

# Mediale Konstruktionen Okinawas als ‚anderes Japan‘

## Vermarktung von Exotik vs. postkoloniale Selbstrepräsentation?

Ina Hein (Wien)

### 1. Einleitung

Aus dem Selbstbild Japans waren kulturelle Differenzen und Hierarchien innerhalb der eigenen Gesellschaft lange ausgeklammert. Spätestens seit den 1990er Jahren jedoch werden sie immer deutlicher wahrgenommen. Darüber, ob diese innere Vielfalt im gegenwärtigen Japan als ordnungsgefährdend abgelehnt oder als bereichernd aufgefasst wird, gibt es sehr unterschiedliche Auffassungen. John Maher vertritt in seinem Aufsatz „Metroethnicity, language, and the principle of cool“ den Standpunkt, dass kulturelle bzw. ethnische Differenzen in Japan inzwischen nicht mehr zwangsläufig mit Ausgrenzung einhergehen, sondern auch als begehrenswert – bzw. „cool“ – empfunden werden könnten<sup>1</sup> und bezieht dabei auf Aussagen junger Menschen mit einem japan-koreanischen, Ainu- oder auch okinawanischen Hintergrund.

Der vorliegenden Beitrag beschäftigt sich mit einem konkreten Beispiel für ein solches Sichtbarwerden kultureller Differenzen im gegenwärtigen Japan, nämlich mit medialen Konstruktionen der ‚Andersartigkeit‘ von Japans südlichster Präfektur Okinawa. Das Verhältnis zwischen Japan und Okinawa lässt sich als hierarchisch strukturierte Zentrum-Peripherie-Beziehung begreifen – geht man davon aus, dass das Zentrum Ursprung der hegemonialen Werte und Rangordnung ist, dass es diese zu seinem eigenen Vorteil hervorbringt<sup>2</sup> und sowohl politische als auch kulturelle Hegemonie für sich beansprucht. Peripher ist Okinawa für Japan gleich in mehrfacher Hinsicht: sowohl geographisch als auch historisch und kulturell. Strenggenommen ist es insgesamt erst seit knapp über 100 Jahren Bestandteil des japanischen Nationalstaats: 1879 wurde Okinawa als Präfektur (*ken*) in den modernen japanischen Nationalstaat eingegliedert. Bereits 1945 trennte die verlustreiche Schlacht von Okinawa<sup>3</sup> die Inseln

---

1 Vgl. MAHER 2005:90.

2 Vgl. LOKOWANDT 1992:15.

3 Die Schlacht um Okinawa währte 90 Tage lang, vom 1. April bis 30. Juni 1945. Die Toten wurden 1998 in der Gedenkstätte *Heiwa no ishiji* („Cornerstone of Peace“) mit 237.318 ge-

dann erneut von Japan, denn nach Kriegsende wurde Okinawa 20 Jahre länger als die japanischen Hauptinseln unter US-Besatzung gestellt und erst 1972 offiziell an Japan ‚zurückgegeben‘.

Der Prozess, in dem Japan sich Ende des 19. Jahrhunderts das Königreich Ryûkyû – das Jahrhunderte lang ein wichtiges Handelszentrum im Asien-Pazifik-Raum mit engen Beziehungen zu China war – einverleibte, wird mittlerweile von kritischen WissenschaftlerInnen immer häufiger als ‚Kolonialisierung‘<sup>4</sup> bezeichnet. Obwohl die Okinawaner damit gegen Ende des 19. Jahrhunderts zu japanischen Staatsbürgern geworden waren, galten sie als ‚nicht richtig japanisch‘. Während sich Japan selbst als ‚modern und zivilisiert‘ konstruierte, wurden die Differenzen, die man der Bevölkerung Okinawas zuschrieb, als Rückständigkeit und damit als Zeichen der Unterlegenheit gewertet.<sup>5</sup> Heute ist Okinawa Japans ärmste Präfektur<sup>6</sup> mit der höchsten Arbeitslosigkeit<sup>7</sup> und den niedrigsten Bildungsabschlüssen. Außerdem leidet die Präfektur immer noch unter der massiven Präsenz der amerikanischen Militärstützpunkte, die ihr nach Ende des Pazifikkriegs von der Regierung in Tôkyô auferlegt wurde.<sup>8</sup>

Allen diesen Problemen Okinawas zum Trotz wurde sein negatives Image, das in Japan so lange verbreitet war, mittlerweile von Positivstereotypen abgelöst: Seit Einsetzen der ersten Tourismuskampagnen in den 1970er Jahren wird Okinawa gezielt als ‚südliches Inselparadies‘ vermarktet.<sup>9</sup> Yomota Inuhiko umreißt diese neueren Okinawa-Klischees wie folgt:

Heiße Sommer und das Meer. Bäume, die aus dem Meer wachsen. Einfache, fröhliche Menschen, die das Singen und Tanzen lieben. Dunkle Nächte, in denen Menschen und Tiere, Waldgeister und Götter frei miteinander kommunizieren. Trauer über einen Krieg, der sich nie wiederho-

---

zählt. Besonders hoch waren die Verluste unter der Zivilbevölkerung. Dabei wurden viele Okinawaner, Männer, Frauen und Kinder, von Soldaten der japanischen kaiserlichen Armee selbst getötet – teils, weil das Militär Verstecke und Nahrung der ZivilistInnen für sich selbst beanspruchte, teils weil man an der Loyalität der OkinawanerInnen zum japanischen Kaiserreich zweifelte.

- 4 Vgl. OGUMA Eiji (1998/2006), TAIRA Kôji (1997:143) oder UEMURA Hideaki (2003). Darauf, dass der Fall Okinawas in der bisherigen Forschung zum japanischen Kolonialismus nicht behandelt wurde, obwohl die wesentlichen Merkmale der Kolonialisierung erfüllt sind, weist auch CHRISTY hin (1997:142). Tatsächlich würde es sich nach den Klassifikationen Jürgen OSTERHAMMELS (2006) bei Okinawa um den klassischen Fall einer ‚Beherrschungskolonie‘ handeln.
- 5 HEIN/SELDEN 2003:9–10.
- 6 Die Löhne in Okinawa betragen nur 70% des durchschnittlichen Pro-Kopf-Einkommens auf den japanischen Hauptinseln; siehe HEIN/SELDEN 2003:6.
- 7 Mit ca. 8% ist sie ungefähr doppelt so hoch wie auf den Hauptinseln; vgl. HEIN/SELDEN 2003:6.
- 8 Von den ca. 45.000 US-Soldaten, die sich in Japan befinden, sind ca. 30.000 in Okinawa stationiert. In Okinawa befinden sich 75% aller amerikanischer Militärbasen in Japan; die Präfektur macht aber nur 1% der Gesamtfläche Japans aus (siehe HEIN/SELDEN 2003:5).
- 9 Bei TADA 2007/2004 ist im Detail nachzulesen, wie das Bewerben von Okinawa als Tourismusziel zur Reduzierung auf immer dieselben Stereotypen beigetragen hat.

len darf. Ein südliches Paradies voller Liebe und Kraft zu heilen [*iyashi*]. Inseln, auf denen die ältesten Teile der japanischen Kultur immer noch vorhanden sind. Ein Ort, der in unmittelbarer Nachbarschaft mit der amerikanischen Kultur existiert... Die vom Tourismus erzeugten Bilder verfolgen einen überall hin.<sup>10</sup>

Der vielzitierte Okinawa-Boom, der seit den 1990er Jahren auf den japanischen Hauptinseln zu beobachten ist, drückt sich nicht nur im florierenden Tourismus aus.<sup>11</sup> Auch Popmusik und Essen aus Okinawa sind ‚in‘; und Okinawa dient als Schauplatz in einer stetig wachsenden Zahl von japanischen Filmen und Fernsehserien.

Im Folgenden soll zunächst skizziert werden, wie die ‚Andersartigkeit‘ Okinawas in der Fernsehserie *Chura-san* und in dem Kinofilm *Nabî no koi*, die beide als prototypisch für die medial vermittelten populären Okinawa-Bilder gelten können, verhandelt wird. Im Anschluss werden die Filme *Manatsu no yo no yume* von Nakae Yûji und *Untama Girû* von Takamine Gô genauer untersucht. Die Analyse steht dabei unter der Leitfrage, ob die Konstruktionen Okinawas als ‚anders‘ darauf hindeuten, dass kulturelle Differenzen in der japanischen Gegenwartsgesellschaft zunehmend akzeptiert werden.

## 2. *Chura-san* (2001) und *Nabî no koi* („Nabis Liebe“, 1999) als Eckpfeiler des medialen Okinawa-Booms

Yomota identifiziert zwischen 1970 und 1972 einen ersten ‚Okinawa-Boom‘ im Bereich des japanischen Films, der sich durch eine große Vielfalt an Darstellungsformen und Themen auszeichnet: Behandelt werden so unterschiedliche Dinge wie der Krieg und seine Nachwirkungen, Migration und Diaspora, traditionelle Künste und Glaubensvorstellungen, oder auch die koreanischen Zwangsprostituierten während des Pazifikkriegs. Dabei reicht die Bandbreite der Genres von Liebesgeschichten und Melodramen bis hin zu Filmen, die in der Umgebung der Militärbasen angesiedelt sind und in denen es um rebellische Jugendliche geht (*seishun akushon*).<sup>12</sup> Ab der zweiten Hälfte der 1980er Jahre dann sei eine Veränderung zu beobachten: Besonders werde nun die okinawansische Landschaft und die heilende Wirkung der Natur auf die Seelen erschöpfter JapanerInnen von den Hauptinseln betont.<sup>13</sup> Seit den 1990er Jahren entsteht eine nicht enden wollende Flut an ‚Okinawa-Filmen‘, und seit dem Jahr 2000 werden regelmäßig auch Fernsehserien mit okinawanischem *setting* produziert.

Die populäre NHK-Morgenserie (*asa no renzoku terebi shôsetsu*) *Chura-san*, die von April bis September 2001 täglich montags bis samstags ausgestrahlt wurde, gilt als zentraler Bestandteil des Okinawa-Booms im Bereich der popu-

10 YOMOTA 2008a: 5.

11 Jährlich reisen etwa 5 Mio. Touristen nach Okinawa (vgl. TADA 2007/04:3).

12 Vgl. YOMOTA 2008a: 6.

13 Vgl. YOMOTA 2008a: 9. Einen guten Überblick über gängige Muster der Okinawa-Konstruktion im japanischen Kinofilm bietet im Übrigen GEROW 2003.

lären Mainstream-Medienproduktionen. Mit ihren – für das Sendeformat typischen – hohen Einschaltquoten von durchschnittlich 22,2%<sup>14</sup> gilt sie als wichtiger Faktor, der die Wahrnehmung Okinawas in der japanischen Öffentlichkeit beeinflusst hat. Wegen des großen Erfolgs von *Chura-san* folgten mehrere Fortsetzungen und verschiedene weitere Fernsehserien mit Okinawa-*setting* auf anderen Sendern<sup>15</sup>.

Bei der von Kan Yasuhiro produzierten Serie *Chura-san* war man, auch wenn alle Positionen in den Entscheidungsinstanzen von Personen besetzt waren, die von den japanischen Hauptinseln stammen, offensichtlich um eine gewisse ‚Authentizität‘ bemüht. So wurde die aus Okinawa stammende Literaturwissenschaftlerin Yonaha Keiko als Expertin für die Kultur Okinawas in beratender Funktion hinzugezogen; ebenso arbeiteten Trainer für Tanz, Musik etc. an der Produktion mit. Der Drehbuchautor Okada Yoshikazu hat einen okinawanischen Elternteil, und mehrere der an der Serie beteiligten SchauspielerInnen stammten aus Okinawa. So verkörpert hier Taira Tomi<sup>16</sup>, die zuvor bereits in verschiedenen Filmen von Takamine Gô mitgewirkt hatte, die Großmutter Hana und wurde damit auch auf den Hauptinseln berühmt als prototypische „Okinawa no obâ“ („Okinawanische Oma“).<sup>17</sup>

Kuninaka Ryôko aus Okinawa spielt die Protagonistin Kohagura Eri, die am 15.5.1972, also dem Tag der Rückgabe Okinawas an Japan nach 27 Jahren unter US-Besatzung, auf der kleinen Insel Kohama in Okinawa geboren wird. Auf sie bezieht sich auch der Titel der Serie: Der okinawanische Begriff *chura* bedeutet „schön“; „Chura-san“ ist also „die Schöne“. In insgesamt 156 Folgen wird das Leben Eris und ihrer Familie beschrieben, bis die Protagonistin den aus Tôkyô stammenden Fumiya heiratet, einen Sohn bekommt und nach mehreren Jahren in Tôkyô wieder nach Okinawa zurückkehrt. Insgesamt geht es auf der Handlungsebene – wie für das Sendeformat typisch – darum, wie sie erwachsen wird und ihre Bestimmung im Leben findet.

In der Serie wird Okinawa durchweg als friedliches Inselparadies inszeniert. Dies ist am auffälligsten im Vorspann, der in erster Linie das Meer und seine

14 Einschaltquoten nach den Angaben auf <http://ja.wikipedia.org/> und „Dorama shichôritsu saito“: <http://tokyo.cool.ne.jp/tokotonasobo/index.html>. In Okinawa selbst waren die Einschaltquoten sogar noch höher.

15 *Chura-san* ging die Fernsehserie *Manatsu no meri kurisumasu* (TBS 2000; EQ: 11,7%) voraus; nach dem Erfolg von *Chura-san* wurden weitere Staffeln produziert: *Chura-san 2* (6 Folgen, 2003, EQ: 11,8%), *Chura-san 3* (5 Folgen, 2004, EQ: 10,8%) und *Chura-san 4* (Zweiteiler, 2007, EQ: 9,8% und 9,1%). Auf anderen Sendern folgten das sehr populäre *Dr. Kotô shinryôjo* (Fuji 2004; EQ: 19%), *Ruri no shima* (*Nihon terebi* 2005; EQ: 12,6%) und *Dr. Kotô shinryôjo 2006* (Fuji 2006; EQ: 22,13%). Einschaltquoten nach den Angaben auf <http://ja.wikipedia.org/> und „Dorama shichôritsu saito“: <http://tokyo.cool.ne.jp/tokotonasobo/index.html>.

16 Taira Tomi ist lebender Kulturschatz der Präfektur Okinawas (*Okinawa-ken shitei muken bunkazai*) und Bewahrerin des *Ryûkyû kageki* bzw. des ryûkyûanischen Sing- und Tanztheaters.

17 Genauere Ausführungen zum Bild der okinawanischen *obâ* finden sich bei HEIN 2010.

Bewohner (Delfine, Fische, Schildkröten) zeigt. Dass gerade dieser Teil der Natur in Okinawa bedroht ist – vor allem durch amerikanische Militärbasen, die Resort Hotels und den japanischen Massentourismus – wird in der gesamten Serie an keiner Stelle zur Sprache gebracht.

Kontrastiert wird dieses idealisierte Bild Okinawas mit der Großstadt Tôkyô, die als Sinnbild für Kälte – auch in den zwischenmenschlichen Beziehungen – erscheint. Während es in vielen anderen Medienproduktionen mit Okinawa-*setting* zu gar keiner wirklichen Interaktion zwischen Okinawa und Japan kommt, wird in *Chura-san* ein Brückenschlag inszeniert: U.a. durch die Liebesgeschichte zwischen Eri und Fumiya; aber zum Beispiel auch, indem Eri unbeirrt gegen die Selbstisolation und individualistische Eigenbrötlerei ihrer Tôkyôter Nachbarn ankämpft und diese mit ihrer Offenheit, Herzlichkeit und ihrem Familiensinn zu einer – wiederum familienartigen – Gemeinschaft integrieren kann. Entsprechend dient Okinawa in *Chura-san* dazu, Japan gewissermaßen zu ‚heilen‘ – womit die Serie sich in ein gängiges Muster einfügt, nach dem Okinawa für die Belange der japanischen Figuren funktionalisiert wird.<sup>18</sup> Der Grundtenor der Serie ist dabei ein nostalgischer: Japan steht für das Moderne, während in Okinawa und den okinawanischen Figuren etwas bewahrt bleibt, was Japan bereits verloren hat. Das Leben in Okinawa scheint gemütlich und ohne Zeitdruck zu verlaufen, und die Figuren aus Okinawa besitzen eine Natürlichkeit und kindliche Unschuld, mit der sie die Figuren aus Tôkyô positiv beeinflussen. Okinawa wird in *Chura-san* also ganz klar als Gegenbild zum durch Modernisierung, materiellen Wohlstand und hohe Technisierung verbildeten Japan entworfen.<sup>19</sup>

Wie *Chura-san* gilt auch der für das Kino produzierte Film *Nabî no koi* als Eckpfeiler des Okinawa-Booms. Es handelt sich dabei um die erste in einer ganzen Reihe von Filmproduktionen, in denen der in Kyôto geborene Regisseur Nakae Yûji, der seit seinem Studium in Okinawa lebt und arbeitet, seine Wahlheimat zum Schauplatz macht.<sup>20</sup>

Die Andersartigkeit Okinawas drückt sich in *Nabî no koi* in vielerlei Hinsicht ähnlich aus wie in *Chura-san*: Okinawa wird auch in Nakaes Film als friedliche Trauminsel repräsentiert; die Existenz der Militärbasen bleibt ebenfalls komplett ausgeblendet. Beide Produktionen beschreiben die subtropische Hitze Okinawas

18 Die japanischen Figuren müssen sich selbst oder neue Inspirationen finden, neuen Lebensmut schöpfen o.ä. Teilweise wird ‚Heilung‘ in Okinawa aber auch im ganz wörtlichen Sinne als Heilung von einer Krankheit gesucht.

19 Vgl. auch GEROW 2003:277.

20 Insgesamt hat Nakae bisher sieben Regie-Arbeiten vorgelegt: Er war als einer von drei Regisseuren beteiligt an *Pineapple Tours* (1992) und führte Regie bei den Spielfilmen *Hotaru Haibisukasu* („Hotel Hibiskus“, 2002), *Nabî no koi* („Nabis Liebe“, 1999), *Koishikute* („Lieb und teuer“, 2007) und *Manatsu no yo no yume* („A Midsummer's Okinawan Dream“, 2009). Außerdem drehte er die Musik-Dokumentationen *Shirayuri kurabu Tôkyô e iku* („Der Club der weißen Lilien besucht Tôkyô“, 2004) und *40sai mondai* („Problem mit 40 Jahren“, 2008).

und arbeiten stark mit seiner exotischen Vegetation, dem blauen Meer, weißen Stränden etc.<sup>21</sup>

Auch sprachliche Unterschiede differenzieren Okinawa in beiden Produktionen von Japan; allerdings kommt das sog. *uchinâguchi*, also die eigene Sprache Okinawas, jeweils nur leicht dosiert und in abgemilderter Form zum Einsatz. So werden in *Chura-san* einzelne, gängige Begriffe leicht verständlich erklärt;<sup>22</sup> und in *Nabî no koi* kommt es zu erheiternden Verständigungsschwierigkeiten zwischen einem jungen japanischen Aussteiger und dem Ehemann der Titelheldin Nabî.

Ein weiteres Element, mit dessen Hilfe Okinawa als ‚anders‘ konstruiert wird, ist die Musik: Bereits in *Chura-san* wird häufig auf lokaltypische Instrumente (wie z. B. das dreisaitige *sanshin*) und Tänze zurückgegriffen. Besonders stark ausgeprägt ist das ‚musikalische Element‘ allerdings in *Nabî no koi*, das durchweg als Musical inszeniert ist und in dem folglich ständig gefeiert, getanzt, musiziert und gesungen wird.

Außerdem wird Okinawa in *Chura-san*, *Nabî no koi* und vielen anderen Medienproduktionen als Ort konstruiert, an dem (angeblich) in Japan längst verlorengegangene kulturelle ‚Traditionen‘ immer noch lebendig sind, wie zum Beispiel spezielle Formen der Ahnenverehrung oder auch des weiblichen Schamanismus. In *Chura-san* besitzt z. B. die Großmutter Hana 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. In *Nabî no koi* wiederum geht es ernster zu: Hier deutet sich zumindest an, dass die Traditionen auch als Belastung empfunden werden können – verhindern doch der Druck der Großfamilie und die Drohungen der *yuta* (Schamanin) für lange Zeit, dass Nabî die Liebe ihres Lebens realisieren kann.

Ein interessanter Punkt, der sich in *Chura-san* nicht findet, ist die Tatsache, dass die okinawanische Kultur in Nakas Filmen oft als hybrider Mix okinawanischer, japanischer, manchmal auch anderer asiatischer und häufig westlicher Elemente konstruiert wird.<sup>23</sup> In *Nabî no koi* wird diese Vorstellung der kulturel-

21 In Nakae Yûjijis Film *Hotel Hibiskus*, der auf einem Manga basiert, kommen Szenen rund um und auf einem amerikanischen Militärstützpunkt vor, aber „... the base is not seen as spoiling Okinawa's landscape or threatening the Okinawan people's daily lives. Rather, the camp is presented as a part of the landscape and as an unthreatening playground for children“ (Kô 2010:86). Das Militär erscheint hier nicht bedrohlich; im Gegenteil: “What these scenes involving the US base present is an image of harmonious coexistence between Okinawa and the US military...” (Kô 2010:86).

22 Z. B. im „Kleinen *uchinâguchi*-Lexikon“ im Abspann zu Folge 87: Hier werden die Begriffe *sâtâ andagî*, *mabui*, *kariyushi* und *mensôre* vorgestellt. Die japanischen Figuren lernen im Verlauf der Serie aber auch die Wörter *têgê*, *yuntaku*, *tida* etc. kennen.

23 In Okinawa selbst benutzt man für diese Vorstellung von ‚Kultur-Mix‘ oft das populäre Bild des *chanpurû*. Dabei handelt es sich um ein beliebtes Gericht, bei dem man alle Zutaten, die man gerade zur Hand hat, vermischt. Ab den 1980er Jahren dann begann man, *chanpurû*

len Vermischtheit Okinawas am auffälligsten auf der Ebene der Musik transportiert – beispielsweise, indem eine okinawanische Opernsängerin eine Arie aus *Carmen* auf Französisch vorträgt und dies vom okinawanischen *sanshin* und einer irischen Geige begleitet wird. Da im offiziellen Selbstbild Japans seit 1945 besonders seine (angeblich) ethnische und soziale Homogenität betont wird, mag hier mit der Konstruktion kultureller Vermischtheit als Identitätsmerkmal Okinawas eine bewusste Unterscheidung zu Japan hergestellt werden. Allerdings scheint es sich bei dem ‚Kultur-Mix‘, wie er in Nakae Yûjis Filmen zum Ausdruck kommt, eher um ein modisches Accessoire zu handeln – ohne die Implikationen, die ‚Hybridität‘ im Kontext postkolonialer Theorie haben würde, denn: Die quasi-koloniale Vergangenheit Okinawas und deren Nachwirkungen bis in die Gegenwart hinein bleiben in Nakaes Filmen komplett ausgeblendet. Kô Mika zieht daraus konsequenterweise die folgende Schlussfolgerung:

In his [Nakae Yûki's] films, Okinawa is enjoyed and consumed – offering comfort and reassurance rather than disturbance.<sup>24</sup>

### 3. Zurück zur Natur: Öko-Romantik in *Manatsu no yo no yume* („A Midsummer's Okinawan Dream“, 2009)

Der bisher aktuellste Spielfilm von Nakae Yûji, *Manatsu no yo no yume* aus dem Jahr 2009, verweist bereits mit seinem Titel auf William Shakespeares Komödie *A Midsummer Night's Dream*,<sup>25</sup> die mit großer Wahrscheinlichkeit als Festspiel für eine Fürstenhochzeit verfasst wurde und sich daher mit den Themen Heirat und Liebe befasst. Es finden sich jedoch noch weitere direkte Referenzen: Auf der inhaltlichen Ebene geht es in beiden Fällen um eine Hochzeit und mehrere Liebespaare, wobei ein Zauber-Elixier (bei Shakespeare vom Elf Puck, bei Nakae vom Waldgeist Majirû verabreicht) große Verwirrungen in den jeweiligen Paarkonstellationen auslöst: Wenn die aus einer Blume gewonnene Flüssigkeit in die Augen eines Schlafenden geträufelt wird, bewirkt sie, dass dieser sich in das nächste Lebewesen verliebt, das er nach dem Aufwachen sieht. Auch die drei Dimensionen, in denen sich die Handlung im Shakespeare-Stück abspielt – die Welt der Herrscher, die der einfachen Leute und die der Elfen – finden sich in Nakaes Film wieder, ebenso wie das Theaterstück im Theaterstück (bzw. im Film), das für die bevorstehende Hochzeit geprobt wird.<sup>26</sup>

Gleichzeitig sind einige Parallelen zwischen Nakaes Film und *Untama Girû* (1989) des okinawanischen Regisseurs Takamine Gô nicht zu übersehen: Beide

---

auch zu verwenden, um den Misch-Charakter der Kultur Okinawas zu verbildlichen (Ôta 1997:150–151).

24 Kô 2010:88.

25 Erstdruck 1600; entstanden vermutlich um 1595.

26 Nakae selbst erläutert, dass er das Theaterstück im Film an das in Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* angelehnt habe (NAKAE Yûji im „Making of“, DVD-Bonusmaterial, 25:43–25:57).

rekurrieren auf okinawanische Geistervorstellungen (insbesondere auf die als *kijimunâ* bezeichneten Waldgeister) und okinawanische Mythen. Strukturell sind beide Filme so angelegt, dass die Haupthandlung sich im Nachhinein als Traum der jeweiligen Hauptfigur herausstellt; zusätzlich wird innerhalb des Traums in beiden Fällen ein Theaterstück geprobt und aufgeführt, an dem die Hauptfigur selbst mitwirkt. Dennoch erzielen beide Filme sehr unterschiedliche Effekte hinsichtlich ihrer Repräsentation Okinawas, weshalb sie im Folgenden genauer diskutiert werden sollen.

Setting des Films von Nakae Yûji ist die fiktive okinawanische Insel Yuga-fu,<sup>27</sup> auf der seit jeher die *kijimun* genannten Waldgeister zusammen mit den Menschen leben, diesen bei der Erfüllung ihrer Wünsche helfen und sie (sowie die Insel als Ganzes) beschützen. In der Erzählgegenwart jedoch haben die Menschen die Existenz der *kijimun* vergessen und können diese daher auch nicht mehr sehen; die Welten der Menschen und der *kijimun* (die hier sehr eindeutig für die Natur als solches stehen) sind also inzwischen getrennt.<sup>28</sup> Yuga-fu hat außerdem mit dem Problem zu kämpfen, dass dort kaum noch Kinder geboren werden und viele Menschen weggezogen sind. Damit spricht Nakae indirekt ein reales Problem der Präfektur Okinawa an, nämlich die Überalterung, die darauf zurückzuführen ist, dass die jungen Leute wegen fehlender Ausbildungschancen und beruflicher Perspektiven von den kleinen Inseln auf die Hauptinsel Okinawa oder gleich ganz in die japanischen Großstadtzentren um Ôsaka oder Tôkyô ziehen.

Die Protagonistin von *Manatsu no yo no yume*, Yuriko, ist in ihrer Kindheit dem *kijimun* Majirû begegnet, den nur sie als einzige sehen kann. Es ist das erste Mal seit 200 Jahren, dass dies geschieht und der *kijimun* mit einem Menschen kommunizieren kann. Majirû bittet Yuriko, ihn nicht zu vergessen, wenn sie erwachsen ist, und er verspricht, dass er immer auf sie warten werde. Die eigentliche Handlung setzt ein, als die mittlerweile erwachsene Yuriko auf ihre Heimatinsel zurückkehrt, um ihre unglückliche Liebesbeziehung mit einem Mann namens Atsushi in Tôkyô hinter sich zu lassen.

Zwischen den Inselbewohnern, die sich auf die bevorstehende Hochzeit des Sohnes des Dorfvorstehers vorbereiten und aus diesem Anlass ein Theaterstück proben, und den aus Tôkyô Hinzugekommenen – Atsushi reist Yuriko nach, und ihm wiederum folgt seine Frau Rika – ergeben sich nun diverse neue, unvorhergesehene, teilweise unerwünschte und immer wieder wechselnde Paarkonstellationen, da Majirû den oben erwähnten Liebeszauber anwendet. Als Yuriko ihn

27 Der okinawanische Begriff *yugafu* bedeutet so viel wie „Reichtum“ oder auch „göttlicher Segen für eine gute Ernte“.

28 Yurikos Großmutter und eine weitere ältere Dame erinnern sich daran, dass ihnen die *kijimun* früher oft halfen (z.B. indem sie Wasser trugen oder Gras für die Ziegen schnitten). Vor dem Krieg seien die *kijimun* überall gewesen; heute bekäme man sie dagegen kaum noch zu sehen. Die Bekannte von Yurikos Großmutter äußert daraufhin die Vermutung, dass die Menschen sicher wegen des Fernsehens so beschäftigt seien, dass niemand mehr mit den *kijimun* spielen würde.

schließlich auffordert, alles wieder rückgängig zu machen, kommt es zu einem Konflikt zwischen ihr und Majirû, der die Unstetigkeit des menschlichen Verhaltens anklagt:

M: „Es gibt nichts Törichtereres als einen Menschen, der sich in seiner Leidenschaft verirrt. Die Liebe dieses Mannes [Atsushi] ist dünner als Klopapier“. Y: „Was verstehst du denn überhaupt davon?“ M: „Der Mensch ist launisch, und Du bist eine Lü- Lü- Lügnerin“. Y: „Majirû, so bist du doch gar nicht“. M: „Ich verändere mich nie. Du bist es, die sich verändert hat. [...] Der Mensch hintergeht den Menschen, vergisst und geht fort. Auch du kannst meinerwegen aus Leidenschaft verrückt werden und in dieser Leidenschaft ertrinken“ (*Manatsu no yo no yume*, 00:47:30–00:48:42).

Majirû zieht sich daraufhin zurück in sein Reich der Wälder zu Tanmê, dem König der *kijimun*, und Anmâ Hâmê, der Königin. Diese sind bei Nakae die Entsprechungen des Elfen-Königspaar Oberon und Titania in Shakespeares Komödie. Die *kijimun* können ohne den Glauben der Menschen nicht überleben. Da die Menschen die *kijimun* aber vergessen haben, werden Tanmê und Anmâ Hâmê immer schwächer, bis sie schließlich nach *Nirasuku* (bzw. ins Reich der Götter)<sup>29</sup> zurückkehren. Zuvor erklären sie Majirû, dem letzten der noch auf der Insel verbliebenen *kijimun*, dass die Hochzeit des Dorfvorsteher-Sohnes die letzte Gelegenheit sei, um die Insel zu retten. Wenn es Majirû gelinge, von den Inselbewohnern gehört zu werden und mit ihnen zusammen ein bestimmtes Lied zu singen, könne dies im Land der Götter vernommen werden, und der Insel seien Freude, Seligkeit, hervorragende Ernten und das Gedeihen von Kindern gewiss.

Als die Braut des debilen und lüsternen Dorfvorsteher-Sohnes vor der Hochzeit davonläuft, wird Yuriko entführt und soll an deren Stelle treten, da, wie der Dorfvorsteher erklärt, von der Eheschließung das Schicksal der Insel abhängt. Nachdem das Theaterstück auf der Hochzeit aufgeführt wurde, können die Dorfbewohner Majirû, der vor der Bühne steht und zu singen beginnt, aber weder sehen noch hören. Stattdessen richtet sich ihre Aufmerksamkeit auf den Dorfvorsteher, der erklärt, dass er die Insel als *iyashi no rakuen* („Paradies der spirituellen Heilung“) und „Kijimun-resort“ für den Tourismus erschließen will. Letztendlich wird der nur ganz schwach vernehmbare Gesang Majirûs von lauter Musik übertönt, und eine Gruppe von als *kijimun* verkleidete Personen fangen an zu tanzen.

Majirû ist zuerst frustriert; dann aber lässt er sich von Yuriko aufheitern, und beide beginnen, ein besonders starkes Liebeselixier, das Tanmê und Anmâ Hâmê hinterlassen haben, mit einem Wasserschlauch über den Hochzeitsgästen zu versprühen. Nachdem sie auf diese Weise eine orgiastische Feier entfacht haben, laufen sie in den Wald und schlafen schließlich auf einem Berg ein. Am nächsten Tag verlässt die bunte Hochzeitsgesellschaft die Insel. Yuriko bleibt bei Majirû in der Natur. Am Ende haben sich beide einander seelisch angenä-

29 Im Film selbst wird als japanische Übersetzung *kami no kuni* angegeben.

hert: Yuriko meint, dass Majirûs Gefühle ein Teil von ihr geworden seien – und Majirû bestätigt, dass es umgekehrt ebenso sei (1:29:55–1:30:08). Diese Seelenverwandtschaft spiegelt sich auch darin wider, dass sich Yuriko optisch an Majirû angleicht: Beide tragen nun helle, lockere Kleidung und haben lange, im Wind flatternde Haare. Natur und Mensch sind also wieder miteinander im Einklang, die verlorene Harmonie ist wiederhergestellt.

Am Ende stellt sich heraus, dass es sich bei weiten Teilen der bisherigen Filmhandlung um einen Traum Yurikos gehandelt hat, die auf einem Bett aus Blumen eingeschlafen war und nun ebendort wieder aufwacht. Sie erfährt von dem Fährmann, der sie am Anfang auf die Insel gebracht hat, und dem gleichfalls herbei stürmenden Atsushi, dass die Insel unbewohnt sei; nur ein *kijimun* lebe dort, der sicher dafür verantwortlich sei, dass Yuriko von der Hochzeit und den Inselbewohnern geträumt habe. Am Bootsanleger bedanken sie sich beim *kijimun* dafür, dass er auf Yuriko aufgepasst hat, und verlassen die Insel in einem kleinen Boot. Der Alte erklärt, die Inselbewohner hätten dem Dorfvorsteher geglaubt, dass ihr Grund und Boden viel Geld bringen würde, weshalb sie die Insel verlassen hätten. Die Firma, die dort ein Ferienresort eröffnen wollte, habe jedoch Pleite gemacht, und so liege die Insel nun brach. Allerdings würden die Leute planen, die Insel zurückzukaufen. Außerdem seien in letzter Zeit in den Haushalten der ehemaligen Inselbewohner Babys geboren worden. Um sich beim *kijimun* dafür zu bedanken, würden im darauf folgenden Jahr alle eine Feier veranstalten. Auch Yuriko solle ein Kind bekommen – dann könne sie es im nächsten Jahr mit zur Insel bringen. Am Schluss befindet sich Yuriko zwar wieder in Tôkyô, aber ihre wiederbelebte spirituelle Verbindung zu Majirû besteht trotz der Entfernung weiter.

*Manatsu no yo no yume* stellt Okinawa als mystischen und von übernatürlichen Wesen bevölkerten Raum dar. Eine wichtige Rolle spielt hierbei das (fiktive) Theaterstück *Dai-Ryûkyû ôkoku yurai-ki* („Aufzeichnungen zur Entstehung des Ryûkyû-Königreichs“), das bei der Hochzeit aufgeführt wird. Darin verlieben sich die Menschenfrau Kanimega, die als *shima no musume* (also „Tochter Okinawas“) bezeichnet wird, und der *kijimun* Ohoho, der die Insel beschützt, verbotenerweise ineinander. Ihr Kind, das halb Mensch und halb *kijimun* ist, gründet das Ryûkyû-Königreich und wird zu dessen erstem Herrscher. In dieser erfundenen Legende gehen die Wurzeln Okinawas (bzw. des Ryûkyû-Königreichs) also auf ein teils menschliches, teils übernatürliches Wesen zurück; gleichzeitig ist Okinawa damit schon von Anfang an geprägt von der symbiotischen Beziehung zwischen Mensch (Kanimega) und Natur (Ohoho). Diese Verbindung droht im Laufe der Zeit durch mangelnde Achtsamkeit des Menschen zerstört zu werden, wird aber am Ende revitalisiert.

Mit den *kijimun* rekurriert der Film auf spezifisch okinawanische Glaubensvorstellungen und spart dabei nicht an Klischees: Das *kijimun*-Königspaar sitzt in grellbunter Kleidung und quasi ‚dekoriert‘ mit Kopfschmuck aus grünen Blättern und Blumen in einem Baum, Tanmê spielt *sanshin* und singt dazu. Der Eindruck, dass die *kijimun* die Verkörperung okinawanischer Traditionen *per se*

sein sollen, wird dadurch verstärkt, dass sie untereinander die lokale Sprache *uchinâguchi* sprechen und diese Szenen japanisch untertitelt sind.

Die Insel Yugafu mitsamt ihrer Geisterwelt erscheint durch moderne Entwicklungen wie den Wegzug der Bewohner, die Abnahme der Geburtenrate und den zunehmenden Tourismus gefährdet; immer wieder ist die Rede davon, dass die Insel geschützt werden müsse (*shima o mamoru*). Damit steht Yugafu stellvertretend für Okinawa als Ganzes. Auf der Handlungsebene geht es um die verlorene Beziehung des Menschen zur Natur und den nur noch unzureichenden Glauben an die von den *kijimun* symbolisierten, spirituellen ‚Traditionen‘ Okinawas. Die Botschaft mag also lauten, dass man durch eine bewusste Hinwendung zur Natur und das Wiedererwecken des traditionellen Glaubens an das Spirituelle zu einer besseren, einer heilen Welt zurückkehren könne.

Das Prinzip der Hybridität, das Nakae bereits in *Nabî no koi* und *Hotel Hibiskus* einsetzt, ist auch in *Manatsu no yo no yume* zu finden, allerdings in etwas anderem Gewand. Am augenfälligsten ist die Ebene der intertextuellen Bezüge, auf der starke Anleihen an Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* – also einem fremdkulturellen Stoff – vorgenommen wurden. Auch die Dimensionen der Realität, der Träume und der Fiktion gehen ineinander über, und der imaginierte Idealzustand, mit dem der Film endet, ist einer, in dem die Welt der Geister (verkörpert von Majirû) und der Menschen (symbolisiert durch Yuriko) miteinander konvergieren. Auch auf der Ebene des Geschlechts spielt Nakae mit den Grenzen, indem er Taira Susumu die Königin der *kijimun* verkörpern lässt, während Taira Tomi den Part des männlichen Königs übernimmt.<sup>30</sup> Die Figur des Majirû wiederum wird von der Schauspielerin Kurashita Honami gespielt und ist offensichtlich bewusst androgyn angelegt.

#### 4. Postkoloniale Gegendiskurse: *Untama Girû* (1989) von Takamine Gô

Gleichzeitig mit dem Okinawa-Boom auf den japanischen Hauptinseln sind auch Konstruktionen einer spezifischen ‚Okinawanizität‘ durch *okinawanische* Intellektuelle, Schriftsteller, Filmemacher usw. präsen- ter geworden. Ein gutes Beispiel für eine solche Beschäftigung mit der okinawanischen Differenz aus okinawanischer Perspektive sind die experimentellen Filme des Regisseurs Takamine Gô, um die es im Folgenden gehen soll.

Der 1948 auf der kleinen okinawanischen Insel Ishigaki geborene Takamine, der seit den 1970er Jahren in Kyôto lebt,<sup>31</sup> macht nicht-kommerzielle Filme, die meist nur zugänglich in Programmkinos und über (nationale wie auch internationale) Filmfestivals sind. *Untama Girû* wurde mit mehreren japanischen und internationalen Filmpreisen ausgezeichnet; u. a. 1990 mit dem Caligari-Preis der Berlinale und dem Grand Prix des „Hawaii International Film Festival“.

30 Taira Tomi und ihr Mann Susumu waren auch an *Nabî no koi* beteiligt, wo sie die Rollen der Nabî und des Sanrâ verkörperten.

31 Takamine ging 1968 mit einem Regierungsstipendium zum Studium nach Kyôto und lebt seitdem nicht mehr in Okinawa.

Der Regisseur ist bekannt für seine radikale Verwendung der okinawianischen Sprache, die er nicht extra für ein japanisches Publikum anpasst. So ist z. B. sein Film *Untama Girû* ganz in *uchinâguchi* gehalten; konsequenterweise wurde er vollständig mit japanischen Untertiteln versehen.<sup>32</sup> Oft finden in seinen Filmen auch Wechsel zwischen verschiedenen Sprachen – meist Japanisch, *uchinâguchi* und Englisch, teilweise auch Taiwanesisch – statt, so dass Koshikawa Yoshiaki als ein wichtiges Charakteristikum der Filme Takamines ihre „Inter-Lingualität“ identifiziert.<sup>33</sup>

Takamine spricht in seinen Filmen auch Themen an, die üblicherweise aus dem herrschenden Okinawa-Diskurs ausgeblendet bleiben, wie z. B. den Unabhängigkeitsgedanken (in *Untama Girû*, aber ebenso auch z. B. in *Mugen Ryûkyû Tsuru Henry*, 1999). Er stellt die ‚Rückgabe‘ Okinawas an Japan nach Ende der amerikanischen Besatzungszeit in Frage (in *Untama Girû* oder *Paradise View*, 1985) und lässt manche seiner Figuren aktiven, manchmal sogar bewaffneten Widerstand gegen die amerikanische wie die japanische Vorherrschaft in Okinawa üben (z. B. in *Untama Girû*). Dabei reflektiert er ungleiche Machtstrukturen nicht allein in Bezug auf Okinawa in seinem Außenverhältnis zu Japan oder den USA, sondern er thematisiert auch Differenzen, Vorurteile und die Diskriminierung ‚Anderer‘ innerhalb Okinawas selbst.

Mit der titelgebenden Figur des Untama Girû – eines okinawianischen Volkshelden, der nach Robin-Hood-Manier von den Reichen stiehlt, um die Beute den Armen zu geben – greift Takamine auf einen bekannten Stoff aus dem traditionellen Theater Okinawas zurück.<sup>34</sup> Zeitlich ist der Film *Untama Girû* unmittelbar vor der Rückgabe Okinawas an Japan nach der Besatzungszeit angesiedelt. Girû, der Protagonist, arbeitet in einer Zuckerrohrraffinerie. Er verliebt sich in Marê, die Adoptivtochter seines blinden Chefs Nishibaru; dann allerdings findet er heraus, dass Marê die Inkarnation eines Schweins ist, auf das Nishibaru im Auftrag des Waldgottes aufpasst. Nachdem Nishibaru, der selbst ein Auge auf Marê geworfen hat, von der Affäre der beiden erfahren hat, versucht er, Girû zu töten. Schließlich setzt er seine eigene Zuckerrohrraffinerie in Brand: Auf diese Weise kann er Girû der Brandstiftung beschuldigen und gleichzeitig Subventionen von den Amerikanern erhalten.

Girû flieht und versteckt sich im Untama-Wald, wo er von einem *kijimunâ* übernatürliche Kräfte verliehen bekommt und zu Untama Girû wird. Interessant ist hier die unterschiedliche Inszenierung der Waldgeister in den Filmen von Nakae Yûji und Takamine Gô. Während die Darstellung bei Nakae stark exotisierend anmutet, ist der *kijimunâ* in *Untama Girû* keine außergewöhnliche Er-

32 In *Chura-san* und auch an *Nabî no koi* dagegen wurde der Okinawa-Dialekt nur spärlich und in einer so abgemilderten Form eingesetzt, dass er von einem japanischen Publikum gut verstanden werden kann.

33 KOSHIKAWA 2008: 128ff.

34 Ein detaillierter Vergleich von Takamines Version mit dem Untama-Girû-Mythos liegt vor mit YOMOTA 2008b.

scheinung. Vielmehr wirkt er wie ein normaler Mensch, so dass letztlich fraglich ist, ob es sich bei ihm überhaupt um ein übernatürliches Wesen handelt.<sup>35</sup>

Nach der Begegnung mit dem *kijimunâ* beginnt Untama Girû, Lebensmittel und Vieh von den Reichen zu stehlen und das, was er selbst nicht braucht, den Armen zu geben. Später entwendet er auch Waffen von der US-Base in Kadena und gibt diese weiter an eine okinawanische Guerilla-Gruppe, die für die Unabhängigkeit kämpft. Am Ende werden die Ebenen der Realität und der Phantasie immer stärker durcheinander gewirbelt: Es wird ein Theaterstück aufgeführt, bei dem Girû aufgrund seiner übernatürlichen Fähigkeiten (so kann er z. B. in der Luft schweben) und auf seine eigene Initiative hin selbst die legendäre Figur des Untama Girû verkörpert. Gerade dies wird ihm aber nun zum Verhängnis, denn der in die Luft geworfene Speer des blinden Nishibaru trifft den dort schwebenden Girû und durchbohrt dessen Stirn. Girû jedoch stirbt nicht, sondern wankt mit dem Speer in seinem Kopf davon.

Schließlich stellt sich heraus, dass es sich bei der ganzen Geschichte um den Traum eines weiteren Angestellten Nishibarus namens Sanra gehandelt hat, der allerdings wiederum vom selben Schauspieler verkörpert wird wie zuvor Girû/Untama Girû. Als Sanra aufwacht, erscheint Nishibaru, der erklärt, dass „Okinawa ab nun Japan“ sei. Gleichzeitig wird auch ein Sprachwechsel vollzogen: Während die langen Traumsequenzen durchgehend in *uchinâguchi* gehalten sind, verwendet Nishibaru nun, als er die Rückgabe Okinawas an Japan bekannt gibt, zum ersten Mal die japanische Sprache.<sup>36</sup> Nishibaru zieht Dynamit aus der Tasche, umarmt Marê, und mit der darauffolgenden Explosion endet der Film.

Mika Kô argumentiert sehr überzeugend, dass alle drei Figuren – Girû / Untama Girû, Nishibaru und Marê – als Allegorien für Okinawa gelesen werden können. Girû hat am Ende seinen Widerstandsgeist verloren; er ist schwer verwundet und irrt halb lebendig, halb tot umher. Der Speer in seinem Kopf symbolisiert nicht nur, dass Okinawa durch die USA dominiert ist, sondern er steht auch für die japanische Hegemonie.<sup>37</sup>

Nishibaru erscheint durch seine Blindheit einerseits entmachteter. Gleichzeitig jedoch arbeitet er mit der US-Militäradministration und der japanischen Zentralregierung zusammen, und er steht für den Wirtschaftssektor, der Vorteil aus der Situation in Okinawa schlägt. Nishibaru unterstützt außerdem die Wiedergliederung Okinawas an Japan; seine Blindheit mag auch in dieser Hinsicht bedeutsam sein. Seine Worte: „Von nun an ist Okinawa Japan“ und sein anschließender Selbstmord zusammen mit Marê verweisen darauf, dass Okinawa mit der Rückgabe an Japan gleichermaßen von außen wie von innen zerstört wurde.

---

35 Siehe auch Mika Kôs Vergleich des *kijimunâ* in *Untama Girû* mit dem in Nakae Yûjis Film *Hotel Hibiskus*. In letzterem wird mit Hilfe unwirklich anmutender Lichteffekte gearbeitet und so ein Effekt des Fantastischen, Übernatürlichen erzielt (Kô 2010: 100).

36 Vgl. auch YOMOTA 2008b: 206.

37 Vgl. Kô 2010: 96.

Marê wiederum ist lediglich das Objekt männlichen Begehrens; eine Ware, über die die Männer miteinander streiten – ebenso, wie Okinawa ein Objekt des Handels zwischen Japan und den USA ist. Die stumme Marê ist unfähig, sich zu artikulieren. Der Verlust von Sprache kann hier äquivalent zum Verlust der Möglichkeit von Selbst-Repräsentation betrachtet werden. Marê erscheint daher als eine Leerstelle, auf die andere ihre Wünsche projizieren können – womit auch Okinawa als ‚leerer‘, als (fremd) besetzter und als desorientierter Raum konstruiert wird.<sup>38</sup>

Programmatisch eingesetzt sind auch die Collagetechnik des Regisseurs und die für ihn typische, verästelte narrative Struktur. Takamine zufolge kann die okinawanische Erfahrung nicht linear repräsentiert werden. Stattdessen drückt er seine Versionen der okinawanischen Realität als Netzwerke von ineinander verschlungenen Story-Lines, Sprachen, Medientexten, Geschichten, Perspektiven, Bildern, Tönen usw. aus.<sup>39</sup> Diese Erzählstrategie benennt Takamine selbst mit dem okinawanischen Begriff *machibui*, was so viel heißt wie „Chaos“ oder „Verwirrung“; er vergleicht sie auch mit den ineinander verschlungenen Ästen eines *gajumaru* (Banyan-Baums). Seiner Meinung nach ist dieser Modus der geeignetste, um Okinawa zu repräsentieren, da dieses sich ebenfalls in einem chaotischen bzw. *machibui*-Zustand befinde.<sup>40</sup>

Zu Takamines nicht-linearer Darstellungsweise gehört es auch, dass er häufig den Film im Film bzw. auch das Theaterstück im Film oder den Traum im Film einsetzt.<sup>41</sup> Nach Koshikawas Lesart verschwimmen durch diese Mischung unterschiedlicher Erzählebenen die Grenzen (zwischen Realität und Fiktion, Subjekt und Objekt, Zentrum und Peripherie, diesseitiger und jenseitiger Welt, Gut und Böse, klarem Verstand und Verrücktheit, Täter und Opfer), und alles wird zur Fiktion.<sup>42</sup> In der Tat scheint Takamine die Idee zu verneinen, dass so etwas wie eine „authentic, singular Okinawanness“ existiert.<sup>43</sup> Er vermeidet es bewusst, Okinawa durch die Zuschreibung bestimmter Eigenschaften zu essentialisieren und damit versteh- und konsumierbar zu machen. In Takamines Film-Experimenten geht es nicht um die Rekonstruktion einer wie auch immer gearbeteten Kultur Okinawas bzw. die Schaffung eines vermeintlich ‚authentischen‘ Okinawa-Bildes. Sie bieten vielmehr Raum für viele unterschiedliche Perspektiven aus und auf Okinawa. Die Vielzahl der darin eingewobenen Stimmen und Texte verweist darauf, dass verschiedene Realitäten gleichzeitig nebeneinander existieren können. Hier werden innere Konflikte, Brüche und Widersprüche sicht- und hörbar gemacht; Ambivalenzen und Widersprüche bleiben bis zum Schluss bestehen und werden nicht aufgelöst.

38 Vgl. Kô 2010:98.

39 Vgl. Kô 2010:107.

40 Vgl. Kô 2010:107–108.

41 Ausführlicher diskutiert Koshikawa diese Technik anhand der Beispiele *Paradise View* und *Mugen Ryûkyû Tsuru Henry* (vgl. KOSHIKAWA 2008:116–121).

42 Vgl. KOSHIKAWA 2008:120.

43 Kô 2010:91.

## 5. Postkoloniale Selbstrepräsentation

Was hat es nun mit der ‚postkolonialen Selbstrepräsentation‘, um die Schlagworte aus dem Titel des vorliegenden Beitrags wieder aufzunehmen, auf sich? Es fällt auf, dass Takamines Film nicht nur inhaltliche Besonderheiten aufweist – indem z. B. bestimmte, Okinawa-spezifische Probleme behandelt werden – sondern auch, dass darin ein ganz bestimmter narrativer Modus, nämlich der des magischen Realismus, vorherrscht. Als literarische Strömung ist dieser in den 1940er bis 1950er Jahren in Lateinamerika entstanden; heute ist er hauptsächlich in ehemaligen Kolonien präsent. Magisch-realistische (Medien-)Texte kennzeichnen sich im Wesentlichen durch fünf Haupt-Charakteristika:

1. Sie enthalten ein Element der Magie bzw. etwas, das nicht rational erklärt werden kann.
2. Sie enthalten Beschreibungen der greifbaren Welt und damit ein gewisses Maß an Realismus.
3. Der Leser bzw. Zuschauer muss zweifelnd zwischen zwei sich widersprechenden Interpretationsmöglichkeiten stehen: Entspringt das magische Ereignis nur den Halluzinationen der Figuren im Text oder handelt es sich ‚wirklich‘ um ein Wunder?
4. Zwei Welten (z. B. der Toten und der Lebenden, der Gegenwart und der Vergangenheit) verschmelzen fast miteinander.
5. Der Text stellt allgemeine Vorstellungen von Zeit, Raum und Identität in Frage; ein neuer Raum und neue Zeitlichkeit entstehen.<sup>44</sup>

Wichtig im Verhältnis zwischen magischen und realistischen Elementen ist außerdem, dass sie sich nicht als Gegensätze gegenüberstehen; vielmehr wird in magisch-realistischen Texten eine Form der Realität geschaffen, in der Magie, Wundersames und Übernatürliches eben ganz gewöhnliche Bestandteile der Alltagsrealität sind – und auch als solche von den Figuren akzeptiert werden.

All diese Punkte treffen auf den hier exemplarisch besprochenen Film *Untama Girû* zu. Die Vergangenheit ist Teil der Gegenwart, Geschichten sind immer Teil anderer Geschichten, Mythos und Realität durchdringen sich gegenseitig, und Phantastisches ist ganz normaler Bestandteil des Alltags. Mit einer solchen magisch-realistischen Inszenierung schafft Takamine eine eigene, okinawische Realität – in der das Magische absolut real ist. Der magische Realismus ist dabei kein Selbstzweck, sondern er erfüllt eine explizit politische Funktion. In der Forschung wird ihm deshalb ein subversiver Charakter attestiert, weil er sich widerständig gegen herrschende Systeme (in diesem Fall also das moderne Japan) verhält, indem er die darin etablierten Vorstellungen von rational (wissenschaftlich) erfassbarer Realität, einer eindeutigen Wahrheit und einer stabilen, fixen Identität, die sich durch die Abgrenzung zu einem ‚Anderen‘ definiert, grundsätzlich in Frage stellt. Der narrative Modus des magi-

---

44 Vgl. in Bezug auf magisch-realistische Literatur: FARIS 1995: 167–173.

schen Realismus kann daher als Angriff von Minoritätengruppen (also z.B. ehemaligen Kolonisierten, hier den Okinawanern) auf das Selbstverständnis der dominanten Kultur (bzw. des ehemaligen Kolonisators, hier Japan) interpretiert werden.

Ein wichtiger Effekt, den die Kolonialisierung anderer Länder mit sich bringt, ist die Unterdrückung ihrer kulturellen ‚Andersartigkeit‘. In postkolonialer Literatur und im postkolonialen Film geht es daher im Wesentlichen darum, die auf diese Weise verlorenen und unterdrückten Stimmen wiederzubeleben bzw. ihnen aus der Perspektive der Kolonisierten selbst Ausdruck zu verleihen. Es sollen quasi ‚andere Geschichten‘ (als die, die von den dominanten Gruppen überliefert werden) auf ‚andere Weise‘ erzählt werden, indem nun von einer anderen Position aus geschrieben wird, nämlich von der der eigentlich am Rande stehenden Kolonisierten. Durch die Schaffung von Okinawa als ‚anderem Raum‘ wenden sich die magisch-realistischen Texte gegen die herrschende Vorstellung von einem kulturell homogenen Japan.

Auch im Falle Okinawas kann ein magisch-realistischer narrativer Modus als Strategie verstanden werden, mit der sich die betreffenden Kulturschaffenden in den dominanten Diskurs einzubringen versuchen, um diesen von innen heraus zu verändern: Während die Okinawa-Repräsentationen in den japanischen Mainstream-Medien von Exotisierung geprägt sind, sperrt sich Takamine Gô gegen dieses ‚Fremdkonstruiert-Werden‘, indem er ganz bewusst ‚zurückschreibt‘.

## 6. Fazit

Schlussendlich ist also Folgendes festzustellen: Okinawa wird (von Japan aus betrachtet) als exotisches Anderes repräsentiert, als Stückchen ‚heile Welt‘ idealisiert, und – indem die sog. ‚okinawanische Identität‘ von außen festgeschrieben wird – essentialisiert. In den japanischen Medienproduktionen erscheint es als

‚eternally festive place‘ from which the people of mainland Japan seek comfort and onto which they project their nostalgia for a utopian vision of Japan's pre-modernity.<sup>45</sup>

Der Okinawa-Boom auf den japanischen Hauptinseln lässt sich als Zeichen einer wachsenden Kritik an den Anforderungen der modernen japanischen Leistungsgesellschaft interpretieren; gleichzeitig drückt sich darin eine nostalgische Sehnsucht nach verloren geglaubten Gemeinschaftswerten aus. Die im Zuge dieses Booms entstandenen medialen Okinawa-Konstruktionen stehen damit im Kontext einer allgemeinen Suche nach *iyashi*<sup>46</sup> – „Heilung“ – von den negativen Auswirkungen der japanischen Moderne.

45 Kô 2006: 157.

46 Das Konzept des *iyashi* entwickelt sich bereits seit den 1970er Jahren; eine Popularisierung erfuhr es aber erst in den 1990er Jahren nach dem Zusammenbruch der ‚Seifenblasenwirtschaft‘ (vgl. YUMIYAMA 1995:272 und 279; siehe auch GEBHARDT 2004:326). *Iyashi* als ‚Heilung‘ bezieht sich sowohl auf den Körper als auch den Geist und ist auf einem breiten

Die japanischen Mainstream-Medien berühren weder den vergangenen Kolonialismus, noch werden die heutigen, (post-) kolonialen, ungleichen Machtverhältnisse zwischen Japan (bzw. dem Tôkyôter Zentrum) und Okinawa (als Peripherie) offengelegt. Diese Leerstelle ist zumindest in *Chura-san* bewusstes und erklärtes Programm der Produzenten.<sup>47</sup>

Die Okinawa-Konstruktionen, die über die japanischen Massenmedien verbreitet werden, scheinen vom okinawanischen Publikum durchaus kritisch gesehen zu werden; auch provozieren sie vielfältige Gegendiskurse okinawanischer Kunstschaffender und Intellektueller. Deren Okinawa-Repräsentationen sind sperriger, weichen von den etablierten Erzählmustern ab und experimentieren damit, Okinawa multiperspektivisch und mehrdimensional zu repräsentieren. Hier werden auch sonst ausgeblendet bleibende, kontroverse und unbequeme Themen aufgegriffen: Die Auswirkungen des Pazifikkriegs bis in die Gegenwart hinein,<sup>48</sup> der Verlust von Traditionen und der eigenen Identität. Damit wird zwar auch eine von ‚Japanizität‘ abweichende ‚Okinawanizität‘ konstruiert – jedoch sind diese Okinawa-Bilder ohne Zugang zum populären Markt weit weniger präsent als die japanischen Mainstream-Produktionen.

Theoretisch gefasst bedeutet der Begriff ‚Differenz‘, dass eine dominante Gruppe Menschen einer anderen Gruppe ‚Andersartigkeit‘ zuschreibt.<sup>49</sup> In diesem Prozess wird das ‚Eigene‘ als Norm gesetzt und das ‚Andere‘ als abweichend konstruiert; damit werden zwangsläufig Machtbeziehungen und Hierarchien festgeschrieben. Genau diese Mechanismen sind auch bei den Konstruktionen der okinawanischen Andersartigkeit aus japanischer Perspektive wirksam.

Ein wirkliches Anerkennen kultureller Differenzen würde, nach Gaynor Macdonald, das Zur-Kennntnis-Nehmen von Widersprüchen, Problemen und Konflikten beinhalten;<sup>50</sup> die ‚Anderen‘ müssten außerdem einen gleichberechtigten Zugang zu Möglichkeiten der Selbstrepräsentation haben. Vorläufig ist also der folgende Schluss zu ziehen: Eine wirkliche Akzeptanz der ‚okinawanischen Andersartigkeit‘ ist so lange nicht erreicht, wie diese von den japanischen Medien lediglich auf den exotischen Aspekt reduziert, für ein japanisches Publikum konsumierbar gemacht und damit für Japan vereinnahmt wird, während kriti-

---

Spektrum zwischen Religion und Wellness angesiedelt (GEBHARDT 2004:325). Inzwischen ist *iyashi* zu einem vielbesprochenen Thema in Zeitschriften und Buchpublikationen geworden; außerdem entwickelte sich ein *iyashi*-Markt, indem verschiedenste Produkte (Heilsteine, aber auch Musik-CDs, Reisen etc.) mit dem Label *iyashi* versehen wurden und werden.

47 Vgl. KATÔ et al. 2004:30.

48 Zum Beispiel das Problem von Schuld und Täterschaft, das Infragestellen der eigenen Opferrolle, (unterdrückte) Erinnerungen und mangelnde Vergangenheitsaufarbeitung, oder auch die Belastungen, die die anhaltende Präsenz der US-Militärbasen mit sich bringt.

49 Dieser Mechanismus kann sich neben ‚Kultur‘ bzw. ‚Ethnie‘ auch auf andere Kategorien der Identitätsstiftung beziehen, wie z.B. auf soziale Schicht, *gender* etc., die wiederum miteinander in Beziehung stehen.

50 Vgl. MACDONALD 1995:313.

sche Stimmen nach wie vor ausgeblendet und auf einen Bereich der Medien beschränkt bleiben, der nur ein kleines Publikum erreicht.

## Literatur

- CHRISTY, Alan S. 1997: „The Making of Imperial Subjects in Okinawa“, in: Tani E. BARLOW (ed.): *Formations of Colonial Modernity in East Asia*. Durham & London: Duke University Press, S. 141–169.
- „Dorama shichôritsu saito“: <http://tokyo.cool.ne.jp/tokotonasobo/index.html> [letzter Zugriff am 21.10.2011].
- FARIS, Wendy B. 1995: „Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction“, in: Lois PARKINSON ZAMORA/Wendy B. FARIS (eds.): *Magical Realism. Theory, History, Community*. Durham & London: Duke University Press, S. 163–190.
- GEBHARDT, Lisette 2004: „Der Konsum von ‚Heilung‘ (*iyashi*) in der japanischen Gegenwartskultur und die Religio-Reise nach Asien“, in: Hildegard PIEGELER/Inken PROHL/Stefan RADEMACHER (Hrsg.): *Festschrift Hartmut Zinser: Gelebte Religionen – Untersuchungen zur sozialen Gestaltungskraft religiöser Vorstellungen und Praktiken in Geschichte und Gegenwart*. Würzburg: Königshausen und Neumann, S. 325–338.
- GEROW, Aaron 2003: „From the National Gaze to Multiple Gazes. Representations of Okinawa in Recent Japanese Cinema“, in: Laura HEIN/Mark SELDEN (eds.): *Islands of Discontent. Okinawan Responses to Japanese and American Power*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, S. 273–307.
- HEIN, Ina 2010: „Okinawa no obâ – (De-)Konstruktionen eines Symbols kultureller Differenz“, in: *Bochumer Jahrbuch zur Ostasienforschung*, 34, S. 159–180.
- HEIN, Laura Elizabeth/Mark SELDEN 2003: „Culture, Power, and Identity in Contemporary Japan“, in: Laura E. HEIN/Mark SELDEN (eds.): *Islands of Discontent: Okinawan Responses to Japanese and American Power (Asian Voices)*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, S. 1–35.
- KATÔ Chinatsu et al. 2004: „Chura-san ni okeru Okinawa no hyôshô, seisan, juyô“, in: IWABUCHI Kôichi/TADA Osamu/TANAKA Yasuhiro (Hrsg.): *Okinawa ni tachisukumu. Daigaku o koete shinka suru chi. ‚Chura-san‘, ‚Nabî no koi‘, ‚Monpachi‘ kara yomitoku ‚Okinawa‘ no bunka no seijigaku*. Tôkyô: Serika Shobô, S. 28–39.
- KÔ, Mika 2006: „Takamine Go: a possible Okinawan cinema“, in: *Inter-Asia Cultural Studies*, 7, 1, S. 156–170.
- KÔ, Mika 2010: *Japanese Cinema and Otherness. Nationalism, multiculturalism and the problem of Japaneseness*. London & New York: Routledge.

- KOSHIKAWA Yoshiaki 2008: „Bôdâ eiga toshite no Okinawa eiga. Takamine Gô sakuhin o chûshin ni“, in: YOMOTA Inuhiko/ÔMINE Sawa (Hrsg.): *Okinawa eiga-ron*. Tôkyô: Sakuhinsha, S. 115–138.
- LOKOWANDT, Ernst (Hrsg.): *Zentrum und Peripherie*. Referate des 2. Japanologentages der OAG in Tôkyô: 8./9. März 1990. München: iudicium 1992.
- MACDONALD, Gaynor 1995: „The Politics of Diversity in the Nation-State“, in: Gaynor MACDONALD/John MAHER (eds.): *Diversity in Japanese Culture and Language*. London & New York: Kegan Paul, S. 291–315.
- MAHER, John C. 2005: „Metroethnicity, language, and the principle of Cool“, in: *International Journal of the Sociology of Language* 175, S. 83–102.
- OGUMA Eiji 2006/1998: „*Nihonjin*“ no kyôkai. *Okinawa – Ainu – Taiwan – Chôsen: Shokuminchi shihai kara fukki undô made*. Tôkyô: Shinyôsha.
- OSTERHAMMEL, Jürgen 2006: *Kolonialismus. Geschichte – Formen – Folgen*. München: C. H. Beck.
- ÔTA, Yoshinobu 1997: „Appropriating Media, Resisting Power. Representations of Hybrid Identities in Okinawan Popular Culture“, in: Richard G. FOX/Orin STARN (eds.): *Between Resistance and Revolution. Cultural Politics and Social Protest*. New Brunswick u. a.: Rutgers University Press, S. 145–170.
- TADA Osamu 2007/2004: *Okinawa imêji no tanjô. Aoi umi no karuchuraru sutadôzu*. Tôkyô: Tôyô keizai shinpôsha.
- TAIRA, Koji 1997: „Troubled national identity. The Ryukyuan / Okinawans“, in: Michael WEINER (ed.): *Japan's Minorities. The Illusion of Homogeneity*. London & New York: Routledge, S. 140–177.
- TAKAMINE Gô 1992/1997: „Eiga ‚Okinawan chirudai‘ sairoku-fû yuntaku“, in: TENKÛ Kikaku (Hrsg.): *Uchinâ poppu (Okinawa karuchâ bukku)*. Tôkyô: Tôkyô shoseki, S. 116–127.
- UEMURA, Hideaki 2003: „The Colonial Annexation of Okinawa and the Logic of International Law: The Formation of an ‚Indigenous People‘ in East Asia“, in: *Japanese Studies* 23, 2, S. 107–124.
- YOMOTA Inuhiko 2008a: „Okinawa eiga o ika ni kataru ka“, in: YOMOTA Inuhiko/ÔMINE Sawa (Hrsg.): *Okinawa eiga-ron*. Tôkyô: Sakuhinsha, S. 5–21.
- YOMOTA Inuhiko 2008b: „Ache no yûjin e no tegami“, in: YOMOTA Inuhiko/ÔMINE Sawa (Hrsg.): *Okinawa eiga-ron*. Tôkyô: Sakuhinsha, S. 191–212.
- YUMIYAMA, Tatsuya 1995: „Varieties of Healing in Present-Day-Japan“, in: *Japanese Journal of Religious Studies* 22, 3–4, S. 267–282.