

# Porträt : das bewegende Kino von Shinji Somai

Autor(en): **Vetter, Dennis**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **57 (2015)**

Heft 348

PDF erstellt am: **24.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-863563>

## **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.

Die diesjährige Ausgabe des Japanischen Filmfestivals Nippon Connection widmete Shinji Somai (1948–2001) eine Retrospektive. Eine seltene Gelegenheit, sein Werk zu entdecken.

## Das bewegende Kino von Shinji Somai

«Gibt es keine andere Strasse?» – «Warum?» – «Die Monotonie macht mich schläfrig.» Yasushi steuert Yurikos Wagen mit kauziger Miene durch Hokkaido. Beide haben Tokio verlassen, einen Ort vergangener Trauer und gegenwärtiger Enttäuschung. Yuriko erwidert: «Es ist überall so.» Yasushi wird nicht müde, jede Spur von Optimismus garstig und bissig anzugreifen. Doch immer wieder: Lächeln. Oder zumindest ein unterdrücktes Grinsen. Wenigstens sind sie zusammen hier.

Nach zwölf Filmen, zwölf Refrains von wiederkehrenden Motiven, Gesten und Charakteren, skizziert der 2001 verstorbene Shinji Somai in seinem letzten Film, dem Roadmovie *Kaza-hana* (2000), zwei Lebenswege, die in Verzweiflung zu enden scheinen. Yasushi trinkt, Yuriko entfremdet sich immer mehr von sich selbst und ihrer Tochter. Doch die Geschichte verweigert ihnen das Scheitern. Auf dem Weg aus der Stadt durch die Kühle der verschneiten Berge erspürt der erinnernde Film in Blicken, Gesprächen und Rückblenden ihre Fähigkeit zur Hoffnung. Ähnlich wie in den restlichen, oft wilderen Arbeiten Somais finden sich auch hier sprunghafte Spiele mit Stimmungen, die Verweigerung von Stillstand und Singularität. Stattdessen offenbaren sich Bewegung und Interaktion als thematisch und stilistisch zentral. Somais Figuren sind – im besten Sinn – rastlos. Zumeist auch etwas ratlos. Bereits in seinem Spielfilmdebüt *The Terrible Couple* (Tonda

kappuru, 1980), einer Liebesgeschichte zur Schulzeit, herrscht unentwegt zwischenmenschliche Dynamik und permanentes Gezappel. Seine vielen Geschichten umkreisen das Erwachsenwerden als Variation von Tempo und Intensität, psychologisch und inszenatorisch.

Anfang der siebziger Jahre, mit 24 Jahren bricht Somai sein Studium ab und lernt das Regiehandwerk bei Nikkatsu, assistiert dann wichtigen Filmemachern wie Kazuhiko Hasegawa und Shuji Terayama. Später wird er Mitgründer und Akteur der unabhängigen Director's Company, einer zentralen Initiative des unabhängigen japanischen Kinos. Seine ersten Spielfilme produziert Kitty Films, ebenfalls eine unabhängige Produktionsschmiede. Sie fördern etwa Somais zweiten Film und riesigen Kassenerfolg *Sailor Suit and Machine Gun* (*Sera-fuku to kikanju*, 1981). Die Geschichte um ein Schulmädchen, das Yakuza-Boss wird, nimmt Somais enge Beziehung zu populären Geschichten, zu verbreiteten Genreszenarien vorweg. Wie hier sind auch seine späteren Filme oftmals bevölkert von scheinbar stereotypen Figuren – wie etwa den drei Jungs in *The Friends* (*Natsu no niwa*, 1994) oder den unzähligen Yakuza in *Pp Rider* (*Shonben Raida*, 1983).

In Somais vielfältigen Annäherungen an heute totproduzierte Formen des vertrauten Populärkinos fallen unentwegt Details auf, die irgendwie nicht zusammenpassen. Seine Filme versperren sich dem Naheliegenden, dem einfachen Fluss, sind gern verschachtelt, verkantet, elliptisch: Man könnte sie umständlich schimpfen. Doch ihre sonderbaren Zeiträume sind letztlich verführerisch interessant. Es ist die offensichtliche Faszination des Filmemachers an den freien und spielerischen Potenzialen. Der Filmform kann man sich (auch in weniger gelungenen Momenten) nur schwer entziehen. Beim Sehen mehrerer seiner Filme mit ihren wiederkehrenden Schauspielern offenbart sich eine unverkennbare Handschrift und scharfsinnige Entwicklung. Edinburghs Kurator Chris Fujiwara zitierte den einflussreichen japanischen Filmkritiker Shigehiko Hasumi, der Somai als «missing link» zwischen dem Niedergang des klassischen japanischen Studiosystems und dem Independent-Kino der neunziger Jahre einordnet.

In den Achtzigern und Neunzigern sorgen Shinji Somais Filme unter anderem mit ihren extravaganten Plansequenzen für Furore, die sich als Erkennungsmerkmal durch weite Teile seines Werks ziehen. Wie Gerd Reda 2013 für das Filmmagazin «Splating Image» erläutert, weicht die Konsequenz von Somais bis zu 15-minütigen Taktes nach und nach einer Hinwendung zur simpleren Form, zur Betrachtung des Menschen in seiner Befindlichkeit. In *Kaza-hana* oder *Wait and See* (*A, haru*, 1998) finden sich zunehmend ruhige Endpunkte eines Wegs, einer formalen Entwicklung, einer «Meisterung des Mediums», wie Olaf Möller schreibt.

Lange wird Somai fast nur innerhalb Japans wahrgenommen, allerdings von Kritik und Publikum gleichermaßen begeistert. Er gilt als Inspiration für zahlreiche andere Filmemacher – wie etwa für seinen einstigen Regieassistenten Kiyoshi Kurosawa. Seit einigen Jahren nähert sich nun auch der Westen Somais filmischem Nachlass. Retrospektiven in Köln (1999), Edinburgh (2012), Paris (2013) und jüngst im Rahmen von Nippon Connection in Frankfurt arbeiten seine formale Vielfältigkeit auf. Und in dieser verdichteten Betrachtung wird klar: Über alle Werke hinweg findet sich der bewegte Blick ohne Schnitt als Verdichtung des bewegenden Erlebens von Geschichten. Somais Filme performen förmlich ihre Emotionalität und Narration. Immer merklicher verschachteln sich dabei erst Raum-, dann Zeitebenen. Somais Szenarien streben ins Universelle. Und in allen Fällen erscheint dabei das soziale, das gemeinsame Erfahren als strukturierende Grösse seiner Filme. Er charakterisiert seine Geschichten über Genre Grenzen, Chronologien, Topologien, Alters- und Geschlechtergrenzen hinweg in den durchdringenden und unruhigen, zärtlichen und humanistischen Intensitäten seiner Figurenkonstellationen.

In der wiederholten Konfrontation mit dem Tod wird hierbei deutlich: Es geht Somais Figuren nicht einfach ums Überleben. Sie sind aktiv, fordern etwas von ihrer Existenz. Alt oder jung, sie agieren entschlossen und gleichermaßen kopflos, trotzen und konfrontieren, schreien, tanzen, beleidigen, treiben Spässe und sind manchmal irritierend oder kalt. Sie durchlaufen das Leben als andauerndes Aufwachsen in allen Facetten, im verharrenden Moment und in der Bewegung, in Momenten der Bewegung. Eine zentrale Arbeit trägt denn auch den Titel *Moving* (Ohikkoshi, 1993). Es ist eine Geschichte über die Scheidung eines Paares und das neue Bewusstsein ihrer Tochter. Somais Protagonistinnen und Protagonisten lieben sich häufig, oder sie hassen sich, oder beides. Sie brauchen sich, sind sich niemals egal. Und zumeist sind sie von Beginn an intim miteinander: Familienmitglieder, enge Freunde, erbitterte Feinde, loyale Gangsterkollegen. In Somais Geschichten sagt man Du zueinander, und soziale Rollen werden letztlich immer ignoriert.

Petra Palmer organisierte die Retrospektive des Filmemachers in Frankfurt: «Somai hat seine Charaktere so skizziert, dass sie immer



Typhoon Club / Taifu kurabu (1985)



Lost Chapter of Snow / Yuki no dansho – jonetsu (1985)

ambivalent sind, so wie sie manchmal nah scheinen und sie doch immer auf Distanz sind, sie führen ihr eigenes Leben, sein Blick auf sie ist aber immer grosszügig und human, auch in der Entblössung der Verzweigung und darauffolgender Gewalttätigkeit.» Am deutlichsten wird Somais Figurenzeichnung in seinen jungen Heldinnen und Helden, die sich nie den Konventionen des Jugendfilms beugen. Sie sind wild, unberechenbar, launisch und manchmal böse, zynisch, beinahe grausam. In *The Friends* konfrontieren die drei Jungs einen alten Herrn mit klaren Ansagen: «Wir sehen dir zu, weil wir sehen wollen, wie du stirbst!» Später macht er es genauso, zu Krieg, Trauma und Gewalt. Somais Figuren und Beziehungen sind wechselhaft, ungreifbar und in ihrer Beweglichkeit erfrischend authentisch. Somai zelebriert förmlich das Irritieren der Monotonie von Genrekorsetts und Rollenbildern: in sozialen und erzählerischen Spannungen und deren Auflösung, die sich stets auch im übersteigerten «kinetischen Exzess» (Reda) seiner Form offenbaren.

Wenn die Integrität von Genre und sozialem Milieu bei Somai bröckelt, verschwinden auch Hierarchien. Unter Gangstern passiert das sowieso, ebenso wie unter Jugendfreunden. Auch die Polizei wird hemmungslos angegriffen. Und ein wunderbares Beispiel dafür ist, wie in *Pp Rider* die Lehrerin vorgestellt wird: fuchtelnd mit einer Stange, umringt von einer Überzahl wild gewordener Jungs auf Motorrädern. Wer nicht ohnehin miteinander vertraut ist, begegnet sich in Konflikten, die alle Formalitäten auflösen. Als einzige Autorität bleibt die eines Schulmädchens, das Bandenführerin und dann Popikone wird. In Bewegung und Exzess verschwimmen Rollenbilder immer wieder neu, wie auch unsere Rollen für die gemeinsame Erfahrung des Kinos keine Bedeutung haben.

Shinji Somais Kino entwirft in einer zwischenmenschlichen Unbändigkeit, im Zelebrieren der Jugend und des Lebens, im formalen Exzess seiner zeitlosen Plansequenzen eine anti-autoritäre, berührende Exzentrik, die seine Geschichten stets zu sprengen droht. Sein populäres Kino erinnert uns an das Kino als Ort der Begegnung und sozialen Bewegung. Und es macht dabei richtig Spass.

Dennis Vetter