

14. internationales forum des jungen films berlin 1984

43

34. internationale
filmfestspiele berlin

FILME VON SHUJI TERAYAMA

Kusameikyū (Das Graslabyrinth) 1979

Ori (Der Käfig) 1962

Jan-Ken-Pon-Senso (Der Jan-Ken-Pon-Krieg) 1971

Chofuku-Ki (Beschreibung des Bekleidetseins mit einem Schmetterling - 16±1) 1974

Hoso-Tan (Die Geschichte von den Pocken) (Die Schachtel) 1975

Shitsumon (Fragen), Regie Michi Tanaka

Video-Letter 1982

KUSAMEIKYU

Das Graslabyrinth

Land Japan/Frankreich 1979
Produktion Filmlaboratorium 'Das Flugzeug mit Menschenantrieb' / Les Films du Jeudi, Pierre Braunberger

Regie Shuji Terayama
Buch Shuji Terayama, Risei Kishida, nach einer Kurzgeschichte von Kyoka Izumi

Kamera Tatsuo Suzuki
Musik J.A. Seazer
Ausstattung Isao Yamada
Ton Katsuhide Kimura
Beleuchtung Kazuto Hatano
Szenefotos und Spezialeffekte Nobufushi Kotake
Schnitt Tomoyo Oshima
Regieassistent Shinji Aigome
Künstlerische Gestaltung des Dekors Kazuichi Hanawa
Produktionsleitung Hiroko Govaers, Eiko Kujo

Darsteller
Akira (als Kind) Hiroshi Mikami
Akira (als Junge) Takeshi Wakamatsu
Mutter Keiko Nitaka
Schuldirektor/Mönch/alter Mann Juzo Itami
Mädchen mit dem Ball/Chiyoyo Miko Fukuya
Sprecherin in der englischen Version Alexandra Stewart

Uraufführung Juni 1979, Paris

Format 35 mm, 1 : 1.66

Länge 40 Min.

Anmerkung: KUSAMEIKYU war Teil eines Episodenfilms, der unter dem Titel *Collections privées* in Frankreich gezeigt wurde und der außer der Episode von Terayama auch noch Episoden von Justin Jaeckin und Walerian Borowczyk enthält.

Inhalt

Die Handlung des Films ist einer Kurzgeschichte des Pioniers der japanischen Romantik, Kyoka Izumi (1873 - 1939), entnommen. Akira macht sich auf den Weg, um die Erinnerung an einen vergessenen Text wiederzuerlangen. Es handelt sich um den Text eines Ballspielliedes, das seine verstorbene Mutter mit Vorliebe sang. Er besucht den Schuldirektor und den Mönch und bittet um Unterweisung. Während der Reise erinnert sich Akira an seine tote Mutter. Hinter dem Haus der Eltern gab es eine Schatzkammer. Dort lebte die Nymphomanin Chiyoyo. Seine Mutter schimpfte immer, wenn er sich dieser Frau näherte. Es hieß, daß Chiyoyo zu der Zeit, als sie noch als Dienstmädchen in ihrem Haus arbeitete, von seinem Vater vergewaltigt worden war, und daß seine Mutter, darüber in Wut geraten, sie zehn Jahre lang in der Schatzkammer gefangen hielt.

Eines Tages begegnet er einem hübschen Mädchen mit einem Ball. Er folgt ihr und gelangt schließlich in ein Haus. Dort halten sich Gespenster auf, große und kleine Bälle fliegen kreuz und quer durch die Luft. Er findet sogar den vom Rumpf abgetrennten Kopf seiner Mutter. Die geisterhafte Szenerie verwandelt sich langsam in Akiras Trauerfeier. — Aber das war alles nur ein Traum. Akira setzt die Reise fort.

In: Kinema Jumbo, Nr. 874, Tokyo 1983

Shuji Terayama über KUSAMEIKYU

Als ich zuerst daran dachte, 'Das Graslabyrinth' zu verfilmen, kam ich auf den Gedanken, anhand der Reise der Hauptfigur, die sich auf die Suche nach einem Ballspiellied begibt, die Illusion der Identität Stück für Stück zu zerstören.

Der Autor der dem Drehbuch zugrundeliegenden Erzählung, Kyoka Izumi, hat sich als durchgehendes Thema seiner Werke die Frage nach der Existenz von 'mehreren anderen Welten außerhalb dieser Welt' (womit verschiedene Jenseits-Welten gemeint sind), gewählt. Und diese Struktur mit mehreren Mittelpunktspunkten reizte mich schon seit langem. Die Handlung der Erzählung 'Das Graslabyrinth' ist sehr kompliziert. Zwei Handlungsstränge ohne Beziehung zueinander überkreuzen sich: die Geschichte von einem Bootsmann und einem Jungen, die Sakefässer auf einem Schiff transportieren, und diejenige, die von einem Kind handelt, das der Herkunft des von seiner Mutter hinterlassenen Ballspielliedes nachforscht. Außerdem sind noch einige andere Episoden in die Erzählung eingefügt.

Für das Drehbuch habe ich die Hauptfigur Akira auf zwei Figuren verteilt. Die eine ist ein Kind, die andere ein Junge. Aber bei den beiden handelt es sich um dieselbe Person. Für den Fall, daß die Zeitebene die Gegenwart des Kindes ist, würden die Passagen, in denen der Junge auftritt, zur in die Zukunft projizierten gegenwärtigen Realität oder zu einem prophetischen Bild. Falls aber die Zeitebene diejenige des Jungen ist, würden die Passagen, in denen das Kind auftritt, zur erinnerten Vergangenheit oder zum Bild einer idealisierten Vergangenheit. Aber der Film sagt nichts darüber, welche der beiden Zeitebenen vom Zuschauer als die Gegenwart der Erzählperspektive begriffen werden soll. Mit anderen Worten, mir ist es vollkommen gleich.

Mein Problem war, auf welche Weise ich den bisherigen filmischen Diskurs auflösen konnte, wenn ich von den üblichen Ingredienzien wie 'Film mit Zwischentitel', 'Film mit Szenario' und 'Film mit Schauspielern und Dekor' ausginge, und ob ich, den Zauberbann einer 'Story' benutzend, mit anschaulichen, realistischen Phänomenen eine Art optischer Täuschung erzeugen konnte. Der Produzent dieses Films, Pierre Braunberger, produzierte vor langer Zeit einmal *Un chien andalou* von Buñuel/Dali und *Zéro de Conduite* von Vigo. Heute ist er über 80 Jahre alt. Er hatte mir versprochen, daß er sich nicht einmischen würde, ganz gleich, was ich drehen würde. Aber als ich in diesem 40-minütigen Film (mit zwei weiteren Filmen von Borowczyk und Jackin gehört er zu einem Episodenfilm) versuchte, die 'Auflösung des Ichs', um die es mir ging, im Film bildlich darzustellen, mußte ich bemerken, daß ich von der schicksalhaften Macht der Kamera aufgenommen wurde. „Denn sie zeigte meinen ganzen Umriß, je weiter ich mich von mir selbst entfernte.“

Das Szenario ist, kurz gesagt, ein ausgezeichnetes Beispiel für einen Fall klinischer Schizophrenie (die klinischen Analysen Sullivans lassen sich hierauf anwenden).

- Zwei Ichs, das ist ein Seelenzustand, in dem ein Doppelgänger notwendig wird.
- Die Spaltung in 'gute Mutter' und 'böse Mutter'.
- Eine Welt, in der der Widerspruch von Gut und Böse im Gegensatz zum Manichäismus in einer Person koexistiert.
- Die Brüste einer Frau – Die Kugel (hier werden sie metaphorisch als Ball, Mond und Wassermelone wiedergegeben).
- Die Beziehung zu einer Halluzination, die einen Menschen vorstellt.
- Die Schädigung der Sexualität.

Der Diskurs dieses Film besteht darin, dieses Szenario, das die Pathogenese so perfekt – besser ließe sie sich nicht beschreiben – offenlegt, mit der Kamera wie eine 'Außenwelt' zu durchwandern. Außerdem bemerkte ich bei den Dreharbeiten nach und nach, daß ich in dem 'Ich'-Labyrinth die Gelegenheit verpaßt hatte, den Handlungsablauf zu unterbrechen.

Wertow hat einmal dies gesagt: „Kinodrama – das Opium fürs Volk“. Und müßte ich nun mit deprimierter Stimme sagen „Ich – das Opium für mich“? Obwohl doch auf der Leinwand der Ball, der größer ist als mein Körper, von einer unsichtbaren Hand so müheles gerollt wird ...

Shuji Terayama

Kritik

Eine Sammlung der Visionen Terayamas

Der Film *DAS GRASLABYRINTH* bildet den Höhepunkt der visionären Ästhetik Shuji Terayamas. Eine totale Verwirrung und ein Höllentrip – Elemente, die in seinen bisherigen Werken nicht so ausgeprägt waren – bestimmen *DAS GRASLABYRINTH*. Hier wird nicht wie bisher eine Ungeduld erzeugt, die daherrührt, bis zur Höllentpforte vordringen zu können, aber dort mit Angst im Herzen und tief in Gedanken versunken wieder umkehren zu müssen. Dieses Gruselstück hat sogar die Hölle selbst durchschritten und hinterläßt einen verträglichen Nachgeschmack.

(...) Der erste Teil, in dem die Erinnerungen des Jungen, durchwirkt von schmerzlichen Empfindungen und Süße, vorherrschen, wird bestimmt von der Erotik, wie sie bereits aus den Filmen von Shuji Terayama bekannt ist. Dieses Element entspricht dem Teil des Ballspielliedes, an den er sich erinnern kann. Der andere Teil des Liedes, den das Gedächtnis im Dunkeln zurückbehält, wird uns nicht mitgeteilt. Wie Freud sagen würde, bleibt er der Verdrängung unterworfen, die ja ein bestimmtes Ziel verfolgt. Die zweckbestimmte Verdrängung dient der Abwehr von Angst, ihren Inhalt gibt sie nicht preis.

Akiko Hyuga, in: *Kinema Jumpo*, Nr. 873, Tokyo 1983

Ein Radiergummi mit dem Namen Kinofilm

Von Akihiko Ogida

... Terayamas Auffassung des Theaters verwendet Überstilisierung und Verfremdung, um das Authentische erscheinen zu lassen. Diese Scheinhaftigkeit als besonderer Charakter seines Theaters, diese Distanzierung und indirekte Beleuchtung führte Terayama zum Medium Film. Im Film konnte er nach Herzenslust die scheinbare Beibehaltung einer realistischen Schauspielkunst mit der Scheinhaftigkeit seines Theaters verbinden und gleichzeitig eine malerische Schönheit erzeugen.

Daher ist der Film für Terayama kein Hobby, wie es bei vielen Künstlern aus anderen Kunstgattungen der Fall ist. Die Scheinhaftigkeit als Besonderheit seiner Kunst führte ihn notwendigerweise zum Film.

Besonders interessant ist die Beziehung zwischen dem Kurzspielfilm *Der Radiergummi* und dem drei Jahre später entstandenen mittellangen Film *DAS GRASLABYRINTH*. Was das Thema betrifft, gehören die beiden Filme zusammen, jedoch gehen sie verschiedene Wege.

Der Radiergummi übernimmt Terayamas Auffassung vom Theater ungebrochen hinüber in den Film. Die Eigentümlichkeit von Terayamas Theater, die darin besteht, alles Realistische an Körper, Sprache und Handlung sofort auszumerzen, tritt hier auf in der Handhabung des 'Radiergummis', der die erzählenden Bilder, die von der Erinnerung wiederaufgespielt worden sind, eines nach dem anderen ausstrahlt. (...) Unvergeßlich ist die in diesem Film gezeigte Liebe, eine Art inzestuöser Neigung der Mutter zu ihrem Sohn.

Im Gegensatz zum *Radiergummi* beleuchtet *DAS GRASLABYRINTH* von der Seite des Sohnes aus die Mutter und die Liebe zu ihr. Die inzestuöse Neigung zwischen Mutter und Sohn ist das Thema beider Filme. Aber im Vergleich zur Mutter aus dem *Radiergummi*, die sich in ihre Erinnerungen zurückziehen pflegt, versucht der Junge, die Hauptfigur aus dem *GRASLABYRINTH*, den mütterlichen Einfluß, der ihn noch gefangenhält, durch eine Reise zu überwinden, die dem vergessenen Text eines Ballspielliedes auf die Spur kommen soll.

Im *GRASLABYRINTH* gibt es einige Unterbrechungen durch bunt durcheinandergewürfelte Einschübe von Erinnerungen und recht chaotischen Szenen, die nicht auf einen Nenner zu bringen sind. Aber dennoch ist dieses Werk im großen und ganzen eher nach den bekannten Erzählgesetzen gefügt. Dieser Film, der sehr seinen Theaterstücken, z.B. dem Stück 'Dohi-Kun' ('Belehrungen für Diener und Mägde' 1978), ähnelt, ist ein vollendetes Werk, das mit Absicht einen Teil seiner Fundamente auf dem Boden einer konventionellen Erzählhaltung erbaut hat. Besonders beeindruckend ist die Schönheit von Photographie und Dekor.

Interessant ist auch der Vergleich mit der gleichnamigen Erzählung von Kyoka Izumi, die die Vorlage zum Drehbuch bildete. In der Erzählung von Kyoka ist das Ballspiellied eine Art Stromkreis, der die Menschen und das übernatürliche Böse miteinander verbindet. Im letzten Teil eröffnet die Erzählung das Tor zum kosmischen Wunder.

Dagegen schildert der Film von Shuji Terayama dasjenige Wunder, welches im Gedächtnislabyrinth des Individuums seinen Ort hat. Er beschränkt sich auf das Wunder, das durch eine Art 'Ich-Krankheit' (Terayama) als die Einschränkung des Individuums auf seine Erinnerungen und Obsessionen erscheint. 'Kreis' und 'Kugelform', welche vom Ball, vom Schirm und vom schwangeren -Stein angedeutet werden, bezieht er auf die Mutterbrust und zu keinem Moment auf den 'Kreis', der die kosmische Einheit symbolisiert. Obwohl er sich an das Original anlehnte, lehnte er dessen mystische Kosmologie ab. Obwohl er dessen Vision in prachtvollen Bildern ausbreitet, ist die Mystik, die diese Vision fundamantiert, wie von einem Radiergummi ausstrahlt.

Akihiko Ogida, *Kinema Jumpo*, Nr. 873, Tokyo 1983

*

Als das 'Ich' auf der Suche nach dem Vergessenen die Reise beginnt, sieht er ein Kinderreich, das sich wie eine Fata Morgana weit über die Dünen erstreckt. Dieses Reich ist unser Ort. Hier

