

Blinde Passagier der Alltags : Nobody Knows von Hirokazu Kore-eda

Autor(en): **Missind, Gerhard**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **47 (2005)**

Heft 262

PDF erstellt am: **09.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-865096>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Blinde Passagiere des Alltags

NOBODY KNOWS von Hirokazu Kore-eda



Die impressionistische Erzählstruktur verleiht den tragischen Ereignissen eine verstörende Unaufgeregtheit. Was eigentlich eine grausame Zumutung des Lebens ist, vollzieht sich für die Kinder im Fluss des Alltäglichen.

Erwartungsvoll greift die kleine Schwester nach dem Türknauf. Ihre Mutter müsste nun von der Arbeit heimkommen. Das Mädchen lässt seine Hand auf dem Griff ruhen, denn die mütterlichen Schritte sind bereits auf dem Flur zu hören. Aber was wäre, wenn sie einmal nicht zurückkehrte? Dieser Moment des Unvorstellbaren ist der Ausgangspunkt von Hirokazu Kore-edas Film. Einige Wochen später greift er die Geste des Mädchens in einem kurzen Zwischenschnitt noch einmal auf. Doch diesmal bleibt sie unerwidert.

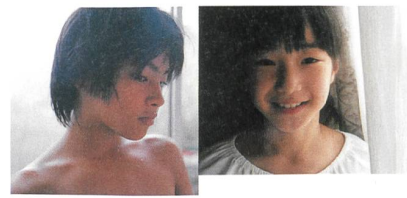
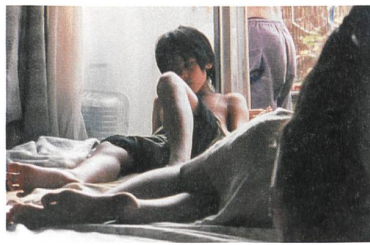
Die Risse in der menschlichen Existenz interessieren den japanischen Regisseur. In der atmosphärischen Montage flüchtiger Alltagsmomente macht er den Zuschauer, gleichviel ob in einem Dokumentar- oder einem Spielfilm, zum anteilnehmenden Zeugen schmerzhafter, zuweilen auch geglückter Prozesse von Trauerarbeit, Ablösung oder der Vergewisserung der eigenen Identität. *NOBODY KNOWS* (*DARE MO SHIRANAI*) ist eine Chronik des Verlassenwerdens und der Verwehrlosung. Er erzählt,

wie eine selbstverständliche Hoffnung langsam stirbt, aber auch von der Gabe, die Widersprüche des Lebens zu kompensieren.

Kore-edas vierter Spielfilm beruht auf einem *fait divers*, das 1988 die japanische Öffentlichkeit in Aufruhr versetzte und den angehenden Regisseur (der damals noch Assistent beim japanischen Fernsehen war) zu einem Drehbuchentwurf anregte, auf den er aber erst anderthalb Jahrzehnte später zurückkam. Eine junge Mutter hatte ihre Kinder vor den Nachbarn versteckt und später in ihrer Wohnung sich selbst überlassen. Ihre Situation wurde erst entdeckt, nachdem die älteste Schwester verunglückt war.

Erzählgestus und Moralität

Die impressionistische Erzählstruktur verleiht den tragischen Ereignissen eine verstörende Unaufgeregtheit. Was eigentlich eine grausame Zumutung des



Die jüngeren Geschwister bleiben in der Obhut des älteren Bruders, Akira, zurück. Er muss lernen, mit dem Geld hauszuhalten, das die Mutter ihm überlassen hat. Das Überleben wird zu einer Rechenaufgabe, die der Zwölfjährige verantwortungsvoll bewältigt, selbst nachdem das Konto überzogen ist.

Lebens ist, vollzieht sich für die Kinder im Fluss des Alltäglichen. Unbefangenheit und Spieltrieb lassen sie die Kluft in ihrem Leben tapfer parieren. Kore-eda gewährt ihnen Momente triumphierender Heiterkeit; zieht darunter freilich augenblicklich einen Boden der Sorge, des Bekümmertseins ein, wenn er zeigt, wie sie arglos die Mahnung des Gaswerks als Zeichenvorlage benutzen.

Sein Erzählgestus mutet dokumentarisch an, erst gegen Ende, nach dem Tod der Schwester, verschiebt sich die Wahrnehmung der Realität, werden Licht und Farben expressiv eingesetzt.

Das rhythmische Aufgreifen von Details und diskrete Schwarzblenden markieren die Etappen dieses Prozesses. Die Vignetten entfalten sich in Nuancen, der sensiblen Veränderung des Tonfalls. Diese Erzählhaltung macht es selbst Moralisten schwer, eindeutige Urteile zu fällen. Kore-eda nimmt die Ereignisse als Indiz für ein Klima der Kinderfeindlichkeit, das in der modernen japanischen Gesellschaft herrscht: warum sonst sollte die Mutter ihre "überzähligen" Kinder vor Vermietern und Nachbarn beim Einzug in einem Koffer verstecken? Wie sehr die Kinder mit diesem Leben im Provisorium vertraut sind, verrät schon die Routine, mit der sie die Umzugskartons auspacken.

Kore-eda zeichnet die Mutter als egoistisch, aber mit dem Begriff Rabenmutter ist ihr nicht vollends beizukommen. Sie geht überaus liebevoll mit ihren Kindern um, die allesamt von unterschiedlichen Vätern stammen und die sie weder bei den Behörden noch in einer Schule angemeldet hat. Sie stellt eine gedankenlose Vertrautheit mit ihnen her, eine Spur zu freimütig weicht sie ihren Ältesten in ihr (Liebes-)Leben ein. Sie erkennt den Abstand nicht, den sie einhalten müsste. Ihr fehlt die Gabe, sich hineinzuversetzen in eine kindliche Auffassungsgabe,

denn sie erscheint selbst noch wie ein Kind. Den Schritt von Spiel und Hinwendung zur Vernachlässigung vollzieht sie mit grausamer Geschwindigkeit.

Zunächst verschwindet sie nur ein paar Tage, dann für ein paar Wochen, um dann bald überhaupt kein Lebenszeichen mehr von sich zu geben. Die jüngeren Geschwister bleiben in der Obhut des älteren Bruders, Akira, zurück. Er muss lernen, mit dem Geld hauszuhalten, das die Mutter ihm überlassen hat. Das Überleben wird zu einer Rechenaufgabe, die der Zwölfjährige verantwortungsvoll bewältigt, selbst nachdem das Konto überzogen ist und obwohl die gleichgültigen Kindsväter ihm nicht die geringste Hilfe sind.

Eine klaustrophobische Erzählung

Akira ist der einzige, der eine Verbindung zur Außenwelt hat. Sein Bewegungsradius ist zunächst gering, er erledigt Einkäufe im Supermarkt, versucht wiederholt, die Mutter aus einer Telefonzelle anzurufen. Anfangs lässt er seine Schutzbefohlenen nie allzu lang allein. Erst allmählich treibt ihn die Sehnsucht nach der Gemeinschaft von Gleichaltrigen dazu, den Radius zu erweitern um einen nahe gelegenen Schulhof und eine Pachinko-Spielhalle. Seine Blicke verraten, wie sehr ihn Mobilität und Freizügigkeit faszinieren, immer wieder schaut er Flugzeugen am Himmel nach oder betrachtet die Züge auf der Hochbahn.

Die Wohnung verwandelt sich unterdessen vom Versteck in ein Gefängnis, ohne je ganz die Anmutung eines Refugiums zu verlieren. Die Geschwister reagieren unterschiedlich auf das Eingeschlossenensein: auf dem Balkon richten sie sich einen kleinen Garten ein, die ältere Schwester zieht sich immer tiefer ins Innere der





«Wenn man etwas verliert, wird einem die eigene Existenz bewusster»

Gespräch mit Hirokazu Kore-eda

Wohnung zurück, verbarrikadiert sich am Ende gar im Kleiderschrank. Den Gegensatz von Innen und Aussen übersetzt Kore-edas Montage in ein einfaches, rigoroses Wechselspiel der Einstellungsgrößen, er löst die Klaustrophobie auf in ein Spektrum von Nahaufnahmen, die Gesichter und Körper fragmentieren, bis hin zu Totalen, die seine Figuren befreien und zugleich verloren wirken lassen.

Es ist erstaunlich, wie wenig das Gefüge ihrer Schattenexistenz von Aussen bedroht wird. Das Drehbuch verdichtet sie nur auf wenige, kurze Spannungsmomente. Als Akira im Supermarkt irrtümlich eines Diebstahls verdächtigt wird, könnten sie auffliegen. Aber erst nach anderthalb Filmstunden schrecken die vier blinden Passagiere des modernen Wohnungsbaus einmal zusammen, als die Vermieterin an der Wohnungstür klingelt; so zuverlässig sind Unwissenheit und Indifferenz der Nachbarn.

Gerhard Midding



NOBODY KNOWS /
DARE MO SHIRANAI

Stab
Regie, Buch: Hirokazu Kore-eda; Kamera: Yutaka Yamazaki; Schnitt: Hirokazu Kore-eda; Musik: Gontiti; Ton: Yutaka Tsurumaki

Darsteller (Rolle)
Yuya Yagira (Akira, der älteste Sohn), Ayu Kitaura (Kyoko, das ältere Mädchen), Hiei Kimura (Shigeru, der kleine Junge), Momoko Shimizu (Yuki, das jüngere Mädchen), You (Keiko, die Mutter), Hanae Kan (Saki)

Produktion, Verleih
TV Man Union; Co-Produktion: Bandai Visual, Engine Film, c-style, Cine Qua Non; Produzent: Hirokazu Kore-eda. Japan 2004. 35mm, Format: 1:1.66; Farbe; Dauer: 141 Min. CH-Verleih: trigon-film, Wetztingen; D-Verleih: Rapid Eye Movies, Bonn

FILMBULLETIN Im Rahmen der Hommage, die die Viennale Ihnen 2004 ausgerichtet hat, konnte man Ihre Spiel- und Dokumentarfilme im Kontext sehen. In welchem Verhältnis stehen diese Gattungen für Sie? Ist beispielsweise die dokumentarische Beschäftigung mit dem Wesen der Erinnerung in *WITHOUT MEMORY* eine Vorbereitung oder eine Variante von *AFTER LIFE*?

HIROKAZU KORE-EDA Ich fühle beide Ströme in mir. Beide geben meiner Arbeit ihr Gleichgewicht. Ich betrachte Dokumentationen und Spielfilme als gleichberechtigt, meine Herangehensweise unterscheidet sich gar nicht wesentlich. Es sind zwei Äste, die in verschiedene Richtungen weisen, aber die gleiche Wurzel haben. Was die beiden Filme betrifft, die Sie erwähnt haben: Chronologisch scheint *WITHOUT MEMORY* eine Vorstufe zu sein, tatsächlich geht der Zusammenhang jedoch noch weiter zurück. Das Drehbuch zu *AFTER LIFE* habe ich viel früher, 1988, geschrieben – es war mein erstes Drehbuch überhaupt –, es gab also bereits ein grosses Interesse an dem Thema bei mir. Die Arbeit am Dokumentarfilm hat es dann noch verstärkt, hat zugleich eine andere Perspektive eröffnet. Es sind zwei Arten der Auseinandersetzung, die für mich ineinander greifen.

FILMBULLETIN Ein Titel zu Beginn von *NOBODY KNOWS* weist darauf hin, dass der Film auf wahren Ereignissen basiert. Von welchem Moment an interessierte Sie diese Geschichte aus den «Vermischten Nachrichten» als Fiktion?

HIROKAZU KORE-EDA Es gab zwei ausschlaggebende Momente. Das war zunächst einmal das Bild des Jungen, der seine tote Schwester in einem Koffer transportiert, über das damals in der Presse ausführlich berichtet wurde. Dieses Bild hat mich als Filmemacher fasziniert

