



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Fremd in Japan: Die Konstruktion von Identität im
japanischen Film durch Fremderfahrung“

verfasst von / submitted by

Alexander Knoth, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2017 / Vienna 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 582

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Theater-, Film- und Medientheorie

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Bernhard Groß

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
1.1. Forschungsstand.....	4
1.2. Fragestellung.....	7
2. Der Identitätsdiskurs in Japan	8
2.1. Japans Orient.....	8
2.1.1. <i>Touyoushi</i>	10
2.1.2. <i>Touyou</i> vs. Westlicher Orient.....	11
2.2. Japan und Kolonialismus	13
2.2.1. <i>Mixed Nation Theory</i>	13
2.2.2. Mythos der ethnischen Homogenität	14
2.2.3. <i>Colored Imperialism</i>	15
2.3. <i>Nihonjinron</i> – Der Japaner Diskurs	16
2.4. Internationalisierung (<i>kokusai</i>) und <i>cosmestic multiculturalism</i>	19
2.5. Identität, (Post-)kolonialismus und Japan – Zwischenfazit I.....	23
3. Kategorien des Fremden im Film	23
3.1. Werner Faulstich – Exotik, Heil und Horror	24
3.1.1. Das Fremde als Exotik	25
3.1.2. Das Fremde als Heil.....	26
3.1.3. Das Fremde als Horror	27
3.2. Theo Piegler – Psychoanalytische Filminterpretationen	29
3.3. Knut Hickethier – Zwischen Abwehr und Umarmung.....	30
3.3.1. Das Fremde als Bedrohung und Gefährdung der Existenz des Zuschauers	31
3.3.2. Das Fremde als Untergeordnetes	31
3.3.3. Das Fremde als Verfolgtes	32
3.3.4. Das Fremde als Komisches	33
3.3.5. Bausteine der Darstellung des Fremden.....	33
3.3.6. Fremdes im genrehaften Erzählen.....	36
3.4. Jörg Schweinitz – Film und Stereotyp	37
3.4.1.1. Konventionalisierung der Filmfigur	39
3.4.1.2. Konventionalisierung der Handlungswelt.....	39
3.4.1.3. Konventionalisierung der audiovisuellen Präsentationsweise	40
3.5. Das Fremde im Film – Zwischenfazit II.....	40
4. Fremdheit im japanischen Film	42
4.1. <i>Burakumin</i>	43

4.1.1. <i>Hakai</i> (1948)	45
4.1.2. <i>Hakai</i> (1962)	49
4.2. <i>Third Nationals</i>	56
4.3. Zainichi Koreaner/innen	58
4.3.1. <i>Nianchan</i> (1959) und die unsichtbare Ethnizität.....	63
4.3.2. Der kriminelle Koreaner in <i>By a Man's Face you Shall know him</i> (1966).....	67
4.3.3. Der kriminelle Koreaner in <i>Death by Hanging</i> (1968)	73
4.3.3.1. Nagisa Ōshima und die Japanese New Wave	74
4.3.3.2. Entstehungskontext von <i>Death by Hanging</i> (1968)	77
4.3.3.3. Analyse.....	79
4.3.3.3.1. „R does not accept being R“	80
4.3.3.3.2. „R acknowledges the existence of R as a stranger“	81
4.3.3.3.3. „R tries to be R“	84
4.3.3.3.4. „R is proven to be Korean“	88
4.3.3.3.5. „R finally becomes R“	91
4.3.3.3.6. „R accepts being R for the sake of all Rs“	93
4.3.3.3.7. Fazit der Analyse und Einordnung	95
4.3.4. Das Post-Zainichi Kino in <i>All under the Moon</i> (1993).....	100
4.3.4.1. <i>All under the Moon</i> (1993)	102
4.3.4.2. Analyse.....	105
4.3.4.2.1. Zainichi Koreaner/innen vs. Zainichi Koreaner/innen	105
4.3.4.2.2. Zainichi Koreaner/innen vs. Minderheiten.....	108
4.3.4.2.3. Japaner vs. Zainichi Koreaner	111
4.3.4.2.4. Fazit und Einordnung	114
4.3.5. Der Korea-Boom in <i>Go</i> (2001)	118
4.3.5.1. Analyse.....	118
4.3.5.1.1. Japaner/innen vs. Zainichi Koreaner	119
4.3.5.1.1.1. Eröffnungssequenz	119
4.3.5.1.1.2. Sugihara und Sakurai (Coming-Out)	123
4.3.5.1.1.3. Sugihara und der Polizist	128

4.3.5.1.2. Zainichi Koreaner vs. Zainichi Koreaner	129
4.3.5.1.2.1. Schulischer Konflikt	130
4.3.5.1.2.2. Familiärer Konflikt	131
4.3.5.2. Fazit und Einordnung	134
4.4. Die Retterfigur in <i>26 Years Diary</i> (2007)	135
4.4.1. Analyse.....	136
4.4.1.1. Familienleben	136
4.4.1.2. Das Zugunglück	137
4.4.2. Fazit und Einordnung.....	138
5. Conclusio	140
6. Literaturverzeichnis	149
7. Filmverzeichnis	155
8. Abstract.....	158

1. Einleitung

Im September 2013 bekam die japanische Hauptstadt Tokyo die Zusage für die Olympischen Sommerspiele 2020.¹ Viele Soziologen/innen², Wirtschafts-, Marketing-, und Politikexperten/innen³ sowie journalistische Beobachter/innen⁴ sehen diese Vergabe als das Resultat eines Umwälzungsprozesses, der in der vorangegangenen Dekade, angetrieben von der Regierung, stattgefunden hat. Das Land wolle sich für den Tourismus öffnen, es für Firmen und Investoren attraktiver machen, sein Image aufpolieren.

Zu Beginn dieser Überlegungen musste man aber zuerst festlegen, welches Bild man von seinem Land präsentieren will. Die Frage der Identität und dessen Darstellung war dabei essentiell. So entwickelte die Regierung, nach dem Vorbild der britischen *Cool Britannia*-Kampagne, ihre eigene Version mit dem Titel *Cool Japan*.⁵ Welche Bilder wurden hier benutzt, um dem Ausland, das bisher Unbekannte zu beschreiben? Stützte sich die Kampagne auf Japan-Klischees des Westens oder versuchte sie das Bild des exotischen, fernen Ostens zu konterkarieren? Dieses *Nation Branding*⁶ sollte Japan zu einer Marke machen, die im globalen Wettbewerb mit anderen Metropolen konkurriert und sich mit ihrem Image gegen andere Länder behauptet. Branding Experten wie Nancy Snow, die sich in einem diplomatischen Kontext mit der Frage des Brandings beschäftigen⁷ sowie die Masterarbeit von Kawisara Sukumolchan zeugen von der Lebendigkeit einer Debatte, die 2017 gerade wieder neuen Zündstoff in Form eines Pamphlets der japanischen Regierung bekommen hat.⁸

Warum ist diese Geschichte relevant für meine Arbeit? Sie markiert den Ursprung meiner Recherchen, da sie an einem konkreten, aktuellen Beispiel die Auseinandersetzung der Japaner mit sich selbst, mit ihrer Identität und Selbstwahrnehmung aufgreift. Ausgehend von der *Cool*

¹ vgl. o.V., <https://www.olympic.org/tokyo-2020>, o.D., 30.10.2017.

² vgl. Shimizu, „Tokyo – Bidding for the Olympics and the Discrepancies of Nationalism“, S.601-617.

³ vgl. Dong/Duysters, „Research on the Co-Branding and Match-Up of Mega-Sports Event and Host City“, S.1098-1108; Yuan, „A miraculous Revitalization of Japan?“, S.198-213.

⁴ vgl. McCurry, „Olympic task: Tokyo is already in Crisis Management Mode for 2020 Games“, Donovan, „Why host the Olympic Games?“.

⁵ vgl. Sukumolchan, „Culture for Sale: A comparative Analysis on ‚Cool Britannia‘ and ‚Cool Japan‘’s Approaches of Nation Branding“.

⁶ dazu: Valaskivi, „A brand new future? Cool Japan and the social Imaginary of the branded Nation“, S.485-504; Hauer, „Nation Branding – Die Darstellung der Marke ‚Österreich‘ auf Facebook“.

⁷ vgl. *Brand 2020. Understanding Japan*, R.: Langley Esquire, https://youtu.be/_GJR5C6u-B4, 26.01.2016, 30.10.2017; *Thinking about the Tokyo Olympics City Marketing and Branding*, R.: Temple University Japan Campus, <https://youtu.be/QVSL1t8hRi0>, 14.12.2015, 30.10.2017.

⁸ vgl. Brasor, „What, if anything, makes Japan unique?“.

Japan-Kampagne entwickelte sich meine Untersuchung hin zur filmischen Inszenierung der japanischen Gesellschaft. Mich interessierte nun aber nicht mehr die Darstellung speziell für westliche Touristen/innen oder Investoren/innen, sondern mein Fokus stellte sich ein auf den Umgang der japanischen Filmindustrie mit Minderheiten in der japanischen Gesellschaft. Minderheiten, die auf die koloniale Vergangenheit des japanischen Volkes verweisen und deren Existenz in Kampagnen wie *Cool Japan* oftmals keine große Beachtung finden. Überraschenderweise finden sich auch unter den Kritikern der Kampagne keine Anmerkungen zu dieser Tatsache.⁹

Im weiteren Verlauf schaute ich mir an, wie diese Minderheiten im japanischen Film repräsentiert werden, welche Funktion ihren Charakteren zukommt. Ziel dieser Arbeit soll es sein, mögliche Muster in der Darstellungsweise zu finden. Gibt es spezielle Marker für Minderheitengruppen und haben sich diese Marker über die Jahre verändert?

Der gewählte Zeitraum, beginnend von der Nachkriegszeit der 1940er-Jahre bis hin zur Mitte der 2000er, soll einen größtmöglichen Vergleichszeitrahmen bieten, um Tendenzen und die daraus folgenden Unterschiede in der filmischen, narrativen Darstellungsweise feststellen zu können. Darüber hinaus haben sich die Minderheitengruppen über die Jahrzehnte hinweg verändert. Inzwischen lebt bereits die dritte bzw. vierte Generation an Einwanderern in Japan. Hier gilt es etwaige Entwicklungen in der Selbstwahrnehmung, Generationenkonflikte innerhalb der Minderheitengruppe und den Umgang der japanischen Filmindustrie mit diesen Personengruppen herauszuarbeiten.

Dabei fokussierten sich meine Literaturrecherchen zunächst auf alle ethnischen Minderheitengruppen, die in einem kolonialen bzw. postkolonialen Zusammenhang erfassbar und in Japan vertreten waren. Dazu zählten Koreaner/innen, Chinesen/innen, Filipinos/nas, die Burakumin und Third Nationals, sowie westliche Arbeitsmigranten/innen. Im Verlauf des Schreibprozesses kristallisierte sich aber heraus, dass dieses Unterfangen zu ambitioniert und zu umfangreich angelegt war. Um trotzdem eine aussagekräftige Forschung durchführen zu können, grenzte ich das Forschungsfeld auf die koreanische Minderheit in Japan – die sogenannten Zainichi Koreaner/innen –, die Burakumin und die Third Nationals ein. Diese Gruppen bilden in meiner Arbeit das Fremde und der japanische Film macht sie für den Zuschauer erfahrbar. Die Wahl der Zainichi Koreaner/innen begründet sich darauf, dass sie neben den Chinesen/Chinesinnen die größte ethnische Minderheit in Japan bilden und damit

⁹ vgl. Watson, „Is Japan Cool? – The Japanese Government’s Policies and its Creative Industries“.

exemplarisch für den Umgang mit den vielen anderen Minderheiten in Japan stehen. Die Burakumin und Third Nationals sind wichtig für die filmische Chronologie meiner Analyse, da ich ihre Darstellung als Vorläufer von Fremdheit im japanischen Film betrachte und sich daher in ihrer Inszenierung grundlegende Vergleichspunkte ablesen lassen.

Den Film verstehe ich in meiner Arbeit als Mittler im Zuge einer interkulturellen Verständigung. An Hand seiner Inszenierungsformen lassen sich Machtverhältnisse, Rezeptionshaltungen, Selbstbilder und vieles mehr erkennen. Die Inszenierungsformen versuche ich mit Hilfe von Werner Faulstichs und Knut Hickethiers Kategorien des Fremden im Film einzuordnen.¹⁰ Die Arbeit soll hier konkret auf den Konstruktionscharakter von Fremdheit im Film eingehen und gleichzeitig begründen, was das Fremde überhaupt bedeutet und wie sein Verhältnis zum Selbst ist. Hierzu dienen mir unter anderem die Ausführungen von Theo Piegler¹¹, der das Fremde psychologisch herleitet. Faulstichs Auffassung von Fremdheit als Beziehungsmodus zwischen dem Selbst und dem Anderen wird mit Pieglers Aussagen über die Fremdrepräsentanz und über archaische Reaktionsmuster abgeglichen. Piegler dient des Weiteren zur Motivforschung der Filmfiguren, deren Verhalten sich mit den, von ihm beschriebenen, Reaktionsmustern erklären lässt. Hickethiers Erläuterungen zu Inszenierungsmitteln des Fremden im Film fallen wiederum für die Filmanalyse ins Gewicht, zusammen mit Faulstichs Kategorisierungen des Fremden im Film.

Prinzipiell dient der erste Teil der Thesis als Begriffsarbeit. Es gilt hier den postkolonialen Diskurs in Japan vorzustellen. In Zuge dessen wird, in einem kleinen Exkurs, der westliche Begriff des Orients mit der japanischen Vorstellung des Orients verglichen, um die Selbstwahrnehmungsdebatte in Japan, den sogenannten *nihonjinron*, im Weiteren zu erörtern. Vor diesem Hintergrund stellt sich auch die Frage nach der Nationalkinematographie Japans und wie die vorgestellten Filmbeispiele sich in ihren gesellschaftlichen Entstehungskontext einbetten lassen. Lassen sich spezifische stilistische Formen eines nationalen Kinos erkennen? Wie stark sind die Filme von gesellschaftlichen Strömungen geprägt oder wie sehr nehmen die Filme aktiv Einfluss auf die Gesellschaft? Gerade bei der letzten Frage spielt die medienspezifische Wirkung des Films in Bezug auf die Fremderfahrung des Zuschauers eine Rolle. Im Zusammenhang mit der kolonialen Vergangenheit Japans, müssen die Fremdheitsfiguren auch unter geopolitischen Aspekten beleuchtet werden, um zu sehen, ob der

¹⁰ vgl. Faulstich, *Medienkulturen*, S.127-139; Hickethier, „Zwischen Abwehr und Umarmung. Die Konstruktion des anderen in Filmen“, in: Karpf, *Getürkte Bilder*, S.21-40.

¹¹ vgl. Piegler, „Über das Fremde in uns, in unserem Alltag und im Film“, in: Piegler, *Das Fremde im Film: psychoanalytische Filminterpretationen*, S.7-21.

Film alte hierarchische Strukturen aus der Kolonialzeit fortführt oder ob ein Wandel in den Machtverhältnissen stattfindet.

Hinter der Filmauswahl verbirgt sich die Absicht, einen chronologischen Überblick der Filme zu geben, die sich mit Minderheiten auseinandersetzen. So sollen die oben aufgeworfenen Fragen nach etwaigen Unterschieden je nach zeitlicher Epoche beantwortet und in den Identitätsdiskurs ihrer Entstehungszeit verortet werden, um am Ende mögliche Epochen und Entwicklungslinien benennen zu können. Die Filmanalyse konzentriert sich dabei vorwiegend auf Bildinszenierung, Figurenentwicklung und Narration.

Ziel der Arbeit ist es, den Diskurs der Identitätsbildung mit den Abhängigkeiten zwischen dem Selbst und dem Fremden auf dem Forschungsgebiet des japanischen Filmes, in Auseinandersetzung mit den Minderheiten in der japanischen Gesellschaft, nachzuskizzieren und die filmische Darstellung von Fremdheit kritisch zu hinterfragen, indem etwaige Wahrheits- und Authentizitätsansprüche dekonstruiert und Möglichkeiten eines (postkolonialen) Gegendiskurses erörtert werden. Die Arbeit geht dabei der Behauptung nach, dass japanische Minderheiten im breiten filmischen Spektrum nicht behandelt werden und prüft, ob sich gesellschaftliche Tendenzen in den Filmen widerspiegeln. Die vorgestellten Filmbeispiele sollen als vermeintliche Gegenentwürfe zu dieser Behauptung analysiert werden.

Die japanische Filmindustrie bietet mit ihren Produktionen ein spannendes Forschungsfeld für die Identitätsforschung. Sie ist durchzogen von Dichotomien, die zwischen Nationalismus und westlicher Moderne oszillieren. Die Ambivalenz im Umgang mit der eigenen Identität und die Rolle, die darin Minderheiten einnehmen, macht eine Forschung auf diesem Gebiet besonders interessant und vielschichtig.

1.1. Forschungsstand

Die Vielschichtigkeit der Arbeit spiegelt sich besonders in der Aufarbeitung des Forschungsstandes wider. Die Forschungsfelder habe ich deshalb für die Literaturrecherche in Teilbereiche eingeteilt, deren Autorenpool sich in einigen Punkten überschneidet, da ihre Arbeiten oftmals interdisziplinär angelegt sind.

Das erste Forschungsfeld umfasst überwiegend Literatur aus der Disziplin der Japanologie, die sich mit dem japanischen Umgang mit Fremdheit in der eigenen Gesellschaft auseinandersetzt. Insgesamt sind unter diesem Punkt 14 Werke erfasst, die in einem Zeitraum von 1987 bis 2012

erschienen sind. Mit Bezug auf die japanische Geschichte werden Begriffe aus dem japanischen Nationalismus und Theorien des japanischen, postkolonialen Diskurses erklärt. Besonders Stefan Tanakas Aussagen über den Begriff *touyoushi*¹² liefern einen wertvollen Vergleich zum westlichen Orientalismus-Diskurs. Eine ausführliche Publikation zum *nihonjinron* liegt von Eiji Oguma vor¹³, der mit dieser Chronik die Veränderungen des japanischen Selbstverständnisses skizziert und mit Begriffen wie „Colored Imperialism“¹⁴ ebenfalls auf die postkoloniale Theorie eingeht.

Viele Werke dieser Kategorie befassen sich mit den Faktoren, die am japanischen Identitätsbildungsprozess beteiligt sind. Sie versuchen die Frage zu beantworten, wie sich die japanische Identität geformt und verformt hat. Nationale Tendenzen und homogene Gesellschaftsmodelle werden von allen Werken kritisch hinterfragt. Hier gilt es nun wieder den Bogen von den teilweise allgemein gehaltenen Formulierungen der Japanologie auf einen filmtheoretischen Kontext zu übertragen.

Dazu dient die Literatur aus dem zweiten Forschungsfeld – dem des japanischen Films. Dieses Feld beinhaltet insgesamt 26 Werke von 1998 bis 2016, die sich in der Recherche wiederum in mehrere Teilbereiche aufgespalten haben. Acht davon behandeln allgemein den japanischen Film, stellen die Frage nach der Spezifität des nationalen japanischen Kinos und seinen ästhetischen Merkmalen und setzen sich mit exemplarischen Filmemachern auseinander.¹⁵ Zwölf Werke thematisieren explizit die Repräsentation der koreanischen Minderheit im japanischen Film.¹⁶ Als Grundpfeiler der Arbeit ist hier auch Griseldis Kirschs Werk von Bedeutung.¹⁷ Zwar untersucht sie ausschließlich das sino-japanische Verhältnis, ihre Ausführungen bieten aber auch viele Anknüpfungspunkte zur Darstellung der Zainichi Koreaner/innen. Und zu Letzt zähle ich fünf Publikationen zur allgemeinen Forschung zur Minderheitenthematik im japanischen Film.¹⁸ In Bezug auf die Filmbeispiele ist auffällig, dass

¹² vgl. Tanaka, *Japan's Orient: Rendering Pasts into History*, S.31-115.

¹³ vgl. Oguma, Eiji, *A Genealogy of 'Japanese' Self-Images*.

¹⁴ a.a.O., S.331.

¹⁵ dazu: Cazdyn, *The Flash of Capital*; Davis, *Picturing Japaneseess*; Dorman, *Paradoxical Japaneseess*; Ko, *Japanese Cinema and Otherness*; Miyao, *The Oxford Handbook of Japanese Cinema*; Standish, *New History of Japanese Cinema*; Tezuka, *Japanese Cinema Goes Global*; Turim, *The Films of Nagisa Ōshima*.

¹⁶ dazu: Dew, *Zainichi Cinema*; Kim, „Over the Im/permeable Boundaries“, S.179-188; Ryang, *Zainichi (Koreans in Japan)*; Martin, „Discovering Minorities in Japan“, S.126-137; McRoy, *Nightmare in Japan*; Noh, „Cinematic Representation of Resident Koreans in Japan“, S.83-104; Ogawa, „26 Years Diary“, S.1-10; Ogawa, „Reinhabiting the Mock-Up Gallows“, S.303-318; Ryang, *Koreans in Japan*; Wada-Marciano, „Ethnically Marked ‚Heroes‘“, S.101-112; Walker, „Zainichi“; White, „Zainichi“.

¹⁷ vgl. Kirsch, *Contemporary Sino-Japanese Relations on Screen*.

¹⁸ dazu: Jackson, *How East Asian Films are Reshaping national Identities*; Ko, „The Break-Up of the national Body“, S.29-39; Lau, *Multiple Modernities*; Mes, *Agitator*; Rawle, „From Black Society to the Isle“, S.167-184.

der meistdiskutierte Film *Death by Hanging*¹⁹ von Nagisa Ōshima ist. Erklärungsansätze dafür und Gründe warum er besonders im Westen intensiv thematisiert wird, kommen in Kapitel 4.3.3.2. zum Ausdruck.

Auffallend ist, dass es von allen Forschungsfeldern, hierbei die aktuellsten Publikationen zu finden sind. Was vielleicht dem Grund zu verdanken ist, dass das Medium des Films Gegenstand verschiedenster Forschungsdisziplinen ist.

Das dritte Forschungsfeld besteht ausschließlich aus westlichen Werken, die sich mit der Konstruktion von Fremdheit befassen. Dieser Teilbereich konzentriert sich allgemein auf die Funktion der Medien als Vermittler zwischen den Kulturen und dient als Informationsquelle zur Thematik der Fremderfahrung durch Medien. Dazu zählen die Autoren Werner Faulstich, Knut Hickethier sowie Jörg Schweinitz²⁰ und Theo Piegler. Sie beziehen die Konstruktion von Fremdheit auf den filmischen Entstehungsprozess und identifizieren Muster in der Darstellung des Fremden im Film. Die Kategorien des Fremden von Hickethier und Faulstich dienen als Schablonen, die auf die Filmbeispiele angewendet werden. Sie liefern wichtige Instrumentarien für die Film- und Figurenanalyse. Theo Piegler's Ausführungen unterfüttern die Diskussion mit psychoanalytischen Aspekten zur Bildung von Fremdheit. Die Erkenntnisse von Schweinitz sind wichtig, da sie in der Produktionsweise konkrete Stereotypen ausmachen. Er schreibt über den Stereotyp als konkret filmisches Mittel und schlägt somit die Brücke von der Kulturwissenschaft zur Filmwissenschaft. Daneben spielt das Werk *Film-Bildung im Zeichen des Fremden*²¹ von Hanne Walberg eine entscheidende Rolle, da er mit einem filmpädagogischen Ansatz das Medium Film beschreibt. In meiner Arbeit prägen seine Ausführungen entscheidend den Begriff der filmischen Fremderfahrung und haben die Fragestellung wesentlich beeinflusst.

¹⁹ *Kōshikei (Death by Hanging/Tod durch Erhängen)*, R.: Nagisa Ōshima, Japan 1968.

²⁰ Schweinitz, *Film und Stereotyp: Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie*.

²¹ vgl. Walberg, *Film-Bildung im Zeichen des Fremden*.

1.2. Fragestellung

Aus Themenzugang und Forschungsstand leiten sich folgende Fragestellungen für die Arbeit ab:

1. Wie geht die japanische Gesellschaft mit Fremdheit um und was wird als fremd empfunden?
2. Welche Formen von Fremdheit gibt es im Film?
3. Wie geht der japanische Film mit Fremdheit um?
4. Bedingen sich beide Umgangsformen und wie konstituiert sich der filmische Blick auf das Fremde?
5. Bestätigt, konterkariert, verändert der Film die gesellschaftliche Auffassung von Fremdheit?
6. Inwiefern kann man in der chronologischen Betrachtung der Filme von einer Veränderung der Darstellungsweisen sprechen?
7. Was will die Darstellung vermitteln und welche Absicht verfolgt der Film damit beim Publikum?

Darunter steht ein Fragenkatalog, der sich mit den Mitteln der Filmanalyse beschäftigt und insbesondere auf die spezifische Wirkung des Films als Medium der doppelseitigen Fremderfahrung Bezug nimmt.

Nach Hanne Walberg entstehen beim Film zwei Ebenen der Fremderfahrung.²² Die erste Ebene entsteht in der Diegese des Films. Die Filmfiguren treten in Kontakt mit einer als fremd markierten Figur. Es stellen sich hierbei die Fragen:

1. Wie erfahren die Filmfiguren das Fremde und wie gehen sie damit um?
2. Welche Gesten, Mimik oder Sprache verwenden sie?
3. Mit welcher Rezeptionshaltung treten sie dem Fremden gegenüber?
4. Welche Verhaltensweisen lassen sich auf der Leinwand beobachten?
5. Findet eine Veränderung der Filmfigur im Umgang mit dem Fremden statt?

Auf der zweiten Ebene entwickelt sich gleichzeitig eine Fremderfahrung des Zuschauers, der den Film anschaut. Durch den Film bekommt er die Möglichkeit mit Fremdem in Kontakt zu treten. Dabei sieht er zum einen die filmische Charakterisierung des Fremden und zum anderen

²² vgl. Walberg, *Film-Bildung im Zeichen des Fremden*, S.10/S.143-177.

den Umgang der Filmfiguren mit der fremden Figur. Der Film fungiert in dieser Situation als kulturelles Artefakt, welches für den Zuschauer eine imaginäre Fremderfahrung inszeniert. Die damit verbundenen Fragen lauten:

1. Welche Inszenierungsmittel nutzt der Film? (Narration, Bild, Ton, Sprache, Schauspielstil, Figuren)
2. Welche Absicht verfolgt der Film mit dieser Inszenierung und welches Bild von Fremdheit soll dem Zuschauer vermittelt werden?

2. Der Identitätsdiskurs in Japan

Das Kapitel soll den japanischen Diskurs über Identität und Minderheiten umreißen. Dazu werden mehrere Epochen vorgestellt und Gemeinsamkeiten oder Unterschiede zum europäisch-westlichen Diskurs herausgearbeitet.

Der Diskurs lässt sich in vier Etappen aufteilen. Die Entstehung des japanischen Orients, die daraus resultierenden Theorien während der Kolonialzeit, der Nihonjinron und die Phase der Internationalisierung. Die ausführliche Erklärung soll auch die Wurzeln der Identitätskonzepte, nach denen die späteren Fremddarstellungen analysiert werden, benennen und einen Eindruck des geschichtlichen Verlaufes geben.

2.1. Japans Orient

Der amerikanisch-japanische Historiker Stefan Tanaka versuchte 1993 in die Frage zu beantworten, wie Geschichte, Vergangenheit und Zeit verwendet wurden, um Japans Welt- und Selbstbild zu konstituieren. Seine These lautet, dass Japan eine Vielzahl alter Traditionen aus Asien benutzt hat, um eine nationale Identität zu schaffen, die sowohl modern, sprich westlich, als auch asiatisch war.²³ Gegen Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts, als in Europa der Kolonialismus im vollen Gange war, fand in Japan, beginnend mit dem Jahr 1868, die sogenannte Meiji-Restauration statt.²⁴

²³ Tanaka, *Japan's Orient: Rendering Pasts into History*, S.3.

²⁴ dazu: Krebs, *Das moderne Japan von 1869-1952*.

Im Zuge der Meiji-Restauration entwickelten japanische Historiker einen eigenen Orient, um der neuen Nation Japan eine starke Identität zu geben. In dieser Bestrebung zeigte sich der Wunsch Japans modern und frei von der Charakterisierung des Orientalistischen zu sein, die Japan vom Westen bisher zugeschrieben wurde. Es begann ein Diskurs des Ausverhandelns, der die neue Identität zwischen alten, orientalistischen Zuschreibungen des Westens und neuen, westlichen Idealen einzuordnen versuchte. Daraus entwickelten sich in Japan die ‚Oriental Studies‘, *touyoushi* genannt. Sie versuchten die Veränderungen des 19. Jahrhunderts in ein ideologisch verständliches System zu packen. Zu den wichtigsten Veränderungen des 19. Jahrhunderts zählte die abnehmende Bedeutung der Beziehung zum Nachbarland China und dessen geringer werdender Einfluss auf Japan, die Öffnung und Orientierung Japans zum Westen hin und der daraus resultierende technologische, kulturelle Einfluss sowie das zunehmende Interesse an der Beschäftigung mit der eigenen kulturellen Identität. Das neue System sollte Japans Geschichte und Stellung in der Welt neu definieren.

Der *Touyoushi* erlaubte Japan eine bestimmte Sicht auf sich selbst, seine asiatischen Nachbarländer und auf Europa. Als Äquivalent zu den kolonialen Diskursen im Westen, etablierte sich Japan als gleichberechtigte Nation zum Westen und löste sich gleichzeitig von der kulturellen Überlegenheit Chinas.

In dieser Modernisierungsphase, die circa von 1868 bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges dauerte, wurde China nun nicht mehr als Vorbild gesehen, sondern als rückständige Nation bezeichnet, die in der Vergangenheit verhaftet war und nicht den modernen Weg, so wie Japan, eingeschlagen hatte.²⁵ Bislang stellte der Westen Japan und China auf eine Stufe und ordnete sie, auf Grund ihrer konfuzianistischen Gesellschaftsstruktur, dem Orient zu. Japan wollte aber nicht länger als orientalisch gelten, auch aus der Angst heraus vom Westen kolonisiert zu werden, und wollte viel mehr als japanisch gesehen werden. Daher auch die Entwicklung einer eigenen Disziplin namens *Touyoushi*, die die japanische Essenz und Einzigartigkeit beweisen sollte.²⁶ Aufgabe der Historiker war es, Japan vom Rest Asiens zu trennen und eine eigene Kategorie für sich zu schaffen. Dazu nutzten sie unter anderem das Kaisersystem, um die Einzigartigkeit der japanischen Nation zu untermauern.

Was Japan in dieser Zeit machte, ist gleichzusetzen mit dem westlich, kolonialen Diskurs, der von den postkolonialen Studien im Nachhinein entlarvt wurde. Mit den japanischen ‚Oriental Studies‘ etablierte Japan einen scheinobjektiven Diskurs, der Wissen und Macht generierte.

²⁵ vgl. Tanaka, *Japan's Orient: Rendering Pasts into History*, S.4.

²⁶ a.a.O., S.21.

Vorzüglich Wissen über Japan und China, welches aber keinesfalls objektiv, sondern nationalistisch geprägt war. Japan nahm für sich die Autorität in Anspruch, Wissen über China zu produzieren, stellte eine gewisse Sichtweise als die einzig wahre da und schaffte somit ein Ordnungssystem, in dem sich Diskurse hielten, Kategorien ausbildeten, die Minderheiten oder Außenstehenden, keine Möglichkeit auf einen Gegendiskurs gaben. Japan hatte Hierarchien ausgebildet und Nationen, Ethnien zu Unterdrückten erklärt und ihnen jegliche Antwortmöglichkeit genommen.

Edward Said beschreibt den Okzident als Messlatte für den Orient und als Vergewisserung des Westens für seine Überlegenheit.²⁷ Dasselbe machte Japan zur selben Zeit mit seinen asiatischen Nachbarländern. Japan machte sich selbst zum Okzident und den Rest Asiens zum Orient.

Ironischerweise ist der koloniale Diskurs Japans als Antwort auf den Orientalismus des Westens entstanden. Durch den *Touyoushi* versuchte Japan in den Orientalismus-Diskurs des Westens einzugreifen. Japan wollte seine eigene Geschichte schreiben und nicht fremdbestimmt sein. Das Ergebnis war aber eine Ermächtigung Japans über den Rest Asiens, dessen Länder objektifiziert wurden.²⁸

Offizielle Behörden und Institutionen, wie die *Touyou Bunko*, sammelten Beweise und produzierten eine verfälschte Geschichte: „By using materials by the Historical Bureau [Shikyoku] and referreing to historical research methods of the West we will investigate and compile the facts of our country's history.“²⁹ Es entstand eine kontrollierte, autorisierte Geschichte, die Japan auf Augenhöhe mit dem Westen stellen und es als Großmacht in Asien definieren sollte.

2.1.1. *Touyoushi*

Der Begriff *touyoushi* entstand in den 1890er-Jahren, als man bemerkte, dass die europäische Weltgeschichte den Westen immer als überlegen darstellte. *Touyoushi* (Geschichte des Ostens) war der Gegenentwurf zum *seiyoushi* (Geschichte des Westens).

²⁷ dazu: Ashcroft, *The Post-Colonial Studies Reader*, S.26; Said, *Orientalism*, S.20/172.

²⁸ vgl. Tanaka, *Japan's Orient: Rendering Pasts into History*, S.23.

²⁹ a.a.O., S.70.

„In retrospect, during the early years of Meiji, our country earnestly imitated Western countries and rapidly imported their culture without sufficient time for assimilation. Even history courses directly used the textbooks written in those countries. Although such books bear the titles of world or global history, in actuality, they are no more than the record of the rise and fall of European countries. The affairs of East Asia are virtually neglected.“³⁰

Das Zitat aus jener Zeit zeigt, dass Japan durch seine Öffnung und den Einfluss des Westens, bemerkte, dass es in der globalen Geschichte, die der Westen schrieb, bisher keine Rolle spielte.

Der Touyoushi sollte eine Forschung sein, ausgehend von Orientalen, um den Westen über Asien zu informieren. Ziel war zu Beginn, Europa zu zeigen, dass Asien eine ähnliche Geschichte hat und daher auch gleichermaßen weit entwickelt sei.³¹

2.1.2. *Touyou* vs. Westlicher Orient

Während der westliche Orient den Mittleren Osten und Indien bezeichnete, bezog sich der Begriff *touyou* auf China und Innerasien.³² Sowohl der Orient für den Westen als auch der Rest Asiens bzw. China für Japan, galten für die beiden Länder als Ursprung ihrer Kultur, aus der sie sich zu modernen Nationen weiterentwickelt hatten. „The similarity was in the acceptance of a progressive concept of history, which required a past that was prior and primitive, thus simple and pure. For the creators of both narratives, their orient served as the locus of their past.“³³ China war der Fokus des Touyou:

„Like the Western Orient, it was the respected antiquity, but for Japan it was also one that was older than the beginnings of Europe. In this way Japan was able to place itself on the same level as the Occident and incorporate the figurative future – the West – into its world.“³⁴

Im späteren Verlauf des Touyoushi, der immer nationalistischer wurde, wandte sich Japan von China als Ursprungsland der japanischen nationalen Kultur ab und berief sich auf den göttlichen Abstammungsmythos der kaiserlichen Familie und verstärkte die Betonung der japanischen Einzigartigkeit. Diese Entwicklung markierte die Abwendung Japans sowohl von China, respektive Asien, als auch vom Westen und trieb die kolonialen Bestrebungen Japans in Asien weiter voran.

³⁰ Kurakichi, „Jo“ (Vorwort), in: Komakichi, *Shiratori Kurakichi zenshū*, S.445.

³¹ vgl. Tanaka, *Japan's Orient: Rendering Pasts into History*, S.55.

³² a.a.O., S.107.

³³ ebd.

³⁴ Tanaka, *Japan's Orient: Rendering Pasts into History*, S.108.

Beide Entwicklungen zeigen die Problematik der Geschichtsschreibung. Zum einen ist sie wichtig für die nationale Identität, zum anderen muss sie aber auch einen Anspruch haben, neutral und objektiv zu bleiben. Japan hatte dies teilweise sogar erkannt, indem es die Seiyoushi (Geschichte des Westens) als nicht objektiv entlarvt und gesehen hatte, dass sie nur dazu galt das nationale Bewusstsein Europas zu stärken. Der japanische Gegenentwurf beinhaltete aber ein geschichtlich narratives Konstrukt, das dieselben Schwächen beinhaltete wie das des Westens. Es wurde ebenso missbraucht, um die politische Entwicklung, kulturelle und militärische Expansion zu rechtfertigen. Japan erstellte dazu ein heterogenes Geflecht von verschiedenen Geschichtsschreibungen, die je nach Rechtfertigungsgrund ausgewählt wurden: „From this effort, the various pasts became an archive from which they could unearth the necessary evidence to construct a historical narrative.“³⁵

Im Vergleich sieht man die gleichen Strukturen von Hierarchie und Macht im Westen wie im Osten. Das Fremde wird nicht anerkannt und wird stattdessen angeglichen, ausgegrenzt oder eliminiert.³⁶ Außerdem zeigt sich, dass soziale Schlüsselbegriffe von der japanischen Kultur, inklusive ihrer abgrenzenden Bedeutung, übernommen wurden und dazu dienten die nationale Identität zu konstituieren. Interessant ist dabei Japans ambivalente Identität zwischen Asien und Europa, die aus dem Pendeln zwischen modernistischer Identifikation mit dem Westen und der traditionalistischen Suchbewegung nach dem Eigenen in der Vergangenheit hervorgeht.³⁷

Abschließend ist bemerkenswert, dass die Erfindung eigener Traditionen und die Schaffung eines neuen japanischen Selbstverständnisses allein das Ergebnis der Übernahme westlicher Konzepte ist.³⁸ Erst in der Auseinandersetzung mit dem Westen zum Zeitpunkt der Moderne hat sich in Japan eine nationenbezogene Denk- und Redeweise entwickelt.

Nach dem verlorenen Zweiten Weltkrieg war die Kritik am Touyoushi relativ groß.³⁹ Allerdings lassen stärker werdende nationalistische Tendenzen und die revisionistischen Bewegungen vermuten, dass die Kritik am Objektivismus der Geschichtsschreibung nicht groß genug war.⁴⁰

³⁵ Tanaka, *Japan's Orient: Rendering Pasts into History*, S.264.

³⁶ vgl. Giddens, *The Consequences of Modernity*, S.175.

³⁷ vgl. Shimada, *Die Erfindung Japans*, S.12.

³⁸ vgl. a.a.O., S.162-163.

³⁹ vgl. Tanaka, *Japan's Orient: Rendering Pasts into History*, S.281.

⁴⁰ dazu: Belz, „Revisionismus in Japan: Mit dem Radiergummi durchs Geschichtsbuch“; Kingston, „Abe's Revisionism nets own Goals at Home and Away“.

In den folgenden Kapiteln wird sich zeigen, ob die vorgestellten Machthierarchien, die ihren Ursprung in den kolonialen Bestrebungen des Westens haben und dann nach Japan gekommen sind, in der filmischen Darstellung von Minderheiten weiterhin Bestand haben.

2.2. Japan und Kolonialismus

Dieser Abschnitt soll den japanischen Identitätsdiskurs in der Ära des großen japanischen Kaiserreiches bis hin zu den Nachkriegsjahren erklären. Der Kolonialismus war unter anderem Produkt des zuvor beschriebenen Touyoushi als Teil der Modernisierung Japans gegen Ende des 19. Jahrhunderts.

Es sollen zwei Theorien von Eiji Oguma näher erläutert werden, die mit dem Übergang von der Kolonialzeit in die Nachkriegszeit verbunden sind.

2.2.1. *Mixed Nation Theory*

Vor dem Krieg und während der Kolonialzeit, war man sich in Japan einig, dass man eine gemischte Nation sei. Diese Vorstellung ermöglichte die Integration von Kolonisierten in die japanische Gesellschaft als imperiale Subjekte. Die Japaner/innen akzeptierten, beispielsweise Koreaner/innen, als ursprüngliche Einwohner/innen der kolonisierten Gebiete. Die Auffassung, dass Identität an die Blutlinie gebunden sei stellte für dieses Modell ein Hindernis dar und wurde deshalb auch abgelehnt. Für sie waren Koreaner/innen von Geburt an Japaner/innen.

Zudem sei das Blut der Japaner/innen kein rein japanisches, sondern hätte sich durch große Migrationsbewegungen in der Urzeit mit fremdem Blut vermischt. Dies gelte auch für das Blut der japanischen Kaiserfamilie. Auf Grund dieser urzeitlichen Erfahrung und Vermischung mit dem Fremden seien die Japaner/innen dazu veranlagt, andere Völker Asiens zu assimilieren und sie zu beherrschen.

Darauf baute die Vorstellung, dass alle Menschen in Asien eigentlich mit den Japanern/innen blutsverwandt seien und eine Assimilation, eine Rückführung in das ursprüngliche Heimatland Japan als Pflegekinder darstelle. Der Vorwurf der rassistischen Diskriminierung sei demnach nicht anwendbar auf die japanische Kolonisierung, da Japan von Anfang an mehrere Kulturen in sich vereinigte. Japan sei in diesem Punkt weiter als westliche Länder gewesen.

Letztes Argument der Befürworter dieser Theorie lautete, dass die kaiserliche japanische Familie in der Urzeit aus Korea nach Japan kam. Da der japanische Kaiser aus Korea stammte und schon früher Kaiser dieser Gebiete war, sei es ganz natürlich gewesen, dass er die Kontrolle über dieses Gebiet nun wieder für sich beanspruchte.

2.2.2. Mythos der ethnischen Homogenität

Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges und der zunehmenden Ausländerzahlen in Japan, gewann dieser Mythos immer mehr an Zustimmung.⁴¹

Diametral zur Mixed Nation Theory ging der Mythos der ethnischen Homogenität Japans von vier Annahmen aus:

1. Seit der Urzeit wurde Japan von einer homogenen Bevölkerung bewohnt und war ein friedvoller Agrarstaat, der keine Erfahrungen mit Konflikten und Fremden hatte.
2. Die japanische Kaiserfamilie stammt nicht aus Korea, sondern war immer Symbol für eine einheitliche Kultur und Gesellschaft.
3. Seit der Urzeit war Japan ein zurückgezogener Inselstaat, der wenig Kontakt zu Fremden hatte.
4. Weil Japan ein homogener Staat ist, sei er immer friedlich gewesen.

Dieser Mythos entstand aus der Niederlage des Zweiten Weltkrieges und sollte als Protektionismus gegenüber allen ausländischen Angelegenheiten fungieren, um Frieden zu wahren.

⁴¹ vgl. Oguma, *A Genealogy of „Japanese“ Self-Images*, S.322.

Basierend auf diesen Annahmen wurden Minderheiten in Japan nicht thematisiert, da sie nicht Teil der Geschichte Japans wären. Ihre Andersartigkeit wurde nicht akzeptiert und als Quellen des potenziellen Konfliktes verschwiegen.⁴²

Der Mythos der ethnischen Homogenität wurde genutzt, um Japan in Zeiten der Schwäche, nach dem verlorenen Zweiten Weltkrieg, zu schützen. Die Mixed Nation Theory hingegen wurde populär als es darum ging mit dem Westen in Kontakt zu treten und die eigene Expansion sowie die Stärkung des Landes zu fördern.

2.2.3. Colored Imperialism

Eiji Oguma führt die beiden Konzepte auf einen sogenannten *Colored Imperialism* zurück.⁴³

Der *Colored Imperialism* basierte auf der Bedrohung, die Japan vom Westen verspürte und auf der Überlegenheit, die Japan gegenüber seinen Kolonien empfand. Die Bedrohungslage führte zur Ausbildung eines *Pan-Asianism*, an dessen Spitze Japan als Führer des Ostens alle asiatischen Länder unter sich einigen und als Bollwerk gegen den westlichen Imperialismus aufbauen wollte. Aus der Opferrolle heraus rechtfertigten sie ihre Aggression.⁴⁴ Dazu schreibt Oguma:

„It is not unusual today to see countries justify aggression while claiming a history of victimization by the West. However, in the late nineteenth and early twentieth century, Japan was the only country in Asia capable of pursuing a modern imperialism. In this sense, the discourse that appeared in Japan during this period can be seen as an early example of various discourses that emerged from the 1950s in newly independent countries in Asia and Africa to justify authoritarian regimes and participation in international conflicts. The Great Japanese Empire was the last example of imperialism by an advanced nation, and at the same time was the first example of imperialism by a third-world nation.“⁴⁵

Die Entstehung der beiden Modelle von heterogener und homogener Identität sieht Oguma motiviert von einer Angst mit dem Fremden in Kontakt zu treten.⁴⁶ Aus der Angst heraus entstehen Stereotypen und simple Weltansichten, die zur Diskriminierung von Minderheiten führen. Lösung sei nicht ein Modell durch ein neues zu ersetzen, sondern sich von beiden

⁴² vgl. Oguma, *A Genealogy of „Japanese“ Self-Images*, S.341.

⁴³ vgl. a.a.O., S.331.

⁴⁴ vgl. a.a.O., S.333.

⁴⁵ Oguma, *A Genealogy of „Japanese“ Self-Images*, S.334.

⁴⁶ vgl. a.a.O., S.348.

Mythen zu befreien und unvoreingenommen dem Fremden in der eigenen Gesellschaft entgegenzutreten.

2.3. *Nihonjinron* – Der Japaner Diskurs

Nach wie vor ist die Vorstellung einer homogenen Gesellschaft Japans heutzutage sehr weit verbreitet.⁴⁷ Trotz des Modells des Vielvölkerstaates, welches Eiji Oguma mit der Mixed Nation Theory in die Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg einordnet, existiert ein weiterer Diskurs über die japanische Identität bereits seit dem 18. Jahrhundert und erfährt seither immer wieder Phasen der Wiederbelebung.

Dieser Diskurs nennt sich *nihonjinron* (Japaner Diskurs) und stützt sich auf pseudo-akademische Abhandlungen, die erfassen wollen, was es bedeutet Japaner/in zu sein. Die Kernmethode ist die Abgrenzung zu einem als fundamental anders empfundenen Westen, für den die USA exemplarisch herhielt und die Definition des *kokutai* (Nationale Essenz).

Kokutai begründet sich auf dem Kaiser und seiner göttlichen Erblinie, mit der alle Japaner/innen verbunden seien. Alle sollen dem Kaiser untergeben und loyal zu ihm sein. So entstand das Bild einer Rasse, dem sich die Japaner/innen verpflichtet fühlten und gleichzeitig eine Legitimation für ein quasi-religiöses Kaiserhaus, an dessen Spitze der Kaiser als Gott stand.⁴⁸

Die ersten Auseinandersetzungen der Japaner/innen über ihre Identität finden sich bereits in der Tokugawa-Zeit (1603 – 1868). In der Tradition der Selbstbefragung bzw. Selbstbespiegelung und der Taxierung des äußeren Erscheinungsbildes der damaligen Ständegesellschaft⁴⁹ sieht Irmela Hijiya-Kirschnereit die psychohistorische Erklärung für den *Nihonjinron*.⁵⁰

Die Anfänge des heutigen *Nihonjinron* gehen zurück auf einen Artikel von Fukuzawa Yukichi aus dem Jahr 1885 namens *Datsuaron* („De-Asianisierung“).⁵¹ Fukuzawa teilt darin die Welt in drei Parteien ein: der zivilisierte Westen, das halbzivilisierte Asien und Japan. Japan, das zwischen Westen und Asien stand, musste sich für eine Seite entscheiden. Zu welchem „Kulturkreis“⁵² oder zu welcher Identität wollte man sich bekennen? Dieses triadische

⁴⁷ vgl. Kirsch, „Visionen eines heterogenen Japan?“, in: Köhn (Hg.), *China, Japan und das „Andere“*, S.53.

⁴⁸ vgl. Ko, *Japanese Cinema and Otherness*, S.12-13.

⁴⁹ dazu: Minami, *Nihonteki Jiga*, S.96.

⁵⁰ vgl. Hijiya-Kirschnereit, *Das Ende der Exotik*, S.14.

⁵¹ vgl. Schulz, *Nagai Kafū – Seine Reise in den Westen und seine Kritik an der Modernisierung Japans*, S.347.

⁵² Anmerkung zur Verwendung des Begriffes: <http://www.univie.ac.at/tmb/was-ist-ein-kulturkreis/>.

Selbstverständnis Japans zwischen Westen, Asien und Japan führte zu mehreren Konflikten.⁵³ Verbunden mit einem Expansionsanspruch, plädierte Fukuzawa in seinem Artikel für eine Loslösung Japans von Asien und für eine Orientierung hin zum Westen.

Zusammen mit den Entwicklungen der Meiji-Zeit setzte sich so eine zwiespältige Entwicklung in Gang.⁵⁴ Japan öffnete sich für das rationale, technische Denken des Westens, um davon ökonomisch, politisch und militärisch zu profitieren. Gleichzeitig war man auf geistiger Ebene viel offener für irrationale Antworten auf die Frage nach der nationalen Essenz (*kokutai*). Die Verbindung von westlicher Aufklärung und japanischen Mythen drückt der Historiker Miyake Yonekichi wie folgt aus:

„In today's world predominated by empiricism, one cannot believe anything that is neither empirical nor positivistic, nor can one believe old books. We live in a skeptical world, and we are destroying our ancient customs and beliefs. Nevertheless, we are not without a religious spirit; the clamor for a critique of empiricism is actually a desire for belief. Religious spirit must not be destroyed.“⁵⁵

Beispiel dafür ist die Bildung des Staatsshintoismus, der das Kaiserhaus als Eltern und das Volk als dessen Kinder definierte. Mit Hilfe einer irrationalen, quasi-religiösen Mythologie, nach der Kaiserhaus und Volk seit Anbeginn der Zeit gemeinsame mythische Ahnen hätten, die sie miteinander verwandt machen würden, ergab sich der angeblich homogene Charakter der japanischen Identität. Historische Fakten, wie der Einfluss Koreas und Chinas bei der Entstehung Japans, wurden ignoriert.⁵⁶

Im Kontext, der in Kapitel 2.1. erwähnten Entwicklungen, stellte Japan neue Ansprüche an seine Identität. Es wollte aus dem Schatten Chinas treten und dem, vom Westen zugeschriebenen, Bild des Barbaren entkommen. Allgemein wollte es sein Ansehen im Westen aufbessern. Japans Kolonialpolitik war von einem ständigen Wechsel der Positionen gegenüber dem Westen – mal pro, mal contra – geprägt. Japan wollte den Westen von Asien fernhalten. Dazu verhielt es sich als imperiale Kolonialmacht aber ähnlich wie das westliche Feindbild.

Während der Kolonialzeit vereinnahmte Japan andere Nationen und begründete dies mit der in Kapitel 2.2.1. beschriebenen Mixed Nation Theory. Die nationale Essenz (*kokutai*) sei demnach geprägt von einer „racial hybridity“⁵⁷. Ab 1920 verwies der *Nihonjinron* auf die

⁵³ dazu: Shimizu, „West/Japan Dichotomy in the Context of multiple Dichotomies“, in: Hendry (Hg.), *Dismantling the East/West Dichotomy*, S.18; Köhn (Hg.), *China, Japan und das Andere*, S.8.

⁵⁴ vgl. Antoni, *Der himmlische Herrscher und sein Staat*, S.244.

⁵⁵ Ozawa, „Meiji keimoushugi rekishi to Miyake Yonekichi“, in: Tanaka, *Japan's Orient: Rendering Pasts into History*, S.53-54.

⁵⁶ vgl. Antoni, *Der himmlische Herrscher und sein Staat*, S.247.

⁵⁷ Ko, *Japanese Cinema and Otherness*, S.13.

unterschiedlichen Ursprünge Japans in ganz Asien und betonte zugleich die Überlegenheit Japans gegenüber diesen Ländern, um die Kolonialisierung zu legitimieren. Der Kaiser sollte die verschiedenen Völker Japans politisch und kulturell vereinen. Es sei die Bestimmung des japanischen Volkes, die asiatischen Länder zu einen, da es mit dem Kaiser die göttliche Fähigkeit dazu besitze.

Nach dem Verlust des Zweiten Weltkrieges sprach der Nihonjinron wieder von Japan als isoliertem, homogenen Inselstaat.⁵⁸ Eine Insel mit „mono-racial“ und „mono-lingualen“⁵⁹ Bewohnern/innen. Das Bestehen der japanischen Nation sei nur garantiert, wenn die Homogenität des Landes bewahrt bliebe.⁶⁰ Extreme Vertreter dieser Theorie forderten eine Wiedereinführung der, nach dem Krieg abgesetzten, Monarchie, da nur der Kaiser Japan retten könne. Eine Diskussion über Minderheiten in der Gesellschaft ging darüber verloren:

„[...] the problem of the discours of racial homogeneity is not that it ignores different ethnic groups existing in Japan, but that it was actually invented *in order to* exclude heterogeneity, or the 'others', in an effort to legitimate a particular power structure claiming 'divine' legitimacy.“⁶¹

Der Nihonjinron fungiert so als eine Art ideologischer Filter, der das Fremde als das Nicht – Japanische definiert: „Japan is eliminating the Other altogether and supressing all signs of the heterogenous or different for a new 'science of the same' called Nihonjinron.“⁶²

Dies führte dazu, dass der Orientalismus des Westens von Nationalisten/innen in Japan, die den Nihonjinron befürworteten, noch verstärkt wurde:

„Japan as the immutable Other, was not a product of one-way, single-minded European imposition, as Said's original theses suggests: the Japanologist discours had complicit partners in Japan who were eager to share their views on Japanese uniqueness with curious foreign visitors.“⁶³

So stärkte der Nihonjinron das exotisierende Bild, das der Westen von Japan hatte und förderte den Gedanken eines ethnisch homogenen Landes ohne Minderheiten:

„Nihonjinron encourages Japanese to classify reality as being either nihonteki (ethnically, racially or culturally Japanese) or non-Japanese. It is an all or nothing perspective which leaves little room for accomodation or international mixtures.“⁶⁴

Der Diskurs kam vor allem in den Nachkriegsjahren wieder stärker auf und setzte sich in den Jahren des wirtschaftlichen Aufschwungs bis in die 1980er-Jahre hinein fort. Besonders von

⁵⁸ dazu: Kapitel 2.2.2., S.14.

⁵⁹ vgl. Ko, *Japanese Cinema and Otherness*, S.15.

⁶⁰ vgl. Oguma, *A Genealogy of 'Japanese' Self-Images*, S.355.

⁶¹ Sakai, *The Stillbirth of Japanese: The historical and geopolitical Constellation of Japan*, S.289, Hervorhebg. im Orig.

⁶² Ko, *Japanese Cinema and Otherness*, S.18.

⁶³ Nagatani, *Japan and the West*, S.3.

⁶⁴ Mouer/Sugimoto, *Images of Japanese Society*, S.378.

1964 bis 1983 versuchte Japan seine neue ökonomische Kraft mit der Einzigartigkeit des japanischen Volkes zu erklären. Werke wie *Rediscovery of Japaneseness* von Eshun Hamaguchi aus dem Jahr 1988 oder Chie Nakanes *Japanese Society* von 1972 fokussierten sich auf Japans Einzigartigkeit und stilisierten Japan als Bollwerk gegen den westlichen Universalismus.⁶⁵

In den Jahren nach dem Krieg, in denen Japan all seine Kolonien abgeben musste, blieben die Hierarchien der Kolonialzeit dennoch in den Köpfen der Japaner/innen bestehen. Die Abgrenzungen zwischen Klasse, Geschlecht und insbesondere Rasse blieben konstant. Die vom Imperialismus ausgeprägte Theorie von der japanischen Essenz (*kokutai*) äußerte sich nach dem Krieg unter anderem in der gesonderten Gesetzgebung für Minderheiten sowie dem Zwang, japanische Namen anzunehmen und die japanische Kultur und Sprache zu erlernen.⁶⁶

So war die Niederlage Japans und das Ende des Kolonialismus für viele ehemalige Kolonisierte nur der Anfang eines neuen Kolonialismus, der sie weiterhin unterdrückte:

„[...] there was systematic exclusion of the ethnic Koreans from Japanese life in the first quarter-century after the end of the war. Discrimination manifested itself at critical junctions in the life course – education, employment, housing, and marriage. Government policy came close to apartheid [...]”⁶⁷

Besonders für die Koreaner/innen, war die Befreiung durch die US-Streitkräfte eine Art Betrug, da sie sowohl in Japan diskriminiert wurden und ihr Heimatland, Korea, kurz darauf wieder von einem neuen Krieg zerrissen wurde.

2.4. Internationalisierung (*kokusai*) und *cosmestic multiculturalism*

In den 1980er-Jahren sah sich Japan mit der Globalisierung und einer neo-liberalen Ökonomie konfrontiert. Zu Beginn des Jahrzehnts ging es Japan wirtschaftlich sehr gut. Um international wettbewerbsfähig bleiben zu können, bildete sich ab den 1980er-Jahren eine neue Ideologie, der *kokusai* oder auch Internationalisierung bzw. *New Asianism* genannt wurde. Japan verstand sich im Zuge dessen nicht mehr als isolierter Staat, sondern verortete sich in einem größeren

⁶⁵ dazu: Hamaguchi, *Rediscovery of ,Japanese-ness‘*; Nakane, *Japanese Society*.

⁶⁶ vgl. Sakai, *The Trans-Pacific Imagination: Rethinking Boundary, Culture and Society*, S.142.

⁶⁷ Lie, *Zainichi (Koreans in Japan)*, S.76.

asiatischen Netzwerk. Als Gegenbewegung zum Nihonjinron versuchte man Multikulturalismus zu akzeptieren und positiv gegenüber Minderheiten aufzutreten.⁶⁸

Damit einhergehend kam auch eine neue Welle an Arbeitsmigranten/innen, die sich ein besseres Leben in Japan erhofften:

„Eine Gesellschaft, deren Konsens bislang im Wesentlichen auf der meist unausgesprochenen, jedoch als gegeben genommenen Prämisse ethnischer und kultureller Homogenität beruhte, zeigte sich irritiert angesichts solch erster deutlicher Anzeichen von Vielfalt und Heterogenität.“⁶⁹

Die Mentalität der Japaner hatte sich noch nicht an die neue Situation angepasst. So schreibt Mayumi Itoh:

„While a superficial internationalization, or quantitative *kokusaika*, as exemplified by the glut of foreign goods in the daily life of the Japanese and the unprecedented number of Japanese tourists going abroad, has made certain progress, *kokoro no kokusaika* (internationalization of the mind), or qualitative *kokusaika*, has not taken root in the hearts of the Japanese.“⁷⁰

Der neue Multikulturalismus sei nur ein „cosmetic multiculturalism“⁷¹. Das bedeutete, dass Japaner den Multikulturalismus anpriesen, in Wirklichkeit aber andere Kulturen nur als Objekte der Ausbeutung sahen. Sie bekamen kein Mitspracherecht und der Cosmetic Multiculturalism verstärkte so die Hierarchien, in denen die japanische Kultur als dominant erschien und aus dieser Machtposition heraus andere Kulturen als fremd und unterlegen definierte. Den Minderheiten sollte dies das Gefühl der politisch korrekten Gleichberechtigung geben, obwohl es nur darum ging sie alle in einem Container zu sammeln und die japanische Machtposition zu sichern.⁷² Mika Ko erklärt den Multikulturalismus in Japan für eine Illusion und eine Weiterführung des Nihonjinron, der die scheinbare Diversität der japanischen Kultur anpreise. Dieser paradoxe Umgang mit Minderheiten spiegelt sich auch in der heutigen Politik und Gesellschaft wider.

Wie Mike Douglass und Glenda S. Roberts in ihrer Studie zur Arbeitsmigration in Japan bemerkt haben, halten manche Politiker/innen die Arbeitsmigration nur für ein temporäres Phänomen und versuchen durch strenge Gesetze und Diskriminierung auf dem Arbeits- und Wohnungsmarkt, einen Abstand zwischen Öffentlichkeit und Migranten/innen zu schaffen. Die Migranten/innen werden nicht als längerfristiger Teil der Gesellschaft anerkannt, sondern man hofft stattdessen darauf, dass sich das „Problem“ durch Automatisierung in den Fabriken und

⁶⁸ vgl. Ko, *Japanese Cinema and Otherness*, S.20.

⁶⁹ Antoni, *Der himmlische Herrscher und sein Staat*, S.242.

⁷⁰ Itoh, *Globalization of Japan*, S.180, Hervorhebg. im Orig.

⁷¹ Ko, *Japanese Cinema and Otherness*, S.26.

⁷² vgl. a.a.O., S.27.

durch die Auslagerung ins billigere Ausland sehr bald von selber löse und die Arbeitsmigranten/innen Japan wieder verlassen.⁷³

Diese Form der Diskriminierung richtet sich nicht nur gegen die Neuankömmlinge in der Phase der Internationalisierung, sondern fand schon früher statt:

„Wheater against ‚old-comers‘ from Japan’s past colonization of Korea or the ‚newcomers‘ of the bubble economy era (November 1986 – December 1991), barriers to regular employment, housing and social services are commonly encountered by foreign workers in Japan.“⁷⁴

Ihr Fazit belegt, trotz einiger positiver Entwicklungen auf lokaler Ebene, die andauernde Existenz des Mythos von einer ethnischen Homogenität wie in Kapitel 2.2.2. beschrieben: „In the short run, however, it appears that a ‚sakoku‘ [Anm.: zurückgezogenes Land] attitude remains strong, buttressed by the myth of a pure Japanese culture.“⁷⁵

Die Haltung gegenüber diesen Gruppen führt zu einer Dichotomie zwischen dem Selbst, der japanischen Gesellschaft und den Migranten/innen, die als Fremdes abgestempelt und nie ein Teil der Gesellschaft werden können: „The new foreign workers are considered diametrically opposed to the Japanese; they are the class, cultural and ethnic other.“⁷⁶ In der Vorstellung von Japan als Mittelklasse-Gesellschaft (*chuu kaisou*), gelten Migranten/innen oft als minderwertiger: „Japanese are middle class and foreign workers are lower class.“⁷⁷ Darin zeigt sich das Konzept einer Gesellschaft die vertikal strukturiert (*tate shikai*) und von strikten Hierarchien gekennzeichnet ist.⁷⁸ In diesem Denken der Japaner/innen ist die Frage nach Minderheiten nicht von großer Relevanz:

„Most Japanese assume that the nation-state and national culture are one and the same. Not only are most Japanese comfortable in talking *the* Japanese culture, the question of any cultural diversity is at best of secondary interest.“⁷⁹

Die Japaner/innen verwechseln hier kulturelle und nationale Identität und zeigen sich von der Vorstellung überzeugt, dass innerhalb der Landesgrenzen eine homogene Ethnie leben würde.

Die Entwicklung zeigt, dass der Cosmetic Multiculturalism versucht die gewaltsame japanische Vergangenheit, deren Konsequenzen bis heute andauern, vergessen zu machen und es deshalb keine Auseinandersetzung mit der Kolonialzeit und der postkolonialen Situation gibt.

⁷³ Douglass (Hg.), *Japan and Global Migration*, S.3.

⁷⁴ a.a.O., S.4.

⁷⁵ ebd., Hervorhebg. im Orig.

⁷⁶ Lie, „The Discourse of Japaneseness“, in: Douglass (Hg.), *Japan and global Migration*, S.70.

⁷⁷ a.a.O., S.73.

⁷⁸ vgl. Nakane, *Japanese Society*, S.87.

⁷⁹ Lie, „The Discourse of Japaneseness“, in: Douglass (Hg.), *Japan and global Migration*, S.76, Hervorhebg. im Orig.

Zwar versuchte Japan, besonders in den 1990er-Jahren, das Land als weniger verschlossen erscheinen zu lassen, um vor allem Investoren ins Land zu locken. So wurde beispielsweise der Englischunterricht verstärkt.⁸⁰ Trotzdem, so behauptet Griseldis Kirsch in ihrer Forschung zu Identitätskonstruktionen japanischer Fernsehserien, hielten sich die Stereotype, die der *Nihonjinron* geschaffen hatte.⁸¹ Andere Autoren wie Mika Ko, stellen in dieser Zeit eine Erstarkung nationaler Elemente in der öffentlichen Debatte fest, die das ideologische Gleichgewicht in der Gesellschaft außer Kraft setzen.⁸² Am Begriff des Multikulturalismus und mit ihrer Definition des *Cosmetic Multiculturalism* macht sie einen, an die Globalisierung angepassten, Nationalismus und *Neo-nihonjinron* aus.

Eine letzte wichtige Unterscheidung, die Mika Ko trifft, bezieht sich auf den Multikulturalismus. Sie spricht von drei unterschiedlichen Auffassungen des Multikulturalismus in Japan. Erstens, der Multikulturalismus als Nationalismus, als dominante Ideologie, die versuche Gewalt und Widersprüche der Gegenwart und Vergangenheit zu überdecken. Zweitens, der Multikulturalismus als postmoderne, reaktionäre Euphorie, im Zuge derer die Japaner/innen als auch die japanischen Minderheitengruppen oberflächliche Aspekte der Diversität überbetonen und die eigentlichen, real existierenden Probleme nicht thematisiert werden würden. Diese zweite Auffassung impliziere, dass die Minderheitengruppen durch ihr Mitwirken den *Cosmetic Multiculturalism* unfreiwillig bestärken. Und als letzte Kategorie, der Multikulturalismus als Ort des Widerstandes. Ko meint damit, dass der *Cosmetic Multiculturalism* im positiven Sinne auch als *third space* fungieren könnte, der den Minderheitengruppen als Rückzugs- und Planungsort des Widerstandes diene. Dadurch könnten sie über ihre geschwächte Identität hinausgehen und die unterdrückenden Strukturen, sowie den Nationalismus bekämpfen.⁸³

Die beschriebenen Auffassungen zeigen die Dialektik des Diskurses um die Konstruktion von Identität und wie Begriffe in ihrem Kontext unterschiedlich gedeutet werden können.

⁸⁰ dazu: Katō, „The Internationalization of Japan“, in: Hook (Hg.), *The Internationalization of Japan*.

⁸¹ vgl. Kirsch, „Visionen eines heterogenen Japan?“, in: Köhn (Hg.), *China, Japan und das Andere*, S.54.

⁸² Ko, *Japanese Cinema and Otherness*, S.20.

⁸³ vgl. a.a.O., S.30.

2.5. Identität, (Post-)kolonialismus und Japan – Zwischenfazit I

Mit diesem Kapitel endet der erste Theorieteil der Arbeit. In einem kurzen Zwischenfazit sollen die bisher wichtigsten Erkenntnisse zusammengefasst und der weitere Verlauf der Arbeit in Aussicht gestellt werden.

Kapitel 2 beschrieb den Sonderfall Japans und skizzierte den chronologischen Verlauf des Identitätsdiskurses nach. Es wurde deutlich, dass sich Japan komplexer Umwälzungsprozesse ausgesetzt sah, die sich auf die Selbstwahrnehmung des Landes ausgewirkt haben. Als Antwort auf diese Veränderungen, bediente sich Japan teils ambivalenter und widersprüchlicher Theorien, die als Abschottungs-, Schutz-, und Machtmechanismen dienen sollten. Wichtig war die Erkenntnis, dass mit dem Touyoushi in Japan ein Äquivalent zu den westlichen Oriental Studies existierte, das zu großen Teilen von westlichen Einflüssen gespeist wurde.

Darüber hinaus wurde festgestellt, dass mit dem Nihonjinron ein langandauernder Narrationsdiskurs in Japan existiert, der als Überbegriff für viele Facetten der japanischen Identitätskonstruktion steht und bis zum heutigen Tag, im Zuge geopolitischer, globaler Veränderungen, heftig diskutiert wird.

Ob und wie sich diese Entwicklungen der gesellschaftlichen Debatte in den ausgewählten Filmen zeigen, gilt es im weiteren Verlauf der Arbeit zu untersuchen.

Vor der Filmanalyse benötigt es aber einen weiteren Theorieteil über die Fremdkategorien im Film, um die Mittel der Identitätskonstruktion im japanischen Film beschreiben zu können.

3. Kategorien des Fremden im Film

In diesem Kapitel sollen vier Annäherungsweisen an die Beschreibung des Fremden im Film vorgestellt werden. Die Konzepte stammen von Werner Faulstich, Theo Piegl, Knut Hickethier und Jörg Schweinitz.

Die Autoren beziehen sich auf Hollywoodfilme, dennoch eignen sich ihre Ausführungen, auf Grund ihrer allgemeinen Formulierung, für eine Übertragung auf den japanischen Film.

Werner Faulstich und Knut Hickethier stellen typische Darstellungsmuster von Fremdheit im fiktionalen Kinofilm dar. Faulstich benennt jeweils drei unterschiedliche Konzepte,

wohingegen Hickethier vier Grundmuster ausmacht. Theo Pieglers Ausführungen werden als psychoanalytische Erklärung des Fremden den beiden Konzepten von Faulstich und Hickethier zur Seite gestellt.

Jörg Schweinitz dient der Ausformulierung von stereotypischen Produktionstechniken, die Einfluss auf die Darstellung von Fremdheit haben. Die von ihm beschriebene Konventionalisierung des Films soll Vergleichsobjekt sein für die Analyse möglicher Ausbruchsversuche des japanischen Films aus diesen Mustern.

3.1. Werner Faulstich – Exotik, Heil und Horror

Werner Faulstich befasst sich in dem Buch *Medienkulturen* mit der Dramaturgie des Fremdartigen.⁸⁴ Das Kapitel „Zwischen Exotik, Heil und Horror – das Fremdartige als Dramaturgie von Kultur“ beleuchtet das Fremde aus medienkultureller Perspektive mit Ansätzen aus der Psychologie und referiert auf Beispiele aus der Populärkultur.⁸⁵ Speziell benennt er Filme aus dem Science-Fiction und Horror Genre und definiert den populären Film als „kollektiven Tagtraum“⁸⁶.

In dem Kapitel teilt er die filmische Darstellung von Fremdheit in drei Kategorien ein: Exotik, Heil und Horror. Faulstich unternimmt diese Einteilung, um das Fremde aus einer kulturwissenschaftlichen Sicht bestimmbar zu machen.⁸⁷ Seine Beschreibungen drehen sich um narrative Aspekte, Figurenkonstruktion und um die Wirkung von Fremdheit. Dazu bezieht er sich wenig oder so gut wie gar nicht auf Inszenierungsmittel der Bild- und Tonebene im Film. Im Vordergrund stehen Dramaturgie und Inhalt.

Grundsätzlich geht Werner Faulstich davon aus, dass Fremdheit keine Eigenschaft ist, sondern ein Beziehungsmodus. In seinem Buch geht es Faulstich darum, die Beziehung zwischen dem Selbst und dem Anderen zu untersuchen. Mit dem Selbst meint er das Ich, die gewohnte Identität. Alles was für das Ich nicht bekannt ist, wird dem Anderen zugeordnet. Faulstich sieht die Beziehung zwischen dem Selbst und dem Anderen von der Paradoxie der Abstoßung/Anziehung, Bedrohung/Faszination, und Gefahr/Bereicherung gekennzeichnet.⁸⁸

⁸⁴ Faulstich, *Medienkulturen*.

⁸⁵ a.a.O., S.127-139.

⁸⁶ a.a.O., S.127.

⁸⁷ vgl. a.a.O., S.127.

⁸⁸ vgl. ebd.

Ähnlich wie Theo Piegler in Kapitel 3.2. geht Faulstich, insbesondere bei dem Modell des Fremden als Horror, davon aus, dass das Andere bzw. Fremde immer schon als Unterbewusstes und Verdrängtes ein Teil des Selbst war. Drängt es von dort aus ins Bewusstsein und wird für das Selbst sichtbar, stellt dies eine potenzielle Unordnung für das Selbstverständnis, für die gewohnte Identität des Selbst dar. Faulstich sagt: „Das Fremde, das Unbewusste, das Verdrängte sind strukturell identisch [...] das Fremde erscheint als Teil des Selbst, und das Selbst wird seinerseits zum Fremden.“⁸⁹ Durch das Sichtbarwerden des Anderen erfährt das Selbst eine Zerrissenheit und fühlt sich in seiner Identität gestört. Die Kultur solle diesen Konflikt aufheben. Faulstich bezeichnet deshalb das Verhältnis von Eigenem und Fremdem als kulturkonstitutiv.⁹⁰ In den folgenden drei Modellen beschreibt Faulstich wie sich dieser Kampf des Selbst mit dem Fremden im Kulturprodukt des Films vollziehen kann, in welchen Hierarchisierungsprozessen beide Teile aufeinandertreffen und wie das Selbst mit den neu erkannten Differenzen umgeht.

Die Ebenen auf denen sich dieser Konflikt abspielt bezeichnet Faulstich als Natur. Damit kann, je nach Modell, die geographische Umwelt, das innere Seelenleben des Menschen oder etwas übernatürlich Transzendentes gemeint sein.

3.1.1. Das Fremde als Exotik

Das Fremde ist in diesem Fall das noch Unbekannte, das zu Erobernde, zu Entdeckende. Das Selbst ist der Eroberer/die Eroberin. Dabei weitet sich das Selbst über das Fremde aus und assimiliert es. Die Kultur hilft das Fremde dem Zuschauer/der Zuschauerin vertraut zu machen und es in sein bekanntes Ordnungssystem zu integrieren. Der Film führt den Zuschauer/die Zuschauerin, sein Ich bzw. die Filmfigur zu bislang unbekannte Orten, Zeiten oder Gesellschaften, die bei ihm den Zustand der Faszination auslösen sollen. Das Selbst wird so aktiv zu dem Ort des Fremden geführt. Dahinter steht nicht die harmlose Absicht die Neugier an dem Neuen zu befriedigen, sondern dieses Andere in einem Hierarchisierungsprozess in das bekannte Ordnungssystem des Selbst einzuordnen. Dazu muss das Fremde zunächst erkannt, markiert und schließlich in der Konfrontation besiegt werden. Der Film versucht so den Mangelzustand des Selbst aufzuheben. Das Selbst erobert sich das Fremde, macht es sich zu

⁸⁹ Faulstich, *Medienkulturen*, S.132-133.

⁹⁰ vgl. Faulstich, *Medienkulturen*, S.133.

eigen und assimiliert es. Sobald dies abgeschlossen ist, verliert das Fremde seinen Reiz. Faulstich spricht in diesem Zusammenhang von der „internen Integration des exotischen Fremden“⁹¹.

Das Fremde beim Modell der Exotik verortet Faulstich in der profanen, normalen Natur.⁹² Teil dieser normalen Natur sind die unentdeckten Plätze, Bewohner, Sitten der Welt und des Weltraums. Dieses Fremde, noch Unangetastete, wird vom Selbst durch die interne Integration im Prozess der Kontaktaufnahme bearbeitet.⁹³

Daher zeigen Filme dieser Kategorie ein Modell von Fremdheit, das, mit einem räumlich ausgreifenden Konzept, auf eine zeitlich oder geographisch fremde Welt verweist. In der weit entfernten Fremde bietet sich für das Selbst auch die Möglichkeit neue Erfahrungen zu sammeln. Oft verweist der Filmtitel schon auf ein solches Modell. Faulstich nennt hier die Filmbeispiele *Die Reise zum Mond*⁹⁴, *Abenteuer im Weltraum*⁹⁵ und *Der Weg nach Westen*⁹⁶. Andere Filmtitel verweisen auf das Abenteuer in der Fremde und deuten so auf das Selbst als Entdecker und Eroberer hin. Faulstich führt hier *Jäger des verlorenen Schatzes*⁹⁷ als Beispiel an.

3.1.2. Das Fremde als Heil

Das Fremde wird als Erlösendes, als zu Ersehnendes dargestellt. Außerdem dient es als Resonanzboden für Eigenheiten.⁹⁸ Dem Fremden liegt in diesem Modell ein anderer Naturbegriff zu Grunde. Die Natur hat einen sakralen Charakter.⁹⁹ Das Fremde kann so, in manchen Fällen, zum Transzendenten werden. Das Selbst wird zum Gläubigen/zur Gläubigen, der/die sich der Natur des Fremden unterwirft.

Es findet eine Akkommodation statt. Das Selbst wird dem Fremden unterworfen, indem es sich unterordnet und sich selbst aufgibt. Im religiösen Kontext soll das unvollkommene, sündhafte

⁹¹ Faulstich, *Medienkulturen*, S.129.

⁹² vgl. a.a.O., S.128.

⁹³ vgl. a.a.O., S.132.

⁹⁴ *Le Voyage dans la Lune (Die Reise zum Mond)*, R.: Georges Méliès, Frankreich 1902.

⁹⁵ *Stowaway to the Moon (Abenteuer im Weltraum)*, R.: Andrew V. McLaglen, USA 1975.

⁹⁶ *The Way West (Der Weg nach Westen)*, R.: Andrew V. McLaglen, USA 1967.

⁹⁷ *Raiders of the Lost Ark (Jäger des verlorenen Schatzes)*, R.: Steven Spielberg, USA 1981.

⁹⁸ vgl. Faulstich, *Medienkulturen*, S.129.

⁹⁹ vgl. Faulstich, *Medienkulturen*, S.130.

Selbst eliminiert werden. So soll es durch das Aufgehen in der Fremdheit zum Heil in transzendentaler Form kommen.

In filmischer Form kann das Fremde laut diesem Modell auch ein Ort sein, zum Beispiel der Himmel. Faulstich sieht in dieser Tradition christliche Bibelfilme wie *Die 10 Gebote*¹⁰⁰, aber auch Science-Fiction Filme wie *2001 – Odyssee im Weltraum*¹⁰¹ oder *Die unheimliche Begegnung der dritten Art*¹⁰² sowie den taiwanesischen Populärfilm *Ein Hauch von Zen*¹⁰³.

Wie im ersten Modell, der Fremde als Exotik, wird das Selbst aktiv. Nur löst sich in diesem Modell, der Fremde als Heil, nicht das Fremde im Selbst auf, sondern das Selbst im Fremden. Die Dichotomie zwischen Eigenem und Fremden wird aufgelöst. Anstatt es besiegen zu wollen erkennt die Filmfigur das Fremde als das Bessere an, schließt sich ihm an und erhofft sich Heilung.

3.1.3. Das Fremde als Horror

Dieses Modell definiert das Fremde als das Unheimliche, Bedrohende und Ängstigende. Faulstich bezeichnet es als differenzierter als die ersten beiden Modelle.¹⁰⁴ Die ersten beiden Modelle seien im Vergleich zum dritten repetitiv und primitiv.

Das Selbst wird hier nicht selbst aktiv, sondern wird vom Fremden heimgesucht. Das Fremde stellt die Identität des Selbst in Frage. Es bedroht die Identität von sozialen Gruppen, des Kollektivs und der Nation.

Das Fremde als Horror kann auch mit einem Verweis auf das Fremde als Exotik und als Heil auftreten. Es nimmt dann Bezug auf die profane bzw. sakrale Natur der beiden ersten Modelle und stellt das Fremde als Mutation der normalen Natur in Form eines Monsters etc., dar. Faulstich erklärt dies am Filmbeispiel *Die Fliege*¹⁰⁵. In diesem Film steht das ängstigende Fremde im Mittelpunkt, welches vom Selbst, auf Grund seiner nicht ausreichend verstandenen manipulierten, profanen Natur, nicht verstanden wird. Die sakrale Natur als Horror findet sich

¹⁰⁰ *The Ten Commandments (Die zehn Gebote)*, R.: Cecil B. DeMille, USA 1956.

¹⁰¹ *2001: A Space Odyssey (2001: Odyssee im Weltraum)*, R.: Stanley Kubrick, UK/USA 1968.

¹⁰² *Close Encounters of the Third Kind (Unheimliche Begegnung der dritten Art)*, R.: Steven Spielberg, USA 1977.

¹⁰³ *Hsia Nu (Ein Hauch von Zen)*, R.: King Hu, Taiwan 1971.

¹⁰⁴ vgl. Faulstich, *Medienkulturen*, S.132.

¹⁰⁵ *The Fly (Die Fliege)*, R.: Kurt Neumann, USA 1958.

zum Beispiel in *Der Exorzist*¹⁰⁶. Das Ängstigende besteht in der nicht ausreichend verstandenen sakralen Natur und das Fremde erscheint als Teil des dualistischen Erlöserprinzips als Satan – dem theologisch Bösen.¹⁰⁷

Das Fremde als eigentlicher Horror, so Faulstich, beziehe sich aber weder auf die sakrale noch auf die profane, sondern auf die menschliche Natur.¹⁰⁸ Der Mensch sähe sich mit sich selbst konfrontiert, seine Kultur und Natur werde bearbeitet. Der Mensch trete hier nicht mehr als Eroberer oder Gläubiger in Erscheinung. Er sei grundsätzlich Leidender. Die Beziehung zwischen dem Selbst und dem Fremden fungiere somit als Katharsis, die einen Mangelzustand aufheben solle.¹⁰⁹

Um diesen Mangelzustand beschreiben zu können, nutzt Faulstich eine Herleitung aus der Psychologie. Er setzt das Fremde in diesem Modell mit dem Unbewussten, dem Verdrängten gleich. So sagt er, dass wir dem Fremden im Neuen begegnen, aber dieses Neue sei immer geprägt von eigenen Wünschen, Sehnsüchten und Ängsten. Diese seien wiederum geprägt durch eine gesellschaftliche Brille. Das Fremde habe somit immer Anteile des individuellen und gesellschaftlichen Unbewussten und könne demnach nie absolut fremd sein. Weil es nicht fremd ist, muss es vom Selbst auch nicht aufgesucht werden, sondern das Fremde wird aktiv und bricht über das Selbst herein.

Faulstich bemerkt, dass das Fremde von demjenigen konstruiert sei, der es als Fremdes definiere, weil es aus seinem innersten Unbewussten hervorgehe. Das Bild von Fremdheit, welches das Unterbewusstsein produziere, verstehe das Selbst nicht und führe zu einer Unsicherheit oder Angst. Das Selbst fühle sich machtlos und sehe durch die Fremdheit seine vertraute Ordnung gefährdet.

Das Fremde zeige sich als Teil des Eigenen, welches lange Zeit erfolgreich verdrängt wurde.¹¹⁰ Plötzlich erkennt das Selbst, dass dieses Fremde Teil des Eigenen ist und sieht seine Identität, sein Wertesystem und seine Auffassung von sich selbst bedroht. Das Selbst reagiert umso aggressiver auf das Fremde, je schwächer es in seinem Wertesystem verankert ist.

Durch diese Korrelation von Eigenem und Fremden entfremde sich das Ich immer mehr vom Ich. Das Ich werde Teil des Fremden und der Mensch erkenne, dass er zerrissen sei. Daraus

¹⁰⁶ *The Exorcist (Der Exorzist)*, R.: William Friedkin, USA 1973.

¹⁰⁷ vgl. Faulstich, *Medienkulturen*, S.132.

¹⁰⁸ ebd.

¹⁰⁹ ebd.

¹¹⁰ a.a.O., S.133.

ergebe sich für den Menschen ein Leiden, welches durch die Kultur aufgehoben werden könne. Sie soll die Widersprüche der eigenen, gesellschaftlichen sowie der kollektiven Natur bewältigen.

In seinem Fazit betont Werner Faulstich noch einmal die Bedeutung von Kultur. Das Fremde als Horror mit dem Aspekt der Katharsis erhält die Kultur am Leben. Anders als das Fremde als Exotik oder als Heil, die das Fremdartige des Fremden letztendlich durch Assimilation oder Akkumulation eliminieren und dadurch die Kultur überflüssig machen, erhält das Fremde als Horror die Kultur am Leben. Daher sei dieses Modell am interessantesten, da es die Kultur als ständiges Streben nach Vollständigkeit und somit als unaufhebbaren Teil der menschlichen Natur verstehe.

3.2. Theo Piegler – Psychoanalytische Filminterpretationen

Theo Piegler ist Arzt für psychotherapeutische Medizin und beschäftigt sich unter anderem mit Psychoanalyse, insbesondere der Kulturpsychoanalyse. Als Herausgeber des Buches *Das Fremde im Film*¹¹¹ legt Piegler ein Werk vor, welches auf verständliche Art und Weise den psychologischen Diskurs der Fremdeheitsbildung erklärt. Bezugnehmend auf Werner Faulstich dient dieses Kapitel als Bindeglied zwischen der Psychoanalyse und der Filmanalyse. Letztere wird im nächsten Kapitel mit den Theorien von Knut Hickethier noch ausführlicher thematisiert.

Theo Piegler geht davon aus, dass das Fremde allgegenwärtig ist.¹¹² Der Umgang mit dem Fremden sei geprägt von archaischen Reaktionsmustern. Diese variieren zwischen Faszination und Angst. Dabei schenke das Vertraute stets Sicherheit und das Unvertraute wirke oft furchteinflößend und unheimlich.

Die Voraussetzung dafür, dass man dem Fremden mit Faszination und Neugier entgegentritt, sei die Verinnerlichung einer sicheren Bindungserfahrung, die im Säuglingsalter ausgeprägt werde und für ein exploratives Verhalten im später Leben verantwortlich sei. Geschehe dies

¹¹¹ Piegler, „Über das Fremde in uns, in unserem Alltag und im Film“, in: Piegler (Hg.), *Das Fremde im Film: psychoanalytische Filminterpretationen*.

¹¹² Piegler, „Über das Fremde in uns, in unserem Alltag und im Film“, S.7.

nicht, schwinde die subjektive Sicherheit und das Fremde mutiere für das Subjekt zu einer Bedrohung.

Piegler erklärt die archaischen Reaktionsmuster mit Mario Erdheims Konzept der Fremdrepräsentanz.¹¹³ Das Kind will im Kleinkindalter das Selbstbild und das Bild der Mutter von jeglichem Bösen freihalten. Das Böse werde daher abgespalten von den beiden Bildern und werde in ein frühes, inneres Bild des Fremden verbannt. Dieses abgespaltene Bild, in dem alles Böse vereint ist, nennt Erdheim die Fremdrepräsentanz. So werde das Eigene automatisch zum Guten und das Fremde zum Bösen.¹¹⁴

Neben der Idee einer Fremdrepräsentanz spricht Piegler in seinem Werk auch von der Notwendigkeit des Fremden. Sie stehe für eine „Dialektik“ und eine „Bipolarität, die allem Lebe innewohnt.“¹¹⁵ Die Spannungen zwischen dem Eigenen und dem Fremden seien verantwortlich für die Lebendigkeit. Ohne sie käme es zum Stillstand und zum Tod. Daher benötige es immer eine Differenz, immer etwas Fremdes, um den Lebensprozess in Gang zu halten.¹¹⁶

Nächster wichtiger Punkt ist Pieglers Unterscheidung in eigenes und fremdes Fremde. Das eigene Fremde sei das Fremde in der eigenen Person. Es manifestiere sich in Träumen, Fehlleistungen, menschlichen Abgründen und gehe aus dem Unbewussten hervor.¹¹⁷ Das fremde Fremde meint das Fremde im Außen. Ein zu fremdes Fremde könne zu Xenophobie führen.¹¹⁸ Piegler nennt dazu Beispiele aus dem Science-Fiction Genre oder dem Katastrophenfilm, in denen eine externalisierte Auseinandersetzung mit dem fremden Fremden stattfindet.¹¹⁹

3.3. Knut Hickethier – Zwischen Abwehr und Umarmung

Der deutsche Medienwissenschaftler Knut Hickethier unternimmt eine ähnliche Unterscheidung von Grundmustern der Fremdheit wie sie bereits bei Werner Faulstich

¹¹³ vgl. Erdheim, „Das Eigene und das Fremde“, in: Wolf, *Neue Grenzen*, S.733.

¹¹⁴ Piegler, „Über das Fremde in uns, in unserem Alltag und im Film“, S.8.

¹¹⁵ a.a.O., S.8.

¹¹⁶ vgl. a.a.O., S.9.

¹¹⁷ ebd.

¹¹⁸ vgl. Wogatzke, *Identitätsentwürfe*, S.24.

¹¹⁹ Piegler, „Über das Fremde in uns, in unserem Alltag und im Film“, S.12.

beschrieben werden.¹²⁰ Seine Ausführungen gehen einen Schritt weiter und benennen die Mittel, die der Film benutzt, um Fremdheit zu erzeugen, etwas konkreter als Faulstich.

3.3.1. Das Fremde als Bedrohung und Gefährdung der Existenz des Zuschauers

Nach diesem Grundmuster stellt das Fremde das Feindliche, Bedrohliche und Böse dar.¹²¹ Hickethier bezieht sich auf den Kriegsfilm und das Genre des Thrillers und Horrors. Bei letzterem arbeitet der Film in seiner Darstellung des Fremden mit unseren eigenen Ängsten, um eine individuelle Bedrohung zu erzeugen.¹²²

Der Kriegsfilm hingegen schaffe, im Sinne einer bestimmten Propaganda, ein kollektives Feindbild. Dieses diene dazu, die eigene Identität zu stärken. Die Gemeinschaft solle zusammengeschweißt, Aggression erzeugt und nach Außen gelenkt werden. Die Filme schaffen und bestärken Vorurteile. Ihre Inszenierung sei geprägt von Dämonisierung, Schematisierung, sowie Vereinseitigung. Prinzipiell würden Filme dieser Art auf eine Mobilisierung des Zuschauers abzielen.

3.3.2. Das Fremde als Untergeordnetes

Das Fremde als Untergeordnetes, welches sich in eine Hierarchie einordnen muss, ist das zweite Grundmuster. Hickethier nennt hier vor allem Filme aus den 1950er- und 1960er-Jahren, die die Rassentrennung in Filmen wie *Vom Winde verweht*¹²³ legitimieren.

Die Fremdheitsfiguren in diesen Film können in zwei Kategorien eingeteilt werden. Zum einen die treuen Figuren, die ihren Herren dienen, aber trotzdem unberechenbar wirken und deshalb Misstrauen bei ihren Herren erzeugen. Zum anderen der Fremde/die Fremde als Eingeborene, und als edler Wilder/edle Wilde, der/die den Kampf gegen die Eroberer/innen aufnimmt und

¹²⁰ Hickethier, „Zwischen Abwehr und Umarmung. Die Konstruktion des anderen in Filmen“, in: Karpf, *Getürkte Bilder*, S.21-40.

¹²¹ a.a.O., S.22.

¹²² a.a.O., S.23.

¹²³ *Gone with the Wind (Vom Winde verweht)*, R.: Victor Flemming, USA 1939.

sich letztendlich doch unterordnen muss. Darin drückt sich die Überlegenheit der herrschenden Klasse aus.

Diese Darstellung von sozialer Hierarchie finde sich nicht nur in historischen Filmen, sondern auch in zeitgenössischen Werken.¹²⁴ Soziale Stellung sei daher in Filmen oft mit Erscheinung und Herkunft verbunden. Dem/der Fremden komme darin eine niedrigere, nicht so machtvolle Stellung zu, da der Moment des Bedrohlichen überlebt und man immer noch Angst vor ihm/ihr habe. Durch diese Einordnung in ein Wertesystem solle der Fremde/die Fremde unter Kontrolle gehalten werden. Die soziale Hierarchie werde als ‚natürlich‘ eingeführt und immer wieder bestätigt. Hickethier spricht in diesem Zusammenhang auch von einer Erzählform der Domestizierung, die immer von der Angst des Ausbrechens geprägt sei und der Angst davor, dass das Fremde plötzliche beginne auf seine Eigenständigkeit zu bestehen.¹²⁵

3.3.3. Das Fremde als Verfolgtes

Als drittes Grundmuster zählt Knut Hickethier das Fremde als Verfolgtes, dem Beistand zu gewähren sei, auf. Genreübergreifend setzt der Film in seiner Inszenierung des Fremden auf das Mitleid des Zuschauers für den Außenseiter. Dazu werde das Fremde als nicht fremd erklärt, sondern als völlig vertraut und ungefährlich. Dies geschehe oft durch die Darstellung des Fremden in Form von Kinderfiguren, die besonders schutzbedürftig erscheinen. Der Zuschauer nehme so den unverdorbenen Blick des Kindes in seine Sicht auf das Fremde mit auf und es käme nicht zu einer Abwehrhaltung, sondern eher zu einem offeneren Blick auf das Fremde.

Hickethier kritisiert diese Methode, wenn er von einer Infantilisierung des Fremden spricht.¹²⁶ Die Infantilisierung sei nämlich ein Mittel zur Beherrschung des Fremden und führe zu einer Domestizierung. Machtstrukturen würden nicht in Frage gestellt und bestehende Verhältnisse bestätigt werden.

¹²⁴ vgl. Hickethier, „Zwischen Abwehr und Umarmung. Die Konstruktion des anderen in Filmen“, in: Karpf, *Getürkte Bilder*, S.24.

¹²⁵ ebd.

¹²⁶ vgl. ebd.

3.3.4. Das Fremde als Komisches

Hier tritt das Fremde als Clown/in und Entertainer/in in Erscheinung.¹²⁷ Dabei wisse man nie, ob man mit ihm/ihr oder über ihn/sie lache.¹²⁸ Das Fremde wirke nicht bedrohlich:

„Indem wir darüber lachen, haben wir eine Form der Hierarchie hergestellt, die das gezeigte Fremde als uns nicht gefährlich erscheinen lässt. Das Lachen über den anderen steht dafür, dass wir als Zuschauer es beherrschbar glauben.“¹²⁹

Doch Hickethier betont, dass das Fremde als Komisches das stärkste subversivste Potential in sich berge, da es ständig versuche, aus den Hierarchisierungsprozessen herauszubrechen und sich gegen die Beherrschungsstrategien zur Wehr setze.¹³⁰

Hickethier betont, dass es Mischformen zwischen diesen Kategorien gibt. Ihm fällt allerdings auch auf, dass es keine Form der Darstellung des Fremden gibt, die eine gleichberechtigte Existenz von Fremdem und Vertrautem beinhaltet. Es gehe immer um die Aufhebung des Einen durch den Anderen. Das Ziel der Aufhebung sei die Herstellung eines homogenen Zusammenhanges.

3.3.5. Bausteine der Darstellung des Fremden

Die vier genannten Darstellungsmuster funktionieren über Eigenschaften, mit denen die Filmfigur ausgestattet wird. Diese sollen eine Differenz zwischen dem Eigenen und dem Fremden erzeugen. Hickethier zählt dazu das Aussehen, die Gewohnheiten, die Sitten und die Sprache.

Beim Aussehen könne zwischen Hautfarbe, Gesichtsschnitt und allgemeiner Physiognomie unterschieden werden. Dabei sei ein Einteilen in die Kategorie ‚fremd‘ erst möglich, wenn man selbst wisse, wie der Standard eines ‚Kulturkreises‘ aussehe. Die Vorstellung davon, wie ein

¹²⁷ vgl. Hickethier, „Zwischen Abwehr und Umarmung. Die Konstruktion des anderen in Filmen“, in: Karpf, *Getürkte Bilder*, S.25.

¹²⁸ vgl. Hall, „Die Konstruktion von Rasse in den Medien“, in: Klein, *Die Rede von der multikulturellen Gesellschaft*, S.110-114.

¹²⁹ Hickethier, „Zwischen Abwehr und Umarmung. Die Konstruktion des anderen in Filmen“, in: Karpf, *Getürkte Bilder*, S.25.

¹³⁰ vgl. ebd.

Mensch aus einem bestimmten ‚Kulturkreis‘ auszusehen habe, sei wiederum geprägt von kulturellen Konvention, die historisch gewachsen seien.¹³¹

Damit stellt Hickethier die Behauptung auf, dass in manchen Filmen eine rassistische Rassenlehre unterschwellig, in Form von Vorurteilen, fortbestehe.

Mit Verweis auf den Psychoanalytiker Werner Bohleber, sagt Hickethier, dass anderes Aussehen für uns zur Projektionsfläche für das Eigene wird. Es sei demnach weder Freund noch Feind, sondern werde erst durch unsere Vorstellungen dazu gemacht: „Alles was uns ängstigt und in unsere Ordnung nicht hineinpasst wird auf das Fremde projiziert.“¹³² Die Projektion fungiere als ein Entlastungs- und Verteidigungsmechanismus, der dem Fremden das zuschreibt, was dem Selbst als unannehmbar erscheint.¹³³ Innere, archaische Triebwünsche, die nicht ausgelebt werden können, kämen so im Fremden zum Ausdruck. Der innere Konflikt werde in einen äußeren verwandelt. Dies geschehe nicht nur individuell, sondern kollektiv in Form von kulturellen Traditionen, die von außen bedroht zu sein scheinen.¹³⁴ Daher seien die Bilder des Fremden im Film verallgemeinernd und hätten nichts mit der individuellen Fremdheitserfahrung zu tun.

Die unterschiedliche Wahrnehmung von Fremdheit im Kollektiv und in der individuellen Erfahrung, beschreibt Hickethier mit dem Moment der Ausländereinschätzung.¹³⁵ Damit beschreibt Hickethier ein Auseinandertreten zwischen allgemeinem Stereotyp und individuellem Fall. Der Mensch nehme im individuellen Kontakt das Fremde auf andere Art, ohne Vorurteile wahr. Dies ändere aber nichts an der allgemeinen, kollektiven Vorstellung, die der Mensch von Ausländern habe.

Knut Hickethier ist von der Idee, dass Filme Stereotype dekonstruieren könnten, nicht überzeugt.¹³⁶ Er sagt, dass Versuche Fremdfiguren in Hauptrollen zu besetzen oder sie als Sympathieträger mit positiven Eigenschaften auszustatten, keine Veränderung der Machtstrukturen bringe. Seine zentrale These dazu lautet: „Die Filme argumentieren in ihrer

¹³¹ vgl. Hickethier, „Zwischen Abwehr und Umarmung. Die Konstruktion des anderen in Filmen“, in: Karpf, *Getürkte Bilder*, S.26.

¹³² Bohleber, „Vom Umgang mit Fremdem und Fremden“, in: *medien praktisch*, S.8-26.

¹³³ vgl. Hickethier, „Zwischen Abwehr und Umarmung. Die Konstruktion des anderen in Filmen“, in: Karpf, *Getürkte Bilder*, S.26.

¹³⁴ vgl. a.a.O., S.27.

¹³⁵ vgl. ebd.

¹³⁶ vgl. Hickethier, „Zwischen Abwehr und Umarmung. Die Konstruktion des anderen in Filmen“, in: Karpf, *Getürkte Bilder*, S.28.

filmischen Struktur gegen die inhaltliche Botschaft. Das Stereotyp der Diskriminierung bleibt unberührt.“¹³⁷

Den nächsten wichtigen Baustein bezeichnet Hickethier als Sitten, Sprache und Gewohnheiten. Wer sie in Alltagssituationen der Fremde nicht beherrsche, könne sich sozial nicht integrieren, da er die sozialen Codes nicht beherrsche.¹³⁸ Das nicht beherrschen der Sprache sei ein zentrales Merkmal im Film, um Personen als fremd darzustellen. Die darüber stattfindende Ausgrenzung sei, so Hickethier, viel zu selten im Film thematisiert und führe daher beim Zuschauer zur Ablehnung gegenüber dem Fremden. Die Hollywoodfilme, auf die sich Hickethier bezieht, bieten keinen Raum für die Erklärung fremder Lebensweisen und bemühen sich daher auch nicht diese zu vermitteln. Sie dienen nur als Staffage, um eine gewisse Exotik in das Geschehen zu bringen.¹³⁹ Wenn Filme dann versuchen diese Exotik abzubauen, begehen sie den Fehler das Fremde zu assimilieren und das, was die Differenz der Kulturen ausmacht, nicht zu thematisieren: „Mit dem Ziel der vermeintlich größeren Verständlichkeit, wird das uns unbekannte bleibende ‚synchronisiert‘ und damit das Fremdheitskonstituierende überspielt und vergessen gemacht.“¹⁴⁰ Es entstehe kein Verständnis für das Fremde, sondern es werde als nicht existent verdrängt und der Konflikt zwischen dem Selbst und dem Fremden verharmlost.

Knut Hickethier sieht in den Darstellungsweisen zwei Tendenzen, die gleichermaßen fatal sind, da sie die Ausgrenzung von Fremden bestärken. Sowohl das Überbetonen von Fremdheit als auch das Abbauen von Fremdheit, und dabei real existierende Differenzen überspielen, seien die falschen Mittel:

„Man kann relativ schematisch Filme danach unterscheiden, ob sie die Darstellung von Fremdheiten dazu benutzen, vorhandene Ausgrenzungen und Abwehrmechanismen zu bestätigen und verstärken, in dem sie Fremdheit betonen, oder ob sie umgekehrt, mit dem Ziel des Abbaus von Fremdheiten, diese überspielen, Differenzen verringern und das Fremde in seinen Formen eines Anderssein eskamotieren.“¹⁴¹

Sein Lösungsvorschlag ist ein Akzeptieren der Fremdheit und ein Tolerieren der Unterschiede. Das Fremde solle nicht von vornherein als Bedrohung, viel mehr als Möglichkeit gesehen werden, anders zu leben. Er besteht nicht auf eine homogene Welt, sondern auf ein

¹³⁷ Hickethier, „Zwischen Abwehr und Umarmung. Die Konstruktion des anderen in Filmen“, in: Karpf, *Getürkte Bilder*, S.28.

¹³⁸ vgl. ebd.

¹³⁹ Hickethier, „Zwischen Abwehr und Umarmung. Die Konstruktion des anderen in Filmen“, in: Karpf, *Getürkte Bilder*, S.29.

¹⁴⁰ a.a.O., S.29.

¹⁴¹ ebd.

Nebeneinander verschiedener, heterogener Lebenswelten, die im Film auch als solche zur Geltung kommen.

3.3.6. Fremdes im genrehaften Erzählen

„Die Filme argumentieren in ihrer filmischen Struktur gegen die inhaltliche Botschaft.“¹⁴² Der Satz, der bereits im vorherigen Kapitel aufkam, beschreibt die Tendenz bestimmter Erzähldramaturgien, die aufklärerische Absicht des Films zu unterlaufen. In diesem Unterkapitel soll daher genauer auf das genrehafte Erzählen eingegangen werden.

Bestimmte Genre haben spezifische Dramaturgien, die den Umgang mit dem Fremden beschreiben. Häufig greifen sie auf konventionelle Erzählmuster zurück, da diese, auf Grund ihrer Verständlichkeit, den größten Erfolg bei Publikum erzielen. Zu diesen Mustern zählt Hickethier auch das vermeintliche aufklärerische Erzählmuster, welches versucht Diskriminierung als falsch darzustellen, indem kulturelle Unterschiede minimiert werden. Das Propagieren von Toleranz und Verständnis werde aber durch die Tabuisierung wirklicher Probleme auf dramaturgischer Ebene konterkariert.¹⁴³

Besonders genreübergreifende Erzählmuster würden die Stereotypisierung von Fremdheit fördern.¹⁴⁴ Knut Hickethier steckt drei Handlungspunkte ab, bei denen das Eigene immer als etwas Nahes, das gegen das Fremde, das aus der unbekannten Ferne kommt, verteidigt werden müsse.

Als Erstes nennt er die sogenannte Dramaturgie der Ankunft oder des Eindringens. Dabei kommt die Hauptfigur entweder in eine auch dem Zuschauer/der Zuschauerin unbekannte Welt und erkundet sie zusammen mit dem Publikum. Oder die Fremdheitsfigur kommt in eine Diegese, in die der Zuschauer/die Zuschauerin zuvor schon eingeführt wurde und stiftet Verwirrung. Letzteres führt zu einem Gefühl beim Zuschauer/bei der Zuschauerin, dass alles was von außen kommt zur Unruhe führt. Dies wird vor allem bestärkt, wenn die kulturellen

¹⁴² Hickethier, „Zwischen Abwehr und Umarmung. Die Konstruktion des anderen in Filmen“, in: Karpf, *Getürkte Bilder*, S.28.

¹⁴³ vgl. a.a.O., S.33.

¹⁴⁴ vgl. Hickethier, „Zwischen Abwehr und Umarmung. Die Konstruktion des anderen in Filmen“, in: Karpf, *Getürkte Bilder*, S.34.

Unterschiede zwischen der bekannten Kultur und der Kultur des Eindringlings besonders groß sind.¹⁴⁵

Damit führt Hickethier auch gleich zum zweiten Handlungspunkt, dem der Kulturdifferenz, über. Demnach führen große kulturelle Unterschiede zu einer Desintegration. Insbesondere ließe sich dies beim Aufeinandertreffen von Figuren aus traditionalistischen und modernen Kulturen beobachten.

Zum Schluss muss sich die Filmfigur entscheiden, ob sie bleibt oder geht.¹⁴⁶ Dabei verschweige der Film oft, dass mit Assimilation, Integration und Anpassung gleichzeitig auch Verlust von bekannten Werten für den Fremden einhergehe. Er gibt einen Teil seines Selbst auf, um integriert zu sein.¹⁴⁷

Diese Erzählmuster sind alle in sich geschlossen, intendieren klare Ergebnisse, sind homogen und speisen eine Sieger-Verlierer-Dichotomie. Die Heldenreise mit ihrer klaren Konfliktlösung ist unangemessen für das Akzeptieren von Fremdheiten. Beim Zusammenleben von Minderheiten sollte es nämlich keine Sieger oder Verlierer geben.

Hickethier schlägt hier als Lösung offene, episodenhafte Strukturen des Erzählens vor.¹⁴⁸ In seinem Ausblick schreibt er:

„Offene Schlüsse, andere Dramaturgien, ein bewussterer Umgang mit Stereotypen – in den Filmen müssen Widerhaken stecken, die uns mit dem Erzählten, mit den Situationen und dem Thema über den Film hinaus beschäftigen.“¹⁴⁹

3.4. Jörg Schweinitz – Film und Stereotyp

Nachdem der filmtheoretische Diskurs bisher zunehmend detaillierter in den Vordergrund der Arbeit getreten ist, soll mit Jörg Schweinitz an dieser Stelle ein deutscher Filmwissenschaftler Erwähnung finden, der sich mit den kulturwissenschaftlichen Aspekten von Bild- und Erzählformen auseinandersetzt und in seinem Buch *Film und Stereotyp* die Entstehungsgeschichte von filmischen Stereotypen nachverfolgt.

¹⁴⁵ vgl. Hickethier, „Zwischen Abwehr und Umarmung. Die Konstruktion des anderen in Filmen“, in: Karpf, *Getürkte Bilder*, S.35.

¹⁴⁶ vgl. a.a.O., S.36.

¹⁴⁷ vgl. Hickethier, „Zwischen Abwehr und Umarmung. Die Konstruktion des anderen in Filmen“, in: Karpf, *Getürkte Bilder*, S.38.

¹⁴⁸ vgl. a.a.O., S.34.

¹⁴⁹ Hickethier, „Zwischen Abwehr und Umarmung. Die Konstruktion des anderen in Filmen“, in: Karpf, *Getürkte Bilder*, S.38.

Interessanter Anknüpfungspunkt ist seine These, dass sich der Stereotyp im Film aus der Entwicklung des Films zu einer konfektionierbaren Waren entwickelt hat: „Die Stereotypen funktionieren in diesem Bild als publikumskoordinierte Produktstandards.“¹⁵⁰ Er sieht in der Filmindustrie der 1930er-Jahre die Grundlage für Muster von Stereotypen ohne deren Wirkung der Film heute als nicht realistisch gelten würde, da sich diese audio-visuellen Muster so stark in die Imaginationswelt des Zuschauers/der Zuschauerin gebrannt haben, dass ein Filmemachen jenseits dieser Stereotype, für den kommerziellen Film, nicht denkbar sei.¹⁵¹

Schweinitz skizziert eine aktuelle Ausgangslage, in der alles im Film konventionalisiert ist. Von Erzählformen über Videotechniken bis hin zu Schauspielstilen. Das Publikum hat sich in Folge dessen, im Lernprozess der Rezeption vieler solcher Filme, die Verhaltensmuster auf der Leinwand eingeprägt. Diese scheinbare Medienkompetenz des Zuschauers/der Zuschauerin entlarvt Schweinitz als Stereotype, die vom Zuschauer/von der Zuschauerin fälschlicherweise als kulturelle Zeichen wahrgenommen werden und seine/ihre Imaginationswelt strukturieren.¹⁵²

Wie kann ein Regisseur/eine Regisseurin der Stereotypie entkommen? Schweinitz sagt, dass eine Abgrenzung zu Stereotypen nur durch ein In-Beziehung-Setzen stattfinden kann.¹⁵³ Durch eine reflexive Anwendung des Stereotyps kann der Film sich auf ironische Art mit Stereotypen auseinandersetzen. Ergebnis ist ein selbstreflexives Kino, wie man es beispielsweise schon in vielen postmodernen Filmen findet.

Das postmoderne Kino benutze den Stereotyp als Performance, die darauf abziele, ihre Künstlichkeit sichtbar zu machen. Auf Grund der Ironie füge sie sich schwerer in die Diegese ein und lege die Stereotypik offen.¹⁵⁴ Es komme so zu einer demonstrativen Präsentation von Stereotypen, da der Film ihre konventionelle Existenzweise inszeniert. Der Film mache dem Zuschauer bewusst, dass es sich bei diesen Darstellungsweisen um Stereotypen handle.

¹⁵⁰ Schweinitz, *Film und Stereotyp: Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie*, S.11.

¹⁵¹ vgl. ebd.

¹⁵² vgl. Schweinitz, *Film und Stereotyp: Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie*, S.12.

¹⁵³ vgl. a.a.O., S.13.

¹⁵⁴ vgl. Schweinitz, *Film und Stereotyp: Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie*, S.225.

3.4.1.1. Konventionalisierung der Filmfigur

Die Figuren der Narration prägen, beeinflussen, repräsentieren nach dieser Theorie Menschenbilder.¹⁵⁵ Die Filmfigur als zentrale Figur der Narration ist wichtige Bezugsgröße für den Zuschauer/die Zuschauerin und ist eng mit dessen Vorstellungen und Werten verbunden. Die Figur ist Produkt der Stereotypie der Gesellschaft, geht aus ihr hervor. Andersherum können stereotypische Figuren auch erst die Vorstellung des Zuschauers/der Zuschauerin konkretisieren bzw. visualisieren. Die Figur im Film erzeugt demnach erst eine stereotypische Vorstellung in der Gesellschaft.

An dieser Stelle geht Schweinitz kurz auf die Unterscheidung zwischen Charaktere und Type im Film ein. Charaktere seien vielschichtige Figuren, die im Laufe der Narration eine Entwicklung durchlaufen. Der Typ hingegen habe wenig erkennbare Attribute und nur einige markante Merkmale. Er sei einfacher konstruiert, da er nur dafür da sei die Handlung voranzutreiben und nicht umgekehrt. Der Typ erlaubt eine schnelle Wertezuordnung auf Seiten des Zuschauers/der Zuschauerin und stiftet Klarheit.¹⁵⁶

3.4.1.2. Konventionalisierung der Handlungswelt

Situationen und Handlungsverläufe treten in Filmen oft in den selben Mustern auf.¹⁵⁷ Wie Knut Hickethier schon bemerkt, weisen narrative Konventionen wie die Heldenreise bzw. der Monomythos¹⁵⁸ eine generalisierte Erzählstruktur auf, die in allen ‚Kulturkreisen‘ zu finden ist.¹⁵⁹ Die stereotypisierten Handlungsmuster sollen beim Zuschauer/bei der Zuschauerin Gefühle wecken und bieten dem Zuschauer/der Zuschauerin, im jeweiligen kulturellen Rahmen, die Möglichkeit, Zuneigung oder Ablehnung zu empfinden.¹⁶⁰ So entstehe ein Rahmen, der eine konventionelle Modellwelt umschließe:

„Dieser Rahmen schafft Vertrautheit, legt die Spielregeln fest, nach denen sich auch die Figuren zu richten haben, an die sich auch der Zuschauer als kontinuierlich Zuschauender gewöhnt [...]

¹⁵⁵ vgl. Schweinitz, *Film und Stereotyp: Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie*, S.44.

¹⁵⁶ vgl. a.a.O., S.47.

¹⁵⁷ vgl. a.a.O., S.53.

¹⁵⁸ dazu: Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*.

¹⁵⁹ vgl. Schweinitz, *Film und Stereotyp: Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie*, S.55.

¹⁶⁰ vgl. a.a.O., S.58.

Für das Handeln der Figuren sind viele Realitätsbereiche tabuisiert. Viele Probleme und Konflikte, oft ganz alltäglicher Art, werden so von vornherein ausgeschlossen.“¹⁶¹

3.4.1.3. Konventionalisierung der audiovisuellen Präsentationsweise

Hierbei handelt es sich um alles, was mit Schauspiel, Bild und Ton zu tun hat.¹⁶² Jörg Schweinitz thematisiert hier in Bezug auf die Mise-En-Scene schauspielerische Traditionen, die sukzessive zu einer Konventionalisierung geführt haben.¹⁶³ In kanonischen Schauspielbüchern wurden Gesten vermittelt, die vom Zuschauer/von der Zuschauerin verstanden wurden. Ähnliches beobachtet er bei Maske und Beleuchtung.¹⁶⁴

Bei den Mise-En-Images, der Bildkonstruktion durch Kameraeinstellung und Kadrierung, erwähnt Schweinitz die Cliché Images, welche besonders in Melodramen als konventionelle Schlüsselbilder zu finden sind:

„Regentropfen rinnen von der Fensterscheibe. Sie sind wie Tränen, die die eigenen brennenden Augen nicht mehr hergeben: Ein oft gebrauchtes Bild, das sozusagen zum eisernen Bestand der Filmsymbolik gehört.“¹⁶⁵

Außerdem verweist er auf genretypische Geräusche wie etwa Faustschläge in Westernfilmen.

3.5. Das Fremde im Film – Zwischenfazit II

Nach dem ersten Zwischenfazit sollen nun die neuen Ergebnisse resümiert und der konkrete filmtheoretische Aspekt der Fremddarstellung zusammengefasst werden.

Werner Faulstich stellt das Fremde im Film in den drei Kategorien der Exotik, des Heils und des Horrors dar. Er verweist auf einen Kampf der Hierarchien, der je nach Kategorie in Assimilation oder Akkumulation endet. Eine Ausnahme von diesen endgültigen Konfliktlösungen macht Faulstich bei der Kategorie des Horrors. In diesem Modell geht er von einem inneren Konflikt des Menschen aus, der die Unterscheidung zwischen Fremdem und Eigenem erst ermöglicht. Theo Piegler's Aussagen über die Bildung der Fremdrepräsentanz auf

¹⁶¹ Hickethier, *Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens*, S.45.

¹⁶² vgl. Schweinitz, *Film und Stereotyp: Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie*, S.63.

¹⁶³ vgl. a.a.O., S.64.

¹⁶⁴ dazu: Nilsen, *The Cinema as a Graphic Art*, S.176-177.

¹⁶⁵ Braune/Koch, *Von deutscher Filmkunst. Gehalt und Gestalt*, S.77.

dem Gebiet der frühkindlichen Psychologie unterstützen diese These, in der sich der innere Konflikt des Menschen in der Filmfigur auf Leinwand widerspiegelt. Sowohl Faulstich als auch Piegler sehen in der Korrelation, dem Konflikt und der Dialektik zwischen dem Eigenen und dem Fremden die treibende Kraft und die Motivation, sowohl hinter der filmischen Handlung als auch im echten Leben, ohne die es keine Entwicklung geben würde. Das Fremde entsteht aus dem Eigenen und speist durch seine Existenz die immerwährende Differenz, die das Selbst vergebens versucht in Form von Katharsis zu eliminieren.

Knut Hickethier beschreibt die Wirkung von Fremdheitsdarstellung beim Zuschauer/bei der Zuschauerin und wie der Film etwaige positive oder negative Attribute in der Inszenierung erzeugen kann. Ebenso wie Faulstich betont er mit seinen Grundmustern der Fremdheitsdarstellung den Aspekt der Hierarchisierung und sieht aber auch in Formen wie dem Fremden als Komisches subversives Potenzial, um aus diesen Prozessen auszubrechen.

Noch viel stärker setzt Hickethier hierbei den Fokus auf die Funktion der filmischen Darstellungsmittel in Bezug auf die Identitätsbildung bei der Zuschauer-/innengemeinschaft. Wie wird das Fremde in den Film eingeführt, welche Funktion soll die Figur des Fremden im Film und beim Publikum erfüllen? Die Attribute, die der Figur im Film, sowohl äußerlich als auch charakterlich, zugeschrieben werden und die Einbettung der Figur in die Dramaturgie ergeben die Mischung, aus der sich das Bild des Fremden im Film ergibt. Hickethier betont, dass dieses Bild von dem Hintergedanken des Zusammenschweißens der Gesellschaft und der Schaffung eines klaren Feindbildes geprägt sein und zur Stärkung einer nationalen, homogenen Identität beitragen kann.

Eine Lösung sieht Hickethier im Abweichen von der üblichen Erzähldramaturgie der Heldenreise, die eine Dichotomie zwischen Eigenem und Fremdem bislang fördere. Mittels offener Dramaturgie solle dem Fremden mehr Raum zur Artikulation gegeben und mehr Verständnis entgegengebracht werden. Dazu plädiert er, wie auch Jörg Schweinitz, für einen bewussten und selbstreflexiven Umgang mit Stereotypen.

Damit leiten die Aussagen von Knut Hickethier über zur Stereotypen-Thematik, die darauffolgend an Hand von Jörg Schweinitz diskutiert wurde. Er beschreibt mit einem historisierenden Blick eine Konventionalisierung des Films, in der das Stereotyp als ein Produkt der zunehmenden Standardisierung in der Filmindustrie erkannt wird und als bestimmender Faktor auf die Wahrnehmungsmuster des Publikums einwirkt. Der postmoderne Film versuche, indem er Stereotype bewusst als solche zur Schau stelle, der Hierarchisierung durch Stereotype zu entgehen und die etablierten Darstellungs- und Wahrnehmungsmuster zu brechen.

4. Fremdheit im japanischen Film

In diesem Kapitel geht es speziell um die Filmbeispiele der japanischen Filmindustrie und die Darstellung des Fremden im japanischen Film. Es sollen Fremdheitsfiguren untersucht und im, bereits vorgestellten, Identitätsdiskurs der Japaner kontextualisiert werden. Ihre Inszenierung wird am Schluss, gemessen an den Begriffen des Fremden, in einem filmtheoretischen Spannungsfeld zusammengeführt.

Es gilt herauszufinden, wie sich die beschriebenen Hierarchisierungsprozesse im Verlauf der japanischen Filmgeschichte entwickelt haben und welche Versuche unternommen wurden, diese zu unterlaufen.

Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts, zeitgleich mit der Einführung des Films in Japan und dem Beginn der Modernisierung im Land, gewann das japanische Kaiserreich zwei bedeutende Kriege. Zum einen den Sino-Japanischen Krieg, 1895, und zum anderen den Russo-Japanischen Krieg, 1910. Diese Siege markierten einen Wandel im japanischen Selbstverständnis und in der westlichen Fremdwahrnehmung gegenüber Japan. Eine Emanzipation, weg vom exotischen Objekt des Westens, hin zu einem ernstzunehmenden, modernen Nationalstaat, der von jetzt an imperialistische Machtansprüche stellte. Japan wurde dem Westen ebenbürtig.

Wie, die dargelegten Entwicklungen aus Kapitel 2 zeigen, transformierte Japan aus einem neuen Selbstverständnis heraus seine besetzten Gebiete zu kolonialen Objekten und orientierte sich bei der Darstellung der Bevölkerung aus diesen Gebieten an der stereotypischen Repräsentation der Kolonisierten des Westens:

„Ethnocentric policies during Meiji Restoration and the colonial context had much in common with European imperialism and their assumption of social Darwinism, drawing a distinction between the civilized ‚Self‘ and the uncivilized and backward ‚Other‘.“¹⁶⁶

Laut David Desser besteht im japanischen Kino keine Tradition eines sozialen Bewusstseins.¹⁶⁷ So war beispielsweise das Bild des Koreaners/der Koreanerin im japanischen Film zu Beginn der Kolonialzeit, ab 1910, geprägt von einem naiven Interesse der Japaner an fremder Kultur, welches sich nicht auf die tatsächlichen Lebensumstände bezog. Zwar gab es bereits vor dem Zweiten Weltkrieg japanische Spielfilme, die koreanische Charaktere beinhalteten oder in

¹⁶⁶ Martin, „Discovering Minorities in Japan: First Korean Representations in Japanese Cinema“, S.128.

¹⁶⁷ vgl. Desser, *Eros plus Massacre*, S.14.

Korea spielten,¹⁶⁸ aber Marcos Pablo Centeno Martin sagt dazu: „These representations belonged more to an exotic and naive curiosity towards this community rather than to an interest of deep understanding of their social reality.“¹⁶⁹ Gleichzeitig übernahm ab den 1930er-Jahren das Militär die Kontrolle über die Filmindustrie und gab einen Kodex für die Darstellungsweise von kolonialen Objekten vor. Danach durften sie nicht als Leidende gezeigt werden, da dies indirekte Kritik am Kolonialsystem suggeriere. Auch die Darstellung von Armut in Verbindung mit den Kolonisierten war verboten, da der Kolonialismus eigentlich Wohlstand bringen sollte.

Dieser Phase folgte in den 1940er-Jahren, mit zunehmender Militarisierung und Nationalisierung, eine Zeit, in der utopische Propagandafilme die Kolonien nicht mehr als eigenständige Gebiete betrachteten, sondern die kolonialen Objekte als Teil des nationalen Körpers assimilierten. Sie wurden als Teil der imperialistischen Unterwerfung dargestellt und als Unterwürfige, dem japanischen Kaiser treu Ergebene, in Szene gesetzt.¹⁷⁰ Es herrschte der Slogan *nai-sen ittai* („Japan und Korea als ein Körper“).¹⁷¹ Die Minderheiten und ihre Probleme waren bis zum Ende des Krieges im japanischen Film nicht existent.

Erst zu Beginn des Wirtschaftsboomes, nach dem verlorenen Zweiten Weltkrieg, wurden erstmals Probleme von Minderheiten im japanischen Film thematisiert. Mit Themen wie Armut, Prostitution und Kriminalität wollten einige wenige Regisseure in den späten 1940er-Jahren die Schattenseiten der Nachkriegszeit ansprechen und legten damit den Grundstein für ein sozialkritisches Kino in Japan.

Im Folgenden sollen drei Minderheitengruppen vorgestellt und zunächst separat in ihrer filmischen Darstellung nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges untersucht werden.

4.1. *Burakumin*

Der als diskriminierend empfundene Begriff *burakumin* setzt sich aus den japanischen Wörtern *buraku* (Sondergemeinde) und *min* (Bewohner) zusammen. Als Burakumin wurden Personen bezeichnet, die auf Grund ihrer Profession aus shintoistischen oder buddhistischen Motiven als

¹⁶⁸ dazu: *Arigatō-san* (Mr. Thank you), R.: Hiroshi Shimizu, Japan 1936; *Hanakago no uta* (Song of the Flower Basket), R.: Heinosuke Gosho, Japan 1937; *Tomodachi* (Friends), R.: Hiroshi Shimizu, Japan 1940.

¹⁶⁹ Martin, „Discovering Minorities in Japan: First Korean Representations in Japanese Cinema“, S.127.

¹⁷⁰ vgl. a.a.O., S.127.

¹⁷¹ dazu: Park, *Two Dreams in One Bed: Empire, Social Life, and the Origins of the North Korean Revolution in Manchuria*, S.46ff.

unrein galten. Unreine Tätigkeiten waren die Arbeiten mit toten Menschen und Tieren, wie Totengräber oder Schlachter, sowie Alles was mit der Verarbeitung von tierischen Produkten zu tun hatte. Sie wurden deshalb von der restlichen Bevölkerung gemieden und mussten in abgegrenzten Dorfgemeinschaften leben. Da die Berufe ursprünglich vererbt wurden, gab es keine Möglichkeit für eine Person diesem Kreislauf der Unterdrückung zu entkommen.

Die Burakumin stellten seit 1591 die unterste soziale Schicht in Japan und sahen sich schon weit vor der Kolonialisierungsphase mit Diskriminierung konfrontiert. Ähnlich wie die Einwohner Okinawas und die Ureinwohner von Hokkaido, die *ainu*,¹⁷² haben sie ihren Ursprung in Japan. Sie sind japanische Staatsbürger, in Japan geboren und aufgewachsen. Trotzdem werden sie von den restlichen Japanern nicht als Teil der japanischen Identität angesehen:

„Traditionally it has been said plausibly that Burakumin are discriminated against because they are racially different or because they are engaged in the ‘mean occupation’ or ‘dirty work’ of killing beasts, skinning them and processing their hides.”¹⁷³

Seit 1871 ist der Begriff *burakumin* und alle Zuschreibungen die damit verbunden sind, offiziell abgeschafft. Die Burakumin werden aber trotzdem weiterhin nicht ebenbürtig behandelt. In Melderegistern konnte man bis 1976 öffentlich einsehen, wer ehemals ein Burakumin war und Arbeitgeber weigerten sich oft Personen, die aus dieser Schicht entstammten, einzustellen. Die Diskriminierung setzte sich in allen Bereichen des öffentlichen Lebens fort.

Der sozialen Problematik widmen sich bereits viele Abhandlungen und Werke.¹⁷⁴ In der Arbeit tauchen die Burakumin als Gruppe auf, weil sie im Film *Hakai*¹⁷⁵ von 1948 und im Remake¹⁷⁶ von 1962 im Mittelpunkt stehen und eine wichtige Rolle für die weitere Entwicklung der Minderheiten im japanischen Film spielen. Sie dienen daher als chronologischer Startpunkt, von dem aus sich die Arbeit durch die Filmgeschichte bewegt.

¹⁷² dazu: Inoue, *Okinawa and the US Military*; Mason, *Reading colonial Japan*; Bhowmik, *Writing Okinawa*.

¹⁷³ Sugihara, *The Status of Discrimination in Japan – Introduction to Buraku Problem*, S.9.

¹⁷⁴ dazu: Nobou, *Burakumin: A Japanese Minority and Education*; Bondy, *Becoming Burakumin*; Bondy, *Voice, Silence and Self*.

¹⁷⁵ *Hakai (Apostasy)*, R.: Keisuke Kinoshita, Japan 1948.

¹⁷⁶ *Hakai (The Broken Commandments/The Outcast)*, R.: Kon Ichikawa, Japan 1962.

4.1.1. *Hakai* (1948)

In der westlichen Literatur über Minderheiten im japanischen Film findet Keisuke Kinoshitas Werk wenig bis kaum Beachtung.¹⁷⁷ Das ist erstaunlich, da es sich um den ersten Film handelt, der die Problematik der Burakumin offen anspricht und somit etwas thematisiert, was zu jener Zeit ein Tabu war. *Hakai* ist demnach auch der erste Spielfilm, der sich mit Minderheiten in der japanischen Gesellschaft kritisch auseinandersetzt. Seine Relevanz ist daher nicht zu unterschätzen und darf nicht unthematisiert bleiben.

Der Film ist die Adaption des gleichnamigen Romans von Shimazaki Touson aus dem Jahr 1906.¹⁷⁸ Regisseur Keisuke Kinoshita war ein Teil der humanistischen Filmbewegung, die in Japan nach dem Zweiten Weltkrieg entstand und zu der auch der Regisseur des Remakes, Kon Ichikawa, gehörte. Zusammen mit anderen Filmemachern wollten sie ein neues Bewusstsein für die Randgruppen der Gesellschaft schaffen und das Bild der japanischen Identität um deren Existenz erweitern.

Mit seiner Verfilmung bleibt Kinoshita sehr eng am Stoff der literarischen Vorlage. Die Handlung spielt 1902 in dem kleinen Dorf Iiyama und erzählt die Geschichte des Lehrers Segawa Ushimatsu. Segawa stammt aus der Burakumin Kaste und hat das Aussiedlerdorf seiner Eltern verlassen, um durch ein Studium und im Zuge der anschließenden Lehrtätigkeit für mehr Gerechtigkeit für die Seinigen zu kämpfen. Am Totenbett übermittelt ihm sein Vater:

„[...] But I want you to go out into the world and work hard. There is only one way for a villager to make it in society. Continue to hide where you came from. If you face any anger or sadness and forget to hide your caste, that's the moment you will be cast out by society. Don't reveal it. Don't let anyone know your caste. Don't ever forget that.“¹⁷⁹

Als in dem kleinen Dorf, in dem Segawa inzwischen als Lehrer arbeitet, ein Gerücht über einen Burakumin Lehrer die Runde macht, bekommt Segawa Angst und verabschiedet sich von seiner Geliebten Oshiho mit einem Brief, in dem er seine wahre Herkunft offenbart. Der Verlauf des Films ist geprägt von Segawas innerem Konflikt zwischen der Pflicht gegenüber seinem toten Vater und der Angst seine Liebe zu verlieren. Als zur selben Zeit der Philosoph und Bürgerrechtler Inoko, selbst Burakumin und mit einer Frau höheren Standes verheiratet, eine Veranstaltung im Dorf, trotz Gewaltandrohung, abhält und dabei tödlich verletzt wird, ist dies der Schlüsselmoment, in dem Segawa sich dem Lehrer-Komitee stellt und nicht weiter seine

¹⁷⁷ Ausnahme: Martin, „Discovering Minorities in Japan: First Korean Representations in Japanese Cinema“, S.128.

¹⁷⁸ vgl. Frédéric, *Japan Encyclopedia*, S.859.

¹⁷⁹ *Hakai (Apostasy)*, R.: Keisuke Kinoshita, Japan 1948; 00:22:40-00:23:15min.

Identität verstecken will. Er vollzieht sein Geständnis in aller Öffentlichkeit, bietet seine Kündigung an und verpflichtet sich von nun an der Bürgerrechtsbewegung, um in die Fußstapfen von Inoko zu treten. Schließlich endet der Film mit der Abreise von Segawa, seiner Verlobten Oshiho und der Witwe von Inoko, nach Tokyo, wo sie ungestört heiraten und leben können. Eine Zukunft für eine solche Verbindung zwischen Burakumin und Normalbürger ist nicht möglich und wird, zumindest von Oshihos Vater nicht geduldet. Mit dem Kompromiss in die Stadt zu ziehen, Oshihos Verstoßung aus der familiären Gemeinschaft und dem vorherigen Tod des Bürgerrechtlers Inoko, zeichnet der Film ein kontrastreiches Bild von einer Gesellschaft, in der die individuelle Liebe zwar am Ende siegt, aber zu einem hohen Preis. Unter Tränen verabschiedet sich Segawa von seinen Schülern und hält vor ihnen eine brennende Rede, in der er sie als die Vorboten einer neuen Gesellschaft ohne Diskriminierung bezeichnet.¹⁸⁰

Das Melodrama beginnt gleich mit einem Statement. Auf fließendem Gewässer erscheint der Text:

„Freedom and equality, respect for human rights. These three elements are guaranteed to be protected by the new constitution. However, the ghost of the feudal period still continues to linger. The caste system looms large in people's minds.“¹⁸¹

Die Intro-Sequenz des Films erklärt, dass das alte feudale System in Japan von Unterdrückung und Repression geprägt war und dass die neue Verfassung, die im Zuge der Modernisierung, ab der Meiji-Restauration 1868, in Kraft getreten war, dem eigentlich ein Ende setzen sollte. Der Film merkt jedoch an: „Contempt, prejudice and oppression continued to exist among the people.“¹⁸² Diese Aussagen erscheinen bildmässig und konfrontieren direkt den Blick des Zuschauers. Somit ist gleich zu Beginn des Films klar, welche kritische Absicht der Film verfolgt. Die schwer tragende, extradiegetische Musik vermittelt eine Trauerstimmung, die sich auf das Versagen der neuen Verfassung bezieht oder schon auf das folgende Drama der Handlung hinweisen könnte.

Mit Einsetzen der Handlung folgt auch gleich die Probe aufs Exempel. Ein Mann wird vom Arzt abgelehnt, da er aus dem Dorf der verbannten Burakumin Kaste abstammt: „No filthy people are allowed here.“¹⁸³ Diese Szenerie wird auch vom Hauptprotagonisten Segawa stillschweigend aus der Ferne beobachtet.¹⁸⁴ Im darauffolgenden Gespräch mit seinem Studien-

¹⁸⁰ *Hakai (Apostasy)*, R.: Keisuke Kinoshita, Japan 1948; 01:27:45-01:31:15min.

¹⁸¹ a.a.O.; 00:01:45-00:02:15min.

¹⁸² a.a.O.; 00:02:42-00:02:52min.

¹⁸³ a.a.O.; 00:04:03min.

¹⁸⁴ a.a.O.; 00:05:05min.

und Lehrerkollegen, Tuchiya, der auch der Bruder von Oshiho ist, charakterisiert der Film die ersten Wesenszüge von Segawa. Tuchiya kommt aufgeregt zu ihm und kritisiert das gerade Gesehene. Er verweist auf den Bürgerrechtler Inoko und sein neustes Buch. Segawa selbst schweigt.

Der Film zeigt eine Situation in der über Minderheiten nur gesprochen wird und in der die Minderheit selber nicht zu Wort kommt. Hier zeigt sich die Thematik von Spivaks Subalternen, die keine Artikulationsmöglichkeit bekommen.¹⁸⁵ Das Fremde in der Figur Segawa ist noch abwesend. Zu diesem Zeitpunkt weiß der Zuschauer nichts von seiner Burakumin-Abstammung. Daher wird derzeit nur über Burakumin gesprochen, gezeigt werden sie allerdings nicht und der vermeintliche Nicht-Burakumin Segawa erhebt seine Stimme nicht. Symptomatisch dafür vielleicht die Szene davor, in der man nur den Arzt wahrnimmt, aber die Worte des Burakumin in der Sänfte akustisch nicht versteht und auch seine Gestalt nicht gezeigt wird.¹⁸⁶ Tuchiya, dessen Vater Teil der angesehenen Samurai Kaste war und deshalb keine Diskriminierung zu befürchtet hat, engagiert sich, ergreift Partei und spricht sich gegen die vorherrschenden Ressentiments aus. Er wirkt in dieser Szene positiv, voller Enthusiasmus und richtet seinen Blick auf eine bessere Zukunft. Segawa hingegen ist der negative Gegenpol, der aus Angst vor Enttarnung kleinlaut, betrübt und gelähmt wirkt.¹⁸⁷ Dennoch erfolgt Tuchiya's Kritik nur hinter vorgehaltener Hand. Er greift, womöglich auch aus Selbstschutz, nicht in die kritisierte Situation ein. Ein Zeichen dafür, wie sehr die Mehrheitsgesellschaft bzw. die Dorfgemeinschaft in den alten Mustern verhaftet ist. Die Mehrheit sieht die Burakumin als Fremde ohne Stimme und Rechte, die zudem als eine Bedrohung der kleinbürgerlichen Idylle des Dorfes gesehen werden. Anstatt in eine gemeinsame Zukunft zu gehen, wie es die neue Verfassung vorgesehen hat, verweilen die Dorfbewohner/innen in alten Mustern und wollen nicht wahrhaben, dass auch die Burakumin Teil ihrer neuen Identität, ihres Selbst sind. In Bezug auf die kulturelle Identität Japans kommt ihnen der Part des Fremden zu, über den sich die Kategorie des Eigenen der Mehrheitsgesellschaft definiert. Es kommt zu einer kulturellen Ausgrenzung der Burakumin aus der nationalen Identität Japans.

Segawa der zwischen dem Eigenen, der Identität des anerkannten Bürgers und Lehrers, und dem Fremden, seiner Burakumin Herkunft, gefangen ist, muss, um dem Wunsch seines Vaters gerecht zu werden, den Weg der Assimilation gehen. Er entscheidet sich dazu, teils aus eigenen Beweggründen, teils aus dem Wunsch des Vaters heraus, sich selbst zu assimilieren, damit er

¹⁸⁵ dazu: Ashcroft, *The Post Colonial Studies Reader*, S.44; Heidemann, *Ethnologie*, S.137.

¹⁸⁶ *Hakai (Apostasy)*, R.: Keisuke Kinoshita, Japan 1948; 00:02:54-00:04:55min.

¹⁸⁷ a.a.O.; 00:05:40-00:06:14min.

Teil der Gesellschaft werden kann. Im Verlauf des Films gerät diese Assimilation durch äußeren Druck in die Gefahr enttarnt zu werden. Die Bemühungen seiner Lehrerkollegen, insbesondere Katsuno, der mit Segawa um die Liebe von Oshiho konkurriert und daher nicht ganz uneigennützig handelt, zeigen aber ebenso das starke Abgrenzungsbedürfnis der Gesellschaft, die krampfhaft versucht Unstimmigkeiten ausfindig zu machen und die das Fremde regelrecht heraufbeschwört, um sich darüber selbst zu definieren.

Was der Film mit der Einführung der Figur von Segawa erreicht, ist die Schaffung einer Minderheiten-Identifikationsfigur. Kinoshita lässt in den ersten 20 Minuten des Films die Abstammung des Hauptcharakters offen, markiert ihn nicht als das Fremde und gibt dem Zuschauer dadurch Zeit mit diesem strebsamen und vorbildhaften Menschen zu sympathisieren, bevor er ihn als Burakumin vorstellt. Die filmischen Mittel entstammen bewusst dem gängigen Studiosystem Japans, dem Regisseur Kinoshita angehörte. Daher kann man hier klar von einer Konventionalisierung im Sinne von Jörg Schweinitz sprechen.¹⁸⁸ Allerdings gelingt ihm mit der gewählten Thematik ein Clou, der den Zuschauern/Zuschauerinnen die Augen öffnen soll. Mit konventionellen Mitteln soll ein humanistisches, sozialkritisches Thema dem Publikum nähergebracht werden. Der Bruch mit der Konvention besteht in der Thematik und der Entwicklung einer selbstbewussten Minderheitenfigur, die nicht mit negativen Eigenschaften besetzt, sondern als ein gesellschaftlicher Appell zu verstehen ist.

Dieser Appell verbindet sich mit den Ereignissen, die sich im Produktionskontext ereignet haben. 1947 trat ein Verbot des Gesundheits- und Wohlfahrtsministeriums in Kraft, das den Arbeitgebern/Arbeitgeberinnen die Einsicht in die Burakumin Melderegister verbot, um etwaige Diskriminierung von Bewerbern/Bewerberinnen auf Grund ihrer Abstammung zu vermeiden. Es lässt sich vermuten, dass Kinoshita auch deshalb den Stoff von 1906 aufgriff, um zu zeigen, dass die Burakumin noch immer um Anerkennung kämpfen und das das Thema, auch lange nach der Abschaffung des Kastensystems, aktuell ist. Blickt man dazu noch auf die gesellschaftliche Situation, herrschte zum Zeitpunkt der Filmpremiere, 1948, die Vorstellung einer homogenen Gesellschaft.¹⁸⁹ Das Werk von Keisuke Kinoshita reibt sich daran und zeigt einen Konflikt, der in der realen Gesellschaft durch Schweigen vermieden wird. Mit der Darstellung von Segawas Leidensweg versucht er eine positive Fremdheitserfahrung beim Zuschauer zu erzeugen und ermutigt seine Zuseher/innen Personen aus diesen Gesellschaftsgruppen auf einer Augenhöhe gegenüberzutreten. Mit Tuchiya enthält der Film

¹⁸⁸ dazu: Kapitel 3.4.1.3., S.40.

¹⁸⁹ dazu: Kapitel 2.2.2., S.14f.

gleichzeitig einen filmischen Charakter, der ebenfalls als Vorbild für den Zuschauer/die Zuschauerin fungieren kann. Sein Engagement für Gerechtigkeit und sein Einstehen für Segawa nach seinem Geständnis, auch vor seinen Lehrerkollegen, zeigt einen Umgang mit dem Fremden, wie er zu wünschen wäre.¹⁹⁰

Hakai ist wichtig für die weitere Forschung, da er einen neuen Trend im japanischen Film setzt. Im Nachkriegskino steht das Individuum wieder im Mittelpunkt der Narration. Das Individuum ist dabei entweder Opfer der geopolitischen, äußeren Umstände oder handelt selbstbestimmt. Die neuen Motive beschreibt Isolde Standish wie folgt:

„One of the principal characteristics that defined the adaptation of both narrative themes and stylistic trends at this time was a subtle shift in emphasis from action to the development of the characters' psychological depth.“¹⁹¹

Diese Filme zeigen ein Individuum, das nicht mehr dem Staat untergeordnet ist, sondern eigenen Zielen folgt. Die Narration ist geprägt vom inneren Konflikt zwischen den eigenen Wünschen und den Erwartungen, die der Staat und die Gesellschaft an das Individuum stellen. Standish sieht diese Entwicklung erst ab 1952, sprich ab dem Ende der amerikanischen Besatzung in Japan. Allerdings kann man *Hakai* mit der Darstellung von Segawas innerem Konflikt schon als einen Vorreiter dieser Filmströmung einordnen. *Hakai* präsentiert nämlich einen Strang der Figurenkonstellation, nach dem jeder Mensch fähig sei selbstbestimmt zu handeln und mit seinem Handeln die Gesellschaft verändern kann. Durch seinen Mut inspiriert Segawa seine Schüler und setzt damit den Grundstein für eine tolerantere Zukunft. Der andere Strang, den Standish an diesem Trend festmacht, ist das Individuum als Opfer. Das Individuum ist machtlos und kann keinen Einfluss auf seine Umwelt nehmen. Dabei arbeitet die Mise-En-Scene gegen das Individuum. Beide Stränge folgen einem neuen humanistischen Weltbild, das sich in Japans Filmindustrie durchzusetzen beginnt und auch im Vergleich mit dem späteren Remake sichtbar wird.

4.1.2. *Hakai* (1962)

Das Remake von Kon Ichikawa aus dem Jahr 1962 führt den Hauptcharakter Ushimatsu Segawa gleich zu Beginn als Burakumin ein. Angetrieben von einer Vision, eilt er zum Haus seines Vaters, den er seit 10 Jahren nicht mehr aufsuchen durfte und erfährt dort von seinem

¹⁹⁰ *Hakai (Apostasy)*, R.: Keisuke Kinoshita, Japan 1948; 01:31:28-01:32:15min.

¹⁹¹ Standish, *A new History of Japanese Cinema: A Century of Narrative Film*, S.179.

Tod.¹⁹² Der Film erklärt an dieser Stelle seine Backstory, die ähnlichen Motiven folgt wie bei Kinoshitas Version und mit dem Schwur Ushimatsus an seinen toten Vater endet: „Father, I swear that I will never break your commandment to hide my identity.“¹⁹³ Auffällig ist hier im Sprachgebrauch, dass nicht mehr nur von Dorfbewohnern die Rede ist, sondern tatsächlich der Begriff *burakumin* benutzt wird. Ichikawa verweist also offener und direkter auf die Minderheitengruppe, die bei Kinoshita als Bewohner eines ausgegrenzten Dorfes nicht direkt auf Burakumin verweisen. Ein weiterer Aspekt, der auf Probleme innerhalb der Burakumin Bezug nimmt, ist die genauere Erklärung des Burakumin Kodexes. Demnach darf ein Burakumin keine anderen Burakumin als solche bloßstellen. Sie sollen sich gegenseitig vor Enttarnung schützen. Als nämlich Segawa zur Totenwache seines Vaters gehen will, hindert ihn sein Onkel zunächst daran und lässt ihn nur unter der Bedingung hinein, dass er seine Identität den anderen Anwesenden nicht preisgebe.¹⁹⁴

Als eine Art Überleitung zeigt der Film nun die Tätigkeiten der Burakumin. Man sieht einen Ochsen, der geschlachtet und dessen Fleisch abgewogen wird.¹⁹⁵ Damit wird der Verweis auf die Burakumin, die ausschließlich diesem Beruf nachgehen durften, noch offensichtlicher. Außerdem deutet dies auf Segawas Schicksal hin, das ihn eigentlich erwartet hätte, wenn er seine Identität als Burakumin öffentlich gemacht hätte. Der Beruf des Lehrers sei dann undenkbar und er hätte Schlachter werden müssen. Ichikawa erklärt hier die Sitten und Lebensweisen und schafft dadurch Verständnis beim Zuschauer/bei der Zuschauerin für die Lage der Burakumin. Die von Knut Hickethier erwähnte Fremdheitskonstruktion durch das Weglassen von Erklärungen in Bezug auf fremde Lebensweisen greift in diesem Beispiel daher nicht.

Die Handlung setzt wieder in Iiyama ein, dem Dorf in dem Segawa als Lehrer tätig ist. Er kommt gerade von der Totenwache seines Vaters zurück. An dieser Stelle sieht man eine ähnliche Arzt-Szene, wie man sie zu Beginn von Kinoshitas Version präsentiert bekommt.¹⁹⁶ Allerdings verschärft Ichikawa die Sequenz. Der abgewiesene Burakumin wird von den Dorfbewohnern/Dorfbewohnerinnen mit Reis, einem Mittel zur religiösen Säuberung, beworfen und mit den Worten: „He is unclean.“¹⁹⁷ verjagt. In der Mitte der Sequenz taucht ein

¹⁹² *Hakai (The Broken Commandments/The Outcast)*, R.: Kon Ichikawa, Japan 1962; 00:06:20min.

¹⁹³ a.a.O.; 00:11:00-00:11:03min.

¹⁹⁴ a.a.O.; 00:11:30-00:12:20min.

¹⁹⁵ a.a.O.; 00:14:28-00:15:03min.

¹⁹⁶ a.a.O.; 00:15:25min.

¹⁹⁷ a.a.O.; 00:15:35min.

Polizist auf, der, als er die Situation erkennt, schnell verschwindet und nicht eingreift.¹⁹⁸ Der Burakumin ist, wie bei Kinoshita, kaum zu erkennen. Lediglich ein bandagierter Arm deutet auf eine Person in der Sänfte hin. Segawa beobachtet die Situation kommentarlos von außen.

Im Vergleich erscheint der Auftritt des Polizisten als unterschwellige Kritik am Staat, der die Diskriminierung in der Gesellschaft nicht verhindert. Der Hass, mit dem die Burakumin konfrontiert werden, wird zudem in Ichikawas Sequenz deutlicher, auf Grund der Verwendung von Reis und der symbolischen Ächtung der Person als unrein.

In der darauffolgenden Szene sieht man Tuchiya zum ersten Mal.¹⁹⁹ Segawa erzählt ihm ganz erregt von dem Vorfall beim Arzt, während Tuchiya nur betroffen nach unten schaut und nichts dazu sagen will. Segawa fragt: „Aren't Burakumin human?“²⁰⁰ und sieht alle Japaner als gleich, als Kinder des Kaisers, die für ihn in den Krieg ziehen: „We are fighting a war, as children of the emperor.“²⁰¹ Hier bezieht sich der Film auf den Handlungsrahmen, der sich 1904, mitten im Russisch-Japanischen Krieg, abspielt. Im Zuge dieses Krieges seien alle gleichermaßen beteiligt am Wohle Japans und am imperialistischen Gedanken, der das Kaiserreich stärke. Aber Tuchiya sieht das anders: „Chasing a Burakumin out of the village is normal.“²⁰² Auch die Werke des Burakumin Bürgerrechtlers Rentaro Inoko, von dem Segawa ein großer Anhänger ist, lehnt er ab mit den Worten: „[...] But I guarantee you, no man from a Burakumin village could ever produce great ideas.“²⁰³ Er rät Segawa sogar die Bücher von ihm nicht weiter zu lesen und dass er nicht an seine Ideen glaube.²⁰⁴ Als Beweis wolle er ihm Inoko vorstellen, damit er merke welche Makel er habe.

Die Rollen von Tuchiya und Segawa sind bei Ichikawa komplett umgedreht. Segawa ist hier der Impulsive, der Anhänger von Inoko, der nicht begreift, warum die Gesellschaft sich nicht an die neuen Zeiten anpassen will. Tuchiya übernimmt in dieser Sequenz die Rolle des Segawa aus Kinoshitas Version. Er traut sich anfangs nichts zu der Thematik zu sagen. Dann überspitzt Ichikawa sogar noch seine Rolle und stellt ihn als Gegner der Bürgerrechtsbewegung und der Burakumin dar. Am Ende der Sequenz, als Tuchiya das Zimmer verlassen hat, steht Segawa mit seinem Geheimnis ganz alleine da. Er kann sich keinem im Dorf anvertrauen und schneidet

¹⁹⁸ *Hakai (The Broken Commandments/The Outcast)*, R.: Kon Ichikawa, Japan 1962; 00:15:40-00:15:53min.

¹⁹⁹ a.a.O.; 00:18:00min.

²⁰⁰ a.a.O.; 00:18:14min.

²⁰¹ a.a.O.; 00:18:43min.

²⁰² a.a.O.; 00:20:15min.

²⁰³ a.a.O.; 00:19:55min.

²⁰⁴ a.a.O.; 00:18:50min.

sich in einer dramatischen Szene in den Arm, um sich selbst zu beweisen, dass er doch Japaner sei. In dem begleitenden Monolog sagt er:

„Look! It's human blood! It's Japanese blood. It's not different from anyone else's. We have the same four limbs. The same anatomy, the same blood. Why are we discriminated against? Why must it be a secret? [...]”²⁰⁵

Auffällig an dieser Aussage ist der wiederholte Bezug Segawas auf nationalistische Elemente. Hier betont er sein japanisches Blut, die scheinbare Homogenität des japanischen Volkes. Die Diskriminierung dürfe sich demnach nicht an Klassen orientieren, sondern an der Blutsverwandtschaft, die eine oberflächliche Diskriminierung aller Menschen nicht japanischen Ursprungs mit sich führen würde. Zusammen mit dem zuvor geäußerten Satz über die Kinder des Kaisers, bekommt die Figur dadurch einen nationalistischen Charakterzug, der bei Kinoshitas Verfilmung nicht zu finden ist. Mögliche Gründe dafür könnten in der, im Vorfeld des Krieges, zunehmenden Militarisierung liegen, die bei Kinoshitas Film, der 1902 spielt, noch nicht vorherrscht. Andererseits zeigt dies, dass auch Burakumin dem Nationalismus verfallen können, genauso wie ‚normale‘ Japaner. Die Absicht dahinter wäre es möglicherweise zu zeigen, dass die nationalistische Ideologie alle Gesellschaftsschichten zu dieser Zeit durchzogen hat. Allerdings handelt es sich hierbei nur um Vermutungen.

Ein weiteres Mittel, welches Ichikawa häufig benutzt, sind Rückblenden. Direkt an die vorherige Szene anknüpfend, sieht man in einer Rückblende die Beerdigung von Ushimatsus Vater.²⁰⁶ Das versteckte Grab des Vaters zeigt noch einmal die Diskriminierung der Burakumin, die sogar nach dem Tod nicht endet. Diese Art der Erzählung durch filmische Mittel verbindet die Erlebnisse der Vergangenheit mit Segawas Dilemma der Gegenwart. Der Film knüpft so einen kausalen Zusammenhang zwischen den Ereignissen, die Segawa dazu bewegt haben seine Identität geheim zu halten und dem aktuell aufkommenden inneren Konflikt der Figur. Gerade die Erinnerung an die Diskriminierung, die sein verstorbener Vater und die Generationen davor erleiden mussten, lösen bei Segawa ein immer stärker werdendes Verlangen nach Anerkennung der Burakumin aus. Die Rückblenden verbildlichen die Gedanken der Hauptfigur und geben dem Zuschauer/der Zuschauerin die Möglichkeit sein Verlangen nachzuvollziehen: „Ichikawa employs flashbacks to chronicle Ushimatsu's gradual recognition that the alternative Inoko offers – an open life and social justice for the *burakumin* – is best.“²⁰⁷

²⁰⁵ *Hakai (The Broken Commandments/The Outcast)*, R.: Kon Ichikawa, Japan 1962; 00:21:22-00:21:50min.

²⁰⁶ a.a.O.; 00:21:57-00:23:30min.

²⁰⁷ Quandt, *Kon Ichikawa*, S.148, Hervorhebg. im Orig.

Das Geständnis erfolgt im Klassenzimmer vor seinen Schülern. Ähnlich wie bei Kinoshita appelliert er an seine Schüler ihm zu vergeben und sich an ihn zu erinnern, weil er sie jetzt verlassen muss.²⁰⁸ Das Kollegium, darunter auch sein Freund Tuchiya erfahren es kurz darauf, und Tuchiya bringt Segawa erst einmal nach Hause. Aber sowohl Tuchiya als auch Oshiho stehen weiterhin zu ihm. Tuchiya, der, wie zu Beginn gezeigt, bisher sehr kritisch gegenüber den Burakumin war, setzt sich nun sogar bei seinem Vorgesetzten für Segawa ein.²⁰⁹ Seine Figur vollzieht einen Wandel und legt seine Vorurteile ab.

Im letzten Teil des Films, kurz nach dem Tod von Inoko, hält seine Witwe ein Zwiegespräch mit Segawa, den sie davon abhalten will in die Fußstapfen ihres Mannes zu treten. Dazu relativiert sie die Probleme der Burakumin und stellt ihre Probleme als ganz natürlich da und als Hindernisse, die im Verlauf der Zeit ganz von alleine verschwinden würden: „Normal people accept hardship as the natural course of things. You must accept that suffering is a part of life and not blame it on being a Burakumin.“²¹⁰ Sie, selbst keine Burakumin, verharmlost die Probleme der Gesellschaft und versucht so Segawa vor dem tödlichen Schicksal ihres Mannes zu bewahren.

Trotz ihrer Versuche ihn davon abzubringen, hält es Segawa für seine Pflicht der Nachfolger von Inoko zu werden.²¹¹ Als er ihr seine Entscheidung mitteilt, ist sie überwältigt und dankt ihm, auch wenn sie seine Aufopferung nicht versteht.²¹² Direkt danach kommt es zum Wiedersehen zwischen Segawa und seinen Schülern, die zusammen mit Tuchiya, der beim Schulleiter dieses Treffen erzwungen hat, Abschied von Segawa nehmen wollen.²¹³

Im Dialog mit den Schülern verspricht er eines Tages aus Tokyo zurückzukommen: „Iiyama is my second home. I’m sure I will return.“²¹⁴ Er gibt den Kindern ein Wörterbuch als Abschiedsgeschenk und bekommt von einem Schüler ein paar hartgekochte Eier für die Reise, die ihm seine Mutter für Segawa mitgegeben hat. Diese scheinbar banale Geste rührt Segawa zu Tränen und vermittelt ihm, dass ihn die Leute im Dorf nicht verstoßen haben.²¹⁵ Als dann noch Oshiho zu ihnen stößt und Segawa verspricht, dass sie nach Tokyo nachkommen würde,

²⁰⁸ *Hakai (The Broken Commandments/The Outcast)*, R.: Kon Ichikawa, Japan 1962; 01:27:12-01:33:45min.

²⁰⁹ a.a.O.; 01:47:14-01:48:02min.

²¹⁰ a.a.O.; 01:45:44-01:46:00min.

²¹¹ a.a.O.; 01:50:00-01:50:23min.

²¹² a.a.O.; 01:50:25-01:51:00min.

²¹³ a.a.O.; 01:51:32min.

²¹⁴ a.a.O.; 01:52:22-01:52:27min.

²¹⁵ a.a.O.; 01:52:53-01:53:28min.

ist die Idylle am Ende fast perfekt.²¹⁶ Der Film endet mit einem tränenreichen Abschied und der Hoffnung auf ein baldiges Wiedersehen mit denen, die im Dorf zurückbleiben.

Vergleicht man beide Versionen, die von Kinoshita mit der von Ichikawa, fallen zuerst einmal die unterschiedlichen Konstruktionen der Charaktere auf. Kinoshitas Segawa ist derjenige, der sich anfangs zurückhält und am Ende aus sich herauskommt. Bei Ichikawa erlebt man einen revoltierenden Segawa, der von Anfang an auch als Burakumin dem Zuschauer präsentiert wird. Trotzdem leidet er und kann nicht öffentlich zu seiner Identität stehen. Tuchiya ist bei Kinoshita derjenige, der für die Rechte der Burakumin von Beginn an eintritt und Segawa mit den Werken von Inoko bekannt macht. Im Remake lehnt Tuchiya zunächst alles, was mit Burakumin zu tun hat, ab und vollzieht erst durch das Geständnis seines Freundes einen Sinneswandel. Die Ablehnung der Bevölkerung ist bei Ichikawas Film drastischer inszeniert und stellt die Japaner rassistischer dar als bei Kinoshita. Dazu nutzt der Film eine eindringliche Bildsprache und benutzt Metaphern wie beispielsweise das Werfen von Reis, den Tropfen Blut, der von Segawas aufgeschnittenem Arm tropft und der Schnee in der Sequenz am Ende des Films. Gerade der Schnee am Ende des Films zeugt von der abweisenden Umwelt, in der sich Segawa bewegt und der er und seine Wegbegleiter/innen trotzen. Hier verbildlicht sich der Konflikt zwischen Individuum und Mise-En-Scene, die Segawa versucht wie einen Fremdkörper aus dem kontrollierten System der Dorfgemeinschaft fernzuhalten: „The camera turns to catch this mantle of white slowly covering the black forests, the dark mountains. This lovely moment is a metaphor for the entire film – beauty covers a darker hidden truth.“²¹⁷ Richie meint damit, dass die Ästhetik die Moralität des Filmes unterstreiche. Die Ästhetik ließe stellenweise sogar die Problematik der Fremdheitsfiguren vergessen. Die filmische Darstellung entfalte demnach ihre ganz eigene Erzählung, die sich auf die Rezeption des Films auswirke. Nachfolgende Filmemacher wie Nagisa Ōshimas haben mit dieser Darstellung ein Problem. Sie sehen darin die Ausprägung eines Sentimentalismus, der die eigentlichen Probleme der Filmfiguren überdecke. Im späteren Vergleich sollen die verschiedenen Herangehensweisen dieser unterschiedlichen Generationen von Filmemachern deutlich gemacht werden.

Ichikawa lässt seinen Film versöhnlicher enden als Kinoshita. Er zeigt einen direkten Abschied von Segawa und seinen Schülern und nicht, wie bei Kinoshita, nur vom Boot aus. Sie haben die Möglichkeit Abschiedsgeschenke auszutauschen und Segawa bekommt das Gefühl, jederzeit wieder willkommen zu sein. Der Zuspruch der Bevölkerung für die Burakumin scheint am Ende

²¹⁶ *Hakai (The Broken Commandments/The Outcast)*, R.: Kon Ichikawa, Japan 1962; 01:53:52min.

²¹⁷ Richie, *A Hundred Years of Japanese Film*, S.156.

von Ichikawas Film größer zu sein als bei Kinoshita. Die *Courage* von Segawa scheint die Gesellschaft eindeutig verändert zu haben und hat den Druck der Assimilation, der sowohl von außen als auch von innen auf ihm lastete, aufgehoben. Gleichzeitig fällt bei seiner Figur des Segawas ein nationalistischer Charakterzug auf, der am Ende des Films durch die Einblendung und den Verweis auf den bevorstehenden Krieg mit Russland, an die Zeit der nationalen Mobilisierung erinnert. Bei Kinoshitas Segawa finden sich keine Anzeichen davon und er fühlt sich bloß abgestoßen von der japanischen Gesellschaft. Eine Gemeinsamkeit ist die Dichotomie zwischen Stadt und Land. Beide Filme stellen die Landbevölkerung als traditionell und rückständiger dar. Beide Charaktere können ihre Existenz als Burakumin am Ende nur in der großen Stadt weiterleben.

Letztendlich kann man festhalten, dass Ichikawa mehr dramatische Spitzen in seinem Film verwendet und deutlicher polarisiert. Der innere Konflikt und der von Standish angesprochene Trend zu einem humanistischen Kino in Japan, verdichten sich in Ichikawas Werk und treten offensichtlicher in Narration und Inszenierung in den Vordergrund als bei Kinoshita. Kinoshita deutet die Fremdheit oftmals nur an und lässt viele Rituale der Burakumin unerklärt. Dadurch vermeidet Kinoshita die Erklärung der fremden Lebensweise und nutzt damit einen von Knut Hickethier beschriebenen Baustein zur Fremdheitskonstruktion.²¹⁸ Die 14 Jahre, die zwischen den beiden Filmen liegen, waren Jahre, in denen die Rechte für die Burakumin zunehmender verbessert wurden. Eine filmische Auseinandersetzung war demnach für Ichikawa, 1962, auch offensiver gestaltbar und baute auf ein Publikum, das besser mit der Burakumin Problematik im Land vertraut war, als es noch zurzeit von Kinoshitas Film, unmittelbar nach dem Krieg, der Fall war.

Nach Knut Hickethiers Theorie greifen hier mehrere Modelle. Ausgeschlossen werden kann das Modell des Fremden als Bedrohung und Gefährdung der Existenz des Zuschauers. Dem Zuschauer/der Zuschauerin wird der Burakumin nicht als Feindbild seiner eigenen Identität präsentiert. Negative Vorurteile über die Burakumin werden nicht bestärkt. Es findet zwar eine Mobilisierung des Zuschauers statt, aber auf Ebene des Mitleids für die Fremdheitsfigur. Das Fremde erscheint dabei als Verfolgtes. Von Segawa geht keine Gefahr aus. Der Film versucht demnach den Zuschauer/die Zuschauerin nicht in eine Abwehrhaltung zu bringen, sondern Verständnis für die Probleme der Burakumin bei ihm/ihr zu wecken. Die Diegese des Films stellt eine soziale Hierarchie vor, die zunächst in das Modell des Fremden als Untergeordnetes passt. Wie Hickethier elaboriert, führt der Film eine soziale Hierarchie, in der dem Fremden

²¹⁸ dazu: Kapitel 3.3.5., S.35.

eine niedrigere Stellung zukommt, als ‚natürlich‘ ein. Die Darstellung der Lehrer und Bewohner des Dorfes ist geprägt von der Angst des Ausbrechens des Fremden. Sie wollen die gewohnte Ordnung beibehalten und sind überfordert als Segawa seine Eigenständigkeit als Burakumin einfordert.

Überträgt man Faulstichs Konzept von Fremdheit auf Ichikawas Film erkennt man, dass Segawa als Fremder zunächst unerkant bleibt. Sein Äußeres verrät ihn nicht und er hat das Glück nicht als Burakumin aufzufallen. So entgeht er zwar der Stigmatisierung, leidet aber trotzdem unter dem inneren Druck seine Burakumin-Abstammung nicht zeigen zu können. Als bekannt wird, dass unter den Lehrerkollegen ein Burakumin sein soll, entwickelt sich eine Hexenjagd. Segawa beschließt seiner Umwelt ins Bewusstsein zu rufen, dass er Burakumin ist und stößt damit teilweise auf Ablehnung. Das Fremde wird aktiv und sucht das Selbst heim. Der Fremde wird nicht als Teil des Selbst, der japanischen Identität anerkannt. Segawa verkörpert die Bedrohung der gewohnten Ordnung und der Konflikt zwischen Eigenem und Fremdem mündet in der Verbannung des Fremden unter der Prämisse, dass er eines Tages wieder zurück ins Dorf kommt. Diese Ausnahme, die Aussicht auf eine Reintegration des Fremden als ein Teil des Selbst, unterscheidet Ichikawas Verfilmung von Kinoshitas Version.

4.2. *Third Nationals*

Bei Keisuke Kinoshitas *Hakai* findet sich bereits das Phänomen *Third Nationals* oder auch *sangokujin*. Er benennt die Burakumin nicht als solche, sondern bezeichnet sie als „Dorfbewohner“²¹⁹. Konkrete Hinweise, die eine Zuschreibung ermöglichen, finden sich zwar, werden aber geschickt eingestreut. Diese Art und Weise Minderheiten in Filmen zu präsentieren, findet sich nicht nur bei den Burakumin, sondern auch bei Koreanern/Koreanerinnen im japanischen Film.

Ursprünglich entstammt der Begriff *Third Nationals* aus der Kolonialzeit:

„While the term *sangokujin* (‘third-nation people’) reproduced the prewar, the colonial discourse of *futei senjin* (‘unruly Koreans’) reflected the postwar Cold War ideology of the three-world theory, which divided the world into three camps: the democratic and developed first world, the socialist and semi-developed second world, and the unstable and underdeveloped third world.

²¹⁹ *Hakai (Apostasy)*, R.: Keisuke Kinoshita, Japan 1948; 00:04:05min.; 00:22:48min;

Sangokujin became not only stigmatization as third-class citizens but also as third-world denizens in the supposedly first-world nation of Japan.“²²⁰

Die Third Nationals waren demnach erst einmal nur Koreaner/innen, die seit 1919, dem Jahr, in dem sich die koreanische Unabhängigkeitsbewegung in der japanischen Kolonie Korea gründete, mit dem Begriff *futei seijin* als subversive und gefährliche koloniale Subjekte denunziert wurden.²²¹ Dieser verbreitete Stereotyp kam während verschiedener Geschehnisse an die Oberfläche der japanischen Gesellschaft und fand nach dem Krieg weiter Bestand in den Vorurteilen gegenüber den ehemaligen Kolonisierten, die man mit dem neuen Begriff *Third Nationals* kategorisierte.

Die neue Definition subsumiert mit *Third Nationals* alle ehemaligen Kolonieangehörigen. *Third National* gilt daher als postkolonialer Beiname, der es nicht erlaubt einer Person eine eindeutige Nationalität zuzuordnen. Eine Person, die als Third National ausgewiesen ist, kann demnach für alle Personen aus den ehemaligen Kolonien bzw. auch für Minderheitengruppen innerhalb der Japaner/innen, wie die Burakumin, stehen:

„Third national was a term originally coined by allied GCHQ to refer to former colonial subjects present in Japan, excluding any third parties from the binary of victor and vanquished. The term quickly became a derogatory and racialised epithet that most frequently referred to Koreans (as the largest minority) but also included Taiwanese and Chinese [...]“²²²

Der Hass, den die Japaner/innen im Zweiten Weltkrieg auf die Amerikaner/innen hatten, wurde während der Besatzungszeit der Amerikaner, 1945 bis 1952, auf die Third Nationals übertragen. So berichteten Medien beispielsweise davon, dass Personen aus diesem Milieu kriminell seien und Krankheiten übertragen würden.²²³ Die Japaner/innen würden angeblich zu Opfern der ehemalig Kolonisierten werden: „These prejudices inverted the power relation of the colonial era, transforming the former colonial subjects into perpetrators, the former masters into supine victims.“²²⁴ Dies führte zu einer „postcolonial paranoia“²²⁵ gegenüber den Minderheiten im Land, die sich besonders in den Yakuza Filmen der 1960er-Jahre äußerte. Filme aus dieser Zeit produzierten und verbreiteten das Stereotyp vom kriminellen Ausländer, meist Koreaner, aber nicht eindeutig als solcher im Film markiert, und stellten ihn als Rivalen der Japaner/innen dar. Die Third Nationals unterschieden sich oft nur in kleinen Details, wie beispielsweise dem Essen, von den anderen Japanern im Film oder wurden auf Grund ihrer westlichen Accessoires,

²²⁰ Martin, „Discovering Minorities in Japan: First Korean Representations in Japanese Cinema“, S.131, Hervorhebg. im Orig.

²²¹ dazu: Kim, *Koreanische Geschichte*, S.256-262.

²²² Dew, *Zainichi Cinema*, S.109.

²²³ vgl. a.a.O., S.110.

²²⁴ vgl. ebd.

²²⁵ dazu: Bhabha, *The Location of Culture*, S.141-142.

z.B. Hawaiihemden, Zigarren oder Sonnenbrillen, auf die Seite des Westens gestellt. Sie alle waren gekennzeichnet von einer kriminellen Energie, die aber nichts mit dem moralischen Kodex der japanischen Gangster, den Yakuza, gemein hatte. Anders als die Yakuza, die das Publikum als ehrenhafte Bösewichte anerkannte, sollten die Third Nationals nicht als Identifikationsfiguren dienen.

Die Unterscheidung zwischen gutem und bösem Bösewicht im japanischen Yakuzafilm der 1960er- und 1970er-Jahre findet sich besonders exemplarisch in den 16 Filmen der *Akumyou* - Reihe, die von 1961 bis 1974 das Stereotyp vom kriminellen Third National mitbestimmte.²²⁶

Das Phänomen der Third Nationals ist verbunden mit allen Minderheiten, die in der Nachkriegszeit in Japan existierten. Da ethnische Fragen zu dieser Zeit Tabu waren, wurden die meisten Merkmale fremder Ethnizität ‚japanisiert‘. Die Filme platzieren teilweise Hinweise, die vom Zuschauer aber zunächst einmal aufgenommen und umgedeutet werden mussten. Filme dieser Zeit repräsentieren eine verdeckte bzw. unsichtbare Ethnizität.²²⁷

Besonders für die Rolle der Koreaner in Japan, die Zainichi, fand diese Technik häufig Verwendung:

„The placement of these films within Zainichi cinema is dependent to a large extent on an active spectatorship, a desire for the characters to be legible, to be rewritable as Korean. Initially this is an oral, subcultural discourse, a form of gossip.“²²⁸

Erst durch ein ‚Zainichi-Reading‘, ein Gegenlesen der Filme, können unsichtbare Identitäten erkannt werden.

4.3. Zainichi Koreaner/innen

Um den Begriff Zainichi Koreaner/innen erklären und bewerten zu können, muss man zunächst das Verhältnis zwischen Japan und Korea verdeutlichen. Der koreanische Einfluss auf Japan war zu allen Zeiten gegenwärtig: „[...] the impact of people from the Korean peninsula was profound. Even during the Tokugawa period, when Japan was officially ‘closed’.“²²⁹ Durch die Modernisierung Japans in der Meiji-Zeit, ab 1868, begann eine Phase des Imperialismus, der zur Kolonialisierung von Korea im Jahr 1910 führte. Der neue Nationalismus Japans führte zur

²²⁶ dazu: Salmonson, „The ‚Akumyo‘ Tough Guy Series“, <http://www.weirdwildrealm.com/f-akumyo.html>.

²²⁷ vgl. Dew, *Zainichi Cinema*, S.222.

²²⁸ ebd.

²²⁹ Lie, *Zainichi (Koreans in Japan)*, S.2.

Ausbildung einer nationalen Identität, die einen imperialen Multiethnizismus hervorbrachte. Dies machte Japan zu einer multiethnischen Gesellschaft. Personen aus den Kolonien kamen, mehr oder weniger freiwillig, nach Japan und wurden als Teil einer großen Familie gesehen: „A massive influx of colonial labor transmogrified Japan into a multiethnic society.“²³⁰ Ihre Immigration nach Japan wurde als das Heimkehren zur Familie verstanden, dessen Familienoberhaupt der japanische Kaiser war: „Koreans, both within and without the Japanese archipelago, were imperial subjects [*shinmin*]. Japan may have been a family state, but Koreans and Chinese were also the Emperor's children [*tenno no sekishi*].“²³¹ Teil dieser Ideologie war die in Kapitel 2.2.1. beschriebene Mixed Nation Theory.

Bis 1945 kamen so bis zu zwei Millionen Koreaner/innen nach Japan.²³² Sie kamen vor allem wegen dem Arbeitskräftemangel und teilten sich, zusammen mit den Burakumin, die Handlangerarbeiten in der Landwirtschaft oder leisteten schwere körperliche Arbeit in Minen. Für ihre Arbeit wurden sie schlechter bezahlt als ihre japanischen Kollegen/Kolleginnen und waren aus Armut und Diskriminierung dazu gezwungen in Ghettos, wie die Burakumin, zu leben.²³³ Die Migration war bis zu Beginn des Zweiten Weltkrieges weitestgehend freiwillig: „The fundamental fact is that Korean immigration to the Japanese archipelago was more or less voluntary until wartime mobilization generated involuntary recruitment in the 1940s.“²³⁴ Zudem wurde die Assimilation der Koreaner/innen in Japan stärker. Sie mussten japanische Namen annehmen und ihre Kinder sollten zu Kindern des Kaisers erzogen werden. Die Idee einer japanisch-koreanischen Einheit war aber nicht so erfolgreich, wie es sich der Staat wünschte. Die meisten Koreaner/innen ergaben sich der Japanisierung nur, um der Armut zu entkommen und ein besseres Leben führen zu können.²³⁵ Außerdem wurde die Wirkung der Japanisierung durch ständig neu ankommende Koreaner/innen gemindert.

Als nach dem Krieg der imperiale Multiethnizismus zusammenbrach und durch die Vorstellung eines monoethnischen Japans ersetzt wurde,²³⁶ wurden die ehemaligen imperialen Subjekte, die sich in Japan zu diesem Zeitpunkt noch aufhielten, entweder zu Japanern/Japanerinnen oder zu Fremden. In dieser Zeit kehrten viele Japaner/innen aus den ehemaligen Kolonien zurück und viele Koreaner/innen gingen wieder zurück nach Korea. Am Ende blieben ca. 600.000

²³⁰ Lie, *Zainichi (Koreans in Japan)*, S.3.

²³¹ ebd., Hervorhebg. im Orig.

²³² vgl. Lie, *Zainichi (Koreans in Japan)*, S.4.

²³³ vgl. Lie, *Zainichi (Koreans in Japan)*, S.5.

²³⁴ a.a.O., S.6.

²³⁵ a.a.O., S.9.

²³⁶ dazu: Kapitel 2.2.2., S.14.

Koreaner/innen in Japan. Oliver Dew schlägt diese Personengruppe als eine von drei möglichen Definitionen für Zainichi Koreaner/innen vor.²³⁷

Die filmische Repräsentation und Filme von Personen aus dieser Gruppe seien geprägt von den Traumata der Kolonialzeit. Anders als spätere Generationen von Zainichi Koreanern/innen ist ihr Bild:

„accompanied by a strong sense of connection to home (homeland) unlike later generations of zainichi characters represented in films from the late 1980s, in which there is an ongoing crisis of identity, specifically related to the loss of an original homeland (real or imaginary) since they are born in a place that is not considered homeland by the community. In this generation, as well as its cinematographic representation, the picture becomes more complex and will need to be understood through another perspective, in the light of another Diaspora model.“²³⁸

Vergleicht man die Zainichi Koreaner/innen der ersten Generation mit den Burakumin fällt auf:

„If the desirable outcome of Burakumin agitation was total assimilation, the ultimate goal of Korean activism was repatriation.“²³⁹ Die Zainichi Koreaner/innen wollten wieder zurück nach Korea und die Burakumin wollten normale Japaner/innen werden. Es zeigt sich ein paradoxes Konstrukt:

„In spite of these distinct political desiderata, both groups supported the ideology of monoethnicity. That is, Burakumin are Japanese, Koreans are Koreans who should be in Korea, and only Japanese people in principle live in the Japanese archipelago.“²⁴⁰

Da es bis in die 1980er-Jahre keine soziale Bewegung gab, die die monoethnische Vorstellung in Japan anzweifelte, gab es auch keine andere Wahl als sich zu assimilieren oder das Land zu verlassen.²⁴¹

In der Zeit von 1910 bis 1945 entwickelte sich auch der *yobo*-Stereotyp, der, abgeleitet vom japanischen Wort *yoboyobo*, was so viel bedeutet wie „alt und dreckig“, die Koreaner/innen auf gewisse Weise als unrein und gefährlich charakterisierte. Nach dem Krieg fand das Stereotyp wieder Verwendung im japanischen Kino. Die Darstellung der Koreaner/innen oszillierte daher, besonders in den 1960er-Jahren, zwischen bemitleidenswerten Opfern der Gesellschaft und Kriminellen: „From the mid-1960s, *zainichi* characters in Japanese films reinforced these images and created a duality between the passive victims of prejudice versus Koreans as source of problems.“²⁴²

²³⁷ Dew, *Zainichi Cinema*, S.11.

²³⁸ Ryang, *Diaspora without Homeland. Being Korean in Japan*, S.2.

²³⁹ Lie, *Zainichi (Koreans in Japan)*, S.24.

²⁴⁰ ebd.

²⁴¹ vgl. Lie, *Zainichi (Koreans in Japan)*, S.29.

²⁴² Martin, „Discovering Minorities in Japan: First Korean Representations in Japanese Cinema“, S.132, Hervorhebg. im Orig.

Dews zweite Definition setzt die Geschichtsschreibung der Zainichi Koreaner/innen im Jahr 1945 an, ab dem Zeitpunkt an dem die Koreaner/innen ein Aufenthaltsrecht in Japan bekamen. Die Koreaner/innen waren von 1945 bis 1965 lediglich geduldet in Japan und die Regierung hoffte insgeheim, dass sie nach und nach wieder das Land verlassen würden. Ihr Status und ihre Identität waren daher nicht klar definiert: „This is Zainichi in the sense of being merely ‘resident’, an alien and a stateless person without any of the rights of citizenship.“²⁴³ Diese Definition umschließt auch die 1. Generation an Zainichi Koreanern/Koreanerinnen, die in der Kolonialzeit nach Japan kamen und von dem Gedanken der Heimkehr nach Korea stark geprägt sind. Ihr Patriotismus lässt sich wie folgt beschreiben: „The idea that Japan might be a permanent home for ethnic Koreans – a place to be buried or a country in which descendants will live long and presumably prosper – was alien and abominable.“²⁴⁴ Sowohl Koreaner/innen als auch Japaner/innen vertraten zu großen Teilen diese Ansicht, die das Leben der Zainichi als ein Leben im Exil bezeichnete. „An exile is someone who inhabits one place and remembers or projects the reality of another.“²⁴⁵ Die Gründe warum doch rund 600.000 Koreaner/innen nach dem Krieg in Japan blieben sind vielfältig. Die meisten von ihnen blieben, da sie sich eine Existenz aufgebaut, in Japan geheiratet hatten oder die Situation in Korea noch zu instabil war.²⁴⁶

Die dritte Definition bezieht sich nicht mehr auf die Zainichi als koloniale Subjekte, sondern sieht sie als eine Minderheit in Japan an und befasst sich mit ihrem Status als Geduldete. Ihre Formulierung entstand in den 1970er-Jahren und war geprägt von der zweiten Generation von Zainichi Koreanern/innen, deren Eltern nach Japan gekommen waren. Diese Generation war in Japan geboren und versuchte die Probleme der Zainichi Koreaner/innen in Film und Politik sichtbar zu machen. Die Probleme mit denen sie sich besonders auseinandersetzten waren, ab 1948, das eingeschränkte Wahlrecht, das *Alien Registration Law* von 1947, welches alle Koreaner zu Ausländern/Ausländerinnen machte, sowie das Gesetz zur Erfassung von Ausländern, auf dessen Grundlage ab 1955 Ausländer gezwungen wurden, sich mit einem Fingerabdruck zu registrieren. Die Rechte der Koreaner/innen, die in der Kolonialzeit noch, zumindest per Gesetz, gleich waren, wurden so nach und nach beschnitten und führten erst in den 1980er-Jahren zu einer breiten Bürgerrechtsbewegung, die dagegen vorging: „In short, Korean identity in Japan was at once polluted and taboo; Koreans were to be excluded and

²⁴³ Dew, *Zainichi Cinema*, S.12.

²⁴⁴ Lie, *Zainichi (Koreans in Japan)*, S.33.

²⁴⁵ Seidel, *Exile and the Narrative Imagination*, S.LX.

²⁴⁶ vgl. Wagner, *The Korean Minority in Japan*, S.41-42/62-63.

quarantined. Colonial racism transmuted into outright racial discrimination.²⁴⁷ Ähnlich wie den Burakumin war es ihnen nicht erlaubt normalen Berufen nachzugehen. Daher fanden die meisten eine Anstellung im Unterhaltungs- oder Dienstleistungssektor und mussten auf Grund nicht genehmigter Bankenkredite, ihre Betriebe selbst finanzieren. Neben den finanziellen Benachteiligungen bekamen sie keine staatlichen Leistungen und wurden auf den Bildungs- und Wohnungssektor ebenfalls benachteiligt:

„In summary, there was systematic exclusion of ethnic Koreans from Japanese life in the first quarter-century after the end of the war. Discrimination manifested itself at critical junctures in the life course – education, employment, housing, and marriage. Government policy came close to apartheid [...] but the Japanese stress was on excluding Koreans as outsiders rather than dominating them or establishing separate institutions.“²⁴⁸

Nach dieser Definition bezeichnen sich die Zainichi Koreaner/innen nicht mehr als im Exil Lebende, sondern als Bürger/innen Japans. Zu diesem Zeitpunkt wurde der Begriff Zainichi auch der Standardbegriff für Koreaner/innen in Japan:

„Zainichi is a term that came to prominence in the 1970s to recognise and confront the denizenship of Koreans in Japan, whose identity was defined in part by the cultural memories and traumas of the colonial period and its immediate aftermath.“²⁴⁹

Für Koreaner/innen aus dieser Gruppe ist Korea nicht mehr das Heimatland in das sie zurückkehren wollen, sondern für sie ist Japan ihre Heimat. Diese Einstellung führt oftmals zu einem Konflikt mit der Elterngeneration, der ersten Zainichi Generation, für die die Traumata aus der Kolonialzeit und die Diskriminierung der Nachkriegszeit noch präsenter sind. Der Generationenkonflikt innerhalb der Zainichi Community soll später noch an Hand des Filmes *Go*²⁵⁰ genauer besprochen werden.

Versucht man einen chronologischen Überblick von der Darstellung der Zainichi Koreaner/innen im japanischen Film zu bekommen, stechen viele Filme heraus. So sticht zum Beispiel der Film *Thick Walled Room*²⁵¹ als ein Werk hervor, welches als erstes die Probleme der Koreaner/innen erzählt, die für Japan im Krieg gekämpft haben und nach dem Krieg deswegen angeklagt wurden. Hier zeichnet sich bereits eine Tendenz ab, die die Fremddarstellung im fiktionalen Film mit realen Ereignissen vermischt und so einen Realismusanspruch stellt, wie man ihn so später in Teilen auch bei Nagisa Ōshimas *Death by Hanging*²⁵² findet. Allerdings ist die Thematik der koreanischen Minderheit nur eine Randnotiz

²⁴⁷ Lie, *Zainichi (Koreans in Japan)*, S.38.

²⁴⁸ a.a.O., S.76.

²⁴⁹ Dew, *Zainichi Cinema*, S.13.

²⁵⁰ *Go*, R.: Isao Yukisada, Japan 2001.

²⁵¹ *Kabe atsuki heya (Thick Walled Room)*, R.: Masaki Kobayashi, Japan 1956.

²⁵² *Kōshikei (Death by Hanging/Tod durch Erhängen)*, R.: Nagisa Ōshima, Japan 1968.

in diesem Film. Die Leiden der Koreaner/innen finden Erwähnung, aber es gibt keine koreanische Hauptfigur. So gilt dieser Film sicherlich als Vorreiter für spätere Werke, die mehr Aufmerksamkeit für die Problematik der Zainichi generieren konnten.

Die Eingrenzung, der zu analysierenden Filme ist daher nicht einfach. Die Arbeit versucht in diesem Kapitel einige Filme exemplarisch hervorzuheben und setzt sie in den Kontext mit anderen Werken, die nur als Orientierungspunkte dienen und weniger intensiv analysiert werden.

Als ein überleitendes Beispiel von der Third National Problematik hin zur filmischen Repräsentation der Zainichi Koreaner/innen, soll im ersten Unterkapitel der Film *Nianchan* von Shōhei Imamura vorgestellt werden, der die Problematik der unsichtbaren Identität und das Verschweigen von Minderheiten in der japanischen Filmindustrie in der Nachkriegszeit verdeutlicht.

4.3.1. *Nianchan* (1959) und die unsichtbare Ethnizität

Im Jahr 1958 erschien in Japan das Tagebuch von Yasumoto Sueko unter dem Titel *Nianchan, jussai no shojo no nikki* („My second brother: 10-year-old girl's journal“).²⁵³ Sueko ist Waise und gehört zur zweiten Generation von Zainichi Koreanern/innen. Ihr Tagebuch handelt vom Leben mit ihren vier Brüdern im Kohlebergwerksdorf Aoyama. Sie schreibt über den Zeitraum Januar 1953 bis September 1954. Damit überlappt sich der Inhalt mit dem Koreakrieg und dem Waffenstillstand vom Juli 1953. Das Buch selbst war zwei Jahre lang in den Bestsellerlisten und gilt als die japanische Version von Anne Franks Tagebuch.²⁵⁴ Es fand großen Anklang bei der japanischen Bevölkerung, wurde aber nie als Zainichi Literatur behandelt.²⁵⁵ Ferner stellt das Buch eines der wenigen Kultprodukte dar, das sowohl in Japan als auch in Korea mit großer Begeisterung konsumiert wurde. Dementsprechend gab es auch eine japanische und eine koreanische Verfilmung des literarischen Stoffes.

Die japanische Version, von Shōhei Imamura,²⁵⁶ stellt die Armut in den Vordergrund, die nicht nur die Familie von Sueko betrifft, sondern alle Bürger/innen Japans zu dieser Zeit.²⁵⁷ In der

²⁵³ Yasumoto, *Nianchan, jussai no shojo no nikki*.

²⁵⁴ vgl. Lie, *Zainichi (Koreans in Japan)*, S.12-13.

²⁵⁵ vgl. Kim, „Over the Im/permeable Boundaries: Cinematization of *Nianchan* in South Korea and Japan“, S.179.

²⁵⁶ *Nianchan (My Second Brother)*, R.: Shōhei Imamura, Japan 1959.

²⁵⁷ vgl. Kim, „Over the Im/permeable Boundaries: Cinematization of *Nianchan* in South Korea and Japan“, S.185f.

Eröffnungssequenz erklärt eine Stimme aus dem Off die Rezession, mit der sich Japan nach dem Krieg konfrontiert sieht.²⁵⁸ Der Film überträgt so ein individuelles Problem der Zainichi Koreaner/innen auf die Allgemeinheit: „The film *Nianchan* extrapolates the Yasumoto family’s financial difficulty to the entire town and renders the main reason for their poverty, which is their Korean ethnicity, rather invisible.“²⁵⁹ Der Film übersieht so die Fremdheit der Charaktere und japanisiert die Romanvorlage, ähnlich wie es mit den Third Nationals in den Yakuza-Filmen der nachfolgenden 1960er-Jahren gemacht werden wird:

„Similar to the ways the book *Nianchan* has been received in Japan, the film turns Sueko’s personal story into a universal story of Japanese people in difficult times, appealing to nostalgic sentiments, while gazing back from the rapidly developing economy of 1959.“²⁶⁰

Die Darstellung des Fremden entzieht sich daher einer eindeutigen Kategorisierung nach Faulstich und Hickethier. Das Fremde als das Abwesende vermittelt in der Analyse den Eindruck einer Verdrängung. Zainichi Koreaner/innen werden auf beiden Ebenen der Fremderfahrung, in der filmischen Diegese und damit auch in der Rezeptionshaltung vom Zuschauer/von der Zuschauerin, ignoriert.

Anders als die koreanische Version,²⁶¹ die sich genauer an das Tagebuch hält,²⁶² konzentriert sich der Film von Imamura auf Kouchi, den Bruder von Sueko. Der Regisseur erklärt dies damit, dass er ein Kind mit positiver Energie als Hauptcharakter haben wollte.²⁶³ Er ist nicht depressiv, lässt sich von seinem Umfeld nicht unterkriegen und schafft es, sein Leben zu verändern. Kouchi verlässt das Dorf, bleibt nicht passiv, sondern sucht aktiv nach Arbeit in der Großstadt. Diese Figur birgt zwei Interpretationen in sich. Zum einen zeigt es einen selbstbestimmten Zainichi Koreaner, der trotz der allgemeinen Widrigkeiten seinen Weg geht: „By switching the focus of narrative from Sueko to Takaichi, the film envisions an ambitious self-supporting second-generation *zainichi* child.“²⁶⁴ Zum anderen geht durch den positiven Charakter ein kritischer Aspekt verloren: „Thus, what ‘a child full of positive energy’ really means is an untroublesome *zainichi* Korean, who will not burden Japan, be ideologically

²⁵⁸ *Nianchan (My Second Brother)*, R.: Shōhei Imamura, Japan 1959; 00:00:24-00:01:05min.

²⁵⁹ Kim, „Over the Im/permeable Boundaries: Cinematization of *Nianchan* in South Korea and Japan“, S.186, Hervorhebg. im Orig.

²⁶⁰ Kim, „Over the Im/permeable Boundaries: Cinematization of *Nianchan* in South Korea and Japan“, S.186, Hervorhebg. im Orig.

²⁶¹ *Gureumeum heulleogado (Even the Clouds are drifting/Auf Regen folgt Sonne)*, R.: Yu Hyōn-mok, Südkorea 1959.

²⁶² vgl. Kim, „Over the Im/permeable Boundaries: Cinematization of *Nianchan* in South Korea and Japan“, S.185ff., Hervorhebg. im Orig.

²⁶³ dazu: Imamura, *Kinema Junpo Oktober 15*, S.127.

²⁶⁴ Kim, „Over the Im/permeable Boundaries: Cinematization of *Nianchan* in South Korea and Japan“, S.186, Hervorhebg. im Orig.

dangerous, or demand accountability for the colonial past.“²⁶⁵ Kouchi hält sich damit aus dem diplomatischen Streit, der damaligen Zeit heraus. Er will weder zurück in das Land seiner Eltern, nach Korea, welches sich gerade im Krieg befindet, noch will er auf Kosten des japanischen Staates leben. Da Imamura ihn als Selbsterhalter in Szene setzt, kommentiert der Film diesen aktuellen Konflikt der Zeit nicht.

Das Beispiel von *Nianchan* zeigt das schwierige Verhältnis des japanischen Films mit der koreanischen Minderheit Japans. Wie der Film und der Umgang mit dem Begriff der Third Nationals zeigt, ist die Anfangszeit der filmischen Fremddarstellung der Koreaner/innen mit Assimilation verbunden, in der die gesellschaftlichen Probleme, wie Armut und Perspektivlosigkeit, in der filmischen Darstellung mehr wiegen als die spezifisch ethnischen Probleme der Minderheiten. Oftmals verkennt der Zuschauer/die Zuschauerin durch die filmische Darstellung die Anwesenheit von Fremden auf der Leinwand und deutet deren Schicksal als das eines ‚normalen‘ Japaners/einer ‚normalen‘ Japanerin. Das Fremde wird für das Eigene gehalten. Dabei unterscheidet sich der Grad der Andeutungen, die ein Re-Reading ermöglichen, je nach Film. Finden sich bei den Burakumin in Ichikawas *Hakai* direkte Zuschreibungen und bei Kinoshitas *Hakai* zumindest noch versteckte Hinweise auf die Kaste, so ist das Erkennen von koreanischen Ethnien bei Imamuras *Nianchan*, ohne den Kontext und die Entstehungsgeschichte des Stoffes, sprich nur an Hand des Filmes, schwer möglich. Eine Fremderfahrung mit Zainichi Koreanern/Koreanerinnen auf der Leinwand wird vermieden.

Es fällt auf, dass die Koreaner/innen, die zuvor ein Teil der japanischen Gesellschaft, der japanischen Familie waren, zunehmend aus den Blickfeld geraten:

„In the postwar period, though the legacy of colonial hierarchy slowly dissipated, ethnic Koreans lost their legitimate place in monoethnic Japan. That is, when acknowledged, they were deemed inferior, but more commonly they were not even acknowledged [...] colonial hierarchy and its postcolonial legacy made Zainichi objects of dislike, disenfranchisement, and degradation that were simultaneously unrecognized: in short, objects of disrespect and disrecognition.“²⁶⁶

Der aufkommende Kapitalismus und die Bildung der Massenmedien in den 1950er- und 1960er-Jahren führten zu einer kulturellen Uniformität, die den Mythos von der homogenen Gesellschaft Japans bestärkte und die Japaner/innen über ihre Minderheiten vergessen ließ: „The convulsive churning of all of these forces within the postwar Japanese body politic spread homogeneity as the defining quality of Japaneseness.“²⁶⁷ Filme wie *Foundry Town*²⁶⁸ führten

²⁶⁵ Kim, „Over the Im/permeable Boundaries: Cinematization of *Nianchan* in South Korea and Japan“, S.187.

²⁶⁶ Lie, *Zainichi (Koreans in Japan)*, S.80.

²⁶⁷ a.a.O., S.15.

²⁶⁸ *Kyūpora no aru machi (Foundry Town)*, R.: Kiroi Urayama, Japan 1962.

aber die Bemühungen für eine Sichtbarmachung der Koreaner/innen weiter voran und prägten den Archetyp des/der armen, aber ehrlichen Koreaners/Koreanerin, der noch einige Jahre zuvor in *Nianchan* mit einer japanischen Identität überdeckt wurde. Dieser Archetyp wurde interessanterweise oft von Kinder verkörpert. In *Nianchan*, *Foundry Town* und Nagisa Ōshimas *Street of Love and Hope*²⁶⁹ werden die Fremdheitsfiguren jeweils durch Kinder bzw. Jugendliche in den Hauptrollen dargestellt. Das Fremde bekommt dadurch etwas Schutzbedürftiges. Wie Knut Hickethier in seiner Kategorie des Fremden als Verfolgtes feststellt, kann eine solche Fremdheitserfahrung den Blick des Zuschauers für die Probleme einer Minderheit öffnen.²⁷⁰ Allerdings müsste der Film dem Zuschauer/der Zuschauerin dafür auch erst einmal die Möglichkeit geben das Fremde im Film zu erkennen.

Das Problem, mit dem sich nachfolgende Filme konfrontiert sahen, war ein Publikum, das nach dem Krieg geboren und mit der homogenen Ideologie indoktriniert war. Für dieses Publikum gehörten die Themen Armut, Hunger und Diskriminierung der Vergangenheit an. Die neue Generation an Japanern/Japanerinnen wuchs im Wirtschaftsboom auf und Filme wie *Nianchan* stellten für sie nur noch einen nostalgischen Blick in die Vergangenheit dar, der aber nichts mehr mit ihren eigenen Lebensrealitäten zu tun hatte.²⁷¹ Dies führte dazu, dass Medien und Gesellschaft die Probleme der Zainichi Koreaner/innen nicht mehr wahrnahmen.

Weiterer Faktor für das Vergessen der Minderheit war die räumliche Trennung der Zainichi Koreaner/innen vom Rest der Gesellschaft. Bis in die 1960er-Jahre hinein wohnten sie abseits der Japaner/innen in eigenen Stadtteilen und gingen Berufen nach, die innerhalb ihrer Community angesiedelt waren. Nach der Überwindung dieser Differenzen, so behauptet Lie, wurden sie nicht als Fremde wahrgenommen, da sie äußerlich nicht zu unterscheiden waren:

„The reason is that non-Japanese ethnics became indistinguishable from ethnic Japanese. This occurred precisely when regional cultures (including speech and sartorial signifiers) dissolved into the relatively homogeneous Japanese culture.“²⁷²

Waren in der Kolonialzeit die Unterschiede der Kulturen in Sprache und Sitten noch erkennbar, so übernahm die zweite Generation Zainichi Koreaner/innen die japanische Sprache und Kultur, da es ihnen der japanische Staat zuvor so aufgezwungen hatte: „[...] the second-generation Zainichi by the 1970s were in no obvious ways distinguishable from ethnic Japanese

²⁶⁹ *Ai to kibō no machi (Street of Love and Hope/Eine Stadt der Liebe und Hoffnung)*, R.: Nagisa Ōshima, Japan 1959.

²⁷⁰ dazu: Kapitel 3.3.3., S.32.

²⁷¹ Lie, *Zainichi (Koreans in Japan)*, S.16.

²⁷² a.a.O., S.17.

people.“²⁷³ Eine solche Entwicklung ließe sich bis heute beobachten: „By the late twentieth century, no simple test of Koreanness besides genealogy existed.“²⁷⁴

Diese Unsichtbarkeit der Ethnizität, das Nicht-Auffallen als Fremder/Fremde, in einer Gesellschaft, die sich von Grund auf als homogen versteht, kann aber auch Vorteile haben. So erlaubt die Gesellschaft den Koreanern/Koreanerinnen sich als Japaner/innen auszugeben und lässt es jedem/jeder Zainichi Koreaner/in offen sich selbst als Koreaner/in kenntlich zu machen oder nicht. Die Unsichtbarkeit der wahren Abstammung ist von vielen Zainichi Koreanern/Koreanerinnen sogar gewollt:

„We should not underestimate the minority population’s desire to dissolve into the mainstream, lured by higher income, greater prestige, or the sheer avoidance of awkwardness. The reality of invisibility is thus partially a consequence of camouflage: the unwillingness to identify publicly as a minority and the willingness to play the majority. Almost all second-generation Koreans perform Japaneseness effortlessly and flawlessly. Even some first-generation Koreans, after all, took their colonial education to heart, and insistently lived as Japanese.“²⁷⁵

Welche Aspekte an einem ‚Coming-out‘ bzw. an einem Verstecken der Ethnizität beteiligt sind, werden im Film *Go* anschaulich gezeigt und in Kapitel 4.3.5. näher beschrieben. Doch zunächst verweilt der Fokus der Arbeit noch auf den 1960er-Jahren und stellt zwei Filme vor, die sich dem Zeitgeist ihres Publikums (ihrer Generation) entgegenstellen.

4.3.2. Der kriminelle Koreaner in *By a Man’s Face you Shall know him* (1966)

Der Film *By a Man’s Face you Shall know him*²⁷⁶ ist ein untypischer Yakuza-Film, der eine Möglichkeit für Fremdheitserfahrung im Film zeigt, die mit dem vorherrschenden Stereotyp des kriminellen Koreaners in den gängigen Gangster-Filmen der 1960er-Jahre spielt.²⁷⁷

Der Film spielt auf mehreren Zeitebenen und erzählt die Geschichte einer koreanischen Gangstertruppe, die einen örtlichen Marktplatz in Japan an sich reißen will, um ihn in ein Rotlichtviertel zu verwandeln. Ihnen stellt sich der japanische Arzt Amamiya entgegen. In der koreanischen Bande erkennt er Choi-Mun Gye, einen ehemaligen Untergebenen aus dem Krieg wieder, der ihm damals noch unter dem aufgezwungenen japanischen Namen, Shibata, bekannt

²⁷³ Lie, *Zainichi (Koreans in Japan)*, S.18.

²⁷⁴ ebd.

²⁷⁵ Lie, *Zainichi (Koreans in Japan)*, S.19.

²⁷⁶ *Otokonoka wa rirekisho (By a Man’s Face Shall you know him)*, R.: Tai Katō, Japan 1966.

²⁷⁷ dazu: Kapitel 4.2., S.57f.; Kapitel 4.3., S.60.

war. Choi will sich nun aber nicht mehr hinter seinem japanischen Namen verstecken²⁷⁸ und trotz der Kriegstraumata für seine Leute, die Koreaner/innen in Japan, kämpfen.²⁷⁹

Im Film werden die Koreaner mit westlicher Kleidung und westlicher Kultur assoziiert. Sie tragen Haiwaiihemden, Sonnenbrillen und fahren westliche Autos.²⁸⁰ In den Nachtclubs der Koreaner läuft westliche Musik und die Männer rauchen Zigarren.²⁸¹ Die Frauen sind hingegen in traditionellen koreanischen Gewändern gekleidet. Trotz der Fremdheitsmarker sprechen alle Koreaner/innen im Film japanisch. Ein Hinweis darauf, dass viele von ihnen, auch Choi, Zainichi Koreaner/innen der zweiten Generation sind, die in Japan geboren wurden und keine direkte Verbindung mehr zu Korea haben.

Gleich zu Beginn äußert der Boss der koreanischen Gang seine bedrohliche Absicht. Sie wollen Japans Schwäche nach dem Krieg nutzen, um das Land ins Chaos zu stürzen: „Nach der Niederlage des Krieges geht es mit Japan moralisch bergab. Die Japaner sind schwach.“²⁸² Das Fremde wird hier ganz klar als Horror, als Bedrohung eingeführt und die dargestellte Verbindung zur kriminellen Unterwelt erfüllt alle Vorurteile, die zu dieser Zeit in der japanischen Gesellschaft virulent waren. Die Koreaner werden mit ursprünglich westlichen Attributen ausgestattet. Attribute, die ein paar Jahre zuvor den Kriegsfeind charakterisierten. Das Bild des aggressiven und gefährlichen Koreaners dominiert große Teile des Films. Besonders der Koreaner Seo, Teil der Gangstertruppe, fällt mehrmals auf. Bei 00:14:08min. zerstört er einen Friseurladen und der Besitzer findet dafür nur die Worte: „Was erwartest du von einem Koreaner?“²⁸³ Eine weitere Szene findet sich bei 00:15:50min., in der Seo eine Bar auseinandernimmt. Er legt sich mit der Wirtin an und schlägt die anwesenden Frauen. Als ein Polizist eingreift und ihn abführen will, widersetzt er sich. Schließlich wird er doch in Handschellen abgeführt, aber seine koreanischen Freunde kommen zum Gefängnis, um ihn herauszuholen. Sie fordern seine Freilassung unter der Prämisse: „Japan hat den Krieg verloren. Ihr habt keine Kontrolle mehr über Korea!“²⁸⁴ Die koreanischen Charaktere im Film rechtfertigen ihre Gewalt und ihr Stehen über dem Gesetz mit der japanischen Kolonisierung ihres Heimatlandes und der Diskriminierung, die sie während des Krieges erdulden mussten. Als dann noch die Tochter des Friseurs getötet wird und dieser sich dem koreanischen

²⁷⁸ *Otokonoka wa rirekisho (By a Man's Face Shall you know him)*, R.: Tai Katō, Japan 1966; 00:31:41min.

²⁷⁹ a.a.O.; 00:31:58min.

²⁸⁰ a.a.O.; 00:05:00min.

²⁸¹ a.a.O.; 00:11:20min.

²⁸² a.a.O.; 00:05:20-00:05:35min., meine Übers.

²⁸³ a.a.O.; 00:14:44min., meine Übers.

²⁸⁴ a.a.O.; 00:17:48min., meine Übers.

Gangsterboss stellt, antwortet er ihm: „Schaut euch an, was ihr Japaner vor ein paar Jahren in Korea getan habt.“²⁸⁵

Die japanischen und amerikanischen Gesetzeshüter scheinen nicht interessiert daran die Koreaner in die Schranken zu weisen, da ihre Angst vor einem hochkochenden Aufstand der Koreaner zu groß ist. Sie sind eingeschüchtert und vielmehr daran interessiert den Schwarzmarkt trocken zu legen, der aber den meisten Japanern/Japanerinnen den Lebensunterhalt sichert. Enttäuscht wenden sich die japanischen Marktleute an die örtliche Yakuza, die aber zu schwach ist, um gegen die Koreaner etwas ausrichten zu können. Letztendlich bitten die Händler den Arzt Amamiya, den Grundstücksbesitzer des Marktes, um Hilfe.

Den japanischen Hauptcharakter, den Arzt Amamiya, zeigt der Film als einen gebrochenen Mann. Zu seiner Krankenschwester Maki, die zugleich seine Geliebte ist, sagt er: „Ich habe Männer im Krieg getötet. Nach dem Krieg habe ich sofort verstanden, dass das alles eine Lüge war. Alles war Lüge. Ich kann nur noch dir vertrauen.“²⁸⁶ Genauso wie die Marktleute das Vertrauen in die Yakuza, einst Vertreter von Ehre und Stolz, verloren haben, genauso hat Amamiya das Vertrauen in den Staat und seinen japanischen Patriotismus verloren. Sein Gegenspieler Choi, der ihn aus dem Krieg kennt, weiß davon und warnt seinen Boss: „Er ist nicht wie die anderen Japaner.“²⁸⁷

Ziemlich genau in der Mitte des Films, bei Minute 00:42:42 zieht der Film den Vergleich mit dem Krieg. Die Situation sei so eskaliert, dass es sich wieder um einen Krieg, diesmal auf japanischem Boden, zwischen Koreanern und Japanern, handle. Amamiyas Bruder, Shunji, fragt: „Verlieren wir schon wieder einen Krieg?“²⁸⁸ Er vertritt die japanische Gegenposition zu seinem Bruder. Shunji hat, nicht wie Amamiya, im Krieg gedient und kennt die Schrecken des Krieges nicht. Er ist noch an der Universität und voller Nationalstolz. Er will die gekränkte Ehre Japans auf dieser Ebene wiederherstellen und seinen Mut unter Beweis stellen.²⁸⁹ Das passende Mittel dafür sieht er in der Gewalt. Amamiya setzt dem entgegen: „Ich habe genug vom Töten. Ich habe davon schon genug im Krieg gesehen.“²⁹⁰ Seine kritische Haltung gegenüber dem Staat betont er an dieser Stelle noch einmal: „Japaner sind gut im

²⁸⁵ *Otokonoka wa rirekisho (By a Man's Face Shall you know him)*, R.: Tai Katō, Japan 1966; 00:41:35min., meine Übers.

²⁸⁶ a.a.O.; 00:09:18-00:09:34min., meine Übers.

²⁸⁷ a.a.O.; 00:11:32min., meine Übers.

²⁸⁸ a.a.O.; 00:42:42min., meine Übers.

²⁸⁹ a.a.O.; 00:45:10min.

²⁹⁰ a.a.O.; 00:45:11min., meine Übers.

Hinterherlaufen und im Verrat.²⁹¹ Dann trifft Shunji in der Praxis die Koreanerin Gye, die er mitverantwortlich macht für den Mord an der Tochter des Friseurs. Gye ist die Geliebte des koreanischen Gangsterbosses. Sie entschuldigt sich bei ihm, aber Shunji begegnet ihr weiterhin mit Zorn, obwohl er auch romantische Gefühle für sie empfindet. In der Szene ab 45:50min. ist er sich daher selbst fremd und ist hin- und hergerissen zwischen Zuneigung und Ablehnung.

Der Film deutet hier eine romantische, interethnische Beziehung zwischen Shunji, dem Japaner und Gye, der Koreanerin an. Sie stehen aber auf verfeindeten Seiten. Im späteren Verlauf zerstört Shunji das Hauptquartier der koreanischen Gangster und kann, dank der Gnade von Choi, entkommen. Auf seinem Rückzug bietet Gye ihm an mit ihr zu schlafen, wenn er dafür seinen Zorn gegenüber den Koreanern ablege.²⁹² Sie setzt sich selbst als Sexobjekt ein und benutzt ihren Körper bewusst, um eine Lösung des Konfliktes herbeizuführen. Allerdings kommt es nur zu einer kurzen Handberührung,²⁹³ die unmittelbar von den koreanischen Gangstern unterbrochen wird, die Shunji gefangen nehmen und mit ihm als Druckmittel die Grundstücksrechte von Amamiya erpressen.²⁹⁴

Choi, dessen Leben durch Amamiyas Führung im Krieg gerettet wurde, wechselt die Seiten und versucht, zusammen mit Gye, Shunji aus den Händen der Koreaner zu befreien. Gye und Shunji werden auf der Flucht erschossen. Sie sterben Hand in Hand.²⁹⁵ Der Film erlaubt den beiden kein Happy End. Choi wird schwer verletzt und von Amamiya behandelt. Amamiya fühlt sich trotz der Schwierigkeiten für Choi verantwortlich, sieht in ihm immer noch Shibata, den Rekruten, den er schon damals im Krieg gerettet hat und rettet ihm jetzt zum zweiten Mal das Leben.²⁹⁶

Parallel dazu beginnen die Koreaner mit der Räumung des Markplatzes, der den bezeichnenden Namen „New Life Market“ trägt.²⁹⁷ Es kommt zum Endkampf zwischen Amamiya und den koreanischen Gangstern.²⁹⁸ Mit einer Pistole, die er von den Yakuza entgegengenommen hat, kämpft sich Amamiya zunächst durch den Markt und greift dann, zum großen Finale hin, zum Schwert, um in Samurai Manier alle Koreaner zu töten. Es folgt der Auftritt der Polizei, die erst

²⁹¹ *Otokonoka wa rirekisho (By a Man's Face Shall you know him)*, R.: Tai Katō, Japan 1966; 00:44:45min., meine Übers.

²⁹² a.a.O.; 00:56:20min.

²⁹³ a.a.O.; 00:57:53min.

²⁹⁴ a.a.O.; 01:03:28min.

²⁹⁵ a.a.O.; 01:13:07min.

²⁹⁶ a.a.O.; 01:13:55min.

²⁹⁷ a.a.O.; 01:14:50min.

²⁹⁸ a.a.O.; 01:20:18-01:23:40min.

jetzt auftaucht und Amamiya wird zu acht Jahren Haft verurteilt. Die Yakuza und die Krankenschwester kümmern sich um Choi.

Das sind die Geschehnisse, die sich 1948 ereignet haben. Davor, dazwischen und danach zeigt der Film eine Handlung, die sich acht Jahre später, 1956, in Amamiyas neuer Praxis, abspielt. Zu Beginn des Films wird ein schwer verletzter Mann in die Praxis gebracht. Er wurde von einem japanischen Geschäftsmann angefahren, der seine Schuld nicht einsieht und Amamiya mit Schweigegeld kaufen will.²⁹⁹ Der Geschäftsmann repräsentiert den ökonomischen Aufschwung Japans in Zeiten des Wirtschaftsbooms. Er glaubt mit Geld alles kaufen zu können und hat keine Moral.

Amamiya erkennt gleich bei der Einlieferung, um wen es sich bei dem Patienten handelt.³⁰⁰ Es ist Choi. Während der Operation um Leben und Tod erfährt Amamiya, dass Choi inzwischen mit Amamiyas ehemaliger Geliebten, der Krankenschwester Maki verheiratet ist und eine Tochter hat. Sie haben den Plan gemeinsam nach Korea auszuwandern, da Choi möchte, dass seine Tochter dort aufwächst. Als der Unfall geschah, war Maki gerade bei der Botschaft, um die nötigen Papiere für die Ausreise auszufüllen. Doch auf dem Operationstisch sagt Choi zu seiner Frau: „Egal ob Japan oder Korea. Hauptsache mit dir.“³⁰¹ Der Film endet, bevor klar ist, ob Choi die Operation überlebt und lässt damit auch das Ende der Beziehung zwischen Choi und Maki offen.

Der Film präsentiert zwei interkulturelle Liebesbeziehungen. Die erste zwischen Shunji und Gye, die kein glückliches Ende findet. Das Schicksal von Choi und Maki ist hingegen offener gehalten und birgt die Möglichkeit positiv zu enden. Symbolisch kann man dies so deuten, dass in den acht Jahren, die zwischen den beiden gezeigten Liebespaaren liegen, die Akzeptanz zwischen den Japanern/Japanerinnen und Koreanern/Koreanerinnen zugenommen hat.

Darauf deutet auch der Film an sich hin. Zwar beinhaltet er die Klischees vom kriminellen, aggressiven Koreaner, der den Klischees des Yobo entspricht³⁰² und spielt so mit den Ängsten des Zuschauers/der Zuschauerin. Man könnte also durchaus sagen, dass der Film hier ein Feindbild propagiert, das beim Publikum eine Dämonisierung des Fremden hervorruft wie es Hickethier beschreibt.³⁰³ Durch Choi präsentiert der Film aber eine Fremdheitsfigur, die eine Geschichte bekommt, mit der sich der Zuschauer/die Zuschauerin identifizieren kann. Sein

²⁹⁹ *Otokonoka wa rirekisho (By a Man's Face Shall you know him)*, R.: Tai Katō, Japan 1966; 00:36:30min.

³⁰⁰ a.a.O.; 00:04:08-00:04:28min.

³⁰¹ a.a.O.; 01:27:20min.

³⁰² dazu: Kapitel 4.3., S.60.

³⁰³ dazu: Kapitel 3.3.1., S.31.

vielschichtiger Charakter ist geprägt von einem Abhängigkeitsverhältnis zu Amamiya. Der Film etabliert so eine Hierarchie zwischen dem rettenden Japaner und dem zu rettenden Koreaner. Amamiya rettet Choi immerhin drei Mal das Leben. Das Fremde erscheint hier in der sozialen Hierarchie als das Untergeordnete.³⁰⁴ Gleichzeitig ist Choi aber auch eine koreanische Figur, die mit positiven Eigenschaften besetzt wird. Choi rettet Shunji aus der Gefangenschaft seiner koreanischen Gangsterkollegen. Auch wenn die Flucht nicht erfolgreich ist, so ist er bereit sein Leben für Shunji zu geben. Dies zeugt von einem loyalen, treuen und ehrlichen Charakter, sprich dem genauen Gegenteil des Yobo.

Der Aspekt, dass Koreaner in der japanischen Armee gekämpft haben, spielt nur eine untergeordnete Rolle und wird ähnlich heruntergespielt wie in *Thick Walled Room*. Allerdings spielt die Ideologie des Nationalismus und die Lehren, die Amamiya aus dem Krieg gezogen hat eine wichtige Rolle in dem Konflikt, der sich, auf beiden Seiten von den alten Ressentiments der Kolonialzeit und des Krieges speist. Am Ende des Konfliktes siegt Amamiya über die Koreaner. Der japanische Held besiegt die kriminellen Koreaner, die zuvor die gesamte Bevölkerung terrorisiert haben. Dieses Muster verfolgt der Film oberflächlich.

Bei genauerer Betrachtung öffnet der Film die Möglichkeiten für andere koreanische Charaktere. Er konterkariert die Stereotype und zeigt, dass es auch Koreaner/innen gibt, die ein gutes Herz haben. Der Film beginnt mit der Aussage: „The producers of this film made this drama in the belief that someday mankind can live in harmony.“³⁰⁵ und endet mit Chois Worten: „Egal ob Japan oder Korea. Hauptsache mit dir.“³⁰⁶ Damit entwirft der Film ein humanistisches Bild von der japanischen Identität, welches jenseits aller nationalistischen oder ethnischen Kategorien existiert. Gewalt und Diskriminierung ist von beiden Seiten nicht zu tolerieren und führt, wie Amamiya durch seine Erfahrung an den Zuschauer weitergibt, nur zu Enttäuschung und Leid.

Auf filmischer Ebene spielt der Film mit den genretypischen Figuren und Dramaturgien, um die Erwartung des Zuschauers/der Zuschauerin mit dem eigentlichen Verlauf der Handlung zu überraschen. Der Film springt zwischen den verschiedenen Zeitebenen und fügt die Geschichte puzzlehaft zusammen. Von einer heroischen Darstellung der Koreaner ist der Film aber noch weit entfernt. Amamiya als Hauptcharakter der Narration und als Identifikationsfigur wiegt stärker als Chois Entwicklungsstrang im Film. Dennoch lassen sich hier Tendenzen erkennen,

³⁰⁴ dazu: Kapitel 3.3.2., S.31f.

³⁰⁵ *Otokonoka wa rirekisho (By a Man's Face Shall you know him)*, R.: Tai Katō, Japan 1966; 00:00:05-00:00:14min.

³⁰⁶ a.a.O.; 01:27:20min.

die sich im Yakuza Film der 1970er-Jahre fortsetzen. *By a Man's Face Shall you know him* greift Entwicklungen der Filmkritik und der Gesellschaft auf, und versucht mit der Etablierung einer Zainichi Figur ein Zainichi Publikum anzusprechen.

Chois Entscheidung nicht zwingend nach Korea zu gehen und die Versöhnung mit der Idee doch in Japan zu bleiben, deutet eine Entwicklung an, die besonders die zweite Generation an Zainichi Koreanern/Koreanerinnen anspricht:

„[...] the Zainichi Koreans who appear in the 1970s yakuza film are depicted as being alienated from Japanese society as well as not being accepted in their motherland Korea. We can say that this occurs in parallel to the second generation of Zainichi coming of age, starting to turn towards being permanently settled in Japan, and beginning to grope around for a way of living as 'Zainichi Koreans'. And the first time that this groping around by Zainichi Koreans, and the anguish that accompanies it, was captured on screen was in the yakuza film.“³⁰⁷

By a Man's Face Shall you know him fungiert als früher Katalysator dieser Generation von Zainichi Koreanern/Koreanerinnen.

4.3.3. Der kriminelle Koreaner in *Death by Hanging* (1968)

Death by Hanging ist Nagisa Ōshimas Versuch den japanischen Staat an gleich mehreren Fronten anzugreifen.³⁰⁸ Die Kritik an der Todesstrafe, an der Unterstützung der Amerikaner im Vietnamkrieg und am Umgang mit der koreanischen Minderheit vereinen sich in diesem Film, der 1968 zu einem Zeitpunkt entstand, als der Nihonjinron in der Gesellschaft, auf Grund von zwei Zainichi Mordserien, seinen Höhepunkt erreichte.³⁰⁹ Ōshimas Kritik zielt aber nicht nur auf die Japaner/innen ab, sondern trifft ebenso die Zainichi Koreaner/innen. Mit welchen Strategien der Film versucht dies umzusetzen, soll im Folgenden gezeigt werden. Dazu muss aber zunächst Nagisa Ōshimas Verhältnis zu Korea und der Entstehungskontext von *Death by Hanging* dargelegt werden.

³⁰⁷ Dew, *Zainichi Cinema*, S.106.

³⁰⁸ vgl. Satō, *The World of Nagisa Ōshima*, S.176.

³⁰⁹ dazu: Kapitel 4.2., S.57f.

4.3.3.1. Nagisa Ōshima und die Japanese New Wave

Nagisa Ōshima entstammt aus einer aristokratischen Familie, die ihren Ursprung in der Samurai Kaste hat. Manche Biographien sehen in seinen Filmen eine Rebellion gegen die Familie.³¹⁰ Ōshimas Filme sind meist direkte oder indirekte Kommentare zum intellektuellen und politischen Leben in Japan. Die formale Beschaffenheit seiner Filme, sprich der Schnitt, die Narration und ihre Struktur, lassen unterschiedliche Interpretationen zu und verbinden sich oft zu fantastischen Erzählgebilden. Seine Techniken beinhalten sowohl die Funktion des Unbewussten als auch die des Begehrens. Dazu erzeugen Kamerabewegung, Zoom und sich widersprechende Einstellungen eine neue Subjektivität, die den internen Konflikt der Psyche des Individuums zeigen soll. Ōshima ist hier klar vom westlichen Modernismus geprägt, der Psyche und Subjektivität, die in der japanischen Kunst eher nicht thematisiert werden, in seinen Werken zum Thema macht.

Auf den ersten Blick erscheinen Ōshimas Filme als Autorenfilme. Er hat die Ideen, schreibt das Skript und vertreibt seine Filme selbst. Außerdem arbeitet er oft mit denselben Crews und Schauspielern/Schauspielerinnen zusammen. Seine Filme können als eine Verlängerung seiner Psyche und seiner Erfahrungen interpretiert werden.³¹¹ Seine Biographie überlagert aber nicht die soziale Kritik der Werke. Ōshima steht dem Autor dennoch kritisch gegenüber. In Kommentaren, die er über seine eigenen Filme schreibt, betont er, dass man dem Selbst immer kritisch gegenüberstehen sollte. Er empfiehlt die eigene Interpretation in einen dialektischen Diskurs mit der subjektiven Wahrnehmung zu stellen.³¹² Sehr selbstkritisch geht Ōshima hier mit dem Authentizitätsbegriff um. Ōshimas selbstkritisches Denken ist sicherlich auch von konfuzianistischen Ansichten geprägt, die mehr die Kollektivität und das Rückstellen eigener Bedürfnisse anpreisen, als das radikale Konzept des Autors, der sein Werk nur nach seinen individuellen Vorstellungen schafft. Ōshimas Herangehensweise an das Autorenkino könnte man daher als eine dekonstruktivistische Autorenschaft bezeichnen, die ständig die Autorenschaft und die Subjektivität des Autors hinterfragt.

Was Ōshimas Filmarbeit für die Arbeit darüber hinaus so spannend macht, ist seine Suche nach neuen Signifikanten, neuen Symbolen für die japanische Identität. Er richtet sich gegen bestehende stilistische Traditionen und Signifikanten und will sie mit neuen Ikonen

³¹⁰ vgl. Turim, *The Films of Nagisa Ōshima*, S.5.

³¹¹ Turim, *The Films of Nagisa Ōshima*, S.5.

³¹² vgl. Ōshima, *Cinema, Censorship, and the State*, S.47-48/52-53.

austauschen. Turim bezeichnet ihn deshalb auch als Ikonoklasten, eine Person, die Ikonen schafft, um alte Ikonen abzuschaffen. Er sieht Ōshima damit in einer Linie mit Filmemachern wie Sergej Eisenstein.³¹³ Ōshima richtet sich gegen eine Identität, die konstruiert ist durch eine Ästhetik des Schönen, wie sie in den Melodramen der großen Filmstudios zu sehen ist.³¹⁴

Die Filme von Ōshima fungieren als Spiegel, die dem Zuschauer das zeigen, vor dem er bisher die Augen verschlossen hat: „The Japanese don't want to look in the mirror. I want to force the Japanese to look in the mirror.“³¹⁵ Dazu zählt unter anderem die koreanische Minderheit in Japan. Der Film fungiere demnach als alternativer Spiegel, der nicht nur die bloße, vom Regisseur angenommene Realität wiedergebe, sondern als ein ‚staged mirror‘, also ein inszenierter Spiegel, der die Folgen kultureller Traditionen und gesellschaftlicher Einstellungen analysiere und aufzeige.³¹⁶ Damit ist ein performativer Spiegel beschrieben, der nicht bloß widerspiegelt, sondern aufzeigt, formt, belehrt und anweist. Aufgabe des Zuschauers/der Zuschauerin sei es, sich dieses performative Bild anzusehen und sich damit zu identifizieren. Hier lassen sich Gemeinsamkeiten mit Lacan und dem Spiegelstadium ziehen.³¹⁷ Der Film kann die Wirkung des Spiegels als identitätsstiftendes Medium erweitern und, nach Ōshimas Gedankengang, die Definition des Selbst durch die Betrachtung des neu inszenierten Spiegelbildes verändern.

Nagisa Ōshima verwendete schon vor *Death by Hanging* Zainichi Koreaner/innen als Randfiguren in seinen Filmen.³¹⁸ Die direkte Darstellung von Zainichi Koreanern/Koreanerinnen findet sich bei ihm erstmals in den beiden TV- Dokumentationen *The forgotten imperial Army*³¹⁹ und *The Tomb of Youth*³²⁰. Für diese Dokumentationen reiste Ōshima im August 1964, dem Jahr, in dem es Japanern/Japanerinnen erstmals wieder erlaubt war, ins Land zu reisen, nach Korea, um Fotografien für die Filme anzufertigen. Dort blieb er für zwei Monate und versuchte die Welt aus koreanischer Sicht zu sehen, indem er, obwohl er kein Koreanisch konnte, Zeitungen las und sich mit Journalisten/Journalistinnen unterhielt. Er wollte einen kosmopolitischen Standpunkt finden, der unberührt war von japanischer

³¹³ vgl. Turim, *The Films of Nagisa Ōshima*, S.19-22.

³¹⁴ vgl. a.a.O., S.21.

³¹⁵ Ōshima, „Interview“, in: *Cahiers du Cinéma* Nr. 292 September, S.45.

³¹⁶ vgl. Turim, *The Films of Nagisa Ōshima*, S.23.

³¹⁷ Struve, *Zur Aktualität von Homi K. Bhabha*, S.107.

³¹⁸ dazu: *Taiyō no hakaba (The Sun's Burial/Das Grab der Sonne)*, R.: Nagisa Ōshima, Japan 1960.

³¹⁹ *Wasurerareta kogun (The forgotten imperial Army)*, R.: Nagisa Ōshima, Japan 1963.

³²⁰ *Seishun no ishibumi (The Tomb of Youth)*, R.: Nagisa Ōshima, Japan 1964.

Ideologie.³²¹ Seine Recherchearbeit vor Ort zeugt von einem großen Interesse Ōshimas an der ehemaligen Kolonie und an Japans Anteil an deren Entwicklung.

Zudem hatte er mit Sai Yōichi bei der Produktion von *Im Reich der Sinne*³²² und Oh Deok-Soo bei *A Treatise on Japanese Bawdy Songs*³²³ zwei Zainichi Koreaner als Assistenten in seinen Filmcrews, die in den 1980er-Jahren selbst erfolgreiche Regisseure wurden.

Ōshima wird als Teil der Japanese New Wave gesehen, die sich vom Ende der 1950er-Jahre bis in die 1970er-Jahre hineinzieht. Sie entstand aus dem immer kleiner werdenden Publikum, das ins Kino ging. Die großen Filmstudios gerieten in finanzielle Schwierigkeiten und die Regisseure verließen nach und nach die Studios und drehten ihre eigenen Filme. Mit der neuen Freiheit der Regisseure kam es, dass sich die Filme zunehmend mit Nischen-Themen auseinandersetzten und der Film als Möglichkeit benutzt wurde, Minderheiten eine Stimme zu geben.³²⁴ Die Filme wurden dadurch kritischer:

„Many of these ‘New Wave’ films purported to serve the young generation with alternative aesthetics and resistance politics, setting themselves in opposition to the dominant culture of the postwar middle-class society.“³²⁵

Filmemacher wie Ōshima verwiesen auf ungelöste Probleme des japanischen Imperialismus und stellten Japans Identität in Frage.³²⁶ In den Werken lässt sich die Absicht erkennen die dialektische Position des Selbst gegenüber dem Fremden aufzuheben. Dies zeigt sich auch in Nagisa Ōshimas persönlichen Bemühungen in der Recherchearbeit. Seine natürliche Neugier an dem Fremden spiegelte sich in zahlreichen ausländischen Co-Produktionen wider,³²⁷ die ihm erst durch den internationalen Erfolg von *Death by Hanging* ermöglicht wurden.³²⁸

Negative Stimmen aus der Zainichi Gemeinschaft warfen den Filmen der Japanese New Wave vor, ihr Leid nur als Vorwand zu nehmen, um auf ganz andere Probleme aufmerksam zu machen:

„[...] the ultimate aim of post-war social reformist films by Japanese filmmakers (including Ōshima) was to articulate the Japanese ‘national problem’. In these films, therefore, the representation of ‘Zainichi’ is used only instrumentally to articulate this ‘national problem’ and it does not directly signify the ‘Zainichi’ themselves as whole persons with their own issues.“³²⁹

³²¹ vgl. Ogawa, „Reinhabiting the mockup Gallows“, S.303.

³²² *Ai no korīda (In the Realm of Senses/Im Reich der Sinne)*, R.: Nagisa Ōshima, Japan 1976.

³²³ *Nihon shunka-kō (A Treatise on Japanese Bawdy Songs)*, R.: Nagisa Ōshima, Japan, 1967.

³²⁴ vgl. Satō, *Currents in Japanese Cinema*, S.237.

³²⁵ Tezuka, *Japanese Cinema goes Global*, S.67.

³²⁶ vgl. Tezuka, *Japanese Cinema goes Global*, S.177.

³²⁷ vgl. dazu: *Ai no korīda* mit Anatole Dauman; *Max mon Amour* mit Serge Silberman; *Merry Christmas Mr. Lawrence* mit Jeremy Thomas.

³²⁸ vgl. Ogawa, „Reinhabiting the mockup Gallows“, S.304.

³²⁹ Tezuka, *Japanese Cinema goes Global*, S.69.

Dabei betonte Ōshima stets, dass er versuche, eine andere Ästhetik zu finden als andere typisch linke Regisseure der Japanese New Wave. Die Koreaner/innen in Ōshimas Filmen sind keine anständigen Unterschichtler/innen wie sie in Imamuras *Nianchan*, Urayamas *Foundry Town* oder in Tadashis *That is the portlight*³³⁰ zu sehen sind. Mika Ko bemerkt allerdings, dass Ōshimas Filme die Zainichi oftmals in Verbindung mit Armut, Kriminalität und kolonialer Unterwerfung präsentieren.³³¹ Yomota Inuhiko sieht in dieser Darstellung die Herausbildung einer Dichotomie zwischen Japanern/Japanerinnen und Koreaner/innen, die er als „Japans Other“ bezeichnet.³³²

Wenn man aber über Autorenschaft diskutiert und dabei auch den Authentizitätsbegriff mitdenkt, dann stellt man bei Ōshima grundsätzlich fest, dass er ein Japaner ist, der, trotz aller Bemühungen sich von seiner japanischen Identität frei zu machen, Koreaner/innen inszeniert: „He was representing Koreans as the other, from a Japanese point of view.“³³³ Laut Oliver Dew reiht sich Ōshima damit in die Reihe der humanistischen Filmemacher seiner Zeit ein, die das Fremde als Opfer, als Hilfsbedürftiges darstellen. Ōshima wolle durch seine Filme ein ‚victim consciousness‘ erzeugen, in dem sich der Zuschauer mit der Fremdheitsfigur als ‚fellow victim‘ identifiziere. Dies sei „the key affective structure of humanist Japanese cinema of the post-war ‘golden age’“. ³³⁴ Dew beobachtet in den 1960er-Jahren zwar den Trend, dass immer mehr Zainichi Koreaner/innen offen im Film gezeigt wurden, aber keine eigene Stimme hatten: „In the film world at least Zainichi are spoken for, but cannot yet speak.“³³⁵

Wie die Forschung zeigt, ist die Verwendung von koreanischen Figuren in Ōshimas Filmen umstritten. Welches Ziel er mit *Death by Hanging* verfolgt, gilt es nun herauszufinden.

4.3.3.2. Entstehungskontext von *Death by Hanging* (1968)

Wie in Kapitel 4.3. beschrieben, war das Image, mit dem der japanische Film die meisten Zainichi Koreaner in den 1960er-Jahren darstellt, oft von kriminellen Aktivitäten geprägt. Die Ursprünge dieses Stereotyps wurden bereits ausführlich dargelegt. Im Vorfeld von *Death by*

³³⁰ *Are ga minato no hi da (That is the portlight)*, R.: Imai Tadashi, Japan 1961.

³³¹ vgl. Ko, *Japanese Cinema and Otherness*, S.139-141.

³³² vgl. Yomota, *Ōshima Nagisa to Nihon*, S.130-132.

³³³ Dew, *Zainichi Cinema*, S.40.

³³⁴ Dew, *Zainichi Cinema*, S.40.

³³⁵ a.a.O., S.41.

Hanging ereigneten sich aber zwei Mordfälle, die in den Medien intensiv diskutiert wurden und der Diskriminierung gegenüber den Koreanern/Koreanerinnen in Japan neuen Zündstoff gaben.

1958 vergewaltigte und tötete der Koreaner Ri Chin`u zwei japanische Schulmädchen und wurde 1962 deswegen von der Justiz hingerichtet. Der sogenannte Komatsugawa Incident gilt als Vorlage für *Death by Hanging*.³³⁶

1968, im Jahr der Veröffentlichung des Filmes, ereignete sich der Kim Kirou Incident. Kim tötete zwei Gangster und verschanzte sich anschließend für zwei Wochen mit 18 Personen als Geiseln, bis er schließlich von der Polizei gestellt wurde.³³⁷

Die beiden Vorfälle führten zur Abneigung gegenüber allen Zainichi Koreanern/Koreanerinnen:

„Because of the visibility of the Korean minority caused by the Komatsugawa Incident, which appeared precisely when the discourse of Japaneseness (Nihonjinron) was popular, the Kim Kirou murderers and other cases actually served to reinforced Japanese identity by distinguishing the ‘Self’ (the ‘civilized’) from the dangerous ‘Others’ (the ‘louts’), which were actually a central part of another postwar myth, the reconfiguration of Japan as a homogeneous nation.“³³⁸

Death by Hanging entstand als ein Pilotprojekt für experimentelle japanische Filme und wurde vertrieben vom Künstlerkollektiv *Art Theatre Guild*, dem Ōshima angehörte. Ihre Absicht war es unter anderem Low-Budget Produktionen zu fördern und das Bewusstsein für ausländische Filme, besonders der Nouvelle Vague, zu stärken.³³⁹ Das antiautoritäre Thema des Films sollte als Teil eines Events der subkulturellen Szene Tokyos vermarktet werden.

Viele Filmkritiker/innen übersehen daher oft den Minderheitenaspekt des Films. Da das Produktionsumfeld durchaus von westlichen Einflüssen geprägt war und der Film das Kino als Instrument der Unterwerfung kontextuell behandelte,³⁴⁰ könnte man den Film in der Tradition der 68er-Bewegung sehen und ihn in die Debatte um ideologische Staatsapparate einordnen. *Death by Hanging* ist eines der wenigen nicht-westlichen Beispiele für den „politischen Modernismus“³⁴¹, der einen radikalen politischen Weg einschlägt. Dies ist auch einer der Gründe, warum *Death by Hanging* einen festen Platz in der internationalen Filmgeschichte hat und von vielen Filmkritikern/Filmkritikerinnen im Westen zitiert wird. Einige westliche Filmwissenschaftler/innen wurden zwar aufmerksam auf die Zainichi Problematik,³⁴² aber im

³³⁶ vgl. Furuhata, *Cinema of Actuality*, S.76ff.

³³⁷ Verfilmung dazu: *Kimu no sensō (Kim's War)*, R.: Masaaki Odagiri, Japan 1991.

³³⁸ Martin, „Discovering Minorities in Japan: First Korean Representations in Japanese Cinema“, S.132.

³³⁹ vgl. Ogawa, „Reinhabiting the mockup Gallows“, S.304.

³⁴⁰ Althusser, *On Reproduction of Capitalism*, S.103-139.

³⁴¹ Rodowick, *The Crisis of Political Modernism*, S.12.

³⁴² dazu: Richie, „Koshikei“, in: *International Film Guide 1969*, S.113.

Laufe der Zeit verlor die Zainichi Problematik durch die Einbettung des Films in den westlichen Diskurs des Modernismus und des neuen Kinos seine Bedeutung. Die historische Spezifität des Komatsugawa Incidents wurde im Ausland nicht beachtet.

Dass aber der Komatsugawa Incident und die prekäre rechtliche Situation der Zainichi Koreaner/innen in Japan überhaupt erst der Grund waren, den Film zu machen, findet sich in keiner westlichen Literatur aus dieser Zeit. Hinzu kam der Aspekt, dass in der Entstehungszeit des Films das Rückführungsprogramm des japanischen Roten Kreuzes in Kooperation mit dem japanischen Staat anlief. Die Zainichi Koreaner/innen sollten im Zuge dessen wieder zurück nach Korea gebracht werden. Koreaner/innen wurden also nicht mehr als Minderheitengruppe gesehen, sondern lediglich als Exilanten/Exilantinnen bzw. Asylanten/Asylantinnen.³⁴³ Im Kontext dieser Ereignisse löste der Film in Japan und in Korea ganz andere Diskurse aus als im Westen, der den Film anders interpretierte. Vor allem in Korea führte *Death by Hanging* zu einer Debatte unter linken Autoren, die Japan als Kolonialmacht neu thematisierten.³⁴⁴

Der Film lässt sich unter diesen Gesichtspunkten auf zwei Weisen analysieren. Zum einen mit Fokus auf die Kritik am Staat und an dem System von Machthierarchien und -konstrukten, sprich so wie es die meisten westlichen Kritiker/innen getan haben. Oder zum anderen mit dem Blick auf die Darstellung von Zainichi Koreanern/Koreanerinnen und mit der Frage, welche Rolle ihnen in diesem System zukommt. Die Arbeit konzentriert sich auf den zweiten Analyseansatz, um der Frage nach der Minderheitendarstellung und der damit verbundenen Identitätsinszenierung Japans nachzugehen. Die Ambivalenz von Nagisa Ōshima als Filmemacher mit einer Herangehensweise, die sowohl westliche als auch japanische Elemente und dazu auch noch Elemente verwendet, die versuchen den Autor bzw. das Subjekt aus der filmischen Schaffensgleichung zu entfernen, machen dieses Vorhaben zu einem Balanceakt.

4.3.3.3. Analyse

Im Folgenden widmet sich die Arbeit im Detail der dramaturgischen und filmischen Ausarbeitung von *Death by Hanging*. Der Film unterteilt sich in Introsequenz und sieben Zwischenkapitel, die als einzelne Akte verstanden werden können. An Hand des klar

³⁴³ zum Rückführungsprogramm: Morris-Suzuki, „Freedom and Homecoming“, in: Ryang, *Diaspora without Homeland*, S.39-61.

³⁴⁴ vgl. Mi-Gyong, „Changes of ‚Alien‘ in the Relations of Print Media, Novels and Films“, in: *Borders and Japanese Literature, Visuality and Verbal Expression*, S.149-167.

strukturierten Aufbaus des Films, lassen sich unterschiedliche Phasen mit unterschiedlichen thematischen Schwerpunkten festmachen. Zudem ermöglichen sie eine Veranschaulichung der Charakterentwicklung der Fremdheitsfigur R. Der Fokus der Analyse soll auf den Zwischenkapiteln liegen, die sich mit der Zainichi Identität befassen.

4.3.3.3.1. „R does not accept being R“

Das zweite Zwischenkapitel des Films, „R does not accept being R“, wird eingeleitet durch ein metallisches Echo, welches schon den Titeltext ganz zu Beginn untermalt.³⁴⁵ Nach der gescheiterten Erhängung erwacht R aus seinem Koma, ohne aber auf die Worte der Wärter zu reagieren. Die Beamten fordern den Priester auf ihn nochmals zu salben und mit der Hinrichtung fortzufahren. Dieser verweigert aber mit den Worten: „His soul is no longer here. You can't pray for a body without a soul!“³⁴⁶ Der Priester hat erkannt, dass R jetzt jemand anderes ist, jemand der kein Verbrechen begangen hat: „[...] that R is not this R. R's soul is no longer here. The man here may be R, but not the R that committed crime and admitted sin.“³⁴⁷

Ab 00:17:14min. versucht der Education Officer aktiv auf R einzureden, um sein Gedächtnis wiederherzustellen. R erkennt ihn und beginnt zu sprechen.³⁴⁸ Allerdings weiß er nicht, wo er sich befindet und wer er ist. Daraufhin beginnt eine Farce, in der die Wärter über die Möglichkeiten diskutieren, R wieder zum Erinnern zu bringen. R bleibt hier wieder passiv, die Beamten entscheiden für ihn.

Zuerst versuchen es die Beamten, allen voran der Education Officer, mit eigenen Worten, dann liest der Education Officer ein Transkript des Urteils vor,³⁴⁹ dann soll R Gesten ausführen³⁵⁰ und schließlich ahmen die Wärter die Gesten nach.³⁵¹ Auch der Priester und der Doktor nehmen an dem Rollenspiel teil. Der Doktor und der Education Officer scheinen von dem Rollenspiel sehr erregt zu sein. Ihre absurde Erregtheit und ihr Hineinsteigern in die Rollen erzeugen Komik: „The absurdist comedy is based not only on an inversion of roles but also on an inversion of processes; rather than evoke R's memory and guilt, the officers keep revealing

³⁴⁵ *Kōshikei (Death by Hanging/Tod durch Erhängen)*, R.: Nagisa Ōshima, Japan 1968; 00:14:18-00:14:23min.

³⁴⁶ a.a.O.; 00:14:52-00:15:00min.

³⁴⁷ a.a.O.; 00:16:45-00:16:57min.

³⁴⁸ a.a.O.; 00:17:28min.

³⁴⁹ a.a.O.; 00:21:20-00:21:44min.

³⁵⁰ a.a.O.; 00:22:47-00:23:10min.

³⁵¹ a.a.O.; 00:23:53-00:28:30min.

their own.“³⁵² Obwohl sich die Theatralität ihrer Methoden steigert, können sie R nicht überzeugen. Dies liegt unter anderem daran, dass sie nur ihre eigenen Vorstellungen repräsentieren und im Kern nicht Rs Identität ansprechen: „[...] when the officers play the parts, they display a virtual inability to stay identified with the victim. Instead, they exhibit a male predisposition to identify with the rapist.“³⁵³ R selbst bleibt wiederum passiv während des Rollenspiels. Seine Augen sind die meiste Zeit starr nach vorne gerichtet. Er schenkt den Wärtern kaum Beachtung und wiederholt ständig dieselben Fragen, die nichts mit dem vorgetragenen Rollenspiel zu tun haben. Der Exekutionsraum dient den Wärtern als Bühne, die vom obersten Beamten, dem Staatsanwalt überwacht wird. R sitzt mit nacktem Oberkörper als Zuschauer auf einem Stuhl in der Mitte des Raumes. Die Kamera bewegt sich in der Sequenz fast ohne Schnitt und folgt den Rollenspielern durch den Raum.

War zum Zeitpunkt der Exekution R noch das Objekt der Schaulust, so sind es nun die Wärter selber, die sich zum Objekt der Schaulust machen und die von R und dem Staatsanwalt beobachtet werden. Bei diesen Improvisationsszenen dreht Ōshima den Spieß um:

„Ōshima subverts the hierarchy and power structure between Koreans (minority) as the spectacle and Japanese (majority) as the spectator, and described the Japanese as ridiculous for filmviewers by showing that the Japanese officers and guards play the Korean characters.“³⁵⁴

In diesem Teil des Films steht nicht R im Fokus, sondern die Wärter und ihre Versuche als Karikaturen ihrer Selbst Rs Schuldgedächtnis zu reaktivieren. Ōshima zeigt nicht die Lebensweise und die Probleme der Zainichi Koreaner/innen, sondern zeigt die kläglichen Versuche der Japaner die Zainichi Koreaner/innen zu verstehen. Dieser Eindruck verstärkt sich in den folgenden Sequenzen.

4.3.3.3.2. „R acknowledges the existence of R as a stranger“

Die nächste Sequenz trägt den ironischen Titel „R acknowledges the existence of R as a stranger“ und setzt die Improvisation der Wärter, diesmal der Security Officer als R und der Education Officer als weibliches Opfer, fort.³⁵⁵ Die Anweisungen stammen vom Sekretär des Staatsanwalts, der aus dem Transkript des Gerichts vorliest. Bei 00:35:14min. wird zum ersten Mal auf die koreanische Spezifität des Gefangenen verwiesen. Der Education Officer sagt zu

³⁵² Turim, *The Films of Nagisa Ōshima*, S.72.

³⁵³ a.a.O., S.71-72.

³⁵⁴ Noh, „Cinematic Representation of Resident Koreans in Japan“, S.91.

³⁵⁵ *Kōshikei (Death by Hanging/Tod durch Erhängen)*, R.: Nagisa Ōshima, Japan 1968; 00:33:10-00:34:44min.

R: „R is your name. A Korean name: R. If you’ve got a Korean name, that means you’re from Korea.”³⁵⁶ R stellt daraufhin die Frage: „What is Korean?”³⁵⁷ Dem Education Officer fällt es schwer diese Frage zu beantworten:

„If he was a negro, or someone with different skin, it would be easier [...] You were born here, too, but of Korean parents, and therefore, you’re Korean [...] You are a registered citizen of the new sovereign state of South Korea. But for the Japanese you still belong to the old inferior Korean race.”³⁵⁸

An der Aussage des Education Officers über den Phänotyp lassen sich die Aussagen des letzten Absatzes von Kapitel 4.3.1. beweisen. Knut Hickethiers Bausteine zur Darstellung des Fremden können in diesem Fall keine äußerliche Differenz zwischen Eigenem und Fremdem aufbauen. Eine Unterscheidung zwischen japanischer und koreanische Ethnie ist schwer zu treffen. R kann diese Selbstbestimmung nicht mehr treffen. Nach seiner Exekution versteht er die Begriffe Koreaner, Japaner, Identität nicht mehr. Er weiß lediglich, dass seine koreanische Abstammung ihn von den Wärtern unterscheidet. Die Szene soll zeigen, dass die Begriffe von Identität subjektiv geprägt sind und nur ein Konstrukt sind: „[...] an implicit and invisible racial construct materialized through lineage.”³⁵⁹ Die Verbindungen zur postkolonialen Theorie sind hier deutlich zu erkennen. Die Japaner nehmen ihre Nationalität, ihre Identität als etwas Gegebenes wahr und hinterfragen es, im Gegensatz zu R, nicht. Dadurch, dass sie R keine klare Antwort oder Beweise geben können, entlarvt der Film dieses Konstrukt von Identität.

Anstatt ihm mit Worten zu erklären, was er getan hat oder was es bedeutet Koreaner zu sein, versuchen es die Anwesenden weiter mit Rollenspielen. Sie können R keine direkte Antwort auf seine Fragen geben.³⁶⁰ Auch bei der Motivsuche für die Morde schieben die Wärter alles auf Rs koreanisches Umfeld: „[...] because of your environment. Apart from being Korean, it was your boyhood, surroundings, your family [...]”³⁶¹ Der Education Officer stellt sich ein dreckiges zu Hause vor, mit vielen Menschen auf engstem Raum. Hier ziehen die japanischen Charaktere eine direkte Verbindung zwischen Kriminalität und koreanischer Ethnizität. Ihre Vorstellung ist geprägt von den gängigen Vorurteilen der Gesellschaft gegenüber den Koreanern/Koreanerinnen und diese versuchen sie nun auch dem ahnungslosen R beizubringen:

„Despite being *Zainichi* himself, R, in his state of amnesia with a lack of identity, is a metaphor for the *Zainichi* experience, especially those born past the second generation, as they have no

³⁵⁶ *Kōshikei (Death by Hanging/Tod durch Erhängen)*, R.: Nagisa Ōshima, Japan 1968; 00:35:14-00:35:20min.

³⁵⁷ a.a.O.; 00:35:42min.

³⁵⁸ a.a.O.; 00:35:50-00:36:36min.

³⁵⁹ Lim, „Reinventing Korean Roots and Zainichi Roots“, in: Ryang, *Homeland without Diaspora*, S.82.

³⁶⁰ *Kōshikei (Death by Hanging/Tod durch Erhängen)*, R.: Nagisa Ōshima, Japan 1968; 00:38:12-00:39:10min., Herborhebg. im Orig.

³⁶¹ a.a.O.; 00:40:13-00:40:22min.

concept of “Korean-ness” and no real way of receiving information about Korea from sources not influenced by a Japanese bias.“³⁶²

Daran zeigt sich auch, dass die Zainichi Identität nur in Abhängigkeit von den Japanern existiert. Sie hat keine Chance auf Eigenständigkeit oder darauf, sich selbst zu artikulieren. Durch die Bevormundung der japanischen Wärter werden die Zainichi Koreaner/innen, bzw. R, seiner wahren Identität beraubt. Sie nehmen ihm die Autonomie über sich selbst und die Zainichi Identität besteht immer nur binär in Verbindung mit der bestimmenden japanischen Identität, die sie definiert: „Zainichi identity is, in this sense, doomed to exist in a binary relationship to Japanese identity.“³⁶³

Ihre Improvisation spielt dabei auch Fakten herunter wie zum Beispiel die Bildung, die R in der Abendschule genossen hat und dass R sehr belesen war: „Still, you were very bright for a Korean. Top of your class [...] You wanted to read all the great books. You could have gone to university.“³⁶⁴ Aber der Education Officer macht sich darüber lustig und betont stattdessen seinen alkoholkranken Vater, der Rs Familie terrorisiert. Sie benutzen die Aspekte, die in ihr stereotypes Bild passen und lassen alle anderen Dinge außen vor. Dazu gehört auch das Motiv für die Morde. Anstatt die Morde auf die Zurückweisung und Ausgrenzung, die R erfahren hat, zurückzuführen, machen sie die Lebensweise der Koreaner/innen dafür verantwortlich.³⁶⁵

Betrachtet man die japanischen Figuren als Repräsentanten des japanischen Staates, also Bildung, Gesetz, Religion und Militär, dann stellt sich die Frage, warum sie R nicht helfen? Warum wollen sie lieber den Tod Rs als seine ‚Wiedergeburt‘? Martin Walker stellt dahingehend die Frage: „Why does society remain oppressively hierarchical in nature at the expense of those that suffer?“³⁶⁶ Wahrscheinlich versuchen sie den Status Quo zu erhalten, stellen daher keine Fragen an das System, sondern haben blindes Vertrauen in selbiges. Dieses Vertrauen führt zu der Bildung von Dichotomien zwischen den Ethnien. Walker beschreibt den Prozess wie folgt: „Herein lies the infinite nature of systematic oppression. Society directly pushes the individual into a state of oppression and then creates a caricature of the oppressed as a means toward maintenance of the status quo.“³⁶⁷ Dem Zainichi Koreaner bleibt keine Wahl. Er kann sich fügen und wird bestraft, sobald er die ersten Anzeichen zeigt, aus den

³⁶² Walker, „Zainichi: An Analysis of Diasporic Identity in Japan“, S.17.

³⁶³ a.a.O., S.18.

³⁶⁴ *Kōshikei (Death by Hanging/Tod durch Erhängen)*, R.: Nagisa Ōshima, Japan 1968; 00:42:17-00:42:45min.

³⁶⁵ a.a.O.; 00:41:05-00:42:15min.

³⁶⁶ Walker, „Zainichi: An Analysis of Diasporic Identity in Japan“, S.18.

³⁶⁷ a.a.O., S.19.

zugeschrieben Kategorien des Fremden auszuberechnen. Oder er fügt sich nicht und wird dafür sofort bestraft.

Wie bereits beschrieben, ist für die Beamten die Schuldfähigkeit eindeutig mit Rs koreanischer Abstammung verbunden. Entweder ist R der Koreaner und damit zum Tode verurteilt oder R ist nicht R und demnach kein Koreaner und kann deshalb nicht noch einmal hingerichtet werden. Die Alternative, dass R koreanisch und nicht schuldig ist, kommt für sie nicht in Frage: „[...] there is an undeniable connection between R's status as a Korean and the crime he is alleged to have committed.“³⁶⁸ Das heißt, dass R nicht getötet werden kann, solange er sich nicht mit der stereotypen, von Japanern erstellten, koreanischen Identität identifiziert. Er ist somit gefangen in einem Käfig, der keine individuelle Identität oder die Ausbildung eines Selbst zulässt.

Bei 00:44:09min. versteht R die Umstände und Zusammenhänge, die ihm von den Anwesenden vorgespielt wurden, und erkennt die Möglichkeit an, dass er all dies getan haben könnte: „If you really think so, then maybe it's true.“³⁶⁹ R fügt dem aber hinzu: „[...] But I don't think that I'm like him.“³⁷⁰ Während der gesamten Szene fängt die Kamera mit Tiefenschärfe den Galgen ein, der zu Beginn Rs Gesicht verdeckt, und am Ende seinen Kopf umrahmt.³⁷¹ Der Galgen zeigt hier die Staatsgewalt, vor dessen Augen sich die Diskussion abspielt und mit deren Strafe sich R zu jeder Zeit konfrontiert sieht.

4.3.3.3. „R tries to be R“

In „R tries to be R“ steigert sich die Improvisation um eine Stufe. Dazu kleiden die Wärter die Todeszelle mit Zeitungsartikeln aus, um das Elternhaus von R nachzustellen. Die Mise-En-Scene verrät dabei noch mehr über den Rassismus der japanischen Figuren: „It is a brilliant stroke of mise-en-scene, for besides connoting a poor environment, it places the Korean family in a space of public discourse and current events.“³⁷² Die Zeitungsartikel an der Wand repräsentieren die vierte Gewalt im Staat – die Medien. Die Medien dienen als Katalysator und

³⁶⁸ Walker, „Zainichi: An Analysis of Diasporic Identity in Japan“, S.19.

³⁶⁹ *Kōshikei (Death by Hanging/Tod durch Erhängen)*, R.: Nagisa Ōshima, Japan 1968; 00:47:29min.

³⁷⁰ a.a.O.; 00:47:32min.

³⁷¹ a.a.O.; 00:45:19-00:47:45min.

³⁷² Turim, *The Films of Nagisa Ōshima*, S.73.

Distributoren von Stereotypen, und konfrontieren die Zainichi Koreaner/innen damit in ihrem Alltag. Die mit Zeitungen ausgekleidete Wand verweist auf diese Tatsache.³⁷³

Wie der Titel schon verrät, tritt hier R als Protagonist seiner Selbst in das Rollenspiel der Wärter ein.³⁷⁴ Dabei ist er nicht selbstbestimmt, sondern folgt den Anweisungen des Education Officers, der ihm die Gesten und Emotionen vorgibt.³⁷⁵ R befolgt hier zum ersten Mal aktiv die Anweisungen der japanischen Figur. Er scheint sich in die Rolle des vom Education Officers erdachten Koreaners zu fügen.

Die Kamera bewegt sich mit R durch den Raum.³⁷⁶ Man sieht den Staatsanwalt, vor einem Fenster neben einer amerikanischen und vor einer japanischen Flagge sitzend, der das Schauspiel beobachtet. Es herrscht dieselbe Beobachtungssituation wie zuvor bereits mehrere Male inszeniert. Mit der Darstellung der amerikanischen und japanischen Flagge wird die Exekutionszelle hier zum wiederholten Male zu einem souveränen Staatsgebiet, welches von der stillen Anwesenheit des Staatsanwalts überwacht wird. Besonders auffällig ist die Einstellung von 00:48:55min. bis 00:49:13min., in der, in einer Großaufnahme, Rs Gesicht zu sehen ist. In seinem Nacken sitzt ihm die japanische Flagge, unscharf, aber erkennbar. In diesem Moment zögert er, den Anweisungen des Education Officer Folge zu leisten. Er will nicht, wie gefordert, aggressiv werden. Der japanische Staat übt also Druck auf R aus. R weigert sich und setzt sich in eine Ecke des Raumes, während die Farce ohne ihn weitergeht. Als der inszenierte Streit zwischen den Familienmitgliedern eskaliert, greift R schließlich ein.³⁷⁷ Alle Beteiligten steigern sich in ihre Rollen hinein. Bei 00:54:42min. ereignet sich ein entscheidender Moment. R kniet im Zimmer während seine „Mutter“ sich über das Leid der Familie beklagt. Seine Hände, die auf seinen Knien liegen, ballen sich zu Fäusten. Er steht auf mit einem weinerlichen Gesicht, wendet sich nach rechts zur Kamera hin. Der Schnitt wiederholt jetzt in Großaufnahme das Ballen der Fäuste und sein Aufbäumen wird aus mehreren Kameraperspektiven gezeigt.³⁷⁸ Die repetitive Montage ist unterlegt von einem patriotischen, koreanischen Volkslied über den Yalu Fluss, den Grenzfluss zwischen Nord- und Südkorea. Ein Verlangen aus dem Unterbewusstsein, aus dem Verdrängten, womöglich die Erkenntnis ein patriotischer Koreaner zu sein, drückt sich in der Form seines Handelns aus und hat von R Besitz ergriffen. Die filmische Wiederholung seiner Gesten könnte eine von R unterdrückte Vergangenheit sein, die

³⁷³ *Kōshikei (Death by Hanging/Tod durch Erhängen)*, R.: Nagisa Ōshima, Japan 1968; 00:55:27-00:56:00min.

³⁷⁴ a.a.O.; 00:47:55min.

³⁷⁵ a.a.O.; 00:48:07-00:48:14min.

³⁷⁶ a.a.O.; 00:48:40min.

³⁷⁷ a.a.O.; 00:51:44min.

³⁷⁸ a.a.O.; 00:54:53-00:55:13min.

er nicht erinnern kann. Sein Agieren als eine Form des Erinnerns, ermöglicht es R die Vergangenheit in die Gegenwart zu holen.

Er handelt jetzt ohne Anweisung, verlässt die Bühne und geht zum Galgen. Dort imaginiert er den Galgen als Toilette und isst daraus einen Wurm. Vor den Augen des erstaunten Education Officers überidentifiziert sich R mit den Stereotypen über Koreaner. Er verhält sich wie ein Wilder und überidentifiziert sich mit den Aussagen der Wärter so sehr, dass der Education Officer ihn bremsen muss: „Stop it! R wouldn't do that!“³⁷⁹

Die nächste relevante Szene folgt kurz darauf. R ist noch in der umgestalteten Exekutionszelle mit seinen „Schwestern“, die von zwei Wärtern und dem Sekretär des Staatsanwaltes gespielt werden. R bestimmt nun, was gespielt wird und schlägt vor: „Then let's go somewhere, that's nowhere.“³⁸⁰ Er nimmt seine „Schwestern“ an die Hand, führt sie durch eine imaginierte Welt, die in keinen Protokollen der Japaner über ihn auftaucht. Dass es sich bei dieser, von R erdachten Welt um eine Utopie handelt, verrät sich an Stelle 00:57:54min.: „Nevermind: Everything is free here. [...] everyone has TV and refrigerators.“³⁸¹ In der beschriebenen anarchistischen bzw. antikapitalistischen Welt gibt es keine Armut mehr und auch kein Verbrechen. Rs Familie lebt in keinem Slum, sondern in einem großen Haus mit Veranda. Mit dieser Welt ohne Kapitalismus und ohne Stereotype bricht R in seiner Fantasie aus den stereotypischen Vorstellungen der japanischen Protagonisten heraus und imaginiert sich in eine Welt ohne Unterdrückung.³⁸² Doch dieser Ausbruch wird vom Education Officer schnell unterbunden: „It's not fun at all! That's beside the point.“³⁸³ R verlässt das „Haus“ und der Schauplatz wechselt.

Jetzt verlässt die Kamera das Gefängnis und die Mise-En-Scene zeigt dem Zuschauer/der Zuschauerin den realen Tatort der Morde. Sie zeigt das Slum der Zainichi Koreaner/innen am Rande Tokyos am Komatsugawa Fluss.³⁸⁴ Die Kamera springt nun in den imaginierten Raum, in die Fantasiewelt der Protagonisten herein. Tatsächlich befinden sich alle noch in der Gefängniszelle, aber in ihrer Fantasie gehen sie gerade durch das koreanische Viertel. Mit Einsetzen der Außenszene hört man Ausschnitte aus Reden von Adolf Hitler und Josef

³⁷⁹ *Kōshikei (Death by Hanging/Tod durch Erhängen)*, R.: Nagisa Ōshima, Japan 1968; 00:55:56min.

³⁸⁰ a.a.O.; 00:57:28min.

³⁸¹ a.a.O.; 00:57:54-00:58:40min.

³⁸² vgl. Turim, *The Films of Nagisa Ōshima*, S.75.

³⁸³ *Kōshikei (Death by Hanging/Tod durch Erhängen)*, R.: Nagisa Ōshima, Japan 1968; 00:58:40-00:58:43min.

³⁸⁴ a.a.O.; 00:59:08min.

Göbbels.³⁸⁵ Dazu sieht man die Wärter, den Arzt, den Priester und den Staatsanwalt mit seinem Sekretär hinter R durch das Viertel marschieren.

Am Komatsugawa Fluss beginnt der Education Officer wieder mit seinen Beschreibungen, und fordert R auf diesen zu gehorchen. Aber R wirkt abwesend und streift durch die Hänge der Uferböschung. Der Education Officer schreit: „Imagining! Imagining! Imagining!“³⁸⁶ Er setzt sich neben R ans Ufer und versucht ihm seine Situation deutlich zu machen.³⁸⁷ R hört ihm nicht zu und ist abgelenkt von einer Katze, die hinter ihnen sitzt.³⁸⁸ Die Katze steht für etwas außerhalb des imaginären Raumes, den der Education Officer für R mit seiner Stimme aufbaut. R will den Raum des Education Officers nicht ausfüllen, kann sich mit ihm nicht identifizieren und der Film zeigt dies durch den Schnitt auf die Katze, der sowohl Rs Blick als auch den Blick des Zuschauers aus diesem erzeugten Raum heraus lenkt. R scheint nun nicht mehr dem Reenactment der Wärter zu gehorchen. Ihre Versuche ihn mit ihrer kriminellen Vorstellung von Zainichi Koreanern zu überzeugen und ihm diese Identität zu geben, sind gescheitert:

„If R had indeed recognized R as a stranger, if he had learned what a Korean is, and if he tried hard enough to be R, it might be hoped that something like the desired reeducation would occur. Yet each of the segments has failed to affect R as intended by the Japanese officials.“³⁸⁹

Stephen Heath beschreibt diese Szene als ein Metakommentar auf das Mittel des Reenactment und sagt, dass das Reenactment als Mittel der Erziehung nicht funktioniere. Damit funktioniere auch der Film allgemein als Mittel der Erziehung nicht, da er auch reines Reenactment darstelle. Es könnte zwar als Erziehungsmedium genutzt werden, aber sobald dies über Identifikation funktionieren soll, sei es suspekt. *Death by Hanging* zeige, das Reenactment und der Versuch, den Zuschauer/die Zuschauerin, ebenso wie R von den Wärtern, zur Identifikation zu zwingen, dem Herausbilden eines Bewusstseins entgegenwirke. Der Film kann Vergangenheit nicht in die Gegenwart holen, ohne sie ideologisch zu prägen. Heath holt hier zu einer großen Kritik am Genre des Dokudramas aus, die hier nur in Kürze angeführt werden sollte.³⁹⁰

³⁸⁵ *Kōshikei (Death by Hanging/Tod durch Erhängen)*, R.: Nagisa Ōshima, Japan 1968; 00:59:08-00:59:40min.

³⁸⁶ a.a.O.; 01:00:15min.

³⁸⁷ a.a.O.; 01:00:19min.

³⁸⁸ a.a.O.; 01:00:34-01:01:05min.

³⁸⁹ Turim, *The Films of Nagisa Ōshima*, S.77.

³⁹⁰ vgl. Heath, *Questions of Cinema*, S.64-69.

4.3.3.3.4. „R is proven to be Korean“

Nachdem R nicht mehr auf die Anweisungen eingeht und nicht mehr die Räume, die die japanischen Figuren für ihn entwerfen, besetzt, betritt eine neue Figur die Bühne der Exekutionskammer, die dieses Mal nicht aus der Gedankenwelt der Wärter entstammt. Im Kapitel des Films „R is proven to be Korean“ erscheint eine in weiß gekleidete Frau, die sich als Rs Schwester ausgibt.³⁹¹ Zuvor war sie jedoch eines von Rs Opfern, die im Rollenspiel vom Education Officer, der R spielte, getötet wurde. Es ist unklar, ob sie aus Rs Fantasie entspringt oder ob sie sich eigenständig erschaffen hat. Da sie anfangs nur für R und den Education Officer sichtbar ist, vermutet Turim, dass sie sich selbst erschaffen hat. Sie trägt weißes Make-Up und ein traditionelles, weißes koreanisches Kleid. Ihre Erscheinung wirkt geisterhaft und surreal. Shota Ogawa bemerkt dazu: „[...] the film is inspired by the publication of Yi's correspondence with the female Korean journalist Park Sunam.“³⁹² und deutet damit die Verbindung zwischen dem Film und dem wahren Fall von Ri Chin`u an.

Bei 01:14:57min. erscheint sie als Rs ältere Schwester, die er in der Realität nie gehabt hat. Inzwischen wird sie von allen wahrgenommen außer vom Staatsanwalt. Dies weist darauf hin, dass einzelne Organe des Staates die Zainichi Koreaner/innen als soziale Subjekte in Japan langsamer wahrnehmen als andere. Der Rechtsstaat bzw. der Rechtsanwalt ignoriert ihre Rechte als Subjekte weiterhin und will sie am Ende sogar hängen. Damit verbannt er sie, obwohl er sie nicht sehen kann, aus der als souveränes Staatsgebiet inszenierten Exekutionskammer. Er will die Koreaner/innen aus ihm entfernen.³⁹³ Doch bevor sie bei 01:26:38min. gehängt wird, redet sie mit R.³⁹⁴

„[...] You are a Korean called R.“³⁹⁵, sagt sie und erklärt ihm, dass R, anders als sein japanischer Name, Shizuo, ein Zeichen für sein Erwachen als Koreaner sei: „[...] you were awakened to nationalism.“³⁹⁶ Die Wärter bedanken sich daraufhin bei der Unbekannten, da sie den Beweis dafür liefert, dass R ein Koreaner ist und Koreaner bedeutet schuldig. Sie freuen sich endlich mit der Exekution beginnen zu können.³⁹⁷ Doch die Wärter haben sich wieder zu früh gefreut.

³⁹¹ *Kōshikei (Death by Hanging/Tod durch Erhängen)*, R.: Nagisa Ōshima, Japan 1968; 01:09:24min.

³⁹² Ogawa, „Reinhabiting the Mock-Up Gallows“, S.316.

³⁹³ vgl. Noh, „Cinematic Representation of Resident Koreans in Japan“, S.92.

³⁹⁴ *Kōshikei (Death by Hanging/Tod durch Erhängen)*, R.: Nagisa Ōshima, Japan 1968; 01:15:27min.

³⁹⁵ a.a.O.; 01:15:33min.

³⁹⁶ a.a.O.; 01:15:44min.

³⁹⁷ a.a.O.; 01:15:50-01:16:01min.

Die „Schwester“ schreit: „I’m against capital punishment!“³⁹⁸ Sie will, dass R lebt und seine Reue durch Besserung findet.

Als R ihre Hand berührt und sie zu ihm sagt: „R, you are touching a Korean’s skin, which bears the long and painful history of the Korean race.“³⁹⁹, ist ihre Rolle in der Farce klarer definiert. Sie repräsentiert die Opferrolle der Koreaner/innen. Die Koreaner/innen als Opfer der Japaner/innen in der Kolonialzeit, im Krieg und schon lange Zeit davor. Dazu erklärt der Sekretär seinem Vorgesetzten, dem Staatsanwalt: „The history of the Korean people compromises a five-thousand year occupation by other races. Especially in modern times its people have been murdered, became victims of Japanese imperialism for 36 years [...]“⁴⁰⁰ Seine Ausführungen klingen mechanisch, wie aus einem Lehrbuch vorgetragen und lassen kein Mitgefühl für das Leid der Koreaner/innen erkennen. Ebenso wenig scheint der Arzt von diesen Fakten beeindruckt, der sich viel mehr für den körperlichen Kontakt zwischen R und seiner Schwester interessiert.⁴⁰¹

Es folgt eine Diskussion der Schwester mit den Wärtern über Rs Identität und die Kolonialzeit. Die Diskussion ist geprägt von Absurdität und beide Seiten reden aneinander vorbei. Die pro-koreanischen Aussagen der Schwester fungieren als Gegengewicht zu den rassistischen Vorstellungen der japanischen Figuren: „R is a Korean by descent. It wasn’t his will to be born in Japan. No Korean wants to be born in Japan [...] You Japanese will never understand how we Koreans feel.“⁴⁰² Sie verkörpert einen koreanischen Nationalgeist, eine radikale Aktivistin, die mit ihrer Rhetorik dieselben verallgemeinernden Vorurteile gegenüber den Japanern vertritt, wie die Japaner gegenüber den Koreanern. Mit ihrer Kampfhaltung macht sie einen Dialog zwischen den Ethnien unmöglich. Sie macht Japan für die Verbrechen Rs verantwortlich: „R’s crime was caused by Japanese imperialism!“⁴⁰³ Gleichzeitig fordert sie von R sich ihrem Kampf gegen Japan und für eine koreanische Wiedervereinigung anzuschließen: „R, we’re going to work for the unity of our country, won’t we?“⁴⁰⁴ Aber R will sich ihrem Kampf nicht anschließen: „Being a revolutionary doesn’t seem to fit R.“⁴⁰⁵ Die extreme Ausdrucksweise hat ihn abgeschreckt: „The claim made by R’s sister figure that his crimes are a revolt of the

³⁹⁸ *Kōshikei (Death by Hanging/Tod durch Erhängen)*, R.: Nagisa Ōshima, Japan 1968; 01:16:02min.

³⁹⁹ a.a.O.; 01:17:35-01:17:42min.

⁴⁰⁰ a.a.O.; 01:18:04-01:18:13min.

⁴⁰¹ a.a.O.; 01:18:15min.

⁴⁰² a.a.O.; 01:20:55-01:21:14min.

⁴⁰³ a.a.O.; 01:21:15-01:21:18min.

⁴⁰⁴ a.a.O.; 01:21:56min.

⁴⁰⁵ a.a.O.; 01:22:47min.

oppressed Koreans against [...] Japanese society is denied by R himself.”⁴⁰⁶ Die geisterhafte Frau erhebt auf Grund Rs Ablehnung ihre Stimme gegen ihn: „When did you change your mind? R, you’re no longer R! You’re no longer a Korean! [...] you’ve lost R’s spirit, you’ve lost the Korean spirit!“⁴⁰⁷ Sie verstößt ihn mit den Worten: „You’re simply a culprit, no, a murderer now! [...] As a Korean I reject him“⁴⁰⁸ Ihre Ideologie, dass Rs Verbrechen aus Rache für das erfahrene Leid der Koreaner/innen während der japanischen Kolonialzeit entstanden sind, wird von R verneint: „Sister, if what you described is represented by R then I’m not R at all.“⁴⁰⁹ Die Ablehnung ihrer Ideologie nicht verstehend, macht sie den japanischen Imperialismus für die Gehirnwäsche von R verantwortlich. Dabei erkennt sie die schädigende Wirkung ihrer eigenen Identität nicht, die ein friedliches Zusammenleben von Koreanern/Koreanerinnen und Japanern/Japanerinnen ebenso unmöglich macht, wie das stereotype Denken der japanischen Figuren. Die Absurdität der Sequenz endet mit der Anordnung des Staatsanwaltes, die Frau zu erhängen, da sie keine Erlaubnis habe sich in diesem Raum aufzuhalten. Er verbannt den koreanischen Nationalgeist aus dem japanisch-amerikanischen Staatsgebiet, obwohl er sie überhaupt nicht sehen kann.⁴¹⁰

Die Sequenz markiert einen Wendepunkt, nicht nur im Film, sondern in der japanischen Filmgeschichte. Bis zu dem Zeitpunkt an dem die „Schwester“ auftaucht, ist der Film nur kritisch gegenüber den japanischen Figuren. Die Japaner können die Zainichi Koreaner/innen nicht verstehen. Rs Ablehnung gegen die Identität, die seine „Schwester“ verkörpert, zeigt, dass auch Zainichi Koreaner/innen die Ansichten vieler anderer Zainichi Koreaner/innen nicht verstehen. R, der angelehnt an eine real existierende koreanische Figur, nicht den Werten der Zainichi-Bürgerrechtsbewegung zustimmt, zeigt, dass es keine homogene Gruppe der Koreaner/innen in Japan gibt. Die Zainichi Identität gehe demnach nicht von den Japanern/Japanerinnen oder den Koreanern/Koreanerinnen aus, sondern jeweils vom Individuum. Die Entscheidungsmacht über die Selbstbestimmung dürfe daher nicht bei der japanischen Regierung oder bei den koreanischen Bürgerrechtsbewegungen liegen, sondern ausschließlich beim Individuum. R lehnt den Essentialismus, den beide Seite vertreten, ab und wehrt sich gegen deren Einflussnahme. Denn keiner ist tatsächlich an seinem Wohlergehen interessiert, sondern beide wollen ihn nur für ihre Ideologien und politischen Agenden

⁴⁰⁶ Ko, *Japanese Cinema and Otherness*, S.140.

⁴⁰⁷ *Kōshikei (Death by Hanging/Tod durch Erhängen)*, R.: Nagisa Ōshima, Japan 1968; 01:23:02-01:23:21min.

⁴⁰⁸ a.a.O.; 01:23:34min./01:24:53min.

⁴⁰⁹ a.a.O.; 01:24:24-01:24:33min.

⁴¹⁰ a.a.O.; 01:26:04-01:26:39min.

instrumentalisieren. R fühlt dies und will Herr über seine eigene Identität und sein Handeln bleiben.

4.3.3.3.5. „R finally becomes R“

„R finally becomes R“ zeigt im Cross-Cutting ein Trinkgelage der Wärter, in dessen Mitte R und seine „Schwester“, bedeckt mit einer japanischen Flagge, liegen.⁴¹¹ Bei 01:29:56min. erfolgt ein überraschendes Geständnis des Arztes über seine Kriegsverbrechen und wie ihn die Exekutionen sexuell erregen.⁴¹² Er offenbart seine Frustration und damit aber auch seine Unfähigkeit Schuld einzugestehen. Ōshima vertieft hier den Fokus auf die Psychologie der japanischen Täter, die nur unter Alkoholeinfluss in der Lage sind, offen über ihre Taten als Unterdrücker zu reden.⁴¹³ Währenddessen erzählt R seiner „Schwester“ von seiner Verwirrtheit, dass er nicht mehr wisse, was Realität und was Traum sei. Er redet über seine Vergewaltigungsfantasien und zitiert dabei Stellen aus dem Tagebuch des echten Ri Chin’u.⁴¹⁴

Der Film bringt im Dialog zwischen R und seiner „Schwester“ die wahren Motive von Rs Tat zu Tage. Dazu zeigt er Fotografien von Ōshimas Korea Reise, die die Armut der koreanischen Kinder auf der Straße zeigen und Bilder, die während der Filmproduktion im Studio entstanden sind.⁴¹⁵ Die Fotos repräsentieren eine utopische Erinnerung und zeigen eine alternative Vergangenheit: „The photographs that ostensibly visualize R’s utopian memory erase a critical distinction between R, Yi and Yun; they are memories of these three subjects that belong to different levels of reality.“⁴¹⁶

Er weiß nicht mehr, ob er die Taten wirklich begangen hat oder ob er sie sich nur in seiner Fantasie vorgestellt hat: „Because in my imagination I’ve done crimes like those over and over again.“⁴¹⁷ Es werden die Umstände erklärt, die R zu solchen Fantasien getrieben haben. Die Armut und die Ablehnung, die er in der japanischen Gesellschaft als Koreaner erdulden musste, haben seine Vorstellungskraft beeinflusst und eines Tages hat er sie in die Tat umgesetzt. Die Fantasie, die zugleich die einzige Fluchtmöglichkeit aus dem diskriminierenden Alltag war,

⁴¹¹ *Kōshikei (Death by Hanging/Tod durch Erhängen)*, R.: Nagisa Ōshima, Japan 1968; 01:26:40min.

⁴¹² a.a.O.; 01:26:40-01:33:18min.

⁴¹³ vgl. Turim, *The Films of Nagisa Ōshima*, S.79.

⁴¹⁴ *Kōshikei (Death by Hanging/Tod durch Erhängen)*, R.: Nagisa Ōshima, Japan 1968; 01:33:23-01:35:15min.

⁴¹⁵ a.a.O.; 01:35:51-01:36:55min.

⁴¹⁶ Ogawa, „Reinhabiting the Mock-Up Gallows“, S.317.

⁴¹⁷ *Kōshikei (Death by Hanging/Tod durch Erhängen)*, R.: Nagisa Ōshima, Japan 1968; 01:37:21min.

wurde zugleich Quelle für Rs sexuelle und kriminelle Taten. Als sich eine Situation aus seiner Fantasie vor seinen Augen in der Realität ereignete, verspürte er das Verlangen, das Mädchen zu vergewaltigen: „Now the real and the imaginary are one.“⁴¹⁸ All dies geschieht während er mit seiner „Schwester“ auf dem Boden der Exekutionskammer liegt, umgeben von den Wärtern, die ihre Konversation nicht mitverfolgen. R erinnert sich an seine Taten, an seine Motive und seine Gelüste. Er spielt sie in seinem Kopf noch einmal durch und erzählt parallel dazu, was er denkt. Die Kamera kreist in einer Großaufnahme um sein Gesicht, ist ganz bei ihm.

Sowohl die Wärter als auch R arbeiten in diesem Moment ihre Verbrechen aus der Vergangenheit auf. Dabei ist die japanische Seite von nationalistischer Verklärung ihrer Kriegsverbrechen und Rs Reaktion eher von einem selbstreflexiven Zugang geprägt. Der Staatsanwalt hält sich, als oberster Vertreter des japanischen Staates, aus den Gesprächen über die Kolonialzeit heraus: „Well, we lawyers don't usually think about problems between nations.“⁴¹⁹ Der Education Officer fasst seine Erkenntnisse der Diskussion wie folgt zusammen: „It's as patriotic to kill a man here, as to shoot him in war. Though we personally hate war and executions, the job has to be done.“⁴²⁰ Damit hinterfragt er nicht das System, sondern dient ihm solange bis irgendjemand anderes, der die Courage hat, das System ändert. Zwar äußert er seine Unzufriedenheit, aber er nimmt sich selbst aus der Verantwortung, indem er sagt, dass jemand die Arbeit ja erledigen müsse. Die Aufgabe der Veränderung sieht er nicht bei sich, sondern bei jemand anderem. Keiner der anwesenden japanischen Figuren will diese Verantwortung übernehmen. R hingegen findet zu sich selbst und ist bereit, dem Tod entgegenzutreten und für seine Taten Verantwortung zu übernehmen: „Now, for the first time in your life you are able to face reality.“⁴²¹, sagt seine „Schwester“ zu ihm und meint damit, dass er sich nicht mehr in seine Fantasie flüchten müsse. „[...] let the old R die, let the new R live on.“⁴²² und R fügt dem hinzu: „[...] Now I know more about my place in the world.“⁴²³ Der alte R war ein Mörder und dies hat R nun eingesehen. Er will sich nun bessern und für seine Taten mit dem Tod büßen.

⁴¹⁸ *Kōshikei (Death by Hanging/Tod durch Erhängen)*, R.: Nagisa Ōshima, Japan 1968; 01:19:10min.

⁴¹⁹ a.a.O.; 01:44:05-01:44:10min.

⁴²⁰ a.a.O.; 01:44:36-01:44:50min.

⁴²¹ a.a.O.; 01:46:54.

⁴²² a.a.O.; 01:47:06min.

⁴²³ a.a.O.; 01:47:16min.

4.3.3.3.6. „R accepts being R for the sake of all Rs“

Die letzte Sequenz heißt „R accepts being R for the sake of all Rs“. Sie zeigt Rs Kopf mittig in Großaufnahme vor einer japanischen Flagge. Er sagt: „I have understood that I am R. [...] I shouldn't be executed.“⁴²⁴ R begründet dies wie folgt: „I am R, but I am not the R that you've been thinking of [...] Sure, I'm the R who did all those things. But. I don't feel guilty.“⁴²⁵ Während er die letzten beiden Satzblöcke sagt, wendet R seinen Blick direkt in die Kamera, scheint die vierte Wand zu durchbrechen und adressiert den Zuschauer/die Zuschauerin. Er behauptet nichts mehr mit dem schuldigen R gemein zu haben und dass er sich gebessert habe. Er identifiziert sich nicht mit dem R, der das Geständnis im Gericht abgegeben hat. R bekennt sich zu den Morden, aber nicht zu den Motiven des „carnal desire“ und „rape“.⁴²⁶ R sieht ein, dass Töten falsch ist. Allerdings dürfte nach seiner Logik, der Staat ihn dann auch nicht töten. Der Education Officer, inzwischen mit den Nerven am Ende, ruft: „Such questions are the result of all this post-war education!“⁴²⁷ Der Security Officer springt auf und sagt, dass die Wärter als Henker nur den Willen des Staates ausführen und sich durch die Exekution nicht zu Mördern machen. Die japanischen Figuren nehmen sich hier wieder, wie bei der Kriegsverbrecher-Diskussion, aus der Verantwortung, indem sie sich nur als einen kleinen Teil des ganzen Systems sehen, dem sie dienen. R hinterfragt dann, was ein Staat sei: „I don't accept that. What is a nation? Show me one.“⁴²⁸ Da nun wieder die Wärter als Vertreter des Staates fungieren, versteht R nicht, warum sie dann nicht die Mörder sein sollen. Der Staat ist sozusagen nicht greifbar, nur imaginiert und manifestiert sich, in diesem Szenario, in den Personen der Exekutive. Der Staatsanwalt als Legislative gerät dann in den Fokus von Rs Interesse. Auch er wird, wie R, in Großaufnahme vor einer japanischen Flagge mittig dargestellt.⁴²⁹ Der Staatsanwalt spricht R frei, solange er sich nicht schuldig fühle und die Hinrichtung scheint abgewendet.⁴³⁰

Er verlässt den Exekutionsraum,⁴³¹ eine schummrige Musik ertönt, R greift zögernd nach dem Türgriff, öffnet sie schließlich und wird von einem grellen Licht geblendet.⁴³² Die Musik

⁴²⁴ *Kōshikei (Death by Hanging/Tod durch Erhängen)*, R.: Nagisa Ōshima, Japan 1968; 01:48:50/01:49:10min.

⁴²⁵ a.a.O.; 01:49:19-01:49:24min./01:49:29-01:49:42min.

⁴²⁶ a.a.O.; 01:50:38-01:51:02min.

⁴²⁷ a.a.O.; 01:51:28-01:51:33min.

⁴²⁸ a.a.O.; 01:51:44-01:52:01min.

⁴²⁹ a.a.O.; 01:52:37min.

⁴³⁰ a.a.O.; 01:53:25-01:53:45min.

⁴³¹ a.a.O.; 01:54:12min.

⁴³² a.a.O.; 01:54:20min.

erreicht ihren schrillen Höhepunkt, R tritt von der Tür zurück und die Kamera geht von der Totalen in eine Großaufnahme von Rs Gesicht. Die Kamera zeigt ihn vor der japanischen Flagge im Raum stehen und blickt durch ein Fenster auf ihn.⁴³³ Der Staatsanwalt erklärt R, warum er das Gefängnis nicht verlassen kann:

„Out there is the nation. We are the representatives of this nation. You said that the nation is invisible. But now you can see it, and cannot escape its existence! The nation is in your mind, and as long as it exists there, you'll feel guilty. Just now you realized that you should be executed!“⁴³⁴

Geht man in die Interpretation des Lichts, welches R daran hindert den Raum zu verlassen, stößt man auf das Konzept des Panoptikums, welches mit Ōshimas Kritik am Staat verbunden ist.⁴³⁵ Es gibt keinen Ort außerhalb des Gefängnisses, an dem R nicht der Staatsmacht unterworfen wäre. Der Staat als Panoptikum. Das ist die Aussage des Staatsanwalts. Die Szene enthüllt, dass der Staat das Subjekt unterwirft. Andererseits könnte man das Licht als die wiederkehrende Schuldkenntnis von R deuten. Bisher empfand R kein Schuldgefühl für seine Taten und stand deshalb außerhalb der staatlichen Bestrafung. Das blendende Licht bringt ihn wieder zurück in den Machtbereich des Gesetzes: „R's failure to leave the room works as a catalyst in the narrative, which swiftly moves towards R's acceptance of his identity as R and the inevitable second execution.“⁴³⁶

Kommentarlos tritt R vor den Galgen. Seine letzten Worte richten sich an den Staatsanwalt: „I am not guilty [...] I remain innocent [...] Because I'm not. A nation cannot make me guilty.“⁴³⁷ Der Staatsanwalt entgegnet dem, dass Menschen mit solchen Vorstellungen keine Erlaubnis hätten zu leben.⁴³⁸ R weiß, dass seine Vorstellungen nicht geduldet sind und ist deshalb bereit zu sterben und betont dabei, dass er dies für das Wohl aller Rs tue: „For all Rs, including you, I'll courageously admit to be R and I will die now.“⁴³⁹ R sieht sich als ein Produkt der unterdrückenden Nation, daher fühlt er sich nicht schuldig. Der Staatsanwalt will solche kritischen, staatsgefährdenden Gedanken, die seine Position zudem in Frage stellen, nicht dulden und will durch Rs Exekution eine Verbreitung solcher Ideologien verhindern. R weiß, dass er der Staatsmacht ausgeliefert ist und begibt sich mit seinem Tod in eine Art Märtyrertum: „[...] this phrase suggests that a postcolonial identity is fraught with difficulty, becoming a task

⁴³³ *Kōshikei (Death by Hanging/Tod durch Erhängen)*, R.: Nagisa Ōshima, Japan 1968; 01:54:56min.

⁴³⁴ a.a.O.; 01:54:56-01:55:16min.

⁴³⁵ dazu: Foucault, *Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses*, S.251-294.

⁴³⁶ Walker, „Zainichi: An Analysis of Diasporic Identity in Japan“, S.311.

⁴³⁷ *Kōshikei (Death by Hanging/Tod durch Erhängen)*, R.: Nagisa Ōshima, Japan 1968; 01:56:13-01:56:32min.

⁴³⁸ a.a.O.; 01:56:33min.

⁴³⁹ a.a.O.; 01:56:45-01:56:52min.

to accept.“⁴⁴⁰ R weiß, dass der Staat seine Denkweise nicht duldet, aber dass es sich lohnt dafür zu leiden, da sein Denken nicht falsch, sondern gerade richtig ist.

Die Kamera wechselt noch einmal in die Halbtotale und zeigt R am Galgen durch ein Fenster. Das Motiv der Schaulust, aus der Introszene, wird nochmals aufgegriffen.⁴⁴¹ Die Falltür geht auf und R verschwindet aus dem Sichtfeld der Kamera. In der folgenden Aufsicht zeigt die Kamera den leeren Galgen. R ist verschwunden.⁴⁴² Mit dem leeren Galgen vor Augen hört man die Stimme des Staatsanwaltes, der allen Beteiligten, auch dem Zuschauer, für die Anteilnahme dankt.⁴⁴³

4.3.3.3.7. Fazit der Analyse und Einordnung

Was ist in dieser letzten Sequenz passiert? R hat sich schuldig bekannt und äußert Kritik am System. Dieses System, welches ihn hinrichtet, macht er verantwortlich für seine Morde. Der Film zeigt ein Subjekt, welches sich gegen die Herrschaftsgewalt des Staates ausspricht. Zwar äußert R seine Zweifel aus einem naiven Gedächtnisverlust heraus, aber gerade so hat er einen unvoreingenommenen Zugang, ohne koreanische oder japanische Vorstellungen von Identität, Staat, etc., zu der Materie. Diese Kritik wird in der Narration mit dem Tod bestraft. R wird schließlich nicht für seine Morde, sondern für seine Erkenntnis, dass der Staat schlecht sei, getötet. Das auflehrende Subjekt wird getötet, bevor es seine Ideologie verbreiten kann.

Allerdings gelingt im Film eine Art utopische Flucht. Inuhiko Yomota sieht in dem Verschwinden des Körpers in der letzten Szene eine Flucht vor der japanischen Justiz, der sich R am Ende doch entziehen kann.⁴⁴⁴ Walker spricht von einem: „[...] utopian, liberating (and liberated) space in the shot of the empty noose that signified the convict’s escape from the sovereign’s gaze“⁴⁴⁵ Allerdings könnte diese Flucht auch als Flucht aus Japan gedeutet werden. Damit könnte, im Kontext der Rückführungsprogramme Japans, gemeint sein, dass die Zainichi Koreaner/innen nur außerhalb von Japan glücklich sein könnten.

⁴⁴⁰ Turim, *The Films of Nagisa Ōshima*, S.80.

⁴⁴¹ *Kōshikei (Death by Hanging/Tod durch Erhängen)*, R.: Nagisa Ōshima, Japan 1968; 01:56:58-01:57:10min.

⁴⁴² a.a.O.; 01:57:11min.

⁴⁴³ a.a.O.; 01:57:35min.

⁴⁴⁴ vgl. Yomota, *Ōshima Nagisa to Japan*, S.173.

⁴⁴⁵ Walker, „Zainichi: An Analysis of Diasporic Identity in Japan“, S.312.

Die Verbindung, dass R als ein Märtyrer für die Zainichi Koreaner/innen dargestellt wird, lässt sich einerseits vom Titel des letzten Aktes, „R accepts being R for the sake of all Rs“, ableiten, andererseits gilt der echte Ri Chin’u tatsächlich als Märtyrer für viele linke Denker.⁴⁴⁶

Bezieht man sich auf Ōshimas Aussagen über den Film als Spiegel,⁴⁴⁷ dann löst sich die koreanische Figur zum Schluss im Spiegelbild des Selbst, welches der Film inszeniert, auf.

Auf Inszenierungsebene fallen viele Stilmittel auf, die zu einer bislang neuartigen Fremdheitserfahrung und Fremdheitsfigurenkonstruktion führten: „Rather than the position of the other, Koreans in Ōshima’s films occupied the ambivalent place of uncanny familiarity, hoaxing, and farcical role reversals.“⁴⁴⁸ R steht nicht als Fremder im Mittelpunkt des Films. Er trägt nicht die typischen Marker des Fremden, wie man sie in *By a Man’s Face Shall you know him* sieht. Gleichzeitig wird seine koreanische Abstammung aber auch nicht verschwiegen wie es bei *Nianchan* der Fall ist.

R wird nicht nur als Fremder dargestellt, sondern ist auch von der ganzen Situation befremdet. Besonders zu Beginn wirkt er passiv, was sich in seinem Schweigen und seiner Starrheit ausdrückt. Dazu fällt auf, dass er die meiste Zeit über keine Kleidung trägt oder nur ein Unterhemd. Die anderen Figuren sind fast alle uniformiert und durch ihre Abzeichen klar erkennbar, und haben ihren Platz im hierarchischen System, in welches R nicht zu passen scheint. Die Befremdung des Charakters von R manifestiert sich auch in weiteren Mitteln der Inszenierung.

Die Verwendung des Verfremdungseffekts durch mehrfaches Wiederholen derselben Szene aus verschiedenen Kameraeinstellungen, das Einfügen von Zwischentiteln, Überproduktion von Zeichen auf akustischer Ebene und die bewusste Kadrierung durch Elemente der Mise-En-Scene wie beispielweise den Galgen oder die japanische Flagge, führen zu einem Verneinen naturalistischer Elemente und zu einem Brechen der filmischen Einheit:

„A gesture immediately reminiscent of the works of avant-garde filmmakers like Maya Deren and Stan Brakhage and ‘new wave’ directors like Jean-Luc Godard and Ōshima Nagisa, this cinematic variation upon the Brechtian alienation effect is intensified by other modes of mechanical distortion. These practices include: the insertion of severely canted camera angles that literally turn the audience’s perspective (and viewing experience) on its side, the almost refrain-like repetition of specific shots and actions, and the deliberate imposition of seemingly irrelevant objects (a lamp, a chair) between the camera’s lens and the object of the camera’s gaze.“⁴⁴⁹

⁴⁴⁶ vgl. Ogawa, „Reinhabiting the Mock-Up Gallows“, S.312.

⁴⁴⁷ dazu: Kapitel 4.3.3.1., S.75.

⁴⁴⁸ Ogawa, „Reinhabiting the Mock-Up Gallows“, S.318.

⁴⁴⁹ McRoy, *Nightmare Japan: Contemporary Japanese Horror Cinema*, S.69-70.

Darüber hinaus verwendet der Film kaum Point-of-View Shots, was eine Identifikation mit den Figuren zusätzlich erschwert und bricht die Fiktion des Films mit der Schaffung des theatralen Raumes, in dem das Rollenspiel stattfindet. Das Theater im Film unterbricht die Diegese, genauso wie das Einfügen der dokumentarischen Fotos, und erzeugt durch Mittel der Über- und Untertreibung eine groteske Komik, die eine Distanz zwischen filmischer Illusion und Zuschauer erzeugt. Hinzu kommt die Stimme Ōshimas, die sowohl am Anfang des Films, als auch am Ende zu hören ist und das Publikum direkt adressiert. Dieser Erzählgestus durchbricht die vierte Wand und trübt den Eindruck eines fiktionalen Werkes. Der Zuschauer/die Zuschauerin soll sich also ähnlich befremdet fühlen wie R. Er/Sie kann teilweise dem narrativen Prozess nicht mehr folgen und ist, wie R von der Katze, abgelenkt. Gleichzeitig soll die Distanzierung des Zuschauers/der Zuschauerin zum Geschehen seine Sinne schärfen, um die Botschaft des Filmes analysieren zu können.⁴⁵⁰

Der Film enthüllt nämlich die Methodik mit der Fremdheit erzeugt wird. Durch die Schaffung von Vorurteilen werden Zainichi Koreaner/innen von Japanern/Japanerinnen zu Tätern/Täterinnen vorverurteilt und Ethnizität verallgemeinernd mit, in diesem Fall kriminellen, Charakterzügen kombiniert. Dieses Verständnis von Gut und Böse stellt der Film durch die Fremdheitsfigur R in Frage. Dazu passt die Beobachtung von Standish zu Ōshimas Filmfiguren:

„However, they are not the passive victims of their circumstances. They interact with society and challenge the dominant common sense standards of the majority's moral understanding of good. Without the existence of these characters good could not exist. In Sartre's terms, they are the other against which the majority defines its goodness.“⁴⁵¹

Am Ende des Films hat R ein politisches Bewusstsein entwickelt und die Zusammenhänge zwischen Sozialisation und Bewusstsein verstanden.

R wird nicht als schwach, als Opfer oder als Instrument des japanischen Staates dargestellt. Damit erschafft Nagisa Ōshima einen Gegenentwurf zur Ästhetik des Sentimentalismus der Humanisten, wie sie bei Kinoshitas und Ichikawas Versionen von *Hakai* noch zu sehen sind.⁴⁵² Standish fügt dem hinzu:

„While the humanists elicited compassion for the predicament of the powerless through the victimization theme, Ōshima evoked cruelty as a thematic device to critique the symbiotic relationship of the outcast to moral society. In this way the cruelty of the moral majority of society

⁴⁵⁰ vgl. Böhler/Müller, „Nagisa Ōshimas Film *Koshikei* und seine Bezüge zu Jean Paul Satres Existenzphilosophie“, in: Adachi-Rabe, *Japan-Europa*, S.38-57.

⁴⁵¹ Standish, *A new History of Japanese Cinema: A Century of Narrative Film*, S.240.

⁴⁵² dazu: Kapitel 4.1.1., S.48f.; Kapitel 4.1.2., S.54ff.

– that needs the outcast and therefore creates and subsequently destroys him to provide the standard against which the good is maintained – is laid bare.“⁴⁵³

Die Heldenfigur des Segawa kann Veränderung herbeiführen. Rs Schicksal bietet kein wirkliches Happy End und kann keine Hoffnung anbieten. Vergleicht man die narrative Ebene, lässt Ōshima die Probleme ungelöst und verzichtet auf eine, in sich geschlossene Plot Struktur. Auf stilistischer Ebene spielt er mit Ironie und Komik, schafft eine oxymoronische Distanz zur Zainichi- und Todesstrafen-Thematik, die zwar die Probleme präsentiert, aber distanziert bleibt. Im Grunde will er damit auch den Fokus auf die Minderheiten lenken. Aber, anders als die Humanisten, will Ōshima dies ohne mitfühlende Dramatisierung schaffen. Die Figur des R ist daher weder tragisch noch heldenhaft. R fügt sich in eine Reihe von Charakteren ein, welche:

„[...] by society's standards, damaged characters who often, having accepted society's ascription of them as a criminal, reaffirm it through criminal acts. Other than perhaps the "boy" in *Boy*, we are not permitted to feel compassion for them as their weakness is exposed, but more important, in the course of that exposure a parallel exposition of the multifarious forces of power that work upon the individual is also laid bare.“⁴⁵⁴

Der innere Konflikt der Hauptfigur wird nicht überdramatisiert wie bei den *Hakai*-Verfilmungen. Dadurch entsteht der Eindruck, dass R von Ōshima weitaus weniger psychologisiert werde als es Kinoshita und Ichikawa bei ihren Figuren machen.

Nimmt man die Schablone von Faulstichs Fremdkategorien, drängt die Konfrontation der Beamten mit R in den Mittelpunkt. Ihr Versuch das Fremde zu erkennen durchläuft mehrere Stadien. Das Selbst der Wärter akkumuliert sich. Die Wärter geben ihr Selbst auf, um sich in das Fremde hinein zu versetzen. Dieses misslingt, weil sie ihr Selbst nicht wirklich aufgeben. Sie bleiben in ihrem bekannten Ordnungssystem, um zu erfassen wer R ist. Die scheinbare Akkumulation wird zur Assimilation. Nach Faulstichs Modell des Fremden als Exotik begeben sich die Beamten in die profane Natur des Fremden und bearbeiten sie nach ihren Vorstellungen, denen sich R aber widersetzt. Gleichzeitig befinden sie sich in einer paradoxen Situation zusammen mit R und der später auftretenden geisterhaften Schwester. Das Fremde bekommt den Charakter des Horrors. Die Wärter fürchten sich vor R und seiner Identität, die sie nicht verstehen. Sie scheinen sich durch ihre falschen Vorstellungen vor allen Zainichi Koreanern zu fürchten oder halten sie zumindest für eine Bedrohung. Durch das Erscheinen der Schwester bekommt dieser Horror einen transzendentalen, sakralen Charakter. In diesem Horror zeigen sich die gesellschaftlichen und kollektiven Widersprüche der Gesellschaft und wie die einzelnen Parteien, die Japaner/innen und die Zainichi Koreaner/innen, damit umgehen.

⁴⁵³ Standish, *A new History of Japanese Cinema: A Century of Narrative Film*, S.253.

⁴⁵⁴ a.a.O., S.254, Hervorhebg. im Orig.

Deutlich wird auch Knut Hickethiers Vorstellung vom Fremden als Verfolgtes. Obwohl Ōshima versucht die Fremdheitsfigur des R nicht als Opfer zu stilisieren, versetzt der Film R in eine soziale Ausgangssituation in der er als Zainichi Koreaner untergeordnet ist. Die Machtverhältnisse sind klar zu Gunsten der Japaner verteilt, was der Film, in Form von Rs kritischen Fragen, anprangert.

Versucht man nun die Frage zu beantworten, in wie fern Ōshima die koreanische Figur des R, nur als Mittel benutzt hat, um Kritik am japanischen Staat zu üben, ohne wirklich an den Problemen der Zainichi Koreaner/innen interessiert zu sein,⁴⁵⁵ kommt man zu dem Ergebnis, dass die erzählte Geschichte durchaus die Scheinheiligkeit des japanischen Staates im Umgang mit den Minderheiten im Land in den Vordergrund stellt. *Death by Hanging* zeigt die Folgen einer paradoxen Gesellschaft, in der Individuen in eine soziale Hierarchie verortet werden, und gleichzeitig eine Verfassung als Grundlage dient, nach der alle Menschen gleich sein sollten. Ōshima geht es sozusagen nicht nur um die Zainichi Koreaner/innen, aber auch. Er zielt auf die Wurzel des Problems aller Diskriminierung, nämlich den Staat. An Hand der Figur R, seiner verlorenen Identität und seiner Suche danach, soll der Zuschauer/die Zuschauerin erkennen, dass die bestehende soziale Ungerechtigkeit das Individuum daran hindere, eine eigene Identität auszubilden. Die Vorwürfe, dass Ōshima die Probleme der Zainichi Koreaner/innen nicht ernst nehme, halte ich für unbegründet. Zwar spiegelt der Film ganz deutlich die politische Meinung des Regisseurs wieder, aber er geht auch sehr spezifisch mit der Thematik der Zainichi Koreaner/innen um und kritisiert die koreanische Seite genauso wie die japanische. Damit bietet der Film auch einen Anknüpfungspunkt für die Zainichi Koreaner/innen der zweiten Generation, die sich mit den nationalistischen Ideologien ihrer Eltern nicht mehr identifizieren.⁴⁵⁶ Der Verzicht auf die Darstellung des Koreaners als Opfer zeugt von einem neuen Verständnis der Zainichi Koreaner/innen im Film und begründet das Post-Zainichi Kino.

Das Post-Zainichi Kino legt den Fokus nicht auf die Kriegsanekdoten, die die Zainichi Koreaner als Opfer der Kolonialzeit darstellen, sondern fordert: „Zainichi fiction should tell stories of complex, varying Zainichi identities in order to deconstruct the caricature of the ‚noble victim‘ in favor of more humanized characters.“⁴⁵⁷

⁴⁵⁵ dazu: Kapitel 4.3.3.1., S.76f.

⁴⁵⁶ dazu: Kapitel 4.3., S.62.

⁴⁵⁷ Walker, „Zainichi: An Analysis of Diasporic Identity in Japan“, S.23.

4.3.4. Das Post-Zainichi Kino in *All under the Moon* (1993)

Während Nagisa Ōshima und die Regisseure der Japanese New Wave ein Einzelfall blieben und sich in den 1970er-Jahren das Bild der Zainichi Koreaner/innen im japanischen Film kaum veränderte und die Anzahl koreanischer Figuren verschwindend gering war, änderte sich dies gegen Ende der 1980er-Jahre. Yoshiharu Tezuka, ein Independent Filmemacher aus den 80ern, beschreibt den Effekt der Globalisierung jener Zeit, der das Verhältnis des japanischen Kinos zum Fremden verändert hat.

Im Zuge der Globalisierung sieht sich Japan in den 1980er-Jahren ständig mit Produkten aus weit entfernten Kulturen konfrontiert. Die Fremdheit ist allgegenwärtig. Der Konsum von ausländischen Produkten, der „banal cosmopolitanization“⁴⁵⁸, verdrängt zunehmend den „banal nationalism“⁴⁵⁹ und bietet die Möglichkeit, soziale Realität zu verändern: „Potentially, banal cosmopolitanization enables individuals to recognize the otherness of others and gives them a disposition to interact with otherness positively.“⁴⁶⁰ Die Vor- und Nachteile dieser Entwicklung sind in Kapitel 2.4. unter dem Stichwort der Internationalisierung Japans bereits ausführlich dargelegt.

Die Globalisierung führt aber auch zu neuen Formen der Identitätskonstruktion, die Tezuka als Formen kosmopolitischer Subjektivität betitelt.⁴⁶¹ Demnach gäbe es drei Formen von kosmopolitischer Subjektivität. Die „Legitimize Identity“⁴⁶², die klare Machtstrukturen festlegt, etabliert und von den dominierenden Institutionen der Gesellschaft kreiert werde. Die *Resistance Identity*, die gegen die Identitätskonstruktion der Legitimize Identity aufbegehrt und von marginalisierten Gruppen ausgeht, um ihre Lebenssituation zu verbessern. Manuel Castells beschreibt sie wie folgt:

„It constructs forms of collective resistance against otherwise unbearable oppression, usually on the basis of identities that were, apparently, clearly defined by history, geography, or biology, making it easier to essentialize the boundaries of resistance.“⁴⁶³

Dabei liegt der Fokus dieser Identitätskonstruktion ganz klar auf der Abgrenzung: „Excluded groups build a defensive identity in terms of the dominant institutions/ideologies, reversing

⁴⁵⁸ Beck, *Cosmopolitan Vision*, S.10.

⁴⁵⁹ vgl. a.a.O., S.28.

⁴⁶⁰ Tezuka, *Japanese Cinema goes Global*, S.2.

⁴⁶¹ vgl. Tezuka, *Japanese Cinema goes Global*, S.13.

⁴⁶² ebd.

⁴⁶³ Castells, *The Power of Identity*, S.9.

received value judgements while reinforcing their own boundaries.“⁴⁶⁴ Filmmacher der Japanese New Wave wie Nagisa Ōshima können als Teil der Resistance Identity gesehen werden, auch wenn ihre Darstellung von Minderheiten oftmals als politische Instrumentalisierung kritisiert wurde.

Die dritte und für dieses Kapitel entscheidende Konstruktion, ist die *Project Identity*. Soziale Akteure versuchen hierbei aus vorhandenen Identitäten auszubrechen. Sie orientieren sich nicht an etwas Bestehendem oder handeln nicht gegen etwas: „[...] being capable of constructing one's own narrative and identity, being capable of building a new and different life.“⁴⁶⁵ Als eine hybride Kategorie versucht die Project Identity in einem selbstreflexiven Prozess, der meist nicht mehr antagonistisch angelegt ist, wie noch bei der Legitimize Identity oder Resistance Identity, soziale Strukturen zu transformieren.

Im diesem Kontext ist auch der Film *All under the Moon*⁴⁶⁶ von Sai Youchi aus dem Jahr 1993 zu analysieren. Der Film unternimmt auf der einen Seite eine Dekonstruktion des Mythos vom homogenen Japan: „This scenario deconstructs the myth of Japan being a homogeneous society very successfully and with much humour.“⁴⁶⁷, verwendet also die Taktik der Resistance Identity, auf der anderen Seite, verwendet er auf filmischer Ebene bereits bestehende Strukturen des Mainstream Kinos, ähnlich wie es Kinoshita und Ichikawa als Regisseure des Studiosystems gemacht haben, und stellt somit nicht unbedingt die bestehenden Machtstrukturen der Filmindustrie in Frage:

„This project has risen from our fundamental understanding of cinema, that is, cinema is a message at the same time as being a form of entertainment and an industry [...] We aspire to show the cry of the soul and the power of social minorities. However, this is not a 'social problem film', which prosecutes social injustice against ethnic minorities in Japan. On the contrary, this is a film with great entertainment value.“⁴⁶⁸

All under the Moon will kulturelle Veränderung, will aber auch innerhalb der Strukturen des japanischen Mainstream-Kinos bleiben, um ein Massenpublikum ansprechen zu können. Er akzeptiert und benutzt bestehende Strukturen, sprich die Legitimize Identity, um sich einen eigenen Platz im System zu schaffen. Regisseur Sai Yōichi sagt dazu selbst:

⁴⁶⁴ Tezuka, *Japanese Cinema goes Global*, S.15.

⁴⁶⁵ ebd.

⁴⁶⁶ *Tsuki wa dotchi ni dete iru (All under the Moon)*, R.: Sai Yōichi, Japan 1993.

⁴⁶⁷ Tezuka, *Japanese Cinema goes Global*, S.22.

⁴⁶⁸ Lee, ,*Tsuki wa wa dochi ni deteru' o 2,3 no hanashi*, S.32, übers. v. Tezuka, *Japanese Cinema goes Global*, S.22.

„I hate the term ‘Korean living in Japan’ (*zainichi kankokujin*), to begin with. I want them [his films] to be seen as Japanese films. After all, if an American appeared as the hero in a Japanese film, would you call it a *zainichi* American movie? Of course not.“⁴⁶⁹

Sein Anliegen ist es, die Ghettoisierung von Minderheitenregisseuren und deren Filmen zu verhindern. Sai Yōichi will also, dass die Zainichi nicht als ausgesonderte Personengruppe, als mitleidserregende Opfer, wie die Burakumin bei den *Hakai* Verfilmungen, wahrgenommen werden, sondern als Teil der japanischen Gesellschaft und als Teil der japanischen Mehrheitsgesellschaft im japanischen Kino repräsentiert werden.

Im Gegensatz zu den Filmen der Japanese New Wave, die in den 1960er-Jahren die japanische Vorstellung von Identität, die besonders durch die Abgrenzung zum Westen und durch die Betonung der Einzigartigkeit gegenüber allen anderen asiatischen Ländern geprägt war, in Frage stellten und auf die ungelösten Probleme des japanischen Imperialismus aufmerksam machten, bringen die Filme des Post-Zainichi Kinos in den 1980er- und 1990er-Jahren, die Zainichi Koreaner/innen wieder in Einklang mit den sozio-kulturellen Bedingungen ihrer Zeit, die von Globalisierung und dem Ende des Kalten Krieges geprägt war.

4.3.4.1. *All under the Moon* (1993)

Regisseur Sai Yōichi, Sohn eines Nordkoreaners und einer Japanerin,⁴⁷⁰ war Teil der Studentenproteste der 1968er-Generation und arbeitete zunächst als Lichtassistent, dann als Regieassistent unter Nagisa Ōshima.⁴⁷¹ Anders als die Werke seines Mentors Ōshima behandelt *All under the Moon* keine absurde Situation, in die der Durchschnittsjapaner/die Durchschnittsjapanerin keinen Einblick hat, sondern zeigt Zainichi Koreaner/innen in Alltagssituationen, die jedem Japaner/jeder Japanerin bekannt sind. Per Definition handelt es sich bei *All under the Moon* um einen sogenannten ‚Slice-of-Life‘ Film:

„They are often ensemble stories – each character having their own story, and the collective stories adding up to represent a particular cross-section of society. If the story is not an ensemble, then the main character’s story tends to broadly reflect the lives of a particular community. One of the main ‘enjoyments’ of a Slice-of-Life Film is to spend time in a specific location observing how that community copes with everyday issues.“⁴⁷²

⁴⁶⁹ Schilling, *Contemporary Japanese Film*, S.67, Hervorhebg. im Orig.

⁴⁷⁰ vgl. Walker, „Zainichi: An Analysis of Diasporic Identity in Japan“, S.23.

⁴⁷¹ vgl. Lau, *Multiple Modernities*, S.85.

⁴⁷² Williams, *Screen Adaption*, S.115.

Die politische Botschaft wird in diesem Film, der als Beispiel des Post-Zainichi Kinos dienen soll, nur unterschwellig und nicht so offensive propagiert, wie es noch bei *Death by Hanging* der Fall war.

Wie die Filmbeispiele zuvor, will *All under the Moon* die Zainichi Koreaner/innen aus der Unsichtbarkeit herausholen. Der Film nutzt dafür Humor, um die Probleme der Zainichi Koreaner/innen in Japan zu thematisieren. Die Individualisierung der koreanischen Figuren, ihre Darstellung als Individuen mit Problemen und Erfolgen stehen im Vordergrund und nicht ihre Opferrolle. Damit bleibt der Film oberflächlich betrachtet apolitisch und bietet mit seiner komödiantischen Repräsentation einen leichteren Zugang für das japanische Publikum. Allerdings brauchte es ganze zwölf Jahre bis der Film in die Kinos kam, da die Finanzierung des Films und die Suche nach einem passenden Studio auf Grund der Thematik nicht einfach war. Die japanische Filmindustrie war abgeschreckt von den neuen Bildern der Zainichi Koreaner/innen, welche nicht mehr nur die Opferrolle zeigten.⁴⁷³ Im Produktionskontext des Films zeigt sich die Funktion der japanischen Medien als ‚Gatekeeper‘ für Themen, die in den Fremdeheitsdiskurs Einzug finden oder eben nicht:

„Hesitation and tacit resistance among Japanese mass media, particularly audiovisual media, manifested their role in gatekeeping Japan’s desire to forget its colonialist past and to imagine ‘Japan’ as a racially homogenous nation.“⁴⁷⁴

Wie die Analyse des Films zeigt, macht sich *All under the Moon* über die Angst der japanischen Medien die Koreaner anstößig darzustellen lustig und spielt mit der hypokritischen, politischen Korrektheit, die eine Darstellung der Koreaner/innen in vielen japanischen Produktionen in den 1970er- und 1980er-Jahren von vorneherein ausschloss.

Als der Film 1993 in die Kinos kam, wurde er der erste große kommerzielle Erfolg eines Filmes mit Zainichi Thematik. *All under the Moon* wurde sowohl von Japanern/Japanerinnen, als auch von Zainichi Koreanern/Koreanerinnen gut aufgenommen und stellte mit der Darstellung von intra-ethnischen sozialen Beziehungen Fragen, die bei der Selbstdarstellung der Zainichi Koreaner/innen bisher noch nie gestellt wurden.⁴⁷⁵

„In this way, ‘Moon’ articulated the beginning of a deconstruction of an essentialized Korean subject – a subject who was voiceless and had only the face of the oppressed – by representing impure Korean identities and their ambivalent existence in Japan.“⁴⁷⁶

⁴⁷³ vgl. Ryang, *Homeland without Diaspora*, S.57.

⁴⁷⁴ ebd.

⁴⁷⁵ vgl. Ryang, *Homeland without Diaspora*, S.57.

⁴⁷⁶ a.a.O., S.55.

Der Film konfrontierte das japanische Publikum nicht mehr mit den Folgen ihrer kolonialen Vergangenheit. Die Handlung spielt in der Gegenwart, 1993, und hat keine Bezüge mehr zum kriegserischen Konflikt oder der Kolonialisierung Koreas.⁴⁷⁷ Ryang weist darauf hin, dass in dieser neuen Darstellung des Zainichi Koreaners/der Zainichi Koreanerin ein neuer Stereotyp impliziert sei, der die Gefahr in sich berge, dass der Zuschauer/die Zuschauerin die japanische Verantwortung für seinen Imperialismus vergesse.

Zusammen mit anderen Filmen der frühen 1990er-Jahre steht der Erfolg von *All under the Moon* für eine neue Welle von Filmen, die das Erwachen der japanischen Gesellschaft für ihre multikulturelle Seite vorantreiben und in einen Identitätsdiskurs hineinspielen, der sich während der Wirtschaftskrise zu Beginn des Jahrzehnts neu entfachte.⁴⁷⁸

Dazu zählte auch die Bildung von eigenen Vertriebswegen und die Schaffung eigener Filmfestivals. So gab es von 1989 bis 1993 alljährlich das *Frictional Movie Festival*, welches in Tokyo Filme von und über Zainichi Koreaner/innen zeigte. Organisiert von Zainichi Bürgergruppen, NGOs und Studenten/Studentinnen fokussierte sich das Festival zwar mehr auf den Dokumentarfilm, spielte aber trotzdem eine wichtige Rolle für die Bewusstseinswerdung.⁴⁷⁹ Auf der Produktionsebene gründete sich 1990 die Filmfirma *Cine Qua Non*, die unter anderem auch *All under the Moon* produzierte, und in ihrer Blütezeit, trotz Independent Produktionen, vertikal organisiert war – mit eigener Vertriebskette und Kinos. Die Filme wurden in Japan zu Blockbustern und die Releases waren immer von Zusatzmaterial in Form von Büchern, Websites, etc., begleitet, welche einen Argumentationsraum zur Diskussion anbieten sollten.⁴⁸⁰

Die Veröffentlichung von *All under the Moon* setzt die Forderungen eines Artikels, der 1990 von Satō Tadao unter dem Titel *Nihon eiga ni egakareta kankoku/chōsenjin* („Koreans depicted in Japanese Film“)⁴⁸¹ erschienen ist, um. Satō sagt, dass man sich anschauen müsse, wer bisher das Bild von dem Zainichi Koreaner/der Zainichi Koreanerin im japanischen Film entworfen habe. Dabei würde einem auffallen, dass die Repräsentation nur von Japanern kreiert sei. Es sei Zeit, dass Zainichi Filmemacher/innen selbst Kontrolle über ihre Repräsentation erlangen: „The

⁴⁷⁷ vgl. Jackson, *How East Asian Films are reshaping National Identities*, S.170.

⁴⁷⁸ dazu: *Pekin no suika* (*Peking Watermelon*), R.: Nobuhiko Ōbayashi, Japan 1989; *Ai ni tsuite* (*All about Love*, Tokyo), R.: Mitsuo Yanagimachi, Japan 1992; *Nanmin Rodo*, R.: Shō Igarashi, Japan 1992; *Tokyo Skin*, R.: Yukinari Hanawa, Japan 1996; *Wārudo apātomento horā* (*World Apartment Horror*), R.: Katsuhiro Ōtomo, Japan 1991.

⁴⁷⁹ vgl. Dew, *Zainichi Cinema*, S.24.

⁴⁸⁰ vgl. Dew, *Zainichi Cinema*, S.15-18.

⁴⁸¹ Satō, „Nihon eiga ni egakareta kankoku/chōsenjin“, in: Yon`iru/Satō, *Kankoku eiga nyūmon*, S.175-194.

key to breaking down this stereotype of victimhood lies with authorship; it is up to Zainichi Korean filmmakers to create characters who are not wholly defined by their post-coloniality.“⁴⁸² Seinem Aufruf an die Zainichi Koreaner/innen selber aktiv zu werden und sich, ganz nach Homi K. Bhabhas Theorie⁴⁸³, einen dritten Raum zu schaffen, der ihnen Raum zur Artikulation gebe, kommt Sai Yōichi mit seinem Film, drei Jahre nach dem Erscheinen des Artikels, nach.

4.3.4.2. Analyse

Die Filmanalyse unterteilt sich in drei Abschnitte, die durch die Interaktion zwischen bestimmten Personengruppen gekennzeichnet sind. Erstens, die Darstellung von interkoreanischen Beziehungen. Zweitens, das Verhältnis zwischen Zainichi Koreanern/Koreanerinnen und anderen Minderheiten in Japan und der dritte Unterpunkt behandelt die filmische Inszenierung des Umgangs der Japaner mit den Zainichi Koreanern/Koreanerinnen.

4.3.4.2.1. Zainichi Koreaner/innen vs. Zainichi Koreaner/innen

Eine erste aussagekräftige Sequenz findet sich bei 00:04:15min.-00:07:24min. Der Zainichi Hauptcharakter Tadao ist zusammen mit seinem Boss Se'ichi auf der Hochzeitsfeier eines alten Freundes, mit dem sie beide auf die koreanische Schule in Tokyo gegangen sind. Die Kamera zeigt in der Totalen einen großen Raum mit vielen Tischen, an denen Männer in Anzügen und Frauen in traditionell koreanischen Kleidern sitzen. Tadao und Se'ichi sitzen nebeneinander am Tisch, die Kamera fängt ihren Dialog aus voyeuristischer Entfernung ein. Es folgt der Einzug des Brautpaares und eine Reihe an traditionellen Einlagen. Tadao scheint dies aber nicht zu interessieren. Er schaut sich lieber die Damen im Saal an und beginnt kurz darauf ein Gespräch mit einer Auserwählten. Die Kamera wechselt dazu in eine subjektive Point-of-View Einstellung, die den Blick Tadaos nachahmt.⁴⁸⁴ Das Gespräch zwischen Tadao und JJ, so heißt die Dame, beginnt mit Tadaos Worten: „Ob Nord oder Süd, für uns junge Leute ist das doch

⁴⁸² Satō, „Nihon eigashi“, in: Dew, *Zainichi Cinema*, S.24., Übers. v. Dew.

⁴⁸³ dazu: Borgards, *Texte zur Kulturtheorie und Kulturwissenschaft*, S.233-250.

⁴⁸⁴ *Tsuki wa dotchi ni dete iru (All under the Moon)*, R.: Sai Yōichi, Japan 1993; 00:05:25-00:05:58min.

egal.⁴⁸⁵ JJ scheint nicht an Politik interessiert und so lenkt Tadao das Gespräch auf den Beruf. Er gibt vor beim Fernsehen zu arbeiten, obwohl er eigentlich Taxifahrer ist, um das Interesse von JJ zu wecken – mit Erfolg.⁴⁸⁶ Der Film verzichtet hier auf eine klassische Schuss-Gegenschuss Inszenierung, sondern der Blick der Kamera bleibt distanziert aus der Ferne und verzichtet auf Schnitte. So entsteht, wie in der Szene zuvor, ein voyeuristischer, fast schon subjektiver Blick, der von einem der Hochzeitsgäste an einem der anderen Tische stammen könnte und der die Szenerie von seinem Platz aus beobachtet. Tadao redet weiter auf JJ ein: „Ohne beiderseitiges Verständnis kann es keine Vereinigung des Landes unserer Väter geben... Wie gut dein Haar duftet.“⁴⁸⁷ Doch die Anmache funktioniert nicht und JJ beendet das Gespräch.

Zum einen zeigt die Sequenz eine koreanische Hochzeit in Japan und demonstriert dadurch eine Selbstverständlichkeit von koreanischer Tradition, die in Japan gelebt wird. Fast alle Anwesenden reden japanisch und scheinen ein normales Leben in Japan zu führen. Es ist auch die einzige Sequenz im Film, der die Zainichi Koreaner/innen in einem typisch koreanischen Kontext zeigt. Zum anderen stellt sie Tadaos Figur als Womanizer vor. Im Dialog mit JJ benutzt Tadao politische Phrasen, die seiner Elterngeneration entstammen und die für ältere Koreaner/innen noch von Bedeutung waren. Für Tadao und seine Generation bedeuten sie allerdings nichts mehr. Er nutzt die Phrasen nur, um an Frauen heranzukommen. Tadao zeigt in dieser Sequenz auch kein Interesse an den traditionellen Riten. Mit seinem Hedonismus und Egoismus verkörpert er das genaue Gegenteil von der Figur R aus Nagisa Ōshimas *Death by Hanging*, die von der politischen Agenda des Regisseurs geprägt ist. Tadao, JJ und sein Boss Se'ichi zeigen kein Interesse an den koreanischen Hochzeitseinlagen und haben anscheinend kein Interesse an ihren Wurzeln. So macht Se'ichi am Mobiltelefon Geschäfte während des Essens.⁴⁸⁸ Die Distanzierung der Kameraperspektive könnte man als die Distanzierung der Figuren zu den Geschehnissen der Hochzeit und zu den koreanischen Traditionen deuten.

Die Sequenz geht noch weiter und zeigt einen älteren Mann, der sich beim Moderator darüber beschwert, dass nur Lieder aus Nordkorea gesungen werden.⁴⁸⁹ Als seinem Wunsch nach einigen Vorträgen immer noch nicht nachgekommen wird, läuft er erneut zum Moderator und

⁴⁸⁵ *Tsuki wa dotchi ni dete iru (All under the Moon)*, R.: Sai Yōichi, Japan 1993; 00:06:03-00:06:06min., übers. v. Carolin Dunkel, „All under the Moon: Drehbuch“, S.6.

⁴⁸⁶ a.a.O.; 00:06:06-00:06:23min.

⁴⁸⁷ a.a.O.; 00:06:51-00:07:05min., übers. v. Carolin Dunkel, „All under the Moon: Drehbuch“, S.6.

⁴⁸⁸ a.a.O.; 00:06:24-00:06:50min./00:09:25-00:10:20min.

⁴⁸⁹ a.a.O.; 00:08:34-00:09:11min.

sagt auf Koreanisch: „Wenn sie nicht singen lassen, wir nicht verzeihen!“⁴⁹⁰ Er ist Vertreter der südkoreanischen Vereinigung, die zur Seite der Braut gehört, und sitzt mit dem Vorsitzenden der *Mindan* Bürgerrechtsbewegung am Tisch, die die südkoreanische Volksgruppe in Japan vertritt. Schließlich bekommt er sein Lied und die Festgemeinschaft erhebt sich von ihren Plätzen, um zu tanzen. Tadao hingegen, der gerade einen weiteren Korb bekommen hat, bleibt sitzen.⁴⁹¹ Sein Desinteresse an der koreanischen Kultur zeigt sich hier erneut.

Die Sequenz mit dem älteren Mann präsentiert nicht unbedingt einen politischen Konflikt, sondern demonstriert auf karikaturistische Weise die alltäglichen Probleme die zwischen Süd- und Nordkoreanern/Nordkoreanerinnen bestehen. Die Szene verweist ebenfalls auf die unterschiedlichen politischen Auffassungen innerhalb der Zainichi Gemeinschaft. Mit dem Vortragen alter Volkslieder und traditioneller Tänze fühlt sich besonders die ältere Generation noch sehr dem koreanischen Heimatland verbunden. Für Tadao und gleichaltrige Zainichi der zweiten Generation hat dies nichts mehr mit ihrer Identität gemein.

Einen weiteren Aspekt, den der Film behandelt ist die Geldgier der Zainichi Koreaner/innen. *All under the Moon* bettet die Geldgier der koreanischen Figuren in das System der Globalisierung, in dem jeder/jede zu einem Sklaven/einer Sklavin des Geldes wird. Der Film kritisiert nicht nur die Fremden, sondern äußert auch Kapitalismuskritik, die sich in dem falschen Verhalten der Charaktere zeigt: „‘All Under the Moon‘ gives the impression that all the members of this Zainichi community, or at least the younger generation, are trying to capitalize off of one another in some way.“⁴⁹² Besonders deutlich wird dies bei 00:38:10min. In der Sequenz besucht Koushu, der Geschäftspartner von Se’ichi, das Taxiunternehmen. Koushu ist Zainichi Koreaner und Geschäftsmann. Er hat einen teuren Anzug, nach hinten gegelte Haare und macht den Eindruck eines Kredithais. Im Gegensatz zu Tadao wirkt er zielstrebig. Im Gespräch mit Tadao, der ihm im Schlafanzug gegenüber sitzt, bietet Koushi ihm eine Partnerschaft bei seinen Geschäften an: „Wir Japankoreaner müssen Geld machen. Jeder einzelne muss sich anstrengen, und wir müssen zusammenhalten.“⁴⁹³ Tadao will aber nicht in seine zwielichtigen Geschäfte einsteigen. Daraufhin führt Koushu seinen Monolog fort:

„Koreanern fehlt der Sinn für Selbstaufopferung [...] Ich möchte in Zukunft mit meinem Geld aus Finanzgeschäften zur Wiedervereinigung der Heimat unserer Väter beitragen. Verdientes Geld gehört einem eigentlich nicht selbst, sondern der Gesellschaft. Koreaner denken nur daran,

⁴⁹⁰ *Tsuki wa dotchi ni dete iru (All under the Moon)*, R.: Sai Yōichi, Japan 1993; 00:10:38-00:10:41min., übers. v. Carolin Dunkel, „All under the Moon: Drehbuch“, S.9.

⁴⁹¹ a.a.O.; 00:11:10-00:13:00min.

⁴⁹² Walker, „Zainichi: An Analysis of Diasporic Identity in Japan“, S.31.

⁴⁹³ *Tsuki wa dotchi ni dete iru (All under the Moon)*, R.: Sai Yōichi, Japan 1993; 00:38:35-00:38:44min., übers. v. Carolin Dunkel, „All under the Moon: Drehbuch“, S.24.

ob man selbst und die Verwandten gut verdienen. Das ist die schlechte Seite des Kapitalismus. Um die Tragödie der Teilung in Nord und Süd zu beenden, um mit den vereinten Kräften des Volkes ein Land zu errichten, gebe ich gern alles.“⁴⁹⁴

Als Tadao ihn mit einem Wortwitz wieder auflaufen lässt, bezeichnet ihn Koushu als „Volksverräter“⁴⁹⁵. Genau wie es Tadao bei den Frauen auf der Hochzeit und später bei seiner Freundin Connie versucht, genauso versucht es auch der Geldhai Koushu mit der Opferrolle als Koreaner, um an sein egoistisches Ziel zu kommen. Damit reiht er sich in die übrigen Figuren des Films ein, die alle dieselben Charakterzüge aufweisen:

„[...] the inability for characters in the film to see other characters as human beings, seeing them instead only as resources. Characters like Tadao's mother and the moneylender are uniquely alienated in their inability to see human beings as anything more than resources.“⁴⁹⁶

Eijun, Tadaos Mutter und Hostessbarbetreiberin beutet zwar die jungen Mädchen in ihrer Bar aus, aber immerhin schickt sie noch Versorgungspakete an die Verwandtschaft nach Nordkorea.

Tadao, Se'ichi, Koushu und Eijun sind alle nicht als vorbildliche Fremdheitsfiguren angelegt. Mit der Darstellung versucht der Film das Selbstverständnis der Zainichi Koreaner/innen, die sich immer noch als Opfer des japanischen Kolonialismus inszenieren, zu parodieren.

4.3.4.2.2. Zainichi Koreaner/innen vs. Minderheiten

Direkt im Anschluss an die Hochzeits-Sequenz wird Connie, Tadaos spätere Freundin vorgestellt.⁴⁹⁷ Im Bezirk Ōkubo, einem Amüserviertel, steht sie zusammen mit drei anderen Filipinas unter einer Autobahnbrücke und wartet auf Kundschaft. Die Szene ist mit Handkamera gedreht und knüpft an den dokumentarischen Stil der vorangegangenen Szene an. Connie steht etwas abseits der Gruppe mit verschränkten Armen und schweigt. Sie scheint ungeduldig auf Tadaos Taxi zu warten. Als sie in Tadaos Taxi einsteigt sagt sie im starken Osaka-Akzent: „Moukarimakka“⁴⁹⁸ direkt in die Kamera, die Tadaos Perspektive im Taxi eingenommen hat. Die Floskel *moukarimakka* ist eine umgangssprachliche Form der im Raum Osaka verwendeten Begrüßungsfloskel *moukarimasu ka* und heißt übersetzt so viel wie „Wie läuft das Geschäft?“. Der Gefragte antwortet darauf dann normalerweise zurückhaltend: *Bochi*

⁴⁹⁴ *Tsuki wa dotchi ni dete iru (All under the Moon)*, R.: Sai Yōichi, Japan 1993; 00:38:47-00:39:17min., übers. v. Carolin Dunkel, „All under the Moon: Drehbuch“, S.24.

⁴⁹⁵ a.a.O.; 00:39:28min., übers. v. Carolin Dunkel, „All under the Moon: Drehbuch“, S.24.

⁴⁹⁶ Walker, „Zainichi: An Analysis of Diasporic Identity in Japan“, S.30.

⁴⁹⁷ *Tsuki wa dotchi ni dete iru (All under the Moon)*, R.: Sai Yōichi, Japan 1993; 00:13:03-00:14:01min.

⁴⁹⁸ a.a.O.; 00:13:46min.

bochi denna. („Es geht.“), um den Kunden zum Kauf zu veranlassen.⁴⁹⁹ Tadao weiß auf die Begrüßungsfloskel erst einmal keine Antwort. Er ist erstaunt darüber, dass eine Filipina mit einem solch starken japanischen Akzent spricht.⁵⁰⁰ Connie muss ihm zuerst erklären wie er zu antworten hat.⁵⁰¹ Erst zögerlich gehen Tadao die richtigen Worte über die Lippen.

Yōichi inszeniert diese Szene direkt mit einer Schuss-Gegenschuss Installation, die den Zuschauer/die Zuschauerin in das Geschehen hineinzieht. Der Kontrast von Connies Sprachgebrauch, der für sie selbstverständlich ist und Tadaos Schweigen, der mit der Situation überfordert ist, spiegeln das Verhalten des Zuschauers/der Zuschauerin in der Rezeptionssituation wider. Der japanische Zuschauer/die japanische Zuschauerin erwartet nicht, dass eine Filipina, die zudem im Rotlichtmilieu tätig ist, mit starkem japanischen Akzent spricht. Der Film überrascht hier sowohl Tadao als auch den Zuschauer/die Zuschauerin und stellt damit seine Vorurteile über Fremde in Frage. Knut Hickethiers These über die Sprache als wichtiges Merkmal zur Darstellung von Fremdheitsfiguren wird an dieser Stelle widerlegt. Connie als Fremdheitsfigur wird gleich zu Beginn mit überraschenden japanischen Eigenschaften ausgestattet, die sie offensiv nach Außen trägt und als festen Teil ihrer Identität versteht. Damit legt die Szene den Grundstein für Connie als selbstbewusste, selbstständige und starke Persönlichkeit, die im weiteren Verlauf des Films weiter ausgebaut wird.

Connie als Fremdheitsfigur und Symbol für die Welle von Arbeitsmigranten/Arbeitsmigrantinnen, die gegen Ende der 1980er-Jahre nach Japan kamen, fungiert auch als Gegenpol zu der bereits länger in Japan ansässigen Minderheit der Zainichi Koreaner/innen: „In ‚Moon‘, we see not only the uneven encounters between resident Koreans and Japanese, but also those between resident Koreans and other ethnic minorities.“⁵⁰² Eine spezielle Szene zeigt Eijun in ihrer Bar, wie sie eine Rede an ihre angestellten Mädchen richtet und Connie als Dolmetscherin für die Philippinas fungieren soll. Dabei geraten die beiden in einen Streit: „Ich bin kein Dolmetscher [...] Schmeißen sie mich nicht in einen Topf mit den Grünschnäbeln, die schnelles Geld mit ihrem Körper verdienen. Ich bin mit Fünfzehn nach Japan gekommen!“, sagt Connie zu Eijun, die dem entgegensetzt: „Ich bin mit 10 nach Japan gekommen! Bild dir mal bloß nix ein.“⁵⁰³ Die Diskussion darüber, wer japanischer sei, enthüllt einen Doppelstandard von Eijun, die sich als Zainichi Koreanerin der ersten Generation dazu

⁴⁹⁹ dazu: Dunkel, „All under the Moon: Drehbuch“, S.10, Fußnote 17.

⁵⁰⁰ *Tsuki wa dotchi ni dete iru (All under the Moon)*, R.: Sai Yōichi, Japan 1993; 00:13:48-00:13:50min.

⁵⁰¹ a.a.O.; 00:13:51-00:13:55min.

⁵⁰² Ryang, *Homeland without Diaspora*, S.61.

⁵⁰³ *Tsuki wa dotchi ni dete iru (All under the Moon)*, R.: Sai Yōichi, Japan 1993; 00:25:03-00:25:31min., übers. v. Carolin Dunkel, „All under the Moon: Drehbuch“, S.17.

berufen fühlt, den Jüngeren zu erklären, wie sie sich zu verhalten haben. Sie beutet die ‚Neuankömmlinge‘ genauso aus, wie früher die Zainichi Koreaner/innen von den Japanern/Japanerinnen ausgebeutet wurden: „’Moon’ exposes how resident Koreans, inescapably ‘contaminated’ by Japanese culture, reproduce the same discriminatory attitudes they have suffered from in their dealing with other ethnic minorities.“⁵⁰⁴ Dies zeigt sich im Film vor allem im Konflikt zwischen Eijun und Connie.

In einer weiteren Bar-Szene spricht Eijun ihren Hass gegenüber anderen Asiaten/Asiatinnen noch deutlicher aus: „Genau deshalb sind Frauen aus Südostasien inakzeptabel! Filipinas, Thailänderinnen, Malaysierinnen, Taiwanerinnen, ... China, den Chinesinnen kann man am wenigsten trauen!“ Connie erinnert sie daran: „Und Korea? Ist das etwa nicht Südostasien?“ „Korea ist Ostasien!“, erwidert Eijun sofort.⁵⁰⁵ Gleichzeitig beansprucht Tadao das Privileg der Opferrolle und lügt Connie bei ihrem ersten Date an, um Aufmerksamkeit zu bekommen:

„Damals gab es einen großen Krieg. Wie cows und horses hat man die Heimat unserer Väter versklavt. So wie du heute ist meine Mutter nach Japan gekommen, um zu überleben, für ihre Familie [...] Mein Vater ist von der Japanese Army getötet worden, meine Brüder sind auch einer nach dem anderen gestorben [...] meine Mutter hat Tag und Nacht gearbeitet, deshalb hab ich schon als Kind viele lonely nights gehabt [...] ich sehne mich nach Liebe!“⁵⁰⁶

Dabei verraten ihn Mimik und die übertriebene Dramatik in seiner Stimme. Er schaut immer wieder verstohlen nach unten, kann Connie nicht direkt in die Augen schauen, da er weiß, dass sie ihm seine vorgespielte Trauer nicht abkauft. Connie erlaubt ihm nicht, sich zum Opfer zu machen, da sie merkt, dass ihm seine koreanische Vergangenheit nichts bedeutet und er nur persönliche Ziele verfolgt. Ähnlich geht der Film auch mit der Repräsentation von Zainichi Koreanern/Koreanerinnen um:

„’Moons’ rejection of self-victimizing, and its strategy to represent the ambivalent existence of ‘ordinary’ resident Koreans in Japan, offer the possibility of overcoming the framework of rigid opposition between the colonized and the colonizer.“⁵⁰⁷

Der Film übt so auf zynische Weise Kritik an der Ausrede der Opferrolle für Zainichi Koreaner/innen und macht deutlich, dass diese in der multikulturellen Gesellschaft des modernen Japans nicht mehr gilt.

Tadao scheint zwischen den Ansprüchen seiner Mutter und der Liebe zu Connie gefangen zu sein. Später im Film sagt Eijun zu Tadao: „Dass du mit Connie ausgehst, ist ok. Aber falls du

⁵⁰⁴ Ryang, *Homeland without Diaspora*, S.64.

⁵⁰⁵ *Tsuki wa dotchi ni dete iru (All under the Moon)*, R.: Sai Yōichi, Japan 1993; 00:57:10-00:57:23min., übers. v. Carolin Dunkel, „All under the Moon: Drehbuch“, S.34.

⁵⁰⁶ *Tsuki wa dotchi ni dete iru (All under the Moon)*, R.: Sai Yōichi, Japan 1993; 00:26:45-00:28:10min., übers. v. Carolin Dunkel, „All under the Moon: Drehbuch“, S.18.

⁵⁰⁷ Ryang, *Homeland without Diaspora*, S.64.

auf die Idee kommst sie zu heiraten, bist du nicht mehr mein Sohn.“⁵⁰⁸ Tadao antwortet: „Eine Japanerin darf ich nicht heiraten, eine Filipina nicht, eine von der Insel Cheju nicht, eine aus der Mindan auch nicht. Wen soll ich denn überhaupt heiraten?“⁵⁰⁹ Die Ansprüche der Mutter zeigen, in welcher Zwickmühle sich viele Zainichi Koreaner/innen der zweiten Generation befinden. Zum einen wollen sie es den Eltern recht machen, zum anderen wollen sie ihr Leben in Japan so leben, wie sie es wollen. Altes und Neues zu verbinden ist daher oft mit Problemen verbunden, die der Film in solchen Szenen demonstriert. Dabei handelt es sich aber gleichzeitig nicht nur um speziell ethnische Probleme, sondern Probleme, die es so in jeder Familie geben kann. Die überbehütende Mutter, die ihren Sohn nicht gehen lassen will und keine andere Frau neben sich duldet. Im Film findet der Konflikt seinen Höhepunkt in Connies Wohnung, wo sie Eijun klarmachen will, dass sie zusammen mit Tadao auf die Philippinen gehen will. Im Streit fällt der Satz: „Dieses dreckige Weibsstück! Kehre sofort auf die Philippinen zurück!“⁵¹⁰ An Hand dieser banalen Situation, die nicht von typischen Fremdheitsmustern oder Situationen geprägt ist, baut Yōichi diesen rassistischen Kommentar von Eijun ein, der noch einmal die Hierarchisierung innerhalb der Minderheitengruppen in Japan verdeutlicht. Eine Fremde befiehlt der anderen Fremden das Land zu verlassen, da sie sich in Japan mehr zu Hause fühlt und sich daher das ‚Hausrecht‘ nimmt, um sie zu verbannen, da sie angeblich beurteilen kann, wer nach Japan gehört und wer nicht.

4.3.4.2.3. Japaner vs. Zainichi Koreaner

Eine Sequenz, beginnend bei 00:17:18min., präsentiert den für den Film typischen Humor und den Umgang des Films mit Stereotypen. Tadao betritt den Schlafraum von Kaneda Taxi und weckt seinen Kollegen Hosō auf. Hosō ist immer knapp bei Kasse und fragt Tadao deshalb bei jeder Gelegenheit nach Geld. Sein Kommentar, den man mehrmals im Film hört, lautet: „Ich mag dich. Koreaner mag ich aber nicht [...] Koreaner sind hinterlistig, dreckig und

⁵⁰⁸ *Tsuki wa dotchi ni dete iru (All under the Moon)*, R.: Sai Yōichi, Japan 1993; 00:47:07-00:47:14min., übers. v. Carolin Dunkel, „All under the Moon: Drehbuch“, S.29.

⁵⁰⁹ *Tsuki wa dotchi ni dete iru (All under the Moon)*, R.: Sai Yōichi, Japan 1993; 00:47:20-00:47:34min., übers. v. Carolin Dunkel, „All under the Moon: Drehbuch“, S.29.

⁵¹⁰ *Tsuki wa dotchi ni dete iru (All under the Moon)*, R.: Sai Yōichi, Japan 1993; 01:07:17min., übers. v. Carolin Dunkel, „All under the Moon: Drehbuch“, S.40.

ungebildet.“⁵¹¹ Tadao kontert darauf: „Dann bist du genau wie ein Koreaner.“⁵¹² Ernst antwortet Hosō: „Mach keine Witze! Ich bin ein ordentlicher Japaner.“⁵¹³ Direkt danach bettelt er bei Tadao wieder nach Geld. Die Szene zeigt zum einen den offenen Rassismus, mit dem viele Japaner/innen den Zainichi Koreanern entgegentreten, zum anderen entlarvt sie die hypokritische Stereotypisierung vieler Japaner. So lange Fremde ihnen helfen, sind sie gut, aber wenn sie dies nicht tun, dann sind sie schlecht. Im Kleinen zeigt die Szene von welcher Paradoxie der Umgang der Japaner mit den Zainichi Koreanern geprägt ist. Durch die direkte Darstellung und Konfrontation des Zuschauers/der Zuschauerin mit den Aussagen von Hosō scheut sich *All under the Moon* nicht das Rassismusproblem in der japanischen Gesellschaft anzusprechen und es somit auch zu kritisieren.

An anderer Stelle macht sich der Film über die Japaner lustig, die nur oberflächlich liberal gegenüber den Zainichi Koreanern eingestellt sind und zielt damit auf ein Phänomen, welches sich aus der Internationalisierung Japans heraus entwickelt hat – auf den Cosmetic Multiculturalism.⁵¹⁴ Die Sequenz beginnt bei 01:13:38min. und zeigt Tadao in seinem Taxi mit einem Kunden auf der Rückbank. Tadaos Dienstaussweis erregt seine Aufmerksamkeit und er macht an seinem Namen etwas Fremdartiges aus. Zuerst hält er ihn für einen Chinesen, dann berichtigt Tadao: „Chousenjin desu.“ („Ich bin Koreaner.“)⁵¹⁵ Tadao benutzt hier den Begriff *chousenjin*, welcher ursprünglich nur für das Land Korea benutzt wurde und erst von den Japanern/Japanerinnen während der Besetzung Koreas auf dessen Einwohner/innen übertragen wurde. Der Begriff *chousenjin* steht daher für kolonisierte Koreaner/innen und ist auf Grund seines historischen Hintergrundes oft mit negativen Vorurteilen besetzt. Der Kunde belehrt ihn dessen auch und sagt: „In Japan lebende Nord- und Südkoreaner, so sagt man doch offiziell?“⁵¹⁶ Im japanischen Original benutzt er den Begriff *zainichi* für „In Japan lebende Nord- und Südkoreaner“, der politisch korrekter ist als *chousenjin*. Tadao ist dieser Unterschied aber egal und geht auf die Anmerkung nicht ein. Der Kunde führt sein Expertenwissen über Korea weiter aus:

⁵¹¹ *Tsuki wa dotchi ni dete iru (All under the Moon)*, R.: Sai Yōichi, Japan 1993; 00:18:39-00:18:52min., übers. v. Carolin Dunkel, „All under the Moon: Drehbuch“, S.13.

⁵¹² *Tsuki wa dotchi ni dete iru (All under the Moon)*, R.: Sai Yōichi, Japan 1993; 00:13:53min., übers. v. Carolin Dunkel, „All under the Moon: Drehbuch“, S.13.

⁵¹³ *Tsuki wa dotchi ni dete iru (All under the Moon)*, R.: Sai Yōichi, Japan 1993; 00:18:55-00:18:58min., übers. v. Carolin Dunkel, „All under the Moon: Drehbuch“, S.13.

⁵¹⁴ dazu: Kapitel 2.4., S.19ff.

⁵¹⁵ *Tsuki wa dotchi ni dete iru (All under the Moon)*, R.: Sai Yōichi, Japan 1993; 01:13:58min., übers. v. Carolin Dunkel, „All under the Moon: Drehbuch“, S.43.

⁵¹⁶ *Tsuki wa dotchi ni dete iru (All under the Moon)*, R.: Sai Yōichi, Japan 1993; 01:13:58-01:14:02min., übers. v. Carolin Dunkel, „All under the Moon: Drehbuch“, S.43.

„Unter meinen Bekannten sind ja auch viele in Japan lebende Nord- und Südkoreaner [...] Ich war da mal eingeladen [...] Jetzt liebe ich Kimchi [...] Ich bin ein Gourmet in Bezug auf koreanische Fleischgerichte [...]“⁵¹⁷

Es folgen noch Ausführungen des japanischen Kunden zu den koreanischen Trostfrauen⁵¹⁸, von denen Tadao gar nichts wusste und eine Lobrede auf die Koreaner/innen, die während der Aufstände in Los Angeles im April 1992 ihre Geschäfte in Koreatown verteidigt haben. Als der Kunde seinen Wunsch äußert nach Seoul zu fahren, stimmt ihm Tadao zu: „Ich sollte unbedingt mit Ihnen zusammen hinfahren und mich sachkundig führen lassen.“⁵¹⁹ Der Japaner hält also eine Lobrede auf die Koreaner/innen, auf ihre Kultur, ihren Stolz, ihren Mut und mit welcher Würde sie das Leid der japanischen Unterdrücker/innen erduldet haben. Die gesamte Sequenz ist, wie die meisten Teile des Films, ohne Kamerabewegung gefilmt und beinhaltet nur wenige Schnitte. Der Fokus liegt auf dem Dialog. Der Zuschauer/die Zuschauerin soll auf den Wortwitz und die Finesse des Dialoges achten.

Die Wendung kommt in der folgenden Sequenz. Als das Taxi seinen Zielort erreicht hat und der Kunde zahlen soll, gibt dieser vor, nicht genug Geld dabei zu haben und türmt.⁵²⁰ Tadao rennt ihm hinterher, stellt ihn, und fordert ihn zum Zahlen auf. Anstatt seine Wut an dem Kunden auszulassen, gibt Tadao ihm sogar noch das passende Wechselgeld.⁵²¹ Die Sequenz ist mit schnellen Schnitten und viel Kamerabewegung inszeniert. Die heitere Musik, die über das Bild gelegt wurde, unterstreicht den parodistischen Aspekt der Sequenz, die die vorangegangene Sequenz und das vom Japaner Gesagte als oberflächliche Farce entlarven. Taten sagen in diesem Fall mehr als Worte und stehen hier stellvertretend für einen Umgang der japanischen Gesellschaft mit den Zainichi Koreanern/Koreanerinnen, die immer noch hintergangen werden, egal wie sehr man vorgibt mit ihnen zu sympathisieren.

Der Film parodiert an dieser Stelle einen Umgang mit den Zainichi Koreanern, der sie nicht als Individuen wahrnimmt. Der japanische Fahrgast spult alle Vorurteile, die er von Korea hat, wenn sie auch positiv sind, ab und nimmt automatisch an, dass Tadao genauso darüber denkt. Dabei kann Tadao mit all diesen koreanischen Tugenden oder kulturellen Errungenschaften nichts anfangen. Doch der Fahrgast wirft beide in einen Topf.⁵²² Sein Versuch, nicht zahlen zu wollen, zeigt, dass er den alltäglichen Kampf der Zainichi Koreaner/innen nicht versteht und

⁵¹⁷ *Tsuki wa dotchi ni dete iru (All under the Moon)*, R.: Sai Yōichi, Japan 1993; 01:14:03-01:14:30min., übers. v. Carolin Dunkel, „All under the Moon: Drehbuch“, S.44.

⁵¹⁸ dazu: Howard, *True Stories of the Korean Comfort Women*; Dolgopolsky/Snehal, *Comfort Women*.

⁵¹⁹ *Tsuki wa dotchi ni dete iru (All under the Moon)*, R.: Sai Yōichi, Japan 1993; 01:15:21-01:15:25min., übers. v. Carolin Dunkel, „All under the Moon: Drehbuch“, S.45.

⁵²⁰ *Tsuki wa dotchi ni dete iru (All under the Moon)*, R.: Sai Yōichi, Japan 1993; 01:15:40-01:17:53min.

⁵²¹ a.a.O., 01:17:54-01:19:40min.

⁵²² vgl. Ryang, *Homeland without Diaspora*, S.60.

sowieso nicht bereit ist sie zu unterstützen. Er geht zudem davon aus, dass sich Tadao nicht gegen ihn wehren kann, da er als Zainichi Koreaner, aus Angst vor Deportation, nichts mit der Polizei zu tun haben möchte. Daher findet auch am Ende der Sequenz keine körperliche Auseinandersetzung zwischen Tadao und dem Fahrgast statt. Tadao ist in der Situation machtlos und weiß womöglich, dass er, wenn er zur Polizei gehen würde, nicht ernst genommen werden würde. Tadao bedankt sich deshalb noch förmlich bei dem Ausreißer und verschwindet dann.

Die Sequenz macht sich so zum einen über die steife politische Korrektheit lustig, die teilweise noch schlimmer ist, als der offene Rassismus, den beispielsweise Tadaos Kollege Hosō ihm gegenüber äußert. Zum anderen zeigt sie die Machtlosigkeit der Zainichi Koreaner/innen im japanischen Staat.

4.3.4.2.4. Fazit und Einordnung

Durch Sequenzen, wie die zuletzt vorgestellte, enthüllt *All under the Moon* die Techniken des Verdeckens von Identitäten und thematisiert von den Medien tabuisierte Themen. Damit geht der Film auf den Aspekt des Fremden als Abwesendes ein und kann als Kritik an dem Umgang mit Fremdheit in Filmen wie *Nianchan* gelesen werden. Schaut man sich die Figuren und die Dramaturgie an, fällt auf, dass der Film, anders als es bei der Darstellung der Burakumin noch der Fall war, keine Melodramatisierung anstrebt. Zwar spielt der Affekt und die Emotionalisierung eine große Rolle, aber: „Rather they are calling for identification with Zainichi protagonists, across ethnic lines, within absolutely mainstream media flows: the creation of a deterritorialising crossover cinema.“⁵²³ Dies bedeutet, dass sowohl die Taktik der frühen Burakumin- und Third National-Filme, die Taktik der Melodramatisierung und Opferrolle abgelehnt wird, als auch die Taktik von Nagisa Ōshimas *Death by Hanging*, der sich gegen den Mainstream positionierte und komplett gegen das Melodrama war. Tadao und Connie als Minderheitenfiguren werden immer noch als leidende Figuren dargestellt: „Simply put, not a single character in the film appears to enjoy or derive a sense of fulfillment from his or her job.“⁵²⁴ Durch ihr Leiden soll sich der Zuschauer/die Zuschauerin mit ihnen identifizieren. Aber dieses Leiden ist nicht das Leiden eines Opfers, sondern vielmehr eines

⁵²³ Dew, *Zainichi Cinema*, S.222.

⁵²⁴ Walker, „Zainichi: An Analysis of Diasporic Identity in Japan“, S.30.

Anklägers/einer Anklägerin oder ein Leiden, welches aus alltäglichen Situationen heraus entsteht. Ihr Leiden begründet sich nicht auf eine innere Zerrissenheit in Bezug auf ihre Identität. Der Film zeigt sie nicht als Ausgegrenzte der Gesellschaft. Das liegt unter anderem an den selbstreflexiv und positiv angelegten Charakteren des Films. Connies Figur steht, laut Regisseur Yōichi, für eine „cheerful, and optimistic Filipina“⁵²⁵ und vervollständigt ein Ensemble aus Charakteren, welches mit Tadao einen Hauptcharakter präsentiert, der: „[...] neither as a poor, beautiful Korean, nor as an explosive Korean Yakuza, but a cheerful, funny, and even lovable man who is just like ourselves.“⁵²⁶

All under the Moon stellt zum ersten Mal Zainichi Koreaner/innen auf halb humoristische und halb zynische Weise dar. Das Spiel mit unterschiedlichen Sprachen, Sprachgebräuchen und Vorstellungen von Sprachgebrauch entfremden das offizielle Bild Japans und das einer homogenen Sprache sowie die Vorstellung einer homogenen Gesellschaft. Die Stilmittel des Films machen ihn zu einer Komödie, transportieren aber gleichzeitig Ideologien, Kulturen und politische Ansichten mit einem kritischen Kommentar an den Zuschauer/die Zuschauerin:

„‘All under the Moon’ is the first film in the long line of Japanese film comedies to expose laughter itself as a superlative cultural and ideological act, a movie that, against the imagistic manipulation of stereotypes, reveals an entirely different possibility for the image.“⁵²⁷

Der Film öffnete die Tür und löste einen Boom aus, der bis heute anhält. Die Anzahl der koreanischen Hauptcharaktere in japanischen Filmen nahm seitdem stetig zu und die Öffentlichkeit wurde auf das Thema der Zainichi Koreaner/innen wieder aufmerksam. Der japanische Blick richtete sich nicht mehr auf den Westen, sondern interessierte sich für soziale Probleme im eigenen Land und in Asien. Als Gegenbewegung zum Nihonjinron entstand ein ‚New Asianism‘⁵²⁸, der Japan in einem größeren asiatischen Netzwerk verortet und nicht mehr als einen isolierten Staat sieht. Diese Filme stehen für Multikulturalismus und für ein positives Bild des Fremden. Sie verfolgen eine anti-essentialistische Identitätspolitik, da die früheren, festen Bezugspunkte, von denen aus man Identität definierte, in jüngster Zeit instabiler geworden sind. In Bezug auf den Postkolonialismus bedeutet dies, dass weder die Kultur des Kolonialherren/der Kolonialherrin, noch die der Kolonisierten als rein angesehen wird. Die Kulturen werden nicht getrennt voneinander betrachtet, sondern stehen immer in Interaktion. Die alten Konzepte von Reinheit und Essenz sind überfällig.⁵²⁹ Filme wie *All under the Moon*

⁵²⁵ Yōichi, „Interview with Sai Yōichi“, in *Eiga Shinbun* 1993, S.2.

⁵²⁶ Ko, *Japanese Cinema and Otherness*, S.147.

⁵²⁷ Lau, *Multiple Modernities*, S.89.

⁵²⁸ vgl. Ko, *Japanese Cinema and Otherness*, S.20.

⁵²⁹ vgl. Hall, *Cultural Identity and Diaspora*, S.112.

schaffen Räume der Hybridität, sogenannte ‚Dritte Räume‘ nach Homi. K. Bhabha⁵³⁰, in denen Unterschiede aufeinandertreffen, sich ausverhandeln und sich gegenseitig transformieren. Wie *All under the Moon* aber auch aufzeigt, kann dieser Multikulturalismus durchaus negative Seiten haben. Er kann der herrschenden Kultur das Schuldbewusstsein nehmen, obwohl immer noch Ungleichheit in der Gesellschaft besteht. Es kann auch zu einer Selbstverherrlichung der eigenen Kultur kommen, die die Fähigkeit der eigenen Kultur fremde Kulturen aufzunehmen überbetont.

Die Inszenierungsmittel des Films halten sich an die filmischen Konventionen der Zeit. Damit bricht Yōichi nicht mit den gängigen Standards, wie es noch Nagisa Ōshima 1968 tat. Kamera, Schnitt, Bildinszenierung und Dramaturgie orientieren sich an den gewohnten Abläufen. Die Figuren brechen allerdings mit ihren Handlungen und Dialogen die üblichen Konventionen und überzeichnen die bekannten Stereotype. Hier werden die Erwartungen des Zuschauers/der Zuschauerin nicht erfüllt, sondern der Film überrascht das Publikum. Die audiovisuelle Darstellung kann daher auch als ein Produkt der Globalisierung gesehen werden:

„The new global cultural system promotes difference instead of suppressing it, but selects the dimensions of difference. The local systems of difference that developed in dialogue with Western modernism are becoming globalized and systematized into structural equivalents of each other. This globalized system exercises hegemony not through *content*, but through *form*. In other words, we are not all becoming the same, but we are portraying, dramatizing, and communicating our differences to each other in ways that are more widely intelligible. The globalizing hegemony is to be found in what I call structures of common difference, which celebrate particular kinds of diversity while submerging, deflating or suppressing others.“⁵³¹

Die Globalisierung bei *All under the Moon* zeigt sich nicht im Inhalt, aber in der Form.

All under the Moon und weitere Filme aus der Post-Zainichi Ära kann man als nuancierte, facettenreiche Filme bezeichnen. Sie lehnen beide Extreme – Held und Opfer – ab und fordern ein humanistisches Bild von Zainichi Koreanern/Koreanerinnen. Walker beschreibt das daraus resultierende Narrativ der Filme wie folgt: „*Zainichi* identity, morality, and future determination are all nuanced, complex, and resist a simplified narrative.“⁵³²

Außerdem ist mit diesem Film ein Werk eines Zainichi Regisseurs in den Vordergrund getreten, welches eine Art alternative Selbstrepräsentation in den Zainichi Diskurs gebracht hat, der zuvor nur von japanischen Regisseuren thematisiert wurde. Eine Figur wie Tadao könnte wahrscheinlich auch nur von einem Zainichi Regisseur/einer Zainichi Regisseurin erdacht

⁵³⁰ dazu: Heidemann, *Ethnologie*, S.137; Bhabha, *Verortung der Kultur*, S.2/54-58.

⁵³¹ Wilk, „The Local and the Global in the political Economy of Beauty“, in: *Review of the international political Economy Band 2/1995*, S.124, Hervorhebg. im Orig.

⁵³² Walker, „Zainichi: An Analysis of Diasporic Identity in Japan“, S.33, Hervorhebg. im Orig.

werden. Der Realismus des Films begründet sich nicht auf dem politischen Bewusstsein seines Protagonisten/seiner Protagonistinnen oder auf der politischen Korrektheit des Regisseurs, sondern auf der selbstrelativierenden, humoristischen Darstellung des Alltags von Zainichi Koreanern/Koreanerinnen in Japan. Tadao als apolitischer Charakter, vertritt keine nostalgischen oder gar nationalistischen Ansichten. Er meistert seinen Alltag mit Selbstironie und dem kalkulierten Hervorbringen seiner ethnischen Herkunft.

Im postkolonialen Kontext macht der Film darauf aufmerksam, dass der bisherige japanische Umgang mit der kolonialen Vergangenheit der falsche sei. Weder der Weg der Leugnung bzw. Ignorierung der Koreaner/innen noch die Besessenheit von der Vorstellung der Koreaner/innen als Opfer führt zu einer Auseinandersetzung mit der postkolonialen Situation der Zainichi Koreaner/innen in Japan. Der Film macht klar, dass Postkolonialität nicht im Sinne von Ahistorizität zu verstehen ist. Aufgabe des Filmes muss ein Gegenlesen der Darstellungsweisen sein. *All under the Moon* schafft dies mit den Mitteln der Komik, der Parodie und des Zynismus.

Schaut man sich die Darstellung des Fremden noch etwas kritischer an, könnte man bemängeln, dass die koreanischen Charaktere assimiliert seien. Ihr Alltag, ihre Probleme und ihre Kultur seien den japanischen Gegebenheiten angepasst worden. Findet hier also wieder eine Art der Kolonisierung statt? Ertragen die Japaner/innen das Fremde nur in angepasster Form? Ryang beschreibt dieses Vergessen der koreanischen Spezifität folgendermaßen:

„[...] assimilation became a matter of amnesia in Japan, but we should conceive this amnesia as having dual meaning: to forget where Koreans are originally from and to suppress the ambivalence and the incompleteness of Japanese assimilation policy.“⁵³³

Diesen Aspekt muss man, auch in Hinblick auf die Formen des Fremden im Film mitbedenken. Das Fremde wird hier sicherlich an den Alltag des vertrauten Eigenen angepasst, um es leichter konsumierbar zu machen. Allerdings beinhaltet *All under the Moon* darüber hinaus etliche Anspielungen auf koreanische Eigenheiten. Das Vertraute und das Fremde werden unterschwellig miteinander verbunden und schaffen dadurch eine Ebene der Kommunikation zwischen den Zainichi Koreanern/Koreanerinnen und den Japanern/Japanerinnen.

Letztendlich wird aber nicht nur das japanische Publikum adressiert. Auch den Zainichi Koreaner/innen hilft der Film, sich ihrer selbst bewusst zu werden. *All under the Moon* lädt alle ein, Rassismus zu bekämpfen und fordert beide Seiten auf, den Begriff der Identität neu zu denken.

⁵³³ Ryang, *Homeland without Diaspora*, S.69.

4.3.5. Der Korea-Boom in *Go* (2001)

Der angesprochene Boom an Minderheitenfilmen und die Globalisierung der 1990er-Jahre bewegte 2001 das Major-Studio Toei dazu den Film *Go*⁵³⁴ in die Kinos zu bringen. Zainichi Koreaner/innen sind damit nicht mehr nur Teil des Independent Kinos, sondern haben ihren Weg in die japanische Filmstudiowelt gefunden. Damit ändert sich auch die Inszenierung. Funktionierte *All under the Moon* über den Wortwitz, überzeugt *Go* durch die gezeigten Situationen und die Aktionen seiner Protagonisten/Protagonistinnen.

Go ist eine japanische Literaturverfilmung, die nicht, wie andere japanische Literaturverfilmungen⁵³⁵, davor zurückschreckt die Interkulturalität der Romanvorlage zu thematisieren. Befeuert von dem Erfolg der koreanischen Serie *Winter Sonata*⁵³⁶ und der Euphorie über die bevorstehende gemeinsame Fußball Weltmeisterschaft 2002, kann man zu Beginn des 21. Jahrhunderts von einer Begeisterung der Japaner/innen für Korea sprechen, die sich in der medialen Repräsentation der Zainichi Koreaner/innen im japanischen Film widerspiegelt.⁵³⁷ Auf südkoreanischer Seite hebt Präsident Ban 1998 das Verbot japanischer Medienprodukte auf und stärkt den Export südkoreanischer Kulturgüter nach Japan.⁵³⁸

4.3.5.1. Analyse

Die Analyse konzentriert sich auf die Schlüsselszenen des Films, die exemplarisch die thematischen Konflikte des Films konkretisieren, die Protagonisten/Protagonistinnen charakterisieren und die filmischen Stilmittel veranschaulichen. Dazu teilt sich die Fremdheitserfahrung und der Umgang mit dem Fremden in zwei Kategorien. Zum einen der Umgang der Japaner/innen mit den Zainichi Koreanern, zum anderen die Darstellung der interkoreanischen Konflikte zwischen den Zainichi Koreanern.

⁵³⁴ *Go*, R.: Isao Yukisada, Japan 2001.

⁵³⁵ z.B. *Fuyajō (Sleepless Town)*, R.: Chi-Ngai Lee, Hong Kong/Japan 1998.

⁵³⁶ *Gyeongju yeonga (Winter Sonata)*, Korean Broadcasting System (KBS), Südkorea 2002.

⁵³⁷ dazu: Chua/Iwabuchi, *East Asian Pop Culture: Analysing the Korean Wave*.

⁵³⁸ vgl. Dew, *Zainichi Cinema*, S.18.

4.3.5.1.1. Japaner/innen vs. Zainichi Koreaner

Wichtigste Kontaktzonen mit Japanern/Japanerinnen finden sich im schulischen Umfeld des Hauptcharakters Sugihara. Nach dem Wechsel auf die japanische Schule findet er dort sowohl Ablehnung als auch Liebe. Im ersten Teil der Analyse wird das Konfliktpotenzial thematisiert und die Vorstellung des Charakters Sugihara in den ersten Minuten des Films. Danach wird die interkulturelle Beziehung zwischen Sugihara und seiner Freundin Sakurai analysiert und schließlich die Begegnung von Sugihara mit einem japanischen Polizisten.

4.3.5.1.1.1. Eröffnungssequenz

Die Handlung setzt mit einer Detailaufnahme von Sugiharas Augen ein und springt dann mit einem Schnitt in die Großaufnahme, geht in eine Naheinstellung und zoomt zuletzt heraus in eine halbnah Kameraeinstellung. Die Kamera zeigt ihn frontal und Sugiharas Blick ist in die Kamera gerichtet. Er befindet sich in einer Turnhalle, trägt die Basketballkleidung seiner neuen japanischen Schule und seine Mitschüler bewegen sich in Zeitlupe um ihn herum.⁵³⁹ Mit der Detailaufnahme setzt auch Sugiharas innerer Monolog ein:

„Rasse, Heimatland, Nation, Wiedervereinigung, äh, Patriotismus, Integration, Genossen, Wohlwollen, all das macht mich krank. Herrscher, Repression, Sklaven, nein, Untertanen? Aggression, Diskriminierung, Ausschluss, Auserwählte, Blut, unrein, pur, vereinigt...“⁵⁴⁰

Während des Monologes schwenkt die Kamera ziellos durch den Raum und zeigt die Schüler beim Spielen. Bei dem Wort „Wiedervereinigung“⁵⁴¹ kommt es zu einem Dolly Zoom, durch den Sugihara in den Raum hineingezogen wird. Der so erzeugte Vertigo-Effekt wirkt unnatürlich, fremd und spiegelt das Unbehagen von Sugihara in dieser Umgebung wider. Die Kamera wechselt jetzt in eine subjektive Perspektive.⁵⁴² Ab 00:00:57min. sieht man Sugihara kurz vom Spielfeldrand aus in einer unscharfen Halbtotale. Die Kamera schwenkt nach rechts⁵⁴³ und man sieht nun den Sprecher in einer Totalen in der Mitte des Spielfeldes stehen. Um ihn herum hat sich das Tempo inzwischen verändert. Seine Spielkameraden bewegen sich

⁵³⁹ *Go*, R.: Isao Yukisada, Japan 2001; 00:00:44-00:00:46min.

⁵⁴⁰ a.a.O.; 00:00:45-00:01:12min.

⁵⁴¹ a.a.O.; 00:00:51min.

⁵⁴² a.a.O.; 00:00:53-00:00:57min.

⁵⁴³ a.a.O.; 00:00:59min.

nicht mehr in Zeitlupe, sondern im Zeitraffer.⁵⁴⁴ Die Perspektive wechselt noch einmal kurz in die subjektive Point-of-View Einstellung bevor man im Gegenschuss den Blick auf Sugihara bekommt, wie er den Ball, der ihm zugeworfen wird, fängt.⁵⁴⁵ Mit dem Fangen des Balles und dem aktiven Eingreifen in das Spiel wird sein innerer Monolog unterbrochen. Es entsteht eine Duell Situation, die Sugihara den übrigen Spielern gegenüberstellt. Die Musik wird dramatisch. Mit Schuss-Gegenschuss Montagen kündigt sich der körperliche Konflikt an. Sugihara wird zusammengeschlagen und geht zu Boden. Er scheint von der Überzahl besiegt zu sein. Doch die Kamera kommt zu ihm zurück, zeigt ihn mittig in einer Halbtotale und mit dem Anheben seines Kopfes, setzt er zu einem neuen, inneren Monolog an: „Ich bin in Japan geboren. Als ein sogenannter ‚Korean – Japanese‘. Denkt nicht, dass ich irgendwie anders bin. Sie nennen mich:“⁵⁴⁶, und die Schüler vervollständigen seinen Satz: „Zainichi!“⁵⁴⁷, und werfen ihn mit Bällen ab.⁵⁴⁷

Was der Film in dieser Sequenz über Sugihara sagt, sind zwei Dinge. Er fühlt sich befremdet und er lässt sich nicht unterkriegen. Die Kameraeinstellungen stellen ihn als Außenseiter dar, als ein fremdes Subjekt in einer feindlichen Umgebung. Er nimmt nicht aktiv an dem Teil, was in seiner japanischen Umgebung passiert bzw. keiner lässt ihn daran teilhaben. Der Schnitt macht dies deutlich, indem er Sugiharas Zeit und der Zeit seiner Mitschüler unterschiedliche Geschwindigkeiten gibt. Die Schuss-Gegenschuss Einstellungen und die konträre Positionierung der Figuren im Raum verdeutlichen die Dichotomie zwischen dem fremden Sugihara und den japanischen Mitschülern. Im zweiten Monolog bezeichnet er sich selbst nicht als Zainichi, sondern benutzt den englischen Ausdruck *Korean-Japanese*. Die Zuschreibung des Zainichi wird ihm von außen gegeben. Ein Zeichen dafür, dass der Begriff Zainichi nicht mehr von den Koreanern/Koreanerinnen in Japan geprägt wird, sondern von den Japanern/Japanerinnen übernommen wurde und nun als Stigmatisierung dient, so wie der Begriff *chousenjin* zur Kolonialzeit und zu der Zeit als *zainichi* noch politisch korrekt war. Dies wird besonders deutlich, wenn man sich den Sprachgebrauch aus der Taxi-Szene aus *All under the Moon* noch einmal anschaut.⁵⁴⁸ Dort lässt sich eine ganz andere Bedeutungszuschreibung des Wortes Zainichi im Sprachgebrauch beobachten und *Go* zeigt hier wohl eine Veränderung auf, die sich in den acht Jahren zwischen den beiden Filmen vollzogen hat. Im Folgenden inszeniert der Film Sugihara als einsamen Helden, der sich gegen die Ungerechtigkeit zur Wehr

⁵⁴⁴ *Go*, R.: Isao Yukisada, Japan 2001; 00:01:00-00:01:10min.

⁵⁴⁵ a.a.O.; 00:01:11-00:01:15min.

⁵⁴⁶ a.a.O.; 00:01:44-00:01:49min.

⁵⁴⁷ a.a.O.; 00:01:50-00:01:53min.

⁵⁴⁸ dazu: Kapitel 4.3.4.2.3., S.112.

setzt. Sugihara kniet in einer Halbtotale frontal zum Publikum gerichtet.⁵⁴⁹ Die Kamera zeigt in Großaufnahme seine geballte Faust, die sich öffnet, um nach einem Basketball zu greifen.⁵⁵⁰ Er hält ihn in der Hand, mit erhobenem Kopf und dribbelt dann auf der Stelle. Er wirkt nicht verängstigt, eher provokativ.⁵⁵¹ Dann läuft er von der Gruppe weg, bleibt abrupt stehen und wirft den Ball in den Korb am Ende des Spielfeldes.⁵⁵² All dies nur mit intradiegetischem Ton und keiner zusätzlichen Musik von außen. Die Spannung wird durch diese Stille unterstrichen. Jetzt springt die Kamera wieder in die Detailaufnahme von Sugiharas Augen und man hört Sugihara innerlich zu sich selbst sagen: „Genug.“⁵⁵³ Mit einer Untersicht auf Sugihara beginnt nun sein Gegenschlag. Er läuft an und springt, mit den Füßen voran, gegen einen Mitschüler. Im Moment des Kontaktes setzt elektrische Gitarrenmusik ein.⁵⁵⁴ Die Action-Sequenz dauert bis 00:03:01min und Sugihara kann alle Mitschüler niederstrecken. Erst ein Lachen aus dem Off stoppt seinen Amoklauf.⁵⁵⁵ Mit wutentbranntem Gesicht dreht er sich zur Kamera hin, um die Quelle des Lachens ausfindig zu machen. Das Bild friert ein und mit den Worten „Nein, das hier ist meine Liebesgeschichte.“⁵⁵⁶, sieht man spätere Szenen aus dem Film als Flashback im Zeitraffer rückwärts ablaufen.⁵⁵⁷

Die Eröffnungssequenz etabliert Sugihara als einen coolen Underdog, als einen identifizierbaren Helden. Der Filmstil, der mit seinem schnellen Schnitt und dem inneren Monolog⁵⁵⁸, stark an die Eröffnungssequenz von *Trainspotting* erinnert⁵⁵⁹, beinhaltet viele westliche Stereotypen der Figurenkonstruktion. Er paart stylische Elemente des kommerziellen Kinos und verbindet sie auf textueller Ebene mit politischen Inhalten. Der Monolog von Sugihara besteht aus Wortblöcken und Schlagwörtern. Kurz und prägnant, ohne Melodramatik versucht er die wichtigsten Fixpunkte der Zainichi Diskussion zusammenzufassen. Dabei geht er in dieser Sequenz nicht genauer darauf ein. Vielmehr stehen seine Taten im Vordergrund. Die Kamera bringt dazu die Bewegung ins Bild. Sugihara, der während der ersten Hälfte dieser Sequenz nur stillsteht, wird aus verschiedenen Einstellungen gezeigt. Das Setting eines Basketballspiels, das Outfit und das Styling von Sugihara bringen ihn, einen Japaner mit nordkoreanischer Abstammung, mit westlichen Symbolen in Verbindung. So sieht man

⁵⁴⁹ *Go*, R.: Isao Yukisada, Japan 2001; 00:01:55-00:01:57min.

⁵⁵⁰ a.a.O.; 00:01:58-00:02:03min.

⁵⁵¹ a.a.O.; 00:02:03-00:02:13min.

⁵⁵² a.a.O.; 00:02:13-00:02:23min.

⁵⁵³ a.a.O.; 00:02:24min.

⁵⁵⁴ a.a.O.; 00:02:27min.

⁵⁵⁵ a.a.O.; 00:03:01min.

⁵⁵⁶ a.a.O.; 00:03:05-00:03:10min.

⁵⁵⁷ a.a.O.; 00:03:10-00:03:13min.

⁵⁵⁸ a.a.O.; 00:00:10-00:03:13min.

⁵⁵⁹ *Trainspotting*, R.: Danny Boyle, UK 1996; 00:00:00-00:01:40min.

beispielsweise mehrmals seine Nike Turnschuhe in Großaufnahme.⁵⁶⁰ Die äußere Erscheinung und das Setting tragen hier zur Image-Bildung der Filmfigur als klar ausgewiesene Identifikationsfigur bei. Der Film betont den Hybridcharakter von Sugiharas Identität. Von außen würde man nicht annehmen, dass er ein Zainichi Koreaner ist. Sein Kleidungsstil und sein Erscheinungsbild sind angepasst an die Mode der anderen Mitschüler/innen. Trotz seiner Anpassung ist er aber nicht sicher vor Diskriminierung.

Für den weiteren Verlauf der Analyse stellt sich die Frage, ob der Film nicht den Unterhaltungsfaktor über das sozio-politische Thema stellt und ob er nicht das politische Desinteresse, welches seinem Zielpublikum oft vorgeworfen wird, reproduziert. Findet eine Identifizierung über die Tatsache statt, dass Sugihara ein Zainichi Koreaner ist oder weil seine Figur mit rebellischen und coolen Attributen ausgestattet wurde, die generell als Identifikationsmarker gelesen werden können?

Damit verbunden muss man auch hinterfragen, ob die Globalisierung nicht zu einem Verschwinden des nationalen Kinos führt und spezifische soziokulturelle Themen in der Thematik verloren gehen. Andrew Dorman schreibt speziell zum japanischen Kino des 21. Jahrhunderts:

„With films so often produced through extensive networks of collaboration that transcend national borders, and with the market for film now more widespread and diverse than at any previous time, the concept of a national cinema seems somewhat outdated.“⁵⁶¹

Gleichzeitig sagt er: „[...] national film industries produce cultural representations that are highly ambiguous, yet these representations also contribute to cultural distinctiveness.“⁵⁶² Es kommt also immer darauf an, wie man den Film liest und welche Mittel der Inszenierung in der subjektiven Rezeption mehr Gewicht haben. Pessimistisch betrachtet, könnte man hier von einer Hyperglobalisierung sprechen. Die Themen und Stilmittel werden im Zuge der Globalisierung homogener und die einzigartige Identität einzelner Nationen verschwindet zunehmend.⁵⁶³ Dies würde die Globalisierung, im Falle von *Go*, mit einer Verwestlichung gleichsetzen. Man kann die Globalisierung im japanischen Film aber auch als ein angemessenes hybrides Mittel sehen, welches dem Multikulturalismus der modernen japanischen Gesellschaft gerecht wird. Dabei stehen sich Globalisierung und nationale Themen nicht antagonistisch gegenüber, sondern beeinflussen sich gegenseitig: „They impact upon, react to and influence

⁵⁶⁰ *Go*, R.: Isao Yukisada, Japan 2001; 00:02:10-00:02:17min.

⁵⁶¹ Dorman, *Paradoxical Japaneseness*, S.26.

⁵⁶² Dorman, *Paradoxical Japaneseness*, S.28.

⁵⁶³ vgl. Steger, *Globalization: A very short Introduction*, S.29.

each other [...]“⁵⁶⁴ In der Eröffnungssequenz zeigt *Go* eine solche Kombination, von globalen Elementen, die von einer nationalen Thematik unterfüttert werden. Die Szene kann daher von einem westlichen Publikum als auch von einem japanischen Publikum, wenn auch unterschiedlich, verstanden werden. Der von Roland Robertson geprägte Begriff *Glocalisierung* passt auf diesen Umgang mit filmischen Stilmitteln sehr gut: „Robertson views the local/global dichotomy as a state of coexistence in which the two are ‘complementary and interpenetrative’.“⁵⁶⁵ Die analysierte Sequenz zeigt deutlich, dass Isao Yukisada Strategien der Repräsentation nutzt, die nicht japanischen Ursprungs sind, und sie dennoch mit einem national geprägten Inhalt verbindet. Wie sehr der Inhalt auf die Zainichi Thematik noch weiter eingeht muss die folgende Analyse weiter erarbeiten.

4.3.5.1.1.2. Sugihara und Sakurai (Coming-Out)

Ein zentrales Thema des Films, welches in der Beziehung zwischen Sugihara und der Japanerin Sakurai eine wichtige Rolle spielt, ist das des Coming-Outs. Anfang der 2000er-Jahre gab es einige Coming-Outs von Zainichi Koreanern, die in der japanischen Unterhaltungsbranche als Japaner bekannt wurden.⁵⁶⁶ Filme wie *Go* und auch die *Pacchigi*-Filmreihe⁵⁶⁷ verarbeiteten diese Vorfälle auf der Leinwand.

Sugihara hält seine nordkoreanische Abstammung vor Sakurai lange Zeit, aus Angst vor Ablehnung, geheim. Dies baut psychologischen Druck in ihm auf: „The psychological burden of 'coming out' or 'passing' is also shown in the film at this point when Sugihara agonizes over confessing to his girlfriend that he is zainichi korean.“⁵⁶⁸ Wie Kapitel 4.3.1. schon angedeutet hat, befinden sich die Zainichi Koreaner/innen in einer Situation, in der ihre Fremdheit nicht augenscheinlich ist. Daher erkennt Sakurai ihn nicht als Fremden, sondern nimmt an, dass Sugihara Japaner sei. Die beschriebenen Attribute, mit denen der Film Sugihara in der Eröffnungssequenz beschreibt, unterstreichen diesen Aspekt.⁵⁶⁹ Die Entscheidung, ob man sich

⁵⁶⁴ Inoguchi, „Globalisation and Cultural Nationalism“, in: Sugimoto, *The Cambridge Companion to modern Japanese Culture*, S.336.

⁵⁶⁵ Robertson, „Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity“, in: Featherstone/Lash/Robertson, *Global Modernities*, S.40.

⁵⁶⁶ vgl. Dew, *Zainichi Cinema*, S.136.

⁵⁶⁷ *Pacchigi! (Break Through!)*, R.: Kazuyuki Izutsu, Japan 2004; *Pacchigi! Love & Peace*, R.: Kazuyuki Izutsu, Japan 2007.

⁵⁶⁸ White, „Zainichi – Korean Identity in Isao Yukisada’s *Go*“, in: *Film International* #16, S.7.

⁵⁶⁹ dazu: Kapitel 4.3.5.1.1.1., S.119-123.

als Zainichi Koreaner/in sichtbar macht, liegt also beim Individuum. Allerdings ist es in diesem Fall so, dass Sugihara sich nicht als Zainichi Koreaner fühlt, er aber in eine Familie hinein geboren wurde, die nun mal aus Nordkorea stammt. Auf dem Papier und nach der Auffassung seiner japanischen Mitschüler ist er somit Zainichi Koreaner. Erschwerend kommt hinzu, dass Sakurais Eltern eine schlechte Meinung von Zainichi Koreanern/Koreanerinnen haben.⁵⁷⁰

Eine Schlüsselszene befindet sich bei 01:19:05min., in der sich Sugihara und Sakurai in einem Stundenhotel treffen, um zum ersten Mal miteinander zu schlafen.⁵⁷¹ Ihr Treffen wird überschattet von dem tragischen Tod von Jong-Il, einem ehemaligen, nordkoreanischen Klassenkameraden von Sugihara, der bei dem Versuch, eine koreanische Freundin vor einem Japaner zu beschützen, getötet wurde.⁵⁷² Die Stimmung im Zimmer ist dementsprechend gedrückt. Die Lichter sind aus und es scheint die Straßenbeleuchtung von draußen durch das offene Fenster. Langsame Klaviermusik untermalt die traurige Stimmung. Der Akt beginnt daher auch eher unromantisch. Die Musik verstummt und man hört nur die innerdiegetischen Geräusche der beiden.⁵⁷³ Sugihara, durch den Tod des Freundes mit seinem inneren Druck über seine unsichtbare Identität noch mehr konfrontiert, lässt Sakurais Hand los und steht auf.⁵⁷⁴ „Ich muss dir etwas sagen. Es ist nur ne Kleinigkeit, aber ich muss es jetzt sagen [...] Ich bin...Ich bin kein Japaner.“⁵⁷⁵, gesteht er Sakurai, die zunächst mit Schweigen reagiert. Sie versteht nicht, was er damit ausdrücken will und Sugihara führt weiter aus: „Ich bin anderer Nationalität.“⁵⁷⁶ Als Sakurai erfährt, dass er Zainichi Koreaner ist, verfinstert sich ihre Miene. Ihr Gesicht ist verdunkelt durch Sugiharas Schatten. Für Sugihara ist damit eigentlich das Thema erledigt. Er ist froh, Sakurai davon erzählt zu haben und will sie berühren, aber Sakurai zuckt vor ihm zurück.⁵⁷⁷ Ihre Abweisung begründet sie wie folgt: „Als ich klein war hat mir Pop immer gesagt ‚Geh nicht mit Koreanern oder Chinesen aus.‘ Pop hat gesagt, dass das Blut von Koreanern und Chinesen dreckig ist.“⁵⁷⁸ Sie sagt dies mit einem Schamgefühl, kann aber gleichzeitig nicht leugnen, dass sie diese Ideologie geprägt hat und in dieser Situation davon beeinflusst ist: „Es tut mir leid. Ich verstehe dich ja, aber es hat keinen Sinn. Mein Körper...dich in mir zu spüren macht mir...Angst.“⁵⁷⁹ Die Szene endet mit der Enthüllung ihrer beider, echten Namen, die sie

⁵⁷⁰ Go, R.: Isao Yukisada, Japan 2001; 00:59:08-00:59:53min.

⁵⁷¹ a.a.O.; 01:19:05-01:28:05min.

⁵⁷² a.a.O.; 01:11:14-01:13:00min.

⁵⁷³ a.a.O.; 01:20:10-01:21:51min.

⁵⁷⁴ a.a.O.; 01:21:51-01:22:00min.

⁵⁷⁵ a.a.O.; 01:22:01-01:22:50min.

⁵⁷⁶ a.a.O.; 01:23:06min.

⁵⁷⁷ a.a.O.; 01:24:24min.

⁵⁷⁸ a.a.O.; 01:24:54-01:25:35min.

⁵⁷⁹ a.a.O.; 01:25:58-01:26:22min.

bisher voreinander geheim gehalten haben. Sakurais vollständiger Name lautet, Sakurai Tsubaki. Sie hielt ihn geheim, weil sie sich für die Japanizität des Namens schämte.⁵⁸⁰ Darauf antwortet Sugihara, der bisher schweigend, mit dem Blick abgewandt zum Fenster hin stand: „Mein Name ist Lee Jong-ho. Wie Bruce Lee. Ein absolut fremder Name.“⁵⁸¹ Er referiert hier auf eine Konversation, die die beiden bei ihrem ersten Date hatten und in der Sakurai ihm von Bruce Lee vorgeschwärmt hatte.⁵⁸² Sugihara verlässt nun das Zimmer und lässt Sakurai alleine im Bett zurück. Die Offenbarung ihrer Namen hat ihm gezeigt, dass sie vollkommen gegensätzlich sind und er die Dichotomie ihrer Lebenswelten nicht überwinden kann. Sakurais rassistische Vorstellungen, die sich über die *nihon mizoku*-Theorie des Vaters definiert, setzt japanische Identität gleich mit dem japanischen Blut. Jedes fremde Blut sei demnach unrein:

„[...] is a popular expression of the concept of the Nihon minzoku and the related belief that Japanese society and culture have unique patterns of behaviour and communication that one has to be born Japanese to understand.“⁵⁸³

Die Kamera bleibt in dieser Sequenz ruhig. Der Schnitt springt im Schuss-Gegenschuss Verfahren zwischen den Großaufnahmen von Sugiharas und Sakurais Gesicht hin und her. Dazwischen bricht eine Halbtotale die Konversationssituation in regelmäßigen Abständen auf. Besonders in Momenten der Stille kommt die Halbtotale zum Einsatz, um die Distanz zwischen den beiden Figuren aufzubauen. Die Nähe, die der Film im ersten Teil der Sequenz, durch Groß- und Detailaufnahmen, vermittelte⁵⁸⁴, steht in Opposition zum zweiten Teil der Sequenz, der die Entfremdung des Liebespaares zeigt.⁵⁸⁵ Die zärtlichen Berührungen der beiden im ersten Teil der Sequenz werden von einer, sich bewegenden, Kamera eingefangen. Sie folgt den Bewegungen der Figuren, zeigt eine körperliche Vereinigung. Dabei deutet auf der auditiven Ebene das Aussetzen der Musik bereits eine emotionale Kälte an, die sich im zweiten Teil der Sequenz in der Handlung entfaltet. Erst als Sakurai sich ihrerseits öffnet und Sugihara das Geheimnis ihres Vornamens verrät, setzt die Musik, mit einem sphärischen, sanften Synthesizer, wieder ein. Ein mögliches Zugeständnis, welches die Hoffnung auf Liebe noch nicht ganz aufgegeben hat.⁵⁸⁶ Das Fehlen der Kamerabewegung im zweiten Teil, läutet allerdings ein vorzeitiges Stillstehen der Entwicklung zwischen Sugiharas und Sakurais Liebe

⁵⁸⁰ Go, R.: Isao Yukisada, Japan 2001; 01:27:33-01:28:00min.

⁵⁸¹ a.a.O.; 01:28:03-01:28:29min.

⁵⁸² a.a.O.; 00:36:36-00:37:10min.

⁵⁸³ Douglass (Hg.), *Japan and global Migration*, S.210-11.

⁵⁸⁴ Go, R.: Isao Yukisada, Japan 2001; 01:19:49-01:22:00min.

⁵⁸⁵ a.a.O.; 01:22:00-01:28:29min.

⁵⁸⁶ a.a.O.; 01:27:45min.

ein. Die Inszenierungsmittel bilden eine Einheit mit der Diegese, betonen die Handlungspunkte und verdeutlichen die Emotionen der Charaktere.

Die Versöhnung und das Happy End finden sich bei 01:52:17min. Sugihara und Sakurai treffen sich abends auf dem Schulhof, dem Ort an dem sie ihr erstes Date hatten. Sakurai sitzt auf einer Bank vor der Schule. Sugihara bleibt vor dem Schultor stehen und schreit ihr aus der Ferne entgegen: „Was bin ich? Verdammt nochmal. Was bin ich? Antworte. Was bin ich?“⁵⁸⁷ Sugihara hat genug von den Zuschreibungen anderer und provoziert Sakurai. Sakurai steht auf und ruft: „*Zainichi kankokujin!*“ („Ein in Japan geborener Koreaner!“)⁵⁸⁸ Sie benutzt damit eine Definition für Zainichi Koreaner/innen mit südkoreanischer Abstammung. Sugihara springt über das Schultor und scheint von ihrer Antwort, besonders von dem Wort *zainichi* nicht begeistert: „Wie kannst du mich so einfach ‚Koreaner‘ (*zainichi*) nennen? Indem du mich ‚Koreaner‘ nennst, meinst du, dass ich ein Fremder bin, der das Land verlässt!“⁵⁸⁹ Sugihara meint damit, das Bestreben der ersten Zainichi Generation wieder zurück nach Korea zu gehen und spielt auch auf die Erwartungen der Japaner/innen an, dass diese Personen Japan sehr bald wieder verlassen würden.⁵⁹⁰ Sugihara sieht sich aber nicht als Exilant in Japan. Dass er von den Japanern/Japanerinnen in eine Kategorie mit den Vorstellungen über und von einer alten Generation Zainichi Koreaner/innen gesteckt wird, macht ihn wütend: „Ich könnte euch verdammt Japaner manchmal echt umbringen. Ich mach euch Angst, oder? Ihr müsst mich irgendwie nennen [...] Ihr habt ihnen den verdammt Namen verpasst.“⁵⁹¹ Er versteht, dass Zuschreibungen nötig sind, um etwas benennen zu können, aber er sieht sich nicht in der Kategorie, die ihm zugeteilt wurde: „Jeder Name ist ok [...] Aber ich denke nicht, dass ich ein verdammt ‚Ausländer‘ bin! Ich bin kein Koreaner oder ‚Ausländer‘. Ich bin Ich.“⁵⁹² Aber Sugihara weiß selber nicht, wer er ist: „Besser noch, ich höre auf ich selbst zu sein. Ich bin ein verfluchtes Fragezeichen. Das große Unbekannte. Furchteinflößend, nicht wahr?“⁵⁹³ Seine Wut über den Zwang sich selber leugnen zu müssen, obwohl er noch gar nicht richtig herausgefunden hat wer er ist, und sich für etwas rechtfertigen zu müssen, mit dem er nichts mehr zu tun hat, dominieren seine Sprache. Während er seine Worte herausschreit, nähert er sich Sakurai. Je lauter er wird, desto näher kommen sie sich. Es wird klarer, dass seine Aggression nur eine Reaktion auf die erfahrene Ablehnung ist. Auch Sakurai hat ihn zuerst

⁵⁸⁷ Go, R.: Isao Yukisada, Japan 2001; 01:52:19-01:52:44min.

⁵⁸⁸ a.a.O.; 01:52:52min.

⁵⁸⁹ a.a.O.; 01:53:01-01:54:15min.

⁵⁹⁰ dazu: Kapitel 4.3., S.61.

⁵⁹¹ Go, R.: Isao Yukisada, Japan 2001; 01:53:18-01:53:43min.

⁵⁹² a.a.O.; 01:53:50-01:54:09min.

⁵⁹³ a.a.O.; 01:54:14-01:54:22min.

abgelehnt und Sugihara reagiert zu Recht mit Wut. Am Ende der Sequenz lernt er aber seinen Panzer, den er sich über die Jahre, auch durch das Boxtraining mit seinem Vater, zugelegt hat, abzulegen. Er legt damit auch die Einstellung seines sturen Vaters ab, der sich durch das Leben boxte.⁵⁹⁴ Der Film macht klar, dass zu einem besseren Verständnis ein beidseitiger Lernprozess gehört. Sakurai sagt: „Mir ist es egal, was du bist. Das weiß ich jetzt.“⁵⁹⁵

Es zeigt sich aber auch, dass der Film die Zainichi Thematik der allgemeinen Liebesthematik unterordnet. Die Wut und die existenziellen Fragen, die Sugihara Sakurai an den Kopf wirft, beantwortet sie mit einem romantischen Rückblick auf ihr erstes Aufeinandertreffen in der Turnhalle.⁵⁹⁶ Sie schwärmt von seinem Ausraster, der sie auf ihn aufmerksam gemacht hat und verkündet die sozial-ethnische Problematik mit einer romantischen Vision. Es setzt sanfte Musik ein und der Film blendet weich in einen Rückblick über, der die Vorfälle der Eröffnungssequenz aus Sakurais Sicht wiederholt.⁵⁹⁷ Sie sagt:

„Ich war damals wegen schlechter Noten ziemlich deprimiert. Irgendwie hat mich das richtig beeindruckt. Du warst so cool, als du die Typen getreten hast. Als ich dich auf dem Feld gesehen hab, waren alle meine Probleme verschwunden. Das war so cool, dass ich gar nicht mehr mit dem Lachen aufhören konnte. Zum ersten Mal merkte ich, dass ‚cool‘ auch witzig sein kann.“⁵⁹⁸

In der Rückblende sieht man Sakurai in der Turnhalle stehen und über die Situation lachen. Die Ernsthaftigkeit von Sugiharas Problemen, die sein innerer Monolog in der Eröffnungssequenz anspricht, scheinen ihr nicht bewusst zu sein. Vielmehr geht es ihr um die Erkenntnis, dass etwas ‚cool‘ und ‚witzig‘ sein kann. Sugihara fungierte nur als Heilmittel, als Retter aus ihrer schwierigen Phase. Er ließ sie vergessen machen, dass sie schlechte Noten hat. Ihr Verständnis für seine Situation ist hingegen eher begrenzt.

Sie hat das Fremde zuerst nicht als Fremdes erkannt, sondern Sugihara als Retter aus ihrer schlechten Laune gesehen. Als sich der Retter als Fremder sichtbar gemacht hat, empfand sie das Fremde als Bedrohung. Doch die erste Erfahrung hat einen so starken Eindruck bei ihr hinterlassen, dass sie letztendlich zu dem Entschluss gekommen ist, dass es egal ist, ob jemand Japaner ist oder nicht, solange er ihr guttut. Damit kommt der Film zu einem banalen Ende, welches Sugiharas Identitätsproblem, zumindest auf der romantischen Ebene, ungelöst lässt. Es ist ihr nicht möglich gesellschaftliche Gründe für die Ausgrenzung von Personen wie Sugihara zu benennen und zeigt auch kein Interesse an der Thematik. Zwar stellt sie sich mit ihrer Entscheidung mit Sugihara zusammen zu bleiben gegen die nationalistische Ideologie, die ihr

⁵⁹⁴ *Go*, R.: Isao Yukisada, Japan 2001; 01:57:40-01:58:07min.

⁵⁹⁵ a.a.O.; 01:57:10-01:57:20min.

⁵⁹⁶ a.a.O.; 01:54:39min.

⁵⁹⁷ a.a.O.; 01:54:48min.

⁵⁹⁸ a.a.O.; 01:55:07-01:56:00min.

Vater ihr beigebracht hat, aber dies geschieht mehr aus banalen Gründen als aus einem sozialen oder politischen Bewusstsein heraus. Sie zeigt damit genau das politische Desinteresse, welches ihrer Generation immer vorgeworfen wird. Die Figur der Sakurai eignet sich daher nicht als Paradebeispiel für einen postkolonialen Umgang mit Zainichi Koreanern/Koreanerinnen. Die Tatsache, dass es genau in diesem Moment anfängt zu schneien und es auch noch Weihnachten ist, verstärken den Eindruck eines stereotypischen, kommerziellen und kitschigen Dramas.

4.3.5.1.1.3. Sugihara und der Polizist

Die Sequenz knüpft gleich an die Coming-Out Sequenz Sugiharas an.⁵⁹⁹ Auf einer Brücke wird Sugihara von einem Polizisten nach Kleingeld für einen Getränkeautomaten gefragt. Der Polizist fragt, warum Sugihara noch um diese Uhrzeit draußen sei. Als Sugihara stammelt, wird der Polizist misstrauisch und fragt ihn nach seinem Namen und seiner Adresse. Sugihara gerät in Panik und schlägt ihn nieder. Sugihara will weglaufen, bleibt aber auf der Brücke stehen und dreht sich zu dem bewusstlosen Polizisten um. Nach einem Schnitt sieht man den Polizisten wieder zu sich kommen, mit einer Kaffeedose vor sich stehen und Sugihara am Brückengeländer sitzen. Der benebelte Polizist setzt sich neben Sugihara und beginnt mit ihm zu reden.⁶⁰⁰ Im Gespräch begründet Sugihara seine Reaktion: „Ich dachte, ich werde verhaftet, weil ich meinen Ausländerausweis nicht dabei habe. Ich bin Südkoreaner.“⁶⁰¹ Der Polizist fragt nach: „Koreaner?“ („*Kankokujin?*“ = jap. Wort für einen in Südkorea geborenen, südkoreanischen Staatsbürger)⁶⁰² Sugihara antwortet: „Nein, ein Einwohner (*zainichi*).“⁶⁰³ Der Polizist ist erstaunt, da er nicht wusste, dass Zainichi Koreaner/innen einen Ausländerausweis bei sich tragen müssen. Daraufhin erklärt ihm Sugihara das Strafmaß für das Übertreten dieses Gesetzes. Der Polizist stellt entsetzt fest: „Das gibt’s nicht. Ich müsste dich verhaften. Dabei wusste ich das nicht mal.“⁶⁰⁴ Der Polizist entlarvt sich hier als unfähig und gibt dies auch offen zu. Sugihara, der zuerst nur als Geldleiher, dann als Gesetzeshüter herhalten muss, belehrt ihn. Es findet sich hier eine ähnlich ironische Situation wie bei *All under the Moon*. Dort fragt der japanische Charakter Hosono den Zainichi Koreaner Tadao immer nach Geld.⁶⁰⁵ In *Go* ist die

⁵⁹⁹ *Go*, R.: Isao Yukisada, Japan 2001; 01:29:28-01:36:55min.

⁶⁰⁰ a.a.O.; 01:29:28-01:31:35min.

⁶⁰¹ a.a.O.; 01:32:17-01:32:25min.

⁶⁰² a.a.O.; 01:32:29min.

⁶⁰³ a.a.O.; 01:32:32-01:32:34min.

⁶⁰⁴ a.a.O.; 01:32:51-01:32:58min.

⁶⁰⁵ dazu: Kapitel 4.3.4.2.3., S.111f.

Situation durch die Figur eines japanischen Polizisten noch verschärft. Zudem zeigt die Szene, wie wenig selbst ein Vertreter des Staates von der staatlichen Diskriminierung der Zainichi Koreaner/innen weiß. Sein Kommentar drückt Unverständnis über dieses Gesetz aus, welches er eigentlich verteidigen müsste.

Im Gespräch mit dem Polizisten öffnet sich Sugihara und verrät ihm: „Bisher war mir Diskriminierung egal, aber nachdem ich sie [Anm. Sakurai] getroffen habe, habe ich doch Angst davor bekommen.“⁶⁰⁶ Er erzählt ihm von dem Problem des Coming-Outs und der unsichtbaren Identität als Zainichi Koreaner, die ein aktives Sichtbarmachen erfordert: „Manchmal wünsch ich mir, dass meine Haut grün wäre. So wüssten wenigstens immer alle, dass ich Koreaner bin. Dann würden sie gleich von dem ‚schaurigen‘ Typen wegbleiben.“⁶⁰⁷ Das erwidert der Polizist damit, dass er sich wünschte eine blödere Uniform zu tragen, damit ihn nicht alle ständig nach dem Weg fragen. Der Witz am Ende lockert die Schwere des Gespräches auf, verdrängt aber zugleich wieder die tieferliegende Thematik der Zainichi Diskriminierung durch den japanischen Staat.

Was die Sequenz aber demonstriert ist die Möglichkeit eines Diskurses zwischen Japanern/Japanerinnen und Zainichi Koreanern/Koreanerinnen auf Augenhöhe. Beide Charaktere haben Probleme mit interethnischen Beziehungen erlebt. Beide sitzen nebeneinander auf derselben Ebene und unterhalten sich locker. Das Bild des japanischen Gesetzeshüters wirkt dummlich, aber nicht albern, wie noch bei Ōshimas Education Officer in *Death by Hanging*. Er hat ein ähnliches Schicksal wie Sugihara und weiß nicht so recht, was die Zukunft für ihn bringen wird. Er weiß nur, dass er mit seiner jetzigen Situation genauso unzufrieden ist wie er.

4.3.5.1.2. Zainichi Koreaner vs. Zainichi Koreaner

Der Generationenkonflikt der Zainichi Koreaner äußert sich im Film an zwei Handlungsorten. Zum einen in der Schule zwischen Sugihara und den Lehrern, zum anderen in Sugiharas Familie.

⁶⁰⁶ *Go*, R.: Isao Yukisada, Japan 2001; 01:34:34-01:34:42min.

⁶⁰⁷ a.a.O.; 01:35:38-01:35:42min.

4.3.5.1.2.1. Schulischer Konflikt

Die Analyse der Eröffnungssequenz hat bereits Sugiharas Konflikt mit seinen japanischen Mitschülern/Mitschülerinnen untersucht. Da Sugihara auch mit der nordkoreanischen Seite seiner Identität zu kämpfen hat, eckt er im strengen, militanten Umfeld der nordkoreanischen Schule, die er vor der japanischen Schule besucht, ebenfalls oft an.

Der Film bietet dazu einen interessanten Einblick in den Schulalltag einer nordkoreanischen Schule in Japan. So sieht der Zuschauer/die Zuschauerin bei 00:26:30min. die sogenannte ‚Selbstkritik‘, die Schüler/innen dazu auffordert in der Klasse andere Mitschüler/innen anzuschuldigen. Dabei handelt es sich um das Verwenden von japanischen Wörtern, das Hören westlicher Musik etc., sprich all das, was der Schulkodex verbietet. Sugiharas Lehrer, Mr. Kim, hat den Spitznamen „Kim der Teufel“⁶⁰⁸. Eine Zuschreibung, die man in der Nachkriegszeit noch von Japanern/Japanerinnen erwartet hätte. In der nordkoreanischen Schule, im Jahr 2001, sehen die Schüler/innen diesen kolonialen Zusammenhang nicht mehr und sehen ihn einfach als eine böartige Person, losgelöst von jeglicher kriegsgerichteter Vergangenheit.

Als ein Mitschüler während einer Selbstkritik-Stunde Mr. Kim verrät, dass Sugihara bald auf die japanische Schule wechseln wird, bezeichnet dieser ihn als: „Volksverräter.“⁶⁰⁹ und will ihn mit einem Stuhl verprügeln. Sugihara stellt in der Retrospektive fest: „Von da an war ich als Volksverräter gebrandmarkt.“⁶¹⁰ Mr. Kim verprügelt ihn noch weiter, schmeißt ihn aus dem Klassenzimmer und bezeichnet ihn nochmals als „Vaterlandsverräter!“⁶¹¹. Plötzlich hört man aus dem Klassenzimmer die Stimme von Jong-Il, der später von Japanern getötet wird. Er ruft: „Wir hatten nie ein Vaterland!“⁶¹² und lenkt damit die Wut des Lehrers auf sich. Es zeigt sich, dass die Indoktrination der nordkoreanischen Lehrer/innen bei vielen der Schüler/innen nicht ankommt. Es lassen sich Parallelen zu der Schwester-Figur aus *Death by Hanging* ziehen, die auch vergeblich R davon zu überzeugen versucht, dass er für die nationalen Interessen der Zainichi Koreaner/innen eintreten und den Kampf gegen die Japaner/innen beginnen müsse.

⁶⁰⁸ Go, R.: Isao Yukisada, Japan 2001; 00:27:04min.

⁶⁰⁹ a.a.O.; 00:29:09min.

⁶¹⁰ a.a.O.; 00:29:33-00:29:36min.

⁶¹¹ a.a.O.; 00:48:10min.

⁶¹² a.a.O.; 00:48:12-00:48:14min.

4.3.5.1.2.2. Familiärer Konflikt

Sugihara und sein Vater Hideyoshi haben ein sehr schlechtes Verhältnis. Als Sugihara wegen einer Kleinigkeit auf der Polizeiwache landet und von seinen Eltern abgeholt werden muss, schlägt ihn sein Vater vor den Augen aller brutal zusammen.⁶¹³ Der Polizist kann ihn nicht zurückhalten. Hideyoshi ist ehemaliger Boxer und hat seinem Sohn schon früh beigebracht sich zu wehren. Die Aktion in der Polizeistation ist aber von ihm kalkuliert. Sugihara steht nun vor der Polizei nicht mehr als Täter, sondern als Opfer seines Vaters da. Sein Vater weiß, dass man, wenn man sich in die Opferrolle begibt, keine Strafe zu erwarten hat: „Siehst du. Jetzt müssen wir nicht mal vors Familiengericht. Sei dankbar.“⁶¹⁴ Hier zeigt sich die Mentalität der ersten Zainichi Generation, die sich lieber auf das Mitleid der Japaner/innen verlässt, als aktiv für ihr Recht zu kämpfen. Er will Sugihara damit sowohl die Lektion erteilen lieber nicht mehr mit der Polizei in Konflikt zu geraten als auch eine Methode aufzeigen, wie man einen Vorteil aus der Position des Opfers ziehen kann. Sugihara hat dafür allerdings wenig Verständnis und antwortet seinem Vater: „Ich bringe dich um.“⁶¹⁵ Darauf dreht sein Vater auf der Stelle um und verpasst ihm einen Schlag, der ihn abermals zu Boden bringt.⁶¹⁶ Das Bild friert jetzt ein und man hört wieder Sugiharas Stimme aus dem Off, wie am Ende der Eröffnungssequenz, die zum Zuschauer/zur Zuschauerin sagt: „Ich werde es nochmal sagen, ‚Das ist meine Liebesgeschichte‘.“⁶¹⁷ Damit verweist er auf den Anfangsmonolog, der genauso endet, und der den ersten Konflikt des Hauptcharakters mit seinem schulischen Umfeld etabliert hat. An dieser Stelle markiert die Wiederholung des Satzes den zweiten Konfliktherd – den familiären Konflikt mit seinem Vater. Einen Konflikt, nicht zwischen Japanern/Japanerinnen und Zainichi Koreanern/Koreanerinnen, sondern innerhalb der Zainichi Gemeinschaft. Die Szene betont auch einen Stereotyp des gewaltsamen Vaters, welcher besonders in den neueren Zainichi Filmen⁶¹⁸ wieder verstärkt zu finden ist.⁶¹⁹

Sugiharas Elternhaus wird als traditionell nordkoreanisch vorgestellt. Es gibt koreanischen Hot-Pot und über der Tür hängen die Porträts der nordkoreanischen Führer Kim Jong-Il und Kim Il-Sung. Während des Abendessens sieht Hideyoshi eine Sendung über Hawaii und beschließt

⁶¹³ Go, R.: Isao Yukisada, Japan 2001; 00:08:11-00:08:52min.

⁶¹⁴ a.a.O.; 00:09:03-00:09:08min.

⁶¹⁵ a.a.O.; 00:09:14min.

⁶¹⁶ a.a.O.; 00:09:20-00:09:30min.

⁶¹⁷ a.a.O.; 00:09:32-00:09:37min.

⁶¹⁸ dazu: *Chi to hone (Blood & Bones)*, R.: Sai Yōichi, Japan 2004; *Fuyajō (Sleepless Town)*, R.: Chi-Ngai Lee, Hong Kong/Japan 1998.

⁶¹⁹ dazu: Wada-Marciano, „Ethnically Marked Heroes“, in: *Post Script*.

dafür seine nordkoreanische Staatsbürgerschaft gegen eine südkoreanische einzutauschen, da sie ihm die Einreise in die USA erleichtert. Dieser Schritt passiert scheinbar völlig aus dem Affekt heraus und soll zeigen, dass die alten Ideologien nicht mehr dem neuen Lebensstil entsprechen: „Ideologien kommen langsam aus der Mode.“⁶²⁰ Für Sugihara, der mit Abschluss des Schuljahres selbst entscheiden kann, welche Staatsbürgerschaft er haben möchte, kommt die Entscheidung des Vaters überraschend.

Sugihara kann zwar mit der nordkoreanischen Kultur und der Ideologie, die an der nordkoreanischen Schule unterrichtet wird, nichts anfangen: „Der Trottler der nordkoreanischen Schule [...] Das bin Ich [...] Ich hasste Marschieren, klassische Musik und Rosinen-Curry“⁶²¹, genauso wenig kann er sich aber, als Unruhestifter, eine typisch japanische Karriere mit universitärer Ausbildung und späterer Ausbildung zum Anwalt oder Arzt anfreunden. Sugihara begrüßt aber die Möglichkeit, sich wenigstens zwischen nordkoreanischer und südkoreanischer Identität entscheiden zu können: „Aber ich hatte ein Recht zu wählen. Nord- oder südkoreanische Staatsbürgerschaft. Eine enge Entscheidung. Aber ich fühlte mich zum ersten Mal als Mensch.“⁶²² Seinem Vater tritt er offen gegenüber und sagt zu ihm: „Ich werde Südkoreaner.“⁶²³ Er begründet seine Entscheidung mit der Wahl einer japanischen Schule, die er von jetzt an besuchen möchte. Wie man in der Eröffnungssequenz bereits gesehen hat, führt diese Entscheidung im späteren Verlauf keinesfalls zu einer Besserung seines Charakters, sondern er muss sich gegen die japanischen Mitschüler mit noch mehr Aggressivität behaupten.

Der Konflikt zwischen Vater und Sohn erreicht seinen Höhepunkt gegen Ende des Films als Hideyoshi einen Anruf aus Nordkorea bekommt, der ihm mitteilt, dass sein Bruder Tae-Hyun in Nordkorea gestorben sei. Seitdem Hideyoshi Südkoreaner war hatte der Bruder den Kontakt zu ihm abgebrochen. Im Taxi erzählt er Sugihara von der gemeinsamen Kindheit mit seinem Bruder in Korea.⁶²⁴ Der Film vermittelt mit langen Einstellungen und tragender Geigenmusik eine traurige Stimmung. Doch Sugihara reicht es: „Das ist doch alles Scheißdreck! Genug Armuts-Stories [...] Niemand weint mehr. Krieg dich wieder ein! Deine Generation hat nie was Gescheites getan.“⁶²⁵ Sugihara hat genug von dem Verhalten der ersten Zainichi Generation, die immer noch in der Vergangenheit verankert ist und sich als Opfer der Japaner/innen sieht: „Selbst wenn er seinen Bruder oder die Arbeit verloren hat, hat er nicht das Recht so zu

⁶²⁰ Go, R.: Isao Yukisada, Japan 2001; 00:10:40min.

⁶²¹ a.a.O.; 00:16:34-00:17:14min.

⁶²² a.a.O.; 00:17:34-00:18:00min.

⁶²³ a.a.O.; 00:18:18-00:18:21min.

⁶²⁴ a.a.O.; 01:38:00-01:40:40min.

⁶²⁵ a.a.O.; 01:40:51-01:41:10min.

jammern. ⁶²⁶ Der betrunkene Vater fordert Sugihara in einem nahegelegenen Park zu einem Boxkampf auf und gewinnt diesen schließlich mit unfairen Mitteln.⁶²⁷ Nach dem Kampf beginnt Hideyoshi einen Dialog mit seinem Sohn: „Was du sagst, mag richtig sein. Es ist nicht mehr unsere Zeit. Über Zainichi und Japaner zu reden ist scheiße, wie du sagen würdest. Ihr jungen Leute solltet vorurteilsfrei sein.“⁶²⁸

War zuvor Sugihara am Boden, so sitzt nun der Vater am Boden. Die Kamera zeigt ihn erst im Profil und im Vordergrund, dann tritt Sugihara aus seinem Schatten von rechts in die linke Bildhälfte hinein. Sugihara steht jetzt über ihm und ein Schnitt zeigt eine veränderte Perspektive auf die beiden. Die Halbtotale zeigt Sugihara auf der linken Bildhälfte, näher zur Kamera und höher positioniert als seinen Vater. Hideyoshi, immer noch auf dem Boden sitzend, auf der rechten Seite und in einer niedrigeren Position. Mit seinem Eingeständnis übergibt er sozusagen dem jüngeren Sugihara die Deutungsmacht über die Zukunft seiner Ethnie. Er sieht ein, dass Sugiharas Zugang der Passendere ist. Hideyoshi erhebt sich langsam und Sugihara spricht, mit dem Rücken zu ihm: „Ich wische Grenzen hinweg.“⁶²⁹ Hideyoshi tritt in den Vordergrund, begibt sich auf Augenhöhe neben Sugihara und spricht zu ihm: „Erinnere dich, unsere Vorfahren sind Lügner seit der Lee-Dynastie.“⁶³⁰ Mit diesem Witz bricht er das Eis und die ernste Stimmung wird durch Sugiharas Lachen aufgelockert.⁶³¹ Sie können sich nun wieder in die Augen sehen und die beiden scheinen zueinander gefunden zu haben.

Durch die Worte von Hideyoshi hat Sugihara verstanden, warum er die südkoreanische Staatsbürgerschaft angenommen hat. Sein Vater wollte ihm ein Vorbild sein und ihm den Zwang nehmen, dass Erbe seiner Eltern fortzuführen. Hideyoshi hat erkannt, dass Sugihara Probleme macht, weil er sich in Bezug auf seine Identität unter Druck gesetzt fühlt. Nur wenn Sugihara das Gefühl von Freiheit spürt, kann er sich den Freiraum nehmen, um herauszufinden, wohin er gehört und Hideyoshi wollte ihm mit dem Wechsel der Staatsbürgerschaft einen Hinweis in diese Richtung geben. Seine Bemühungen tragen Früchte, als sich am Ende des Films Sugihara dazu entscheidet auf die Universität zu gehen und einen Lebenswandel hin zu einem strebsamen Schüler vollzieht.

⁶²⁶ Go, R.: Isao Yukisada, Japan 2001; 01:41:37-01:41:44min.

⁶²⁷ a.a.O.; 01:41:33-01:44:37min.

⁶²⁸ a.a.O.; 01:45:04-01:45:35min.

⁶²⁹ a.a.O.; 01:45:41min.

⁶³⁰ a.a.O.; 01:45:50-01:46:00min.

⁶³¹ a.a.O.; 01:46:03min.

4.3.5.2. Fazit und Einordnung

Go benennt die Konflikte, an denen das Fremde sichtbar wird und sich artikuliert. Der Film zeigt die Haltung der Japaner/innen gegenüber den Zainichi Koreanern als Bedrohung und präsentiert mit den Figuren von Sakurai und dem Polizisten einen Lernprozess, der unterschiedliche Motive in sich birgt. Beide japanische Charaktere lernen jedoch mit dem Zainichi Koreaner auf einer Ebene zu kommunizieren, ohne Vorurteil.

Sehr eindringlich inszeniert *Go* die Mechanismen der jeweiligen Propaganda – der nordkoreanischen und der japanischen. Beide Seiten dämonisieren sich gegenseitig und werden, im Sinne von Hickethier, als Bedrohung der eigenen Existenz gesehen. Was folgt ist die Mobilisierung der jungen Protagonisten im Film. Sie bilden Blockparteien und bekämpfen sich.

Sugihara muss sich, auf Grund seiner Herkunft, vor den japanischen Mitschüler/innen verteidigen und ist unweigerlich Teil dieses Konfliktes. Er vertritt aber nicht die Position der Zainichi Koreaner. Er fordert eine Eigenständigkeit ein, ähnlich wie R, die zwischen den Fronten existiert und jenseits der Ordnungskategorien von japanischer oder koreanischer Identität liegt.

In Kapitel 4.3.1. wurde bereits auf die unsichtbare Ethnizität eingegangen. Am Beispiel von *Go* wiederholt sich die Verwechslung des Eigenen mit dem Fremden, ähnlich wie zu Beginn der *Hakai* Verfilmungen. Die Thematik des Coming-Outs wird in den Vordergrund gestellt. Daneben spielt der Generationenkonflikt aus Kapitel 4.3. eine entscheidende Rolle. Sugihara, sein nordkoreanisches Umfeld und sein Vater, stehen mit ihren Vorstellungen von Identität in einem Konflikt. Dieser Konflikt wird offensiver inszeniert als bei *All under the Moon* und überspitzt auf filmischer- und inhaltlicher Ebene die Dichotomien zwischen Japanern/Japanerinnen und Zainichi Koreanern, sowie zwischen den Zainichi Koreanern selbst.

Als Teil eines pop-kulturellen Trends bedient sich *Go* dabei moderner Stilmittel, die man in einer Tradition des westlichen Kinos deuten könnte. In diesem Punkt lässt sich ein Unterschied zu *All under the Moon* feststellen. Gleichzeitig befindet sich *Go* aber auch auf denselben Pfaden, die *All under the Moon* begangen hat. Regisseur Sai Yōichi wollte mit *All under the Moon* die Zainichi Thematik in den Mainstream bringen. Dies führt Isao Yukisada mit *Go* fort und intensiviert diese Bestrebungen. Beide Regisseure verzichten nicht mehr auf das Mittel der Melodramatisierung. Im Gegensatz zu *All under the Moon* gerät *Go*, wie in Kapitel 4.3.5.1.1.2. erläutert, in die Gefahr, seinen thematischen Schwerpunkt aus dem Fokus zu verlieren.

An Hand dieses Exempels zeigt sich, dass es schwierig ist, den Fremdeheitsdiskurs der Zainichi Koreaner/innen im japanischen Film für eine breite Masse darzustellen. Versucht man die öffentliche Debatte anzuregen, gerät man als Regisseur/in in Versuchung, grundlegende Probleme aufzuweichen und gegen dramaturgisch wirksame Stereotypen, wie sie Jörg Schweinitz beschreibt, einzutauschen. Im Fall von *Go* manifestiert sich der Tausch am Ende des Films, der das romantische Happy End und die heilsbringende Funktion Sugiharas für Sakurai als Überblendung der tatsächlichen ethnischen Probleme nutzt. Die Funktion als Heilbringer soll im letzten Filmbeispiel elaboriert werden.

4.4. Die Retterfigur in *26 Years Diary* (2007)

Als letztes Beispiel soll *26 Years Diary*⁶³² die Analyse abrunden. Die zu beweisende These lautet, dass das semi-fiktionale Drama über den koreanischen Studenten Lee Su-Hyon, der am 26. Januar 2001, bei dem Versuch einen Betrunkenen vor einem einfahrenden Zug in Tokyo zu retten, starb⁶³³, das Fremde als Retter darstellt.

Die mediale Aufmerksamkeit der Medien für diesen Vorfall und das Reenactment des Ereignisses im Spielfilm erinnern an die Vorgeschichte zu Nagisa Ōshimas *Death by Hanging*.⁶³⁴ Allerdings berichteten die Medien in diesem, neueren Fall durchweg positiv über die Koreaner/innen. Auch die Politik erhoffte sich von diesem Vorfall eine Verbesserung der diplomatischen Beziehungen, die zuvor von einem territorialen Inselstreit erschüttert wurden.⁶³⁵ Die Spannungen zwischen den beiden Ländern war für Regisseur Junji Hanado auch Auslöser für sein Filmprojekt.⁶³⁶ Der Film stellt mit Lee auch eine neue Zainichi Figur in den Mittelpunkt. Lees Urgroßvater kam von Korea nach Japan und Lees Vater wurde in Japan geboren. Mit fünf Jahren kehrte der Vater nach Korea zurück, wo Lee schließlich auch geboren wurde. Es handelt sich daher um eine koreanische Figur mit Zainichi Wurzeln.

⁶³² *Anata wo wasurenai (26 Years Dairy)*, R.: Junji Hanado, Japan/Südkorea 2007.

⁶³³ dazu: Osaki, „Exchange Student who gave Life hailed“, in: *The Japan Times*, 17.10.2013; Soh, „Imagining Life Behind Heroic Act“, in: *The Korea Times*, 06.11.2008.

⁶³⁴ dazu: Kapitel 4.3.3.2., S.77f.

⁶³⁵ vgl. *The Japan Times*, „Funeral Rites held for Men killed in failed Station Rescue“, 30.01.2001.

⁶³⁶ vgl. Takenōchi, „Hanaoka junji Kantoku Intabyu“, in: *Kinema Junpo* 1475, S.60.

4.4.1. Analyse

Die Filmanalyse geht der Frage nach, ob der Film bewusst die japanischen und koreanischen Unterschiede betont, das Koreanische als das Traditionelle und das Japanische als das Moderne darstellt, und wie die koreanische Figur als Retter für die japanische Figur agiert? Die Analyse vernachlässigt detaillierte filmstilistische Beschreibungen zu Gunsten der dramaturgischen Erzähltechniken.

4.4.1.1. Familienleben

Der Film beginnt mit Lee Su-Yon, der nach zweijährigem Militärdienst in sein Elternhaus in Busan zurückkehrt.⁶³⁷ Als er das Haus betritt, salutiert er.⁶³⁸ Seine Schwester und Eltern versammeln sich und begrüßen ihn herzlich. Beim Abendessen zollt er seinen Eltern Respekt und dankt ihnen für ihre Unterstützung.⁶³⁹ Lees Verhalten gegenüber seinen Eltern beschreibt Ogawa wie folgt: „[...] the film shows Lee’s life in Korea that is characterized by a strict adherence to the Confucian respect for the patriarchal order.“⁶⁴⁰ Es folgen noch weitere Szenen, in denen die Familie oft zusammen gezeigt wird. Die Sequenz von 00:13:00 bis 00:13:30min. fasst das ritualisierte und konfuzianistische Familienleben von Lee zusammen. Lee wird in diesen ersten Minuten des Films als ein aktiver Charakter, mit Träumen und Idealen vorgestellt, der hart für seine Ziele kämpft.⁶⁴¹ Außerdem zeigt er Interesse an den Zainichi Wurzeln seiner Familie, indem er japanisch lernt und den Studienaufenthalt in Japan plant. In Szenen wie bei 00:44:45min. beschreibt er das Gefühl, welches er zu Hause erlebt: „My father’s traditional, my mother’s a very loving person. My father is a noble person.“⁶⁴² Er benennt es mit dem koreanischen Wort „Chunhyong“ [...] A beautiful white feel [...] That’s why I respect my father.⁶⁴³

⁶³⁷ *Anata wo wasurenai (26 Years Dairy)*, R.: Junji Hanado, Japan/Südkorea 2007; ab 00:02:30min.

⁶³⁸ a.a.O.; 00:03:30min.

⁶³⁹ a.a.O.; 00:04:30-00:05:58min.

⁶⁴⁰ Ogawa, „26 Years Diary: Issue of Cultural Essentialism in ‚Multicultural‘ Japan“, S.2.

⁶⁴¹ *Anata wo wasurenai (26 Years Dairy)*, R.: Junji Hanado, Japan/Südkorea 2007; 00:06:0-00:12:30min.

⁶⁴² a.a.O.; 00:44:45-00:44:54min.

⁶⁴³ a.a.O.; 00:44:56-00:45:30min.

Yuri, die japanische Freundin von Lee, hingegen verhält sich nicht konfuzianistisch, streitet oft mit ihrem Vater und gibt ihm Widerworte.⁶⁴⁴ Ihre Eltern leben zudem getrennt. Ihr Vater, Hirata, ist ein alkoholsüchtiger Rocker und ihre Mutter, zu der Yuri keinen Kontakt hat, arbeitet in Osaka in einer Pachinko-Spielhalle. Yuri leidet darunter: „My household is upside-down [...] The opposite.“⁶⁴⁵

Im Verlauf des Films gelingt es Lee den Konflikt zwischen Yuri und ihrem Vater beizulegen. Er schafft dies trotz der anfänglichen Ablehnung durch Yuris Vater, der Koreaner/innen hasst.⁶⁴⁶ Zudem gelingt es Lee Yuri dazu zu überreden, Kontakt mit ihrer verschollenen Mutter aufzunehmen und sie zu besuchen.⁶⁴⁷ Am Ende des Films organisiert Lee die Familienzusammenführung hinter dem Rücken aller Beteiligten.

Die Darstellung des Familienlebens in *26 Years Diary* erzeugt eine Dichotomie zwischen den beiden Charakteren. Die Dichotomie drückt sich mit der Figur von Hirata sogar in Ablehnung des Fremden aus. Lee lässt sich davon nicht beeindrucken und verfolgt das Ziel, für Yuri eine intakte Familienstruktur herzustellen. Sein Handeln bestätigt die Attribute, die ihm der Film anfangs zuschreibt und machen ihn im späteren Verlauf des Films zum Retter von Yuris Familienleben.

4.4.1.2. Das Zugunglück

Lee ist unterwegs zu dem Konzert, auf dem sich später das von ihm arrangierte Wiedersehen von Yuris Familie abspielen wird.⁶⁴⁸ Es sind Schreie zu hören, Menschen drängen sich am Bahnsteig. Lee, der etwas außerhalb steht, bahnt sich seinen Weg durch die Menschenmenge zum Ort des Geschehens. Die Kamera ist auf ihn gerichtet. Lee erblickt die Situation. In diesem Moment setzen ein Zeitlupen-Effekt und zarte Streichermusik ein.⁶⁴⁹ Jetzt sieht man auch den Betrunkenen auf den Schienen liegen. Aus der Ferne rast der Zug heran. Ohne lange zu zögern springt Lee auf die Gleise und versucht, zusammen mit einem zweiten Helfer, dem Betrunkenen zu helfen. Neben der Musik hört man nur das schwere Atmen von Lee. Ab 01:56:39min. ist ihm klar, dass er nichts mehr tun kann. Lee stellt sich dem Zug entgegen, versucht nicht zu

⁶⁴⁴ *Anata wo wasurenai (26 Years Dairy)*, R.: Junji Hanado, Japan/Südkorea 2007; 00:32:36-00:33:05min.

⁶⁴⁵ a.a.O.; 00:45:34-00:45:44min.

⁶⁴⁶ a.a.O.; 00:31:25-00:32:35min.

⁶⁴⁷ a.a.O.; 00:54:20min.

⁶⁴⁸ a.a.O.; 01:55:21min.

⁶⁴⁹ a.a.O.; 01:55:33min.

entkommen und streckt seine Arme aus, so als ob er den Zug mit bloßen Händen stoppen wolle. Bei 01:56:59min. kurz vor dem Zusammenstoß verwischt das Bild zunehmend und der Film schneidet auf Yuris Hand, aus der der gemeinsame Talisman auf den Boden fällt. Im Rückschnitt zeigt die Kamera wieder Lee in Zeitlupe, der immer mehr von den Lichtern des Zuges erhellt wird bis er sich schließlich komplett darin auflöst.⁶⁵⁰ Der tatsächliche Aufprall wird nicht gezeigt, sondern der Film springt zu einer Szene, in der Lees Freunde, die Backstage beim Konzert warten, die Nachricht über den Unfall im Fernsehen erfahren.⁶⁵¹ Der Film verweist hier auf die Medialität des tatsächlichen Events und reiht sich an dieser Stelle in andere Verweise ein, die in dieser Form schon mehrmals im Film vorgekommen sind.⁶⁵²

4.4.2. Fazit und Einordnung

Die Struktur trägt die typischen dramaturgischen Merkmale vieler japanischer Filme der 2000er-Jahre.⁶⁵³ Das Fremde kommt dem Japaner zu Hilfe, löst den Konflikt oder hilft der japanischen Figur bei der Lösung eines Problems und verschwindet dann aus der Diegese. Hilaria Gössmann spricht vom „Topos des Fremden als Retter“⁶⁵⁴, den sie im Zuge der ‚Korean Wave‘ auch in japanischen Fernsehserien ausmacht. Kriseldis Kirsch spricht in diesem Zusammenhang von nicht-japanischen, asiatischen Charakteren, die mit ihrer Energie als Vorbilder für lethargische japanische Figuren dienen und ihnen die entscheidenden Impulse für die Charakterentwicklung geben.⁶⁵⁵ Sie betont ebenso die auffallend traditionalistische Darstellung von nicht-japanischen Fremdheitsfiguren, die den japanischen Figuren wieder verlorengegangene Werte verinnerlichen sollen. Kirsch bezeichnet den Umgang mit dem Fremden für japanische Filmfiguren als energetische Heilung.⁶⁵⁶

Diese Tendenz der Retterfigur hat sich bereits bei *Go* angedeutet und findet in *26 Years Diary* seine gesteigerte Fortsetzung. Die Inszenierung von Lee erinnert ebenfalls an *Go*. Lee als ein hipper Student, der von Kleidung, Aussehen und Hobbies in jeder Hinsicht als

⁶⁵⁰ *Anata wo wasurenai (26 Years Dairy)*, R.: Junji Hanado, Japan/Südkorea 2007; 01:57:10-01:57:28min.

⁶⁵¹ a.a.O.; 01:58:05-01:58:18min.

⁶⁵² vgl. Fussball-Weltmeisterschaft 2002 bei 00:13:30-00:14:00; Demonstrationen 00:15:35-00:16:04min.

⁶⁵³ dazu: *Reisei to jōnetsu no aida (Between Calmness and Passion)*, R.: Isamu Nakae, Japan 2001; *Zui hou de ai, zui chu de ai (Last Love First Love)*, R.: Hisashi Tōma, Japan 2003; *Abauto rabu (About Love)*, R.: Ten Shimoyama/Chih-ye Yee/Yibai Zhang, Japan/Taiwan/China 2005; *Tengoku kara kita otoko-tachi (The Guys from Paradise/Die Hölle von Manila)*, R.: Takashi Miike, Philippinen/Japan, 2000.

⁶⁵⁴ Gössmann, *Interkulturelle Begegnungen in Literatur, Film und Fernsehen*, S.349.

⁶⁵⁵ vgl. Kirsch, *Contemporary Sino-Japanese Relations on Screen*, S.30.

⁶⁵⁶ a.a.O., S.31.

Identifikationsfigur funktioniert und zudem noch einen guten Charakter und vorbildliche Manieren vorweist, stellt sozusagen den perfekten Schwiegersohn im Vergleich zum coolen Anti-Hero Sugihara dar. Dieses Überbetonen der positiven Eigenschaften dient der melodramatischen Zuspitzung, die in Lees Tod gipfelt. Ähnlich wie in der Schlusszene von *Go* erzeugt der Film in der Unglückssequenz mit großer Symbolsprache eine kitschige Stimmung.

Es finden sich auch Verweise auf eine unsichtbare Ethnizität.⁶⁵⁷ So streut der Film versteckte Hinweise, die ein Zainichi Re-Reading ermöglichen. Aspekte des Coming-Outs bei Harata, der möglicherweise koreanischer Abstammung sein könnte, zu der er aber nie offen steht und in Selbsthass, Alkoholismus und der Ablehnung aller Koreaner/innen diese Unsicherheit kompensiert, sowie die Berufe von Yuris Eltern, jeweils in der Unterhaltungsbranche und in der Pachinko-Spielhalle, zwei Nischenbranchen, die früher nur von Zainichi Koreanern/Koreanerinnen besetzt wurden, deuten auf eine versteckte Zainichi Identität hin.

Lee begeistert sich für Japan: „There’s a lot of different Japanese things I’m into.”⁶⁵⁸ Der Film präsentiert so eine Fremdheitsfigur, die versucht, sich durch Erlernen der Sprache und der Kultur anzupassen. Japan fungiert für die Fremdheitsfigur als Modernisierer, als ein Land, in dem man eine gute Ausbildung bekommt. Solche Hoffnungen verbinden die Figur des Lee mit Fremdheitsfiguren aus anderen Filmen.⁶⁵⁹ Japan fungiert in diesen Filmen als wohlhabendes Land der Möglichkeiten, welches aber nicht gewillt ist, diese mit Fremden zu teilen. Lee, der sein primäres Interesse an Japan nie eindeutig äußert, scheint noch unschlüssig zu sein, warum er nach Japan gegangen ist: „I have interest in Japan, but as for long term.”⁶⁶⁰ Im Vergleich zu anderen Filmen spielt neben der besseren finanziellen Ausgangslage Japans auch die familiäre Verbindung zu dem Land eine Rolle. Lee ist interessiert an seiner eigenen Familiengeschichte und findet schließlich auf dieser Suche seine Bestimmung.⁶⁶¹ Erst in Japan kann er sein wahres Ich finden.

⁶⁵⁷ dazu: Kapitel 4.3.1., S.65ff.

⁶⁵⁸ *Anata wo wasurenai (26 Years Dairy)*, R.: Junji Hanado, Japan/Südkorea 2007; 00:14:05-00:14:10min.

⁶⁵⁹ dazu: *Ai ni tsuite, Tokyo (All about Love, Tokyo)*, R.: Mitsuo Yanagimachi, Japan 1993; *Wārudo apātomento horā (World Apartment Horror)*, R.: Katsuhiro Ōtomo, Japan 1991; *Pekin no suika (Peking Watermelon)*, R.: Nobuhiko Ōbayashi, Japan 1989; *Suwarōteiru (Yentown)*, R.: Shunji Iwai, Japan 1996.

⁶⁶⁰ *Anata wo wasurenai (26 Years Dairy)*, R.: Junji Hanado, Japan/Südkorea 2007; 00:21:20min.

⁶⁶¹ a.a.O.; 01:17:44-01:19:00min.

26 Years Diary stellt die ökonomische Dominanz Japans nicht mehr so überlegen dar, wie frühere Filme der 1990er-Jahre.⁶⁶² Im Fokus steht mehr die familiäre Geschichte und die romantische, interkulturelle Liebesbeziehung zwischen Yuri und Lee. Das Happy End bleibt diesen beiden aber verwehrt. Yuris Familienproblem wird Dank Lee gelöst, aber er selbst wird im Film ‚geopfert‘. Das Fremde wird so zu einem dramaturgischen Mittel zum Zweck reduziert. Zwar stellt die Familiengeschichte Lees und sein Besuch im Zainichi Viertel von Osaka ein wichtiges Element des Films dar, weil sie die Zainichi Problematik ansprechen⁶⁶³, aber mit Blick auf den Ausgang der Handlung verweicht dieser Teil der filmischen Aussage und geht ebenso verloren wie in *Go*.

Abschließend lässt sich noch anmerken, dass Lee nicht als hundertprozentige Retterfigur auftritt. Sein familiärer Hintergrund, das Verlangen nach Japan zu gehen, um mehr über sich selbst zu erfahren, und letztendlich die Selbsterkenntnis durch den Kontakt mit Zainichi Koreanern/Koreanerinnen in Japan, schmälern seine Retterrolle. Nicht nur er rettet die japanische Figur, sondern auch er wird durch den Aufenthalt in Japan positiv beeinflusst. Der Film beschreibt damit eine Symbiose, in die der Koreaner positiv hineingeht und in seinem Handeln bestärkt wird und Yuri negativ hineingeht und ihr Charakter, wenn auch nicht auf romantischer Ebene, eine positiv Wendung erfährt.

5. Conclusio

In der Arbeit wurde zunächst dargelegt wie sich in Japan ein Verständnis von Fremdheit im Kontext des Touyoushi entwickelt hat. Dabei wurden Parallelen zum westlichen Orientalismus-Diskurs deutlich. Die Erläuterungen über den Identitätsdiskurs haben den Zusammenhang zwischen dem Selbstverständnis von japanischer Identität und dem Umgang mit Fremdheit offengelegt und geopolitische Entwicklungen, wie beispielsweise den Kolonialismus Japans, als Resultat dieser Theorien identifiziert. In Kapitel 2 wurden diese Ergebnisse detailliert beschrieben.

⁶⁶² dazu: *Chūgoku no chōjin* (*The Birdpeople in China*), R.: Takashi Miike, Japan 1998; *Ai ni tsuite, Tokyo* (*All about Love, Tokyo*), R.: Mitsuo Yanagimachi, Japan 1993; *Wārudo apātomento horā* (*World Apartment Horror*), R.: Katsuhiro Ōtomo, Japan 1991.

⁶⁶³ *Anata wo wasurenai* (*26 Years Dairy*), R.: Junji Hanado, Japan/Südkorea 2007; 01:12:35-01:17:40min.

In Kapitel 3 wurden die Grundlagen für die filmische Analyse vorgestellt. Die Thesen von Werner Faulstich und Knut Hickethier sowie die Ausführungen von Jörg Schweinitz über die Konventionalisierung von Stilmitteln bildeten die Kategorien, nach denen die Fremdhheitsdarstellungen der Filmbeispiele in Kapitel 4 untersucht wurden. Der Exkurs zu Theo Pieglers psychoanalytischen Filminterpretationen unterfütterte die Motivforschung und lieferte Antworten auf das Verhalten der Filmfiguren. Die gewonnenen Erkenntnisse wurden am Ende von Kapitel 3.5. zusammengefasst.

Die, in Zwischenfazit I und Zwischenfazit II, dokumentierten Befunde wurden in Kapitel 4 an Hand konkreter Beispiele aus der japanischen Filmgeschichte unter Beweis gestellt.

Die Beweisführung hat gezeigt, dass sich die Darstellung des Fremden, je nach Entstehungszeitraum der Produktion, in ihrer Explizität unterscheidet. Das einleitende Beispiel der Burakumin zeigte erste, frühe Versuche des japanischen Films die Thematik der Fremdheitsfigur auf der Leinwand darzustellen.

Die beiden Verfilmungen von *Hakai* zeigten das Fremde zunächst als Eigenes. In Sprache, Aussehen und Verhalten passte sich die Fremdheitsfigur des Segawas an. Das Fremde akkumulierte sich. Sobald sich aber Fremdheitsfiguren nicht anpassten, z.B. der kranke Burakumin, die Bewohner des Burakumin-Dorfes oder am Ende Segawa selbst, wurden sie im Film von den Japanern/Japanerinnen als Bedrohung wahrgenommen. Sie stellten die Identität der Japaner/innen, ihr Selbst in Frage, und bedrohten die Vorstellung von einer homogenen Gesellschaft.⁶⁶⁴ Nach Theo Piegler stellten die Burakumin den Teil des Ichs dar, der von der Sozialstruktur verdrängt wurde. Jede Art der Sichtbarmachung stellte für die Anhänger der Gesellschaft eine Bedrohung der bestehenden Ordnung dar. Diese Angst sollte die Figur des Segawa dem Publikum nehmen. Nach den Kategorien von Knut Hickethier stellte Segawa nicht das Fremde als Bedrohung für die Existenz des Zuschauers/der Zuschauerin dar⁶⁶⁵, sondern als Verfolgtes, dem Beistand zu gewähren sei.⁶⁶⁶ Segawa als Sympathieträger stellte einen Versuch dar mit den Stereotypen, die im Kopf der Zuschauer/innen aus dieser Zeit verankert waren, zu brechen. Wie schon die Analyse in Kapitel 4.1. gezeigt hat, lassen sich beide Werke dem humanistischen Kino zuordnen und benutzen mit der melodramatischen Inszenierung klassische Stilmittel des japanischen Studiosystems, dem die beiden Regisseure angehörten. Dies äußerte sich besonders in der audiovisuellen Präsentationsweise des Filmes, die durch den

⁶⁶⁴ dazu: Kapitel 2.2.2., S.14f.

⁶⁶⁵ dazu: Kapitel 3.3.1., S.31.

⁶⁶⁶ dazu: Kapitel 3.3.3., S.32.

inneren Konflikt der Hauptfigur und eine eindringliche Bildsprache geprägt war. Beide Filme greifen somit auf eine Konventionalisierung, im Sinne von Jörg Schweinitz⁶⁶⁷, zurück, um Fremdheitsfiguren darzustellen. Der Hauptprotagonist ist dabei als vielschichtiger Charakter, nicht als Typ angelegt.⁶⁶⁸ Allerdings bricht, vor allem beim späteren *Hakai*, der Film aus der konventionalisierten Handlungswelt heraus und überrascht den Zuschauer/die Zuschauerin, indem er explizit die Rituale der Burakumin erklärt. Damit unternimmt *Hakai* von 1962 den Versuch, das Fremde dem Zuschauer zu erklären und es ihm vertraut zu machen.

In die Darstellung von Fremdheit spielte auch der Begriff *Third Nationals* mit hinein, der in Kapitel 4.2. von den frühen Darstellungen in den *Hakai* Verfilmungen zur Darstellungsanalyse der Zainichi Koreaner/innen überleitete. Als verbindendes Element diente die Begriffsarbeit zur Einführung der unsichtbaren Ethnizität und verwies dabei auch auf die negativen Stereotypenbilder, die ihren Ursprung in der Kolonialzeit hatten und danach weiterhin für die filmische Inszenierung von Minderheitengruppen genutzt wurden.

Im Kapitel 4.3.1. ließen sich daher Parallelen in der Darstellungsweise der Burakumin in *Hakai* und der Zainichi Koreaner/innen in *Nianchan* feststellen, die beide von dem Topos der unsichtbaren Ethnizität geprägt waren. Es fiel aber auf, dass *Nianchan* neutraler mit der Darstellung von Fremdheit umging. Die Probleme der Zainichi Koreaner/innen wurden verallgemeinert. Dadurch vermied *Nianchan* die Darstellung von Fremderfahrung und stellte wirtschaftliche Probleme über die ethnischen Probleme. Das Fremde wurde assimiliert. Die Fremdheit des Hauptcharakters, Kouchi, wurde erst im Vergleich mit der Literaturvorlage deutlich. Seine Ethnizität wurde nicht markiert und spielt in die Verallgemeinerungstendenz hinein, die den ganzen Film durchzieht. In diesem Zusammenhang fiel auch der Begriff des Coming-Outs, der, bedingt durch optische Ununterscheidbarkeit, die Grenzen zwischen Eigenem und Fremdem verwischt und ein aktives Sichtbarmachen der Filmfigur erfordert. In den Analysen von *Death by Hanging* und *Go* wurde diese Thematik intensiver untersucht. Gleichzeitig steht die Besetzung von Kindern in den Hauptrollen für einen Trend, der sich in weiteren Filmen aus dieser Dekade fortsetzte. Kinder als Fremdheitsfiguren, auch wenn sie nur minimal als Fremde hervorgehoben sind, lösen beim Zuschauer/bei der Zuschauerin einen Schutzreflex aus, wie ihn Hickethier beschreibt.⁶⁶⁹

⁶⁶⁷ dazu: Kapitel 3.4., S.37f.

⁶⁶⁸ dazu: Kapitel 3.4.1.1., S.39.

⁶⁶⁹ dazu: Kapitel 3.3.3., S.32.

Die negative Darstellung des Fremden zeigte sich am deutlichsten in den 1960er-Jahren. Am Filmbeispiel *By a Man's Face Shall you know him* zeigten sich die Marker am offensichtlichsten. An Hand von Kleidung, Lebensstil und Verhalten, stellte der Film die Zainichi Koreaner/innen ins kriminelle Milieu. Das Fremde zeigte sich hier als Bedrohung für die Japaner/innen. Die Etablierung der Zainichi Figur Choi zeigte hierbei aber erste Tendenzen, die auf die Minderheitengruppe einging und sie stückweise aus dem kriminellen Milieu herausholte. Dennoch wurde die Dichotomie zwischen Eigenem und Fremdem, besonders durch den aktiven körperlichen Konflikt, auf den Höhepunkt getrieben.

Auf ganz andere Weise nutzte Nagisa Ōshima die Kriminalisierung der Zainichi Koreaner in seinem Film *Death by Hanging*. Mit Verweisen auf die Medialität realer Ereignisse rund um die Zainichi Koreaner/innen in der japanischen Bevölkerung, kreierte er mit der Figur R eine passive Fremdheitsfigur, die sich durch das Verhalten seiner Umwelt befremdet fühlte. Ōshimas Kommentar kritisierte sowohl die Japaner/innen als auch die Zainichi Koreaner/innen. Sein Film dokumentierte den Findungsprozess des Verurteilten R, der, stellvertretend für alle Zainichi Koreaner/innen in Japan, nicht Herr über seine eigene Identität war. Die Zuschreibungen, die von allen Seiten auf ihn einwirkten, lehnte er ab. Damit gelang es dem Film den Prozess der Fremdheitskonstruktion an Hand des surrealen Gefängnisdramas selbstreflexiv darzustellen. Zu diesem aufklärerischen Erzählmuster gehörte das Spiel mit stereotypen Vorstellungen, Hierarchien und Schuldzuweisungen.

Legt man Jörg Schweinitzs Schablonen der filmischen Konventionalisierung auf Ōshimas Werk, so wird klar, dass Ōshima sich den Cliché Images seiner Vorgänger, Kinoshita und Ichikawa, verweigerte, deren Sentimentalismus negierte und stattdessen in einem postmodernen Sinne die Stereotype ironisierte. Die Fremdheitsfigur R lässt sich aus diesen Gründen auch schwer in die Kategorien des Fremden nach Hickethier oder Faulstich einordnen. Der Film legt die unterschiedlichen Kategorien zwar dar, positioniert sich mit seiner Aussage aber jenseits dieser Definitionen. Das offene Ende kommt dem, von Hickethier vorgeschlagenen, Entkommen aus der Sieger-Verlierer Dichotomie sehr nahe.⁶⁷⁰ Die Dramaturgie, auch in ihrer Episodenhaftigkeit, lässt keine klare Zuordnung von Sieger und Verlierer zu. Viel eher betont *Death by Hanging* die Entscheidung des Individuums bei der Identitätsfrage. Die Figur R leitet den Beginn des Post-Zainichi Kinos ein, welches sich der Einordnung in bekannte Fremdheitskategorien, wie die des verfolgten Opfers, verweigert und der Figur ein eigenes Bewusstsein geben will, das nicht von stereotypischen Vorstellungen

⁶⁷⁰ dazu: Kapitel 3.3.6., S.36f.

geprägt ist. Ōshima befreit damit das Bild der Zainichi Koreaner/innen von der Vergangenheit des Krieges und der postkolonialen Diskriminierung und spricht sich für eine vielschichtigere Darstellung aus, die an die neuen Lebensumstände der Minderheiten in Japan angepasst ist.

Der Film *All under the Moon* benutzt eine neue Darstellung der Zainichi Koreaner/innen. Angepasst an die Einwanderungswelle der 1990er-Jahre, die Globalisierung und die damit verbundenen, neuen Identitätskonstruktionen, steht die Figur Tadao für eine Fremdheitsfigur, die sich nicht mehr in Opposition zu den Japanern/Japanerinnen stellt. Mit dem Begriff der Project Identity von Yoshiharu Tezuka wurde verdeutlicht, wie sich Filmfigur und geopolitische Entwicklung gegenseitig bedingen. Auch die neuartigen Produktionsansprüche von Regisseur Sai Yōichi, die eine eigene Distribution hatten und auf ein breites Massenpublikum abzielten, stehen für einen selbstbewussteren und selbstreflexiveren Umgang mit Fremdheit. Im Kontext von Faulstichs und Hickethiers Kategorien des Fremden wird das Fremde als Vertrautes dargestellt. Die Dichotomie zwischen Eigenem und Fremden verwischt. Die Figur des Barmädchens Connie zeigt zum Beispiel in ihrem Sprachgebrauch eine Expertise der japanischen Sprache, wie sie selbst viele Japaner/innen nicht haben. Mit dem Mittel der Ironie spielt der Film so mit der Frage, ob nicht sogar früher als fremd empfundene ethnische Gruppen in der Gegenwart so gut integriert sind, dass sie ‚japanischer‘ sind als Japaner/innen? Dabei kann man nicht generell von einer Assimilation sprechen, wie bei *Hakai*. Die Figuren müssen ihre Fremdheit nicht aus Angst verstecken, sondern haben gelernt, damit in der Gesellschaft zu leben. Sie sind akzeptiert. Die Probleme, die sie in der Gesellschaft haben sind nicht zurückzuführen auf ihre Ethnizität. Ganz im Gegenteil verspottet der Film die politische Korrektheit der Japaner/innen⁶⁷¹ und stellt hingegen mehr den Konflikt zwischen den verschiedenen Generationen der Zainichi Koreaner/innen untereinander⁶⁷² sowie den Konflikt mit neuen Minderheiten, wie den Filipinos/Filipinas, in den Vordergrund.⁶⁷³

Anders als bei *Death by Hanging* greift Regisseur Yōichi auf konventionelle Stilmittel zurück und schafft mit dem Slice-of-Life Setting eine Handlungswelt, die viele Identifikationsmöglichkeiten mit den Filmfiguren für das Publikum bietet. Der kommerzielle Erfolg des Films spricht dafür, dass der filmische Umgang mit der Zainichi Thematik den Nerv der Zeit getroffen hat. Gleichzeitig legen beide Filme, in der Tradition des postmodernen Kinos,

⁶⁷¹ dazu: Kapitel 4.3.4.2.3., S.112ff.

⁶⁷² dazu: Kapitel 4.3.4.2.1., S.105-108.

⁶⁷³ dazu: Kapitel 4.3.4.2.2., S.108-111.

die Künstlichkeit von Stereotypen und Identitätskonstruktionen mit dem Mittel der Ironie offen.⁶⁷⁴

An Hand des Filmbeispiels *Go* wurde der Konflikt zwischen den unterschiedlichen Generationen von Zainichi Koreanern und die Coming-Out Thematik näher untersucht. Darüber hinaus wurde auch wieder der Konfliktherd zwischen Japanern/Japanerinnen und Zainichi Koreanern in die Analyse miteingebracht. Die detaillierte Analyse der Eröffnungssequenz identifizierte die Hauptfigur Sugihara als einen Sympathieträger und Anti-Hero, der bewusst mit westlichen Symbolen assoziiert wurde. In Anlehnung an westliche Produktionen versuchte *Go* den Weg weiter zu gehen, den *All under the Moon* begonnen hatte. Die Filmanalyse wies *Go* als ein Hybrid aus, der sich westlicher Stilmittel bediente, um spezifisch japanische Inhalte zu vermitteln. Die Etablierung eines coolen Hauptcharakters war einer dieser Bausteine.

Allerdings fiel auf, dass sich die Dramaturgie zu stark an den romantischen Aspekten der Erzählung und konventionellen Erzählmustern orientierte und dadurch die Spezifität der Zainichi Koreaner im letzten Teil des Films verloren ging.⁶⁷⁵ Die Fremdheitsfigur wurde der japanischen Figur zur Seite gestellt, um sie aus ihrer Tiefphase heraus zu holen. In *Go* ließ sich daher, der von Mika Ko beschriebene, Cosmetic Multiculturalism beobachten.⁶⁷⁶

Dieser letzte Aspekt intensivierte sich am letzten und aktuellsten Filmbeispiel – *26 Years Diary*. Der Film betonte die Unterschiede zwischen Koreanern und Japanern/Japanerinnen, nahm damit Bezug auf Hickethiers Ausarbeitung der Kulturdifferenz,⁶⁷⁷ und stellte die Abwehr der Japaner/innen gegenüber den Koreanern offen dar. Viele Japaner/innen im Film empfinden die Koreaner als Bedrohung. Dem gegenüber steht die interkulturelle Liebesbeziehung des Hauptcharakters. Der Film stattet die Fremdheitsfigur mit positiven Eigenschaften aus und etabliert sie gleich mehrmals im Film als Mediator und Retter der Japaner/innen. Damit verfolgt der Film eine klare Linie, die zwei Arten von Fremderfahrung erzeugen soll. Zum einen erfährt die Fremdheitsfigur Diskriminierung auf der Leinwand. Zum anderen soll das japanische Publikum merken, dass dieser Umgang falsch ist. Lee als gutaussehender Vertreter traditionalistischer, familiärer Werte ist die Identifikationsfigur für den Zuschauer/die Zuschauerin. In der Diegese dient er der weiblichen, japanischen Figur als Motivator. Diese

⁶⁷⁴ dazu: Kapitel 3.4.1.1., S.39.

⁶⁷⁵ dazu: Kapitel 3.3.6., S.36f.

⁶⁷⁶ dazu: Kapitel 2.4., S.20.

⁶⁷⁷ dazu: Kapitel 3.3.5., S.35.

Rolle, die man bereits in der Analyse von *Go* beobachten konnte, zeigt sich in *26 Years Diary* durch Mittel der Überdramatisierung offensichtlicher.

Nicht unerwähnt bleiben darf an dieser Stelle auch eine rückblickende Kritik an der verwendeten Literatur. Im Verlauf der Arbeit hat sich herausgestellt, dass die Kategorien von Werner Faulstich und Knut Hickethier sehr stark auf inhaltliche und weniger auf mediale Aspekte der Fremddarstellung gründeten. Faulstichs kulturwissenschaftlicher und Hickethiers medien- und literaturwissenschaftlicher Zugang haben daher stellenweise Defizite für die Filmanalyse aufgewiesen. Ihre Kategorien erwiesen sich als eindimensional und starr. Die Anwendung ihrer Theorien in Bezug auf die ausgewählten Filme legte einen Bruch offen. Denn die Filmbeispiele ließen sich oft nicht eindeutig in die vorgeschlagenen Modelle einordnen. Insbesondere unter dem Aspekt der doppelten Fremderfahrung nach Hanne Walberg stellte sich heraus, dass ein Film, je nach Betrachtungsweise, mehreren Kategorien angehören konnte. Kapitel 3.3.5. hielt dazu fest, dass Hickethier selbst diese Grenzen in seiner Theorie mitgedacht hatte und die Bilder des Fremden im Film keinesfalls mit der individuellen Fremderfahrung gleichsetzte. Hierbei schimmert eine Kritik an der Vorbildfunktion des Mediums Film durch, der, laut Hickethier, das Fremde in der seiner Darstellung verallgemeinere.⁶⁷⁸ Weitere Kritik am Medium Film kam in der Arbeit durch Stephen Heath zum Ausdruck, der das Mittel des Reenactments in *Death by Hanging* zur Erziehung des Zuschauers/der Zuschauerin kritisierte.⁶⁷⁹

Ein weiterer interessanter Aspekt, der in der Arbeit nicht tiefergehend behandelt werden konnte, ist die Genderfrage. Alle vorgelegten Filme thematisieren die Geschichte eines männlichen Hauptcharakters als Fremdheitsfigur und präsentieren Geschlechterkonstruktionen, die von einem männlichen Standpunkt aus erzählt werden. Es lassen sich zudem auch keine Filmbeispiele von Regisseurinnen oder Produzentinnen finden. Zwar kommen in *Hakai*, *Death by Hanging* und *All under the Moon* weibliche Fremdheitsfiguren vor, und im Falle von *All under the Moon* sogar besonders selbstbewusste, aber die Tendenz, dass Männer das Fremde verkörpern oder darüber Filme machen, ist offensichtlich und bedarf weiterer Aufklärung.

Betrachtet man nun abschließend die Chronologie der Darstellung von Fremdheit im japanischen Film, markieren die Filmbeispiele alle unterschiedliche Stationen, die zu bestimmten Zeitpunkten als Katalysator für den gesellschaftlichen Umgang mit den Zainichi Koreanern/Koreanerinnen oder anderen Minderheitengruppen fungierten. Dabei unternahmen

⁶⁷⁸ dazu: Kapitel 3.3.5., S.34.

⁶⁷⁹ dazu: Kapitel 4.3.3.3.3., S.87.

insbesondere die frühen Filmbeispiele bis hin zu *All under the Moon* den Versuch, einen Gegenentwurf zum geläufigen Umgang mit Zainichi Koreanern/Koreanerinnen zu entwerfen. *Go* und *26 Years Diary* hingegen laufen Gefahr die Probleme der Zainichi Koreaner/innen, auf Grund dramaturgischer Konventionalisierung, aus dem Fokus zu verlieren. Das Fremde dient dabei nur dazu, sich selbst zu vergewissern und im Falle von *26 Years Diary* wird das Übertreten der interkulturellen Grenzen sogar mit dem Tod der Fremdheitsfigur bestraft. Die Erklärungen dafür sind zahlreich und lassen sich am besten mit dem Korea-Boom und der Tendenz eines globalisierten Kinos erklären, in dem regionale Themen eine immer untergeordnetere Rolle spielen. Das Fremde findet zunehmend nur noch als exotischer Retter Zugang in die Diegese.

Auf der anderen Seite stellt sich die Frage, ob es denn überhaupt noch nötig ist, für den Film einen positiven Umgang mit Zainichi Koreaner/innen vorzugeben oder ob die Gesellschaft inzwischen diese Minderheit akzeptiert und aus der Vergangenheit gelernt hat? Der dargelegte, bis heute andauernde Diskurs des Nihonjinrons lässt an dieser Begründung allerdings Zweifel aufkommen.

In letzter Zeit lassen sich immer mehr Anzeichen für ein nostalgisches Zurückblicken des japanischen Films erkennen:

„It is in this context that the nostalgia for the 1960s and 1970s, for the ‘era of hiding’, evident in the catalogue descriptions of recent film retrospectives of 1960s and 1970s gangster films, or incorporated into the texts of memory films such as the *Pacchigi* films or *Haruko* (Nozawa 2004) makes most sense.“⁶⁸⁰

Im Vorfeld der Olympischen Sommerspiele 2020 sehnen sich Filme wie *Pacchigi* oder die *Always: Sunshine on Third Street*-Reihe⁶⁸¹ zurück in die Zeit der Modernisierung, in die 1950er - und 1960er-Jahre, in denen es Japan wirtschaftlich besser ging. Eine Zeit, in der Japan noch als homogene Gesellschaft dargestellt und wahrgenommen wurde und die ersten Olympischen Spiele 1964 in Tokyo dem asiatischen Kontinent, besonders Japan, neues nationales Selbstbewusstsein gaben. Es bleibt daher abzuwarten, ob in Zukunft wieder Filme produziert werden, die den Zainichi Koreanern/Koreanerinnen mehr Aufmerksamkeit und Raum zur Artikulation geben.

Der Identitätsdiskurs ist jedenfalls ein stetiger Prozess, der, wie sich gezeigt hat, auch von cineastischer Seite beeinflussbar ist. Inwiefern Großveranstaltungen wie die Olympische Spiele

⁶⁸⁰ Dew, *Zainichi Cinema*, S.224, Hervorhebg. im Orig.

⁶⁸¹ dazu: *Always san-chōme no yūhi* (*Always – Sunset on Third Street*), R.: Takashi Yamazaki, Japan 2005; *Always zoku san-chōme no yūhi* (*Always – Sunset on Third Street 2*), R.: Takashi Yamazaki, Japan 2007; *Always san- chōme no yūhi '64* (*Always – Sunset on Third Street 3*), R.: Takashi Yamazaki, Japan 2012.

und das damit verbundene Nation Branding Einfluss auf das Narrativ von Fremdheit nehmen können, hat die Analyse von *Go*, der als ein Produkt des Korea-Booms produziert wurde, gezeigt. So bezeichnet Maria Guajardo die Olympischen Spiele 2020 in Tokyo als Möglichkeit, das kulturelle Narrativ von japanischer Identität neu zu inszenieren.⁶⁸²

Unabhängig von der Idee des Nation Brandings, die der Anstoß der Arbeit war, spiegeln die genannten Beispiele der Burakumin, Third Nationals und Zainichi Koreaner/innen aber nur einen kleinen Teil des großen Ganzen wider, dem auch noch andere Minderheitengruppen angehören. Ethnische Minderheiten wie Chinesen/Chinesinnen, Filipinos/Filipinas oder die japanischen Ureinwohner, die Ainu, aber auch homosexuelle bzw. transgender Personen bieten für Forschungen über die filmische Repräsentation im japanischen Film ein spannendes Ausgangsfeld.

⁶⁸² vgl. Guajardo, „Tokyo 2020 Olympics“.

6. Literaturverzeichnis

- Adachi-Rabe, Kayo (Hg.), *Wechselwirkungen zwischen den Kulturen im Film und den darstellenden Künsten*, Darmstadt: Büchner Verlag 2010.
- Althusser, Louis, *On the Reproduction of Capitalism: Ideology and ideological State Apparatus*, London: Verso 2014.
- Antoni, Klaus, *Der himmlische Herrscher und sein Staat: Essays zur Stellung des Tennō im modernen Japan*, München: Iudicium-Verlag 1991.
- Ashcroft, Bill (Hg.), *The Post-Colonial Studies Reader*, London: Routledge 2007.
- Beck, Ulrich, *Cosmopolitan Vision*, Cambridge: Polity 2006.
- Belz, Nina, „Revisionismus in Japan: Mit dem Radiergummi durchs Geschichtsbuch“, *Neue Züricher Zeitung*, <https://www.nzz.ch/international/asien-und-pazifik/mit-dem-radiergummi-durchs-geschichtsbuch-1.18411000> 25.10.2014, 02.11.2017.
- Bhabha, Homi K., *The Location of Culture*, London: Routledge 2006.
- Bhabha, Homi K., *Die Verortung der Kultur*, Tübingen: Stauffenburg 2011.
- Bhowmik, Davinder L., *Writing Okinawa: Narrative Acts of Identity and Resistance*, London: Routledge 2008.
- Bohleber, Werner, „Vom Umgang mit Fremdem und Fremden“, *medien praktisch*, 3/93, 1993.
- Borgards, Roland, *Texte zur Kulturtheorie und Kulturwissenschaft*, Stuttgart: Reclam 2010.
- Brasor, Philip, „What, if anything, makes Japan unique?“, *The Japan Times*, <https://www.japantimes.co.jp/news/2017/04/01/national/media-national/anything-makes-japan-unique/> 01.04.2017, 01.11.2017.
- Bondy, Christopher, *Becoming Burakumin: Education, Identity and Social Awareness in two Japanese Communities*, Ann Arbor: Michigan University Press 2005.
- Bondy, Christopher, *Voice, Silence, and Self: Negotiations of Buraku Identity in contemporary Japan*, Cambridge: Harvard University Press 2015.
- Braune, Heinrich/Heinrich Koch, *Von deutscher Filmkunst: Gehalt und Gestalt*, Berlin: Scherping 1943.
- Campbell, Joseph, *Der Heros in tausend Gestalten: Mit zahlreichen Abbildungen*, Berlin: Insel-Verlag 2011.
- Castells, Manuel, *The Power of Identity*, Malden: Wiley-Blackwell 2010.
- Cazdyn, Eric M., *The Flash of Capital: Film and geopolitics in Japan*, Durham: Duke University Press 2002.
- Chua, Beng Huat/Koichi Iwabuchi, *East Asian Pop Culture: Analysing the Korean Wave*, Hong Kong: Hong Kong University Press 2008.
- Davis, Darrell William, *Picturing Japaneseness: Monumental Style, national Identity, Japanese Film*, New York: Columbia University Press 1996.

- Desser, David, *Eros plus Massacre: An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*, Bloomington: Indiana University Press ²1991.
- Dew, Oliver, *Zainichi Cinema: Korean-in-Japan Film Culture*, Cham: Palgrave Macmillan 2016.
- Dolgopol, Ustinia/Snehal Paranjape, *Comfort Women: An unfinished ordeal; Report of a Mission*, Genf: International Commission of Jurists 1994.
- Donovan, Paul, „Why host the Olympic Games?“, *Nikkei Asian Review*, <https://asia.nikkei.com/Viewpoints/Paul-Donovan/Paul-Donovan-Why-host-the-Olympic-Games> 07.10.2016, 01.11.2017.
- Dorman, Andrew, *Paradoxical Japaneseness: Cultural Representation in 21st Century Japanese Cinema*, London: Palgrave Macmillan 2016.
- Douglass, Mike (Hg.), *Japan and global Migration: Foreign Workers and the Advent of a multicultural Society*, London: Routledge 2000.
- Dunkel, Carolin, „Wo der Mond steht: Drehbuch“, *Kleine Reihe/Mori-Ōgai-Gedenkstätte Berlin*, Band 29, 2004.
- Duyster, Geert/Qinqin, Dong, „Research on the Co-Branding and Match-Up of Mega-Sports Event and Host City“, *The International Journal of the History of Sport*, 32/8, <http://dx.doi.org/10.1080/09523367.2015.1046050>, 10.06.2015, 01.11.2017.
- Faulstich, Werner, *Medienkulturen*, München: Fink 2000.
- Featherstone, Mike/Scott Lash/Roland Robertson, *Global Modernities*, London: Thousand Oaks 1995.
- Foucault, Michel, *Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag ¹⁶2016.
- Frédéric, Louis, *Japan Encyclopedia*, Cambridge: Belknap 2002.
- Furuhata, Yuriko, *Cinema of Actuality. Japanese Avant-Garde Filmmaking in the Season of Image Politics*, Durham/London: Duke University Press 2013.
- Giddens, Anthony, *The Consequences of Modernity*, Cambridge: Polity Press 1995.
- Gössmann, Hilaria (Hg.), *Interkulturelle Begegnungen in Literatur, Film und Fernsehen: Ein deutsch-japanischer Vergleich*, München: Iudicium 2011.
- Guajardo, Maria, „Tokyo 2020 Olympics: Nation Branding creates an Opportunity for a new cultural Narrative for Japan“, *The International Conference on Japan & Japan Studies 2016 – Official Conference Proceedings*, http://papers.iafor.org/wp-content/uploads/papers/iicj2016/IICJ2016_26853.pdf, 2016, 02.11.2017.
- Hall, Stuart, *Questions of cultural Identity*, London: Sage 2000.
- Hamaguchi, Eshun, *„Nihon-rashisha“ no saihakken*, Tokyo: Kodansha 1988.
- Hauer, Julia, „Nation Branding – Die Darstellung der Marke ‚Österreich‘ auf Facebook. Wie die Österreich Werbung ein Bild des Landes entwirft“, Magisterarbeit, Universität Wien, Publizistik- und Kommunikationswissenschaft 2016.
- Heath, Steven, *Questions of Cinema*, Bloomington: Indiana University Press 1981.
- Heidemann, Frank, *Ethnologie*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2011.

- Hendry, Joy (Hg.), *Dismantling the East-West Dichotomy: Essays in Honour of Jan van Bremen*, London: Routledge 2006.
- Hijiya-Kirschner, Irmela, *Das Ende der Exotik: Zur japanischen Kultur und Gesellschaft der Gegenwart*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.
- Hickethier, Knut, *Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens*, Lüneburg 1991.
- Hook, Glenn D. (Hg.), *The Internationalization of Japan*, London: Routledge 1992.
- Howard, Keith (Hg.), *True Stories of Korean Comfort Women*, London: Cassell 1995.
- Imamura, Shōhei, „Interview“, *Kinema Junpo*, 15.10.1959.
- Inoue, Masamichi, *Okinawa and the U.S. Military: Identity Making in the Age of Globalization*, New York: Columbia University Press 2007.
- Itoh, Mayumi, *Globalization of Japan: Japanese Sakoku Mentality and U.S. Efforts to open Japan*, New York: St. Martin's Press 1998.
- Jackson, Andrew (Hg.), *How East Asian Films are reshaping National Identities: Essays on the Cinema of China, Japan, South Korea, and Hong Kong*, Lewiston: Mellen 2006.
- Karpf, Ernst (Hg.), *„Getürkte Bilder“: Zur Inszenierung von Fremden im Film*, Marburg: Schüren 1995.
- Kim, Hui-yŏl, *Koreanische Geschichte: Einführung in die koreanische Geschichte von der Vorgeschichte bis zur Moderne*, St. Augustin: Asgard-Verlag 2004.
- Kim, So Hye, „Over the Im/permeable Boundaries: Cinematization of *Nianchan* in South Korea and Japan“, *International Journal of Korean History*, 22/1, https://www.researchgate.net/publication/314485908_Over_the_Impermeable_Boundaries_Cinematization_of_Nianchan_in_South_Korea_and_Japan, Februar 2017, 02.11.2017.
- Kingston, Jeff, „Abe's Revisionism nets own Goals at Home and Away“, *The Japan Times*, <https://www.japantimes.co.jp/opinion/2017/03/11/commentary/abes-revisionism-nets-goals-home-away/#.WfqH83le6M9> 11.03.2017, 02.11.2017.
- Kirsch, Griseldis, *Contemporary Sino-Japanese Relations on Screen*, London: Bloomsbury 2015.
- Klein, Arne (Hg.), *Die Rede von der multikulturellen Gesellschaft. Kontroversen, Dimensionen, Strategien. Ein Reader*, Berlin: Kunstamt Kreuzberg 1992.
- Ko, Mika, *Japanese Cinema and Otherness: Nationalism, Multiculturalism and the Problem of Japaneseness*, London: Routledge 2010.
- Ko, Mika, „The Break-Up of the national Body“, *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, 2/1, <https://doi.org/10.1386/ncin.2.1.29/0>, 01.04.2004, 02.11.2017.
- Köhn, Stephan (Hg.), *China, Japan und das „Andere“: Ostasiatische Identitäten im Zeitalter des Transkulturellen*, Wiesbaden: Harrassowitz 2011.
- Krebs, Gerhard, *Das moderne Japan 1868-1952: Von der Meiji Restauration bis zum Friedensvertrag von San Francisco*, München: Oldenburg 2009.
- Kurakichi, Shiratori, *Shiratori Kurakichi zenshū*, Tokyo: Iwanami Shoten 1969-71.
- Lau, Jenny Kwok Wah (Hg.), *Multiple Modernities: Cinemas and popular Media in transcultural East Asia*, Philadelphia: Temple University Press 2003.

- Lie, John, *Zainichi (Koreans in Japan): Diasporic Nationalism and postcolonial Identity*, Berkeley: University of California Press 2008.
- Martin, Marcos Pablo Centeno, „Discovering Minorities in Japan: First Korean Representations in Japanese Cinema“, *The Asian Conference on Asian Studies – Conference Proceedings*, <http://eprints.soas.ac.uk/id/eprint/24127> 2011, 02.11.2017.
- Mason, Michele (Hg.), *Reading colonial Japan: Text, Context and Critique*, Stanford: Stanford University Press 2012.
- McCurry, John, „Olympic Task: Tokyo is already in Crisis Management Mode 2020 Games“, *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/public-leaders-network/2016/sep/01/tokyo-2020-olympic-games-crisis-management-earthquakes> 01.11.2016, 01.11.2017.
- McRoy, Jay, *Nightmare Japan: Contemporary Japanese Horror Cinema*, Amsterdam: Rodopi 2008.
- Mes, Tom, *Agitator: The Cinema of Takashi Miike*, Godalming: FAB Press 2003.
- Mi-Gyong, Cho, „Changes of ‚Alien‘ in the Relation of Print Media, Novels and Films: From *Sakebigoe* by Oe Kenzaburo to *Koshikei* by Oshima Nagisa“, *Borders and Japanese Literature, Visuality and Verbal Expression: Proceedings of the 24th International Conference on Japanese Literature*, Tokyo: Kokubungaku kenkyu shiryokan 2001.
- Minami, Hiroshi, *Nihonteki jika*, Tokyo: Iwanami Shoten, 1983.
- Miyao, Daisuke (Hg.), *The Oxford Handbook of Japanese Cinema*, New York: Oxford University Press 2014.
- Mouer, Ross/Yoshio Sugimoto, *Images of Japanese Society: A Study in the Structure of social Reality*, London: KPI 1986.
- Nagatani, Keizo (Hg.), *Japan and the West: The Perception Gap*, Aldershot: Ashgate 1998.
- Nakane, Chie, *Japanese Society*, Harmondsworth: Penguin Books 1977.
- Nilsen, Vladimir, *The Cinema as a Graphic Art: On a Theory of Representation in Cinema*, New York: Hill and Wang 1959.
- Nobou, Shimahara, *Burakumin: A Japanese Minority and Education*, Boston: Martinus Nijhoff 1971.
- Noh, Kwang Woo, „Cinematic Representation of Resident Koreans in Japan – Oshima Nagisa’s *Death by Hanging* and Park Chul-Soo’s *Family Cinema*“, *현대영화연구*, Band 14, http://www.academia.edu/9869888/Cinematic_Representation_of_Resident_Koreans_in_Japan_Oshima_Nagisa_s_Death_by_Hanging_and_Park_Chul-Soo_s_Family_Cinema, 2012, 02.11.2017.
- Ogawa, Shota Tsai, „26 Years Diary: The Issue of Cultural Essentialism in ‚Multicultural‘ Japan“, *2nd Global Conference – Multiculturalism, Conflict and Belonging*, 26.04.2008, 01.08.2017.
- Ogawa, Shota Tsai, „Reinhabitung the Mock-Up Gallows: The Place of Koreans in Oshimas Nagisa’s films in the 1960’s“, *Screen*, 56/3, <https://doi.org/10.1093/screen/hjv046>, 01.09.2015, 02.11.2017.
- Oguma, Eiji, *A Genealogy of ‚Japanese‘ Self-Images*, Melbourne: Trans Pacific Press ^{Engl. ed.} 1. publ. 2002 (Orig. *Tan’itsu minzoku shinwa no kigen: ‚nihonjin‘ no jigazō no keifu*, Tokyo: Shin’yōsha 1995).

- Osaki, Tomohiro, „Exchange Student who gave Life hailed“, *The Japan Times*, <https://www.japantimes.co.jp/news/2013/10/17/national/exchange-student-who-gave-life-hailed/> 17.10.2013, 02.11.2017.
- Ōshima, Nagisa, *Cinema, Censorship, and the State. Writings of Nagisa Ōshima.1956-1978*, Cambridge: MIT Press 1992.
- Ōshima, Nagisa, „Interview“, *Cahiers du Cinéma*, Nr.292/September.
- o.V., <https://www.olympic.org/tokyo-2020,o.D.,> 30.10.2017.
- o.V., „Funeral Rites held for Men killed in failed Station Rescue“, *The Japan Times*, <http://archive.is/lbih> 30.01.2001, 02.11.2017.
- Park, Hyun Ok, *Two Dreams in one Bed: Empire, Social Life and the Origin of the North Korean Revolution in Manchurai*, Durham/London: Duke University Press 2005.
- Piegler, Theo (Hg.), *Das Fremde im Film: psychoanalytische Filminterpretationen*, Gießen: Psychosozial Verlag 2012.
- Quandt, James (Hg.), *Kon Ichikawa*, Ontario: Wilfrid Laurier University Press 2001.
- Rawle, Steven, „From Black Society to the Isle: Miike Takashi and Kim Ki-Duk at the Intersection of Asia Extreme“, *Journal of Japanese and Korean Cinema*, 1/2, <http://dx.doi.org/10.1386/jjkc.1.2.167/1>, 03.01.2014, 02.11.2017.
- Richie, Donald, „Koshikei“, *International Film Guide* 1969.
- Richie, Donald, *A Hundred Years of Japanese Film – A Consice History, with a Selective Guide to DVDs and Videos*, Tokyo/New York/London: Kodansha International 2005.
- Rodowick, David Norman, *The Crisis of political Modernism: Criticism and Ideology in contemporary Film Theory*, Berkeley: University of California Press 1994.
- Ryang, Sonia (Hg.), *Diaspora without Homeland: Being Korean in Japan*, Berkeley: University of California Press 2009.
- Said, Edward, *Orientalism*, London: Penguin Books 2003.
- Sakai, Naoki, *Shizan sareru nihongo, nihonjin: ‚Nihon‘ no rekishi-chiseiteki haichi*, Tokyo: Shinyo-sha 1999.
- Sakai, Naoki (Hg.), *The Trans-Pacific Imagination: Rethinking Boundary, Culture and Society*, New Jersey: World Scientific 2012.
- Salmonson, Jessica Amanda, „The ‚Akumyo‘ Tough Guy Series. Sixteen Films starring Shintaro Katsu. 1961-1974“, *Wierdwilddream*, <http://www.weirdwildrealm.com/f-akumyo.html> 2009, 02.11.2017.
- Satō, Tadao, *Currents in Japanese Cinema*, Tokyo: Kodansha International 1982.
- Satō, Tadao/I, Yon'iru, *Kankoku eiga nyūmon*, Tokyo: Gaifusha 1990.
- Satō, Tadao, *The World of Nagisa Ōshima*, Tokyo: Asahi Shinbunsha 1973.
- Schilling, Mark, *Contemporary Japanese Film*, New York: Weatherhill 1999.
- Schulz, Evelyn, *Nagai Kafū: „Tagebuch eines Heimgekehrten“: Der Entwurf ästhetischer Gegenwelten als Kritik an der Modernisierung Japans*, München: Lit-Verlag 1997.
- Seidel, Michael, *Exile and the Narrative Imagination*, New Haven: Yale University Press 1986.

- Schwenitz, Jörg, *Film und Stereotyp: Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Geschichte eines Mediendiskurses*, Berlin: Akademie-Verlag 2006.
- Shimada, Shingo, *Die Erfindung Japans: Kulturelle Wechselwirkung und nationale Identitätskonstruktionen*, Frankfurt am Main/New York: Campus-Verlag 2000.
- Shimizu, Satoshi, „Tokyo – Biding fort he Olympics and the Discrepancies of Nationalism“, in: *The International Journal of the History of Sport*, 31/6, <http://dx.doi.org/10.1080/09523367.2013.878501>, 26.02.2014, 01.11.2017.
- So, Joon, „Imagining Life behind heroic Act“, *The Korea Times*, http://www.koreatimes.co.kr/www/news/art/2009/02/141_33964.html 06.11.2008, 02.11.2017.
- Standish, Isolde, *A new History of Japanese Cinema: A Century of Narrative Film*, New York: 2005.
- Steger, Manfred B., *Globalization: A very short Introduction*, Oxford: Oxford University Press 2013.
- Struve, Karen, *Zur Aktualität von Homi K. Bhabha: Einleitung in sein Werk*, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2013.
- Suginohara, Juichi, *The Status of Discrimination in Japan – Introduction to the Buraku Problem*, Kobe: The Hyogo Institute of Buraku Problem 1982.
- Sugimoto, Yoshio, *The Cambridge Companion to modern Japanese Culture*, Cambridge: Cambridge University Press 2009.
- Sukumolchan, Kawisara, „Culture for Sale: A comparative Analysis on ‚Cool Britannia‘ and ‚Cool Japan‘ s Approaches of Nation Branding“, Masterarbeit, Universität Wien/The London School of Economics and political Science, Global Studies – a European Perspective 2013.
- Takenōchi, Yutaka, „Hanaoka Junji kantoku Intabyu“, *Kinema Junpo*, Band 1475.
- Tanaka, Stefan, *Japan's Orient: Rendering Pasts into History*, Berkeley: University of California Press 1993.
- Tezuka, Yoshiharu, *Japanese Cinema goes Global: Filmworker's Journey*, Hong Kong: Hong Kong University Press 2012.
- Turner, Ingrid, „Was ist ein Kulturkreis“, *Wiener Zeitung*, http://www.wienerzeitung.at/meinungen/gastkommentare/816430_Was-ist-ein-Kulturkreis.html 02.05.2016, 02.11.2017.
- Turim, Maureen, *The Films of Nagisa Ōshima*, Berkeley: University of California Press 1998.
- Valaskivi, Katja, „A brand new Future? Cool Japan and the social Imaginary of the branded Nation“, *Japan Forum*, 25/4, <http://dx.doi.org/10.1080/09555803.2012.756538>, 25.06.2012, 01.11.2017.
- Wada-Marciano, Mitsuyo, „Ethnically Marked ‚Heroes‘: From Rikidōzan to Shunpei in *Blood and Bones*“, *Post Script – Essays in Film and the Humanities*, 28/2, <https://search-proquest-com.uaccess.univie.ac.at/docview/2140858?accountid=14682>, Winter 2008, 02.11.2017.
- Wagner, Edward W., *The Korean Minority in Japan. 1904-1950*, New York: International Secretariat of Pacific Relations 1951.

- Walberg, Hanne, *Film-Bildung im Zeichen des Fremden: Ein bildungstheoretischer Beitrag zur Filmpädagogik*, Bielefeld: transcript 2011.
- Walker, David C., „Zainichi: An Analysis of diasporic Identity in Japan“, Honor Thesis, San Marcos, Honors College of the Texas State University, Department of History 2016.
- Watson, Alex, „Is Japan Cool? The Japanese Government’s Policies and its Creative Industries“, *Wall Street International*, <https://wsimag.com/economy-and-politics/21635-is-japan-cool> 28.11.2016, 02.11.2017.
- White, David, „Zainichi Korean Identity in Isao Yukisada’s Movie *GO*“, *Film International*, 3/4, <https://doi.org/10.1386/fiin.3.4.4>, 01.07.2005, 02.11.2017.
- Wilk, Richard, “The Local and the Global in the political Economy of Beauty: From Miss Belize to Miss World”, *Review of international Economy*, Band 2, 1995.
- Williams, Eric R., *Screen Adaptions: Beyond the Basics: Techniques for Adapting Books, Comics and Real-Life Stories into Screenplay*, Waltham: Focal Press 2017.
- Wogatzke, Gudrun, *Identitätsentwürfe: Selbst- und Fremdbilder in der spanisch- und französischsprachigen Prosa der Antillen im 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main: Vervuert 2006.
- Wolf, Andrea, *Neue Grenzen: Rassismus am Ende des 20. Jahrhunderts*, Wien: Sonderzahl 1997.
- Yasumoto, Sueko, *Nianchan, jussai no shojo no nikki*, Fukuoka: Nishi Nihon Shinbunsha 2003.
- Yōichi, Sai, „Interview with Sai Yōichi“, *Eiga Shinbun*, Band 102, 1993.
- Yomota, Inuhiko, *Ōshima Nagisa to Nihon*, Tokyo: Chikuma Shobo 2010.
- Yuan, Shuying, „A miraculous Revitalization of Japan? A comparative Analysis oft he 1964 Tokyo Olympic Games, the failed 2016 host city bid and the successful 2020 bid“, *Asia Pacific Journal of Sport and Social Science*, 2/2, <http://dx.doi.org/10.1080/21640599.2013.861665>, 04.12.2013, 01.11.2017.

7. Filmverzeichnis

- 26 Years Dairy*, R.: Junji Hanado, DVD-Video, Fantom Korea 2009 (Orig. *Anata wo wasurenai*, Japan/Südkorea 2007).
- 2001: A Space Odyssey (2001: Odysee im Weltraum)*, R.: Stanley Kubrick, UK/USA 1968.
- Abauto rabu (About Love)*, R.: Ten Shimoyama/Chih-ye Yee/Yibai Zhang, Japan/Taiwan/China 2005.
- Ai ni tsuite (All about Love, Tokyo)*, R.: Mitsuo Yanagimachi, Japan 1992.
- Ai no korīda (In the Realm of Senses/Im Reich der Sinne)*, R.: Nagisa Ōshima, Japan 1976.
- Ai to kibō no machi (Street of Love and Hope/Eine Stadt der Liebe und Hoffnung)*, R.: Nagisa Ōshima, Japan 1959.

Always san-chōme no yūhi (Always – Sunset on Third Street), R.: Takashi Yamazaki, Japan 2005.

Always zoku san-chōme no yūhi (Always – Sunset on Third Street 2), R.: Takashi Yamazaki, Japan 2007.

Always san- chōme no yūhi '64 (Always – Sunset on Third Street 3), R.: Takashi Yamazaki, Japan 2012.

Are ga minato no hi da (That is the portlight), R.: Imai Tadashi, Japan 1961.

Arigatō-san (Mr. Thank you), R.: Hiroshi Shimizu, Japan 1936.

Apostasy, R.: Keisuke Kinoshita, DVD-Video, Criterion Collection 2014 (Orig. *Hakai*, Japan 1948).

Brand 2020: Episode 03 – Understanding Japan, R.: Langley Esquire, https://youtu.be/_GJR5C6u-B4 26.01.2016, 02.11.2017.

By a Man's Face Shall you know him, R.: Tai Katō, <https://www.youtube.com/watch?v=bT60selrWMc> 14.07.2015 (Orig. *Otokonoka wa rirekisho*, Japan 1966).

Chi to hone (Blood & Bones), R.: Sai Yōichi, Japan 2004.

Chūgoku no chōjin (The Birdpeople in China), R.: Takashi Miike, Japan 1998.

Close Encounters of the Third Kind (Unheimliche Begegnung der dritten Art), R.: Steven Spielberg, USA 1977.

Death by Hanging, R.: Nagisa Ōshima, Blu-Ray, Criterion Collection 2016 (Orig. *Kōshikei*, Japan 1968).

Furyo – Merry Christmas Mr. Lawrence, R.: Nagisa Ōshima, UK/Japan/Neuseeland, 1983.

Fuyajō (Sleepless Town), R.: Chi-NGai Lee, Hong Kong/Japan 1998.

Go, R.: Isao Yukisada, DVD-Video, Alive 2001.

Gone with the Wind (Vom Winde verweht), R.: Victor Flemming, USA 1939.

Gureumeum heulleogado (Even the Clouds are drifting/Auf Regen folgt Sonne), R.: Yu Hyōn-mok, Südkorea 1959.

Gyeoul yeonga (Winter Sonata), Korean Broadcasting System (KBS), Südkorea 2002.

Hanakago no uta (Song of the Flower Basket), R.: Heinosuke Gosho, Japan 1937.

Hsia Nu (Ein Hauch von Zen), R.: King Hu, Taiwan 1971.

Kabe atsuki heya (Thick Walled Room), R.: Masaki Kobayashi, Japan 1956.

Kimu no sensō (Kim's War), R.: Masaaki Odagiri, Japan 1991.

Kyūpora no aru machi (Foundry Town), R.: Kiroi Urayama, Japan 1962.

Le Voyage dans la Lune (Die Reise zum Mond), R.: Georges Méliès, Frankreich 1902.

Max mon Amour, R.: Nagisa Ōshima, Frankreich/USA 1986.

Nanmin Rodo, R.: Shō Igarashi, Japan 1992.

Nianchan, R.: Shōhei Imamura, DVD-Video, Geneon Entertainment 2003 (Orig. *Nianchan*, Japan 1959).

Nihon shunka-kō (A Treatise on Japanese Bawdy Songs), R.: Nagisa Ōshima, Japan, 1967.

Pacchigi! (Break Through!), R.: Kazuyuki Izutsu, Japan 2004.

Pacchigi! Love & Peace, R.: Kazuyuki Izutsu, Japan 2007.

Pekin no suika (Peking Watermelon), R.: Nobuhiko Ōbayashi, Japan 1989.

Raiders of the Lost Ark (Jäger des verlorenen Schatzes), R.: Steven Spielberg, USA 1981.

Reisei to jōnetsu no aida (Between Calmness and Passion), R.: Isamu Nakae, Japan 2001.

Seishun no ishibumi (The Tomb of Youth), R.: Nagisa Ōshima, Japan 1964.

Stowaway to the Moon (Abenteuer im Weltraum), R.: Andrew V. McLaglen, USA 1975.

Suwarōteiru (Yentown), R.: Shunji Iwai, Japan 1996.

Taiyō no hakaba (The Sun 's Burial/Das Grab der Sonne), R.: Nagisa Ōshima, Japan 1960.

Tengoku kara kita otoko-tachi (The Guys from Paradise/Die Hölle von Manila), R.: Takashi Miike, Philippinen/Japan, 2000.

The Broken Commandments/The Outcast, R.: Kon Ichikawa, DVD-Video, Kadokawa Eiga 2004 (Orig. *Hakai*, Japan 1962).

The Exorcist (Der Exorzist), R.: William Friedkin, USA 1973.

The Fly (Die Fliege), R.: Kurt Neumann, USA 1958.

The Ten Commandments (Die zehn Gebote), R.: Cecil B. DeMille, USA 1956.

The Way West (Der Weg nach Westen), R.: Andrew V. McLaglen, USA 1967.

Thinking about the Tokyo Olympics City Marketing and Branding, R.: Temple University Japan Campus, <https://youtu.be/QVSL1t8hRi0> 14.12.2015, 02.11.217.

Tokyo Skin, R.: Yukinari Hanawa, Japan 1996.

Tomodachi (Friends), R.: Hiroshi Shimizu, Japan 1940.

Trainspotting, R.: Danny Boyle, DVD-Video, Universal Pictures Germany 2009 (Orig. UK 1996).

Tsuki wa dotchi ni dete iru, R.: Sai Yōichi, DVD-Video, Odessa Entertainment 2013 (Orig. Japan 1993).

Wārudo apātomento horā (World Apartment Horror), R.: Katsuhiro Ōtomo, Japan 1991.

Wasurerareta kogun (The forgotten imperial Army), R.: Nagisa Ōshima, Japan 1963.

Zui hou de ai, zui chu de ai (Last Love First Love), R.: Hisashi Tōma, Japan 2003.

8. Abstract

Die Arbeit stellt die chronologische Betrachtung von acht japanischen Filmen, im Zeitraum 1948 bis 2007, in den Vordergrund. Sie werden unter dem Aspekt der Fremddarstellung analysiert. Das Medium des Films versteht sich dabei als Mittler zwischen den Kulturen und fungiert, laut dem Modell von Hanne Walberg, als kulturelles Artefakt, welches eine doppelseitige Fremderfahrung erzeugt. Konkreter Untersuchungsgegenstand ist die Darstellung der Burakumin, der Third Nationals und der Zainichi Koreaner/innen. Mit Hilfe von Werner Faulstichs und Knut Hickethiers Kategorien des Fremden im Film versucht die Arbeit eine theoretische Grundlage für die Analyse aufzubauen und unterfüttert sie mit den Ausführungen von Jörg Schweinitz über den Stereotyp im Film sowie den psychoanalytischen Filminterpretationen von Theo Piegler. Neben dem filmtheoretischen Aspekt werden die Filme auch in ihrem Entstehungskontext betrachtet. Dazu legt die Arbeit den postkolonialen Diskurs Japans dar und erklärt die geopolitischen Entwicklungen Japans nach dem Zweiten Weltkrieg. Dadurch soll der Identitätsdiskurs der japanischen Gesellschaft widergegeben und an Hand der Filmbeispiele kontextualisiert werden. Die Arbeit stellt die These auf, dass die erwähnten Minderheiten im japanischen Film unterrepräsentiert seien. Die ausgewählten Filme dienen als vermeintliche Gegenbeispiele dieser Behauptung. Es soll überprüft werden, ob sie gesellschaftliche Strömungen aufnehmen und bestärken oder konterkarieren. In einer chronologischen Rückschau sollen so auch etwaige Entwicklungen in der Inszenierung von Fremdheit im japanischen Film benannt werden.