

ZWISCHEN VERLORENER HEIMAT UND BETONWÜSTE

– GROßSTADTDARSTELLUNGEN IN JAPANISCHEN FILMEN DER
ACHTZIGER UND NEUNZIGER JAHRE –

Anita BROCKMANN

1. EINLEITUNG

Die Darstellung von Räumen in Form von Innen- und Außenräumen, von Raumerfahrung und im Sinne einer Verwendung von Raum als einer Ausdrucksmöglichkeit der inneren Verfassung der Protagonisten ist seit jeher ein wesentlicher Bestandteil des Films. Das Element Großstadt ist nur eine Variante, räumliche Bedingungen durch das Medium Film abzubilden. Ausführliche Untersuchungen zur Funktion von Städten werden seit den sechziger Jahren verstärkt von Soziologen durchgeführt. Die Filmwissenschaft befaßt sich erst seit dem Ende der achtziger Jahre mit dem Phänomen „Großstadt“; für den japanischen Film gibt es meines Wissens noch keine Untersuchungen, die sich mit diesem Thema auseinandersetzen.¹ Betrachtungen zum japanischen Film beschränken sich bis auf wenige Ausnahmen auf biographische Interpretationen oder historische Darstellungen des japanischen Films.² Die folgenden Überlegungen zur Großstadtdarstellung im japanischen Film sollten daher als ein Versuch verstanden werden, das Thema zu beleuchten. Einige wesentliche Aspekte wie z. B. die Rolle des Lichts, von Geräuschen usw. bleiben in der Betrachtung unberücksichtigt.

¹ Einige westliche Autoren stellen Überlegungen zur Stadtdarstellung in Form von Randbemerkungen an. Es sei hier auf BARRETT (1989) und BURUMA (1988) verwiesen (vgl. auch Abschn. 2 und 4.1. dieses Aufsatzes) sowie auf Wim WENDERS Bemerkungen zu den Filmthemen Ōzu Yasujirōs (1903–63) in seinem Filmtagebuch *Tōkyō-ga* (deutsch: *Tōkyō-ga*; 1985): „Ōzus Filme erzählen, mit äußerster Sparsamkeit der Mittel und auf das Allernotwendigste reduziert, immer wieder dieselben Geschichten von immer wieder denselben Menschen in derselben Stadt: Tōkyō.“

² Eine unter verschiedenen Fragestellungen erarbeitete Geschichte des japanischen Films bietet z. B. die achtbändige Reihe von IMAMURA (1986–1988). Einen Versuch, Phänomene des japanischen Kinos durch bestimmte Aspekte der japanischen Kultur zu erklären, unternimmt SATŌ (1987).

Ein Grund dafür, daß die Stadt als Untersuchungsgegenstand von der Filmwissenschaft erst spät entdeckt worden ist, mag darin liegen, daß die Wahrnehmung des städtischen Umfelds als selbstverständlich erscheint, da es zu unseren alltäglichen Erfahrungen zählt. Eine Kamerafahrt durch die Straßen einer Stadt erscheint uns daher kein außergewöhnlicher, sondern ein normaler Anblick zu sein, wie wir ihn jeden Tag erleben. MÖBIUS und VOGT (1990: 9) stellen fest, daß sich die Stadt im Film jedoch darüber hinaus erhebt; sie ist „avanciertes Medium“. Sie ist der Handlungsraum, in dem sich die Filmgeschichte abspielt, und sie ist der Wahrnehmungsraum, der dem Zuschauer auf sozialer und psychologischer Ebene Informationen zur Filmhandlung vermittelt. Außerdem ist die Stadt meistens auch der Lebensraum der Schauspieler und der Zuschauer. Somit steht der Film „der Stadt nicht neutral als Beobachter gegenüber, sondern Film und Kino sind Teile der modernen Stadt“.

Der Film hat seine Existenz der Großstadt zu verdanken, denn ohne ein großstädtisches Publikum hätte der Film keinen kommerziellen Erfolg zu verzeichnen gehabt. [...] Der frühe Film zeigt seine Verwandtschaft mit der Stadt punktuell, indem er Szenen des städtischen Verkehrs wiedergibt. (MÖBIUS und VOGT 1990: 20)

Diese Aussage treffen MÖBIUS und VOGT für das deutsche Kino. Gleiches läßt sich aber auch für Japan feststellen. Von Anfang an gibt es in Japan eine enge Verbindung von Stadt und Film, dessen Geschichte seit Beginn von Großstadtaufnahmen geprägt ist. Im folgenden soll ein kurzer historischer Überblick dieses Phänomen exemplarisch beleuchten.

2. GROßSTADT UND FILM IN JAPAN – EIN HISTORISCHER ABRIS

Nachdem 1896 das erste Kinematoskop in Kōbe vorgestellt worden war, konnte man ein Jahr später in Ōsaka den ersten Kinematographen begutachten. Bei der Uraufführung am 15.2.1897 wurden Filmaufnahmen von den Straßen New Yorks, von einem Tanzfest in Paris, Stadtaufnahmen von Lyon, von einer Schifffahrt auf der Themse u. a. vorgeführt. In demselben Jahr wagte Asano Shirō als erster Japaner Aufnahmen mit den *Katsudō shashin* [Bewegte Fotos] und filmte Straßenszenen u. a. in Nihonbashi (CHIBA et al. 1978²: 3–4).

Ebenso wie in Amerika und in Europa konnte der Film in Japan zu seinem Siegeszug als modernes und populäres Medium ansetzen, indem er zunächst die Theater der Großstädte eroberte. Der große Erfolg des Films führte schnell zu einer massenhaften Gründung von Lichtspielhäusern, und bereits 1908 wurde das erste Filmstudio gegründet. Nach einer

Phase, in der vor allem Theaterinszenierungen verfilmt worden waren, tauchte die zerstörte Stadt nach dem großen Kantō-Erdbeben (1923) als Thema auf. Einige Regisseure versuchten, das Erdbeben und seine Auswirkungen auf Filmmaterial zu bannen. Der Wiederaufbau und die Auf-führung amerikanischer und europäischer Filme in Japan brachten neue Themen für den japanischen Film. Komödien, die sich an den ausländischen Vorbildern orientierten und das Leben der Angestellten in der Großstadt darstellten, wurden populär. KOCH beschreibt die Charakteristika des damaligen amerikanischen Kinos:

Die Bedingungen sich wandelnder sozialer Verhältnisse, die Ent-stehung der städtischen Angestelltenkulturen in Großraumbüros und Kaufhäusern, in den expandierenden Zweigen des gesamten Dienstleistungsbereichs werden in die Filmbilder aufgesogen. Narrativ bauen die Filme den Zwang zur Mobilität gerne als Stadt/Landgegensatz auf, als individuelle Landfluchten, die im Dickicht der Städte enden, denen die neuen Robinsone der Großstadt mit Gewitztheit und Pragmatismus zu begegnen haben. (KOCH 1989: 127)

Eine anderes Genre, in dem die Stadt bzw. das Großstadtleben thematisiert wurde, bilden die zwischen 1929 und 1931 entstandenen *Keikō eiga* [Tendenzfilme], die gesellschaftliche Widersprüche aufzeigen sollten.³ Beinahe zeitgleich entstanden die von Shōchiku⁴ produzierten *Shōshimin eiga* [Kleinbürgerfilme], die den kleinbürgerlichen Alltag in der Stadt behandelten.⁵

³ Dazu gehörte z. B. *Tokai kōkyōgaku* [Stadtsymphonie; 1929], bei dem Mizoguchi Kenji (1898–1956) Regie führte. Der Film arbeitete mit Montage-Techniken, unterlag aber wegen seiner krassen Darstellung von Klassengegensätzen Eingriffen der Zensurbehörde. Auch Suzuki Shigeyoshis (auch: S. Jūkichi, 1900–1976) *Nani ga kanojō o sō saseta ka* [Was hat sie dazu veranlaßt, solches zu tun?; 1930], von dem wegen des großen Erfolges eine Fortsetzung gedreht worden war, wurde von der Zensur geschnitten.

⁴ Die Firma Shōchiku wurde 1920 gegründet, produzierte zunächst in den Kamata-Studios in Tōkyō, verlegte die Produktion aber nach dem Erdbeben von 1923 nach Kyōto. 1936 zog man nach Ōfuna (Kanagawa), wo sich auch heute noch der Firmensitz sowie das mittlerweile einzige Filmstudio des Unternehmens befinden.

⁵ Typische Beispiele dieses Genres sind der erste japanische Tonfilm, die Komödie *Madamu to nyōbō* [Madame und meine Frau; 1931] von Goshō Heinosuke (1902–1981), Ōzu Yasujirōs Komödie *Umarete wa mita keredo* [Ich wurde geboren, aber ...; 1932] und Naruse Mikios (1905–1969) *Kimi to wakarete* [Getrennt von dir; 1933], eine weniger komische als kühle Betrachtung des Alltagslebens zweier Frauen.

Während der Kriegsjahre spielte die Stadtdarstellung im Film kaum eine Rolle. In den Endvierzigern diente die Stadt dann als Hintergrund für Filmtragödien, die von Kriegswaisen und -witwen sowie von Heimkehrern handelten und im Kleinbürgermilieu angesiedelt waren. In ihnen wurden die gesellschaftlichen Verhältnisse der Nachkriegszeit aufgezeigt. In einigen Filmen Ōzus, die um diese Zeit entstanden, wurde die Ginza als Symbol für das wiedererblühende, moderne Tōkyō verwendet.⁶

In der Mitte der fünfziger Jahre verzeichneten die Kinos in Japan sehr hohe Zuschauerzahlen. Im Sinne einer Definition, derzufolge der Kinomythos „ein Bündel optischer Zeichen [ist], die einen Raum konstituieren“ (LEHMANN 1983: 579), entstanden in dieser Zeit die ersten japanischen Kinomythen der Nachkriegszeit:

In den *Haha-mono* [Mutter-Filmen]⁷ wird das Klischee der leidenden Mutter erzeugt; die Filme dieses Genre handeln nach einem bestimmten, immer wiederkehrenden Muster von alleinstehenden Müttern, die, um den Unterhalt oder die Ausbildung ihrer Kinder zu gewährleisten, in die Stadt gehen. Hier verdienen sie auf meist erniedrigende Art ihr Geld, aber die undankbaren Kinder wissen ihre aufopfernde Haltung nicht zu schätzen. In diesen Filmen fungiert die Stadt, die mittels eines Arbeitsplatzes eigentlich Probleme hätte lösen sollen, als Auslöser des mütterlichen Unglücks.

Ein anderes Genre der fünfziger Jahre, das der *Taiyōzoku eiga* [Filme der Sonnenjugend], spielt mit einem Stadtstereotyp, durch das die Hoffnungen und die Wünsche der jeweiligen Filmhelden unterstrichen werden sollen. Das Problem der Gewalt steht im Mittelpunkt, und die Filme erzählen Geschichten von entwurzelten Jugendlichen, für deren Fehlverhalten die Massenkongressgesellschaft verantwortlich gemacht wird. Bemerkenswert ist an diesen Filmen, daß sie es bewußt vermeiden, auf eine bestimmte Großstadt zu verweisen, sondern statt dessen einen Handlungsort wählen oder kreieren, der in erster Linie weltoffen sein soll. Barrett beschreibt dieses Phänomen am Beispiel des Films *Ore wa matteru ze* [Ich warte!; 1957] von Kurahara Koreyoshi (*1927) nach dem Drehbuch von Ishihara Shintarō:

The young Yūjirō in *I Am Waiting* was an American-style hero who did not belong anywhere in Japan, except for cosmopolitan places like

⁶ In *Banshun* (deutsch: *Später Frühling*; 1949) beispielsweise trifft die Protagonistin beim Einkaufsbummel auf der Ginza einen alten Bekannten, und in *Tōkyō monogatari* (deutsch: *Die Reise nach Tōkyō*; 1953) wird auf einer Stadtrundfahrt auch die Ginza besichtigt.

⁷ Als herausragende Beispiele für *Haha-mono* gelten *Haha* [Mutter; 1962] von Shindō Kanetō (*1912) und *Nihon no higeki* [Eine japanische Tragödie; 1953] von Kinoshita Keisuke (*1912).

Yokohama. And even Yokohama with its history of Western influence and the hero's Western-style restaurant with no chopsticks, are only staging areas for his departure to his true home somewhere in the West. [...] This America-in-Japan world perhaps had a connotation of freedom in the minds of many Japanese. Nevertheless, it was still Japan, for such places and things do exist in Tōkyō, which has a more modern look than Paris and has been Americanized to a large extent despite crowded living conditions. (BARRETT 1989: 190–191)⁸

In den sechziger Jahren wurden die Kameras handlicher und Außenaufnahmen waren einfacher zu bewerkstelligen. Die jungen Filmemacher arbeiteten häufig studiounabhängig und wählten ihnen bekannte Stadtgebiete als Handlungsorte. Shinjuku, in den sechziger Jahren ein von Studenten bewohnter und für Studentenkundgebungen bekannter Stadtteil Tōkyōs mit zahlreichen Yakuza-[Gangster-]Etablissements, wurde häufig als Handlungsort ihrer Filme gewählt.⁹

Auch andere Aspekte der Großstadt wurden als Darstellungsmittel beliebt. So wählte Suzuki Seijun in seinem 1966 produzierten Film *Tōkyō nagaremono* [Tōkyō Drifter] als Hintergrundbild zum Vorspann u. a. die Aufnahme eines Hochstraßenkreuzes und deutete durch den Verkehrsfluß auf den Straßen bereits das Schicksal seines Protagonisten an, der als Einzelkämpfer in ganz Japan unterwegs ist.¹⁰

⁸ Gleiches läßt sich z. B. auch für den Film *Taiyō no kisetsu* [Jahreszeit der Sonne; 1956] von Kogawa Takumi, der nach dem ein Jahr zuvor erschienenen gleichnamigen Erfolgsroman von Ishihara Shintarō (*1932) entstanden ist, feststellen. Die Außenaufnahmen in diesem Film spielen fast immer vor Stadtkulissen mit Cafés, Bars und Kinos, die entweder durch Katakana-Schreibung als solche gekennzeichnet sind oder ausländische Namen tragen.

⁹ Besonders in den Filmen *Ōshimas* (*1932) wird Shinjuku zum Handlungsortstereotyp für Filme, die von Studenten und halbkriminellen Jugendlichen handeln. Beispiele sind *Seishun zankoku monogatari* (deutsch: *Nackte Jugend*; 1960) oder *Shinjuku dorobō nikki* (deutsch: *Tagebuch eines Diebes aus Shinjuku*; 1968).

¹⁰ Während in diesem Film der Handlungsort Tōkyō durch kurze Aufnahmen des Tōkyō-Tower erkennbar ist, werden andere Orte der Reise durch eingeblendete Namensschriftzüge angezeigt. Diese Art der Bezeichnung von Städten ist eine beliebte Form der Zuschauerinformation, die häufig dann verwendet wird, wenn sich die Filmhelden auf der (Durch-)Reise befinden und die Stadt lediglich die Versinnbildlichung des „unterwegs sein“ zu erfüllen hat. Neben der Einblendung von Namensschriftzügen sind außerdem die Aufnahme eines Bahnhofs oder eines U-Bahnhofs sowie die Nennung des Stadtnamens durch eine Erzählerstimme aus dem *off* beliebte Mittel, um dem Zuschauer anhand des Stadtnamens Informationen über den Handlungsort zu vermitteln.

Zusammenfassend ist festzustellen, daß das Kino nicht unabhängig von der Stadt betrachtet werden kann. Die Stadt ist Handlungs- und Wahrnehmungsraum des Films, und sie tritt mit der Geburt des japanischen Films als solcher in Erscheinung. In der Vor- und Nachkriegszeit ist die Darstellung des Großstadtlebens in Form von Komödien und Tragödien aus dem Kleinbürgermilieu beliebt. Seit den fünfziger Jahren entstehen Kinomythen, an deren Bildung die Großstadt als Stereotyp bzw. Großstadtstereotyp wesentlich beteiligt sind. So kann die Großstadt als Moloch gesellschaftlicher Mißstände für das Unglück der Filmhelden verantwortlich sein, sie fungiert als Stereotyp für kosmopolitische Orte, für Modernisierungsprozesse oder für den Lebensraum einer bestimmten Bevölkerungsgruppe. Darüber hinaus finden Wahrzeichen wie der Tōkyō-Tower Anwendung, die die Identifizierung des Handlungsortes ermöglichen, und es werden Symbole großstädtischen Lebens wie Stadtautobahnen und Bahnlinien eingesetzt, die die Aspekte Mobilität und Modernität ausdrücken.

3. VORGEHENSWEISE

Unter Zugrundelegung dieser Erkenntnisse soll im Anschluß überprüft werden, welche Rolle die Großstadtdarstellung in den japanischen Filmen der achtziger und neunziger Jahre spielt und wie Großstadt wahrgenommen und abgebildet wird. Dazu ist es zunächst notwendig, allgemeine Auswahlkriterien zu bestimmen:

- Es wurden für Kinovorführungen produzierte Spielfilme mit mehr als sechzig Minuten Spielzeit ausgewählt; d. h. Dokumentar- und Kurzfilme fallen aus der Untersuchung heraus.
- Die Filme müssen zeitgenössische Themen behandeln, um Manipulationen des Stadtbildes, die in Historienfilmen z. B. durch das zeitliche Zurückverlegen der Handlung oder durch Kulissen entstehen, als mögliche Fehlerquelle ausschließen zu können. Es sollte bei der Untersuchung zeitgenössischer Filme jedoch beachtet werden, daß sie

[...] Zeitgeist vermitteln, Stile, Moden und Sichtweisen, also durch und durch subjektiv geprägte Bilder, keinesfalls Dokumente der realen Welt. Am weitesten verbreitet ist die Meinung, daß der Film seine eigene Realität herstellt; auf die Stadt als sujet bezogen heißt dies, daß der Film die reale Stadt in einen „Ort der Fiktion“ verwandelt, letztlich eine imaginäre Stadt schafft, die mit ihrem realen Vorbild wenig zu tun hat. (MAJCHRZAK 1989: 33)

- Es wurden Filme ausgewählt, in denen die Stadt Handlungsraum ist oder thematisiert wird und die unter diesem Aspekt von Landschaftsfilmern zu unterscheiden sind. Allerdings muß berücksichtigt werden, daß

[...] das Städtische [...] nicht ohne sein Gegenteil gedacht werden [kann]: logisch ist es in seiner abgrenzenden Definition auf das Ländliche angewiesen. In der realen und in der filmischen Stadt gibt es die Opposition auch innerhalb des Stadtraums. Gleichsam ländliche Zonen wie Parks, Außenbezirke, Vororte, auch der Zoo oder ähnliches stehen im Gegensatz zu den städtischen Verdichtungszone(n). (MÖBIUS und VOGT 1990: 28)

- Es wurden nahezu ausschließlich nur solche Filme in die Untersuchung einbezogen, die in den achtziger Jahren und danach entstanden sind.

Die aufgrund der genannten Kriterien ausgewählten Filme wurden unter den drei folgenden Fragestellungen untersucht:

- 1) Wie wird Großstadt in den Filmen dargestellt?
- 2) Welche Funktion hat die Großstadtdarstellung im Film?
- 3) Welche Wirkung wird durch die Großstadtdarstellung erzeugt?

Analysiert werden späte Arbeiten des Regisseurs Yamada Yōji (*1931), die sich schon seit dem Ende der sechziger Jahre großer Popularität erfreuen. Ein weiterer Untersuchungsgegenstand sind die Werke junger Filmemacher der achtziger Jahre, die an internationalen Festivals teilgenommen haben. Abschließend soll ein Blick auf einige Filmkomödien zeigen, daß Stadtstereotype als wichtige Elemente zum Verständnis der Filme beitragen.

4. ANALYSE DER GROßSTADTDARSTELLUNGEN IN JAPANISCHEN FILMEN DER ACHTZIGER UND NEUNZIGER JAHRE

4.1. Yamada Yōji

Die Filme Yamada Yōjis schlagen eine Brücke zwischen den japanischen Filmen der siebziger und denen der achtziger Jahre, weshalb hier auch kurz auf frühere Werke eingegangen werden soll.

Seit 1969 produziert der Regisseur für die Firma Shōchiku die Serie *Otoko wa tsurai yo* [Es ist schwer, ein Mann zu sein!], die jährlich zweimal Premierenvorführungen feiert. Immer wieder finden Kritiker einzelne Episoden so gelungen, daß sie auf der Liste der zehn besten japanischen Filme eines Jahrgangs, die von der Zeitschrift *Kinema Junpō* erstellt wird, erscheinen. Doch nicht nur die Qualität der *Tora-san*-Filme, wie die Serie

in Anlehnung an die Hauptfigur auch genannt wird, ist beachtenswert, sondern auch die Tatsache, daß bis heute alljährlich mindestens eine der zwei in einem Jahr produzierten Geschichten in der von derselben Zeitschrift erstellten Liste der finanziell erfolgreichsten japanischen Filme aufgeführt ist.¹¹ Der einmalige Erfolg der Serie, deren Episoden sich um die meist unglücklichen Liebesabenteuer des fliegenden Händlers *Tora-san* drehen, ist zum einen auf den nostalgisch wirkenden Charakter des Protagonisten zurückzuführen, der noch Ideale wie *giri* [Verpflichtungsbewußtsein] und *ninjō* [Gefühl] verkörpert und aus einer für den modernen Zuschauer nicht mehr existierenden Zeit zu kommen scheint. Andererseits ist die Atmosphäre des Films, die durch die Stadtdarstellung erzeugt wird, für den Erfolg verantwortlich. MAJCHRZAK (1989: 25) vertritt die These, daß für die Bildung von Kinomythen nicht die Handlung oder die Schauspieler verantwortlich sind, sondern der Schauplatz, der in den ersten Einstellungen eines Films die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf sich zieht und von diesen als real akzeptiert wird. Daß diese These auch auf *Otoko wa tsurai yo* zutrifft, zeigen die folgenden Überlegungen.

Tora-san ist ein *Edokko*, ein alteingesessener Bürger Tōkyōs, und in jeder Episode kommt es zu einer nicht immer glücklich verlaufenden Begegnung mit seiner Familie, wenn der vagabundierende Händler zu ihr zurückkehrt. Ian BURUMA hat sein familiäres Umfeld und dessen Wirkung auf den Zuschauer überzeugend dargestellt. Er beschreibt *Tora-sans* Zuhause als ein idealisiertes Heim. „Ein kleines anheimelndes Restaurant in einer staubigen Reihe von Holzhäusern, die an einen alten Tempel grenzen“ und in dessen Wohnbereich nicht einmal ein Fernsehgerät steht. In dieser abgeschlossenen Welt ist kein Platz für Außenseiter. Es ist eine „bebagliche, warme Welt voll Geborgenheit“, und wer sie einmal verlassen hat, kann nie wieder in sie zurückkehren (1988: 255–263). Diese heile Welt liegt in der *shitamachi*, dem Stadtteil Tōkyōs, in dem kleine Händler und Handwerker leben, genauer in Shibamata.

Der Ort von Tora-sans Heim wurde geschickt ausgewählt. Es liegt zwar in einem Vorort von Tōkyō, könnte sich aber genausogut in einer Straße jedes Dorfes oder jeder Kleinstadt befinden, die während des Krieges nicht von Bomben dem Erdboden gleichgemacht wurde. Eine Gegend, die weder Stadt noch Land – oder besser gesagt beides – ist. Entscheidender ist, daß sie [...] Nostalgie weckt. Tora-sans Heim kann nur im Zauberland der Träume existieren. (BURUMA 1988: 259)

Dieses Milieu soll bei den Zuschauern Erinnerungen an ihr *furusato* [Heimat] erwecken. Die Tatsache, daß die beiden *Otoko wa tsurai yo*-Produk-

¹¹ Vgl. die Auflistungen für die Jahre 1946–1992 in KINEMA JUNPŌSHA (1993²).

tionen eines Jahres ausgerechnet an Neujahr bzw. zur Zeit der Bon-Festlichkeiten erstaufgeführt werden, wenn die meisten Japaner aus den Städten in ihre ländlichen Herkunftsorte zurückkehren, unterstreicht diese Vermutung. *Tora-san* ist der Held, der als *outcast* auf der Suche nach den Werten vergangener Tage ist, die unter den Stadtmenschen nicht mehr gepflegt werden. MIKISO Hane beschreibt dieses Phänomen wie folgt:

Immer wenn etwas, was seiner kleinstädtischen Heimat ähnelt, von einer Vernichtung bedroht ist, beginnt der Kampf. Seine entscheidende Motivation ist die Sehnsucht nach den Werten des ländlichen Lebens. Das Böse ist die künstliche Umgebung des protzigen Nachtclubs oder des Spielsalons. Wenn er in der Schlußszene jedes Films während eines traditionellen Shinto-Festes verschwindet, wird er zum archetypischen Wanderer, der seine dörfliche Heimat verloren hat. (Zitiert nach BURUMA 1988: 258–259)

Ebenso schablonenhaft wie die Figur *Tora-sans* charakterisiert Yamada die Protagonisten seiner anderen Filme. Es geht um Menschen, die auf der Suche nach Halt und Humanität sind. Rastlos, unentschlossen oder mit neuen Situationen konfrontiert, versuchen sie ihren Alltag neu zu gestalten. Auch in der Stadtdarstellung verwendet er in sechs seiner neun Filme ähnliche Stereotype wie in *Otoko wa tsurai yo*. Yamadas Filmhelden machen Erfahrungen mit den negativen Seiten der Großstadt. Glücklicherweise werden diese Figuren entweder fern der Städte in der Provinz oder in den weniger anonymen Wohnbezirken Tōkyōs.

In *Musuko* (deutsch: *Liebe braucht keine Worte*; 1991) geht es um einen alten Mann, der aus der Provinz nach Tōkyō kommt, um seine beiden Söhne zu besuchen. Der ältere Sohn ist Angestellter und hat sich in einem neu erschlossenen Stadtrandgebiet eine kleine Hochhauswohnung gekauft, in der er mit seiner Familie lebt und in der ein Zimmer bereit steht, falls der Vater sich nicht mehr alleine versorgen kann. Jeder Kontakt zwischen dem Vater und seinem Sohn bzw. der Schwiegertochter ist vom Alltagsstreß des Stadtlebens geprägt; niemand kümmert sich von Herzen um den Vater, lediglich Pflichtbewußtsein prägt das Zusammentreffen der Personen. Diese Atmosphäre wird durch die sterile, enge Wohnung in westlichem Stil, die Schluchten der Hochhausfronten oder den betonierten Spielplatz auf einem Kaufhausdach unterstrichen, auf dem der Vater und die Schwiegertochter sich darüber unterhalten, ob er zu der Familie ziehen wird oder nicht. Der Vater entscheidet sich gegen das Angebot und sucht seinen jüngeren Sohn auf, von dem er herzlich in dessen Einzimmer-Apartment japanischen Stils, das in einem Wohngebiet mit kleinen Häusern liegt, empfangen wird. Dieser Sohn hat sich gegen die Konventionen des Großstadtlebens aufgelehnt. Auf seiner Suche nach einem befriedi-

genden Arbeitsplatz hat er in einem kleinen Unternehmen eine Anstellung gefunden, in dem die Kollegen rau, aber herzlich miteinander umgehen. Darüber hinaus liebt er ein taubstimmes Mädchen, das er heiraten möchte. Er und seine zukünftige Ehefrau zeigen dem Vater gegenüber wahre Gefühle, und dadurch, daß der Vater die ehrlichen Gefühle seines jüngeren Sohnes erkennt, kann eine Verbindung zwischen Stadt und Provinz entstehen. Der Vater wird seine Gedanken zukünftig über ein Faxgerät mit dem jungen Ehepaar austauschen.

In *Gakkō* [Die Schule; 1993], einem weiteren Film Yamadas, ist es dem Engagement und dem Verständnis des Klassenlehrers zu verdanken, daß zahlreiche Probleme, mit denen die Schülerschaft seiner Abendschulklasse konfrontiert ist, gemildert, wenn auch nicht behoben werden können. Im Verlauf einer Schulstunde werden die verschiedenen Einzelschicksale der Schüler in Rückblenden beleuchtet. Häufig sind es Probleme, die aus dem modernen Großstadtleben resultieren. Ein Mädchen beispielsweise verweigert den Schulbesuch, da sie unter der bevorstehenden Scheidung ihrer Eltern leidet. Der Lehrer führt eine Aussprache herbei und bietet ihr darüber hinaus an, ihn jederzeit in seiner Wohnung in der *shitamachi* zu besuchen. In einem anderen Fall versucht er, einem Chinesen japanischer Abstammung zu einer Arbeit in einem kleinen Betrieb zu verhelfen. Ein älterer, krebserkrankter Schüler aus der unteren sozialen Schicht, der endlich Schreiben lernen möchte, wird vom Lehrer liebevoll umsorgt. Er hilft ihm beim Abfassen von Briefen, hört sich seine Liebesprobleme an und kümmert sich um den alleinstehenden Mann, dem das Leben übel mitgespielt hat und der sowohl dem Alkohol und als auch der Pferdewette verfallen ist. Er stirbt am Ende des Films, und die Klasse kümmert sich um seine Beerdigung.

Auch auf diesen Film läßt sich Yamadas Filmschema anwenden. Der Lehrer wohnt im Kleine-Leute-Milieu Tōkyōs, die Schule befindet sich nicht weit davon entfernt. Hier kümmert man sich noch um Menschen, denen Leid widerfahren ist. Der Auslöser der Einzelschicksale ist im modernen Leben zu suchen. Obwohl Yamada hier die Wohngebiete der *shitamachi* kaum verläßt, ist dem Film diese Aussage zu entnehmen.

Zusammenfassend ist festzuhalten, daß in den Filmen Yamada Yōjis, der sich in Japan als humanistischer Regisseur einen Namen gemacht hat, die Suche nach menschlichen Werten im Vordergrund steht. Als Metaphern für Positiv und Negativ verwendet er die Handlungsräume Provinz und *shitamachi* einerseits sowie die moderne Großstadt andererseits. In Szenen, die im ländlichen Raum spielen, wird die Filmhandlung verlangsamt, die Einstellungen sind länger und die Menschen haben Zeit, sich miteinander auseinanderzusetzen. Die *shitamachi* dient Yamada als provinzielle Nische in der Großstadt, wo noch am ehesten traditionelle Werte

vorzufinden sind. Dort jedoch, wo die Menschen wie Maschinen funktionieren und im großstädtischen Alltag keine Zeit mehr füreinander haben, erinnern die schnellen Filmschnitte an flackernde Neonreklamen, und die Stadt erobert sich meist in Form von Hochhausfassaden ihren Raum. Das immer wiederkehrende Muster in seinen Arbeiten läßt sich mit den von MÖBIUS und VOGT für die Stadtdarstellung im deutschen Film erarbeiteten Ergebnissen folgendermaßen beschreiben:

Der Provinzler, der vom Land in die Stadt kommt, lernt nicht nur die Menschen kennen, sondern zugleich die Zusammenballung von Häusern und Menschen schlechthin. Er wird sie nicht als fortgeschrittenes Stadium einer Gesamtgesellschaft erfahren, die Provinz und Großstadt erfaßt, sondern sie auch als Gegensatz zur ländlichen Natur erleben. [...] Das Soziale kann so beherrschend sein, daß es die Menschen entscheidend prägt. Sie verhalten sich entsprechend der sozialen Zugehörigkeit „großstädtisch“ oder „provinziell“ und können so bestimmten gesellschaftlichen Bedingungen zugeordnet werden. (MÖBIUS und VOGT 1988: 28)

Das Aufeinanderprallen von Tradition und Moderne drückt sich in Yamadas Filmen durch den Gegensatz von Land und Stadt aus. Diese Metapher führt dazu, daß seine Filme zwar märchenhaften Charakter besitzen, aber der große Erfolg, den sie in Japan haben, läßt den Schluß zu, daß Yamadas sentimentale Suche nach gültigen Wertmodellen die Sehnsüchte einer großen Zuschauerschaft widerspiegelt.

4.2. Unabhängige Filmemacher

Ganz anders als die Märchenwelten Yamada Yōjis sind die studiounabhängig produzierten Filme der achtziger und neunziger Jahre zu bewerten. Obwohl die hier besprochenen Filme auf internationalen Festivals vorgeführt wurden, finden sie in Japan eine relativ geringe Publikumsresonanz. Ein Grund dafür mag darin zu finden sein, daß die unabhängigen Filmemacher mit radikaleren Mitteln und Geschichten arbeiten können als Regisseure, die sich an Studiovorgaben halten müssen. Der Zuschauer wird in ihren Filmen mit den negativen Aspekten des Großstadtlebens konfrontiert, die darüber hinaus in einem möglichst realistischen Rahmen vorgeführt werden, so daß das Publikum häufig mehr seiner Illusionen und Hoffnungen beraubt wird, als die Filme ihm diese bestätigen können.

Die Protagonisten der für die nachfolgende Betrachtung ausgewählten Filme sind Bestandteile der Stadt, aber sie grenzen sich sozial vom Großstadtleben ab oder werden ausgegrenzt. Sie versuchen, sich den Anforderungen der Großstadtgesellschaft zu entziehen, ohne die Stadt jedoch

räumlich zu verlassen. Die Großstadt bietet ihnen Freiräume, in denen sie ein ganz auf sich selbst zurückgeworfenes Leben führen können. Die Stadt dient dabei als metaphorischer Raum, in dem die Protagonisten versuchen, sich zu orientieren.

Mit der nach Orientierung suchenden Bewegung des Menschen im räumlich-zeitlichen Gefüge der Stadt erfaßt man das grundlegende Binnenverhältnis der Bewohner zu den realen Innen- und Außenräumen. (MÖBIUS und VOGT 1990: 27)

Es wird gefragt,

[...] wie die Subjekte in ihrer Wahrnehmung, ihrer Reflexion, ihrer Gefühlswelt, ihrer gesamten Produktivität zur städtisch geformten Außenwelt und darin vermittelt auch zu sich selbst in Beziehung stehen. (MÖBIUS und VOGT 1990: 29)

Daraus folgt, daß eine Gegenüberstellung von Stadt und Land nicht mehr notwendig ist. Statt dessen suchen sich die Filmhelden Wege im oder Fluchtwege aus dem Großstadtleben. In dem Film *Yami no kânîbaru* [Karneval der Nacht; 1982] von Yamamoto Masashi (*1956) z. B. steigt die Protagonistin Kumi für eine Nacht aus ihrem Alltagsleben, in dem sie einen Sohn zu betreuen hat, aus. Sie überläßt den Sohn ihrem Ex-Mann, verschafft sich mit Schminke und Sonnenbrille eine neue Persönlichkeit und steigt hinab in die Unterwelt. Von nun an ist die Handkamera ihr Begleiter, die ihren exzessiven Ausflug, der von Erotik, Drogen und Tod gekennzeichnet ist, mit unruhigen Schwarzweißaufnahmen einfängt. Im Keller eines Gebäudes leiht sie sich von einem alten Mann, der eine Karte der unterirdischen Gänge und Leitungssysteme Shinjokus anfertigt, eine Pistole und begibt sich in das ausgelassene Treiben der Finsternis. Auf ihrem Zug durch das nächtliche Shinjuku durchlebt sie die Höhen und Tiefen des Lebens. Am Ende der Nacht gibt sie die Pistole zurück und geht nach Hause, wo sie am Nachmittag ihren Sohn wieder in Empfang nimmt.

Der Film zeichnet ein Shinjuku, das von Brutalität und Aggressivität bestimmt wird und wo Drogen, Sex und Tod zum Alltag gehören. Nachdem Kumi sich für eine Nacht in diese dunkle Welt geflüchtet hat, kann sie wieder in ihren Alltag zurückkehren.

Weniger optimistisch endet einige Jahre später der Versuch der gleichnamigen Filmfigur in Yamamotos zweitem Film *Robinson no niwa* [Robinsons Garten; 1987], dem bedrohlichen Großstadtleben zu entfliehen, indem sie sich ein eigenes Paradies schafft. Die arbeitslose Kumi, die durch Drogengeschäfte ihren Lebensunterhalt finanziert, stellt fest, daß viele ihrer Bekannten und Freunde erkranken. Um diesem Schicksal und den Anforderungen, die das bewegte Leben in der Stadt ihr abverlangen, zu

entkommen, beschließt sie, in ein großes leerstehendes Gebäude zu ziehen und legt sich dort einen Garten an. Dennoch ist sie nicht vor der geheimnisvollen Krankheit, die die Menschheit erfaßt, geschützt. Eines Tages zeigen sich die ersten Krankheitssymptome. Aber auch immer mehr Menschen um sie herum werden krank. Sie scheinen sich nur noch für sich selbst zu interessieren, ihre Umgebung nicht mehr wahrzunehmen und dauernd in Eile zu sein. Auf einem Ausflug nach Shinjuku zur Zeit des Bon-Fests zieht Kumi befremdet durch die Straßen. Schließlich stiehlt sie ein Rad und fährt damit die ganze Nacht durch Tōkyō. Am nächsten Tag beginnt sie ein Loch zu graben und Bon-Tänze zu üben. Kurz darauf ist sie im Loch verschwunden, ihr Garten ist entlaubt und tot. Im benachbarten Wohnviertel scheinen die Häuser nicht mehr bewohnt zu sein. Die letzte Einstellung zeigt Kumis Paradies wieder grün und gesund, darin leben allerdings nur noch Tiere und Kinder. Kumi ist somit auf der Flucht vor dem Großstadtleben an ihren Träumen zerbrochen.

Während Yamamoto im ersten Film nach dem nächtlichen Ausbruch die Rückkehr in den geregelten Alltag ans Ende des Films stellt, zeigt er in *Robinson no niwa* ein radikaleres Ende. Die Menschen gehen zugrunde, egal ob sie fliehen oder nicht. Anders als bei Yamada sind diese Filme nicht von humanistischen Wertvorstellungen, sondern von Hoffnungslosigkeit geprägt. Sie versuchen nicht, eine heile Welt zu kreieren, sondern haben den Anspruch, die Realität abzubilden. Dieser Anspruch wird in den Filmen Yamamotos durch den Einsatz der Handkamera verstärkt, deren verwackelte Bilder und deren unverfälschte Tonaufnahmen den Filmen pseudo-dokumentarischen Charakter verleihen.

In einem fluchtähnlichen Zustand befinden sich auch die beiden Hauptdarsteller in dem Film *Sangatsu no raion* (deutsch: *Der März kommt wie ein Löwe*; 1991) von Yazaki Hitoshi. Ihr Streifzug durch die Straßen Tōkyōs findet seine Entsprechung in der Geschichte des Films. Ein junger Mann erwacht im Krankenhaus; er hat sein Gedächtnis verloren. Seine jüngere Schwester gibt vor, seine Geliebte zu sein, und gemeinsam beziehen sie eine Wohnung in einem Abbruchgebiet, die sie nur wenige Wochen bewohnen dürfen. Sie leben in den Tag hinein und genießen ihr Glück. Zusammen wandern sie durch die Straßen. Im Garten eines Hauses schneidet eine alte Frau ihrem Mann die Haare. Der Garten ist umgeben von Hochhäusern. Die Geschwister werden von diesem Ehepaar zum Essen eingeladen. Einige Einstellungen später schneidet die Schwester dem Bruder das Haar auf dem Dach ihres Hochhauses. Auch ihr Idyll wird von den umliegenden Hochhäusern eingekreist und geschützt. Die beiden scheinen ein glückliches Paar zu sein, doch je mehr sich die Abbrucharbeiten dem Ende nähern, je umfangreicher die Wohnung eingerichtet ist und je mehr er sie liebt, desto mehr kehrt seine Erinnerung, die ihre Zweisamkeit

bedroht, zurück. Schließlich geht sie über eine verrottete Eisenbahnbrücke nach Hause zurück, wenig später hat auch er den Weg über die Brücke entdeckt. Er erkennt die Wahrheit, aber ihr altes Zuhause bietet ihnen Schutz. Am Ende gebiert sie dort ein Kind.

Die Raumsymbolik in diesem Film ist nicht zu übersehen. Mitten im Hochhäusermeer Tōkyōs versuchen die beiden Protagonisten zueinander und zu sich selbst zu finden. Ihre beinahe gelangweilten, ziellosen Streifzüge durch öde, graue Straßen werden von kleinen Episoden unterbrochen. Als festes Element taucht lediglich die Eisenbahnbrücke im Bild auf, die dem Tor zur Vergangenheit entspricht.

Ziel- und Haltlosigkeit sind die grundlegenden Faktoren in Sono Shions (*1960) Film *Heya – The Room* [Das Zimmer; 1993]. Die gesamte *story* ist auf den Gedanken der Suche, der Bewegung und der Orientierungslosigkeit aufgebaut und auf diese reduziert. Ein Mörder beauftragt einen Makler, ihm ein Zimmer zu suchen, das hell und ruhig ist und das den Blick in die Ferne freigibt. Zusammen mit einer Angestellten des Maklerbüros macht er sich auf den Weg, um verschiedene Objekte zu begutachten. Die vorgeführten Wohnungen sind jedoch klein, dunkel, laut oder gesichtslos. Zwischen den einzelnen Besichtigungen fahren die beiden scheinbar endlos mit der Bahn durch ein Häusermeer. Teilweise werden Bahnfahrten über die Dauer von drei Bahnhöfen durch wenige Kameraeinstellungen und Schnitte eingefangen, in denen der Zuschauer lediglich das Öffnen und Schließen der Türen und die Beine der Fahrgäste sieht. Oder es sind Fahrten in leeren U-Bahn-Waggons, in denen die Kamera die endlose Öde eines leeren Zuges einfängt. Dann wieder sieht man die beiden, wie sie durch enge Gassen marschieren. Schließlich bittet er sie, ihm ihr Lieblingszimmer zu zeigen. Sie fahren hinaus in ein brachliegendes Industriegebiet, wo sie ihm in einem Haus ein Turmzimmer zeigt, das allen seinen Ansprüchen gerecht wird. Er erschießt sich.

Die Suche nach dem Zimmer und die Tatsache, daß die beiden Hauptdarsteller sich permanent in Bewegung befinden, spiegelt die seelische Verfassung des Mörders wider, der gequält von Erinnerungen an seine Tat seine Ruhe finden möchte und rastlos durch die Stadt streift. Als seine Begleiterin ihm eine Wohnung zeigt, die seinen Ansprüchen genügt, ist er am Ende seiner Suche angelangt. Endlich an einem Ort, der ihm Einhalt gewährt und Ruhe bietet, kann er seinem Leben ein Ende setzen.

Anders als der wortkarge, eigenwillige Held in *Heya – The Room* verhält es sich mit dem Hauptdarsteller Zaji in dem gleichnamigen Film *Zaji* [Zazie; 1989] von Rijū Gō (*1962). Nach fünf Jahren, die er in einer Firma gearbeitet hat, kehrt Zaji in eine Gegend am Ufer der Bucht von Tōkyō zurück, um sein Leben noch einmal zu überdenken. In dieser Gegend wohnen seine Freunde und früheren Bandmitglieder. Zaji wird aufgrund

seiner charismatischen Ausstrahlung zum Mittelpunkt für seine Fans, seine Ex-Bandmitglieder, die Hoffnungen in ihn und in ein Comeback der Band setzen, sowie für drei Frauen, die ihn lieben. Zaji schenkt diesen Menschen seine Aufmerksamkeit, unterwirft sich aber nicht ihren Wünschen und Hoffnungen, sondern ist vielmehr auf der Suche nach dem, was er selbst empfindet. Dies versucht er anhand von Videoaufnahmen, in denen er zu sich selbst spricht, herauszufinden. Aber die Gleichgültigkeit, mit der Zaji seinen Mitmenschen gegenübertritt und die einerseits das Resultat seiner Fähigkeit ist, anderen zuzuhören und sich andererseits aus seiner Selbstbezogenheit ergibt, zerstört das Bild des Idols. Nachdem Zaji eine (Schein-)Ehe mit einer Südostasiatin eingegangen ist, kommt es zum offenen Konflikt zwischen ihm und dem ehemaligen Bandmitglied Sunada, der es nicht ertragen kann, daß Zaji sich anderen Dingen verschrieben hat, als die Erwartungen anderer zu erfüllen.

Zaji spielt im Tōkyōter Hafengebiet, das Oase und Freiraum für Menschen ist, die sich dem Stadtleben entziehen möchten. Zaji, der beide Seiten des Stadtlebens kennengelernt hat, versucht diese Nische zu nutzen und sich selbst zu verwirklichen. Die Menschen, denen er in dieser öden Umgebung begegnet, die durch menschenleere Straßen, Industriebrachflächen, Wellblechhütten, qualmende Schornsteine und Strommasten in Erscheinung tritt, sind einsam und haben die Fähigkeit verloren, mit sich selbst und anderen umzugehen. Zaji stößt deshalb auf Probleme mit seinen Mitmenschen, die seine Monologe über die Notwendigkeit, auf die innere Stimme zu hören, nicht verstehen, sondern von ihm fordern, daß er der Erfüller ihrer Wünsche sei. Darüber hinaus werden Konflikte nicht offen ausgetragen, sondern Intrigen geschmiedet. Obwohl die Menschen in Zajis Umfeld die Chance hätten, sich außerhalb des regulären Großstadtlebens zu verwirklichen, nutzen sie sie nicht. Der Held Zaji ist überall alleine.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, daß die Großstadtbilder, die die unabhängigen Filmemacher in ihren Filmen erzeugen, den Seelenzustand ihrer Filmhelden spiegeln. Gefangen im Labyrinth der Häuser und Straßen finden sie keinen Weg, die Stadt zu verlassen, sondern bewegen sich in ihr. Ausbruchsversuche, die in den meisten der hier besprochenen Filme durch einen schnellen, langen Lauf der Protagonisten durch die Straßen der Stadt dargestellt werden, führen jedoch nur zur Erschöpfung, nicht auf den Weg aus dem Käfig, der sie umgibt. Die Filme sind pessimistisch, aber nicht anklagend. Im Gegensatz zu Yamada Yōji scheinen die Regisseure der unabhängigen Filme keine Ideale mehr vertreten zu wollen, sondern sie zeigen uns Großstädte, die durch den morbiden Charme von Hochhäusern und Industriebrachen geprägt sind.

Mit der ständigen Wiederholung dieser Zeichen erlischt das Bedürfnis des Betrachters, den filmischen Raum mit der Realität zu vergleichen, er setzt ihn als wahr, als authentisch voraus. (LEHMANN 1983: 580)

Dieses Phänomen wird noch dadurch vertieft, daß die Bilder, die die Kamera in den besprochenen Arbeiten einfängt, wie im Falle von Yamamoto oder Sono einen dokumentarischen Charakter suggerieren. Daher empfindet der Zuschauer die Filme der unabhängigen Regisseure auch nicht als anklagend, sondern aufgrund ihrer (scheinbaren) Realitätsnähe als objektiv. Sie fordern ihn auf, über die durch die Stadtdarstellungen symbolisierte Orientierungslosigkeit nachzudenken.

4.3. Filmkomödien

Eine dritte Möglichkeit, Stadtbilder in Filmen zu verwenden, führen Filmkomödien vor, die seit Beginn der achtziger Jahre in Japan wieder erfolgreich produziert werden. Im folgenden sollen anhand einiger populärer Filmkomödien exemplarisch die Stadtstereotype dargestellt werden, die die Regisseure nutzen, um mit Hilfe der Assoziationen, die sie beim Zuschauer auslösen, ihre Komödien aufzubauen. Sie machen sich dabei die Tatsache zunutze, daß

[...] die Stereotype [...] das Image der Landschaft [formen], indem sie einen Wahrnehmungsrahmen konstituieren, der andere Deutungen des Bildes ausschließt. Der somit ausschnittshafte Charakter eines Stereotyps bestimmt das Gesamtbild, das Image. (MAJCHRZAK 1989: 30)

1983 wurde durch die Filmsatire *Kazoku gēmu* [Familienspiele] des Regisseurs Morita Yoshimitsu (*1950) die Tradition der Kleinbürger-Filmkomödien, die im Vorkriegs-Japan sehr beliebt waren, wieder aufgegriffen. In der Folge produzierten auch zahlreiche andere Regisseure Komödien. Sie brachten frische Impulse in die japanische Filmlandschaft, um die es sehr ruhig geworden war.¹²

¹² Die Kommentare der verschiedenen Filmzeitschriften drücken die Hoffnungen aus, die man in Regisseure wie Morita und Itami Jūzō (*1933) gesetzt hat. In *Kinema Junpō* sprach man von *shin'ei* [neue Würze] für den japanischen Film, als Moritas Komödie auf den ersten Platz der Jahresbestenliste gelangt war (KINEMA JUNPŌSHA 1993²: 268). Itami Jūzō wurde für *O-sōshiki* [Die Trauerfeier; 1984] ebenfalls auf den ersten Platz gewählt und als *shinjin kantoku* [Regisseur der neuen Art] gepriesen (KINEMA JUNPŌSHA 1993²: 276).

In *Kazoku gēmu* geht es um die mittelständische Familie Numata, in der alle Familienmitglieder planlos vor sich hin leben. Das einzige Ziel der Eltern ist es, ihre beiden Söhne auf eine renommierte Oberschule schicken zu können. Für den jüngeren Sohn, der Schwierigkeiten in der Schule hat, wird ein Nachhilfelehrer bestellt, der es mit unkonventionellen Mitteln schließlich schafft, daß sich die Noten des Jungen verbessern. Für die kurze Zeit, in der der Lehrer Yoshimoto in der Familie ein- und ausgeht, scheinen sich alle Familienmitglieder zu verändern. Am letzten Abend treibt der Lehrer sein ungewöhnliches Verhalten, mit dem er die Familie zu beherrschen scheint, auf die Spitze; das Festessen zu seinen Ehren endet in einer Schlacht ums Essen. Der Lehrer verläßt die Wohnung und die Familie verfällt wieder in ihren Alltagstrott.

Obwohl der Film kaum Stadtaufnahmen verwendet, spielt er doch mit den Umständen, die das Leben in einer Großstadtwohnung mit sich bringt. Die Familie Numata lebt in einer Hochhaussiedlung auf einer Insel. Nur dreimal – zu Beginn, in der Mitte und am Ende des Films –, als der Lehrer mit dem Schiff ankommt bzw. die Insel verläßt, sind die Fassade des Hochhauses, in dem die Familie lebt, sowie die der umliegenden Mietskasernen zu sehen; sie sind durch jede beliebige Hochhaussiedlung in einer japanischen Vorstadt zu ersetzen.

Die Familienmitglieder halten sich vornehmlich in geschlossenen Räumen auf. Die Küche, der zentrale Ort der Wohnung, ist so klein, daß man sich nicht um den Tisch herumsetzen kann, sondern in einer Reihe nebeneinandersitzend speist. Außerdem ist die Wohnung so hellhörig, daß wichtige Gespräche im Auto geführt werden müssen. In dem winzigen Zimmer des jüngeren Sohnes scheint sich die auf einem Poster abgebildete Achterbahn durch die Wand zu bohren.

Moritas Satire auf die städtische Mittelschicht funktioniert aufgrund des Stereotyps „Hochhaus im Vorort“ und wird von den Zuschauern mit Vorstellungen über die Menschen, die in solchen Vorortsiedlungen wohnen, und über die Größe der Wohnungen etc. konnotiert; daraus ergibt sich ein Vorwissen, auf das Morita seine Satire aufbaut und aufgrund dessen sie funktioniert.

Zu einem ähnlichen Thema und unter Verwendung eines ähnlichen Stereotyps arbeitet Ishii Sōgo (*1957) in *Gyakufunsha kazoku* (deutsch: *Die Familie mit dem umgekehrten Düsenantrieb*; 1984). Im Mittelpunkt seiner Komödie steht die Familie Kobayashi, die ebenfalls der Mittelschicht zuzurechnen ist. Als Handlungsort wählte Sōgo eine Einfamilienhaussiedlung in einem neu erschlossenen Vorort Tōkyōs.

Vater Kobayashi hat sich seinen Traum erfüllt: Mit Hilfe eines Kredits hat er ein Häuschen für seine Familie gekauft, so daß sie ihre kleine Mietwohnung verlassen können und jedes Familienmitglied ein Zimmer für

sich beziehen kann. Zunächst scheinen alle glücklich zu sein. Vater und Tochter fahren jeden Morgen mit dem Fahrrad zum Bahnhof, um sich dann mit dem – natürlich vollkommen überfüllten – Zug in das Stadtzentrum befördern zu lassen, der Sohn bereitet sich auf die Universitätseingangsprüfung vor, und die Mutter kümmert sich um ihre Pflanzen. Dieses Glück wird jedoch durch das Eintreffen des Großvaters beendet. Der Vater, der das Familienglück gefährdet sieht, da alle Familienmitglieder von der Anwesenheit des Großvaters überfordert sind, beschließt, mit einem Preßlufthammer ein Kellergeschoß auszuschachten, um dort ein zusätzliches Zimmer anzulegen. Die Folgen, die dieses unsinnige Unternehmen nach sich zieht, führen dazu, daß es zum offenen Kampf unter den Familienmitgliedern kommt. Jeder verteidigt sein Revier. Schließlich zerbricht der Traum vom trauten Heim: Das Haus ist zerstört und die Familie setzt ihr Leben im Freien unter einer Autobahnbrücke fort, wo man sie beim Frühstück wiedersieht.

Ebenso wie Morita verwendet auch Ishii kaum Stadtbilder. Das Stereotyp des Einfamilienhauses in einer Vorortsiedlung, das er verwendet, spricht für sich. Aufgrund der Assoziationen, die der Handlungsort beim Zuschauer auslöst, reicht es bereits, den Streß, dem der Vater im allmorgendlichen U-Bahn-Gedränge ausgesetzt ist, nur zweimal mit der Kamera einzufangen und ihn als auslösenden Faktor für das über die Familie hereinbrechende Chaos miteinzubeziehen. Ishii kann seine Geschichte aufgrund der verschiedenen Bilder, die das von ihm gewählte Stereotyp beim Zuschauer auslöst, aufbauen.

Auch Itami Jūzō verwendet Großstadtstereotype in seinen Filmen. In *Tanpopo* (deutsch: *Tanpopo*; 1987), einem Film, der in dreizehn Episoden vom Essen handelt, zeigt er, daß er das Spiel mit architektonischen Stereotypen, die beim Zuschauer bestimmte Vorstellungen von einem Wohngebiet erzeugen, meisterhaft beherrscht. Die Rahmenhandlung des Films ist eine Persiflage auf das Western-Genre, wobei der Held sein Pferd gegen einen Truck eingetauscht hat. Eines nachts kehrt er mit seinem Kollegen in ein *Rāmen* [Nudelsuppen]-Restaurant ein, das von einer Witwe betrieben wird und beschließt, die Besitzerin im Kampf gegen die Konkurrenz zu unterstützen und sie zur besten Nudelköchin der Umgebung zu machen. Nachdem das Rezept für die Suppe und die Nudeln gefunden, der Geschäftssinn der Besitzerin Tanpopo geweckt und das Restaurant neu eingerichtet worden ist, floriert das Geschäft. Der *lonesome cowboy* kann die Stadt wieder verlassen.

Itami spielt in seinem Film mit Stadtklischees, ohne daß man als Zuschauer die Veränderungen bewußt wahrnehmen würde. So erscheint als *establishing shot* die Luftaufnahme einer Stadt, die noch keine Anhaltspunkte zur Identifikation bietet. Diese Stadteinstellung paßt sich darüber

hinaus in die Geschichte ein, die der Beifahrer dem Lastwagenfahrer vorliest. Die beiden befinden sich somit *irgendwo*. Erst später zeigen vogelperspektivische Aufnahmen der Hochhäuser von Shinjuku, daß die Handlung in Tōkyō spielt. Die exakte Lage des Schnellimbiss kann aber dennoch nicht bestimmt werden, da Shinjuku im Laufe des Films aus allen Himmelsrichtungen gezeigt wird. Der Film spielt also *irgendwo in Tōkyō*, im Umkreis von Shinjuku. Ebenso unauffällig verändert sich das Umfeld des Nudelsuppen-Restaurants. Während die Umgebung zu Beginn des Films sehr unwirtlich wirkt – die Shinkansen-Schnellzug-Trasse verläuft wenige Meter vom Haus entfernt, es ist nur ein Baum zu sehen und die Fassaden der umstehenden Einfamilienhäuser japanischen Stils wirken heruntergekommen –, verändert sie sich im Laufe des Films. Plötzlich befinden sich Parkboxen vor dem Restaurant, es gibt einen breit angelegten Bürgersteig, und kleine Bäumchen verschönern das Straßenbild. Kurz vor Schluß zeigt eine Einstellung, daß sich das Restaurant an einer vierspurigen, jedoch nicht zu stark befahrenen Straße befindet und z. B. durch die vor dem Nachbarhaus aufgebauten Blumentöpfe eher idyllisch wirkt. Die Klischees, die dem Zuschauer in *Tanpopo* vorgesetzt werden und bei ihm bestimmte Vorstellungen wecken, nutzt Itami, um eine Atmosphäre zu erzeugen, die den geschäftlichen Erfolg des Nudelrestaurants verdeutlicht.

Die in Itami Jūzōs Film verwendeten Stadtstereotype werden zwar anders benutzt als bei Morita oder Ishii, aber das Prinzip, demzufolge durch bestimmte Stadtbilder beim Zuschauer bestimmte Klischees aufgerufen werden, wird von diesen Regisseuren in gleicher Weise genutzt. Auch bei Itami wird der Stereotypeneffekt als grundlegendes Element der Komödien verwendet.

5. ZUSAMMENFASSUNG

Im Hinblick auf die Großstadtdarstellungen lassen sich für die untersuchten japanischen Filme der achtziger und neunziger Jahre abschließend folgende Hauptaussagen treffen:

Großstadt und Film sind auch im japanischen Kino eng miteinander verbunden. Seit der Geburtsstunde des Films in Japan hat der Film einerseits seine Popularität der Stadt zu verdanken, andererseits tritt die Stadt als Filmelement in Erscheinung, und ihre Darstellung sollte daher auch in Filmanalysen berücksichtigt werden. Über den kurzen Zeitraum der hundertjährigen Filmgeschichte sind Kinomythen entstanden, die ohne die Verwendung von Großstadtstereotypen nicht denkbar gewesen wären.

Es gibt, wie in dem kurzen historischen Abriss der vorliegenden Arbeit angedeutet wurde, außerhalb der besprochenen Filme noch andere, gen-

reabhängige Stadtstereotype und Möglichkeiten der Stadtdarstellung, die hier nicht berücksichtigt werden konnten. In der vorliegenden Untersuchung wurden ausschnitthaft Varianten vorgestellt, durch die der Handlungs- und Erfahrungsraum Großstadt im japanischen Film abgebildet wird. Es lassen sich drei wesentliche Formen der Stadtdarstellung hervorheben: Erstens wird mit dem Gegensatz von Stadt und Land gearbeitet, wobei der Stadt, übertragen auf die Menschen, die sich in ihr bewegen, deutlich negative Züge zugeschrieben werden, die durch architektonische Attribute verdeutlicht sind. Diese Art der Darstellung findet sich beispielhaft in den Filmen Yamada Yōjis. Im Gegensatz dazu kann man in den Filmen der jungen unabhängigen Filmemacher der achtziger Jahre Großstadtdarstellungen ausmachen, in deren Mittelpunkt die ziel- und orientierungslose Bewegung der Protagonisten im Raum steht, wobei die Schluchten der Großstadt und das Labyrinth der Straßen als Spiegel ihrer seelischen Verfassung zu verstehen sind. Schließlich werden im Film Großstadtstereotype verwendet, die sich, wie am Beispiel der Filmkomödien aufgezeigt wurde, die Tatsache zunutze machen, daß beim Zuschauer durch die Verwendung bestimmter Stadtklischees Assoziationen geweckt werden, auf deren Grundlage die Komödien funktionieren.

Diesen formalen Aspekten der Großstadtdarstellung lassen sich thematische Schwerpunkte zuordnen. Hinter Yamada Yōjis Gegenüberstellung von Stadt und Land bzw. *shitamachi* verbirgt sich die Sehnsucht nach der verlorenen Heimat, nach dem sozialen Gefüge des Landlebens, wo noch nicht unmenschliche Anonymität und Hektik vorherrschen, sondern wo die Menschen sich noch an Werten orientieren und sich für ihre Nachbarn und ihr Umfeld verantwortlich fühlen.

Das einsame, sozial ausgegrenzte Individuum, das versucht, sich in einer unwirtlichen, von Betonwänden und unterirdischen Gängen geprägten Umwelt zurechtfinden und dessen (Irr)wege durch das Labyrinth der Städte gleichzusetzen sind mit der Suche nach den eigenen Wünschen und Zielen, ist das Grundthema der unabhängigen Filmemacher.

In den Filmkomödien schließlich geht es thematisch um die Absurditäten des Großstadtlebens, die aus dem beengten Zusammenleben in zu kleinen Wohnungen oder aus täglichen Fahrten in vollkommen überfüllten Zügen resultieren.

Diese thematischen Schwerpunkte kann das japanische Kino jedoch nicht für sich allein beanspruchen, sondern sie sind auch im deutschen ebenso wie im amerikanischen Film anzutreffen.¹³ Auch formal gibt es insofern Parallelen, als Gegenüberstellungen von Stadt und Land oder die

¹³ Für den deutschen Film haben die hier öfter zitierten Autoren MÖBIUS und VOGT (1990) eingehende Untersuchungen angestellt.

Darstellungen der anonymen Großstadt durch Hochhausfassaden ebenso angewendet werden wie Stadtstereotype. Trotz dieser Übereinstimmungen sind aber auch „japanische Elemente“ in den untersuchten Filmen feststellbar. Es handelt sich um diejenigen Komponenten, die die Kulturen real voneinander unterscheiden. Als solche sind architektonische Eigenarten wie z. B. im Falle Tōkyōs der Tōkyō-Tower oder die Hochhauskonzentration in Shinjuku einerseits, andererseits das sich endlos ausdehnende Meer der engen Gassen und Häuser im japanischen Stil in den Vorstädten oder die Neonreklamen in japanischer Schrift zu nennen. Daneben gestaltet sich das Leben in der japanischen Großstadt in den Filmen aufgrund unterschiedlicher Bedingungen entsprechend anders als in Filmen, die in Europa oder Amerika spielen. Dazu zählen beispielsweise das Leben auf engstem Wohnraum, die Menschenmengen auf den Straßen und die Fahrt in hoffnungslos überfüllten Zügen oder auch die Selbstverständlichkeit, sich nicht mit dem eigenen Auto, sondern mit der Bahn fortzubewegen. Diese Elemente prägen, neben ihrer thematischen und formellen Funktion, die Darstellungen japanischer Großstädte in den Filmen der achtziger und neunziger Jahre.

LITERATURVERZEICHNIS

- BARRETT, Gregory (1989): *Archetypes in Japanese Film. The Sociopolitical and Religious Significance of the Principle Heroes and Heroines*. Selinsgrove: Susquehanna University Press.
- BURUMA, Ian (1988): *Japan hinter dem Lächeln. Götter, Gangster, Geisha*. Berlin: Ullstein.
- CHIBA, Nobuo et al. (1978²): *Nihon eiga-shi* [Die Geschichte des japanischen Films]. Tōkyō: Kinema Junpōsha (= Sekai no Eiga Sakka; 31, natsu no go).
- IMAMURA, Shōhei et al. (1986–1988): *Kōza Nihon eiga-shi, zen 8-kan* [Reihe: Japanische Filmgeschichte, Band 1–8]. Tōkyō: Iwanami Shoten.
- KINEMA JUNPŌSHA (Hg.) (1993²): *Sengo kinema junpō besuto ten zenshi 1946–1992. Kinema Junpō bessatsu* [Eine komplette Nachkriegsgeschichte der filmischen top ten nach Kinema Junpō 1946–1992. Sonderausgabe von Kinema Junpō] Tōkyō: Kinema Junpōsha.
- KOCH, Gertrud (1989): Mimesis, Mimikry, Simulation. Film und Modernität. In: *Neue Rundschau* 1, S. 119–134.
- LEHMANN, Hans-Thies (1983): Die Raumfabrik. Mythos im Kino und Kinyom Mythos. In: BOHRER, Karl Heinz (Hg.): *Mythos und Moderne. Begriffe und Bild einer Rekonstruktion*. Frankfurt a. M.: S. 572–582.

- MAJCHRZAK, Holger (1989): *Von Metropolis bis Manhattan. Inhaltsanalyse zur Großstadtdarstellung im Film*. Bochum: Brockmeyer.
- MÖBIUS, Hanno und Guntram VOGT (1990): *Drehort Stadt. Das Thema „Großstadt“ im deutschen Film*. Marburg: Hitzeroth (= Aufblende Schriften zum Film; 1).
- SATŌ, Tadao (1987): *Nihon eiga to Nihon bunka* [Der japanische Film und die japanische Kultur]. Tōkyō: Miraisha.

FILMOGRAPHIE DER BESPROCHENEN FILME

- Gakkō* [Die Schule]
Regie: YAMADA, Yōji (1992).
- Gyakufunsha kazoku* (deutsch: *Die Familie mit dem umgekehrten Düsenantrieb*)
Regie: ISHII, Sōgo (1984).
- Heya – The Room* [Das Zimmer]
Regie: SONO, Shion (1993).
- Kazoku gēmu* [Familienspiele]
Regie: MORITA, Yoshimitsu (1983).
- Musuko* (deutsch: *Liebe braucht keine Worte*)
Regie: YAMADA, Yōji (1991).
- Otoko wa tsurai yo* [Es ist schwer, ein Mann zu sein!]
Regie: YAMADA, Yōji (Serie seit 1969).
- Robinson no niwa* [Robinsons Garten]
Regie: YAMAMOTO, Masashi (1987).
- Sangatsu no raion* (deutsch: *Der März kommt wie ein Löwe*)
Regie: YAZAKI, Hitoshi (1990).
- Tanpopo* (deutsch: *Tanpopo*)
Regie: ITAMI, Jūzō (1987).
- Yami no kōnibaru* [Karneval der Nacht]
Regie: YAMAMOTO, Masashi (1982).
- Zaji* [Zazie]
Regie: RIJŪ, Gō (1989).