

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Owaranai shishunki no owari

Die Darstellung des hikikomori-Phänomens und 8050 mondai in
den Filmen Komoribito und Hoshi to remon no heya

verfasst von | submitted by

Veronika Wihsbeck BA

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

Wien | Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 843

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Japanologie

Betreut von | Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Ina Hein M.A.

Abstract

Seit den 1990er Jahren thematisiert die auf Japan bezogene sozialwissenschaftliche Forschung das *hikikomori*-Phänomen. Es handelt sich hierbei laut Definition um einen Zustand, bei dem sich Betroffene länger als sechs Monate zu Hause zurückziehen und somit nicht am gesellschaftlichen Leben teilnehmen. In den letzten Jahren hat sich daraus das sogenannte „8050 *mondai*“ [8050 Problem] entwickelt. Damit ist gemeint, dass Eltern, die sich nun in ihren 80ern befinden, ihre Kinder, die mittlerweile zu Erwachsenen um die 50 Jahre alt geworden sind, weiterhin unterstützen müssen. Dabei sorgen sich die Eltern um das zukünftige Wohlergehen ihrer *hikikomori*-Kinder nach ihrem Tod, da diese ohne ihre Unterstützung kaum eigenständig leben können. Die Filme *Komoribito* (2020) von Habara Daisuke und *Hoshi to remon no heya* (2021) von Fukui Mitsuhiro, die von dem Fernseh- und Rundfunksender NHK produziert wurden, befassen sich konkret mit dieser speziellen Thematik. Da es bisher noch keine Auseinandersetzung mit diesem sich verschärfenden gesellschaftlichen Problem auf medialer Ebene gibt, die relevant für die Beeinflussung der Wahrnehmung des *hikikomori*-Phänomens ist, untersuche ich in meiner Masterarbeit, wie das *hikikomori*-Phänomen in den ausgewählten Filmen dargestellt wird, und werde zu diesem Zweck eine Film- und Figurenanalyse durchführen.

Inhaltsverzeichnis

Abstract.....	2
1. Einleitung.....	4
2. Forschungsstand und Vorstellung des Forschungsgegenstandes	7
2.1. <i>Hikikomori</i> – Definition und Erklärungsansätze	7
2.2. <i>Hikikomori</i> -Repräsentationen in der japanischen Popkultur	10
2.3. Vorstellung der Filme <i>Komoribito</i> und <i>Hoshi to remon no heya</i>	12
3. Methodisches Vorgehen bei der Film- und Figurenanalyse	16
4. Analyse der zwei Filme	19
4.1. Inhaltliche Darstellung und filmische Gestaltung	19
4.1.1. <i>Komoribito</i>	19
4.1.2. <i>Hoshi to remon no heya</i>	24
4.2. Die Darstellung der <i>hikikomori</i> -Figuren.....	29
4.3. Die Komponente der Eltern und der Familie: Darstellung des 8050 <i>mondai</i>	39
4.4. Die gesellschaftliche Wahrnehmung des <i>hikikomori</i> -Phänomens.....	52
5. Schlussfolgerungen.....	62
5.1. Konventionelle und erweiterte Perspektiven auf das <i>hikikomori</i> -Phänomen – der „Ausbruch“ aus der Isolation als einziger Lösungsweg	62
5.2. Der Einfluss von Geschlechterrollen auf die Darstellung des <i>hikikomori</i> -Phänomens und des 8050 <i>mondai</i>	70
5.3. <i>Hikikomori</i> als Symptom gesellschaftlicher Probleme	77
Literaturverzeichnis	81
Anhang 1 - Sequenzprotokoll <i>Komoribito</i>	86
Anhang 2 - Sequenzprotokoll <i>Hoshi to remon no heya</i>	112

1. Einleitung

Der Begriff *hikikomori* beschreibt ein Phänomen, das erstmals 1998 vom Psychiater Saitō Tamiaki in dem Buch *Shakaiteki hikikomori: Owaranai shishunki* [Der soziale Rückzug: Die nicht-endende Pubertät] beschrieben wurde. Bei *hikikomori* handelt es sich nach der mittlerweile etablierten Definition um einen Zustand, *jōtai*, bei dem sich Betroffene aus der Gesellschaft für mehr als sechs Monate zu Hause zurückziehen. Er umfasst eine große Bandbreite an Symptomen und Hintergründen. Die Auslöser können von psychischen Problemen über dysfunktionale Familienstrukturen bis hin zu fehlenden Arbeitsmöglichkeiten oder auch gesellschaftlichem Druck reichen (Kato et al. 2019:435). Forscher*innen, die sich mit *hikikomori* sozialwissenschaftlich auseinandersetzen, tendieren dazu, Kritik an dem Konformitätsdruck der japanischen Gesellschaft auszuüben (Teo et al. 2014:449) und diese für die derzeitig 1,46 Millionen *hikikomori*-Betroffenen in Japan verantwortlich zu machen¹ (Kabinettsbüro 2023b:163).

Das *hikikomori*-Phänomen wird jedoch nicht nur auf wissenschaftlicher Ebene, sondern auch in Medien wie zum Beispiel Anime, Videospiel oder auch Film behandelt, wodurch das Bild des *hikikomori*-Zustands in der japanischen Öffentlichkeit verändert werden kann. Dies ist deshalb wichtig, weil Vorurteile gegenüber *hikikomori*-Betroffenen verbreitet sind – so werden sie zum Beispiel lediglich für „faul“ und „von den Eltern verwöhnt“ gehalten (Hikikomori Voice Station 2024).

In den letzten Jahren ist jedoch in Bezug auf das *hikikomori*-Phänomen eine weitere Komponente sichtbar geworden, deren Auswirkungen in den nächsten Jahren immer relevanter werden wird: das 8050 *mondai*² [8050 Problem]. Damit ist das soziale Problem gemeint, dass Eltern sich zunehmend Sorgen um das zukünftige Wohlergehen ihrer Kinder nach ihrem Tod machen. In den 1980er und 1990er Jahren wurde der *hikikomori*-Zustand als ein Problem von Jugendlichen und jungen Erwachsenen betrachtet. Mittlerweile sind seitdem jedoch rund 30 Jahre vergangen, in denen die Eltern der *hikikomori*-Betroffenen ebenso gealtert sind. Sie sind nicht in der Lage, ein unabhängiges Leben zu führen und sind auf die Renten ihrer Eltern angewiesen (Ministerium für Gesundheit, Arbeit und

¹ Dabei muss berücksichtigt werden, dass die tatsächliche Zahl aufgrund einer hohen Dunkelziffer vermutlich noch höher liegt.

² Im Ausdruck 8050 *mondai* wird die Zahl 8050 auf Japanisch „*hachi maru go maru*“ ausgesprochen.

Soziales 2019:3). Dieses Abhängigkeitsverhältnis bestärkt die Sorgen der Eltern um die Zukunft ihrer *hikikomori*-Kinder.

An diesen Punkt möchte ich mit meiner Analyse der Filme *Komoribito* (2020, Habara Daisuke) und *Hoshi to remon no heya* [Das Zimmer mit Sternen und Zitronen] (2021, Fukui Mitsuhiro) ansetzen. Beide Filme thematisieren ganz explizit das 8050 *mondai*. *Komoribito* soll nach eigenen Angaben des NHK eine neue Perspektive auf das *hikikomori*-Phänomen bieten und zur Entstigmatisierung beitragen. Dabei basiert die Handlung auf individuellen Erfahrungen von *hikikomori*-Betroffenen. Dies kann bereits dem Titel entnommen werden: Statt *hikikomori*, wurde der Begriff *komoribito* gewählt, um, laut NHK den stigmatisierten Begriff *hikikomori* zu vermeiden und stattdessen einen wärmeren Eindruck zu schaffen (NHK 2020). Fukuis Drehbuch zum Film *Hoshi to remon no heya* gewann 2019 den 44. *Sōsaku terebi drama taishō*, einen Preis für Fernseh-dramen-Drehbücher, der vom *Nihon Hōsō sakka kyōkai* (Television and Radio Writer's Association of JAPAN) verliehen wird. In Zusammenarbeit mit NHK werden die Drehbücher der Gewinner*innen verfilmt und vom Sender ausgestrahlt (NHK 2024).

In der vorliegenden Masterarbeit wird untersucht, wie das *hikikomori*-Phänomen in den zwei Filmen *Komoribito* und *Hoshi to remon no heya* dargestellt wird. Um die beiden Fallbeispiele zu analysieren, wird qualitativ mit besonderem Fokus auf die Ebene der Figurenanalyse vorgegangen, die sich an *Filmanalyse: Theorien, Methoden, Kritik* von Thomas Kuchenbuch und der umfassenden methodischen Darstellung *Die Figur im Film* von Jens Eder (2014) orientiert. Dies ermöglicht es, Aspekte der Machart, die für das untersuchte Thema wichtig sind, Persönlichkeit und Innenleben der *hikikomori*-Protagonist*innen und ihrer Familie bzw. ihres sozialen Umfelds aufschlüsseln zu können.

Nach einem Überblick über den Forschungsstand, der sich mit Definitionen und Erklärungsansätzen des *hikikomori*-Phänomens sowie Repräsentationen von *hikikomori*-Betroffenen in der japanischen Popkultur befasst, folgt die Analyse der Filme *Komoribito* und *Hoshi to remon no heya*. Diese bezieht sich auf die zur Beantwortung meiner übergeordneten Forschungsfrage herausgearbeiteten Leitfragen, die im Kapitel 3 nachzulesen sind. Zunächst folgt eine inhaltliche Darstellung, um den Handlungsverlauf sowie die filmische Gestaltung darzulegen. Im darauffolgenden Unterkapitel liegt der Fokus auf der Darstellung der *hikikomori*-Figuren, worauf anschließend auf die Rolle der Familie und des

Umfelds eingegangen wird, um das 8050 *mondai* näher zu beleuchten. Abschließend wird die gesellschaftliche Wahrnehmung des *hikikomori*-Phänomens in den zwei Filmen analysiert. In Kapitel 5 werden die aus der Analyse gewonnen Erkenntnisse diskutiert und in folgende drei Abschnitte unterteilt: Zunächst wird die Frage behandelt, inwiefern die Darstellung des *hikikomori*-Phänomens in Verbindung mit dem 8050 *mondai* als neue Herangehensweise verstanden werden kann. Darauf folgt ein Unterkapitel über den Einfluss von Geschlechterrollen auf die Darstellung in den zwei hier untersuchten Filmen. Im abschließenden Kapitel findet eine Einordnung der beiden Fallbeispiele in den Gesamtdiskurs um das *hikikomori*-Phänomen statt.

2. Forschungsstand und Vorstellung des Forschungsgegenstandes

Da das *hikikomori*-Phänomen von einer großen Bandbreite an gesellschaftlichen bis hin zu psychologischen Faktoren beeinflusst wird, ist es für diese Arbeit zunächst grundlegend wichtig, die Dimensionen des *hikikomori*-Seins zu erfassen. Der erste Abschnitt dieses Kapitels behandelt Forschung zu dem Thema aus dem psychologischen und sozialwissenschaftlichen Bereich. Im zweiten Unterkapitel gehe ich auf kulturwissenschaftliche Studien ein, die das *hikikomori*-Phänomen thematisieren. Als letztes folgt die Vorstellung der zwei Fallbeispiele *Komoribito* und *Hoshi to remon no heya*, die im Hauptteil der vorliegenden Arbeit untersucht werden, sowie eine kurze Einordnung des japanischen Rundfunksenders NHK (*Nippon Hōsō Kyōkai*), der die beiden Filme produziert hat.

2.1. *Hikikomori* – Definition und Erklärungsansätze

Mit dem Buch *Shakaiteki hikikomori: Owaranai shishunki* [Der soziale Rückzug: Die nicht endende Pubertät] legte Saitō Tamaki in der sozialwissenschaftlichen Forschung den Grundstein für die Behandlung des Themas *hikikomori*. Aufgrund der Diversität dieses Phänomens wird die Definition des Begriffs „*hikikomori*“ bewusst breit gehalten. Das Ministerium für Gesundheit, Arbeit und Soziales definiert *hikikomori* als:

[...] Phänomen, welches das Resultat verschiedener Ursachen ist, bei dem die Teilnahme an der Gesellschaft vermieden wird (wie zum Beispiel Schulbesuch inklusive Pflichtausbildung, Arbeit inklusive irregulärer Anstellung oder auch Umgang mit Personen abgesehen von der Familie). Es ist ein Zustand, bei dem sich die betroffene Person mindestens sechs Monate lang zu Hause aufhält (sollte sie nach draußen gehen, tritt sie mit anderen Personen [trotzdem] nicht in Kontakt)³ (Ministerium für Gesundheit, Arbeit und Soziales 2010:6).

Weiters wird darauf hingewiesen, dass es sich beim sozialen Rückzug allgemein gesehen um einen nicht-psychotischen Zustand handelt und deshalb von psychischen Krankheiten, wie zum Beispiel Schizophrenie, abzugrenzen ist. Jedoch wird angemerkt, dass es vorkommen kann, dass nicht-diagnostizierte Betroffene, die jedoch unter psychischen Krankheiten leiden, trotzdem als *hikikomori* bezeichnet werden. Darüber hinaus können sich bei schwerwiegenden *hikikomori*-Fällen psychische Erkrankungen entwickeln, die von Angstzuständen und Zwangsstörungen bis hin zu Wahnvorstellungen und Halluzinationen reichen (Ministerium für Gesundheit, Arbeit und Soziales 2010:6).

³ Das Zitat wird in eigener Übersetzung wiedergegeben.

Im März 2023 wurde eine Erhebung bezüglich der Anzahl von *hikikomori*-Betroffenen vom japanischen Kabinettsbüro veröffentlicht. Die Umfrage wurde im November 2022 in ganz Japan online durchgeführt und richtete sich an Personen im Alter von 10 bis 69 Jahren (Kabinettsbüro 2023a:1-2). Wenn man das arbeitsfähige Alter (15 bis 64) heranzieht, zeigen die Ergebnisse, dass 2,05% der Befragten im Alter von 15 bis 39 und 2,02% der Befragten zwischen 40 und 64 als *hikikomori* definiert werden können (Kabinettsbüro 2023b:163). Hochrechnungen auf die Gesamtpopulation Japans ergeben demnach, dass von ungefähr 1,46 Millionen *hikikomori*-Betroffenen in Japan ausgegangen wird (NHK News 2023). Besonders im Vergleich zur gleichen Umfrage aus dem Jahr 2019, bei dem die Schätzung bei 1,15 Millionen Betroffene liegt, ist also ein Anstieg an *hikikomori*-Fällen in den letzten Jahren erkennbar (PR Times 2023).

Obwohl es sich beim *hikikomori*-Phänomen um einen Zustand, *jōtai*, und keine mentale Erkrankung per se handelt, kann der soziale Rückzug durch psychische sowie physische Krankheiten ausgelöst werden, sowie gleichzeitig mentale und körperliche Probleme hervorrufen. Da *hikikomori*-Betroffene oft mit mentalen Schwierigkeiten in Verbindung gebracht werden, wurde sogar vorgeschlagen, das *hikikomori*-Phänomen als eigene, kulturgebundene psychische Störung in DSM-IV und ICD 10, zwei Klassifikationssysteme für psychischen Erkrankungen, aufzunehmen (Teo/Gaw 2010). Dabei wurde argumentiert, dass jene Betroffenen, die sich aufgrund soziokultureller Faktoren aus der Gesellschaft zurückgezogen haben, als *hikikomori* diagnostiziert werden können (Tajan 2021:75). Die Auffassung von *hikikomori* als an die japanische Kultur gebundene psychische Störung ist jedoch umstritten: Forschungsarbeiten in anderen Ländern haben festgestellt, dass es dort ebenfalls *hikikomori*-Betroffene gibt, beispielsweise in ostasiatischen Ländern wie China (Hu *et al.* 2022), Südkorea (Lee *et al.* 2013) und Taiwan (Kato *et al.* 2012), aber auch in Europa, etwa wie Spanien (Malagón-Amor *et al.* 2018), sowie in weiteren Ländern wie Australien, Bangladesch und Iran (Kato *et al.* 2012). Dennoch zeigen sich länderspezifische Unterschiede in Bezug auf das Verhalten und Wohlergehen der Betroffenen (Kato *et al.* 2019:433). Zudem werden sozialkritische Interpretationen angeführt, wie etwa die Auffassung von *hikikomori* als Form von passiv-aggressivem Verhalten oder als Nebenprodukt kapitalistischer Gesellschaften (Tajan 2021:82).

Kato *et al.* haben im Zuge ihrer Forschung mehrere Dimensionen an Ursachen herausgefiltert und in einem bio-psycho-soziokulturellen Modell zusammengefasst. Dabei wird grundsätzlich zwischen psychiatrischen und nicht-psychiatrischen Gründen unterschieden. Unter nicht-psychiatrischen Gründen werden psychologische Faktoren wie Einsamkeit, *haji* (Scham) und vermindertes Selbstbewusstsein, soziokulturelle Faktoren, wie die Bedeutung des Internets für das Individuum und die IT-Gesellschaft, und biologische Faktoren, wie oxidativer Stress oder Entzündungen, gezählt. In den psychiatrischen Bereich fallen Schizophrenie, Psychosen, Autismus-Spektrum-Störungen, Sozialphobie, Posttraumatische Belastungsstörung (PTBS), Trauma, Persönlichkeitsstörungen und Depressionen (Kato *et al.* 2019:430). Als Risikofaktoren werden auch substanzgebundene Abhängigkeit und behaviorale Suchterkrankungen angeführt, wie zum Beispiel pathologische Internetnutzung oder exzessives Gaming (Wong *et al.* 2019:2). Neben psychischen und physischen Indikatoren spielen auch psychosoziale Faktoren, wie Schulabbruch oder Arbeitslosigkeit, eine bedeutende Rolle. Forschungen haben ergeben, dass der Verlust des Arbeitsplatzes oder das Abbrechen der Ausbildung das Suizidrisiko erhöhen, was *hikikomori* besonders betrifft. Mitunter kommt es auch zu einem niedrigen Selbstwertgefühl und selbstverletzendem Verhalten (Yong/Nomura 2019:6-7).

Ein Begriff, der im Zusammenhang mit dem *hikikomori*-Phänomen häufig auftaucht, jedoch eine eigene Bedeutung trägt, ist *otaku*. Als *otaku* werden Personen verstanden, die eine große Leidenschaft für japanische Popkultur wie zum Beispiel Anime, Manga oder Videospiele zeigen. Darüber hinaus wird ihnen stereotypisch eine eingeschränkte Kommunikationsfähigkeit zugeschrieben, was an *hikikomori*-Betroffene erinnert (Kikuchi 2022:55). Obwohl es Personen gibt, die sowohl *hikikomori* als auch *otaku* gleichzeitig sein können, sind Letztere nicht per se davon abgeneigt zu arbeiten oder am gesellschaftlichen Leben teilzunehmen. *Otaku*-Sein bedeutet vielmehr eine intensive Auseinandersetzung mit einem Hobby, ohne dass dabei zwangsläufig ein Bedürfnis besteht, sich von der Gesellschaft zurückzuziehen.

Da sich *hikikomori*-Betroffene zu Hause einschließen, betrifft dieser Zustand nicht nur sie selbst, sondern auch die Familie, die mit ihnen wohnt. Insbesondere betrifft er die Eltern, die ihr Kind finanziell und emotional unterstützen. Hierbei kommt es vor, dass sich die Unterstützung über Jahrzehnte erstreckt, sodass Eltern sowie Kinder altern. Diese

Konstellation wurde in den letzten Jahren von den japanischen Medien aufgegriffen und bekam die Bezeichnung 8050 *mondai*. Es handelt sich hierbei um eine Folge des Lebensstils von *hikikomori*-Betroffenen, bei dem alte Eltern, die sich in ihren 80ern befinden, für ihre erwachsenen Kinder in ihren 50ern sorgen. Dabei zeigen die Eltern ein erhöhtes Risiko, Altersarmut zu erleiden (Ministerium für Gesundheit, Arbeit und Soziales 2019:3). Die Bezeichnung 8050 *mondai* bezieht sich nicht nur auf die Altersgruppen 80 und 50, sondern steht stellvertretend für diese spezifische Eltern-Kind-Dynamik.

2.2. *Hikikomori*-Repräsentationen in der japanischen Popkultur

Während das *hikikomori*-Phänomen in Psychologie und Sozialwissenschaft regelmäßig erforscht wird, finden sich im Bereich der Kulturwissenschaften nur eine Handvoll Publikationen zu diesem Thema. Genaue Analysen beschränken die Behandlung der Thematik in Manga, Anime und Videospielen. Die Forschung interpretiert die japanische Popkultur hier als Raum, in dem das *hikikomori*-Sein ausgelebt, behandelt, sowie „geheilt“ werden kann. Pelea bezeichnet Popkultur als „engine of (mind) progress“, die als Gegenwicht zur Realität mit ihrem sozialen Druck, Zwängen und Erwartungen fungiert (Pelea 2024:40). *Hikikomori*-Figuren werden als „moderne Helden“ dargestellt, die im Verlauf der Geschichte lernen, mit dem *hikikomori*-Sein umzugehen. In den Geschichten werden dabei auch heikle Themen wie Mobbing, Depression, Suizid oder auch Arbeitslosigkeit und Armut aufgegriffen, die mit dem *hikikomori*-Zustand in Verbindung stehen (Pelea 2024:41).

In Manga wurden bereits die Titel *NHK ni yōkoso* (2002; Welcome to the NHK) von Takimoto Tatsuhiko und *Mētero no kimochi* (2007; [Maetels Gefühle]) von Oku Hiroya hinsichtlich der Darstellung männlicher *hikikomori*-Protagonisten analysiert (Heinze/Thomas 2014). Die Analyse ergab, dass es hier weibliche Figuren sind, die dem Protagonisten aus dem *hikikomori*-Zustand helfen und ihn unterstützen. Außerdem wird deutlich, dass die Protagonisten in den Geschichten Selbstfindung anstreben (Heinze/Thomas 2014:166). Besonders *NHK ni yōkoso* gilt als eine der bekanntesten *hikikomori*-Darstellungen in der Popkultur. Obwohl der Manga, der auch als Anime-Adaption veröffentlicht wurde, Themen wie Paranoia und Depression behandelt, werden komödiantische Effekte genutzt, um den Protagonisten nicht als tragischen Fall darzustellen (Pelea 2024:42). Als Gegenbeispiel dazu kann der Anime und Manga *Watashi ga motenai no wa dō kangaetemo omaera ga warui!* (2011;

[Es ist ganz klar eure Schuld, dass ich unbeliebt bin!] Watamote) von Nico Tanigawa gesehen werden. Die Geschichte handelt von einer weiblichen *hikikomori*-Protagonistin, die an Depressionen und Suizidgedanken leidet (Pelea 2024:42-44).

Auch einzelne Aspekte popkultureller Werke wurden bereits behandelt, wie etwa die darin erfolgende Thematisierung der Rolle virtueller Realität im Zusammenhang mit sozialem Rückzug. Dafür wurden die Anime *Sōdo āto onrain* (2012; Sword Art Online) von Itō Tomohiko, *Samā wōzu* (2009; Summer Wars) und *Ryū to sobakasu no hime* (2021; [Der Drache und die Prinzessin mit Sommersprossen] Belle) von Hosoda Mamoru herangezogen. Dabei stellt sich heraus, dass in den Geschichten das Knüpfen von sozialen Kontakten mithilfe von virtueller Realität vereinfacht wird, während die Schwierigkeiten, mit denen die Protagonisten in der realen Welt konfrontiert werden, für eine gewisse Zeit ausgeblendet werden können (Della Chiara 2023:92). Auch die Frage, wie der *hikikomori*-Zustand im Medium des Videospiele thematisiert wird, wurde bereits in einigen Aufsätzen untersucht. Hier ist besonders das Spiel *Perusona 5* (2016; Persona 5) zu nennen, in dem eine weibliche *hikikomori*-Figur vorkommt. Diese empfindet das *hikikomori*-Sein nicht als Strafe, sondern es ist für sie ein notwendiger Heilungsprozess, um den Tod ihrer Mutter zu verarbeiten (Durante 2022:120). Ein weiteres Beispiel bietet Hülsmann, die *Sairento hiru 4 za rūmu* (2004; Silent Hill 4: The Room) als Allegorie für das *hikikomori*-Sein interpretiert. Hierbei steht das Zimmer, in das die Spielfigur immer wieder zurückkehrt, für einen sicheren Ort während in der Außenwelt Gefahren lauern (Hülsmann 2011:57). Diese Dynamik verändert sich im Laufe des Spiels und so wird der einst sichere Rückzugsort nun von Geistererscheinungen überschattet. Somit wird es zum Ziel des Spieles in die Außenwelt zu gelangen. Hülsmann beschreibt dies als „Metapher [für die] gesellschaftlich anerkannte „Heilungsmethode“ für *hikikomori* [in der es darum geht] sich wieder in die Außenwelt zu begeben, [um] am gesellschaftlichen Leben teilzuhaben und somit das Zimmer zu verlassen“ (Hülsmann 2011:58).

Das Thema *hikikomori* wird zudem in Dokumentationen aufgegriffen. Diese werden meist von Rundfunkgesellschaften wie NHK produziert und ausgestrahlt und sollen dazu dienen, die Zuschauerschaft zu informieren und ein möglichst realistisches Bild von *hikikomori* zu vermitteln. Ein nennenswertes Beispiel ist „*Oitekebori*“ – 9060 *kazoku* (2022, Leaving someone behind: The 9060 family), ausgestrahlt von der NTN Corporation. Die

Dokumentation beleuchtet die Realität des 8050 *mondai*, welches in diesem Fall jedoch als 9060 *mondai* bezeichnet wird. Unter diesem Begriff versteht man dasselbe Phänomen wie beim 8050 *mondai*, nur mit dem Unterschied, dass sich die Eltern in den 90ern befinden und ihre *hikikomori*-Kinder um die 60 Jahre alt sind. Diese sowie weitere Dokumentationen, die dem Thema *hikikomori* gewidmet sind, sollen Wissen erweitern und Empathie für die Betroffenen erzeugen (Pelea 2024:44-45). Darüber hinaus wird das *hikikomori*-Phänomen auch in fiktionalen Filmen und Serien behandelt. Dabei liegt der Fokus deutlich auf der Genesung von diesem Zustand sowie auf dem Appell, dass eine Veränderung hin zu einem besseren Zusammenhalt innerhalb der Gemeinschaft und Familie in Japan notwendig ist und gegen die Stigmatisierung von *hikikomori*-Betroffenen vorgegangen werden muss (Pelea 2024:45).

2.3. Vorstellung der Filme *Komoribito* und *Hoshi to remon no heya*

Um eine Einordnung der zwei filmischen Fallbeispiele zu ermöglichen, die ich im Folgenden untersuchen werde, möchte ich zuerst ihren Entstehungsprozess erläutern. Dies dient dazu, ihren ideologischen Hintergrund zu beleuchten. Im hier vorliegenden Fall zeichnet die Rundfunkgesellschaft NHK verantwortlich für die Produktion beider Filme. Obwohl NHK sich rechtlich gesehen als autonom vom Staat versteht, kann dennoch ein Einfluss der konservativen LDP (Liberaldemokratische Partei) gesehen werden (Krauss 2016:67-68). Somit orientieren sich Inhalte, mitunter auch Filme, die von NHK ausgestrahlt werden, an der offiziellen Regierungslinie (Laurence 2022:37). Der Rundfunksender dient als „agent for social stability“, der nationale Traditionen und Kultur überträgt und diese dabei nicht in Frage stellt. Dabei präsentiert sich NHK als Vermittler dieser kulturellen Werte, die sich stets an die Interessen der konservativen Elite anlehnen (Laurence 2022:47).

Seit den 1990er Jahren und dem wachsenden Interesse an Japan haben auch japanische Medien als Forschungsgegenstand Konjunktur (Gössmann/Waldenberger 2003:13). Zusammenfassend beschreiben die zwei Japanologinnen Barbara Gatzert und Hilaria Gössmann die Wirkung von Medien folgendermaßen: „Insofern können Medien zugleich Spiegel und Motor, Symptom und Agens gesellschaftlicher Entwicklung sein“ (Gatzert/Gössmann 2003:246). Medien bilden die Realität demnach nicht nur ab, sondern konstruieren sie mit. Somit haben Medien und so auch Filme, die für meine Arbeit relevant

sind, einen Einfluss auf die Zuschauer und können Vorstellungen, Denkweisen und Werte verändern (Sayed 2019:97). Je nach Kontext erweisen sich Medien als Werkzeug für Information und Bildung, zur Förderung des sozialen Zusammenhalts oder auch des politischen Engagements (Hodkinson 2024:26). Darstellungen von Themen wie dem *hikikomori*-Phänomen gelten als gesellschaftlich wichtiger Faktor, da sie das Potenzial haben, auf die Zuschauerschaft auf eine bestimmte Weise einzuwirken (Bonfadelli/Friemel 2017:173). Somit ist es wichtig, sich mit der Repräsentation von *hikikomori* auseinanderzusetzen und aufzuschlüsseln, welche Aussagen vermittelt werden und wie damit der Diskurs um *hikikomori* bestärkt oder verändert wird.

Dies ist im Hinblick auf das *hikikomori*-Phänomen besonders deshalb wichtig, weil Betroffene in der Realität auf wenig Verständnis für ihre Situation stoßen. Darüber hinaus herrschen Vorurteile – wie zum Beispiel, dass sie lediglich faul seien –, was ihrem eigentlichen Zustand nicht entspricht und ihren sozialen Rückzug verharmlost. Filme, wie die beiden hier ausgewählten, haben das Potenzial, gegen diese Annahmen vorzugehen und für mehr Verständnis für das *hikikomori*-Phänomen in der japanischen Gesellschaft zu sorgen.

Auf der Streaming-Plattform *NHK on demand* (NHK on demand) sind die zwei Filme *Komoribito* und *Hoshi to remon no heya* zu finden. Der Film *Komoribito* wurde von Habara Daisuke produziert und am 22.11.2020 im Rahmen eines NHK-Specials erstmals ausgestrahlt. Der Titel dieses Films wurde nach einer neuen Bezeichnung für *hikikomori*-Betroffene gewählt, die in der Stadt Yamato in Kanagawa entstanden ist. „*Komoribito*“ soll demnach einen warmen Eindruck verschaffen und die Möglichkeit bieten, neue Perspektiven auf das Phänomen zu eröffnen, um gegen Vorurteile über *hikikomori*-Betroffene vorzugehen (NHK 2020).

Der Film handelt von dem 40-jährigen Kurata Masao, der seit 10 Jahren mit seinem Vater zu Hause lebt. Die meiste Zeit verbringt er in seinem Zimmer, das niemand betreten darf. Den einzigen Kontakt zur Außenwelt hat Masao über TwinStar⁴: Über diese Plattform postet er regelmäßig Songtexte der real existierenden, japanischen Band Blue Hearts, deren Lieder ebenfalls als musikalische Untermalung eingespielt werden. Sein Vater, der zu Beginn des Films von seiner Krebsdiagnose erfährt und weiß, dass er nicht mehr lange

⁴ Bei TwinStar handelt es sich um eine fiktive Social-Media-Plattform, die dem sozialen Netzwerk X (ehemalig Twitter) gleicht.

leben wird, findet mithilfe seiner Enkelin Misaki Masaos TwinStar-Account und beginnt, ohne dabei seine Identität Preis zu geben, mit seinem Sohn per Textbotschaften zu kommunizieren. Währenddessen versucht er sich über *hikikomori* zu informieren und will Masao noch einmal dabei unterstützen, zurück in die Gesellschaft zu finden, obwohl seine Versuche davor fehlgeschlagen waren. Masao schöpft Verdacht, dass sein Vater die Person ist, mit der er auf TwinStar kommuniziert, und postet einen Tweet, der einen Selbstmord andeutet. Daraufhin treffen sie sich auf einer Brücke wieder, jedoch bricht Masaos Vater vor den Augen seines Sohnes zusammen, ohne dass es zu einem versöhnenden Gespräch kommen konnte. Am Ende erscheint Masao beim Begräbnis, offenbart sich das erste Mal wieder der Öffentlichkeit und hält eine Rede, in der er äußert, dass er aus dem *hikikomori*-Zustand ausbrechen möchte.

Das Drehbuch zum Film *Hoshi to remon no heya* wurde von Tsukuda Ryōta verfasst und gewann 2019 den 44. *Sōsaku Terebi Dorama Taishō*, einen Preis für Fernseh-dramen-Drehbücher, der vom *Nihon Hōsō Sakka Kyōkai* (Television and Radio Writer's Association of JAPAN) vergeben wird (Television and Radio Writer's Association of JAPAN 2024). In Zusammenarbeit mit NHK werden jedes Jahr die Drehbücher der Gewinner*innen verfilmt und vom Sender ausgestrahlt (NHK 2024). Die Geschichte bezieht sich auf das Phänomen, dass *hikikomori*-Betroffene mit den Leichen ihrer Eltern zusammenleben, da sie nicht in der Lage sind, die Polizei zu kontaktieren und außerhalb der engsten Familie keinen Kontakt zu anderen Personen pflegen, an die sie sich wenden könnten. Außerdem sind sie finanziell abhängig von den Pensionen ihrer Eltern, weshalb sie deren Tod nicht bekannt geben. Über diese auch in der Realität hin und wieder vorkommende Problematik wurde bereits in Zeitungen wie *Asahi Shimbun* berichtet (Asahi Shinbun 2019a).

In *Hoshi to remon no heya* geht es um die 32-jährige Satonaka Ichiko, die sich 18 Jahre zuvor von der Gesellschaft zurückgezogen hat und von ihrer Mutter versorgt wird. Außer ihr hat sie nur Kontakt mit einem anderen *hikikomori*-Betroffenen namens Ryō, mit dem sie online chattet und sich über das *hikikomori*-Sein austauscht. Eines Tages bricht ihre Mutter in der Küche zusammen und stirbt. Ichiko gerät in Panik, ist nicht in der Lage den Rettungsdienst zu rufen und bittet stattdessen Ryō um Rat. Dabei gesteht er ihr, dass er sich in derselben Situation befindet, da sein Vater vor zwei Wochen verstorben sei, er dies nicht melden konnte und die Leiche ins Bad gebracht habe. Ichiko wird von Schuldgefühlen

geplagt, ihre Mutter all die Jahre belastet zu haben und dass sie nicht einmal um Hilfe rufen konnte, als diese starb. Rückblenden und Tagträume untermalen dies auf filmischer Ebene und bieten einen Einblick in ihre innere Welt. Letztendlich schlägt sie das Fenster ihres Zimmers ein, was ihre Nachbarschaft veranlasst, die Polizei zu kontaktieren. Ichiko versteckt sich zunächst im Schrank, hinterlässt jedoch eine schriftliche Nachricht für die Polizeibeamten, in der sie ihre Situation beschreibt. Der Film endet damit, dass die Schranktüren geöffnet werden.

Im Folgenden möchte ich untersuchen, wie das *hikikomori*-Phänomen in den Filmen *Komoribito* und *Hoshi to remon no heya* dargestellt wird. Ich habe diese beiden Filme als Fallbeispiele gewählt, da sie sich in mehrfacher Hinsicht thematisch ergänzen: Während die Geschichte in *Hoshi to remon no heya* mit dem Tod der Mutter beginnt, endet *Komoribito* mit dem Tod des Vaters. Demnach steht in *Komoribito* die Vorbereitung auf das 8050 *mondai* im Fokus. In *Hoshi to remon no heya* handelt es sich jedoch um ein unvorhergesehenes, plötzliches Ereignis, das Ichiko in die akute Lage des 8050 *mondai* bringt. Darüber hinaus sind weibliche *hikikomori*-Protagonistinnen auf der filmischen Ebene stark unterrepräsentiert, wobei jedoch die Gender-Dimension ein wichtiger Aspekt im Diskurs um *hikikomori* ist. Deshalb erweist sich *Hoshi to remon no heya* als gute Ergänzung zu *Komoribito*, um auch die Darstellung von weiblichen *hikikomori*-Betroffenen beleuchten zu können. Ziel meiner Forschung ist es also, die Lücke der kulturwissenschaftlichen Forschung zu Darstellungen des 8050 *mondai* und des *hikikomori*-Phänomens auf filmischer Ebene zu füllen.

3. Methodisches Vorgehen bei der Film- und Figurenanalyse

Filmanalyse dient dazu, transportierte Bilder und Sprache, die mit Bedeutungen versehen sind, zu entschlüsseln (Kuchenbuch 2005:109). Hierbei steht die Frage im Vordergrund, wie gewisse Informationen vermittelt werden, die letztendlich zu bestimmten Schlussfolgerungen bei der Zuschauerschaft führen (Kuchenbuch 2005:113). Um das zu erreichen, werde ich mich an Kuchenbuch orientieren und eine systematische Analyse der Filme *Komoribito* und *Hoshi to remon no heya* durchführen, für die ich auch ein Sequenzprotokoll angefertigt habe. Der Film *Komoribito* wurde 2020 unter der Regie von Habara Daisuke veröffentlicht und umfasst eine Laufzeit von 1 Stunde und 13 Minuten. Der Film *Hoshi to remon no heya* von Fukui Mitsuhiro, der 2021 auf NHK ausgestrahlt wurde, hat eine Gesamtlänge von 45 Minuten.

Das Sequenzprotokoll, das sich im Anhang dieser Arbeit befindet, besteht aus einer Auflistung aller Filmszenen, die Informationen über Szenendauer, filmische Stilmittel, Inhalt, Ton und Sprache enthalten (Kuchenbuch 2005:40). Dies dient als Grundlage für die Analyse. Im Fokus steht die Ebene der Figurenanalyse, konkret geht es um die *hikikomori*-Protagonist*innen Kurata Masao und Satonaka Ichiko. Da ich ebenfalls das familiäre Umfeld einbeziehen möchte, um die Auswirkungen des 8050 *mondai* auch auf die Perspektive der Eltern bezogen zu erfassen, werde ich in meiner Analyse des Films *Komoribito* ebenfalls Masaos Vater Kurata Kazuo und Masaos Nichte Kurata Misaki berücksichtigen. Im Fall von *Hoshi to remon no heya* werde ich zudem Ichikos Mutter Satonaka Hatsumi und die *hikikomori*-Nebenfigur Ryō behandeln. Um die Konstruktion der Figuren in ihrer Komplexität aufschlüsseln zu können, möchte ich mich an der umfassenden Publikation *Die Figur im Film* von Jens Eder orientieren.

Eder hat das Modell „Uhr der Figur“ vorgestellt, um eine genaue Analyse von Filmfiguren zu ermöglichen. Dabei wird die Figur in vier Ebenen unterteilt, die jedoch nicht isoliert voneinander betrachtet werden sollen (Eder 2014:712): Die Figur als fiktives Wesen beschäftigt sich mit den Kategorien Körperlichkeit, Sozialität und Psyche. Die Körperlichkeit einer Figur besteht in ihren äußeren Merkmalen, die von Gestalt und Mimik bis hin zu Kleidung und Frisur reichen können. Die Sozialität meint Gruppenzugehörigkeit und Beziehungen wie Familie sowie soziale Rollen und Statuspositionen. Die letzte Kategorie befasst sich mit der Persönlichkeit und dem Innenleben der Figur. Hierbei werden Aspekte

wie Wahrnehmung, Motivation und Emotionen betrachtet (Eder 2014:713-714). Die zweite Ebene, die Eder nennt, ist die Figur als Artefakt. Hier werden besonders die filmischen Darstellungsmittel in Betracht gezogen, die in meiner Filmanalyse nach Kuchenbuch berücksichtigt werden (Eder 2014:716). Darauf folgt die Ebene der Figur als Symbol, die der Frage nach indirekten Bedeutungen nachgeht (Eder 2014:S.722). Als letzte Ebene folgt die Figur als Symptom, die sich mit der Reflexion über die Figuren auseinandersetzt. Dabei stehen Auswirkungen auf die Zuschauer im Mittelpunkt (Eder 2014:S.723).

Für die Analyse der Figuren in den Filmen *Komoribito* und *Hoshi to remon no heya* habe ich einen Fragenkatalog erarbeitet. Zunächst werde ich mich mit der Darstellung der *hikikomori*-Protagonist*innen beschäftigen. Dadurch möchte ich meine übergeordnete Frage, wie der *hikikomori*-Zustand dargestellt wird, beantworten: Welche Faktoren haben nach der Logik der filmischen Diegese zum *hikikomori*-Sein geführt? Werden Schuldzuweisungen ausgedrückt? Welche Beweggründe werden für den angestrebten Ausbruch aus dem *hikikomori*-Zustand genannt? Inwiefern wird ein solcher überhaupt von den betroffenen Figuren selbst angestrebt? Welche Gemeinsamkeiten und Unterschiede lassen sich in der Darstellung von Ichiko und Masao feststellen? In Bezug auf Masao aus dem Film *Komoribito* möchte ich außerdem der Frage nachgehen, welche Bedeutung die im Film gezeigten Songtexte haben und was diese über den *hikikomori*-Zustand des Protagonisten aussagen. In Ichikos Figurenanalyse möchte ich ebenfalls zusätzliche Aspekte, die von der Machart des Films nahegelegt werden, einbeziehen: Welche Bedeutungen haben die titelgebenden Sterne und Zitronen für Ichiko? Was sagen die gezeigten Tagträume und Rückblenden über ihren Zustand aus? Inwiefern unterscheidet sich Ichikos Schicksal von dem von Ryō?

Mit dem nächsten Fragen-Set möchte ich herausarbeiten, welche Bedeutung dem 8050 *mondai* in dem hier untersuchten Material zugeschrieben wird. Diesbezüglich werde ich die Rolle der Familie beleuchten, da sie eine essenzielle Komponente beim 8050 *mondai* darstellt: Wie werden die Beziehungen innerhalb der Familie dargestellt? Inwiefern beeinflusst der *hikikomori*-Zustand des Kindes die Angehörigen? Welche Auswirkungen hat der Tod der Eltern auf die *hikikomori*-Protagonist*innen? Im Hinblick auf den Film *Komoribito* stellt sich außerdem die Frage: Was genau sind die Gründe dafür, dass der Vater seinem *hikikomori*-Sohn aus dem Zustand heraushelfen möchte?

Um meine Leitfrage, wie sich die Filme mit der gesellschaftlichen Wahrnehmung des *hikikomori*-Phänomens auseinandersetzen, zu beantworten, werde ich schließlich noch auf etwaige sozialkritische Aspekte der Filme eingehen. Dabei möchte ich auch den Aspekt der Medienwirkung von *Komoribito* und *Hoshi to remon no heya* einbeziehen: Welche Anlaufstellen für *hikikomori*-Betroffene werden vorgestellt? Welche Maßnahmen werden als effektiv oder ineffektiv für die Unterstützung von Betroffenen dargestellt? Inwiefern wird dadurch die japanische Gesellschaft kritisiert? Wird um ein größeres Verständnis für den *hikikomori*-Zustand geworben? Welche Rolle spielt die Möglichkeit sozialen Kontakt über Social Media aufzubauen in der filmischen Gestaltung des *hikikomori*-Phänomens? Inwiefern wird sozialer Druck als Auslöser für den sozialen Rückzug thematisiert?

4. Analyse der zwei Filme

Im folgenden Kapitel werden die Filme *Komoribito* und *Hoshi to remon no heya* analysiert. Hierbei werde ich mit Schlüsselszenen arbeiten, die für die Beantwortung meiner Leitfragen essenziell sind. Beim ersten Unterkapitel handelt es sich um eine inhaltliche Aufarbeitung in chronologischer Reihenfolge der beiden Filme, die zum besseren Verständnis der darauffolgenden Analysekapitel beitragen soll. Im Folgenden werden Erkenntnisse aus der Filmanalyse diskutiert und die Leitfragen beantwortet. Zunächst steht die Darstellung der *hikikomori*-Protagonist*innen im Mittelpunkt. Anschließend wird die Rolle der Familie von *hikikomori*-Betroffenen im untersuchten Material beleuchtet, mit besonderem Fokus auf die Bedeutung des 8050 *mondai*. Abschließend folgt die gesellschaftliche Wahrnehmung des *hikikomori*-Phänomens, wie sie in den zwei Filmen thematisiert wird.

4.1. Inhaltliche Darstellung und filmische Gestaltung

Im ersten Unterkapitel steht der Film *Komoribito* im Fokus, der in Zusammenarbeit mit dem japanischen Fernsehsender NHK unter der Regie von Habara Daisuke entstand und am 22. November 2020 erstmals ausgestrahlt wurde. Anschließend folgt eine inhaltliche Auseinandersetzung mit dem Film *Hoshi to remon no heya*, der 2021 unter der Regie von Fukui Mitsuhiro ebenfalls bei NHK veröffentlicht wurde.

4.1.1. *Komoribito*

Kurata Masao ist der *hikikomori*-Protagonist des Films *Komoribito*. Er ist 40 Jahre alt und lebt seit seinem 30. Lebensjahr zurückgezogen (00:03:22). In der Szene, in der er zum ersten Mal gezeigt wird, liegt er schlafend auf seinem Futon. Mit seinem zerzausten Haar und Bart macht er einen nachlässigen Eindruck, der durch eine Vogelperspektive auf sein dunkles, unaufgeräumtes Zimmer noch verstärkt wird. Er ignoriert Anrufe und öffnet auch nicht die Tür für Lieferanten (00:03:07-00:03:22). Währenddessen befindet sich sein Vater Kurata Kazuo im Krankenhaus, wo er von seiner Gehirnkrebsdiagnose im vierten Stadium erfährt. Er wird von seiner Enkelin Misaki, sowie seinem Sohn (Masaos Bruder und Misakis Vater) und seiner Schwester begleitet (00:01:20-00:03:06). Auf der Heimfahrt stellt sich heraus, dass Misaki nichts von Masaos *hikikomori*-Dasein weiß, da Kazuo ihr erzählt hatte, ihr Onkel Masao sei aus beruflichen Gründen im Ausland (00:03:26). Als sie Kazuo wieder nach

Hause gebracht haben, weiß Masao noch nichts über die Diagnose seines Vaters. Kazuo klopft gemeinsam mit Misaki an Masaos Tür. Die beiden stehen im hellen Tageslicht, das einen Kontrast zur dunklen Seite der Tür bildet, hinter der Masao mit geöffneten Augen am Boden liegt und sie ignoriert. Erst als Misaki ihn durch die Tür begrüßt, richtet er sich auf und fährt sich durch seine Haare, als würde er kurz darüber nachdenken, doch die Tür zu öffnen. Jedoch vergeht dieser Moment, als Kazuo ihn ungeduldig erneut anspricht. Masao setzt sich die Kopfhörer auf und beginnt ein Computerspiel zu spielen (00:03:58-00:05:41).

Die Familie setzt sich ohne Masao an einen Tisch und diskutiert über seinen *hikikomori*-Zustand. Obwohl die Familie gerade erst von Kazuos Diagnose erfahren hat, wird sein bevorstehender Tod in Verbindung mit den Konsequenzen, die Masao betreffen wird, nicht angesprochen. Lediglich am Ende der Szene kommentiert Kazuos Schwester, dass nicht mehr viel Zeit vorhanden sein würde, um Masao zu helfen (0:07:35). Schließlich stellt sie die Frage, wessen Schuld Masaos Rückzug sei. Kazuo entgegnet, Masao selbst träge die Verantwortung, da er viel zu sehr verwöhnt wurde (00:06:16-00:06:18). Sein Vater bezeichnet ihn als „erbärmlich“ und meint, er habe „sich nicht genug angestrengt“ (00:07:09). Kazuos Schwester hält dagegen, dass der Tod seiner Mutter einen Schock hinterlassen haben könnte, da sich Masao seitdem zurückgezogen habe (00:07:14).

Darauf beschließen Kazuo und Misaki, sich über Masaos *hikikomori*-Zustand näher zu informieren und suchen Unterstützung bei verschiedenen Anlaufstellen. Dabei gehen sie zuerst zum Bezirksamt, worauf sie zum Gesundheitsamt und zu einer psychiatrischen Einrichtung weitergeschickt werden. Jedoch ist die Suche nach Unterstützung vergeblich, da ihnen niemand weiterhelfen kann (00:08:07-00:09:10).

In der nächsten Szene überlegen Kazuo und Misaki gemeinsam, was mögliche Gründe hinter Masaos Rückzug sein könnten. Kazuo beharrt darauf, dass sein Sohn zu sehr von seiner bereits verstorbenen Frau und ihm verwöhnt wurde und durch den Rückzug vor der Realität flüchten würde. Sie stellen jedoch im Laufe des Gesprächs fest, dass Kazuo kaum etwas über Masaos Alltag oder Interessen weiß. So beschließen sie, in seinem Zimmer nach Hinweisen zu suchen (00:09:17-00:10:29).

Es folgt eine Parallelmontage, die abwechselnd Masaos Perspektive zeigt, wie er nachts sein Zimmer verlässt und mit dem Fahrrad zum nächsten *konbini* fährt, und die von Kazuo

und Misaki, die sein Zimmer betreten. Nun erhält die Zuschauerschaft erstmals tiefere Einblicke in Masaos Innenleben. Sein Zimmer ist dunkel und eng, die einzige Lichtquelle ist der Bildschirm seines Computers. Kazuo bemerkt die gestapelten Manga und murmelt, Masao würde „nichts anderes als Manga lesen“ (00:11:50). Währenddessen durchsucht Misaki die geöffneten Tabs in seinem Internetbrowser und entdeckt, dass Masao nach Arbeitsplätzen und *hikikomori*-Anlaufstellen gesucht hat. Kazuo fragt, warum er dann Probleme hat, tagsüber regulär rauszugehen, worauf Misaki antwortet: „weil er es nicht kann“ (00:13:15). In der Zwischenzeit erreicht Masao mit dem Fahrrad den *konbini*. Dort setzt er eine Gesichtsmaske auf. Der hell erleuchtete *konbini*, der in halbnahen Aufnahmen gezeigt wird, bildet einen starken Kontrast zu seinem dunklen Zimmer. Als ein weiterer Kunde, ein Mann im Anzug, der den Eindruck eines *sararīman* erweckt, das Geschäft betritt, weicht Masao ihm aus. Er beobachtet ihn durch einen Überwachungsspiegel an der Decke. Erst als der Kunde den *konbini* verlässt, wagt sich Masao zur Kassa (00:10:29-00:14:32).

Als der *hikikomori*-Protagonist in sein Zimmer zurückkehrt, bemerkt er, dass sein Vater und seine Nichte dort gewesen sind. Wütend geht er erneut aus seinem Zimmer und konfrontiert Kazuo; das Gespräch endet in einem Streit. Daraufhin zieht sich Masao zurück.

Nach dem Streit beschließen Misaki und Kazuo, eine neue Strategie auszuprobieren: Beim Durchsuchen von Masaos Internetbrowser ist Misaki nämlich auf seinen TwinStar-Account gestoßen. Gemeinsam erstellen sie für Kazuo ein eigenes Profil mit dem Namen *Panku sensei* [Punk-Lehrer], über das er, ohne seine wahre Identität preiszugeben, Kontakt zu seinem Sohn aufnehmen kann. Masaos TwinStar-Profil und Tweets bieten einen Einblick in sein Innenleben und entwickeln sich im weiteren Verlauf der Geschichte zu einem zentralen Sprachrohr des *hikikomori*-Protagonisten. Anstelle seines richtigen Namens verwendet Masao das Pseudonym „kachinashio“ [ohne Wert], dessen Bedeutung sich erst im Verlauf der Geschichte offenbart. Bei seinen Tweets handelt es sich größtenteils um Songtexte der japanischen Punkband *Za burū hātsu* (The Blue Hearts), die in den 1980er- und 1990er-Jahren in Japan aktiv war.

Es folgt eine Szene, in der Masao und Kazuo zu Hause sind. Masao sitzt in seinem Zimmer und liest einen Zeitungsartikel über einen Mordfall, bei dem ein *hikikomori*-Betroffener seinen Vater umgebracht hat, während Kazuo in der Küche *nabe* (Eintopf) zubereitet (00:23:21). Masao scrollt durch die Kommentare unter dem Artikel und stößt auf Aussagen

wie „Menschen, die nicht arbeiten und keinen Beitrag zur Gesellschaft leisten, können sterben.“ (00:23:35), „die Eltern tun mir leid“, „man sagt, man kann sich die Eltern nicht aussuchen, aber die Eltern können sich ihre Kinder auch nicht aussuchen“ (00:23:41). Währenddessen klopft Kazuo an Masaos Tür und fragt, ob sie gemeinsam *nabe* essen wollen. Als Masao jedoch nicht reagiert und stattdessen Bücher gegen die Tür wirft, verliert Kazuo die Geduld und sagt: „Wenn du egoistisch sein willst, geh raus und such dir eine eigene Wohnung. Schluck deinen Stolz runter und denk auch einmal an deinen Vater“ (00:25:14-00:25:20).

In einer weiteren Szene sitzt Masao erneut vor seinem Computer. Die Kamera schwenkt über den Schriftzug eines Online-Artikels: „Über 40-jährige *hikikomori*-Betroffene sind zu einem gesellschaftlichen Problem geworden (00:27:43). Er scrollt weiter und bleibt bei dem Schriftzug „arbeiten ist schwierig“ hängen (00:27:49). Plötzlich spricht Misaki durch die Tür mit ihm. Sie entschuldigt sich für den Einbruch in Masaos Privatsphäre und geht wieder, als sie keine Rückmeldung von ihm erhält. Darauf lässt sich Masao auf sein Futon fallen und tweetet eine Textstelle aus dem Lied *Cheingyangu* [Chain Gang]. Diesmal beschließt Kazuo, auf Masaos Tweet einzugehen. Die Kamera zeigt ihn sitzend an einem Tisch; vor ihm liegt ein CD-Booklet der Band Blue Hearts. Er sucht nach einer geeigneten Textstelle, um auf Masaos Tweet antworten zu können (00:29:34). Wenig später postet Kazuo: „Vielleicht ist es schrecklich zu leben, aber zu sterben ist echt armselig. Werde deshalb zu einer Person, die liebt. Und in der Zwischenzeit, halte auch nur ein bisschen daran fest, jemanden zu lieben⁵“ (00:30:09). Masao antwortet kurz darauf: „Chain Gang ist gut“ (00:30:33).

Einige Szenen später blättert Kazuo in seinen Tagebüchern. Dabei werden Erinnerungen visualisiert, die einen Einblick in Masaos Leben vor dem sozialen Rückzug geben. Besonders im Fokus steht Kazuos strenges und distanziertes Verhalten gegenüber seinem Sohn. Zudem stellt sich heraus, dass Masao sich um seine Mutter gekümmert hat, als sie krank war (00:36:07). Somit wird ein enges Verhältnis zwischen Mutter und Sohn dargestellt, während in Bezug auf Vater und Sohn das Gegenteil der Fall ist.

⁵ Im Folgenden werden TwinStar-Zitate in eigener Übersetzung wiedergegeben.

In der nächsten Szene haben Misaki und Masao ein Gespräch durch die Tür. Misaki erzählt von ihren Schwierigkeiten angestellt zu werden, doch nun habe sie endlich eine Stellenzusage bekommen. Masao geht auf ihre Sorgen ein und spricht über die Herausforderung, in dieser Gesellschaft zu leben. Doch Misaki ist nicht die Einzige, die seinen Monolog hört. Die Kamera schwenkt auf Kazuo, der um die Ecke steht und lauscht und erschrocken zur Tür blickt (00:50:07). Da der Vater nicht in der Lage ist, direkt mit seinem Sohn zu sprechen, greift er auf TwinStar zurück. Er zitiert eine Textstelle aus dem Lied *Hito ni yasashiku*. Er fügt hinzu: „Es ist in Ordnung. Jeder hat einen Wert, auch wenn man nur lebt. Gib nicht auf.“ (00:50:33). Die Phrase „einen Wert haben“ *kachi aru* in Kazuos Nachricht steht im Kontrast zu Masaos Pseudonym auf TwinStar *kachi nashi*, was „ohne Wert“ bedeutet. Masao blickt in die Ferne, als würde er ahnen, wer hinter *Panku sensei* steckt.

Darauf steuert die Handlung auf den Höhepunkt zu. Kazuo erwacht um 23:31, als sein Handy mit einer neuen Benachrichtigung aufleuchtet. Es ist ein neuer Tweet von Masao. Er zitiert aus dem Lied *TOO MUCH PAIN*: „Ich kehre kein zweites Mal zurück. Es fehlt nur noch ein Schritt. Ich habe etwas Angst, aber deine Worte sind weit weg und ich kann sie nicht mehr hören. Etwas platzt auf und zerstreut sich, TOO MUCH PAIN.“ Er fügt hinzu: „Heute um Mitternacht werde ich von der Brücke, von der man die Züge sehen kann, meine Reise antreten“ (00:52:41).

Vor Panik ergriffen, dass Masao seinen Suizid angekündigt hat, ruft Kazuo hastig Misaki an und eilt zur Brücke. Dort entdeckt er seinen Sohn, der am Geländer steht. Er ruft seinen Namen, und in diesem Moment wird Masaos Verdacht nun bestätigt: Sein Vater steckt hinter *Panku sensei* (00:54:05). In diesem letzten emotionalen Gespräch kommt es jedoch zu keinem versöhnenden Abschied. Plötzlich hustet Kazuo und bricht zusammen (00:58:07).

Misaki kommt angerannt, während Masao fassungslos dasteht und offenbart ihm die Wahrheit übers Kazuos Krebserkrankung, wovon Masao bis zu diesem Moment nichts wusste. Im Rettungswagen führen Misaki und Kazuo noch ein letztes Gespräch, in dem er die Schuld auf sich nimmt und eingesteht, als Vater versagt zu haben (00:58:58-00:59:22).

Masao kehrt in der Zwischenzeit nach Hause zurück. Er geht in sein Zimmer und setzt sich in die Dunkelheit; nur sein Rücken wird von einem schwachen Licht erhellt, das durch

die Tür dringt. Die Szene ist von Stille geprägt. Er entschuldigt sich mehrmals leise bei seinem Vater, bis plötzlich die Stille von dem Klingeln des Telefons durchbrochen wird (00:59:31-01:02:47). Hastig eilt er zum Hörer, nur um Misakis Stimme zu hören, die ihm die Nachricht über den Tod seines Vaters überbringt (01:01:15). Masao legt den Hörer wieder auf und richtet seinen Blick auf den unordentlichen Futon seines Vaters. Der *hikikomori*-Protagonist richtet die Decke und wirft einen Blick in Kazuos Tagebücher (01:01:15-01:02:44).

In der nächsten Szene sitzt die Familie versammelt am Tisch und bereitet Kazuos Bestattung vor. Masao meldet sich freiwillig als *moshu*⁶ (Hauptleidtragende*r) einzuspringen. Es folgt ein Schnitt zur buddhistischen Bestattung, bei der Masao zunächst nicht anwesend ist. Erst als sich die Zeremonie dem Ende zuneigt, erscheint der *hikikomori*-Protagonist und verkündet in seiner Rede, dass er von nun an aus seinem Zustand ausbrechen wird. Der Abspann setzt sein (01:11:34-01:11:58).

4.1.2. *Hoshi to remon no heya*

Satonaka Ichiko ist die *hikikomori*-Protagonistin des Films *Hoshi to remon no heya* und 32 Jahre alt. Die erste Szene zeigt ihre Zimmerwände, auf denen ein Sternenhimmel zu sehen ist, der von ihrem Zimmerplanetarium aus auf die Wand projiziert wird. In diesem künstlichen Kosmos schwenkt die Kamera zu Ichiko vor ihrem Laptop. Ihre Hände stecken in Plastikhandschuhen und sie chattet mit Ryō. Die einzige Lichtquelle neben dem Bildschirm sind die projizierten Sterne. Ichiko und Ryō reden darüber, ob sie alleine auf einen Stern leben wollen würden. „Wie viel würde ich dafür bekommen?“, fragt Ryō. „Dass du sofort Geld dafür haben möchtest, ist ein Beweis dafür, dass du vom Kapitalismus vergiftet wurdest“, entgegnet Ichiko (00:00:16-00:00:47). Die Kamera schwenkt zu ihrer Mutter, die ihren Rücken an die Zimmertür gelehnt auf dem Boden sitzt und ihre Tochter leise darum bittet, herauszukommen (00:01:49).

In der nächsten Szene begleitet die Kamera Ichiko durch ihre Morgenroutine. Ihr Zimmer erscheint klinisch rein: Die Aufnahmen zeigen Taschentücher, Küchenrollen und Desinfektionsmittel bis hin zu ordentlich beschrifteten Schachteln mit Feuchttüchern

⁶ Der Begriff *moshu* beschreibt typischerweise ein angehöriges Familienmitglied, welches für die Durchführung einer japanischen buddhistischen Begräbnisfeier verantwortlich ist. *Moshu* wird als Vertreter der verstorbenen Person betrachtet und empfängt bzw. dankt Trauergästen für ihre Anteilnahme.

(00:02:02-00:02:10). Ichiko steht um 9:10 auf und tupft sich zunächst mit einem weißen Handtuch das Gesicht ab. Von ihrer Kleidung bis hin zur Bettwäsche ist alles in Weiß gehalten (00:02:26). Anschließend startet sie mit Dehnübungen in den Tag. Währenddessen liest sie die neueste Nachricht von Ryō, der sich für sein Verhalten entschuldigt (00:02:45). Ichiko setzt sich an ihren Laptop. Um ihren Laptop befinden sich Desinfektionsmittel und ein kosmischer Atlas⁷ (00:02:41). Ihr Chat-Profilbild zeigt eine comicartige Zeichnung von Sternen, was eine visuelle Brücke zu ihrer Faszination vom Sternenhimmel bildet (00:02:44).

Das Bild wechselt in die Küche, wo Ichikos Mutter, Satonaka Hatsumi, gerade Zitronen-Shōgayaki [mit Ingwer und Sojasoße gebratene Schweinefleischscheiben] zubereitet. Sie bietet es Ichiko an, jedoch weigert sie sich das Gericht zu probieren. Plötzlich erklingt Herzpochen und es scheint, als würde Hatsumi Schmerzen empfinden, die sie vor ihrer Tochter jedoch verbirgt (00:06:04).

Währenddessen chattet Ichiko mit Ryō. Die Kamera wechselt zwischen Nahaufnahmen des Chats und Ichikos Gesicht, was den Dialog zwischen den beiden betont. Als Ryō schreibt, dass es nicht ausgeschlossen sei, dass sie sich niemals treffen könnten, wiederholt Ichiko leise vor sich hin „Wir können uns nicht treffen.“ (00:06:48). Dabei reißt sich die *hikikomori*-Protagonistin ihre Handschuhe hastig von den Händen, nimmt sich ein Desinfektionstuch und beginnt, damit ihren Handrücken zu reinigen. Plötzlich erfolgt ein Szenenwechsel: Ichiko erscheint als Schulmädchen, tief über ein Waschbecken gebeugt, während sie sich panisch die Hände wäscht. Sie steht alleine in der Schultoilette und wirkt angespannt (00:07:26). Ein erneuter Szenenwechsel zeigt Ryō zum ersten Mal. Er sitzt in einem dunklen, unaufgeräumten Raum, was einen starken Kontrast zu Ichikos ordentlicher Umgebung bildet, und chattet mit ihr übers Handy. Der Fernseher, der eine Übertragung eines Wrestling-Matches zeigt, dient neben seinem Handy als einzige Lichtquelle (00:07:34). Nach dem Schnitt wechselt die Kamera zurück zu Ichiko, die sich frische Handschuhe überstreift. Ryō fordert sie dazu auf, über ihre Ängste zu sprechen (00:08:24).

Es folgt eine Parallelmontage zwischen Hatsumi und Ichiko. Während die Mutter in der Küche das Gleichgewicht verliert und auf den Boden fällt, offenbart Ichiko Ryō ihre

⁷Bei diesem kosmischen Atlas handelt es sich um eine Sammlung von Karten und Abbildungen des Universums.

Angst vor dem Tod ihrer Mutter. Der Strahl des Wasserhahns läuft über den Rand des Waschbeckens auf den Boden (00:09:04). Ichiko bemerkt, dass Wasser in ihr Zimmer sickert, öffnet die Tür und sieht ihre Mutter reglos auf dem Boden liegen. Sie beschließt die Rettung anzurufen, aber schafft es nicht zu reden (00:13:12). Darauf geht sie zurück in ihr Zimmer (00:13:34).

Direkt darauf erzählt sie Ryō, was vorgefallen ist. Die Konversation wird durch ein Klingeln unterbrochen, und es folgt eine Wahnvorstellung Ichikos, in der ein Lieferant ihr Batterien für ihr Zimmerplanetarium zustellen möchte. Als Ichiko aus dieser Vorstellung erwacht, herrscht kurz Stille, die dann durch eine Benachrichtigung von ihrem Laptop unterbrochen wird, da eine Nachricht von Ryō angekommen ist:

Bringe die Leiche ins Bad und stopfe Taschentücher in den Mund und die Nase. Dadurch kann der Verwesungsgeruch nicht austreten [...] Ich habe es auch so gemacht. [...] Ich bin auch *hikikomori*. [...] Mein Vater ist vor zwei Wochen gestorben. Ich lebe mit seiner Leiche zusammen. (00:15:54-16:40)

Ichiko bewegt sich nervös durch ihr Zimmer, während die Kamera zwischen den beiden *hikikomori*-Betroffenen wechselt, was den Kontrast zwischen Ichikos hellem und Ryōs dunklem Raum betont. Die Szene wird erneut mit modulierten Klängen untermalt. „Sorry, ich wollte dich nicht erschrecken. Irgendwann kommt dieser Tag für Leute wie uns. Bei mir war es vor zwei Wochen, bei dir heute“ (00:17:09).

Ichiko sitzt in ihrem Zimmer, umgeben von dem Sternenhimmel, der von ihrem Zimmerplanetarium an die Wände projiziert wird. In einer surrealen Wendung sind die Räume von Ichiko und Ryō plötzlich miteinander verbunden, sodass sie nun direkt miteinander sprechen (00:22:57). Die *hikikomori*-Protagonistin meidet den Blickkontakt zu Ryō und sieht auf die Wand, während er direkt zu ihr spricht und hinter ihr steht. „Jetzt gerade [während der Corona-Zeit] sind alle *hikikomori*. Es kann sich keiner über uns lustig machen“ (00:24:00). Ichiko entgegnet darauf:

Die Leute haben sich von Anfang an nicht über mich lustig gemacht. [...] Sie wissen nicht einmal, dass wir existieren. *Hikikomori* zu sein bedeutet nicht, dass man sich zuhause zurückzieht. Man zieht sich im eigenen Herzen zurück. Und wenn man sich im eigenen Herzen zurückzieht, kann einem niemand helfen. (00:25:03)

Es folgt ein Flashback zu Ichikos Schulzeit. Im Klassenzimmer wird sie von zwei Mädchen an den Armen festgehalten, während eine dritte Mitschülerin vor ihr steht und ihr einen nassen Waschlappen ans Gesicht drückt (00:25:37). Darauf schütten sie einen Kübel Wasser

über ihren Kopf und wischen mit einem Mopp über ihren kosmischen Atlas (00:25:41-00:25:49). Währenddessen ist Ryōs Stimme zu hören:

Hätten wir uns getroffen, bevor wir zu *hikikomori* geworden sind... Wir hätten uns gegenseitig unterstützen und zusammen weiterleben können. Hätte es irgendwen gegeben, der so wie ich ist, wäre ich stärker gewesen. Wärest du da gewesen, hätte ich mein inneres Ich nicht verstecken müssen. (00:25:31-00:26:20)

Der Rückblick verwandelt sich allmählich in einen Tagtraum, in dem Ryō als Schulkind auftaucht. Er kniet sich zu Ichiko hin, ergreift ihre Hand und hilft ihr auf, ehe die beiden durch das Schulgebäude den Gang entlang und die Stiegen hinaufrennen. Ryō möchte die Tür zur Dachterrasse öffnen, jedoch ist diese verschlossen (00:25:57-00:26:22). Der Junge schlägt vor, weiter zu rennen, jedoch weigert sich Ichiko: „Wir haben zwar ein schwieriges Leben, aber ich wurde mit einem Stolz zur Eigenständigkeit und Stärke geboren“ (00:26:42). Sie fügt hinzu, dass sie ein schlechtes Gefühl bei ihm habe. Daraufhin schlägt Ryō vor, sie zu küssen. Als Ichiko ablehnt, reagiert er wütend und sagt, dass sie sterben solle (00:27:33). Das Bild wechselt zurück in die Gegenwart. Der Schnitt wechselt noch einmal zum Tagtraum, in dem Ryō nun allein auf den Stiegen steht (00:27:47).

In der nächsten Szene befördert Ichiko die Leiche ihrer Mutter auf einen Futon. Sie führen imaginär ein letztes Gespräch, das Ichiko Mut gibt, die Situation in die Hand zu nehmen. Danach beginnt sie aufzuräumen und den Boden zu wischen, während der weitere Chatverlauf mit Ryō vorgetragen wird. In diesem bittet die Protagonistin ihn darum, ihr seine Adresse mitzuteilen, da sie die Polizei kontaktieren möchte (00:35:55). Ichiko gesteht ihm, dass sie mit ihrer Mutter geredet habe und sie dieses Gespräch nicht ignorieren könne.

Es ist immer das Gleiche. Wenn ich im Internet eine Bekanntschaft mache, sind sie immer besser als ich. [...] Ein Planet, auf dem man alleine lebt, so einen Planeten gibt es nicht. Mein Leben lang werde ich weiterhin auf diesem Planeten sein. Mein ganzes Leben lang werden mich Menschen unterdrücken, mich krank machen. (00:36:55)

Ichiko öffnet die Vorhänge und stellt sich vor das Fenster. Sie blickt hinter sich und sieht sich selbst als Kind, das auf einem japanischen Sitzstuhl sitzt und ihren kosmischen Atlas liest (00:37:37). Das Mädchen lächelt sie an. Zusammen heben sie den Sitzstuhl auf, schwingen ihn hin und her und schlagen das Fenster damit ein. Als sich die Protagonistin dem

Fenster nähert, hört sie Vogelgezwitscher und herumtollende Kinder. Eine leichte Brise weht durch ihre Haare, und Sonnenlicht fällt sanft auf ihre Haut (00:37:37-00:38:12).

Ichiko lässt ihren Laptop auf dem Tisch zurück, auf dem der Chatverlauf mit Ryō offen angezeigt wird. Darunter steht eine Nachricht für die Polizist*innen, die sie nun erwartet. Darauf versteckt sie sich im Schrank. Sie nimmt ihr Zimmerplanetarium mit, jedoch sind die Batterien mittlerweile leer. In dem Moment hört sie die Stimme ihrer Mutter durch die Schranktür, die ihr eine Zitrone zurollt und Ichiko auffordert, daraus eine Zitronenbatterie für ihr Planetarium zu basteln (00:42:18). In der Nachricht für die Polizist*innen steht eine kurze Erklärung zu ihrer Situation:

Ich wurde in der Mittelschule gemobbt, seitdem habe ich mich zurückgezogen. [...]
Ich verstecke mich im Schrank. Ich kann nicht mit anderen reden. Meine Mutter Satonaka Hatsumi ist gestorben, und ich konnte nicht die Rettung rufen. Sie befindet sich im *washitsu* [Zimmer in japanischen Stil] (00:40:48-00:41:40).

Ichiko hört, wie Personen die Wohnung betreten. Eine Polizistin liest ihre Nachricht. Ryō schickt darauf seine Adresse in den Chat. Ichiko atmet schneller und flüstert „Mama“; darauf wird die Schranktür geöffnet und ein Lichtstrahl fällt auf die Protagonistin, womit der Film endet (00:42:39).

4.2. Die Darstellung der *hikikomori*-Figuren

Im folgenden Abschnitt widme ich mich dem ersten Teil meines Fragenkataloges. Dabei liegt der Fokus auf der Darstellung der *hikikomori*-Hauptfiguren, um zu analysieren, wie der *hikikomori*-Zustand in den Filmen konstruiert wird.

Zunächst untersuche ich die Faktoren, die Masao und Ichiko dazu veranlasst haben, sich zurückzuziehen. Bei Masao wird insbesondere der Einfluss der japanischen Gesellschaft als ausschlaggebend hervorgehoben. Der *hikikomori*-Protagonist äußert sich in einem Gespräch mit seiner Nichte Misaki explizit zu seiner Wahrnehmung sozialer Normen: Er betont den starken Konformitätsdruck der japanischen Gesellschaft (00:47:18):

Keiner stellt die Gesellschaft in Frage. Es wird als selbstverständlich angesehen zu arbeiten, und immer sein Bestes zu geben. Man wird von Nörglern angeschrien, jüngere Festangestellte quälen einen mit Sticheleien, und das Gehalt wird auch nicht besser, egal wie sehr man schuftet. Ich bin kein Festangestellter geworden. Letztendlich bin ich nicht mehr zur Arbeit gegangen, weil ich in eine Depression geraten bin. „Es ist okay, wenn ich nicht mehr komme“. Es geht nur noch um Leistung, sowas wie Freundlichkeit gibt es in diesem Land nicht mehr. (00:47:18-00:48:11)

Nach dieser Reflexion über die Gesellschaft richtet er seinen Fokus auf sein emotionales Wohlbefinden:

Ich habe Angst. Personen in meinem Alter arbeiten alle, heiraten und haben eine Familie. Aber ich habe alles gestoppt. Ich fühle mich jeden Tag so, als wäre es der 31. August, und ich habe Angst, da ich meine Hausübungen über die Sommerferien noch nicht fertig habe. Ich weiß, dass das so nicht weiter geht. Mein Kopf versteht das, aber mein Körper bewegt sich einfach nicht. Es ist schrecklich. Es ist einfach das Schlimmste. Ich frage mich, ob es okay ist, dass ich lebe. Denkst du, so eine Person hat einen Wert? (00:48:37-00:49:49)

In seinem Monolog spricht Masao mehrere Faktoren an, die zu seinem *hikikomori*-Zustand beigetragen haben. Zunächst leidet er unter dem Druck, einem normativen Lebensweg folgen zu sollen, der von der japanischen Gesellschaft vorgegeben wird. Dieser umfasst unter anderem die Gründung einer Familie, ein Studium sowie eine lebenslange Anstellung, ein Modell, das an die wirtschaftliche Hochphase vor dem Platzen der Wirtschaftsblase in den 1990er Jahren erinnert. Allerdings haben sich die Rahmenbedingungen seither stark verändert, wodurch die Erfüllung dieser gesellschaftlichen Erwartungen zunehmend erschwert wird (Gebhardt 2010:18-19). Ein weiteres Thema ist die hierarchische Ordnung innerhalb von Unternehmen, in denen ältere Angestellte typischerweise über jüngere, und Festangestellte über Arbeitnehmer ohne festen Vertrag stehen. In Masaos Fall stehen

jüngere Festangestellte über ihm, was für ihn eine zusätzliche Belastung darstellt. Darüber hinaus spielt für Masao der „Ganbarismus“ (Durchhaltegeist) eine zentrale Rolle, der auch von seinem Vater mehrmals im Film angesprochen wird und von ihm stetige Anstrengung erwartet. Neben der beruflichen Dimension nennt Masao auch die Ehe und Familiengründung als essenzielle Bestandteile eines normativen Lebensstiles. Da er jedoch keine Beziehung führt, fühlt er sich auch in diesem Bereich als Außenseiter. Dieses Empfinden, im Leben hinter anderen zurückzubleiben, unterstreicht er durch die im Zitat angeführte metaphorische Darstellung, in der er seine Hausübung kurz vor Schulbeginn noch nicht erledigt hat.

Ein wiederkehrendes Motiv in *Komoribito* ist die Frage nach dem Wert eines Menschen, die besonders durch Masaos Vater immer wieder aufgeworfen wird. Dies zeigt sich unter anderem in Masaos Pseudonym auf TwinStar: „kachinashio“. Wie sich im Laufe der Geschichte herausstellt, leitet sich dieser Name von der Phrase *ikiteiru kachi nashi* [Dein Leben hat keinen Wert], die Kazuo seinem Sohn einst gesagt hat. Das Pseudonym *kachinashio* bedeutet also so viel wie „ohne Wert“. Das zusätzliche „-o“ am Ende dieser Phrase bewirkt den Eindruck, dass es sich um einen männlichen Vornamen handelt. Diese Selbstwahrnehmung spiegelt sich auch in Masaos TwinStar-Profilbeschreibung wider: „Mensch, Punk. Gerade NO FUTURE. Ich bin ein wertloser Typ, der die legendäre Band Blue Hearts liebt.“ (00:17:23).

Masaos Monolog verweist außerdem auf eine Szene in *Komoribito*, in der durch Rückblenden das Verhalten von Kazuo gegenüber dem *hikikomori*-Protagonisten vor dessen Rückzug beleuchtet wird. Dabei werden abwertende Äußerungen seines Vaters eingeblendet: „Dass du die staatliche Aufnahmeprüfung nicht geschafft hast, ist deine eigene Schuld“ (00:35:09). Kazuo zeigt sich enttäuscht darüber, dass Masao nur eine Anstellung als Vertragsangestellter erhalten hat (00:35:20), und wirft ihm vor, dass seine Anstrengungen nicht ausreichen (00:36:02). „Ist dir das nicht peinlich?“ fragt Kazuo, „Du heiratest nicht, und arbeitest auch nicht“ (00:36:51). Anschließend bezeichnet er Masao als „Schande der Familie“ (00:37:03). Hier zeigt sich, dass der gesellschaftliche Konformitätsdruck und die Abwertung von Abweichungen von gesellschaftlichen Normen, die durch Kazuo vermittelt werden, zentrale Auslöser für Masaos Rückzug sind.

Im Fall von *Hoshi to remon no heya* erklärt Ichiko, dass Mobbing in der Mittelschule der wesentliche Faktor für ihren sozialen Rückzug ist. Besonders eine Rückblende gewährt einen Einblick in ihr Schulleben: Sie wird von zwei Mädchen festgehalten, während ihr eine dritte Klassenkameradin einen nassen, schmutzigen Waschlappen ins Gesicht drückt sowie einen Kübel mit Wasser über ihren Kopf schüttet. Es wird in der Geschichte nicht explizit erklärt, warum Ichiko zur Außenseiterin deklariert wurde und diesem Mobbing ausgesetzt war. Es gibt jedoch eine Andeutung, dass ihr Aussehen eine Rolle gespielt haben könnte: In der Rückblende bezeichnen die Mädchen sie als „Beleidigung fürs Auge“. Darauf folgt eine kurze Szene, in der sich die nun erwachsene Ichiko mithilfe eines Video-Tutorials schminkt (00:25:24-00:25:52). Diese Darstellung könnte darauf hinweisen, dass ihr Aussehen der ausschlaggebende Grund war, warum Ichiko von ihren Mitschüler*innen gemobbt wurde, da sie als unattraktiv wahrgenommen wurde, was sie nun mithilfe von Make-Up ausgleichen möchte. Die Schnitte zu Ichiko, die sich schminkt, verstärken diesen Eindruck und lenken die Aufmerksamkeit auf ihr äußeres Erscheinungsbild.

Ichikos Erfahrungen mit Mobbing erklären einerseits ihre Angst vor dem persönlichen Kontakt mit anderen Menschen, andererseits aber auch ihren obsessiven Drang zur Sauberkeit, da sie in der Vergangenheit mit schmutzigen Waschlappen und Wasser konfrontiert wurde. In ihrem Zimmer wird sie mit Handschuhen und Masken gezeigt, und Desinfektionsmittel ist stets griffbereit. Die Begegnung mit anderen Menschen ist für sie nicht nur eine Frage sozialer Ängste, sondern auch eine Sorge um körperliche Konsequenzen eines Kontakts, insbesondere im Hinblick auf mögliche gesundheitliche Risiken. In einem Gespräch bezeichnet Ryō, eine weitere *hikikomori*-Figur, Ichiko und sich selbst als *shakaifuteki gōsha* [sozialer Außenseiter] (00:02:45), was die Andersartigkeit von *hikikomori*-Betroffenen betont.

Diese Andersartigkeit bzw. das Nichterfüllen gesellschaftlicher Normen, das sie von sich selbst empfinden und auch von ihrer Umgebung suggeriert bekommen, kann in beiden Filmen als zentraler Auslöser für den sozialen Rückzug betrachtet werden. Während bei Masao explizit auf sein fehlendes Studium, seine Arbeitslosigkeit und sein Alleinsein hingewiesen und als Begründung für seine gesellschaftliche Außenseiterrolle genannt wird, bleibt diese Thematik bei Ichiko weitgehend unbehandelt, obwohl sie sich in einer ähnlichen Situation befindet. Nur in einer Szene wird angedeutet, dass ihre Mutter ihren

Schulabbruch und die Entscheidung gegen ein Studium kritisch sieht: „Die Zitronensäure beugt Rost vor. Wenn du zur Uni gegangen wärst, wüsstest du das“, worauf Ichiko antwortet: „Wenn man in der Uni sowas lernt, bin ich froh, nicht dorthin gegangen zu sein“ (00:04:23). Ichikos ablehnende Haltung gegenüber diesem normativen Lebensweg steht im Kontrast zu Masao, der eine Aufnahmeprüfung probiert, diese jedoch nicht bestanden hat. Dadurch zeigt sich eine unterschiedliche Perspektive auf den sozialen Rückzug: Während Masao als jemand dargestellt wird, der trotz Bemühungen an den gesellschaftlichen Anforderungen scheitert, scheint Ichiko diese bewusst abzulehnen. Dennoch führt in beiden Fällen die Abweichung von den normativen Erwartungen der japanischen Gesellschaft zu ihrer Isolation.

In popkulturellen Medien wird der Ausbruch aus dem *hikikomori*-Zustand oft als zentrales Motiv behandelt. Hierbei stellt sich die Frage, inwiefern ein Ausbruch aus diesem Zustand von den *hikikomori*-Hauptfiguren selbst angestrebt wird. Auch im Falle der Filme *Komoribito* und *Hoshi to remon no heya* kann die Beendigung des *hikikomori*-Daseins beider Protagonist*innen als zentrales Ziel der Handlung betrachtet werden. Besonders in *Komoribito* wird dies durch den Handlungsverlauf verdeutlicht: Kazuo, der aufgrund seiner Krebsdiagnose mit dem dadurch bevorstehenden Tod konfrontiert ist, möchte Masao dazu bewegen, einen Weg zurück in die Gesellschaft zu finden. Dieses Motiv steht im direkten Zusammenhang mit dem 8050 *mondai*, das ich im folgenden Kapitel ausführlich erörtern werde. Jedoch ist Kazuo nicht die einzige Figur, die Masao zu einem Ausbruch aus dem Zustand motivieren möchte; der *hikikomori*-Protagonist selbst zeigt ebenfalls Ansätze, aus seinem *hikikomori*-Zustand auszubrechen zu wollen. Dies wird unter anderem in der Szene verdeutlicht, in der Misaki und Kazuo in Masaos Zimmer einbrechen, um seinen Internetbrowser nach Hinweisen zu durchsuchen. Dabei entdeckt Misaki, dass Masao sich über Berufe wie Verwaltungsnotar, Psychosoziale Fachkraft und Sozialarbeiter informiert hat (00:12:37). In einem Ordner namens *ittemiru?* [Soll ich's mal versuchen?] finden sich die Webseiten *hikimomiji* und *IRORI*, die beide fiktionalen Gruppen für *hikikomori*-Betroffene sind. Dies verdeutlicht, dass Masao aktiv nach Möglichkeiten sucht, einen Schritt in die Gesellschaft zu wagen.

Im Gegensatz dazu strebt Ichiko nicht nach einem selbstbestimmten Ausbruch aus ihrem sozialen Rückzug. Der plötzliche Tod ihrer Mutter dient zwar als Auslöser für ihren

Weg zurück aus der Isolation, doch statt eines Wunsches nach Veränderung stehen dahinter vor allem existenzielle Ängste. Dies kann besonders an ihrer Faszination von Sternen und dem Sternenhimmel gesehen werden, die sich als Metapher und roter Faden durch den Film zieht. Direkt in der Anfangsszene chatten Ichiko und Ryō: „Wenn es in diesem Universum einen Stern geben würde, auf dem du ganz allein leben könntest, würdest du dorthin gehen wollen?“ (00:00:10), fragt ihn die *hikikomori*-Protagonistin. „Wenn alle gehen, dann würde ich auch gehen“, antwortet Ryō. „Wenn alle gehen, hat das ganze keinen Sinn mehr“, entgegnet Ichiko. Sie wirft ihren Blick nach oben und greift mit ihrer Hand nach den Sternen, die zu weit weg von ihr sind, als dass sie sie berühren könnte (00:01:43). Diese Szene verdeutlicht, dass ihr das Alleinsein ein Gefühl von Geborgenheit vermittelt, selbst wenn es den gesellschaftlichen Normvorstellungen eines sozialen Lebens widerspricht. Ryō nimmt in diesem Fall die Perspektive der Gesellschaft ein, die den Zustand der Isolation negativ bewertet. Ichiko zeigt sich jedoch zufrieden in ihrem *hikikomori*-Zustand: Sie befolgt eine Morgenroutine, hat ein ordentliches und aufgeräumtes Zimmer und achtet auf ein gepflegtes Aussehen.

Dabei darf nicht außer Acht gelassen werden, dass sie zwar isoliert in ihrem Zimmer lebt, jedoch weiterhin auf ihr Umfeld und andere Menschen angewiesen ist. Zum einen ist dies ihre Mutter, die Ichiko ihren Lebensstil ermöglicht. Hatsumi kümmert sich um Ichikos Versorgung sowie die Kommunikation mit anderen Menschen, wie zum Beispiel um Lieferungen entgegenzunehmen. Zum anderen erweist sich das Internet als wichtiges Portal bzw. Verbindung mit der Außenwelt, sei es zum direkten Chatten mit anderen Personen wie Ryō, oder zum Videos anschauen. Diesbezüglich sind auch Lieferant*innen zu nennen, die Bestellungen aus dem Internet an Ichiko liefern. Insbesondere zeigt eine Szene kurz nach dem Tod von Ichikos Mutter, wie sehr sie auf sie angewiesen war: Gerade als Ichiko Ryō von dem Todesfall erzählt, wird die Konversation durch ein Klingeln unterbrochen. Es stellt sich heraus, dass ein Lieferant Batterien für Ichikos Zimmerplanetarium abgeben möchte. Die Kameraeinstellung zeigt eine Halbnahaufnahme des Lieferanten durch den Bildschirm der Gegensprechanlage, der plötzlich aus dem Bildschirm austritt und in der Wohnung steht. Der Schnitt wechselt zu einem dunklen Gang in der Wohnung. Das Bild ist unscharf und die Stimme des Lieferanten verzerrt „Hast du das nicht selbst bestellt? Ist deine Mutter denn nicht da?“, sagt der Lieferant, der immer näher auf ihr Zimmer

zukommt. Die Szene erinnert in ihrer Inszenierung stark an das Genre des Horrorfilms (00:15:07–00:15:20). Die Kameraeinstellung schneidet zu Ichiko, die sich die Ohren zuhält und ihren Körper verkrampft. Als der Lieferant vermeintlich an ihrer Zimmertür ankommt und in Zeitlupe die Türklinke herunterdrückt, blickt Ichiko erschrocken auf und die bedrohlich wirkende Wahnvorstellung endet (00:15:26). Zwar werden durch diese Szene die sozialen Ängste der Protagonistin verdeutlicht, jedoch wird hierbei ebenfalls darauf angespielt, dass ein erfülltes Leben ohne jeglichen Kontakt mit der Außenwelt nicht möglich ist. Die vermeintliche Lieferung beinhaltet nämlich Batterien für ihr Zimmerplanetarium, die Ichiko dringend benötigt. Dieses Zimmerplanetarium begleitet die *hikikomori*-Protagonistin durch den gesamten Film. Es ist in der Anfangsszene sowie zum Schluss zu sehen. Bei einem Gespräch mit Ryō sieht sie an ihre Zimmerwand, die mit projizierten Sternen bedeckt ist, und sagt: „Nachdem ich die Sterne angeschaut und mich beruhigt habe, werde ich die Polizei rufen“ (00:23:09). Somit ist daraus ein hoher Stellenwert abzuleiten. Das Planetarium dient Ichiko als Mittel zur Beruhigung und gibt ihr ein Gefühl von Sicherheit. Die Sterne fungieren somit als Symbol für Sicherheit und Isolation, eine Verbindung, die bereits in der Anfangsszene mit ihrem Gedankenspiel, allein und ungestört auf einem Stern zu leben, angedeutet wird.

Während Ichiko ihre Innenwelt durch die Metapher der Sterne offenbart, nutzt Masao Liedtexte der Band Blue Hearts, um seine Gefühle zu artikulieren. Masaos erster Tweet ist eine Textstelle des Liedes *Rokudenashi* [Nichtsnutz]. Er zitiert folgende Stelle: „Ich werde als nutzlos bezeichnet. Leute sagen mir, ich sei scheiße, ich kann mich nicht richtig verhalten und auch kein freundliches Lächeln zeigen“. Dazu kommentiert er: „Das bin ich lol“⁸ (00:17:52). In der nächsten Szene wird ein weiterer Tweet gezeigt, der aus dem Lied *Sukurappu* [Schrott] zitiert: „Irgendwer sagt: „Hab Geduld“. Ich schreie: „Ich kann mich nicht mehr gedulden“. Harte Arbeit zahlt sich aus, solche Worte sind leer“. Diesmal ergänzt Masao: „Ich lasse die Tragödie auf mich wirken, die nur darauf gewartet hat, dass meine verdammt Eltern erscheinen“ (00:19:34). Diese Textpassagen reflektieren den gesellschaftlichen Druck, dem Masao ausgesetzt ist. Er thematisiert die ihm von außen zugeschriebener Nutzlosigkeit seines Lebens. Weiters wird wieder auf den Ganbarismus

⁸ Abkürzung für „laughing out loud“, was auf Japanisch mit dem Kanji für „lachen“ 笑 *wara* ausgedrückt wird.

eingegangen, den er nicht mehr verfolgen möchte. Als letztes erwähnt er seine Eltern bzw. seinen Vater, der laut seiner Aussage verantwortlich für seine „Tragödie“ ist. Dies deutet darauf hin, dass Kazuo als Repräsentant gesellschaftlicher Normen und Erwartungen fungiert und Masao kontinuierlich mit ihnen konfrontiert. In einem weiteren Tweet bezieht sich Masao auf eine Textstelle aus dem Lied *Cheingyangu* [Chain Gang]: „Irgendwie tut es so weh. Es macht mir nichts aus, allein zu sein. Dass Christus gestorben ist, liegt an meinen Sünden“ (00:29:11). In einer weiteren Szene postet Masao die folgende Textstelle aus *Jōnetsu no bara* [Leidenschaft der Rose]: „Die Antwort ist in dir, tief in deinem Herzen. Von dort aus kommen deine Tränen, aus deinem tiefsten Herzen“ (00:40:36). Diese beiden Passagen verdeutlichen, dass Masao, ähnlich wie Ichiko, das Alleinsein nicht zwangsläufig als negativ empfindet. Gleichzeitig betrachtet er sich als jemanden, der viele Sünden auf sich geladen hat. Das könnte ein Hinweis auf seine Schuldgefühle sein, nicht in die Gesellschaft zu passen. Auch hinsichtlich der Textstelle „das Leid im Herzen“ lässt sich eine Parallele zwischen Ichiko und Masao erkennen. Eine ähnliche Perspektive schildert Ichiko, als sie über das *hikikomori*-Sein spricht: „*Hikikomori* zu sein bedeutet nicht, dass man sich zuhause zurückzieht. Man zieht sich im eigenen Herzen zurück. Und wenn man sich im eigenen Herzen zurückzieht, kann einem niemand helfen.“ (00:25:03).

Während *Komoribito* den gesellschaftlichen Druck als zentralen Aspekt des *hikikomori*-Diskurses direkt thematisiert, setzt *Hoshi to remon no heya* auf Metaphern, um die Spannungen zwischen *hikikomori*-Betroffenen und dem Konformitätsdruck zu veranschaulichen. Hierbei dienen Zitronen als Symbol für die Gesellschaft. Abgesehen vom Titel, werden Zitronen auch als visuelle Elemente im Film in relevanten Handlungselementen eingebaut. Zum Beispiel wird in der Szene, in der Ichiko ihre verstorbene Mutter am Boden liegen sieht, das von ihr zubereitete Zitronen-Shōgayaki in einer Einstellung gezeigt. Weiters fokussiert die Kameraeinstellung auf eine Zitrone, die am Küchentisch liegt (00:09:06). Doch auch in Ichikos Zimmer selbst finden sich Hinweise auf Zitronen: in der Ecke ihres Zimmers befinden sich Schachteln mit der Aufschrift „*remon no kōka*“, was mit „der Effekt von Zitronen“ übersetzt werden kann (00:06:20). Somit wird Zitronen als Symbol eindeutig eine Bedeutung zugeschrieben, die sich durch den gesamten Film zieht.

Die erste Szene, in der Zitronen auch verbal thematisiert werden, präsentiert ein Gespräch zwischen Ichiko und ihrer Mutter, die gerade Zitronen-Shōgayaki für ihre Tochter

vorbereitet hat. Im Radio wird über die Auswirkungen der Corona-Pandemie und die damit verbundene Ausnahmezustandserklärung berichtet, was eine direkte Anspielung auf die realen Ereignisse des Jahres 2020 darstellt (00:03:24). Hatsumi schaltet das Radio aus und kniet sich mit einem Tablett vor Ichikos Zimmertür, jedoch bleibt diese geschlossen. Die Mutter erzählt, dass sich gerade, aufgrund der Corona-Pandemie, weltweit alle zurückziehen und sie deshalb ihre Immunkräfte stärken müssen (00:03:54). „Durch die Säure [der Zitrone] wird mein Planetarium rostig“ entgegnet Ichiko, die sich weigert, das Zitronen-Shōgayaki zu probieren und mit dem Putzen ihres Zimmers beschäftigt ist. Darauf entgegnet ihre Mutter „Die Zitronensäure beugt Rost vor. Wenn du auf die Uni gegangen wärst, wüsstest du das“ (00:04:23). Während, wie zuvor erläutert, Sterne und das Zimmerplanetarium für Ichikos Sicherheitsgefühl und Isolation stehen, verkörpern Zitronen für sie eine Bedrohung. Obwohl ihre Mutter erklärt, dass Zitronen positive Effekte haben, in diesem Fall ihr Immunsystem stärken können, denkt Ichiko an die negativen Eigenschaften der Zitrone, wie dass sie ihr Planetarium rostig machen könnte. Wenn Zitronen die Gesellschaft und zwischenmenschlichen Kontakt symbolisieren, lässt sich daraus ableiten, dass während der Corona-Pandemie der „Zusammenhalt“, hier metaphorisch als „Stärkung des Immunsystems“ dargestellt, eine zentrale Rolle spielt. Auch für Ichiko wäre zwischenmenschlicher Kontakt laut ihrer Mutter essenziell, doch sie verweigert sich ihm aus Angst, Schaden zu nehmen. Diese Furcht wird durch ihre Sorge vor Rost sinnbildlich ausgedrückt.

In einer späteren Schlüsselszene des Films thematisiert Ichiko Zitronen erneut, kurz bevor sie in einem letzten Gespräch mit ihrer Mutter spricht, die ihr als Vorstellung erscheint. Ichiko hat zu diesem Zeitpunkt die Leiche ihrer Mutter ins *washitsu* gebracht, weint auf ihrer Brust und trauert um sie. „Es riecht nach Zitronen“, kommentiert die *hikikomori*-Protagonistin, als sich darauf plötzlich der Farbton in ein warmes Bild ändert, als würde Ichiko nun von der Sonne bestrahlt werden (00:29:16). Ihre Mutter streicht ihr darauf durch ihre Haare und sie fangen an miteinander zu reden. Der Zitronengeruch wird auch hier mit einer zwischenmenschlichen Komponente verknüpft. In diesem Fall handelt es sich um eine erste Andeutung, dass Zitronen für Ichiko eine positive Konnotation hervorrufen können, da sie der Geruch in direkter Verbindung zu ihrer Mutter gebracht hat, die ihr Halt und Sicherheit bietet.

Im Laufe des Films lässt sich noch eine weitere Veränderung in Ichikos Umgang mit Zitronen beobachten. Eine zentrale Schlüsselszene findet sich gegen Ende des Films, als sie sich im Schrank versteckt und ihr Zimmerplanetarium einschalten möchte, um sich zu beruhigen. Doch als sie es aktivieren will, stellt sie fest, dass die Batterien leer sind. Plötzlich hört sie die Stimme ihrer Mutter durch die Tür, die ihr vorschlägt, eine Batterie aus Zitronen zu bauen, um das Planetarium wieder zum Laufen zu bringen. Der Plan gelingt und Ichiko wird erneut von den projizierten Sternen umgeben. Diese Szene markiert einen Wendepunkt: Während zuvor die Symbole Sterne, als Sinnbild für Sicherheit und Isolation, und Zitronen, als Bedrohung aufgrund menschlichen Kontakts, kontrastiert wurden, beginnen sie sich nun zu nähern. Ihr Planetarium, das ihr lange als sicherer Rückzugsort diente, versagt in einem Moment der Angst, als sie sich vor den Polizeibeamten versteckt. Damit wird deutlich, dass selbst ihre vertraute Isolation nicht mehr uneingeschränkt Schutz bietet. Gleichzeitig erweisen sich die Zitronen, die sie zunächst ablehnte, als unerwartete Hilfe, die es ihr ermöglichen, wieder zu ihrem „Safe Space“ zurückzufinden. Diese Entwicklung vermittelt eine tiefere Botschaft: Die Gesellschaft ist ambivalent. Sie kann sowohl verletzend als auch bereichernd sein, doch sie bleibt stets unausweichlich. Indem Ichiko am Ende ihr Planetarium mit der Zitronenbatterie vereint, deutet dies darauf hin, dass Sicherheit und zwischenmenschlicher Kontakt nicht zwingend Gegensätze sind, sondern koexistieren können.

In *Hoshi to remon no heya* ist Ichiko nicht die einzige *hikikomori*-Figur, die Einblicke in den Umgang mit dem *hikikomori*-Zustand und des 8050 *mondai* gibt. Ryō begleitet sie nicht nur bei ihren Gedankengängen, sondern versucht auch aktiv, sie in ihrem *hikikomori*-Zustand zu halten. Im Verlauf der Geschichte offenbart sich Ryō als ihr Gegenpol, was bereits durch die visuelle Inszenierung deutlich wird: Er lebt in einem dunklen, engen und unaufgeräumten Zimmer. Sein Gesicht bleibt zunächst verborgen, da der flackernde Fernseher, auf dem Wrestling-Matches laufen, und sein Handy, über das er mit Ichiko schreibt, die einzigen Lichtquellen sind (00:07:34). Zu Beginn erscheint Ryō als verständnisvoller Gesprächspartner, mit dem sich Ichiko über ihre Ängste und Sorgen, wie etwa den Tod ihrer Mutter, austauschen kann. Doch diese Vertrauensbasis zerbricht, als er sich selbst als *hikikomori* zu erkennen gibt und offenbart, dass sein Vater ebenfalls verstorben ist: „Ich bin auch *hikikomori*. [...] Mein Vater ist vor zwei Wochen gestorben. Ich lebe mit seiner Leiche

zusammen“ (00:15:54-16:40). Ichiko reagiert entsetzt und ruft angewidert: „Das ist so merkwürdig!“, während sie schockiert auf den Bildschirm sieht (00:16:43). Obwohl beide Figuren eine ähnliche Ausgangssituation teilen, wählen sie nun gänzlich andere Wege, wie sie mit dem Tod der Eltern nun umgehen wollen.

Durch die Gegenüberstellung der beiden Figuren entsteht eine Kontrastierung, anhand derer jeweils ein: „Positiv- und ein Negativbeispiel“ präsentiert wird. Während Ichiko nach einem Ausweg sucht, isoliert sich Ryō noch weiter. Er entscheidet sich, die Leiche seines Vaters im Badezimmer zu verstecken und niemanden zu informieren. Um den Verwesungsgeruch zu überdecken, stopft er Mund und Nase seines verstorbenen Vaters mit Taschentüchern aus. In einer Szene steht er auf und öffnet seine Zimmertür, um ins Bad zu gehen: „Ich wusste nicht, was ich tun soll. Ich hatte auch vor zu sterben, aber jetzt bin ich nach zwei Wochen, ohne zu sterben, immer noch hier“ (00:17:24). Er geht einen Gang entlang und an Stapeln von Müllsäcken vorbei. „Wenn die Verwesung der Leiche voranschreitet, werde ich wegen Verbergen einer Leiche verhaftet. Ich habe Angst, wenn es soweit ist. Von so vielen Menschen umgeben zu sein...“ (00:18:33-00:19:39). Seine Worte lassen darauf schließen, dass er Suizid als Ausweg in Betracht gezogen, aber nicht vollzogen hat. Da er sich nicht ewig in seiner Wohnung verstecken kann, sieht er das Gefängnis als unausweichliches Schicksal. Auch Ichiko könnte dieser Weg drohen, doch sie entscheidet sich für eine andere Richtung: Sie nimmt Kontakt zur Polizei auf, anstatt sich strafbar zu machen. Ein entscheidender Faktor für diese Wahl ist die Rolle ihrer Mutter. Diesen Aspekt werde ich im folgenden Kapitel näher erläutern.

4.3. Die Komponente der Eltern und der Familie: Darstellung des 8050 *mondai*

In *Komoribito* sowie auch *Hoshi to remon no heya* steht die Beziehung zwischen den *hikikomori*-Protagonist*innen und den Eltern im Mittelpunkt. Dabei werden unterschiedliche Dynamiken aufgezeigt, die sowohl den Verlauf der Handlung als auch das Verhalten der *hikikomori*-Betroffenen beeinflussen.

In *Komoribito* wird besonders die Perspektive von Masaos Vater Kazuo beleuchtet. Masaos Mutter ist, wie sich im Verlauf des Films herausstellt, bereits vor 10 Jahren verstorben. Schon zu Beginn der Handlung zeigt sich, dass Kazuo dazu neigt, die Existenz beziehungsweise den *hikikomori*-Zustand seines Sohnes vor anderen zu verheimlichen. Dies deutet darauf hin, dass er sich für Masao schämt. Als Kazuo ins Krankenhaus eingeliefert wird, fragt ihn zum Beispiel eine Krankenschwester nach Familienangehörigen und danach, ob er mit jemandem zusammenlebt. Zunächst bejaht er die Frage, verneint sie jedoch sofort wieder und blickt dabei unsicher umher (00:00:39-00:00:49). Im nächsten Schnitt erscheinen Kazuos zweiter Sohn (Masaos Bruder), seine Enkelin Misaki und seine Schwester, die ihn beim Arztgespräch begleiten. Sie erfahren von Kazuos Gehirnkrebsdiagnose im vierten Stadium. Zudem soll ihm laut ärztlicher Einschätzung nur noch ein halbes Jahr zu leben bleiben (00:02:39). Während sich die Familie besorgt über Kazuos Zustand zeigt, äußert dieser: „Wenn ich sterbe, was wird dann aus ihm?“ (00:03:00). Misaki reagiert verwirrt, da sie offenbar nicht weiß, auf wen sich Kazuo mit dem „ihm“ bezieht. Auf der Heimfahrt wird schließlich klar, dass sie nichts über Masaos *hikikomori*-Dasein weiß, da ihr erzählt wurde, dass er aus beruflichen Gründen im Ausland sei (00:03:26). Auch in einer weiteren Szene wird deutlich, wie sehr Kazuo bemüht ist, den Zustand seines Sohnes zu verheimlichen. Als er mit Misaki beim Bezirksamt Informationen zu Unterstützungsangeboten für *hikikomori*-Betroffene einholen möchte, überlässt er ihr zunächst das Wort. Doch als die Angestellte nachfragt, um wen es sich bei der betroffenen Person handelt, greift Kazuo schnell ein und sagt „es geht um den Sohn eines Bekannten“ (00:08:07).

Diese beiden Begebenheiten verdeutlichen bereits zu Beginn des Films, wie Kazuo zum *hikikomori*-Zustand seines Sohnes steht. Masaos Rückzug wird nicht nur vor außenstehenden Personen verschwiegen, sondern auch innerhalb der Familie tabuisiert. Dies unterstreicht, dass das *hikikomori*-Sein aus gesellschaftlicher Perspektive mit Scham behaftet ist. Um dennoch über Masao sprechen zu können, greift Kazuo zu Ausweichstrategien:

Entweder bettet er Masaos Abwesenheit in einen gesellschaftlich akzeptierten Kontext ein, wie etwa einen beruflich bedingten Auslandsaufenthalt, oder er distanziert sich selbst von der Situation, in dem er Masaos familiäre Zugehörigkeit gänzlich verleugnet. Bemerkenswert ist dabei, dass Masao erst aufgrund von Kazuos Erkrankung überhaupt zum Gesprächsthema und damit, zumindest innerhalb der Familie, als *hikikomori*-Betroffener sichtbar wird.

Somit geben bereits die ersten Szenen einen Einblick in das 8050 *mondai*: Während Kazuo nur noch wenige Monate zu leben hat, zeigt er sich weniger besorgt um seinen eigenen Tod, sondern um das Leben, das Masao ohne ihn bevorsteht. Kazuo wird im Film von zwei Seiten gezeigt, die zunächst ambivalent wirken: Zum einen wird der Vater als Betreuungsperson inszeniert, wobei er insbesondere Tätigkeiten im Haushalt übernimmt, wie etwa die Müllentsorgung (00:11:39), das Wäschewaschen (00:41:52) oder Kochen (00:23:21-00:25:34). Auf der anderen Seite wird das schwierige Verhältnis zwischen Vater und Sohn verdeutlicht. Wie im vorherigen Kapitel dargestellt, orientiert sich Kazuo stark an gesellschaftlichen Normen und Erwartungen, denen Masao nicht gerecht werden konnte. Der Vater betont besonders, dass sein Sohn weder eine Aufnahmeprüfung für die Universität geschafft hat noch in einer festen Anstellung tätig ist. Zusammenfassend bezeichnet Kazuo Masao als „Schande der Familie“ (00:37:03) und empfindet sein Verhalten als peinlich. Im Film wird mehrmals aufgegriffen, dass Kazuo seinen Sohn als „*kachi nashi*“, „ohne Wert“, bezeichnet. Diese Phrase verinnerlicht Masao, so dass er sie als Pseudonym auf TwinStar verwendet, und sich damit selbst identifiziert. Im Alltag gehen sich die beiden aus dem Weg. Masao wird fast ausschließlich in seinem Zimmer gezeigt und ignoriert seinen Vater, wenn dieser mit ihm durch die Tür sprechen möchte.

Diese Dynamik verändert sich jedoch allmählich, als Kazuo von seiner Krebsdiagnose erfährt und nun dem 8050 *mondai* gegenübersteht. Plötzlich spitzt sich das Problem zu, dass Masaos Lebensstil nur dank der Verpflegung durch seinen Vater bestehen bleiben konnte und die Zukunft des Sohnes ohne ihn ungewiss ist. Aus dem anfänglichen Verschweigen von Masaos *hikikomori*-Zustand wird nun die Sorge, wie er in Zukunft ein selbstbestimmtes Leben führen kann. Somit nähert sich Kazuo nun diesem Thema und fängt mithilfe seiner Enkelin Misaki an, sich über den *hikikomori*-Zustand zu informieren und nach Anlaufstellen zu suchen. Um mehr über seinen Sohn zu erfahren, betritt Kazuo mit

Misaki Masaos Zimmer in dessen Abwesenheit, um Hinweise auf die innere Welt seines Sohnes zu finden. Sie entdecken, dass Masao sich bereits über *hikikomori*-Anlaufstellen und Arbeitsmöglichkeiten informiert hat, was Kazuo mit Erstaunen zur Kenntnis nimmt. Als Masao später in sein Zimmer zurückkehrt, bemerkt er, dass sein Vater und Misaki dort gewesen sind. Er verlässt das Zimmer erneut und konfrontiert wütend seinen Vater, der zunächst ruhig mit ihm spricht und Masaos Versuch, eine Arbeit zu finden, unterstützen möchte (00:15:41). Die Kameraperspektive wechselt zwischen den beiden, wodurch die Konflikthaftigkeit der Situation betont wird. Schließlich eskaliert das Gespräch: Der *hikikomori*-Protagonist wirft seinem Vater vor, seine Privatsphäre verletzt zu haben (00:15:56). Kazuo entgegnet darauf: „Wenn du nur endlich erwachsen werden würdest, dann würdest du arbeiten und Steuern zahlen. Das ist die Pflicht eines vollwertigen Mitglieds der Gesellschaft“ (00:15:56-00:16:07). Anschließend folgt der erste verbalisierte Hinweis auf das 8050 *mondai*: „Wie hast du vor zu leben, wenn ich sterbe?“ (00:16:23). Daraufhin zieht sich Masao erneut in seinem Zimmer zurück.

Im weiteren Verlauf des Films fängt Kazuo nun an, sich intensiver über *hikikomori*-Anlaufstellen zu informieren, und setzt sich mithilfe einer Selbsthilfegruppe für *hikikomori*-Betroffene und Angehörige vertieft mit dem Thema auseinander. Ein zentraler Aspekt der sich wandelnden Beziehung zwischen Vater und Sohn ist die anonyme Kontaktaufnahme über die Online-Plattform TwinStar, auf der sie über Songtexte der Band Blue Hearts kommunizieren. Dabei wird deutlich, dass sich Kazuo Mühe gibt, ermutigende Botschaften zu formulieren, die seinem früheren Verhalten widersprechen. Als Kazuo ein Gespräch zwischen seinem Sohn und Misaki mithört, entscheidet er sich, einen Tweet zu verfassen, um Masao aufzumuntern, da er nicht in der Lage ist, ihn direkt anzusprechen. Er zitiert eine Textstelle aus dem Lied *Hito ni yasashiku*: „Weil ich dich nicht nur mit Freundlichkeit lieben kann, kann ich dich nicht trösten. Wenn ich Worte sage, die dich enttäuschen, sage ich in meinem Herzen eigentlich: Gib nicht auf! Ich wünschte, du könntest es hören. Gib nicht auf“ (00:50:28). Dann fügt er hinzu: „Es ist in Ordnung. Jeder hat einen Wert, auch wenn man nur lebt. Gib nicht auf“ (00:50:33).

Erst als Masao einen Suizidversuch ankündigt, begegnen sich die beiden persönlich und führen ein direktes Gespräch. In diesem Moment wird Masaos Enttäuschung über seinen Vater deutlich, der jedoch, im Vergleich zum Beginn des Films, eine spürbare

Charakterentwicklung durchlaufen hat. Als sie einander gegenüberstehen, erkennt Masao, dass sein Vater die Person ist, mit der er über TwinStar kommuniziert hat. „Wieso hast du das getan?“ fragt Masao, während er Kazuo von sich stößt. „Ich wollte mit dir reden“, entgegnet Kazuo. „Lüg mich nicht an. Du hast mir nie zugehört. Es ging immer nur um meinen großen Bruder. Du hast ihn immer priorisiert und mich wie Müll weggeworfen“ (00:54:31-00:54:42). Masao enthüllt nun, dass sein Pseudonym *Kashi nashi o* [ohne Wert] auf eine abwertende Aussage seines Vaters zurückgeht (00:55:32). „Ich muss nicht leben [...] Das habe ich mir immer gedacht. Als ich die Prüfung nicht geschafft habe, als ich keine feste Anstellung bekommen habe, als ich aufgehört habe zu arbeiten. Immer“ (00:56:33-00:56:52). „Ich wollte nur, dass du nicht aufgibst“ (00:57:08), antwortet Kazuo, „Ich war vielleicht kein guter Vater, aber mir war die Familie immer wichtig, du warst mir immer wichtig. Du bist unersetzlich“ (00:57:14-00:57:23). Kazuo fleht Masao an, weiterzuleben. Doch plötzlich hustet der Vater ein letztes Mal und bricht zusammen (00:58:07).

Misaki eilt herbei, während Masao fassungslos dasteht (00:58:52). Sie offenbart ihm die Wahrheit über Kazuos Krebserkrankung, von der Masao bis zu diesem Moment nichts wusste. Sie ruft einen Rettungswagen und fährt mit, während der *hikikomori*-Protagonist nach Hause zurückkehrt. Im Rettungswagen spricht Kazuo seine letzten Worte zu seiner Enkelin: „Ich habe es nicht geschafft, etwas zu ändern. Ich habe als Vater versagt. Ich war zu langsam“ (00:58:58-00:59:22).

In diesen Szenen wird die Komponente der Familie thematisiert. Kazuo scheint im Verlauf der Geschichte ein Bewusstsein dafür entwickelt zu haben, dass er ein strenges und demotivierendes Verhalten gegenüber seinem Sohn gezeigt hat. Dies begründet er nun: Er habe sich stets um die Familie gesorgt und habe Masao durch seine autoritäre Haltung dazu bringen wollen, ein vollwertiges Mitglied der Gesellschaft zu werden, um ihm dadurch ein gesichertes Leben zu ermöglichen. Letztlich war es Kazuo nicht in erster Linie wichtig, dass Masao studiert, eine Festanstellung bekommt oder eine Familie gründet, vielmehr ging es ihm um die gesellschaftliche Eingliederung, die nur der Norm entsprechende Lebensläufe akzeptiert. Bedeutsam in diesem Zusammenhang ist, dass Kazuo selbst diesem normativen Lebensweg gefolgt ist. Aus der Handlung wird ersichtlich, dass er als Lehrer tätig war, wofür er ein Studium absolvierte, und dass er eine Familie gründete, und somit selbst ein „traditionelles“ Rollenbild verkörpert. Dadurch konnte er sich und seiner Familie ein finanziell

abgesichertes Leben ermöglichen. Da es ihm jedoch nicht gelungen ist, Masao während seiner Lebenszeit ebenfalls auf diesen Weg zu führen, macht er sich nun Vorwürfe und bezeichnet sich selbst als schlechten Vater. Somit entspricht Kazuo in einem Aspekt nicht der gesellschaftlichen Normvorstellungen: Er hat es bis zu diesem Zeitpunkt nicht geschafft, seinen Sohn zur Regelkonformität zu erziehen.

Nach dem letzten Gespräch mit Masao auf der Brücke und Misaki im Rettungswagen kommt Kazuo in diesem Film nicht mehr in Person vor. Jedoch bedeutet dies noch nicht das Ende für sein Handlungsziel. Es lassen sich die Auswirkungen von Kazuos Tod an Masao erkennen: Die Familie sitzt versammelt am Tisch und bereitet die Bestattung des Vaters vor. Sie stehen vor einem Problem, da sich der *moshu* (Hauptleidtragende), bei dem es sich vermutlich um Masaos Bruder handelt, derzeit im Ausland befindet und deshalb die Bestattung verschoben werden müsse. „Es tut mir leid für meinen Bruder, aber er muss noch etwas warten, bevor er den Sanzu-Fluss⁹ überqueren kann“ (01:06:29), meint Kazuos Schwester. In diesem Moment tritt Masao in den Raum und schlägt vor, dass er als *moshu* einspringen kann.

Es folgt ein Schnitt zur buddhistischen Bestattung, jedoch ist Masao zunächst nicht zu sehen. Misaki versucht erneut, ihn telefonisch zu erreichen. Das Bild wechselt zu Masaos Zimmer: Er liegt unter seiner Decke. Die Kamera zeigt eine Nahaufnahme eines Hefts mit einer handgeschriebenen Rede (01:07:12-01:07:55). Die Zeremonie neigt sich dem Ende zu. Gerade, als im Bestattungsraum verkündet wird, dass der Hauptleidtragende nicht erschienen ist, schwenkt die Kamera zur Eingangstür. Masao tritt hervor. Er trägt einen Anzug und hat seine Haare geschnitten sowie seinen Bart abrasiert (01:08:49). Schließlich betritt er den Raum und die Blicke werden auf ihn gerichtet. Im Sonnenlicht stehend beginnt Masao zu sprechen. Als er ins Stocken gerät, holt er seinen vorbereiteten Zettel hervor (01:09:48): „Ich glaube, das Beste, was ich jetzt tun kann, ist auch für meinen Vater mit ganzer Kraft zu leben. [...] Ich möchte danach suchen, was ich mir vom Leben wünsche, und weiterleben“ (01:11:01-01:11:10). Die Kamera fokussiert auf Kazuos Sterbebild, das nun von der Sonne beleuchtet wird. Es wird von Misaki kommentiert, dass es so scheint, als ob Kazuo

⁹ Mythologischer Fluss des japanischen Buddhismus, der von den Verstorbenen nach dem Tod überquert werden muss, um ins Jenseits zu gelangen.

lächeln würde (1:11:40). Schließlich zeigt die letzte Einstellung Masaos Gesicht in Nahaufnahme, während er das Bild seines Vaters betrachtet.

Diese Szene schließt den Haupthandlungsbogen, in dem Kazuo sein Ziel, Masao wieder in die Gesellschaft zu integrieren, im Tod doch noch erreicht hat. Misaki übernimmt mit ihrem Kommentar Kazuos Position und spricht für ihn, was auch auf filmischer Ebene durch den Fokus auf das Sterbebild, das von der Sonne beleuchtet wird, betont wird. Die filmische Darstellung Masaos bietet jedoch wenig Aussagekraft darüber, ob er selbst mit dieser Entscheidung zufrieden ist. Zwar sagt er, dass er weiterleben möchte, jedoch wird offengelassen, wie dies nun aussehen wird. Somit hat der Film zwar das Ende der Handlung erreicht, jedoch beginnt gerade jetzt eine ungewisse Zukunft für Masao.

Im Vergleich zum Film *Komoribito*, in dem die Dynamik zwischen Vater und Sohn behandelt wird, handelt *Hoshi to remon no heya* von Mutter und Tochter. Direkt zu Beginn des Films wird die enge Verbindung zwischen den beiden deutlich. Hatsumi sorgt nicht nur für Ichikos Grundbedürfnisse wie Essenszubereitung, sondern stellt auch eine emotionale Stütze für sie dar. Die Mutter setzt auf einen liebevollen Umgang mit ihrer Tochter, obwohl sie sich für sie einen Ausbruch aus dem *hikikomori*-Zustand wünscht. Dies wird gleich in der ersten Szene des Films verdeutlicht, als die Kamera zu Hatsumi schwenkt, die auf dem Boden sitzt und mit ihrem Rücken angelehnt an die Zimmertür ihre Tochter leise darum bittet, herauszukommen (00:01:49).

Hatsumi wird hauptsächlich in der Küche gezeigt, die sich direkt neben Ichikos Zimmer befindet. In einer der ersten Szenen kniet sie sich vor der Tür zu ihrer Tochter nieder und bietet ihr liebevoll und frisch zubereitetes Zitronen-Shōgayaki an. Noch dazu setzt sie sich eine Gesichtsmaske auf; eine weitere Maßnahme, mit der sie ihrer Tochter, die einen obsessiven Drang zur Sauberkeit zeigt, entgegenkommt. Jedoch bleibt die Tür vor ihr verschlossen und Ichiko verweigert das Essen (00:03:17-00:06:04).

Diese beiden Szenen verdeutlichen, dass Hatsumi den Lebensstil ihrer Tochter zwar nicht positiv bewertet, ihn aber dennoch unterstützt. Die Dynamik zwischen den beiden erweckt den Eindruck, als würde es sich bei Ichiko nicht um eine 32-jährige Frau handeln, sondern um einen Teenager, der stets versorgt wird. Da sich die Protagonistin seit der Mittelschule zurückzog und sich damals im Teenager-Alter befand, kann es sich hier um einen andauernden Zustand handeln, der seit dem Rückzug durchgehend aufrechterhalten

wurde. Die Dynamik zwischen Mutter und Kind wurde somit eingefroren, und die von Saitō Tamakis beschriebene „nicht-endende Pubertät“ Ichikos begann. Es handelt sich somit um einen Zustand, in dem Ichiko ihr Leben nicht eigenständig gestalten kann, auch wenn sie bereits erwachsen ist.

Obwohl die Mutter ihrer Tochter nichts von ihren gesundheitlichen Problemen mitteilt, zeigt sich Ichiko in einem Gespräch mit Ryō besorgt darüber, was passieren würde, wenn ihre Mutter eines Tages stirbt. Im Film folgt an dieser Stelle eine Parallelmontage zwischen Hatsumi und Ichiko. In der Küche schluckt Hatsumi ihre Tabletten (00:08:38). Währenddessen gesteht die Protagonistin im Chat: „Ich habe Angst davor... was ich tun soll, wenn meine Mutter stirbt“ (00:08:48). Das Bild wechselt zu Hatsumi, die auf dem Boden kniet und Scherben aufhebt. „Ich habe mich zu Hause zurückgezogen; wenn meine Mutter stirbt, gibt es nichts mehr, was ich tun kann“ (00:08:53), sagt Ichiko, als parallel dazu ihre Mutter das Gleichgewicht verliert und zu Boden fällt. Der Wasserhahn bleibt aufgedreht, das Wasser prallt von einer Schale ab und läuft über den Rand des Waschbeckens auf den Boden (00:09:04). Die Kamera fängt das Zitronen-Shōgayaki ein, das Hatsumi vorher für Ichiko zubereitet und nun in Frischhaltefolie verpackt hat (00:09:06). Plötzlich ruft ihre Mutter nach ihr und bittet sie darum, ihre Tür zu öffnen. Ichiko nähert sich der Tür und lauscht, als sie plötzlich bemerkt, dass Wasser in ihr Zimmer sickert. Sie greift nach Handtüchern und wischt hektisch den Boden auf (00:10:34). Als sie schließlich die Tür öffnet, sieht sie ihre Mutter reglos auf dem Boden liegen (00:10:34-00:10:56).

Sie ruft zögerlich nach ihrer Mutter. Ichiko bekommt jedoch keine Antwort, nur modulierte Klänge füllen die Stille. Ichiko setzt sich an ihren Laptop und fängt an, eine Nachricht an Ryō zu tippen, bevor sie plötzlich aufspringt, um den Wasserhahn zuzudrehen und die Telefonnummer für die Rettung zu wählen. Als die Angestellte jedoch abhebt, bekommt die *hikikomori*-Protagonistin kein Wort heraus. Vor lauter Nervosität beißt sie sich so stark in die Lippe, dass sie blutet. Aus Panik legt sie den Telefonhörer auf (00:13:12). Sie berührt noch einmal ihre Mutter, bevor sie wieder in ihr Zimmer geht (00:13:34).

Somit hat sich Ichikos größte Angst verwirklicht, was sie nun aus ihrem gewohnten Lebensstil herausreißt. Obwohl ihre Mutter ab diesem Moment verstorben ist, wird sie als Figur noch einmal eingesetzt, um Ichiko emotionalen Beistand zu leisten. Hier handelt es sich um eine Vorstellung der Tochter, die sich nach einigen Gesprächen mit Ryō dazu

entschlossen hat, Hatsumi zu ihrem Futon zu bringen. Ichiko weint und entschuldigt sich bei ihrer Mutter (00:29:13). Auf einmal erscheint ein warmes Licht, und die Leiche richtet sich auf, um mit ihr zu reden: „Mir tut es auch leid. [...] Als du in der Schule gemobbt wurdest, konnte ich dir nicht helfen“ (00:30:27-00:31:45). „Ich habe Angst“, entgegnet Ichiko. „Vor der Leiche?“, fragt Hatsumi. „Vorm Leben“, entgegnet die *hikikomori*-Protagonistin, die merkt, dass sich von nun an ihr Lebensstil ändern wird (00:30:49-00:01:52). „Zu verfaulen ist doch viel furchteinflößender“, sagt Hatsumi mit einem Lächeln (00:32:02). Sie erklärt ihrer Tochter, dass sie als Nächstes das Fenster einschlagen und sich im Schrank verstecken soll, da dies die Nachbarn dazu veranlassen würde, die Polizei zu kontaktieren (00:32:20). Weiters rät sie ihr, darauf ihr Zimmerplanetarium in den Schrank mitzunehmen, die Sterne zu berühren und abzuwarten (00:32:36). Ichiko zeigt sich jedoch nicht begeistert über diesen Vorschlag und fragt, was danach passieren wird. Sie äußert ihre Angst: „Sie werden mich einsperren und verhören, andere werden mich ansehen und dann verbreiten sich Gerüchte über mich in ganz Japan. Mein Gesicht wird in der Öffentlichkeit stehen und die, die mich gemobbt haben, werden lachen“ (00:32:52-00:33:03). Ihre Mutter entgegnet darauf, dass es sicher einen Ort auf dieser Welt gibt, wo sie gerne leben würde. Ichiko erwidert, dass sie bereits 32 Jahre alt sei und Angst vor Menschen habe, worauf ihre Mutter mit „*daijōbu*“ [Alles wird gut] antwortet (00:34:00-00:34:14).

In diesem Gespräch stellt sich Ichiko ihre Mutter als Wegweiser vor, die ihr die nächsten Schritte anleitet. Weiters nimmt sie den gesellschaftlichen Druck von den Schultern ihrer Tochter, in dem sie ihr sagt, dass es in Ordnung sei, auch mit 32 Jahren erst das Leben zu beginnen. Jedoch darf hierbei nicht vergessen werden, dass es sich bei dieser Konversation alleinig um Ichikos Vorstellung von ihrer Mutter handelt. Der Fakt, dass sie sich Hatsumi als rational, aber dennoch liebevoll und bekräftigend vorstellt, spiegelt wider, welches Bild sie von ihrer Mutter hat. Letztendlich kommt dieser Antrieb jedoch von Ichiko selbst, der ihr dazu verhilft, noch einmal ihren Mut zusammenzufassen und den Plan, durch das Einschlagen des Fensters die Polizei zu alarmieren, durchzuführen.

Im Vergleich dazu, wird in *Hoshi to remon no heya* auch Ryōs Beziehung zu seinem nun verstorbenen Vater behandelt. In einer Szene geht Ryō an Stapeln von Müllsäcken vorbei zum Badezimmer (00:17:28). Er nähert sich der Badewanne und rollt die Abdeckung auf, die die Leiche seines Vaters enthüllt (00:18:04). Plötzlich greift die Leiche seines Vaters

nach seiner Hand (00:18:52). Ryō erschrickt und rennt aus dem Badezimmer. Vor lauter Panik fällt er im Gang auf den Boden. Er dreht sich um und erblickt seinen Vater, der nun im Anzug auf dem Badezimmerboden sitzt und raucht (00:19:09). Ryō blickt mit einem angsterfüllten Ausdruck auf seinen Vater. „So hast du mich auch schon immer angeschaut, als ich noch gelebt habe“, entgegnet dieser (00:19:26). Das Licht im Badezimmer flackert. Ryōs Vater steht auf und entfernt die Leuchtstoffröhre, die das Flackern verursacht hat, während Ryō ihn darum bittet zu verschwinden. Die beiden befinden sich nun in Dunkelheit (00:19:31-00:20:03). „Du bist so erbärmlich, sieh mich nicht mit diesem Blick an“, sagt Ryōs Vater, der nun auf ihn zukommt (00:19:39). Die Kamera befindet sich hinter der Schulter des Vaters und blickt mittels Vogelperspektive auf Ryō herab, was das Machtgefälle zwischen den beiden betont (00:19:44). „Denkst du nicht, dass das alles deine Schuld ist?“, fragt sein Vater nun. „Nein, du liegst falsch. Es ist deine Schuld“, erwidert Ryō (00:19:39-00:19:54). Die Kameraperspektive nimmt nun Ryōs Position ein und blickt mittels Froschperspektive auf zu seinem Vater, der betont, dass er ihn immer zur Schule geschickt habe (00:19:54). Ryō bittet ihn mehrmals aufzuhören, jedoch kniet sich sein Vater nun vor seinen Sohn und positioniert sich auf Augenhöhe zu ihm (00:20:26). Er fragt, ob Ryō möchte, dass er sich bei ihm entschuldigt, worauf er sich mit seinem gesamten Oberkörper vor ihm auf dem Boden verbeugt, was der typischen Haltung von *dogeza* entspricht, um bei einer anderen Person um Vergebung zu bitten (00:20:29). „Es war meine Schuld, du warst ein guter Bub“, führt sein Vater weiter aus, während Ryō ihn weiterhin darum bittet, aufzuhören (00:20:36). Er setzt sich nun wieder auf und fragt seinen Sohn, was er nun möchte (00:20:47). „Es hätte nicht so laufen sollen... Ich hätte von allen beneidet werden sollen...“, erklärt Ryō nun (00:21:04). „Es ist die Verantwortung der Eltern“, fügt er hinzu (00:21:17). „Die Verantwortung der Eltern? Das war für deine Mutter auch schwierig“, antwortet sein Vater (00:21:27). Die Kamera fokussiert auf einen *butsudan* (buddhistischer Hausaltar), auf dem ein Bild von Ryōs Mutter zu sehen ist (00:21:26). Ryōs Vater steht auf und kehrt sich wieder dem Badezimmer zu, während Ryō ihm mehrmals in Emotionen aufgelöst „Ich bring dich um!“ nachschreit (00:21:45). Er folgt mit den Worten „Es ist nicht meine Schuld!“ seinem Vater ins Badezimmer, der jedoch nun wieder als Leiche reglos in der Badewanne liegt (00:22:01).

In Bezug auf die Vorstellungen der Eltern von Ichiko und Ryō werden hier Eltern-Kind-Dynamiken gegenübergestellt. Während es sich bei Ryō um eine Angstvorstellung handelt, empfängt Ichiko ihre Mutter mit offenen Armen. Die filmische Inszenierung bietet ebenfalls Hinweise auf die zwischenmenschliche Beziehung der Figuren. Bei Ryō und seinem Vater handelt es sich um ein Gefälle, das mit Frosch- und Vogelperspektive betont wird, während sich Ichiko und ihre Mutter auf Augenhöhe unterhalten. Da es sich bei den Gesprächen um die Projektion der Eltern, die die *hikikomori*-Kinder auf diese haben, handelt, bietet Ryōs Vorstellung einen Einblick in seine zwiegespaltenen Gefühle zu seinem Vater. Zunächst wird er als distanzierte Elternfigur dargestellt, die Ryō die Schuld an seinem *hikikomori*-Zustand zuschreibt. Daraufhin wandelt sich jedoch das Bild: Sein Vater fängt an, sich für sein Verhalten zu entschuldigen, was ein inneres Bedürfnis von Ryō widerspiegelt. Die *hikikomori*-Figur lehnt diese Vorstellung jedoch ab, als würde sie wissen, dass dies niemals der Realität entsprechen würde. Letztendlich fällt der Blick auf seine verstorbene Mutter, die wohl unter den schwierigen familiären Umständen, die nicht weiters im Film erläutert werden, gelitten hat. Während Ichiko nach dem Gespräch mit ihrer Mutter nun Selbstvertrauen aufbauen konnte und die Schritte, zurück in die Gesellschaft zu gelangen, nun einleitet, verfällt Ryō in Wut und Panik.

Zwischen Masao und Ichiko lassen sich sowohl Parallelen sowie auch Unterschiede erkennen. Zunächst haben die beiden *hikikomori*-Protagonist*innen jeweils nur einen Elternteil als Bezugsperson. In Masaos Fall ist seine Mutter vor 10 Jahren verstorben, während Ichikos Vater weder erwähnt noch gezeigt wird. Hatsumi wird als liebevolles Elternteil inszeniert, die sich um ihre Tochter kümmert, ohne sie dabei unter Druck zu setzen. Sie akzeptiert Ichikos Lebensstil und zeigt eine Laissez-faire-Haltung gegenüber ihrer Tochter. Im Gegensatz dazu wird Kazuo als strenger Vater dargestellt, der zunächst keine Empathie für Masao aufbringen kann. Er kritisiert dessen *hikikomori*-Verhalten und verstärkt den gesellschaftlichen Druck, der bereits auf ihm lastet. Dieses Verhalten nimmt ein drastisches Ausmaß an, da beide schließlich nicht mehr in der Lage waren, miteinander in Person zu kommunizieren.

Beide Elternteile verschweigen ihren Kindern, dass sie gesundheitliche Probleme haben. Masao, sowie auch Ichiko, erfahren erst davon, als ihre Eltern sterben. Diese Konstellation führt dazu, dass die zwei Filmbeispiele hauptsächlich die Elternperspektive im

Umgang mit dem 8050 *mondai* beleuchten, und es auch die Eltern sind, die hauptsächlich die Last der Sorge um ihre Kinder tragen. Dies wird besonders durch Kazuo verdeutlicht, der anfängt, *hikikomori*-Anlaufstellen aufzusuchen und sogar sein eigenes Verhalten ändern möchte, um Masao aus seinem Zustand zu helfen. Für die *hikikomori*-Protagonist*innen selbst steht jedoch, bis zum Zeitpunkt des Todes ihrer Eltern, die Sorge um das Leben danach nicht im Mittelpunkt.

Außerdem kann in der filmischen Gestaltung noch eine weitere Gemeinsamkeit ausgemacht werden: Sowohl Hatsumi und Ichiko als auch Kazuo und Masao teilen nach dem Tod der Eltern einen bedeutsamen Moment auf dem Futon des verstorbenen Elternteils, der ihre jeweilige Eltern-Kind-Beziehung in den Mittelpunkt rückt. Bei *Hoshi to remon no heya* führen Ichiko und ihre Mutter, die bereits verstorben ist, aber nun in ihrer Vorstellung mit ihr spricht, noch ein letztes Gespräch auf dem Futon. Dieses Gespräch ist wie oben ausgeführt deshalb bedeutend, da es Ichiko genügend Selbstvertrauen und Kraft verleiht, den Schritt zurück in die Gesellschaft zu wagen. Bei Masao und Kazuo ist dies ähnlich: Nach dem Vorfall auf der Brücke kehrt Masao nach Hause zurück und geht in das Zimmer seines Vaters. Er richtet den unordentlichen Futon, den sein Vater vor lauter Hast, Masao vor seinem angekündigten Suizid zu retten, zurückgelassen hat (00:59:31-01:02:46). Er entschuldigt sich leise bei seinem Vater. Darauf blickt er zu Kazuos Tagebüchern und nimmt eines heraus. Auf diese Art kann Masao nun zum ersten Mal in die innere Gefühlswelt seines Vaters blicken. Es folgen Passagen aus seinen Tagebüchern: „Ich habe ein Zeitlimit, es ist meine letzte große Aufgabe, Masao wieder auf die Beine zu bringen“ (01:03:48) und „Bitte vergib deinem dummen Vater. Ich möchte, dass du glücklich wirst, und zwar so, wie du es für richtig hältst“ (01:04:50-01:05:20). Ein Bild, auf dem Masao als kleines Kind zu sehen ist, fällt aus dem Tagebuch heraus. Auf der Rückseite befindet sich ein weiterer Schriftzug: „Werde zu einem glücklichen Jungen“ (01:05:20).

Wie auch bei *Hoshi to remon no heya* zeigt diese Szene eine Art Gespräch zwischen Masao und Kazuo. Insbesondere werden dem Sohn hier Gedanken offenbart, die zwar der Zuschauerschaft bereits präsentiert, jedoch vor Masao nie ausgesprochen wurden. Dadurch erhält er nun einen neuen Einblick in die Gefühlswelt seines Vaters und schenkt auch den Worten, die Kazuo zu ihm auf der Brücke gesagt hat, mehr Glauben. Ähnlich wie bei *Hoshi to remon no heya* konnte Kazuo seinem Sohn dadurch Hoffnung schenken und ihn

dazu bewegen, nun einen Weg zurück in die Gesellschaft zu finden. Die Szene darauf zeigt Masao, der sich als *moshu* freiwillig meldet und somit das Ende seines *hikikomori*-Zustandes andeutet.

Ein weiteres Thema, das sowohl in *Komoribito* als auch *Hoshi to remon no heya* auftaucht, ist die suizidale Tendenz der beiden Hauptfiguren. Bei *Komoribito* handelt es sich sogar um ein wichtiges Handlungselement, da Masao explizit einen Suizidversuch ankündigt. Weiters führt er im Gespräch mit Kazuo aus, dass er „nicht leben muss“, und dass gerade beim Versagen von gesellschaftlichen Erwartungen wie zum Beispiel dem Bestehen eines Aufnahmetests für eine Universität diese Gedanken besonders stark sind (00:56:33-00:56:52). Auch Ichiko reflektiert über Suizid und offenbart in einem Gespräch ihre Einstellung zum Leben: „Möchtest du leben?“, fragt Ryō. „Ich glaube, ich möchte nicht geboren sein“ (00:09:26), antwortet Ichiko. Im weiteren Verlauf des Films wird hier Suizid als möglicher Ausweg aus dem *hikikomori*-Zustand thematisiert. Ryō erzählt Ichiko: „Ich wusste nicht, was ich tun soll. Ich hatte auch vor zu sterben, aber jetzt bin ich nach zwei Wochen, ohne zu sterben, immer noch hier“ (00:17:24). Der freiwillige soziale Tod, der durch den Rückzug aus der Gesellschaft bewirkt wird, die Fantasien über Suizid der *hikikomori*-Figuren und der unausweichliche, bevorstehende Tod der Eltern werden in den Filmen implizit miteinander verglichen. Während die Eltern keine andere Wahl haben, als ihrem Tod entgegenzublicken, bevorzugen Masao und Ichiko freiwillig einen Rückzug aus dem Sozialleben. Was für Kazuo und Hatsumi Bestandteil eines regulären Lebens ist, stellt für ihre Kinder eine Hürde dar, die so unüberwindbar erscheint, dass sie einen freiwilligen Tod in Betracht ziehen.

Erst als der Tod der Eltern eintrifft, stehen Masao und Ichiko nun vor der Entscheidung, wie ihr Leben weiterverlaufen soll. In beiden Fällen entscheiden sie sich für einen Ausbruch aus ihrem bisherigen Lebensstil. Sie treten beide nach jahrelangem sozialen Rückzug wieder in die Gesellschaft ein. Masao handelt hierbei aktiv, indem er bei der Bestattungsfeier seines Vaters auftaucht und vor den Trauernden eine Rede hält. Bei Ichiko verläuft dieser Prozess passiv: Da sie weiß, dass sie sich nicht traut, selbst in die Öffentlichkeit zu treten, schlägt sie das Fenster ein, worauf die Nachbarn die Polizei alarmieren. Sie begibt sich somit bewusst in eine Situation, aus der sie selbst nicht entkommen kann, was ihr zu ihrem Ausbruch aus dem *hikikomori*-Zustand verhilft. Letztendlich entscheiden sich

die beiden *hikikomori*-Protagonist*innen somit gegen den Suizid als Flucht aus dem *hikikomori*-Zustand und vor der Gesellschaft. Auch Ryō, die *hikikomori*-Nebenfigur von *Hoshi to remon no heya*, beschließt sich Ichiko anzuschließen.

Neben Kazuo spielt in *Komoribito* auch Masaos Enkelin Misaki eine bedeutende Rolle. Sie motiviert Kazuo dazu, sich näher mit Masaos *hikikomori*-Zustand zu beschäftigen, und treibt auf diese Weise die Handlung voran. Obwohl sie am Anfang der Geschichte im Unwissen darüber war, in was für einer Lage sich ihr Onkel Masao befindet, zeigt sie Verständnis für die Situation. Auch der *hikikomori*-Protagonist scheint ein gutes Verhältnis zu ihr zu haben. Dies kann in einer der ersten Szenen im Film gesehen werden: Als die Familie Kazuo nach seiner Krebsdiagnose wieder nach Hause bringt, klopft er gemeinsam mit Misaki an Masaos Tür. Die beiden stehen im hellen Tageslicht, das einen Kontrast zur dunklen Seite der Tür bildet, hinter der Masao mit geöffneten Augen am Boden liegt und sie ignoriert. Erst als Misaki ihn durch die Tür begrüßt, richtet er sich auf und fährt sich durch seine Haare, als würde er kurz darüber nachdenken, doch die Tür für sie zu öffnen. Jedoch vergeht dieser Moment, als Kazuo ihn ungeduldig erneut anspricht. Masao setzt sich die Kopfhörer auf und beginnt ein Computerspiel zu spielen (00:03:58-00:05:41).

Auch im weiteren Verlauf des Films wird deutlich, dass Misaki eine vermittelnde Rolle zwischen Vater und Sohn einnimmt: Sie begleitet ihren Großvater bei der Suche nach Anlaufstellen für *hikikomori*-Betroffene und schlägt vor, Masaos Zimmer nach Hinweisen auf seinen inneren Zustand zu durchsuchen. Weiters ist sie auch diejenige, die Kazuo dabei hilft, einen TwinStar-Account zu erstellen, um somit mit Masao in Kontakt treten zu können. Als Masao seinen Suizidversuch ankündigt, wird sie von Kazuo ebenfalls kontaktiert, damit sie ihn unterstützen kann. Auch als ihr Großvater auf der Brücke zusammenbricht, ist Misaki diejenige, die Masao offenbart, dass sein Vater an Gehirnkrebs leidet (00:58:35). Am Ende ist sie die Person, mit der Kazuo im Rettungswagen ein letztes Gespräch führt. Sie fungiert jedoch nicht nur als antreibende Kraft innerhalb der Handlung, sondern durchläuft auch selbst eine sichtbare Charakterentwicklung. Um Masao besser verstehen zu können, beschäftigt sie sich mit dem *hikikomori*-Phänomen und zieht Parallelen zu gesellschaftlichen Problemen, mit denen sie im Laufe des Films konfrontiert wird. Diesen Aspekt werde ich im folgenden Kapitel näher ausführen, der die gesellschaftliche Wahrnehmung vom *hikikomori*-Phänomen behandelt.

4.4. Die gesellschaftliche Wahrnehmung des *hikikomori*-Phänomens

Neben den *hikikomori*-Figuren und dem sogenannten 8050 *mondai* wird in den beiden Filmbeispielen auch die gesellschaftliche Wahrnehmung des Phänomens thematisiert. In *Komoribito* lassen sich hierzu insbesondere in den Szenen, die Anlaufstellen für *hikikomori*-Betroffene zeigen, entsprechende Hinweise erkennen. In einer der ersten Szenen setzt sich die Familie ohne Masao zusammen, um gemeinsam über mögliche Lösungsstrategien nachzudenken. Zunächst wird *hikidashiya* [*Hikikomori*-Rehabilitations-Unternehmen] als mögliche Lösung im Gespräch aufgebracht. Hierbei handelt es sich um ein umstrittenes Verfahren, bei dem *hikikomori*-Betroffene, NEETs¹⁰ oder schulverweigernde Jugendliche in Absprache mit der Familie entführt und in Einrichtungen gebracht werden, um dort Eigenständigkeit zu erlernen (Asahi Shinbun 2019b). Diese Idee wird jedoch verworfen, da *hikidashiya* mit vielen Problemen in Verbindung gebracht werden. Als Nächstes schlägt Kazuos Schwester vor, eine*n *kitōshi*¹¹ [Gesundbeter*in] zu beauftragen, was jedoch ebenfalls abgelehnt wird (00:05:56-00:06:03).

Kazuo und Misaki beschließen dann, sich näher über Masaos *hikikomori*-Zustand zu informieren, und suchen Unterstützung bei verschiedenen Anlaufstellen. Ihr erster Weg führt sie zum Bezirksamt. Als die Angestellte nach dem Betroffenen fragt, fällt Kazuo Misaki ins Wort und erklärt, es gehe um „einen Sohn eines Bekannten“ (00:08:07). Letztendlich werden sie jedoch abgewiesen, da die Unterstützung nur für unter 39-Jährige vorgesehen ist; Masao ist jedoch bereits 40 Jahre alt. Daraufhin wenden sie sich an das Gesundheitsamt, doch auch dort erhalten sie keine Hilfe, da Masao keine ärztlich diagnostizierte Krankheit hat (00:08:38). Schließlich versuchen sie in einer psychiatrischen Einrichtung mehr Informationen zu bekommen, werden jedoch erneut zurückgewiesen. Ihnen wird mitgeteilt, dass Masao persönlich erscheinen müsse (00:09:10).

Diese Szenen zeigen Anlaufstellen für *hikikomori*-Betroffene, die im Film allerdings als uneffektiv dargestellt werden. Zunächst werden *hikidashiya* und die Hilfe von *kitōshi* angesprochen. In beiden Fällen handelt es sich jedoch um unkonventionelle Methoden, die in *Komoribito* als nicht zielführend präsentiert werden. Bei den darauf gezeigten

¹⁰ Der Begriff NEET ist eine Abkürzung für „Not in Education, Employment or Training“ und bezieht sich meistens auf 15 bis 29-jährige Personen. Somit können *hikikomori*-Betroffene typischerweise auch als NEET bezeichnet werden, jedoch zeigen nicht alle NEETs Anzeichen auf einen *hikikomori*-Zustand.

¹¹ Beim Begriff *kitōshi* handelt es sich um eine geistliche Person, die durch Gebete und Zeremonien versucht, schädliche spirituelle Einflüsse zu vertreiben.

Hilfseinrichtungen handelt es sich um seriös wirkende Anlaufstellen, von denen man annehmen könnte, dass *hikikomori*-Betroffene oder Angehörige dort Hilfe bekommen können. Jedoch werden diese kritisiert: Obwohl die Einrichtungen theoretisch zur Verfügung stehen, gibt es, je nach individuellem Fall, Einschränkungen dahingehend, ob *hikikomori*-Betroffene Unterstützung erhalten dürfen. Zunächst wird das Alter als ausschließender Faktor behandelt: Ab dem Alter von 40 Jahren kann keine Hilfe vom Bezirksamt geboten werden. Hier wird die erste Lücke des Systems beleuchtet, da Masao aufgrund dessen ausgeschlossen wird. Gerade im Hinblick auf die Umfrage des Kabinettsbüro 2023, die die Anzahl der Betroffenen im Alter von 40 bis 64 auf rund 850.000 Personen schätzt, gegenüber etwa 650.000 Fällen in der Altersgruppe von 15 bis 39 Jahren (Kabinettsbüro 2023b:163), wird deutlich, dass insbesondere für die ältere Altersgruppe ein verstärkter Bedarf an Unterstützungsangeboten für *hikikomori*-Betroffene besteht. Diese Lücke wird somit auch im Film angedeutet.

Indem Misaki und Kazuo vom Bezirksamt weiter zum Gesundheitsamt und einer psychiatrischen Einrichtung geschickt werden, wird eine weitere Dimension des *hikikomori*-Daseins angesprochen, denn Betroffene können im Laufe ihres Rückzuges körperliche Beschwerden entwickeln, wie im Kapitel 2.1 näher ausgeführt wird. Doch auch in dieser Einrichtung finden Misaki und Kazuo keine geeignete Anlaufstelle, da Masao weder eine Diagnose hat noch im Film mit körperlichen Beeinträchtigungen oder Dysfunktionen dargestellt wird.

Als letztes wird eine psychiatrische Einrichtung vorgestellt, die aufgrund Masaos Depression noch als am geeignetsten erscheint. Jedoch stellt sich hier erneut ein Problem, das in direkter Verbindung zum *hikikomori*-Zustand steht: Masao müsste in Person erscheinen, um Hilfe zu beanspruchen. Somit wird im Film eine klare Lücke im Hilfsangebot für *hikikomori*-Betroffene veranschaulicht und dargelegt, dass es sich beim *hikikomori*-Sein um einen komplexen Zustand handelt, der nicht reinphysiologisch oder psychologisch behandelbar ist, sondern einer, bei dem Unterstützung und Hilfe an den individuellen Fall angepasst werden muss. Dabei steht die Hürde im Weg, dass die Betroffenen selbst nach Unterstützung suchen müssen, was sich jedoch aufgrund des Rückzugs als Schwierigkeit erweist.

Da sich Kazuo jedoch als Ziel gesetzt hat, seinem Sohn zu einem Ausbruch aus dem Zustand zurück in die Gesellschaft zu verhelfen, versucht er nun, auf nicht-behördlicher

Basis zu mehr Informationen zu kommen. Es folgt eine Szene, in der er bei einer *hikikomori*-Selbsthilfegruppe für Eltern und Kinder namens *Hikikomori oyako no kai* [Hikikomori-Treff für Eltern und Kinder] erscheint (00:31:13). Dort wird er von einer älteren Dame begrüßt, die ihn danach fragt, ob er das erste Mal hier wäre. Als er dies bejaht, erklärt sie ihm, dass er seinen echten Namen oder ein Pseudonym für sein Namensschild verwenden darf (00:31:22). Im Gegensatz zum Bezirksamt wird hier auf Anonymität geachtet, was bereits ein erstes Anzeichen auf eine andere Herangehensweise an das *hikikomori*-Phänomen ist. Kazuo entscheidet sich jedoch für seinen richtigen Namen, was ein Hinweis darauf ist, dass er sich nun selbstbewusster als zuvor der *hikikomori*-Thematik widmen möchte. Sein verändertes Auftreten ist insbesondere im Vergleich zum Bezirksamt nennenswert, bei dem er Misaki den Vortritt überließ und vorgab, dass es sich bei der betroffenen Person nicht um seinen eigenen Sohn handeln würde (00:31:28).

In der Selbsthilfegruppe hört er einem Vortragendem zu, der über das *hikikomori*-Phänomen spricht, und macht sich Notizen dabei (00:31:39). Hier wird betont, dass es wichtig ist, die betroffenen Personen nicht abzulehnen oder unter Druck zu setzen, und stattdessen ein Sicherheitsgefühl aufzubauen, indem man vermittelt, dass es in Ordnung sei, auf die eigene Art und Weise zu leben (00:31:44-00:31:49). Als nächstes wird Kazuo in einem Sitzkreis mit Eltern sowie *hikikomori*-Betroffenen gezeigt. Als er nachfragt, wie die innere Gefühlswelt von *hikikomori*-Betroffenen aussieht, betont eine Person die Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit, der sie ausgesetzt ist. Es wird unter anderem gesagt „Es gibt keine Zukunft für mich“ (00:32:03) und „Ich möchte normal werden“ (00:32:16). Als Kazuo um Ratschläge bittet, wie er seinem Sohn aufmunternde Worte mitgeben könne, wird ihm stattdessen nahegelegt, einfache Gespräche zu führen, in denen vor allem die Stimme des anderen wahrgenommen wird, zum Beispiel durch alltägliche Begrüßungen wie „Guten Morgen“ (00:32:48-00:33:17).

In dieser Szene fällt die filmische Gestaltung besonders auf, da sie sich deutlich von der sonstigen stilistischen Linie von *Komoribito* unterscheidet. Die Kameraeinstellung vermittelt den Eindruck eines Dokumentarfilms, und die Zuschauerschaft wird in die Position eines teilnehmenden Beobachters gerückt. Die Inszenierung vermittelt den Eindruck, als ob es sich bei den Mitgliedern der gezeigten Selbsthilfegruppe um reale ehemalige *hikikomori*-Betroffene handelt, die von ihren Erfahrungen erzählen. Dies verstärkt wiederum die Glaubwürdigkeit der gesprochenen Inhalte, was besonders im Hinblick auf den

Bildungsauftrag, dem NHK erklärtermaßen nachgeht, von besonderer Bedeutung ist. In den hier besprochenen Szenen, werden nicht nur den Filmfiguren Informationen zu Anlaufstellen und Tipps übermittelt, wie *hikikomori*-Betroffenen geholfen werden kann, sondern auch der realen Zuschauerschaft. Der Film fungiert somit als eine Art Anleitung für Eltern und Angehörige, die gerade dem 8050 *mondai* ausgesetzt sind.

Die Ratschläge, die in der *hikikomori*-Selbsthilfegruppe aufkommen, werden im Verlauf des Films als effektiv dargestellt: Kazuo beginnt, Masao am Morgen durch die geschlossene Zimmertür durch zu begrüßen. Der *hikikomori*-Protagonist antwortet ihm zwar nicht, jedoch öffnet er die Augen und sieht verwundert aus (00:37:33-00:38:21). In einer späteren Szene macht Kazuo die Wäsche und sagt, dass es an diesem Tag kalt wäre und Masao sich nicht erkälten solle. Darauf folgt ein leises „Guten Morgen“ von Masao als Rückmeldung (00:41:52-00:42:22). Obwohl durch diese Konversationen eine leichte Veränderung in der Dynamik zwischen Kazuo und Masao sichtbar ist, wird dennoch nicht der Ausbruch aus dem *hikikomori*-Zustand erreicht. Letztendlich bleibt der Tod des Vaters der ausschlaggebende Faktor für die Rückkehr seines Sohnes in die Gesellschaft.

Während Anlaufstellen für *hikikomori*-Betroffene und Angehörige in *Komoribito* als wesentlicher narrativer Bestandteil des Films behandelt werden, ist in *Hoshi to remon no heya* keine Auseinandersetzung mit diesem Aspekt zu identifizieren. Dies hat unter anderem damit zu tun, dass Ichiko ohne Vorbereitung dem plötzlichen Tod der Mutter und somit dem 8050 *mondai* ausgesetzt wird, während in *Komoribito* der Ablauf bis zum Tod des Vaters im Vordergrund steht. Jedoch wird ein anderer Faktor thematisiert, der Ichiko dabei hilft, ihre Gedanken und Ängste zu verarbeiten: sozialer Kontakt über Social Media. Ichiko chattet im Verlauf des Filmes mit der *hikikomori*-Nebenfigur Ryō auf einer Instant-Messaging Website. In der filmischen Inszenierung werden die Textnachrichten mit einem Voiceover unterlegt, was den Effekt erzeugt, als würden die beiden Figuren ein Gespräch in Person führen. Dieser Effekt wird noch einmal verstärkt dargestellt, als Ryō Ichiko sein *hikikomori*-Sein anvertraut und sich ihr öffnet. Plötzlich sind die beiden Zimmer, in denen sich die Figuren aufhalten, miteinander verbunden (00:22:57). Während Ryō zu ihr gedreht ist und auf sie einredet, wendet sich Ichiko jedoch von ihm ab (00:23:46). Als sich die Protagonistin dazu entscheidet, einen anderen Ausweg aus ihrer Situation als Ryō zu wählen, bittet sie ihn um seine Adresse, damit sie die Information der Polizei übermitteln kann (00:35:55). Sie verfasst im Chatfenster mit Ryō eine Nachricht an die Polizei, da sie vorhat, ihren

Laptop mit dem offenen Chat auf den Küchentisch zu stellen, um somit ihre Situation zu erklären (00:40:18-41:40). Ihr Plan gelingt, und eine Polizeibeamtin liest Ichikos Nachricht. Gerade als sich diese dem Schrank, in dem sich Ichiko versteckt, nähert, erscheint eine Nachricht von Ryō im Chatfenster: Er hat seine Adresse übermittelt und sich somit ebenfalls für Ichikos Weg entschieden (00:41:57). Obwohl es sich beim *hikikomori*-Phänomen um einen sozialen Rückzug aus der Gesellschaft handelt, suchen Ichiko und Ryō dennoch nach sozialem Kontakt, was ihnen durch das Internet ermöglicht wird. Insbesondere hilft der Austausch Ichiko dabei, ihre inneren Ängste sowie ihre Gefühlswelt zu beleuchten und darüber reden zu können, was sie mit ihrer Mutter in Person nicht geschafft hat. Somit wird Social Media im Film als wichtiges Werkzeug zur Kontaktaufnahme zu und zwischen *hikikomori*-Betroffenen vorgestellt, mit dem Potenzial, ihnen in schwierigen Lebenssituationen zu helfen.

Auch in *Komoribito* wird eine ähnliche Verwendung von Social Media präsentiert. Masao verwendet TwinStar, eine fiktive Social-Media-Plattform, die dem sozialen Netzwerk X (ehemalig Twitter) gleicht, um Liedtexte der Band Blue Hearts zu posten, die Einblicke in seine innere Gefühlswelt bieten. Im Gegensatz zur Website, auf der sich Ichiko befindet, handelt es sich bei TwinStar nicht um eine Chat-Plattform. Es geht vielmehr darum, kurze Texte zu posten, die dann von anderen Personen kommentiert werden können. Dieses Prinzip der kurzen Kontaktaufnahme macht sich Kazuo zu nutzen, da er zumindest auf diesem virtuellen Weg einen Zugang zu seinem Sohn findet. Wie auch bei Ichiko, hilft Social Media Masao dabei, seinen Gefühlen Ausdruck zu verleihen und sie auch zu reflektieren. Außerdem stellt sich TwinStar als nützliches Werkzeug dar, wodurch Kazuo anonym in Kontakt mit Masao treten kann und mehr über seinen mentalen Zustand erfährt. Letztendlich stellt sich diese Kommunikation als essenzieller Bestandteil der Geschichte heraus, da Kazuo durch einen Tweet von Masaos Suizidankündigung erfährt.

Zusammenfassend wird aus der Verwendung von Social Media in beiden Filmen ersichtlich, dass es sich beim *hikikomori*-Sein zwar um einen Rückzug von persönlichen Kontakten handelt, jedoch sozialer Kontakt auf anderen Ebenen, wie zum Beispiel kommunikativer Austausch unter Anonymität im Internet, gesucht wird. Im Film dient Social Media als Zugang zu den *hikikomori*-Figuren, sodass Nebenfiguren sie in ihren schwierigen Situationen unterstützen können. Dies bewirkt ebenfalls einen weiteren

Effekt: Auch der Zuschauerschaft werden somit Hintergründe und Ängste der Protagonist*innen erklärt, was zu einem besseren Verständnis des *hikikomori*-Zustandes führt.

Um dieses Verständnis weiter zu vertiefen, zieht *Komoribito* einen Vergleich zwischen anderen gesellschaftlichen Problemen und dem *hikikomori*-Sein, um die Auswirkungen des Konformitätsdrucks zu veranschaulichen. Der Film bezieht sich dabei auf *pawahara* (Machtmissbrauch durch Vorgesetzte) sowie auch *sekuhara* (sexuelle Belästigung), was anhand von Misakis Handlungsstrang deutlich wird. Misaki steht dabei exemplarisch für den gesellschaftlichen Druck in Japan, der letztendlich Masaos Rückzug aus der Gesellschaft nachvollziehbarer macht. Zunächst verfolgt Misaki einen normativen Lebensweg: Sie steht gerade vor ihrem Universitätsabschluss und möchte nun den Schritt ins Berufsleben wagen, weshalb sie zu Bewerbungsgesprächen erscheint. Jedoch stellt sich dies als größere Herausforderung dar als ursprünglich gedacht: Sie erhält mehrfach Absagen, was ihr große Sorgen bereitet. In einer Szene wird sie erneut in einem Warteraum gezeigt. Ihre Haare sind zu einem Pferdeschwanz zusammengebunden und sie trägt ein weißes Hemd, über dem sie einen dunkelgrauen Blazer und einen dazu passenden Rock trägt, der bis zu ihren Knien reicht. Sie entspricht damit dem typischen Bild einer *ofisuredō*¹² (Office Lady), die von zukünftigen *sararīman*¹³ (Salaryman), die ebenfalls auf ihr Bewerbungsgespräch warten, umgeben ist (00:20:17). Als ihr Name aufgerufen wird, wechselt das Bild zu einem Mann, der ihr zunickt (00:20:27). Wie es sich im nächsten Schnitt herausstellt, handelt es sich hierbei um ihren *senpai*, der ihr zu diesem Bewerbungsgespräch verholfen hat (00:21:09). Die beide schlendern nun eine ruhige Straße entlang; es ist bereits dunkel. „Das nächste ist das letzte Interview“, verspricht er ihr (00:21:01). Sie bedankt sich bei ihm, worauf er antwortet, dass die letzte Entscheidung noch nicht gefallen sei (00:21:06). „Das stimmt, aber du hast alles getan, was du tun konntest [um mir zu helfen]“, erwidert Misaki (00:21:09). Plötzlich bleibt ihr *senpai* stehen und packt ihren Arm. Sie versucht sich loszureißen, aber er beugt sich zu ihr herab, um sie zu küssen. Sie drängt ihn von sich weg (00:21:13-00:21:18). „So ist das also. Du bist immer noch in deiner eigenen Schale gefangen“, sagt ihr *senpai*, der sie erneut am Arm packt und auf die Straßenseite zu einem Love Hotel

¹² Office Lady, auch mit „OL“ abgekürzt, ist ein Begriff für junge, unverheiratete, weibliche Angestellte in Unternehmen, die typischerweise einfache, unterstützende Tätigkeiten im Büro ausführen. Sie werden ihren männlichen Kollegen, den sogenannten Salaryman, untergeordnet. Der Begriff reflektiert ein traditionelles Rollenverständnis.

¹³ Unter Salaryman versteht man männliche Festangestellte in einem Unternehmen.

zieht (00:21:21). „Deshalb hast du noch keine Anstellung gefunden“, fügt er hinzu, während sie vergeblich versucht sich zu wehren (00:21:23). Als sie ihn anfleht aufzuhören, fragt er sie: „Hättest du nicht gerne eine vorläufige Stellenzusage?“ (00:21:26). Misaki fällt zu Boden. In dem Moment öffnet sich die Eingangstür zum Love Hotel, da ein Pärchen das Gebäude verlässt. Sie blicken auf die beiden, entscheiden sich jedoch dazu, nicht dazwischen zu gehen und entfernen sich schnell (00:21:35). Misaki sitzt schockiert am Boden, als ihr *senpai* ihr noch kurz sagt: „Das war nur ein Scherz, viel Glück noch“, bevor er zügig von der Bildfläche verschwindet (00:21:48).

Trotz dieser sehr negativen Erfahrungen bei der Arbeitssuche gibt Misaki jedoch nicht auf. Sie erscheint bei weiteren Vorstellungsgesprächen und erhält letztendlich eine Zusage zu einer Stelle (00:42:42). Sie bricht beim Lesen der Bestätigung in Tränen aus und macht sich direkt auf den Weg zu Kazuo und Masao, um die erfreulichen Nachrichten zu verbreiten (00:43:02). Da ihr Großvater nicht zu Hause ist, wendet sie sich Masao zu und steht vor seiner Tür. Sie klopft an und beginnt ihm davon zu erzählen. Dabei reflektiert sie zunächst über ihre gesellschaftlichen Erfahrungen, die sie in ihrer schulischen Laufbahn gemacht hat:

Ab April werde ich in Shinjuku in einer IT-Firma arbeiten. [...] Ich bin so erleichtert. Weißt du, ursprünglich wollte ich in einer Firma arbeiten, die etwas mit Musik zu tun hat. In der Mittelschule wollte ich sogar die Aufnahmeprüfung für die Musikhochschule machen, aber mein Vater war völlig dagegen. Ich habe schon als ich klein war Klavier geliebt. Es ist so, dass ich eigentlich weiter Klavier lernen wollte, aber als die Aufnahmeprüfungen für die Oberschule kamen, musste ich leider aufhören. (00:44:01-00:45:20)

Auf diese Weise spricht der Film gesellschaftliche Faktoren an, die Misakis Lebensweg beeinflussen haben. Zunächst wird der Druck eine Anstellung zu finden deutlich. Wie hoch dieser ist wird betont, als Misaki bei der Stellenzusage vor Erleichterung in Tränen ausbricht. Obwohl sie nun von ihren Sorgen befreit ist, handelt es sich bei dieser Anstellung jedoch nicht um ihren Wunschberuf. Sie berichtet von ihrer Leidenschaft für Musik, die sie jedoch nicht weiterhin verfolgen kann. Gründe dafür waren unter anderem das japanische Schulsystem, das die Schüler*innen dazu veranlasst, viel Zeit ins Lernen zu investieren, um in möglichst gut bewertete Oberschulen zu gelangen.

Im nächsten Abschnitt ihrer an Masao gerichteten Rede bezieht sich Misaki auf gesellschaftliche Normen:

Seitdem wurde dieser Standartwert zu meinem Wertestandard. Ich fand es traurig, aber von meinem Vater und auch von meinen Lehrern wurde mir immer gesagt „Gemeinschaftssinn ist am wichtigsten“. Aber bei der Jobsuche haben sie mir gesagt: „Zeig deine Persönlichkeit!“ . (00:45:24-00:45:48)

Hier spielt sie darauf an, dass sie sich lange Zeit wünschte, dem normativen Standard der japanischen Gesellschaft zu entsprechen. Der hier erwähnte „Gemeinschaftssinn“ wird im Japanischen mit *kyōchōsei* ausgedrückt. In diesem Wort schwingt die Bedeutung von „harmonisch miteinander umgehen“ mit, was mit der Erwartung einhergeht, sich den anderen anzupassen. Dies stellt Misaki hier jedoch in Frage, da ihr bei einem Bewerbungsgespräch vermittelt wurde, dass ein Herausstechen durch die Persönlichkeit erwünscht ist. Somit gibt es kontextspezifisch unterschiedliche und sogar widersprüchliche Erwartungen, denen Misaki entsprechen soll. Dadurch kann sie Masaos Schwierigkeit, komplexe gesellschaftliche Erwartungen zu verstehen und sich an ihnen zu orientieren, nachvollziehen und zeigt Verständnis für seinen Rückzug aus der Gesellschaft:

Als ich gehört habe, dass du dich [aus der Gesellschaft] zurückgezogen hast, war ich so überrascht. Aber jetzt habe ich das Gefühl, dass ich dich etwas verstehen kann. In dieser Gesellschaft, die voller *pawahara* (Machtmissbrauch durch Vorgesetzte) und *sekuhara* (sexuelle Belästigung) ist, sind wir die Abnormalen, obwohl wir nur ein normales Leben führen wollen. (00:46:20-(00:46:34)

Hier nimmt sie nun Bezug auf das vorher geschilderte Erlebnis mit ihrem *senpai*, der einen sexuellen Übergriff auf sie verüben wollte. In diesem Fall handelt es sich sowohl um *pawahara* als auch *sekuhara*, da er sich in einer gesellschaftlich höheren Position befindet und sie körperlich missbrauchen wollte. Durch die Schilderung gesellschaftlicher Probleme schlägt sie eine Brücke zu Masao, der den Druck der japanischen Gesellschaft zum Anlass genommen hat, sich zurückzuziehen. Die Auslöser des sozialen Rückzugs eines *hikikomori*-Betroffenen werden somit auf die gleiche Stufe mit anderen Formen von *ikizurasa* [Schwierigkeiten im Leben] gestellt, wodurch Verständnis für *hikikomori*-Betroffene erzeugt wird. Auch das Wegsehen des Paares angesichts des Übergriffs auf Misaki durch ihren *senpai* setzt Parallelen zu *hikikomori*-Betroffenen: Masaos Zustand wurde ebenso von seinem Vater verdrängt und verschwiegen. Somit lässt sich argumentieren, dass der Film die Tendenz in der japanischen Gesellschaft thematisiert, dass Personen, die Probleme bemerken, diese eher ignorieren, anstatt aktiv einzugreifen. Durch Misakis Handlungsstrang, der reale Erfahrungen vieler Japaner*innen widerspiegelt, werden zudem weitere gesellschaftliche Problematiken Japans aufgegriffen. Damit werden Situationen geschildert, mit denen

sich die Zuschauer identifizieren können. Dies hilft letztendlich dabei, den Zuschauern den *hikikomori*-Zustand nachvollziehbar zu machen.

In *Hoshi to remon no heya* gibt es keine vergleichbare Herangehensweise des Films, das *hikikomori*-Phänomen dem Publikum anhand einer Parallelsetzung mit seinen eigenen Lebenserfahrungen zu erklären. Die Hintergründe des sozialen Rückzugs der Protagonistin werden nicht tiefer beleuchtet; jedoch wird Mobbing in der Schule als allgemeiner Auslöser explizit erwähnt. Im Fokus von *Hoshi to remon no heya* stehen vielmehr Gewissensbisse der Betroffenen sowie der plötzliche Tod eines Elternteils, mit denen die Protagonistin umgehen muss. Liegt der thematische Schwerpunkt in *Komoribito* auf dem Verständnis für die Situation von *hikikomori*-Betroffenen, so wird er in *Hoshi to remon no heya* auf eine spezifische und individuelle Erfahrung gerichtet. Es geht somit nicht darum, Ichikos Handeln zu erklären, sowie es bei Masao der Fall ist, sondern einen Einblick in ihr Leben zu bieten.

Besonders ist hierbei Ichikos Reaktion auf den plötzlichen Tod ihrer Mutter hervorzuheben: Obwohl Ichiko zunächst beim Anblick ihrer Mutter die Rettung rufen möchte, sogar den Notruf wählt und eine Person mit ihr redet, bekommt die Protagonistin kein Wort heraus und legt panisch den Hörer auf (00:10:56-00:13:43). Zwar ist es für die Zuschauerschaft nicht ersichtlich, ob es eine Überlebenschance für Ichikos Mutter gegeben hätte, wenn Rettungssanitäter sich um sie gekümmert hätten, jedoch bewirkt diese Szene einen Konflikt: Einerseits wird Ichikos panische Angst mit anderen zu reden offenbart, andererseits steht das Leben der Mutter auf dem Spiel. Da Ichiko es nicht geschafft hat ihr zu helfen, steht der sichere Tod ihrer Mutter nun fest. Diese Extremsituation, die weder filmisch noch narrativ weiter ausgeführt wird, kann demnach bei der Zuschauerschaft zu einer weiteren Distanzierung zum *hikikomori*-Phänomen führen. Anstelle von Erläuterungen, wie Ichikos innere Gefühlswelt in diesem Moment aussieht, liegt der Fokus auf dem Tod ihrer Mutter, da sie die einzige Person ist, die ihr hätte helfen können. Somit kann die Protagonistin dafür verantwortlich gemacht werden, was Ichikos *hikikomori*-Sein negativ konnotiert.

Weiters wird in *Komoribito* in einer Szene auf die gesellschaftliche Wahrnehmung des *hikikomori*-Phänomens eingegangen, wobei kommuniziert wird, dass es sich eindeutig um ein negativ behaftetes Bild von *hikikomori*-Betroffenen handelt. In dieser Szene befinden sich Masao und Kazuo zu Hause. Der Protagonist liest einen Online-Zeitungsartikel mit der Überschrift „Vater ersticht Sohn. Sohn war *hikikomori*“ (00:23:31). Es werden weitere

Ausschnitte aus dem Artikel gezeigt, die die gesellschaftliche Haltung zu Personen, die sich zurückgezogen haben, zusammenfassen: „Es ist besser so, wenn Personen sterben, die nicht arbeiten und keinen Beitrag für die Gesellschaft leisten“ (00:23:35). Bei dieser Aussage wird der Wert einer Person in den Vordergrund gerückt, der sich nach der erbrachten Arbeitsleistung bemisst. Außerdem wird Mitleid für die Eltern von *hikikomori*-Betroffenen geäußert: „Die armen Eltern“ (00:23:38) sowie „Man sagt, dass Kinder sich die Eltern nicht aussuchen können, aber Eltern können sich ihre Kinder auch nicht aussuchen“ (00:23:41). In dieser Szene wird das erste Mal der Gedanke aufgebracht, dass es sich beim Rückzug ins eigene Zimmer im elterlichen Haushalt nicht zwingend um ein angenehmes Umfeld handeln muss, in dem zurückgezogene Personen liebevoll versorgt werden, so wie es bei Ichiko und ihrer Mutter im Film dargestellt wird. Der Zeitungsartikel beleuchtet die Perspektive, dass *hikikomori*-Betroffene auch in Gefahr sein, und, wie der Zeitungstitel suggeriert, sie sogar von ihren Eltern umgebracht werden können. Insbesondere sind hier die Reaktionen der Leserschaft zu nennen, die ebenfalls auf der Website zu finden sind. Sie beziehen sich auf diesen Artikel und bewerten die Mordtat positiv, weil es sich bei dem Getöteten um einen *hikikomori*-Betroffenen handelt, den diese Leser*innen für gesellschaftlich nutzlos halten. In dieser Szene werden ausschließlich Texteinblendungen gezeigt, die die Tat des Vaters befürworten oder Empathie für die Eltern zeigen.

Während Masao den Online-Zeitungsartikel liest, folgt eine Parallelmontage zu Kazuo, der einem Fisch mit einem Messer den Kopf abhackt und ein *nabe*-Gericht (Eintopfgericht) zubereitet. Mittels der Parallelmontage wird ein Bezug zwischen dem Zeitungsartikel und der Beziehung zwischen Masao und Kazuo hergestellt. Kazuo wird mit einem Messer gezeigt, was plötzlich durch den Inhalt des Zeitungsartikels eine bedrohliche Wirkung bekommt. Erst als Kazuo seinem Sohn zuruft, dass er *nabe* zubereitet, wird diese Spannung wieder entschärft (00:23:49).

Komoribito und *Hoshi to remon no heya* verfolgen also erkennbar unterschiedliche Ansätze in der Darstellung des *hikikomori*-Phänomens. Während *Komoribito* darum bemüht ist, das Phänomen für die Zuschauerschaft nachvollziehbar zu machen und den gesellschaftlichen Kontext zu beleuchten, ermöglicht *Hoshi to remon no heya* einen Einblick in das Leben einer Betroffenen, die sich in einer Extremsituation befindet. Das folgende

Kapitel widmet sich der Frage, welche Bedeutung diesen Darstellungen im Kontext des gesellschaftlichen *hikikomori*-Diskurses zukommt.

5. Schlussfolgerungen

Die Filme *Komoribito* und *Hoshi to remon no heya* thematisieren das *hikikomori*-Phänomen in Verbindung mit dem 8050 *mondai* auf sehr unterschiedliche Weise. Trotz ihrer stilistischen Eigenheiten lassen sich aber grundlegende Gemeinsamkeiten dabei erkennen, welches Bild des *hikikomori*-Daseins sie zeichnen. Wie im Kapitel 2.3. bereits erwähnt, handelt es sich bei beiden Filmen um NHK-Produktionen, die somit Werte und Perspektiven der offiziellen japanischen Regierungslinie widerspiegeln.

Hier sollen nun die wichtigsten Erkenntnisse diskutiert werden, zu denen die Analyse der zwei Filme geführt hat. Der erste Abschnitt widmet sich der Frage, inwiefern die Darstellung der *hikikomori*-Figuren als neue Herangehensweise verstanden werden kann, insbesondere, da *Komoribito* ausdrücklich als solcher Ansatz beworben wurde. Im zweiten Unterkapitel wird die Darstellung genderspezifischer Unterschiede zwischen den in den Filmen konstruierten *hikikomori*-Figuren sowie deren Bezug zu genderspezifischen Aspekten des realen Phänomens diskutiert. Abschließend folgt eine breitere Diskussion über unterschiedliche Stränge des Diskurses zum *hikikomori*-Phänomen, der in der japanischen Gesellschaft geführt wird, und es findet eine Einordnung der beiden hier untersuchten Filme in den Gesamtdiskurs zur Thematik statt.

5.1. Konventionelle und erweiterte Perspektiven auf das *hikikomori*-Phänomen – der „Ausbruch“ aus der Isolation als einziger Lösungsweg

Hikikomori-Betroffene werden häufig mit Vorurteilen, wie zum Beispiel, dass sie faul wären und nur von ihren Eltern verwöhnt werden, konfrontiert. Mediale Darstellungen, darunter auch in popkulturellen Medien, besitzen jedoch die Macht, diese stereotypen Bilder zu hinterfragen und neue Perspektiven aufzuzeigen. Auf diese Weise können sie dazu beitragen, den öffentlichen Diskurs über Betroffene zu beeinflussen und der gesellschaftlichen Ausgrenzung entgegenzuwirken. In den beiden hier behandelten Fallbeispielen treten sowohl neue Herangehensweisen als auch konventionelle Darstellungsformen auf, wie im Folgenden näher erläutert wird.

Grundsätzlich lässt sich in beiden Filmen ein gemeinsames Muster hinsichtlich der Darstellung von *hikikomori*-Figuren in Popkultur erkennen: Der zentrale Handlungsstrang zielt darauf ab, dass die *hikikomori*-Protagonist*innen ihren Zustand überwinden und den Weg zurück in die Gesellschaft finden. Dieser „Ausbruch“ aus dem *hikikomori*-Dasein wird in der filmischen Inszenierung durch die Konfrontation mit fremden Personen angestoßen und markiert zugleich das Ende der Handlung. Der Handlungsbogen schließt sich somit, und das Ende des Films wird als Auflösung des „Problems“ zugunsten der Figuren präsentiert.

Tatsächlich beginnt jedoch erst an diesem Punkt die eigentliche, tiefgreifende Veränderung der Lebensweise für die Betroffenen: Sie müssen aus einem über Jahre etablierten Lebensrhythmus ausbrechen, sich auf die Suche nach einer Anstellung begeben und soziale Beziehungen aufbauen, um ein eigenständiges Leben führen und wieder Teil der Gesellschaft werden zu können. Diese Herausforderungen bleiben in den Filmen jedoch weitgehend unberücksichtigt. Stattdessen liegt der Fokus auf der emotionalen Hürde, die die Protagonist*innen bislang daran gehindert hat, sich am gesellschaftlichen Leben zu beteiligen.

Da die Filme keinen Einblick in das zukünftige Leben von Ichiko und Masao gewähren, kann bei der Zuschauerschaft der Eindruck entstehen, dass die Rückkehr in einen der Norm entsprechenden Lebensstil ohne größere Schwierigkeiten verläuft, was jedoch kritisch zu hinterfragen ist. Der zentrale Aspekt des *hikikomori*-Zustandes besteht darin, dass die Betroffenen ihr Zuhause, oder sogar ihr Zimmer, nicht mehr verlassen wollen beziehungsweise können, während sie unter psychischen Belastungen oder körperlichen Einschränkungen leiden. Eine bloße äußerliche Beendigung dieses Zustands würde lediglich bewirken, dass das „Symptom“ des *hikikomori*-Daseins, also der Rückzug im eigenen Zuhause, verschwindet. Die tieferliegenden Probleme, die zu diesem Verhalten geführt haben, existieren jedoch nach wie vor.

Dabei spielen nicht nur die Ursachen, die zum *hikikomori*-Zustand geführt haben, eine Rolle, sondern auch weitere damit einhergehende mentale Schwierigkeiten verschwinden nicht automatisch durch das Beenden des Rückzugs. Die Komplexität des sozialen Rückzugs spiegelt sich in den beiden hier untersuchten Fallbeispielen wider: Ichikos und Masaos Symptome und Verhalten unterscheiden sich voneinander. In Masaos Fall steht

insbesondere seine Depression in Verbindung mit Suizidgedanken im Vordergrund. Er vernachlässigt sein Äußeres und wird häufig liegend oder sitzend gezeigt. Insgesamt vermittelt er eine Passivität, die den Eindruck erweckt, als ließe er das Leben an sich vorbeiziehen. Diese Darstellung des *hikikomori*-Zustands entspricht anderen Repräsentationen, wie im Kapitel 2.2. beschrieben, in denen ebenfalls Depression und Suizid zentrale Aspekte sind.

Im Vergleich dazu werden anhand der Figur Ichiko andere Symptome gezeigt, die das Bild bisheriger *hikikomori*-Repräsentationen erweitern. Zunächst fällt sie durch ihr aktives Verhalten auf: Sie lebt in einem ordentlichen Umfeld, das sie sorgfältig pflegt. Darüber hinaus achtet sie auf ihre körperliche Gesundheit und gestaltet ihren Alltag durch einen geregelten Ablauf. Anstelle von Depression und Suizidgedanken, stehen bei ihr Angstzustände und ein obsessiver Drang zur Sauberkeit als Symptome ihres Zustandes im Vordergrund. Weiters ist ihre visuelle Darstellung ebenfalls hervorzuheben: Ihr Zimmer sowie ihre Kleidung sind in Weiß gehalten, was einen reinlichen Eindruck vermittelt und im Kontrast zu Masaos dunklem Zimmer steht.

In diesem Kontext ist auch die *hikikomori*-Nebenfigur Ryō aus *Hoshi to remon no heya* hervorzuheben. In seiner Darstellung ähnelt er Masao, indem er ebenfalls in einem dunklen Farbschema gezeigt wird, sowie sein Äußeres vernachlässigt. Auch bei ihm lässt sich passives Verhalten feststellen, indem er meistens vor dem Fernseher sitzend gezeigt wird. Die starke Kontrastierung zu Ichiko führt zu dem Eindruck, dass es sich hier um ein „Positiv- und Negativbeispiel“ handelt. Während Ichiko, als Positivbeispiel, auf sich achtet, Verantwortung übernimmt und sich ihren Ängsten stellt, weigert sich Ryō zunächst, etwas an seinem Verhalten zu ändern. Erst nachdem Ichiko den Schritt wagt, sich wieder in die Gesellschaft zu integrieren, findet auch Ryō die Motivation, ihr zu folgen. Diese Gegenüberstellung verdeutlicht, dass es unterschiedliche Ausprägungen des *hikikomori*-Zustands gibt, beziehungsweise, dass dieser unterschiedlich ausgelebt werden kann. Wenn sich die *hikikomori*-Figuren passiv verhalten, sich selbst und ihre Umgebung vernachlässigen und Hoffnungslosigkeit zeigen, wird dies innerhalb der filmischen Diegese negativ bewertet. Je stärker sie sich jedoch visuell dem normativen Bild einer psychisch gesunden Person annähern, so wie es bei Ichiko der Fall ist, die nur in wenigen Szenen von Angstzuständen gezeichnet ist, desto mehr Sympathie wird ihnen zugesprochen.

Wie oben beschrieben liegt in beiden Filmen der Fokus auf der Darstellung der Symptome und Verhaltensweisen von *hikikomori*-Betroffenen, jedoch wird der eigentliche Auslöser des sozialen Rückzugs nicht näher beleuchtet. Was man mitgeteilt bekommt ist lediglich, dass einer der zentralen Gründe, die Ichiko und Masao in den *hikikomori*-Zustand geführt haben, das Nichterfüllen gesellschaftlicher Normen sowie der damit verbundene Konformitätsdruck ist. In Ichikos Fall ist der Auslöser „Mobbing“. Sie wurde in der Schulzeit von ihren Klassenkameradinnen gehänselt, weil sie nicht der Norm entsprach. Am Ende des Films bewegen sich die beiden Protagonist*innen auch weiterhin nicht im Rahmen eines normativen Bild von Personen mit einem Universitätsabschluss, unbefristeter Anstellung, Ehepartner*in und Kindern. Auch nach dem „Ausbruch“ aus dem *hikikomori*-Zustand würde der Druck der japanischen Gesellschaft, diesem Ideal zu entsprechen, also weiter bestehen bleiben. Diese Problematik wird in den Filmen jedoch nicht weiter thematisiert. Ebenso wenig findet sich ein Plädoyer für eine Auflockerung der strikten gesellschaftlichen Normen.

Zwar wird das Thema einer etwaigen Akzeptanz der abweichenden Lebensstile von Ichiko und Masao in den Dialogen kurz aufgegriffen, doch bleibt sie auf der Ebene der filmischen Inszenierung weitgehend unberührt. In den Gesprächen zwischen Ichiko und ihrer Mutter, sowie Masao und seinem Vater wird explizit angesprochen, dass es in Ordnung sei, das Leben auf individuelle Weise zu gestalten. Diese Botschaft wird in der filmischen Diegese jedoch nicht konsequent vermittelt: In *Komoribito* wird insbesondere die Frage nach dem Wert eines Menschen thematisiert, der laut Kazuo und anderen Nebenfiguren primär über die Arbeitsleistung definiert wird. Zwar sagt Kazuo am Ende des Films, dass „einfach nur leben“ ebenfalls in Ordnung sei, doch wird diese Haltung filmisch weder weiter reflektiert noch als reale Option für Masao sichtbar gemacht. Stattdessen steht die Einhaltung gesellschaftlicher Normen im Vordergrund, ebenso die Konsequenzen des Nichtbefolgens.

Dies zeigt sich letztlich darin, dass Masao sich am Ende des Films offenbar dazu entschließt, sich den gesellschaftlichen Normen anzupassen, wie es sein „Ausbruch“ aus dem *hikikomori*-Zustand suggeriert. Diese Anpassung wird einerseits explizit in seiner Rede beim Begräbnis seines Vaters thematisiert, andererseits auch auf visueller Ebene vermittelt. Während Masao bis zu diesem Zeitpunkt mit zotteligen Haaren, Bart und gemütlicher

Kleidung gezeigt wurde, präsentiert er sich nun rasiert und mit kürzerem Haar, das er sich vermutlich selbst geschnitten hat. Zudem trägt er einen Anzug, was einerseits der formellen Situation des Begräbnisses entspricht, andererseits aber auch an das stereotype Bild eines Salaryman erinnert. Er hat somit ein neues Erscheinungsbild, das den gesellschaftlichen Erwartungen entspricht. Da er nun visuell dem Bild eines Salaryman ähnelt, das ihm zuvor immer wieder als einziger Lebensweg nahegelegt wurde, signalisiert der Film damit seine vollzogene Rückkehr in die Gesellschaft, obwohl er innerlich weiterhin unter psychischen Problemen zu leiden scheint. Das Ende seines hikikomori-Daseins wird in der filmischen Darstellung allein an seiner äußerlichen Anpassung festgemacht.

Bei Ichiko lassen sich zwar keine äußeren Veränderungen erkennen, doch auch in ihrem Fall dient eine Art „Rede“ dazu, das Ende ihres *hikikomori*-Zustands zu markieren. Da es ihr bis zum Schluss des Films nicht gelingt, mit fremden Personen persönlich zu sprechen, verfasst sie eine schriftliche Nachricht an die Polizeibeamten, die ihre Wohnung betreten, um nach ihr und ihrer Mutter zu sehen. In dieser Mitteilung schildert sie ihre Situation und enthüllt ihr Versteck, wodurch sie symbolisch den Abschluss ihres Rückzugs vollzieht. Während sie weiterhin ängstlich im Schrank verharret, wird ihre Botschaft mithilfe eines Voiceovers unterlegt, während die Kameraeinstellung auf ihr Gesicht gerichtet ist, was den Eindruck erweckt, als würde sie selbst eine Art Rede an die Zuschauerschaft gerichtet halten.

Wie schon in *Komoribito* lässt sich auch bei Ichiko eine ähnliche Erzählstruktur beobachten: Ihre Mutter erscheint ihr in einem Tagtraum und spricht ihr Mut zu. Zuvor wird jedoch deutlich gezeigt, welche negativen Folgen das *hikikomori*-Dasein mit sich bringt und dass eine Veränderung ihres Zustands notwendig ist. Im Gegensatz zu Masao steht bei Ichiko allerdings weniger die Arbeitswelt im Zentrum, sondern vielmehr die zwischenmenschliche Dimension im Vordergrund. Insbesondere beschäftigt sie die Frage, wie sie wieder mit anderen Menschen in Kontakt treten kann.

Anhand der Darstellung des 8050 *mondai* in den hier untersuchten Filmen lässt sich eine weitere Dimension des *hikikomori*-Phänomens erkennen: Während das *hikikomori*-Sein ursprünglich als Problem von männlichen Jugendlichen und jungen Erwachsenen galt, wird in den beiden NHK-Produktionen sichtbar gemacht, dass auch ältere *hikikomori*-Betroffene existieren und auf Unterstützung angewiesen sind. In den hier untersuchten

Fällen trägt die Darstellung des 8050 *mondai* also zur Sichtbarkeit von *hikikomori*-Betroffenen im mittleren und höheren Alter bei. Zugleich offenbart sich damit eine neue Perspektive: Das *hikikomori*-Dasein wird als Zustand mit einem Ablaufdatum dargestellt. Da der Lebensstil der Betroffenen häufig durch die elterliche Unterstützung ermöglicht wird, kündigt sich mit dem unausweichlichen Tod der Eltern das „Ende der nicht-endenden Pubertät“ an. Das Konzept der „nicht-endenden Pubertät“ beschreibt Tamaki in seinem Werk *Shakaiteki hikikomori: Owaranai shishunki*. Den Protagonist*innen in den Filmen bleibt somit scheinbar keine andere Wahl, als sich früher oder später zur Rückkehr in die Gesellschaft zu zwingen. In *Hoshi to remon no heya* sowie auch in *Komoribito* wird als mögliche Alternative sogar Suizid ins Spiel gebracht. Dies wird im letztgenannten Film zu einem wichtigen Handlungspunkt: Indem Masao einen Selbstmordversuch ankündigt, kommt es zu einem letzten Gespräch mit seinem Vater Kazuo. Letztendlich wird dadurch eine drastische Botschaft vermittelt: Die *hikikomori*-Protagonist*innen müssen sich entweder den gesellschaftlichen Normen anpassen oder können nicht weiterleben, falls ihnen dies nicht gelingen sollte.

Dabei sollte kritisch hinterfragt werden, inwiefern die beiden dargestellten Optionen – vollständige Anpassung an gesellschaftliche Normen oder Suizid – tatsächlich als die einzigen Handlungsmöglichkeiten gelten können. Fiktionale Medien bieten grundsätzlich den Raum, alternative Lösungsansätze für gesellschaftliche Probleme zu thematisieren und zu reflektieren, eine Möglichkeit, die in diesen beiden Produktionen jedoch kaum genutzt wird. Die einzige Andeutung, dass sich das *hikikomori*-Dasein mit einem Leben außerhalb der Komfortzone verbinden ließe, findet sich in *Hoshi to remon no heya*. Wie im Kapitel 4.2. näher erläutert wird, kann Ichikos Faszination für Sterne, im Kontrast zu ihrer Abneigung gegenüber Zitronen, als Metapher für das Spannungsfeld zwischen Isolation / Sicherheitsgefühl und der Außenwelt / gesellschaftlichen Anforderungen gelesen werden. Indem sie am Ende des Films eine Zitronenbatterie für ihr Zimmerplanetarium baut, werden beide Elemente symbolisch vereint. Zwar liefert diese Metapher keine konkreten Denkanstöße, wie eine Integration in die Gesellschaft ohne radikalen „Ausbruch“ aus dem *hikikomori*-Zustand gelingen könnte, doch deutet sie zumindest an, dass alternative Wege denkbar sind. Dies ist eine Perspektive, die in der filmischen Auseinandersetzung mit dem *hikikomori*-Phänomen bislang nicht thematisiert wurde.

Besonders die Digitalisierung spielt in diesem Zusammenhang eine bedeutende Rolle, da sie das Potenzial bietet, *hikikomori*-Betroffenen einen Zugang zur Außenwelt zu ermöglichen, ohne dass sie dafür physisch ihr Zimmer verlassen müssen. In beiden Filmen wird durch die Darstellung von Social Media verdeutlicht, dass auf diesem Weg Kontakt gehalten und Kommunikation ermöglicht werden kann. Wie im Überblick über den Forschungsstand ausgeführt, greifen auch andere Darstellungen des *hikikomori*-Phänomens zunehmend Konzepte wie virtuelle Realität auf, die als alternative Formen sozialer Interaktion dienen. Vor diesem Hintergrund erscheint es naheliegend, auch in medialen Narrativen nach Kompromissen zu suchen, wie zum Beispiel die Darstellung von Home-Office-Arbeit als Möglichkeit, gesellschaftlich integriert zu bleiben, ohne dem direkten sozialen Kontakt ausgesetzt zu sein. Ein solcher Ansatz könnte die bislang vorherrschende extreme Gegenüberstellung von völligem Rückzug versus direkte Konfrontation mit der Außenwelt aufbrechen und der Zuschauerschaft verdeutlichen, dass es mehr als nur eine Form des „Ausbruchs“ aus dem *hikikomori*-Zustand geben kann.

Ein wesentlicher Aspekt, der die beiden hier untersuchten Filme von bisher untersuchten Darstellungen *hikikomori*-Betroffener unterscheidet, ist die Thematisierung des *8050 mondai*. Diese Komponente kann nun als neuer diskursiver Strang interpretiert werden, da er ein bislang wenig beleuchtetes gesellschaftliches Problem sichtbar macht. Während sich andere popkulturelle Produktionen, wie im Kapitel 2.2. erläutert wurde, primär auf die Betroffenen selbst konzentrieren, beziehen *Komoribito* und *Hoshi to remon no heya* explizit auch die Seite der Eltern mit ein. Der Rückzug von *hikikomori*-Betroffenen betrifft somit nicht nur ihr eigenes Leben, sondern auch das ihrer Angehörigen, insbesondere der Eltern, die durch ihre finanzielle und emotionale Unterstützung diesen Lebensstil über Jahre hinweg ermöglichen.

Obwohl sich die Art und Weise, wie sich die beiden Elternteile (Kazuo in *Komoribito* und Hatsumi in *Hoshi to remon no heya*) zu ihren *hikikomori*-Kindern verhalten, unterscheidet, wie im nächsten Kapitel näher ausgeführt wird, lassen sich dennoch Gemeinsamkeiten feststellen. In beiden Fällen werden die Eltern mit körperlichen Problemen gezeigt: Bei Kazuo wird dies zu Beginn des Films durch seine Gehirnkrebsdiagnose verdeutlicht, während Hatsumis Gesundheitsprobleme subtiler durch das Einnehmen von Medikamenten angedeutet werden. Dadurch wird bei beiden Personen deklariert, dass sich ihre Zeit, in

der sie sich weiterhin um ihre *hikikomori*-Kinder kümmern können, dem Ende zuneigt. Kazuo reagiert auf seine Diagnose mit Sorge um Masao und nimmt die Nachricht von seiner begrenzten Lebenszeit als Motivation, seinem Sohn aus dem Rückzug herauszuhelfen. Hatsumi hingegen reagiert anders: Sie verheimlicht ihr Leiden vor ihrer Tochter und versorgt sie weiter, ohne aktiv in den *hikikomori*-Zustand einzugreifen. Dennoch äußert auch Hatsumi den Wunsch, dass sich ihre Tochter nicht mehr länger in ihrem Zimmer zurückzieht. Somit bewertet sie Ichikos Lebensstil zwar nicht als positiv, unterstützt ihn aber weiterhin, indem sie für sie kocht, den Haushalt führt und die persönliche Kommunikation mit der Außenwelt für sie übernimmt, wie zum Beispiel das Entgegennehmen von Ichikos Bestellungen.

Ein wesentlicher Aspekt, der insbesondere in *Komoribito* in Bezug auf die elterliche Perspektive auf den *hikikomori*-Zustand ihrer Kinder auffällt, ist die Tabuisierung dieser Thematik. In beiden Filmen erfahren bis zur Beendigung des sozialen Rückzugs nur eine begrenzte Anzahl an Außenstehenden von dem Rückzug der Protagonist*innen. In *Hoshi to remon no heya* wissen lediglich Ichikos Mutter und Ryō, der durch Gespräche mit ihr von ihrer inneren Welt erfährt, von ihrem *hikikomori*-Zustand. Abgesehen davon werden jedoch keine weiteren außenstehenden Personen erwähnt. In *Komoribito* beschränkt sich die Anzahl der Personen, die von Masaos Rückzug wissen, ebenfalls auf die Familie. Hier wird das Verschweigen des *hikikomori*-Zustandes sogar thematisiert: Kazuo versucht, diesen Teil seiner Realität vor anderen zu verdrängen, und greift zu Ausflüchten, indem er Geschichten darüber erfindet, wo sich sein Sohn Masao gerade aufhalten würde. Dadurch wird ein gewisses Schamgefühl verdeutlicht. Der *hikikomori*-Zustand ist demnach nicht nur ein sozialer Rückzug, der von den betroffenen Figuren selbst bestimmt wurde, sondern resultiert auch in sozialer Isolation von außen, da die betroffenen Elternteile dieses Thema vor anderen nicht ansprechen oder der Thematik aus dem Weg gehen. Jedoch betrifft diese Tabuisierung besonders Hatsumi und Kazuo selbst: In *Hoshi to remon no heya* sowie auch *Komoribito* scheinen die beiden *hikikomori*-Protagonist*innen keine Schwierigkeiten damit zu haben, sich über ihren Zustand und ihre Gefühlswelt zu öffnen. Dies erfolgt einerseits auf digitaler Ebene, so wie es beim Chat zwischen Ichiko und Ryō oder Masao und Kazuo per TwinStar zu sehen ist, aber auch in einem persönlichen Gespräch zwischen Masao und Misaki wird diese Thematik angesprochen. Somit ist es der gesellschaftliche Druck von

außen, der die Eltern dazu veranlasst, nicht über den Zustand ihrer Kinder zu sprechen, was wiederum zu einer „Unsichtbarkeit“ der *hikikomori*-Figuren führt. Damit spiegelt sich auch ein sehr realer Sachverhalt wider: Bei Erhebungen über die Anzahl von *hikikomori*-Betroffenen wird stets von einer hohen Dunkelziffer ausgegangen.

5.2. Der Einfluss von Geschlechterrollen auf die Darstellung des *hikikomori*-Phänomens und des 8050 *mondai*

Eine weitere Dimension, die insbesondere im Hinblick auf den Vergleich der zwei Fallbeispiele *Komoribito* und *Hoshi to remon no heya* von Bedeutung ist, ist der Gender-Aspekt in der Darstellung der Protagonist*innen und deren Beziehung zu ihren jeweiligen Elternteilen. In *Komoribito* steht mit Masao eine männliche *hikikomori*-Figur im Mittelpunkt, eine Darstellung, die der medial verbreiteten Vorstellung entspricht, dass es sich bei *hikikomori* fast ausschließlich um Männer handelt. In der Realität zeigt sich jedoch ein differenziertes Bild: Laut der Erhebung des Kabinettsbüros sind in der Altersgruppe der 15- bis 39- Jährigen 53,3% *hikikomori*-Betroffene männlich, während 45,1% weiblich sind (Kabinettsbüro 2023b:166). In der Altersgruppe von 40 bis 69 Jahren verschiebt sich dieses Verhältnis: 54% der Betroffenen sind weiblich, während der Männeranteil bei 45,6% liegt (Kabinettsbüro 2023b:184). Der verbleibende Anteil entfällt auf Personen, die keine Angabe zu ihrem Geschlecht gemacht haben. Diese Zahlen machen deutlich, dass es einen nicht unbeträchtlichen Anteil weiblicher *hikikomori*-Betroffener gibt, der mindestens gleich groß beziehungsweise größer als der Anteil der Männer ist. Sie sind jedoch in medialen Darstellungen deutlich unterrepräsentiert. Umso bedeutsamer ist daher die Figur Ichiko in *Hoshi to remon no heya*, und das nicht nur, weil damit eine seltene weibliche Perspektive gezeigt wird, sondern weil im Vergleich mit Masao auch andere thematische Schwerpunkte gesetzt werden.

Zunächst fällt die visuelle Darstellung der *hikikomori*-Figuren ins Auge: Masao wird mit zotteligen Haaren und Bart gezeigt, wirkt jedoch nicht ungepflegt. Im Gegensatz dazu scheint Ryō, die männliche *hikikomori*-Nebenfigur aus *Hoshi to remon no heya*, sich und sein Umfeld zu vernachlässigen. Er wird stets in einem dunklen, vollgeräumten Zimmer gezeigt, in dem sich Müllsäcke stapeln. Wie auch bei Masao bieten elektronische Geräte wie Handy, Computer oder Fernseher die hellste Lichtquelle im Raum. Hierin besteht der erste starke

Kontrast zu Ichiko, die einen überaus reinlichen Eindruck macht, was letztendlich auch auf ihren zwanghaften Drang zur Sauberkeit zurückzuführen ist. Während Ichikos Raum als sauberer und ordentlicher Rückzugsort erscheint, um den sie sich eigenständig kümmert, sind die beiden männlichen *hikikomori*-Figuren auf externe Hilfe in ihrer Lebensführung angewiesen.

Auch hinsichtlich der thematischen Schwerpunkte, die von den Protagonist*innen angesprochen werden, lassen sich genderspezifische Unterschiede erkennen: Bei Masao steht vor allem die Frage nach dem Wert eines Menschen im Vordergrund, der sich, laut der hier im Film dargestellten gesellschaftlichen Norm, primär über beruflichen Erfolg definiert. Dies verweist auf das Idealbild des Salaryman, bei dem es sich um ein traditionell männlich geprägtes Rollenbild handelt. Im Zentrum steht somit nicht die Fähigkeit, soziale Beziehungen zu pflegen, sondern vielmehr die Erwartung, einen wirtschaftlichen Beitrag zu leisten und damit die gesellschaftliche „Pflicht“ zu erfüllen. Im Vergleich dazu spielt der Wert von Arbeit in *Hoshi to remon no heya* kaum eine Rolle. Diese unterschiedlichen thematischen Akzente korrespondieren mit klassischen Geschlechterrollen: Während die männlichen *hikikomori*-Figuren in beiden Filmen mit der Rolle des Geldverdieners konfrontiert werden, der sie nicht gerecht werden, liegt bei der weiblichen Figur der Schwerpunkt auf zwischenmenschlicher Integration.

Im Vergleich zu Masao, der aufgrund seiner Arbeitslosigkeit gesellschaftlich negativ wahrgenommen wird, entsteht im Film *Hoshi to remon no heya* der Eindruck, dass Ichikos Rückzug ins häusliche Umfeld weniger kritisch bewertet wird. Dies lässt sich mit dem Rollenbild der *senjyō shufu* (Vollzeithausfrau) in Verbindung bringen. Innerhalb dieser Norm ist es für Frauen sozial akzeptiert, zu Hause zu bleiben; vorausgesetzt, sie übernehmen Aufgaben wie Haushalt, Kindererziehung oder Pflege, während der männliche Partner für das Einkommen sorgt. Für *hikikomori* können diese Rollenerwartungen jedoch problematische Folgen haben: Weibliche Betroffene werden möglicherweise nicht als *hikikomori* erkannt, da ihr häuslicher Rückzug gesellschaftlich nicht als Abweichung wahrgenommen wird. Dadurch entsteht das Risiko, dass diese Gruppe weitgehend unsichtbar bleibt und aus dem öffentlichen Diskurs herausfällt. Diese Annahme kann mit Blick auf die medialen Repräsentationen bestätigt werden, da es sich bei den in der Populärkultur dargestellten *hikikomori*-Betroffenen fast ausschließlich um männliche Protagonisten handelt.

In diesem Zusammenhang verdienen auch die Eltern von Ichiko und Masao besondere Beachtung: Beide Protagonist*innen wachsen bei alleinerziehenden Elternteilen auf; Ichiko bei ihrer Mutter, Masao bei seinem Vater. Diese Elternfiguren verkörpern jeweils konventionelle Geschlechterrollen, die auch den Verlauf der Handlung prägen. Zu Beginn der Geschichte wird Masaos Verhältnis zu seinem Vater Kazuo als distanziert dargestellt. Kazuo äußert wiederholt Kritik an Masaos fehlender beruflicher Laufbahn, was auf das Idealbild des Salaryman verweist und damit ein normatives männliches Rollenverständnis reproduziert. Im Kontrast dazu ist die Beziehung zwischen Ichiko und ihrer Mutter in *Hoshi to remon no heya* liebevoll und harmonisch. Die Mutter wird häufig in der Küche gezeigt, wie sie sich fürsorglich um ihre Tochter kümmert. Ihr Erscheinungsbild erinnert an das Ideal der *senryō shufu* und entspricht damit einer weiblichen Rolle. Diese traditionell ‚weiblich‘ und ‚männlich‘ codierten Muster nehmen Einfluss auf den Verlauf der Geschichte: Ichikos enge Bindung zu ihrer Mutter gibt ihr emotionale Sicherheit und Mut, sich ihrem Zustand zu stellen. Masao hingegen entfernt sich emotional weiter von seinem Vater, bis erst ein später Einblick in Kazuos Gefühlswelt Verständnis ermöglicht und Masao den Schritt zurück in die Gesellschaft wagt.

Ergänzend dazu wird auch Ryōs Beziehung zu seinem Vater in *Hoshi to remon no heya* thematisiert: In einer Szene wird deutlich, dass er eine belastete Vater-Sohn-Dynamik erlebt hat und seine Mutter bereits verstorben ist. In einem imaginierten Gespräch mit seinem verstorbenen Vater kommt es zu einem Streit. Letztendlich ruft Ryō seinem Vater wutentbrannt zu, dass er ihn umbringen wolle. Diese kontrastierenden Darstellungen verweisen darauf, wie stark die Qualität der Eltern-Kind-Beziehung, insbesondere in Bezug auf Geschlechterrollen, das Verhalten und die Entwicklung der *hikikomori*-Figuren beeinflussen kann: Während väterliche Strenge und emotionale Distanz bei Masao und Ryō mit Wut und Rückzug verbunden sind, wirkt die mütterliche Fürsorge in Ichikos Fall als unterstützender Impuls zur Selbstveränderung. Hierbei fällt auf, dass in den hier untersuchten Fallbeispielen jeweils ein Elternteil der *hikikomori*-Figuren abwesend ist, was vermutlich darauf abzielt, die Dringlichkeit des 8050 *mondai* sowie das unausweichliche „Alleinlassen“ der Kinder zu verdeutlichen.

Wie bereits im Kapitel 2.2. im Zusammenhang mit der Analyse von Heinze und Thomas angemerkt, sind es in vielen medialen Darstellungen weibliche Nebenfiguren, die

männlichen *hikikomori*-Figuren beim „Ausbruch“ aus ihrem Zustand helfen. Auch in *Komoribito* und *Hoshi to remon no heya* zeigt sich diese genderspezifische Konstellation: Obwohl die Handlung in *Komoribito* zunächst Kazuo in den Mittelpunkt stellt, als Vater, der versucht, seinen Sohn Masao wieder in die Gesellschaft zu integrieren, übernimmt letztlich Misaki eine entscheidende Rolle. Sie erweist sich als treibende Kraft in der Handlung: Misaki unterstützt Kazuo nicht nur dabei, einen TwinStar-Account zu erstellen, sondern recherchiert zum *hikikomori*-Phänomen, begleitet ihn zu Beratungsstellen und nimmt aktiv Kontakt zu Masao auf. In den Gesprächen mit ihm gewinnt sie Einblick in seine emotionale Innenwelt und fungiert damit als vermittelnde Figur zwischen Vater und Sohn. Besonders deutlich wird diese Funktion in einer der Schlusszenen: Nachdem Masao erstmals aus seinem Zustand ausgebrochen ist, blickt er auf das Foto seines verstorbenen Vaters. Misaki blickt ebenfalls auf das Bild ihres Großvaters, übernimmt symbolisch Kazuos Platz und merkt an, dass dieser nun lächeln würde.

In *Hoshi to remon no heya* übernimmt Ichiko die Position der weiblichen Figur, die Ryō aus seinem Zustand heraushilft. Während Ichiko selbst über ihre eigene Isolation reflektiert, entwickelt sich zwischen den beiden ein intensiver emotionaler Austausch. Ryō zeigt sich zunächst pessimistisch und betrachtet seine Situation als ausweglos; er schließt die Möglichkeit einer Rückkehr in die Gesellschaft aus und verharret in seiner Resignation. Jedoch kann eine entscheidende Wende in seinem Verhalten gesehen werden, als Ichiko ihm mitteilt, dass sie vorhabe, die Polizei zu verständigen, und ihn darum bittet, ihr seine Adresse zu übermitteln. Zwar bleibt die innere Gefühlswelt Ryōs in diesem Moment für das Publikum weitgehend verborgen, doch die narrative Entwicklung macht deutlich, dass Ichikos Initiative für ihn den Wendepunkt markiert. Ihre Handlung stellt damit den auslösenden Impuls für Ryōs Veränderung dar, weshalb er sich letztendlich dazu entschließt, ihr seine Adresse mitzuteilen.

Im Fall von Ichiko lässt sich eine besondere Position feststellen: Anders als bei den männlichen *hikikomori*-Figuren im untersuchten Material gibt es bei ihr keine in der Diegese reale Nebenfigur, die sie aktiv aus ihrem Zustand herausführt. Zwar spielt ihre Mutter eine zentrale Rolle in ihrer emotionalen Entwicklung, jedoch handelt es sich bei dem entscheidenden Gespräch um eine Projektion Ichikos und keine tatsächliche Interaktion. Daraus ergibt sich, dass es letztlich Ichiko selbst ist, die sich Hoffnung und Motivation

zuspricht. Die Mutterfigur dient als inneres Gegenüber, das die Protagonistin emotional stabilisiert und ihr ermöglicht, sich ihrem Zustand proaktiv zu stellen. Diese Darstellung unterscheidet sich deutlich von der der männlichen *hikikomori*-Figuren, bei denen weibliche Figuren, wie Misaki bei Masao oder Ichiko bei Ryō, als handlungsleitende Unterstützerinnen fungieren.

Ein weiterer Aspekt, der insbesondere im Hinblick auf *Komoribito* von Interesse ist, betrifft die Frage, welche Figur als Protagonist der Handlung zu verstehen ist. Obwohl der Titel des Films „Komoribito“ als neue Bezeichnung für Betroffene statt „*hikikomori*“ gewählt wurde, und somit darauf anspielt, dass es sich bei der *hikikomori*-Figur um den Protagonisten handelt, kann auch Masaos Vater Kazuo als Hauptfigur interpretiert werden. Zunächst kann dies aus dem Haupthandlungsbogen abgeleitet werden, in dem es darum geht, dass Kazuo mehr über den *hikikomori*-Zustand seines Sohnes erfährt, während sich dieser zunächst in einer passiven Rolle befindet. Die Zuschauerschaft begleitet den Vater dabei, wie er eine Charakterentwicklung durchläuft: Während Kazuo zunächst eine abwertende Haltung gegenüber dem *hikikomori*-Zustand und der Lebensweise seines Sohnes einnimmt, verändern sich im Laufe der Geschichte seine Ansichten, sodass er seinen Sohn letztendlich in einem neuen Licht betrachtet und besser verstehen lernt. Dabei steht konsequent das Ziel im Vordergrund, Masao zur Beendigung des *hikikomori*-Zustands zu bewegen, während die Gehirnkrebsdiagnose des Vaters ein zeitliches Limit setzt. Um dieses Ziel zu erreichen, erkundigt sich Kazuo bei diversen Anlaufstellen, reflektiert über sein eigenes Verhalten und baut währenddessen die Beziehung zu seinem Sohn wieder auf.

Wenn Kazuo nun als Protagonist interpretiert wird, rückt gleichzeitig das 8050 *mondai* in den Mittelpunkt. Somit wird nicht mehr der Fokus auf Masao gerichtet, sondern viel mehr darauf, welche Konsequenzen sein Vater und die Familie aufgrund seines *hikikomori*-Zustandes tragen muss. Zu Beginn des Films löst Masaos *hikikomori*-Sein Schamgefühle bei Kazuo aus, die ein derartiges Ausmaß erreichen, dass er entweder nicht über seinen Sohn außerhalb der Familie spricht und somit seine Existenz verschweigt oder Ausreden für Masaos Abwesenheit erfindet, die in der japanischen Gesellschaft akzeptiert werden – wie zum Beispiel, dass er sich auf einem beruflichen Auslandsaufenthalt befinden würde. Währenddessen fungiert Kazuo auch als Betreuungsperson Masaos, da er ihn finanziell unterstützt, sowie für ihn kocht, die Wäsche macht, und sich um die Müllentsorgung

kümmert. Damit werden zwei Realitäten konstruiert, in denen sich Kazuo aufhält: Zum einen versucht er, das Bild eines erfolgreichen Vaters nach außen zu vermitteln, bei dem er selbst, nachdem er einem angesehenen Beruf nachgegangen ist und Kinder hat, gesellschaftlichen Normen entspricht, und auch seine Kinder als „erfolgreich im Leben“ darstellen möchte, um nach außen den Eindruck zu erwecken, dass er seine „Pflicht als Vater“ erfüllt habe. Andererseits unterscheidet sich Kazuos tatsächlicher Alltag von diesem Bild: Er kümmert sich um seinen Sohn, der nicht den Normen der japanischen Gesellschaft entspricht, und zu dem er zusätzlich ein schlechtes Verhältnis hat. Auch die Tätigkeit als Betreuungsperson wird eher als Teil eines typischen Handlungsbereichs von Frauen in Japan gesehen, was als weiterer Genderaspekt zu betrachten ist. Somit wird Kazuo in die Nähe der ‚weiblichen‘ Sphäre gerückt. In einer Rückblende, die zeigt, dass Masao vor seinem sozialen Rückzug seine kranke Mutter pflegte, bevor diese verstarb, kritisierte Kazuo ihn dafür, und erkannte die Bemühungen von seinem Sohn nicht als vollwertige Tätigkeit an. Nun befindet sich der Vater jedoch selbst in der Position, dass er Masao auf ähnliche Weise unterstützt, was typischerweise nicht dem Rollenbild von japanischen Männern entspricht. Aufgrund des 8050 *mondai* wird Kazuo also in die Lage gebracht, dass er sich um seinen Sohn kümmern muss, um dessen Lebensstil erhalten zu können, in dem er zum Beispiel für ihn kocht oder sich um den gesamten Haushalt allein kümmert. Darüber hinaus kann diese Konstellation auch aus gesellschaftlicher Perspektive als Umkehrung der üblichen Rollen gesehen werden, da es in einem normativen Verständnis die Kinder sind, die sich um ihre alten Eltern kümmern und diese pflegen, jedoch nicht umgekehrt. Auch diese Dynamik beeinflusst die Wahrnehmung des 8050 *mondai*, in dem das Rollenbild von Vater und *hikikomori*-Sohn vertauscht sind.

Während sich Kazuo aktiv dafür einsetzt, mehr über den *hikikomori*-Zustand seines Sohnes zu erfahren, verhält sich Masao zunächst passiv: Er wird nur allein in seinem Zimmer gezeigt, weshalb die Handlung des Films zunächst nicht durch ihn vorangetrieben wird. Dabei spielen sich bei Masao die Prozesse innerlich ab, indem er sich selbst ebenfalls, so wie sein Vater, über *hikikomori*-Anlaufstellen informiert, gesellschaftliche Normen reflektiert und eine Charakterentwicklung durchläuft, indem er anfängt, sich über TwinStar und auch mit Misaki über das Leben auszutauschen. Im weiteren Verlauf der Geschichte nimmt er dann immer aktiver Einfluss auf das Geschehen der Handlung. Er konfrontiert

seinen Vater, als dieser gegen seinen Willen in sein Zimmer eintritt, kündigt einen Suizidversuch an, der zu einem letzten Gespräch mit seinem Vater führt und den Höhepunkt der Geschichte markiert, und meldet sich letztendlich freiwillig als Hauptleidtragender, mit dem er seinen „Ausbruch“ aus dem *hikikomori*-Zustand beschließt.

In der letzten Szene stehen sich die beiden gegenüber: Masao blickt auf das Sterbebild seines Vaters, das, so wie Misaki anmerkt, danach aussieht, als würde Kazuo lächeln, da sein Sohn nun in die Gesellschaft zurückgekehrt ist. Somit schließt sich mit der Szene Kazuos Handlungsbogen, während sich Masao am Beginn einer Lebensumstellung befindet.

Je nach Interpretation, ob Kazuo oder Masao als Protagonist gesehen wird, ändern sich die Nuancen der Botschaft des Films. Während es Kazuos Ziel ist, Masao zurück in die Gesellschaft zu helfen, um somit dem 8050 *mondai* entgegenzuwirken, beleuchtet die *hikikomori*-Figur den dahinterstehenden Druck, unbedingt in die Gesellschaft passen zu müssen. Insbesondere wird gerade dadurch der Konflikt zwischen Vater und Sohn sichtbar: Einerseits verspürt Kazuo das Bedürfnis seinem Sohn zu helfen, indem er ihm zu einem normativen Lebensweg verhilft, und andererseits sehnt sich Masao danach, ohne von seinem Umfeld verurteilt zu werden seinen eigenen Lebensweg gehen zu können. Letztendlich erreicht Kazuo jedoch sein Handlungsziel, indem Masao am Ende des Films in die Gesellschaft zurückkehrt.

Bei *Hoshi to remon no heya* unterscheidet sich die Figurendynamik zwischen Elternteil und Kind von der in *Komoribito*. Obwohl sich Ichikos Mutter Hatsumi in derselben Situation wie Kazuo befindet, wird in diesem Film das 8050 *mondai* nicht näher aus ihrer Sicht beleuchtet, sondern es wird der Zuschauerschaft überlassen, die Konsequenzen des Todes der Bezugsperson einer *hikikomori*-Betroffenen mitzuverfolgen. Zu Beginn des Films übernimmt sie, wie auch Kazuo, eine aktive Rolle, während sich ihre Tochter passiv zeigt und ihr Zimmer nicht verlässt. Hatsumi versucht immer wieder vergebens Ichiko dazu zu bewegen ihre Tür zu öffnen. Erst als sie stirbt, wird die *hikikomori*-Figur das erste Mal außerhalb ihres Zimmers gezeigt. Während Kazuo erst im Laufe des Films dabei gezeigt wird, wie er sich um Masao kümmert, wird die Mutter von Anfang an als Ichikos Betreuungsperson inszeniert: Direkt zu Beginn des Films kocht sie für ihre Tochter und übernimmt die Kommunikation mit der Außenwelt, wie zum Beispiel, wenn Ichiko Batterien für ihr Zimmerplanetarium bestellt, und sie das Paket entgegennimmt. Durch die Ausführung dieser

Care-Arbeit erfüllt Hatsumi eine weiblich konnotierte Rolle. Somit steht sie aus diesem Blickwinkel nicht wie Kazuo im Widerspruch dazu, wie sie sich zu ihrer Tochter verhält. Letztendlich erreicht auch sie nach ihrem Tod ihr Handlungsziel, Ichiko zur Rückkehr in die Gesellschaft zu bewegen, indem sie sie in einem letzten motivierenden Gespräch dazu ermutigt, die Rückkehr in die Gesellschaft zu wagen. Somit zeigt sich in beiden Filmbeispielen die Parallele, dass die *hikikomori*-Figuren erst nach dem Eintreffen des Todes der verbliebenen Elternteile, und somit nach dem Höhepunkt des 8050 *mondai*, ihren *hikikomori*-Zustand beenden.

5.3. *Hikikomori* als Symptom gesellschaftlicher Probleme

Seit der Covid-19 Pandemie findet das Thema *hikikomori* sowohl in der Berichterstattung als auch in der fiktionalen Darstellung, wie zum Beispiel die zwei hier untersuchten Filme, Beachtung in den japanischen Medien. Aufgrund der von der Regierung erbetenen Selbstisolation (*jishuku*) beziehungsweise Empfehlungen, den Wohnort nicht zu verlassen, befanden sich viele Japaner*innen in einer Situation, in der sie sich aus ihrem sozialen Leben zurückziehen mussten. Dadurch rückte die Vermeidung von sozialen Kontakten seit dem Jahr 2020 vermehrt in den Fokus der Öffentlichkeit, was wiederum an *hikikomori*-Betroffene erinnert.

Der Corona-bedingte Rückzug zeigt Ähnlichkeiten mit dem *hikikomori*-Zustand, in dem sich Personen ebenfalls größtenteils zu Hause aufhalten und persönlichen Kontakt vermeiden. Diese Parallele wird auch im Film *Hoshi to remon no heya* angesprochen: Zunächst wird im Radio über die Auswirkungen der Covid-19 Pandemie berichtet, was eine recht genaue zeitliche Einordnung der Handlung ermöglicht. Daraufhin bezieht sich Ryō in einem Gespräch mit Ichiko auf den Pandemie-bedingten Rückzug von anderen Personen und argumentiert, dass gerade „alle *hikikomori*“ wären, und sich somit gerade niemand über ihren Zustand lustig machen könnte, da sich alle Menschen in dergleichen Situation, nicht nach draußen gehen zu können, befinden würden.

Jedoch gibt es grundlegende Unterschiede zwischen dem Zustand des *hikikomori*-Seins und dem der Pandemie-bedingten Isolation. Die größte Unterscheidung liegt laut einem Artikel der Politikwissenschaftler*innen Ueda Michiko, Andrew Stickley, Matsubayashi Tetsuya und dem Psychologen Sueki Hajime darin, dass *hikikomori*-Betroffene sozialen

Kontakt freiwillig umgehen, während die Isolation aufgrund von Covid-19 entweder von der Regierung veranlasst wurde oder auf die Angst vor Ansteckung zurückzuführen ist (Ueda *et al.* 2020:506). Da der Rückzug in die eigenen vier Wände jedoch als Gemeinsamkeit zwischen Maßnahmen der Covid-19 Pandemie und dem *hikikomori*-Zustand gesehen werden kann, wirkte die Covid-19 Pandemie als Impuls für die japanischen Medien, sich gleichzeitig auch mit dem *hikikomori*-Phänomen zu befassen.

Außerdem gibt es noch weitere gesellschaftliche Entwicklungen, die bewirkt haben, dass sich Medien näher mit dem *hikikomori*-Phänomen auseinanderzusetzen, die insbesondere mit wirtschaftlichen Interessen der japanischen Regierung zusammenhängen. Wie im Kapitel 2.1. dargelegt, gibt es nach aktuellen Hochrechnungen ungefähr 1,46 Millionen *hikikomori*-Betroffene in Japan, die sich im erwerbstätigen Alter finden. Dies ist gerade im Hinblick auf die „*kōreika shakai*“ (alternde Gesellschaft) nennenswert. Dieser Begriff beschreibt einen bestimmten Aspekt des demographischen Wandels, nämlich das Phänomen, dass der prozentuelle Anteil an über 65-Jährigen immer mehr ansteigt, während die Geburtenrate zurückgeht (Statistics Bureau of Japan 2025). Dies resultiert in vielen Problemen, denen der japanische Staat in den kommenden Jahren immer mehr ausgesetzt sein wird. Zum einen entstehen daraus wirtschaftliche Defizite, wie zum Beispiel eine verminderte Kaufkraft sowie ein Mangel an Arbeitskräften in Japan (Kabinettsbüro 2025a). Darüber hinaus erlangen auch soziale Probleme immer mehr Relevanz, wie zum Beispiel fehlende Möglichkeiten zur Altenpflege, soziale Isolation und einsames Sterben im betagten Alter. Besonders der Erhalt von sozialen Strukturen und Gemeinschaft wird als besonders wichtig dabei angesehen, den Konsequenzen der Bevölkerungsalterung in Verbindung mit der verminderten Geburtenrate entgegenzuwirken (Kabinettsbüro 2025b). In Anbetracht dessen ist es naheliegend, dass NHK gerade jetzt die Wichtigkeit von Arbeit betont und einen starken Fokus auf das „Ausbrechen“ aus dem *hikikomori*-Zustand setzt, um neben wirtschaftlichen Interessen auch den sozialen Zusammenhalt zu fördern. Letztendlich handelt es sich um eine große Anzahl an Menschen, die sich im arbeitsfähigen Alter befinden, jedoch keinen Beitrag zum japanischen Bruttosozialprodukt und für die Gesellschaft leisten. Medien wie Popkultur bieten die Möglichkeit, aufklärende Informationen über den *hikikomori*-Zustand und Anlaufstellen zu vermitteln. Wenn nun eine größere Sichtbarkeit von *hikikomori*-Betroffenen in Popkultur stattfindet, kann die Annahme

gestellt werden, dass versucht wird, einen ersten Zugang zum Thema herzustellen und gegen eine Tabuisierung vorzugehen.

In diesem Zusammenhang wird in *Komoribito* der Bildungsauftrag, den NHK hat, deutlich. So werden zum Beispiel diverse Anlaufstellen für *hikikomori*-Betroffene sowie Angehörige vorgestellt. Darunter befinden sich behördliche und psychiatrische Einrichtungen, wie das Bezirksamt und Gesundheitsamt, die jedoch in Masaos speziellen Fall keine Stütze bieten können. Dadurch werden im Film Lücken aufgedeckt, die als fehlende staatliche Unterstützung interpretiert werden können. Letztendlich sind die Figuren auf Selbsthilfegruppen angewiesen, in denen sie selbst, sowie auch die Zuschauerschaft, mehr über den *hikikomori*-Zustand erfahren.

Der Film *Komoribito* setzt somit den Fokus darauf, ein „Verständnis für den sozialen Rückzug“ zu generieren. Der Protagonist dient als Repräsentant des *hikikomori*-Zustands, was auch durch den schlicht gehaltenen Titel „*Komoribito*“, der den Betroffenen und damit gleichzeitig die gesamte Gruppe Zurückgezogener bezeichnet, verdeutlicht wird. Außerdem werden weitere Beispiele herangezogen, um der Zuschauerschaft die unterschiedlichen Gründe für einen sozialen Rückzug näher zu bringen. Insbesondere ist hierbei die Figur Misaki hervorzuheben, die aufgrund von Schwierigkeiten bei der Arbeitssuche, sexueller Belästigung und Machtmissbrauch, ein Gefühl von *ikizurasa* erfährt, weshalb sie Masaos Rückzug aus der Gesellschaft besser nachvollziehen kann.

Im Gegensatz dazu setzt *Hoshi to remon no heya* stärker auf die Erzählung einer individuellen Erfahrung, die nicht darauf abzielt, über den *hikikomori*-Zustand per se aufzuklären. Es wird zwar auf die innere Gefühlswelt der Protagonistin eingegangen, jedoch werden weder Erklärungen explizit für ihren Zustand gegeben, noch wird genauer darauf eingegangen, welche gesellschaftlichen Strukturen sie dazu veranlasst haben, sich zurückzuziehen. Somit liegt der Fokus darauf, einen Einblick in ihr Leben zu geben und zu zeigen, wie sie mit dem plötzlichen Tod ihrer Mutter umgeht.

An dieser Stelle muss zur Frage zurückgekehrt werden, wieso *hikikomori*-Betroffene den Kontakt mit anderen Menschen vermeiden. Der bisherige Forschungsstand legt nahe, dass es viele unterschiedliche Gründe dafür gibt, die von körperlichen und mentalen Problemen bis hin zu sozial begründeten Auslösern, sowie Scham oder ein vermindertes Selbstbewusstsein reichen. In den beiden hier diskutierten Filmen wird darauf explizit Bezug

genommen. Sowohl in *Komoribito* als auch in *Hoshi to remon no heya* kristallisiert sich der Konformitätsdruck der japanischen Gesellschaft, die wenig Freiraum für von der Norm abweichende Lebensstile lässt, als Hauptgrund für den gesellschaftlichen Rückzug der Protagonist*innen heraus. Jedoch wird auch in der Realität das „Sich-entfernen“ aus dem gesellschaftlichen Leben als eine Art Protest interpretiert, beziehungsweise als Weigerung, mit dem Druck konfrontiert zu werden. Wie Tajan treffend formuliert, kann das *hikikomori*-Sein als „Nebenprodukt kapitalistischer Gesellschaften“ (Tajan 2021:82) verstanden werden, was mit dem Druck zur Arbeitsleistung begründet wird. *Hikikomori* ist jedoch nicht das einzige Phänomen in Japan, das sich aus dem Druck einer kapitalistischen Gesellschaft entwickelt hat und nun gesellschaftliche Probleme hervorruft. Auch Phänomene wie *karōshi* (Tod durch Überarbeitung), *kodokushi* (einsames Sterben) oder prekäre Lebenslagen wie die der Freeter¹⁴ oder NEETs werden in Zusammenhang damit gebracht.

Diese Phänomene werden besonders seit dem Platzen der Wirtschaftsblase in den 1990er Jahren immer wieder diskutiert. Auch unkonventionelle Familienstrukturen mit alleinerziehenden Elternteilen und Scheidungen werden ab diesem Zeitpunkt in der japanischen Gesellschaft zunehmend präsent (Gebhard 2010:29-30). Diese Realitäten spiegeln sich auf der medialen Ebene in Bezug auf die Darstellung von *hikikomori*: In den zwei hier untersuchten Filmen werden die *hikikomori*-Betroffenen mit genau diesen Problemen konfrontiert. Sie haben keine Anstellung, und beide Protagonist*innen haben jeweils nur einen Elternteil. Sie befinden sich in prekären Lebenslagen, die sich durch das Fortbestehen des *hikikomori*-Zustands weiterhin verschärfen, da sie nach dem Tod der Eltern keine finanzielle Unterstützung mehr erhalten können. Letztendlich bleibt die Botschaft der beiden NHK-Produktionen jedoch einer neoliberalistischen Einstellung verhaftet, die den Wert von Arbeitsleistung und Kollektivismus betont. Somit sehen die *hikikomori*-Figuren keinen anderen Ausweg, als sich den gesellschaftlichen Normen anzupassen.

¹⁴ Unter Freeter werden Personen im Alter von 15 bis 34 verstanden, die weder einer Ausbildung nachgehen noch Hausfrauen sind, und in atypischen Arbeitsverhältnissen, wie zum Beispiel Teilzeitarbeit, ihr Einkommen verdienen (Ministerium für Gesundheit, Arbeit und Soziales 2025)

Literaturverzeichnis

Fukui Mitsuhiro 福井充広

- 2021 *Hoshi to remon no heya* [Das Zimmer mit Sternen und Zitronen]. Tōkyō: NHK on demand. <https://www.nhk-ondemand.jp/goods/G2021112865SA000/>

Habara Daisuke 羽原大介

- 2020 *Komoribito* こもりびと. Tōkyō: NHK on demand. <https://www.nhk-ondemand.jp/goods/G2020110310SA000/?spg=P202000225600000>

Asahi Shinbun 朝日新聞

- 2019a „Kawasaki 20 nin sasshō jiken de ukabiagaru 8050 mondai hikikomori kōreika no shinkokudo” 川崎 20 人殺傷事件で浮かび上がる 8050 問題 引きこもり高齢化の深刻度 [Mord- und Körperverletzungsfall von 20 Personen in Kawasaki, das 8050 Problem taucht auf. Der Schweregrad der gealterten hikikomori], *Asahi Shinbun* (Morgenausgabe, Präfektur Kawasaki) 14. Juni, 22.
- 2019b „(#hikikomori no riaru) „Je kara gōin ni tsuredasare nankin“ jiritsushien utau shisetsu, 30 dai dansei ga teiso“ (＃ひきこもりのリアル) 「家から強引に連れ出され軟禁」 自立支援うたう施設、30 代男性が提訴 [(#Realität von hikikomori) „Zwangsweise von zuhause entrissen und unter Hausarrest gestellt“ Eine Institution die vorgibt, Unterstützung zur Selbstständigkeit zu leisten, Mann in seinen 30ern erhebt Klage“], *Asahi Shinbun* (Morgenausgabe, Präfektur Tōkyō) 17. Juni, 21.

Bonfadelli, Heinz und Thomas Friemel

- 2017 *Medienwirkungsforschung*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH

Della Chiara, Mariapola

- 2023 „Lost in communication: The relationship between hikikomori and virtual reality in Japanese anime“, *Aisthesis* 16/1, 85-93.

Durante, Daniele

- 2022 „From misfit to guide: Toward a corrective depiction of otaku and hikikomori in Japanese videogame Persona 5“, *Exchanges* 2022 9/1, 104-123.

Eder, Jens

- 2014 *Die Figur im Film*. Marburg: Schüren Verlag

Gatzen, Barbara und Hilaria Gössmann

- 2003 „Fernsehen als Spiegel und Motor des Wandels? Zur Konstruktion von China und Korea in japanischen Dokumentarsendungen und Serien“, Hilaria Gössmann und Franz Waldenberger (Hg.): *Medien in Japan: Gesellschafts- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Hamburg: IFA, 244-279.

Gebhardt, Lisette

- 2010 *Nach Einbruch der Dunkelheit: Zeitgenössische japanische Literatur im Zeichen des Prekären*. Berlin: EB-Verlag.

Gössmann, Hilaria und Franz Waldenberger

2003 „Medien in Japan – gesellschafts- und kulturwissenschaftliche Perspektiven: Einführung“, Hilaria Gössmann und Franz Waldenberger (Hg.): *Medien in Japan: Gesellschafts- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Hamburg: IFA, 11-25.

Heinze, Ulrich und Penelope Thomas

2014 „Self and salvation: visions of hikikomori in Japanese manga“, *Contemporary Japan* 26/1, 151-169.

Hikikomori Voice Station

2024 „Toppupēji” トップページ [Startseite], *Hikikomori Voice Station*. <https://hikikomori-voice-station.mhlw.go.jp/> (12.04.2024).

Hodkinson, Paul

2024 *Media Culture & Society: An Introduction*. Thousand Oaks: SAGE Publications Ltd

Hu, Xinyue, Fan Danhua und Yang Shao

2022 „Social withdrawal (hikikomori) conditions in China: a cross-sectional online survey“, *Frontiers in Psychology* 13, 1-9. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2022.826945>

Hülsmann, Katharina

2011 „Der Raum als Mutterschoß: Silent Hill 4 und das hikikomori-Phänomen“, Michiko Mae und Elisabeth Scherer (Hg.): *Japan Pop Revolution*. Düsseldorf: düsseldorf university press, 43-60.

Kabinettsbüro

2025a „Jinkōkyūgen, chōkōreika no mondaiten” 人口急減・超高齢化の問題点 [Die Problematik der plötzlichen Bevölkerungsabnahme und alternden Bevölkerung], *Kabinettsbüro*. https://www5.cao.go.jp/keizai-shimon/kaigi/special/future/sentaku/s2_3.html

2025b „„Kōreishakaitaisaku no kihonteki arikata nado ni kansuru kentōkai hōkokusho ~ songen aru jiritsu to sasaeai o mezashite ~“ ni tsuite“ 「高齢社会対策の基本的在り方等に関する検討会報告書～尊厳ある自立と支え合いを目指して～」について [Schriftlicher Planungsbericht über grundlegende Leitbilder bezüglich Maßnahmen für eine alternde Gesellschaft ~ für eine würdige Selbständigkeit und gegenseitige Unterstützung], *Kabinettsbüro*. https://www8.cao.go.jp/kourei/whitepaper/w-2012/gaiyou/s1_3_1.html

2023a „Kodomo – wakamono no ishiki to seikatsu ni kansuru chōsa. Daichibu chōsa no gaiyō” こども・若者の意識と生活に関する調査 第1部 調査の概要 [Umfrage über das Bewusstsein und Leben von Kindern und Jugendlichen. Teil 1 Überblick über die Umfrage], *Kabinettsbüro*. <https://warp.da.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/12927443/www8.cao.go.jp/youth/kenkyu/ishiki/r04/pdf/s1.pdf>.

2023b „Kodomo – wakamono no ishiki to seikatsu ni kansuru chōsa. Daisanbu chōsa kekka no gaiyō II” こども・若者の意識と生活に関する調査 第3部 調査結果の概要 II [Umfrage über das Bewusstsein und Leben von Kindern und Jugendlichen. Teil 3 Überblick über das Umfrageergebnis II], *Kabinettsbüro*. <https://warp.da.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/12927443/www8.cao.go.jp/youth/kenkyu/ishiki/r04/pdf/s3.pdf>.

Kato, Takahiro, Kanba Shigenobu und Alan Teo

2019 „Hikikomori: Multidimensional understanding, assessment, and future international perspectives”, *Psychiatry and Clinical Neurosciences* 73, 427-440.

Kato, Takahiro, Masaru Tateno, Naotaka Shinfuku, Daisuke Fujisawa, Alan Teo, Norman Sartorius, Tsuyoshi Akiyama, Tetsuya Ishida, Tae Young Choi, Yatan Pal Singh Balhara, Ryohei Matsumoto, Wakako Umene-Nakano, Yota Fujimura, Anne Wand, Jane Pei-Chen Chang, Rita Yuan-Feng Chang, Behrang Shadloo, Helal Uddin Ahmed, Tiraya Lerthattasilp und Shigenobu Kanba

2012 „Does the ‘hikikomori’ syndrome of social withdrawal exist outside Japan? A preliminary international investigation”, *Soc Psychiatry Psychiatr Epidemiol* 47, 1061-1075.

Kikuchi Satoru 菊池聡

2022 „Shakaiteki sōgosayō toshite no „otaku” sutereotaipu” 社会的相互作用としての「おたく」ステレオタイプ [Der Stereotyp „Otaku“ als soziale Interaktion], *Hokuriku Psychological Society of Japan 心理学の諸領域* 11/1, 55-58.

Krauss, Ellis

2016 „NHK: The changing and unchanged politics of semi-independence”, Jeff Kingston (Hg.): *Press Freedom in Contemporary Japan*, 64-75.

Kuchenbuch, Thomas

2005 *Filmanalyse: Theorien, Methoden, Kritik*. Wien: Böhlau Verlag.

Laurence, Henry

2022 „Different Roles”, *The Politics of Public Broadcasting in Britain and Japan*. London: Routledge, 37-60.

Lee, Young Sik, Jae Young Lee, Tae Young Choi und Jin Tae Choi

2013 „Home visitation program for detecting, evaluating and treating socially withdrawn youth in Korea”, *Psychiatry and Clinical Neurosciences* 67, 193-202.

Malagón-Amor, Ángeles, Luis Miguel Martín-López, David Córcoles, Anna Gozález, Magda Bell-solà, Alan Teo, Víctor Pérez, Antoni Bulbena und Daniel Bergé

2018 „A 12-month study of the hikikomori syndrome of social withdrawal: Clinical characterization and different subtypes proposal”, *Psychiatry Research* 270, 1039-1046.

Ministerium für Gesundheit, Arbeit und Soziales 厚生労働省

2025 „Furītā ni tsuite“ フリーターについて [Freeter], *Ministerium für Gesundheit, Arbeit und Soziales*. <https://www.mhlw.go.jp/toukei/itiran/roudou/koyou/kanri/kanri04/06.html>

2019 „Chiikihōkatsu shien sentā ni okeru „8050“ jirei e no taiou ni kansuru chōsa“ 地域包括支援センターにおける「8050」事例への対応に関する調査 [Umfrage über die Reaktion von „8050“-Fällen in Unterstützungszentren], *Ministerium für Gesundheit, Arbeit und Soziales*. <https://www.mhlw.go.jp/content/12200000/000525388.pdf>.

2010 „Hikikomori no hyōka – shien ni kansuru gaidorain” ひきこもりの評価・支援に関するガイドライン [Evaluierung von hikikomori – Richtlinien zur Unterstützung], *Ministerium für Gesundheit, Arbeit und Soziales*. <https://www.mhlw.go.jp/file/06-Seisakujouhou-12000000-Shakaiengokyoku-Shakai/0000147789.pdf>.

NHK

- 2024 „(Jiseidai kyakuhonka no tōryūmon) Sōsaku terebi dorama taishō tokushū” 【次世代脚本家の登竜門】 創作テレビドラマ大賞 特集 [(Das Tor zum Erfolg für die neue Generation an Drehbuchautor*innen) Der Preis für Fernseh-Dramen-Drehbücher Sonderausgabe], *NHK*. <https://www2.nhk.or.jp/archives/articles/?id=C0011120> (16.10.2024)
- 2020 „„Komoribito““ o shiru“ “こもりびと”を知る [Lernen Sie „Komoribito“ kennen], *NHK*. <https://www.nhk.or.jp/info/pr/toptalk/assets/pdf/soukyoku/2020/10/003.pdf>.

NHK News

- 2023 „„Hikikomori“ suikei 146 man nin omona riyū „korona ryūkō” naikakufu chōsa” 「ひきこもり」推計 146 万人 主な理由“コロナ流行”内閣府調査 [Schätzung von 1,45 Mio *hikikomori*, Hauptgrund „Corona-Epidemie”, Umfrage des Kabinettsbüros], *NHK News*. <https://www3.nhk.or.jp/news/html/20230331/k10014025851000.html> (1.10.2024)

PR Times

- 2023 „„Hikikomori 146 man nin“ o dō miru? Josei no jissai no wariai wa? Chūkōnen, sen-gyōshufu... hirugari sugita hikikomori, shien no kangaekata wa? Genjō ni todoku sōdan no 20 nenkan no suii wa? Shien no genjō kara kondo no hikikomori chōsa o kaisetsu!” 「引きこもり146万人」をどう見る？ 女性の実際の割合は？ 中高年、専業主婦…広がりすぎた引きこもり、支援の考え方とは？ 現場に届く相談の20年間の推移は？ 支援の現場から今回の引きこもり調査を解説！ [Wie kann man „Es gibt 1,46 Millionen *hikikomori*” bewerten? Was ist der tatsächliche Prozentsatz der Frauen? Personen mittleren und höheren Alters, Hausfrauen... *hikikomori* haben sich zu sehr ausgeweitet, wie kann man ihnen helfen? Was sind die Veränderungen in der Praxis in den 20er Jahren? Erklärungen von Unterstützungen vor Ort bis hin zur diesjährigen *hikikomori*-Umfrage!], *PR Times*. <https://prtimes.jp/main/html/rd/p/000000015.000073259.html> (1.10.2024)

Pelea, Cringuta Irina

- 2024 „Human Encaged: Hikikomori and taijin kyofusho in Japanese popular culture”, Cringuta Irina Pelea (Hg.): *Culture-Bound Syndromes in Popular Culture*. London: Routledge, 39-61.

Saitō, Tamaki 斎藤環

- 2020 *Shakaiteki hikikomori*. 社会的なひきこもり [Der gesellschaftliche Rückzug]. Tōkyō: PHP Kenkyūjo 研究所.

Sayed, Lima

- 2019 „Filmtheorie“, *Weißer Helden im Film: Der „White Savior Complex“ – Rassismus und Weißsein im US-Kino der 2000er Jahre*. Bielefeld: transcript, 97-124.

Sōmushō Tōkeikyoku 総務省統計局

- 2025 „Jinkōgenshō shakai, shōshikoreika“ 人口減少社会、少子高齢化 [Bevölkerungsabnahme, Sinken der Geburtenraten und Alterung der Gesellschaft], *Sōmushō Tōkeikyoku* 総務省統計局. <https://www.stat.go.jp/data/topics/topi1191.html> (16.06.2025).

Tajan, Nicolas

- 2021 „Is social withdrawal a mental disorder?“, Nicolas Tajan (Hg.): *Mental Health and Social Withdrawal in Contemporary Japan: Beyond the Hikikomori Spectrum*. New York: Routledge 59-87.

Television and Radio Writers' Association of JAPAN 日本放送作家協会

- 2024 „Sōsaki terebi dorama taishō rekidai jushōsha ichiran” 創作テレビドラマ大賞 歴代受賞者一覧 [Preis für Fernseh-Dramen-Drehbücher Überblick über vergangene Preisträger*innen], Television and Radio Writers' Association of JAPAN 日本放送作家協会.
<https://www.hosak-kyo2012.jp/%E5%89%B5%E4%BD%9C%E3%83%89%E3%83%A9%E3%83%9E%E5%A4%A7%E8%B3%9E/%E9%81%8E%E5%8E%BB%E3%81%AE%E5%8F%97%E8%B3%9E%E8%80%85-%E3%83%86%E3%83%AC%E3%83%93/> (16.10.2024)

Teo, Alan und Alber Gaw

- 2010 „Hikikomori, a Japanese culture-bound syndrome of social withdrawal?: A proposal for DSM-5”, *J Nerv Ment Dis.* 198/6, 444-449. doi: 10.1097/NMD.0b013e3181e086b1.

Teo, Alan, Kyle Stufflebam und Takahiro Kato

- 2014 „The intersection of culture and solitude: the hikikomori phenomenon in Japan”, Robert Coplan und Julie Bowker (Hg.): *The Handbook of Solitude: Psychological Perspectives on Social Isolation, Social Withdrawal, and Being Alone*. Hoboken: John Wiley & Sons 445-460.

Ueda, Michiko, Andrew Stickley, Hajime Sueki und Tetsuya Matsubayashi

- 2020 „Forced social isolation due to Covid-19 and consequent mental health problems: lessons from hikikomori“, *Psychiatry and Clinical Neurosciences* 74: 496-512. doi:10.1111/pcn.13112.

Wong, John Chee Meng, Michelle Jing Si Wan, Leoniek Kroneman, Takahiro Kato, Wing Lo, Paul Wai-Ching Wong und Gloria Hongyee Chan

- 2019 „Hikikomori phenomenon in East Asia: Regional perspectives, challenges, and opportunities for social health agencies“, *Frontiers in Psychiatry* 10, 512. doi:10.3389/fpsyt.2019.00512.

Yong, Roseline und Kyoko Nomura

- 2019 „Hikikomori is most associated with interpersonal relationships, followed by suicide risks: A secondary analysis of a national cross-sectional study“, *Frontiers in Psychiatry* 10, 247. doi:10.3389/fpsyt.2019.00247.

Anhang 1 - Sequenzprotokoll *Komoribito*

Szene	Dauer	filmische Gestaltung	Inhalt	Text
1 Beginn	00:00:05- 00:00:11	Texteinblendung		Die Anzahl von <i>hikikomori</i> -Betroffenen beträgt im gesamten Land 1 Mio. Mehr als die Hälfte davon haben Eltern, die bereits betagte Personen sind.
2 Kazuo im Krankenhaus	00:00:11- 00:01:20	Großaufnahme von Bettrollen; Nahaufnahme von Kazuo, wie er die Fragen der Pflegerin beantwortet. Zögern, als er ihr sagt, dass er nicht allein Leben würde, gesenkter Blick (00:00:42) Schnitt zu Masao; es ist dunkel (00:00:54). Das Telefon klingelt; Schwenker auf ein Familienbild (Masao, Masaos Vater und Mutter, Masaos Bruder und seine Ehefrau); es ist ein Hochzeitsfoto (00:00:57). Fokus auf Masao: sein Gesicht wird schwach beleuchtet.	Kazuo liegt auf einem Krankenhausbett und wird durch das Krankenhaus geschoben, dabei werden ihm Fragen gestellt. Sie rufen bei Kazuo zu Hause an. Masao wird kurz gezeigt, er ignoriert jedoch das Telefon.	Kazuo wurde 1945 geboren. Die Pflegerin fragt ihn nach Familienangehörigen, die sie kontaktieren kann. Sie fragt, ob er mit jemanden zusammenlebt. Er antwortet mit ja (00:00:39). Sie fragt erneut nach, ob er mit jemanden zusammenlebt und er antwortet mit nein (00:00:49). Das Telefon klingelt, aber Masao hebt nicht ab. Es erscheint der Titel des Films „ <i>Komoribito</i> “ (00:01:22).
3 Kazuos Krebsdiagnose	00:01:20- 00:03:06		Misaki und ihr Vater (=Masaos Bruder) kommen im Krankenhaus an (00:01:31); Kazuos Schwester (=Masaos Tante) ist ebenfalls dort (00:01:52). Sie reden mit dem Arzt und erfahren von	Texteinblendung: Dieses Drama beruht auf wirklichen Erfahrungen und Erzählungen von Betroffenen (00:01:32). Kazuo: „Wie lange habe ich noch zu leben?“ (00:02:25)

			Kazuos Gehirnkrebsdiagnose im 4. Stadium; er hat nur noch ein halbes Jahr zu leben (00:02:50). Kazuo bricht auf; er möchte ein anderes Krankenhaus aufsuchen (00:02:53).	Arzt: „Ein halbes Jahr“ (00:02:39) Kazuo: „Wenn ich sterbe, was wird dann aus ihm?“ <i>ore ga shindara aitsu wa dō naru</i> 俺が死んだらあいつはどうなる (bezogen auf Masao) (00:03:00) Misaki: „Von wem redet er?“ <i>aitsu, dare no koto</i> あいつ、誰の事 (00:03:03). Misaki ist verwirrt über diese Aussage und ist wohl unwissend über ihren Onkel.
4 Ein Lieferant klingelt	00:03:07-00:03:22	Masaos Zimmer: dunkel; Nahaufnahme von seinem Gesicht wie er schläft, Aufnahme Vogelperspektive, Einblick in sein Zimmer, er schläft am Boden	Masao schläft und öffnet nicht dem Lieferanten, der mehrmals klingelt.	
5 Gespräch auf der Heimfahrt	00:03:23-00:03:58		Misaki erfährt, dass sich ihr Onkel Masao zurückgezogen hat. Sie war der Annahme, dass Masao im Ausland arbeitet (00:03:26).	Misaki: „Hast du nicht gesagt, er arbeitet im Ausland?“ (00:03:26)
6 Ankunft zu Hause	00:03:58-00:05:41	Kazuo: Hell, klopft von außen an Masaos dunkle Zimmer; Masao ist kaum zu sehen, er hat aber die Augen geöffnet. Als Kazuo sagt, dass seine Tante und Misaki da	Kazuo und Misaki stehen vor Masaos Zimmertüre und wollen, dass er rauskommt. Masao öffnet jedoch nicht die Tür.	

		sind, richtet er sich auf. Als Misaki ihn durch die Tür begrüßt, setzt er sich auf und richtet kurz seine Haare, es scheint, als ob er überlegen würde, die Tür zu öffnen (00:05:13) Als Kazuo ihn etwas ungeduldiger anspricht, setzt sich Masao jedoch seine Kopfhörer auf und fängt an ein Spiel am PC zu spielen (00:15:13).		
7 Die Familie redet über Masao	00:05:41-00:07:43	Das Zimmer ist hell; die Familie sitzt an einem Tisch.	Sie sitzen am Tisch und reden über Masaos <i>hikikomori</i> -Zustand. Sie reden über Kazuos Schüler*innen; er hat als Lehrer gearbeitet. Eine Schülerin von ihm ist Ärztin geworden (00:06:39).	<i>hikidashi</i> 引き出し屋 [Hikikomori-Rehabilitations-Unternehmen] als Lösungsvorschlag; ist jedoch „zu brutal“ laut Masaos Bruder (00:05:56). Masaos Tante schlägt <i>kitōshi</i> 祈禱師 [Gesundbeter*in] vor; der Vorschlag wird jedoch von Masaos Bruder direkt abgelehnt (00:05:56-00:06:03). Masaos Tante wirft Masaos Bruder vor, dass lange nichts unternommen wurde, um Masao zu helfen, und er seit 10 Jahren <i>zuruzuru</i> ずるずる [träges und zielloses Dahinleben] (00:06:11) Masaos Bruder: „Es ist nicht meine Schuld, dass sich Masao zurückgezogen hat“ <i>Masao ga hikikomotta no wa ore no sei janai</i>

				雅夫がひきこもったのは俺のせいじゃない。 (00:06:14) Masaos Tante: „Wessen Schuld ist es dann?“ <i>Ja dare no sei na no yo</i> じゃ誰のせいなのよ (00:06:16) Kazuo: „Er ist selbst Schuld dran“ <i>jikosekinin</i> 自己責任 „Er wurde verwöhnt“ <i>amaeteru</i> 甘えてる (00:06:18) Kazuo vergleicht Masao mit einer ehemaligen Schülerin, die Ärztin geworden ist: „Im Vergleich ist Masao <i>nasakenai</i> 情けない (erbärmlich/armseelig) „Er hat sich nicht genug angestrengt“ <i>doryoku taranai</i> 努力足りない (00:07:09) Masaos Tante: „Masao könnte einen Schock vom Tod seiner Mutter bekommen haben, liegt auch zeitlich Nahe.“ (00:07:14) Midori (Kazuos Schwester) schlägt vor, dass Kazuo zu <i>kuyakusho</i> 区役所 (Bezirksamt) geht (00:07:27)
8 <i>Hikikomori</i> -Anlaufstellen	00:07:43-00:09:17	Szenenwechsel zu den einzelnen Anlaufstellen, Kamera auf	Misaki und Kazuo gehen zu einigen Orten, um	Als die Angestellte fragt, um wen es sich bei dem <i>hikikomori</i> -Betroffenen

		Augenhöhe, Misaki ist im Vordergrund und übernimmt das Reden.	sich über <i>hiki-komori</i>-Anlaufstellen zu informieren. Als erstes gehen sie zum <i>kuyakusho</i> 区役所, dort werden sie abgewiesen, da Masao 40 Jahre alt ist, und das Unterstützungsprogramm nur bis zum Alter von 29 Jahren zur Verfügung steht; sie werden zum Gesundheitsamt <i>hokenjo</i> 保健所 weitergeschickt und erneut abgewiesen, weil Masao keine diagnostizierte Krankheit hat (00:08:38). Sie werden zu <i>seishinka</i> 精神科 (Psychiatrie) weitergeschickt (00:09:00). Sie kommen bei einer <i>mentaru kurinikku</i> [psychiatrische Einrichtung] an, dort wird ihnen gesagt, dass Masao selbst in Person kommen müsste (00:09:10).	handelt, greift Kazuo schnell ein: „Es ist der Sohn eines Bekannten“ <i>shiriai no musukosan nan desu kedo</i> 知り合いの息子さんなんですけど (will nicht sagen, dass es sich um seinen eigenen Sohn handelt) (00:08:07)
--	--	--	--	--

9 Gespräch zwischen Kazuo und Misaki	00:09:17-00:10:29	Kazuo und Misaki gehen eine Straße entlang.	Sie reden über Gründe, weshalb sich Masao zurückzieht. Kazuo weiß weder, was Masao den ganzen Tag über macht, noch was seine Hobbys sind. Sie beschließen, nach Hinweisen in Masaos Zimmer zu suchen.	Kazuo: „Er wurde verwöhnt“ <i>amaetandayo</i> 甘えたんだよ „Es ist eine Flucht vor der Realität“ <i>genjitsu kara no tōhi</i> 現実からの逃避 (als Grund für Masaos Rückzug) (00:09:36).
10 Kazuo und Misaki gehen in Masaos Zimmer	00:10:29-00:14:32	Parallelmontage (abwechselnde Perspektive zwischen Kazuo und Misaki, und Masao im <i>konbini</i>); fast schon Gefühl einer Verfolgungsjagd oder eines Krimis. Masaos Zimmer: wenig Beleuchtung, enger Raum, Nahaufnahmen, Computerbildschirm als hellste Lichtquelle Kontrast zum <i>konbini</i> (halbnah Aufnahme). Nachaufnahme von geöffneten Webseiten und Masaos Suchverlauf.	Kazuo versucht zuerst Misaki aufzuhalten, folgt ihr aber ins Zimmer. Kazuo und Misaki finden heraus, dass sich Masao über Weiterbildungsprogramme und Anlaufstellen für <i>hikikomori</i>-Betroffene informiert. Masao fährt zu einem <i>konbini</i> und geht anderen Kunden aus dem Weg.	Kazuo: „Er liest nur Manga“ (00:11:50) Im <i>konbini</i>: Masao kauft <i>shonen weekly dush</i> 少年ダッシュ (00:12:18) Text von Webseiten: <i>gyōseishoshi</i> 行政書士 (Verwaltungsnotar) (00:12:37) <i>seishinho-kenfukushishi</i> 精神保健福祉士 (Psychosoziale Fachkraft), „unabhängig von Alter und Erfahrung“ <i>nenrei ya toshi wa toimasen</i> 年齢や経験は問いません <i>shakaifukushishi</i> 社会福祉士 (Sozialarbeiter)

				Kazuo ist überrascht über Masaos Recherche. Ittemiru? いってみる? (Soll ich's mal versuchen?)-Ordner: - Gruppe für <i>hiki-komori</i>-Betroffene „Hikimomiji“ <i>hiki-komori tōjisha gurūpu hikimomiji</i> ひきこもり当事者 グループ ひきもみじ <i>irori</i> 囲炉裏 (IRORI) Kazuo: „Wieso geht er dann nicht raus?“ Misaki: „Weil er nicht raus kann“ (00:13:24)
11 Masao bemerkt, dass Kazuo in seinem Zimmer war	00:14:32-00:17:05	Masao steht auf den Stiegen, Kazuo redet ruhig mit ihm (00:15:43). Es folgt stressige Musik; beim Streit wechseln die Perspektiven und veranschaulichen dadurch den Zwiespalt der Situation (00:15:56) Die Szene endet mit Misaki, die Masao nachschaut (00:16:37).	Masao bemerkt, dass jemand in seinem Zimmer war. Er hatte eine Kamera aufgestellt, auf der man nun Kazuos Stimme hört. Er geht aus dem Zimmer, um seinen Vater zu konfrontieren. Es bricht ein Streit aus. Letztendlich verschwindet Masao wieder in seinem Zimmer.	Kazuo fragt Masao, welchen Fähigkeiten er für seinen zukünftigen Beruf nachgehen möchte (00:15:35): „Wenn du etwas gefunden hast, was du gerne machen willst, besprich es mit mir“ (00:15:41). Dadurch offenbart er, dass er Masaos Computer angeschaut hat. Masao: „Hört auf!“ <i>fuza-kennayo</i> ふざけんなよ (00:15:50) „Das ist eine Verletzung der Privatsphäre“ <i>puraibashī shinga</i> プライバシー侵害 (00:15:56).

				Kazuo: „Wenn du erwachsen werden würdest, dann würdest du arbeiten und Steuern zahlen“ <i>otona ni nattara hataraita zeikin o osameru</i> 大人になったら働いて税金をおさめる (00:16:03) „Das ist die Pflicht eines vollwertigen Mitglieds der Gesellschaft“ <i>sore ga shakaijin no tsutome da</i> それが社会人の務めだ (00:16:07). „Wie hast du vor zu leben, wenn ich sterbe?“ (00:16:09)
12 Masaos TwinStar-Account	00:17:05-00:19:26		Misaki zeigt Kazuo Masaos TwinStar-Account. Kazuo erstellt sich mit Hilfe von Misaki auch einen TwinStar-Account und nennt sich <i>panku sensei</i> パンク先生 [Punk-Lehrer]	Masaos TwinStar-Profil: Name: <i>kachi nashio</i> Beschreibung: Mensch, Punk. Gerade NO FUTURE. Ich bin ein wertloser Typ, der die legendäre Band Blue Hearts liebt. <i>Jinsei, panku. Masani NO FUTURE dayone. Densetsu no bando buruhatsu o aisuru nani no kachi mo nai otoko.</i> 人生、パンク。まさに NO FUTURE だよ。ね。伝説のバンド、ブルーハーツを愛する何の価値もない男 Tweet: „Ich werde als nutzlos bezeichnet. Leute sagen mir, ich sei scheiße, ich kann mich nicht richtig verhalten und auch kein freundliches Lächeln zeigen“, „Das bin ich lol“.

				<i>Yakutatazu to nonoshirarete, saitei to hito ni iwarete, yōryō yoku engidekizu, aisōwarai mo tsukurenai.</i> 役立たずと罵られて 最低と人に言われて 要領よく演技できず 愛想笑いも作れない (00:17:52)
13 Liedtexte von Blue Hearts	00:19:26-00:21:01	Masao hat einen weiteren Liedtext getweetet. Das Lied wird im Hintergrund abgespielt. Kazuo hört sich das Lied auf einer CD an. Das Lied heißt <i>sukurappu</i> [Schrott] スクラップ Kazuo schaut besorgt in Richtung Zimmer seines Sohnes (00:20:45).	Misaki ist bei einem Bewerbungsgespräch; sie erhält eine Absage.	Masaos Tweet: „Irgendwer sagt: „Hab Geduld“. Ich schreie: „Ich kann mich nicht mehr gedulden“. Harte Arbeit zahlt sich aus, solche Worte sind leer“ <i>Dareka ga itta gaman surunda, boku wa sakebō gaman dekinai, kurō sureba mukuwareru, sonna kotoba wa karappa da.</i> 誰かが言ったがまんするんだ 僕は叫ぼう我慢できない 苦労すれば報われる そんな言葉は空っぽだ Masao fügt hinzu: „Ich lasse die Tragödie auf mich wirken, die nur darauf gewartet hat, dass meine verdammten Eltern erscheinen“ <i>Saitēna oya o matta higeki o kamishimeru.</i>

				サイテーな親を待った悲劇をかみしめる (00:19:34)
14 Misaki wird von ihrem <i>senpai</i> sexuell belästigt	00:21:02-00:21:54	Misaki wird am Boden zurückgelassen. Außenstehende gehen an ihr vorbei und helfen ihr nicht.	Misaki wird von ihrem <i>senpai</i> belästigt. Er packt ihren Arm und will sie küssen (00:21:15), aber sie wehrt sich. Er will sie in ein Love Hotel ziehen. Ein Pärchen verlässt das Hotel, worauf ihr <i>senpai</i> flüchtet. Um eine gesicherte Anstellung zu bekommen, wollte er im Gegenzug dafür Misaki sexuell missbrauchen.	<i>Senpai:</i> „Das nächste ist das letzte Interview“ (00:21:01) <i>Senpai:</i> „Du bist immer noch in deiner eigenen Schale gefangen“ <i>Kimi wa jibun no kara o yaburi kiretenai.</i> 君は自分の殻を破り切れてない。 (00:21:12) <i>Senpai:</i> „Deshalb hast du noch keine Anstellung gefunden“ (00:21:23) <i>Dakara kono jikai ni nattemo madani shūshoku ga kimeranai.</i> だからこの時期になっても未だに就職が決まらない。 (00:21:12) <i>Senpai:</i> „Hättest du nicht gerne eine vorläufige Stellenzusage?“ <i>Naitei hoshii n desho.</i> 内定ほしいんでしょ (00:21:26)
15 Arztbesuch	00:21:54-0:23:20			
16 Masao und Kazuo	00:23:21-00:25:34	Parallelmontage zwischen Masao, der über <i>hikikomori</i> -	Kazuo bereitet <i>nabe</i> zu (00:23:21),	Zeitungsartikel:

sind zu Hause		Schlagzeilen recherchiert und Kazuo, der er einen Fisch zubereitet.	während Masao in seinem Zimmer Schlagzeilen über <i>hikikomori</i> liest. Masao liest einen Artikel darüber, wie ein Vater seinen <i>hikikomori</i>-Sohn umgebracht hat. Das Bild wechselt auf Kazuo, der einem Fisch den Kopf abhackt. Kazuo klopft an Masaos Zimmer, da er mit ihm zusammen <i>nabe</i> essen möchte. Masao verweigert das Rausgehen. Kazuo erzählt, dass er heute auf der Post war und sie dort jemanden suchen. (00:24:18). Sie hätten Kazuo darum gebeten, seinen Sohn zu fragen, jedoch glaubt Masao ihm nicht (00:24:58) Masao wirft ein Buch gegen die Tür (gefolgt von mehreren später).	„Vater ersticht Sohn. Sohn war <i>hikikomori</i>.“ <i>Chichioaya, musuko o shisatsu. Musuko wa hikikomori datte.</i> 父親、息子を刺殺。息子は引きこもりだって (00:23:31) Weitere Ausschnitte aus dem Artikel: „Es ist besser so, wenn Personen sterben, die nicht arbeiten und keinen Beitrag für die Gesellschaft leisten“ <i>Hatarakimosezu, shakai ni kōken shinai ningen wa shindemo ii.</i> 働きもせず、会社に貢献しない人間は死んでもいい。 (00:23:35) „Die armen Eltern“ <i>Oya ga hontō ni ki no doku da.</i> 親が本当に気の毒だ。 (00:23:38) „Man sagt, dass Kinder sich die Eltern nicht aussuchen können, aber Eltern können sich ihre Kinder auch nicht aussuchen“
---------------	--	--	--	---

				<i>Kodomo wa oya o erabenai to iu ga, oya mo kodomo o erabenai non i na.</i> 子供は親を選べないというが、親も子供を選べないのにな (00:23:41) „Sie werden verantwortungslose Erwachsene sein“ <i>Iikagen otona ni nare.</i> いいかげん大人になれ (00:25:03) Kazuo: „Wenn du egoistisch sein willst, dann geh raus und such dir deine eigene Wohnung“ <i>Jibunkatte ga shitai n dattara soto ni dete, heya o kariro.</i> 自分勝手にしたいんだったら外に出て部屋を借りろ (00:25:14) Kazuo: „Schluck deinen Stolz runter und denk einmal ein wenig an deinen Vater“ <i>Haji o shinonde sukoshi oya no kimochi o kangaero</i> 恥を忍んで少しは親の気持ちを考えろ (00:25:20)
--	--	--	--	---

17 Misaki ist erneut bei einem Vorstellungsgespräch	00:25:34-00:26:45	Misaki richtet ihren Blick auf einen Wandspiegel.	Misaki hatte erneut ein Vorstellungsgespräch. Danach geht sie in eine Buchhandlung.	Eine Freundin von ihr hat bereits eine vorläufige Stellenzusage bekommen (00:26:23) Misaki kauft ein Buch: „Was tun wenn die Eltern sterben?“ <i>Oya ga shindara dō naru no ka.</i> 親が死んだらどうなるのか (00:26:45)
18 Misaki erzählt Kazuo von dem Buch	00:26:45-00:27:42		Misaki ermutigt Kazuo dazu nicht aufzugeben und Masao zu helfen.	Misaki: „Es gibt 1 Millionen <i>hikikomori</i> in Japan davon ist die Hälfte Personen mittleren und höheren Alters“ (00:26:51-00:26:57) Misaki: „Es steht geschrieben, dass das Bewusstsein der Familie geändert werden muss“ (00:27:14)
19 Masao und Kazuo schreiben zum ersten Mal miteinander	00:27:42-00:31:13	Masao ist in seinem Zimmer. Misaki steht vor seiner Tür. Auf Misaki fällt warmes Licht, die Kameraeinstellung zeigt sie leicht von unten (00:28:05). Masao richtet sich auf, fast schon so, als würde er mit ihr reden wollen (00:28:22). Er starrt einige Sekunden lang auf die Tür (00:28:32 - 00:28:40). Er kippt ins Bett und nimmt sein Handy in die Hand, um einen Tweet zu schreiben (00:29:00).	Misaki entschuldigt sich bei Masao, Masao postet einen Tweet und ist das erste Mal mit Kazuo im Kontakt. Am Ende der Szene übergibt sich Kazuo (00:30:57).	Masaos Tweet: „Irgendwie tut es so weh. Es macht mir nichts aus, allein zu sein. Dass Christus gestorben ist, liegt an meinen Sünden“ <i>Nandaka totemo kuroshi- iyo, hitori bocchi de kama- wanai kurisuto o kuroshita mono wa sonna boku no tsumi no sei da.</i> なんだかとても苦しいよ 一人ぼっちでかまわない キリストを殺したものは

			そんな僕の罪のせいだ (00:29:11) Kazuo antwortet darauf: „Vielleicht ist es schrecklich zu leben, aber zu sterben ist echt armselig. Werde deshalb zu einer Person, die liebt. Und in der Zwischenzeit, halte auch nur ein bisschen daran fest, jemanden zu lieben“ <i>Ikiteiru tte iu koto wa kakko warui kamoshirenai shinde shimau to iu koto wa tottemo mijimena mono darou da kara shin'ai naru hito yo.</i> <i>Sono aida ni hon no sukoshi hito o aisuru tte koto o shikari to tsukamaeru n da.</i> 生きているってことは カッコ悪いかもしれない死んでしまうという事はとってもみじめなものだろうだから親愛なる人よ そのあいだにほんの少し人を愛するってことをし っかりとつかまえるんだ (00:29:57-00:30:09) Masao: „Chain Gang ist gut“ (00:30:33).
--	--	--	---

20 Kazuo geht zu einem <i>hikikomori</i> -Treff	00:31:13-00:34:12	Einstellungen erinnern an Dokumentarfilm	Kazuo geht zu einem <i>hikikomori</i> -Treff namens <i>hikikomori oyako no kai</i> ひきこもり親子の会	Vortragender: „Es ist wichtig, Betroffene nicht abzulehnen und keinen Druck auf sie auszuüben. Man sollte ein Sicherheitsgefühl aufbauen und sagen, dass es in Ordnung sei, auf die eigene Art und Weise zu leben“ (00:31:44-00:31:49). <i>Tōjisha o hitei sezu ni, presshā o ataezu, sono mama ikiteite mo daijōbu da yo to iu anshinkan o atatezaru koto ga daiji desu.</i> 当事者を否定せずに、プレッシャーを与えず、そのまま生きていても大丈夫だよという安心感を与えてざることが大事です。(00:31:44-00:31:49) Betroffene reden von: Hoffnungslosigkeit <i>setsubō</i> 絶望 Hikikomori-Betroffener: „Es gibt keine Zukunft für mich“ (00:32:03) Hikikomori-Betroffener: „Ich möchte normal werden“ <i>futsū ni naritai</i> 普通になりたい, „Dieser Gedanke war überaus stark“ (00:32:16) Angstgefühle (00:32:38)
---	-------------------	--	--	--

				Kazuo fragt nach ermunternden Worten, die die <i>hikikomori</i> -Betroffenen von ihren Eltern gehört haben. Ihm wird empfohlen, stattdessen Begrüßungen wie „Guten Morgen“ zu sagen (00:33:17).
21 Kazuo kommt nach Hause und liest sein Tagebuch	00:34:12-00:37:33	Es werden Erinnerungen in Form von Rückblenden gezeigt, wie sich Kazuo zu Masao verhalten hat.	Kazuo hat Druck auf Masao ausgeübt: Als er die staatlichen Prüfungen nicht geschafft hat, war es seine eigene Schuld (00:35:09). Kazuo kritisiert Masaos Beruf (Vertragsangestellter) (00:35:20). Er macht Masao viele Vorwürfe; seine Anstrengungen würden nicht ausreichen (00:36:02), Masao kümmert sich um seine Mutter, als diese krank war (00:36:07).	Er wirft Masao vor, die Pflege seiner Mutter als Vorwand zu nehmen, nicht zu arbeiten (00:36:27). Kazuo hält ihm vor, dass er weder heiratet noch arbeitet, und ob ihm das nicht peinlich sei (00:36:51). Masao ist der „Scham der Familie“ (00:37:02).
22 Kazuo sagt „Guten Morgen“	00:37:33-00:38:21		Kazuo sagt zweimal „Guten Morgen“; er bekommt jedoch keine Rückmeldung von Masao. Masao wacht auf und sieht verwundert aus.	
23 Kazuo hat eine Untersuchung	00:38:21-00:38:33			

24 Masao isst Abendessen	00:38:33-00:39:25		Kazuo sagt Masao, dass er ihm Essen zubereitet hat. Masao isst das Abendessen alleine.	
25 Erstes Gespräch zwischen Masao und Kazuo	00:39:25-00:40:06		Masao und Kazuo führen ein Gespräch über TwinStar. Es ist das erste Mal, dass sie in einen lockeren Umgang miteinander haben.	Kazuo: „Was ist deine Empfehlung von Blue Hearts?“ Masao: „too much pain“ Kazuo: „too much pain, meine Wenigkeit mag das auch“ <i>Shōsei mo suki desu. 小生も好きです。 (00:39:39)</i> Masao: „„Meine Wenigkeit“? lol, aus welchem Zeitalter kommst du denn hahaha“ <i>Shōseite w otaku nanjidai no okata www</i> 小生って w お宅何時代のお方 www (00:39:48) Kazuo: „Ich wurde in der Heisei-Zeit geboren hahaha“ (00:39:57) Masao: „„Meine Wenigkeit“ (<i>shōsei</i>) find ich lustig, das werde ich auch mal verwenden (00:40:01)
26 Zweites Gespräch zwischen Masao und Kazuo	00:40:06-00:41:52	Der Textverlauf wurde dem Bild unterlegt und nachgesprochen während Kazuo Erdbeeren		Kazuo: „Was machst du normal so?“ Masao: „Gar nichts (LOL!)“ (00:40:21) Tweet von Masao:

		einkaufen (00:40:11).	geht	„Die Antwort ist in dir, tief in deinem Herzen. Von dort aus kommen deine Tränen, aus deinem tiefsten Herzen“ (00:40:36) <i>Kotae wa kitto oku no katta Kokoto no zutto oku no katta</i> <i>Namida wa soko kara yattekuru Kokoro no zutto oku no kata</i> 答えはきっと奥の方 心のずっと奥の方 涙はそこからやってくる 心のずっと奥の方 (00:40:36) aus dem Lied <i>Jōnetsu no bara</i> Masao: „Ich fühle mich immer genau so“ <i>Zutto zutto konna kanji</i> ずっとずっとこんな感じ (00:40:36) Kazuo: „Lass uns gemeinsam nicht aufgeben und geben wir unser Bestes!“ <i>Megezuu ni isshoni ganbatte ikimashō</i> めげずにいっしょに頑張っていきましょう (00:41:09)
--	--	--------------------------	------	--

				Masao legt das Handy weg und sagt: „Ich habe bereits mein Bestes gegeben“ <i>ganbatte kita n da yo</i> 頑張ってきたんだよ (00:41:13)
27 Kazuo redet wieder mit Masao durch die Tür	00:41:52-00:42:22		Kazuo macht die Wäsche. Masao antwortet das erste Mal sehr leise mit „Guten Morgen“ (00:42:21).	Kazuo: „Es ist heute kalt draußen, erkälte dich nicht“ Masao: „Guten Morgen“
28 Misaki bekommt eine Stel-lenzusage	00:42:22-00:43:03			
29 Ge-spräch zwi-schen Masao und Misaki	00:43:03-00:50:07	Wechsel zwischen Masao und Misaki, wie sie durch die Tür reden. Masao sitzt im Dunklen, während Misaki im Hellen ist.	Die beiden reden über das Leben und Misaki zeigt Verständnis für Masaos Situation. Kazuo hört das Gespräch mit.	Misaki: „Ich werde in eine IT Firma in Shinjuku arbeiten“ Masao: „Glück-wunsch“ (00:44:22) Misaki wollte ursprüng-lich etwas mit Musik ma-chen (00:44:50). Sie wollte Musik studieren, jedoch war ihr Vater völlig dage-gen (00:45:06). Sie hat Kla-vier gelernt, musste jedoch in der Mittelschule aufhören, um für Prüfun-gen in der Oberschule zu lernen (00:45:19). Sie musste sich an den Werte-standart <i>kachikijun</i> 価値基準 orientieren (00:45:31). Ihr wurde immer gesagt, dass Zusammenarbeit/Harmonie <i>kyōchōsei</i>

			協調性 am wichtigsten sei (00:45:38), aber bei der Jobsuche wurde ihr „Zeig deine Persönlichkeit“ <i>ko-sei o dase</i> 個性を出せ gesagt (00:45:48). Misaki: „Als ich gehört habe, dass du dich zurückgezogen hast, war ich ganz überrascht, aber jetzt verstehe ich es (00:46:20). Die Gesellschaft ist voller <i>pawahara</i> パワハラ und <i>sekuhara</i> セクハラ (00:46:29). Wir sind die Abnormalen, obwohl wir nur ein normales Leben führen wollen (00:46:34). Masao: „Konformitätsdruck. Man muss gesellschaftlichen und schulischen Regeln folgen (00:47:18). Keiner stellt die Gesellschaft in Frage (00:47:35). Arbeiten und sein Bestes geben wird vorausgesetzt (00:47:39), man wird von Personen, die sich beschweren, angeschrien (00:47:46). Jüngere Festangestellte reden blöd mit einem (00:47:52), das Gehalt wird nicht besser, auch wenn man so viel arbeitet, dass man sich zerstört (00:47:57), Depressionen bekommt (00:48:04) und nicht mehr zur Arbeit geht. Es geht nur um Effizienz, nicht mehr um Freundlichkeit
--	--	--	---

				(00:48:11). Gleichaltrige arbeiten, heiraten und haben eine Familie (00:48:37), ich habe alles gestoppt (00:48:42). Mein Kopf versteht, dass es so nicht geht, aber mein Körper bewegt sich einfach nicht (00:49:14). Ist es gut, dass ich lebe? (00:49:37) Hat [jemand wie ich] einen Wert?“ (00:49:49).
30 Kazuo tweetet als Reaktion auf Masaos Monolog	00:50:07-00:50:44			Kazuo (Tweet): „Weil ich dich nicht nur mit Freundlichkeit lieben kann, kann ich dich nicht trösten. Wenn ich Worte sage, die dich enttäuschen, sage ich in meinem Herzen eigentlich: Gib nicht auf! Ich wünschte, du könntest es hören. Gib nicht auf“ <i>Yasashisa dake ja hito wa aisenai kara ā</i> <i>Nagusamete agerarenai kitaihazure no kotoba o iu toki ni kokoro no nake de wa ganbare tte itteiru kikoete hoshii anata ni mo ganbare</i> やさしさだけじゃ人は愛せないからあなぐさめてあげられない期待はずれの言葉を言う時に心の中ではガンバレって言っている聞こえてほしいあなたにもガンバレ (00:50:28)

				„Es ist in Ordnung. Jeder hat einen Wert, auch wenn man nur lebt. Gib nicht auf“ (00:50:33). <i>Daijōbu. Dare datte ikiteru dake de kachi wa aru n desu, ganbare.</i> 大丈夫。誰だって生きてるだけで価値はあるんです、頑張れ (00:50:33)
31 Misaki geht nach Hause	00:50:44-00:52:10	Naheinstellung auf „nur leben“ <i>ikiteru dake</i> (00:51:52)	Kazuo bedankt sich bei Misaki. Dank ihr versteht er Masao mehr (00:50:56). Er bemerkt, dass Masao in sein Zimmer zurückgeht.	
32 Masao und Kazuo reden auf der Brücke	00:52:10-00:58:52	Der Tweet wird eingeblendet während Masao mit dem Rad zur Brücke fährt. Man hört Bahnsignale. Während Kazuo zur Brücke hineilt, hört man ein Telefonat zwischen Misaki und Kazuo. Kazuo und Masao stehen auf einer Brücke; ein Zug fährt unter ihnen durch (00:53:55).	Es ist 23:31. Masao postet einen Tweet. Kazuo ruft Misaki an und läuft zur Brücke. Masao hat nun seine Bestätigung, dass Kazuo die Person ist, mit der er kommuniziert hat (00:54:05). Masao stößt Kazuo mehrmals weg. (00:54:55) Masao stößt ihn ein letztes Mal weg. Kazuo erbricht und bricht vor Masaos Augen zusammen (00:58:07) Misaki kommt	Masaos (Tweet): „Ich kehre kein zweites Mal zurück. Es fehlt nur noch ein Schritt. Ich habe etwas Angst, aber deine Worte sind weit weg und ich kann sie nicht mehr hören. Etwas platzt auf und zerstreut sich, TOO MUCH PAIN.“ <i>Mou ni do to modoru kotow a nai yo</i> <i>Boku wa mata ippō fumi dasō to shiteiru</i> <i>Sukoshi kowai keredo, anata no kotoba wa tōku mō kikitorenai</i> <i>Nanika ga hajike tobichitta too much pain.</i>

			angelaufen (00:58:22). Masao steht fassungslos da (00:58:52).	もう二度と戻ることはな いよ 僕はまた一步踏み 出そうとしている 少し 怖いけれど、あなたの言 葉は遠くもう聞き取れな い 何かはじけ飛び散 った „Heute um Mitternacht werde ich von der Brücke, von der man die Züge se- hen kann, meine Reise an- treten“ (00:52:41) Masao: „Wieso hast du das getan?“ (00:54:08) Kazuo: „Ich wollte mit dir reden“ (00:54:28) Masao: „Du lügst!“ (00:54:31) „Du hast mir nie zugehört“ (00:54:33) „Es ging immer nur um meinen großen Bruder“ (00:54:38) „Du hast meinen priorisierten Bruder immer bevor- zugt“ (00:54:41) „Ich der Nichtsnutz und wurde wie Mist weggewor- fen“ (00:54:42) „Du hast es mir gesagt: „kachi nashi o““ (00:55:30) „Es ist nicht so dass ich leben muss“ (00:56:35) „Als ich die Prüfung nicht ge- schafft habe, als ich kein vollwertiger Angestellter war“ (00:56:45)
--	--	--	--	--

				Kazuo: „Mir war die Familie wichtig, du bist mir wichtig!“ (00:57:19) „Du bist unersetzlich“ (00:57:25) Masao: „Lüg mich nicht an“ (00:57:32) Kazuo: „Ich bitte dich. Bitte lebe“ (00:57:39)
33 Im Rettungswagen	00:58:52-00:59:31		Im Rettungswagen	Kazuo: „Ich konnte mich nicht ändern“ (00:58:58) „Bis zum Schluss war ich ein schlechter Vater (<i>chichioya shikkaku</i> 父親失格) (00:59:01) „Ich war zu langsam“ (00:59:22)
34 Masao ist zu Hause	00:59:31-01:02:46	Dunkelheit und Stille: keine Hintergrundmusik. Masao richtet Kazuos Futon, welches vor lauter Hast, Masao vor einem Suizid zu bewahren, nicht gemacht wurde.	Masao ist in seinem Zimmer. Er entschuldigt sich bei seinem Vater. Das Telefon klingelt, Misakis Stimme ist zu hören. Kazuo ist gestorben. Masao richtet Kazuos Bett.	
35 Masao liest Kazuos Tagebücher	01:02:46-01:06:05	Rückblenden	Masao liest Kazuos Tagebucheinträge, er nimmt ein Babyfoto von sich aus dem Tagebuch heraus (01:05:04). Es endet mit einem Blick auf Kazuos Futon (01:05:41).	Kazuos Tagebucheinträge: „Wie immer nimmt er keinen Augenkontakt mit mir auf“ (01:02:51). „Masao isst und schläft nur“ (01:03:08). „Beim <i>gomi</i>-Vorfall (Müll-Vorfall) war ich brutal, ich kritisiere mich selbst etwas dafür“ (01:03:16) „Ich habe ein Zeitlimit, es ist meine letzte große Aufgabe, Masao wieder auf die Beine zu

				bringen“ (01:03:48) „Ich hatte die Absicht die Brüder gleichwertig groß zu ziehen“ (01:04:00) „Ich habe sie am Beispiel meines strengen Vaters erzogen, aber das ist nicht mehr zeitgerecht“ (01:04:13) „Bitte vergib deinem dummen Vater“ (01:04:50) „Werde auf die eigene Art glücklich“ (01:05:20) Beschriftung des Babyfotos: „Werde zu einem glücklichen Jungen“ <i>Genkina otoko no ko ni nari</i> 元気な男の子なり (01:05:20)
36 Die Familie bespricht Kazuos Bestattung	01:06:05-01:07:12		Masao meldet sich freiwillig, dass er <i>moshu</i> 喪主 (Hauptleidtragender) sein kann, obwohl viele Leute kommen werden (01:07:06)	Midori telefoniert, sie müssen die Trauerfeier verschieben, weil der Haupttrauerleitende auf Geschäftsreise im Ausland ist (01:06:46)
37 Kazuos buddhistische Bestattung	01:07:12-01:11:59	Masao hat sich rasiert, die Haare geschnitten und trägt einen Anzug. Die letzte Einstellung ist auf das lächelnde Bild von Kazuo gerichtet; die Sonne scheint auf ihn. Masao sieht auf das Bild seines Vaters. Im Hintergrund spielt es ein Lied von Blue Hearts.	Die buddhistische Bestattung hat begonnen. Masao erscheint erst ganz am Ende auf und hält eine Rede. Er hat es aus dem <i>hikikomori</i> -Zustand geschafft und möchte nun weiterleben.	Masao: „Ich möchte mit voller Kraft für meinen Vater leben“ (01:11:01) „Ich möchte danach suchen, was ich mir vom Leben wünsche, und weiterleben“ (01:11:10)

38 Abspann	01:11:59- 01:13:00	verschlossene Tür; Fokus auf Tür- schnalle		
------------	-----------------------	--	--	--

Anhang 2 - Sequenzprotokoll *Hoshi to remon no heya*

Szene	Dauer	filmische Gestaltung	Inhalt	Text
1 Beginn	00:00:00-00:02:02	Ein Sternenhimmel wird auf die Zimmerdecke und Wände projiziert, man hört, wie Ichiko am Laptop tippt. Die Kamera schwenkt runter zu ihr. Ichiko sitzt vor ihrem Laptop, der ihr Gesicht beleuchtet. Der Bildschirm ist neben den Sternen die einzige Lichtquelle (00:00:23). Fokus auf ihre Hände: Sie trägt Plastikhandschuhe (00:00:43). Ichiko sieht auf, greift mit einer Hand nach den Sternen, aber erreicht sie nicht (00:01:43). Ihre Mutter sitzt auf dem Boden neben der Tür (00:01:44).	Ichiko chattet mir Ryō. Sie sitzt in ihrem Zimmer und denkt über Sterne nach, während ihre Mutter draußen vor ihrer Tür sitzt.	Ichiko: „Wenn es in diesem Weltall einen Stern geben würde, auf dem du alleine Leben könntest, würdest du gehen wollen?“ (00:00:10) Ryō: „Wie viel würde das denn kosten?“ (00:00:16) Ichiko: „Dass du sofort Geld dafür haben möchtest, ist ein Beweis dafür, dass du vom Kapitalismus vergiftet wurdest“ <i>Sugu ni genkin de te ni ireyō to suru kuse wa shihonshugi ni doku sareteiru shōko desu.</i> 直ぐに現金で手に入れようとする癖は資本主義に毒されている証拠です (00:00:26) Ryō: „Es kommt auf die Bedingungen an“ (00:00:47) „Wenn alle gehen, dann würde ich auch gehen“ (00:00:57). Ichiko: „Wenn alle gehen, hat das ganze keinen Sinn mehr“ (00:01:01) Ryō: „Aber das wäre lustiger, wenn alle dort sind“ (00:01:08)

				Ichiko: „Auch du unterscheidest dich von mir“ (00:01:15) Ichikos Mutter: „Komm raus“ (geflüstert) (00:01:49)
2 Ichikos Morgenroutine	00:02:02-00:03:17	Ichikos Zimmer: Taschentücher, Desinfektionsmittel, Küchenrolle (00:02:02), beschriftete Schachteln mit weiteren Sprays, Feuchttüchern etc. (00:02:04), dabei ordentlicher und sortierter Eindruck (00:02:10). Sie steht um 9:10 auf (00:02:12), alles ist weiß - von ihrer Kleidung bis zu ihrer Bettwäsche (00:02:19). Sie reinigt ihr Gesicht mit einem weißen Handtuch (00:02:26); in ihrem Zimmer sieht man ein Poster über die Mondphasen und einen Globus (00:02:32), Desinfektionsmittel und einen kosmischen Atlas (00:02:41). Ihr Chat-Profilbild: Sterne (00:02:44)	Ichiko wacht auf und beginnt ihre Morgenroutine. Sie tupft sich ihr Gesicht mit einem weißen Handtuch ab und macht Morgensport, dabei liest sie Ryōs neueste Nachricht.	Ryō: „Habe ich dich mit meiner Nachricht gestern verärgert?“ (00:02:28) <i>Shakai futeki gōsha</i> 社会不適合者 („misfit for society“) (00:02:45) Er bittet sie um eine weitere Chance und möchte mehr über sie erfahren (00:03:01).
3 Frühstück	00:03:17-00:06:04	Ichikos Mutter kniet sich vor ihrer Tür hin. Sie hat Zitronen-Shōgayaki zubereitet. Sie setzt sich eine Maske auf, genauso wie Ichiko. Sie reden über Zitronen-Shōgayaki, während Ichiko ihr Zimmer reinigt. Ichikos Mutter	Ichiko und Hatsumi reden über das Frühstück	Radiosprecher*innen: berichten über den Einfluss von Covid-19, weshalb viele zu Hause sind; berichtet von <i>kinkyūjitaishen</i> 緊急事態宣言 [Verhängung eines Ausnahmezustandes] (00:03:24)

		hat Schmerzen, die sie vor ihrer Tochter versteckt; es wird mit Herzpochen untermalt.		Ichikos Mutter erzählt, dass sich gerade alle weltweit zurückziehen (wegen der Corona-Pandemie) und deshalb Immunkräfte gestärkt werden müssen (00:03:54) Ichiko: „Durch die Säure wird mein Planetarium rostig“ (00:04:10) Ichikos Mutter: „Die Zitronensäure beugt Rost vor. Wenn du zur Uni gegangen wärst, wüsstest du das“ (00:04:16) Ichiko: „Wenn man in der Uni sowas lernt, bin ich froh, nicht gegangen zu sein“ (00:04:23) Sie versucht Ichiko davon zu überzeugen, dass sie das Zitronen-Shōgayaki probiert. Sie meint, sie wüsste bereits, wie es schmeckt, da sie eine Reporterin im Fernsehen darüber reden gehört habe (00:05:09)
4 Ichiko chattet mit Ryō	00:06:04-00:08:27	Weißer Raum; Laptop ist in der Mitte ihres Zimmers, zusammen mit Desinfektionsmittel. Großaufnahme vom Chat. Ichiko reißt sich ihre Handschuhe von den Händen und beginnt mit einem Desinfektionstuch heftig an ihren Händen zu reiben.	Ichiko chattet mit Ryō. Sie hat einen Flashback zu ihrer Schulzeit, als ein Treffen angesprochen wird.	Ichiko möchte nicht, dass Ryō mehr über sie erfährt und möchte das Gespräch beenden (00:06:12) Ichiko: „Obwohl wir uns auf keinen Fall treffen können, schenkst du mir Aufmerksamkeit“ (00:06:36) Ryō: „Es ist nicht ausgeschlossen, dass wir uns

		Flashback und Szenenwechsel zu ihrer Schulzeit: Ichiko wird als Mädchen in der Schultoilette gezeigt, wie sie sich tief gebückt über dem Waschbecken die Hände wäscht. Sie steht alleine und wirkt panisch (00:07:26). Schnittwechsel zu Ryō, der auf seinem Handy Ichiko schreibt. Er sitzt in einem dunklen Raum; die einzigen Lichtquellen sind sein Handy und der Fernseher, auf dem Wrestling zu sehen ist. Das Zimmer macht einen unordentlichen Eindruck; starker Kontrast zu Ichiko (00:07:34)		niemals treffen können“ (00:06:48) Ichiko: „Wir können uns nicht treffen“ <i>aemasen</i> 会え ません Ichiko: „Wenn wir uns treffen würden, über was würden wir überhaupt reden?“ (00:07:46) „Heißt das, dass wir nicht leben, wenn wir unsere Ängste nicht teilen?“ (00:08:04) Ryō: „Es ist paradox aber ja“ (00:08:09) Er fordert sie auf, von ihren Ängsten zu erzählen (00:08:18) Ichiko: „Möchtest du leben, Ryō?“ (00:08:24)
5 Hatsumis Tod	00:08:27-00:10:56	Ichikos Mutter schluckt Tabletten, was mit Herzpoch-Geräuschen untermalt ist; sie atmet schneller (00:08:38). Parallelmontage: Während Ichiko Ryō von ihren Ängsten erzählt, verwirklichen sich diese tatsächlich (Schnitt zu ihrer Mutter, die zerbrochene Scherben aufsammelt (00:08:46)). Ihre Mutter fällt zu Boden. Der Wasserhahn läuft, der	Ichiko chattet mit Ryō. Ihre Mutter nimmt Tabletten und macht den Abwasch, als sie zu Boden fällt. Ichiko bemerkt, wie Wasser in ihr Zimmer fließt. Sie öffnet die Tür, sieht, dass ihre Mutter am Boden liegt, und schließt diese darauf erneut.	Ichiko: „Meine Angst ist ... was ich tun soll, wenn meine Mutter stirbt“ (00:08:44) „Ich habe mich zu Hause zurückgezogen“ (00:08:48) „Wenn meine Eltern sterben, kann ich gar nichts machen“ (00:08:55) Ryō: „Möchtest du leben?“ Ichiko: „Ich möchte nicht geboren worden sein, glaub ich?“ (00:09:26)

		Wasserstrahl fließt auf eine Schale, die das Wasser zurückprallen lässt und den Wasserstrahl außerhalb des Wasserbeckens leitet, so dass der Boden nass wird (00:09:04). Einstellung zum nun verpacktem Zitronen-Shōgayaki und Fokus auf eine Zitrone (00:09:06) Ichiko bemerkt das Wasser, das nun durch ihre Tür sickert. Sie greift nach Handtüchern und wischt es hektisch auf (00:10:34) Sie öffnet die Tür und sieht ihre Mutter auf den Boden liegen. Sie schließt die Tür wieder schnell (00:10:56).		Hatsumi: „Mach auf“ (00:09:41) Ichiko: „Lieferung?“ (00:09:45) Hatsumi: „Ja (00:09:45). Es sieht danach aus, als wären die Batterien fürs Planetarium gekommen (00:09:51). Kannst du nicht bitte rauskommen?“ (00:09:59)
6 Ichiko ruft (nicht) die Rettung	00:10:56-00:13:43	Modulierte Klänge im Hintergrund, Herzpochen beim Telefonieren (00:13:00). Sie atmet laut und schnell (00:13:34).	Ichiko geht zuerst zu ihrem Laptop, um Ryō zu schreiben, dass ihre Mutter umgefallen ist (00:11:26). Darauf löscht sie die Nachricht, steht auf und geht in die Küche. Sie dreht den Wasserhahn ab und sieht zu ihrer Mutter, die reglos am Boden liegt (00:12:13) Sie greift nach dem Telefonhörer, um die Rettung zu rufen. Vor lauter Nervosität beißt	

			sie sich so stark in die Lippe, dass sie blutet, und legt vor lauter Schock das Telefonat auf (00:13:12).	
7 Ichiko und der Lieferant	00:13:43-00:16:27	Ichikos Zimmer ist hell und weiß und in einer halbnahen und halbtotalen Aufnahme zu sehen. Zusteller wird halbnah am Bildschirm der Gegensprechanlage gezeigt; verschwindet von dem Bildschirm der Gegensprechanlage, als würde er aus dem Bild heraustreten und plötzlich in der Wohnung stehen. Schnitt zu dunklem Gang mit unscharfem Bild. Die Stimme vom Lieferanten hallt im Gang und ist verzerrt. Lieferant kommt langsam auf Ichiko zu. Parallelmontage zwischen Ichiko und dem Lieferanten: Er nähert sich der Kamera und Ichikos Kameraeinstellung wechselt in Großaufnahme. Froschperspektive der Kamera, als der Lieferant die Tür öffnet, Zeitlupenaufnahme. Es folgt eine Vogelperspektive auf Ryō, der in einem dunklen, vollgeräumten Raum sitzt.	Ichiko schildert Ryō, was mit ihrer Mutter passiert ist. Ein Lieferant klingelt an der Tür. Er liefert die Batterie für Ichikos Zimmerplanetarium. Ichiko gerät in Panik und ruft nach ihrer Mutter. Der Lieferant entspringt aus der Gegensprechanlage und nähert sich Ichiko im Gang. Als dieser die Tür vermeidlich öffnet, wird diese (Wahn-)Vorstellung gestoppt. Ichiko liest Ryōs neue Nachrichten. Ryō gesteht, ebenfalls ein <i>hikikomori</i>-Betroffener zu sein.	Ichiko: „Was soll ich nur tun?“ (00:14:36) Ryō: „Was willst du tun?“ (00:14:37) Ichiko ruft nach ihrer Mutter Lieferant: „Hast du das nicht selbst bestellt? Deine Mutter ist ja gar nicht mehr da“ (00:15:07–00:15:20) Ryō: „Bringe die Leiche ins Bad und stopfe Taschentücher in den Mund und die Nase. Dadurch kann der Verwesungsgeruch nicht austreten“ (00:15:54–00:16:09) „Ich habe es auch so gemacht“ (00:16:19) „Ich bin auch <i>hikikomori</i>“ (00:16:27)

8 Ryō ist auch <i>hiki-komori</i>	00:16:27-00:17:27	Ryō nimmt seine Kopfhörer ab. Ichiko geht im Zimmer herum und wirkt nervös; starker hell/dunkel Kontrast zwischen den beiden (00:16:56) Das ganze wird wieder von modulierten Klängen untermalt. Ichiko versteckt sich unter der Bettdecke und schaut erschrocken auf den Bildschirm (00:17:21)	Ichiko und Ryō chatten	Ryō: „Ich bin auch <i>hiki-komori</i>, ich kann auch nicht mit anderen reden. Ich ver falle in Panik. Mein Vater ist vor zwei Wochen gestorben. Ich lebe mit der Leiche meines Vaters zusammen (00:16:27-00:16:40) Ichiko: „Das ist so eklig/falsch/merkwürdig“ (00:16:43) Ryō: „Sorry ich wollte dich nicht erschrecken. Irgendwann kommt dieser Tag für Leute wie uns. Bei mir war es vor zwei Wochen, bei dir heute“ (00:17:09) Ryō: „Ich wusste nicht, was ich tun soll. Ich hatte auch vor zu sterben, aber jetzt bin ich nach 2 Wochen, ohne zu sterben, immer noch hier“ (00:17:24)
9 Ryōs Hintergrund und Familie	00:17:27-00:22:18	Ryō geht an Stapeln von Müll vorbei (00:17:28) und öffnet die Badezimmertür, die er abgeklebt hatte (00:17:41). Er rollt die Abdeckung der Badewanne auf, in der sich die Leiche seines Vaters befindet (00:18:04). Plötzlich greift die Leiche nach seiner Hand (00:18:52); Ryō rennt aus dem Badezimmer. Sein Vater sitzt plötzlich vor ihm und raucht (00:19:09) Sein Vater entschuldig		Ryō: „Wenn die Verwesung weiter voranschreitet, werde ich für das Entsorgen eine Leiche verhaftet werden (<i>shitaiiki de taihō sareru</i> 死体遺棄で逮捕される) (00:18:33) Ich habe Angst, wenn es soweit ist (00:18:38). Von so vielen Menschen umgeben zu sein...“ (00:18:44) Ichiko: „Hör auf!“ (00:18:44) Ryōs Vater: „So hast du mich auch schon immer

		sich vor ihm (00:20:41); Ryōs Mutter ist vor einiger Zeit verstorben (00:21:30) Sein Vater geht zurück ins Bad (00:21:52).		angeschaut, als ich noch gelebt habe (00:19:26). Du bist so lästig (00:19:39) Ryō: „Es ist deine Schuld!“ (00:19:54) Ryōs Vater: „Ich habe dich immer zur Schule geschickt (00:19:54). Denkst du nicht, dass das alles deine Verantwortung ist? (00:20:11) Möchtest du, dass ich mich entschuldige? (00:20:29). Ryō: „Bitte hör auf“ Ryōs Vater: „Was möchtest du?“ (00:20:47) Ryō: „Es hätte so nicht laufen sollen (00:20:59). Ich hätte von allen beneidet werden sollen (00:21:04). Es ist die Verantwortung der Eltern“ (00:21:17) Ryōs Vater: „Für deine Mutter war es auch schwierig“ (00:21:27) Ryō: „Ich bring dich um!“ <i>buchi korosu zo</i> ぶち殺すぞ (00:21:45)
10 Gespräch zwischen Ryō und Ichiko	00:22:18-00:25:24	Ichiko sitzt unterm Sternenhimmel (00:22:37). Ichiko und Ryos Zimmer sind plötzlich miteinander verbunden und sie reden in Person miteinander (00:22:57) Ichiko sieht nur nach	Ichiko und Ryō reden „in Person“ miteinander.	Ryō: „Es ist Unglück, dass ich von solchen scheiß Eltern geboren wurde (00:22:33). Ich wollte, dass sie sich bei mir entschuldigen, aber ich habe das Gefühl, es hat sich irgendwas verändert“ (00:22:38)

		vorne, während Ryō sich zu ihr dreht und sie ansieht (00:23:09) Ryō steht hinter ihr (00:23:46) Die Batterien vom Planetarium werden immer schwächer (00:24:12)		Ichiko: „Vielleicht hast du dich verändert, aber ich habe das Gefühl, als hätte sich nichts verändert (00:22:52). Wenn ich Sterne ansehe und mich beruhige, werde ich die Polizei rufen“ (00:23:09). Ryō: „Aber das kannst du nicht“ Ichiko: „Wenn ich mich anstrengte, schaffe ich das (00:23:12). Ich möchte, dass du mir auch sagst, dass ich das schaffe“ (00:23:16). Ryō: „Ich mag das nicht (00:23:32) Es sind alle gerade <i>hikikomori</i>. Jetzt kann sich keiner über uns lustig machen“ (00:24:00). Ichiko: „Die Leute haben sich nicht von Anfang an über mich lustig gemacht. Sie wissen nicht einmal, dass es uns gibt (00:24:30). <i>Hikikomori</i> zu sein heißt nicht, dass man sich zuhause zurückzieht. Man zieht sich im eigenen Herzen zurück (00:24:50). Wenn man sich im Herzen zurückzieht, kann einem niemand helfen (00:25:03). Ich möchte mein Bestes geben“ (00:25:22).
11 Ichiko und Ryō in der Schule	00:25:24-00:27:56	Rückblende: Ichiko versucht Make-Up aufzutragen. Plötzlich ist sie in der Schule: Sie wird von zwei	Ichiko hat einen Tagtraum.	Ryō: „Hätten wir uns getroffen, bevor wir zu <i>hikikomori</i> geworden sind (00:25:31).

		Mädchen an den Armen festgehalten, ein drittes Mädchen steht vor ihr (00:25:37). Das Mädchen hält ihr einen nassen Waschlappen ins Gesicht (00:25:41). Schnitt zu Ichiko, wie sie sich schminkt (00:25:44). Schnitt zur Rückblende. Die Mädchen schütten einen Kübel Wasser über ihren Kopf (00:25:49). Ein Mädchen wischt mit einem Wischmopp über ihren kosmischen Atlas (00:25:51) Gelächter im Hintergrund (00:25:57). Ryō als Kind erscheint (00:25:57). Er kniet sich zu ihr hin, nimmt ihre Hand und hilft ihr auf (00:26:06). Sie rennen den Gang entlang und die Stiegen hinauf (00:26:20). Ryō möchte die Tür öffnen, aber sie ist abgesperrt (00:26:22). Ichiko dreht sich um und geht ein paar Stufen runter (00:26:26). Sie wischt sie ihre Hände ab (00:26:29). Das Bild wechselt wieder zu Ichiko aus der Gegenwart (00:27:42).	Mädchen: „Wenn ich deinen Kopf abkühle“ (00:25:38), „Du bist eine Beleidigung fürs Auge“ <i>mezawari</i> 目障り (00:25:52) Ryō: „Wir hätten uns gegenseitig unterstützen können und zusammen weiterleben können (00:25:57). Hätte es irgendwen gegeben, der dieselbe Art Mensch ist, wäre ich stärker gewesen (00:26:13). Wärest du da gewesen, hätte ich meine Haare geschnitten und mein wahres/ungeschminktes Gesicht gezeigt“ (00:26:20). Ryō (als Kind im Tagtraum): „Wieso? Wenn wir jetzt noch ein wenig mehr davonrennen...“ (00:26:26) Ichiko (als Kind im Tagtraum): „Nein, das geht nicht. Es ist unsere Schuld, dass wir es im Leben schwer haben, aber ich wurde mit einem Stolz zur Eigenständigkeit und Stärke geboren (00:26:42). Ich habe ein schlechtes Gefühl bei dir ...“ (00:26:55) Ryō: „Anstatt dass du Waschlappen berühren musst, wäre es nicht besser, wenn wir uns küssen?“ (00:27:18) Ichiko: „Du wärest meine letzte Wahl (00:27:21).
--	--	---	---

				Deine Hand ist schmutzig“ (00:27:28) Ryō: „Du hast nicht das Recht zu wählen. Wenn du es hasst, dann stirb doch“ (00:27:33) Ichiko: „Diese Wahnvorstellung macht gar keinen Sinn“ (00:27:42) Ryō: „Sag das nicht“ (00:27:47)
12 Gespräch mit Hatsumi	00:27:56-00:35:24		Ichiko bringt die Leiche ihrer Mutter zu ihrem Futon. Auf einmal erscheint ein warmes Licht, und ihre Mutter setzt sich auf, um mit ihr zu reden	Ichiko: „Es tut mir leid, dass ich so eine Tochter bin (00:28:40). Es tut mir leid, dass ich voller Fehler bin (00:28:45). Ich kann dir nicht mal eine Bestattung geben (00:28:51). Es riecht nach Zitronen“ (00:29:17) Hatsumi: „Mir tut es auch leid (00:30:27). Es war hart. Als du in der Schule gemobbt wurdest, konnte ich dir nicht helfen (00:30:50). Es ist schwer, weil du so sensibel bist (00:31:12). Mach es so gut, wie du kannst. <i>Yareba dekiru</i> やればできる (00:31:41) Ichiko: „Ich habe Angst“ Hatsumi: „Vor der Leiche?“ Ichiko: „Vorm Leben“ (00:01:52) Hatsumi: „Zu verfaulen ist doch viel

			furchteinflößender (00:32:02). Schlag das Fenster kaputt und verstecke dich im Schrank, dann wird die Polizei kommen (00:32:30). Berühre die Sterne und warte“ (00:32:36) Ichiko: „Und danach (00:32:44)? Sie werden mich einsperren und verhören. Es werden mich so viele sehen, und dann werden sich Gerüchte über mich in ganz Japan verbreiten (00:32:52). Mein Gesicht wird in der Öffentlichkeit sein und die Personen, die mich gemobbt haben, werden lachen“ (00:33:03) Hatsumi: „Es gibt sicher den Wunsch in dir, auf dieser Welt irgendwo zu leben“ (00:33:40) Ichiko: „Aber ich bin schon 32 (00:34:00) und habe Angst vor Menschen“ Hatsumi: „Es wird schon“ <i>daijoubu</i> 大丈夫 (00:34:14). Magst du Sterne?“ (00:34:22) Ichiko: „Ich mag sogar auch Zitronen“ (00:34:22) Hatsumi: „Wenn du danach suchst, wirst du immer Dinge, die du magst
--	--	--	---

				(00:34:39). Dein Herz wird sich füllen“ (00:34:57) Ichiko: „Ich liebe dich, Mama“ (00:35:07)
13 Ichikos Vorbereitung auf den Ausbruch	00:35:24-00:38:55	Ein Gespräch zwischen Ichiko und Ryō wird eingeblendet. Währenddessen fängt Ichiko an aufzuräumen und wischt den Boden auf (00:36:14). Naheinstellung auf die Zitrone (00:36:26). Einstellungswechsel auf Ryō, der einen Nervenzusammenbruch hat (00:36:58). Einstellungswechsel auf Ichiko, die die Vorhänge öffnet und vorm Fenster steht (00:37:08). Ichiko blickt hinter sich und sieht sich selbst als Kind auf einem Sitzstuhl sitzen. Sie liest ihren kosmischen Atlas (00:37:37). Sie lächeln sich an (00:37:40). Zusammen heben sie den Sitzstuhl auf, schwingen ihn hin und her und schlagen das Fenster damit ein (00:37:48). Ichiko blickt verängstigt aus dem Fenster. Sie nähert sich dem nun eingeschlagenen Fenster und es ertönt Vogelgezwitscher (00:38:03). Eine leichte Brise weht durch ihre Haare und		Ichiko: „Ryō, sag mir bitte deine Adresse, ich werde sie der Polizei übermitteln“ (00:35:55). Ryō: „Du wolltest nicht wie ich werden, oder?“ (00:36:03) Ichiko: „Ich habe mit meiner Mutter geredet, ich kann das nicht ignorieren“ (00:36:09) Ryō: „Es ist immer dasselbe. Wenn ich im Internet eine Bekanntschaft gefunden habe, sind sie immer besser als ich (00:36:39). Ich bin das letzte (00:36:44). Was für ein Planet, auf dem man allein lebt... so einen Planeten gibt es nicht. Ich werde für den Rest meines Lebens auf diesem Planeten leben. Mein ganzes Leben lang werden mich die Menschen unterdrücken, mich krank machen. Ich werde mein ganzes Leben lang unterdrückt werden und mich schlecht fühlen müssen“ (00:36:55) Ichiko: „Das da draußen gibt mir kein gutes Gefühl“ (00:38:40)

		sie spürt das Sonnenlicht auf ihrer Haut.		
14 Ichikos Ausbruch	00:38:56-00:42:46	Ichiko versteckt sich im Schrank. Sie nimmt ihr Zimmerplanetarium mit sich, jedoch funktionieren die Batterien nicht mehr (00:39:14). Sie hört die Stimme ihrer Mutter und redet mit ihr durch die Schranktür. Eine Zitrone rollt auf sie zu (00:40:08). Ichiko baut eine Batterie aus der Zitrone, und das Planetarium funktioniert wieder (00:40:25). Die Schranktür wird geöffnet, und ein Lichtstrahl trifft auf Ichiko (00:42:39).	Ichiko ist im Schrank und versteckt sich. Der Hausbesitzer und Polizist*innen klingeln an der Tür (00:41:18). Die Polizistin sieht den Laptop am Tisch stehen und liest Ichikos Nachricht, die im offenen Chat mit Ryō zu sehen ist (00:41:37). Ryō sendet seine Adresse in den Chat (00:41:57).	Ichiko: „Sag mir bitte deine Adresse. Ich hinterlasse eine Nachricht und werde mich im Schrank verstecken“ (00:39:04) Hatsumi: „Nicht mehr zur Schule zu gehen erfordert ziemlich viel Mut (00:39:52). Du hast Mut (00:40:01). Hier nimm diese Zitrone (00:40:08). Aus Zitronen kann man Batterien machen (00:40:15). Das hast du in deiner Volksschulzeit einmal gemacht“ (00:40:18). Ichiko: „Ich wurde in der Mittelschule gemobbt, seitdem habe ich angefangen, mich zurückzuziehen. Mein Name ist Satonaka Ichiko (00:40:58). Ich verstecke mich im Schrank (00:41:05). Ich kann nicht mit anderen reden (00:41:11). Meine Mama Satonaka Hatsumi ist verstorben, und ich konnte nicht die Rettung rufen (00:41:25). Im <i>washitsu</i> ist die Leiche“ (00:41:40)