

Takeshi Kitano

Dolls

Japan 2002

Regie	Takeshi Kitano
Drehbuch	Takeshi Kitano
Kamera	Katsumi Yanagishima
Schnitt	Takeshi Kitano
Musik	Joe Hisaishi
Ton	Senji Horiuchi
Ausstattung	Norihiro Isoda
Kostüme	Yohji Yamamoto
Licht	Hitoshi Takaya
Produzenten	Masayuki Mori Takio Yoshida
Produktion	Office Kitano, Bandai Visual, Tokyo FM, TV Tokyo
Verleih	Stadtkino Wien

Darsteller

Sawako	Miho Kanno
Matsumoto	Hidetoshi Nishijima
Hiro	Tatsuya Mihashi
Frau im Park	Chieko Matsubara
Haruna	Kyoko Fukada
Nukui	Tsutomu Takeshige

35mm / Farbe / 1:1,85

Länge: 113 Minuten

Erster Kinoeinsatz in Österreich: Stadtkino Wien,
ab 21. März 2003

Japanische Originalfassung mit deutschen Untertiteln

Mit Leib und Seele

Matsumoto und Sawako sind durch ein rotes Seidenband verbunden. Es schleift hinter ihnen her, während sie durch Japan wandern, bestaunt von den Spaziergängern, verspottet von den Kindern, verjagt von den Seßhaften. Das Band streift über den Boden, manchmal knickt es eine Blume, dann wieder fängt es Sawako auf, die vor Erschöpfung in einen Fluß zu fallen droht. Schweigend durchquert das seltsame Paar die Landschaften, die Jahreszeiten, die Erinnerungsräume. Sie suchen nach einer Szene, in der sie einander wiederfinden können. Matsumoto und Sawako sind die Bänder einer Liebe, die zu groß war, um nicht verraten zu werden. Niemand begreift richtig, warum der junge Mann plötzlich in die Hochzeit mit der Tochter seines Vorgesetzten einwilligt, wo er doch mit Sawako, seiner Jugendliebe, schon verlobt ist. Er tut es aus Respekt vor den Eltern, vielleicht auch, um Erfolg zu haben. Daß es ein unverzeihlicher Fehler ist, begreift er erst vor der Kirche, als er erfährt, daß Sawako sich das Leben nehmen wollte. Sie ist nicht tot, aber sie hat ihren Verstand verloren. Im Krankenhaus dämmert sie vor sich hin, eine Idiotin, zu der nichts mehr vordringt. Als Matsumoto sich zu spät eines Besseren besinnt, die Braut und die Hochzeitsgesellschaft stehen läßt und Sawako aus ihrem Gefängnis befreit, erkennt sie ihn nicht. Ihr Gesichtsausdruck ist leer wie der einer Puppe. Ihr Geliebter verfährt mit ihr wie einer der „Agenten des Spiels“ im Bunraku-Theater, und zum ersten Mal wird das Organisationsprinzip von *Dolls* erkennbar: Der Leidensweg von Matsumoto und Sawako ist eine Variation auf die klassischen Stoffe des japanischen Puppentheaters. Im Prolog zeigt Takeshi Kitano eine dieser in hohem Maß stilisierten Aufführungen. Sie bildet eine ästhetische Norm und einen motivischen Horizont für die drei Geschichten, die in *Dolls* ineinander verwoben sind.

„Der Bunraku“, schreibt Roland Barthes in seinem Japan-Bericht „Das Reich der Zeichen“, „handelt von einer grundsätzlichen Antinomie, der von Belebtem und Unbelebtem“. Das Begehren verschwindet hinter der Maske einer reglosen Miene. Die unerhörten Emotionen und Ekstasen der Liebenden und Betrogenen, der Hoffenden und Hassenden werden mit halb-lebensgroßen Puppen dargestellt, die von schwarzgekleideten Männern geführt und „gespielt“ werden. Sie und die Puppen sind dabei stumm. Ein Rezitator (joruri) und ein musikalischer Begleiter (shamisen) nehmen zu Beginn von *Dolls* mit dem Schwung einer Drehbühne ihre Plätze ein und erzählen im Prinzip den ganzen Film.

Das Vorspiel zeigt eine Szene aus einer der berühmtesten Geschichten des Bunraku. Die Kurtisane Umekawa tröstet ihren Geliebten, den Bauernsohn Chubei, der zum Verbrecher wurde, um sie freizukaufen. Eine kanonische Version dieser Liebestragödie stammt von Monzaemon Chikamatsu (1653–1724), dem wichtigsten Autor des Bunraku. Seine Bedeutung für das japanische Kino ist an der Tatsache zu ermessen, daß Kenji Mizoguchi ihn im Titel eines seiner wichtigsten Filme genannt hat: In *Chikamatsu Monogatari (Eine Erzählung nach Chikamatsu, 1954)* geht es wie so oft um eine illegitime Liebe und deren tödliche Konsequenzen.

Während Mizoguchi eine orthodoxe Adaption als historischen Studiofilm unternommen hat, versucht Takeshi Kitano den Bunraku auf die Gegenwart anzuwenden. Er untersucht dessen Gültigkeit und findet in der Welt der Angestellten, der Yakuza und des Pop die Konstellationen der japanischen Klassik wieder. Zugleich entdeckt er in den Konventionen des Puppentheaters einen Ausweg aus den Leerläufen des Gangsternihilismus, der sich zwischen *Sonatine* (1993) und *Brother* (2000) entscheidend verschärft hatte. Kitano nimmt mit *Dolls* eine Spur wieder auf, die er mit *Hana-bi* (1997) gefunden hatte. Sie führt zu einer Form des Einverständnisses mit der Natur, in der das Belebte und das Unbelebte nicht mehr als unversöhnliche Gegensätze aufzufassen sind, sondern als zwei Aggregatzustände, wie die Gewalt und der Stoizismus, das Spiel und das Stilleben. Während Matsumoto und Sawako die ganze Wegstrecke von *Dolls* abschreiten, begegnen sie zufällig – und ohne sie wahrzunehmen – den anderen Hauptfiguren des Films. Das Mädchen Haruna Yamaguchi sitzt mit einem verbundenen Auge am Strand und überläßt sich seiner Melancholie. Haruna war früher ein Popstar. „Girls become so pretty, when they're in love“, hieß einer ihrer Hits, ein harmloses, synthetisches Liedchen, in dem von Schönheit und Liebe auf eine Weise die Rede ist, die zum abstrakten Schönheitsideal des Bunraku in einem

deutlichen Widerspruch steht. Eine Logik der Zweierheit bestimmt *Dolls*, insofern Beziehungen über lange zeitliche und räumliche Distanzen hergestellt oder aufrechterhalten werden.

Haruna ist durch das Starsystem perfekt abgeschirmt. Ihre Fans stehen Schlange, wenn sie Autogrammstunde hält. Mehr als einen Photoband bekommt niemand. Nach einem Verkehrsunfall behält Haruna ihre Isolation bei, nun ist sie jedoch selbstgewählt. Sie hat sich aus der Welt zurückgezogen, nur Nukui hält an seiner Verehrung fest, und an dem Traum, sein Idol einmal zu treffen. Nur als Blinder darf er dem entstellten Mädchen unter die Augen treten. Danach stürzt er sich in den Tod. Er bringt sich dem Star als Opfer dar, indem er ihre Verletzung vervollkommen.

Die mittlere Geschichte handelt von dem alten Yakuza Hiro, sie hat in einem jungen Bodyguard namens Ikeuchi einen Adressaten innerhalb des Films. Er beobachtet, wie der kranke Hiro noch einmal einen Ort aufsucht, an dem er als junger Mann eine große Liebesgeschichte erlebt – und zerstört – hatte. Die junge Frau aus diesen Tagen kehrt auch nach dreißig Jahren immer noch samstags zu der Parkbank zurück, auf der sie damals von ihrem Geliebten zurückgelassen wurde. Er wollte zuerst den Erfolg in der Welt suchen, den er dann im organisierten Verbrechen gefunden hat. Wie ein Denkmal sitzt Hiro auf seiner Veranda und auf der Parkbank. Neben der wächsernen Frau, die ihren Freund am Ende nicht wiedererkennt und schließlich eine neuerliche Enttäuschung erlebt, wirkt er wie ein Kind. Als Hiro von einem gedungenen Yakuza erschossen wird, zeigt Takeshi nicht den Moment des Todes, sondern schneidet auf ein rotes Ahornblatt, das in einem Bach treibt. In dieser Überhöhung wird der Charakter der Liebesgeschichten in *Dolls* deutlich. Es handelt sich dabei nicht um Objektwahl in einem psychologischen Sinn, sondern um ideale Paare, die gleichwohl den äußeren Umständen nicht standhalten.

Die Kunst von Takeshi Kitano in Anlehnung an den Bunraku besteht darin, die Liebe nicht aus der Perspektive ihres Gelingens oder Scheiterns zu erzählen, sondern vom Standpunkt ihrer Unbedingtheit aus. Die Figuren wissen davon so viel, wie die Puppen von Umegawa und Chubei wissen. Sie gehen ganz in einem Geschehen auf, das sie letztendlich aus ihrer Individualität erlösen wird. Das persönliche Glück ist von geringerer Bedeutung. Barthes beschreibt dies im Hinblick auf die Dichotomie von innen/außen im Bunraku so: „Verbannt wird von der Bühne die Hysterie, das heißt das Theater schlechthin; an deren Stelle tritt die Handlung, die zur Produktion des Schauspiels notwendig ist: die Arbeit tritt an die Stelle der Innerlichkeit.“ Auf das Kino übertragen bedeutet dies: Die Schauspieler sind nicht gebunden an das „metaphysische Band, das der Westen zwischen Seele und Körper“ geknüpft hat. Sie sind ebensowohl Subjekte wie Teil einer Objektivität, eines Seinszusammenhangs, von dem Kitano in *Dolls* verschiedene Momente besonders betont: die Farben der Natur, die Bedeutung der Wiederholung, die Immanenz des Todes.

Der Fatalismus der Gangster und ihrer Gegner, der in seinen frühen Filmen noch attraktiv war, war schon mit der Erkrankung der Ehefrau in *Hana-bi* in eine Krise geraten, auf die nur eine spirituelle Antwort denkbar war. Die Pilgerfahrt zum Fujiyama nahm im Raum vorweg, was *Dolls* nun in der Zeitstruktur der Tradition nachholt. Der lange Marsch von Matsumoto und Sawako endet nicht einfach an einem Abgrund hoch im Norden Japans, er endet mit einem Bild, das der Malerei entstammt. Kitano muß in *Dolls* sein filmisches Idiom nicht verändern, er begründet es nur anders: Die Lakonie seiner Einstellungen, die surrealen Montagen, der Mangel an psychologischer Konsequenz, die Farbdramaturgie (zu der auch die Kostüme von Yohji Yamamoto wesentlich beitragen) erweisen sich dem Bunraku ebenbürtig. „In seiner Stille, Schnelligkeit und Eleganz ist das Handeln der Spieler außergewöhnlich transitiv, operativ, von jener Mischung aus Kraft und Subtilität gefärbt, die für die japanische Gestik charakteristisch ist und gewissermaßen die ästhetische Hülle der Effizienz bildet“, schreibt Barthes. Wie der Bunraku arbeitet Kitano „ohne jede Demagogie in Richtung Publikum“. Nur unter dieser Voraussetzung kann er die außergewöhnliche Umkehrung wagen, mit der *Dolls* endet: Matsumoto und Sawako und die anderen Figuren verhalten sich nun zu ihren Vorbildern im Theater nicht länger wie Abkömmlinge, sondern sie werden mit den Puppen auf eine paradoxe Weise identisch. Der Blick, den Umekawa und Chubei am Ende in die Kamera richten, ist auf das Liebespaar gerichtet, das gerade in den Tod geht. Kitano holt in diesem Moment den Bunraku ein. Das Kino erweist sich als den klassischen Künsten ebenbürtig, indem es sie so in sich aufhebt, daß nicht mehr deutlich erkennbar ist, wer „spielt“ und wer gespielt wird.

