



Studienabschlussarbeiten

Sozialwissenschaftliche Fakultät

Hajredini, Amira:

Die Darstellung von Untergrundgesellschaften in
japanischen Animationsfilmen
Eine vergleichende Analyse der Animationsfilme
"Tokyo Godfathers" (2003) und "Tekkon Kinkreet" (2006)

Bachelorarbeit, Sommersemester 2021

Gutachter*in: Meyen, Michael

Sozialwissenschaftliche Fakultät
Institut für Kommunikationswissenschaft und Medienforschung
Kommunikationswissenschaft

Ludwig-Maximilians-Universität München

<https://doi.org/10.5282/ubm/epub.78064>

Inhaltsverzeichnis

| | |
|--|----|
| 1. Einleitung | 1 |
| 2. Forschungsstand und theoretische Fundierung | 3 |
| 2.1 Untergrundgesellschaften in Japan | 3 |
| 2.2 Darstellung von Untergrundgesellschaften in den Medien..... | 5 |
| 2.3 Logik des Animationsfilms | 7 |
| 2.4 Diskurstheorie nach Foucault | 8 |
| 2.5 Herleitung der Forschungsthese und des Kategoriensystems | 9 |
| 3. Untersuchungsdesign | 12 |
| 3.1 Qualitative Filmanalyse | 12 |
| 3.2 Untersuchungsmaterial | 13 |
| 3.3 Ablauf der Analyse | 17 |
| 4. Ergebnisse | 18 |
| 4.1 Thema und Kontext | 18 |
| 4.2 Zentrale Charaktere..... | 21 |
| 4.3 Zentrale Gruppen | 24 |
| 4.4 Audiovisuelle Inszenierung | 27 |
| 4.5 Ideen und Funktionen | 30 |
| 5. Fazit | 33 |
| Literaturverzeichnis | 35 |
| Filmverzeichnis | 39 |
| Abbildungsverzeichnis | 39 |
| Anhang | 40 |

1. Einleitung

“You really are the lowest of the low. The best thing you'll ever do is die in the gutter. Oh, poor you. You'll be dead and no one'll care. All you ever do is cause people trouble; dead or alive, you're living trash. The king of trash.” - Hana, Tokyo Godfathers

Spätestens seit Filmen wie „Der Pate“ (Coppola, 1972) und Büchern wie „Neverwhere“ (Gaiman, 1996) lässt sich in der Welt populärer Charaktere aus Unterhaltungsmedien ein Wandel weg von dem stereotypisch guten, gesellschaftlich gefeierten Helden, hin zu der Figur des Außenseiters, des imperfekten Antihelden erkennen (Prusa, 2016). Sei es die italienische Mafia in New York oder Londons Obdachlosen- und Kriminellengesellschaft, trotz der starken Unterschiede der beiden Gruppen scheinen diese im sozialen Untergrund lebenden Menschen irgendetwas an sich zu haben, das sie seit Jahrzehnten immer wieder zu Vorlagen für beliebte Mediencharaktere macht.

Aber wie sieht so ein von den Medien konstruiertes Bild dieser Personen aus, vor allem wenn man bedenkt, dass Medien die Wirklichkeit nicht exakt abbilden können (Wiedemann, 2018) und häufig von außen beeinflusst werden (ebd.)? Nicht selten wird das Leben dieser Menschen in der Berichterstattung negativ, einseitig oder gar nicht präsentiert (Swenson & Visgatis, 2008; Dillon, 2012) und in den Unterhaltungsmedien stark romantisiert und dramatisiert (Reilly, 2014). In japanischen Animationsfilmen und -serien, besser bekannt als Anime, werden die Heimatlosen, die Verstoßenen, die Außenseiter und Ausreißer gerne zu Protagonisten, Antagonisten und Antihelden gemacht, vor allem seit den 90er-Jahren, als die Obdachlosengesellschaft Japans sowie die japanische Mafia immer stärker in das Sichtfeld der Medien rückten (Tamaki, 2010; Hill, 2014). Die beiden während dieser Zeit produzierten Animationsfilme „Tokyo Godfathers“ (Kon, 2003) und „Tekkon Kinkreet“ (Arias, 2006) etwa befassen sich fast ausschließlich mit Menschen aus dem sozialen Untergrund, die in den Filmen sowohl die Rolle der Protagonisten (Obdachlose) als auch die der Nebencharaktere (Mafia) einnehmen.

In Deutschland stellen Anime seit Langem eine stark umstrittene Kategorie von Filmen und Serien dar. Umhüllt von Vorurteilen, herabgewürdigt von misstrauischen Eltern und vereinfacht als überwiegend pornografisch und brutal dargestellt (Rumbucher, 2020), werden Anime fast genauso oft stereotypisch präsentiert wie Untergrundgesellschaften. Auch fehlt dem Medium der Animationsfilme, insbesondere der Japanischen, immer noch die nötige Aufmerksamkeit, welcher es verdient, vor allem in den Sozialwissenschaften. Was die Existenz von Forschungen über diverse Untergrundgesellschaften angeht, lässt sich ein klarer Fokus auf deren gesellschaftliche Lage, nicht aber auf deren mediale Darstellung

erkennen. Aus diesem Grund beschäftigt sich die vorliegende Arbeit mit dem Thema der Darstellung von sogenannten Untergrundgesellschaften in Animationsfilmen, wofür eine kategoriale qualitative Filmanalyse der beiden Anime „Tekkon Kinkreet“ und „Tokyo Godfathers“ durchgeführt werden soll.

Filmanalysen sind in der Kommunikationswissenschaft sehr untypisch und werden weitestgehend den Geisteswissenschaften überlassen (Wiedemann, 2018, S. 178-179). Noch dazu gibt es über die mediale Darstellung von Untergrundgesellschaften in Japan kaum Literatur. Auch handelt es sich bei diesem spezifischen Forschungsvorhaben um eins, dessen Relevanz und Aktualität nur schwer nachzuvollziehen sind. Meine Entscheidung, sich mit diesem Thema zu befassen, mag daher auf den ersten Blick unverständlich sein. Mein Interesse für Untergrundwelten ist etwas, das mich schon seit klein auf begleitet. Es waren vor allem die Filme (darunter auch Anime) und Bücher, die ich als Kind konsumiert habe, welche meine Begeisterung für den Charakter des rebellischen, unterschätzten Außenseiters entfacht haben, der für mich viel vertrauter und beeindruckender wirkte als der klassische Held. Zum ersten Mal richtig konfrontiert mit dem Thema der Untergrundgesellschaften in Japan wurde ich aber erst während meines einjährigen Auslandsstudiums in Tokio, als ich einen Kurs über Untergrundliteratur besuchen durfte. Diesem Kurs ist es zu verdanken, dass ich meiner Faszination einen Namen geben und mich intensiv mit diversen Untergrundwelten beschäftigen konnte. Die Entscheidung, das Thema der Untergrundwelten im Kontext von Animationsfilmen zu untersuchen, war für mich von vorneherein klar, da ich ein langjähriger Fan der japanischen Animation bin und ich jede Gelegenheit dazu nutzen möchte, den Vorurteilen über Anime entgegenzuwirken. Zudem möchte ich mit meiner Arbeit den Fokus auf zwei stark unter- und fehlrepräsentierte Menschengruppen lenken, die der Obdachlosen sowie die der japanischen Mafia, deren Darstellung in einem kaum untersuchten Format behandeln und damit ein neues Anwendungsfeld kommunikationswissenschaftlicher Methoden vorstellen.

Die Untersuchung orientiert sich dabei an der Forschungsfrage *„Was macht die Logik der Diskursebene Animationsfilm aus einem Gegenstand wie ‚Untergrundgesellschaft‘?“*. Ich gehe hier von der Vermutung aus, dass Animationsfilme Menschen aus dem Untergrund positiver und surrealistischer abbilden als andere Formate. Um meine Frage beantworten zu können, soll zunächst der theoretische Hintergrund der Analyse vorgestellt werden. Dabei wird zunächst auf die Situation der beiden Untergrundgruppen und deren mediale Darstellung eingegangen, dann soll die grobe Logik von Animationsfilmen erklärt und zum Schluss die Theorie der Diskursanalyse nach Foucault (1973) erläutert werden. Im Anschluss daran wird

das Kategoriensystem vorgestellt, anhand dessen die beiden Filme analysiert wurden. Das dritte Kapitel befasst sich mit der methodischen Durchführung sowie einer Vorstellung des Untersuchungsmaterials. Die Ergebnisse der Filmanalyse werden im vierten Kapitel vorgestellt. Den Schluss der Arbeit stellt ein übergreifendes Fazit dar.

2. Forschungsstand und theoretische Fundierung

In den 90er Jahren, gab es einen großen Teil der japanischen Gesellschaft, welcher, zuvor eher unbemerkt, versteckt oder auch bewusst ausgestoßen lebend immer mehr in das Blickfeld der Medien rückte. Zu den präsentesten *Untergrundgesellschaften* gehören unter anderem Japans Obdachlosengesellschaft und die japanische Mafia, besser bekannt als die Yakuza. Im Folgenden soll die Situation dieser Gruppen vor dem Hintergrund des Japans der 90er-Jahre vorgestellt werden, um so ein besseres Verständnis dafür zu bekommen, wie es diesen Menschen zu der Zeit erging und in welcher Beziehung sie zu dem Rest der Gesellschaft und Japans Regierung standen. Außerdem soll vorgestellt werden, wie diese Untergrundgruppen in den japanischen Medien dargestellt wurden bzw. werden. Dabei soll auch gezeigt werden, dass sich die beiden Gruppen in vielen Punkten stark voneinander unterscheiden, allerdings wird hier weniger auf ihre konkreten Lebensbedingungen und die Gründe für ihre Situationen eingegangen, da sich diese Arbeit stärker mit der medialen Darstellung dieser Menschen befasst.

2.1 Untergrundgesellschaften in Japan

Eine der größten Untergrundgesellschaften in Japan während der 90er-Jahre waren Obdachlose. Zwar zählten Obdachlosigkeit und Armut schon lange vor dieser Zeit zu Problemen in der japanischen Gesellschaft (Kornatowski & Mizuuchi, 2007, S. 47; Swenson & Visgatis, 2008, S. 20), allerdings lebten Menschen, die von diesen Problemen betroffen waren, bis zu der Stagnation Japans Wirtschaft größtenteils versteckt bzw. ignoriert (Swenson & Visgatis, 2008, S. 20). Dies änderte sich, als die Zahl der Personen, die ohne festen, legalen Wohnsitz lebten, Ende der 90er bis Anfang der 2000er-Jahre rapide zunahm (Tamaki, 2010, S. 61). Als eine Erklärung für diese Entwicklung werden mitunter „das Platzen der Bubble Economy¹, veränderte Familienstrukturen und Misserfolge auf Seiten der bestehenden Sozialleistungen“ (Kornatowski & Mizuuchi, 2007, S. 47) Japans gesehen, jedoch wurde das Problem nicht als ein von äußeren Faktoren beeinflusstes behandelt.

¹ Mit dem Begriff *Bubble Economy* wird eine Volkswirtschaft bezeichnet, die durch stark steigende Investitionen in einem oder mehreren Bereichen immer weiter wächst und davon profitiert, bis die Blase platzt und einen Finanzcrash auslöst (Rechnungswesen-verstehen.de, k. D.).

Stattdessen sah Japans Regierung Obdachlosigkeit, als sie nicht länger ignoriert werden konnte, als ein so noch nie zuvor dagewesenes Problem an, welches vor allem dem Stadtbild schadete (Tamaki, 2010, S. 61). Denn mit der Zunahme heimatloser Menschen nahmen auch ihre Sichtbarkeit und die Ausbreitung ihres Lebensraums zu (Kornatowski & Mizuuchi, 2007, S. 47). Während obdachlose Personen zuvor eher in Tagelöhner-Vierteln lebten (Mizuuchi, 2003), begannen sie nach und nach weiter vor in die Stadt zu ziehen und sich in „öffentlichen Parks, Einkaufspassagen, U-Bahn Umgehungsstraßen, Straßenrändern, unter Überführungen, an Flussufern usw.“ (Kornatowski & Mizuuchi, 2007, S. 47) niederzulassen. Dies verursachte großen Unmut in der Gesellschaft, denn man war es nicht gewohnt, Orte des alltäglichen Lebens und der Freizeit mit Zelten und Hütten zugestellt zu sehen (ebd.) und ärgerte sich zudem über das zunehmende Vermüllen der Umgebung (Tamaki, 2010, S. 61). Dieser Unmut äußerte sich von Seiten der Bürger in Übergriffen und Belästigungen Obdachloser, während staatlich veranlasste Räumungsaktionen versuchten, die oftmals als Schandfleck (McKirdy, 2019) gesehenen Menschen zu verscheuchen (Kornatowski & Mizuuchi, 2007, S. 47). Nachdem aber einzelne Aktionen nichts nutzten und Obdachlosigkeit in den größeren Städten Japans immer häufiger wurde, wurden stadt- und regierungsgeleitete Maßnahmen dafür entworfen, sich flächendeckend mit dem Problem zu befassen. Das Ziel war es, über Resozialisierung die Menschen weg von der Straße und zurück in die Gesellschaft zu führen (ebd., S. 47ff.). Dabei wurde überwiegend gegen sichtbare Obdachlosigkeit vorgegangen, mit der Idee, dass dann die Besetzung des öffentlichen Raumes, was als das eigentliche Problem gesehen wurde, gelöst wäre (Tamaki, 2010, S. 61). Die Beziehung zwischen obdachlosen Menschen und der Gesellschaft sowie der Regierung war zusammenfassend zu der Zeit überwiegend negativ gestimmt.

Eine ähnliche, allerdings etwas ambivalentere Beziehung herrschte in den 90er-Jahren zwischen der japanischen Mafia, der Yakuza, und Japans Regierung und Gesellschaft. Bei der Yakuza handelt es sich um kriminelle Organisationen, die ursprünglich aus „verarmten Reisenden, sozial ausgegrenzten Arbeitern und sogar Unberührbaren“ (Fisher, 2012, S. 1) hervorgingen. Im Laufe der Zeit haben sich die Yakuza jedoch zu einem Großteil von dieser Vergangenheit abgewendet und zählten in Japan lange zu einer sehr einflussreichen Gruppe (vgl. Moorman, 2020, S. 5). Im Vergleich zu Obdachlosen, haben viele Yakuza deutlich mehr Kontrolle über ihre Situation und ihre Zugehörigkeit zur Unterwelt. Auch verfügten sie teilweise über enorme finanzielle Einkommen (ebd., S. 2). In ihrer Blütezeit zählten etwa 80.000 Mitglieder zur Yakuza, die sich auf ca. 3.000 Gruppen verteilten (Gragert, 1997). Allerdings ist die offizielle Zahl der bekannten Mitglieder inzwischen stark zurückgegangen (Hill, 2014, S. 106). Das kann aber auch damit zusammenhängen, dass die Yakuza sich seit

den 90er-Jahren stark umstrukturieren und noch weiter aus der Öffentlichkeit zurückziehen mussten (ebd., S. 97; Moorman, 2020, S.1). Dafür verantwortlich ist zum einen das Ende der *Bubble Economy* Japans, aber zu einem großen Teil auch die Erlassung eines *Anti-Gang Gesetzes* 1991/1992 (Hill, 2014, S. 97). Dieses wurde als ein Versuch der Regierung erhoben, die zunehmend an mehr Einfluss gewinnenden kriminellen Organisationen und deren weitreichende Macht einzuschränken, obwohl die Yakuza in der Vergangenheit häufig von der Regierung selbst eingesetzt wurde, z.B. um Unruhen im Volk zu unterdrücken (Moorman, 2020, S. 5ff.). Für die Regierung stellten Japans kriminelle Syndikate eine Bedrohung dar, die unbedingt bekämpft werden musste. Die Beziehung zwischen der Yakuza und der Gesellschaft ist im Vergleich zu der Beziehung zum Staat etwas unklarer. Teilweise konnten die kriminellen Organisationen „einen Grad an öffentlicher Akzeptanz“ (Gragert, 1997, S. 163) erzielen, indem sie sich etwa in Zeiten der Krise für die Bevölkerung einsetzten, teilweise zeigt sich eine eher abneigende Haltung ihnen gegenüber (Reilly, 2014, S. 803-806). Die Stellung der Yakuza ist damit insgesamt betrachtet nicht rein negativ, sondern eher ambivalent. Allerdings hat auch die Darstellung von Untergrundgesellschaften in den Medien einen starken Einfluss darauf, wie diese empfunden werden.

2.2 Darstellung von Untergrundgesellschaften in den Medien

Die mediale Darstellung von Untergrundgesellschaften bzw. einzelnen Individuen aus solchen Gruppen lässt häufig einen Rückgriff auf bekannte stereotypische oder einseitige Darstellungen erkennen. Das zeigt z.B. die Berichterstattung über Obdachlose in dieser Zeit. Üblicherweise nicht ein Schwerpunkt der japanischen Berichterstattung, kam es in den 90er-Jahren zu einer deutlichen (wenn auch immer noch verhältnismäßig geringen) Zunahme an Nachrichtenartikeln über Obdachlose, was vermutlich auf die steigende Sichtbarkeit dieser zurückzuführen ist (Swenson & Visgatis, 2008). Die zunehmende Aufmerksamkeit, die das Thema in der Gesellschaft und den Medien bekam, führte dazu, dass ein neuer Begriff für Obdachlose in der japanischen Sprache eingeführt wurde. Anstelle des negativ-konnotierten, von dem Wort Treibgut abgeleiteten Begriffs *furousha*, was ein Bild von „ausrangierte Menschen, die auf den Wellen treiben wie Müll, der von einem vorbeifahrenden Schiff geworfen wurde“ (ebd.) hervorruft, wurde der englischsprachige Begriff *homeless* bzw. *hōmuresu* eingeführt und als die offizielle Bezeichnung Obdachloser in den Medien verwendet. Allerdings konnte auch der Namenswechsel nicht von der überwiegend negativen Einstellung Japans Obdachlosen gegenüber ablenken (ebd.). Wenn über Obdachlose berichtet wurde, dann geschah dies meistens im Zusammenhang mit öffentlichen Auseinandersetzungen (Fowler, 1996), Räumungsaktionen und Gewalt gegenüber

Obdachlosen (Swenson & Visgatis, 2008, S. 34), der Darstellung von Japans Gesellschaftsproblemen (ebd., 2008, S. 31) oder von Seiten ausländischer Reporter aus als einzelne, enthüllende Reportagen (Fowler, 1996, S. 235). Daher waren obdachlose Personen den Medien häufig skeptisch gegenüber eingestellt (Aoki, 2003). Hinzu kommt, dass teilweise gezielt Modell-Obdachlose für Reportagen oder Berichte ausgesucht wurden, das heißt z.B. junge Menschen und Frauen und nicht Männer mittleren Alters, die den Durchschnitt der Obdachlosengesellschaft Japans ausmachten (Gill, 2005; nach Swenson & Visgatis, 2008, S. 24ff.). Außerdem wurde in der Berichterstattung über obdachlose Menschen, laut einer Studie von Swenson und Visgatis (2008), selten erklärt, wie Menschen obdachlos werden und es konnte eine Neigung zu der Darstellung Obdachloser „als an Selbstverantwortung fehlend und unwillig zu arbeiten“ (ebd., S. 34) festgestellt werden. Dies geht mit Mins (1999, S. 176) Vermutung einher, dass Obdachlosigkeit häufig als ein selbstverschuldetes Problem dargestellt wird. Insgesamt betrachtet lässt sich also erkennen, dass diese Untergrundgruppe in den japanischen Nachrichtenmedien überwiegend einseitig, aus der Perspektive Außenstehender beschrieben wurde und sich dabei ein eher negatives Bild Obdachloser zeigt.

Auch die Berichterstattung über die Yakuza nahm in den 90er-Jahren als Folge des neuen Anti-Gang Gesetzes zu (Kersten, 1993, S. 289ff.). Die mediale Darstellung dieser Untergrundgruppe lässt allerdings deutliche Unterschiede zu der Obdachloser erkennen. Während offizielle Nachrichtenmedien die Mafia häufig als gefährlich präsentieren (Dillon, 2012), was darauf zurückzuführen sein könnte, dass Japans Leitmedien als Unterstützer des Staates gesehen werden (Pharr, 1996; Swenson & Visgatis, 2008, S. 24-25) und teilweise dazu veranlasst sind, die Position und Meinung von Japans Regierung zu vertreten, zeigt sich in der japanischen und auch westlichen Pop-Kultur ein ganz anderes Bild. Zwar wird auch hier oftmals die Darstellung der Yakuza als eine Gruppe gefährlicher und angsteinflößender Krimineller gezeigt (Tamaki, 2020, S. 129), z.B. durch die Abbildung stereotypischer Elemente der Yakuza-Kultur, wie auffällige Ganzkörper-Tattoos und die Tradition des Fingerabschneidens (Moorman, 2020, S. 4ff.; Kaplan & Dubro, 2012), jedoch werden Mitglieder der japanischen Mafia und deren Leben häufig auch romantisert und dramatisiert. Insbesondere in Gangster-Filmen (Varese, 2006), Fanmagazinen (Fisher, 2012, S. 1), Dokumentationen und Videospielen (Reilly, 2014, S. 805) zeigt sich das Bild der Yakuza als Wohltäter (Varese, 2006), „noble Diebe“, „Robin-Hood-artige Männer“ (Fisher, 2012, S. 1) und „kodextreue Gentlemen, die zu Ninja-ähnlichen Attentaten fähig sind“ (Reilly, 2014, S. 805). Anders als Obdachlose, lassen sich Japans Kriminelle häufig in Soft Media und Pop-Kultur finden und werden dort darüber hinaus eher attraktiv,

bewundernswert und ehrenhaft dargestellt. Aber weshalb unterscheiden sich die Darstellungen von Untergrundgesellschaften so stark zwischen Leitmedien und Unterhaltungsmedien?

2.3 Logik des Animationsfilms

Unterhaltungsmedien funktionieren nach einer anderen Logik als Nachrichten- und Informationsmedien. Sie erfüllen teilweise andere Zwecke und Erwartungsansprüche, sind anders strukturiert und gestaltet. Trotzdem übernehmen auch populäre Unterhaltungsmedien, wie Filme, ob gewollt oder nicht, oftmals die Rolle des „sozialisierenden Agenten“ (Prusa, 2016, S. 4), der die bestehenden Werte und Normen, die Gesellschaftsordnung und die Machtstrukturen einer Gesellschaft widerspiegelt und damit den Glauben an den „Status Quo“ (ebd., S. 3) aufrechterhält. Fiktionale Unterhaltungsformate unterscheiden sich allerdings etwas von anderen Formaten hinsichtlich dieser Rolle. Für das gesamte Medium des Films gilt bereits, dass der oder die Filmschaffende die Kontrolle darüber hat, was gesehen werden darf und wie es gesehen wird (Mishra & Mishra, 2014, S. 303ff.). In fiktiven Werken kann es so zu ganz anderen Darstellungen von Personen kommen als in Nachrichten- und Informationsmedien. Prusa (2016) und Mast (2006) etwa beschäftigen sich mit dem Paradoxon, wie durch fiktionale Filme und andere populäre Medien aus der Existenz diverser Untergrundgruppen der Charakter des „romanticized outlaw[s]“, des „good-bad guy[s]“ (Mast, 2006, S. 124) kreiert wurde und durch seine Dualität und seine rebellische Art schnell an Beliebtheit gewann und das obwohl er, anders als der klassische Held, nicht immer nach den gesellschaftlichen Normen und Werten handelt und sich ihnen oftmals sogar komplett widersetzt (Prusa, 2016). Aber auch wenn die Charaktere anders handeln, als der Zuschauer es selbst tun würde, „[d]ie Tatsache, dass wir wissen, dass sie nicht realistisch sind, nicht Teil unserer Welt sind, lässt uns mit Leichtigkeit in ihre Trenchcoats oder Stiefel schlüpfen“ (Sobchack, 1975, S. 108). In fiktionalen Werken darf und wird Realität oftmals ganz anders präsentiert als in realistischen Werken. Das gilt vor allem für das Format der Animationsfilme.

Animationsfilme müssen nicht realistisch sein, sie müssen nicht detailliert sein oder den Regeln der Physik folgen (Wexler, 2002, S. 139). Stattdessen folgen sie einer eigenen Logik. In ihnen kann es vorkommen, dass Menschen nicht wie Menschen aussehen und Proportionen übertrieben werden (Cooper-Chen, 2008, S. 3), Charaktere mehrere Identitäten besitzen (Mishra & Mishra, 2014, S. 300), übernatürliche Wesen auftauchen (Steff & Tamplin, 2010), es zu „verschwimmenden Grenzen zwischen Traum und Realität“ kommt (Mishra & Mishra, 2014, S. 300), verschiedene Realitäten aufeinander treffen (ebd.) und vor

allem, dass Realität neu erschaffen und „komplett neue Welten, Räume und Universen“ (ebd., S. 304) kreiert werden. Anders als in nicht-animierten fiktiven Werken sind der Realität in Animationsfilmen keine Grenzen außerhalb der Vorstellungskraft des Künstlers gesetzt (ebd.) und es gelten andere Prioritäten als bei einem nicht-animierten Film. Es wird von den Zuschauern nicht erwartet, dass ein Animationsfilm Realität akkurat abbildet, wodurch dem Format ein ganz anderer Spielraum ermöglicht wird als etwa nicht-animierten Filmen und zwar nicht nur in der visuellen Gestaltung von Realität, sondern auch in der inhaltlichen Fokussierung seiner Inhalte und deren Darstellung. Während in Realspielfilmen z.B. Set-Design, Requisiten und Kostüme oftmals eine große Bedeutung für die Wirksamkeit und Glaubhaftigkeit einer Szene beigemessen werden (Hughes, 2017), kann ein Animationsfilm auch mit stark vereinfachten visuellen Darstellungen funktionieren. Das bringt wiederum den Vorteil mit sich, dass Animationsfilme billiger produziert werden können als Realspielfilme (Arnold, 2004) und somit auch die äußere Beeinflussung durch die finanzierenden Parteien geringer wird. Der Raum des Sagbaren wird damit in Animationsfilmen deutlich größer.

2.4 Diskurstheorie nach Foucault

Um zu untersuchen, ob Animationsfilme aus Japan Untergrundgesellschaften anders darstellen als andere Formate und welche Herangehensweisen sich in der Behandlung von solchen Gesellschaften finden lassen, wird die Theorie der Diskursanalyse des französischen Philosophen Michel Foucault (1973) herangezogen. Foucaults Theorie befasst sich übergreifend damit, wie sich Wissen, Normen, Werte und Machtverhältnisse in einer Gesellschaft bilden. Um seine Idee der Diskursanalyse verstehen zu können, sollte zunächst erklärt werden, was Foucault unter einem Diskurs versteht. Als Diskurse werden die gesammelten „effektiven Aussagen“ (Foucault, 1981, S. 170) gesehen, die sich in einer Gesellschaft zu einem bestimmten Thema bilden. Worüber konkret gesprochen wird, das heißt, welche Themen bzw. Gegenstände überhaupt in einem Diskurs behandelt werden oder werden können, wird dabei ebenfalls von den Diskursen bestimmt (Meyen, Karidi, Hartmann, Weiß & Högl, 2017, S. 166). Diskurse können somit definiert werden als effektive Aussagen, die in ihrer Gesamtheit „systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen“ (Foucault, 1973, S. 74).

Der Philosoph war der Ansicht, dass „sozial konstruierte[s] und unterschiedlich legitimierte[s] Weltwissen“ (Wiedemann, 2019, S. 336), welches seinerseits durch die Machtstrukturen in einer Gesellschaft bestimmt wird, Diskurse organisiert und strukturiert. Nach dieser Theorie offenbart sich in den Diskursen, „was gesagt, gedacht und getan werden

darf, was wahr, normal und legitim ist“ (Wiedemann & Lohmeier, 2019, S. 3). Somit bestimmen Diskurse nicht nur Strukturen, Werte und Normen in einer Gesellschaft (Wiedemann, 2019, S. 336), sie beeinflussen im weitesten Sinne auch, wie in einer Gesellschaft gedacht und gehandelt wird. Es könnte an dieser Stelle vermutet werden, je heterogener eine Gesellschaft ist, desto vielseitiger müssen auch ihre Diskurse sein. Allerdings fließen nicht alle Meinungen und Ansichten, das heißt nicht alle Aussagen zu einem Thema in einen Diskurs ein und bestimmen diesen. Stattdessen gelten hier bestimmte Regeln, nach denen entschieden wird, welche Aussagen, von wem, von wo und zu welcher Zeit einen Diskurs bilden (Meyen, Löblich, Pfaff-Rüdiger & Riesmeyer, 2019, S. 155). Die Diskursanalyse versucht nun, diese Regeln des Diskurses herauszufinden und dabei zu untersuchen, wie der „Raum des Sagbaren“ (ebd.), welcher sich innerhalb des Diskurses durch die dominanten Aussagen formatiert hat, strukturiert ist.

Für die Analyse von Diskursen schlägt Foucault die sogenannten „Formationsregeln“ (Foucault, 1973, S. 48-103) vor. Die Formationsregeln lassen sich in die *Formation der Gegenstände* (Thema und Kontext), der *Äußerungsmodalitäten* (Sprecher und Ort), der *Begriffe* (Rhetorik, Abfolge und sprachliche bzw. audiovisuelle Inszenierung) und der *Strategien* (Theorien und Funktionen) unterteilen (vgl. Wiedemann, 2018, S. 181 ff.) und behandeln so jeweils einen Aspekt eines Diskurses. Angewandt auf das geplante Forschungsvorhaben, soll aufbauend auf die Formationsregeln und unter einer Anpassung dieser an das Format des Films ein Kategoriensystem hergeleitet werden, womit der *Gegenstand* der Untergrundgesellschaften auf der *Diskursebene*, das heißt in dem Kontext von Animationsfilmen untersucht werden soll. Zuvor sollen zudem die theoretischen Hintergründe zu einer Forschungsthese zusammengefasst werden, welche die übergreifende Vermutung, wie Untergrundgesellschaften in Animationsfilmen dargestellt werden, ausdrückt und den roten Faden für die Formulierung der Kategorien sowie die Analyse des Untersuchungsmaterials bildet.

2.5 Herleitung der Forschungsthese und des Kategoriensystems

Nachdem Obdachlose und die Mafia Japans in den japanischen Leitmedien eher negativ und einseitig dargestellt wurden (siehe 2.2), sich aber erkennen lässt, dass Unterhaltungsmedien nach einer anderen Logik zu operieren scheinen, nach der manche Untergrundgruppen nicht durchweg schlecht, sondern auch von einer attraktiven, anziehenden, romantischen, das heißt positiven Seite dargestellt werden (ebd.), kann vermutet werden, dass dies auch für das Format der Animationsfilme zutrifft. Wie erklärt wurde, stellen gute Bösewichte und soziale Außenseiter beliebte Charaktertypen in fiktiven Filmen dar, die in ihrer Darstellungsweise

von Untergrundgruppen mehr Spielraum haben als Leitmedien. Gepaart mit den besonderen Eigenschaften von Animationsfilmen, noch mehr Freiheiten in ihrer Darstellung und Behandlung diverser Themen und Charaktere zu haben als nicht-animierte Filme und Realität beliebig verzerren zu können und dies auch zu tun, wurde die folgende Forschungsthese formuliert: *„Untergrundgesellschaften werden in Animationsfilmen positiver und surrealistischer dargestellt als in anderen medialen Darstellungen“*. Um diese These anhand des Untersuchungsmaterials testen zu können, soll im nächsten Schritt die Herleitung eines Kategoriensystems beschrieben werden.

Wie bereits im vorherigen Kapitel erklärt wurde, entwarf Foucault für die Analyse eines Diskurses vier Formationsregeln, die allerdings ursprünglich für die strukturierte Untersuchung geschriebener und gesprochener Texte gedacht waren (Wiedemann, 2018, S. 181). Dass mit den Formationsregeln jedoch auch Filme analysiert werden können, zeigt Wiedemann (2018). Er machte den Vorschlag, Elemente der klassischen Filmanalyse mit Foucaults Analyseregeln zu kombinieren und daraus ein Kategoriensystem zu bilden, welches Theorie mit Untersuchungsmaterial verknüpft (ebd., S. 181). Dieses Vorgehen hat den Vorteil, dass zum einen konkret auf das zu untersuchende Objekt eingegangen werden kann und eine Orientierung dafür, welche Punkte genau analysiert werden sollen, gegeben wird. Des Weiteren hilft ein Kategoriensystem dabei, den Forschungsprozess nachvollziehbarer und transparenter zu machen.

Mit dieser Überlegung wurde ein eigenes Kategoriensystem erstellt. Die insgesamt fünf Kategorien wurden aus den Formationsregeln hergeleitet und nach Wiedemann (2018) angepasst. Um die Kategorien so passgenau wie möglich zu machen und eine Fokussierung bestimmter hervorstechender Elemente der Filme zu ermöglichen, wurde zudem das Untersuchungsmaterial in die Erstellung und genaue Formulierung der Kategorien miteinbezogen, nachdem die Filme mehrmals geschaut und herausstechende Punkte notiert wurden. So erhielt jede Kategorie eine grobe Bezeichnung dafür, was sie untersucht (z.B. Thema und Kontext) sowie einen konkreten Fokuspunkt (z.B. die Darstellung des Lebens im sozialen Untergrund), der verhindern sollte, dass von den wesentlichen Punkten abgewichen wird. Dabei ergab sich das folgende Kategoriensystem:

| | |
|-------------|---|
| Gegenstände | <p style="text-align: center;">Thema und Kontext (Leben im sozialen Untergrund) Hauptthema / Kontext / Haupthandlung</p> |
| Äußerungsm. | <p style="text-align: center;">Zentrale Charaktere (Charakterisierung von Untergrundcharakteren) Charakterisierung / Perspektive / Orte / Milieu / Beziehungen / Werte</p> |
| Äußerungsm. | <p style="text-align: center;">Zentrale Gruppen (Beziehungen zwischen und innerhalb von Untergrundgruppen) Gruppenkonstellation / Charakterisierung / Perspektive / Selbstbild / Orte / Milieu / Beziehungen / Werte</p> |
| Begriffe | <p style="text-align: center;">Audiovisuelle Inszenierung (Realismus und Surrealismus) Animationsstil (Charaktere, Orte) / Kamera / Visuelle Mittel (Komposition, Farben, Licht) / Auditive Mittel (Musik)</p> |
| Strategien | <p style="text-align: center;">Ideen und Funktionen (Einstellung gegenüber Untergrundgruppen) Soziale Ordnung / Menschenbild</p> |

Die erste Kategorie *Thema und Kontext* wurde aus der ersten Formationsregel der „Formation der Gegenstände“ hergeleitet. Sie zielt darauf ab, das übergreifende Thema des Films sowie dessen Kontext, das heißt die Haupthandlung „dingfest“ zu machen (Wiedemann, 2018, S. 182). Im Konkreten fokussiert sich die Kategorie auf das Leben im sozialen Untergrund und analysiert dabei, in welchem Kontext dieses in den beiden untersuchten Filmen dargestellt wird.

Die zweite und dritte Kategorie befasst sich mit den *zentralen Charakteren* und *zentralen Gruppen* der Filme basierend auf der Idee der „Formation der Äußerungsmodalitäten“. Sie interessieren sich für die „legitimen Sprecher“ (Wiedemann, 2018, S. 181ff.), deren Charaktereigenschaften, Werte und Selbstbild, deren Perspektive und damit zusammenhängend deren soziale Positionierung sowie deren Beziehungen zueinander. Während sich *zentrale Charaktere* auf die obdachlosen Protagonisten und deren Charakterisierung fokussiert, stehen in *zentrale Gruppen* die Beziehungen zwischen und innerhalb von diversen Untergrundgruppen im Vordergrund.

Die dritte Formationsregel der „Formation der Begriffe“ wurde stark an das Format der Filme angepasst, indem hier nicht die verwendeten Begriffe und Rhetorik (Meyen et al., 2019, S. 156) im Mittelpunkt stehen. Mit der dazugehörigen Kategorie soll stattdessen die *audiovisuelle Inszenierung* mit dem Fokuspunkt des Wechselspiels zwischen Realismus und Surrealismus untersucht werden. Dies trägt vor allem dazu bei, den gestalterischen Aspekt der Forschungsfrage, das heißt die äußere Darstellung von Untergrundgesellschaften und deren Welt in Animationsfilmen zu analysieren und dabei zu untersuchen, ob diese tatsächlich wie vermutet surrealistischer dargestellt werden.

Zuletzt wurde, anlehnend an die „Formation der Strategien“, die Kategorie der *Ideen und Funktionen* formuliert. Diese fragt danach, welche zentralen Theorien bzw. Ideen in dem Diskurs vorgestellt werden und zu welchem Zweck. Da in den beiden untersuchten Filmen viele verschiedene Ideen und Konzepte auftauchen und auch hier eine zu breite Untersuchung verhindert werden sollte, wurde für die Kategorie der Fokuspunkt der Einstellung gegenüber Untergrundgruppen formuliert. Das vorgestellte Kategoriensystem bildet den Grundstein der methodischen Analyse der Filme, welche im nächsten Kapitel genauer erläutert wird.

3. Untersuchungsdesign

Im Anschluss an die Vorstellung des theoretischen Hintergrunds dieser Untersuchung, soll in diesem Kapitel die methodische Umsetzung einer qualitativen Filmanalyse erläutert werden. Zunächst soll hierfür die Methodenwahl begründet werden, gefolgt von einer Vorstellung der zu untersuchenden Filme, wobei ebenfalls darauf eingegangen wird, nach welcher Logik das Untersuchungsmaterial ausgewählt wurde. Zum Schluss werden der Ablauf der Untersuchung und dabei aufgekommene Probleme geschildert.

3.1 Qualitative Filmanalyse

Um die Darstellung von Untergrundgesellschaften in Animationsfilmen so genau wie möglich erfassen zu können, was eine starke Nähe zum Untersuchungsobjekt voraussetzt, habe ich mich dafür entschieden, die Filme nach der Methode einer qualitativen, kategoriengeleiteten Filmanalyse zu analysieren. Die Methode erlaubt ein höheres Maß an Offenheit und Flexibilität gegenüber dem zu untersuchenden Material (Peltzer & Keppler, 2015, S. 18), was im Falle der detaillierten Untersuchung von nur zwei Filmen und einem eher forschungsorientierten Vorgehen sehr hilfreich war.

Als theoretische Basis der Filmanalyse diente, wie bereits erwähnt, Foucaults Theorie einer Diskursanalyse nach den vier Formationsregeln sowie deren Anpassung an das Format des Films, woraus im nächsten Schritt ein Kategoriensystem hergeleitet wurde. Das Kategoriensystem diente zum einen als Orientierung für den Aufbau der Analyse und als Fokussierung der relevanten, zu untersuchenden Punkte. Zum anderen wurde es als Analysewerkzeug dafür eingesetzt, die vordergründigen sowie latenten Darstellungsmuster von Untergrundgesellschaften dingfest zu machen. Außerdem konnte durch das Erstellen eines Kategoriensystems zur intersubjektiven Nachvollziehbarkeit, Transparenz und Vergleichbarkeit der beiden Filme und der Untersuchung beigetragen werden.

Als Untersuchungsmaterial wurden nur zwei Filme ausgewählt. Das kann damit begründet werden, dass die beiden Filme sehr detailliert analysiert wurden und hier die Qualität der Untersuchung über der Quantität des Materials priorisiert wurde, insbesondere, da es sich bei der Darstellung von Untergrundgesellschaften um ein Thema handelt, bei dem der konkrete Kontext eine große Rolle für das Verständnis filmimmanenter Darstellungen spielt und das bei einer Grobanalyse untergegangen wäre. Welche Filme für die Filmanalyse ausgewählt wurden und weshalb, soll im nächsten Punkt erläutert werden.

3.2 Untersuchungsmaterial

Für die geplante Filmanalyse wurden die beiden Filme „Tokyo Godfathers“ und „Tekkon Kinkreet“ als Untersuchungsmaterial ausgewählt. Bei den Filmen handelt es sich um in Japan produzierte Animationsfilme, besser bekannt als Anime, welche Anfang der 2000er-Jahre veröffentlicht wurden. Die Auswahl der Filme basierte auf verschiedenen Kriterien. Zum einen spielte der Zeitraum der Produktion und Veröffentlichung eine wichtige Rolle, da die Darstellung von Untergrundgesellschaften vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen Entwicklungen Japans während der 90er-Jahre untersucht werden sollte, mit der Idee, dass diverse Untergrundgruppen in diesen Jahren immer mehr in das Sichtfeld der Medien rückten und das Thema somit in dieser Zeit besondere Relevanz erlangte (siehe Kapitel 2.1 und 2.2). Des Weiteren sollte garantiert sein, dass Untergrundgruppen sehr präsent, im Idealfall sogar die Protagonisten der Filme sind. Dies war vor allem wichtig, um eine ausreichend tiefgehende und umfassende Analyse der Darstellung dieser Gruppen durchführen zu können. Ein weiterer Punkt, der von Interesse war, war die Vergleichbarkeit der Objekte. Da sich diese Arbeit vorwiegend mit den Untergrundgruppen der Obdachlosen und der Mafia beschäftigt, war es wichtig, dass beide Gruppen in den Filmen vorkommen und dort eine wichtige Rolle einnehmen. Aus diesen Gründen fiel die Wahl des Untersuchungsmaterials auf die beiden oben genannten Filme.

Tokyo Godfathers



(Abbildung 1: Hana, Miyuki und Gin aus „Tokyo Godfathers“)

„Tokyo Godfathers“ ist ein Animationsfilm des Jahres 2003, welcher von einem der beliebtesten Anime-Regisseure Japans, Satoshi Kon, produziert wurde. Kons Filmstil wurde von mehreren Seiten dem „magischen Realismus“ (Mishra & Mishra, 2014; Wells, 2011, S. 4) zugeordnet. Dabei wurde vor allem auf die Verschwommenheit von Raum, Zeit und Identität innerhalb seiner Filme, die Unklarheit zwischen dem was real und dem was Fantasie oder Traum ist und die Integration surrealistischer Elemente in einer sonst realistisch wirkenden Welt verwiesen (Mishra & Mishra, 2014, S. 300ff.). Der Hang zum Realismus, zeigt sich auch in seinem Zeichenstil und seinen Geschichten, die sich von typischen populären Anime, welche sich eher durch übertriebene Charakterdesigns und fantastischere Settings kennzeichnen (Napier, 2006, S. 24), unterscheiden. Ein weiteres besonderes Merkmal seiner Filme ist nämlich deren Platzierung und Behandlung von Themen vor dem „Hintergrund sozialer Realität (und als Anklage derselben)“ (Senn, 2004, S. 14) unter der Verbindung von Ironie, Sozialkritik und Drama (Diffrient, 2010, S. 155). Auch lässt sich in seinen Werken eine Tendenz zur Darstellung sozialer Außenseiter erkennen (Scott, 2010)

In diesem Stil wurde auch Satoshi Kons Tragikomödie „Tokyo Godfathers“ produziert. Der Film erzählt die Geschichte von drei Obdachlosen, dem Alkoholiker Gin, der ehemaligen Drag Queen Hana und der jugendlichen Ausreißerin Miyuki, die am Weihnachtsabend in den Müllbergen Tokios dunkler Gassen ein ausgesetztes Baby finden, beschließen es Kiyoko zu nennen und sich auf die Suche nach den Eltern des Kindes machen (Senn, 2004; Napier, 2008). Dabei stoßen die drei Charaktere, die unterschiedlicher nicht sein könnten, auf die verschiedensten Herausforderungen, angefangen bei der Konfrontation diverser anderer Untergrundgruppen, wie der Yakuza, anderen Obdachlosen, illegalen Immigranten und

Transvestiten, bis hin zu dem schicksalhaften Wiedersehen verschiedener Familienmitglieder aus den früheren Leben der drei Protagonisten (ebd., S. 161ff.). Im Zentrum der Geschichte stehen Themen wie Selbstaufopferung, Selbstverbesserung, Vergebung und Verantwortung (ebd., S. 155), aber auch Religion (ebd., S. 154) und die Bildung von familienartigen Beziehungen (Napier, 2008, S. 38).

Der Film wurde durch das Anime-Studio *Madhouse* produziert und basiert lose auf Peter B. Kynes Roman „Three Godfathers“ aus dem Jahre 1913 sowie John Fords filmische Adaption des Westerns etwa 35 Jahre später, zeigt aber auch Einflüsse und Referenzen zu diversen anderen literarischen, musikalischen und filmischen Werken (Diffrient, 2010, S. 153ff.). „Tokyo Godfathers“ gewann mehrere Auszeichnungen, darunter den Excellence Award des Japan Media Arts Festivals (2003) und erhielt eine sehr positive Zuschauerreaktion (Rotten Tomatoes, 2021b). Über die Finanzierung des Films sind nicht viele Daten bekannt, allerdings konnte er bei einem Budget von \$2.4 Millionen US-Dollar nur einen Umsatz von \$847,106 erzielen (The Numbers, k.D.), was im Vergleich zu den bekanntesten Animefilmen eher wenig ist. Dies könnte damit zu tun haben, dass Satoshi Kons Filme, wie bereits erwähnt, nicht ganz dem Stil konventioneller, populärer Anime entsprechen (Napier, 2006, S. 24). Trotz teilweiser Unterschiede zu typischen Animationsfilmen aus Japan wurde der Film letztendlich für seine Erfüllung der vorhin formulierten, relevanten Kriterien für diese Untersuchung ausgewählt. Auch schließt die stilistische Abweichung des Anime nicht aus, dass er mit anderen Anime verglichen werden kann, denn „Tokyo Godfathers“ ist nicht der erste oder einzige Animationsfilm, der Untergrundgesellschaften darstellt (vgl. Diffrient, 2010, S. 162) und auf reine Fiktionalität in der Animation und Geschichte verzichtet.

Tekkon Kinkreet



(Abbildung 2: Black aus „Tekkon Kinkreet“)

Auch der Film „Tekkon Kinkreet“ (2006) des amerikanischen Regisseurs Michael Arias dreht sich um diverse Individuen und Gruppen aus dem Untergrund. Anders als Satoshi Kon ist Arias jedoch nicht allzu bekannt bzw. anerkannt in der Welt internationaler Anime-Fans (Holt, 2020). Mit der Kreation des Animes „Tekkon Kinkreet“, machte Arias sein Debüt als erster nicht-japanischer Anime-Regisseur (Wallace, 2007), verhielt sich aber trotz seines Erfolges damit (ebd.) nach der Veröffentlichung eher unauffällig. Demzufolge gibt es nicht viel Material, um seinen Stil beschreiben zu können, denn der Animationsstil in „Tekkon Kinkreet“ basiert zu einem Großteil auf dessen Vorlage, Taiyo Matsumotos gleichnamigen Manga² (1993). Der dort zu sehende Zeichenstil ist relativ untypisch für die japanische Manga- und Anime-Szene und erinnert eher an westliche Indie-Comics als an klassische Manga (Brady, 2008). Trotzdem oder vielleicht gerade deswegen, sind Taiyo Matsumotos Werke sehr beliebt in Japan, insbesondere sein Manga „Tekkon Kinkreet“ (Wallace, 2007).

Der Manga wurde während der 90er-Jahre, im Anschluss an den Zusammenbruch Japans *Bubble Economy* geschrieben und spiegelt den damaligen Unmut der Bevölkerung durch ein „Gefühl von Verlust“ und „Zerstörung“ wieder (Wallace, 2007). Das zeigt auch die filmische Adaption des Comics. Der Anime „Tekkon Kinkreet“ handelt von den gegensätzlichen Waisenkindern White und Black und deren Leben auf den Straßen Treasure Towns, der „futuristischen urbanen Dystopie“ einer Stadt (Weintraub & Arias, 2004), die nach diversen asiatischen Metropolen modelliert wurde (Wallace, 2007). Die beiden Kinder werden in dem Film immer wieder von anderen Untergrundgruppen, wie der altmodischen Yakuza-Gang des Mafiabosses Rat und einer Gruppe überirdischer Gangster, angeführt von dem profitgierigen Ausländer Snake (Weintraub & Arias, 2004), um ihren Platz in der kurz vor dem kompletten Umbau zu einem Freizeitpark stehenden Stadt herausgefordert. Sich durch den gesamten Film durchziehende Themen sind unter anderem Gegensätze, Brüderlichkeit und Liebe (ebd.). Außerdem spielt die Transformation der Stadt eine übergreifende Rolle im Film (Hadi Curti, 2013; Hadi Curti & Johnson, 2016; Link, 2015).

„Tekkon Kinkreet“ wurde von dem japanischen Animationsstudio *Studio 4°C* in einer Zeitspanne von drei Jahren produziert (Wallace, 2007). Dem Film wurden mehrere Auszeichnungen verliehen. Beispielsweise gewann er 2008 im Rahmen der Tokyo International Anime Fair die ersten Plätze für „Best Original Story“ und „Best Art Direction“ (Koulikov, 2008) und wurde auf dem internationalen Filmfestival in Berlin für zwei Auszeichnungen nominiert (Wallace, 2007). Außerdem erhielt der Film eine sehr positive

² *Manga* sind japanische Comics (Collins, k. D.).

Reaktion in Japan (ebd.) und wurde im Durchschnitt positiv von Zuschauern bewertet (Rotten Tomatoes, 2021a). Allerdings erzielte „Tekkon Kinkreet“ mit Einnahmen von \$42.840 US-Dollars (IMDb, k. D.) einen noch weitaus geringeren Gewinn als „Tokyo Godfathers“ und wurde von internationalen Fans, womöglich aufgrund der amerikanischen Regie, zu großen Teilen abgelehnt (Holt, 2020). Trotz des eher geringen internationalen Erfolges wurde der Anime aus ähnlichen Gründen wie „Tokyo Godfathers“, aber auch unter der Berücksichtigung der Bekanntheit seiner Comicvorlage, immer noch als geeignet für diese Untersuchung gesehen. Außerdem könnte gerade der Fakt, dass es sich bei den beiden Anime eher um Nischenfilme handelt, ein Punkt dafür sein, eine womöglich noch offenere Behandlung von Tabuthemen und –gruppen erwarten zu können.

3.3 Ablauf der Analyse

Nach der Auswahl des Untersuchungsmaterials, welches mir bereits vor der Planung meines Forschungsvorhabens gut bekannt war, wurden die Filme mehrere Male aufmerksam geschaut, während herausstechende Szenen und erste Ideen notiert wurden. Zusammen mit dem theoretischen Rahmen der Formationsregeln und deren Anpassung an das Format des Films, wurden darauf, wie in Kapitel 2.5 beschrieben, ein Kategoriensystem entworfen sowie forschungsgeleitete Vermutungen für jede Kategorie hergeleitet, was eine möglichst fokussierte Analyse der Filme ermöglichen sollte.

Vor der tatsächlichen Analyse der beiden Filme wurden als Nächstes, angelehnt an Wiedemanns (2018) Vorschlag einer Sequenzprotokollierung, zwei Filmprotokolle erstellt, indem „alle aufeinander folgenden Handlungseinheiten (untergliedert nach Handlungsorten) auf[ge]listet und so eine Übersicht über den Informationsfluss“ (S. 182) geschaffen wurde. Dabei wurden die einzelnen Sequenzen möglichst genau protokolliert und neben einer reinen Beschreibung des Handlungsablaufs wurden auch wichtige Zitate und Gemütszustände erfasst. In erster Linie sollten die Protokolle dabei helfen, die beiden Filme unter der Orientierung am Kategoriensystem strukturiert analysieren und dabei einen klaren Überblick behalten zu können. Außerdem sollten sie zur intersubjektiven Nachvollziehbarkeit und Transparenz der Untersuchung beitragen. Nachdem festgestellt werden musste, dass die Kategorien nicht ganz trennscharf waren und teilweise nicht klar entschieden werden konnte, welche Szenen für welche Kategorien relevant sind, halfen die Protokolle außerdem dabei, die Fokuspunkte und forschungsgeleiteten Vermutungen der einzelnen Kategorien anzupassen und darauf aufbauend Thesen herzuleiten. Anhand der aufgestellten Thesen konnte dann nochmals nachgeprüft werden, ob die zentrale Forschungsfrage, *„Was macht die Logik der Diskursebene Animationsfilm aus einem Gegenstand wie*

„Untergrundgesellschaft?“, mit der Vermutung, dass Untergrundgesellschaften in solchen Filmen positiver und surrealistischer dargestellt werden, durch sie beantwortet werden kann. Die einzelnen Thesen sowie die Ergebnisse der Analyse werden im nächsten Kapitel vorgestellt.

4. Ergebnisse

Im Folgenden sollen die Ergebnisse der Filmanalyse der beiden Animationsfilme „Tokyo Godfathers“ und „Tekkon Kinkreet“ präsentiert werden. Dazu wurde für jede Kategorie, wie in Kapitel 3.3 beschrieben, eine These hergeleitet, welche im nächsten Schritt unter Einbeziehung wesentlicher Szenen und Zitate argumentativ beantwortet wird. Die Thesen drehen sich jeweils um den Fokuspunkt einer Kategorie. Somit konzentriert sich der Ergebnisteil auf die Darstellungen des Lebens im Untergrund, der Charakterisierung der Protagonisten, der Beziehungen zwischen und innerhalb von Untergrundgruppen, der realistischen und surrealistischen Gestaltungselemente und der Einstellung gegenüber Untergrundgesellschaften. Es soll darauf hingewiesen werden, dass bei der Analyse ein größerer Fokus auf der Darstellung von Obdachlosen als auf der von Yakuza-Mitgliedern liegt, da die Protagonisten beider Filme obdachlos sind. Die Zusammenfassung aller Ergebnisse in Bezug auf die Beantwortung der Forschungsfrage erfolgt im letzten Kapitel.

4.1 Thema und Kontext



(Abbildung 3: Untergrundgruppen und Familienmitglieder aus „Tekkon Kinkreet“ und „Tokyo Godfathers“)

These 1: Die beiden Filme stellen das Leben im Untergrund in unterschiedlichen Kontexten dar. Während „Tekkon Kinkreet“ die Beziehung zur Stadt als das übergreifende Thema behandelt, konfrontiert „Tokyo Godfathers“ die Charaktere mit deren Vergangenheit und ihren Fehlern.

In „Tekkon Kinkreet“ zieht sich die Beziehung der Untergrundgesellschaften zu Treasure Town durch die gesamte Geschichte (siehe Hadi Curti, 2013; Hadi Curti & Johnson, 2016; Link, 2015) und zeigt sich dabei als sehr ambivalent. Einerseits wollen die Bewohner Treasure Towns die Stadt am liebsten verlassen (SQ.³ 60-61, 85), andererseits wollen sie ihren Abriss auf Gunsten der Konstruktion eines Freizeitparks verhindern (SQ. 45, 83). Der Großteil der Charaktere des Films verbindet also eine Art Hassliebe mit Treasure Town, die den Worten des Yakuzas Rats zufolge, ein gewisses Etwas besitzt (SQ. 3). So ist die Stadt für White und Black einerseits ein Spielplatz (SQ. 9), für Rat ist sie ein Lehrer, der ihm alles beigebracht hat, was er weiß und deren Veränderung Nostalgie in ihm auslöst (SQ. 45, 59) und für die Polizisten der Stadt ist sie ein Ort, der in besonderen Momenten, etwa von Schnee überdeckt, sogar Reinheit ausstrahlt (SQ. 63). Andererseits verbinden die Charaktere auch viele negative Gefühle mit dem Ort. Insbesondere White, der eine seelische Verbindung zu Treasure Town und deren Bewohnern besitzt (SQ. 23), wird immer wieder von dieser Beziehung gequält, bricht in Tränen aus, wenn irgendwo etwas Böses geschieht (SQ. 26) oder bekommt Herzschmerzen (SQ. 43, 53). Die Konsequenzen dieser Verbindung zeigen sich darin, dass White, als er und sein Bruder von einem der von Yakuza Snake kontrollierten Auftragskiller angegriffen werden, immer wieder wiederholt, dass er die Stadt hasst und den Bezug zur Realität verliert (SQ. 60). Auch die anderen Bewohner der Stadt äußern häufig ihre Abneigung ihr gegenüber. Rat beispielsweise spricht mit den Polizisten darüber, wie gleichgültig sie alle der Stadt seien (SQ. 59) und Black bezeichnet Treasure Town sogar als „hell“ (SQ. 83).

Link (2015) beschreibt dieses Gefühl der Hassliebe zwischen der Stadt und ihren Bewohnern durch einen Vergleich mit der „Schmutzigkeit [der Stadt], die in ihrer Kriminalität ruchlos, aber in ihrer Sichtbarkeit und Vertrautheit beruhigend ist“ (S. 248). Den Zuschauern wird klar gemacht, wie viel Geschichte und Emotionen die Charaktere mit Treasure Town verknüpfen und weshalb sie die Stadt, die trotz ihrer Härte und Gleichgültigkeit immer noch ihr Zuhause ist, vor einem Abriss schützen wollen. Diese Art von Kontext, in dem aus der Perspektive von Untergrundpersonen über die persönliche Beziehung zur Stadt berichtet wird, ist etwas, das sich in der Berichterstattung, wo über Obdachlose und die Yakuza vornehmlich im Zusammenhang mit negativen Themen wie Gewalt berichtet wird (siehe Kapitel 2.2), nicht wirklich finden lässt. Die Beziehung zu Treasure Town spiegelt die ambivalente Natur ihrer Bewohner wieder, wie im nächsten Kapitel gezeigt wird.

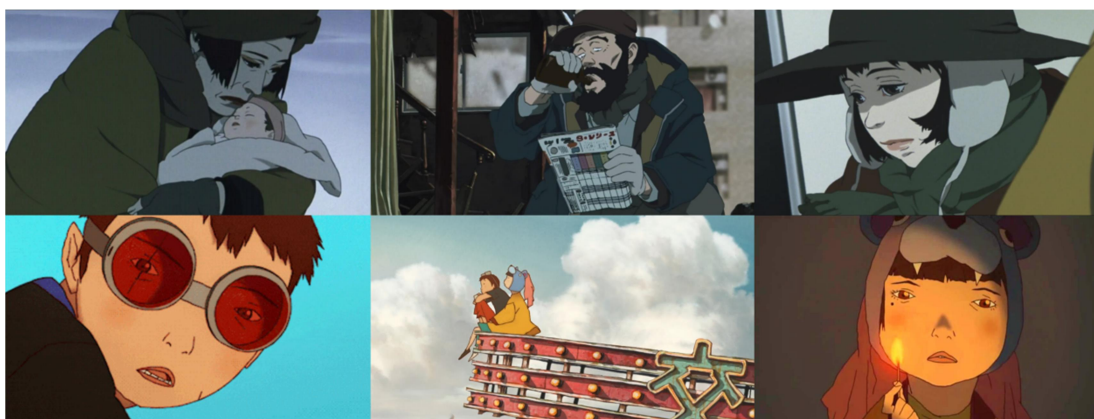
³ SQ steht für Sequenz

„Tokyo Godfathers“ auf der anderen Seite befasst sich kaum mit der Stadt an sich und behandelt stattdessen die Konfrontation der Charaktere mit deren Vergangenheit und ihren früheren Fehlern. Dies geschieht entweder indem die Menschen und Ereignisse der Gegenwart sie an ihre Vergangenheit erinnern oder durch das Wiedersehen von Familienmitgliedern (vgl. Napier, 2008, S. 48). So erinnert sich Miyuki z.B. während der Suche nach den Eltern Kiyokos immer wieder an ihren eigenen Vater, den sie in einem Ausbruch von Wut mit einem Messer angegriffen hatte, worauf sie von zu Hause weglief (SQ. 36). Ihre Schuldgefühle und ihr Heimweh nehmen mit jeder Erinnerung zu (SQ. 15, 34, 52). Offensichtlich zeigen sich ihre Gefühle, als das Mädchen durch Kiyokos Situation an die gescheiterte Beziehung zu ihren Eltern denken muss (SQ. 15), sie auf einer Zugfahrt zufällig auf ihren Vater trifft und darauf erschrocken vor ihm flüchtet (SQ. 17) und als sie zusammen mit einer Immigrantin alte Familienfotos betrachtet (SQ. 34). Die meisten Parallelen und Konfrontationen in dem Film erlebt allerdings Gin, dem seine Verantwortungslosigkeit, seine eigene Familie mit Schulden im Stich gelassen zu haben, ständig vor Augen gehalten wird. So bringt auch ihn das Finden der verlassenen Kiyoko immer wieder dazu, über die Beziehung zwischen Eltern und Kindern nachzudenken und er wiederholt häufig, „[e]ven a good-for-nothing father never forgets a child“ (SQ. 49). Seine wahre Vergangenheit offenbart er Hana und Miyuki erst mit jeder neuen Konfrontation (SQ. 13, 51), nachdem die fehlerhaften Menschen, auf die sie treffen, ihm seine eigenen Fehler klar machen (SQ. 47, 61). Seine volle Unverantwortlichkeit gesteht Gin sich dann am Schluss des Films ein, als er durch einen Zufall auf seine erwachsene Tochter trifft (SQ. 54). Auch Hana trifft ihm Laufe der Handlung auf ihre Drag Club-Mutter und erhält die Chance sich bei ihr für ihr früheres schlechtes Verhalten zu entschuldigen (SQ. 44).

So hilft die Suche nach Kiyokos Eltern den drei Protagonisten im Laufe der Geschichte dabei „Erlösung in Bezug auf ihre eigenen biologischen Familien [zu finden]“ und ein „kathartisches Ende [zu erleben], dass fehlende Familienmitglieder und lange verlorene Liebhaber zusammenbringt“ (Diffrient, 2010, S. 161). Auch geben die vielen Hindernisse den drei Charakteren die Chance Verantwortung zu übernehmen und zu besseren Menschen zu werden (ebd., S. 155). In diesem Punkt spielt der Film stark auf die Idee der Selbstverschuldung der Lage von Personen aus Untergrundmilieus an (Min, 1999, S. 176), welche sich auch in der Berichterstattung über Obdachlose finden lässt (Swenson & Visgatis, 2008, S. 34). Dabei wird davon ausgegangen, dass obdachlose Personen selbst verantwortlich sind für ihre Situation sind. Der Anime präsentiert dabei allerdings die romantisierte Idee, dass jeder eine zweite Chance verdient und diese dazu nutzen kann, seine vergangenen Fehler wieder gutzumachen (Senn, 2004, S. 15), wie die zentralen Figuren des

Films beweisen. Gleichzeitig versucht der Film, die Schuld für eigene Fehler etwas mit der Darstellung verschiedener Situationen, die dazu führen können, dass ein Mensch im sozialen Untergrund einer Gesellschaft landet (Diffrient, 2010, S. 162), auszubalancieren. Damit wird ein umfassenderer Kontext für die Darstellung von Untergrundpersonen geschaffen als in der überwiegend negativen oder einseitigen Berichterstattung über Obdachlose der Fall ist (siehe Kapitel 2.2). Dass eine Wandel der Charaktere überhaupt möglich ist, kann jedoch nicht alleine durch den Kontext erklärt werden, sondern lässt sich auch auf die Charakterisierung der zentralen Figuren zurückführen, was im nächsten Kapitel genauer behandelt werden soll.

4.2 Zentrale Charaktere



(Abbildung 4: Zentrale Charaktere aus „Tokyo Godfathers“ und „Tekkon Kinkreet“)

These 2: Beide Filme stellen Personen aus Untergrundgesellschaften als ambivalente Charaktere dar, das heißt als Menschen, mit offensichtlichen Fehlern, aber auch vielen guten Seiten, wobei das Positive im Laufe der Handlung stärker in den Vordergrund rückt.

Die Protagonisten des Animationsfilms „Tokyo Godfathers“ sind Charaktere mit sowohl positiven als auch negativen Charakterzügen. Insbesondere Gin zeichnet sich durch eine Reihe an eher negativ konnotierten Eigenschaften aus. Beispielsweise lügt er viel gegenüber Hana und Miyuki (SQ. 13), beleidigt Hana mit Begriffen wie „faggot“ und „homo“ (Diffrient, 2010, S. 168), flucht und betrinkt sich andauernd (SQ. 19, 22, 27), wird vulgär, als er Miyuki unangemessen anfasst (SQ. 4) und drückt sich oft vor seiner Verantwortung. Letzteres zeigt sich nicht nur als er seine Familie im Stich lässt (SQ. 51), sondern auch als Miyuki und Kiyoko entführt werden (SQ. 25). Miyuki dagegen zeigt ihre eher negativen Seiten in ihrer streitsüchtigen Natur gegenüber Gin, ihrer Respektlosigkeit, wenn sie z.B. über ihre Eltern spricht und ihrer Vulgarität, indem sie viel flucht, beleidigt und z.B. von einem Dach aus auf Passanten spuckt (SQ. 3-4; vgl. Diffrient, 2010, S. 160). Selbst Hana, wenn auch sonst nicht sehr negativ auffallend, handelt teilweise verantwortungslos und

unüberlegt, vor allem als sie sich zunächst entscheidet Kiyoko zu behalten, anstatt sie an die Polizei zu übergeben (SQ. 14-15). All diese eher negativen Charaktereigenschaften treten jedoch auf der langen Suche nach Kiyokos Eltern immer mehr in den Hintergrund und stattdessen kommen die guten Eigenschaften der Protagonisten mehr zur Geltung.

Zu den positiven Seiten der drei Figuren, welche sich teilweise erst im Laufe der Geschichte etablieren und dann immer präsenter werden, zählen vor allem ihr Familiensinn, ihr Beschützerinstinkt und ihre helfende, gutherzige Art. Die ersten beiden Eigenschaften zeigen sich z.B. darin, wie sehr sich Hana und später auch Gin um Miyuki und Kiyoko sorgen, als diese entführt werden. Unter der Aussage „[t]hose children are my family!“ (SQ. 35) lässt Hana nichts unversucht die beiden wiederzufinden und bricht in Tränen aus, als sie sie endlich findet (SQ. 37). Die helfende Art der Drei zeigt sich auch gegenüber Fremden, etwa als sie einen feststeckenden Yakuza-Boss von seinem Auto befreien (SQ. 20) oder Gin sich um einen alten, zusammengebrochenen Obdachlosen kümmert (SQ. 29). Übergreifend wird dies vor allem aber in ihrer Entschlossenheit, Kiyoko zu beschützen und sie mit ihren Eltern wieder zu vereinen, ersichtlich.

Die Beschützerrolle ist es auch, die die eher negativen Eigenschaften des Trios immer mehr in den Hintergrund rücken lässt. Zwar bleiben die Charaktere bis zum Schluss imperfekt und behalten einige ihrer Fehler, trotzdem zeigt die Analyse klar, dass die positiven Seiten der Drei letztlich die sind, die sie ausmachen. Gin, Hana und Miyuki werden so insgesamt in dem Film als sehr vielschichtige Charaktere dargestellt mit sowohl schlechten als auch guten Seiten. Dabei sind diese beiden Seiten nicht klar voneinander getrennt, sondern stark ineinander verflochten, was die Figuren realistischer wirken lässt. Ihre gemeinsame Aufgabe Kiyoko zu beschützen und ihr Zusammenhalt als Familie macht die drei Protagonisten nach und nach zu verantwortungsbewussten Menschen und lässt sie „reifen“ (Diffrient, 2010, S. 155), wobei ihre guten Seiten immer deutlicher zum Vorschein kommen (siehe auch 4.1).

Die Hauptcharaktere White und Black des Films „Tekkon Kinkreet“ dagegen, zeichnen sich dadurch aus, dass in ihnen eine der beiden Seiten, Gut und Böse, stark überwiegt. Die starke Gegensätzlichkeit der Brüder wird als Symbolisierung des taoistischen Konzepts der beiden Kräfte Yin und Yang gesehen (Hadi Curti & Johnson, 2016, S. 208). White vertritt dabei, wie sein Name schon andeutet, die helle, positive und unschuldige Seite (vgl. Holt, 2020). Das zeigt sich z.B. in seiner Art, in Zaubersprüchen zu sprechen, etwa wenn er immer wieder den Satz „Be happy“ (SQ. 94) wiederholt, fantasiert (SQ. 23, 64) oder sich als Agenten beschreibt, der dafür zuständig ist, den Frieden auf Erden zu bewahren (SQ. 24). Diese Rolle nimmt der Junge meistens ein, um die Taten seines Bruders und sich zu entschuldigen (SQ.

32), denn schlechte Taten wühlen den Jungen innerlich auf und lassen White nach und nach den Bezug zur Realität verlieren (SQ. 75). Das zeigt sich vor allem, nachdem White gegen seine Natur, um seinen Bruder zu retten, einen der übermenschlichen Attentäter mit Benzin übergießt und anzündet. Auch hier berichtet White seine Tat aus der Sicht eines Agenten, der den Feind besiegt hat, kommt aber mit seiner eigenen Handlung nicht klar und reagiert darauf mit dem totalen Rückzug in seine Fantasiewelt (SQ. 61-62). White hat also auch dunkle Seiten, zeigt diese jedoch nur, wenn er dazu gezwungen ist. Insgesamt wird der Junge vorrangig als mitfühlende, verspielte Seele dargestellt und kennzeichnet sich klar durch seine Positivität.

Black auf der anderen Seite wird deutlich negativer dargestellt. Er repräsentiert Dunkelheit und das Böse, was er vor allem durch seinen Hang zu Gewalt demonstriert, der ohne White an seiner Seite immer weiter außer Kontrolle gerät und White sehr traurig macht (SQ. 37). Deshalb erledigt Black seine Streifzüge, bei denen er Leute verprügelt (SQ. 30-31) oder stiehlt meistens alleine und bei Nacht (SQ. 11, 14, 28). Allerdings zeigt erst der Höhepunkt des Films, wie stark Blacks dunkle Seite tatsächlich ist, als sie sich in der Form des Minotaurus, vergleichbar mit dem puren Bösen vor ihm materialisiert und ihn dazu aufruft, sich komplett der Dunkelheit zu öffnen (SQ. 105). Dennoch wird Black nicht als gänzlich böse dargestellt, so wie White nicht komplett gut ist. Es ist mitunter Blacks Verantwortung, für das Überleben der Cats und die Sicherheit Whites zu sorgen (SQ. 23, 37, 72, 75), die ihn immer wieder mit der harten Realität des Lebens auf der Straße konfrontieren lässt (Holt, 2020). Beide Charaktere ergänzen einander durch die „missing screws“ (SQ. 80), die sowohl Black als auch White fehlen, aber vom jeweils anderen beschützt werden (Holt, 2020). Ihre Gegensätzlichkeit ist es schließlich auch, die Black vor der Dunkelheit rettet und ihn wieder mit seinem Bruder vereint, nachdem Black sich dazu entscheidet, sich dem Guten, das heißt Whites Seite zuzuwenden (SQ. 109).

„Tekkon Kinkreet“ stellt die beiden Brüder somit einerseits als Gegenseiten und andererseits als in sich ambivalente Figuren dar, was sich von der Charakterisierung der Figuren in „Tokyo Godfathers“ stark unterscheidet, deren negativen und positiven Seiten vermischt sind und sie sehr menschlich erscheinen lassen. Black und White dienen in ihrer Verkörperung des Fast-Guten und -Bösen stattdessen mehr als spirituelles Symbol für die Dualität oder Ambivalenz der Menschen (vgl. Ristau, 2018). In beiden Fällen zeigt sich jedoch zum Ende hin zwar keine komplette Lösung von den negativen Seiten der Charaktere, aber ein klares Überwiegen oder Siegen ihrer positiven Seiten. Auch bieten ihre Charaktere ganz andere, tiefgründigere Darstellungen von Untergrundpersonen als die japanischen Leitmedien.

Allerdings erinnern beide Filme mit ihren ambivalenten Figuren an den Stereotypen des „good-bad guy[s]“ (Mast, 2006, S. 124) und werden in ihrer wechselhaften Natur romantisiert.

4.3 Zentrale Gruppen



(Abbildung 5: Untergrundgruppen in „Tokyo Godfathers“ und „Tekkon Kinkreet“)

These 3: Während in „Tokyo Godfathers“ positive Darstellungen familiärer Beziehungen überwiegen (mit einem Fokus auf Pseudofamilien), thematisiert „Tekkon Kinkreet“ Konflikte zwischen Untergrundgangs.

Sowohl in „Tekkon Kinkreet“ als auch in „Tokyo Godfathers“ werden einzelne Untergrundgruppen oder Personen innerhalb dieser Gruppen in pseudofamiliären Beziehungen dargestellt. Unter solchen „non-traditional family units“, „surrogate families“ (Diffrient, 2010, S. 155) oder „pseudo-famil[ies]“ (Napier, 2008, S. 38) ist gemeint, dass die Charaktere nicht wirklich blutsverwandt sind, sich aber so verhalten, als wären sie eine Familie. Am deutlichsten zeigt sich solch eine eher positive Darstellung von Beziehungen zwischen und innerhalb von Untergrundgruppen an der Beziehung zwischen Kiyoko, Miyuki, Hana und Gin in „Tokyo Godfathers“. Kiyoko stellt dabei das Baby der Familie dar, Miyuki die ältere, mürrische Schwester, Hana übernimmt die Rolle der „fürsorglichen (wenn auch zuweilen nörgelnden) ‚Ehefrau‘“ (Napier, 2008, S. 48) und Gin spielt den schroffen, aber im Grunde gutmütigen und „beschützenden Vater“ (ebd.) in der Gruppe. Die starke Ähnlichkeit der Beziehung innerhalb der Gruppe mit den Dynamiken einer echten Familie, wird z.B. erkennbar in der Art wie aufmerksam sich Hana um das Wohlergehen und Glück ihrer Familie kümmert, etwa als sie Miyuki zu Weihnachten als Geschenk eine Sammlung Kinderliteratur, welche sie im Müll gefunden hat, schenken möchte, was Gin mit der Aussage „[e]ven a homeless teenage runaway needs a Christmas present“ unterstützt und Miyuki verlegen macht (SQ. 4). Miyuki benimmt sich wie eine Teenagerin, der ihre Eltern

peinlich sind, während Hana und Gin wissen, dass das Mädchen im Grunde noch ein Kind ist und nicht mit der vollen Brutalität der Welt konfrontiert werden darf. Ein weiteres Beispiel ist die Dynamik zwischen Hana und Gin, die oftmals der eines Ehepaares gleicht, das sich zwar viel streitet, aber insgeheim großen Wert auf das Wohlbefinden und die Meinung des anderen legt. Dies zeigt sich z.B., als Hana sich über Gins Verantwortungslosigkeit aufregt und ihn als „the lowest of the low“ (SQ. 25) beschimpft. Gin schreit Hana zunächst an und meint, sie solle nicht so tun, als wäre sie seine „damn wife“ (SQ. 25), nachdem sie ihm seine Fehler vorhält. Letztlich gehen ihm ihre Worte aber doch nicht aus dem Kopf und enttäuscht über sich selbst betrinkt er sich alleine in den Gassen (SQ. 27).

Beispiele für diesen familiären Umgang in der Gruppe, wodurch ein besseres Verhalten ihrer Mitglieder ausgelöst und für deren Zusammenhalt gesorgt wird, zeigen sich in dem Film immer wieder und demonstrieren, wie sich auch zwischen Mitgliedern derselben Gruppe so etwas wie Familienbeziehungen bilden können. Nach Napier versucht „Tokyo Godfathers“ mit der Behandlung solcher Pseudofamilien eine Neukonstellation der im Film eher minderwertiger dargestellten traditionellen Familienkonstellationen und damit eine „fantasievolle Alternative zur Einsamkeit und Fragmentierung des zeitgenössischen Japans“ (2008, S. 47) vorzustellen. Andererseits zeigt der Film jedoch auch, dass solche nicht-traditionellen Konstellationen nicht ganz funktionieren können, weil ihnen immer etwas gegenüber traditionellen Familienkonstellationen fehlen wird, um diese erfolgreich imitieren zu können (vgl. Diffrient, 2010, S. 162). Trotzdem wird die familienartige Beziehung zwischen den Protagonisten des Anime überwiegend positiv dargestellt, da sie den Charakteren dabei hilft, sich als Menschen zu bessern und füreinander da zu sein.

Auf der anderen Seite werden in den Filmen, insbesondere in „Tekkon Kinkreet“, Konflikte und Feindschaften zwischen Untergrundgesellschaften thematisiert. In dem Anime behaupten verschiedene Individuen und Gruppen immer wieder, die Herrscher über die Stadt zu sein (SQ. 20, 29, 31, 33, 54). Insbesondere zwischen den Waisenkindern und Yakuza-Gangs besteht diesbezüglich eine starke Rivalität (vgl. Ristau, 2018). Kimura, als rechte Hand seines Chefs Rat und seine Männer fangen so z.B. auf offener Straße einen Streit mit der lokalen Gang der Apaches an. Die beiden verfeindeten Gruppen, die sich gegenseitig versuchen, einzuschüchtern und unter ihre Kontrolle zu bringen (SQ. 15), geraten im Film immer wieder aneinander. Der Mächtekampf zwischen den beiden Gangs eskaliert, als einer der Apaches seine Gruppe an Rats Gang verrät und ihm als Warnung und Demonstration der Überlegenheit Rats Gruppe ein Ohr abgeschnitten und dem Anführer der Apaches vorgelegt wird (SQ. 25-26). Auch zwischen der Straßengang der Cats, die aus Black und seinem

Bruder White besteht und der Yakuza kommt es häufig zu Auseinandersetzungen. Black macht an mehreren Stellen im Film deutlich, dass er der Ansicht ist, ihm gehöre Treasure Town (SQ. 20, 29, 31, 33, 35, 57) und auch von anderen Personen wird häufig wiederholt, die Cats seien „strays, orphans and criminals that control the city.“ (SQ. 8). Black ist so überzeugt von seiner Herrschaft über die Stadt, dass er findet, die Bewohner Treasure Towns hätten nach seinen Regeln zu leben (SQ. 20). Als also der Yakuza Rat und seine Gang nach langer Zeit in die Stadt zurückkehren, geht Black, in einem Wahn der Machtdemonstration so weit, Rats Gang anzugreifen (SQ. 31) und mit deren Blut „My Town“ (SQ. 35) an die Wand ihres Büros zu schreiben, um ihnen klarzumachen, wer in Treasure Town das Sagen hat.

Das Konzept, eine Stadt sei nicht groß genug für mehrere Untergrundgangs und der darauffolgende Machtkampf, findet sich auch außerhalb des Filmes, in der Berichterstattung über Mafia-, Straßen- und Immigrantengangs (Fukumi, 2010; Sato, 1998; Dillon, 2012, Kersten, 1993), als auch in klassischen Yakuza- und Gangsterfilmen (Schrader, 1974, S. 14-15; Nochimson, 2007) immer wieder. Solche Auseinandersetzungen werden darin eher mit negativen Dingen wie Gewalt und Brutalität verbunden. Das ist auch in diesem Film nicht anders. Der Machtkampf ist etwas, das die schlechten Seiten der Charaktere zum Vorschein bringt und sie eher in einem negativen Licht erscheinen lässt. Die Feindschaften spiegeln das brutale Bild des Lebens in Untergrundmilieus sowie das oftmals in den Medien gezeigte Verständnis von Untergrundgruppen als brutale, gefährliche Gruppen wider (siehe 2.2) und wirken somit als Gegenpol zu der positiven Darstellung von Familienbeziehungen. Der Kampf um die Stadt zeigt allerdings nicht nur die Brutalität der Charaktere. Indem, wie in Kapitel 4.1 beschrieben, auch auf die persönliche Beziehung der Figuren zu Treasure Town eingegangen wird, wird ein Hintergrund für das teilweise sehr harte Benehmen der Figuren gegeben. Zusammen mit den vielen positiven Darstellungen von Beziehungen innerhalb und zwischen Untergrundgesellschaften (vgl. SQ. 20, 23, 39), werden Untergrundgesellschaften in dem Film so trotzdem umfassender dargestellt als in Berichten japanischer Leitmedien. Die Feindschaften und Unstimmigkeiten zwischen verschiedenen Gangs, spielen somit eine zentrale Rolle in „Tekkon Kinkreet“, da sie das Leben und die Gestaltung der Stadt stark beeinflussen. Doch nicht nur die Stimmung zwischen den Untergrundgruppen können die Art und Weise, in der diese empfunden werden, bestimmen. Als Zuschauer hat auch die audiovisuelle Gestaltung der Filme einen Einfluss darauf ein bestimmtes Bild der Untergrundwelt zu malen.

4.4 Audiovisuelle Inszenierung



(Abbildung 6: Surrealistische und realistische Gestaltung in „Tekkon Kinkreet“ und „Tokyo Godfathers“)

These 4: Die Gestaltung der Filme unterscheidet sich stark. Beide Filme wechseln zwar zwischen Realismus und Surrealismus, „Tekkon Kinkreet“ in aber viel surrealistischer und „Tokyo Godfathers“ realistischer gestaltet.

Die Darstellung von Untergrundgesellschaft in „Tekkon Kinkreet“ zeigt sowohl surrealistische als auch realistische Züge. Eher surrealistisch ist dabei die optische Darstellung der Charaktere. Das Figurendesign der Charaktere kennzeichnet sich durch einfache, fast schon skizzenhafte Linien, minimale Details und einfache Gesichtszüge (Holt, 2020), ist also bewusst comichaft und damit nah an sehr Vorlage geblieben. Einzelne Untergrundgruppen ähneln sich optisch oftmals stark durch ihre Gestalt oder ihre Kleidung. So tragen Rats Yakuza z.B. meistens Anzüge, während die Cats in schrillen Straßenklamotten abgebildet werden und die Apaches in weißen Biker-Anzügen die Gassen patrouillieren. Zwischen den Gruppen besteht ein klarer Unterschied des Lebensstandards. Obdachlose Charaktere leben in sehr ärmlichen Zuständen, etwa auf einer Parkbank (SQ. 30). Die Yakuza dagegen verfügen, je nach Rang, über viel Geld, was sich vor allem an dem extravaganten Arbeitsplatz Snakes sehen lässt (SQ. 47). Vom Benehmen und dem Auftreten her, reichen die Charaktere von sehr realistischen bzw. menschlichen Figuren, wie etwa Rats Gang, zu extrem surrealistischen Darstellungen von Untergrundgruppen, wie es bei den Alienmännern Snakes der Fall ist. Letztere heben sich deutlich durch ihre übermenschlichen Fähigkeiten durch die Luft zu fliegen und nahezu unsterblich zu sein von den anderen Charakteren ab (SQ. 54), was allerdings zum Teil auch auf die Darstellung der Cats zutrifft. White etwa ist mit seiner besonderen Gabe, telepathisch mit den Bewohnern der Stadt und dem Ort selbst verbunden zu sein, ein sehr außergewöhnlich designer Charakter (SQ. 23) und auch Blacks Alter-Ego ist einerseits in seinem Auftreten und seinen Fähigkeiten, vor

allem aber in seinem abstrakten Aussehen sehr surrealistisch gestaltet (SQ. 105). Die Gestaltung der Stadt Treasure Town ist dagegen das perfekte Beispiel für die Verschmelzung von Realismus und Surrealismus, durch ihre verzerrte, aber sehr detaillierte Repräsentation und Kombination einer „verschachtelten japanischen Metropole und eines Freizeitparks“, die sich je nach Handlung und Stimmung der Charaktere stilistisch und farblich anpasst (Collier, 2014). Dabei ist die Sichtweise der Protagonisten stark in das Design des sich ständig verändernden urbanen Raums mit eingeflochten, der teilweise wie aus der Vorstellung eines Kindes erschaffen scheint (ebd.). Traumsequenzen, wie etwa Whites Traum aus einem Apfelkern einen Baum zu ziehen (SQ. 64) oder Blacks Konfrontation mit dem Minotaurus (SQ. 105), kontrastieren sich von dieser bereits stark surrealistischen Welt durch abstrakte Bilder (Collier, 2014) und ein Meer aus Farben, das die Gefühle der Charaktere reflektiert (Weintraub & Arias, 2004). Dabei stehen dunkle Töne eher für Black und kräftige Komplementärfarben für White. Auch die Titelmusik reflektiert die bunte Mischung an Personen, Stilen und Stimmungen im Film mit fantasiehaften Klängen am Anfang und einem harmonisch-chaotischen Ensemble multikultureller Einflüsse im Höhepunkt (ebd.) und vermittelt so eher das Gefühl in einer Traumwelt zu sein. Realistisch wirkend sind dagegen die zahlreichen, an Real- und Dokumentarfilm erinnernden kinematischen Mittel, die in dem Film eingesetzt wurden. Dazu zählt insbesondere der Einsatz einer hand-held Kamera, die für leicht wackelige, anstelle von starren Aufnahmen sorgt (ebd.) und den Zuschauer mehr in das Geschehen mit einbezieht. Insgesamt wirkt „Tekkon Kinkreet“ trotz vieler realistischer Elemente surrealistischer in der audiovisuellen Gestaltung als „Tokyo Godfathers“. Insbesondere die Gestaltung Treasure Towns, einer Stadt die „bevölkert von geheimnisvollen Göttern, umherwandernden seltsamen Tieren und einer bemerkenswerten Kakophonie von Bildern und Sprachen auf ihren Straßen“ (Link, 2015, S. 247), wirkt oftmals wie ein Labyrinth aus einem Traum und erinnert damit eher an die typischen Fantasiekulissen klassischer Animationsfilme aus Japan (vgl. Senn, 2004, S. 14). Genauso sorgt die Einbindung übernatürlicher Charaktere, wie die Alienmänner und der Minotaurus, dafür, dass der Film näher an das Fantasy-Genre grenzt und die Abbildungen seiner Untergrundgruppen unrealistischer wirken.

„Tokyo Godfathers“ dagegen stellt Untergrundgesellschaft sowie ihren Lebensraum sehr realistisch dar. Ähnlich zu „Tekkon Kinkreets“ Fokussierung auf die Straßen Treasure Towns als zentralen Handlungsort des Films, spielt ein Großteil der Geschichte in „Tokyo Godfathers“ auf den grauen Hintergassen Japans Metropole Tokio (Diffrient, 2010, S. 153). Bereits das Setting ist damit realistischer als in „Tekkon Kinkreet“, da es auf einem realen Ort basiert, der so realitätsgetreu wie möglich nachgestellt wurde. Die Farbpalette reflektiert

die Stimmung des Films sowie den lokalen und zeitlichen Kontext mit vielen dunklen Grautönen und weißen Hinter- oder Vordergründen wieder, denn während „Tekkon Kinkreets“ Handlung durch alle vier Jahreszeiten hindurch erzählt wird, spielt sich Kons Weihnachtsgeschichte in nur ein paar Tagen eines schneereichen Winters ab, wobei „die fallenden Schneeflocken nicht romantische Geborgenheit, sondern Kälte und Einsamkeit implizieren.“ (Senn, 2004, S. 14). Ebenso realistisch ist das Charakterdesign der Figuren in „Tokyo Godfathers“, welches wie eine detaillierte, animierte Version der japanischen Gesellschaft wirkt. Nur die Gesichtsausdrücke der Protagonisten wurden teilweise karikaturhaft übertrieben, was die ernste Stimmung des Films zusammen mit lustig-ironischen Sprüchen oder Situationen auflockert (vgl. Crombie, 2020). Auch hier tragen obdachlose Charaktere einfache Straßenkleidung und die Yakuza tragen Anzüge. Die Kleider spiegeln den Lebensstandard der beiden Gruppen wider. Während Obdachlose in selbstgebauten Kartonhäusern leben (SQ. 6) und kaum Geld zum Überleben haben (SQ. 9, 10, 16), feiern die Yakuza in dem Film eine extravagante Hochzeit, fahren teure Wägen und geben überschwänglich Geld aus (SQ. 20-22). Wie auch „Tekkon Kinkreet“, aber um ein Vielfaches gesteigert, ist „Tokyo Godfathers“ voller interkultureller Verweise und Anspielungen, was zum Teil dadurch erklärt werden kann, dass die Vorlage des Films ein berühmter, mehrmals verfilmter Roman aus dem Westen ist. Es lassen sich mitunter Referenzen zu Werken der Literatur, der Musik und des Films finden, wie z.B. Hanas Gesang eines Stücks aus *Sound of Music* (Diffrient, 2010, S. 153ff.). Die musikalische Gestaltung des Films, basiert also eher auf bereits existierenden Liedern, die allerdings stilistisch von christlicher Weihnachtsmusik, über Beethovens Klassiker bis hin zu Reggae reichen (ebd., S. 154). Insgesamt ist „Tokyo Godfathers“ somit stark in der Realität verwurzelt. Aber auch in diesem Anime lassen sich surreale Elemente finden, wenn gleich diese nicht so prominent sind wie in „Tekkon Kinkreet“. Beispielsweise in Miyukis Traum von ihrer Familie wird dies ersichtlich. Optisch hebt sich der Traum nicht von der sonstigen Handlung ab, allerdings verwandelt sich darin Miyukis wirkliche Familie in ihre Pseudofamilie, wobei Kiyoko, ganz nach der Idee, sie sei ein Geschenk Gottes, Flügel bekommt (SQ. 36). Durch die visuelle Einheitlichkeit wird die Grenze zwischen Realität und Traum oder Halluzination immer unklarer, sie lässt einen aber andererseits auch immer weniger über unrealistische Begebenheiten stolpern. Die Kette an wundersamen Zufällen, die sich durch die gesamte Geschichte zieht und auch mal das Leben der Charaktere rettet (SQ. 53, 57, 64), wird so schlicht als Teil der Wirklichkeit des Films akzeptiert und erfüllt den Zweck der Idee einer heiligen Weihnacht, an der alles möglich ist (vgl. Napier, 2008, S. 48). Alles in allem wird so kein komplett realistisches Bild des Lebens in Japans

Untergrundmilieus dargestellt, sondern ein stark romantisiertes (ebd.). Durch die sehr realistische audiovisuelle Darstellung der Charaktere und des Handlungsorts, wirkt der Film dennoch um einiges realitätsnäher als „Tekkon Kinkreet“ und vermittelt im Gegensatz zu diesem fast den Eindruck, eine wahre Geschichte zu erzählen, was durch die Dialoge und das Verhalten der Protagonisten, welches meistens sehr menschlich wirkt, unterstützt wird.

4.5 Ideen und Funktionen



(Abbildung 7: Reaktion auf Obdachlose und Yakuza in „Tekkon Kinkreet“ und „Tokyo Godfathers“)

These 5: Beide Filme zielen durch die Darstellung der Diskriminierung Obdachloser und die Demonstration der gutherzigen Seiten der Yakuza auf Sympathie und Mitgefühl für diese ab und fordern damit den hegemonialen Diskurs heraus.

In beiden Filmen wird Sympathie und Mitgefühl für Obdachlose durch die Einnahme ihrer Perspektive angezielt. Dies wird erreicht, indem die negative Einstellung Obdachlosen gegenüber gezeigt wird. In „Tokyo Godfathers“ zeigt sich dies z.B. als Miyuki, Hana, Gin und Kiyoko mit dem öffentlichen Zug fahren. Obwohl der Zug randvoll ist, versuchen die anderen Passagiere sich so fern wie möglich von ihnen aufzuhalten, halten sich geekelt die Nase zu und beschweren sich lautstark über den Gestank und Lärm, der von den Vieren ausgeht (SQ. 17). Während Gin und Hana dieses Verhalten schon gewöhnt zu sein scheinen und ungerührt bleiben, ist Miyuki die Situation sehr unangenehm und auch sie versucht, Abstand von ihren Freunden zu gewinnen, um nicht mit ihnen in Verbindung gebracht zu werden (ebd.). Die Menschen um sie herum, behandeln sie wie stinkenden Müll und zeigen damit ihre negative Einstellungen Obdachlosen gegenüber. Die Idee, Obdachlose wären Abfall, wird in dem Film oft auch durch die Protagonisten selbst geäußert, die immer wieder von sich selbst als „trash, as worthless dead as alive“ (SQ. 29) oder als „burden on society“ (SQ. 3) sprechen. Dieses zutiefst negative Selbstbild, scheint zum einen die Reflektion der allgemeinen Gesellschaft ihnen gegenüber zu sein und zum anderen aus einem Gefühl der

Enttäuschung in sich selbst hervorzugehen. Doch nicht nur die Charaktere selbst äußern die Idee, dass obdachlose Personen eine Art Schandfleck der Gesellschaft sind. In dem Film zeigt sich, dass manche Menschen so überzeugt von dieser Vorstellung sind, dass sie auch danach handeln. So werden Gin und der bereits verstorbene ältere obdachlose Mann, um den er sich gekümmert hat an Neujahr von einer Gruppe Jugendlicher nach der Idee eines „New Year’s cleanup[s]“ (SQ. 30) auf brutale Weise verprügelt, und das ohne jegliches Gefühl von Schuld, denn für die Jugendlichen sind Gin und der alte Mann nichts weiter als Müll, der beseitigt werden muss (SQ. 32).

Eine ähnlich negative Einstellung Obdachlosen gegenüber, zeigt sich auch in „Tekkon Kinkreet“. Ein Beispiel hierfür ist die Reaktion der Passanten, als ein obdachloser Kriegsveteran sie nach etwas Kleingeld fragt. Die Menschen weichen ihm aus, ignorieren ihn oder ekeln sich auffällig über den Mann, der dieses Verhalten zwar zu kennen scheint, aber trotzdem dadurch traurig gestimmt wird (SQ. 18). In diesem Film werden allerdings nicht oft Normalbürger gezeigt, weshalb deren negatives Bild Obdachloser nicht ganz so präsent ist, wie in „Tokyo Godfathers“. Jedoch äußern auch Mitglieder der Untergrundgesellschaften manchmal diese abwertende Einstellung. So werden Black und White beispielsweise von dem Kredithai Snake als lästiger Müll angesehen, der „um [die] Straßen sauber zu halten“ (SQ. 90) unbedingt aus seiner Stadt entfernt werden muss. Diese Idee geht so weit, dass der Mann Auftragsmörder dafür anheuert, die beiden Kinder umzubringen (SQ. 52).

Dieses Verhalten Obdachlosen gegenüber spiegelt den Unmut der Gesellschaft und der Regierung Japans während der 90er-Jahre wider, als obdachlose Menschen mehr und mehr den öffentlichen Raum zu besetzen schienen und alles darangesetzt wurde, sie zu vertreiben (siehe Kapitel 2.1). Auch die brutalen Attacken auf wehrlose Obdachlose, die in den Filmen zu sehen sind, insbesondere der Neujahrsputz, bauen auf realen Übergriffen auf (vgl. Kornatowski & Mizuuchi, 2007, S. 47; Napier, 2008, 47ff.) und die Beschimpfung Obdachloser als nutzlosen Schandfleck repräsentiert die negative Haltung gegenüber dieser Untergrundgruppe (vgl. McKirdy, 2019). Allerdings werden die obdachlosen Charaktere in den Filmen meistens von Außerstehenden oder offensichtlich negativ auffallenden Figuren beleidigt und misshandelt. Anstatt dass sie also selbst negativ dargestellt werden und all die Beleidigungen erfüllen, mit denen man sie betitelt, wird durch die Einnahme der Perspektive der diskriminierten Minderheit eher ein Gefühl der Sympathie und des Mitleids kreiert. Die Idee, die Protagonisten als wertlosen Müll zu sehen und mit ansehen zu müssen, wie diese auf brutale Weise ausgestoßen und misshandelt werden, wird in den Anime als unmoralisch,

unmenschlich und ungerecht dargestellt. Einhergehend mit den bisherigen Ergebnissen, wird also auch hier ein eher positives bzw. in diesem Fall mitleiderregendes Bild Obdachloser gezeigt, was vor allem durch die Perspektiveneinnahme ihrer Position und das Hintergrundwissen ihrer Lebensumstände verstärkt wird.

Sympathie und Mitgefühl werden in den Filmen auch für die Yakuza hervorgerufen, allerdings nicht so stark wie es bei den obdachlosen Charakteren der Fall ist, da die Yakuza nur eine Nebenrolle spielen. In „Tokyo Godfathers“ etwa, helfen die Protagonisten des Films einen in der Klemme steckenden sympathischen Mafiaboss aus, welcher sie aus Dank auf die Hochzeit seiner Tochter einlädt, ihnen Geld schenkt und ihnen bei ihrer Suche nach Kiyokos Eltern weiterhilft. Dabei zeigt der Mann seine aufgeschlossene Natur, denn obwohl er der Boss seiner Gang ist und von dieser wie ein König behandelt wird, bleibt er stets herzlich gegenüber den drei Obdachlosen und behandelt sie respektvoll (SQ. 20-22). Als der Yakuza also kurze Zeit später von einem Auftragsmörder angegriffen wird (SQ. 24), wird sofort Sorge um das Befinden des Charakters ausgelöst, den der Zuschauer kurz zuvor erst kennenlernen durfte.

In „Tekkon Kinkreet“ spielt die Yakuza eine noch wesentlich größere Rolle in dem Hervorrufen von Sympathie und Mitgefühl. Insbesondere die beiden Figuren Rat und seine rechte Hand Kimura, werden in dem Film als im Grunde gutherzige Charaktere dargestellt, die noch nach den alten Regeln der Yakuza leben. Kimura sieht zu seinem Boss hoch und möchte diesen unbedingt stolz machen (SQ. 88). Als er also eher unfreiwillig zu Snakes Seite wechselt und von diesem letztlich dazu erpresst wird, seinen alten Mentor umzubringen (SQ. 84), wird durch den Gewissenskonflikt der sich in Kimura abspielt Mitgefühl für die beiden altmodischen Yakuza hervorgerufen. Das Ganze wird noch intensiviert, als der seinen Tod erahnende Rat seinem Schüler bei ihrer Gegenüberstellung auch noch erklärt, wie Kimura ihn umzubringen habe (SQ. 88).

Die Darstellung der Yakuza in den beiden Anime erinnert damit stark an den Stereotypen des kodexgetreuen Kriminellen (Reilly, 2014, S. 805), der nur zu Gewalt als Mittel greift, wenn es nötig ist. Ansonsten bleibt dieser Charaktertyp seinem Clan loyal und benimmt sich wie ein Gentleman. Indem die Persönlichkeiten dieser Charaktere so genau in den Filmen vorgestellt und ihre menschlichen, gutherzigen Seite hervorgehoben werden, erscheinen die Figuren den Zuschauern sympathisch und vertraut. Dadurch wird Mitgefühl für die Yakuza hervorgerufen, wenn sie in Gefahr sind oder es ihnen schlecht geht. Im Grunde erfüllen die Charaktere damit die Rolle des ambivalenten Antihelden, der zwar durch den Film hindurch grausame Taten erledigen kann, diese ihm aber aufgrund seiner sympathischen

Charakterisierung verziehen werden. Damit kontrastiert sich die Darstellung der Yakuza in den Anime stark von der eher negativ geprägten Behandlung dieser in den japanischen Leitmedien, geht aber einher mit der romantisierten und dramatisierten Darstellung der Yakuza in Unterhaltungsmedien (siehe 2.2).

5. Fazit

Alles in allem konnte die Forschungsthese, dass Untergrundgruppen positiver und surrealistischer in Animationsfilmen dargestellt werden als in anderen Medienformaten, insbesondere in den japanischen Leitmedien, zu einem großen Teil bestätigt werden. Für eine positivere Darstellung dieser Gruppen in den beiden analysierten Filmen sprechen zusammenfassend die Behandlung dieser in einem umfassenderen, mit persönlichen und emotionalen Hintergründen ausgedeckten Kontext sowie die Offenlegung der Lebensumstände der Figuren. Dazu kommt das Zeigen der guten Seiten der Charaktere und die Entwicklung dieser hin zu verantwortungsbewussten und gereiften Menschen, die positive Darstellung familiärer Beziehungen innerhalb von Untergrundgruppen und die Sympathie und Mitgefühl erregende Darstellung der Figuren. Hier sollte aber angemerkt werden, dass eine positivere Darstellung von Untergrundgesellschaft nicht gleich einer besseren oder realistischeren Darstellung entspricht. Die Filme verwenden viele bekannte Stereotype und Vorurteile, sowohl solche die Menschen aus dem Untergrund negativer darstellen lassen als auch solche, die sie bewusst positiver aber nicht zwangsläufig realistischer präsentieren. So lassen sich in beiden Filmen die typischen, auch in den Leitmedien wiederkehrenden negativen Assoziationen von Untergrundgruppen mit Macht- und Revierkämpfen, Gewalt, Gefahr, Selbstverschuldung und Ungepflegtheit wiederfinden. Auf der anderen Seite wird ein abenteuerliches, romantisches und dramatisches Bild der Leben dieser Menschen gemalt, was sich auch in anderen fiktiven, medialen Darstellungen von Untergrundgruppen finden lässt. Dazu kommt die Ambivalenz oder Dualität, die sich durch die Charakterisierung sowie die Lebensumstände der Figuren zieht und stark an den Stereotypen des „romanticized outlaw[s]“ und des „good-bad guy[s]“ (Mast, 2006, S. 124) erinnert. Deshalb kann auch nicht gesagt werden, dass die Filme Untergrundgesellschaften realistisch abbilden würden.

In beiden Filmen werden die Charaktere trotz ihres relativ real gestalteten Settings und der menschlichen, realistisch wirkenden Charakterisierung einiger Figuren auf eher fantastische, gefährliche Abenteuer geschickt, erleben eine Kette wundersamer Zufälle, überleben die brutalsten Situationen und werden mit übermenschlichen Fähigkeiten ausgestattet. All das bestätigt die Vermutung, dass Untergrundgruppen in Animationsfilmen eher surrealistisch

dargestellt werden, was nicht heißen soll, dass ihre Probleme, ihre Eigenschaften und ihre Welt nicht auch starke Bezüge zur Realität außerhalb der Filme haben.

Die Frage danach, wie realitätsgetreu Untergrundgesellschaften in den Filmen, aber auch in anderen Medienformaten dargestellt werden, ist generell sehr schwer zu beantworten. Schließlich wird über diese Menschengruppen aus der Perspektive eines Außenstehenden berichtet, wodurch die Realität ihrer Lage verzerrt abgebildet wird. Vor allem aber sind Menschen aus Untergrundmilieus, ihre Situation, ihre Hintergründe, ihre Lebenseinstellungen und ihre Persönlichkeiten nicht alle gleich. Schließlich sind sie Menschen. Das ist es auch, was hinter dieser Untersuchung steckt, sie soll den Fokus auf Menschen, die sonst so oft von der Gesellschaft abgewiesen werden oder unbeachtet bleiben, lenken und einen Beitrag dazu leisten, den Diskurs über Untergrundgruppen etwas diverser zu gestalten.

Zum Schluss möchte ich noch kurz auf mein persönliches Fazit über den Ablauf dieser Analyse eingehen. Ich denke, dass die qualitative Forschung im Allgemeinen ein sehr gut geeignetes Methodenspektrum sowie viele Vorteile dafür bietet, Menschen und Themen zu untersuchen, denen sonst keine große Bedeutung beigemessen wird. Allerdings bin ich der Meinung, dass meine Filmanalyse nicht das volle Potenzial einer qualitativen Herangehensweise ausschöpfen konnte. Das liegt zum einen daran, dass ich zuvor noch keine persönlichen Erfahrungen mit der Methode der Diskursanalyse, geschweige denn mit qualitativen Methoden im Ganzen hatte und in der Regel quantitative Studien durchführe, was es mir schwer machte, nicht zu sehr in Rastern und zugleich nicht zu subjektiv zu denken. Dazu kommt, dass ich die beiden untersuchten Filme gut kenne, wodurch ich bestimmte Erwartungen gegenüber des Untersuchungsmaterials gebildet habe und mich zudem nur schwer auf die relevanten Punkte für die Beantwortung der Forschungsfrage fokussieren konnte. Erschwert wurde dies auch dadurch, dass ich zwei sehr unterschiedliche Gruppen analysiert habe, die sich teilweise nur schwer zwischen und innerhalb der Filme vergleichen ließen, ohne den Rahmen der Arbeit zu sprengen. Dennoch denke ich, dass sich eine Filmanalyse gut dafür eignet, die unterschwellig und offenliegenden Darstellungsmuster von Untergrundgesellschaften zu untersuchen. Außerdem bieten japanische Animationsfilme einen sehr interessanten und vielseitigen Kontext an, um Repräsentationen verschiedener Menschengruppen als auch sozialer Probleme zu untersuchen. Was diese Analyse also verbessern könnte, ist, noch offener vorzugehen und sich nur auf eine der beiden Gruppen zu fokussieren. Zuletzt sollte noch erwähnt werden, dass die beiden ausgewählten Filme nicht die Gesamtheit aller japanischen Anime abbilden

können, vor allem da diese Untersuchung sich auf einen bestimmten zeitlichen und geografischen Raum fokussiert. Wie diverse Untergrundgesellschaft in Animationsfilmen dargestellt werden, verändert sich im Laufe der Zeit, es wäre daher interessant in einer weiteren Studie zu untersuchen, wie dieselben beiden Gruppen, das heißt Obdachlose und die Mafia, allerdings getrennt voneinander, heute in Animationsfilmen dargestellt werden.

Literaturverzeichnis

- Aoki, H. (2003). Homeless in Osaka: Globalisation, yoseba and disemployment. *Urban Studies*, 40(2), 361-378. <https://doi.org/10.1080/00420980220080311>
- Arnold, M. (2004). Tokyo Godfathers. Online abgerufen unter: <http://www.midnighteye.com/reviews/tokyo-godfathers/> (09.06.2021).
- Brady, M. J. (2008). *Tekkonkinkreet: Black and White*. Online abgerufen unter: <https://web.archive.org/web/20080312001728/http://www.mangalife.com/reviews/TekkonkinkreetBlackAndWhit.htm> (22.05.2021).
- Collier, S. (2014). *Exploring the Dreamscapes of Tekkonkinkreet*. Online abgerufen unter: <http://www.cinemablography.org/blog/exploring-the-dreamscapes-of-tekkonkinkreet> (02.05.2021).
- Collins. (k. D.). *Manga*. Online abgerufen unter: <https://www.collinsdictionary.com/de/worterbuch/englisch/manga> (08.06.2021).
- Cooper-Chen, A. (2008). Anime. In W. Donsbach (Hrsg.), *The International Encyclopedia of Communication* (S. 1-5). Hoboken: John Wiley & Sons. <https://doi.org/10.1002/9781405186407.wbieca044>
- Crombie, Z. (2020). *For Alternative Christmas Viewing, Check Out Tokyo Godfathers*. Online abgerufen unter: <https://www.thedigitalfix.com/film/feature/for-alternative-christmas-viewing-check-out-tokyo-godfathers/> (26.05.2021).
- Diffrient, D. S. (2010). From Three Godfathers to Tokyo Godfathers: Signifying Social Change in a Transnational Context. In L. Hunt, & L. Wing-Fai (Hrsg.), *East Asian Cinemas: Exploring Transnational Connections on Film* (S. 153-171). London: I. B. Tauris.
- Fisher, E. (2012). From outcasts to overlords: The legitimation of the yakuza in Japanese society. *The Undergraduate Journal of Social Studies*, 3(2),1-11.
- Fowler, E. (1996). *San'ya blues: Laboring life in contemporary Tokyo*. Ithaca: Cornell University Press.
- Foucault, M. (1973). *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Foucault, M. (1981). *Archäologie des Wissens* (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft) (Band 356). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Fukumi, S. (2010). The Yakuza and its perceived threat. In F. Allum, F. Longo, D. Irrera, & P. A. Kostakos, *Defining and Defying Organised Crime* (S. 119-132). London: Routledge.
- Gaiman, N. (1996). *Neverwhere*. London: BBC Books.

- Gill, T. (2005). Whose problem? Japan's homeless people as an issue of local and central governance. In G. D. Hook (Hrsg.), *Contested governance in Japan: Sites and issues* (S. 192-210). Abingdon: RoutledgeCurzon.
- Gragert, B. A. (1997). Yakuza: The warlords of Japanese organized crime. *Annual Survey of International & Comparative Law*, 4, 147-204.
- Hadi Curti, G. (2013). "This is my Town" – Exploring the affective Life of urban Transformation and Change via Taiyo Matsumoto's and Michael Arias' Tekkonkinkreet. In S. C. Aitken, J. Craine, & G. Hadi Curti (Hrsg.), *The fight to stay put: Social lessons through media imaginings of urban transformation and change* (S. 19-56). Mainz: Franz Steiner Verlag.
- Hadi Curti, G., & Johnson, T. M. (2016). Syncretic (S)p[aces]. In P. C. Adams, & J. Craine (Hrsg.), *The Routledge Research Companion to Media Geography* (S. 201-214). London: Routledge.
- Hill, P. (2014). Chapter 11: The Japanese yakuza. In L. Paoli (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Organized Crime* (S. 234-253). Oxford: Oxford University Press.
- Holt, C. (2020). *Tekkonkinkreet is a forgotten landmark in animation*. Online abgerufen unter: <https://25yearslatersite.com/2020/01/20/tekkonkinkreet-is-a-forgotten-landmark-in-animation/> (02.05.2021).
- Hughes, A. (2017). *The Importance of Production Design*. Online abrufbar unter: <https://liftoff.network/importance-production-design/> (13.05.2021).
- IMDb. (k. D.). Tekkon Kinkreet. Online abgerufen unter: <https://www.imdb.com/title/tt0831888/> (10.06.2021).
- Japan Media Arts Festival Archive. (2003). *Tokyo God Fathers*. Online abgerufen unter: http://archive.j-mediaarts.jp/en/festival/2003/animation/works/07an_TOKYO_GOD_FATHERS/ (18.05.2021).
- Kaplan, D. E., & Dubro, A. (2012). *Yakuza: Japan's criminal underworld*. Berkeley: University of California Press.
- Kersten, J. (1993). Street youths, bosozoku, and Yakuza: Subculture formation and societal reactions in Japan. *Crime & Delinquency*, 39(3), 277-295. <https://doi.org/10.1177/001128793039003002>
- Kornatowski, G., & Mizuuchi, T. (2007). Reinventing Public Service Provision for the Socially-Excluded in the City: The Recent Transformation of Homelessness Support and Different Paths toward Self-dependence for the Homeless in Japan. In N. Perera, & W. S. Tang (Hrsg.), *The Transforming Asian City: Innovative Urban and Planning Practices* (S. 47-60). Hongkong: Hong Kong Baptist University.
- Koulikov, M. (2008). *Eva 1.0 Wins Tokyo Anime Fair's Animation of the Year*. Online abgerufen unter: <https://www.animenewsnetwork.com/news/2008-02-26/eva-1.0-wins-tokyo-anime-fair-animation-of-the-year> (22.05.2021).
- Kyne, P. B. (1913). *The Three Godfathers*. Maryland: Wildside Press.
- Link, A. (2015). Tulips and Roses in a Global Garden: Speaking Local Identities in Persepolis and Tekkon Kinkreet. In C. Ayaka, & I. Hague (Hrsg.), *Representing*

- Multiculturalism in Comics and Graphic Novels* (S. 240-255). New York: Routledge.
- Mast, J. L. (2006). The cultural pragmatics of event-ness: the Clinton/Lewinsky affair. In J. C. Alexander, B. Giesen, & J. L. Mast (Hrsg.), *Social Performance: Symbolic Action, Cultural Pragmatics, and Ritual* (S. 115-145). Cambridge: Cambridge University Press.
- Matsumoto, T. (1993). *Tekkonkinkreet*. Tokio: Shogakukan.
- McKirby, A. (2019). 'No one wants to be homeless': A glimpse at life on the streets of Tokyo. Online abrufbar unter: <https://www.japantimes.co.jp/news/2019/03/02/national/social-issues/no-one-wants-homeless-glimpse-life-streets-tokyo/> (08.06.2021).
- Meyen, M., Karidi, M., Hartmann, S., Weiß, M. & Högl, M. (2017). Der Resilienzdiskurs. Eine Foucault'sche Diskursanalyse. *GAIA - Ecological Perspectives for Science and Society*, 26, 166-173. <https://doi.org/10.14512/gaia.26.S1.3>
- Meyen, M., Löblich, M., Pfaff-Rüdiger, S. & Riesmeyer, C. (2019). *Qualitative Forschung in der Kommunikationswissenschaft. Eine praxisorientierte Einführung*. Wiesbaden: Springer Verlag. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-23530-7>
- Min, E. (1999). *Reading the homeless: The media's image of homeless culture*. Westport: Greenwood Publishing Group.
- Mishra, M., & Mishra, M. (2014). Animated worlds of magical realism: An exploration of Satoshi Kon's Millennium Actress and Paprika. *Animation*, 9(3), 299-316. <https://doi.org/10.1177/1746847714545939>
- Mizuuchi, T. (2003). Growth of Rough Sleepers in Osaka and the Recent Evolution of Action of Government, NPO and Volunteer Organizations. In S. Nakagawa and B. Sumrongthong (Hrsg.), *What's Happening on the Street?* (S. 32-60). Bangkok: UCRC Bangkok Office.
- Moorman, D. N. (2020). The Yakuza: Organized Crime in Japan. *The Downtown Review*, 7(1), 1-9.
- Napier, S. (2006). "Excuse me, who are you?": Performance, the gaze, and the female in the works of Kon Satoshi. In S. T. Brown (Hrsg.), *Cinema Anime* (S. 23-42). New York: Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9781403983084_2
- Napier, S. (2008). From Spiritual Fathers to Godfathers. In A. Hashimoto, & J. W. Traphagan (Hrsg.), *Imagined Families, Lived Families: Culture and Kinship in Contemporary Japan* (S. 33-49). New York: SUNY Press.
- Nochimson, M. P. (2007). *Dying to belong: Gangster movies in Hollywood and Hong Kong*. Hoboken: John Wiley & Sons.
- Peltzer, A., & Keppler, A. (2015). *Die soziologische Film- und Fernsehanalyse: eine Einführung*. Berlin: De Gruyter Oldenbourg.
- Pharr, S. J. (1996). Media as tricksters in Japan: A comparative perspective. In S. J. Pharr & E. S. Krauss (Hrsg.), *Media and politics in Japan*. Honolulu: University of Hawai'i Press.

- Prusa, I. (2016). Heroes Beyond Good And Evil: Theorizing Transgressivity in Japanese and Western Fiction. *Electronic Journal of Contemporary Japanese Studies*, 16(1).
- Rechnungswesen-verstehen.de. (k. D.). *Bubble Economy*. Online abgerufen unter: https://www.rechnungswesen-verstehen.de/lexikon/bubble-economy.php#Investitionsblasen_bilden_sich_in_verschiedenen_Segmenten_aus (08.06.2021).
- Reilly, E. (2014). Criminalizing yakuza membership: comparative study of the anti-boryokudan law. *Washington University Global Studies Law Review*, 13(4), 801-830.
- Ristau, O. (2018). *Hoffentlich ist es Beton*. Online abgerufen unter: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/comics/tekkon-kinkreet-von-taiy-matsumoto-hoffentlich-ist-es-beton/22807704.html> (08.06.2021).
- Rotten Tomatoes (2021a). *Tekkonkinkreet*. Online abgerufen unter: <https://www.rottentomatoes.com/m/tekkonkinkreet> (22.05.2021).
- Rotten Tomatoes (2021b). *Tokyo Godfathers*. Online abgerufen unter: https://www.rottentomatoes.com/m/tokyo_godfathers (18.05.2021).
- Rumbucher, J. (2020). *AV Visionen-Manager Daniel Otto: "Anime ist Ausdruck einer Lebensart"*. Online abrufbar unter: <https://beta.blickpunktfilm.de/details/449510> (04.06.2021).
- Sato, I. (1998). *Kamikaze biker: Parody and anomy in affluent Japan*. Chicago: University of Chicago Press.
- Schrader, P. (1974). Yakuza-eiga: A primer. *Film Comment*, 10(1), 8-17.
- Scott, A. O. (2010). *Satoshi Kon, Anime Filmmaker, Dies at 46*. Online abgerufen unter: <https://www.nytimes.com/2010/08/26/arts/design/26kon.html> (26.05.2021).
- Senn, D. (2004). Tokyo Godfathers: Satoshi Kon. *Filmbulletin: Zeitschrift für Film und Kino*, 46(258), 14-15. <https://doi.org/10.5169/seals-865293>
- Sobchack, T. (1975). Genre film: A classical experience. *Literature/Film Quarterly*, 3(3), 196-204.
- Steff, J., & Tamplin, T. D. (2010). *Anime and philosophy: Wide eyed wonder* (Vol. 47). Chicago: Open Court Publishing.
- Swenson, T., & Visgatis, B. (2009). Changing Representations of Homelessness in Japanese Newspapers. *Osaka Jogakuin College Bulletin*, 5, 19-44.
- Tamaki, M. [Mihic]. (2020). *Re-imagining Japan after Fukushima*. Acton: ANU Press. <https://doi.org/10.22459/RJF.2020>
- Tamaki, M. [Matsuo]. (2010). Questions and Answers on Homelessness and Homeless Communities in Thematic Session of ASA. *Journal of the Faculty of International Studies, Utsunomiya University*, 29, 61-71. Online abrufbar unter: <http://pisces.lib.utsunomiya-u.ac.jp/dspace/bitstream/10241/7773/1/29-6-tamaki.pdf> (14.04.2021).
- The Numbers. (k. D.). *Tokyo Godfathers*. Online abgerufen unter: <https://www.the-numbers.com/movie/Tokyo-Godfathers#tab=box-office> (18.05.2021).
- Varese, F. (2006). The secret history of Japanese cinema: The Yakuza movies. *Global Crime*, 7(1), 105-124. <https://doi.org/10.1080/17440570600650166>

- Wallace, B. (2007). *His adopted home is called Treasure Town*. Online abgerufen unter: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2007-feb-04-ca-arias4-story.html> (22.05.2021).
- Weintraub, A., & Arias, M. (2004). *Tekkonkinkreet – Director’s Notes*. Online abgerufen unter: <http://www.michaelarias.net/Ephemera/Writings/TekkonkinkreetDirectorsNotes/> (02.05.2021).
- Wexler, J. (2002). What is a nation? Magical realism and national identity in *Midnight’s Children* and *Clear Light of Day*. *Journal of Commonwealth Literature*, 32, 137-155. <https://doi.org/10.1177/002198940203700209>
- Wiedemann, T. (2018). Die Diskursanalyse als Verfahren einer sozialwissenschaftlichen Filmanalyse. In A. M. Scheu (Hrsg.), *Auswertung qualitativer Daten* (S. 177–189). Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden. https://doi.org/10.1007/978-3-658-18405-6_12
- Wiedemann T. (2019) „Zeig PISA die Faust“. Diskursive Wirklichkeitskonstruktion in Fack Ju Göhte. In T. Wiedemann, & C. Lohmeier (Hrsg.), *Diskursanalyse für die Kommunikationswissenschaft: Theorie, Vorgehen, Erweiterungen* (S. 331-353). Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden. https://doi.org/10.1007/978-3-658-25186-4_14
- Wiedemann, T., & Lohmeier, C. (2019). Einleitung. Die Diskursanalyse für die Kommunikationswissenschaft fruchtbar machen. In T. Wiedemann, & C. Lohmeier (Hrsg.), *Diskursanalyse für die Kommunikationswissenschaft: Theorie, Vorgehen, Erweiterungen* (S. 1-15). Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-25186-4>

Filmverzeichnis

- Arias, M. (2006). *Tekkon Kinkreet*. Japan: Studio 4°C.
- Coppola, F. F. (1972). *Der Pate*. USA: Paramount Pictures.
- Ford, J. (1948). *3 Godfathers*. USA: Argosy Pictures.
- Kon, S. (2003). *Tokyo Godfathers*. Japan: Studio Madhouse.

Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1: *Hana, Miyuki und Gin aus „Tokyo Godfathers“*. Entnommen aus Satoshi Kon (2003), *Tokyo Godfathers*.
- Abbildung 2: *Black aus „Tekkon Kinkreet“*. Entnommen aus Michael Arias (2006), *Tekkon Kinkreet*.

Abbildung 3: *Untergrundgruppen und Familienmitglieder aus „Tekkon Kinkreet“ und „Tokyo Godfathers“*. Entnommen aus Satoshi Kon (2003), Tokyo Godfathers, & Michael Arias (2006), Tekkon Kinkreet. Eigene Collage.

Abbildung 4: *Zentrale Charaktere aus „Tokyo Godfathers“ und „Tekkon Kinkreet“*. Entnommen aus Satoshi Kon (2003), Tokyo Godfathers, & Michael Arias (2006), Tekkon Kinkreet. Eigene Collage.

Abbildung 5: *Untergrundgruppen in „Tokyo Godfathers“ und „Tekkon Kinkreet“*. Entnommen aus Satoshi Kon (2003), Tokyo Godfathers, & Michael Arias (2006), Tekkon Kinkreet. Eigene Collage.

Abbildung 6: *Surrealistische und realistische Gestaltung in „Tekkon Kinkreet“ und „Tokyo Godfathers“*. Entnommen aus Satoshi Kon (2003), Tokyo Godfathers, & Michael Arias (2006), Tekkon Kinkreet. Eigene Collage.

Abbildung 7: *Reaktion auf Obdachlose und Yakuza in „Tekkon Kinkreet“ und „Tokyo Godfathers“*. Entnommen aus Satoshi Kon (2003), Tokyo Godfathers, & Michael Arias (2006), Tekkon Kinkreet. Eigene Collage.

Anhang

(Enthalten in der digitalen Kopie der Arbeit)

Filmprotokolle

Sequenzprotokoll (gesamter Film) – Tekkon Kinkreet

| Nr. | Ort | Handlung | Zeit (Dauer) |
|-----|-------------------------------------|---|--------------|
| 1 | Versteck | White und Black stehen um ein brennendes Streichholz; White spricht in Rätseln und erklärt Black, dass er immer traurig wird, wenn der Himmel sich schwarz färbt; ein alter Mann spricht über die Dualität des Feuers die der der Menschen ähnelt; Black ruft White zum spielen | 0:00-1:49 |
| 2 | Über den Dächern | Ein Rabe fliegt über die Dächer der Stadt; White spricht aus der Sicht eines Agenten und verspricht für Frieden zu kämpfen; Black ist kurz auf einem Telefonmast sitzend zu sehen | 1:50-2:40 |
| 3 | In der Stadt | White schlendert durch die Stadt; verschiedene Aufnahmen der Stadt sind zu sehen; die beiden Brüder Dusk und Dawn kommen in Treasure Town an, genauso der Yakuza Rat/Suzuki mit einem Auto; er spricht davon, dass die Stadt ein gewisses Etwas besäße | 2:41-3:32 |
| 4 | Über den Dächern und auf der Straße | Black beobachtet von einem Telefonmast aus die Turmuhr und dann wie die Yakuza mit Rat und Kimura ankommt; die Ankunft verbreitet Angst in der Straße, die Menschen fliehen sofort; Black ist genervt, dann fällt ihm White ein | 3:33-4:21 |
| 5 | Straßen | White trifft beim Schlendern auf die beiden, aus einer anderen Stadt kommenden Brüder Dawn und Dusk die gerade dabei sind von den übermenschlichen Fähigkeiten und der Stärke der Cats, der lokalen Gang, zu sprechen; White geht auf die beiden zu und spricht sie mit einem rätselhaften Vergleich an; in der Zwischenzeit macht sich Black auf dem Weg zu White | 4:22-4:55 |
| 6 | Polizeirevier | Der Polizeichef Fujimura und sein neuer Kollege Sawada sitzen im Büro zusammen mit einem festgenommenen Mann; der Chef spricht davon, wie die Stadt voller Lügner sei | 4:56-5:14 |
| 7 | Straßen | White stellt sich vor und fragt Dawn und Dusk nach Geld; sie finden White seltsam und fragen ihn ob er der Boss hier sei oder wenigstens von den Cats wüsste; währenddessen steht Black auf einem Schild und beobachtet das Geschehen; White stellt sich dumm und fragt die Fremden, was sie in der Stadt wollen; einer der Brüder antwortet, dass sie gekommen seien um die Cats zu vertreiben und die Stadt zu übernehmen, während der andere Bruder ängstlich um sich schaut und Blacks grinsendes Gesicht entdeckt; auch White fängt an zu grinsen und den Fremden wird klar, dass er einer der Cats ist und entfernen sich sofort von dem nun schreienden Jungen | 5:15-6:24 |
| 8 | Polizeirevier | Sawada fragt wer die Cats seien, worauf sein Chef erklärt, das wären „strays, orphans and criminals that control the city.“ | 6:25-6:38 |
| 9 | Straßen, Dächer & Uhrenturm | Black beginnt einen Kampf mit den beiden fremden Brüdern die verängstigt vor ihm weglaufen; währenddessen erzählt Fujimura weiter über die Cats; für sie sei die Stadt ein Spielplatz und sie würden nach ihren eigenen Regeln leben, außerdem solle man sie auf keinen Fall unterschätzen, sonst wär man gleich tot; die Cats und die Fremden liefern sich eine Verfolgungsjagd quer durch die Stadt, wobei White von einem fahrenden Bus springt, gekonnt auf Häuser klettert und über Dächer springt und so die Fremden in eine Falle auf dem Uhrenturm lockt; dort wartet er darauf, dass der Plan seines schlaunen Bruders, wie er ihn nennt, aufgeht, während die | 6:39-10:50 |

| | | | |
|----|------------------|---|-------------|
| | | Eindringliche denken, sie hätten White geschnappt; das Ziffernblatt der Uhr verschwindet und offenbart Black wie er eine riesige Statue der Hindugottheit Ganesha (Bringer und Entferner von Hindernissen) kontrolliert und damit auf die drei zurollt; dort beenden die Cats ihren Kampf unter Lachen | |
| 10 | Meer | White träumt vom Tauchen im Meer, einem bekannten Ort | 10:51-11:28 |
| 11 | Versteck | White wacht in einem alten Auto im Versteck der Cats auf, es ist Sommer; White spielt in dem Auto, während Black auf den Straßen wie verrückt rennt, auf dem Weg zu White der schon auf ihn wartet; angekommen übergibt er White seine Beute des Tages, etwas Geld das er gestohlen hat; während Black total erschöpft ist, erzählt White von ihrem Plan mit ihrem gesparten Geld ein Haus am Strand zu bauen und zu verschwinden | 11:29-12:59 |
| 12 | Über den Dächern | White sitzt auf einer Laterne und spricht wieder aus der Sicht eines Agenten | 13:00-13:16 |
| 13 | Straßen | Rat und seine Gang stehen auf der Straße, die Menschen um sie herum meiden sie und haben Angst; Rat liest ein Astrologiebuch und fragt Kimura, ob dieser daran glaubt; dieser sagt er glaube an nichts, was Rat amüsiert; er erklärt ihm, dass er wenigstens an Liebe glauben sollte; die Gruppe läuft weiter und stößt auf Fujimura und Sawada; Sawada ist verängstigt, aber Fujimura und Rat kennen sich gut, Rat behandelt Fujimura ironisch wie einen Freund, in dem Wissen, dass er ihm nichts antun kann und warnt ihn, dass sein alter Freund es bereuen wird in dieser Stadt ein Polizist geworden zu sein, jetzt wo er wieder da ist; er steigt in sein Auto und fährt weg, während die beiden Polizisten ihnen hinterher schauen und Sawada vom Style der Yakuza beeindruckt ist | 13:17-14:36 |
| 14 | Boxstadion | White und Black befinden sich bei einem Boxkampf; während White den Kampf mitverfolgt und anfeuert, beklaut Black die Besucher; er entdeckt Rat zusammen mit einem anderen Yakuza und beschließt mit White zu verschwinden | 14:37-15:23 |
| 15 | Straßen | Die Apaches, eine lokale Gang und Rats Gang, angeführt von Kimura streiten sich; die Menschen um sie herum fliehen; Choco, einer der Apaches schreit Kimura an, er und seine Leute sollen verschwinden und nicht versuchen sie zu bestechen; White und Black stoßen auf die gaffende Menge; Black bemerkt sofort, dass Kimura neu in der Stadt ist; Kimura tut so als würde er eine Waffe ziehen und macht sich über Chocos verängstigte Reaktion lustig, dann bemerkt er Black der ihn kalt anstarrt; er bekommt Angst, versucht sich dies aber nicht anmerken zu lassen und zieht sich mit seinen Leuten zurück; die Apaches denken sie hätten gewonnen; White geht auf seinen Freund Choco zu, der sich freut den Jungen zu sehen; White erzählt ihm von seiner Traurigkeit bei Nacht, während Black sich danach erkundigt, wer das neue Gesicht sei | 15:24-17:30 |
| 16 | Auto | Kimura erklärt seinen Leuten, dass das Black gewesen sei und er vor ihm gewarnt wurde | 17:31-17:51 |
| 17 | Über den Dächern | Black und White blicken auf die Stadt bei Nacht; White erzählt wieder von seiner Trauer in der Dunkelheit, was er mit dem Tod verbindet; Black versichert ihm, dass er sich keine Sorgen machen müsse, denn niemand würde die beiden auseinander bringen können | 17:51-18:11 |

| | | | |
|----|----------------|---|-------------|
| 18 | Straßen | Ein alter Kriegsveteran der nun als obdachloser Mann lebt, wandert durch die Straßen und beklagt sein hartes Leben; er fragt die Menschen um ihn herum um ein paar Münzen, wird aber nur abgewiesen, vor Ekel gemieden und beleidigt | 18:12-18:44 |
| 19 | Brunnen | Fujimura und Sawada sitzen vor einem Brunnen; Fujimura erzählt davon, wie sehr sich die Stadt verändert habe, wie kalt sie geworden sei; Sawada meint, Städte wären schon seit Jahrhunderten so kalt gewesen, wobei er auf den Aufbau Babyloniens verweist; Black und White gesellen sich zu ihnen und Black korrigiert Sawada und zündet Fujimura die Zigarre an; Black will wissen, warum Rat zurück ist, während White Sawada von seinem Philosophien erzählt; Fujimura sagt, er hätte Mitleid mit den Jungen, aber sie könnten nicht weiter die Regeln der Gesellschaft missachten, worauf Black nur genervt reagiert, ihm die Zigarre aus dem Mund kickt und erklärt, dass sie niemals nach den Regeln jemand anderes leben würden, dann verschwinden sie | 18:45-19:58 |
| 20 | Onsen | Die Jungen und der alte Obdachlose waschen sich in einem der öffentlichen Bäder; White tollt herum, wird aber vom Alten ermahnt, dass der Ort nicht ihm gehöre; er ruft White zu sich, bemerkt, dass dieser sich trotz seines Alters immer noch wie ein kleiner Junge benimmt und wäscht ihn, wofür Black ihm sehr dankbar ist, denn sein Bruder würde ihm nicht mehr gehorchen; Black erzählt dem alten Mann, dass Rat zurück sei und sein Mann Kimura nach seinen eigenen Regeln in Blacks Stadt leben würde; der alte Mann ermahnt Black aufzuhören so zu tun, als gehöre ihm die Stadt; er will ihm klar machen, dass die Stadt niemandem gehört | 19:59-21:03 |
| 21 | Straßen | Die Yakuza geht in ein Restaurant und verschreckt sofort die Gäste; sie zerstören Läden | 21:04-21:14 |
| 22 | Yakuza-Büro | Rat und sein Boss sprechen darüber, dass Rat noch nicht seinen Geldanteil eingebracht hätte; Rat verteidigt sich damit, dass er erst gekommen sei und nicht sofort alte Streite wiederanfangen will, er beklagt sich außerdem über die ganzen „Ausländer“ die sein Boss in die Stadt geholt hat und die Veränderungen die er plant; sein Boss erzählt ihm, dass er an einem großen Projekt dran ist, dass von einem Ausländer mitfinanziert wird und Rat sich einfach um seine Arbeit kümmern soll (nach der Art Müllabfuhr) | 21:14-22:02 |
| 23 | Onsen | Black versucht White anzuziehen, der weiterhin seinen Quatsch treibt; der alte Mann bewundert Whites Reinheit, trotz seines Lebens in der schrecklichen Stadt und vermutet, dass er wohl die Antworten zu allen Fragen hätte und nur etwas Zeit bräuchte; White findet einen Kern in seinem Apfel und stellt sich vor, dass daraus ein Apfelbaum wächst an dem er auf einem Elefanten sitzend vorbeitrottet, erfüllt mit Freude; Black versichert dem Alten, dass er weiterhin auf White aufpassen wird, genauso wie auf ihre Stadt; der Alte bezweifelt, dass Black die Stadt beschützen kann, denn er spürt ihren Untergang und meint, auch White könnte es spüren, denn das sei seine Gabe; White erzählt Black von seinem Plan einen Apfelbaum aus dem Kern zu ziehen | 22:03-23:29 |
| 24 | Waschautomaten | Black liest ein Magazin während er auf ihre Wäsche wartet; White spielt draußen mit dem Telefon und berichtet, dass er einen weiteren Tag den Frieden in der Stadt aufrecht erhalten hat | 23:30-23:50 |

| | | | |
|----|------------------------------|--|-------------|
| 25 | Leeres Gebäude | Vanilla, einer der Apaches liefert Kimura und seinen Leuten Informationen über Choco, mit der Hoffnung ihnen beitreten zu können; Kimura geht bedrohlich auf ihn zu und packt ihn am Ohr | 23:51-24:15 |
| 26 | Straßen und über den Dächern | Die Apaches suchen nach Vanilla; Kimura und seine Männer fahren sie mit ihrem Wagen an und Kimura befiehlt Choco ihn am Abend im Büro zu treffen; er wirft ihm eine Schachtel zu in der sich das abgetrennte Ohr von Vanilla befindet; währenddessen sitzen die Cats über den Dächern und White bricht plötzlich in Tränen aus, während die Stimme des alten Mannes zu hören ist, wie er sagt, dass White das Ende der Stadt auch spüren würde | 24:16-25:09 |
| 27 | Über den Dächern | White ist geschockt, als Black ihm von dem abgetrennten Ohr erzählt und macht sich Sorgen um Choco; Black kontert, dass Choco keine Chance gegen Kimura hat und er ihn nie besonders leiden konnte; White ermahnt Black nicht schlecht von anderen Menschen zu reden, denn das würde das Herz austrocknen lassen; dann gibt er ruhig nach, dass es wohl nicht ihr Problem ist und stellt sich vor, dass er wie ein Blatt vom Dach schwebt und hin und her wiegt, während er dazu aufruft fröhlich zu sein | 25:10-25:52 |
| 28 | Versteck | Es ist mitten in der Nacht und die Brüder sind in ihrem Auto; Black fragt White ob er schläft, dieser tut aber nur so; Black deckt seinen Bruder zu, nimmt sich seine Ausrüstung und stiehlt sich davon, während White ihm traurig hinterher sieht | 25:52-26:25 |
| 29 | Yakuza-Büro | Choco ist zu Kimura ins Büro gekommen; Kimura offenbart Choco, dass er dessen Mutter gekidnappt hat; als Choco daraufhin wütend wird, halten ihn Kimuras Männer zurück und verlangen, dass er Respekt zeigt; währenddessen macht sich Black über die Dächer auf den Weg zu ihnen; Kimura macht Choco klar, dass er nicht fair spielt, denn er sei ein wahrer Yakuza und ihm gehöre die Stadt | 26:26-27:23 |
| 30 | Spielplatz | White geht zum alten Mann der auf einer Parkbank schläft und erzählt ihm auf dessen Frage, wo Black sei, dass dieser unterwegs ist um die bösen Typen zu bekämpfen | 27:24-27:46 |
| 31 | Yakuza-Büro | Kimuras Männer schreien erschrocken und zeigen auf das Fenster hinter Kimura, wo Black mit einem Grinsen im Gesicht und einer Krähe auf der Schulter steht und sie anschreit; einer der Männer denkt, dass der Junge keine Gefahr wäre und geht zum Fenster, trotz Kimuras Warnung. Black zerbricht darauf mit seinem Stab das Fenster und springt in den Raum; Choco versucht sofort Black davon zu überzeugen, dass es ihm gut geht und er wieder gehen kann, worauf Black schnippisch meint, er wäre nicht wegen ihm gekommen, sondern weil das seine Stadt ist; die Yakuza-Männer belächeln das und Black beginnt einen brutalen Kampf, bei dem er unter anderem ein Stück von Kimuras Ohr abbeißt und ihn zum Schluss mit seiner Stange erschlägt; Choco schaut dem Kampf entsetzt zu | 27:47-29:24 |
| 32 | Spielplatz | White erzählt dem Alten, dass er Gott um Entschuldigung bittet, wenn sie Menschen verletzen und dass sie es nie wieder tun werden | 29:25-29:38 |
| 33 | Yakuza-Büro | Choco steht inmitten der Trümmer und bewusstlosen Männer und weint; Black fliegt aus dem Fenster, während seine Worte „das ist meine Stadt“ durch die Nacht hallen | 29:39-29:49 |
| 34 | Baustelle | Abrisswägen reißen einen Teil der Stadt nieder | 29:50-30:11 |

| | | | |
|----|------------------|---|-------------|
| 35 | Yakuza-Büro | Rats Boss sieht sich die Schäden und Blacks geschmierte Warnung „my Town“ an und ist fassungslos, wie Kimura und seine Männer, die beschämt und verletzt an der Seite stehen, es nicht mit einem Kind aufnehmen konnten und ihn so vor dem Empfang seines neuen Partners beschämen | 30:12-30:41 |
| 36 | Schule | Eine Schulklasse hat draußen Sportunterricht; White schaut ihnen von der anderen Seite eines Zaunes zu und wird wiederum von Black beobachtet; Black ruft seinen Bruder und sagt ihm, er hätte ihn gesucht; White erwidert, er hätte beim Alten im Park geschlafen, der ihm bestätigte, dass Gott auf sie wütend ist; Black lenkt ihn ab mit dem Vorschlag nach ihrem gepflanzten Apfelkern zu sehen und die beiden machen sich auf den Weg zurück; White stellt sich einen bunten, großen Baum vor | 30:42-31:33 |
| 37 | Versteck | White und Black sitzen vor der Stelle an dem sie den Apfelkern gepflanzt haben und White ist enttäuscht, dass immer noch nichts zu sehen ist; Black versucht ihn zu trösten; White wechselt das Thema zu dem Fakt, dass ihn Blacks Geheimnisse traurig machen, worauf Black ihm erklärt, gerade um ihn nicht zu verletzen, muss er manche Dinge geheim halten, aber White ärgert sich darüber und will seinem Bruder zeigen, wie stark er ist; die beide kämpfen zum Spaß | 31:34-32:28 |
| 38 | Baustelle | Rat und Kimura gehen durch die Baustelle und Rat erklärt seinem Mann, dass er ihm ja gesagt hätte, er soll Black nicht unterschätzen; Kimura entschuldigt sich; Rat schlägt ihm eine Pause vor und lässt Kimura überrascht stehen | 32:29-33:29 |
| 39 | Brücke | White gibt dem verletzten Dawn sein Sparschwein mit all ihren Ersparnissen, aber dieser lehnt dankend ab; währenddessen sprechen Black und der andere Bruder über den Grund dafür, dass die Bruder nach Treasure Town gekommen sind; er erzählt, dass sie von drei extrem starken Typen, Aliens, vertrieben wurden; Black freut sich über den potenziellen Kampf, aber der Junge erklärt ihm gleich, dass nur der legendäre Minotaurus stark genug gegen sie wäre; Black glaubt nicht an dessen Existenz und macht sich lachend davon, während Dusk sich schauernd an Blacks Grimasse erinnert und überlegt, ob dieser nicht vielleicht der Minotaurus ist; Dawn versucht White zu überzeugen Black zu verlassen und mit ihnen zu kommen, aber White winkt lachend ab | 33:30-34:53 |
| 40 | Zug | Choco und seine Mutter verlassen die Stadt | 34:54-35:08 |
| 41 | Über den Dächern | Black blickt auf die Stadt | 35:09-35:29 |
| 42 | Kimuras Wohnung | Kimura liegt niedergeschlagen im Bett während seine Freundin raucht; sie erzählt ihm, dass sie schwanger ist | 35:30-36:05 |
| 43 | Versteck | Black blickt auf das Wasser und versucht seine Wut zu unterdrücken; White malt Kreidebilder und philosophiert vor sich hin bis er Herzschmerzen bekommt und Black ihn aufheitert | 36:06-36:43 |
| 44 | Bar | Kimura betrinkt sich in seiner Frust; ein Mann mit einem alienhaften Aussehen gesellt sich zu ihm und lässt ihm seine Visitenkarte zurück, mit dem Vorschlag für ihn zu arbeiten | 36:44-37:52 |
| 45 | Yakuza-Büro | Rats Boss und seine Partner, der Alienmann Snake, stellen Rat und anderen Yakuza ihr neues Geschäftsmodell vor: Die Errichtung eines Freizeitparks an der Stelle von Treasure Town; Rat gefällt die Idee nicht und er weist auf das Stripviertel hin, welches seit langer Zeit eine große Bedeutung für das „Manwerden“ der Yakuza hat, sowie die Leute die die | 37:53-40:40 |

| | | | |
|----|------------------|---|-------------|
| | | Stadt lieben und dort groß geworden sind, seinem Boss ist das egal | |
| 46 | Baustelle | Es ist Herbst; der alte Mann spricht über die Beziehung der Emotionen der Menschen und der Stadt; die Cats versuchen in die Baustelle einzubrechen | 40:41-40:59 |
| 47 | Snakes Büro | Snake beobachtet die Cats über Überwachungskameras in seinem riesigen, über die Stadt ragenden Büro und telefoniert nebenbei mit Kimura der ihn angerufen hat, um sich nach dem Jobangebot zu erkundigen | 41:00-41:19 |
| 48 | Kimuras Wohnung | Kimura legt seufzend den Hörer auf und seine Freundin erkundigt sich danach, mit wem er telefoniert hat; Kimura sieht bedrückt auf Snakes Visitenkarte | 41:20-41:24 |
| 49 | Straßen | Kimura verlässt seine Wohnung und trifft auf Rat der schon auf ihn gewartet hat; Rat meint er wäre gekommen, um sich nach ihm zu erkundigen und erzählt ihm von Snakes Plan Treasure Town in einen Freizeitpark zu verwandeln; Kimura berichtet ihm, dass er Vater wird und sich nach seiner Arbeit sehnt; Rat fragt Kimura, ob er altmodisch und festgefahren nach außen wirkt | 41:25-42:20 |
| 50 | Straßen | White wühlt sich durch Müll auf der Suche nach Schuhen, dabei sieht er seltsame Gestalten an der Gasse vorbeilaufen und folgt ihnen; die von White verfolgten alienhaften drei Männer werden von den Leuten um sich herum erschrocken gemieden und White blickt ihnen verwundert hinterher | 42:21-42:49 |
| 51 | Über den Dächern | White berichtet Black von den Fremden, während Black mit einem Fernrohr nach ihnen sucht; bei Whites Schilderung fällt Black ein, dass Dawn und Dusk damals von drei Auftragsmördern erzählt haben, die sie aus ihrer Stadt verscheucht haben und auch nach Treasure Town kommen würden; Black entdeckt mit seinem Fernrohr die drei Männer zusammen mit Snake in deren Hauptquartier; zu seiner Überraschung ist dort auch Kimura | 42:50-43:20 |
| 52 | Snakes Büro | Kimura sieht verängstigt die drei Riesen an und erkundigt sich bei Snake nach ihnen; dieser erklärt, dass er sie die Muskeln und er der Kopf ist; Kimura bezweifelt ihre Stärke; Snake will sie ihm demonstrieren und gibt den drei Männern einen Befehl in einer Aliensprache; er erklärt Kimura, dass er sie auf Katzenjagd geschickt hat und Kimura sagt ihm wütend, dass er sich aus diesem Kampf raushalten soll | 43:21-43:57 |
| 53 | Über den Dächern | Black beobachtet weiterhin die drei Männer; White bekommt ein sehr schlechtes Gefühl und die beiden machen sich auf den Rückweg | 43:58-44:16 |
| 54 | Snakes Büro | Die drei Männer springen aus dem Fenster und demonstrieren ihre übermenschlichen Fähigkeiten, indem sie nicht auf dem Boden aufschlagen, sondern von Blasen umhüllt werden, mit denen sie fliegen können; sie verbreiten sich über die Stadt; Kimura sieht ihnen überrascht hinterher und wendet sich dann nochmal an Snake, um ihn klarzumachen, dass die Cats ihre Sache sei; Snake lacht ihn aus und erklärt ihm, dass das ein Schritt wäre, seine Stadt zu transformieren | 44:17-45:07 |
| 55 | Versteck | Die Cats kehren zu ihrem Versteck zurück; dort wartet schon einer der Killer auf sie; nebenbei erklärt Snake, dass sie ihm Auftrag Gottes handeln; der Killer entdeckt die Cats, bewegt sich blitzschnell auf sie zu und holt aus; Black kann sich gerade noch ducken, aber White wird erwischt; dann schlägt der Mann auch Black und zieht ein Schwert, um ihn | 45:08-46:50 |

| | | | |
|----|-----------------|---|-------------|
| | | umzubringen; White macht sich Mut, nimmt eine Glasflasche und trifft damit den Mann, dann packt er sich Black und rennt weg | |
| 56 | Baustelle | Fujimura und Sawada fahren an der Baustelle entlang und entdecken Rat, wie er nostalgisch auf die Baustelle blickt; Fujimura ärgert ihn, indem er ihm sagt, er könne sich ja umbringen, aber er würde das nicht aufräumen; als Rat weitergeht, macht sich Fujimura doch Sorgen und läuft ihm hinterher („It’s not safe for you around here“) | 46:51-47:29 |
| 57 | Toilette | Die Cats verstecken sich auf der Toilette, beide verwundet; White äußert seine Vermutung, dass der Mann ein Alien ist und Black kontert, dass er so oder so nicht an seiner Stadt rumpfuschen wird; der Alienmann betritt die Toilette, doch bevor er zu ihrer Kabine kommt, hauen die Brüder durch das Fenster ab | 47:30-48:08 |
| 58 | Straßen | Die Cats fallen auf die Straße, wobei sich White verletzt und Black ihn tragen muss; der Alienmann entdeckt die beiden durch das Fenster und bricht kurzerhand durch die Wand; Black rennt mit White davon | 48:09-48:40 |
| 59 | Stripclub & Zug | Eine Stripperin tanzt auf der Bühne und Rat, Fujimura und Sawada schauen ihr zu; Rat erzählt, dass das alles bald zum Freizeitpark werden wird und dass jeder für sich selber kämpfen müsse („Each to his own and every man for himself“); währenddessen werden die Cats weiterhin von dem Alienmann verfolgt; Rat erzählt weiter, dass sie der Stadt alle egal sind und sie sich weiter verändern wird („This town could care less about us. And it’ll keep changing“), aber auch, dass sie ihm ein Lehrer war („I learned everything I know on these streets“) und er erinnert sich an die alten Zeiten zurück, in denen er die Stadt noch liebte | 48:41-49:40 |
| 60 | Dach des Zugs | Die Cats stehen ihrem Verfolger gegenüber; White wiederholt immer wieder, dass er diese Stadt hasst („I hate this town“), während Black versucht ihn weiter zu ziehen; Die Passagiere schauen verunsichert zum Dach hoch; White erzählt wieder von seinem Traum ein Haus am Meer zu bauen („Let’s build a house. By the sea. Just the two of us.“); der Mann folgt ihnen weiter und spricht unverständlich vor sich hin; Black packt sich White und springt vom Zug, wird aber direkt wieder von dem Mann verfolgt und kämpft mit ihm im Flug, während White aufprallt | 49:41-51:18 |
| 61 | Alte Fabrik | Black und der Mann krachen durch ein Fabrikdach; der Mann liegt bewusstlos in einer Blutlache und Black versucht sich zu beruhigen und nach White zu sehen, doch der Mann kommt wieder zu Bewusstsein und packt sich Black; White gießt mit kalten Augen vom Loch im Dach Benzin auf die beiden und kommentiert wieder seinen Agentenspruch, diesmal mit der Nachricht, dass der Alien besiegt wurde; er zündet ein Streichholz an und erzählt wieder von seinem Traum vom Meer, vom Himmel, vom Wald und vom Wind; Black sieht was er vorhat und befreit sich vom Alienmann; White lässt das Streichholz los und der Mann geht in Flammen auf, schreit und kracht durch das Fenster in den Fluss; White lacht und befiehlt, dass alles brennen möge („Let it burn...all of it. Let it all burn. This whole city’s going to burn.“), während Black verängstigt zu ihm hochsieht | 51:19-53:21 |
| 62 | Spielplatz | White spricht von sich aus der dritten Person („White could be | 53:22-54:15 |

| | | | |
|----|---------------------------|--|-----------------|
| | | happy“) und verliert nach und nach den Bezug zur Realität; Black versucht ihm den Ernst ihrer Situation klarzumachen und dass sie nicht mehr zurück nach Hause können, worauf White nur kontert, dass er seine Schätze aus dem Versteck bräuchte, bevor er wieder anfängt von sich als Agent zu sprechen; Black erklärt sich bereit Whites Schätze für ihn zu holen, solange White auf dem Spielplatz auf ihn wartet und er verschwindet | |
| 63 | Straßen | Fujimura und Sawada fahren durch die Stadt und reden über den kommenden Winter und wie Schnee die Stadt rein aussehen lässt („When it snows, even this filthy town...looks sort of pure.“); Sawada lacht über Fujimuras Sentimentalität | 54:16-54:39 |
| 64 | Whites Traum & Spielplatz | White träumt von einer bunten Welt mit grünen Wiesen, einem blauen Himmel und seinem Apfelbaum unter dem er liegen und die Sonne spüren kann; er wacht auf in seinem Versteck auf dem Spielplatz und erinnert sich daran, dass er seinen Apfelbaum gießen muss; er macht sich auf den Weg zum Versteck | 54:40-55:20 |
| 65 | Versteck | Black packt ihre Sachen zusammen und rennt zurück | 55:21-55:27 |
| 66 | Straßen | White geht durch die bunte Stadt und stößt dabei auf den zweiten Alienmann | 55:28-55:52 |
| 67 | Spielplatz | Black kommt zum Versteck auf den Spielplatz und sieht, dass White nicht mehr da ist; besorgt rennt er zurück in die Stadt | 55:53-56:08 |
| 68 | Straßen | White rennt durch die Gassen, dicht verfolgt vom Alienmann; währenddessen ist Black auf der Suche nach ihm; die Polizisten fahren weiter durch die Straßen und Fujimura sieht dabei White vor dem Alienmann weglaufen; er befiehlt Sawada den Wagen anzuhalten und die beiden rennen dem Jungen hinterher; White läuft in eine Sackgasse, wo er vor Angst zittert und wird vom Alienmann eingeholt; dieser sticht ihm sein Schwert in den Körper | 56:09-57:46 |
| 69 | Versteck | Es regnet; Black sucht weiter nach White, kann ihn aber nicht finden und kehrt so niedergeschlagen in ihr Versteck zurück; dabei denkt er daran, wie sehr White den Winter hasst, weil er ihn traurig macht; die Vorstellung daran, macht Black unglaublich traurig | 57:47-58:25 |
| 70 | Straßen | White steht mit dem Schwert im Körper in der Gasse und stellt sich vor, wie aus seiner Wunde eine Blume wächst, doch dann beginnt er zu schreien; der Alienmann packt ihn am Kopf, aber da kommen die Polizisten und schreien ihn an aufzuhören; der Mann fliegt mit seinen Kräften davon und die Polizisten schauen ihm ungläubig hinterher; dann schauen sie sich nach White um, der, trotz des Schwertes in seinem Körper, mittlerweile auf dem Weg zu Black ist | 58:26-59:21 |
| 71 | Versteck | Black sitzt im Auto und beobachtet, ob White irgendwo zu sehen ist; es hört auf zu regnen und plötzlich erscheint White vor dem Wagen; Black will ihn fragen wo er war, sieht dann aber das Schwert und ihm stockt der Atem; White erzählt von seinem Apfelbaum und bricht zusammen; dabei stellt er sich vor am Meeresgrund zu liegen; Black springt aus dem Auto und geht auf ihn zu; White fragt, ob er sterben wird, aber Black meint, so schnell würden Menschen nicht sterben; White verliert das Bewusstsein und Black steht ungläubig über ihm, dann kniet er sich zu ihm runter | 59:22-1:00:31 |
| 72 | Krankenhaus | Ein Arzt und der alte Mann sitzen im Gang und der Arzt erklärt, dass es ein Wunder ist, dass White überlebt hat; der | 1:00:32-1:01:23 |

| | | | |
|----|---------------------------------|--|----------------------|
| | | Alte erkundigt sich nach Black, der sich nicht von Whites Seite bewegt; der Arzt vermutet, dass Black in einem Schockzustand ist, da er nichts sagt und sich nicht bewegt, aber der Alte meint, das wär er nicht, er wäre ruhig, denn er hätte schon lange den Glauben in das Leben verloren und würde nur noch leben, um White zu beschützen („He’s already lost faith in the living. His only purpose in life has been to protect White.“) | |
| 73 | Baustelle, Snakes Büro, Straßen | Snake redet besonnen auf seine Handlanger ein, während Kimura ihm die Zigarre anzündet; Rat geht ruhig durch die Straßen | 1:01:24- 1:01:44 |
| 74 | Krankenhaus | White träumt wieder vom Meer, aber dieses Mal sieht er wie Black in seinem Traum fast ertrinkt; er wacht auf und wird von Black begrüßt | 1:01:45- 1:02:34 |
| 75 | Straßen | Black kauert am Boden und beichtet dem alten Mann, dass er total erschöpft ist und auch, dass White sich verändert hat und nur noch Unverständliches vor sich hinsagt; er zweifelt daran, dass er ihn weiterhin beschützen kann; der Alte wiederholt, dass er ihn nicht beschützen kann; währenddessen sitzen die Polizisten in ihrem Wagen vorm Krankenhaus und entscheiden sich, White mitzunehmen, bevor Black zurückkommt; Black glaubt, dass Gott ihm White wegnehmen will, aber der Alte erklärt ihm, dass White nicht so schwach ist, wie er scheint und Black dafür nicht so stark ist wie er glaubt („The boy’s stronger than you think. And you’re not as tough as you think“); er ist der Ansicht, dass White eigentlich Black beschützt; er sagt Black, dass er an ihn glaubt, auch wenn Gott es nicht tut („I believe in you Black. Even if God looks the other way“); Black weint | 1:02.:35- 1:03:31 |
| 76 | Krankenhaus und Straße | Die Polizisten zerren den tobenden White aus seinem Krankenzimmer; der Arzt versucht sie wütend aufzuhalten, denn so könnte Whites Wunde aufgehen; White entdeckt vor dem Krankenhaus Black der das Geschehen von einem Telefonmast aus beobachtet und freut sich, aber Black bewegt sich nicht; Fujimura versteht, dass Black ihm keinen Ärger machen wird und schreit ihm zu, dass es so das Beste ist („You know how dangerous life is for him in this town.“); Black erwidert darauf kühl, dass White ihn sowieso nur zurückhält und sie ihn mitnehmen sollen, worauf White wütend versucht sich aus den Armen der Polizisten zu kämpfen und Black die Augen zu öffnen; er spricht wieder von seinem Traum in blau und dass Black dabei war, aber Black bleibt kühl und sagt ihm, dass er sich einen stärkeren Partner suchen wird, was White nur noch wütender macht, denn er weiß, dass niemand außer ihm Black aushalten würde; White wird in den Wagen gezerrt und sie fahren weg; der Junge weint seinem großen Bruder nach | 1:03:32- 1:05:03 |
| 77 | Baustelle | Es ist Winter; Black (in einer Yin & Yang Jacke), der völlig neben sich wirkt, zerrt einen verletzten Yakuza vor die Tore der Baustelle und schreit | 1:05:04- 1:05:34 |
| 78 | Kinderzimmer im Polizeirevier | White malt während Sawada reinkommt und zeigt ihm was er malt; Sawada sieht sich Whites Gemälde an der Wand von seinen Freunden und dem Apfelbaum an; Fujimura betritt den Raum und rügt White, das Zimmer, das er extra für ihn besorgt hat, ordentlich zu halten, dann ruft er Sawada zu sich und erzählt ihm, dass schon wieder ein verwundeter Gangster vor der Baustelle gefunden wurde; die beiden wissen, dass Black | 1:05:35- 1:06:30 |

| | | | |
|----|-------------------|--|---------------------|
| | | es war | |
| 79 | Snakes Büro | Snake erklärt Kimura, dass der Bau des Freizeitparks gut vorankommt, aber Black ihm immer noch ein Dorn im Auge ist; er sagt auch, dass Black sich verändert haben soll und noch brutaler geworden ist („Unbalanced since losing White. Out for blood“); dann reden die beiden über Rat, der sich dem Plan seines Bosses widersetzt hat und den Umbau nicht unterstützt; Snake merkt an, dass er Freunde bei der Polizei zu haben scheint und will, dass Kimura aufhört nur zuzusehen und anfängt ihn bei seinem Plan zu unterstützen | 1:06:31- 1:07:26 |
| 80 | Straßen | White und Sawada gehen spazieren; Sawada fragt White, wieso er sich nie nach Black erkundigt und ob er sich keine Sorgen um ihn macht; White erklärt ihm, dass ihm und Black viele Teile fehlen, aber er alle von Blacks fehlenden Teilen hätte („White is missing lots of screws. [...] Screws for my heart. He made me broken. God did. [...] And him too, Black too. He's missing screws too, screws for his heart. [...] But I gots all the screws Black needs. I got every one!“); dann läuft er fröhlich weiter | 1:07:27- 1:08:34 |
| 81 | Straßen | Ein paar Jungen spielen an einem Automaten und unterhalten sich darüber, wer Black ist und ob er oder der Minotaurus stärker ist; sie wetten, dass Black, jetzt wo er von White getrennt und verrückt geworden ist, stärker ist; nebenbei läuft Black wie besessen durch die Gassen und zertrümmert Fenster; die Jungen lachen über die Idee, dass Black der Minotaurus sein könnte und vielleicht selber White verraten hätte; Black findet die Jungen und schlägt den mittleren mit seiner Stange | 1:08:35- 1:09:05 |
| 82 | Bahnhof | Black sitzt verloren und verwirrt an einer Wand und die Leute um ihn herum beobachten ihn verängstigt; Rat taucht auf und spricht Black darauf an, dass es heißt er wäre besessen („Word on the street is that you're possessed.“); Black steht auf und die Menschen weichen zurück | 1:09:06- 1:09:29 |
| 83 | Freizeitpark | Rat und Black reden am Rande des leeren Freizeitparks. Rat spricht von der Beziehung zwischen Liebe und Schmerz und darüber, dass Treasure Town nie wieder so sein wird wie früher („The more you love something, the deeper the pain. Treasure Town will never be what it was, Black.“); Black erwidert stattdessen, dass man Rat ansieht, dass er bald sterben wird, worüber nur Rat lacht; Rat geht mit der Verabschiedung, dass er Black in der Hölle wiedersehen wird; Black denkt sich dabei, dass diese Stadt bereits die Hölle ist („This town is hell“) | 1:09:30- 1:10:15 |
| 84 | Snakes Büro | Snake ordert Kimura dazu an Rat umzubringen, worauf Kimura geschockt reagiert; Snake stellt den Prozess als etwas Simple dar, aber Kimura will seinen alten Lehrer nicht umbringen („He saved me. He taught me everthing I know.“); Snake lacht über seine Sentimentalität und erpresst ihn mit der Warnung, dass er seine Freundin und ihr Baby umbringt, wenn Kimura ihm nicht gehorcht, worauf dieser wütend wird und Snake ihn mit einer Waffe bedroht; Snake sagt über sich, dass er seinen Job nur professional machen würde („What I am Kimura...is a pro“) | 1:10:16- 1:10:55 |
| 85 | Kimuras Wohnung | Kimura träumt von einer Flucht aus der Stadt ans Meer; er sitzt verbittert vorm Telefon und raucht; seine Freundin macht seine Zigarre aus | 1:10:56- 1:11:17 |
| 86 | Rats Unterschlupf | Rat legt den Hörer seines Telefons auf; im Wohnzimmer | 1:11:18- |

| | | | |
|----|-------------------------------|---|---------------------|
| | | sitzen einige seiner Männer und rauchen; Rat erklärt ihnen, dass er kurz spazieren geht, was seine Männer beunruhigt, denn er will nicht begleitet werden, obwohl es für ihn draußen gefährlich ist; Rat will sie mit seinem guten Horoskop beruhigen und geht („Let an old man walk alone under the stars.“) | 1:11:40 |
| 87 | Barviertel | Rat und Kimura trinken zusammen in einer vollen Bar; Rat fragt ihn, weshalb Kimura ihn gerufen hat; Kimura lügt und sagt ihm, er wollte ihn bitten sein Trauzeuge zu werden; Rat gratuliert ihm und willigt ein | 1:11:41- 1:12:27 |
| 88 | Straßen und Baustelle | Rat und Kimura laufen durch die Straßen zur Baustelle während sie sich über Kimuras Kind unterhalten; Rat erklärt Kimura, dass er auf sich aufpassen soll mit einem Kind und spricht von seiner eigenen Kindheit, als er seine Eltern verloren und niemanden hatte, der sich um ihn kümmert; währenddessen setzt er sich vor das Tor der Baustelle und Kimura sieht ihn traurig an; Kimura realisiert, dass Rat der wahre Grund für ihr Treffen klar war („You knew. [...] You could always read me like a book.“); Rat nimmt es locker („It’s a good day to die. [...] My final tip, be quiet when you whack someone.“) und erklärt Kimura sogar, wie er ihn erschießen soll; Kimura zieht seine Waffe, weint und erklärt Rat, dass er wie ein Vater für ihn war („You’ve been like a father to me.“); Rat gibt ihm noch den letzten Ratschlag auf den Weg, dass er seine Frau und sein Kind lieben soll, denn alles was man braucht sei Liebe („Because all you need is love.“); Kimura weint bitterlich und erschießt Rat; eine Weile später findet Black den sterbenden Rat; dabei hört man Rats letzte Worte an ihn, dass man sich das Leben nicht aussuchen kann; Rats Erinnerungen an seinen schönen Beginn bei der Yakuza spielen ab und er stirbt mit der Zigarre im Mund, die Black ihm gegeben hat | 1:12:28- 1:15:03 |
| 89 | Labor | Fujimura steht über Rats Leiche und verabschiedet sich | 1:15:04- 1:15:12 |
| 90 | Snakes Büro | Snake gratuliert Kimura zu seinem Mut und lässt sich von ihm die Zigarre anzünden; er gibt seinen Handlangern einen Befehl und sie richten sich schwer bewaffnet auf; Kimura erklärt Snake noch einmal, dass Black nur ein Kind ist, was Snake mit Blick auf Kimuras Wunden, die ihm Black verpasst hat, abtut; seine Handlanger setzen sich in Bewegung und Kimura fragt Snake, ob sie Black umbringen werden, worauf dieser antwortet, sie würden nur den Müll beseitigen („Just emptying the trash. This is my town. I need to keep my streets clean.“) | 1:15:13- 1:15:46 |
| 91 | Park | Der alte Mann und sein Freund spielen ein Brettspiel; Black geht auf sie zu und wirft ihnen blutverschmiertes Geld, seine Beute für den Tag, aufs Brett, doch der Alte will sein Blutgeld nicht; Black berichtet, dass Rat tot ist, was der Alte bereits erfahren hat; Black fragt, ob sie White gesehen haben, was den Alten verwundert und er erklärt ihm nochmal, dass White bei der Polizei ist; aber Black hört nicht zu und geht verwirrt weg und ruft nach White; der Freund des alten Mannes bemitleidet den Jungen; der Alte bezweifelt, dass ein Arzt den Schmerz des Jungen verstehen könnte („I doubt a doctor could understand his pain. Nobody can understand his pain.“) | 1:15:47- 1:16:49 |
| 92 | Kinderzimmer im Polizeirevier | White steht still im Raum und umarmt Sawada, welcher ihn fragt, was los sei; darauf äußert White wieder seine Trauer bei | 1:16:50- 1:17:12 |

| | | | |
|-----|-------------------------------|---|---------------------|
| | | Nacht („...when the sky turns black, why do I feel so blue? Guess it makes me think about dying.“); Sawada tätschelt den Kopf des Jungen | |
| 93 | Versteck | Es ist Frühling; Black sitzt vor dem immer noch nicht wachsenden Apfelbaum und fragt sich, warum er nicht wächst, obwohl er ihn jeden Tag gießt; er wendet sich an eine Puppe die er wie White verkleidet hat und spricht mit ihm | 1:17:13- 1:17:34 |
| 94 | Kinderzimmer im Polizeirevier | White starrt vor sich hin und Sawada versucht ihn abzulenken; White starrt Sawada kurz an und sagt dann einen seiner anderen üblichen Zaubersprüche: Sei glücklich („Be happy, be happy.“); er malt den Schädel eines stierartigen Wesens | 1:17:35- 1:17:56 |
| 95 | Versteck | Black ist nicht mehr klar bei Verstand und redet sich ein, dass alles wieder gut sein wird, jetzt wo sein Bruder zurück gekehrt ist („It’s all going to be okay because White came back to me.“); er macht sich mit seiner Puppe auf den Weg jedem vom Whites Rückkehr zu erzählen | 1:17:57- 1:18:08 |
| 96 | Kinderzimmer im Polizeirevier | White malt wie besessen immer wieder das Gesicht des Minotaurus; Sawada schaut sich die Bilder verwirrt an und erkundigt sich danach, was White da malt, worauf dieser mit „Minotaurus“ antwortet, einem Wessen, das die ganze Stadt verschlingen wird („He’s going to eat up this town.“) | 1:18:09- 1:18:30 |
| 97 | Straßen | Black läuft durch die vollen Straßen bei Nacht und erklärt den Leuten wirr, dass sein Bruder zurück sei; die Leute ignorieren ihn oder schütteln ihn ab | 1:18:31- 1:19:10 |
| 98 | Freizeitpark | Der Freizeitpark ist eröffnet und voll von Besuchern; der Minotaurus blickt von einem Dach dorthin | 1:19:11- 1:19:59 |
| 99 | Kinderzimmer im Polizeirevier | White malt weiter wie besessen und murmelt die Worte White und Black vor sich hin; er hängt die Bilder zu einem riesen Gemälde des Minotaurus zusammen an die Wand und haut schreiend darauf ein; Sawada bekommt Angst | 1:20:00- 1:20:30 |
| 100 | Freizeitpark | Black läuft mit seiner Puppe durch die Mengen und schaut sich das Innere des Freizeitparks an; ein Sicherheitsmann schnappt sich den Jungen und fragt ihn, ob er überhaupt den Eintritt bezahlt hat und wo seine Eltern sind; Black spricht nur von der Rückkehr Whites; die zwei Alienmänner tauchen auf und sorgen für Angst und Schrecken; auch der Sicherheitsmann flieht und lässt den verwirrten Black stehen; dieser lacht beim Anblick der vollbewaffneten Aliens; er versteht seine Lage nicht und versucht den Männern zu erklären, dass alles wieder in Ordnung ist, denn White wäre zurück gekommen; die Männer schießen den Kopf der Puppe ab und Black flippt aus; sie beschließen ihn mit Pfeilen und richten ihre Waffe auch ihn; Black greift die Männer an und rennt dann weg | 1:20:31- 1:22:41 |
| 101 | Kinderzimmer im Polizeirevier | Währenddessen schreit White und krümmt sich am Boden; Sawada und Fujimura versuchen ihn zu beruhigen | 1:22:42- 1:23:02 |
| 102 | Freizeitpark | Black stellt sich vor, er stünde auf dem Meer; die Männer gehen hinter ihm her und beschließen ihn weiter; Black glaubt sich am Meer zu befinden, ein Ort der auch ihm gut bekannt ist; einer der Männer drückt ihm ein Schwert an die Stirn; der Minotaurus fliegt von oben herab und stellt sich zwischen Black und die Männer; er ruft Black dazu auf, sich der Dunkelheit zu öffnen („Don’t fear the darkness, Black. Behold...the true power...of the darkness“); der Minotaurus bekämpft die beiden Männer und bringt sie um; Black schaut nur abwesend zu; es kommt zu einer Explosion | 1:23:03- 1:25:05 |

| | | | |
|-----|--------------------------------|---|---------------------|
| 103 | Snakes Büro | Snake beobachtet Black durch seine Überwachungskamera; er ist aber nicht entsetzt von der Szene die sich ihm bietet, sondern spricht von seinen Handlangern wie von ersetzbaren Teilen („I call the office and order spares. A part wears out and you replace it. That’s business.“); Kimura ist von seiner Art angewiedert und richtet seine Waffe auf Snake, der wissen will, wer ihn dazu angeheuert hat, ihn umzubringen; darauf antwortet Kimura es wären „Love. Love and truth“ und erschießt ihn | 1:25:06- 1:25:38 |
| 104 | Freizeitpark und Polizeirevier | Der Minotaurus geht auf den verängstigten Black zu und will ihn auf seine Seite ziehen; Black will fliehen doch der Minotaurus umarmt ihn; währenddessen versuchen die Polizisten White immer noch zu beruhigen | 1:25:39- 1:26:35 |
| 105 | Dunkelheit und Polizeirevier | Black und der Minotaurus befinden sich in der Dunkelheit und der Minotaurus versucht weiter Black der Dunkelheit gegenüber zu öffnen, eine Welt die Black selbst kreiert hat („This is the landscape of your creation. A deeper, higher dimension: Darkness. [...] Don’t fear it. It transcends all.“); Black sieht abwechselnd die Dunkelheit und das blaue Meer vor sich an dessen Ende White auf ihn wartet; der Minotaurus will nicht, dass Black das Licht sieht und warnt ihn, dass das seinen Tod bedeuten würde; White schreit weiter wie besessen und die Polizisten wissen nicht mehr was sie tun sollen; Black fragt den Minotaurus, ob sie sich in einem Traum befänden, doch dieser antwortet diese Welt wär „[m]ore real than reality“ und er fordert Black dazu auf, seine wahre Kraft zu zeigen; in Blacks Innerem breiten sich schwarze Krähen aus und verscheuchen weiße Tauben; der Minotaurus erklärt Black, dass sie eins seien („Lost between light and darkness“); Black erkennt seine Wunde am Minotaurus und dieser verwandelt sich in Black und ruft ihn auf, ihre Stadt in Blut zu baden | 1:26:36- 1:29:53 |
| 106 | Vor Kimuras Wohnung | Kimura packt sein Auto und will mit seiner Freundin die Stadt verlassen und ans Meer ziehen; er redet von einem friedlichen Leben zusammen mit ihr und ihren Kindern, was seine Freundin lustig findet, da es ihm so unähnlich ist; ein Motorrad schießt auf Kimura zu, auf denen zwei Alienmänner sitzen; einer von ihnen erschießt Kimura; seine letzten Gedanken sind ans Meer und an den Namen seines Kindes „Makoto“ - Wahrheit | 1:29:54- 1:30:31 |
| 107 | Dunkelheit | Der Minotaurus zeigt Black das Leben das er mit dieser Stärke haben könnte, ein Leben voller Gewalt, Mord und Wut | 1:30:32- 1:31:00 |
| 108 | Kinderzimmer im Polizeirevier | Fujimura hält den hyperventilierenden White in seinen Armen und versucht ihn anzusprechen; Sawada bittet seinen Chef ihn White zu geben; er fragt White ob er seinen Bruder sehen will und drückt den nun ruhiger werdenden White an sich; White wird endlich wieder ansprechbar und sagt Sawada, dass er alle von Blacks fehlenden Teilen besäße | 1:31:01- 1:31:32 |
| 109 | Dunkelheit | Black und der Minotaurus können White in der Dunkelheit hören; Der Minotaurus versucht Black einzureden, dass White ein Lügner wäre und dass er sich der Dunkelheit öffnen soll; Black sieht ein dunkles Tal vor sich; eine einzelne weiße Taube fliegt vor ihm und Black erinnert sich an White, was viele bunte Bilder und Erinnerungen in ihm weckt; er wiederholt Whites Zauberspruch „be happy, be happy“; der Minotaurus versucht ihn zurückzuholen und fragt ihn woran er glaubt; darauf antwortet Black „I believe in...White.“; damit | 1:31:33- 1:34:39 |

| | | | |
|-----|-------------------------------|---|---------------------|
| | | befreit Black sich und findet zur Realität zurück; der Minotaurus flüstert ihm noch hinterher, dass die Wunder an seiner Hand ihn immer an ihn erinnern soll | |
| 110 | Kinderzimmer im Polizeirevier | White malt zufrieden sein bunten Bild fertig und seufzt erleichtert | 1:34:40- 1:34:54 |
| 111 | Versteck | Black liegt verwundet am Boden; er sieht seine Wunde an der Hand und erinnert sich an den Minotaurus; dann steht er auf und geht | 1:34:54- 1:35:15 |
| 112 | Spielplatz | Die Polizisten und White wollen Black treffen; Fujimura bezweifelt, dass er kommt, doch Sawada und White glauben daran; White zeigt nach oben, von wo Black herab fliegt; die beiden stehen sich gegenüber und White heißt Black willkommen und streckt ihm die Hand hin; Black zögert erst und nimmt dann Whites Hand; White lacht | 1:35:16- 1:36:37 |
| 113 | Meer | Es ist Sommer; Black schwimmt mit einem Delfin im Meer; am Meeresgrund findet er einen Korkenzieher in der Form von zwei Engeln; er schwimmt an die Oberfläche und wirft ihn White zu; Black steht auf einem Fels und sieht seine Wunde an, dann springt er lachend ins Wasser; White baut ein riesen schneckenhausförmiges Muster aus Muscheln am Strand und gibt wieder seinen Agentenreport mit der Aussage, dass er auch heute wieder den Frieden auf Erden bewahrt hat und dass dies ein friedlicher Planet sei; er steckt den Korkenzieher an die Spitze seiner Muschelburg | 1:36:38- 1:38:40 |

Sequenzprotokoll (gesamter Film) – Tokyo Godfathers

| Nr. | Ort | Handlung | Zeit (Dauer) |
|-----|----------------|---|--------------|
| 1 | Kirche | Ein Kinderchor spielt die Geburt Jesus nach; das Publikum besteht aus obdachlosen Personen; darunter ist auch Hanna die als einzige den Chor zu genießen scheint; Gin ist eingeschlafen und wacht erst durch den lauten Gesang irritiert auf; Es wird ein Gottesdienst gehalten in dem davon erzählt wird, wie Jesus von Gott auf die Erde geschickt wurde um diejenigen ohne festes Heim zu erlösen; der Pfarrer erzählt davon, wie schwer es ist ohne Heim zu sein („Nothing is harder than to have no place...but many are those without one.“); Hanna nickt, während Gin ihm eher sarkastisch zustimmt; der Pfarrer spricht sehr dramatisch davon, dass diese Leute sich nur wünschen, dass sie jemand bei sich haben will („In their solitude, they long for someone who will say: „I want you to be here.“), was Hanna berührt, aber Gin antwortet beschwipst, dass das nicht auf ihn zutrifft und Hanna ermahnt ihn wütend, dass er leise sein soll; der Pfarrer endet seine Predigt | 0:18-1:36 |
| 2 | Vor der Kirche | Zahlreiche Obdachlose stehen an, um sich ihr kostenlosen Essen abzuholen; Gin macht einen Witz auf Kosten eines christlichen Lieds, was Hana sofort wütend korrigiert und Gin mit seinem Unwissen aufzieht; Gin kontert mit der Beleidigung, er wisse mehr als so ein „faggot“; Hana ist ungerührt und verteidigt sich locker damit, dass sie ein Fehler Gottes und eigentlich eine Frau ist („I am a mistake made by God. In my heart, I am a woman.“); die Suppenhilfe schaut sie überrascht an; Gin spricht davon, dass Frauen Kinder bekommen können und Hana nicht, aber Hana verweist auf die | 1:37-2:12 |

| | | | |
|---|-----------|---|-----------|
| | | Möglichkeit, dass auch ein „homo“ ein Wunder erleben könnte, wie die Jungfrau Maria; sie bittet die Suppenhilfe ihr mehr zu geben, da sie schließlich für zwei essen würde und die Suppenhilfe lässt verdutzt etwas Suppe verschütten | |
| 3 | Dach | Das obdachlose Mädchen Miyuki spuckt vom Dach runter und trifft einen Fußgänger damit; dieser schaut hoch und Miyuki versteckt sich; Miyuki malt neben einer Reihe an Tropfen mit Kreide einen weiteren Tropfen auf den Boden und äußert, dass die Person es verdient hätte; Hana und Gin gesellen sich zu ihr und bringen ihr Essen; Hana rügt das Mädchen wegen ihrer Sitzhaltung („Close your legs! Act like you were a woman.“) und ihrer verschwenderischen Art zu essen, sodass große Krümel auf den Boden fallen; sie nimmt eines der Brotfetzen vom Boden und empfiehlt Miyuki dankbarer für das Essen zu sein („Eat it with love for the people who made and brought it here.“); sie isst den Brotfetzen; Miyuki beschwert sich, dass Hana schon wie ihre Mutter klingt, die sie missbilligend, aber traurig Alte nennt („My old lady“), was Hana sofort wieder tadelt; Miyuki bleibt respektlos und beleidigt Hana als „old fart“; Hana hasst diese spezifische Beleidigung und zwickt Miyukis Wangen; diese ändert ihre Beleidigung zu „bag lady“; Gin schimpft Miyuki, dass sie, die als „chick“ nicht einmal selbst ihr Essen holen kann, ziemlich große Töne spuckt; Miyuki kontert direkt, dass „a burden on society“ kein Recht hätte sowas zu sagen; Gin kontert, dass Miyuki aber ihre Last wäre, was sie noch schlimmer macht; die Beleidigungen gehen weiter bis Hanna die beiden bittet nicht an Weihnachten zu streiten; Hana fällt ein, dass sie ein Geschenk für Miyuki hat | 2:13-3:49 |
| 4 | Müllhalde | Die drei wühlen durch den Müll; Hana wollte Miyuki Kinderliteratur schenken, was Miyuki verlegen macht; Gin verteidigt Hana und meint, „[e]ven a homeless teenage runaway needs a Christmas present!“; Miyuki kontert, dass sie ein Zuhause hätte, aber sich selber dagegen entschied nicht nach Hause zu gehen („I choose not to go home.“), aber Gin glaubt ihr nicht („Six months on the street means you don't have a home. [I can go home any time I want to.] It's the ones who say that who never do.“); Miyuki wirft aus Wut ein Buch auf Gin und Hana schimpft sie nicht mit „Dostoyevsky“ rumzuwerfen, doch die beiden hören nicht auf sich zu bekämpfen; es geht so weit, dass Gin Miyukis Brust begrabscht, was Miyuki noch wütender macht („You filthy old pervert! That's harassment!“); Hana schreit die beiden wütend an aufzuhören; das Weinen eines Babys ist zu hören; die drei werden leise und suchen nach der Quelle des Weinens; vergraben im Müll finden sie ein ausgesetztes Baby zusammen mit der Botschaft, dass der Finder sich um das Kind kümmern soll; Gin ist geschockt („What a world!) und Hana nimmt sich sofort des Babys an und wiegt es in ihren Armen; Gin spricht davon, wann er obdachlos geworden ist und ist zutiefst traurig, dass ein Kind diesen Alters das bereits erleben muss („How old was I when I started living like this? Thirty-something? I still thought that I was better off...than a child with no home.“); Miyuki hört ihm ruhig zu, dann entdeckt sie einen Schließfachschlüssel in der Decke des Babys; Hana will das Baby mitnehmen und nicht an die Polizei abgeben, denn sie glaubt es ist „a Christmas present from God“, was die beiden | 3:50-6:28 |

| | | | |
|----|------------|---|-------------|
| | | anderen stutzig macht | |
| 5 | Straßen | Miyuki und Gin trotten Hana und dem Baby hinterher; ein Farbtopf eines Reklametafelstreichers fliegt von oben herunter und trifft die drei fast; Gin erkundigt sich danach, was Hana damit meint, dass Kind mitnehmen zu wollen; Hana sagt, dass sie nur Gottes Willen folgen würde; Miyuki meint, dass die Eltern des kleinen Mädchens vielleicht zurückkommen, aber Hana wird wütend und fragt, „[w]hat parent would leave a child out in this cold?! That’s a devil, not a parent!“; direkt hinter ihr wird ein Paar von einem Wagen erfasst doch sie bemerken nichts; Hana gibt dem Baby den Namen Kiyoko, „[f]rom kiyo, ‚pure,‘ on this purest of nights.“; sie streiten sich über den Namen; Hana verkündet, dass sie das Baby mit nach Hause nimmt und Gin fragt entgeistert nach „[t]o a cardboard box?“; auch Miyuki ist nicht überzeugt, aber Hana bittet die beiden, sie wie eine Mutter fühlen zu lassen; es fängt an zu schneien und Hana erfindet ein Haiku | 6:29-8:27 |
| 6 | Kartonhaus | Hana versucht die schreiende Kiyoko zu beruhigen und ist verzweifelt, weil es ihr nicht gelingt; Gin nimmt das Baby seufzend auf den Arm und tröstet es mit „[h]e’s just a homeless homo.“; Hana will nicht, dass das Baby das hört; Miyuki macht sich Sorgen wegen dem Lärm; Gin und Hana streiten sich wieder darüber, ob sie Kiyoko der Polizei übergeben sollen; das Baby hört nicht auf zu weinen und Miyuki vermutet, dass sie womöglich krank ist, was Hana zum Weinen bringt; sie verspricht Kiyoko am nächsten Tag zur Polizei zu bringen, doch bittet darum, dass die Kleine wenigstens an Weihnachten einen schönen Abend erleben kann; Gin vermutet, dass Kiyokos Windeln gewechselt werden müssen, also tut er das und das Baby hört auf zu schreien; dann will Gin dem Baby Milch machen; Hana freut sich und schickt die empörte Miyuki los Wasser zu kaufen, denn Kiyoko soll kein Leitungswasser bekommen | 8:28-10:16 |
| 7 | Park | Miyuki ist genervt über die falsche Moralität der Anderen („Where does a bum get off telling me ‚Them that works eats‘?“); trotzdem macht sie sich auf den Weg | 10:17-10:22 |
| 8 | Kartonhaus | Gin lässt nach und erlaubt, dass Kiyoko eine Nacht bei ihnen bleiben darf; Hana freut es zu sehen, dass Gin Mitgefühl zeigt | 10:23-10:36 |
| 9 | Supermarkt | Die Verkäuferin ist geschockt darüber, dass Miyuki Wasser kauft; Miyuki ist verlegen und erklärt es als Weihnachtswunder | 10:37-10:43 |
| 10 | Straßen | Miyuki findet im Müll abgelaufenes, aber noch verpacktes Essen und freut sich über ihre Beute; sie macht sich auf den Weg zurück und stößt dabei mit zwei anderen Obdachlosen zusammen, die Bücher verkaufen; sie schreien sich an; Bücher fallen bei dem Zusammenstoß auf den Boden, darunter ein Buch mit Bildern einer jungen Familie mit Baby | 10:44-11:00 |
| 11 | Kartonhaus | Gin erzählt Hana davon, dass er einmal verheiratet mit Kind war; Hana hört ihm gespannt zu, will aber auch nicht zu viel erfahren; Gin erzählt davon, wie viel einem Vater sein Kind bedeutet („A child’s the only thing you hold dearer than life itself.“) und davon, dass er eine Tochter hat | 11:01-11:21 |
| 12 | Straße | Währenddessen blättert Miyuki durch das Buch mit der Familie und sieht sich ruhig die Bilder an, wobei sie sie nach einer Weile als „Bullshit“ bezeichnet; die anderen Obdachlosen wollen ihr Buch zurück; als sie erkennen, dass sie | 11:22-12:03 |

| | | | |
|----|------------|---|-------------|
| | | das Mädchen ist, über das Gin wacht, wollen sie weg von ihr, denn sie haben Angst, dass Gin ihnen sonst folgt; Miyuki ist verwundert und die Männer erklären ihr, „[y]ou’re the light of his life...“; Miyuki antwortet ironisch „[t]here’s not much light in a cardboard box.“; sie packt das Buch ein und gibt den Männern im Gegenzug was zu essen; Miyuki macht sich auf den Weg zurück; währenddessen erzählt Gin von dem Alter seiner Tochter | |
| 13 | Kartonhaus | Gin erzählt, dass er seine Tochter an einer Krankheit verloren hat für deren Behandlung er kein Geld hatte, da bei seinem damaligen Job als Rennfahrer aufflog, dass er Bestechungsgeld annahm und dass kurz nach dem Tod seiner Tochter seine Frau starb und er den Willen zum Arbeiten verlor; Hana hört Gin mitfühlend und traurig zu; Miyuki hört vor dem Zelt zu, dann kommt sie rein; Gin kocht die Milch und gibt sie Hana, damit sie Kiyoko füttern kann; Hana erzählt von ihrem Traum eine kleine Familie zu haben und Mutter zu sein („I would accept dire poverty as long as I had my child.“); Gin fordert sie auf nicht abzuschweifen und das Kind zu füttern | 12:04-13:58 |
| 14 | Kartonhaus | Miyuki weckt Gin am nächsten Morgen auf mit der Nachricht, dass Hana und Kiyoko weg sind | 13:59-14:15 |
| 15 | Straßen | Miyuki und Gin folgen Hanas Fußspuren im Schnee und ärgern sich dabei über Hana; sie kommentieren Hanas große Fußabdrücke („You can’t have feet fixed.“); sie finden Hana auf einem Parkplatz kniend; Miyuki vermutet, dass eine Suchanzeige für das Baby veröffentlicht wurde und Gin ergänzt, das wäre für Miyuki bestimmt auch der Fall; Miyuki antwortet ironisch, dass auf ihren Kopf höchstens ein Haftbefehl bestünde; Gin schweigt und meint dann zu Hana nochmals, dass sie das Baby zur Polizei bringen sollten, denn „[a] baby’s always better off with ist real mother.“; Hana antwortet darauf kühl, dass das nicht immer der Fall ist, manchmal wäre eine Pflegemutter besser; die anderen beiden reagieren darauf ungläubig und verärgert, aber Hana erzählt weiter, dass sie ihre echt Mutter nie kannte und falls diese sie jetzt sehen könnte wäre sie ausgeflippt („I’ll bet if she saw me now, she’d flip.“); Gin fragt wieder wütend, wie jemand obdachlos ein Kind aufziehen kann und Hana versteht das, aber sie möchte nicht, dass das Kind von Pflegeheim zu Pflegeheim rumgereicht wird, „without even one memory...of ever having been loved.“; Miyuki erwidert darauf sarkastisch, dass man dazu kein Findelkind sein muss; Gin meint, dass die Eltern des Kindes ihre Gründe gehabt haben müssen, aber Hana akzeptiert diese Ausrede nicht („Nothing should make you abandon a child! That means you’ve taken love and tossed it away, like trash.“); Hana schlägt vor, dass sie die Mutter des Babys suchen und sie ihr erklären soll, wieso sie ihr Kind verlassen hat und wenn sie dies kann, würde Hana ihr vergeben „and my mother too.“; Miyuki fällt dabei der Schließfachschlüssel ein | 14:16-16:36 |
| 16 | Bahnhof | Die drei stehen vor dem Schließfach des Schlüssels und merken an, dass sie wieder etwas zahlen müssen; sie finden im Fach eine Reisetasche voller Klamotten, Bücher etc. und einem weiteren Schlüssel, außerdem einem Stapel von Fotos auf denen ein Paar zu sehen ist; Hana vermutet, dass sie die Eltern des Babys sind; Miyuki findet Businesskarten eines Hostess | 16:37-17:45 |

| | | | |
|----|----------|--|-------------|
| | | Clubs und sie rufen dort an, aber niemand geht ran, also beschließen sie den Weg zum Club mit dem Zug zu fahren; die Frau von der Suppenküche sieht Hana zufällig und ist geschockt, dass sie tatsächlich wie angekündigt ein Baby hat | |
| 17 | Zug | Die drei steigen mit dem Baby in den komplett überfüllten Zug ein; die Leute im Zug halten sich alle die Nase zu, machen ein angeekeltes Gesicht und versuchen Abstand von den Vieren zu bekommen; Gin fragt sich, wie der Inhalt der Tasche, die auf eine Reise deutete mit dem verlassenen Baby zusammenhängen könnte; Hana schlägt als Idee einen Familiensuizid vor, was Gin laut wiederholt und alle Passagiere drehen sich nach ihnen um; Miyuki ist die Situation unangenehm und sie bittet die anderen leise zu sein; der Zug hält plötzlich wegen dem heftigen Schneefall an; Leute im Zug beschweren sich über den Gestank der von den Dreien ausgeht („What a stink!“) und Hana fragt Gin ungerührt, ob er in letzter Zeit gebadet hat, was Gin verneint; Miyuki fühlt sich sehr unwohl und versucht etwas Abstand von den anderen beiden zu bekommen; gegenüber des Zuges hält ein anderer Zug und Miyuki sieht erschrocken in das Fenster ihr gegenüber, wo sie ihren Vater sieht; ihr Vater bemerkt sie, doch Miyuki dreht sich sofort vom Fenster weg und Kiyoko fängt zu weinen an; Gin vermutet, dass Kiyoko in ihre Windeln gemacht hat und das den Gestank erklären würde; die Leute werden wütender und beklagen sich nun lautstark über den Lärm und den Gestank („Shut that kid up!“); inzwischen versucht Miyukis Vater sie zu rufen und macht panisch einen Anruf; Miyuki wird die Situation immer unangenehmer und sie verzieht panisch das Gesicht; sie zwängt sich durch die Menschen durch, klettert aus dem Fenster und springt auf die Gleise, dann rennt sie weg; die anderen beiden schauen ihr überrascht hinterher | 17:46-19:35 |
| 18 | Gleise | Gin und Hana mit Kiyoko laufen Miyuki hinterher; sie ärgern sich etwas über die verschwendeten Zugtickets; Hana versucht Miyuki aufzumuntern mit einem Lied und singt einen Song aus Sound of Music; die Drei laufen für Ewigkeiten durch den Schnee und Hana verliert vor Hunger und Erschöpfung ihre Kraft und bricht zusammen; dramatisch bittet sie die Anderen darum sie zurückzulassen und über Kiyoko zu wachen; Miyuki entdeckt einen Friedhof, worauf Hana empört antwortet, sie wär noch nicht tot | 19:36-20:45 |
| 19 | Friedhof | Gin stiehlt eine Sake-Flasche von einem Grab nachdem er sich davor verbeugt und betrinkt sich; er schaut sich nach Etwas für das Baby um, aber findet nichts; Hana ist optimistisch, dass sie es irgendwie schaffen werden, aber Gin antwortet spöttisch „People keep on saying that till they end up living like us!“; Gin wird zunehmend betrunken und spricht wirt davon, dass er niemals ein Kind verlassen würde; er und Hana streiten sich und Gin macht ihr die Lächerlichkeit ihrer Lage klar: „We’re scavenging offerings left in a cemetery. And why? Because we’re homeless. [...] We are three good-for-nothing bums...who can’t even look after ourselves“; Hana fängt an zu weinen und entdeckt dabei ein Babygrab mit Windeln und Milch davor; sie freut sich riesig und sagt wieder, wie sehr Gott Kiyoko lieben muss; Miyuki und Gin fragen darauf nüchtern, warum sie dann weggeworfen wurde | 20:46-23:04 |

| | | | |
|----|----------------|--|-------------|
| 20 | Straßen | Die drei und das Baby irren weiter durch die Straßen und stoßen dabei auf einen Mann, der durch einen lustigen Unfall halb von seinem eigenen Auto überrollt am Boden liegt; Gin und Hana helfen ihm rauszukommen und der Mann erzählt ihnen, wie er in diese Lage gekommen war; die Drei lachen; der Mann bedankt sich für die Hilfe und reicht ihnen seine Visitenkarte, falls sie mal in Not sein sollten und Geld („I owe you. Call me if you’re ever in trouble.“); als Gin die Karte sieht, versteht er sofort, dass der Mann ein Yakuzaboss ist und versucht sofort von ihm wegzukommen, aber Hana und Miyuki plaudern weiter mit dem Mann und fragen ihn, ob er den Laden auf der Visitenkarte aus der Reisetasche kennt | 23:05-24:38 |
| 21 | Auto | Der Mann erzählt ihnen, dass seine Tochter heute den Besitzer des Clubs der Visitenkarte heiratet; sie sprechen darüber, dass er gegen die Heirat war, aber ihm das Glück seiner Tochter wichtiger war; während er erzählt und sich zu ihnen umdreht, rollt er fast in einen LKW vor ihm rein und die anderen drei schreien ihn erschrocken an | 24:09-25:14 |
| 22 | Hochzeitshalle | Der Yakuza lädt die drei zur Hochzeit ein; am Eingang wird er von einer Reihe von Männern ehrfürchtig verbeugend empfangen; in der prunkvollen Halle bittet der Mann seine Gäste sich wie zu Hause zu fühlen („Make yourselves at home.“) und die Drei gehen ihm unsicher hinterher; drinnen erblickt Gin die Braut und starrt sie an; der Yakuza geht auf seine Tochter zu und erklärt, dass seine Gäste ihm das Leben gerettet haben („I owe them my life.“); er stellt seine Tochter, die ebenfalls Kiyoko heißt, vor; während der Feier sitzen die Drei am Rand der Halle und essen; Gin fühlt sich unwohl; er nimmt sich zwei Flaschen Alkohol und betrinkt sich wieder; das Baby fängt an zu weinen und Miyuki nimmt es zum Windelwechseln mit; Hana äußert wieder, was für ein Glück Kiyoko hat; Gin entdeckt den Bräutigam, erkennt ihn wieder und wird stutzig; sie fragen ihn, ob er die Frau auf dem Foto aus der Tasche kennt und er bejaht dies; sie hieße Sachiko und habe gekündigt, weil sie schwanger war; Hana fragt ihn, ob er weiß wo sie ist, denn sie hätte etwas für sie | 25:15-27:00 |
| 23 | Bad | Miyuki wechselt Kiyokos Windeln | 27:01-27:08 |
| 24 | Hochzeitshalle | Der Bräutigam ruft jemanden an, um nach Sachiko zu fragen, wobei er sehr abwertend von ihr („the skinny broad“) und über die Schulden ihres Mannes spricht; währenddessen wird Gin sehr wütend; der Mann spricht davon, wie sich Sachiko Geld von ihnen geliehen hätte und so „screwed both ways“ endete; Gin offenbart Hana, dass der Mann ihn vor Jahren von seinem „get-rich-quick scheme“ überzeugt hatte und er so wegen Schulden seine Frau und Tochter verlassen musste; er ist drauf und dran ihn mit einer Flasche zu erschlagen, als die ausländische Kellnerin hinter ihm eine Waffe zieht und auf den Yakuzaboss schießt; bevor dieser getroffen wird, wirft sich der Bräutigam vor ihn und wird an seiner Stelle getroffen; die Kellnerin rennt wütend weg und packt sich Miyuki und das Baby die gerade den Raum betreten als Geisel und schießt wieder drauf los, dann zerrt sie die geschockte Miyuki aus dem Saal, wo sie ihre Perücke runterreißt und sich als Mann offenbart; er spricht auf Spanisch auf das Mädchen ein, die nichts versteht und nur verzweifelt den Kopf schüttelt und letztlich mit „Thank you very much“ antwortet; Kiyoko fängt | 27:09-29:06 |

| | | | |
|----|-----------------------------|--|-------------|
| | | an zu weinen; Hana und Gin rennen Miyuki währenddessen hinterher und sehen, wie sie mit einem Taxi wegfahren | |
| 25 | Straßen und Telefonzelle | Hana und Gin rennen dem Taxi hinterher, verlieren es aber; Hana will sich an einer Telefonzelle nach dem Taxi erkundigen, wird aber abgewürgt; sie will weiterrennen, aber Gin entgegnet ihr nüchtern, „We’re homeless bums, not action-movie heroes“; Hana wird wütend und sagt, dass diese Kinder wie Familie für sie seien („Those children are like family!“); sie ist enttäuscht über Gin, der sich verlegen damit verteidigt, dass Hana nicht seine Frau ist („Don’t talk like you were my damn wife.“); er gibt die Suche auf und macht Hana damit noch wütender („You really are the lowest of the low. The best thing you’ll ever do is die in the gutter! Oh, poor you! You’ll be dead and no one’ll care! All you ever do is cause people trouble! Dead or alive, you’re living trash! The king of trash!“); sie wirft Sachikos Reisetasche auf ihn und rennt davon | 29:07-30:53 |
| 26 | Vor der Polizeiwache | Gin bittet einen Polizisten darum, Müll wegwerfen zu dürfen; als der Polizist ihm einen Mülleimer hinhält, antwortet Gin, er würde da nicht reinpassen („I don’t think I’d fit.“) | 30:54-31:09 |
| 27 | Straßen | Gin torkelt betrunken durch die Straßen und wiederholt Hanas Worte; dabei findet er einen alten Mann am Boden liegen und fragt ihn besorgt was los ist; der Mann bittet ihn darum, ihm seine Sake-Flasche zu geben | 31:10-31:59 |
| 28 | Zwielichtiges Viertel | Miyuki und der Mann kommen an; Miyuki folgt ihm total verängstigt durch das Viertel, bis sie vor einem Haus ankommen in das der Mann sie führen will; Miyuki weigert sich vor Angst verklavt werden zu können und ruft um Hilfe | 32:00-32:51 |
| 29 | Kartonhaus des alten Mannes | Gin sorgt sich um den alten Mann, der noch mehr trinkt und davon erzählt, wie er immer betrunken in einem schönen alten Haus sterben wollte, was er jetzt zur Hälfte erreicht hätte; er wiederholt Hanas Worte: „I’ve lived a long time...but I’m just trash, as worthless dead as alive.“; Gin versucht dem Mann das auszureden; der Mann sieht in Gin sein jüngeres Ich; er reicht ihm ein Bündel und bittet Gin es für ihn loszuwerden; der Mann kippt zur Seite und Gin glaubt er wär tot, aber er wacht wieder auf und bittet nochmals um einen letzten Schluck Alkohol, dann stirbt er wirklich | 32:52-34:11 |
| 30 | Park | Gin verlässt die Hütte des alten Mannes, entdeckt aber beim Rausgehen ein Bild der Wolkenkratzer die auf dem Foto mit Sachiko und ihrem Mann zu sehen sind und nimmt es mit; als er wieder rauskommt, steht eine Gruppe von Jugendlichen hinter ihm und verkünden, es wäre Zeit „for the New Year’s cleanup!“ | 34:12-34:35 |
| 31 | Wohnung einer Immigrantin | Kiyoko und ein anderes Baby trinken am Busen einer Immigrantin; sie versucht sich mit Miyuki auf Spanisch zu unterhalten, während Miyuki ihr auf Japanisch und gebrochenem Englisch antwortet; die beiden sprechen über Familienfotos, wobei die Frau erzählt, dass Miyukis Entführer ihr Sohn und ihr Vater bei der Polizei ist; Miyuki antwortet aufgeregt, dass ihr Vater auch Polizist ist, wird dann aber wieder traurig und wiederholt, dass er sie verhaften wird | 34:36-35:27 |
| 32 | Park | Die Jugendlichen verprügeln Gin, während einer von ihnen vergnügt mit seinen Freunden telefoniert und ihnen erzählt, sie wären nur beim Aufräumen; dann zerstören sie die Hütte des alten, toten Mannes, zerren diesen raus und schlagen auch auf | 35:28-36:21 |

| | | | |
|----|--------------------------------|---|-------------|
| | | ihn ein; sie klauen einen Umschlag aus Gins Tasche und verschwinden dann, um mit ihren Freunden zu trinken („All cleaned up.“); Gin rafft sich hoch und humpelt ihnen hinterher, um seinen Umschlag zurückzubekommen | |
| 33 | Taxi | Der Taxifahrer der Miyuki und ihren Entführer gefahren ist, erzählt Hana von ihnen; dabei läuft im Radio der Bericht über die Schießerei auf der Hochzeit und die Entführung und der Moderator berichtet, dass dahinter ein Krieg zwischen kriminellen Gruppen vermutet wird | 36:22-36:51 |
| 34 | Wohnung einer Immigrantin | Miyuki zeigt der Frau Bilder ihrer Familie, von sich selbst und ihrer Katze „Angel“, die verschwunden sei; bei einem übermalten Foto ihres Vaters fängt sie zu weinen an und erzählt, dass sie ihren Vater erstochen hat und deshalb nie wieder zurück kann; die Frau tröstet sie; Kiyoko fängt ebenfalls zu weinen an und wird von der Frau in den Arm genommen; Miyuki erklärt ihr, dass das Baby ein Geschenk Gottes ist | 36:52-38:09 |
| 35 | Taxi und zwielichtiges Viertel | Hana treibt den Fahrer an schneller zu fahren („Those children are my family!“); er kommt im Viertel an und Hana rennt los um Miyuki und Kiyoko zu suchen | 38:10-38:43 |
| 36 | Miyukis Traum | Miyuki erinnert sich an den Vorfall mit ihrem Vater, bei dem sie ihn in einem Wutausbruch mit einem Messer verletzt hat, nachdem sie sich von ihm vernachlässigt gefühlt hat und ihre Katze verschwunden war, was sie ihm unterstellt; als Miyuki in ihrem Traum nach Angel fragt, tauchen hinter ihr plötzlich Hana anstelle ihrer Mutter mit Kiyoko als Angel im Arm auf; ihr Vater wird durch Gin ersetzt und die Wohnung verwandelt sich in ihr Kartonhaus; Kiyoko bekommt Flügel | 38:44-39:40 |
| 37 | Wohnung einer Immigrantin | Miyuki wacht durch Kiyokos Weinen auf; Hana hört sie und ruft nach ihnen; Miyuki öffnet das Fenster und Hana steht weinend davor | 39:41-39:57 |
| 38 | Vor der Wohnung | Hana nimmt Kiyoko in die Arme; die Immigrantin fragt, ob Hana Kiyokos Mutter oder Vater ist; Hana antwortet lachend, dass sie das wünschte, aber nur „another homo“ ist; sie dreht sich zu Miyuki und freut sich über ihr Wiedersehen, was Miyuki verlegen macht; Miyuki fragt nach Gin | 39:58-40:25 |
| 39 | Straßen | Gin bricht mit seinem Umschlag in der Hand schwer verletzt zusammen | 40:26-40:36 |
| 40 | Taxi und Straßen | Hana und Miyuki suchen nach Gin, finden ihn aber nicht an der Telefonzelle; Hana behauptet, er wär ihr egal, aber Miyuki antwortet, dass Hana doch in ihn verliebt sei („Miss Hana, but you're in love with him, aren't you?“); Hana streitet das ab und beschreibt ihren idealen Mann als den Taxifahrer, weil sie nicht genug Geld für die Fahrt hat | 40:37-41:09 |
| 41 | Straßen | Hana und Miyuki suchen weiter nach Gin; dabei gehen Sanitäter an ihnen vorbei und erzählen von einem gestorbenen Obdachlosen; als der eine meint, er wäre womöglich als nächstes dran, ermahnt ihn der andere einfach seinen Job zu machen; Hana und Miyuki rennen erschrocken zur Krankentrage wo Hana stark weint; als sie erkennt, dass der Tote nicht Gin, sondern der alte Mann ist, zieht sie sich verlegen zurück; Miyuki macht sich über sie lustig | 41:10-42:01 |
| 42 | Gasse | Gin liegt schwer verletzt am Boden und weint Kiyokos Namen vor sich hin; eine Drag Queen in Form eines Engels erscheint und fragt Gin, ob er lieber ihre Magie oder einen Krankenwagen wünscht; als Gin mit Letzterem antwortet, wird | 42:01-42:45 |

| | | | |
|----|-----------------|--|-------------|
| | | sie wütend | |
| 43 | Straßen | Hana und Miyuki wissen nicht mehr wo sie noch suchen können und Hana wählt ihren letzten Ausweg | 42:46-43:00 |
| 44 | Transgender Bar | Hana führt Miyuki zu einer Transgender Bar; als die Tür sich öffnet, steht dahinter Hanas „Mama“, ihre ehemalige Chefin und Mentorin; Hana entschuldigt sich für ihr unangekündigtes Kommen; die beide fallen sich weinend in die Arme; Miyuki entdeckt hinter ihnen Gin verbunden auf einer Coach liegen; Hana rennt zu ihm und fragt ihn was passiert ist; später sprechen Hana und ihre Mutter darüber, dass Hana obdachlos lebt, was ihre Mutter schockiert; Hana erzählt, wie sie nach dem Tod ihres Freundes nicht mehr weitermachen konnte; sie erinnert sich an ihre Zeit in der Bar, wo sie Sängerin war und es bei einem Auftritt zu einer Auseinandersetzung mit einem unhöflichen Gast kam, wonach sie sich aus Scham nicht mehr in die Bar getraut hat; Hanas Mutter beruhigt sie, dass das schon vergessen sei und erkundigt sich nach dem Baby und Hana erzählt ihr alles; Hana sagt, sie sähe sich selbst in dem Kind („I could see me in her. Born on the street, and back there again. That’s why I want to find her a home full of love! All I ever wanted was love!“); beim Waschen von Gins Klamotten findet Hana das Bild der Wolkenkratzer und freut sich; am nächsten Morgen verabschiedet sich die Gruppe von Hanas Mutter und Hana endet die Szene mit einem Haiku | 43:01-47:27 |
| 45 | Straßen | Die Gruppe macht sich weiter auf die Suche nach dem Ort auf Sachikos Foto | 47:28-48:38 |
| 46 | Leeres Haus | Die Gruppe baut sich ein Lager in einem leeren Haus voller Katzen auf, die Miyuki vor Gins Hunger schützt; Miyuki wird zum Einkaufen geschickt; dabei entdeckt sie, dass das abgerissene Haus neben ihrem Versteck zufällig das Haus auf Sachikos Bild ist; die drei sehen sich die Ruine an und Gin testet den Schlüssel aus Sachikos Tasche an der Haustür aus und er passt | 48:39-49:58 |
| 47 | Ruine | Am nächsten Tag fragen die Drei die Besitzerin der Katzen, einer Nachbarin, nach Sachiko; die Frau erzählt davon, dass Sachikos Mann unnütz war („Gambling day and night, and mean when he drank.“) und Gin fühlt sich angesprochen; die Frau weiß nicht, wo das Paar jetzt ist und fragt eine andere Nachbarin, die erzählt, dass das Paar sich viel stritt („That’s poverty for you.“) und dass der Mann manchmal mit blauen Flecken zu sehen war; sie lästern viel über das Paar und mehr und mehr Nachbarinnen gesellen sich dazu; währenddessen durchwühlen Miyuki und Gin den Schutt und Miyuki findet eine Zeitungsanzeige in der ihr Vater ihr schreibt; Hana entdeckt eine Adresse auf einem Kalender geschrieben | 49:59-52:15 |
| 48 | Zug | Die Gruppe macht sich auf den Weg zu der Adresse; die Leute im Zug sitzen wieder mit etwas Abstand zu ihnen; Hana sagt, wie unverantwortlich Sachikos Mann sich benommen hat und Gin bezieht das wieder auf sich und wiederholt, dass er niemals daran gedacht hat sein Kind zu verlassen; als er realisiert, dass er das laut gesagt hat, redet er sich raus; Miyuki sieht traurig auf die Nachricht ihres Vaters in der steht, dass Angel zurückgekommen ist | 52:16-52:53 |
| 49 | Supermarkt | Die drei wärmen sich auf und schützen sich vor dem unaufhörlich fallenden Schnee; Hana hustet und ein Paar an der Kasse verzieht vereckelt das Gesicht und hält sich die Nase | 52:54-54:22 |

| | | | |
|----|--------------|--|---------------|
| | | zu; als sie gehen fragt sich Hana, wie sie wohl für das Paar aussehen und Gin antwortet „Like a bum, a homo, a runaway and a foundling.“; Hana korrigiert, dass Kiyoko Gottes „messenger“ sei und sie ihre „servants“; Hana regt sich wieder über den Vater auf und Gin wird wieder melancholisch („Even a good-for-nothing father never forgets a child.“); als Miyuki darauf traurig den Laden verlässt, fügt Hana hinzu „A child never forgets its parents.“; Gin offenbart, dass seine Tochter und seine Frau noch am Leben sind | |
| 50 | Telefonzelle | Miyuki ruft zu Hause an | 54:23-54:29 |
| 51 | Supermarkt | Gin gesteht Hana, dass er seine Familie, genau wie Sachikos Mann, wegen Alkohol und Glücksspiel verlassen hat, aber dass er immer etwas für seine Tochter tun wollte und deshalb für sie Geld gespart hat; er zeigt Hana seinen Umschlag | 54:30-55:04 |
| 52 | Telefonzelle | Miyukis Vater geht ans Telefon; Miyuki antwortet nicht und wimmert stattdessen; ihr Vater erkennt, dass sie am Apparat ist und fragt besorgt nach ihr; Miyuki weint und legt auf; sie wiederholt immer wieder, dass es ihr leid tut | 55:05-55:42 |
| 53 | Supermarkt | Der Ladenangestellte bittet Hana und Gin zu gehen, da sich auch andere Gäste hinsetzen wollen könnten, obwohl kaum jemand da ist; ein betrunkenen Gast beleidigt sie, dass sie stinken; sie streiten sich vor dem Laden weiter und Miyuki eilt dazu; in dem Moment rast ein Krankenwagen in den nun leeren Laden rein; Hana sieht das knappe Entkommen als Zeichen Gottes („I knew it! Kiyoko really is a messenger of God!“), dann wird sie bewusstlos und spuckt Blut; Miyuki und Gin fangen sie auf und rufen besorgt nach ihr | 55:43-57:01 |
| 54 | Krankenhaus | Hana liegt bewusstlos in einem Krankenhausbett; Miyuki sitzt im Wartesaal mit Kiyoko; im Fernseher läuft eine Reportage über die Schießerei auf der Hochzeit; eine Krankenschwester geht auf Miyuki zu und erkundigt sich nach Kiyoko; als sie ihren Namen erfährt, antwortet sie überrascht, das sei auch ihr Name; Gin spricht unterdessen mit dem Arzt, der empfiehlt, dass Hana gesünder lebt; Gin kontert, dass das als Obdachloser nicht möglich ist, worauf der Arzt antwortet „I can try to cure disease. Lifestyle is something you have to fix. All anyone can do is their best.“; Gin zahlt mit seinem gesparten Geld für Hanas Krankenhausbesuch, wobei Hana und er über die Höhe weinen; die Krankenschwester von zuvor erscheint hinter der Theke; Gin sieht überrascht, dass es seine Tochter ist; Gin und seine Tochter führen ein Gespräch über ihn und sein Leben; er belügt sie, dass er im Recycling-Bereich arbeitet; er schämt sich und vermutet, dass sie ihn hasst, aber Kiyoko antwortet, dass sie ihn immer sehen wollte und sie und ihre Mutter früher nach ihm gesucht haben; sie offenbart, dass Gin auch bezüglich seiner Berufung gelogen hatte und nicht Rennfahrer war, sondern einen Fahrradladen besaß und dass der Bräutigam auf der Hochzeit der Mann war, dem Gin Geld schuldet; Hana und Miyuki sind überrascht das zu hören; Gin fragt besorgt nach dem Mann, der aber zu seiner Erleichterung überlebt hat („I ran up the debts, not him.“); Kiyoko erzählt ihrem Vater, dass sie und der Arzt verlobt sind, welcher tatsächlich zuvor seine Tochter und Frau verloren hat; Kiyoko gibt ihrem Vater ihr Nummer; Hana wird zunehmend wütender und führt Gin seine Unverantwortlichkeit vor („you ran and hid in a cardboard box! [...] He kills off his wife and daughter to buy | 57:02-1:03:46 |

| | | | |
|----|---------------------------|---|---------------------|
| | | sympathy!“); sie ruft Miyuki und verschwindet | |
| 55 | Straßen | Miyuki stellt Hana zur Rede und will wissen, warum sie Gin vor seiner Tochter so vorführen musste; Hana erzählt darauf von ihrer Lieblingsgeschichte über einen einsamen roten Teufel und seinen Freund, den blauen Teufel, der sich für das Wohl seines Freundes opferte und damit sein Zuhause verlassen musste; Miyuki fragt besorgt nach, ob das heißt, dass Hana gehen will, worauf diese antwortet „It’s best for everyone when they’re with their family.“; Miyuki macht das noch mehr Sorgen, denn Hana hat keine richtige Familie; Hana schweigt | 1:03:47- 1:05:26 |
| 56 | Wartesaal | Im Fernsehen werden die Lottozahlen verkündet; Gin realisiert, dass Hana und Miyuki den Zettel mit der Adresse nicht mitgenommen haben; im Fernsehen erscheint eine Suchanzeige nach dem Baby Kiyoko, welches tatsächlich aus einem Krankenhaus gestohlen wurde | 1:05:27- 1:06:06 |
| 57 | Brücke | Miyuki und Hana suchen nach Sachikos Haus; Miyuki will mit Hana zurück zu Gin, der die genaue Adresse hat; Hana will Kiyoko nun der Polizei übergeben und sich bei ihren Eltern entschuldigen; während sie davon spricht, dass Kiyokos Eltern womöglich dabei sind Selbstmord zu begehen und Hana sich dafür selber am liebsten umbringen würde und diesen Prozess beschreibt, steigt hinter ihnen passend zu Hanas Worten eine Frau auf die Brücke und will springen; Hana und Miyuki sehen sie und können sie gerade noch zurückziehen, bevor die Frau springt; die Frau sieht Kiyoko, die nun weint, und ihre Augen weiten sich; Hana und Miyuki erkennen, dass es Sachiko ist und Hana ohrfeigt die Frau für ihre Verantwortungslosigkeit; Sachiko weint und erzählt, dass nicht sie das Baby ausgesetzt hat, sondern ihr Mann und sie seit dem auf der Suche nach dem Kind war; Hana übergibt ihr seufzend das Baby; sie wiederholt, dass Gott das Kind liebt; Hana und Miyuki bitten Sachiko darum, sich gut um Kiyoko zu kümmern und ihr viel Liebe zu geben | 1:06:07- 1:08:33 |
| 58 | Sachikos Ehemanns Wohnung | Gin klopft an die Tür und bricht nach einer Weile ein; die Wohnung ist randvoll mit Müll; als Gin ins Wohnzimmer geht, weckt er ausversehen den Besitzer, Sachikos Mann, auf, der verängstigt aufspringt und nach Gins Identität fragt und ihn für einen Dieb hält; Gin stellt ihn zur Rede wegen des Babys und will wissen, warum es als entführt gemeldet wurde; der Mann erwidert genervt, dass das nicht sein Kind ist | 1:08:34- 1:10:05 |
| 59 | Brücke | Miyuki und Hana verabschieden sich weinend von dem Baby und Sachiko geht damit davon; Hana beendet die Szene wieder mit einem Haiku | 1:10:06- 1:10:46 |
| 60 | Gassen | Sachiko flieht mit dem Baby | 1:10:47- 1:11:00 |
| 61 | Sachikos Ehemanns Wohnung | Der Ehemann erzählt, dass Sachiko das Baby aus dem Krankenhaus geklaut und ihn belogen hätte; er will nichts damit zu tun haben, worauf Gin ihn schlägt und den Mann dazu aufruft Verantwortung zu übernehmen; dieser drückt sich weiterhin und glaubt daran, dass sich sein Leben zum besseren ändert, weil er im Lotto gewonnen hat; Gin antwortet angewidert „I know a guy just like you. He threw away his life and his family“ und wirft Sachikos Mann die Fotos von ihm und Sachiko hin; Gin fragt, ob der Mann wüsste, wo Sachiko ist und als dieser antwortet, sie wollte bei ihrem Baby sein, wird Gin klar, dass sie sich umbringen will | 1:11:01- 1:12:05 |

| | | | |
|----|----------------------|---|---------------------|
| 62 | Straßen | Gin nimmt sich ein Fahrrad und radelt los um Sachiko und das Baby zu suchen; währenddessen beten Miyuki und Hana vor einem Schrein ihr Neujahrsgebet; vor dem Schrein treffen die Drei zufällig aufeinander; Gin erzählt den beiden, dass Sachiko nicht Kiyokos Mutter ist, dann rennen die Drei einem Babyschrei hinterher | 1:12:06- 1:13:31 |
| 63 | Straßen und Hochhaus | Sachiko versucht Kiyoko die Brust zu geben, die sich aber wehrt; währenddessen rennen Hana, Gin und Miyuki durch die Straßen; sie finden Sachiko die vor ihnen wegläuft; Sachiko klatert einen parkenden Lieferwagen und fährt damit weg; Gin fährt ihr mit einem gestohlenen Fahrrad hinterher; Hana hält ein Taxi an und es ist der Taxifahrer von damals; Gin versucht in den fahrenden Wagen zu klettern, wobei er fast stirbt, aber wie durch ein Wunder überlebt und Kiyoko zu fassen bekommt; der Wagen kracht in ein Gebäude und Sachiko entreißt dem bewusstlosen Gin das Baby und rennt vor Hana und Miyuki weg; sie fährt mit dem Fahrstuhl nach oben und Miyuki rennt ihr über die Treppen nach; Sachiko flieht aufs Dach | 1:13:32- 1:18:17 |
| 64 | Dach | Ein Suchschein leuchtet auf Sachiko und das Baby und ihre Flucht wird live ins Fernsehen übertragen, wo ihr Mann sie sieht und erschrocken und traurig zusammenfährt; Sachiko klettert auf den Rand des Dachs, dicht von Miyuki verfolgt; Miyuki stellt Sachiko zur Rede, warum sie das Baby gestohlen hat, was Sachiko sich nicht eingestehen will; Sachiko bricht weinend zusammen und erzählt wirr, dass sie eine Stillgeburt hatte und all die anderen Babys im Krankenhaus so gesund aussahen, dass sie sterben wollte, aber das Lächeln Kiyokos hielt sie davon ab und sie beschloss Kiyokos Mutter zu werden, denn dann würde alles wieder gut werden; Miyuki schreit Sachiko an, dass ihre Tat falsch war und sie kein Recht hat, das Leben eines Babys zu zerstören („A life is a life. It's only born once. You, me or Kiyoko.“); Gin und Hana rennen zum Dach; Sachiko wird ruhig; Miyuki bittet Sachiko das Baby zurückzugeben, aber Sachiko steht nun auf, sagt, dass sie wiedergeboren werden will und ist kurz davor zu springen, als ihr Mann ihr von unten zuruft und sie anfleht nicht zu sterben und zu ihm zurückzukommen; Sachiko antwortet, dass sie auf ihn warten wird und springt, aber Miyuki fängt sie; Gin und Hana rennen über das Dach; Miyuki schreit Sachiko an, dass Kiyoko ihre Eltern sehen will und Sachiko sieht das Baby an, dass zu sagen scheint, sie will zurück; Sachiko weint und entschuldigt sich, dann reicht sich Kiyoko zu Miyuki; das Gewicht wird zu schwer und die Drei rutschen über den Rand, aber Gin hält sie fest; Kiyoko rutscht dabei Sachiko aus den Armen und Hana springt ihr hinterher; Hana fängt das Baby und hält sich an einem Banner fest, doch dieses löst sich und die beiden fallen wieder; da kommt ein Windstoß und lässt die beiden vorsichtig am Banner nach unten segeln, wo sie unverletzt ankommen | 1:18:18- 1:22:12 |
| 65 | Krankenhaus | Kiyoko wurde ihren Eltern übergeben; sie bedanken sich bei der Polizei, aber diese korrigieren, dass sie nicht die Retter gewesen sind; Hana und Gin liegen in Krankenbetten und Miyuki sitzt zwischen ihnen; Gin bittet sie um Zigarren und als Miyuki diese aus seiner Tasche holt, fällt dabei der Beutel des alten Mannes mit Lottickets raus, die den Jackpot gewonnen | 1:22:23- 1:24:00 |

| | | | |
|--|--|---|--|
| | | haben, was Miyuki aber nicht bemerkt; die Drei trauern Kiyoko hinterher; die Polizei geleitet die Eltern des Babys zu dem Zimmer der Drei und bemerkt, dass die Retter Obdachlose sind; den Eltern ist das egal und sie wünschen, dass die Drei die Pateneltern des Kindes werden; als sie den Raum betreten, stellt sich heraus, dass der Polizist Miyukis Vater ist | |
|--|--|---|--|