

Die reinigende Kraft des Taifuns : Kore-eda Hirokazu im Gespräch

Autor(en): **Brockmann, Till / Kore-eda, Hirokazu**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **59 (2017)**

Heft 361

PDF erstellt am: **24.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-863196>

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 reinigende Kraft des Taifuns

Kore-eda Hirokazu im Gespräch



Kore-eda Hirokazu

Seitdem Kore-eda Hirokazu 1995 mit seinem ersten Spielfilm *Maboroshi No Hikari* am Filmfestival in Venedig vertreten war, zählt er zu den international am meisten beachteten Regisseuren Japans. Kore-eda gehörte jedoch nie zu den neuen, wilden, experimentierfreudigen und kontroversen Filmemachern wie ein Miike Takashi, Tsukamoto Shinya oder Aoyama Shinji. Er besticht eher durch seinen ruhigen, behutsamen und doch eigenwilligen Umgang mit Figuren und Themen, der viele Filmkritiker an die Vorbilder des klassischen japanischen Kinos gemahnt. Wir sprachen in Zürich mit dem Regisseur über seinen neusten Film *After the Storm* sowie über seine allgemeinen filmischen Visionen.

Filmbulletin *Herr Kore-eda, in Japan heisst Ihr neuester Film Umi Yori Mo Mada Fukaku, was übersetzt «noch tiefer als das Meer» bedeutet. Wieso lautet der internationale Titel After the Storm?*

Kore-eda Hirokazu Der Originaltitel beruht auf einem Lied der taiwanischen Sängerin Teresa Teng, die auch in Japan enorm populär war. Dieses Lied ist dann auch im Film in der Küche der Mutter am Radio zu hören. Sie nimmt darauf Bezug, als sie den Titel wiederholt und mit etwas Wehmut beteuert, trotz ihres Alters hätte sie noch nie jemanden so geliebt. Auch *Still Walking* (Aruitemo Aruitemo, 2008) basiert übrigens auf einem populären Songtitel. Doch ausserhalb Japans sind diese Zitate weniger griffig, sodass ich sofort einwilligte, als mein französischer Verleiher *After the Storm* vorschlug. Ich finde, es ist ein passender Titel.

Da Sie Still Walking ansprechen: Dort spielen ja die gleichen Schauspieler sehr ähnliche Rollen wie in After the Storm, Abe Hiroshi den Sohn und Kiki Kirin die Mutter. Ist After the Storm eine Art Fortsetzung?

Nein, eine echte Fortsetzung ist es in dem Sinn nicht. Die beiden Werke sind eher Geschwister, wie wir es in Japan nennen würden. Bei *Still Walking* waren ich sowie Abe Hiroshi vierzig und Kiki Kirin war sechzig. Danach sind Hiroshi und ich zum ersten Mal Vater geworden. Als wir dann beide fünfzig waren und Kirin siebzig, haben wir gedacht, wir könnten aus dieser neuen biografischen Position heraus einen weiteren Film zusammen machen. Und den nächsten werden wir wohl in Angriff nehmen, wenn wir beide sechzig sind.

Als echter Autorenfilmer verfilmen Sie ja immer nur eigene Stoffe. Wie entstehen Ihre Drehbücher? Orientieren Sie sich zuerst an einem dramaturgischen Aufbau, oder denken Sie zunächst an die Figuren, oder geht es Ihnen vor allem um ein Thema?

Das ist verschieden, alle diese Varianten sind bei mir möglich. Bei *After the Storm* war der Taifun die Ausgangsidee. Die Tatsache, dass er alle Figuren auf einen engen Raum zusammenbringt und sie so interagieren lässt, war eine Art Kern, um den ich dann den Rest der Erzählung aufgebaut habe. Bei meinem vorherigen Film *Like Father, Like Son* war es hingegen so, dass ich von einem Fall gehört hatte, bei dem zwei Kinder im Krankenhaus versehentlich ausgetauscht wurden. Davon ausgehend, habe ich mir dann eine Geschichte ausgedacht: Dort stand also schon eher eine Plotidee im Vordergrund.

In der Diskussion mit einem Journalisten in Cannes über *After the Storm* wurde mir übrigens bewusst, dass der Taifun auch eine kathartische Wirkung hat. Es gibt die Szene, wo die Protagonisten am nächsten Morgen zusammen nach draussen kommen, und da sieht man diesen leuchtend-frischen, grünen Rasen. Das ist wie ein symbolischer Neuanfang für mich, eine Reinigung, die der Taifun bewirkt hat.

Natürlich wiederfährt den Figuren während des Taifuns nicht nur Gutes. Doch die Szene, in der sie gemeinsam im Wind nach den Lotterielosen suchen, ist positiv im dem Sinn, dass sie das gemeinsame Erlebnis zusammenschweisst...

... und sie suchen zum ersten Mal zusammen nach dem Glück...

... ja, vielleicht: Doch der kleine Junge sucht die Lotterielose, weil er drei Millionen Yen gewinnen will, die Mutter will wenigsten dreissig Yen wiederhaben, und der Vater sucht mit, weil er das Gefühl hat, es sei vielleicht das letzte Mal, dass sie gemeinsam etwas miteinander machen.

Wie arbeiten Sie mit Schauspielern? Es geht in Ihren Filmen ja selten um grosse dramatische Szenen, sondern mehr um nuanciertes Alltagsverhalten...

Wenn ich mit dem Drehbuch beginne, steht die Besetzung meistens schon fest: Ich schreibe meinen Schauspielern die Rollen sozusagen auf den Leib. Wenn das Casting noch nicht definitiv ist, bringe ich später noch Korrekturen an, bevor ich zu drehen beginne. Dann lesen wir das Buch mit den Darstellern zusammen und üben

ein noch provisorisches, eher nüchternes Schauspiel. Falls etwas nicht klappt, passe ich das Drehbuch erneut an. Mit dieser überarbeiteten Fassung beginne ich dann den eigentlichen Dreh.

Was mir sehr wichtig ist und was ich auch oft mit Kiki Kirin bespreche, sind die kleinen Handlungen, die Schauspieler ausführen, während sie sprechen. Viele Schauspieler haben die Tendenz, dass sie bei wichtigen Dialogen einfach nur dasitzen und sich ganz auf das Wort konzentrieren. Wir hingegen machen uns immer viel Gedanken darüber, was die Figuren während des Dialogs machen könnten. Sie sollen immer so wirken, als ob sie am Schauplatz des Geschehens wirklich wohnen und leben, was wir vor Ort einstudieren.

Es kommt eine Szene im Film vor, wo die Familie der Schwester des Protagonisten zu Besuch bei der Mutter/Grossmutter ist. Die Schwester ist mit der Mutter in ein Gespräch vertieft, und vor Letzterer steht ein Glas mit ein wenig Orangensaft. Eigentlich war es so gedacht, dass die Mutter den Orangensaft nicht ganz austrinkt. Beim Drehen der Szene war das Glas aber zu schnell leer: Kiki Kirin hob es an, merkte, dass es leer ist, und setzte es irritiert wieder ab. Dann stand sie spontan auf, ging zum Kühlschrank, um es wieder zu füllen. Solche kleinen Szenen suche ich, sie sind echt, das nenne ich Schauspiel.

Kann man sagen, dass dieser Film Ihre erste richtige Komödie ist?

Es stimmt, dass es der Film ist, wo insbesondere auch das internationale Publikum am meisten lacht. Doch eigentlich habe ich ihn nicht als echte Komödie angelegt, das wäre ein viel zu schwieriges Genre für mich, da hätte ich nicht genug Selbstvertrauen, mich daran zu wagen. Was ich versucht habe, ist, eine etwas andere Nuance hereinzubringen: Ich wollte schon die komische Seite der Figuren herausarbeiten, aber komisch eher im Sinn von seltsam als von lustig. Da schwingt sogar immer eine melancholisch-traurige Note mit.

Bringt uns der Film auch bei, dass man sich selbst nicht unter zu viel Druck im Leben setzen sollte?

Gewiss. Es kommen lauter Figuren vor, die eigentlich woanders sind, als sie es vorhatten. Die Grossmutter hat sich mit ihrem Leben abgefunden und empfindet ihre Situation als gar nicht so schlimm. Ihr Sohn, die Hauptfigur, hofft immer noch, dass es irgendwie besser wird. Und sein Sohn wiederum versucht erst gar nicht, mit allzu grossen Wünschen ins Leben zu starten.

Der kleine Junge sagt ja, er würde beim Baseball einen Walk dem Homerun vorziehen [ein Walk ist ein Vorrücken auf die erste Base ohne eigenes Dazutun: Man profitiert nur von den Fehlern der Gegner]. Sind Sie eher der Homerun- oder eher der Walk-Typ?

(lacht) ... da gibt es auch ein wenig Autobiografisches im Film: Mein Vater hat zum Teil auch auf Glücksspiele und Risiko gesetzt, was meine Mutter verärgerte, da sie an harte Arbeit glaubte. Ich wollte ursprünglich meine Mutter zufriedenstellen, indem ich einen Beruf wie Beamter oder Lehrer annehmen würde. Doch nun bin ich Filmemacher geworden, ein Beruf, wo man zwar auch hart arbeitet, aber doch keinen Homerun erzwingen kann, oft auch auf das Glück eines Walks setzen muss. Es steckt offensichtlich die DNA beider Eltern in mir.

Im Film wird dauernd über Geld gesprochen, das ist sehr unüblich, besonders in der Schweiz. Ist es in Japan so, dass man offener in der Familie über Geld spricht?

Nein, gar nicht. Auch in Japan ist es heikel, in der Familie über Geld zu reden. So zum Beispiel als die Exfrau mit dem Protagonisten über das Kindergeld spricht: Es ist sicherlich beiden unangenehm, doch man muss das Thema halt ansprechen. In Japan ist es wohl ganz ähnlich wie in der Schweiz: Aus Höflichkeit und Zurückhaltung vermeidet man das Thema. Doch ich wollte es in meiner Geschichte ganz explizit angehen. Ich wollte die Situation der Hauptfigur auch realistisch darstellen, für ihn sind die Finanzen nun mal eines seiner grössten Probleme, die ihn zum Handeln zwingen.

In den klassischen Familiendramen von Ozu spielt Geld oft weniger eine Rolle, weil sie in der Mittelschicht angesiedelt sind. Bei Naruse hingegen ist man meistens eine Gesellschaftsschicht weiter unten, in der Arbeiterklasse, und in seinen Filmen wird das Geld tatsächlich häufig thematisiert, weil es wichtig und lebensnotwendig ist.

Da Sie es selbst ansprechen – ich hatte mir eigentlich vorgenommen, es nicht zu tun: Sie werden in Interviews ständig auf Ozu Yasujiro angesprochen, doch man könnte Sie eben auch mit Naruse Mikio oder gar Kinoshita Keisuke vergleichen. Schätzen Sie eigentlich solche Vergleiche?

Alle Regisseure, die genannt wurden, mag ich und respektiere sie sehr. Gerade im Ausland wurde ich tatsächlich immer wieder mit Ozu verglichen. Ehrlich

gesagt habe ich am Anfang nie daran gedacht, dass ich ihm ähnlich sein könnte, nein, ich muss zugeben: Ich habe es sogar abgestritten. Mittlerweile weiss ich, dass es immer als Kompliment gemeint ist, und ich habe mir angewöhnt, danke zu sagen (lacht). Spass beiseite: Vor allem Naruse schätze ich sehr, er ist vielleicht die wichtigste Referenz für mich. Doch es gibt Unterschiede. Bei ihm geht es meistens um die Beziehung von Mann und Frau, um romantische Liebe, bei mir steht hingegen oft die Familie im Zentrum. Doch wenn es darum geht, die japanische Gesellschaft als Ganzes darzustellen, dort wo es auch gärt und brodeln, kann man sehr viel von Naruse lernen.

Im Westen fällt in Zusammenhang mit dem zeitgenössischen japanischen Kino oft das Wort «Manga». Man bezieht sich dabei aber vor allem auf die gewaltsamen oder etwas überdrehten Filme. Sie spricht man seltener darauf an, obwohl Sie mit Our Little Sister (Umimachi Diary) und Air Doll (Kûki ningyô) sogar zwei Filme gemacht haben, die auf Manga-Vorlagen basieren ...

Ich glaube, dass japanische Mangas generell ein sehr hohes Niveau aufweisen. So finde ich auch nicht, dass ein literarisches Werk unbedingt besser als Grundlage für eine Drehbuch ist als ein gutes Manga. Ich gehöre zweifellos zur Generation, die mit Manga und Anime aufgewachsen ist, sehe aber auch, dass bei heutigen Mangas nicht alles gut ist. Besonders den Figuren fehlt es oft an Tiefe, sie sind oberflächlich und klišiert. Und die filmische Umsetzung eines Mangas ist nie einfach: Denn obwohl die Comics auch mit Bildern arbeiten, ist die Bildsprache eines Films eine ganz andere. Im Manga muss man vieles überzeichnen, übertreiben, um mit ein paar Strichen Freude oder Wut zu vermitteln. Der Film hat da andere Möglichkeiten: die Sprache der Körperlichkeit, des subtilen doch ausdrucksstarken Schauspiels.

Mit Kore-eda Hirokazu sprach Till Brockmann

→ Regie, Buch: Kore-eda Hirokazu; Kamera: Yutaka Yamazaki; Ausstattung: Keiko Mitsumatsu; Musik: Nanaregumi. Darsteller (Rolle): Abe Hiroshi (Ryota Shinoda), Maki Yoko (Kyoko Shiraishi), Yoshizawa Taiyo (Shingo Shiraishi), Kiki Kirin (Yoshiko Shinoda). Produktion: Aoi Pro. Japan 2016. Dauer: 117 Min. CH-Verleih: Filmcoopi