten Yakuza-Bruder.

Die Reise durch die Nacht, die vom Auftauchen der Scheinwerfer bis zum Verschwinden der Rücklichter von der Kamera verfolgt wird, endet abrupt mit einem harten Schnitt: Das Bild der hell gleißenden Sonne blendet den Zuschauer. Die nächste Einstellung lenkt den Blick auf eine weiße Schotterstraße, die frontal auf den Zuschauer zuläuft. Aus der Ferne sieht man einen Wagen, der nach kurzer Zeit verschwindet und wieder auftaucht, verschwindet und wieder auftaucht. Diese Straße ist der Zugang zum neuen Fluchtort – der Hütte am Strand.

3.3. Flucht ins Nirgendwo

“The viewer soon comes to realize that *Sonatine* is nothing less than a passage towards death.”⁶³

So wie Murakawa nur widerwillig seine Reise nach Okinawa antritt, so ist auch dieser Ortswechsel ein erzwungener. Der Ort, an dem sich nun die letzte Phase der Flucht entfaltet, unterscheidet sich wesentlich von Tokyo und der Stadt in Okinawa, in der die Yakuza rund um Murakawa zunächst landen. Schon der Weg zum Strand unterstreicht das Abgesonderte oder Abgehobene dieses Ortes: Der weiße Schotterweg führt über drei Hügel oder Buckel, und jedes Mal, wenn einer der Protagonisten mit einem Wagen diesen Weg einschlägt, muss er diese besondere Stelle passieren. Das Verschwinden und Auftauchen wirkt wie ein besonderes Ritual: eine Pforte zu einem Anderswo. In allen Szenen, die an diesem Ort angesiedelt sind, sieht man keine Spur von „normalem“ Leben – Menschen, die da leben, arbeiten – selbst der Besitzer des Strandhauses, Bruder des einen Yakuza, ist schon fortgezogen. Die Bilder in den folgenden Szenen rufen ein Gefühl der Leere hervor: Der verlassene, weiße Strand, das Blau des Meeres, das ins Blau des Himmels übergeht. Eine üppige Natur rund ums Haus wirkt wie ein weiterer Mantel, der die Flüchtigen nur noch mehr isoliert. Ein solcher Ort kann alles sein – Paradies, Hölle oder Utopia.

Casio Abe analysiert in seinem Kapitel „Atemporality and the ubiquity of blue“⁶⁴, wie Kitano Farben einsetzt, um sich ihrer symbolhaft zu bedienen. „The use of colour blue in the film is another indispensable element in this thematization of ‘death’.”⁶⁵ Das

⁶³ Abe, Casio: Beat Takeshi vs. Takeshi Kitano, S. 139.

⁶⁴ Ebd. S. 111 ff.

⁶⁵ Ebd. S. 111.

etwas düstere, schmutzige Blau Tokyos bei Nacht weicht einem die Leinwand beherrschenden Blau, sobald man dem grellen Sonnenlicht des Strandes oder dem sanften Blau der Vollmondnächte ausgesetzt ist. Der dreimal die Leinwand beherrschende Vollmond verstärkt laut Abe das Thema der Zeitlosigkeit:

„...time does not progress at all in Okinawa. Hence the film raises the theme of temporality. [...] In this respect, Okinawa represents a kind of utopia, and it would seem that the modern realization that utopia is very close to death possesses Takeshi Kitano. To demonstrate the omnipresence of this utopia = death, the night in Okinawa is immutably, overwhelmingly blue.“⁶⁶

Aus dem gleichen Grund vermeidet Kitano in seiner Darstellung des Tropenparadieses Okinawa jede Spur von Postkarten-Idylle. „The white sand and blue ocean do not serve to express scenic beauty, but rather ‘emptiness’.“⁶⁷ Die Leere, das Nichts und “futility”⁶⁸, die Vergeblichkeit allen menschlichen Strebens angesichts des Todes.

3.4. Spiele am Strand

Die Yakuza betreten das Haus, sie stehen in absoluter Dunkelheit, bis der Yakuza die Läden herunterreißt und die Männer plötzlich im Licht stehen. Ein Bild, das das Thema des Übertritts der Flüchtigen in eine andere Sphäre in Erinnerung ruft. Aber das Haus ist ein weiteres Symbol des Todes: Sein Besitzer hat es für immer verlassen, es ist eine leere Hülle, in der menschliches oder erfülltes, gesellschaftlich konformes Leben nicht möglich ist. Die Männer befinden sich nun in einem Zwischenreich, das durch passives Warten, Unentschiedenheit und Unbestimmtheit definiert ist. Sie warten, dass eine Entscheidung fällt, dass die Anan Yakuza Informationen über ihre Lage erhalten, dass sie Gewissheit über ihr Schicksal bekommen. Was nun folgt, ist eine Reihe von Szenen, die gegen die Erwartungen der Zuschauer eine fast bukolische Atmosphäre schaffen. Die Yakuza vertreiben sich mit Spielen die Zeit.

Schon bei der Ankunft fällt ins Auge, dass einige der Männer bunte Hemden tragen. Die Hemden werden dann durch eine Spende Uechis noch bunter und wilder gemustert. Diese Hawaii-Hemden sind im Grunde das richtige Outfit für Urlauber im tropischen Okinawa. Aber von der ersten Sequenz am Flughafen an erwecken sie den

⁶⁶ Abe, Casio: Beat Takeshi vs. Takeshi Kitano, S. 113.

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Ebd.

Eindruck des Deplatzierten oder Nichtangemessenen: Sie sind schließlich gefährliche Gangster und nicht Urlauber. “With the men thus costumed in aloha shirts, the viewer cannot but be aware of the gangsters’ ‘absurdity’.”⁶⁹, konstatiert Abe und schreibt dieser Kostümierung die Fähigkeit zu “to completely overturn the yakuza aesthetic, represented by the black jacket and white shirt”⁷⁰, die man ihre Uniform nennen könnte. Murakawa ist der Einzige, der durchgehend bei seinem Stil bleibt: Weißes Hemd, dunkle Hose und dunkles Jackett. Das weiße Hemd erinnert an den weißen „burial kimono“⁷¹, denn er „identifies his status as a man marked for death“⁷².

Auch wenn junge Yakuza durchaus schrille Hawaii-Hemden, dicke Goldketten und dunkle Sonnenbrillen tragen können⁷³, wird im Kontext des Films doch deutlich, dass dieses Styling sie der Lächerlichkeit preisgibt. Es gibt einige Stellen im Film, wo sich andere Yakuza, besonders Murakawa und Uechi, über die Hawaii-Hemden lustig machen. Wesentlich ist, dass der Status der Männer durch ihre „Verkleidung“ in Frage gestellt wird. Die unerwartete Verwandlung der Yakuza in ‚Touristen‘ findet Fortsetzung in einer Folge von Szenen, die die Männer beim Spielen zeigen.

Eines der Spiele am Strand besteht darin, dass sie das Ritual eines Sumo Kampfes nachahmen. Zuvor hatte Murakawa Sumo-Ringer aus Papier ausgeschnitten und in einem Spiel – dem *kamizumō* - verwendet. Anschließend stellen Katatagiri und Ryōji das Puppenspiel am Strand nach. Beide Szenen sind geprägt durch Ausgelassenheit und heitere Unbeschwertheit. Die beiden jungen Yakuza tragen ihre Hawaii-Hemden und bewegen sich würdig und mit Ernst. Dann tritt Uechi auf. Die Kamera erfasst ihn von hinten und präsentiert den im Stil der Yakuza prächtig tätowierten Rücken. In dem Moment wird aus dem Statussymbol der Yakuza, dem Ganzkörper-Tattoo, ein absurdes Verschmelzen der lächerlich gemusterten Hemden und des Tattoos.

„When the tattoo, the most distinct symbol of yakuza aesthetic is placed in the ‘leisure’ position of an aloha shirt, it dies a cruel death.“⁷⁴

Die Hemden sind ein äußerlich wahrnehmbares Zeichen, dass sich die an diesen Ort geflüchteten Männer in einer für sie außergewöhnlichen Situation befinden. Noch dazu

⁶⁹ Abe, Casio: Beat Takeshi vs. Takeshi Kitano S. 114.

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Ebd. S. 113.

⁷² Ebd. S. 116

⁷³ Vgl. Herbert, Wolfgang: Japan nach Sonnenuntergang, S. 145.

⁷⁴ Abe, Casio: Beat Takeshi vs. Takeshi Kitano, S. 115.

verstärken der weiße Sandstrand, der Inbegriff von Feriensehnsüchten, das blaue Meer und die tropische Vegetation diesen Eindruck nur. Die Oberfläche der Dinge und der sie umgebende Raum bilden hier eine Folie, vor der sich die innere Verfasstheit der Männer abbildet. Die Atmosphäre suggeriert Urlaub, Entspannung und Erholung. Diese Botschaft wird ständig unterlaufen und konterkariert mit Symbolen, die die Männer und ihre Situation mit dem Tod verbinden.

Die Hawaii-Hemden als gesellschaftliches Signal für Urlaub und Entspannung ist ambivalent. Denn die Untätigkeit der Männer ist durch den drohenden Tod erzwungen, die Atmosphäre der Ruhe vermittelt nicht Entspannung, sondern gespanntes Warten – was ja die eigentliche Bedeutung eines Limbus ist – auf das endgültige Urteil.

In einer anderen Szene zwingt Uechi die zwei jüngsten Männer, Ken und Ryōji, Frauenkleider anzulegen und zu tanzen. Die Szene wird vorbereitet, als die Yakuza aus Tokyo vom Boss aus Okinawa eingeladen werden, an einem traditionellen Essen teilzunehmen. Die Szene beginnt mit der Aufführung eines traditionellen Tanzes aus Okinawa, vorgeführt durch Frauen in roten Kimonos. In der ersten Einstellung blickt die Kamera in Draufsicht auf die ausladenden Kopfbedeckungen der Tänzerinnen. Von oben betrachtet ähneln sie roten Blumen, bei aller Exotik und ethnischer Signalwirkung (Okinawas Ethnie und Kultur gilt in Japan als nicht der japanischen Kultur zugehörig⁷⁵), die rote Farbe ist als Vorausankündigung von Blutvergießen und Tod zu betrachten. Im Anschluss sitzen die Yakuza im Pavillon beim Essen, nur Uechi macht im Zen-Garten des Lokals die Bewegungen der Tänzerinnen nach und singt im Dialekt Okinawas selber dazu. Murakawa reagiert unwillig und zerzt ihn in den Gästeraum zurück. Hier wird deutlich, dass Uechi aus seiner Rolle gefallen ist, was für die Anwesenden einen Affront darstellt, da sein Verhalten sich nicht mit dem Verhaltens- und Ehrenkodex eines Yakuza vereinbaren lässt.

Der traditionelle Tanz und der atonale Gesang, begleitet durch das rhythmische Klappern der Hölzchen, die die Tänzerinnen beziehungsweise die Tänzer in den Händen halten, die roten Kimonos und die breiten Hüte sind alles Zeichen des kulturell Fremden, das auf die Männer aus Tokyo die Wirkung von Entfremdung und Heimatlosigkeit hat. Als Uechi den Tanz im Haus am Strand imitiert, ergibt sich folgende Szene: Uechi fordert die jungen Yakuza, die begeistert mitgeklatscht haben,

⁷⁵ Vgl. Wada, Maho: Stille Gewalt, S. 46.

ebenfalls mitzumachen, was die zwei entrüstet und verlegen ablehnen. Was veranlasst Uechi, einen Frauentanz zu tanzen? Der Frauentanz ist eine absolute Negation des rigiden Männlichkeitskults der Yakuza. Als der Tanz das dritte Mal inszeniert wird, ist er in der Gruppe angekommen. Die Szene findet in der Nacht statt, hinter einer Steinmauer bewegen sich die Hüte der zwei Tänzer zu Uechis Gesang. Wirsch dirigiert er ihren Auftritt. Als sie hervortreten, sieht man Ken und Ryōji in improvisierten Kimonos und Hüten mit Muschel-Klappern den Tanz aufführen. Diese Mimikry eines Tanzes, der Respekt vor der Kultur und Verkörperung der Schönheit der Frauen vereint, macht die Verwandlung der Männer sichtbar. Uechis Sehnsucht nach einem Leben innerhalb der Gesellschaft als jemand, der Musik und Tanz liebt, macht ihn zu einer Antithese des Yakuza. Es ist eine berührende Szene, auch wenn sie unterbrochen wird durch das Lachen der anderen Yakuza, denen dieser Bruch aller Konventionen und Regeln des Yakuza Kodex vollkommen bewusst ist. In der dritten Szene haben Schelte und Lachen aufgehört. Das Berührende im Versuch, ein normales Leben, in dem auch Schönheit seinen Platz hat, zu imitieren, ist konterkariert durch die Gewissheit, dass Yakuza in Frauenkleidern nicht mehr Yakuza sein können. Die Hawaii-Hemden und die Frauenkleider sind Ausdruck einer Existenz, die aufgehoben ist, da der Ort, an dem sie sich befinden, bereits zum Nicht-Ort des Todes geworden ist.

Dieselbe Ambivalenz liegt den Spielen zugrunde, die den Aufenthalt der Männer bestimmen. Es ist eine eigenartige oder anders geartete Spannung, die nach den hektischen, temporeichen Szenen in Tokyo und Okinawa-Stadt über den Szenen an diesem entrückten Fluchtort liegen. Untätigkeit ist gleichzusetzen mit dem Tod. „This mismatch of the yakuza and the aloha shirts, then, emphasizes the fact that the men have irreversibly stepped into the realm of an absurd death.“⁷⁶ Dabei liegt die Betonung auf dem Irreversiblen des Betretens dieses Reichs des Todes, und die Absurdität ihrer Existenz muss unweigerlich in einem Tod enden, der ihre absurde Existenz bloßlegt.

Die erste Spielszene untergräbt jede Erwartung an Idylle oder gar Sicherheit: Die zwei jüngsten Männer – Ken und Ryōji – stehen allein am Strand und spielen „Wilhelm Tell“, das heißt, sie schießen sich gegenseitig mit Revolvern Bierdosen vom Kopf. Wie gefährlich das Spiel ist, sieht man daran, dass Ken aufgebracht ist über Ryōjis

⁷⁶ Abe, Casio: Beat Takeshi vs. Takeshi Kitano, S. 115.

mangelhafte Schießkünste. Murakawa hat vom Haus aus dieses Spiel beobachtet. Er geht zu den zweien und schlägt lachend ein anderes Spiel vor. „Spielen wir?“ Er nimmt die Patronen aus der Revolvertrommel, und schlägt eine Runde russisches Roulette vor. Bei diesem „Spiel“ besteht der Nervenkitzel darin, dass eine Patrone in der Trommel verbleibt und der Zufall entscheidet. Der Revolver wird an der Schläfe angesetzt und abgefeuert. Murakawa schlägt aber ein Spiel vor – „Schere, Stein, Papier“ – um die Reihenfolge zu ermitteln. Nur widerwillig folgen die zwei jungen Männer den Anweisungen Murakawas. Ganz deutlich steht ihnen die Angst ins Gesicht geschrieben. Ken verliert die erste Runde, Murakawa zielt auf seine Brust und drückt ab – ein leeres Klicken ist zu hören und ein Aufatmen. Murakawa drängt weiter, das selbstmörderische Spiel fortzusetzen. Die Szene wiederholt sich. Beim dritten Mal verliert Murakawa. Die Jüngerer versuchen ihn vom Schießen abzuhalten. Aber er setzt den Revolver rechtwinkelig an und drückt ab. Es folgt ein leeres Klicken. Lachend dreht sich Murakawa um, wirft den Revolver in den Sand und geht. Die zwei Männer öffnen die Trommel und rufen: „Sie war leer, da war keine Patrone drin!“ Dann sehen sie ihrem Boss nach, in ihrem Gesichtsausdruck liest man nicht Erleichterung, sondern Verunsicherung. Wird sich der Tod so leicht austricksen lassen?

Diese Szene wird zur Schlüsselszene, wenn wenig später (nach der „Tanzvorführung“ eines traditionellen Tanzes durch Uechi und die Männer) in einer Traumsequenz die Suizid-Szene erneut stattfindet. Murakawa steht frontal zur Kamera, in Großaufnahme, den Blick starr geradeaus gerichtet, den Revolver im rechten Winkel an der Schläfe. Er drückt ab. Blut rinnt sein Gesicht herab. Der Blick ist schwer zu deuten, aber durch seinen konfrontativen Charakter beharrt er auf dem Akt der Selbsttötung. War die Szene am Strand noch ein Spiel, aus dessen tödlicher Wirkung sich der Yakuza noch mit einem Trick entzogen hat, so deutet der Traum darauf hin, dass sich sein Unterbewusstes nicht mehr täuschen lässt. Der Traum Murakawas offenbart sein Begehren, seine Todessehnsucht. In der finalen Szene erfüllt sich schließlich der Todeswunsch. Murakawa vollzieht bloß den Akt, der durch die Spiel- und Traumsequenzen vorausgedeutet worden ist.

Der Szene mit dem vorgetäuschten russischen Roulette ist der Startschuss für eine Folge von Spielen, die ein gelösterer Murakawa und seine Männer zu spielen beginnen. Vergleicht man das Lachen oder Lächeln Murakawas in Tokyo und in Okinawa, so lässt sich eine Veränderung feststellen. In Tokyo ist Murakawa ein Mann, der auf der

Hut ist, er kontrolliert seine Mimik und das Verziehen des Gesichts, das ab und zu auftaucht, kann man kaum als Lächeln bezeichnen. Es ist ein bloßes Grinsen, das an der Oberfläche bleibt. Am Strand von Okinawa ändert sich das Lachen. „Das Lachen in Kitano's Filmen ist oft ein Ausdruck von Gewalt, es negiert die Angst vor dem Tod, ist aggressiv und kalt.“⁷⁷ Murakawa lacht in den Szenen, die mit dem Spielen in Verbindung stehen, aber es ist kein Lachen der Freude und des Glücks, vielmehr ist das Lachen „ein leeres Lachen im Angesicht des Todes.“⁷⁸

“Comedy does emerge in a Kitano film but it is a strand of comedy which is itself physical, constructed out of surprises, tricks and pratfalls. As such, it bears a close relationship to the violence it exists alongside, and its comedic effect/affect always seems ready to be consumed by the pathos it bends itself around. There is a relationship between the visual gag and death and destruction, and between the viewer laughing and then being reduced to silence, as comedy leads to tragedy and tragedy is ringed by comedic release.”⁷⁹

In den folgenden Szenen wird noch eine Reihe von Spielen inszeniert. Im Spiel findet eine Transformation der Spieler statt. Wenn sie spielerisch in Rollen schlüpfen, legen sie eine Identität bloß, die sich als genauso brüchig erweist wie ihre Existenz als Yakuza. Besonders sichtbar wird das, wenn sich Ken und Ryōji buchstäblich in Puppen verwandeln, nachdem Murakawa aus Papier Sumo-Ringer ausgeschnitten hat. Diese Papier-Figuren stellen sie auf eine Schachtel, die mit Stäbchen in Schwingung versetzt wird. Ziel ist es, die durch die Vibrationen in Bewegung geratene Puppe des Gegners zu Fall zu bringen. Am Strand wird dieses in Japan sehr beliebte Spiel nachgeahmt, mit den zwei jungen Männern als „Puppen“, die die Bewegungen nachmachen, während Murakawa und Miyuki außerhalb des Kampfringes mit den Händen auf den Sand klopfen. Es gelingt eine perfekte Nachahmung der Bewegung der Puppen, der Eindruck wird noch verstärkt durch einen Filmeffekt: Das Tempo wird durch den Schnelllauf gesteigert, der Effekt bewirkt, dass die zwei Männer vollends zu Puppen mutieren. In einer anderen Sequenz „spielt“ Ryōji dann tatsächlich mit einer Puppe, mit der er versucht, Ken vom Lesen abzubringen. Ryōjis Verhalten ist kindisch, er schlüpft in die Rolle eines Kindes. Kens Reaktion ist der Intimität der Szene entsprechend nicht ablehnend, sondern fast zärtlich.

⁷⁷ Wada, Maho: Stille Gewalt, S. 53.

⁷⁸ Ebd. S. 54.

⁷⁹ Redmond, Sean: The Cinema of Takeshi Kitano. Flowering Blood, New York: Wallflower Press 2013, S. 41.

Es ist nicht das erste Mal, dass das Spiel eine Mutation der Yakuza in etwas Anderes bewirkt. Murakawa ist der Initiator, der Spielleiter, der wie besessen neue Rituale der Metamorphose und Transformation erfindet. In einer Vollmondnacht inszeniert er einen „Krieg“: Die Gegner verschanzen sich hinter in den Sand gesteckten Wänden, geschossen wird mit Feuerwerkskörpern, bis Murakawa beginnt mit seinem Revolver zu schießen. Es ist chaotisch und laut, aber selbst Murakawas Schießerei bewirkt keine ernsthaften Verletzungen. Es ist ein Spiel – aber den sinisteren Hintergrund bilden die „Feuerwerke“, die mit Sprengstoff und Maschinengewehr den Tod bringen. Auch in dieser Disziplin ist Murakawa der Meisterspieler. Konsequenterweise ist die Abrechnung Murakawas mit den Yakuza, die ihn verraten haben, inszeniert wie ein Feuerwerk. Murakawa marschiert in das Hotelgebäude, in welchem durch den von Ryōji herbeigeführten Stromausfall Dunkelheit herrscht, und der Zuschauer muss sich mit einer Außensicht begnügen. Die dunklen Flächenfenster des Hotels werden vom „Feuerwerk“ aus Murakawas Maschinengewehr erleuchtet. Dazwischen sind Szenen eingebettet, die Murakawa und die Männer des Yakuza Clans in vollkommener Dunkelheit nur durch das zuckende Mündungsfeuer sichtbar machen. Die ganze Szene vermittelt ein sehr statisches Bild, da sich die Yakuza nicht bewegen. Die einzige Spannung entsteht durch das Feuerwerk der Lichtblitze und die Frage des Zuschauers, ob Murakawa die Szene lebend verlassen wird. Ein drittes Mal wird ein Feuerwerk gezündet, diesmal als trauriger Abklatsch der intensiven Szenen, sowohl der Strandszene als auch der Schießerei. Parallel dazu blendet Kitano Szenen der verlassenen, hoffnungsvoll wartenden Miyuki ein. Es ist Nacht, sie steht am Strand, in der Hand ein Rohr, aus dem Feuerkugeln in die Nacht steigen. Das traurige Gesicht der Frau und das fast klägliche Feuer lassen ein Gefühl des Abschiednehmens und der Finalität entstehen.

Die Szene mit Miyuki am Strand endet damit, dass ein weiteres Motiv zum dritten Mal aufgenommen wird. Als sie den Strand verlassen will, fällt sie in ein Loch. Sie flucht leise „Idiot“, und es ist klar, dass das ein zorniger und trauriger Vorwurf an Murakawa ist, der sie verlassen hat und dass es ungewiss ist, ob er wiederkehren wird. Ihr gemurmelter „Idiot“ ist ein Echo von Murakawas Verhalten, denn er verwendet diesen teils abwertenden, teils freundschaftlichen Begriff im Umgang mit den jungen Männern und mit Miyuki. Noch stärker erinnert diese Szene des Abschiedsrituals an die Szene am Beginn des Handlungsabschnitts am Strand. Nach dem Roulette-Spiel

und nach dem Sumo-Wrestling sehen wir die Yakuza wieder in einer Vollmondnacht am Strand. Murakawa und Uechi rufen die jungen Männer, Ken und Ryōji, zu sich. Es ist klar, dass etwas im Gange ist und Uechi schaut erwartungsvoll, als Murakawa mit seiner ganzen Autorität seine Untergebenen zu sich befiehlt. Als die zwei Männer den Strand betreten, fallen sie in Löcher, die in den Sand gegraben worden sind und bedeckt mit Palmenblättern und Sand gut versteckte Fallen bilden. Murakawa stellt sich als ein geschickter Fallensteller heraus – in Vorausdeutung zu seinen erfolgreichen „Fallen“, die zu seinem Rachefeldzug gehören – und als skrupellos im Ausnützen der Abhängigkeit seiner Untergebenen. Das Eigenartige und Verstörende an der Szene ist, dass die zwei jungen Männer vollkommen in den Löchern verschwinden. Die Kamera ist so positioniert, dass für einen Augenblick die zwei Yakuza nicht existent sind. Für einen Moment herrscht Unklarheit über ihren Status als Lebende oder Tote – bis sich die Spannung in Gelächter entlädt.

Das kurze Erschrecken erinnert die Figuren an die Präsenz des Todes. Es ist ein Moment des Nicht-Daseins, der Auslöschung, des Todes. „In short, what creates an impression here is not an incongruity that gives rise to humor, but the ‘discontinuity’ of people who disappear from screen in an instant.“⁸⁰ Diese “discontinuity” findet sich auch im Auf- und Abtauchen der Autos, die die weiße Schotterstraße zum Haus am Strand nehmen. Für Abe ist die Diskontinuität ein Zeichen für den Tod. „Life receives intermittent reflections from the realm of death, its existence flickers, and it begins to suffer from so-called ‘discontinuity’.“⁸¹ Diskontinuität verbindet sich im Handeln der Figuren mit Szenen, in denen Figuren versagen oder Dinge schief gehen.

„Drawn together, of course, in affective economies of loss and bewilderment, these tired, then explosive bodies, these sad but expressive faces, these gags of destruction, and these quiet faces of limp spaces and things, is incredibly painful to sense.“⁸²

Die Figuren in *Sonatine*, die zwischen Gewalt und ausgelassenem Spiel schwanken, zwischen passivem Warten und hektischer Aktivität und die den Tod mit erstarrten Gesichtern zur Kenntnis nehmen, erwecken ein Gefühl von Verlust und Schmerz. Von Beginn an verbreitet der Film eine Atmosphäre der Resignation und der Ausweglosigkeit, gerade in den Szenen, die oberflächlich betrachtet einem

⁸⁰ Abe, Casio: Beat Takeshi vs. Takeshi Kitano, S. 123.

⁸¹ Ebd. S.122.

⁸² Redmond, Sean: The Cinema of Takeshi Kitano, S. 41.

paradiesischen, utopischen Ort zugeschrieben werden könnten. Aber, "in a Kitano film, the sites of play and leisure are nearly always inscribed with heartbreak, dread and loss."⁸³ Die Reise zu diesem glücklichen Ort erweist sich als absoluter Endpunkt. Einerseits für die Charaktere, die ihrem Tod mit heiterer Gelassenheit entgegensehen, andererseits ist es aber auch die absolute Grenze Japans.

Das macht *Sonatine* zu

"... one of a number of Japanese films that narrate efforts to escape Japan, fleeing to the beach or other such border, only to face boundaries that prove more impenetrable than thought. The best that *Sonatine* can offer is the look beyond the border, the empty look off the screen or into the camera, looking beyond the frame not only with the diegesis, but figuratively even outside of it. That, however, cannot be shown in the film, because that both exceeds the cinema and the nation in which the characters are trapped. It is a space *Sonatine* connects with death."⁸⁴

⁸³ Redmond, Sean: The Cinema of Takeshi Kitano, S. 41.

⁸⁴ Gerow, Aaron: Kitano Takeshi, S. 116.

4. Reise in den Tod II: Hana-Bi (1997)

Hanabi bedeutet im Japanischen ‚Feuerwerk‘, der Bindestrich im Filmtitel legt die Lesart ‚Feuer-Blume‘ nahe und hat in der Literatur zu einer Vielzahl an Interpretationen angeregt. Die beiden Begriffe lassen sich auch leicht entschlüsseln, denn *hana* steht für das Leben, *bi* steht für den Tod.

„Incidentally, the implications of the film’s title, *Fireworks – Hana-Bi* in Japanese are complex. The press release for the film suggests a binary opposition of ‘*hana*’ (flower: symbol of life) and ‘*hi*’ (fire: gunfire, hence a symbol of death). [...] a flower composed of fire.”⁸⁵

Gemeinsam ergibt die Dichotomie des Wortes das Konzept von etwas Wunderschönem, das aber Destruktivität und Tod mit sich bringt. Feuerwerk ist ein Wort, “that harmoniously combines vibrant beauty with sudden violence. One could say the title paints Kitano as an advocate of montage, combining two terms to create a third unity”⁸⁶. Es ist ein Sinnbild für das Leben, das umso stärkere Gefühle erweckt, als es den Tod als unausweichlich akzeptiert. „Im japanischen Denken steht der Ausdruck *hanabi* auch für kurzes Leben“⁸⁷, das gerade wegen des nahen Todes eine Erfüllung und Bedeutung erlangen kann, die über das Gewöhnliche hinausgeht.

Wie in vielen seiner Filme gibt Takeshi Kitano dem Film einen Rahmen: Nach dem ersten Insert (einem Buchcover mit dem Titel ‚volume 7‘) zoomt die Kamera von einer Blumenwiese weg zum Bild eines Engels. Das nächste Bild zeigt ein im naiven Stil gemaltes Feuerwerk, das von einer Kleinfamilie betrachtet wird. Das letzte Bild im Abspann gehört dem Engel in der Blumenwiese, der einen abgebrochenen Flügel hat. Engel gehören in Kitano’s Filmen zu den wiederkehrenden Motiven, sowohl in *Kikujirō*, als auch in *Dolls* spielen sie eine wichtige Rolle als Schutzengel der Schwachen: Kinder, verlassenen Frauen oder, in *Hana-Bi*, der vom Leben Gezeichneten. Die Engel haben im Film „an almost transcendent status, appearing both non-diegetically, under the credits, and diegetically, in the landing of the hospital landing”⁸⁸ und sie verweisen auf die Rolle des Protagonisten Nishi als “guardian

⁸⁵ Abe, Casio: Beat Takeshi vs. Takeshi Kitano, S. 210., siehe auch Wada, Maho: Stille Gewalt, S. 72.

⁸⁶ Gerow, Aaron: Kitano Takeshi, S. 154.

⁸⁷ Wada, Maho: Stille Gewalt, S. 54.

⁸⁸ Gerow, Aaron: Kitano Takeshi, S. 144.

angel⁸⁹ seiner todkranken Frau und der Opfer seines Fehlers, Horibe und Tanakas Witwe.

In Hana-Bi verwendet Kitano die filmischen Techniken der Montage und Rückblenden. Durch die Verdoppelung des Protagonisten in die Figur Nishi und seines gelähmten Kollegen Horibe entsteht anstelle der in seinen bisherigen Filmen verwendeten linearen Handlungsstruktur eine viel komplexere Gestaltung des Handlungsverlaufs. In einer Vielzahl von parallel montierten Szenen und Überkreuzungen entwickeln sich die Plots um Nishis und Horibes Geschichten. Die Figur des Horibe fungiert als Folie für den Protagonisten, insbesondere die Bilder, die Horibe malt⁹⁰, entwickeln eine eigene Dynamik. Der autobiographische Bezug der Bilder ist nicht zu übersehen. Kitano hat nach seinem schweren Motorradunfall angefangen, Bilder zu malen und es sind eben diese Bilder, die er in seinem Film als Rahmen und Leitmotiv der Handlung einsetzt.

Unmittelbar nach dem Insert lässt Kitano eine Szene folgen, die Kitano Kenner sofort mit seinem Werk verbinden können: Nishi, gespielt von Takeshi Kitano, befindet sich mit zwei jugendlichen Punks auf einem Parkhausdach, er nimmt eine drohende Pose ein, während die zwei Yakuza sein Auto zu reinigen beginnen. Diese kurze, zunächst rätselhafte Sequenz, setzt erst nach dem eigentlichen Insert ein. Zunächst schwenkt die Kamera über einem Panorama von Tokyo und einer langen Brücke, darüber erscheint der Filmtitel in Blau, eingerahmt zwischen horizontalen blauen Linien. Schnitt zu einem Parkplatz, auf dem zwischen gelben Linien mit roter Farbe die Zeichen für ‚Stirb!‘ gepinselt sind. Schon diese Eröffnungssequenz macht deutlich, dass Querbezüge, Referenzen und Verweise ganz grundlegende Techniken der Gestaltung sind, die bestimmte Interpretationen von Bild, Handlung, Figur und Formensprache nahelegen. Der Rhythmus zwischen langen, ruhigen Kameraeinstellungen und Explosionen von Aktivität, Gewalt und Tempo ist für den gesamten Film charakteristisch.

Hana-Bi entwickelt nach dem statischen Beginn seine Geschichte, die einerseits die in der Gegenwart ablaufende Handlung vorführt, andererseits in Gesprächen die Vorgeschichte und familiäre Situation der Polizisten schildert. Die Polizisten befinden

⁸⁹ Gerow, Aaron: Kitano Takeshi, S. 145.

⁹⁰ Vgl. ebd.

sich in einem fahrenden Wagen und diskutieren Nishis Situation. Vor zwei Jahren ist Nishis kleine Tochter (mit vier oder fünf Jahren) gestorben. Nishis Frau Miyuki ist inzwischen an Leukämie erkrankt. „Es ist ein schweres Schicksal“, befinden die Kollegen, aber der Tod des Kindes ist „ein größerer Schock, als die Krankheit jetzt“. Horibe, ein Jugendfreund Nishis, hat ebenfalls eine kleine Tochter, die ihm in sein Notizbuch ein Bild gemalt hat.

Nishi besucht seine Frau im Krankenhaus. Während die Szenen mit den Kollegen von Tratsch und ruppigem Ton dominiert werden, ist die Szene im Krankenhaus von Kommunikationslosigkeit und Bewegungslosigkeit geprägt. Erst als Nishi ein Feuerzeug zündet, löst das ein ‚Feuerwerk‘ an Aktion aus. Die Flamme wird von Mündungsfeuer überblendet, es ist Horibe, der angeschossen wird. Es folgt ein Wechsel von Stille und Explosion, von Zeit, die eingefroren wirkt, und plötzlich überschlägt zu hektischer Aktivität und Gewalt. Nishi nimmt auch im Gespräch mit dem Arzt eine passive Haltung ein. Er rät ihm, Miyuki nachhause zu nehmen, da die Medizin nichts mehr für sie tun könne. Von Horibes Blut auf dem Gehsteig erfolgt ein Cut zu dem im Rollstuhl sitzenden Horibe, dessen Blick auf das Meer gerichtet ist. Seine Frau und Tochter haben ihn verlassen, jetzt da er „nutzlos“ ist. „Sie wollten sich nicht belasten“, meint er verbittert zu Nishi. An dieser Stelle taucht zum ersten Mal die Idee auf, er könne ja mal ein Hobby wie Malen ausprobieren und sich eine Baskenmütze kaufen. Horibe befindet sich an einer Grenze zwischen Leben und Tod, erkennbar daran, dass er am Strand steht, die Räder bereits umspült vom Meer und der Blick zum Wasser gerichtet. Es ist ein Bild des Stillstands, des Moments, an dem der Tod näher ist als das Leben.

Der Rollstuhl Horibes und Nishis Unfähigkeit zu kommunizieren (dazu die eingefrorene Gesichtsmimik und die dunkle Sonnenbrille, die seine Gefühlslage unmöglich erkennen lassen) erzeugen eine depressive Schwere. Die einzige Bewegung findet in Autofahrten statt, die in langen Totalen den Straßen folgen, oder in explosiven Eruptionen von Gewalt, die meist von Nishi oder den Yakuza ausgehen. Nach den im Privaten und Persönlichen mit Emotionen der Trauer und Depression aufgeladenen Szenen wechselt die Szene in ein Bar. Nishi sitzt vor einem bunten, expressiven Bild (Bilder wie dieses tauchen an allen möglichen Orten auf: Im Büro der Yakuza oder im Krankenhaus). In das Gespräch mit Nakamura, der Nishi von der Schuld an Tanakas Tod freispricht, sind stumme Rückblenden einer Schießerei eingeblendet. Es sind

Nishis Erinnerungen an einen Vorfall, der zu seinem Rückzug aus dem Beruf geführt hat. Kitano macht es den Zuschauern nicht einfach, die Bedeutung oder die Chronologie der Ereignisse zu enträtseln. Dass Nishi nicht mehr bei der Polizei ist, entnimmt man dem Teil der Bar-Szene, in der Yakuza auftauchen und Nishi wegen seiner Schulden bedrohen. „Du warst Schnüffler“, sagt der eine Yakuza und „Der Boss ist sauer, weil du die Zinsen nicht bezahlst“. Nishis Reaktion auf die Bedrohung ist eruptive Gewalt, er sticht mit den Essstäbchen einem der Yakuza ins Auge und schlägt den anderen nieder. Eine Reihe von Parallelmontagen montieren Szenen. Die einen zeigen Nishis Gewaltausbrüche, die Eröffnungssequenz, die Nishi mit den zwei Punks zeigt, wird fortgesetzt. Der am Boden liegende Yakuza fängt knapp vor seinem Gesicht das Messer, das Nishi fallen ließ, Gewalt wird eher indirekt gezeigt, wenn die Körper stürzen und das Blut spritzt. Der letzte Zoom der Kamera zeigt wieder die roten Zeichen für „Stirb!“ auf dem Parkplatz-Boden, eine Vorausdeutung für Nishis andauernden Konflikt mit den Yakuza, die er ständig neu herausfordert. Die anderen Szenen kontrastieren die Welt der Yakuza und der Polizisten mit der Intimität, die mit seelischen Verwundungen und verlorenem Familienglück einhergehen. Das erste Bild zeigt in einer langen Totalen eine Vater-Mutter-Kind Idylle am Strand. Die Kamera zoomt auf den im Rollstuhl auf den Klippen sitzenden Horibe als Beobachter eines fremden Glücks, das er unwiederbringlich verloren hat. Nishi bekommt im Krankenhaus den Rat, mit seiner Frau auf eine Reise zu gehen, die Kamera folgt ihm in seine Wohnung, in der seine schlafende Frau zu sehen ist. Nishis Familie ist geprägt durch eine Erstarrung. Eine Reihe von Kinderspielzeug empfängt ihn: Das Dreirad im Hauseingang, ein Paar Kinderschuhe, ein Teddy und ein Hasen auf dem Kästchen im Hintergrund sind Zeugen einer glücklichen Vergangenheit, die sich als Paralyse in der Gegenwart auswirkt. Stumm betrachtet er die schlafende Miyuki, als ihn ein Telefonanruf vom Selbstmordversuch Horibes informiert.

Das Gespräch der ehemaligen Kollegen stellt Nishi und Horibe als das perfekte Team dar; wenn Horibe ausrastete, hielt ihn der beherrschte Nishi zurück, aber wenn Nishi ausrastete, war „er zum Fürchten“. Beide, sowohl Nishi als auch Horibe, werden als beinharte, Gewalt gewohnte Polizisten charakterisiert. Es könnte der Eindruck entstehen, dass Horibe das passive, melancholische Gegenüber Nishis sei, aber der Film macht deutlich, dass Horibe eine Verdoppelung Nishis ist. Die Paralyse, hervorgerufen durch Schmerz über den Verlust der Familie, ist bei Horibe nach außen

hin sichtbar, während Nishis Paralyse durch ein Durchlaufen von Stationen des Verlusts bis zum Verlust des Lebens graduell zum Tragen kommt. Der Weg zum Doppelselbstmord Nishis und Miyukis wird begleitet durch die parallele Montage von Horibe und den Bildern, die zu malen er lernt.

“Narratively, the relationship between Nishi and Horibe is one of reversal. If Nishi is initially the silent man with a broken family, he regains speech and familial bonds as the voluble Horibe loses his family and, for all intents and purposes, verbal language. The contrast is more apparent in the latter part of *Hana-Bi*, as Kitano uses parallel montage to connect the two men.”⁹¹

Während Nishi in der Einsamkeit seines Zimmers die Malutensilien auspackt, die ihm Nishi per Post geschickt hat, versucht Nishi bei den Yakuza Geld für seine Reise aufzutreiben. Weder die Pose des Macho Yakuza, noch die Bedrohung mit der Waffe können Nishi zu einer Gefühlsregung veranlassen. Die Kopfschussszene erinnert an *Sonatine*, insbesondere das starre Gesicht Murakawas frontal zur Kamera, wenn er den Revolver an der Schläfe ansetzt. Zuerst im Spiel, dann im Traum und schließlich als Suizid wiederholt sich das Bild. In *Hana-Bi* ist das Thema ebenfalls durch Repetition gekennzeichnet. Das Klicken der ungeladenen Waffe dient als Vorausdeutung des Todes. Das zweite Mal wird ein Schuldner der Yakuza mit Kopfschuss hingerichtet. Der finale Kopfschuss, der Suizid Nishis am Strand, ist nur akustisch als Schuss zu hören.

4.1. Michiyuki

Mit dem Satz des Arztes: „Gehen Sie mit Ihrer Frau auf eine Reise“ beginnt die Reise von Nishi und Miyuki, die mit ihrem Tod endet. Die Parallelen zu dem in der japanischen Kultur in Literatur und Theater wiederkehrenden Motiv der Reise eines Liebespaares in den Tod, dieses nennt man *michiyuki*, sind für japanische Rezipienten unverkennbar.

“The *michiyuki*, which is also used in *Dolls*, is a central narrative device in several famous kabuki and *bunraku* plays, especially *shinjūmono* (double suicide plays) where couple’s journey to commit suicide functions as an opportunity to reiterate the couple’s passion, now freed from social ties but inexorably directed towards death.”⁹²

⁹¹ Gerow, Aaron: Kitano Takeshi, S. 143.

⁹² Ebd. S. 146.

Michiyuki ist eine Flucht in den Tod, dem einzigen Ausweg, der sich einem Liebespaar eröffnet, das keine Möglichkeit mehr sieht, als Mitglieder dieser Gesellschaft und gleichzeitig sein Glück zu leben. In *Hana-Bi* lassen sich sowohl Parallelen zu diesem Motiv als auch Unterschiede ausmachen: “Although Nishi’s efforts to escape society resemble the principles of the *michiyuki*, the resulting humour and lack of sexual passion greatly deviates from tradition.”⁹³ Natürlich handeln Nishi und Miyuki nicht aus Leidenschaft für einander gegen eine rigide Gesellschaftsordnung, die ihre Liebe nicht zulässt. Es ist aber offensichtlich, dass Nishi und Miyuki eine tiefe Liebe verbindet und ihre Entfremdung vom Leben durch den schmerzlichen Verlust ihrer Tochter ausgelöst wurde. Die unheilbare Krankheit ist ein äußeres Zeichen des schon vollzogenen inneren Todes. Nishis Stoizismus andererseits hat dieselbe Quelle. So wie Murakawa in *Sonatine* trägt er den Tod bereits in sich. Die *michiyuki* Reise besteht aus Stationen, die zu Orten führen, die mit dem Tod assoziiert werden: Den Garten mit den blühenden Kirschbäumen und die winterliche Schneelandschaft. Während der Reise erinnern sich die Liebenden ihres Glücks und betrauern ihr Schicksal. In *Hana-Bi* nimmt Takeshi Kitano die Struktur der *michiyuki* auf, indem er Nishi und Miyuki⁹⁴ diese Orte entweder besuchen lässt oder durch Horibe und seine Bilder in Erinnerung ruft. Dazwischen befinden sich andere Orte und Stationen, die für japanische Sensibilitäten eine besondere Bedeutung haben: Der Mount Fuji, ein buddhistischer Tempel, ein Zen-Steingarten, ein traditioneller *Riyokan* (Herberge). Andere Orte sind eher unauffällig: Ein Bergsee, ein Campingplatz in der grünen Wiese, eine Landschaft in den verschneiten Bergen, ein Strand am Meer. So wie in *Sonatine* ist das Meer mit Bedeutung aufgeladen, als Grenze zwischen Japan und dem Meer, als Grenze zwischen Leben und Tod und als Ort, an dem es kein Zurück ins Leben mehr geben kann.

Nishis Reise ist trotz alledem eine Flucht, einerseits vor den Konsequenzen seiner Taten, andererseits als Reaktion seiner Hilflosigkeit angesichts des drohenden Todes Miyukis.

⁹³ Gerow, Aaron: Kitano Takeshi, S. 146.

⁹⁴ Miyuki ist ein Homophon des Begriffs ‚schöner Schnee‘, vgl. Wada, Maho: Stille Gewalt, S. 62, Fußnote 62.

4.2. Yakuza und Polizisten

Nishis Nähe zu dem Milieu der Yakuza gestaltet sich auf mehrfache Weise. Yakuza und Polizei befinden sich in Opposition zueinander, als zwei gesellschaftlich definierte Gruppen, die trotzdem miteinander verbunden sind. Die Welten der Polizei und der Yakuza verschwimmen zuweilen, da sie von ihrem Habitus des Machismo und ihrer Vorliebe für Samurai (die, die ‚wahre Männlichkeit‘ verkörpern)⁹⁵ viele Ähnlichkeiten aufweisen. Genauso wie die Yakuza tragen sie Schusswaffen, sie teilen Tod aus und sterben im Kugelhagel. Polizisten haben einen rauen Umgangston miteinander und bestehen auf die Einhaltung von Hierarchien. Alle diese Merkmale sind Kennzeichen einer „latenten Identifikation“⁹⁶ der Polizei mit den Yakuza. In mehreren Szenen weisen Nishi oder Nakamura ihre Untergebenen harsch zurecht oder lassen sie niedere Dienste tun. In der Yakuza Gang kann schon ein zu hysterisches Lachen eines *kobun* dazu führen, dass ihm der *oyabun* brutal mit einer Vase den Kopf einschlägt. Besonders Nishi ist zu exzessiver Gewalt fähig, zeigt Furchtlosigkeit, was ihm den Respekt des Bosses verschafft. Es ist aber trotzdem nicht zu übersehen, dass in *Hana-Bi* die Yakuza in ihrem Verhalten nur negativ gezeichnet sind. Die Yakuza, die ausgesickt werden, um Nishi zu erpressen, sind Versager und auch der Yakuza Boss selbst scheitert kläglich, denn nicht seine Kugel beendet Nishis Leben, es ist sein Leben, das durch eine Kugel beendet wird. Ihr Versuch, aus Nishi noch mehr Geld zu erpressen, offenbart nicht nur ihr moralisches Versagen (Nishi hat ja seine Schulden samt Zinsen bezahlt), sondern auch ihr Versagen als echte, harte Kerle, die so etwas wie einen Moralkodex besitzen. Wie Wolfgang Herbert anmerkt, haben „Polizeiangehörige [...] häufig einen reduzierten sozialen Umgang, der weitgehend auf seinesgleichen beschränkt bleibt und pflegen eine starke *corporate identity*.“⁹⁷

Der Film zeigt im ersten Drittel die enge Beziehung der Polizisten, die für sie ja die maßgebliche Gruppe sind. Da die Zugehörigkeit zu einer Gruppe in Japan eine viel größere Rolle spielt als in westlichen Gesellschaften, muss der Verlust dieser sozialen Bindung für den Einzelnen besonders destruktive Folgen nach sich ziehen. Es erklärt Nishis Bemühen, den Verlust für Horibe oder Tanakas Frau erträglicher zu gestalten, indem er ihnen Geld zukommen lässt oder, in Horibes Fall, mit dem Malen einen

⁹⁵ Vgl. Herbert, Wolfgang: Japan nach Sonnenuntergang, S. 175 ff.

⁹⁶ Ebd., S. 175. Die japanische Polizei gilt als besonders korrupt und anfällig für Yakuza Einflüsse.

⁹⁷ Ebd. S. 174.

neuen Sinn im Leben eröffnen möchte. Nishis Ausscheiden aus der Polizei ist also ein wichtiges Motiv für seinen Entschluss, alle Brücken abubrechen, und dem sozialen Tod den realen folgen zu lassen.

Eine andere Randexistenz, die auftritt, ist der Besitzer eines Schrottplatzes. Dieser erweist sich als ein ebenso skrupelloser, aber viel schlauerer Gauner, der zumindest so etwas wie Ehrgefühl kennt. Er zollt Nishi Respekt, da auch Nishi ihm mit Respekt begegnet. Offen gesteht er ihm: „Ich will eine Bank ausrauben.“ Auf diesem Schrottplatz erfolgt, ausgelöst durch eine Polizeisirene, die Rückblende zum fatalen Schusswechsel, der Tanakas Tod und Horibes Lähmung bewirkt haben in einer vollständigen, nicht mehr nur bruchstückhaften Erinnerung. Dann geht Nishi, der Ex-Polizist, daran, seinen Coup, einen Banküberfall, vorzubereiten. Aus einem gestohlenen Taxi und Schrotteilen bastelt Nishi sein eigenes Polizeiauto. Parallel zu Nishis sorgfältiger Tätigkeit des Lackieren des Wagens werden Horibes Bilder eingeblendet und sein Beginn als Hersteller von Bildern, die die Handlung in der Folge begleiten werden. Während sich Horibe in seine neue Tätigkeit einübt, trifft Nishi alle Vorbereitungen. Der Überfall selber ist gekennzeichnet durch statische Einstellungen. Der Kamerablick ist auf die geschockten, reglosen Gesichter der Bankangestellten gerichtet, oder durch die Bilder der Überwachungskamera indirekt sichtbar. Die ganze Szene wirkt unwirklich und fast gespenstisch. Entgegen aller Erwartung bleiben Szenen von Gewalt aus.

Hier tritt wieder der Wechsel von Stille und Explosion, von Action und langen Einstellungen, von Handlung und statischen Bildern ein. Dieser Schnitt-Stil ist ein Markenzeichen Kitanos, der seine Filme auch selbst schneidet.

“The violent act is at once both easy and detached, little emotion is shown by either attacker or victim, and yet its somatic and sonorous qualities are acute, even when there is a complete draining of sound from the image – soundlessness that heralds death. [...] While there may be some camera movement, there is an overwhelming stillness about the image, with the victim immobile and the blood drying.”⁹⁸

Indem Kitano gegen die Zuschauererwartungen Bild und Ton entkoppelt, bekommen die Darstellungen von Gewalt eine unwirkliche Qualität, die dem Zuschauer den Schock nicht ersparen will. Kitano hat in Interviews die Begründung gegeben, dass er

⁹⁸ Redmond, Sean: The Cinema of Takeshi Kitano, S. 48.

aus persönlicher Erfahrung wisse, „wie ekelhaft es sich anfühlt, wenn man jemanden geschlagen hat.“⁹⁹ Und er fährt fort:

„Deshalb zeige ich in meinen Filmen die Gewalt nie ohne Notwendigkeit und zumindest indirekt, dafür ganz deutlich die spürbaren Folgen von Gewalt. In *Hana-Bi* habe ich unkonventionelle Formen der Gewaltdarstellung gesucht. Manchmal hört man nur den Ton eines Schlags oder sieht nur die Schatten eines Kampfes, oder es wird plötzlich eine unerwartete Totale eingefügt.“¹⁰⁰

4.3. Bilder von Blumen und Tod

Takeshi Kitano hat in Interviews behauptet, er gehe, wenn er einen Film plane, immer von ein zwei Szenen oder Bildern aus¹⁰¹. In *Hana-Bi* sind dies die Bilder, die er nach seinem Motorradunfall gemalt hat. Der Malstil lässt sich als naiv und farbenfroh charakterisieren, wobei die auffälligsten Bilder eine surreale Komponente aufweisen. Es sind dies die Bilder von Blumenköpfen, die er an Tierkörper oder Menschenkörper montiert. So hat ein Löwe einen Sonnenblumenkopf, die Pinguine und Katzen Calla und eine Frau im traditionellen Kimono eine Lilie anstelle des Kopfes.

Orchideenblüten werden zu tanzenden Mädchen oder zu Fledermausköpfen. Die anderen Bilder zeigen (im Stil der Pointilisten) einen Leuchtturm oder ein Feuerwerk mit einer Kleinfamilie, die die Szenerie betrachtet. Eine besondere Kategorie sind die zwei Bilder, die Engel zeigen und das Bild, das blühende Kirschbäume zeigt, denn unter den Bäumen sitzt, vom Zuschauer abgewandt, ein Mann, der neben sich ein Schwert stehen hat. Gerade dieses Bild ist verbunden mit der japanischen Vorstellung des *mono no aware*, „a Japanese aesthetic expressing the inherent pathos of life“¹⁰², der Melancholie, die mit der Schönheit und Vergänglichkeit von Kirschblüten assoziiert wird. Das Bild wird im Film im Gegenschnitt mit dem unter blühenden Kirschbäumen in seinem Rollstuhl sitzenden Horibe montiert. Diese Szene ist von Schönheit geprägt, die in sich schon den Gedanken an Vergänglichkeit trägt und an den Suizid. Das letzte Bild Horibes bezieht sich auf den anderen *michiyuki*-Ort des Films: Die Schneelandschaft. Es ist „the crucial suicide picture“¹⁰³. Während Nishi und Miyuki in

⁹⁹ Horwath, Alexander: Tom: Ich bin wie ein Schwamm, S. 75.

¹⁰⁰ Ebd.

¹⁰¹ Stellvertretend für andere siehe Gerow, Aaron: Kitano Takeshi, S. 142 und Wada, Maho: Stille Gewalt, S. 63.f.

¹⁰² Gerow, Aaron: Kitano Takeshi, S. 147.

¹⁰³ Ebd. S. 142.

den schneereichen Gebirgslandschaften Japans Station machen, sind ihre Verfolger, die Yakuza und die Polizei, schon nahe. Horibes Bild besteht aus weißen Kanji-Zeichen in der Bedeutung ‚Schnee‘ und gelben Kanji-Zeichen in der Bedeutung ‚Licht‘. Die Kamera tastet langsam das Bild ab, die Kanji-Zeichen bilden eine Schneedecke, mitten in diese weiß-gelbe Farbe taucht plötzlich in Rot das Zeichen für ‚jisatsu‘ oder ‚Selbsttötung‘ auf. Die Kamerafahrt enthüllt den vor dem Bild sitzenden Horibe, der das Bild mit Verzweiflung betrachtet und dann das Bild mit roter Farbe anschüttet. Diese Szene wird als Vorausdeutung zu Nishis und Miyukis Doppelselbstmord interpretiert, oder als langsamen Tod Nishis¹⁰⁴, doch die Assoziation von roter Farbe und Blut ist nicht zu übersehen und macht die Gedanken Horibes an Suizid sichtbar. Das Ende Horibes wird sich letztendlich von Nishis nicht trennen lassen.

Die Assoziation der Blumen mit dem Leben ist im Film sehr stark, denn in der Szene vor dem Blumenladen, an dem Horibe die Schönheit der Blumen entdeckt, wird der Impuls zum Malen ausgelöst. Wie zwiespältig das Bild der Blume im Film ist, kann von einer anderen Szene abgelesen werden. Zweimal wird Miyuki gezeigt, die Wildblumen gepflückt hat, wir sehen den Blumenstrauß auf dem Autositz liegen. In der Szene am Bergsee schöpft Miyuki Wasser in ein Glasgefäß mit einem welken Blumenstrauß. Ein fremder Mann lacht sie aus: „Die Blumen sind doch schon tot, bist du verrückt geworden?“ Hier klingt zunächst das Thema Tod an, aber auch die Verbindung zur ‚Verrückten‘, die aus dem Kabuki und *bunraku* bekannt ist, das Motiv der Frau, die aus Liebeskummer den Verstand verliert.

4.4. Reise in den Tod

Wir sehen Miyuki in ihrer Wohnung, sie hat gepackt und wartet geduldig, dass die Reise beginnt. Nachdem Nishi Teile des Geldes verteilt hat, er bezahlt seine Schulden bei den Yakuza und verschickt Päckchen (mit Geld) an Tanakas Frau und Horibe, versteckt er den ‚Polizeiwagen‘ unter einer Plane. Das nächste Bild zeigt die zwei ‚Touristen‘ vor dem heiligen Berg, Mount Fuji.

Alle Figuren treffen ihre Vorbereitungen. Zunächst kehrt Nishi zu seiner Frau heim. In der Folge entspinnt sich eine Szene alltäglicher, entspannter Idylle. Miyuki legt auf

¹⁰⁴ Vgl. Gerow, Aaron: Kitano Takeshi, S. 142.

dem Wohnzimmertischchen ein Puzzle, serviert Nishi, der ihr Kuchen mitgebracht hat, Tee. Im Hintergrund sind noch die Spielsachen der toten Tochter zu sehen. Die Atmosphäre ist ruhig, entspannt, auch wenn kein Gespräch stattfindet, so zeigen die Gesten, dass hier ein Ehepaar agiert, das in alter Vertrautheit kein Wort notwendig hat. Miyuki schnappt sich beide Kuchen und als Nishi entrüstet schaut, legt sie ihm lachend eine Himbeere auf seinen Teller, da lacht auch er. Das Interaktionsmuster des Paares ist für den Rest des Filmes definiert. Nishi übernimmt die Rolle des Handelnden, während Miyuki die passive Empfängerin seiner Aufmerksamkeit ist. Nishi ist die Figur, die der Auslöser aller weiteren Handlungen ist:

“Compared to his relative inactivity in the first half, Nishi in the second functions as the central protagonist, pushing other characters towards action and orchestrating events, from the bank robbery to the trip, that fundamentally shape the narrative.”¹⁰⁵

Das Puzzle, das sie versuchen zusammenzusetzen, taucht noch weitere Male auf ihrer Reise auf. Beim dritten Mal, als es von der Kamera festgehalten wird, ist es fertig (es zeigt eine 5), und die nächste Einstellung zeigt Nishi und Miyuki auf das Meer hinaus schauend. Dies ist der Endpunkt ihrer Reise. Das Puzzle ist ein Bild für die Interaktion zwischen den Ehepartnern, die Stationen der Reise sind die Einzelteile, die auch anders hätten zusammengesetzt werden können. Die anschließende Einstellung zeigt einen Tisch, darauf Malutensilien. Horibe packt einen Zeichenblock und die Baskenmütze aus. Auch Horibe bereitet sich vor, noch ist ihm nicht klar worauf. Erst die folgenden Szenen zeigen klar den Weg, den er gehen wird. Vor einem Blumenladen ist er überwältigt von den Farben und Formen, sein langer Blick auf die Blumen, mit Tränen, die aufsteigen, lässt auf einen Erweckungsprozess schließen.

“Horibe, confined to a wheelchair and paralysed from the waist down dreams of movement and flight in natural things that at best can move only in the wind. Horibe is a fusion figure also: the wheelchair his machine ulterior half. He is pressed in, upon, and yet emotionally he presses out, the tears of recognition of the pain that wells within.”¹⁰⁶

Endlich hat Horibe einen weiteren Teil seines ‚Puzzles‘ gefunden: Er weiß jetzt, was er malen wird. Bevor wir noch Horibe am Werk sehen, prasseln die fertigen Bilder auf Horibe (und den Zuschauer) nieder, erst dann sehen wir ihn auf dem Weg mit dem gekauften Blumenstrauß.

¹⁰⁵ Gerow, Aaron: Kitano Takeshi, S. 143.

¹⁰⁶ Redmond, Sean: The Cinema of Takeshi Kitano, S. 33.

Zur gleichen Zeit trifft Nishi seine Vorbereitungen für den Banküberfall. Er bemalt das Taxi, montiert Warnleuchten, steckt Kugeln in den Revolver, während Miyuki Kleidung in eine Reisetasche packt. Parallel zu den Szenen in der Bank wird noch ein Bild eingeblendet: Miyuki ist fertig und wartet in ihrer Wohnung. Das nächste Bild zeigt Nishi und Miyuki bereits als Touristenpaar vor dem Postkartenpanorama des Mount Fuji, lachend in die Kamera blickend. Wie ganz gewöhnliche Touristen campieren sie auf der Wiese, lachen bei Kartentricks. Diese Szenen von Zuneigung und Vertrautheit bilden das Interaktionsmuster zwischen den Ehepartnern bis zum Ende. Sie bilden einen krassen Gegensatz zu der Kommunikationslosigkeit im Krankenhaus. Was hat die Änderung bei Miyuki bewirkt? Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass Miyuki nicht bloß passives ‚Opfer‘ ist. Es ist vielmehr so, dass Nishi sowohl mit der Reise als auch dem gemeinsamen Suizid, dem *shinjū*, ihren Willen erfüllt. Die heitere, gelöste Stimmung ist der Gewissheit geschuldet, dass der Tod unausweichlich ist. Diese Haltung – *iki* – ist eine „sense of relinquishment, resignation“¹⁰⁷ angesichts des Wissens um die Unausweichlichkeit des Schicksals.

Es folgen Stationen der Reise, die einen gänzlich anderen Nishi zeigen als im ersten Teil des Films. Er zündet für Miyuki ein kleines Feuerwerk, das zunächst eine Fehlzündung hat, was wieder gemeinsames Lachen hervorruft. In diese Szene werden Horibes Bilder ‚Familie mit Feuerwerk‘, ‚Familie schaut zum Sternenhimmel auf‘ und ‚Familie im Regen‘ eingeblendet. Die nächste Station ist eine Tempelanlage mit Zen-Steingarten. Das Foto, das Nishi von sich und Miyuki schießen will, misslingt, da in dem Moment des Auslösens ein Auto vor die Linse fährt, was Lachen provoziert. Die Verschlusskappe der Kamera fällt in den Steingarten, Nishi verliert das Gleichgewicht und landet im Sand, sie lachen. Die nächste Tempelanlage, ein bekanntes japanisches Nationalheiligtum, sie haben dem Buddha ein Lätzchen umgebunden. Dann beobachten sie einen Großvater mit kleinem Enkelkind vor einer großen Zeremonienglocke. Nishi läutet für den Kleinen verbotenerweise die Glocke. Das Kind hat in ihnen traurige Erinnerungen ausgelöst, Nishis Streich bringt Miyuki aber wieder zum Lachen. Auch das mickrige Fischchen, das Nishi am Feuer grillt ist Anlass für Heiterkeit („Italienische Küche“).

¹⁰⁷ Abe, Casio: Beat Takeshi vs. Takeshi Kitano, S. 214.

In diese Aneinanderreihung von Szenen, die Nishi und Miyuki auf ihrer Reise zeigen, werden immer auch Szenen mit Horibe dazwischengeschaltet. Zu seinem Besucher Nakamura sagt er: „Es ist schrecklich, so viel Zeit zu haben.“ Die Verknüpfung zu Nishi besteht darin, dass Horibe in seiner Paralyse verharren muss, seine Reisen sind alle nur in seiner Phantasie möglich, während Nishi seine Pläne mit einem Übermaß an Aktion in die Realität umsetzt. Horibe sieht auch sein eigenes Schicksal in dem von Miyuki gespiegelt: „Nishis Frau hat nicht mehr lange. Ihr Schicksal ist gnädiger als das meine“. Nicht der Tod ist das Schrecklichste, was einem widerfahren kann, sondern die Erfahrung des Verlusts. Horibes fehlgeschlagener Suizid hat ihn dazu verurteilt, sein Leiden nur umso länger ertragen zu müssen.

Nishis Flucht aus seiner bürgerlichen Existenz hat noch zwei andere Handlungen ausgelöst, die jetzt, da sich die Reise dem Ende nähert, zunehmend an Bedeutung gewinnen. Da ist zunächst die Yakuza *gumi*, die in ihrer Geldgier meint, auch den Rest der Beute Nishi abjagen zu können. Der *oyabun* schickt seine Schlägertruppe aus, aber Nishi ist der Konsequenterer und Kompromisslosere, der die jungen Yakuza verprügelt. In der Konsequenz der Handlung könnte der Zuschauer erwarten, dass es die Yakuza sein werden, die Nishi letztendlich töten. Aber die Yakuza-Handlung dient dazu, das Gefühl der Zeit, die knapp wird und abzulaufen droht, zu erhöhen. Zudem wird die statische Bilderfolge der Horibe-Sequenzen und die eher elegische Stimmung der *michiyuki* mit Action konterkariert. Die zweite Gruppe, die die Verfolgung Nishis angetreten hat, ist die Polizei. Nakamura ist ihm auf den Fersen, er kommt immer näher, was das Gefühl der Dringlichkeit noch steigert.

Die letzte Station der Reise, bevor das Meer und das Ende erreicht werden, ist die Landschaft im Schnee. Zunächst fährt Miyuki Nishi, der Schneeketten anlegen möchte, über die Hand, was die verärgerte Frage Nishis provoziert: „Wieso willst du überhaupt Schnee sehen?“ Schneelandschaften sind in der Tradition des *bunraku* Orte, an denen die Liebenden *shinjū* begehen, den gemeinsamen Suizid. Die Stimmung verdüstert sich zusehends. Zwar muss Nishi seine Frau noch retten, als sie im Schnee versinkt, weil sie pinkeln muss, aber in der nächsten Szene, im Ryokan, lässt sie sich von einer Hotelangestellten allein fotografieren. Was soll ein Erinnerungsfoto noch nützen? Hoffte Miyuki, dass dieses Foto für den überlebenden Nishi noch wert haben wird? Nishis Weigerung macht klar, dass er mit seinem Leben abgeschlossen hat, er wird kein Erinnerungsfoto benötigen. Hier an dieser Stelle wird das Schneebild Horibes

eingebildet. Mitten in den Kanji-Zeichen ‚Schnee‘ und ‚Licht‘ hat Horibe die Zeichen für ‚jisatsu‘ – Suizid – gemalt. Horibe, der bis zu dem Zeitpunkt sehr kontrolliert wirkt, verliert hier seine Fassung. In einem Ausbruch der Verzweiflung wirft er rote Farbe auf die Leinwand; wie Blut rinnt die rote Farbe ab. Da dies das letzte Bild ist, das Horibe malt, liegt der Schluss nahe, dass ihn das Malen nicht mehr länger ans Leben binden wird.

Während Miyuki schläft, kommt es zur letzten Konfrontation Nishis mit den Yakuza. Diesmal ist der Boss selbst angereist, um Nishi den Rest des Geldes aus dem Bankraub abzunehmen. In einer spektakulären und rasanten Szenenfolge tötet Nishi alle Yakuza.

Das letzte Bild aus dem Ryokan sind kleine Papierfiguren: Vater – Mutter – Kind. Nishi und Miyuki sind schon am Strand, das Puzzle ist fertig, das Warten auf den letzten Akt beginnt. Im Rückspiegel seines Autos sieht Nishi, dass ihn Nakamura eingeholt hat. Er steckt zwei Patronen in die Trommel des Revolvers, den er den Yakuza abgenommen hat. Miyuki sitzt am Strand, den Blick zum Meer gerichtet. Das Meer ist die Grenze des Landes und das Ende des Weges. Er bittet seine ehemaligen Kollegen um etwas Zeit. Nakamura bemerkt zu seinem Untergebenen: „Auf diese Weise könnte ich nicht leben.“ Nishis Kollegen begegnen ihm mit Unverständnis. Auf dem sonnigen Strand läuft ein Mädchen mit einem Drachen umher. Voll Trauer und Wehmut schauen ihr Nishi und Miyuki zu, die Kamera weckt die Illusion, dass sie endlich als Familie wiedervereint sind. Nishi hält den Drachen, aber er hält ihn einen Moment zu lange und er reißt dem Drachen die Flügel ab. Alle lachen, denn das Mädchen setzt sein Spiel fort. Miyuki und Nishi sehen, an einen toten Baumstamm gelehnt, dem Mädchen zu. Dann tauschen sie ernste Blicke. „Ich danke dir! Verzeih mir!“, sind Miyukis letzte Worte. Nishi umarmt sie. Eine extreme Totale zeigt den friedlichen Strand, mit dem spielenden Mädchen und den wartenden Polizisten. Die Kamera schwenkt zum Meer, aus dem Off fallen zwei Schüsse. Das Mädchen bleibt stehen und schaut überrascht.

5. Reise in den Tod III: Dolls (2002)

5.1. Bunraku-Rahmen

Bevor sich noch der Blick der Zuschauer auf die Bühne eröffnet, richtet sich der Blick der Kamera auf die Puppen. Starr und reglos hängen sie, noch ohne Leben, noch ohne Geschichte. Die *bunraku*-Puppe eines Mannes im blauen Kimono, die *bunraku*-Puppe einer Frau im roten Kimono, und im Hintergrund hängt schemenhaft eine Galerie stummer Beobachter: Die weiblichen Puppen tragen leidende Züge, die männlichen Puppen haben starre, abweisende Blicke. Die Puppenspieler nehmen ihre Positionen ein, die Drehbühne setzt sich in Bewegung und macht die Musiker und Sänger sichtbar. Dann beginnt das Spiel. Es ist eine intime Szene zwischen Liebenden in einer ausweglosen Situation. Die Frau beklagt ihr Schicksal, der Mann schwört seine Liebe, sie treten ihre Flucht an, die Frau gestützt durch den Mann, an der Hand des Mannes, bis sie stehen bleiben und sich ihre Blicke voneinander lösen und der Kamera zuwenden. Erwartungsvoll. Die Kamera schwenkt in den Zuschauerraum, in welchem das Publikum in angespannter Erwartung sitzt. Das Intimste, das Menschen verbindet, ihre leidenschaftlichsten Gefühle für die Geliebten, sind den mitleidlosen, neugierigen Blicken der Gesellschaft ausgesetzt und offen gelegt. Es gibt keine Flucht, keinen Ausweg, kein Verstecken. Hier ist die Geschichte von Menschen, deren Liebe zum vorbestimmten, unabänderlichen Ende führen wird: zum Tod.

Das ungewöhnlichste Merkmal in der Filmsprache von Kitanos zehntem Film ist der Rahmen, der durch das Ineinanderweben eines *bunraku*-Puppenspiels mit der Filmhandlung (beziehungsweise den drei Handlungssträngen) entsteht. Schon frühere Filme nutzen Techniken des Rahmens, in *Sonatine* verwendet der Regisseur als erstes Bild, und letztes Bild, das Symbol des aufgespießten Fisches in starken Rot- und Blautönen, in *Hana-Bi* bilden Kitanos selbstgemalte Bilder einen doppelten Rahmen (als erstes und letztes Bild und als ‚gerahmte‘ Objekte), während in *Dolls* die *bunraku* Elemente signifikant zur Rezeption beitragen. *Bunraku* ist “central to operations of memory, imagination and viewing. We can argue that, given its self-reflexivity, this film is about framing.”¹⁰⁸ Das Puppenspiel nimmt im Diskurs zur Rolle der *bunraku* Elemente in Bezug auf Ästhetik, die Rolle der Erinnerung, Liebe und Tod eine zentrale Stellung ein.

¹⁰⁸ Gerow, Aaron: Kitano Takeshi, S. 190.

„In *Dolls/Dooruzu* (2002), Kitano applied his seemingly anarchic sensibility to the task of rendering the ornate, literary theatre of Bunraku puppetry into the forms and structures of a contemporary cinema. The film itself is comprised of three loosely interwoven Chikamatsu variations: two tragic lovers embarking on a journey to their death (the bound beggars); a retired Yakuza boss trying to make amends for abandoning his sweetheart years before (the remorseful ‘warrior’); and a young man who blinds himself rather than see the scarred face of his idol, a reclusive former pop star who survived an accident (the infatuated servant).”¹⁰⁹

Ein genauerer Blick auf die Tradition des japanischen *bunraku* Puppentheaters und auf Monzaemon Chikamatsu (1653-1724), den berühmten Verfasser der bis heute aufgeführten *bunraku*-Stücke, ist unentbehrliche Grundlage für das Ausloten für das Verständnis unerlässlichen Substrate japanischer Identität und kultureller Tradition, wie sie Takeshi Kitano seinem Film zugrunde gelegt hat.

5.2. Bunraku

Das *bunraku*-Theater ist eine traditionelle Form des Puppentheaters aus Japan. *Bunraku* wurde, zeitgleich mit der nah verwandten Theaterform *kabuki*, im späten 17. Jahrhundert während der Edo (oder Tokugawa) Periode (1600-1867) bekannt. Das Zentrum der Theaterhäuser war in Osaka, wo auch *kabuki*-Theater aufgeführt wurde. Beide Theaterformen waren sehr erfolgreich und standen in Konkurrenz miteinander, da sie sich dieselben Stücke, Autoren und das Publikum teilten.¹¹⁰ *Kabuki* war jedoch etwas beliebter als *bunraku*, welches nach dem Zweiten Weltkrieg fast ausstarb.¹¹¹ Dem Tokugawa Publikum, das nur Theater in der *Nō*-Tradition kannte, gefiel vor allem die Abwechslung zu den im *Nō*-Theater gezeigten Samurai der feudalen Gesellschaft. *Bunraku* und *kabuki* “reflected a desire on the part of successful townsmen – merchants and artisans – to see their culture come to life on stage.”¹¹² *Nō*-Theater verkörpert dagegen „die Weltanschauung des mittelalterlichen Samurai“¹¹³.

¹⁰⁹ O’Rawe, Des: Inviolable Attachments: Takeshi Kitano’s *Dolls*, in: *Screening the Past*, 21, 2007. Chapter 1.

¹¹⁰ Vgl. Ramm-Bonwitt, Ingrid: *Figurentheater. Lebendige Tradition des Puppen- und Schattenspiels in Asien*. Stuttgart: Belser 1991, S. 114.

¹¹¹ Vgl. Law, J.M.: *Puppets of Nostalgia. The Life, Death and Rebirth of the Japanese Ningyo Tradition*. Princeton: Princeton University Press 1997.

¹¹² McDonald, Keiko I.: *Japanese Classical Theater in Films*, Rutherford, NJ u.a.: Fairleigh Dickinson University Press u.a. 1994, S. 18.

¹¹³ Ramm-Bonwitt, Ingrid: *Figurentheater*, S. 112.

Die Puppen des *bunraku* sind fast lebensgroß und werden von jeweils drei Spielern geführt. „Für die Bewegung von Kopf und rechter Hand der Hauptspieler, linker Hand der zweite und für die Beine der dritte Spieler.“¹¹⁴ Die Puppen haben jeweils mehrere Köpfe und Gesichtsmasken, damit die unterschiedlichen Gesichtsausdrücke schnell variiert werden können. Die Augen und der Mund sind beweglich, der Rumpf elastisch – damit kann sogar das Ein- und Ausatmen nachgeahmt werden.¹¹⁵ Die Puppenspieler (*kurogo*) sind zwar sichtbar, das heißt, sie sind während der Aufführung auf der Bühne die ganze Zeit zu sehen, sie sprechen jedoch kein Wort. Die Spieler tragen schlichte, schwarze Kimonos, und ihre Gesichter sind durch Kapuzen versteckt. Nur der Hauptpuppenspieler (*hidarizukai*) darf sich als Einziger sichtbar auf der Bühne präsentieren, ohne Kapuze und in prächtigen Seidenkleidern. Begleitet werden sie vom dem *tayū* (oder auch *gidayū*), einem Sänger-Rezitator, der sowohl die Erzählerstimme übernimmt, als auch den Puppen seine Stimme leiht.¹¹⁶ Der *shamisen*-Spieler (das *shamisen* ist eine Art Laute mit tieferem und vollerem Klang) sitzt immer neben dem *tayū* und begleitet seinen melodiosen Sprechgesang. Diese episch-musikalische Vortragskunst wird *jōruri* genannt.¹¹⁷ Der Schwerpunkt liegt mehr auf der Darbietung des Textes und der Erzählung als auf der musikalischen Komponente.

Das Repertoire der *bunraku* Stücke lassen sich per se in zwei Kategorien einteilen: Die bürgerliche Tragödien (*sewamono*) und die historischen Dramen (*jidaimono*). Während in den *jidaimono* meistens *samurai*-Schlachten und höfische Heldenepen Zentrum der Handlung sind, konzentriert sich die *sewamono* auf moralisch-emotionale Geschichten aus dem bürgerlichen Mittelstand. Der Konflikt zwischen Individuum und den gesellschaftlichen Normen bildet den Kern der *sewamono*-Stücke. Chikamatsu Monzaemon (1635-1724) war ein Dramatiker, der hauptsächlich für das *bunraku*, aber auch *kabuki*-Theater geschrieben hat. Insgesamt schrieb er 110 Stücke für das *bunraku* in seiner vierzigjährigen Karriere. Er wird oft als der „japanische Shakespeare“¹¹⁸ bezeichnet (bei aller Fragwürdigkeit dieser Bezeichnung macht sie doch sichtbar, welch hoher Stellenwert ihm zugemessen wird). Chikamatsus Werke zeichnen ein lebhaftes Bild der Edo Zeit in Japan und glänzen durch lebensnahe

¹¹⁴ Lee, Sang-Kyong / Pantzer, Peter (Hg.): Japanisches Theater. Tradition und Gegenwart, Wien: Literas 1990, S. 13.

¹¹⁵ Ramm-Bonwitt, Ingrid: Figurentheater, S. 114.

¹¹⁶ Ebd. S. 5.

¹¹⁷ Ebd.

¹¹⁸ Keene, Donald (Hg.): Four Major Plays of Chikamatsu, New York u.a.: Columbia University Press 1998, S. V.

Menschendarstellungen.¹¹⁹ Elf Stücke schrieb er über das Thema des Doppelsuizids¹²⁰, sie werden unter dem Gattungsbegriff *shinjū* („in jemandes Herzen“) vereint. Diese Stücke gingen oft auf geschichtlich dokumentierte Fälle zurück, die Chikamatsu aufgriff und in fiktiver Form weitererzählte. Die meisten *shinjū*-Stücke handeln von dem gemeinsamen Freitod zweier Liebenden, die keinen Weg sehen, anders zusammenbleiben zu können als im Tod. *Shinjū* wurde ab dem 17. Jahrhundert auch als synonym zu *shinjū shi* verwendet – das bedeutet den „gemeinsamen Suizid der Geliebten als höchste Form der Demonstration gegenseitiger Treue.“¹²¹ Eine literarische Erzähltechnik, die Chikamatsu in seinen *shinjū* immer eingesetzt hat, ist die *michiyuki*, auch „lover’s journey“ genannt. Diese lyrische Wegbeschreibung ist ein typisches Merkmal der *bunraku*-Stücke (aber auch schon im *Nō* vorhanden, allerdings viel straffer und kürzer eingesetzt). Die allgemeine Bedeutung von *michiyuki* ist *michi wo yuku* („einen Weg gehen“), und konzentriert sich im Gegensatz zu *tabi* (Reise) mehr auf „den Prozess der Fortbewegung von einem Punkt zum anderen“¹²². Die *michiyuki*, die meistens lang und poetisch gestaltet ist, rekapituliert die tragische Geschichte, wie das Liebespaar zu *shinjū* getrieben wurde und lässt sie nochmal Stationen der Vergangenheit besuchen.¹²³

„Diese Wegbeschreibungen sind ausnahmslos von einer ergreifend-traurigen Grundstimmung geprägt; als Anlass der Reise sind Verbannung (*ruzai*), Flucht aufgrund schicksalhafter Umstände [...] vorherrschend.“¹²⁴

Der Einfluss der *michiyuki* auf Takeshi Kitanos Filme ist unübersehbar. In *Dolls* schließlich erweist er seinen kulturellen Wurzeln in vollendeter Form Reverenz. Takeshi Kitano ist nicht der erste Regisseur, der Elemente des *kabuki* oder *bunraku* für seine Filme heranzieht.¹²⁵

¹¹⁹ Ramm-Bonwitt, Ingrid: Figurentheater, S. 5.

¹²⁰ Kawada, Junzo: Der Doppelselbstmord als kulturelles und religiöses Phänomen in Japan, in: von Barloewen, Constantin (Hg.): Der Tod in den Weltkulturen und Weltreligionen, München: Diederichs 1996, S. 228.

¹²¹ Ebd. S. 229.

¹²² Schönbein, Martina: Die Michiyuki Passagen in den Sewa-Jōruri des Dramatikers Chikamatsu Monzaemon (1653-1724). Struktur, literarische Stilmittel und Rezeption, Wiesbaden: Harrassowitz 1994, S. 11.

¹²³ Kawada, Junzo: Der Doppelselbstmord als kulturelles und religiöses Phänomen in Japan, S. 241.

¹²⁴ Schönbein, Martina: Die Michiyuki Passagen in den Sewa-Jōruri des Dramatikers Chikamatsu Monzaemon (1653-1724), S. 8.

¹²⁵ Vgl. O’Rawe, Des: Inviolable Attachments, Chapter 2.

5.3. The bound beggars – die gefesselten Bettler

Die Geschichte von Sawako und Matsumoto ist die erste und am detailliertesten ausgeführte Handlung des Films und diejenige, die am engsten mit dem *bunraku*-Rahmen verknüpft ist. Der Zuschauer, der am Beginn des Films zum Zuschauer im Nationaltheater Tokyos wird, wird am Ende dieser Szenenfolge mit einer ungewöhnlichen Situation konfrontiert. Chūbei und Umekawa drehen sich zur Kamera und mutieren mit diesem direkten Blick zur Kamera und zum Zuschauer von handelnden Protagonisten zu erwartungsvoll blickenden Beobachtern. Der Filmschnitt zoomt von einer roten, geflochtenen Schnur, die am blätterbedeckten Boden eines Wegs schleift, hin zu einem seltsamen Paar. Ein junger Mann und eine junge Frau gehen traumwandlerisch auf einem Weg, der mitten durch blühende Kirschbaumalleen führt. Sie tragen lange Gewänder und sind mit einer roten Schnur verbunden, die sie mit dicken Knoten um die Leibesmitte gebunden haben. Ihre Gesichter tragen einen traurigen, abwesenden, wenn nicht sogar entrückten Ausdruck, der sich auch nicht ändert, als Parkbesucher ihnen den Weg frei machen, sie mitleidig betrachten oder verhöhnen. Sie erwecken den Eindruck von Wanderern aus einer anderen Welt, die aus der Zeit gefallen sind. Der Zuschauer muss den Konnex zur unmittelbar vorhergehenden *bunraku*-Szene herstellen: Hier sehen sie heutige Wiedergänger des vom Schicksal verfolgten Paares, Chūbei und Umekawa, und sie befinden sich auf einer Reise, die nur eines zum Ziel haben kann: ihren gemeinsamen Tod. Die grausame Reaktion der ‚Zuschauer‘ – der Erwachsenen und Kinder, die den Weg säumen – wird nur gemildert durch die letzte Einstellung, in der in den Gesichter eines jungen Paares sich Trauer und Mitleid spiegeln, was die Fragen aufwirft: Welches Schicksal hat dieses Paar in diese Reise gezwungen und welche Gefühle werden in mir als am Wegesrand stehenden Zuschauer hervorgerufen?

Der folgende Schnitt springt in die Vergangenheit des Paares. Die Szene zeigt eine Kirche, in der eine Hochzeit stattfindet. Wie bei einem antiken Botenbericht informieren Gäste über die bevorstehende Hochzeit Matsumotos mit der Tochter seines Chefs, wobei sich die jungen Männer einig sind, dass der Bräutigam das Richtige tue, um seine Chancen auf gesellschaftlichen Aufstieg zu wahren. „Jeder von uns würde dasselbe tun“, so lautet der Tenor des Gesprächs, der ja auch nur widerspiegelt, was die Gesellschaft als erstrebenswert definiert hat. Dass der Druck auf den Bräutigam enorm ist, zeigt die nächste Szene, in der seine Eltern von ihm Dankbarkeit einfordern, mit

dem ultimativen Druckmittel: „Hat dein Vater nicht alles für dich getan?“ und „Das kannst du uns nicht antun!“ Eine arrangierte Ehe ist im Japan der Gegenwart tatsächlich nichts Ungewöhnliches, da für viele Menschen die Ehe eine Entscheidung ist, die auf rein wirtschaftlichen Überlegungen und Vernunftgründen fußt. Zwar ist „Liebe als Motiv der Eheschließung ist nicht mehr so ungewöhnlich wie ehemals.“¹²⁶ Und Frauen lassen sich „heute nicht mehr einfach verheiraten, und die wirtschaftlichen Verhältnisse, die es ihnen schwer machten, sich gegen ein solches Schicksal zu wehren, haben sich zu ihren Gunsten verbessert.“¹²⁷ Aber Gehorsam und Loyalität der Kinder gegenüber ihren Eltern spielen noch immer eine wichtige Rolle. Konsequenterweise wird Matsumotos Wohlverhalten mit überschwänglichen Gratulationen der Gäste belohnt. Matsumotos Bedenken erhärten sich aber, als zwei nicht geladene Freunde auftauchen und ihm unter vorwurfsvollen Blicken vom Selbstmordversuch und psychischen Zusammenbruch seiner früheren Verlobten, Sawako, berichten. „Es ist, als wäre sie gestorben“ und „Du bist schuld daran“ – das sind die Worte, die Matsumotos Flucht vor der arrangierten Ehe auslösen und die der Ausgangspunkt für eine Flucht aus einer Welt sind, die den jungen Liebenden keine Wahl als den Tod bieten will.

Matsumoto befindet sich in einem Konflikt zwischen Pflicht und Neigung, *giri*¹²⁸ und *ninjō*, der das Zentrum vieler *bunraku*-Dramen bildet. „Giri [...] appears to suggest that natural inclination and obligation go in opposite directions.“¹²⁹ *Giri* wird definiert als „obligation“¹³⁰, *ninjō* dagegen als „human feeling“¹³¹. Kitano hat einen in der japanischen Tradition zentralen Aspekt in die Gesellschaft des heutigen Japans übertragen. Noch immer ist Japan ein Land, in dem Konflikte anders als im Westen beurteilt und gelöst werden.

„Harmonie, *wa* oder *chowa*, wird schon in der frühesten japanischen Verfassung aus dem Jahre 604 als grundlegendes Prinzip des Zusammenlebens genannt. Sie ist ein konfuzianischer Wert, der als Postulat der gesellschaftlichen Ordnung die japanische Geschichte durchzieht. Vor allem in der Edo-Zeit, aber auch in den konfliktreichen Meiji-Jahren galt sie als höchste Tugend. Gewährleistet wurde sie idealiter durch eine ständische

¹²⁶ Coulmas, Florian: Das Land der rituellen Harmonie, S. 82.

¹²⁷ Ebd. S. 83.

¹²⁸ Vgl. Wierzbicka, Anna: Understanding cultures through their key words. English, russian, polish, german and japanese, Oxford u.a.: Oxford University Press 1997, S. 262 ff.

¹²⁹ Ebd. S. 269.

¹³⁰ Ebd.

¹³¹ Ebd.

Ordnung, in der jeder seinen Platz hatte, und an deren Spitze eine paternalistische, benevolente Regierung stand.“¹³²

Indem Matsumoto seine Pflicht als gehorsamer Sohn aufopfernder Eltern nicht erfüllt, stört er die gesellschaftliche Harmonie und schließt sich selber aus der Gemeinschaft der Gesellschaft und der harmonischen Ordnung aus. Er wird zu einem Außenseiter, einem Verräter an der Heiligkeit der gesellschaftlichen und familiären Ordnung. Die sozialen Mechanismen von Matsumotos *giri* – *ninjō* Konflikt zeigt der Film in einer Reihe von vignettenartigen Szenen, die in die Fluchtvorbereitungen eingebettet werden. Eine Szene zeigt Matsumotos Eltern in ihrer Demütigung und Schande, wie sie sich bei dem ‚Boss‘, dem Vater der verlassenen Braut, entschuldigen. Ein grimmig gezeichneter Vater trägt verletzten Stolz zur Schau und Unversöhnlichkeit, wenn sein Blick auf seine weinende Tochter fällt. Die Frage, ob eine Ehe auf Basis fehlender Liebe nicht fragwürdig ist, stellt sich nicht, was zählt, ist die Pflichtverletzung Matsumotos, das Stören der Harmonie und der Gesichtverlust seiner jetzigen und ‚zukünftigen‘ Familien.

„Hier kommt auch zum Ausdruck, dass Harmonie ein striktes Gebot ist, das beinahe um jeden Preis eingehalten werden muss. Weniger die Ursache des Konflikts als der Konflikt selber wird also als Bedrohung der Ordnung betrachtet. Trotz der in der jüngeren Generation beobachteten stärkeren Hinwendung zum Individualismus und der Artikulation von Eigeninteressen ist Harmonie nach wie vor eine kaum in Frage gestellte Norm.“¹³³

In einer späteren Szene, Matsumoto und Sawako sind bereits aus der Flucht, die Bindungen zum früheren Leben werden von Matsumoto nach und nach gekappt, werden seine Eltern noch ein letztes Mal gezeigt: Weinend stehen sie in der leeren Wohnung, in der sie früher eine glückliche Familie waren. Die Schande, die ihr Sohn über sie gebracht hat, zwingt sie, ihre alte Umgebung zu verlassen, denn es gibt keine Vergebung für sie. Auch für sie gibt es Konsequenzen: Vertreibung, Flucht und den gesellschaftlichen Tod. Diese Szenen dienen Kitano dazu, den Konflikt und das Schicksal der Liebenden in Chikamatsus „*The Courier for Hell*“ in das Japan der Gegenwart zu versetzen und dem heutigen Publikum plausibel zu machen. Es sollte nachvollziehbar und sichtbar werden, dass Matsumotos Entscheidung für *ninjō* statt *giri*, für Liebe anstatt Pflicht, einen glücklichen Ausgang unmöglich macht. Während Sawako durch ihren Wahnsinn zur Außenseiterin wird, gibt es für Matsumoto kein

¹³² Coulmas, Florian: Das Land der rituellen Harmonie, S. 159.f.

¹³³ Ebd. S. 162.

Zurück mehr in ein Leben im Einklang mit den Erfordernissen der gesellschaftlichen Harmonie.

Matsumoto findet die traumatisierte Sawako im Krankenhaus vor. Die Kamera blendet von den Medikamentenschachteln auf dem Nachtkasten zu den Tabletten, die ihre entsetzten Eltern neben ihrem Bett vorfinden. Die Anschlusszene zeigt Sawako isoliert im Garten des psychiatrischen Krankenhauses. Sie sitzt apathisch da, einer Puppe, die achtlos beiseite geräumt worden ist und deren Fäden gekappt worden sind, nicht unähnlich, insbesondere wenn sie von Matsumoto angesprochen keinerlei Reaktion zeigt. Ihre Weigerung, mit Matsumoto in Kontakt – in Blickkontakt – zu treten, ist ein Zeichen ihrer Ver-rücktheit, das heißt, ihres Rückzugs aus der Welt der Menschen. Ihr seelischer Zustand ist ablesbar anhand eines Objekts, das zu ihren Füßen liegt, es ist ein toter Schmetterling, in einem grellen Pink, dessen gebrochene Flügel symbolisch für Sawakos gebrochene Seele stehen. Dieses Motiv wird noch einmal aufgenommen, wenn Matsumoto auf der Flucht einen Schmetterling überfährt, was ihn in diesem Kontext seine Schuld an Sawakos Zustand zuweist. In einer Folge von Szenen richtet sich Sawakos Blick ausschließlich auf Objekte, während sie bis zum Schluss konsequent Blickkontakt mit Matsumoto verweigert. In einem Hotelzimmer beobachten wir sie vor einem Kasten kniend und auf drei kleine Porzellanengel starrend, als könnte sie von ihnen Antworten erwarten, die sie sonst nicht bekommen kann. Ihnen kann sie sich anvertrauen, sie flüstert: „Wohin wirst du gehen?“ und „Möchtest du auch aus Gefangenschaft erlöst werden?“ Die eine Frage deutet darauf hin, dass Sawako ihren Zustand als einen der Ausweglosigkeit erfährt und dass die Frage, welchen Weg sie beschreiten soll die Quintessenz ihrer Angst darstellt.

Die Porzellanengel – wie Engel generell haben in *Kikujirō* und *Hana-Bi* schon wichtige Funktionen als Schutzengel und Beschützer inne – wird sie letztendlich verlieren, den letzten der drei an dem Punkt ihrer Reise, wo sie und Matsumoto den schützenden Raum des Autos verlieren. Die Engel können Sawako nicht beschützen, ihr Schutzengel sollte eigentlich Matsumoto sein. Das wird am Ende ihrer Reise sichtbar, als Sawako zum Zeichen ihrer Rückkehr in die Wirklichkeit den goldenen Engel, den sie an einem Kettchen um den Hals trägt, in die Hand nimmt und sich erinnert: Da Matsumoto kein Geld für einen Ring hatte, gab er Sawako den goldenen Engel mit Kettchen als Verlobungsgeschenk.

5.4. Michiyuki – Reise

Matsumoto und Sawako treten eine Reise an, die mehrfach als Analogie des aus dem *kabuki/bunraku*-Repertoire stammenden *michiyuki* gekennzeichnet ist. Es ist eine der augenfälligsten Merkmale des Films, dass Kitano eine Reihe von „archetypes and motives from Bunraki/Kabuki repertoire“¹³⁴ einsetzt und nach eigenen Maßgaben verändert. So wie er das traditionelle *giri – ninjō* Motiv mit plausiblen Handlungselementen der heutigen japanischen Gesellschaft realistisch motiviert und strukturiert, so muss man das Handlungsgerüst des Matsumoto/Sawako-Plots sowohl als Nachahmung des *michiyuki*, als auch eine Transformation eines unglücklichen Schicksals aus dem Japan von heute zu einer tragischen Geschichte aus einer längst vergangenen Zeit.

Wie in den anderen Filmen Takeshi Kitanos werden auch für *Dolls* biographische Details herbeigezogen, wenn die Frage gestellt wird, was die ideologische und künstlerische Grundlage seiner Filme bildet. Persönliche Ereignisse, wie sein schwerer Motorradunfall dienen ebenso als Parameter wie seine erfolgreiche Karriere als *manzai*-Komiker im Fernsehen¹³⁵. Im Hinblick auf *Dolls* wird dabei öfter auf die familiäre Komponente Kitanos hingewiesen, denn seine Großmutter sei „sowohl *gidayū*, also Schauspielerin, als auch Sängerin“¹³⁶ gewesen, durch sie habe er Einblick ins *jōruri*, den Sprechgesang im *bunraku* bekommen.

Michiyuki bedeutet ‚reisen‘ und wird im Kabuki durch eine Schneelandschaft¹³⁷ repräsentiert.

„*Michiyuki* ist ein häufiges Motiv im *jōruri*; es bildet sich sogar ein eigenes Genre, das *michiyuki-mono*, heraus. Dabei geht es in der Regel um traurige und wehmütige Gemütsbewegungen eines Liebespaares, das sich auf eine Reise begibt, um zu sterben. Die *Michiyuki-mono* Stücke betonen das Lyrische der Landschaft, sind von gefühlvollem Charakter und unterhalten akustisch und visuell.“¹³⁸

¹³⁴ O’Rawe, Des: Inviolable Attachments, Chapter 1.

¹³⁵ Abe Casios Werk *Beat Takeshi vs. Takeshi Kitano* befasst sich ausführlich mit der Frage der Transformation Kitanos Fernsehpersönlichkeit zum Regisseur seiner Filme.

¹³⁶ Wada, Maho: Stille Gewalt, S. 68. Fußnote 68.

¹³⁷ Ebd. S. 67.

¹³⁸ Ebd. S. 68.

Die Geschichte von Matsumoto und Sawako folgt also einer erzählerischen Tradition in der japanischen Kultur, die einem heimischen Publikum bekannt ist, doch abseits aller Überlegungen zum kulturellen Kontext ist die Frage zu stellen, ob die Reise des Liebespaares in *Dolls* für die Zuschauer funktioniert. Kitano hat die *michiyuki*-Handlung von Matsumoto und Sawako mit zwei weiteren Handlungen in einer Abfolge von Rückblenden, Schnitten und visuellen Verknüpfungen kunstvoll miteinander verknüpft. Während die früheren Filme – *Sonatine*, *Kikujirō* – einer linearen Erzählweise folgen, setzt Kitano in *Hana-Bi* Rückblenden ein, die in kurzen Sequenzen nicht-chronologisch und in Wiederholungen Nishis Trauma sichtbar machen. Dieselbe Strategie setzt Kitano in *Dolls* ein, wenn er den Anfangspunkt der Matsumoto/Sawako Handlung mit der geplatzten Hochzeit beginnen lässt und dann in einer Abfolge von Schnitten die Fluchtvorbereitungen mit der Vorgeschichte zum Selbstmordversuch Sawakos vermischt. Sowohl die Handlung, die Motivation der Charaktere und die Schauplätze folgen einer realistischen Repräsentation der Realität des heutigen Japan, in der familiäre Bindungen, Loyalitätsansprüche und Verpflichtungen ebenso eine wichtige Rolle spielen wie opportunistisches Verhalten und psychische Fragilität. Ein Zeichen, dass Matsumoto vom passiven Exekutor familiärer und gesellschaftlicher Erwartungen zu einer Figur wird, die sich der Pflicht verweigert und Verantwortung für seine Schuld übernimmt, ist eine graduelle. Zunächst ist er dem Drängen seiner Freunde ausgesetzt, die auf seine Vernunft und die wirtschaftliche Vorteilhaftigkeit einer Ehe mit der Tochter aus einer reichen und mächtigen Familie appellieren. Doch seine Besuche Sawakos im Krankenhaus führen ihm deutlich vor Augen, welche Folgen seine Treulosigkeit hat: Mit jeder weiteren Begegnung mit Sawako wächst sein Entschluss, Sawako zu retten und ganz rational fällt die Entscheidung, Sawako aus dem Krankenhaus zu entführen. Für den Zuschauer entfaltet sich ein wenn nicht alltägliches, so doch nachvollziehbares Drama. Dieser Entschluss Matsumotos, Sawakos und sein eigenes Schicksal nun selbst in die Hand zu nehmen, äußert sich in dem Satz: "Ich werde schon alles erledigen!" Doch die Aufgabe gestaltet sich komplizierter als erwartet. Sawakos Verhalten erweist sich als schwierig. Sie reagiert nicht auf Matsumotos Versuche, mit ihr in Kontakt zu treten, sie verweigert jeden Augenkontakt und sitzt meist mit abwesendem Gesichtsausdruck und vollkommen passiv da. Es sind nur Objekte, die sie aus dieser Passivität holen: Das Gespräch mit den Porzellanengeln im Hotelzimmer lässt einen rätseln, ob ihre Verweigerung nicht nur dem psychischen Krankheitsbild zuzuschreiben ist und vielleicht doch auch als

Bestrafung Matsumotos zu werten ist. Ihr Verhalten ist außerdem durch kleine Fluchtversuche geprägt. Sie flüchtet aus dem Hotelzimmer, um aus der Vase in der Lobby Blumen zu ‚pflücken‘, wobei ein Lächeln angesichts der Blumen auf ihrem Gesicht erscheint. Während Matsumoto telefoniert, stiehlt sie ein Spielzeug und Matsumoto muss eingreifen. Das Spielzeug (ein Pfeifchen, mit dem man durch Hineinblasen einen pinken Plastikball schweben lassen kann) löst bei Sawako ein manisches Verhalten aus. Immer wieder bläst sie in das Pfeifchen und lässt den kleinen Ball hochschweben, auch in der Nacht lässt sie sich nicht von Matsumoto von diesem kindlichen und zugleich irrationalen Spiel abhalten. Matsumoto, der anfangs Tatkraft und Zuversicht ausstrahlt, reagiert einerseits liebevoll und fürsorglich, andererseits löst Sawakos Verhalten und ihre Isolation zunehmend Frustration und Hilflosigkeit aus. Das Spiel, das in den vorhergehenden Filme Kitanos die Figuren in einen utopischen, liminalen Raum versetzt hat, ist in *Dolls* nur mehr Ausdruck des seelischen Leids Sawakos und der Erfolglosigkeit Matsumotos, die heile Welt der Vergangenheit wiederherzustellen. Als der kleine pinke Ball von einem Auto überrollt wird, versucht Sawako vergeblich, das Spiel fortzusetzen und bricht in Tränen aus.

Sawakos Verhalten als psychisch Kranke, deren Krankheit und Suizidversuch durch Matsumotos Treuebruch ausgelöst wurden, folgt gängigen Repräsentationen in Liebesdramen des *bunraku*. Die hysterische oder ‚verrückte‘ Frau, deren “innate sensitivity to things, and pathetic essential core, render her exquisitely, dangerously feminine”¹³⁹. Sawakos Sensibilität und der ihrer Labilität zugrunde liegendes Pathos lassen sie eine Rolle spielen, die in patriarchal geprägten Kulturen den Frauen eine ambivalente Rolle zuweisen. Einerseits wirkt es verführerisch für den Mann, andererseits bringt es ihm den Tod.

„*Dolls*, crafted out of the *kyojo mono*, or ‘madwoman play’, from Noh theatre, renders the female a spectre, a haunting figure of dread that brings death to the masculine hero lost in her song. That ultimately she walks Matsumoto to his death, is testament to the way Kitano space and journeying is normatively, normally masculine.”¹⁴⁰

Die Transformation der Handlung, die bis zu dem Punkt durchaus in realistischer Art und Weise erzählt wird, beginnt, als Sawako beinahe von einem Lastauto überfahren wird, weil sie der auf die Straße gerollten Kugel folgt. Inzwischen sind sie vom Leben

¹³⁹ Redmond, Sean: The Cinema of Takeshi Kitano, S. 59.

¹⁴⁰ Ebd.

im Hotelzimmer zu einem Hausen im Auto gesunken. Auch äußerlich schlägt sich die Verwandlung in das ‚Bettler-Paar‘ nieder: Matsumoto sucht wie ein Obdachloser in den Mülltonnen nach Verwertbarem. Die Kamera zeigt in einer frontalen Einstellung Matsumoto und Sawako im vermüllten Auto sitzend. Mit den ungepflegten Haaren und dem zusammengewürfelten Gewand, geben sie das Bild eines vagabundierenden Paares ab, dessen gesellschaftliche Randexistenz für alle anderen auch äußerlich sichtbar ist. Matsumotos unerwiderte, liebevolle Blicke auf Sawako wechseln sich mit Phasen der Apathie ab, in denen Sawako und Matsumoto immer mehr zu einer Einheit verschmelzen. Als Sawako von den Lichtern eines grell beleuchteten Lastzugs angezogen wird, der knapp vor ihr zu stehen kommt, wird offensichtlich, dass sie sich wie von unsichtbaren Mächten gezogen auf ihren Tod zubewegt. Matsumoto, der sie noch immer retten möchte, stiehlt eine rote Wäscheleine und bindet sie Sawako und sich selbst um den Bauch, um Sawako von ihren gefährlichen Wanderungen abzuhalten. Sawakos zwanghaftem Drang zu wandern beugt sich Matsumoto, der weinend zusammenbricht – und die gemeinsame Wanderung beginnt. An dieser Stelle wechselt der Film zu den weinenden Eltern Matsumotos, die ebenfalls in die Verbannung gezwungen wurden und ihre Heimat verlassen müssen. Der Parallelschnitt legt die Deutung nahe, dass Matsumotos Entscheidung negative Auswirkungen auf alle Beteiligten hat. Die nächste Einstellung geht auf die Sequenz zurück, die der *bunraku*-Aufführung folgt: Der Blick auf Sawako und Matsumoto unter den blühenden Bäumen. Die zwei wandern in fast meditativer Art durch eine blühende Kirschenallee, der Weg gesäumt mit höhnisch spottenden Zuschauern. Die Wäscheleine, die zunächst als nichts mehr als eine gewöhnliche, dünne, rote Nylonschnur erscheint, hat sich in eine dicke, geflochtene rote Schnur verwandelt. Von nun an sind sie in jeder Szene verbunden, Matsumoto immer ein paar Schritte vor Sawako. Die Transformation der Figuren von einer realistischen Ebene in eine mythische kann an mehreren Zeichen abgelesen werden. Am auffälligsten ist der Wechsel in der Farbgebung sowohl in der Ausstattung der Figuren als auch in den Landschaften, die sie durchwandern. Die Alltagskleidung weicht einer Reihe von kostümartigen Gewändern, deren Zusammensetzung und Farben wechseln. Auffällig ist aber, dass die Farben und die Schnitte sich immer mehr den traditionellen Gewändern des *bunraku* annähern, bis die Transformation von Sawako und Matsumoto in *bunraku*-Puppen abgeschlossen ist. Dass sich von diesem Punkt der Erzählung die Frage nach Realismus oder rationaler Erklärung stellt, ist offensichtlich. Das Schicksal der zwei Liebenden transzendiert die Realität des

modernen Japan, indem es eine Verbindung oder Verschmelzung mit der Tradition ermöglicht.

Es ist bekannt, dass sich Takeshi Kitano weniger von Geschichten als von Bildern zu seinen Filmen inspirieren lässt. Am deutlichsten ist dies bei *Hana-Bi*, das aus und mit Kitanos eigenen, gemalten Bildern entstanden ist. *Dolls* wurde entscheidend von den Kostümentwürfen seines Designers Yamamoto geprägt, die Kostüme der Puppen, wie sie für den Film adaptiert worden sind, bilden die eigentliche Basis des künstlerischen Schaffensprozesses. „Kitano decided to go with these costumes by emphasising the framing structure of the bunraku puppets“¹⁴¹.

Es ist in erster Linie das rote Seil, das die Verbindung des unglücklichen Liebespaares für den Zuschauer nach außen sichtbar macht, und im Zuschauer eine Reihe Reaktionen auslöst. Rot als Farbe für Blut, Leben, Feuer und Liebe erweckt Assoziationen mit einer Nabelschnur, die Überleben für das Ungeborene bedeutet, und die bei der Geburt durchschnitten werden muss, um die Transformation ins Leben zu ermöglichen. Die Schnur erweckt auch die Assoziation mit den Schnüren, an denen die Puppen hängen, deren Leben ebenfalls am seidenen Faden hängt. Fäden und Schnüre haben auch in der japanischen Mythologie ihren festen Platz. Im *Mythos der webenden Schwestern*¹⁴² weben Göttergestalten am Webstuhl, wobei „das von ihnen Gewirkte, Gewebe oder Faden, als das Leben oder Schicksal selbst begriffen wird –Schicksal nämlich in Hinsicht auf den jedem Menschen bestimmten Tod.“¹⁴³ Dies ist ein für Europäer durchaus bekanntes und leicht nachzuvollziehendes Bild, und das gilt auch für eine weitere japanische Verknüpfung aus der Tradition. In der altjapanischen Poesie des *Man'yōshū* gibt es fünfzehn Lieder, „die den Ausdruck *iki no wo* verwenden, wörtlich ‚Lebensschnur‘ oder ‚Lebensfaden‘. Er wird vornehmlich in zwei festen Verbindungen gebraucht: Man ‚hält‘ oder ‚macht‘ einen geliebten Menschen zum eigenen ‚Lebensfaden‘, ‚seufzt‘ oder ‚sehnt sich‘ nach ihm als seinem ‚Lebensfaden‘.“¹⁴⁴

In *Dolls* hat die rote Schnur die Funktion, die Außenseiterrolle der Vagabunden zu er- und überhöhen. Denn es kennzeichnet sie als Figuren, die außerhalb der Realität Japans

¹⁴¹ Gerow, Aaron: Kitano Takeshi, S. 191.

¹⁴² Naumann, Nelly: Die Mythen des alten Japan, München: Beck 1996, S. 161.

¹⁴³ Ebd. S.162.

¹⁴⁴ Ebd.

und von Zeit und Raum stehen. Auf ihrer Reise begegnen sie einer Reihe von Menschen, die das Japan der Wirklichkeit verkörpern. Ihre Reaktionen sind durchwegs gekennzeichnet von Spott, Verachtung, Aggression, manchmal auch von Mitleid. Sawakos und Matsumotos Weg kreuzt sich zweimal mit dem der zwei jungen Männer, die zur zweiten Geschichte um den Yakuza Boss Hiro gehören. Die beiden sind als gesellschaftliche Außenseiter gezeichnet, der eine sitzt im Rollstuhl, der andere ist ein Idiot, der mit Mandarinen Fische angeln möchte. Diese Figuren am Rande der Gesellschaft, die auf das Mitleid und die Almosen eines Yakuza *oyabuns* angewiesen sind, machen sich über das Bettlerpaar lustig. Ein zweites Mal kreuzen sich ihre Wege. Die zwei Außenseiter stehen am Fluss, in einer Totalen durchschreiten Sawako und Matsumoto entfernt am Horizont das Bild von einem Rand zum anderen, während der Himmel rot im Lichte der untergehenden Sonne rot glüht. Am Ufer des Flusses sind Angelruten ausgelegt, ihre Bewegung suggeriert, dass gefangene Fische an den Leinen zappeln. Sawako und Matsumoto schlafen wie zwei Landstreicher unter einer Brücke. Matsumoto hat einen Verschlag gebaut, der etwas Schutz vor der Nacht bieten soll. Sawako hat er mit seinem Mantel zugedeckt. Ein voller Mond steht am Himmel und Sawako träumt einen Traum, der sie und Matsumoto auf einen Jahrmarkt bringt. Sie durchwandern Bilder in unwirklichen Farben vor einer Wand von bunten, sich schnell drehenden Windrädern. Die zunächst harmlose Situation schlägt in einen Albtraum um, als sie an einer Wand mit Masken vorbeigehen, die in ihrer Komik eher bedrohlich wirken. Dann stellen sich ihnen Männer in Sumo-Aufmachung und *hyottoko* Komik-Masken in den Weg. Begleitet wird die Szene von traditioneller japanischer Musik, die schrille Flötenklänge und rasante Rhythmen von Schlaginstrumenten kombiniert. Das Tempo steigert sich, als Sawako durch bedrohliche Blicke und Lachen der Männer in Panik verfällt. In der folgenden Szene wird ein schlafender Matsumoto an seiner Schnur weggeschleift und er kann es nicht verhindern, dass Sawako weggebracht wird. Ein Schnitt zu den Angeln am Fluss, die immer heftiger zucken, unterbricht die Szene, dann zeigt das nächste Bild in einer Totale, wie die drei Männer unter einem Baum über Sawako herfallen. Sawako erwacht aus ihrem Albtraum, eine kurze Einblendung zeigt einen Fisch in einem Papierkimono. Schon in *Kikujirō* ist der Jahrmarkt ein gefährlicher Ort, an dem unschuldige Kinder und Frauen (aber auch jene, die wie Kikujirō mit den Regeln dieses Yakuza Ortes vertraut sind) in Gefahr sind. Die Männer in Masken stellen Sawakos Angst vor sexuellem Missbrauch dar, der in der existenziellen Exponiertheit, in der sie sich befinden, nur zu real ist. Wichtiger aber ist,

dass Matsumotos Verrat ihr Vertrauen in seinen Schutz erschüttert hat. In der folgenden Szene folgt sie ängstlich Matsumoto durch eine Parklandschaft nach. Sie wirft ständig ihre Blicke zurück, wo die halbnackten Männer mit ihren Masken drohend zu sehen sind. Dann beschleunigt sie ihre Schritte, denn letztendlich hat sie keine Wahl. Matsumoto ist ihre einzige und letzte Zuflucht.

Noch einmal führt eine Szene zurück in die Vergangenheit. Sawako und Matsumoto liegen am Strand. Eine unbeschwert lachende Sawako spielt Matsumoto einen Streich. Sie bindet dem schlafenden Matsumoto mit einer Schnur ein Surfboard am Fußgelenk fest. Dann wirft sie ihren Strohhut zum Wasser, weckt ihn und ruft: „Mein Hut, mein Hut!“. Matsumoto springt auf und wird von der Schnur zu Fall gebracht, woraufhin beide fröhlich lachen. Schnitt auf den Rand einer steilen Klippe, unter der eine stürmische, gefährliche See tobt. Sawako und Matsumoto stehen am Rand und blicken einem Strohhut nach, der vom Wind in den Abgrund geweht wird. Wie in den vorhergehenden Szenen eröffnen sich zahlreiche Assoziationsketten und symbolische Verweise. Es ist nicht wirklich klar, ob wir uns noch in Sawakos Traum befinden oder ob das Paar inzwischen an diesen gefährlichen Ort gekommen ist. Der Hut stellt zum ersten Mal für Sawako eine Verbindung zu ihrem früheren, glücklicheren Leben her, damit wäre die Szene eine erste Rückblende, die anzeigen könnte, dass Sawako aus ihrem traumatischen, trancegleichen Zustand erwachen wird und sich durch die Erinnerungen an ihre Liebe zu Matsumoto befreien kann. Aber die Lesart, die die Szene als Teil ihrer Träume interpretieren möchte, bietet sich ebenfalls an. Inzwischen haben sich die zwei Vagabunden aus den Räumen, die von Objekten des zivilisatorischen Japan geprägt sind, entfernt. Stadt, Straße und Brücken weichen nun Szenarien, in denen die Natur eine ungleich grandiosere Kulisse bietet. Damit wäre die Klippe als Wendepunkt markiert, denn das Meer ist die Grenze des Landes, von hier geht es nicht mehr weiter. Sawako und Matsumoto haben die letzte Etappe ihrer *michiyuki* Reise erreicht, von nun an gehen sie einem Ende entgegen, das sich zwar noch nicht konkret fassen lässt, trotzdem ist klar, dass am Ende des Weges der Tod wartet.

5.5. Landschaften und Farben

Mehrmals bilden Sawako und Matsumoto mit den grandiosen Naturkulissen Tableaus, die von japanischer Ästhetik und Naturverehrung geprägt sind. Nach der dramatischen Szene an den gefährlichen Klippen erzählt der Film die Geschichte von Haruna und Nukui. Während die Verbindung der Matsumoto/Sawako Handlung mit der Hiro/Ryōko Handlung durch die Interaktionen mit den zwei Außenseitern stattfindet, kreuzen sich die Wege des dritten Liebespaares mit Matsumoto und Sawako auf andere Art. Insgesamt drei Mal queren Sawako und Matsumoto einen Strand, die Blickrichtung geht vom Meer zum Strand, in einer langsamen Totalen. Als wären diese Sequenzen eine Reminiszenz an die vorhergehenden Filme, ist der Strand gekennzeichnet durch das Fehlen von Exotik oder berauschender Naturidylle. Der Eindruck, den der Strand unter einem farblosen Himmel vermittelt, ist der von Leere und Verlassenheit. Die Bilder sind statisch, die einzige und langsame Bewegung geht von den Figuren aus, die der Kamerablick erfasst. Sawako und Matsumoto überholen den blinden Nukui, der von Harunas Tante an der Hand zur am Strand sitzenden Haruna geführt wird. In den früheren Filmen von Kitano – *A Scene at the Sea* und *Sonatine* – ist der Strand ein Ort der Liminalität, der Grenze und Entgrenzung, der mit dem Tod in Verbindung gebracht wird. Auch auf die Sichtachse vom Meer aus auf den Strand wird in den drei Szenen wiederverwendet, wenn auch nur in den Haruna/Nukui Sequenzen.

In der nächsten Einstellung folgen Sawako und Matsumoto Bahngeleisen, die sich endlos zum Horizont hin erstrecken, sie queren einen Staudamm und einen schmalen Steg in einem Wald. Mit jedem Bild entfernen sie sich weiter aus dem Bereich der menschlich geschaffenen Welt hinein in die Natur. Die Gefahren der Stadt und der Begegnungen mit Anderen lassen sie hinter sich. Doch der Weg in die Wildheit der Natur ist ein gefährlicher. Sawako stürzt vom Damm, sie zögert beim Überqueren des Stegs, und es ist Matsumoto, der ihr Halt gibt und sie zum Weitergehen nötigt. Trotz der Gefahren, der Ausgesetztheit und Schutzlosigkeit der Liebenden entfalten sich nun grandiose Bilder japanischer Naturkulissen. Für die Szene am Steg hat Kitano eine *mise-en-scène* komponiert, die Anklänge an romantische Sujets bewusst einbezieht. Es ist Nacht, Vollmond, der kleine Bach murmelt still, keine extradiegetische Musik stört das sachte Murmeln des Wassers und das Rauschen der Bäume. Die folgenden Szenen zeigen die zwei anderen Paare jeweils an Höhepunkt ihrer Liebe. Haruna und Nukui

wandeln im Rosengarten, Hiro und Ryōko sitzen glücklich auf ihrer Parkbank. Im darauf folgenden Schnitt folgt die Kamera Sawako und Matsumoto, die durch eine überschwängliche Herbstkulisse gehen. Es ist eine Explosion von Rot- und Gelbtönen, der Wind wirbelt das Herbstlaub auf, während die Kamera beobachtet, wie die rote Schnur das rote Herbstlaub mit sich zieht, ertönt großorchestrierte Filmmusik. Sawako und Matsumoto, in Gewändern, die sich schon stark an die Kimonos der *bunraku*-Puppen angenähert haben, sowohl in ihrer Üppigkeit als auch den Farben und Mustern, und vor der Herbstkulisse¹⁴⁵, bieten ein spektakuläres Schauspiel, das atmosphärisch und ästhetisch volle Wirkung entfaltet. Matsumoto und Sawako durchschreiten auf ihrem Weg zwei Naturkulissen, dies sich in Komposition und Wirkung ähneln und ergänzen. Die erste Kulisse, sie bildet den Hintergrund am Beginn der Sawako/Matsumoto Handlung und wird in der Handlungsstruktur wiederholt, ist der blühende Kirschgarten und die zweite die herbstlich verfärbten Ahornbäume. Die dritte Naturkulisse, die schneebedeckte Gebirgslandschaft, ergänzt einerseits die beiden anderen, andererseits hebt sie sich durch ihre Referenz auf das *kabuki*-Schauspiel von ihnen ab.

„... the frequent isolation or abstraction of strong colours and hues (particularly, reds, blues, yellows, and greens) and the wide framing of iconic landscapes, and close shots of ‘symbolic’ objects, evokes the styles and subjects of traditional Japanese silk paintings and woodblock prints. The snowscapes, in particular, draw on a wealth of long established pictorial associations with time, desire, and death.“¹⁴⁶

Mit ihrem Bezug zu ikonischen Landschaftsdarstellungen in der japanischen Kunst bilden diese filmischen Evokationen japanischer Tradition und Identität eine Verbindung zum *bunraku*-Rahmen.

„Das ausgeprägte Gefühl für die vier Jahreszeiten Frühling, Sommer, Herbst und Winter ist nachwievor ein fundamentaler Bestandteil der japanischen Kultur. Überall im täglichen Leben und in den Künsten wird auf sie verwiesen – manchmal nur ikonisch. Die Kirschblüte steht für den Frühling, die Trichterwinde für den Sommer, die Chrysantheme für den Herbst und die Kamelie für den Winter; obwohl Letztere und manchmal der ganze Winter als Vorspiel des Frühlings gedeutet wird. Vor allem Frühling und Herbst wird groß gefeiert.“¹⁴⁷

Das Durchschreiten der vier Jahreszeiten vermittelt durch seine Betonung des Zyklischen ein Gefühl der Zeitlosigkeit und Gültigkeit der Geschichte, die erzählt wird.

¹⁴⁵ Dieses Bild wurde für das Filmmarketing verwendet.

¹⁴⁶ O’Rawe, Des: *Inviolable Attachments*, Chapter 4.

¹⁴⁷ Coulmas, Florian (Hg.): *Die 101 wichtigsten Fragen – Japan*, München: Beck 2011, S. 37.

Der Kreislauf von Tod und Wiedergeburt, ein zentrales Element des Buddhismus, und die Naturmystik des Shintoismus bilden das Substrat für diesen Film, der wie sonst keiner von Kitanos Filmen auf die japanische Identität und Sensibilitäten ausgerichtet ist. Gerade die Kirschblüten sind ein nationales Symbol für den Frühling und die Vergänglichkeit von allem Schönen. Die Zerbrechlichkeit und Zartheit der Kirschblüten erweckt ein Gefühl der Melancholie und Trauer, das *mono no aware*, das Kitano bereits in *Hana-Bi* thematisiert hat. In dem Maße, in dem die Liebenden aus der alltäglichen Welt in eine abgehobene, mystische Natur gleiten, verändern sich die Intensität der Farben sowohl in der Kulisse als auch in ihren Gewändern. Die anfänglich bunt zusammengewürfelten Sachen entsprechen den Erfordernissen des Lebens auf der Straße und machen sie gleich als Vagabunden, Bettler und Außenseiter kenntlich. Je näher sie zum Ziel ihrer Reise kommen, desto mehr verändert sich ihr Äußeres. Anstatt, was in einer an Realität orientierten Geschichte zu erwarten wäre, durch Schmutz und Widrigkeiten zu zerfallen, verwandelt sich die Kleidung in Kostüme, die immer stärker an traditionelle Kimonos erinnern. Die etappenweise, langsame Transformation der Figuren in *bunraku*-Puppen findet ein äußerliches Zeichen in den ikonischen Landschaften, als auch in den Kostümen. Die finale Transformation von Sawako und Matsumoto zu Chūbei und Umekawa findet in der Schneelandschaft statt. Die weiße Wäsche, die an einer Leine hängt, verwandelt Chūbei und Umekawa in blaue und rote *doter*a-Mäntel, und im nächsten Moment tragen Sawako und Matsumoto die *doter*a-Mäntel der Puppen. Die magische Dimension dieser Transformation betont Kitano, indem das Bild der Puppen mit dem der *doter*a-Mäntel überblendet wird. Wie von Zauberhand geschieht diese Metamorphose, wenn Kitano, der Zauberer, dem Zuschauer sein Illusionstheater vorführt.

„The multiple stories and levels are linked in a variety of ways. The parallel between Chūbei/Umekawa and Matsumoto/Sawako is rendered obvious (to some, too obvious) when the latter couple sees the former in the snow country wearing their *doter*a coats.”¹⁴⁸

Die Farben der Kostüme und die Farben der Objekte stellen eine erzählerische Kontinuität her, die durch den raschen Wechsel zwischen Szenen der drei Parallelhandlungen ansonsten für den Zuschauer nur unter Mühe aufrecht erhalten werden könnte. Nach den ersten Phasen der Geschichte von Sawako und Matsumoto,

¹⁴⁸ Gerow, Aaron: Kitano Takeshi, S. 194.

reduziert sich die Handlung auf ihre Reise, sie verstummen, ihre Kommunikation beschränkt sich auf sparsame Gesten, wenn etwa Sawako zu Beginn den ersten Impuls zum Wandern setzt und Matsumoto in der Folge derjenige ist, der am roten Seil zieht, um Sawako zum Weitergehen zu bewegen. Die Reise durch Landschaften und durch Szenen, die sie nicht mehr wahrnehmen, gewinnt so an Kontinuität. So findet sich die grelle Farbe zuerst im toten Schmetterling zu Sawakos Füßen, dann in dem kleinen Spielzeugball und dann in den grell-pinken Lichtern des Lastzugs, der sie fast überfährt, als sie wie in kindlicher Freude vor ihm steht. Der Film gewinnt dadurch eine zusätzliche Struktur, die beiträgt „the film’s alternative continuum of time and memory“¹⁴⁹ aufrechtzuerhalten.

5.6. The remorseful ‚warrior‘

In die Geschichte von Sawako und Matsumoto ist die Geschichte von Hiro, einem alternden Yakuza Boss, und seiner verlorenen Jugendliebe Ryōko eingewoben. Dieser Handlungsstrang setzt nach dem ersten szenischen Höhepunkt der Haupthandlung ein. Der Weg durch die blühenden Kirschbäume erweckt das Gefühl des *mono no aware*, und dieses Gefühl überträgt sich auf die folgenden Szenen. Hiro ist von Beginn an als melancholischer Mann gezeichnet. Der Yakuza *oyabun* wird als alter Krieger inszeniert, dessen Gefühle von Schuldgefühl und Bedauern über Fehler der Vergangenheit geprägt sind. Die erste Szene zeigt ihn in einem traditionellen japanischen Haus mit Blick auf den typisch japanischen Garten mit seinen Männern sprechen und Tee trinkend. Damit ist seine gesellschaftliche Rolle als mächtiger, reicher Mann definiert, und in den nächsten Szenen engagiert er einen Neuling als Bodyguard und beschenkt den Behinderten im Rollstuhl, der vor seinem Haus um Geld bittet. „Sein Vater und ich stehen uns sehr nahe“, wird von ihm als Beweggrund für seine Freigiebigkeit genannt. Er verhält sich damit konform zu den Gesetzen der Yakuza-Familie, die Kitano schon in seinen früheren Filmen thematisiert hat. Loyalität gilt als eine der wichtigsten Tugenden, die Verantwortung für alle Mitglieder der Yakuza-Familie, worüber er den Neuen belehrt. Die Impulsivität des jungen Mannes und seine Gewaltbereitschaft werden von ihm sogleich getadelt. Er vermittelt so das Bild eines abgeklärten, alten Mannes, der sich innerlich schon von dem Yakuza-Leben

¹⁴⁹ O’Rawe, Des: Inviolable Attachments, Chapter 4.

distanziert hat. Das Gespräch mit dem jungen Mann löst eine Reihe von Erinnerungen aus, die dramatische Handlungen aus seiner Vergangenheit zeigen. In Rückblenden wird gezeigt, wie eine Schießerei, die an *Sonatine* erinnert, mit dem Tod eines der Yakuza endet. Die Sätze „Man tötet einen Freund nicht“ und „Ich hatte ihn gern wie einen Bruder“ skizzieren in wenigen Strichen seine Grundstimmung: Bedauern über die Entscheidungen der Vergangenheit und Distanz zu den Werten seiner Existenz als Boss eines Yakuza-Clans. Hiro, der alt und müde gewordene Krieger, der durch Härte und Gewalt seine Position erkämpft hat, stellt am Ende seines Lebens alles in Frage. Diese Stimmung bewirkt, dass das Gespräch mit dem eifrigen, ehrgeizigen neuen Mitglied noch ältere, verschüttete Erinnerungen hervorruft. „Ich war dir früher sehr ähnlich“, sagt Hiro und hier setzt seine Erinnerung an seine Zeit als junger, ehrgeiziger Mann ein, dessen Chancen auf Erfolg in dieser Gesellschaft nur minimal sein konnten. Der junge Hiro sitzt mit einer jungen Frau auf einer Parkbank. Sie hat ihm eine Bento-Box mit liebevoll zusammengestelltem Essen in die gemeinsame Mittagspause gebracht. Er ist im Blau des einfachen Arbeiters gekleidet, während sie eine leuchtend rote Weste trägt. Harmonisch sitzen und essen sie, das Mädchen ist offensichtlich verliebt in den jungen Mann, der zunehmend unruhig wirkt. Das schlechte Gewissen ist ihm anzusehen, als er Ryōko erklärt, ihr Verhältnis sei „weder was Halbes, noch was Ganzes“. Er fühlt sich in einer Sackgasse, nur ein neues Leben in der Hauptstadt würde ihm eine Chance bieten. Ryōko hält ihn nicht zurück, aber unter Tränen verspricht sie, jeden Tag mit einer Lunchbox auf ihn zu warten. Hiro verspricht: „Ich komme wieder“, und verlässt den Park. Der Film springt wieder zurück in die Gegenwart, Hiro lässt sich zu dem Park bringen, mit dem Neuen als Bodyguard. Der Weg zum Treffpunkt im Park führt über einen Weg, der an den Laufsteg im *kabuki*-Theater, den *hanamichi*, erinnert. Ryōko weist Parkbesucher, die sich zu ihr setzen wollen, mit der Begründung ab, sie warte auf ihren Freund. Doch Hiro gelingt es, ihr Vertrauen zu erlangen, denn nicht nur ihre Parkbank teilt Ryōko, auch das mitgebrachte Essen teilen sie. Hiro gibt sich nicht zu erkennen, ihr Vertrauen in den Fremden ist nicht erklärbar, wenn nicht als Echo aus der Vergangenheit, das eine mysteriöse Vertrautheit der zwei Fremden bewirkt. In einer Geste der Zärtlichkeit und Fürsorge legt der Yakuza-Boss Ryōko einen roten Schal um die Schultern. Diese Geste verspricht Schutz und ein glückliches Ende für die Liebenden aus der Vergangenheit. Doch für den alternden Krieger gibt es kein Zurück in die Zeit der Unschuld und Liebe. Hiro geht mit glücklichem Lächeln den *hanamichi*-Weg aus dem Park, wo er von einem Killer erschossen wird. Hiros

Ende mündet in zwei Schlussbilder: Hiros Schützlinge stehen vor dem verschlossenen Tor und rufen vergeblich seinen Namen. Das letzte Bild zeigt Ryōko traurig und einsam auf der Parkbank sitzen.

5.7. The infatuated servant

Die dritte Handlung setzt als letzte ein. Als Vorausgriff nimmt die Kamera in einem extremen long distance shot den Strand auf: Im Zentrum des Bildes sitzt die reglose Gestalt einer jungen Frau mit dunkler Sonnenbrille. Zwei Paare bewegen sich auf sie zu. In mehreren versetzten Schnitten und langen und halb-langen Kameraeinstellungen kreuzen sich die Wege der zwei Paare. Es sind Sawako und Matsumoto, die wie in Trance den Strand entlang gehen, ohne das Tempo zu variieren und ohne Notiz von der Außenwelt zu nehmen, und ein junger, offensichtlich blinder Mann, der von einer älteren Frau zu der wartenden Figur der jungen Frau geführt wird. Die darauffolgende Rückblende zeigt die junge Frau, Haruna, auf einer Bühne. Sie singt einen japanischen Popsong, wobei sie zu der mechanistisch wirkenden Musik stereotype Tanzbewegungen macht. Mehrere Kameras bewegen sich in einem Halbkreis um die Bühne, der Zuschauer nimmt dabei die Kameraperspektive ein. Vor dem Aufnahmestudio, es dürfte sich um ein Fernsehstudio handeln, stehen wartende Fans auf ihr Idol. Einer wird von der Kamera herausgehoben, es ist Nukui, der sich selber als ihr größter Fan versteht. Daher steht er in Konkurrenz mit einem anderen jungen Fan, den er mit Eifersucht und Misstrauen betrachtet. Haruna fährt in einer schwarzen Limousine an den wartenden Fans vorbei, die ihr enttäuscht nachsehen. Haruna erweckt den Eindruck eines müden Stars, ihre Augen sind ausdruckslos und starr. Die nächste Szene zeigt Nukui in seinem Zimmer, das voll ist mit Bildern Harunas und anderen Fan-Devotionalien, er tanzt zu demselben Popsong, den Haruna im Studio aufgenommen hat. In der folgenden Szene kreuzen sich die Wege Nukuis und Ryōkos, als sie ihm die Bento-Box schenkt, die sie nun nicht mehr braucht. Die Szene wechselt zu einer Autogrammstunde mit Haruna. Die Fans drängen sich um den Tisch, da erblickt Haruna Herrn Aoki. Sie erinnert sich daran, dass ihre Manager ihn als ‚größten Fan‘ bezeichnet haben. Es ist ein Ausdruck ihres freundlichen Wesens, dass sie jetzt Aoki persönlich anspricht: „Herr Aoki, ich möchte Ihnen für Ihre Treue danken.“ Nukui, der in Hörweite ist, reagiert mit Enttäuschung und Eifersucht. Die nächste

Einstellung zeigt Nukui in seinem monotonen Job, den er mit abwesendem Blick nur unzureichend erfüllt. Da bricht der Bericht über Harunas Autounfall über ihn herein. Er lässt alles liegen und stehen und eilt zum Krankenhaus, aber natürlich wird er nicht vorgelassen. Es dürfte einige Zeit vergangen sein, Haruna hat sich aufgrund ihrer Augenverletzung aus dem Showbusiness zurückgezogen. Er holt sich von Harunas Tante ihre Adresse. Auf dem Weg zur Tante begegnet er dem ‚größten Fan‘ – beide tragen blaue Regenschirme und betrachten einander mit Misstrauen. Es ist offensichtlich, dass Nukui darunter leidet, von Haruna nicht als der größte Fan erkannt worden zu sein. Die Begegnung mit Aoki macht ihm klar, dass er nur einer von vielen ist. In der nächsten Szene starrt Nukui in seiner Wohnung, die noch mehr einem Tempel für sein Idol gleicht, auf ein Hochglanzfoto von Haruna. Der Blick der Kamera schwenkt von Nukuis Augen zu Harunas Augen auf dem Plakat und schwenkt dann auf ein Messer, das Nukui mit grimmig entschlossenem Blick und festem Griff umklammert. Schnitt auf eine Blindenstock, den Nukui auf seinem Weg den Sandstrand entlang zu Haruna gebraucht. Nukui steht vor Haruna, die ihre Augen und ihr entstelltes Gesicht zu verbergen versucht: „Meine Fans sollen mich nicht so sehen.“ Darauf antwortet Nukui: „Ich dachte, es sei besser, nicht zu sehen.“ In diesem Moment ändert sich Harunas Gesichtsausdruck, sie sieht Nukui mit anderen Augen an. In der folgenden Szene führt Harun den blinden Nukui durch einen blühenden Rosengarten. Rosenduft liegt wie ein Versprechen auf ein glückliches Ende in der Luft. Der Film setzt nun die Geschichte von Sawako und Matsumoto fort. Sawako betrachtet ein rotes Ahornblatt, Schnitt zu dem am Straßenrand tot liegenden Nukui – Sawako betrachtet das rote Ahornblatt – die Polizei wäscht das rote Blut Nukuis von der Straße. Schnitt zu Hiros Tod – das rote Ahornblatt fällt in den Bach. In einem letzten Bild, zeigt die Kamera in Frontalaufnahme die einsame Ryōko auf der Parkbank, dann die einsame Haruna am Strand.

Der ‚infatuated servant‘, der seiner Herrin hingebungsvoll ergebene, ja von ihr besessene Diener ist eine Figur aus dem *kabuki*. Kitano hat diese Figur der japanischen Erzähltradition in ein heutiges Japan versetzt, sodass aus der angebeteten Herrin ein Pop-Idol und aus dem besessenen Diener ein Fan wurde. Eine Analogie, die sich anbietet, insbesondere da sie aus Kitanos unmittelbarer Erfahrungswelt stammt. Mit der Matsumoto/Sawako Handlung hat dieser Erzählstrang gemeinsam, dass er einerseits das Thema der tragisch Verliebten aus dem traditionellen *bunraku*

stammenden Motiv aufnimmt und die Unausweichlichkeit des Todes. Hinzu kommt, dass Haruna eine Rolle zu erfüllen hat, die von ihr die Transformation in eine Puppe fordert, denn nur so kann sie zur Projektionsfläche männlicher Sehnsüchte und Begierden werden.

„Of all the characters in the film, it is Haruna who is the most doll-like. [...] Her existence is mediated by television and the idol industry, and her body defined by repetition (her musical performance is a repertory of machine-like gestures).“¹⁵⁰

Die Künstlichkeit von Nukuis Begehren offenbart sich in der Szene nach Harunas Unfall in seinem mit Haruna-Bildern vollgepflasterten Zimmer. Die Szene ist eine Wiederholung der Szene, die Nukui in extatischem Tanz zu Harunas Musik zeigt. Sie ist Kennzeichen einer Besessenheit, die seine ganze Existenz definiert und im Grunde eine Verdoppelung von Harunas Existenz darstellt. „Nukui himself is just another duplication machine.“¹⁵¹ Der Zusammenbruch der künstlichen Beziehung zwischen Fan und Idol führt bei Nukui dazu, dass ihm die Grundlage seiner Existenz entzogen wird.

Die Figur der Haruna spiegelt Takeshi Kitanos eigene Rolle als Fernsehstar wider. Kitano ist ein Künstler, der seine Rolle und die Auswirkungen seiner Fernseh-Persona kritisch reflektiert. Abe Casio zeichnet die Transformation von Beat Takeshi, dem berühmtesten *manzai*-Künstler des japanischen Fernsehens, zu Takeshi Kitano, dem auch im Ausland geschätzten Regisseur nach.¹⁵² Darin wird sowohl seine immense Popularität sichtbar, aber auch die Belastung für Takeshi, mit seiner öffentlichen Persona leben zu müssen und als kreativer Künstler unter dem Blick eines fordernden (oft unverschämten) Publikums in seinen Werken seine künstlerischen Visionen umzusetzen. Star zu sein, bedeutet, den Blicken der Öffentlichkeit ausgesetzt zu sein. Gerade die Haruna/Nukui-Handlung ist durchzogen mit Metaphern des Blickens und des Sehens. Die erste Einstellung zeigt die Künstlichkeit des durch die Medien vermittelten Blicks. Die Kamera vollführt stellvertretend für den Zuschauer den Akt des Sehens. Dabei vollführt sie eine Kreisbewegung, die der Drehbühne zu Beginn einer *bunraku*-Vorstellung entspricht. Der Blick auf den *jōruri* Sänger/Rezitorator markiert den Beginn der Handlung.

¹⁵⁰ Redmond, Sean: The Cinema of Takeshi Kitano, S. 198.

¹⁵¹ Ebd. S. 199.

¹⁵² Abe, Casio: Beat Takeshi vs. Takeshi Kitano.

„Cyclical repetition constitutes a theme throughout the entire film, one introduced at the beginning through the circular camera movements, the revolving *jōruri* stage, and even the editing that repeats portions of the same action.“¹⁵³

Die zyklische Natur des Blickes in der Haruna/Nukui Handlung zeigt sich in einer Abfolge von Szenen und Bildern, die durch Augen, Blickverweigerung oder Wahrnehmung entstehen. Harunas Blick richtet sich nicht an ein konkretes Gegenüber. Ihr Flirt mit Millionen wird durch die mechanische, entpersonalisierte Kamera erst möglich. Bezeichnenderweise entzieht sie sich zunächst den Blicken ihrer Fans, als sie aus dem Aufnahmestudio in einer schwarzen Limousine kommend, eine schwarze Sonnenbrille trägt, die ihre Augen verbirgt. Ihr Unfall entstellt ihr Gesicht und zerstört ein Auge, Nukui sticht sich seine Augen aus, nachdem er verzweifelt in Harunas überdimensionale Augen auf einem Fanposter gestarrt hat. Sowohl die Vervielfachung Harunas Augen auf diversen Bildern in seiner Wohnung als auch ihre Künstlichkeit und Leblosigkeit sind Zeichen für die Seelenlosigkeit von Fankultur. Er zerstört seine Augen, um das Bild seines Idols permanent zu fixieren. Ist das Bild im Gedächtnis gespeichert, kann auch die Zeit das Bild seines Idols nicht mehr korrumpieren. Es ist ein Weg, die Gegenwart in die Zeitlosigkeit zu transponieren. Während sowohl Sawako und Matsumoto als auch Hiro und Ryōko einer für sie verlorenen Vergangenheit nachtrauern, ist Nukuis und Harunas Trauer bestimmt durch die Trauer einer Gegenwart, die von einem grausamen Schicksal gefangen genommen wird.

5.8. Reise in den Tod

Das Murmeln des Bachs im herbstlichen Wald wird abgelöst durch das Heulen des Windes im Winter. Das Bild vom roten Seil, das die rotgefärbten Blätter des Herbstwaldes mit sich zieht, verwandelt sich in das Weiß des Schnees. Die Überblendung in die winterliche Landschaft signalisiert, dass das letzte Kapitel der Geschichte begonnen hat und das Ziel der Reise von Sawako und Matsumoto nahe ist. Die Kälte des Schnees, die lebensfeindliche Natur, der heulende Wind sind Signale des kommenden Todes. Die zwei Vagabunden in ihrer theatralischen Robe und den von Erschöpfung und Trauer erstarrten Gesichtern gleichen schon Puppen, die selber nicht wissen, was das Ziel ihrer Reise ist. Wie von unsichtbaren Fäden gezogen stapfen sie

¹⁵³ Redmond, Sean: The Cinema of Takeshi Kitano, S. 199.

mühsam, aber unablässig in die winterliche Landschaft hinein. Sie bleiben stehen, denn der Schnee weckt Erinnerungen aus ihrem früheren Leben. Sie erinnern sich an die gemeinsame Reise, in der die Schneeballschlacht ihre Verliebtheit, Unbeschwertheit und Unschuld symbolisiert. Die Zukunft liegt noch vor ihnen, das Ziel ihres vergangenen Lebens war ein anderes als es jetzt am Ende dieser Reise ist. „Ich weiß, ihr wollt heiraten“, sagt ein Freund, die ganze Szene ist geprägt durch glückliches Lachen und einem Versprechen, dass sie eine gemeinsame glückliche Zukunft haben werden. Sawako und Matsumoto werden mitten in dieser finsternen, kalten Nacht von einem Lichtschein angezogen. Sie sehen gemeinsam durch das hell erleuchtete Fenster einer Berghütte. Die Hütte ist der Ort, an dem die Erinnerung einsetzt. Die Szene, die sie von außen beobachten, ist die eine Party mit ausgelassenen, jungen Leuten. Sawako und Matsumoto feiern Verlobung, das machen die Bemerkungen ihrer Freunde klar: „Matsumoto und Sawako wollen heute heiraten“. Unter dem Applaus der Freunde legt Matsumoto seiner Freundin ein goldenes Kettchen um den Hals. Auf die Frage, warum er ihr nicht einen Ring gekauft hätte, antwortet Matsumoto, er habe nicht mehr Geld gehabt. Es bietet sich hier ein Bild romantischer Liebe, die im Rausch der Gefühle und im Überschwang der Jugend an die Erfüllung echter Liebe glaubt. Doch der Kompromiss ist schon ein Vorbote der realen Verhältnisse, der familiären und gesellschaftlichen Verpflichtungen, der die Erfüllung ihrer Liebe in Frage stellen wird. Die zwei Vagabunden starren auf ihre gemeinsame Vergangenheit und in ihren Augen kann man erkennen, dass die Rückkehr an den Ort des Heiratsversprechens, die Starre gelöst hat. Sawako klopft Matsumoto auf die Schulter und zeigt ihm das Kettchen, das sie noch immer um den Hals trägt. An dem Kettchen ist ein goldener Engel befestigt. Sawakos Blick verwandelt sich von einem des Vorwurfs zu einem Lächeln des Glücks, und dann der unendlichen Trauer. Weinend umarmen sie einander. Sie können sich jetzt zu ihrer Liebe bekennen. Das überwältigende Gefühl ist Bedauern über den Verlust einer Zukunft, eine Traurigkeit, die von der Einsicht geprägt ist, dass sich ihre nie erfüllen wird, da die Gegenwart ihnen nur den Tod bieten kann. Von dem Lagerfeuer, das sie als letzten Versuch, sich an das Leben zu klammern, errichtet haben, werden sie vertrieben: „Verschwindet, ihr Penner!“ Sie laufen in die Nacht hinaus. In mehreren Schnitten werden nun Sawakos/Matsumotos Flucht in die Schneewildnis mit der *michiyuki* von Chūbei/Umekawa überblendet. Sawako und Matsumoto rollen einen Hang hinunter. Die Sonne geht auf und enthüllt das Schlussbild: Sawako und Matsumoto hängen an ihrem roten Seil an einem toten Ast

über einem Abgrund. Ihre starren Blicke sind in die Ferne gerichtet. Das letzte Bild gehört den Puppen. „Perhaps ironically, it is only Chūbei and Umekawa, the dolls who in reality cannot see, that are still able to exchange looks in the final shot.“¹⁵⁴

Bezeichnenderweise agieren die Puppen im letzten Bild ohne ihre Puppenspieler vor einem schwarzen Hintergrund. Dem Publikum und der Kamera zugewandt haben sie im Schlussbild endgültig ihre Autonomie erhalten. Ihr Blick zur Kamera (in die Welt des Zuschauers) festigt ihren Anspruch, die wahren Autoren dieser Dramen von Liebe und Tod zu sein.

Mit dem Schlussbild schließt sich der Kreis. Die Puppen aus *Meido no Hikyaku*, die den Film eröffnen, haben das letzte Wort. Mit dieser Einstellung greift Kitano zurück auf seinen Erzählrahmen, der die drei Geschichten zu einer Einheit zusammenfasst und eine ungewöhnliche Erzählweise ermöglicht. „Dolls would reverse the usual structure of bunraku, in which human beings narrate with dolls, by having the puppets ‘imagine’ people performing their tale.“¹⁵⁵ So wie das Bild der Puppen auf mehreren Ebenen miteinander verwoben ist – die Puppen stellen Menschen dar, die ihre Geschichten darstellen, sie werden von uns betrachtet, sie betrachten aber auch ihrerseits die Figuren im Film – so vervielfältigen sich innerhalb der einzelnen Geschichten die Bezüge zu traditionellen *bunraku*-Stücken, sowie zu den drei Hauptsträngen, die das Thema ‚doomed love‘, die Wehmut angesichts des Schicksals, variieren.

Am augenscheinlichsten ist das Thema der Reise in den Tod im zentralen Handlungsstrang. Der Film bildet die *michiyuki* mit ihrer wehmütigen Stimmung und den Stationen, in denen sich die Liebenden an glückliche Momente ihrer Vergangenheit erinnern, nach. Während im *bunraku* das Ziel der Reise der gemeinsame Selbstmord ist, ereilt das unglückliche Liebespaar in *Dolls* der Tod auf eine Art und Weise, die an Ovids *Metamorphosen* erinnert. Der tote Schmetterling zu Sawakos Füßen (der eine Szene später unter die sprichwörtlichen Räder kommt) symbolisiert die Metamorphose des Liebespaares, die an die Stelle des traditionellen *shinjū*, des Doppelselbstmords eines vom Schicksal verfolgten Liebespaares, tritt. Die Haruna/Nukui Handlung lässt sich als Reise Nukuis zu dem Menschen Haruna, der sich hinter der Maske des Popstars verbirgt, deuten. Wie in der Sawako/Matsumoto Handlung mündet der lange Weg zum Eingeständnis der Liebe nicht in einem *happy*

¹⁵⁴ Redmond, Sean: The Cinema of Takeshi Kitano, S. 195.

¹⁵⁵ Gerow, Aaron: Kitano Takeshi, S. 191.

ending, da die Handlungskonvention der ‚star-crossed lovers‘ es nicht zulässt. Nicht Selbstmord, sondern eine böse Laune des Schicksals bringt den Tod. Es ist vielleicht auch nicht verwunderlich, dass Nukui, der seine Arbeit als Verantwortlicher für die Sicherheit des Verkehrs an einer Baustelle nur mangelhaft wahrnimmt, auf der Straße seinen Tod findet. Das ist nur eine der Ironien im Film. Im dritten Handlungsstrang spielen nostalgische Erinnerungen an verflissene Lieben und Bedauern über den Verrat der Liebe eine wichtige Rolle. Hiros Reise zum Treffpunkt mit Ryōko ist eine Reise in eine Vergangenheit, die durch die hartnäckige Weigerung Ryōkos, den Bruch eines Versprechens zu akzeptieren, am Leben gehalten wird. Hiros Versuch, die Fehler seiner Vergangenheit zu korrigieren, vielleicht doch so etwas wie Glück und Liebe zu finden, erweisen sich als Schwäche, die einem Yakuza nur gefährlich werden kann. Sein Tod auf dem Weg vom Park, der an die *hanamichi* des *kabuki* und *bunraku* erinnert, stellt nicht nur die thematische Verbindung zum Puppentheater her. Für einen Yakuza ist es gefährlich, seine Gefühle nicht unter Kontrolle zu haben. Hiro hat in seiner Vergangenheit nicht gezögert, seinen Yakuza-Bruder töten zu lassen. Skrupellosigkeit und Gewalt sind Kennzeichen einer erfolgreichen Yakuza-Existenz. In diesem Kontext kann Hiro sein nostalgisches Verlangen nur zum Verhängnis werden.

„Ultimate love, if you think about it, is just a cruel and selfish infatuation. But just as falling blossoms and fall foliage can be beautiful, love can shine to the degree it is headed towards destruction.“¹⁵⁶

Redmont zitiert hier Takeshi Kitano mit dem Hinweis: „Violence and death thus function as the aestheticizing frame, but that is certainly not uncommon in Japanese aesthetics“¹⁵⁷ Liebe und Tod sind in der Kultur Japans auf ihre eigene Weise verbunden, die auch das Werk dieses Regisseurs ausmacht. Des O’Rawe, ein irischer Filmwissenschaftler, schließt seine Untersuchung zu *Dolls* mit folgenden Worten ab:

„Dolls is a work of cinema, a homage not to the elaborate theatricality and moral simplicity of a traditional vernacular art form but to images and what images themselves remember and discover. In the flow of impermanence, between dreams of love and fears of death, we remain the sum of our inviolable attachments, and the final respondent to our intimate responsibilities. Impossible (and unfashionable) though it is, the world of Chikamatsu is also the world of Takeshi Kitano. Maybe, this is what the little puppets from *The Courier for Hell* whisper to one another at the beginning of *Dolls*.“¹⁵⁸

¹⁵⁶ Redmond, Sean: The Cinema of Takeshi Kitano, S. 201.

¹⁵⁷ Ebd.

¹⁵⁸ Des O’Rawe, chapter 4.

6. Reise in die Hoffnung: Kikujirō No Natsu (1999)

6.1. Reisestationen – Mein Fotoalbum

Kikujirō no natsu – Kikujiros Sommer beginnt mit Bildern, die der Regisseur selber gemalt hatte, als er nach einem schweren Unfall rekonvaleszent war. Den Großteil der Bilder hat Takeshi Kitano im vorhergehenden Film *Hana-Bi* verwendet, Bilder von den Engeln hatte er als erste gemalt. In einem Interview sagt Kitano: „Während der Rekonvaleszenz kam eine Frau auf mich zu und schenkte mir eine kleine Engelsfigur. Sie sagte: ‘Sie haben einen Schutzengel gehabt’. In dieser Zeit begann ich zu malen, und als erstes malte ich Engel.“¹⁵⁹ Ursprünglich sollte der Film auch *Angel Bells*¹⁶⁰ heißen. Kitano verwendet Engel und den feinen Klang von Glasglöckchen als wiederkehrendes Motiv, auch in der Filmmusik von Joe Hisaishi ist das feine Klingeln musikalisches Leitmotiv. Ein Engel, der sich in der Pupille eines Auges widerspiegelt, vermittelt eine bestimmte Botschaft: Dieser Engel ist ein Schutzengel, der ein wachsames Auge haben wird. Das nächste Bild zeigt einen schlafenden Jungen, bewacht von vier Engeln und das Schlussbild zeigt den Engel vor der Kulisse des Meeres und der Sonne. Hier setzt der Film ein. Masao, ein achtjähriger Junge, läuft über eine Brücke, auf dem Rücken den Rucksack mit den Engelsflügeln. Diese Sequenz ist ident mit der Schlussequenz und daher ein Vorgriff auf eine Transformation des Kindes in einen Engel, die nur in der Reise möglich ist, die er im Laufe des Films antreten wird.

Kitano verwendet, so wie auch in *Hana-Bi* oder *Dolls*, einen Erzählrahmen. Die nächste Einstellung zeigt Masaos Fotoalbum. Neun ‚Kapitel oder Seiten‘ wird sein Fotoalbum am Ende der Reise haben, daraus ergeben sich neun Stationen der Reise, die Masao dokumentiert, als wäre seine Reise eine ganz gewöhnliche Ferienreise gewesen. Auf der ersten Seite ist ein konventionelles Foto von einer Frau und einem Mann eingeklebt. Sie schauen frontal zur Kamera. Es sind ‚Großmutterns Freunde‘, Kikujirō und seine Frau. Dass der Junge dieses Foto in seinem Album hat, entspricht der Rolle, die sie in diesem Sommer für ihn spielen werden. Kikujirō wird Masaos Reisebegleiter auf Initiative seiner Frau, die als Einzige aktiv wird, als Masaos Wunsch, seine Mutter zu finden, offenbar wird. Der Ausgangspunkt der Handlung ist der Beginn der

¹⁵⁹ Horwath, Alexander: Tom: Ich bin wie ein Schwamm, S. 81.

¹⁶⁰ Ebd.

Sommerferien. Masao und sein Freund laufen die Straße entlang und unterhalten sich über Ferienpläne. Masaos Freund wird mit seiner Familie ans Meer fahren und seine Großeltern besuchen. Masao wohnt bei seiner Großmutter, die in einem Kiosk arbeitet. Wenn er nach Hause kommt, steht das Essen für ihn bereit, aber er ist allein. Er ist ein typisches Schlüsselkind, das heißt, seine Familie ist noch reduzierter und fragmentierter, als es für die heutige Gesellschaft typisch ist. Das nächste Bild zeigt Masao mit einem Fußball auf dem Trainingsplatz. Er sieht sich um, die Kamera zoomt weg und in der Totalen, die einen kleinen Jungen allein auf einem riesigen Platz zeigt, macht sichtbar, in welcher Isolation er sich befindet. Der Trainer, der an ihn herantritt, lacht ihn aus: „Du Träumer. Es gibt kein Training in den Ferien.“ Für ein Schlüsselkind wie Masao ist eine Gruppe wie die der Fußballer oder seine Schulklasse von umso größerer Bedeutung. Die Gruppe – und die Zugehörigkeit zu einer oder mehreren Gruppen – definiert die soziale Existenz eines Japaners. In der Sozialisation japanischer Kinder wird „darauf vertraut, dass sich letzten Endes alle der Gruppe anschließen, denn davon kein Teil zu sein, ist *sabishii*, ‚einsam‘ ein Zustand, den vermeiden zu wollen, als selbstevident gilt.“¹⁶¹

Masao nimmt zu Hause ein Paket in Empfang, auf diese Weise kommt er in den Besitz der Adresse der Mutter. In zwei vorhergehenden Szenen sind wichtige Informationen über Masaos Familiensituation Gegenstand von Dialogen. Zunächst sprechen Kikujirō und seine Frau über den Jungen. Sein Vater ist bei einem Verkehrsunfall gestorben und seine Mutter arbeitet an einem anderen Ort. Kikujirōs Einwand, sie habe wohl einen anderen Kerl, wird von seiner Frau entrüstet bestritten. „Es war deine Mutter, die viermal geheiratet hat.“ Dieser zunächst wenig beachtete Satz ist für die Motivation der Figur des Kikujirō von größter Bedeutung. In einem Gespräch mit seiner Großmutter ist die abwesende Mutter noch einmal Thema. „Deine Mutter kann nicht bei uns sein, sie muss für dich arbeiten“, erklärt die Großmutter und erweckt den Eindruck, dass dieses Erklärungsmuster schon oft herangezogen worden ist und jetzt nicht mehr greift. Das Foto, das neben der Großmutter eine junge Frau mit Baby im Arm zeigt, und die Adresse packt Kikujirō in seinen kleinen Rucksack, um sich auf die Reise zu begeben, in der Hoffnung, seine Mutter zu finden. Folgerichtig ist es Kikujirōs Frau und nicht die Großmutter, die den Sendungsauftrag erteilt und dem Kind einen Begleiter zur Seite stellt.

¹⁶¹ Coulmas, Florian: Das Land der rituellen Harmonie, S. 93.

Aber schon an der ersten Kreuzung droht die Reise zu scheitern, denn eine Bande Jugendlicher will ihm sein Geld abknöpfen. Der rettende Engel kommt zunächst in Gestalt von Omas Freundin, Kikujirōs Frau, die keine Angst vor den Jugendlichen zeigt. Sie ist den Umgang mit männlichen Taugenichtsen gewöhnt, denn ihr Mann entpuppt sich sofort als solcher, als er Masaos Geld einstecken möchte. Kikujirō wird nicht nur von seiner Frau als Nichtsnutz bezeichnet, er legt auch ein Verhalten an den Tag, das den Höflichkeitskonventionen Japans zuwiderläuft, da das Gesellschaftsideal Japans von dem Wunsch nach Harmonie geprägt wird. „Harmonie, *wa* oder *chowa*, wird schon in der frühesten japanischen Verfassung aus dem Jahre 604 als grundlegendes Prinzip des Zusammenlebens genannt. Sie ist ein konfuzianischer Wert, der als Postulat der gesellschaftlichen Ordnung die japanische Geschichte durchzieht.“¹⁶² Jedes Individuum ist verpflichtet, die angestrebte Harmonie herzustellen und zu tragen. Daraus ergibt sich eine Gesellschaft, die wenig konfliktbereit ist, da Konflikte nicht als Innovationspotenz gesehen werden, sondern als destruktiv für das Individuum und die Gruppe, in der er eingefügt ist. Um eine harmonische Interaktion des Individuums zu ermöglichen, gilt es daher, ein Verhalten an den Tag zu legen, das durch Etikette und *keigo*¹⁶³, der Sprache der Höflichkeit, strengsten geregelt ist.

„Im Alltagsleben werden Konflikte mit vielerlei Mitteln erfolgreich vermieden oder unterdrückt. [...] Die ausgeprägte Förmlichkeit des Umgangs, die das öffentliche Leben kennzeichnet und die japanische Gesellschaft zu einer so zivilen macht [...], reflektiert ein starkes Bedürfnis, Fehlverhalten zu vermeiden, Verhaltensweisen nämlich, die für den anderen die Gefahr des Gesichtsverlusts mit sich bringt. Die Sicherheit der Konvention, nach der Handlungen auf wechselseitig erwartbare Weise ausgeführt werden, verringert dieses Risiko, wie auch das unkalkulierbarer Reaktionen und damit die Möglichkeit des Gesichtsverlusts. Eine Konvention ist eine gesellschaftlich akzeptierte Lösung einer sich immer wieder stellenden Aufgabe. Ihr zu folgen, heißt, der Gesellschaft die Verantwortung für das Gelingen andere betreffender Handlungen zu überlassen und weniger darauf zu vertrauen, dass man das Verhältnis zwischen sich und anderen durch eigene Formgebung erfolgreich gestalten kann.“¹⁶⁴

Die Figur des Kikujirō ist von Beginn an als eine Provokation angelegt. Am offensichtlichsten zeigt sich das in seinen verbalen Attacken und Drohgebärden gegen harmlose Bürger als auch weniger harmlose Yakuza. Auf dem Rennplatz herrscht er

¹⁶² Coulmas, Florian: Das Land der rituellen Harmonie, S. 159. Vgl. auch Wierzbicka, Anna: Understanding Cultures, S. 248 ff.

¹⁶³ Coulmas, Florian: Das Land der rituellen Harmonie, S. 216.

¹⁶⁴ Ebd. S. 166.

einen verdatterten Besucher an: „Ziehe Leine! Glatze! Idiot!“ Der so Angesprochene steht mit gesenktem Kopf da, mit dem skandalösen Bruch der Etikette heillos überfordert. Auch Masao, den er zu Beginn der Reise als lästig und Opfer seiner Tricks sieht, muss sich mit gesenktem Kopf anhören: „Du Schlafmütze“ und „Du bist ein Schwachkopf!“. Der gesenkte Kopf der Opfer ist ein Zeichen dafür, dass sie nicht gelernt haben, mit Verbalattacken und Konflikten kompetent umzugehen.

Kitano greift in diesen Szenen auf seine reichhaltige Erfahrung als Stand-up Comedian, *manzai*, zurück. Seine Komik, die ihn in Japan zu einem der bekanntesten Fernsehpersönlichkeiten machte, basiert stark auf Tabubrüchen und verbaler Schlagfertigkeit¹⁶⁵. Ebenso fragwürdig ist Kikujirōs Verhalten. Er schleppt Masao auf Rennplätze und verwettet oder verschwendet sein ganzes Geld. Offensichtlich fühlt sich Kikujirō in diesem von Yakuza und Illegalität geprägtem Milieu sehr wohl. In späteren Phasen der Handlung wird seine Stellung am Rande der Gesellschaft noch deutlicher. Das nächste Kapitel der Reise leitet eine Veränderung ein, die das Verhältnis der beiden zu einander auf eine neue Basis stellt.

Der böse Mann

Kikujirō lässt Masao vor einer Imbissbude allein. Masao ist zwar als Kind hilflos, aber er hat verstanden, dass er von Kikujirō keine Hilfe erwarten kann. Als ein Fremder kommt und ihm verspricht, ihn zu seiner Mutter zu bringen, geht er mit. In letzter Sekunde rettet der plötzlich wachgerüttelte Kikujirō Masao vor dem Pädophilen. Ab diesem Moment beginnt er Verantwortung für das Kind zu übernehmen und sein Versprechen ernst zu nehmen. Mit dem Geld, das Kikujirō dem Pädophilen gestohlen hat, bezahlt er ein Taxi, das sie aus Tokyo raus und aufs Land bringt. Er stiehlt das Taxi, obwohl er nicht Auto fahren kann, was in einer komischen Szene klar wird. Dann gehen sie zu Fuß weiter, sitzen am Straßenrand und sind etwas orientierungslos und still. Doch eines fordert Kikujirō von Masao: „Sag deiner Mutter, ich habe keine Kosten und Mühen gescheut.“ Er sieht die Unternehmung noch immer primär als Geschäft, aus dem er möglichst viel Kapital schlagen möchte.

¹⁶⁵ Vgl. Abe, Casio: Beat Takeshi vs. Takeshi Kitano, erstes Kapitel.

Als der Onkel sich komisch benommen hat

Die nächste Etappe der Reise ist geprägt durch eine Ferienstimmung und einen Albtraum. Kikujirō und Masao beziehen in einem Ferienhotel ein Zimmer, Kikujirō kauft für sich und den Jungen schreiend bunte Hawaii-Hemden und Sonnenbrillen und dann marschieren sie zum Swimming-Pool. Kikujirō hat einen Schwimmreifen unter dem Arm. Die Frage, ob er nicht schwimmen könne, kann er nur als Provokation sehen. Er springt ins Wasser, schlägt wild um sich und steckt schließlich kopfüber im Schwimmreifen. Er kann sich aus seiner misslichen Lage nicht befreien, es ist Masao, der Hilfe holen muss. Im nächsten Bild wird er von Sanitätern behandelt, die er unwirsch verscheucht. Diese Szene ist reinste Slapstick-Komik, hat aber weitreichende Implikationen. Neben der reinen Unterhaltung tragen diese Szenen zu einem tieferen Verständnis der Figur des Kikujirō bei. Seine Yakuza-Pose entpuppt sich weitestgehend als Fassade. Die bunten Hawaii-Hemden und die Sonnenbrillen gehören zum Repertoire junger Yakuza¹⁶⁶, ebenso das lässige Draufgängertum. Aber die Wirkung dieser Pose wird konterkariert einerseits dadurch, dass Masao als kleiner Yakuza in seiner Harmlosigkeit eher Heiterkeit hervorrufen kann, andererseits bringt sich Kikujirō in eine Lage, die ihn als schwach und unfähig kennzeichnet. Er ist eher eine Karikatur eines Yakuza. Und trotzdem gibt es einen Yakuza-Bezug, der verstörendere Szenen provoziert. Am Swimming-Pool entdeckt Masao an Kikujirō das Rücken-Tattoo eines Dämons. In der Nacht hat er einen Albtraum: Der Pädophile tritt als bedrohlicher Dämon auf, der sowohl ihn, Masao, als auch seine Mutter bedroht, die sich hinter einem Strohhut versteckt. Sie bleibt passiv und kommt Masao nicht zu Hilfe. Der Traum offenbart Masaos Angst, dem unverlässlichen, unberechenbaren Mann zu vertrauen, mangels richtiger Wörter bezeichnet er das Benehmen des Onkels als ‚komisch‘. Es gibt eine Szene, die darauf hinweist, dass hinter der Fassade und dem Posieren ein Mann steckt, der seinen positiven Kern noch bewahrt hat. Obwohl er ein traumatisches und demütigendes Erlebnis im Swimming-Pool hatte, beginnt er doch unverdrossen auf dem Couchtisch, im Trockenen, Schwimmbewegungen zu üben. Es gibt Anzeichen, dass Kikujirō lernfähig ist und seine anarchischen Attacken aller Gesellschaftsregeln wecken Sympathien angesichts der vielen Verbotstafeln und sinnlosen Regeln, die dem Individuum ein enges Korsett aufzwingen. Dass Kikujirō einem fremden Kind eine Klapps auf den Kopf gibt, weil er glaubt, es sei Masao, und

¹⁶⁶ Vgl. Herbert, Wolfgang: Japan nach Sonnenuntergang, S. 145.

dann vor den empört blickenden Eltern Reißaus nehmen muss, gehört in das Repertoire Kitanos, des *manzai* Komikers.

Als nichts geklappt hat

Kikujirō versucht den Rezeptionist unter Druck zu setzen („Das ist ja reinster Wucher hier!“), aber es ist eher Mitleid mit dem kleinen Jungen, das den Mann bewegt, sie mit seinem Auto zu einem Ort zu bringen, an dem sie ihre Reise fortsetzen können. Er setzt sie an einem Parkplatz ab, auf welchem Kikujirō sofort in einen Konflikt mit einem LKW Fahrer gerät, der sie nicht mitnehmen will. Diese Episode ist deswegen aufschlussreich, weil sie einen Charakterzug Kikujirōs sichtbar macht, der ihn als aggressiven Underdog kennzeichnet, der ständig abwägen muss, ob er einen Kampf riskieren darf oder doch lieber die Flucht antreten sollte. Erst als er sich in Sicherheit befindet, rächt er sich für die Unfreundlichkeit des Fahrers, indem er die Windschutzscheibe mit einem Stein einschlägt und den Fahrer verprügelt. Kikujirō, der Trickster, schminkt den Jungen und erreicht, dass ein Pärchen Mitleid mit Masao hat und sie dann mitnimmt. Die nächsten Szenen haben einen fast idyllischen Charakter. Die temporäre Fahrgemeinschaft macht auf einem weiten Platz mit grünem Rasen Halt und spielt.

Wie in *Sonatine* und *Hana-Bi* bestehen weite Strecken der Handlung aus Reisevorbereitungen, Kameraeinstellungen, die Fahrzeuge auf Straßen zeigen, die in den Raum hinein bis zum Horizont greifen, und langen Unterbrechungen. Während die Bewegung, die ja das eigentlich Essentielle einer Reise ist, eher in Andeutung stattfindet, sind die Unterbrechungen, die freiwilligen und unfreiwilligen Stopps, die Orte, in denen Bedeutungsvolles geschieht. Die Phasen des Stillstands sind dem Spielen gewidmet. Die junge Frau beeindruckt, als sie mit Orangen jongliert, und wieder stachelt das Kikujirōs Ehrgeiz an – er beginnt zu üben. Der junge Mann spielt einen Automaten, der Breakdance Bewegungen macht, und bringt Masao zum Lachen. Es ist diese junge Frau, die Masao den blauen Rucksack mit den Engelsflügeln schenkt, begleitet vom Versprechen: „Mit diesen Flügeln kannst du fliegen.“

Die nächste Station ihrer Reise bringt sie zu einem Wartehäuschen mitten im ländlichen Nirgendwo. Sie sind gestrandet – an einer Straße die schnurgerade ins Nichts zu führen scheint. Das alte, verlassene Wartehäuschen wird zu einem Ort, an dem die Reise zum Stillstand kommt und Raum schafft für eine Entwicklung der

Beziehung des ungleichen Paares. Kikujirō stiehlt einem Passanten, der ständig Lügen erzählt, das Essen. Er gibt dem deprimierten Jungen das Lunchpaket mit den Worten: „Ich kann ruhig mal hungern. Wir Erwachsenen können für euch ruhig mal Opfer bringen.“ Kikujirōs Selbstinszenierung als verantwortungsbewusster Erwachsener wird sofort konterkarikiert, als er hinter dem Wartehäuschen heimlich noch ein Lunchpaket auspackt und beim Essen kopfüber in den Graben stürzt. Die Komik dieser Szene sollte nicht verdecken, dass in Kikujirō ein Wandlungsprozess stattfindet. Zwar ist er noch immer der zwielichtige, skrupellose Trickster, dessen Tricks allerdings meist daneben gehen, was ihn auch zu einem Versager macht, aber es liegt ihm zunehmen daran, dass Masao ihn in einem besserem Licht sieht. Zu Beginn des Films ist es Kikujirō gleichgültig, was der kleine Junge von ihm denkt. Die gemeinsame Reise hat in dem ‚Taugenichts‘ ein Umdenken ausgelöst. Nach einer Reihe von komischen Versuchen, sich eine Mitfahrgelegenheit zu erschleichen (Kikujirō spielt einen Blinden, lässt sich ‚überfahren‘), müssen sie noch eine Nacht im Wartehäuschen verbringen. Es regnet und Kikujirō betrachtet das Foto, auf dem Masaos Mutter zu sehen ist. „Ich kenne sie nicht“, sagt der Junge und Kikujirōs Antwort ist: „Mir geht es genauso.“ An diesem Punkt erreicht Kikujirō die Erkenntnis, dass er mit Masao mehr gemeinsam hat als er dachte. Masaos Schmerz ist sein eigener. Sie beide haben eine Mutter, die sie im Stich gelassen hat.

Am nächsten Morgen geben sie das Stoppen auf und gehen zu Fuß die lange, gerade Straße entlang. Am Beginn der Reise sind sie mit Taxi gefahren, dann per Anhalter, und nun müssen sie reisen, wie all jene, die ganz unten sind, sie müssen zu Fuß gehen wie Landstreicher. Kikujirō versucht noch einmal einen Trick. Als der das Auto zum Schleudern bringt, müssen sie fliehen und ein sehr wütender Masao hat noch einen Rat für Kikujirō: „Es ist leichter, wenn man nett zu den Leuten ist.“ Endlich findet Masao den Mut, dem Erwachsenen, dem er Respekt und Unterordnung schuldet, zu widersprechen. Er hält Kikujirō nicht nur seine Inkompetenz vor, sondern auch seine moralischen Defizite. Ein Kind sagt die Wahrheit und Kikujirō wird darauf hören. In der nächsten Szene, Kikujirō will den Nageltrick an einem Kleinbus anwenden, werden sie vom Fahrer freundlich eingeladen mitzufahren. Endlich gelangen sie an ihr Ziel. Sie stehen am Ende einer Wohnstraße wo sich das Haus befindet, in dem Masaos Mutter wohnt. Sie stehen noch etwas unschlüssig da. Kikujirō macht noch einen Scherz: „Das

wär doch was, wenn deine Mama und ich uns verlieben. Dann müsstest du mich Papa nennen.“ Ganz unangenehm scheint Kikujirō der Gedanke nicht zu sein.

Mein Engelsglöckchen

Masao steht am Ende der Straße und schaut zu dem Haus, in dem seine Mutter lebt. Er ist am Ziel seiner Reise und eine glückliche Wendung würde ihn jetzt mit seiner Mutter vereinen. Aber die Geschichte schlägt nicht den erwarteten Weg ein. Masao sieht seine Mutter mit einem Mann und einem kleinen Mädchen. Sie ist glücklich – mit einer neuen Familie. Kikujirōs langer Blick auf Masao enthüllt seine Betroffenheit. Masaos Schmerz ist sein eigener. Er legt seinen Arm um die Schulter des Jungen und versucht, die harsche Wirklichkeit mit einer barmherzigen Lüge zu kaschieren. „Da wohnt jemand anderes. Deine Mutter ist woanders hingezogen.“ Sie gehen zum Strand, das weite, blaue Meer, dies ist der Endpunkt. An solchen Orten gibt es kein Weiterkommen. Es ist eine Grenze, an der sich die Figuren der Realität stellen und Entscheidungen treffen müssen. Masao weint, den Blick gesenkt, und Kikujirō erträgt es nicht länger. Mit einer Ausrede lässt er den Jungen allein am Strand. Das nächste Bild zeigt Kikujirō am Straßenrand, ein Bild der Hilflosigkeit. Da entdeckt er an einem Motorrad einen Engel aus Glas, der wie ein feines Glöckchen erklingt. Er nimmt frech den jugendlichen Rockern das Glöckchen ab und kehrt an den Strand zurück. In einer Totalen fängt die Kamera den endlosen Raum zwischen Himmel und Meer ein und darin, winzig klein, Masao, ein Bild der Einsamkeit und Verlassenheit. Kikujirō bringt ihm das Engelsglöckchen mit einer barmherzigen Lüge: „Sie hat etwas für dich zurückgelassen. Wenn du damit klingelst, bringt der Engel dir deine Mutter zurück.“ Masao lächelt.

Als der Onkel mit mir gespielt hat

Sie bauen einen Engel aus Sand und während Kikujirō sagt: „Gehen wir nach Hause.“, stehen die beiden, wie ein Vater mit seinem Sohn einander zugewandt da, Masao blickt vertrauensvoll zu Kikujirō auf, und Kikujirō schaut voll Zuneigung zu dem Jungen. Diese Szene lässt ermessen, welchen Weg sie zurückgelegt haben: Aus der anfänglichen Gleichgültigkeit Kikujirōs ist Verantwortungsbewusstsein geworden und Masao hat endlich zu Kikujirō Vertrauen gefasst. Sie gehen vom Strand und Masao steckt seine Hand in Kikujirōs – sie geben ein perfektes Bild eines Vaters mit seinem Sohn ab. Masao läutet das Glöckchen. Der feine Klang bringt ihn zum Lächeln und in

einer filmischen Überblendung steigt der gemalte Engel, der aus den ersten Bildern des Vorspanns bekannt ist, vom Himmel herab, um das Kind zu trösten.

Als der Onkel von der Treppe gestürzt ist

An diesem Punkt der Handlung beginnen sich die Rollen der Protagonisten zu verschieben. Bisher hatte Kikujirō die Rolle des Schutzengels des kleinen Masao inne, er hat ihn zu seiner Mutter gebracht und versucht, ihn über den Verlust hinwegzuträsten. Masao hat sich der Realität gestellt, jetzt ist es an Kikujirō das Gleiche zu tun. Die nächste Station ist ein Jahrmarkt mit all seinen fragwürdigen Vergnügungen. Jahrmärkte sind Yakuza Territorien, daher bleibt eine Konfrontation Kikujirōs mit den Yakuza nicht aus. Seine Trickereien mit dem Schießbudenbetreiber, seine Schummeleien beim Fische angeln führen dazu, dass er von den Yakuza verprügelt wird. Bevor sie ihn zusammenschlagen, bittet er sie noch: „Ich habe einen kleinen Jungen, bitte lasst mich gehen.“ Als einer, der am Rand der Legalität und in der ständigen Nähe von Yakuzas seine Gaunereien und Betrugereien betrieben hat, müsste er wissen, dass er keine Gnade erwarten darf. Er bekommt nur, was er wohl vielfach selber ausgeteilt hat. Aber seine Position hat sich inzwischen grundlegend verändert. Als ihn Masao, der eine schlimme Nacht mit Albträumen von Dämonen hinter sich hat, mit Verbandszeug, das er aus einer Apotheke geholt hat, verarztet, senkt Kikujirō den Kopf und sagt: „Ich schäme mich.“ Zwei Dinge sind wichtig: Die Dämonen, die Masao in seinem Traum bedrohen, sind die inneren Dämonen, die Kikujirō immer noch in sich trägt. Masao reagiert mit Angst, denn in der Zwischenzeit hat er begonnen, Kikujirō zu vertrauen, aber wieder droht Kikujirō ihn zu enttäuschen. Kikujirōs Eingeständnis seiner Beschämung eröffnet ihm den Weg, sich seinen Dämonen zu stellen. Masaos Rolle hingegen verschiebt sich, da er nun erstmals in einer aktiven Rolle den Schutzengel für Kikujirō spielen kann. Die Atmosphäre im Film hellt sich auf, als sie den Dichter mit dem Kleinbus wieder treffen und er sie einlädt, mit ihm und den zwei Rockern campen zu gehen.

Der Tintenfisch

In der folgenden Szene finden sich die Männer – der Dichter, die zwei Rocker und Kikujirō – am Ufer eines Flusses wieder und beginnen unter dem Kommando Kikujirōs eine Reihe von Spielen zu inszenieren, deren Ziel ist, Masao glücklich zu machen. Im Film stehen die Vertreter der einzelnen Gesellschaftsschichten, die Bürger

und die Außenseiter, in Opposition zu einander. Masaos Sehnsucht nach Assimilation und Konformität, symbolisiert durch die bürgerliche Kleinfamilie, kann sich nicht erfüllen. Kikujirō erkennt, dass Masao durch seine sozial prekäre Situation und seine psychische Verletzung in Gefahr ist, so wie er in den Status des Außenseiters abzurutschen. Daher versucht er, mit der Unterstützung anderer Misfits die Depression Masaos zu überwinden. Der Dichter ist eine der sozialen Randexistenzen. Seine Position ist gekennzeichnet durch Verweigerung des japanischen Arbeitsethos. Er erklärt, dass er einfach nur so durchs Land fahre, um einen Roman zu schreiben. Die anderen zwei Männer sind in ihrer Kostümierung als Rocker, die auf Motorrädern umherfahren, als leicht identifizierbare Außenseiter gezeichnet. Viele Japaner, die aus der „bildungsmeritokratischen Gesellschaft“¹⁶⁷ herausgefallen sind, erleiden dieses Schicksal.

„Die an Bildungstiteln gemessen hohe durchschnittliche Ausbildung hat auch zur Folge, dass Aussteiger aus dem Schulsystem besonders scheel angesehen werden, zumal in Japan versucht wird, alle Kinder irgendwie durch die Klassen zu schleusen.“¹⁶⁸

Die beiden Männer sind offensichtlich keine Teenager mehr, sie könnten also *bōsōzoku* sein, Motorradrowdys. Sie „rasen in Gruppen mit ihren hochfrisierten Motorrädern durch Wohngegenden und spielen mit der Polizei Katz und Maus.“¹⁶⁹ Dieses Verhalten wird in Japan als Teil der Rebellion von Teenagern akzeptiert. Allerdings, „mit Erreichen der Volljährigkeit (in Japan mit zwanzig Jahren) tritt man aus der Rockerbande aus. [...] Wer nach zwanzig noch als Rocker auftritt, gilt als kindisch.“¹⁷⁰ Viele dieser *bōsōzoku*, insbesondere, wenn sie mit dem Gesetz in Konflikt geraten, schließen sich den Yakuza Banden an, die aus dieser „Reservearmee“¹⁷¹ ihren Nachwuchs rekrutieren.

Diese bunt zusammengewürfelte Gesellschaft von Außenseitern führt für den Jungen eine Show auf, die an Kitanos Showprogramme im japanischen Fernsehen erinnert. Sie bemalen sich wie Fische und Tintenfische, spielen Indianer und Tarzan, Kinderspiele, Becherspiele, erzählen Märchen – und immer ist Masao der Mittelpunkt. Währenddessen muss sich Kikujirō einer letzten Herausforderung stellen. Er besucht

¹⁶⁷ Herbert, Wolfgang: Japan nach Sonnenuntergang, S. 112.

¹⁶⁸ Ebd. S. 98.

¹⁶⁹ Ebd. S. 200.

¹⁷⁰ Ebd.

¹⁷¹ Ebd.

im naheliegenden Altersheim seine Mutter. In der ersten Einstellung sehen wir eine alte Frau im Gemeinschaftsraum eines Altersheims Tee trinken. Als eine andere Bewohnerin höflich bittet, an ihrem Tisch Platz nehmen zu dürfen, wendet sich die Frau wortlos ab und wechselt zu einem anderen Platz. Sie starrt mit abweisendem Gesicht aus dem Fenster, um damit zu signalisieren, dass sie nicht wünscht, in ihrer Isolation gestört zu werden. Dann schwenkt die Kamera zum Eingang des Raums, und wir sehen Kikujirō als Beobachter dieser Szene. Wortlos verlässt er das Heim, und wirft einen letzten Blick auf seine Mutter, die in ihrer Versteinerung verharret. Als er zurückkehrt an den Strand, ruht sein nachdenklicher Blick auf Masao.

Der Abschied

In der Nacht träumt Kikujirō vom Schwimmen und er ruft aus: „Ich kann’s!“ Er hat sich den Ängsten aus seiner Kindheit gestellt. Seine Mutter hat ihn verlassen, und das wird sich nicht mehr ändern. Diese Gewissheit ist eine Befreiung für ihn, daher hat die Angst vor dem Ertrinken keine Macht mehr über ihn. Die neue Freiheit drückt sich in einem veränderten Blick aus. In der Nacht schauen sie hinauf zu den Sternen, wo der Kleine Bär tröstend zu ihnen herabblickt. Am nächsten Tag verabschieden sie sich von den Rockern und kehren im Kleinbus nach Tokyo zurück. Ein letztes Mal spielen sie noch. Masao sucht auf einem riesigen, leeren Parkplatz nach Kikujirō und den Dichter, die sich unter und hinter einer rostigen Tonne verstecken. Aber die Szene endet mit Masaos Worten: „Gefunden!“.

An der Brücke, an der Kikujirōs und Masao Reise begann, findet nun der Abschied statt. Wieder stehen sie sich gegenüber, wie Vater und Sohn sehen sie sich an. „Es war schön. Wir werden deine Mutter noch mal suchen.“, sagt Kikujirō, während Masao das erste Mal das vertrautere *ochichan* anstelle des höflicheren, aber distanzierteren *ochisan* verwendet: „Danke, Onkel.“ Er umarmt Kikujirō, der „mein Kleiner“ murmelt. Im Weglaufen dreht sich Masao noch einmal um und fragt: „Onkel, wie heißt du eigentlich?“, und Kikujirō antwortet lachend: „Kikujirō, du Dummkopf!“.

6.3. Die Kleinfamilie und das verlassene Kind

Ein kleiner Junge, der am Rand des Bildes steht und auf seine Mutter starrt, die sich seines Blickes nicht bewusst ist. Vor langer Zeit hat sie ihn verlassen und nun dreht sie

sich weg. Das Gesicht des Jungen spiegelt Sehnsucht wider und das Wissen, dass sich der Traum von der Geborgenheit in der Liebe seiner Mutter für ihn nie erfüllen wird. Der Junge dreht sich um und geht.

Der Junge, der diese existentielle Erfahrung von Verweigerung und Verrat durch seine eigene Mutter erfährt, ist nicht Masao, sondern Kikujirō. Spätestens an diesem Punkt verschiebt sich der Fokus des Films auf die Figur des Kikujirō, der zunächst nur als Begleiter des Protagonisten Masao erscheint. Gerade am Ende des Films wird ganz beiläufig dieser Fokus zurechtgerückt oder fest gemacht, wenn sich Masao am Ende des gemeinsamen Weges an den Begleiter wendet und fragt: „Wie heißt du, Onkel?“, und dieser zum ersten Mal seinen Namen nennt – und dem Betrachter klar wird, dass der Filmtitel „Kikujirōs Sommer“ lautet, und eben nicht „Masaos Sommer“.

Kikujirōs Reise in die Vergangenheit, in der er sich der eigenen Verletzung und Enttäuschung als Kind stellen muss, ist eine Verdoppelung des Kernthemas des Films: Ein Kind macht sich auf die Suche nach seiner Mutter und muss erkennen, dass seine Sehnsucht nach dem Glück einer Mutter-Kind- Symbiose nicht erfüllt wird. Nicht nur die Reise schafft zwischen den zwei Figuren eine Verbindung, die mit jedem Tag und mit jeder bewältigten Krise fester wird. Das Auftauchen Kikujirōs unheilvoller Vergangenheit genau zu diesem Zeitpunkt legt den Fokus auf die Wichtigkeit des Hauptthemas: Die Kernfamilie als gesellschaftliche Norm.

Schon in den Eröffnungssequenzen des Films wird das Thema Kernfamilie sichtbar: Die zwei Jungen, Schulfreunde und Spielkameraden, wirken glücklich und sorglos. Aber Masaos Freund fährt in die Ferien mit seiner Familie, die eine idealtypische Familie darstellt: Vater, Mutter, zwei Kinder. Sie wirken glücklich, als wären sie im Begriff für einen Werbespot zu posieren. Sie winken Masao zu, der traurig zurückbleibt. Masao ist das verlassene Kind.

In mehreren Aufnahmen sieht man Masao im Haus seiner Großmutter, alleine am Esstisch oder in ein Heft malend. Immer strahlen die Szenen im Haus der Großmutter Ruhe aus, aber auch Einsamkeit und Isolation. Masao isst allein, malt Bilder, durchsucht die Schubladen, nimmt ein Paket an, alles allein – in Stille. Die Großmutter, so liebevoll sie mit ihm spricht, ist eine Abwesende. Sie muss zur Arbeit und als ihre Freundin ihr mitteilt dass Masao mit Kikujirō ans Meer gefahren sei, wirkt sie erleichtert.

Sowohl in Japan, als auch in Europa gibt es die gleiche Vorstellung einer archetypischen Familie: Eine Kernfamilie, die von der Frau die Rolle einer sich für ihr Kind aufopfernden Mutter vorsieht. Der Platz der Frau wird auch heute noch, was eine Folge der konfuzianischen Moral ist, in der Familie gesehen:

„Auch wenn sie [die Frauen] heute vor der Ehe fast durchwegs eine Zeitlang berufstätig sind, hören japanische Frauen normalerweise auf zu arbeiten, sobald das erste Kind geboren ist. Männer und Frauen haben größtenteils getrennte Lebensbereiche. Der Platz der Frau ist das eigene Heim, der des Mannes die Firma.“¹⁷²

Ebenso sind andere Vorstellungen, die im 20. Jahrhundert in industrialisierten, offenen Gesellschaften die Norm geworden sind, in Japan kaum Realität. So haben Japans Frauen „offiziell [...] dieselben Rechte wie Männer. Doch in Wirklichkeit ist Japan eine ausgeprägte Männergesellschaft geblieben.“¹⁷³ Als Folge dieser wertekonservativen Einstellung „spielt die Frau hauptsächlich als Mutter eines oder mehrerer Kinder eine Rolle.“¹⁷⁴

Denn nur eine symbiotische Beziehung zwischen Mutter und Kind gilt als Garant für das Glück des Kindes und der Gesellschaft. „Die *kyoiku-mama*, die erziehungsbesessene Mutter“¹⁷⁵, die ihr Leben dem Wohle und dem Erfolg des Kindes widmet, und erst mit der Hochzeit des Kindes von der Verantwortung entbunden wird, ist in Japan nichts Außergewöhnliches. Viele Mütter sind „jahrelang durch die Organisation des schulischen und außerschulischen Lernens ihrer Kinder voll gefordert.“¹⁷⁶ Natürlich gilt dieses Modell in erster Linie für die Stadt, denn auf dem Land „führen die Kinder auch heute noch ein beschaulicheres Leben.“¹⁷⁷

Die gesellschaftlichen Realitäten divergieren natürlich mit den Idealvorstellungen. Kinder wie Masao, die bei der Großmutter aufwachsen müssen, Masaos Mutter, die ihr Kind im Stich lässt, um mit einem anderen Mann eine „Idealfamilie“ zu gründen, Erwachsene wie Kikujirō, die das Trauma des Verlassen Werdens ihr Leben lang begleitet – sind Symptome der selben gesellschaftlichen Phänomene: Wer nicht dem gesellschaftlich geforderten Schema einer Kernfamilie entspricht, wird eben an den Rand der Gesellschaft gedrängt.

¹⁷² Lutterjohann, Martin: Kulturschock: Japan. Bielefeld: Rump 1994, S. 150.

¹⁷³ Ebd. S. 151.

¹⁷⁴ Ebd.

¹⁷⁵ Ebd. S. 144.

¹⁷⁶ Ebd. S. 146.

¹⁷⁷ Ebd.

Von Beginn an wird die Figur des Kikujirō als Außenseiter gezeichnet. Er ist ein Kleinkrimineller, ein Yakuza mit den typischen Tattoos auf seinem Rücken. Einer, der zunächst Masao auf verantwortungslose Art ausnützt, der provokant unhöflich und sogar gewalttätig ist. Wie kann so einer mit einem kleinen, unschuldigen Jungen etwas gemeinsam haben?

Durch die Reise findet eine Transformation statt: Der Junge und sein Begleiter haben mehr gemeinsam, als auf den ersten Blick möglich scheint. Beide sind von ihrer Mutter verlassene Kinder, die in ihrer Gesellschaft dadurch an den Rand gedrückt wurden.

In Kitanos Film werden die japanischen Zuschauer gezwungen, sich Kritik gefallen lassen zu müssen, indem sie Kinder, die nicht in ihre Vorstellung von heiler Familie passen, gesellschaftlich marginalisieren. Es geht nicht nur um die seelischen Wunden, die das Kind durchleidet, sondern auch um Scham. Die Großmutter sagt dem Jungen nicht die Wahrheit über die Mutter. Sie tröstet ihn: „Deine Mutter muss viel arbeiten, sie kann nicht bei dir sein“ und „Lerne nur fleißig, dann kannst du, wenn du groß bist, gehen wohin du willst“. Warum kann sie nicht die Wahrheit sagen? Es kann sein, dass sie ihren Enkel die Wahrheit nicht zumuten will, aber man kann sich nicht des Eindrucks erwehren, dass sie sich schämt. Eine Mutter, die ihr Kind verlässt, ist eine Schande, und es wird impliziert, dass sie ihr persönliches Glück innerhalb der gesellschaftlichen Konventionen gesucht hat - zum Preis eines Verrats an ihrem Sohn. Man könnte das nun als moralisches Versagen der Mutter interpretieren, oder man kann Verständnis für eine Frau aufbringen, die dem Druck der Gesellschaft, eine „richtige“ Familie zu gründen, nichts entgegenhalten konnte.

Am Wendepunkt der Reise schauen Masao und Kikujirō an einem endlos weiten Strand hinaus aufs Meer. Für Masao ist die Suche zu Ende. Mutlos und enttäuscht lässt ihn Kikujirō zurück, um endlich einen Ausweg zu finden. Und die Antwort findet sich. Masao kann nicht die von ihm ersehnte Familie haben, also bekommt er eine andere. Der Lebenskünstler und Literat, der ihnen schon auf der letzten Etappe zur Adresse der Mutter geholfen hat, und die zwei Männer auf Motorrädern werden gemeinsam mit Kikujirō Masaos Ersatzfamilie.

Es folgen Szenen von Unbeschwertheit, Herumalbern in der Sommersonne, Kinderspiele im Wasser und Picknick Atmosphäre. Als Zuseher ist man auf diese Wendung nicht gefasst, man würde eher ein tragisches, pessimistisches Ende erwarten.

Aber Takeshi Kitano kommt erst jetzt zum eigentlichen Kernpunkt seines Films. Man darf nämlich nicht vergessen, dass Kikujirō seine Rolle als Begleiter nicht freiwillig auf sich genommen hat. Seine Frau hat es ihm befohlen, mit der Begründung, dass er ohnehin ein Tagedieb und Nichtsnutz sei. Kikujirō lässt sich erst einmal wohl nur von der Aussicht auf leicht verdientes Geld für seine Wettleidenschaft bei Radrennen für diese Aufgabe motivieren. Nicht feindselig oder unfreundlich wirkt er zunächst, aber doch sehr gleichgültig und ungeduldig. Es braucht eine Reise mit Herausforderungen und die Erkenntnis, dass der kleine Junge seine eigene Kindheit widerspiegelt, um einen Sinneswandel herbeizuführen. Erst jetzt wechselt Kikujirō von der passiven Beobachtung zur Anteilnahme am Schicksal des Jungen und übernimmt eine aktivere Rolle. Kikujirō verschafft Masao eine Familie.

Diese „Ersatzfamilie“ besteht aus gesellschaftlichen Außenseitern: Kikujirō ist ein Taugenichts, Spieler und „Yakuza“¹⁷⁸, der Mann mit dem Bus ist ein Künstler, der nicht arbeitet, und die zwei Männer auf den Motorrädern stammen aus einer Subkultur, die ebenfalls vom gesellschaftlichen Mainstream geächtet wird. Und es sind Männer. Was nun Kikujirō inszeniert, ist ein Festival der Gemeinsamkeit, des Feierns und des übermütigen Spielens. Wie ein kleiner König kann Masao unter der Patronanz Kikujirōs lernen, dass er wichtig ist, dass das Leben schön ist und dass ein Freundeskreis auch eine Familie sein kann. Masao lernt eine wichtige Lektion: Du kannst eine andere Familie haben, auch eine andere als die Primärfamilie kann dir alles geben, was du brauchst. Ein Kind kann wohl nicht anders, als die Schuld für sein Verlassenwerden bei sich zu suchen und sich dadurch wertlos zu fühlen. Als kleiner „Buddha“ in seiner neuen Familie lernt er, dass er sehr wohl wichtig und wertvoll ist. Seine neuen Freunde erfüllen alle seine Wünsche, und Masao kann wieder lachen wie ein Kind.

Am Ende hat Masao seinen Schmerz überwunden. Er hat gelernt, dass andere Menschen, die wie er an den Rand verbannt worden sind, ihm Heimat und Geborgenheit bieten können. Der Film endet mit einer heiteren, optimistischen Note. Masao hat nicht seine Träume so erfüllen können, wie er es sich vorgestellt hat, aber die Alternative, die Beziehung zu seinem „Ersatzvater“ Kikujirō verspricht für die Zukunft einen neuen und glücklicheren Weg.

¹⁷⁸ Hinweise sind das Wettspiel-Milieu, das Tattoo und sein Hang zum Brechen von Höflichkeitskonventionen durch Machogehabe und Tendenzen zu Handgreiflichkeiten.

Die japanische Gesellschaft hat natürlich genauso ein Problem mit berufstätigen Vätern wie die europäische, wenn nicht sogar ein noch gravierenderes. So wie in Europa herrscht weitgehend das Ideal der Kleinfamilie vor:

„Großfamilien, in denen mehrere Generationen unter einem Dach leben, sind für Japaner das Ideal einer Familie. Früher bildete sie die wichtigste Bezugsgruppe des Einzelnen innerhalb der Gesellschaft. Heute findet man sie fast nur mehr auf dem Land. [...] Waren die Kleinfamilien (kaku – kazoku) nach dem Krieg noch kinderreich, sind heute ein bis zwei Kinder der Durchschnitt.“¹⁷⁹

Gerade die gesellschaftlich erstrebenswerteste Position eines *salari-man*¹⁸⁰, eines Angestellten in einer der großen Firmen, hat dazu geführt, dass Mütter die Erziehungsarbeit allein bewältigen müssen, während die Väter in erster Linie mit ihrer Firma „verheiratet“ sind.

„Wenn sie in ihre Firma aufgenommen werden, beginnt für sie ein grundlegend neuer Lebensabschnitt. Denn sie werden Angehörige einer neuen Gruppe, die an Bedeutung die der eigenen Familie übertreffen kann [...]. Die Männer verbringen mit der neuen „Familie“ Firma den weitaus größten Teil des Tages [...]. Die „vaterlose Gesellschaft“ ist in Japan noch deutlichere Wirklichkeit als bei uns.“¹⁸¹

In Takeshi Kitanos Film geht es nicht um ein Kind, das seinen Vater an die Firma „verloren“ hat, denn es war ein Unfall, der Masao den Vater genommen hat. Aber nichtsdestotrotz, bildet der Film eine gesellschaftliche Realität in Japan – oder auch in der westlichen Gesellschaft allgemein – ab, die die Zuschauer sofort identifizieren können: Ein kleiner Junge braucht einen Vater. Die Frage ist nur, welche Lösung gibt es für Kinder in einer Gesellschaft, der die Väter abhandengekommen sind?

“Takeshi Kitano uses the drama about a yakuza, played by himself, and a child to show the relationship that he wishes he’d had with his father long ago.”¹⁸²

In einer vaterlosen Gesellschaft ist der Verlust der Mutter umso gravierender für ein Kind. Masao hat seinen Vater durch einen Unfall verloren. Diese Tatsache lässt keine direkte Schuldzuweisung zu, aber für die Psyche eines Kindes macht es keinen Unterschied, ob schuldhaftes Verhalten vorliegt oder nicht. Gerade ein Junge, der wie

¹⁷⁹ Lutterjohann, Martin: Kulturschock: Japan, S. 140.

¹⁸⁰ Vgl. ebd. S.153, der Autor weist darauf hin, dass für andere Berufsgruppen, wie Bauern, Fischer oder Arbeiter andere Regeln gelten.

¹⁸¹ Ebd.

¹⁸² Abe, Casio: Beat Takeshi vs. Takeshi Kitano, S. 245.

in Japan üblich, von weiblichen Bezugspersonen umgeben ist, braucht männliche Rollenvorbilder.

Masao findet auf seiner Reise nicht nur einen Vaterersatz, der sich als wesentlich positiver herausstellen könnte als ein leiblicher Vater, der den Rollenkonventionen nach wenig präsent wäre. Er hat auch gelernt, dass er als Junge anderswo Rollenvorbilder für die Entwicklung seiner Identität als Mann gefunden hat und auch weiter finden wird. Letztendlich sehen wir im Schlussbild des Films einen lachenden Jungen, der nach Hause „fliegt“. Mit dieser optimistischen Note endet eine Geschichte, die mit einem traurigen, einsamen Jungen begonnen hat. Es gibt Hoffnung für ein verlassenes Kind, wenn es andere „Mütter“ und „Väter“ finden kann und wenn es einen Schutzengel bekommt.

6.4. Schutzengel

Masao, ein kleiner japanischer Schuljunge, etwa zehn Jahre alt, mit einem kleinen Rucksack auf dem Rücken, läuft über eine Brücke. Auf dem Rucksack sind kleine, weiße Flügel angebracht, die im Rhythmus seiner Schritte mitschwingen. Man könnte meinen, dieser kleine Junge sei ein Engel, der über die Brücke fliegt. Diese Szene gleich zu Beginn des Films wird von einer wunderbar heiteren und beschwingten Melodie begleitet, die ganze Szene atmet Schwerelosigkeit und Heiterkeit. Am Ende des Films wiederholt sich die Szene. Inzwischen haben wir erfahren, dass Masao diesen Rucksack von Reisebegleitern als Geschenk erhalten hat. Wir haben aber auch beobachten können, dass Engel im Drama des verlassenen Kindes eine wichtige Rolle spielen.

Zunächst muss Masao mit seinem gewöhnlichen Schulranzen über die Brücke laufen, über dieselbe Brücke, über die ihn seine Heimkehr führen wird. Am Ende haben wir ein festes Gefüge an Metaphern, Symbolen und Variationen des Themas „Engel“. Die westliche Kultur bildet das Substrat für die Zuschauer, die das Spiel mit diesem religiösen Symbol im Film beobachten. Denn dadurch stellt sich die Assoziation mit Bildern ein, die man ebenfalls aus der katholischen Folklore kennt. Ein weitverbreitetes Bild, das in Kinderzimmern des 20. Jahrhunderts zu finden war: Ein lieblicher, wenn auch streng blickender Engel steht schützend zwei Kindern zur Seite, die über einen

Steg gehen müssen, unter dem ein Wildbach tobt. Die Botschaft ist klar: Auf deinem gefährlichen Lebensweg wird dich ein Schutzengel begleiten und vor allem Übel bewahren.

Im Laufe der Handlung kehrt sich die Aufgabe, ein Begleiter und Beschützer des Weggefährten zu sein, um. Zu Beginn übernimmt Kikujirō widerwillig diese Aufgabe, wächst in seiner Rolle des verantwortlichen Erwachsenen, wobei seine eigene Bedürftigkeit offenbar wird. Auch Masao, der zunächst vollkommen passiv und abhängig erscheint, erteilt Kikujirō ein paar Lektionen, beispielsweise als er ihm zeigt, dass seine aggressive, respektlose Art nur zu Misserfolg führt. Auf dem Jahrmarkt wird Masao schließlich aktiv und verarztet Kikujirō. Wenn er im Schlussbild mit seinem Engelsflügel-Rucksack über die Brücke läuft, verfestigt sich die Erkenntnis, dass nicht nur kleine, verlassene Jungen einen Wegbegleiter und Beschützer brauchen, sondern auch so scheinbar überlegene, wehrhafte Yakuza-Typen wie Kikujirō. Und das ist eine sehr menschliche und hoffnungsvolle Lektion, auch für den Zuschauer.

7. Schlussbetrachtung: Reise in den Tod – Reise in die Hoffnung

Takeshi Kitanos Filme leisten im Kontext von Filmrezeption und kultureller Identität Japans einen wichtigen Beitrag, sowohl in der wissenschaftlichen Rezeption als auch im kulturellen Diskurs. Für Rezipienten bieten seine Filme in ihrer Darstellung existentieller Situationen und durch ihre außergewöhnliche Filmsprache tiefgehende emotionale Erfahrungen und Einblicke in den kreativen Prozess eines außergewöhnlichen Künstlers. Der Ansatz dieser Arbeit ist die Analyse seiner Filme im Kontext der japanischen Kultur und mit den Mitteln der Filmanalyse, um ein tieferes Verständnis für die Faszination und Bewunderung des Publikums für diesen auch außerhalb Japans rezipierten Regisseurs zu gewinnen. In der Zusammenschau der vier in dieser Arbeit untersuchten Filme lässt sich das Werk eines Künstlers erkennen, dessen Imagination und Kreativität ein Werk schafft, das sowohl einen Fundus an Themen, Motiven und Bildsprachen erkennen lässt, der in allen Filmen zu beobachten ist, als auch eine Transformation von Ideen, die von Film zu Film neue Perspektiven eröffnen.

Alle vier Filme sind in Japans Kultur und Gesellschaft verankert, daher ist eine Beschäftigung mit den historischen und zeitgenössischen Traditionen des Landes unerlässlich. In *Hana-Bi* nimmt die Reise Nishis und seiner Frau Anleihe bei einem fundamentalen Motiv des *bunraku*-Theaters, der *michiyuki*-Reise mit ihren Stationen und Orten: Den Weg gesäumt mit blühenden Kirschbäumen und der Schneelandschaft, in der die Liebenden *shinjū* (Doppelsuizid) begehen. In *Dolls* geht Kitano noch einen Schritt weiter, indem er *bunraku*-Stücke in das heutige Japan versetzt. Dabei gelingt es ihm, eine Verschmelzung von Film und traditioneller Theaterkunst zu schaffen, die ästhetischen Anspruch und emotionale Wirkung vereint.

Die gesellschaftlichen und sozialen Bedingungen des modernen Japan werden in der Arbeit als Basis für ein Verständnis westlicher Film-Rezipienten untersucht, da soziale Phänomene, Konventionen und Existenzbedingungen für das Verständnis der Figuren aber auch für den Regisseur als Produkt soziologischer Bedingungen des Landes essentiell sind. So ist es weiters für das Verständnis der Filme unerlässlich, Konventionen und Etikette zu beleuchten, da sie von den Gepflogenheiten westlicher Regeln abweichen. Das Bedürfnis nach sozialer Harmonie, das *wa*, die strengen Erfordernisse von Etikette, Unterordnung unter Hierarchien und die Dominanz der

Gruppe, ohne die eine gesellschaftliche Existenz in Japan nicht möglich sind, müssen in der Beurteilung von Handlung und Motivation der Figuren eingerechnet werden, um einer Simplifizierung und naiven Rezeption, die zu kulturellen Missverständnissen führen würde, zu entgehen. So ist das Dilemma eines von der Mutter verlassenen Kindes in jeder Gesellschaft ein gravierendes, aber Masaos Verlust in *Kikujirō no natsu* ist vor dem Hintergrund der symbiotischen Mutter-Kind-Beziehung in japanischen Familien weitaus folgenreicher. Auch soziale Gruppierungen wie die Yakuza, mit ihrem sozialen Status, sowie andere Außenseiter verlangen nach einer Analyse der sozialen Bedingungen ihrer Existenz. Darüber hinaus wird untersucht, wie diese sozialen Gruppen für die Filme Takeshi Kitano Relevanz erlangen. Biographische und künstlerische Erwägungen mögen für sein Interesse an dieser sozialen Randgruppe ausschlaggebend gewesen sein. Die exzeptionelle Gestaltungskraft des Regisseurs macht aus *Sonatine* und *Hana-Bi* Filme, in denen die Genrehaftigkeit des Sujet zu weitaus komplexeren werken mit künstlerischem Anspruch werden.

Alle vier Filme verbindet das Motiv der Reise, deren Ende in *Sonatine*, *Hana-Bi* und *Dolls* der Tod der Protagonisten ist, während die Reise in *Kikujirō no natsu* ein glückliches und hoffnungsfrohes Ende nimmt. Der Begriff ‚Reise‘ bezeichnet dabei einerseits ein Gestaltungsprinzip der Handlungsstruktur, andererseits hat das Reisen und das Erreichen des Reiseziels ein über die reine Gestaltung der Handlung hinausgehendes Deutungspotenzial. Die Reise in *Sonatine* reduziert sich zunächst auf Ortswechsel, die allerdings den Übertritt von einer Welt in eine andere signalisiert. Tokyo ist der Ort, an dem der Yakuza Murakawa sein mit Gewalt und Tod durchsetztes Leben führt. Der erzwungene Ortswechsel zur Insel Okinawa vollendet nur, was schon in Tokyo fest stand. Murakawa und seine Männer, die den Tod im Übermaß austeilen, tragen den Tod von Anfang an in sich. Okinawa kann daher nicht den Neuanfang für Murakawa bringen, er vollzieht nur, was von vornherein feststand, er erschießt sich selbst. In *Hana-Bi* bildet die Reise, die im Tod endet, ein festes Handlungskonstrukt. Der erste Teil des Films bildet die Vorbereitungen zur Reise. Nishis bürgerliche Existenz als erfolgreiches und geachtetes Mitglied der Polizei von Tokyo wird durch den Tod eines Kollegen zerstört. Seine krebserkrankte Frau Miyuki kann den Tod ihrer Tochter nicht verwinden. Der Verlust jeder sozialen Bindung und eine existenzielle Krise führen zu einer letzten Reise des Paares. Diese Reise ist an die aus dem *bunraku*

bekannte *michiyuki* angelehnt, das heißt, sie führt zu verschiedenen ikonographischen Orten Japans und des *bunraku*, und sie endet mit dem Doppelsuizid, dem *shinjū*, des Paares. Auch die Nebenhandlung um den paralysierten Kollegen Nishis, Horibe, lässt sich als eine innere Reise in den Suizid interpretieren. In diesem Film vereinen sich Schönheit und Leben mit dem Tod, sie bilden eine Dichotomie, die schon im Filmtitel angelegt ist: Hana bedeutet Blume und Bi steht für Feuer, gemeinsam bedeuten sie Feuerblume. Im nächsten Film, *Dolls*, erfährt der Rückgriff auf die japanische Kulturtradition und die poetische Vision eine Steigerung. Takeshi Kitano unterlegt das *michiyuki*-Motiv mit den sozialen Bedingungen des heutigen Japan, indem er eine Transformation der Protagonisten Sawako und Matsumoto in Puppenfiguren des japanischen Dramatikers Monzaemon Chikamatsu aus dem 17. Jahrhundert herbeiführt. Die berührende, lyrische Reise, durchsetzt mit dem *mono no aware* Sentiment, endet mit dem *shinjū*, dem Tod der Liebenden. Die Bilder der Reise durch die Jahreszeiten in die todbringende Schönheit der Natur machen den Film zu einem außergewöhnlichen Beispiel der Verschmelzung von Tradition und moderner Filmkunst. Am deutlichsten wirkt das Motiv der Reise in Kitanos Film *Kikujirō no natsu* auf die Struktur der Handlung. In einer an das amerikanische Genre des Road-Movie angelehnten Handlung, die die Protagonisten von Tokyo ausgehend über mehrere Stationen zurück bringt, erreicht der Film ein glückliches Ende. Die Reise, die in den vorhergenannten Filmen mit dem Tod endete, lässt sich in *Kikujirō no natsu* als Reise in die Hoffnung interpretieren. Die erzwungene Reisepartnerschaft zwischen dem Jungen Masao und dem Klein-Yakuza Kikujirō entpuppt sich als Erfahrung, die beide verändert und in eine bessere Zukunft entlässt. Ein von der Mutter verlassener Junge findet unverhofft einen „Vater“, die soziale Randexistenz Kikujirō lernt als „Vater“ Verantwortung zu übernehmen. *Kikujirō no natsu* ist ein Film über eine Reise, die nicht, wie in den anderen Filmen Takeshi Kitanos, in den Tod führt, sondern in das Leben. Meine Arbeit soll dazu beitragen, das Verständnis für die Filme des japanischen Regisseurs Takeshi Kitano in Anbetracht seiner außergewöhnlichen künstlerischen Imagination zu vertiefen.

8. Anhang

8.1. Glossar

Boke – der „lustige Mann“ ist wie der *tsukkomi* Teil eines Kabarett-Duos im *manzai*

Bunraku – japanisches Puppentheater

Funshi – Freitod aus Zorn, Trotz oder Verachtung

Giri – Gefühl der Verpflichtung gegenüber Familie u. Gesellschaft; Gleichgewicht zu *ninjō*

Hanami – Kirschblütenfest

Hanamichi – verlängerter Laufsteg der Bühne im *kabuki*

Jidaimono – historische Stücke im *kabuki* und *bunraku* Repertoire

Jisatsu – Freitod, Wort jüngeren Datums, das allgemein und neutral verwendet wird

Jōruri – episch-musikalische Vortragskunst mit *shamisen*-Begleitung

Kabuki – traditionelle, jap. Theaterform, dargestellt durch Tanz, Gesang und Pantomime

Kanshi – Freitod zur Rüge bzw. Ermahnung

Kurogo – Puppenspieler im *bunraku*

Manzai – japanische Form der Stand-Up Comedy, vgl. Doppelconference

Michiyuki – lyrische Wegbeschreibung in den Tod

Mono no aware – Emotion der Wehmut angesichts der Vergänglichkeit der Welt

Ninjō – menschliche Empfindung oder Empathie, Gleichgewicht zu *giri*

Oyabun – patriarchisches Oberhaupt eines Yakuza-Clans

Samurai – Mitglied des Kriegerstand im feudalen Japan

Seppuku – ritualisierter Suizid der *samurai* durch Bauchaufschneiden

Sewamono – bürgerliche Familiendramen im *kabuki* und *bunraku* Repertoire

Shamisen – japanisches Lauteninstrument

Shinjū – Doppelsuizid von Liebenden

Soto – „Außen-Gruppe“, dient zur Orientierung welche Höflichkeitsform angemessen ist

Tayū – Sängerrezitator im *bunraku*

Tsukkomi – der „ernste Mann“ ist wie der *boke* Teil eines Kabarett-Duos im *manzai*

Uchi – „Innen-Gruppe“, dient zur Orientierung welche Höflichkeitsform angemessen ist

8.2. Bibliographie

- Abe, Casio: *Beat Takeshi vs. Takeshi Kitano*, New York: Kaya Press 1994.
- Améry, Jean: *Hand an sich legen: Diskurs über den Freitod*, Stuttgart: Klett-Cotta 1983.
- Antoni, Klaus: *Shintō und die Konzeption des japanischen Nationalwesens (kokutai). Der religiöse Traditionalismus in Neuzeit und Moderne Japans*, Leiden u.a.: Brill 1998.
- Ariès, Philippe: *Geschichte des Todes*, München: DTV 1982.
- Bähr, Andreas / Medick, Hans: *Sterben von eigener Hand. Selbsttötung als kulturelle Praxis*, Köln, Wien u.a.: Böhlau 2005.
- Bälz, Erwin: *Über die Todesverachtung der Japaner*, Stuttgart: Engelhorn 1936.
- Barloewen, Constantin von (Hg.): *Der Tod in den Weltkulturen und Weltreligionen*, München: Diederichs 1996.
- Brütsch, Matthias: *Traumbühne Kino. Der Traum als filmtheoretische Metapher und narratives Motiv*, Marburg: Schüren 2011.
- Coulmas, Florian (Hg.): *Die 101 wichtigsten Fragen – Japan*, München: Beck 2011.
- Coulmas, Florian: *Das Land der rituellen Harmonie. Japan: Gesellschaft mit beschränkter Haftung*, Frankfurt am Main u.a.: Campus 1993.
- Coulmas, Florian: *Die Gesellschaft Japans. Arbeit, Familie und demographische Krise*, München: Beck 2007.
- Coulmas, Florian: *Die Kultur Japans: Tradition und Moderne*, München: Beck 2003.
- Davis, Darrell William: *Picturing Japaneseness. Monumental Style, National Identity, Japanese Film*, New York u.a.: Columbia University Press 1996.
- Davis, Darrell William: Reigniting Japanese Tradition with Hana-Bi, in: *Cinema Journal*, 40/4, 2001, S. 55-80.
- Delassus, Jean-Francois: *The Japanese. A critical evaluation of the character & culture of a people*, New York: Hart 1972.
- Domenig, Roland: Dieser Mann ist gewalttätig. Der Filmemacher Kitano Takeshi, in: Japanisches Kulturinstitut Köln (Hg.): *Dieser Mann ist gewalttätig. Kitano Takeshi. Eine Retrospektive*, Köln: Japanisches Kulturinstitut 2007, S. 4-11.
- Gerow, Aaron: *Kitano Takeshi*, London: British Film Institute 2007.

- Herbert, Wolfgang: *Japan nach Sonnenuntergang. Unter Gangstern, Illegalen und Tagelöhnern*, Berlin: Reimer 2004.
- Horwath, Alexander: Tom: *Ich bin wie ein Schwamm. Takeshi Kitano im Gespräch mit Alexander Horwath*, In: Meteor. Texte zum Laufbild. Band 12. Wien: PVS Verleger 1996. S. 71-81.
- Karpf, Ernst (Hg.): *Kino und Tod. Zur filmischen Inszenierung von Vergänglichkeit*, Marburg: Schüren 1993.
- Kawada, Junzo: Der Doppelselbstmord als kulturelles und religiöses Phänomen in Japan, in: von Barloewen, Constantin (Hg.): *Der Tod in den Weltkulturen und Weltreligionen*, München: Diederichs 1996, S. 228-245.
- Kawada, Junzo: Moral and Aesthetic Aspects of Suicide among the Japanese, in: von Barloewen, Constantin (Hg.): *Der Tod in den Weltkulturen und Weltreligionen*, München: Diederichs 1996, S. 277-290.
- Keene, Donald (Hg.): *Four Major Plays of Chikamatsu*, New York u.a.: Columbia University Press 1998.
- Keene, Donald (Hg.): *Major Plays of Chikamatsu*, New York u.a.: Columbia University Press 1962.
- Keene, Donald: *Nō and Bunraku. Two forms of japanese theatre*, New York u.a.: Columbia University Press 1990.
- Kehr, Dave: Equinox Flower, in: *Film Comment*, 34/2, 1998, S. 31-33.
- Kitano, Beat Takeshi: *Die Welt hasst mich*, Frankfurt am Main: Angkor 2006.
- Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964.
- Kübler-Ross, Elisabeth: *Interviews mit Sterbenden*, Gütersloh: Mohn 1977.
- Lacina, Katharina: *Tod*, Wien: Facultas.WUV 2009.
- Law, J.M.: *Puppets of Nostalgia. The Life, Death and Rebirth of the Japanese Ningyo Tradition*, Princeton: Princeton University Press 1997.
- Lee, Sang-Kyong / Pantzer, Peter (Hg.): *Japanisches Theater. Tradition und Gegenwart*, Wien: Literas 1990.
- Löwith, Karl: *Der japanische Geist*, Berlin: Matthes & Seitz 2013.
- Lutterjohann, Martin: *Kulturschock: Japan*, Bielefeld: Rump 1994.
- McDonald, Keiko I.: *From Book to Screen. Modern Japanese Literature in Film*, Armonk, NY: Sharpe 2000.

- McDonald, Keiko I.: *Japanese Classical Theater in Films*, Rutherford, NJ u.a.: Fairleigh Dickinson University Press u.a. 1994.
- Miyake, Shūtarō: *Kabuki. Japanisches Theater*, Berlin: Safari 1965.
- Miyamori, Asataro: *Masterpieces of Chaikamatsu. The Japanese Shakespeare*, London: Kegan Paul 1926.
- Miyao, Daisuke: Telephilia vs. Cinephilia = Beat Takeshi vs. Takeshi Kitano?, in: *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 45/2, 2004, S. 56-61.
- Morris, Ivan I.: *Samurai oder von der Würde des Scheiterns. Tragische Helden in der Geschichte Japans*, Frankfurt am Main: Insel 1989.
- Nakane, Chie: *Die Struktur der japanischen Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985.
- Naumann, Nelly: *Die Mythen des alten Japan*, München: Beck 1996.
- O’Rawe, Des: Inviolable Attachments: Takeshi Kitano’s Dolls, in: *Screening the Past*, 21, 2007. Chapter 1-4.
- Pennington, Margot: *Memento Mori. Eine Kulturgeschichte des Todes*, Stuttgart: Kreuz 2001.
- Pinguet, Maurice: *Der Freitod in Japan. Ein Kulturvergleich*, Berlin: Gatzka 1991.
- Piper, Maria: *Das japanische Theater. Ein Spiegel des Volkes*, Frankfurt am Main: Societäts-Verlag 1937.
- Ramm-Bonwitt, Ingrid: *Figurentheater. Lebendige Tradition des Puppen- und Schattenspiels in Asien*. Stuttgart: Belser 1991.
- Redmond, Sean: *The Cinema of Takeshi Kitano. Flowering Blood*, New York: Wallflower Press 2013.
- Reinhard Zöllner: „Selbsttötungskulturen“ unter Kriegerern im vormodernen und modernen Japan, in: Bähr, Andreas / Medick, Hans: *Sterben von eigener Hand. Selbsttötung als kulturelle Praxis*, Köln, Wien u.a.: Böhlau 2005. S. 255-267.
- Ringel, Erwin: *Das Leben wegwerfen? Reflexionen über Selbstmord*, Wien u.a.: Herder 1981.
- Schönbein, Martina: *Die Michiyuki Passagen in den Sewa-Jōruri des Dramatikers Chikamatsu Monzaemon (1653-1724). Struktur, literarische Stilmittel und Rezeption*, Wiesbaden: Harrassowitz 1994.
- Stevens, Chuck: Dolls, in: *Film Comment*, 40/6, 2004, S. 72-73.

Viseux, Dominique: *Das Leben nach dem Tod in den großen Kulturen*, München: Dieterichs 1994.

Wada, Maho: *Stille Gewalt. Inszenierungen des Todes in den Filmen von Takeshi Kitano*, Berlin: Anivus 2005.

Wahlert, Christiane von: Die dunkle Kammer. Präliminarien zu „Film und Tod“. In: Ernst Karpf (Hg.): *Kino und Tod. Zur filmischen Inszenierung von Vergänglichkeit*, Marburg: Schüren 1993, S. 17 – 24.

Wierzbicka, Anna: *Understanding cultures through their key words. English, russian, polish, german and japanese*, Oxford u.a.: Oxford University Press 1997.

Yomota, Inuhiko: *Im Reich der Sinne. 100 Jahre Japanischer Film*, Frankfurt am Main: Avinus 2007.

Onlinequellen

Davis, Bob: *Takeshi Kitano Biography*, 2003, <http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/kitano> Zugriff: 26.1.2015.

Sylow, Henrik: *Biography Takeshi Kitano*, 2005, <http://www.kitanotakeshi.com/index.php?content=biography> Zugriff: 26.1.2015.

Imdb. *Ryûzô to 7 nin no kobun tachi*, <http://www.imdb.com/title/tt4176776> Zugriff: 26.1.2015

8.3. Filmographie

Dolls, Regie: Takeshi Kitano, Japan 2002; DVD-Video Collector's Edition, Sunfilm Entertainment 2002.

Hana-Bi. Feuerblume, Regie: Takeshi Kitano, Japan 1997; DVD-Video, Arthouse 2005.

Kikujirô no natsu, Regie: Takeshi Kitano, Japan 1999; DVD-Video, Kikujiros Sommer, Senator Home Entertainment 2008.

Sonatine, Regie: Takeshi Kitano, Japan 1993; DVD-Video Takeshi Kitano Collection, Second Sight Films 2009.

8.4. Abstract

Die Zielsetzung der Diplomarbeit ist die Untersuchung von vier Filmen des japanischen Filmregisseurs Takeshi Kitano: *Sonatine* (1993), *Hana-Bi* (1997), *Dolls* (2002) und *Kikujirō no natsu* (1999). In einer detaillierten Analyse wird das Motiv der Reise, sowie der Reise in den Tod, auf unterschiedlichen Ebenen untersucht. Das Reisemotiv trägt zu einem Großteil die Handlungsstruktur der Filme, insbesondere in *Kikujirō no natsu*, dessen Struktur auf dem Reisetagebuch des Jungen Masao basiert, während *Hana-Bi* und *Dolls* im Rückgriff auf die japanische Tradition des *shinjū* (Doppelsuizid) die Reise eines Paares in den Tod als strukturbildendes Element heranzieht. Die Analyse des Ziels der Reisen lässt eine Entwicklung und Anpassung an die künstlerischen Intentionen des Regisseurs erkennen. In *Sonatine* gestaltet sich die Reise als zwar genretypische Anhäufung von Gewalt und Tod, aber der Protagonist vollzieht einen Suizid, der als in der diegetisch angelegten Metaphorik über den Film auf die Liminalität der japanischen Identität weist. *Hana-Bi* bildet in der Handlung und Charakterzeichnung eine Kontinuität des Yakuza-Genres nach, andererseits zeigen die Integration des *michiyuki* und des Doppelsuizids (*shinjū*) der Protagonisten einen neuen Ansatz an. In *Dolls* ist die Struktur des traditionellen *michiyuki* mit dem Doppelsuizid als Reverenz an die kulturelle Identität und ihre Integration in die modernen sozialen Realitäten filmisch umgesetzt. *Kikujirō no natsu* ist einerseits der Film, dessen Handlungsstruktur am engsten dem Schema der Reise folgt, andererseits resultiert die Reise der Protagonisten nicht in ihrem Tod, sondern in einer lebensbejahenden, optimistischen Transformation. Die Untersuchung der vier Filme Takeshi Kitanos stellt unter Beweis, dass der Regisseur vielschichtige, emotional berührende und intellektuell fordernde Werke geschaffen hat, in denen die Motive der Reise und des Todes essentielle Elemente der Rezeption und Interpretation darstellen.

8.5. Lebenslauf

Magdalena Anna Pichler

Geb. 1985, Wien

2003 Reifeprüfung

2003 – 2015 Diplomstudium Theater, Film und Medienwissenschaften auf der
Universität Wien

seit 2010 kaufmännische Leitung des /slash Filmfestivals und Obfrau des Vereins zur
Förderung des fantastischen Films