Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 49 (1997)
Heft: 10

Artikel: Wunder : aus dem Leben verbannt, im Kino gefeiert
Autor: Martig, Charles
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-932070

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Wunder – aus dem Leben verbannt, im Kino gefeiert

Special effects technology dominiert die Wunderdarstellung im Hollywood-Kino. Doch im Filmschaffen der neunziger Jahre sind Wundermythen viel reichhaltiger präsent. Das ästhetische Spektrum reicht von archaischer Magie bis zu traumartiger Stille.

«Men in Black»

Charles Martig

Hollywood scheint aus den Fugen zu geraten. *flx tech* heisst die neue Zauberformel. Die Macher der aktuellen Filmhits der Saison – «Men in Black», «The Lost World: Jurassic Park» und «Air Force One», um nur einige zu nennen – verlassen sich auf das Spektakel der *special effects technology (flx tech)*. Durch die rasante Entwicklung der Computeranimation entstehen kreative Freiräume, die es dem Regisseur erlauben, so gut wie alles auf die Leinwand zu bringen, was ihm in Tagträumen durch den Kopf schwirrt. Ob sich nun eine hyperrealistische Horde von Dinosauriern auf der Jagd nach Menschenfleisch befindet oder der «Man in Black»-Staragent Tommy Lee Jones einem Ausserirdischen den Kopf wegschiesst und dieser gleich wieder sichtbar nachwächst – der Spezialeffekt ist grossartig.

Diese Spezialeffekte sind im Grunde nichts anderes als populäre Wunder im Kino. Die Faszination am Spektakel, das die Grenzen des Wahrscheinlichen durchbricht, erreicht im aktuellen Hollywood-Kino eine neue Kaskade der gegenseitigen Überbietung. Den Trend setzten 1996 zwei Filme, die als *blockbusters* alle Kassenrekorde sprengten. In Jan De Bonts *«Twister»* (ZOOM 9/96) stand die verheerende Kraft von Wirbelstürmen im Mittelpunkt; Roland Emmerichs *«Independence Day»* (ZOOM 9/96) lancierte mit dem computergenerierten Angriff von ausserirdischen Raumschiffen eine neue Generation des Science-fiction-Katastrophenfilms. In beiden ersetzten Spezialeffekte die Attraktivität der Stars und schlugen wie Meteoriten in die Kinolandschaft ein. Seitdem scheint die computeranimierte Produktion von Wunderspektakeln auf der Leinwand nicht mehr aufzuhalten.

Lust am Spektakel

Mit Steven Spielbergs *«The Lost World: Jurassic Park»* (ZOOM 8/97) kehrt Hollywood wieder zu den Anfängen des Kinos zurück. Es war die Lust am Spektakel, die Ende des 19. Jahrhunderts das Publikum in die Jahrmarktzelte und Kinosäle trieb. Insofern war das Medium Film zuerst einmal ein wundersames Instrument der Belustigung und befriedigte das voyeuristische Bedürfnis nach dem Spektakel. Das *event movie* amerikanischer Prägung der neunziger Jahre, das die Massen zu Millionen in die Kinos lockt, ist nichts anderes als die Wiederholung der schon zur Stummfilmzeit hergestellten Sensationsfilme, nur diesmal mit ausgereiften Mitteln. Das Staunen des Publikums über die technischen Möglichkeiten des Mediums wird mit «The Lost World: Jurassic Park» erneut zum Faszinosum an sich. Spielberg ist ein glänzender Arrangeur von filmischen Tricks. Die Attraktion besteht im Kern in der Meisterschaft der *flx tech*. Computeranimation, Miniaturmodelle und Menschen werden so miteinander in Verbindung gebracht, dass elementare Spannung entsteht. Diese Art von Spannung hat nichts mit der Sympathie und Anteilnahme für die Charaktere zu tun. Sie beruht voll und ganz auf dem «Dinosaurier-Effekt».

Trotz des Kassenerfolgs von «The Lost World: Jurassic Park» gibt es auch in Hollywood kritische Stimmen. Manche Drehbuchautoren und Produzenten schätzen, dass sich sowohl Filmstudios als auch grosse Teile des Kinopublikums in einer Art vorübergehenden Trance befinden, trunken von den neuen Manipulationsmöglichkeiten durch digitale Bildkompositionen. «Wir befinden uns in einer Art visueller Orgie», sagt Ed Neumeier, der Autor von «RoboCop» und «Starship Troopers», dem neuen Science-fiction-Streifen von Paul Verhoeven, in dem es um einen Krieg zwischen Menschen und heuschreckenähnlichen Ausserirdischen geht. «Der Trend geht jetzt auf

«Phenomenon»

die Anhäufung von Effekten, aber letztendlich denke ich, dass die Leute die Leere der Gefühle erfahren.» Ähnlich wie Neumeier schätzt auch der «Men in Black»-Autor Ed Salomon die Situation ein: «Wir haben noch ein Jahr übrig, in dem die Leute in die Kinos kommen, nur um Spezialeffekte zu sehen.»[1)]

Das Spektakel der *flx tech* ist zur Zeit die marktbeherrschende ästhetische Form der Wunderdarstellung im Kino. Doch sie scheint ihren Höhepunkt bereits überschritten zu haben. Sie steht im Rahmen eines magischen Wunderverständnisses, dem es zuerst einmal um das Erleben des «Spektakulären» und des «Übersinnlichen» geht: prähistorische Lebewesen, UFOs, Ausserirdische oder Dämonen. Triebfeder ist hier die metaphysische Neugierde, die sich in unserem nachmetaphysischen Zeitalter aus dem Leben ausgegrenzt weiss und doch immer wieder durchbricht. Insofern sind bei der Wundersucht nach *flx tech* eine explosive Mischung aus gewöhnlicher Neugierde, Sensationslust und religiös-magischen Bedürfnissen am Werk. Spielberg und seine Berufskollegen spielen mit technologischer Präzision mit dieser Wundersucht und bleiben vollständig dem Effekt verhaftet. Die klare Spaltung zwischen der spektakulären Form und dem Sinnzusammenhang der Story ist frappant. Ganz losgelöst von der mythologischen Substanz, verliert jedoch die Form ihre Kraft. *flx tech* in seiner Reinform ist eine visuelle Orgie, in welcher der magische Glanz erlischt.

Phänomenal naiv – magisch real

Neben dem trendigen Spektakel gibt es stillere Formen der Wunder im Kino. Vom naiven Realismus beispielsweise ist es nicht mehr weit bis zur Heiligenlegende. John Travolta mimt in *«Phenomenon»* (Jon Turteltaub, 1996) den netten Kerl und zuverlässigen Freund George Malley. Als Mechaniker arbeitet dieser in der Kleinstadt Harmon, einem verlorenen Nest, müht sich ab mit Autos, schafft es kaum, mit seinem Boss spanisch zu sprechen, und ist dazu auch noch ein unbeholfener Salatgärtner. Im Schach gegen seinen Arzt verliert George gewöhnlich und bei seiner geschiedenen Nachbarin Lace blitzt er in schöner Regelmässigkeit ab. Er führt ein «ganz normales» Leben, wenig aufregend, aber durchaus glücklich. Zum 37. Geburtstag lädt George die halbe Stadt in seine Stammkneipe ein. Angetrunken macht er sich nach der Party auf den Heimweg, bleibt stehen, schaut in den Sternenhimmel und wird plötzlich von einem seltsamen Lichtblitz getroffen, der ihn zu Boden wirft.

Als George seinen Freunden von dem Erlebnis berichtet, glaubt ihm keiner. Stutzig macht sie nur, dass er zum ersten Mal seinen Arzt beim Schachspiel schachmatt setzt. Die umwerfende Erfahrung erweist sich als wundersame Erweiterung der geistigen Potenzen. George kann nicht mehr schlafen, verschlingt massenweise Bücher. Er lernt spielend Spanisch, entdeckt telekinetische Fähigkeiten und sagt sogar ein Erdbeben voraus. George wird über Nacht zum Genie mit überaktivem Gehirn.

Der Stil von «Phenomenon» ist ausgesprochen naiv. In einer einfachen narrativen Linie erzählt Jon Turteltaub den Gang der Ereignisse, zeigt alle übersinnlichen Fähigkeiten, die der Protagonist entwickelt, in einem trivialen Realismus. Obwohl der Versuch sichtbar wird, die genialen Veränderungen in ihrer sozialen Problematik zu zeigen – Georges Freunde gehen auf Distanz; die Armee verhaftet

ihn, weil er einen geheimen Armeecode knackt; George erkrankt an einem Hirntumor – bleibt der Film in seiner Eindimensionalität stecken. Turteltaub glaubt, was er zeigt. Die Erzählperspektive vollzieht keinen Bruch mit der abgebildeten fiktiven Realität. Vielmehr wird die Geschichte als simples Melodrama erzählt. Zum Happy-End findet George seine wahre Liebe zu seiner Nachbarin Lace und stirbt selig in ihren Armen. Der Tod des Helden und die abschliessende Erinnerungsparty stilisieren den Übermenschen George zur Heiligengestalt.

Wie oberflächlich der naive Realismus in «Phenomenon» auftritt, zeigt sich erst im Kontrast zu Filmen, die die Ebene des Magischen innerhalb der Wirklichkeit ernst nehmen und durch Überzeichnung deutlich stilisieren. Alfonso Arau hat zum Beispiel in *«Como agua para chocolate»* (ZOOM 8/93) den Stil des magischen Realismus aufgenommen. So wird – zu Beginn des Films – die Geburt von Tita aus dem Off erzählt, und gleichzeitig liegt die Mutter in Wehen auf dem Küchentisch. Das Kind wird herausgespült von einem Tränenschwall, weil die gebärende Elena gerade beim Zwiebelschneiden war. Im Bild fliessen Fruchtwasser und Tränen derart ergiebig, dass die Vermischung von zwei Realitäten deutlich wird: das Ereignis der Geburt und die magische Erzählweise des Vorgefallenen. Hier treffen zwei gleichwertige Welten wie selbstverständlich aufeinander. Die magische Wunderdarstellung wird jedoch durch die Überzeichnung ironisch gebrochen. Dadurch entsteht die Poesie des Anfangsbildes: Tita bleibt ihr Leben lang von Tränen und Kochkunst geprägt.

Leben jenseits der Angst

Ein Blick in die christlich-jüdische Religionsgeschichte zeigt, dass sich die Imagination des Wunders an der Grenze zwischen Leben und Tod entzündet. Da gibt es als Grundkategorie die Erweckungswunder. Tote werden zum Leben erweckt und kehren als «Wiederlebende» zurück. Das Leitmotiv der Auferweckung zieht sich auch im Kino wie ein roter Faden durch Abenteuer- und Actionfilme (mehr dazu im folgenden Beitrag von Thomas Binotto). Im Genre des Horrorfilms taucht der Wiederlebende in transformierter Gestalt als Untoter oder Zombie in die Welt zurück. «Bram Stoker's Dracula» von Francis Ford Coppola (ZOOM 2/93) ist im Zusammenhang mit der negativen Erweckung exemplarisch. Sobald die symbolische Ordnung zwischen Leben und Tod aufgebrochen wird, entsteht eine elementare Kraft. Im phantastischen Film (Horror, Science-Fiction, Fantasy) entlädt sich diese Energie in Angst und Schrecken oder in das erlösende Erweckungswunder.

Wohl eine der interessantesten Auseinandersetzungen mit der Grenze zwischen Leben und Tod hat Peter Weir in *«Fearless»* (5/94) geschaffen. Der australische Regisseur entwickelt hier einen Blick in die Wahrnehmungswelt «jenseits der Angst». Max Klein (Jeff Bridges), ein erfolgreicher amerikanischer Architekt, überlebt den Absturz eines Linienflugzeugs und rettet einigen Passagieren, darunter einem Säugling, das Leben. Die grauenvolle Anspannung und Todesangst während des Absturzes aus grosser Höhe hat bei ihm plötzlich in eine wunderbare Ruhe umgeschlagen, so als wäre schon alles vorbei. Sein beinahe schlafwandlerisches Verhalten schafft einen seltsamen Kontrast zum Chaos um ihn herum. Mit einem sanften Lächeln übergibt er das gerettete Baby der verzweifelten Mutter und verschwindet unbemerkt vom Schauplatz des Absturzes. Während Max Klein in der Öffentlichkeit als Held gefeiert wird, steht er selbst seinem früheren Leben wie ein Fremder gegenüber. Weil er dem Tod ins Auge gesehen hat und in seiner Imagination bereits gestorben war, hält er sich nun für unverwundbar. Der Zustand jenseits der Angst ist für ihn ein weltentrückendes Hochgefühl. Er lebt in einer Art Zwischenreich, aus dem er wie durch einen Spiegel in die parallelen Welten der Lebenden und der Toten schaut. Diese völlig neue Perspektive treibt ihn immer wieder an die Grenze zwischen Leben und Tod, wohl am deutlichsten dort, wo er mit ausgebreiteten Armen auf dem Geländersims eines Wolkenkratzers steht und lachend die Höhenangst überwindet. Die vermeintliche Unsterblichkeit ist aber eigentlich ein tiefsitzendes Trauma. Dies zeigt sich in den veränderten Beziehungen zu den Personen seines Vertrauens. Gegenüber seiner Frau Laura (Isabella Rossellini), mit der er seit 16 Jahren verheiratet ist, und seinem Sohn verhält er sich wie ein Fremder. Es ist sein Leben, zu dem er zurückgekehrt ist, und doch erkennt er sich darin nur wie ein Akteur, der dies alles bereits hinter sich gelassen hat. Die Überwindung der Todesangst führt Max in eine tiefe Lebenskrise.

An der aufbrechenden Grenze zwischen Leben und Tod hat Max seine frühere Identität verloren. Aus seiner Familie entfremdet, sucht er nun den Kontakt zu den Überlebenden der Katastrophe. Da ist vor allem Carla (Rosie Perez), die ihr einziges Kind verloren hat. Sie gibt sich selbst die Schuld an dessen Tod, weil sie glaubt, das Kleinkind beim Aufprall nicht fest genug gehalten zu haben. Sie weiss nicht, dass es ein unterdrückter Schuldkomplex ist, der sie daran hindert, ins Leben zurückzukehren. Mit ihr bewegt sich Max durch das vorweihnachtliche San Francisco, als ob er die Stadt und die kleinen Dinge des Alltags zum ersten Mal erlebe. Und für sie riskiert er noch einmal die Konfrontation mit dem Tod in einer frontalen Aufprallkollision. Es gelingt ihm, Carla von ihrem Trauma zu erlösen. Dass er selbst dringend Hilfe braucht, verdrängt er. Seine Sehnsucht nach dem Weg in ein anderes Leben ist derart stark, dass er bis ans Limit geht und trotz einer starken Allergie Erdbeeren isst. In dieser Grenz-

«Fearless»

situation kehren die intensiven Bilder des Flugzeugabsturzes zurück und entführen ihn immer mehr ins gleissende Licht des Jenseits. Nur durch die Energie seiner Frau Laura wird er «zurückgerufen» und kehrt – mit einem tiefen Atemzug – ganz ins Leben zurück.

Die Rückkehr aus dem traumartigen Zustand der Unverletzbarkeit ist ein modernes Erweckungswunder. Dabei sind es weniger die Ereignisse, sondern deren Inszenierung, die das Wesen des Films ausmachen. Über die *mise-en-scène* entsteht ein intensiver Bezug zu einer Wirklichkeit hinter den Dingen. Bereits die Einführung der Absturzkatastrophe ist ungewohnt. Am Anfang des Films ist bereits alles vorbei. Sensationslüsterne kommen nicht auf ihre Rechnung. Es gibt keine spektakuläre Crash-Landung, nur noch die Bilder der schmerzhaften Folgen. Die Anfangssequenz distanziert und hinterlässt einen traumartigen Gefühlsrest. Erst mit dem zunehmenden Abstand des Helden, je mehr er mit seiner Rückkehr in die eigene Vergangenheit kämpft, tauchen Erinnerungsfetzen der Katastrophe in kurzen Bilderfolgen auf. Sie sind als Motivationsfragmente in den Film eingestreut, um das seltsam überhebliche und entfremdete Verhalten von Max Klein verständlich zu machen. Erst ganz am Schluss, als Max in einem Asthmaanfall zwischen Leben und Tod schwebt, zeigt Peter Weir das Absturzereignis in seinen Einzelheiten. Aber auch jetzt erscheint es nicht als realistische Reportage, sondern als übersinnliches Ereignis. Durch das vollständige Ausfallen der Geräusche und den Einsatz der elegischen Musik von Henryk Gorekis Dritter Sinfonie wirkt die Szene jeglicher Realitätswahrnehmung entrückt und erhält einen überirdischen Klang. Die Bilder des auseinanderberstenden Flugzeugrumpfes reduzieren sich immer mehr auf eine Grundkonstellation, die den Helden in einem starken Licht am Ende des Tunnels aufnimmt. Die Ikonographie bezieht sich auf ein Gemälde von Hieronymus Bosch: «Der Aufstieg ins himmlische Paradies». Das Licht ist in dieser Bildkomposition derart attraktiv, dass die Umkehr des Helden unwahrscheinlich wird. Und doch gelingt Laura – wider jegliche Vorahnung – die wunderbare Rettung ihres Mannes aus dem Reich der Toten.

Die Ästhetik des Wunders basiert in «Fearless» auf einer besonderen Bild/Ton-Montage. Die Klangkompositionen von Maurice Jarre sind auf ein Minimum zurückgenommen, Umweltgeräusche werden häufig ausgeblendet oder in manchen Sequenzen vollständig ausgeschaltet. Der ganze Film ist eingetaucht in eine mysteriöse Stille, in der sich die vertrauten Landschaften in surreale Bruchstücke verwandeln. Damit öffnen sich vor allem die Fassaden und Strassen der Stadt-Landschaft für neue Entdeckungen. In jede Szene muss man genau hineinhören, um die Stimmungen zu erfahren, die Worte von Max wie aus weiter Ferne zu erlauschen. Gegenläufig dazu verwendet Weir die Grossaufnahme und macht seinen Helden im Bild derart stark präsent, dass eine verfremdende Ungleichzeitigkeit zwischen Bild- und Tonebene entsteht. Mit diesem Verfahren gelingt es ihm, eine Spur durch den Film zu legen, die als tiefere Schicht der konventionellen Wirklichkeit durchscheint. Auf dieser Spur der Zurücknahme und Konzentration der Mittel widersetzt sich «Fearless» dem oberflächlichen Rausch der *special effects*. In Ansätzen wird hier deutlich, was authentische Wundererfahrung im Kino bedeuten kann. Ausgehend von einer repräsentativen Angstsituation hat Peter Weir ein spirituelles Drama entwickelt, in dem das Mysterium des Todes realer ist als alle Erscheinungsformen des irdischen Lebens. ▶

Moderne Dämonen

Neben der Erweckung steht das Heilungswunder als gleichwertiger Partner in der mythologischen Erzählung. Heilungswunder gehören zum mythisch-magischen Erbe der Weltreligionen. In der speziellen Form der Dämonenaustreibung sind sie auch im Kino präsent. Wie das Erweckungswunder ist auch die Vertreibung der Dämonen eine Rückkehr ins Leben. An der Grenze zwischen der alltäglichen Normalität und dem sozialen Tod im Wahnsinn kann sich das Heilungswunder ereignen.

«Unagi»

In Shohei Imamuras *«Unagi»* (Der Aal, Japan 1997) sticht der eifersüchtige Ehemann Takuro Yamashita seine Frau und ihren Liebhaber mit wilden Messerstichen nieder. Der bisher eher unauffällige Büroangestellte zeigt sich selbst bei der Polizei an und wird zu einer Gefängnisstrafe verurteilt. Nach acht Jahren wird Takuro auf Bewährung entlassen. Aus dem Gefängnis nimmt er in einer Plastiktüte einen Aal mit, den er selbst gezähmt hat und der zu seinem besten Freund geworden ist. In der Nähe von Tokyo eröffnet er in einer abgelegenen Gegend einen kleinen Coiffeursalon, der ihm die Rückkehr ins Alltagsleben ermöglichen soll. Bald freundet er sich mit der lokalen Bevölkerung an. Seltsame Leute gehen im Laden ein und aus, wie etwa der Zimmermann, ein Experte in der Kunst des Laternenfischens, der buddhistische Mönch, der ihm als Bewährungshelfer zur Seite steht, oder der schweigende junge Mann, der die Landung eines UFOs in einem naheliegenden Feld vorbereitet.

Takuro führt ein ruhiges Leben, bis er eines Tages in der Nähe seines Ladens eine junge Frau entdeckt, die bewusstlos im Gras liegt. Takuro rettet der jungen Selbstmörderin Keiko das Leben. Diese fühlt sich zu dem zurückhaltenden Friseur hingezogen und beginnt, Takuro in seinem Coiffeursalon zu helfen. Die Begegnung mit der jungen Frau verunsichert Takuro. In alltäglichen Symbolhandlungen kehren die Dämonen der Vergangenheit zurück. Ein einfaches Proviantpaket, das Keiko ihm auf den Weg zum Fischen mitgeben möchte, wird für ihn zur unerträglichen Erinnerung an die Mordnacht. Die Schuldverstrickung holt ihn auch über einen Mitgefangenen ein, der plötzlich als Kehrichtmann im Quartier auftaucht und ihn noch einmal mit den Schatten seiner Vergangenheit konfrontiert. Als darauf der Freund Keikos, ein junger überheblicher Bankier, in Takuros Laden auftaucht, brechen die Wunden wieder auf. Die gewalttätige Situation eskaliert.

Shohei Imamura beleuchtet mit «Unagi» die Welt der Dämonen im Alltag, die menschlichen Begierden und ihre fatalen Folgen. Trotz ehrlicher Bemühung um eine Reintegration gerät Takuro in den Strudel der Verstrickungen, die der Affektmord an seiner Frau ausgelöst hat. Die dämonischen Erinnerungen lauern überall. Erst als er mitten im Streit plötzlich realisiert, dass er voll zu Keiko stehen muss und sich für ihre Liebe öffnet, indem er zu ihrem ungeborenen Kind steht, kann das «Wunder der Heilung» eintreten.

In der Erzählperspektive von Imamura ergibt sich die Heilung in einer unprätentiösen Weise. Die einfache Präsenz der Kamera, die schlichte Abfolge der Ereignisse geben dem Geschehen einen dokumentarischen Charakter. Die Inszenierung glänzt durch ihre kaum fassbare Anwesenheit. Die Wunderdarstellung bleibt indirekt und wird nur in der Tiefenstruktur des Films sichtbar.

In der Metapher des Aals spiegelt sich das eigentliche Geschehen: Der Aal ist Takuros bester Freund, weil er stumm ist und deshalb besonders gut zuhören kann. Das Tier erhält im Friseurladen einen privilegierten Ort. Als das Aquarium in der heftigen Auseinandersetzung zerbricht, wird nicht nur der Aal blossgelegt, sondern auch die seelische Verwundung Takuros. Doch dies ist nur das explosive Moment einer Entwicklung, die vielschichtig als Leitmotiv angelegt ist. Entscheidende Augenblicke der Erkenntnis geschehen in der Morgendämmerung, wenn Takuro mit seinem Freund auf den Aalfischfang geht. Besondere Faszination löst das Tier auch durch seinen Fruchtbarkeitszyklus aus: Die Tiere schwimmen bis zum Äquator, wo ihr Laich von «unbekannten» Männchen besamt wird. Von dort kehren die Aale zurück in die japanischen Schlammgewässer. Als im Friseurladen das Aquarium zerbricht, ermöglicht die Metapher einen Blick in die existentielle Entschiedenheit Takuros, wenn er das Kind eines anderen Mannes als sein eigenes erkennt und dadurch die Angst vor der Liebe verliert und in das Leben der Gemeinschaft zurückkehrt.

Doch hier verweigert Imamura das Happy-End, denn Takuro muss noch einmal ins Gefängnis, um seine Reststrafe zu verbüssen. In den Augen des Vollzugsapparats hat er sich nicht bewährt. Doch gegenüber Keiko verhält er sich beim Abschied vollkommen anders. Jetzt kann er das Esspaket von ihr annehmen und weiss, dass er den Dämonen entkommen ist. Zurück bleiben die hoffnungsvolle Keiko und der junge Mann, der immer noch auf die Landung der UFOs wartet. Sein Wunder ist noch nicht eingetroffen. («Unagi» kommt im November in der Schweiz ins Kino) ■

1) Zitate aus Paul Karon, Scribes feel f/x effects, in: Variety, August 11-17, 1997, S. 7 – 8.