

Selbstreflexive Paradoxa

Ein Mann verschwindet von Imamura Shôhei und
After Life von Koreeda Hirokazu

Kayo Adachi-Rabe, Berlin

Der Film ist ein paradoxes Medium, das die Wirklichkeit einerseits beschreibt und andererseits fikionalisiert. Diese Eigenschaft wird im Spiel- und im Dokumentarfilm gemäß ihren Zielsetzungen unterschiedlich gehandhabt. *Ein Mann verschwindet* 人間蒸発 (*Ningen jôhatsu*, 1967) von Imamura Shôhei 今村昌平 und *After Life* ワンダフルライフ (*Wandafuru raifu*, 1998) von Koreeda Hirokazu 是枝裕和 stellen individuelle Beispiele dafür dar. Imamura versucht, in seinem Dokumentarfilm fiktive Elemente einzubauen, während Koreeda beabsichtigt, eine fiktionale Erzählung mit dokumentarischen Methoden zu realisieren. Beide Regisseure zielen so gleichermaßen darauf ab, eine synthetische Wahrheit zwischen dem Realen und Imaginären neu zu gründen, wobei sie das Filmemachen selbst thematisieren.

Der vorliegende Beitrag untersucht anhand dieser Beispiele Erscheinungsformen der Paradoxie, welche durch die selbstreflexive Eigenschaft des Mediums zustandekommen. Dieses Phänomen veranschaulicht sich beispielhaft durch den Sophismus des Kreters Epimenides: "Alle Kreter sind Lügner." Da der Sprecher auch sich selbst als solchen bezeichnet, gerät sein Argument in einen Zirkeltrugschluß, weil es weder als wahr noch als falsch bewertet werden kann. Auch die folgende Antinomie erzeugt einen ähnlichen Widerspruch: "Der Barbier von Sevilla rasiert die und nur die männlichen Einwohner von Sevilla, die sich nicht selbst rasieren. Rasiert er sich selbst oder nicht?"¹ Bertrand Russell gibt in seiner Mengentheorie eine mathematische Ausführung zu diesen klassischen Paradoxa. Die Menge w sei definiert als die "Klasse all jener Klassen, die nicht Elemente von sich selbst sind". Es stellt sich die Frage, ob w sich selbst enthält, was einerseits aufgrund der Definition nicht

1 Patrick HUGHES, George BRECHT: *Die Scheinwelt des Paradoxons. Eine kommentierte Anthologie in Wort und Bild*, Braunschweig: Vieweg 1978: 7.

sein kann. Es ist jedoch auch nicht möglich, daß *w* sich nicht selbst enthält, da *w* als die "Klasse all jener Klassen" definiert ist, wozu auch *w* selbst gezählt werden muß. Russells Antinomie verdeutlicht, daß das Lügner- und das Barbier-Paradox das Problem der Selbstreflexivität beinhalten.²

Der Film ist ein Modus der Repräsentation, welcher diese Problematik besonders anschaulich darstellt. Christian Metz definiert die Autoreflexivität als eine fundamentale Eigenschaft dieses Mediums. Ihm zufolge erzählt der Film "uns nur von sich selbst (oder vom Kino) oder von der Position des Zuschauers."³ Typische Erscheinungsformen der Autoreflexivität sind: 1. die eigenen Dreharbeiten oder die eines anderen Films darzustellen; 2. eine filmische Situation des Sehens, die auf das Verhältnis zwischen Medium und Zuschauer anspielt, zu zeigen; 3. das Filmen selbst zu thematisieren; 4. historische "Zitate" wie Stars, berühmte Szenen, Themen usw. zu verwenden; 5. die Filmmaterialien selbst sichtbar zu machen.⁴ Anhand dieser Merkmale werden im vorliegenden Aufsatz *Ein Mann verschwindet* und *After Life* analysiert, um ihre besonderen Darstellungstechniken der Selbstreflexion, die unsere gewöhnliche Wahrnehmung der Realität und Fiktion im Kino grundsätzlich in Frage stellen, aufzuzeigen.

1. *Ein Mann verschwindet*

Ein Mann verschwindet ist der erste Dokumentarfilm des Regisseurs Imamura Shōhei.⁵ Der Angestellte Ôshima Tadashi (dreißig Jahre) ist verschollen und

2 Alfred North WHITEHEAD, Bertrand RUSSEL: *Principia Mathematica*, Frankfurt / M.: Suhrkamp 1986 [Originalausgabe 1925]: 86 ff.

3 Christian METZ: *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*, Münster: Nodus Publikationen 1997 [1991]: 10.

4 Ebd.: 69–76.

5 Imamura Shōhei (1926–2006), der 20 Filme drehte und mit *Die Ballade von Narayama* 楯山節考 (*Narayama bushi kô*, 1983) und *Der Aal* うなぎ (*Unagi*, 1997) zwei Mal die Goldene Palme der Filmfestspiele in Cannes erhielt, gilt als einer der großen Meister der japanischen Filmgeschichte. Sein letzter Film war ein Beitrag zum internationalen Omnibusfilm *11'09''01 September 11*, *11'09''01 セプテンバー 11* (2002). Imamura kam aus finanziellen Gründen auf die Idee zu seinem ersten Dokumentarfilm. Um seine neu gegründete Produktionsfirma zu finanzieren, nahm er Aufträge von Fernsehsendern an. In der Periode wirtschaftlichen Wachstums nach dem Zweiten Weltkrieg war zu einem sozialen Problem geworden, daß viele Menschen, die in die Großstadt gezogen waren, spurlos verschwanden. Ursprünglich plante Imamura, einen Dokumentarfilm über 24 Fälle von

wird von seiner Verlobten Hayakawa Yoshie gesucht. Zusammen mit ihr interviewt das Filmteam Augenzeugen und recherchiert die Hintergründe. Als Reporter wirkt der bekannte Schauspieler Tsuyuguchi Shigeru mit. Der erfolgreiche Standfotograph Ishiguro Kenji drehte im 16mm-Format in Schwarz-Weiß, was zur realistischen Wirkung der spontan ausgewählten Bilder der Wirklichkeit beitrug, die in den harten Lichtverhältnissen der Originalschauplätze endstanden. Der langjährige Mitarbeiter Imamura, Takeshige Kunio, war hier zum ersten Mal für den Ton zuständig.

Auffällig ist die Trennung von Bild und Ton. Meist ertönen die Stimmen nicht simultan mit den Mundbewegungen der Sprecher. Abgesehen von damals noch bestehenden technischen Problemen läßt sich diese Dissonanz auch auf die Verwendung eines voyeuristischen Teleobjektivs und versteckter Mikrophone zurückführen. Eine Szene, die aus einer großen Entfernung gefilmt ist, in der jedoch die Stimmen der dargestellten Figuren nah zu hören sind, kommt auch in Imamura's Spielfilm *Rote Mordgedanken* 赤い殺意 (*Akai satsui*, 1964) vor, in dem der Zuschauer eine Distanz zum filmischen Geschehen und eine innere Nähe zu den Figuren zugleich erlebt. Von Anbeginn trägt die zum Teil auch inszenierte technische Unzulänglichkeit in *Ein Mann verschwindet* dazu bei, die Authentizität der Szenen zu steigern. Man rezipiert die defektive Präsenz der Apparate als Zeichen des Dokumentarischen.

Bald gerät der Film in eine Sackgasse, da keine Hoffnung mehr zu bestehen scheint, den Vermißten zu finden. Mit dem Team tritt Yoshie in einer Fern-

Vermissten zu drehen. Er konzentrierte sich dann jedoch auf einen scheinbar unspektakulären, aber äußerst komplexen Fall. Das Projekt entwickelte sich zu einem Kinofilm als unabhängige Produktion der Art Theater Guild (ATG). Aufgrund der Sensation, die das Sujet des Films schon während der Drehphase auslöste, beteiligte sich auch die Firma Nikkatsu an der Produktion. Imamura drehte 1970 einen weiteren Dokumentarfilm für das Kino: *Die Geschichte Nachkriegsjapans und das zerrissene Leben einer Barbesitzerin* ぼん戦後史・マダムおんぼろの生活 (*Nippon sengoshi – Madamu Onboro no seikatsu*). Als Fernsehproduktionen entstanden die folgenden fünf Dokumentarfilme: *Verfolgung noch nicht zurückgekehrter Soldaten, Teil 1: Thailand, Teil 2: Malaysia* 未帰還兵を追ってタイ編・マレー編 (*Mikikanhei o otte, Tai hen, Marê hen*, 1971), *Fernweh – Meine Shimokita-Halbinsel* 遠くへ行きたい・おれの下北 (*Tôku e ikitai – Ore no Shimokita*, 1972), *Piraten aus Bubuan* ブブアンの海賊 (*Bubuan no kaizoku*, 1972), *Karayuki-san* (Japanische Prostituierte im Ausland) からゆきさん (1973), *Muhômatsu kehrt heim* 無法松故郷に帰る (*Muhômatsu kokyô ni kaeru*, 1973), *Auf den Spuren nicht heimgekehrter Soldaten II* 続・未帰還兵を追って (*Zoku Mikikanhei o otte*, 1975). Über Imamura's Dokumentarfilme: IMAMURA Shôhei: *Eiga wa kyôki no tabi de aru. Watashi no ririkisho* 映画は狂気の旅である。私の履歴書, *Nihon Keizai Shinbun Sha* 2004: 134–162, Liste der Dokumentarfilme für das Fernsehen: 238. Über den Hintergrund des Films *Ein Mann verschwindet*: KATORI Shunsuke 香取俊介: *Imamura Shôhei densetsu* 今村昌平伝説, *Kawade Shobô Shinsha* 2004: 215 ff.

sehshow auf, um eine öffentliche Suche nach ihrem Verlobten auszulösen. Diese Aktion verursacht eine Verdoppelung des Realen und des Imaginären. Die Szene der Dreharbeiten erscheint im aktuellen Fernsehbild, um sich selbst als Reales zu präsentieren. Die fikionalisierende Eigenschaft der beiden Medien wird gegenseitig hervorgehoben, indem eine doppelte Drehsituation sichtbar gemacht wird. Das Sujet wurde dadurch zu einem sensationellen Medienereignis. Imamura erscheint selbst in der Sendung, um Yoshie zu kritisieren. Auf ihre Aussage, daß sie auf jeden Fall auf ihren Verlobten warten will, reagiert er mit der Frage, ob sie sich nicht zu sehr heroisiere. Er warnt vor der Fiktionalisierung der Tatsachen durch die Protagonistin, wobei er selbst diese Tendenz fördert.

Der Barbier Imamura taucht ab diesem Moment öfter im Bild auf, um den Verlauf des Films zu kontrollieren. Er läßt die Suche nach dem Vermißten fallen und beabsichtigt, Yoshie nachzuforschen. Der Regisseur gibt als Ziel an, "den Menschen als Ganzes zu erfassen". Deshalb geht er der Tatsache nach, daß sich seine Protagonistin in den Reporter verliebt hat. Da Yoshie Imamura zufolge immer mehr dazu tendiert, "ihre Rolle gut zu spielen", d.h. sich zu fikionalisieren, und Tsuyuguchi keine fiktive Figur, sondern sich selbst als Reporter darstellt, entsteht eine verdrehte Relation zwischen Realem und Fiktivem. Imamura verabredet mit Tsuyuguchi, Yoshies Liebesgeständnis heimlich aufzunehmen. Dadurch, daß der Regisseur seine Absichten zunehmend offenlegt, nimmt die Tendenz des Films zu, die Dreharbeiten selbst zu dokumentieren.

Das Treffen des Paares wird aus einiger Entfernung mit einem Zoomobjektiv verfolgt. Tsuyuguchi und Yoshie sitzen am Fenster in einem Café. Die Kamera schwenkt über die Außenwand des Gebäudes, so daß ironischerweise die dort angeklebten Plakate mit großen Fotos des gesuchten Ôshima sichtbar werden. Es folgt eine Szene, in der das Paar am Strand spazierengeht. Yoshies Stimme ist aus dem Off zu hören. Eine Einstellung, in der Yoshie nach Tsuyuguchis Hand greift, wird wie in einem romantischen Spielfilm abrupt in die kontinuierliche Bilderfolge montiert.

Bemerkenswerterweise wird anschließend eine Szene gezeigt, in der Tsuyuguchi mit Yoshies Schwester Sayo in einer Bar tanzt. Kritiker weisen auf die Ähnlichkeit Sayos mit der weiblichen Hauptfigur in *Rote Mordgedanken* hin, die mit dem Einbrecher, der sie überfällt, ein Verhältnis beginnt.⁶ Tsuyuguchi

6 KATORI Shunsuke: *Imamura Shôhei densetsu*: 231, SATÔ Tadao 佐藤忠男: *Imamura Shôhei no sekai* 今村昌平の世界, Gakuyô Shobô 1997: 106.

spielte in *Rote Mordgedanken* die Rolle des Kriminellen. Beide Figuren fungieren wie Zitate aus einem anderen Film. Sayo, die lässig und zart wirkt, ist die wahre Heldin, im Gegensatz zu ihrer Schwester, die einen unreifen Eindruck macht. Eigentlich Nebendarstellerin, spielt sie eine zunehmend wichtigere Rolle, wobei es den Angaben der Augenzeugen zufolge immer wahrscheinlicher wird, daß sie sich öfter mit Ôshima hinter dem Rücken ihrer Schwester getroffen hat.

Imamuras Inszenierung kulminiert im Auftritt einer Schamanin, die zu dem Urteil kommt, daß Sayo den Verlobten ihrer Schwester aus Eifersucht vergiftet hat. Der von Mayuzumi Toshirô komponierte entfremdende Klang eines Saiteninstruments erhöht die Fragwürdigkeit der Szene, in der die Schamanin sichtlich theatralisch spielt. Zuvor hatte man in entscheidenden Entwicklungsphasen des Films abrupt Einblendungen der Rückenansicht der Schamanin gesehen, z.B. als Yoshie sich durch die Aussagen einer früheren Freundin Ôshimas verletzt fühlt.⁷ Das auffällig künstliche Montageverfahren wirkt in diesem Dokumentarfilm besonders verfremdend.

Schließlich haben die Schwestern eine heftige Auseinandersetzung. Yoshie und Sayo sitzen sich in einem kleinen japanischen Zimmer an einem Tisch links und rechts gegenüber, während Tsuyuguchi in der Mitte frontal erscheint. Die Szene wird durch ein vergittertes Fenster gedreht, was die Präsenz der versteckten Kamera unterstreicht. Trotzdem kann sie die Protagonistinnen auch aus einem günstigen Winkel von Nahem zeigen. Schon diese Kameraposition wirkt beim Zuschauer die skeptische Frage auf, wie man diese Szene zugleich heimlich und dramatisch filmen kann.

Merkwürdig wirkt auch die Verwendung der Rückblende, die als typisches Mittel des Spielfilms gilt. In die Szene der Auseinandersetzung wird eine weitere montiert, in der Yoshie die Firma besucht, bei der Ôshima gearbeitet hat. Eine Telefonistin erkennt in Sayos Stimme auf einem Tonband die einer Frau, die ihn oft anrief. Nach dieser Rückblende fragt Yoshie ihre Schwester erneut nach der Wahrheit. Später wird auch die Tonaufnahme eines Interviews mit einem Fischhändler abgespielt, der behauptet, Sayo mit Ôshima auf der Straße gesehen zu haben.⁸

7 Imamuras Umgang mit den dargestellten Personen, wie er ihr Privatleben enthüllte und teilweise fiktionalisierte, wurde damals als ein Fall von Menschenrechtsverletzung betrachtet und zu einem Skandal. Der Regisseur meint aber, daß die vorgetäuschte Szene mit der Schamanin nicht problematisch sei, da jeder sehen könne, daß an dieser Stelle alles gefälscht sei. SATÔ Tadao: *Imamura Shôhei no sekai*: 109.

8 Der Fischhändler sagt, daß er Sayo auf den Fotos, die das Drehteam ihm zeigte, wiederer-

Die letzte Hälfte der Auseinandersetzung der Schwestern wird überwiegend von der anderen Seite des Schauplatzes aus gefilmt. In der Mitte des Bildes steht eine Säule, neben der Tsuyuguchis Rücken zu sehen ist. Auf der linken Seite sitzt Sayo, während Yoshie sich auf der rechten befindet. Vom Regisseur begleitet, tritt nun der Fischhändler durch die Schiebetür hinter Yoshie, um persönlich auszusagen. Er setzt sich vor das vergitterte Fenster, in dem man deutlich die Kamera sieht, mit welcher die Szene zuvor gefilmt wurde. So verrät das Filmteam, welches die Position der "Klasse all jener Klassen, die nicht Elemente von sich selbst sind", einnimmt, immer offensichtlicher, daß es lügt.

Schließlich richtet Yoshie sich an Imamura und fragt: "Was ist eigentlich die Wahrheit?" Der Regisseur antwortet, daß er das nicht wisse, und ruft plötzlich: "Nehmt die Kulissen weg!" Es kommt zu dem berühmten Moment, in dem die Wände des vermeintlichen Zimmers auseinander genommen werden. Man wird von der Tatsache überrascht, daß sich die Diskussion in den Kulissen eines Studios abgespielt hat. Imamura fährt fort:

[Zu den Darstellern] Sie meinen vielleicht, daß die Wahrheit ein reales Gefühl der Wahrheit begleiten muß. Ich weiß eigentlich nicht, was die Wahrheit ist, aber glaube, daß dieses eine Art Wahrheit ist. Zum Beispiel gibt es hier eine solche Kulisse. Es fehlt an Decke und Dach, aber Sie haben sich bislang hier unterhalten, als ob Sie sich in einem vollständigen Zimmer befänden, nicht wahr? Sie hatten das reale Gefühl, daß hier ein Zimmer vorhanden war. Trotzdem ist dies nur eine Kulisse auf der Bühne eines Studios. Man kann sich folglich nicht auf ein reales Gefühl verlassen. Dies ist eine Fiktion. Aus dem Faktum, daß Herr Ôshima verschwunden ist, entwickelte sich so ein Drama der Verfolgung. Aber dieses hat sich nicht unbedingt in natürlicher Art und Weise entwickelt. Es wollte sich so entwickeln. [Zum Drehteam] Schaltet das Hauptlicht an! [Wieder zu den Darstellern] Es ist einfach so: Die Kamera will Sie filmen, und Sie werden gefilmt. Morgen wird hier wieder ein anderer Film eine Lügengeschichte produzieren. Aber man kann nicht unbedingt behaupten, daß jener Film eine Lüge und unserer wahr ist. Unserer ist auch eine Fiktion.⁹

kenne. Nicht nur Filmmaterial, sondern auch Tonaufnahmen, Fotos und Plakate, die während der Dreharbeiten produziert wurden, dienen als Materialien, diese fragwürdige Geschichte um den Vermißten zu vervielfältigen. Wie bei der erwähnten Einbeziehung der Fernsehshow bedeutet die Darstellung weiterer Medien im Film eine besondere Erscheinungsform der Selbstreflexion, die Christian Metz *mise en abîme* (Verdoppelungseffekt eines Mediums in sich) nannte. Christian METZ: *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*: 27.

Während Imamura diese Rede hält, zieht sich die Kamera von der Kulisse zurück. Die Wände werden entfernt. Die fünf Personen im Scheinwerferlicht sitzen nun mitten in einem großen, dunklen Raum. Sobald das Hauptlicht angeschaltet wird, sieht man die gesamte Einrichtung des Studios. Die schwarz gekleideten Mitarbeiter, die an den Kuroko des Kabuki-Theaters erinnern, haben die Kulissen bereits zerlegt und verlassen das Studio. Der Umbau auf offener Bühne gehört zu den typischen Techniken von Kabuki und Bunraku. Die Sichtbarmachung des Dispositivs ist ein Teil der theatralischen Attraktion. Die Kulisse stellt dabei auch ein Vanitassymbol dar, das auf die Zerbrechlichkeit des Seins und der Wahrheit verweist.¹⁰

Mit seinem Manifest und dem Akt des Zerlegens der Kulisse versuchte Imamura, das Reale des Dokumentarfilms, das bislang sorgfältig aufgebaut und zum Teil inszeniert worden war, zu zerstören. Imamuras Verfahren stellt eine Analogie zu Russells Versuch der Lösung seiner Antinomie dar. In seiner Typentheorie klärt der Mathematiker auf, daß alle Paradoxa durch Vermischen der Aussage-Ebenen zustandekommen. Durch die Unterscheidung der Ordnungen in einer Aussage kann ein Zirkelschluß vermieden werden:

Wenn ein Mann sagt "ich lüge", so können wir diese Behauptung so auslegen: "Es gibt eine Proposition, die ich behaupte und die falsch ist." D.h. er behauptet die Wahrheit eines Wertes der Funktion "ich behaupte p und p ist falsch". Wir sahen aber, daß das Wort "falsch" mehrdeutig ist, und daß wir, um es eindeutig zu machen, die Ordnung der Falschheit bestimmen müssen oder, was auf dasselbe hinauskommt, die Ordnung der Propositionen, welcher Falschheit zugeschrieben wird. Wir sahen auch, daß dann, wenn p eine Proposition n -ter Ordnung ist, eine Proposition, in der p als Scheinveränderliche auftritt, nicht von der n -ten Ordnung, sondern von höherer Ordnung ist.¹¹

So stellt Russell eine Hierarchie im Lügner-Paradox auf, um die Unterscheidung treffen zu können, daß Epimenides nicht unmittelbar vom Inhalt der

9 *Ein Mann verschwindet*, Tôhoku Shinsha, 01:53:03 – 01:54: 21 (eigene Übersetzung).

10 Interessanterweise verwenden einige zeitgenössische ATG-Produktionen verwandte Methoden. SHINODA Masahiros *Der Doppelselbstmord vom Amijima* 心中天網島 (*Shinjû Ten no Amijima*, 1969) zeigt am Anfang dokumentarische Szenen hinter der Bühne des Bunraku-Theaters. Die Kuroko wirken so aktiv an dem Schauspiel mit, als ob sie die Protagonisten zum Todesschicksal führten. Am Ende von TERAYAMA Shûjis *Sterben auf dem Lande* 田園に死す (*Denen ni shi su*, 1974) sitzen sich die Hauptfiguren, eine Mutter und ihr Sohn, im Haus in der Provinz gegenüber. Als dessen Wände sich öffnen, befinden sie sich auf einer Straße mitten in Tokyo, was die Fiktion in der Realität auflöst.

11 WHITEHEAD / RUSSEL: *Principia Mathematica*: 89–90.

Aussage spricht, sondern über ihr Postulat. Das gleiche Problem ist auch im Widerspruch des Satzes der "Klasse all jener Klassen, die nicht Elemente von sich selbst sind", zu erkennen: die hier gemeinte Klasse gestaltet eine Meta-Ebene über "jenen Klassen".

Imamuras Verfahren, die Kulisse zu zerlegen, bedeutet, die Realität des Filmemachens höher einzuordnen als das Geschehen im Film. Damit beabsichtigte der Regisseur, die Widersprüche sowohl in den Aussagen der Beteiligten als auch zwischen der sich automatisch entwickelnden Handlung und seinem Konzept aufzuheben.

Trotzdem gelingt es ihm nicht, das Paradox endgültig zu lösen. Anders als die Fiktion ist die Realität nicht einfach zu einem Ende zu führen. Imamura versucht ein weiteres Mal, in einer Szene über die Dreharbeiten eine Suche nach der Wahrheit auszulösen. Vor dem Haus, in dem die Schwestern früher zusammen wohnten, beginnen sie mit den Nachbarn und anderen Beteiligten eine endlose Debatte über die Wahrheit. Das Filmteam mit seinen Apparaten ist nicht mehr die außenstehende "Klasse all jener Klassen", sondern in die zwiespältige Zone zwischen Fiktion und Realität einbezogen. Imamura versucht weiterhin vergeblich, die Menschen davon zu überzeugen, daß alles eine Fiktion war. Die Kamera beobachtet das Chaos auf der Straße aus einer Vogelperspektive. Das Bild steht still, als ein Mitarbeiter die Klappe schlägt. Zum Schluß erklingen die Stimmen von Yoshie und Tsuyuguchi aus dem Off. Yoshie: "Nun ist alles vorbei." Tsuyuguchi: "Ja, es ist soweit. Der Film geht zu Ende, aber die Wirklichkeit geht weiter. Was machst du von morgen an?" Die Protagonistin: "Keine Ahnung." Die Vogelperspektive und die Off-Stimmen schaffen erneut eine höhere Ordnung, um dem Film zumindest ein offenes Ende zu geben. Imamura zieht folgendes Fazit:

Ich wollte die Behauptung aufstellen, daß der Film meine eigene, innere Fiktion ist. Man kann nur mit der Fiktion in die Tiefe des Menschen eindringen. Ich kenne mich mit der Methodik des Dokumentarfilms nicht gut aus. Aber mit einem Dokumentarfilm kann man sich dem Wesentlichen des Menschen niemals nähern.¹²

Diese Aussage verbindet sich mit der Denkweise des Mathematikers George Spencer-Brown. Er entwarf ein Lösungsmodell der selbstreflexiven Paradoxa, bei dem ein imaginärer Wert in diese eingesetzt wird. Somit soll das Argument

12 YOKOTA Tomiko 横田登美子 (Hg.): *Imamura Shōhei no eiga. Zen sagyō no kiroku* 今村昌平の映画. 全作業の記録, Haga Shoten 1971: 152.

“diese Aussage ist falsch” nicht nur mit der Alternative, entweder wahr, falsch oder bedeutungslos zu sein, konfrontiert werden, sondern auch mit der Möglichkeit, imaginär zu sein. Das Imaginäre entsteht Spencer-Brown zufolge durch die Einführung einer Zeitdimension.¹³ Imamura's Versuch der Fiktionalisierung vollzieht sich auch durch zeitliche Operationen der Montage oder durch die Veranschaulichung einer anderen Darstellungsdimension als der des Filmstudios. Der Regisseur, der selbst im Bild erscheint und versucht, seinen eigenen Dokumentarfilm zu fiktionalisieren, ist mit dem imaginären Barbier vergleichbar, der sich selbst nicht rasiert, obwohl er sich rasiert.

Ein Mann verschwindet macht das selbstreflexive Paradox des Films in beispielloser Art und Weise transparent. Imamura's scheinbare Kapitulation ermöglicht es aber, die konfuse Mischform von Realität und Fiktion der Wahrnehmung der Zuschauer mit einem Schockeffekt einzuprägen. In einem Interview sagte der Regisseur, der Film habe bei ihm das Gefühl hinterlassen, daß noch etwas fehle. Anders als der Spielfilm sei der Dokumentarfilm für ihn wie “eine Reise, von der man nicht weiß, wohin sie führt”. Daraufhin kommentiert der Interviewer Tengan Daisuke, daß der Film in einem positiven Sinne eine Dokumentation über Willkür und Irrfahrt im Prozeß des Filmemachens geworden sei.¹⁴ Der Film stellt eine Formation des selbstreflexiven Paradoxen par excellence dar, indem er das Scheitern eines Dokumentarfilms dokumentiert und die Niederlage des Realen gegenüber dem Fiktiven und *vice versa* präsentiert.

2. *After Life*

Der Regisseur Koreeda Hirokazu begann seine Karriere als Dokumentarfilmer für das Fernsehen.¹⁵ In *After Life*, seinem zweiten Spielfilm, setzt er Elemente

13 George SPENCER-BROWN: *Laws of Form / Gesetze der Form*, Lübeck: Bohmeier Verlag 1997 [1969]: xxi–xxiii, 47 ff., 84 ff. Die von Spencer-Brown entworfene Lösung der selbstreflexiven Paradoxa läßt sich als Potential der Form eines Kunstwerks verstehen: “Logik und Berechnung, Grammatik und Rhetorik, Harmonie und Kontrapunkt, Balance und Perspektive können im Werk erkannt werden, nachdem es geschaffen wurde, aber diese Formen sind in letzter Analyse parasitär, sie existieren nicht getrennt von der Kreativität des Werkes selbst.” Ebd.: 88.

14 Interview im Bonusmaterial der DVD-Ausgabe von *Ein Mann verschwindet*. Tengan Daisuke ist Imamura's Sohn und selbst Filmemacher.

15 Koreeda Hirokazu (geb. 1962) schuf bis heute die folgenden zehn Dokumentarfilme (Es werden die englischen Verleihtitel genannt, sofern die Filme bereits mit diesen im Ausland

der Dokumentation experimentell ein. Er erzählt von einer Station zwischen Diesseits und Jenseits. Nach ihrem Ableben melden Tote sich montags in einer Anstalt, in der sie in drei Tagen die beste Erinnerung ihres Lebens auswählen müssen, die dann in den verbleibenden zwei Tagen verfilmt wird. Am Samstag nach der Vorführung des fertigen Films erfolgt die Entlassung ins Jenseits. Diese imaginäre Prämisse verursacht eine Reihe paradoxer Gegebenheiten, deren Mittelpunkt die Selbstreflexivität des Mediums bildet.

Koreedas Konzept erinnert an das Denkmodell des Anthropologen Gregory Bateson. In seiner Theorie des Spiels, welches er als notwendige Kommunikationsform der Menschen definiert, interpretiert Bateson die Paradoxa von Epimenides und Russell neu. Er charakterisiert die selbstreflexive Aussage durch die einen Rahmen setzende Mitteilung "Dies ist ein Spiel". "Spiel" kann auch durch Drohung, Theater, Film, Ritual, Phantasie usw. ersetzt werden. Die Mitteilung besagt: "Diese Handlungen, in die wir jetzt verwickelt sind, bezeichnen nicht, was jene Handlungen, für die sie stehen, bezeichnen würden." Der Rahmen, der diese Aussage einschließt, zeichnet das Territorium des Spiels ab. Während Russell beabsichtigte, die Grenze aufrechtzuerhalten, um

aufgeführt worden sind. Andernfalls werden die Titel von der Verfasserin ins Deutsche übersetzt.): *However... しかし... 福祉切り捨ての時代に (Shikashi... Fukushi kirisute no jidai ni, 1991), Lessons from a Calf もうひとつの教育 (Mô hitotsu no kyôiku, 1991), Wohin ging die Umweltverschmutzung? 公害はどこへ行った (Kôgai wa doko e itta, 1991), Ich wollte Japaner werden... 日本人になりたかった... (Nihonjin ni naritakatta..., 1992), Hou Hsiao-Hsien und Edward Yang 侯孝賢とエドワード・ヤン (Hô Shao Shen to Edowâdo Yan, 1993), August Without Him 彼のいない八月が (Kare no inai hachigatsu ga, 1994), Without Memory 記憶が失われた時 (Kioku ga ushinawareta toki, 1996), Im Tempo des Laufens 歩くような速さで (Aruku yô na hayasa de, 2002) und Serie Verfassung. Artikel 9: Verzicht auf Krieg "Das Vergessen" シリーズ 憲法: 第九条 戦争の放棄「忘却」 (Shirîzu kenpô: Dai kyû jô, sensô no hôki "Bôkyaku", 2006). Der Film *Kioku ga ushinawareta toki*, der unmittelbar vor *After Life* entstand, weist eine Reihe Gemeinsamkeiten mit diesem Werk auf. Er handelt von einem Mann, der ein sehr kurzes Gedächtnis hat. Jedes Mal, wenn das Filmteam ihn besucht, müssen die Dreharbeiten damit beginnen, daß alle Mitarbeiter sich ihm vorstellen. Das stellt die Selbstreflexion des Films und auch das Erinnern in den Mittelpunkt. In allen Spielfilmen Koreedas sind typische Elemente der Dokumentation, wie mit der Handkamera gedrehte lange Einstellungen, distanzierte Beobachtungen der Figuren und improvisierendes Schauspiel, zu erkennen. Seine Spielfilme *Maboroshi – Das Licht der Illusion* 幻の光 (*Maboroshi no hikari*, 1995), *After Life*, *Distance* デイスタンス (2001) und *Nobody Knows* 誰も知らない (*Dare mo shiranai*, 2004) genießen große internationale Anerkennung. 20th Century Fox plant ein Remake von *After Life*. Koreedas letzter Film ist das Historiendrama *Flower: Mehr noch als Blumen* 花よりもなほ (*Hana yori mo nao*, 2005). (Alle seine Spielfilme sind mit einem deutschen Verleihtitel versehen. Zur Filmographie Koreedas: <http://www.kore-eda.com/features.htm>. Zuletzt eingesehen: 27.12.2007)*

das Auftreten des Paradoxen zu vermeiden, plädiert Bateson für die Labilität des Rahmens und die Regelverletzung. Im Lauf des Spiels solle man dessen Regeln verändern, um zu verbesserten Formen der Kommunikation zu gelangen. Charakteristisch für den Zustand des Teilnehmers ist, daß er sich des doppelten Status bewußt ist, gleichzeitig in Fiktion und Realität zu existieren.¹⁶ Batesons Theorie folgend kann man Koreedas Film als Behauptung wahrnehmen, daß "dies ein Film ist", der damit experimentiert, anhand fiktiver Spielregeln mit dem Zuschauer zu kommunizieren.

Die einzelnen Erzähldimensionen des Films repräsentieren jeweils eine bestimmte Stilrichtung des Mediums, um auf unterschiedliche Art und Weise anzukündigen, daß "dies eine Fiktion ist". Der Hauptteil, der die Arbeitstage der fünf Anstalts-Mitarbeiter beschreibt, wird überwiegend mit mobiler Handkamera und eher dunklen Lichtverhältnissen im Stil eines Dokumentarfilms gedreht. Für die Befragung der Verstorbenen wird die Situation eines Fernsehinterviews eingesetzt. Die Gäste erscheinen frontal an einem Tisch sitzend, während die Stimme des Interviewers aus dem Off erklingt. Die Darsteller der Gäste sind nicht nur Schauspieler, sondern auch Laiendarsteller, die von ihren eigenen Erinnerungen erzählen. Alle Befragten antworten mehr oder weniger improvisierend, und Schnitte innerhalb der kontinuierlichen Gespräche deuten an, daß nicht gelungene Passagen aussortiert wurden. Dieser an ein Fernsehinterview angelehnte Aufnahmestil dient dazu, den Aussagen höhere Authentizität zu verleihen. Sich als Toter auszugeben und eine reale Lebensgeschichte zu erzählen erzeugt ein amüsantes Spiel mit Lüge und Wahrheit. Die fiktive Prämisse bringt unerwartet Komik hervor. Wenn z.B. ein Mitarbeiter der 78jährigen Laiendarstellerin Tatara Kimiko sein Beileid ausspricht, weiß sie nicht, wie die angemessene Entgegnung einer Toten lauten könnte, und spricht ihm ebenfalls ihr Beileid aus. Die spielerische Situation des Interviews versetzt den Zuschauer in die Position des Befragten und bringt ihn zum Nachdenken darüber, welche Erinnerung er selbst ins Jenseits mitnähme.

16 Gregory BATESON: "Eine Theorie des Spiels und der Phantasie" [1954], in: DERS.: *Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven*, Frankfurt / M.: Suhrkamp 1985 [1972]: 241–62 (244). Bateson führt mehrere filmbezogene Beispiele an. Im Kino bekommt der Betrachter Angst, wenn ein Pfeil im Leinwandgeschehen auf ihn zufliegt, obwohl ihm bewußt ist, daß er nicht in Gefahr ist. Die Theorie des Spiels ist aber in erster Linie als Methode der Psychotherapie konzipiert. Neurotiker sollen darauf hingewiesen werden, daß Phantasie Wahrheit enthält, während Schizophrene die Metaphern, die durch das Spiel entstehen, als solche zu erkennen lernen sollen.

Wer Schwierigkeiten hat, seine beste Erinnerung auszuwählen, kann Videobänder ausleihen, auf denen sein ganzes Leben registriert ist. Eine VHS-Kassette enthält jeweils die Erinnerungen eines Lebensjahres. Diese Spielregel ruft eine Reihe von Fragen hervor, z.B., wer diese Videos aufnahm und wie es möglich ist, die gesamte Lebenszeit mit der Kamera zu dokumentieren und ein ganzes Jahr auf einer Kassette aufzuzeichnen. Der 70jährige Watanabe bestellt die gesamten Aufzeichnungen, um nach einem Beweis für sein Leben zu suchen. Die Qualität der Videos unterscheidet sich vom Hauptteil des Films durch ihre typische digitale Verzerrung. Eine statische Kamera erzeugt eine neutrale Einstellung, die ein zentrales Geschehen klar sichtbar macht. Dieser Aufnahmestil erinnert an TV-Dramen und manchmal auch an Werbespots. Die Fernseh-Ästhetik stellt einen Kontrast zu dem dokumentarischen Hauptteil des Films und auch zu den Verfilmungen der Erinnerungen her, die besonders künstlerisch gestaltet werden sollen.

Die Dreharbeiten finden in einem Studio statt, das in mehrere Kulissen aufgeteilt ist. Ihre Enge und Unvollständigkeit deuten bereits die Künstlichkeit der Endprodukte an. Die Dreharbeiten werden im Stil eines *Making of* vorgestellt, das die Tricks des Filmemachens enthüllt. Eine stehende Straßenbahn wird von den Mitarbeitern zum Schaukeln gebracht, um den Eindruck zu erzeugen, sie fahre. Wolken aus Watte werden an Drähten hin und her geschoben. Die Geräusche der Dreharbeiten sind vermischt mit dem Originalton zu hören. Die Handkamera folgt spontan den Aktionen, der Schnitt wirkt roh. Anstatt der gerade gefilmten Szene wird zumeist das Gesicht des Urhebers der Erinnerung gezeigt, der die Dreharbeiten beobachtet.

In dieser Phase der Filmproduktion entsteht eine Reihe von Paradoxa, weil Regeln der Anstalt nicht eingehalten werden oder weil ein unerwarteter Widerspruch zu den Bedingungen der Verfilmung sich ergibt. Ein junger Mann weigert sich, eine Erinnerung auszuwählen. Er schlägt vor, statt der Vergangenheit einen Traum oder die Zukunft zu verfilmen. Für ihn ist ein Bild, das er sich vorstellt, nicht weniger real als eine Erinnerung. Eine Frau im mittleren Alter, von der Schauspielerin Shirakawa Kazuko verkörpert, erfindet ein Treffen mit einem Liebhaber, der in Wirklichkeit nicht erschienen ist, und läßt dieses verfilmen. Tatara Kimiko kann sich nicht mehr erinnern, wie sie während eines Tanzes in ihrer Kindheit ein Handtuch hielt, so daß sie schließlich ihre Erinnerung improvisieren läßt. Diese Regelverletzungen allegorisieren die Schwierigkeit, die Realität im Film authentisch nachzubilden, und werfen die Frage auf, wie weit man überhaupt seine Lebenswirklichkeit vom Fiktiven und Imaginären abgrenzen kann.

Das Wesen der Anstalt offenbart seine Position als die “Klasse all jener Klassen, die nicht Elemente von sich selbst sind”, immer deutlicher, wodurch Fragen entstehen. Ihre fünf Mitarbeiter erweisen sich als Menschen, die sich nicht für eine Erinnerung entscheiden können und deshalb in der Zwischenstation bleiben. Bei den Dreharbeiten erscheinen weitere Angestellte wie Kameramann, Techniker und Schauspieler. Der Zuschauer muß sich fragen, welchen Status sie haben: ob sie leben oder tot sind. Aus den Dialogen läßt sich schließen, daß mehrere solcher Anstalten und mit ihnen zusammenhängende Institutionen existieren. Wenn eine Mitarbeiterin im Diesseits auf Motivsuche geht, erscheint der Rahmen des Geltungsbereichs des Spiels manchmal durchlässig, so daß ein imaginäres Außen der Anstalt suggestiv dargestellt wird. Auch die Verbindung mit dem realen Außen des Spiels ist nicht ausgeschlossen. So äußert Tataro Kimiko, daß sie zu Hause vor dem buddhistischen Altar ihrem verstorbenen Bruder von der Verfilmung ihrer Erinnerung an ihn berichtet hat.

Die Anstalt stellt sich trotz ihrer Fragilität als eine in sich geschlossene Institution dar. An einem Fenster wird ein Abbild des Mondes befestigt, um eine künstliche Nacht herzustellen. Anscheinend imitiert die Zeit des Jenseits die des Diesseits. Außenaufnahmen zeigen eine Winterlandschaft, welche die Kälte des Lebens nach dem Tod zu versinnbildlichen scheint. Die Toten sind entsprechend winterlich gekleidet. Das Gebäude sieht wie eine alte Schule aus – ein Bild der Nostalgie.¹⁷ Der Verlauf einer Woche mit der abschließenden Abgangszeremonie orientiert sich am Schulkalender. Die Anstalt verkörpert einen symbolischen Rahmen des Spiels, der offen für Widersprüche und Interpretationen ist.

Den selbstreflexiven Paradoxa des Films liegt ein besonderer Aspekt des Beobachtens zugrunde. Der Leiter der Anstalt sagt zu seiner Mitarbeiterin Shiori, die von der Schauspielerin Oda Erika verkörpert wird: “Wie schön der Mond heute ist...”. Er betrachtet jedoch nicht einmal den künstlichen Mond, sondern richtet seinen Blick ins Off, wo ein anderes Fenster zu sein scheint. Wie wir wissen, ist dort auch kein Mond zu sehen. Vielmehr spiegelt ein Sichtfeld die innere Einstellung des Beobachters wider. Diese Aussage fungiert als Schlüsselwort des Spiels im Film.

17 Drehort war eine ehemalige Fischereiversuchsanstalt im Stadtteil Tsukishima im Chûô-Bezirk Tokyos. KOREEDA Hirokazu 是枝裕和: *Shôsetsu Wandafuru raifu* 小説ワンダフルライフ, Hayakawa Shobô³2004 [1999]: 266.

Der Blick des Urhebers einer Erinnerung spielt in deren Verfilmung eine zentrale Rolle. In den Interviews, den *Making ofs* und auch den Videoaufzeichnungen tritt das erinnernde Subjekt als Hauptfigur auf. In den individuellen Filmen wird es zumeist von Schauspielern der Anstalt gespielt, die im jeweils gewünschten Alter sind. Trotzdem soll die Sichtweise des Urhebers der Erinnerung im Bild reflektiert werden. Die fertigen Produktionen der posthumen Drehs werden dem Zuschauer bis auf zwei Ausnahmen vorenthalten. Das hängt wahrscheinlich vom Regiekonzept ab, eher das Filmemachen selbst zu thematisieren und die endgültige Fassung der Erinnerung der Fantasie des Zuschauers zu überlassen. Der Blick des erinnernden Subjektes identifiziert sich schließlich mit dem des Zuschauers.

Verfolgt man den Prozeß der Produktionen, läßt sich vermuten, daß die Verfilmung der besten Erinnerung eine Herausforderung für die Filmkunst bedeutet. Die gewünschten Szenen zeichnen sich durch eine besondere sinnliche Qualität aus. Ein Mädchen wünscht sich die Verfilmung ihrer Erinnerung an die Weichheit des Schoßes ihrer Mutter, auf dem ihre Wange beim Ohrenreinigen lag. Ein Mann möchte die Dunkelheit rekonstruieren, die ihn umhüllte, als er als Kind mit Spielzeug in den Wandschrank kroch. Ein anderer möchte das Gefühl der Befreiung am Tag vor den Sommerferien mitnehmen, das er als Kind in einer fahrenden Straßenbahn empfand. Auf diese Weise definiert Koreeda als Aufgabe des Films, die innigste, subjektive Empfindung treu wiederzugeben.

Der Soziologe Niklas Luhmann stellt die These auf, daß die Existenz der Welt vom Beobachten abhängt. Das Paradox besteht darin, daß der Beobachter nur das sieht, was er sieht, und daß er das nicht sieht, was er nicht sieht. Zum Zweck der Entparadoxierung wird ein Betrachter zweiter Ordnung eingeführt, der erkennt, wie und was der Beobachter der ersten Ordnung ausschließt.¹⁸ Koreeda zeigt dieses Netzwerk des Blicks in anschaulicher Weise. Sein Film selbst ist der Beobachter der zweiten Ordnung, welcher den Betrachter der ersten Ordnung beobachtet. Diese Grundlage wird durch die verschiedenen Perspektiven der Figuren noch vervielfältigt.

In einem Handlungsstrang des Films stehen drei Subjekte des Erinnerns in einer Wechselbeziehung. Watanabe findet im Archivvideo eine Szene, worin er sich mit seiner Frau Kyôko auf einer Bank in einem frühwinterlichen Park unterhält. Die Schauspielerin Kagawa Kyôko spielt die Rolle der Ehefrau.

18 Niklas LUHMANN: *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt / M.: Suhrkamp 1992: 95, 98.

Das Rentnerpaar erscheint frontal in einer Totalen und dann in einer Halbnahe wie in einem heiteren Familienstück.¹⁹ Watanabe stellt sich in der Rekonstruktion dieser Szene selbst dar. Man beobachtet die Dreharbeiten aus einiger Entfernung vom Standpunkt Mochizukis, einem Mitarbeiter der Anstalt.

Mochizuki entpuppt sich als Kyôkos Verlobter, der im Zweiten Weltkrieg fiel. Im Filmarchiv sucht er Kyôkos Beitrag heraus, der das letzte Treffen mit ihm im Jahr 1943 festhielt. Ausnahmsweise bekommen wir diesen Film zu sehen. Ein weiß gekleidetes, stumm auf einer Parkbank sitzendes Paar wird von hinten in einer Totalen gezeigt, wobei Zikadengesang zu hören ist. In der nächsten Nahaufnahme sieht man das Profil der Heldin, die sich zu ihrem Verlobten wendet. Die Rolle der Frau wird trotz des Altersunterschiedes nicht von einer jüngeren Schauspielerin gespielt, sondern von der "Verstorbenen" selbst. Dann erscheint eine Großaufnahme der verschränkten Hände des Verlobten, auf die ihr Blick gerichtet ist. Sie wählte einen visuellen und akustischen Eindruck aus, der ihr auch nach fünfzig Jahren noch gegenwärtig geblieben war.

In seinem eigenen Archivvideo findet Mochizuki die gleiche Szene in einer Totalen aus einer objektiven Perspektive. Die Entdeckung der Vergangenheit, die im Leben seiner Verlobten eine Spur hinterließ, bewegt ihn dazu, an einem Sonntag einen außerordentlichen Drehtermin anzusetzen. Er sitzt allein auf einer Bank, seine Kollegen stehen ihm gegenüber. Während der Aufnahme wird die Mitarbeiterin Shiori gezeigt, die in Mochizuki verliebt ist und die Dreharbeiten beobachtet. Bei der Sichtung sieht man dann den fertigen Film. In einer Naheinstellung erscheint Mochizuki frontal und schaut nach vorn. Im Gegenschuß posieren die Mitarbeiter wie bei einem Erinnerungsfoto und blicken in die Kamera.²⁰ Das System des Beobachtens ver-

19 Die Szene erinnert auch unmittelbar an eine Szene in Kurosawa Akiras letzten Film *Madadayo* まあだだよ (*Mâda da yo*, 1993). Dort sitzen die Hauptfigur, der Schriftsteller Uchida Hyakken, und seine Frau am Eingang ihres Hauses wortlos nebeneinander und geben das eindrucksvolle Idealbild eines Ehepaars ab. Kagawa Kyôko 香川京子 (geb. 1931), die außer bei Kurosawa auch bei Naruse Mikio, Mizoguchi Kenji und Ozu Yasujirô Karriere machte, spielte in *Mâda da yo* die Rolle der Ehefrau Hyakkens. Entsprechend Christian Metz's Kategorisierung kann man die Schauspielerin in *After Life* als Zitat der Filmgeschichte und somit als Verweis auf die Selbstreflexivität des Films begreifen. Auch Shirakawa Kazuko und Yuri Tôru, die in *After Life* interviewt werden, parodieren ihre typischen Rollen als Verführerin bzw. Frauenheld. Der ständige Darsteller bei Kitano Takeshi, Terajima Susumu, und der beliebte Komiker und Musiker Tani Kei, die Mitarbeiter der Anstalt spielen, fungieren ebenfalls als Verweise auf die japanische Kinogeschichte.

20 Diese Aufnahme soll, wie Koreeda in der Romanversion von *After Life* beschreibt, nicht bei den Dreharbeiten, sondern wahrscheinlich bei einer Fotoaufnahme entstanden sein.

kettet die Gestalten der geliebten Personen, wie sie sich gegenseitig wahrnehmen. Dadurch wird die Vieldeutigkeit eines Bildes und der Betrachtung sichtbar gemacht.

Mochizukis Beitrag ist ein erheblicher Regelverstoß: Es stellt sich die Frage, ob die Zeit der Dreharbeit in der Anstalt als Kategorie der Lebenserinnerung anzuerkennen ist. Die gefilmten Menschen treten noch dazu als sie selbst in die Jetzt-Zeit ein. Luhmann schreibt:

Der Standpunkt des Beobachters ist der Standpunkt der Gegenwart: der Standpunkt der Paradoxie, die sowohl Zukunft (gegenwärtige Zukunft) als auch Vergangenheit (gegenwärtige Vergangenheit) und weder Zukunft (zukünftige Gegenwart) noch Vergangenheit (vergangene Gegenwart) ist. Beobachter und Beschreiber haben es seitdem mit der eigenen Paradoxie zu tun und können nur kommunizieren, wenn und soweit es ihnen gelingt, sich dieser Paradoxie zu entziehen.²¹

Ein Augenblick des Beobachtens vermag die Gegenwart von der Zeit abzuheben, so wie die Erinnerungsbilder der Verstorbenen als Augenblicke ihrer Betrachtung durch die Verfilmung verewigt werden. Der Akt des Beobachtens unterstreicht die Aktualität der Dreharbeiten und somit die Präsenz der Filmschaffenden, obwohl diese Elemente der Produktion in dem fertigen Produkt keine Spur hinterlassen sollen. Der Film stellt das vielfältige Sehen von Filmschaffenden, Darstellern und Zuschauern dar, um die Kommunikation untereinander zu aktivieren. Der Moment des Beobachtens sowohl in der ersten als auch in der zweiten Ordnung definiert sich als Akt der Vergegenwärtigung der Momente des Beobachtens. Koreeda erläutert seine Idee folgendermaßen:

Über zehn Jahre habe ich Dokumentarfilme für das Fernsehen gedreht. Es gab eine Phase, in der ich mich fragen mußte, für wen dieser Beruf existiert und wozu ich ihn ausübe. Ein Dokumentarfilmer ist im Grunde jemand, der in die Welt des gefilmten Gegenstand offensichtlich als Fremdkörper eindringt, um seinen Film zu drehen. Heute kann ich das positiv so begreifen, daß eine menschliche Beziehung auch durch die Dreharbeiten entstehen kann, oder daß die Wahrnehmung der Kamerapräsenz ein besonderes Gefühl hervorruft. Es gab aber Zeiten, in denen ich nicht so denken konnte. Tatsächlich nahm

Die Mitarbeiter werden bei der Sichtung von der unerwarteten "Liebeserklärung" des Kollegen überrascht. KOREEDA: *Shōsetsu Wandafuru raifu*: 250f.

21 Niklas LUHMANN, Peter FUCHS: *Reden und Schweigen*, Frankfurt / M.: Suhrkamp ²1992 [1989]: 131.

ich mich selbst als jemanden wahr, der nur durch die Kamera mit Menschen kommunizieren konnte. Ich beabsichtigte, meinen Gedanken in den Figuren der Mitarbeiter der Anstalt in *After Life* zu reflektieren. Sie sind Berichterstatter über die verstorbenen Menschen und selbst seltsame, undefinierbare Wesen, die weder lebendig noch tot sind.²²

Auf symbolische Weise wird die Anstalt im Film durch ein Logo von zwei ineinanderhängenden Ringen repräsentiert, welches an das aufgeschnittene Möbiusband denken läßt.²³ Diese Form wird allgemein mit dem mathematischen Zeichen für die Unendlichkeit assoziiert. Der amerikanische Physiker Douglas R. Hofstadter definiert die Form des Möbiusbandes als "Seltsame Schleife", die das Paradox verkörpert. Eine solche Schleife erscheint ebenso in den variierenden Wiederholungen in Kanon und Fuge bei Johann Sebastian Bach, in den optischen Täuschungen in den Lithographien von M. C. Escher sowie im selbstreflexiven Ausdruck von Kurt Gödels Unvollständigkeitssatz: "Alle widerspruchsfreien axiomatischen Formulierungen der Zahlentheorie enthalten unentscheidbare Aussagen."²⁴ Die Seltsame Schleife steht für Entität, Rekursivität und Selbstreflexivität. Ihre besondere Qualität liegt in den Funktionen, die Rezipienten in ihre Darstellungsebene zu integrieren und die Grenze zwischen dem Realen und Imaginären aufzuheben.²⁵ *After Life* bildet eine Seltsame Schleife, die aus dem Satz besteht, "dies ist ein Film". Trotz seines imaginären Wesens, das nur aus Licht und Schatten besteht, versucht der Film, ein unmittelbares Verhältnis zwischen dem Medium und dem Leben in der Jetzt-Form aufzubauen.

22 *Kinema jumpô* キネマ旬報 Nr. 1281, April 1999, Heft 2: 55.

23 Ein Möbiusband entsteht, wenn man die beiden Enden eines Streifens aus Papier um 180 Grad verdreht zusammenklebt. Schneidet man es an der gedachten Linie auf, die seine Breite im Verhältnis von eins zu zwei teilt, bildet sich ein kleines Möbiusband und ein längerer, zweifach verdrehter Ring, die ineinanderhängen. Das Logo erscheint im Vorspann der gesichteten Filme, auf der Bekleidung der Mitarbeiter, auf dem Briefpapier usw.

24 Das Selbstbezügliche bei Gödel liegt darin, daß eine Aussage über die Zahlen, ähnlich wie das Epimenides-Zitat, auf ihre eigene Ambivalenz hinweist.

25 Douglas R. HOFSTADTER: *Gödel, Escher, Bach. Ein endloses geflochtenes Band*, München: Deutscher Taschenbuchverlag⁹2003 [1979]: 3–32. Zitat nach Gödel: 19.

3. *Schlußbemerkung*
Moderne Philosophie des Paradoxons, daoistische Weltanschauung
und japanischer Film

Ein Mann verschwindet und *After Life* weisen Parallelen zur Tendenz der modernen Philosophie auf, die das Paradox affirmativ bewertet, um es als Ansatz zu einem kreativen Denken fruchtbar zu machen. Die Umwandlung der Interpretation der Selbstreflexion von Russell zu Gödel ähnelt der Entwicklung in Imamuras *Ein Mann verschwindet*, in dem er zunächst die Paradoxie bekämpft, sie aber schließlich als Unberechenbares akzeptiert. Koreeda hingegen setzte das Paradox als Grundlage der Handlung ein, um dessen Potential in der filmischen Erzählweise zu ergründen. Sein Experiment korrespondiert mit den Kommunikationstheorien von Bateson und Luhmann, die sich für Widersprüche aufgeschlossen zeigen. Die Verbindung zwischen dem japanischen Film und der abendländischen Philosophie ist nichts Zufälliges. Bekanntlich beziehen sich die neueren Abhandlungen über die Paradoxie immer wieder auf die altchinesische Philosophie, deren Analogien wiederum in der Methodik der beiden Filmregisseure nachvollziehbar sind.

Spencer-Brown stellt an den Anfang von *Laws of Form* ein Zitat aus dem *Daodejing* 道德經: "Ohne Namen ist der Anfang von Himmel und Erde" 無名天地之始 (*Wu ming tiandi zhi shi*).²⁶ Der Mathematiker setzt das Zitat in Bezug zu seiner These, daß eine Form erst durch Unterscheidung und Bezeichnung entsteht. Luhmann übernahm diesen Ansatz in seiner Systemtheorie, wobei er anstatt des Begriffs der Unterscheidung den der Beobachtung einführte. Der Soziologe Osawa Masachi bringt Spencer-Browns Absicht mit der Geschichte des Chaos im *Meister Zhuang* 莊子 (*Zhuangzi*) in Zusammenhang: Der Herr des Südmeeres, der Schillernde, und der Herr des Nordmeeres, der Zufahrende, trafen sich beim Herrn der Mitte, dem Chaos. Da dieser keine Öffnungen hatte, die alle Menschen zum Sehen, Hören, Essen und Atmen brauchen, bohrten die beiden Gäste ihm jeden Tag eine Öffnung. Am siebten Tag starb das Chaos.²⁷ Sowohl Meister Zhuang als auch Spencer-Brown

26 SPENCER-BROWN: *Laws of Form*: 0. Die Philosophin Katrin Wille interpretiert dieses Zitat als eine Metapher der Selbstreflexion des Buchs. Durch das für die meisten westlichen Leser unlesbare Zitat ist der Anfang des Textes verschlüsselt. Tatiana SCHÖNWÄLDER, Katrin WILLE, Tomas HÖLSCHER: *George Spencer-Brown. Eine Einführung in die "Laws of Form"*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2004: 61 ff. Deutsche Übersetzung des *Daodejing*-Worts: 63.

27 OSAWA Masachi 大澤真幸: *Kôji no daisûgaku. Supensô Buraun kara shakai shisutemu*

betrachten den Urzustand des Universums als ein unergründliches Mysterium, das unserer Wahrnehmung verschlossen bleibt.

Die moderne Theorie des Paradoxons nähert sich der alten daoistischen Weltanschauung, um eine gemeinsame Problemstellung unabhängig von der Tradition der griechischen Philosophie des Logos neu zu entwickeln. Imamuras Film zeigt eine beispielhafte Auseinandersetzung mit der Orientierungslosigkeit der Welt. Ihm gelingt es nicht, seinen Standpunkt gegenüber der Strömung der Widersprüche aufrechtzuhalten. Schließlich verzichtet er darauf, der tatsächlich konfusen Realität eine künstliche Ordnung zu verleihen. Sein Film kann umgekehrt als Beispiel dafür dienen, welche Willkür normalerweise in den Medien angewendet werden muß, um ein überzeugend wirkendes Bild der Realität zu liefern. Koreedas Film macht die Ambiguität der Weltexistenz sichtbar, die aufgrund einer imaginären Prämisse und eines instabilen Rahmens zusammengehalten wird. So fordert er uns zu einem Spiel auf, um die Grenzen unserer Logik zu erkennen und den eigentlichen, größeren Freiraum für das Denken zurückzugewinnen.

Es gibt theoretische Ansätze, die paradoxe Situation mit dem Zen-buddhistischen Kôan zu vergleichen. Bateson erforscht die doppelte Bindung (*double bind*) des Menschen an eine paradoxe Botschaft in der alltäglichen Kommunikation. Die Theorie des Spiels stellt ein Modell dafür dar, daß der Teilnehmer eines Spiels eine Mitteilung innerhalb eines Rahmens zugleich als real und imaginär wahrnimmt. Als Beispiel für eine absurde Situation des *double bind* nennt er das folgende Kôan:

Ein Zen-Meister hält einen Stock über den Kopf des Schülers und sagt: Wenn du sagst, dieser Stock sei real, werde ich dich damit schlagen. Wenn du sagst, dieser Stock ist nicht real, werde ich dich damit schlagen. Wenn du nichts sagst, werde ich dich damit schlagen.²⁸

Die Methoden bei Imamura und Koreeda erinnern an den Stil des Kôans, in einer Form von Frage und Antwort paradoxe Gedanken zu entfalten, wobei beide Regisseure einen symbolischen Akt zeigen. Die Rede Imamuras und

riron e. 行為の代数学. スペンサー=ブラウンから社会システム理論へ, Seido Sha 2003 [1999]: 8f. Vgl. ABE Yoshio 阿部吉雄, YAMAMOTO Toshio 山本敏夫, ICHIKAWA Yasushi 市川安司, ENDÔ Tetsuo 遠藤哲夫 (Hg.): *Rôshi, Sôji* 老子 莊子, Bd. 1, Meiji Shoin 1998: 291–92 (*Shinshaku Kanbun taikei* 7). Vgl. Richard WILHELM: *Dschuang Dsi. Das wahre Buch vom südlichen Blütenland*, München: Atmosphären Verlag 2004: 132. Der Name "Chaos" 渾沌 (*Hundun*) wurde dort als das "Unbewußte" übersetzt.

28 BATESON: "Vorstudien zu einer Theorie der Schizophrenie", in: DERS: *Ökologie des Geistes*: 270–301 (278).

das Zerlegen der Kulisse in *Ein Mann verschwindet* bringen Kôan-ähnliche, alogische Argumente hervor. In *After Life* sagt der Leiter der Anstalt, wie schön der Mond sei, ohne ihn zu sehen, um seiner an Liebeskummer leidenden Mitarbeiterin ein meditatives Rätsel aufzugeben. Imamura verwendet seine Autorität als den Stock, um sowohl das Reale als auch das Nicht-Reale zu zerstören. Koreeda versetzt die Zuschauer in ein ernstzunehmendes Dilemma zwischen imaginären Prämissen und alltäglicher Logik, obwohl dies nur ein Film ist.

Hofstadter widmet ein Kapitel seines Buchs "Mumon und Gödel". Das Kôan des alchinesischen Meisters entspreche der Seltsamen Schleife im Unvollständigkeitssatz, so wie folgendes Beispiel:

Kôan: Ein Mönch fragte Nanzan: "Gibt es eine Lehre, die kein Meister je zuvor gelehrt hat?" Nanzan sagte: "Ja, das gibt es." "Wie ist es?" fragte der Mönch. Nanzan antwortete: "Es ist nicht Geist, es ist nicht Buddha, es ist nicht Ding".

Mumons Kommentar: Der alte Nanzan gab seine Schatzwörter preis. Er muß sehr verstört gewesen sein.

Mumons Gedicht: Nanzan war zu freundlich und verlor seinen Schatz. Wahrlich, Wörter haben keine Kraft. Und wenn die Berge zum Meer werden, Wörter können den Geist des anderen nicht öffnen.²⁹

Hofstadter macht auf die Selbstreflexivität bei Mumon aufmerksam, der die Wirkungslosigkeit der Wörter, die in Nanzans Episode vorkommen, noch einmal in seinem eigenen Argument widerspiegelt. In der Strategie, die Lösungslosigkeit endlos zu reflektieren, sieht Hofstadter den Versuch der buddhistischen Lehre, die "Logik des Geistes zu brechen"³⁰. Imamura als Barbier und Koreedas Filmteam als Tote sind mit Mumon als Kommentator zu vergleichen, der die Machtlosigkeit seines Ausdrucks demonstriert, um auf das Wesen eines höheren Denkens zu verweisen.

Der Soziologe Peter Fuchs problematisiert die Kommunikation im Zen-Buddismus als eine Antithese zu Luhmanns Systemtheorie: "Zen setzt voraus, daß jede Beobachtung, weil sie Differenz benötigt, verfehlen muß, was Zen meint". Das Kôan ziele auf die "Eliminierung aller Differenzen" und das "Nichtbeobachten des Beobachtens" ab. Der Meister vermittelt die Information,

29 Hofstadters Zitat aus Paul REPS: *Zen Flesh, Zen Bones*, Rutland, Vt.: Tuttle 1957: 111 f. Bei HOFSTADTER: *Gödel, Escher, Bach*: 268 f.

30 HOFSTADTER: *Gödel, Escher, Bach*: 270.

daß diese selbst nicht vorhanden ist, wobei dem Schüler der Sinn des Kôans entgeht. Trotzdem sieht Fuchs eine Anschlußfähigkeit der Zen-Kommunikation, die reproduzierbare Elemente in ein autopoietisches System zurückführt. Durch seine tautologische Aussage bezieht das Kôan sich wesentlich auf sich selbst als eine "hochstilisierte Absurdität". Das Kopfzerbrechen über das Kôan dient als notwendiger Schritt auf dem Weg zur Erleuchtung.³¹

Imamura und Koreeda sprechen von der Problemstellung des Filmemachens und davon, daß es eine emphatische Herausforderung für sie bedeute, dem Mysterium der Welt und den Widersprüchen im Leben gerecht zu werden. Das Kôan-hafte der beiden Filme bezieht sich schließlich auf ihre Art der Argumentation, die nicht auf eine logische Lösung, sondern auf die Wirkungsintensität des paradoxen Ausdrucks abzielt. Die gründliche Auslegung der Selbstreflexion in den beiden Filmen ist eine Möglichkeit, Fragen über das Verhältnis unseres Seins zur Welt in der globalen Geistesgeschichte anhand einer medialen Repräsentation zu ergründen, die unsere zeitgenössische Wahrnehmung beispielhaft reflektiert.

31 Peter FUCHS: "Vom Zweitlosen: Paradoxe Kommunikation im Zen-Buddhismus", in: LUHMANN / FUCHS: *Reden und Schweigen*: 46–69 (46, 50, 51, 68). Der Begriff der Autopoiesis steht für die selbstreferentielle Eigenschaft eines sozialen Systems, "die Elemente, aus dem es besteht, selbst zu produzieren und zu reproduzieren und dadurch seine Einheit zu definieren". Claudio BARALDI, Giancarlo CORSI, Elena ESPOSITO: *GLU Glossar zu Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme*, Frankfurt / M.: Suhrkamp 1997: 29.