

Julia Nieder: Die Filme von Hayao Miyazaki

Marburg: Schüren 2006, 128 S., ISBN 3-89472-447-1, € 14,90

2006 kam mit *Das Schloss im Himmel* (*Tenku No Shiro Laputa*, Japan 1986) endlich eine frühe Arbeit des japanischen Anime-Regisseurs Hayao Miyazaki in unsere Kinos. Wer den Film gesehen hat, der im Schlepptau seiner großen Erfolge *Prinzessin Mononoke* (*Mononoke Hime*, 1997) und *Chihiros Reise ins Zauberland* (*Sento Chihiro No Kamikakushi*, 2002) verspätet in den Verleih gekommen ist, kann vielleicht nachempfinden, warum der Rezensent das Gefühl hatte, von ihm emporgehoben zu werden – nicht nur, weil er wie viele andere seiner Werke die Obsession für das Fliegen verhandelt, sondern auch durch die beiläufige Intensität der Erzählung, in der alles völlig undramatisiert einfach zu geschehen scheint. Dies schafft eine intensive Beziehung zu den überaus ‚animierten‘ Figuren, die jedes Leben, das ihnen die bewegte Zeichnung einhaucht, zigfach an die Zuschauer zurückgeben. Die ästhetischen ‚Mitnahmeeffekte‘, die er in diesen und anderen Filmen erzielt, machen Miyazaki trotz oder gerade wegen seines immensen Erfolges im asiatischen Raum zu dem geeigneten Gegenstand einer genauen kritischen Auseinandersetzung. Daher ist es zu begrüßen, dass Julia Nieder die erste deutschsprachige Monografie zu den Arbeiten des japanischen Zeichentrickschöpfers veröffentlicht hat.

Nieder gibt einen kurzen Überblick zu den kulturellen und ästhetischen Hintergründen der japanischen Anime. Sie führt in das Werk des größten Repräsentanten dieser Kunstform ein und liefert Informationen und vor allem Lesarten zu allen seinen seit 1980 entstandenen neun Kinofilmen. Sie verortet Miyazakis Werk recht überzeugend in der japanischen Kultur, um so die dramaturgischen und ästhetischen Besonderheiten seiner Filme hervorzuheben und zu erklären, wie und warum die Effekte einer Entdramatisierung und Distanzierung erzeugt werden (vgl. S.17). In ihren Lesarten der Filme wird vor allem auf die Figuren- und Erzählkonstruktionen gezielt, worin die wichtigste Erkenntnis der Arbeit fundiert: Der Regisseur etabliert, so Nieder, spätestens mit seinem zweiten Langfilm *Nausicaä aus dem Tal der Winde* (*Kaze No Tani No Nausicaä*, 1984) einen psychologischen Realismus, der auf Stereotype verzichtet und jede einzelne Figur als vielschichtigen, widersprüchlichen Charakter zeichnet (vgl. S.45). Dafür gibt es einige Beispiele: Die insektenartigen, gigantischen Ohmus in *Nausicaä* entpuppen sich als gutmütige Wesen mit heilenden Kräften. Die riesigen Kampfroboter in *Das Schloss im Himmel* können blindwütige Zerstörer oder gutmütige Gärtner eines in den Lüften schwebenden Paradiesgartens sein. Auch der Waldgeist aus *Mein Nachbar Totoro* (*Tonari No Totoro*, 1988) ist trotz seiner Größe kein Ungetüm und macht sich zum Beschützer zweier einsamer Kinder, die den Umzug aufs Land und die Krankheit ihrer Mutter verarbeiten müssen. Eboshi, die Führerin des Tatara-Clans in *Prinzessin Mononoke*, ist zugleich Vertreterin eines zerstörerischen technischen Fortschritts und Beschützerin einer sozialen

Utopie weiblicher Ermächtigung und Befreiung. Mit Miyazakis komplexer Figurenzeichnung ist auch das Motiv der Transformation und der Metamorphose verbunden, auf das Nieder ausführlich eingeht. Die Metamorphosen ereignen sich beiläufig wie in *Das wandelnde Schloss* (*Hauuro No Ugoku Shiro*, 2004), wenn der kleine Markl einen Umhang mit Bart anzieht, um erwachsener wirkend seine Geschäfte tätigen zu können. Sie sind überlebensgroß, wenn aus dem Zauberer Haku in *Chihiro* nächtens ein fliegender Drache wird. Oder sie haben einen fast surrealen Effekt, wenn in *Porco Rosso* (*Kurenai No Buta*, 1992) aus einem Kampfflieger des Ersten Weltkrieges ein Schwein wird – was, wie die Autorin hervorhebt, von dem durchgehend menschlichen Figurenensemble zwar als etwas Besonderes aber nicht als etwas Fantastisches empfunden wird (vgl. S.81). Darin zeigt sich die einzigartige Kohabitation des Fantastischen mit dem Alltäglichen, welche das Werk dieses Filmschöpfers durchzieht.

Die Autorin bemerkt selbst, dass ihre Arbeit nur ein erster Ansatz sein kann (vgl. S.123). Und tatsächlich bleibt leider als Gesamteindruck zurück, dass der Text, mit dem sich die Autorin graduiert hat, zu knapp ist, zu viele Anzeichen einer Magisterarbeit in sich trägt und für eine Veröffentlichung noch einige Überarbeitungen verdient hätte. Denn wo noch mehr theoretisches Material und noch mehr kulturelle und ästhetische Hintergründe dienlich gewesen wären, konzentriert sich Nieder auf ausführliche, theoriefreie Interpretationen der einzelnen Filme, die ihnen wenig neue Facetten abgewinnen, sondern vor allem in dem penetranten Hinweis auf die Vielschichtigkeit der Figuren und Erzählungen fast redundant wirken. Fragen nach der primären Faszination für diese Filme bleiben unbeantwortet: Wie kann es sein, dass Miyazakis bewusste Verfremdungen und Dekonstruktionen konventioneller Erzählformen einen so großen Erfolg bei allen Altersschichten, zumindest im asiatischen Raum, haben? Oder warum vermögen die Filme ihre Zuschauer wie wenig anderes, was es an audiovisuellen Erzählungen auf dieser Welt gibt, zu bewegen? Selbst die häufig von Nieder zitierten Kommentare des überzeugten Sozialisten Miyazaki zu seinen Filmen liefern kaum mehr als eine naive Konsumkritik. An Komplexität und Tiefgründigkeit wird Miyazakis Kritik von den Filmen selbst stets übertroffen. Der maskierte, schwebende Geist aus *Chihiro*, der unentwegt traurige Laute von sich gibt, weil er sich ausgeschlossen fühlt von der Gemeinschaft der Naturgötter, bewegt uns, nicht weil sein maßloser Fressanfall Symbol einer unersättlichen, wurzellosen Konsumgesellschaft ist, wie Miyazaki meint (vgl. S.105), sondern weil darin eine ebenso maßlose Suche nach Liebe und Anerkennung zum Ausdruck kommt, die in der Erkenntnis darüber, sie nicht mit falschen Gold kaufen zu können, in rasender Wut endet. Es stört in dieser Arbeit auch ein wenig die schematische Positionierung von Miyazakis Filmen gegen die Animationsfilme Hollywoods. Denn wenn es auch entscheidende Unterschiede gibt, so ist die Komplexität der Figurenkonstruktion ein wichtiges Anliegen zumindest der besten dieser Arbeiten. Man denke nur an den verwegenen, mit dem Degen fechtenden Kater aus *Shrek 2*

(Andrew Adamson, USA 2004), der, von seinen Gegnern bedrängt, diese mit dem niedrigsten Katzenblick, den man sich denken kann, erweicht.

Man hätte sich ein wenig mehr ‚Vielschichtigkeit‘ und weniger Redundanz in den Interpretationen selbst gewünscht. Um den emporhebenden Gefühlen, die Miyazakis Filme hervorrufen, gerecht zu werden, bedarf es einer tiefer gehenden Kritik, die sich intensiver mit Film- und Zeichentrickästhetik beschäftigt und sich stärker von der Faszination für diese Filme führen lässt. So hinterlässt die Arbeit, auch wenn sie als erste Einführung durchaus dienlich sein kann, bei einem Leser, der dieser Faszination in jedem seiner Filme erlegen ist, doch ein wenig Enttäuschung.

Herbert Schwaab (Bochum)