

INA HEIN

Audiovisuelle Medien als Untersuchungsgegenstand

Methodische Grundlagen der Filmanalyse inklusive Anwendungsbeispiel

Die vergleichsweise junge Filmwissenschaft baut in ihren Ursprüngen auf den schon länger etablierten Ansätzen der Literaturwissenschaft auf. Grundsätzlich decken beide ähnliche Betätigungsfelder ab:

- die Behandlung theoretischer Fragen, z. B.: Wie definiert man einen literarischen Text bzw. einen Film? In welchem Verhältnis befinden sich ‚Fiktion‘ und ‚Realität‘ zueinander?
- die Aufarbeitung literatur- bzw. filmgeschichtlicher Entwicklungen (historische, gesellschaftliche, politische und technische Publikationsbedingungen, Etablierung der jeweiligen Vertriebs-Infrastruktur, Herausbildung bestimmter erzählerischer Konventionen, Schulbildung usw.)
- Forschung zu bestimmten Genres, z. B. Abenteuerroman bzw. -film, Liebesroman bzw. -film, Science Fiction, Horror etc.
- die Produktionsseite, z. B.: Autor*innen bzw. Regisseur*innen; Publikationswesen (Verlage, Lektor*innen) bzw. die Filmindustrie (Studios, Produzent*innen, Sponsor*innen) etc.
- die Produkte selbst, also konkrete literarische Texte bzw. Filme
- die Rezeptionsseite, also z. B. Reaktionen des Lese- bzw. Filmpublikums, aber auch die Rezeption von Texten und Filmen durch Kritiker*innen, Wissenschaftler*innen etc.

Ein großer Teil der Forschungsaktivitäten konzentriert sich auf die Analyse einzelner Texte bzw. Filme. Die dabei grundsätzlich verfolgten methodischen Konzepte weisen ebenfalls viele Parallelen auf. In der Regel versucht man zunächst, den konkreten Gegenstand (also einen literarischen Text oder einen Film) ‚analytisch zu beschreiben‘. Dies umfasst üblicherweise die Berücksichtigung folgender Aspekte:

— Analytisch beschreiben anhand folgender Fragen —

質 **WO** und **WANN** spielt sich die Handlung ab?

- 問**
- Orte/Schauplätze
 - Zeit, zu der die Handlung angesiedelt ist / Zeitspanne, über die hinweg sich die Handlung abspielt

WER sind die vorkommenden bzw. handlungstragenden Figuren?

- Figurenkonstellationen (z. B. Protagonist*in – Antagonist*in, Hauptfigur/en – Nebenfigur/en)
- Figurentypen (z. B. Typifizierter/flacher Charakter versus individualisierter Charakter)
- Wie lassen sich die Figuren charakterisieren, was erfahren wir über sie?

WAS passiert?

- Rahmenhandlung (der Haupthandlung bzw. Diegese¹ vorgelagert)
- Haupthandlung (Ebene, auf der die Figuren handeln)
- Weitere in die Haupthandlung eingeflochtene Erzählungen, Nebenhandlungen
- Alternierende Handlungsstränge

WIE wird erzählt?

- Aus welcher Perspektive wird die Handlung präsentiert?
- Mit welcher Art von Erzählinstanz haben wir es zu tun (auktoriale*^r bzw. allwissende*^r Erzähler*in, personale*^r Erzähler*in, neutrale*^r Erzähler*in; homodiegetische oder heterodiegetische Erzählposition; etc.)?
- Wie (un-)zuverlässig ist diese Erzählinstanz?
- Erzählgeschwindigkeit/Tempo
- Verhältnis zwischen Erzählzeit² und erzählter Zeit³
- Zeitliche Abfolge (lineare Erzählform, Zeitsprünge, Flashbacks etc.)
- Strukturierung der Handlung
- Stilmittel, z. B.: wiederkehrende (Leit-)Motive, Einsatz von Symbolen/ Metaphern, intertextuelle Referenzen etc.

WOZU wird (diese Handlung, auf diese Weise) erzählt?

- Worin besteht die Gesamt-Botschaft des Erzählten? Was für Aussagen werden letztlich getroffen?
- Welche Normen und Werte werden transportiert?
- Welche Funktion erfüllt der Text / der Film?

¹ Als Diegese wird das fiktionale Universum bezeichnet, das in einem Text oder Film konstruiert wird. Diegetisch/ intradiegetisch ist alles, was zur erzählten Welt (meist auf die Haupthandlung bezogen) gehört. Extradiegetisch ist alles, was sich außerhalb dieser erzählten Welt befindet/abspielt.

² Zeitspanne, die man als Rezipient*in für das Lesen eines Textes oder Sehen eines Films benötigt.

³ Zeitraum, über den sich eine (fiktive) Handlung erstreckt.

Die Analyse eines literarischen Textes oder eines Films anhand dieser Parameter kann bereits das eigentliche Zentrum der Untersuchung sein, wenn man z. B. einen narratologischen Ansatz verfolgt. In den meisten Fällen jedoch dienen diese Schritte einer ersten Annäherung an das zu untersuchende Fallbeispiel, das zunächst auf diese Weise vorgestellt wird. Hieran schließt sich dann oft eine eingehendere Analyse an, die von einer zuvor klar definierten Forschungsfrage geleitet ist.

Trotz all dieser Parallelen handelt es sich aber beim Film natürlich um ein Medium, das sich von literarischen Texten durch ihm eigene – insbesondere visuelle und auditive – Gestaltungsmöglichkeiten unterscheidet. Daher wurden die Methoden der Literaturwissenschaft mittlerweile an das Medium Film ‚angepasst‘, und die Filmwissenschaft als eigenständige Disziplin hat weitere, eigene methodische Zugänge entwickelt, die diesem Umstand Rechnung tragen. Grundsätzlich geht es auch bei der Analyse von Filmen darum, anhand einer systematischen Untersuchung der Handlung, der auftretenden Figuren⁴ und der Gestaltungsmittel (bei Faulstich 2008: „Baumformen“) herauszuarbeiten, welche Bedeutung der jeweilige Film transportiert (bzw. transportieren kann), welche Normen und Werte bzw. welche Botschaft er (im Hinblick auf bestimmte Fragen, die der bzw. die Forschende zuvor identifiziert hat) vermittelt. Da die ‚Filmsprache‘ jedoch eine spezifische, dem Medium eigene ist, wird in der folgenden kurzen Darstellung der filmwissenschaftlichen methodischen Grundlagen der Fokus speziell darauf gelegt. Filmspezifische Bauformen, auf die bei der Analyse zu achten ist, sind u. a.:

- └ Filmspezifische Aspekte der Analyse _____
- 手法
- Ton, Geräusche
 - Musik
 - Visuelle Gestaltung (z. B. durch den Einsatz von Licht, Farben etc.)
 - Kameraeinstellungen (Totale, Großaufnahme, Nahaufnahme etc.)
 - Kameraperspektive (Untersicht, Aufsicht etc.)
 - Kamerabewegung (Kamerafahrt, Schwenks, Zoom-Ins etc.)
 - *Mis-en-scene*: Aufbau eines Bildes, räumliche Anordnung (von Gegenständen und Figuren)
 - Montage: zeitliche Anordnung der Bilder (chronologisch, Flashbacks etc.)

⁴ Mit Eder 2008 liegt eine äußerst umfassende Darstellung der Möglichkeiten vor, die Konstruktion von Filmfiguren zu untersuchen.

Die genaue Erfassung dieser Gestaltungselemente kann reiner Selbstzweck sein – nämlich, wenn es bei der Untersuchung um die Frage geht, wie ein Film gemacht ist. Jedoch werden mit der Wahl eines bestimmten Stilmittels (also z. B. des Einsatzes bestimmter Farben, Geräusche und Musik, der Wahl der Kameraeinstellungen usw.) immer auch ganz bestimmte Effekte erzielt, die z. B. zur Charakterisierung der Filmfiguren dienen, die gezeigte Handlung unterstützen (oder konterkarieren), und damit ebenso wie Figuren und Handlung dazu beitragen, die Botschaft(en) des Films zu transportieren. Neben sich gegenseitig verstärkenden und bestätigenden Elementen auf unterschiedlichen Ebenen (z. B. Musik unterstützt das Bild) kann eine Analyse u. U. auch offenlegen, dass sich einzelne filmische Elemente widersprechen und so Ambivalenzen entstehen.

Da in Filmen – anders als bei einem literarischen Text, der als Medium durch seine ‚Textualität‘ und auch den Prozess des Lesens in einem gewissen Sinne linear ist – vieles gleichzeitig passiert bzw. zu hören und zu sehen ist, ist es praktisch, während der Sichtung des Films Tabellen anzulegen, in denen man das Gesichtete systematisch festhält. Das ist zwar während der Sichtung relativ zeitaufwändig; dann aber ist alles gut und nachvollziehbar dokumentiert, und man spart später wiederum sehr viel Zeit, weil man entsprechende Stellen im Film, die für die eigene Argumentation wichtig sind, nicht mehr erneut suchen muss. Beispielsweise kann man eine Tabelle anlegen, in der man versucht, die Art und Weise zu erfassen, in der die Filmfiguren konstruiert sind⁵. Üblich ist es ferner, sogenannte Szenen- bzw. Sequenzprotokolle anzufertigen, mit deren Hilfe man die Strukturierung des Filmes erfassen und die wichtigsten Gestaltungsmerkmale festhalten kann. Je nach Zweck können diese Protokolle detaillierter (wenn es um einzelne, ausgewählte kurze Filmszenen geht) oder großteiliger (wenn es um das Erfassen eines Films als Ganzes geht) ausfallen. Die angefertigten Protokolle, Übersichtstabellen etc. sind i. d. R. Teil des Anhangs der Forschungsarbeit⁶. Üblicherweise werden in den Szenen-, Sequenz- und Filmprotokollen folgende Informationen festgehalten:

⁵ Ein Beispiel dafür gibt die vom Australian Centre for the Moving Image (o. J.) zur Verfügung gestellte Online-Ressource.

⁶ Beispiele dafür finden sich u. a. im Anhang zu der Monographie von Knobloch (2002), die sich mit der japanischen Fernsehserie *Rongu bakēshon* (Long Vacation, Fuji 1996) befasst.

- Szenen-, Sequenz- und Filmprotokoll —
- 手法
- Einstellungslänge (Zeit: von...bis)
 - Einstellungsgröße, Kamerabewegung
 - Inhalt/Handlung
 - Ton – Geräusche – Licht
 - Sonstige Bemerkungen / Auffälligkeiten / Besonderheiten

Außerdem kann man die Handlung eines gesamten Films in größere Abschnitte einteilen und auf diese Weise sichtbar machen, wie sie strukturiert ist (und auch, welche Szenen oder Sequenzen welcher Phase im Handlungsverlauf zuzuordnen sind)⁷. Viele fiktionale Geschichten lassen sich – egal, in welchem Medium sie erzählt werden – mit dem Aufbau des aristotelischen Dramas in fünf Akten erfassen⁸:

- Aufbau des aristotelischen Dramas —
- 基礎知識
1. Exposition (Vorstellung der wichtigsten Figuren, Einführung in die Handlung / Vorstellung des Grundthemas oder -problems)
 2. Steigende Handlung (die Handlung wird genauer entwickelt)
 3. Klimax und Peripetie (die Handlung / das Problem / der Konflikt erreicht einen Höhepunkt; im Anschluss kommt es zu einer Wendung im Geschick der Hauptfigur)
 4. Retardierendes Moment (die Entwicklung der Handlung wird verzögert, was zur Erhöhung der Spannung beiträgt)
 5. Katastrophe (Auflösung des Konflikts im negativen wie auch im positiven Sinne)

Auch hier gilt, wie bei der Analyse literarischer Texte, dass das Identifizieren all dieser Gestaltungselemente in den meisten Fällen lediglich das ‚Grundhandwerkszeug‘ für die Untersuchung von Filmen darstellt. Eine ausschließliche Beschäftigung mit der ‚Machart‘ eines Films – oder mehrerer Filme – findet man z. B. häufig dann, wenn es darum geht, die ‚Handschrift‘ bzw. ‚Filmsprache‘ bestimmter Regisseur*innen herauszuarbeiten, oder um zu zeigen, wie sich das Medium Film über einen bestimmten Zeitraum hinweg verändert hat (z. B. zunehmendes Tempo von Filmen durch immer kürzer werdende Einstellungslängen, dynamischeren Kamerabewegungen etc., oder auch die Veränderung der Länge von

⁷ Faulstich (2008:84) zeigt einige Möglichkeiten am Beispiel des Films *The third man* (Carol Reed 1949).

⁸ Zwar folgen vormoderne japanische Geschichten wie die, die z. B. in der *monogatari*-Literatur oder auch im Nō-Theater erzählt werden, eigenen Aufbauschemata; die Struktur moderner japanischer Texte hingegen, die in einer Zeit entstanden sind (und immer noch entstehen), in der ein enger interkultureller Austausch zwischen Japan und dem Westen stattfindet, lässt sich oft recht gut mit Hilfe des aristotelischen Drama-Aufbaus erfassen.

Dialogen). Üblicherweise jedoch werden Leitfragen formuliert, die eher auf Aspekte der Filmhandlung und auf die Gestaltung der Filmfiguren abzielen und unter denen die Untersuchung eines Films dann (unter Berücksichtigung der dafür relevanten Gestaltungselemente) erfolgt. Die Behandlung bestimmter Themen in japanischen Filmen wurde bereits im Rahmen einiger umfangreicher Studien untersucht wie, z. B. die Darstellung der Familie (vgl. Sakamoto 1997), die Repräsentation anderer Länder und/oder ausländischer Figuren (vgl. Kirsch 2015), Konstruktionen von ‚Männlichkeit‘ (vgl. Standish 2000) und ‚Weiblichkeit‘ (vgl. Coates 2017), Repräsentationen Okinawas (vgl. Yomota/Ōmine 2008) usw.

Faulstich empfiehlt, den Film, den man analysieren möchte, zunächst ein erstes Mal zu schauen und dann die eigenen Eindrücke in Notizen festzuhalten (Faulstich 2008:59). Diese kann man dann zum Ausgangspunkt nehmen, um konkretere Ansatzpunkte und Fragen für eine systematische Analyse zu entwickeln. Dann sichtet man den Film erneut (und wahrscheinlich noch einige weitere Male) und fertigt anschließend Sequenzprotokolle an. Wenn man die Forschungsfrage eingegrenzt/konkretisiert/verfeinert hat, beginnt man, sich detaillierter mit einzelnen Szenen auseinanderzusetzen, die einem im Hinblick auf das Erkenntnisinteresse, von dem man bei der Analyse geleitet ist, wichtig erscheinen. Bei der Analyse und Diskussion dieser Filmszenen kann und sollte man, sofern vorhanden, auch Sekundärliteratur einbeziehen (zu diesem Film; zu anderen Filmen derselben Regisseur*innen; zu Filmen desselben Genres; zu Filmen mit einem ähnlichen Thema etc.).

Selbstverständlich bestehen zum Teil große Unterschiede zwischen Kinofilmen und Fernsehfilmen, die den jeweiligen Rahmenbedingungen bei der Produktion, den Finanzierungsmöglichkeiten, dem Zielpublikum, den Aufführungspraxen (große Leinwand versus Fernsehbildschirm etc.) geschuldet sind. Außerdem folgen als Einzel- oder Mehrteiler produzierte Produktionen anderen Konventionen als Mehrteiler und Serien⁹. Dies sollte man bei der Analyse berücksichtigen. Jedoch lassen sich die Grundlagen filmanalytischer Methoden grundsätzlich

⁹ So wird die Struktur von Fernsehserien gleich bei der Produktion an die Ausstrahlungspraxis im Fernsehen angepasst. Das bedeutet zum Beispiel, dass Pausen für Werbeblöcke und die in Japan übliche Einblendung von Sponsoren eingeplant werden. Entsprechend findet sich vor diesen Werbeunterbrechungen meist ein kleiner *cliffhanger*. Jede einzelne Folge endet normalerweise ebenso mit einem *cliffhanger*, um Spannung aufzubauen, sodass der bzw. die Zuseher*in wissen will, wie sich die Handlung weiterentwickelt. Zu Beginn jeder Folge werden außerdem kurz die wesentlichen Teile der vorangegangenen Handlung so zusammengefasst, dass das Publikum folgen kann, auch wenn einzelne Folgen verpasst wurden (Genauerer zum Aufbau spezifisch von *renzoku drama*, den wöchentlich über den Zeitraum von drei Monaten ausgestrahlten Fernsehserien im Abendprogramm, siehe Knobloch 2002:30–31).

durchaus auf alle filmischen Formate anwenden – so auch auf Dokumentarfilme, Werbespots oder Fernsehserien. Im Folgenden soll anhand des Beispiels einer japanischen Fernsehserie gezeigt werden, wie dies umgesetzt werden kann.

Beispielanalyse: *Chura-san*

Als Fallbeispiel wurde hier die NHK-Morgenserie *Chura-san*¹⁰ (2001) ausgewählt. Bei diesem als *renzoku terebi shōsetsu* (wörtl. „Fortsetzungs-Fernsehroman“) bezeichneten, speziellen Format handelt es sich um Serien, die ca. 150 Folgen mit jeweils 15 Minuten Länge umfassen, täglich von Montag bis Samstag am frühen Vormittag ausgestrahlt und über den Zeitraum von einem halben Jahr gesendet werden. Bei diesem Serientypus handelt es sich um eine beim japanischen Fernsehpublikum äußerst beliebte Programmform, die auch nach der Diversifizierung des medialen Angebots in Japan in den letzten zwanzig Jahren mit nur wenigen Ausnahmen immer noch Einschaltquoten von mindestens 20 % erzielt hat¹¹.

Chura-san wurde vom 2. April bis 29. September 2001 täglich montags bis samstags von 8:15 bis 8:30 ausgestrahlt; die durchschnittliche Einschaltquote betrug 22,2 %¹². Die Serie gilt, zusammen mit dem Kinofilm *Nabi no koi* („Nabis Liebe“, Nakae Yūji 1999), als Mit-Auslöser des ‚Okinawa-Booms‘, der sich ab Ende der 1990er Jahre auf den japanischen Hauptinseln auszubreiten begann¹³. *Chura-san* hat dabei das populäre Okinawa-Bild, das sich im Zuge dieses Booms herausbildete, maßgeblich mitgeprägt.

Bei der von Kan Yasuhiro produzierten Serie war man, auch wenn alle Positionen in den Entscheidungsinstanzen von Personen besetzt waren, die von den japanischen Hauptinseln stammen, offensichtlich um die Herstellung einer gewissen ‚Authentizität‘ bemüht. So wurde die aus Okinawa stammende Literaturwissenschaftlerin Yonaha Keiko als Experte für die Kultur Okinawas in beratender Funktion hinzugezogen; ebenso arbeiteten Trainer*innen für okinawanischen Tanz,

¹⁰ *Chura-san* ist ein Begriff aus der regionalen Sprache Okinawas und bedeutet so viel wie „schön“.

¹¹ Siehe Auflistung aller bisher gesendeter NHK-Morgenserien unter dem Schlagwort „renzoku terebi shōsetsu“ auf der japanischen *Wikipedia*-Seite: <https://ja.wikipedia.org/wiki/連続テレビ小説> (07.09.2020).

¹² Diese Angabe findet sich u. a. auf der japanischsprachigen *Wikipedia*-Seite zu der Serie: <https://ja.wikipedia.org/wiki/ちゅらさん> (07.09.2020).

¹³ Dieser mediale und populärkulturelle ‚Okinawa-Boom‘ erstreckte sich über die gesamten 2000er Jahre und lässt sich an der in diesem Zeitraum stark gestiegenen Anzahl an Kinofilmen und Fernsehserien ebenso festmachen wie an den Erfolgen von Musikgruppen aus Okinawa auf den japanischen Hauptinseln, aber auch an der Etablierung okinawanischer Restaurants in den japanischen Metropolen und im Reiseverhalten japanischer Tourist*innen.

Musik, Sprache etc. an der Produktion mit. Der Drehbuchautor Okada Yoshikazu hat einen okinawanischen Elternteil, und mehrere der an der Serie beteiligten Schauspieler*innen – so auch Kuninaka Ryōko, die Eri verkörpert, und Taira Tomi¹⁴, die ihre Großmutter Hana spielt – stammten aus Okinawa.

Im Folgenden wird zunächst eine kurze Einführung zur Serie gegeben, die Informationen zur Rahmenhandlung, zu den wichtigsten Schauplätzen, zu der erzählten Zeit, den wichtigsten Figuren, Stilmitteln etc. enthält. Anschließend werden vor dem Hintergrund der Konventionen des *renzoku terebi shōsetsu* die zentralen Themen identifiziert, die die Serie behandelt. Schließlich wird exemplarisch der Vorspann einer genaueren Analyse unterzogen.

Serienhandlung

Die Handlung von *Chura-san* beginnt am 15.5.1972, dem Tag der Rückgabe Okinawas an Japan nach 27 Jahren unter US-Besatzung, auf der kleinen okinawanischen Insel Kohama mit der Geburt von Kohagura Eri, der Protagonistin der Serie. Die erste Staffel¹⁵ des *dorama* erzählt ihre Geschichte über eine Zeitspanne von ca. dreißig Jahren. Zwischen den ersten Folgen, die Eri als Kind und als Jugendliche zeigen, finden größere Zeitsprünge statt; der größte Teil der Handlung folgt der Protagonistin dann, als sie mit 18 Jahren nach Abschluss der Oberschule nach Tōkyō zieht. Eri, die lange kein klares Ziel im Leben hat, wird schließlich Krankenschwester. Während ihrer Ausbildung wohnt sie im „Ippūkan“, einem Apartmenthaus in Tōkyō, in dem sie Kontakte mit ihren diversen Nachbar*innen und der Vermieterin knüpft; diese bilden im Laufe der Zeit eine Art ‚Wahlfamilie‘. Ein weiterer Schauplatz in Tōkyō, der immer wieder gezeigt wird und als wichtiger Treffpunkt fungiert, ist das „Yugafu“, ein okinawanisches Restaurant. Schließlich heiratet Eri ihren Kindheitsfreund Uemura Fumiya, den sie durch Zufall in Tōkyō wiedertrifft, und bekommt einen Sohn (Kazuya). Insgesamt geht es auf der Handlungsebene – wie für das Sendeformat typisch – darum, wie sie erwachsen wird und ihre Bestimmung im Leben findet.

¹⁴ Taira Tomi (1928–2015) war lebender Kulturschatz der Präfektur Okinawas (*Okinawa-ken shitei muken bunkazai*) und Bewahrerin des *Ryūkyū kageki* bzw. des Ryūkyūanischen Sing- und Tanztheaters. Sie hatte bereits in verschiedenen Filmen des okinawanischen Regisseurs Takamine Gō mitgewirkt und wurde in ihrer Rolle der Hana in *Chura-san* auch auf den japanischen Hauptinseln bekannt.

¹⁵ Wegen des großen Erfolgs der Serie wurden – was im Falle japanischer Fernsehserien eher unüblich ist – weitere Staffeln produziert, die jedoch bei weitem nicht mehr so umfangreich waren: „Chura-san 2“ (2003, 6 Folgen); „Chura-san 3“ (2004, 5 Folgen); „Chura-san 4“ (2007, Zweiteiler).

Die Serienhandlung wechselt immer wieder zwischen Schauplätzen in Tōkyō und in Okinawa. Eris Familie zieht, als sie nach der Rückgabe Okinawas auf der kleinen Insel Kohama mit der Idee, eine Pension für japanische Tourist*innen zu eröffnen, nicht erfolgreich ist, in die Präfekturhauptstadt Naha. Abwechselnd wird gezeigt, wie sich das Leben Eris in Tōkyō (= der Haupthandlungsstrang) und das der anderen Familienmitglieder in Okinawa (= Nebenhandlungen) entwickelt. Im späteren Verlauf reisen die Figuren auch ab und zu zwischen Okinawa und Tōkyō hin und her, um sich gegenseitig zu besuchen. Ein weiteres Stilmittel, das eingesetzt wird, um die Handlung in Tōkyō mit der in Okinawa zu verbinden, sind die immer wiederkehrenden Telefonate, die Eri mit ihrer Mutter und Großmutter führt.

Themen

Bei *Chura-san* handelt es sich um einen typischen Vertreter des Sendeformats *renzoku terebi shōsetsu*. Dabei werden in unterschiedlichen Settings und Variationen grundsätzlich immer wieder die gleichen Themen behandelt: Fast immer steht die Lebensgeschichte einer jungen Frauenfigur im Mittelpunkt (Harvey 1995:80; Goerke 1998:72). Harvey zufolge spielt dabei auch das Verhältnis der Protagonistin zu ihrer Familie eine wichtige Rolle (Harvey 1995:82). Insgesamt wurden bisher vier Schlüsselthemen ausgemacht, die in den NHK-Morgenserien verhandelt werden: „Die Unabhängigkeit von den Eltern, die Selbständigkeit im Beruf, die Emanzipation vom Ehemann und die Unabhängigkeit im Alter“ (Hashida 1994; zit. n. Goerke 1998:70)¹⁶. Die zentrale Botschaft lautet dabei, dass das „Frauenglück [...] nicht in der Polarität: Beruf oder Familie, sondern dazwischen“ (Goerke 1998:71) liegt.

Auch in *Chura-san* steht das Thema der Familie klar erkennbar im Mittelpunkt der Serienhandlung. Mizuno Hiromi (2006) arbeitet allerdings heraus, dass diese Serie keine einengende Kernfamilie mit dem Modell des Ehemanns als Alleinverdiener und der Ehefrau als *senryō shufu* konstruiert, sondern stattdessen mehrere ganz unterschiedliche Formen des Zusammenlebens integriert. So handelt es sich bei Eris Familie in Naha um eine Dreigenerationenfamilie, die auch den Sohn der Mutter Katsuko aus einer früheren Beziehung umfasst.

¹⁶ Hashida, Sugako 橋田壽賀子: „Jinsei wa yottsuno jiritsu“ 人生は四つの自立 [Die vier Unabhängigkeiten der Menschen], *NHK-Dorama gaido: Asa no renzoku terebi shōsetsu – Haru yo, koi!* Tōkyō: NHK Shuppan NHK出版, 1994:42–51.

Eri gründet in Tōkyō schließlich selbst eine Kernfamilie (sie heiratet Fumiya und bekommt einen Sohn), in der allerdings beide Elternteile berufstätig sind. Die Bewohner*innen des „Ippūkan“ wiederum bilden eine Art Wahlfamilie; und die Mutter von Eris Mann Fumiya hat ihren Sohn nach dem Tod von dessen Vater alleine großgezogen. Alle diese Figuren zusammen bilden schließlich im Laufe der Serie ein Netzwerk. Eri entfernt sich also nach ihrer Heirat nicht von ihrer Herkunftsfamilie oder ihren ehemaligen Mitbewohner*innen, sondern sie bleibt eng mit ihnen verbunden. Mizuno weist in diesem Zusammenhang auch darauf hin, dass das „Ippūkan“ zu einer Art „Zweigstelle“ der Kohagura-Familie in Tōkyō wird, wo alle Familienmitglieder in unregelmäßigen Abständen ein und aus gehen (Mizuno 2006:178). Damit entwirft die Serie ein Gegenbild zur herkömmlichen ‚japanischen Familie‘, die als einschränkend (*sokubaku*), streng (*kibishii*) und geordnet (*chitsujo*) empfunden wird, wohingegen die ‚okinawanische Familie‘ als frei (*jūyū*), milde/nachsichtig (*yuruyaka*) und locker (*shimari no nai*) imaginiert wird (Higa 1987:36, zit. n. Mizuno 2006:176)¹⁷. Insgesamt werden die Beziehungen zwischen den Mitgliedern der Familie Kohagura in *Chura-san* als ungewöhnlich offen, herzlich und liebevoll charakterisiert. Es kommt zwar hin und wieder auch zu Streit; dieser wird aber immer schnell beigelegt.

Ein weiteres Motiv, das die NHK-Morgenserien kennzeichnet, ist das Thema des Erwachsenwerdens. So geht es z. B. oft darum, dass die Figuren ein Ziel im Leben finden, einen Traum realisieren bzw. ihren eigenen Weg gehen lernen. Dies wird in *Chura-san* nicht nur am Beispiel der Protagonistin Eri durchgespielt, die einerseits als Krankenschwester ihre berufliche Bestimmung findet und andererseits mit ihrer Jugendliebe eine glückliche Familie gründet; sondern u. a. auch an dem ihres jüngeren Bruders Keitatsu, der E-Gitarre spielt und eine Karriere als Rock-Musiker anstrebt. So rät ihm ein älterer Musiker in Folge 39, seine eigene Musik zu machen und nicht nur Cover-Versionen der Stücke anderer zu spielen. Die Botschaft, die in diesem Serienformat vermittelt wird, ist, dass man auch bei Rückschlägen nicht aufgeben darf – der zentrale Wert ist also der des *ganbaru*, des Durchhaltens¹⁸.

17 Higa, Masao 比嘉政夫: „Okinawa shakai to ‚yasashisa‘ no kōzō“ 沖縄社会と「やさしさ」の構造 [Okinawas Gesellschaft und die Konstruktion von ‚Freundlichkeit‘], Masao Higa (Hg.): *Josei yūi to dankai genri – Okinawa no minzokushakai kōzō* 女性優位と男系原理 沖縄の民俗社会構造. Tōkyō: Gaifūsha 凱風社, 1987:13–38.

18 Harvey spricht in diesem Zusammenhang auch von *shinbō* (beharrlich / ausdauernd sein) – die Figuren beweisen Stärke, indem sie lernen, sich gegen Widerstände durchzusetzen (Harvey 1995:76).

Die *renzoku terebi shōsetsu* decken mit ihren Schauplätzen mittlerweile alle Präfekturen Japans ab. Bei *Chura-san*, der 64. Produktion dieses Sendeformats, handelt es sich um die erste Morgenserie, die zu großen Teilen in Okinawa spielt. Laut Harvey impliziert der Prozess des Erwachsenwerdens, den die Protagonist*innen dieses Serienformats durchlaufen, bzw. deren Suche nach Unabhängigkeit, oft „leaving the provinces to live in Tōkyō“ (Harvey 1995:83); auch in dieser Hinsicht kann *Chura-san* also als prototypisch gelten.

Grundsätzlich spielen die Morgenserien außerdem mit dem Paradigma der *natsukashisa* (Nostalgie), indem der Verlust von als ‚traditionell‘ imaginierten Werten angedeutet wird. Auch in *Chura-san* ist dieses Element recht stark ausgeprägt, wobei Eri und die okinawaischen Figuren positiv konnotierte Eigenschaften (Natürlichkeit, Herzlichkeit, Offenheit, Wärme) verkörpern, die im restlichen Japan bzw. Tōkyō bereits verlorengegangen zu sein scheinen. So gelingt es der Protagonistin beispielsweise mit ihrer unbekümmerten, fröhlichen Art und ihrem Familiensinn, die zuvor eigenbrötlerisch vor sich hinlebenden Bewohner*innen des „Ippūkan“ zusammenzubringen und aus ihnen eine Gemeinschaft zu machen. Die Serie spricht hier den Aspekt der ‚zeitlichen Rückversetzung‘ im nostalgischen Sinne ganz deutlich an, indem sich die Hausverwalterin dadurch an „früher“ (und damit an ‚die guten alten Zeiten‘) erinnert fühlt (Folge 38: 08:43–08:48). Insgesamt wird in *Chura-san* das Leben in Okinawa sehr deutlich als Gegenbild zu dem zwar modernen, dafür aber kalten und anonymen Tōkyō entworfen¹⁹.

Ferner werden in den *renzoku terebi shōsetsu* als *plot*-Elemente oft unwahrscheinliche Zufälle, glückliche oder unglückliche Fügungen, und zum Teil auch fantastisch anmutende Ereignisse eingesetzt. In *Chura-san* beispielsweise ist die Protagonistin Eri auf telepathische Weise mit ihrer Großmutter Hana verbunden, die es trotz der großen Entfernung spüren kann, wenn es Eri in Tōkyō schlecht geht. Hana besitzt eine Art sechsten Sinn und hat immer wieder Vorahnungen, die sich schließlich bewahrheiten. Die übersinnlichen Fähigkeiten der älteren weiblichen Figuren werden in der Fernsehserie dabei durchweg in Comedy-Manier inszeniert.

19 Siehe hierzu auch Gerow 2003:277.

Vorspann-Analyse

Wie alle fiktionalen (Medien-)Texte bietet auch die Serie *Chura-san* sehr viele unterschiedliche Ansatzpunkte für eine genauere Analyse. Neben den bereits identifizierten Themen (Familie, Erwachsenwerden, Nostalgie) könnte so z. B. auch das in der Serie präsentierte Geschlechterverhältnis Gegenstand einer gewinnbringenden Untersuchung sein. Ferner werden in *Chura-san* bestimmte Figurentypen konstruiert (z. B. der ‚nichtsnutzige okinawanische Mann‘ oder die ‚okinawanische Großmutter‘), denen man oft auch in anderen Medienformaten (literarischen Texten, Kinofilmen etc.) begegnet und auf die sich eine Analyse konzentrieren könnte, die diese kritisch als Stereotype hinterfragt. Im Folgenden soll der Fokus aber beispielhaft auf die Frage gelegt werden, wie Okinawa in der Serie repräsentiert wird. Welche Aspekte des Lebens in Okinawa werden herausgegriffen, welche nicht? Wie wird das, was gezeigt wird, präsentiert? Und welche Prognosen lassen sich daraus über das insgesamt von der Serie vermittelte Okinawa-Bild ableiten?

Analysebeispiel Vorspann

例 Als Fallbeispiel dient hier der Vorspann. Dieser ist – bei jeder Serie – aus zwei Gründen von besonderer Bedeutung: Zum einen wird er vor jeder Folge wiederholt und prägt sich daher beim Publikum ein. Bei dem speziellen Sendeformat der NHK-Morgenserie mit ihren ca. 150 Folgen ist dieser Effekt besonders stark. Der Vorspann einer Serie fasst außerdem in der Regel auf abstrakte Weise zusammen, worum es im gesamten Serienverlauf auf der thematischen Ebene geht, und verweist daher in komprimierter Form auf die zentralen Motive und Botschaften.

Der Vorspann zu *Chura-san*, der insgesamt knapp eineinhalb Minuten umfasst, beginnt mit einer aus niedriger Kameraposition aufgenommenen Totalen, die im Vordergrund einen weißen Sandstrand und im Hintergrund, der die Bildmitte einnimmt, das Meer sowie im oberen Bilddrittel einen blauen Himmel mit ein paar wenigen weißen Wolken zeigt. Rechts im gezeigten Bildausschnitt befindet sich eine große weiße Muschel; ein weißer Einsiedlerkrebs krabbelt von links nach rechts durch das Bild. Darüber wird in Weiß der Schriftzug „renzoku terebi shōsetsu“ eingeblendet. Nach einem Schnitt beginnt eine Kamerafahrt, bei der zunächst ein leichter Wolkenschleier durchstoßen wird; daraufhin kommt aus der Vogelperspektive ein weites, tiefblaues

Meer in Sicht. In der Bildmitte ist nun eine kleine, grün bewaldete Insel²⁰ zu sehen; nacheinander fliegen die in gelber Farbe gehaltenen Silbenschriftzeichen für den Serientitel *Chura-san* in die Mitte des Bilds. Es geht weiter mit einer Kamerafahrt über ein nun türkisblaues Meer. Die von Korallenriffen umgebene Insel wird von der Kamerafahrt aus der Vogelperspektive umrundet und damit aus verschiedenen Winkeln gezeigt, wobei auch ein langgestreckter weißer Sandstrand zu sehen ist. Dann wird zu Unterwasseraufnahmen gewechselt, die Fischschwärme und Korallenriffe zeigen. Als nächstes ist der Teil eines Mangrovenbaums zu sehen, der sich unter Wasser befindet; danach wechselt die Kamera in einer Überblendung wieder die Position und fährt über dem Meeresspiegel einen Mangrovenwald entlang. Daraufhin werden weitere Bäume und Pflanzen präsentiert: ein *gajumaru*-Baum²¹ im Gegenlicht, eine rote Hibiskusblüte am rechten Bildrand, weiße Blumen (wohl ebenfalls Hibiskus) am linken Bildrand, noch einmal ein *gajumaru*, dann eine grüne Wiese mit Schmetterlingen und Blumen, danach wieder ein *gajumaru* im Gegenlicht. Nach einer Überblendung folgen erneut Aufnahmen von Tieren: Zunächst läuft eine Winkerkrabbe durch den Bildvordergrund. Danach wird aus der Vogelperspektive ein Schwarm Delfine verfolgt; nach einem Schnitt wird wieder zu Unterwasseraufnahmen gewechselt, und die Delfine schwimmen nun der Kamera entgegen. Es folgt eine Strandansicht, im Hintergrund sind das Meer und eine Insel zu sehen. Im Bildvordergrund befindet sich eine Heuschrecke, die kurz darauf nach rechts davonspringt. Danach wird gezeigt, wie ein großer Nashornkäfer von rechts nach links über einen Baumstamm klettert, im Hintergrund ist blaues Meer zu sehen. Erneute Unterwasseraufnahmen zeigen einen großen Rochen und danach eine Meeresschildkröte. Dann gibt eine Totale die Aufsicht auf das Meer frei, das nun in warmes, orangefarbenes Abendlicht getaucht ist. Die letzte Szene zeigt die Silhouetten von drei Personen am Strand: von einem Mann links, einer Frau rechts und einem Kind in der Mitte, die sich am Ende an den Händen halten; direkt vor ihnen befindet sich das ins Abendlicht getauchte Meer, und darüber ist die untergehende Sonne zu sehen.

20 Einige Internetquellen identifizieren diese tropfenförmige, unbewohnte Insel als Irisunajima, die westlich der Insel Tonaki liegt und von einem Atoll umgeben ist, siehe z. B. <https://www.ritou.com/spot/view-tonaki-t13.html> (07.09.2020). Irisunajima untersteht der U.S. Air Force und wird als militärisches Übungsgebiet genutzt. Näheres hierzu siehe <https://www.okinawatimes.co.jp/articles/-/200030> (07.09.2020).

21 Ein Banyan-Baum, der zur Ficus-Gattung gehört.

Nach der Angabe des Serienformats und des Serientitels zu Beginn des Vorspanns werden im unteren Bilddrittel immer wieder Schriftzüge eingeblendet.²² Der gesamte Vorspann ist außerdem mit dem vom okinawanischen Duo Kiroro²³ stammenden Titelsong „Best Friend“ unterlegt. Die Gesangsstimme wird dabei von Klaviermusik und später von einem recht zurückhaltenden Schlagzeug begleitet. Inhaltlich wird im Songtext der Dank an eine Person ausgedrückt, die das lyrische Ich mit einem Lächeln auch in traurigen Zeiten tröstet, es beschützt, für immer verlässlich an seiner Seite ist und ihm dabei hilft, sich zurückzubekommen, wenn es aus den Augen verliert, was wichtig im Leben ist. Aus dem „*anata*“ (Du), das in der ersten Strophe angesprochen wird, werden im mittleren Liedteil mehrere Personen („*subete no nakama*“, also „alle meine Freund*innen / Gefährt*innen“, bzw. „*minna*“, „alle“), die an der Seite des Ichs stehen und es damit stärken; am Ende wird wieder ein mit „*anata*“ bezeichnetes Gegenüber adressiert.

Der Vorspann der Serie *Chura-san* zeigt diverse Ansichten des Meeres, Strände sowie lokaltypische Flora und Fauna Okinawas. Auffallend sind ferner die intensiven Farben und das helle Licht. Alle diese Bildkomponenten zusammengenommen tragen zu einer sofort klar ersichtlichen lokalen Verortung in Okinawa bei und betonen mit diesen ‚Markern‘ des ‚Okinawanischen‘, anhand derer die ‚südliche Atmosphäre‘ und der ‚exotische Charakter‘ der in der subtropischen Klimazone gelegenen Präfektur hervorgehoben werden, die Differenz zwischen Okinawa und einem Leben in den Großstädten auf den japanischen Hauptinseln.

Okinawa wird hier als friedliches Inselparadies mit einer intakten Natur inszeniert. Der Vorspann wirft damit einen klar touristisch orientierten Blick auf Okinawa. Dieser Eindruck lässt sich nicht nur anhand dessen, was an Bildobjekten ausgewählt wurde, gewinnen, sondern wird auch gestützt durch die gewählten Einstellungsgrößen und Bewegungen der Kamera, die diese Objekte aus einer distanzierteren Außenperspektive zeigt. Insgesamt zeichnet die Serie ein idealisiertes Bild von Okinawa und kann im Grunde als Werbung für die Präfektur aufgefasst werden. Tatsächlich hat sich Okinawa in den 2000er

22 Nach den Angaben „Woche 1“, „Folge 1“ und der Einblendung des Folgentitels „Churaumi no yakusoku“ (dt.: „Das Versprechen des schönen Meeres“) werden die Namen der an der Serienproduktion beteiligten Personen und Organisationen aufgeführt. Erwähnt werden u. a. der Drehbuchautor, die Verantwortlichen für die Filmmusik, der Titelsong von Kiroro, die diversen Trainer*innen, die Präfektur Okinawa und die Stadt Taketomi als Drehorte, die Schauspieler*innen, die Bewohner*innen von Kohama, die Verantwortlichen für Technik, Sound Effekte, Editing, Kamera etc., sowie abschließend der Regisseur Enodo Takahiro.

23 Sowohl die Pianistin Kinjō Ayano als auch die Sängerin Tamashiro Chiharu stammen aus Yomitan in der Präfektur Okinawa.

Jahren zu einem bei japanischen Tourist*innen beliebten Reiseziel entwickelt. U. a. werden auch sogenannte *roke*-Touren²⁴ nach Kohama vermarktet, bei denen z. B. das Haus der fiktiven Familie Kohagura aus *Chura-san* zu besichtigen ist²⁵.

Anhand des Vorspanns wird bereits deutlich, dass es sich bei der Serie um eine Produktion handelt, die sich in das gängige *iyashi*²⁶-Muster einfügt, dem auch viele andere Mainstream-Medienproduktionen folgen: Okinawa wird als ein (Sehnsuchts- und Wohlfühl-)Ort der Schönheit, Ruhe und des Friedens gezeichnet; genau deshalb vermag es gestresste japanische Großstädter*innen wieder ins Lot bringen. Entsprechend gibt die aus Okinawa stammende Protagonistin Eri ihren japanischen Mitmenschen, denen sie in Tōkyō begegnet, Kraft und positive Energie. Gedoppelt wird diese Heilungs-Funktion des ‚Okinawanischen‘ noch dadurch, dass Eri sich als Krankenschwester in Tōkyō auch um das physische Wohlergehen ihrer japanischen Patient*innen kümmert.

Ausgeblendet bleibt hingegen alles, was das Bild von Okinawa als Trauminsel stören würde. So ist z. B. im Serienvorspann von den amerikanischen Militärbasen, die in der okinawanischen Lebensrealität durchaus sehr präsent sind, keine Spur zu sehen²⁷. Dies ist umso ironischer, als es sich bei der im Vorspann gezeigten Insel um Irisunajima handelt – eine unbewohnte Insel, die der in Kadena stationierten Air Force-Einheit untersteht und ausschließlich militärisch (zu Schießübungen u. ä.) genutzt wird. Ebenso wenig werden Stadtscenen, Hotelanlagen etc. gezeigt; vielmehr wird der Fokus auf eine unzerstörte, ursprüngliche Natur gelegt. Dabei wird der Umstand, dass gerade diese bedroht ist – und zwar in erster Linie durch die amerikanischen Militärbasen und den Tourismus – vollkommen ausgeblendet.

Der Vorspann und auch die Serie als Ganzes sprechen ferner weder mit Worten noch mit Bildern das historisch schwierige Verhältnis zwischen Okinawa und Japan an: Es finden sich keinerlei Hinweise auf die Annexion des Ryūkyū-Königreichs durch Japan Ende des 19. Jahrhunderts; und die Schlacht von Okinawa (April bis Juni 1945), bei der

24 *Roke* ist die Abkürzung für *location*; die sog. *roke*-Touren führen die Besucher*innen zu den Drehorten eines Films oder einer Serie.

25 Ein Beispiel für die Bewerbung von Kohama als Reiseziel, die u. a. auf *Chura-san* Bezug nimmt, findet sich auf <https://www.travel.co.jp/guide/article/245/> (07.09.2020).

26 Wörtlich: „Heilung“.

27 Auf die amerikanische Besatzungszeit (1945–1972) und auf die immer noch massive militärische Nutzung der Inseln wird in der ganzen Serie nur wenige Male indirekt hingewiesen; noch am deutlichsten wird dies in einer Szene, in der Eris Bruder Keitatsu in einen Musikklub geht, in dem viele Amerikaner*innen verkehren: In dem Club hängt ein sog. „A-sign“, ein Schild, mit dem während der Besatzungszeit signalisiert wurde, dass Angehörige des US-Militärs Zutritt haben (Folge 10 ab Minute 04:12).

ein großer Teil der okinawanischen Zivilbevölkerung ums Leben kam, kommt in der gesamten Serie nur zweimal kurz zur Sprache²⁸, wobei keinerlei Kritik an der Rolle anklingt, die Japan dabei spielte. Alles, was auf einen kolonialen Umgang Japans mit Okinawa hindeuten würde, wurde bei der Serienproduktion ganz offensichtlich sehr bewusst ausgeschlossen²⁹.

Auffallend ist ferner, dass der Serienvorspann mit Ausnahme der Schlusszene nur Landschaften, Tiere und Pflanzen zeigt, jedoch keine Menschen. Erst ganz am Ende sind drei nicht näher identifizierbare (und damit nicht individualisierte) Personen im Gegenlicht zu sehen. Dies legt nahe, dass es der Serie insgesamt nicht um die Bevölkerung Okinawas, deren Geschichte(n) und Problemlagen geht. Die letzte Einstellung (ein Paar mit einem Kind) verweist – neben der Konstruktion Okinawas als idealisierter Trauminsel – vielmehr deutlich auf die Familie als zweites wichtiges Thema der Serie.³⁰

Schließlich gibt auch die musikalische Untermalung des Vorspanns wichtige Hinweise hinsichtlich der Frage, womit sich *Chura-san* im Kern beschäftigt: Die ruhigen, sanften Klänge der Klaviermusik und des Gesangs unterstreichen das Wohlgefühl, das die Serie offensichtlich zu vermitteln beabsichtigt. Gleichzeitig lenkt der Text des Titelsongs den Fokus auf zwei inhaltliche Aspekte: zum einen auf die Unterstützung, die die Protagonistin im Laufe ihres Lebens durch andere (ihre Familie und Freund*innen) erfährt, und zum anderen auf die Liebesgeschichte zwischen Eri und Fumiya. Ein Okinawa-Bezug ist hier nur insofern vorhanden, als es sich bei den Mitgliedern von Kiroro um zwei Musikerinnen handelt, die aus Okinawa stammen. Eine kritische Perspektive auf das Verhältnis zwischen Okinawa und Japan sucht man – sowohl im Vorspann als auch in der Serie selbst – vergeblich, was im Falle eines kommerziellen, populärkulturellen Produkts wie dem hier untersuchten vielleicht auch nicht allzu

28 Als die Verwalterin des „Ippūkan“ hört, dass ihre neue Mieterin Eri aus Okinawa stammt, spricht sie diese auf den Pazifikkrieg an: „Dō deshita ka? Taihen deshita yo ne...“ („Wie haben Sie ihn erlebt? Es war schlimm, nicht wahr...“); offensichtlich ist ihr nicht bewusst, dass sowohl Eri als auch ihre Eltern erst nach Kriegsende geboren wurden (Folge 30, 04:25–05:00), weshalb diese Szene eher komisch wirkt. Als später dann Hana, Eris Großmutter, ihre Enkelin im „Ippūkan“ besucht, sich dort mit der Vermieterin unterhält und sie dazu einlädt, auch einmal nach Okinawa zu kommen, antwortet diese, sie könne nicht so einfach, nur zum Spaß, nach Okinawa reisen, weil sie immer an den Krieg denken müsse. Japans Rolle im Kriegsgeschehen wird hier jedoch ebenfalls nicht kritisch hinterfragt; Hana entgegnet vielmehr lediglich, dass gerade deshalb, weil sich dort so viel Trauriges („*kanashii koto*“) ereignet habe, Okinawa zu den Menschen sanft und freundlich („*hito ni yasashii*“) sei (Folge 78, 07:10–08:30).

29 Katō et al. zufolge, die die Produzent*innen der Serie für ihre Studie zur Repräsentation Okinawas in *Chura-san* befragt haben, wurde dies damit begründet, dass das Sendeformat der Morgenserie nicht geeignet sei, um Themen wie das „Militärbasenproblem“ oder den Krieg zu behandeln (2004:30).

30 Der Chefproduzent der Serie, Kan Yasuhiro, bestätigt, dass er das Thema der Familie in den Mittelpunkt von *Chura-san* stellen wollte (Mizuno 2006:169; ähnlich auch Katō et al. 2004:29).

verwunderlich ist. Spannendere Auseinandersetzungen mit Okinawa – bei denen es tatsächlich auch um Okinawa als Hauptthema geht – finden sich eher in anderen Medienformaten wie z. B. in experimentellen Arthouse-Filmen³¹.

Fazit

In diesem Beitrag wurde am Beispiel der japanischen Fernsehserie *Chura-san* – und im Speziellen einer ganz kurzen Sequenz daraus, nämlich dem etwa eineinhalbminütigen Vorspann, der jeder einzelnen der 156 Folgen vorangestellt ist – gezeigt, wie man sich damit systematisch unter Zuhilfenahme filmwissenschaftlicher Methoden auseinandersetzen kann. Dabei wurde ganz ‚klassisch‘ vorgegangen, indem zunächst einführend Metadaten zur Serie recherchiert, die Handlung kurz zusammengefasst sowie Grundinformationen zu den Schauspielern, zu der erzählten Zeit, den wichtigsten Figuren und eingesetzten Stilmitteln gegeben wurden.

Die ‚Test-Analyse‘ orientierte sich an der oben erwähnten Empfehlung von Faulstich, demzufolge man zunächst das gesamte Filmmaterial ein erstes Mal mit möglichst offenem Blick sichten sollte, um auf dieser Basis dann wichtige Themen und Besonderheiten identifizieren und Ansatzpunkte für eine genauere Untersuchung finden zu können. Die Diskussion der Themen, die in *Chura-san* verhandelt werden, fand hier unter Einbeziehung der Genre-Konventionen des *renzoku terebi shōsetsu* (und der entsprechenden Sekundärliteratur dazu) statt, wobei sich herausstellte, dass *Chura-san* tatsächlich als prototypisch für dieses spezielle Sendeformat gelten kann.

Schließlich folgte beispielhaft eine genauere Untersuchung des Serienvorspanns. Dabei wurde allerdings nicht eines der zuvor identifizierten Hauptthemen der Serie vertieft, sondern es ging um einen anderen Aspekt, nämlich die Frage, wie Okinawa darin repräsentiert wird. Zu diesem Zweck erfolgte eine genaue Bestandsaufnahme dessen, was in jeder einzelnen Szene des Vorspanns zu sehen (Strände, Meer, Inseln, subtropische Vegetation, Insekten, Meerestiere etc.) und zu hören (angenehme, weiche Musik) ist, wie das Gezeigte präsentiert wird (Kamerabewegungen und -perspektiven) – und was ausgeblendet bleibt (z. B. die amerikanischen Militärbasen in Okinawa).

31 Diese stammen zum Teil auch von Regisseur*innen aus Okinawa.

Die Ergebnisse dieses Analyseschritts wurden dann abstrahiert und folgendermaßen interpretiert: Gezeigt wird eine sehr klar als ‚okinawanisch‘ und damit als ‚anders‘ markierte Natur, wobei ein ‚touristischer Blick‘ der Kamera und damit eine Außenperspektive dominiert. Sowohl die visuelle Inszenierung als auch die akustische Untermalung dienen der Vermittlung eines Wohlgefühls. Eine tiefere Auseinandersetzung mit dem Leben der Menschen in Okinawa scheint hingegen nicht angestrebt zu sein. Als Ergebnis kann festgehalten werden, dass Okinawa im Vorspann zu *Chura-san* sehr einseitig dargestellt wird: Es wird darin als subtropisches Inselparadies inszeniert, auf seine schöne, (angeblich) heile Natur reduziert und damit stark exotisiert.

- Aspekte der Filmanalyse (die hier einbezogen wurden) —
- 手法
- Metadaten (Informationen zu Produktion / an der Entstehung Beteiligten / Ausstrahlungszeitraum / Einschaltquoten)
 - Genrekonventionen (*renzoku terebi shōsetsu*)
 - Kontext: Okinawa-Boom / Okinawa-Repräsentationen in japanischen Medien
 - Handlung/Plot
 - Figuren (Konstellationen, Beziehungen, Charakterisierung, Funktionen)
 - Themen/Motive
 - Filmische Bauformen (Kameraeinstellung und -bewegung, Einstellungsgrößen, musikalische Untermalung etc.)

Abschließend wurde der Frage nachgegangen, was die Beschäftigung mit dem Vorspann hinsichtlich des in der Serie vermittelten Okinawa-Bildes erwarten lässt. Dabei floss natürlich die bereits zuvor erarbeitete Kenntnis des gesamten Serienverlaufs ein. Grundsätzlich kann festgehalten werden, dass man auf Basis einer eingehenden Auseinandersetzung mit dem kurzen Vorspann tatsächlich eine recht treffende Einschätzung dessen vornehmen kann, welche Funktion Okinawa in der Serie erfüllt. Alles, was im Vorspann zu *Chura-san* zu sehen und zu hören ist, weist darauf hin, dass es sich hier nicht um eine Serie handelt, deren Anliegen es ist, tatsächlich okinawanischen Belangen Ausdruck zu verleihen. Stattdessen fügt sich die Produktion in das gängige *iyashi*-Erzählmuster ein und vermeidet jegliche Thematisierung von (gesellschafts)politischen Kontroversen oder Konflikten. Okinawa

dient darin lediglich als schöne (und womöglich auch austauschbare) Kulisse. Hiermit verbindet sich eine wichtige Erkenntnis, die man bei der Untersuchung eines Films – bzw. vielleicht sogar bei *jeder* Analyse – im Blick behalten sollte: Was *nicht* gesagt/gezeigt wird ist mindestens genauso bedeutungsvoll wie das, *was* gesagt/gezeigt wird. Gerade Auslassungen und Leerstellen können wichtige Hinweise darauf geben, worum es im Endeffekt inhaltlich geht und worum nicht, was nach Ansicht der Produzent*innen vom Publikum gewünscht wird oder zu vermeiden ist, und was letztlich in einer bestimmten Gesellschaft zu einem bestimmten Zeitpunkt legitim und konsensfähig erscheint und was nicht.

Abschließend sei außerdem noch darauf hingewiesen, dass die ausschließliche Fokussierung auf den Vorspann zu einer Serie trotzdem in Teilen auch auf eine falsche Fährte locken könnte. So wird im Vorspann von *Chura-san* beispielsweise lediglich durch den Text des Titelsongs und die Schlusszene angedeutet, dass sich die Serie inhaltlich schwerpunktmäßig mit den Themen Familie und Freundschaft beschäftigt. Während der Vorspann ausschließlich die okinawanische Natur, keinerlei Stadtszenen und nur im Schlussbild eine dreiköpfige Familie zeigt, stehen in der Serie selbst durchaus die (okinawanischen) Figuren im Zentrum, die sich zudem größtenteils in den Städten Naha und Tōkyō bewegen. Dies zeigt, dass sich nicht über alle Aspekte der Serie allein auf Basis des Vorspanns Aussagen treffen lassen. Die Analyse eines Serienvorspanns ersetzt also trotz aller Erkenntnisse, die sie bereits erbringen kann, nicht die Auseinandersetzung mit der Serie selbst.

Wichtige Methodenwerke zur Filmanalyse

- 文 Eder, Jens
2008 *Die Figur im Film: Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg: Schüren Verlag.
Faulstich, Werner
2008 *Grundkurs Filmanalyse*. Paderborn: Fink.
Keutzer, Oliver, Sebastian Lauritz, Claudia Mehlinger und Peter Moormann
2014 *Filmanalyse*. Wiesbaden: Springer.
Kuchenbuch, Thomas
2005 *Filmanalyse: Theorien, Methoden, Kritik*. Wien [u. a.]: Böhlau.

Bibliographie

- Australian Centre for the Moving Image
 o. J. *Guide to film analysis in the classroom: ACMI education resource.* https://is.muni.cz/el/1421/jaro2018/AJ18085/film_analysis.pdf (06.11.2018).
- Coates, Jennifer
 2017 *Making icons: Repetition and the female image in Japanese cinema, 1945–1964.* Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Eder, Jens
 2008 *Die Figur im Film: Grundlagen der Figurenanalyse.* Marburg: Schüren Verlag (bes.: „Zusammenfassung: Grundlagen der Figurenanalyse“, Kapitel 14).
- Faulstich, Werner
 2008 *Grundkurs Filmanalyse.* Paderborn: Fink.
- Gerow, Aaron
 2003 „From the national gaze to multiple gazes: Representations of Okinawa in recent Japanese cinema“, Laura Hein und Mark Selden (Hg.): *Islands of discontent: Okinawan responses to Japanese and American power.* Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 273–307.
- Goerke, Marie-Luise
 1998 „Der ignorierte Mann? Zur Darstellung der Geschlechterrollen im NHK-Morgendrama“, *NOAG* 163-164, 67–75.
- Harvey, Paul A. S.
 1995 „Interpreting Oshin: War, history and women in modern Japan“, Lise Skov und Brian Moeran (Hg.): *Women, media and consumption in Japan.* London: Routledge, 75–110.
- Katō, Chinatsu, Yasuko Kikumoto, Naoya Takahashi und Yuka Fujimura 加藤千夏 菊本泰子 高橋直哉 藤村有加
 2004 „Chura-san’ ni okeru Okinawa no hyōshō, seisan, juyō: Hōkoku (1)“ 「ちゅらさん」における沖縄の表彰・生産・受容: 報告 (1) [Okinawa in ‚Chura-san‘ – Repräsentation, Produktion, Rezeption: Bericht (1)], Kōichi Iwabuchi, Osamu Tada und Yasuhiro Tanaka 岩淵功一 多田治 田中康博 (Hg.): *Okinawa ni tachisukumu: Daigaku o koete shinka suru chi: ‚Chura-san‘, ‚Nabi no koi‘, ‚Monpachi‘ kara yomitoku, Okinawa’ no bunka no seijigaku* 沖縄に立ちすくむ: 大学を越えて深化する知: 「ちゅらさん」「ナビの恋」「モンパチ」から読み解く沖縄の文化の政治学. Tōkyō: Serika shobō せりか書房, 28–39.
- Kirsch, Griseldis
 2015 *Contemporary Sino-Japanese relations on screen.* London [u. a.]: Bloomsbury Academic.
- Knobloch, Heidi
 2002 *Liebesbeziehungen in japanischen Fernsehserien: Das Beispiel von Rongu bakēshon ‚Lange Ferien‘.* Hamburg: Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens.
- Mizuno, Hiromi 水野宏美
 2006 „Posuto kindai kazoku toshite no ‚Chura-san‘“ ポスト近代家族としての「ちゅらさん」 [Chura-san’ und die postmoderne Familie], Okinawa bungaku kenkyūkai 沖縄文学研究会 (Hg.): *Gendai Okinawa bungaku no seidoteki jūsosei to hondokankei no naka de no Okinawa-sei ni kansuru kenkyū: Okinawa bungaku o torimaku media, kiso-bunka, josei* 現代沖縄文学の制度的重層性と本土関係の中での沖縄性に関する研究: 沖縄文学をとりまくメディア、基層文化、女性. Tōkyō: Morimoto insatsu モリモト印刷, 167–180.

Sakamoto, Kazue 坂本佳鶴恵

1997 *„Kazoku‘ imēji no tanjō: Nihon eiga ni miru ‚hōmu dorama‘ no keisei* 「家族」イメージの誕生: 日本映画にみる「ホームドラマ」の形成 [Die Entstehung des Bildes von der ‚Familie‘: Das ‚home drama‘ im japanischen Film]. Tōkyō: Shin'yōsha 新曜社.

Standish, Isolde

2000 *Myth and masculinity in the Japanese cinema: Towards a political reading of the tragic hero*. London und New York: Routledge.

Yomota, Inuhiko 四方田犬彦 und Sawa Ōmine 大嶺沙和 (Hg.)

2008 *Okinawa eigarōn* 沖縄映画論 [Okinawa im Film]. Tōkyō: Sakuhinsha 作品社.

