

Allein sein können

***Tonari no Totoro*, Hayao Miyazaki, J 1988**

JOHANNES BINOTTO

(in: Yvonne Frenzel Ganz, Markus Fähr (Hg.):
Cinépassion – The Sequel, Giessen: Psychosozial Verlag 2016, S. 123-129)

Einführung

Es wird viel darüber debattiert, ob Kinder im Zeitalter digitaler Verfügbarkeit nicht viel zu oft Filme sehen, die eigentlich für Erwachsene bestimmt sind. Leider aber debattiert man nie darüber, ob umgekehrt die Erwachsenen nicht viel zu selten Filme sehen, die für Kinder bestimmt sind. Dabei ist der letztere Umstand vielleicht mindestens so fatal. Was für Kinder spannend ist, kann für Erwachsene nur langweilig sein – so lautet die falsche, aber gleichwohl weit verbreitete Logik, die sich hinter dem Desinteresse für Kinderfilme verbirgt. Warum aber sollte man den eigenen Kindern etwas zu sehen geben, für das man sich selber zu schade ist? Demgegenüber gilt es einzusehen, dass die besten Kinderfilme unweigerlich auch zu den besten Erwachsenenfilmen gehören müssen, dass wohlmöglich die ganze Unterscheidung von Kinder- und Erwachsenenfilmen zu kurz greift.

Wie sehr das zutrifft, lässt sich kaum eindrücklicher zeigen als anhand der Filme des japanischen Regisseurs, Zeichners und Autors Hayao Miyazaki. Seine Animationsfilme, obwohl selbst von den kleinsten Zuschauern problemlos verstanden, sind zugleich noch für den erfahrensten Kinogänger von verblüffender Vielschichtigkeit. Und wer die Probe aufs Exempel machen will, der soll sich beim Betrachten von Miyazakis Filmen jeweils fragen, wie eine bestimmte Szene wohl in einem amerikanischen Animationsfilm aus dem Hause Disney aussähe. Wo andere Filmemacher glauben, Konflikte zuzuspitzen und vereindeutigen zu müssen, um ihr junges Publikum nicht zu überfordern, unterläuft Miyazaki solche Vereinfachungen konsequent. Anders als die Grimm'schen Märchen mit ihren holzschnittartigen Figuren, kommen Miyazakis Fabeln denn auch allesamt ohne eindeutige Schurken aus. Stattdessen zeigen sie eine Welt der feinen Nuancen und des Zweifels, ob der man als Erwachsener zuweilen verunsichert ist, ob die Kinder sie ganz verstehen werden. Doch zeigt sich darin nur aufs Neue, wie wenig man selber und wieviel der Regisseur den Kindern zutraut. Wo man glaubt, die komplexe Wirklichkeit kindergerecht in zwei sauber getrennte Lager von Gut und Böse aufteilen zu müssen, plädiert Miyazaki für eine Ambivalenz, die nicht getilgt zu werden braucht, sondern die man anerkennen und mit der man leben kann.

Das alles gilt in besonderem Masse auch für seinen vielleicht universellsten Film über das Fabelwesen Totoro – ein Film, der ebenso still wie tiefschürfend ist, einfach und hochkomplex zugleich, ein Film mithin, der sich nicht weniger traut, als die fundamentalsten menschlichen Erfahrungen mutig und direkt anzugehen. Oder, wie es Miyazaki selber formuliert: »What we have forgotten. What we don't notice. What we are convinced we have lost. Believing that we still have these things, I am proposing to make *Tonari no Totoro*.« (Miyazaki 2009, S. 255)

Kommentar

In seinem wenig bekannten Aufsatz *The Capacity To Be Alone* schreibt der englische Kinderpsychoanalytiker Donald Winnicott über die Fähigkeit, allein zu sein, als einer der zentralen Errungenschaften in der Entwicklung des Kindes. Indes geht es ihm hier um eine ganz besondere, ja paradoxe Form des Alleinseins: das Alleinsein in Anwesenheit eines anderen. Die Fähigkeit, für sich zu sein, während die Mutter sich noch im selben Raum aufhält, ist für Winnicott eine der notwendigen Voraussetzungen, um später auch grössere Trennungen verkraften zu können. Zu wissen, dass die Bezugsperson da ist, ohne sich dabei immer ihrer Gegenwart vergewissern zu müssen, ermöglicht erst die Versenkung ins Spiel und damit auch die Erschaffung einer eigenen, inneren Welt. Das bedeutet aber umgekehrt auch, dass Menschen, die zwar durchaus real allein sind, mitunter trotzdem unfähig sein können, allein zu sein. Auch ein Gefangener im Gefängnis, obwohl real isoliert, hat vielleicht trotzdem nie die Fähigkeit erlangt, allein zu sein, was seine Gefangenschaft wohl nur noch schrecklicher macht (vgl. Winnicott 1965, S. 30).

Allein sein zu können, hat somit weniger mit einem Verlust als vielmehr mit einer Befähigung zu tun. Die Möglichkeit, bei sich selbst sein zu können, ohne dabei gestört zu werden, ist ein Geschenk, keine Versagung. Alleinsein darf somit auch nicht verwechselt werden mit Verlassensein. Vielmehr sind die beiden Zustände Gegensätze. Das Alleinsein wird nur möglich dort, wo man nicht verlassen ist, sondern man um die Anwesenheit der Bezugsperson weiss. Erst wenn man gelernt hat, allein zu sein, kann man später auch verkraften, verlassen zu werden.

Das Alleinseinkönnen stellt denn auch das Subjekt nicht in Frage, sondern bestätigt es. Das zeigt sich bereits auf sprachlicher Ebene in einer Aussage wie »Ich bin allein«. Winnicott weist darauf hin, dass im Satz »Ich bin allein« bereits der Satz »Ich bin« steckt. Nur wer sagen kann »Ich bin«, kann später auch sagen »Ich bin allein«. Die Gewissheit des eigenen Ichs ist Bedingung, um überhaupt allein sein zu können. Die Herausbildung des Ichs, die zunächst durch die kontinuierliche Existenz einer verlässlichen Mutter ermöglicht wird, endet demnach nicht, sondern setzt sich fort in der Fähigkeit, allein zu sein: »I consider, however, that ›I am alone‹ is a development from ›I am‹, dependent on the infant's awareness of the continued existence of a reliable mother whose reliability makes it possible for the infant to be alone and to enjoy being alone, for a limited period.« (Winnicott 1965, S. 33)

Damit äussert Winnicott implizit auch eine Kritik an jenen Formen der Überbehütung und andauernden Unterhaltung, wie man sie so gerne als Zeichen besonderer elterlicher Liebe missversteht. Wer sein Kind nicht allein lässt, sondern es immerzu belagert, es mit immer neuen Ablenkungen bespielt und animiert, ist gar nicht wirklich grosszügig, sondern eigentlich geizig: Man bestiehlt das Kind, man enthält ihm den eigenen Raum des Alleinseins vor.

Tonari no Totoro ist ein Film über das Alleinsein und ein Film gerade darüber, wie das Alleinseinkönnen einen befähigt, auch dessen beängstigendes Gegenteil, die Gefahr des Verlassenwerdens, zu ertragen. Tatsächlich beginnt der Film mit einem drohenden Verlust: Die Mutter der beiden Kinder Satsuki und Mei fehlt. Eine Krankheit, deren genaue Form uns Zuschauern genau so unerklärt bleibt wie den beiden Kindern, hat die Mutter aus der Familie gerissen und zwingt sie, ihre beiden Kinder allein zu lassen. Natürlich lauert hinter diesem temporären Verlust die Angst vor einem endgültigen: Es wäre gut möglich, dass die Mutter

nie mehr heimkehrt.

Doch der Vater ist da, als einer, der bei den Kindern ist und ihnen zugleich genügend Raum gibt, allein zu sein. Beim Einzug ins neue Haus sind es die beiden Kinder, die allein und ohne ihren Vater das Gebäude und seine Geheimnisse erkunden. Und später, während er über seine Bücher gebeugt arbeitet, streift die kleinere der beiden Töchter durch den grossen Garten, und es ist ausgerechnet bei diesem Spiel, dass sie in der Höhlung eines riesigen Baumes dem Fabelwesen Totoro begegnet. Totoro, das Wesen, das nicht spricht, sondern nur brummt und brüllt, das riesig ist und flauschig und rätselhaft, ist seinerseits eine Figur, welche die Kinder allein sein lässt. So tröstend seine Anwesenheit auch ist, so zurückhaltend ist dieses Wunderwesen zugleich. Es lässt den Kindern Raum, anstatt sie zu vereinnahmen. So hat Regisseur Miyazaki auch in Interviews darauf hingewiesen, wie wichtig es ihm war zu zeigen, dass Totoro auch eine gewisse Distanz zu den Kindern behält: »I thought he shouldn't appear too much. I had also decided strictly against having scenes where Totoro sympathizes with Satsuki because she is sad.« (Miyazaki 2009, S. 361) Wenn in einer Szene die beiden Kinder sich an Totoro festklammern und mit ihm des Nachts über die Felder fliegen, ist es nicht so, dass Totoro explizit für sie fliegt, als vielmehr so, dass sie ihn begleiten dürfen bei dem, was er ohnehin tun würde. Nicht Totoro packt die Kinder, sie halten sich selbst an ihm fest. Die Nuance ist subtil und zugleich doch entscheidend.

In einer der magischsten und berühmtesten Szenen des Films warten die beiden Kinder an der Bushaltestelle im Wald auf die Rückkehr ihres Vaters von der Universität. Es wird dunkel, es regnet, der Vater verspätet sich, die kleine Mei beginnt einzuschlafen, so dass ihre grosse Schwester sie Huckepack nimmt. Doch allmählich droht das Warten unheimlich zu werden. Da taucht der riesige Totoro auf und stellt sich ebenfalls an die Bushaltestelle. Still steht er neben den Kindern, und wenn Satsuki ihn fragt, ob er Totoro sei, lässt er nur ein sanftes Miauen hören. Das Mädchen leiht ihm darauf einen Schirm, den das Wesen verwundert anschaut, sich über den Kopf hält und sich freut über das Geräusch, das die schweren Tropfen auf dem Schirm machen. Totoro ist ganz versunken in sein Spiel mit dem Schirm, so dass sich die Verhältnisse unversehens umdrehen: Nicht nur, dass er die Kinder allein sein lässt, auch sie lassen ihn allein in seinem Spiel.

Die Szene ist nicht zuletzt deswegen so bemerkenswert, weil so wenig in ihr geschieht. In der Zurückhaltung, mit der das Fabelwesen die Kinder und die Kinder das Fabelwesen allein sein lassen, zeigt sich die behutsame Zärtlichkeit des Filmemachers selbst, der die Zuschauer nicht überwältigen, sondern ihnen Raum geben will für ihren eigenen Blick und ihre eigenen Gedanken. Das Bild der Kinder und des Fabelwesens, wie sie nebeneinander im dunklen, verregneten Wald stehen, beide für sich und doch gemeinsam – schöner lässt sich Winnicotts Konzept des Alleinseinkönnens wohl nicht darstellen.

In seinem Essay *Transparenzgesellschaft* weist der Berliner Philosoph Byung-Chul Han nach, wie das zeitgenössische Credo der Transparenz auf einen Zustand andauernder Selbstentblössung und Selbstausbeutung abzielt. »Transparent werden die Dinge, wenn sie jede Negativität abstreifen, wenn sie geglättet und eingeebnet werden, wenn sie sich widerstandslos in glatte Ströme des Kapitals, der Kommunikation und Information einfügen. Transparent werden die Handlungen, wenn sie operational werden, wenn sie sich dem berechnen-, steuer- und kontrollierbaren Prozess unterordnen.« (Han 2012, S. 5-6) Gegen diesen totalen Verwertungsprozess plädiert Byung-Chul Han für eine Rehabilitierung

der Negativität und Opazität, für eine Rehabilitierung dessen, was sich nicht ganz zeigt und was den Respekt vor dem Geheimnis des Anderen bewahrt: »Dem Transparenzzwang fehlt gerade diese ›Zartheit‹, die nichts Anderes bedeutet, als die des Respekts vor der nicht vollständig zu eliminierenden Andersheit. Angesichts des Pathos der Transparenz, das die heutige Gesellschaft erfasst, täte es Not, sich im Pathos der Distanz zu üben.« (Han 2012, S. 9-10)

Totoro wäre nun genau eine Figur der Negativität. Das letztlich undurchschaubare, opake Wesen Totoro steht ein für eben dieses Pathos der Distanz, durch welche zwischen ihm und den Kindern überhaupt erst eine wirkliche Nähe entstehen kann, denn: »Die Distanzlosigkeit ist nicht die Nähe. Sie vernichtet sie vielmehr. Die Nähe ist reich an Raum.« (Han 2012, S. 26) Um sich nah zu kommen, muss man dem andern Platz lassen.

Es ist in diesem Zusammenhang auch sprechend, dass der Filmtitel *Tonari no Totoro* von Totoro als einem »Nachbarn« oder von »Totoro nebenan« spricht. Totoro ist nicht der Freund, wie der Titel manchmal falsch übersetzt wird. Totoro ist nicht der Retter, nicht der Vater oder das phantasierte Kind der beiden Hauptfiguren. Totoro ist der Nachbar: Er wahrt Distanz. Totoro vereinnahmt die Kinder ebensowenig, wie sie ihn vereinnahmen können. Er bedrängt sie nicht, er steht vielmehr neben ihnen, ist bei ihnen und lässt sie doch alleine sein. Seine blossе Anwesenheit, die nichts von den Kindern verlangt, genügt bereits als Trost: »Totoro exists. Because of his existence, Satsuki and Mei aren't isolated and helpless. I think that is sufficient.« (Miyazaki 2009, S. 368)

Diese zärtliche Zurückhaltung, um die es Miyazaki bei der Figur Totoros geht, zeigt sich indes auch in der Liebe der Eltern zu ihren Kindern. Es ist eine Liebe, an der keinerlei Zweifel besteht, und dies, obwohl der Film mit Bedacht all jene stereotypen Liebesbekundungen auslässt, die man in einem westlichen Kinderfilm antreffen würde. So wird man etwa beim mehrmaligen Betrachten des Films verblüfft feststellen, dass es keine einzige Szene gibt, in welcher man sieht, wie die Mutter ihre grössere Tochter Satsuki umarmt. Allerdings wird die Mutter beim ersten Besuch der Kinder die Haare ihrer älteren Tochter kämmen. Für eine Mutter jener Zeit und Kultur wäre es nicht natürlich gewesen, ihre grössere Tochter ausgiebig zu umarmen, so hat Miyazaki im Gespräch erklärt. In der feinen Geste des Kämmens indes zeigt sich bereits die grosse Liebe und Nähe zwischen den beiden. Die Nähe zeigt sich gerade, weil eine feine Distanz gewahrt wird.

In einer anderen Szene betrachtet der Vater von seinem Büro aus lächelnd die beiden Mädchen, wie sie sich über die Pflänzchen auf dem Feld freuen, die mit Totoros Hilfe über Nacht gesprossen sind. Gerade in der physischen Entfernung, die der Vater zu seinen Kindern einnimmt, äussert sich eine umso grössere, liebevolle Nähe. So tut er die Erzählungen der kleinen Mei vom rätselhaften Totoro auch nicht als blossе Phantasie ab, sondern anerkennt, dass es Räume gibt, zu welchen die Kinder zwar Zugang haben, er selber aber nicht eindringen darf. Statt der kleinen Mei die Existenz von Totoro auszureden, anerkennt er sie. »Du wirst den Herrn des Waldes getroffen haben«, meint er zu seiner kleinen Tochter, und später, als Mei den Zugang zu Totoros Höhle nicht mehr findet, tröstet er sie: »Man kann ihn nicht immer treffen.« Es scheint, als habe auch der Vater sich die Fähigkeit zur Ambivalenz bewahrt, wie sie die Kinder haben – die Fähigkeit, auch das zu akzeptieren und zu schätzen, was ihm selber verborgen und opak bleiben muss.

Diese Fähigkeit zur Opazität und Ambivalenz freilich, die alle Figuren des Films zeigen, ist Totoros eigenste Natur. Das äussert sich auch darin, dass er im ganzen

Film weder eindeutig als reales Wesen noch als blosse Imagination der Kinder gezeigt wird. Totoro bleibt bis zum Schluss opak, bleibt ein Geheimnis – und er bleibt für sich. Allenfalls ähnelt er in seiner opaken Präsenz jenen zauberhaften Dingen, die Winnicott »Übergangsobjekte« nennt – jenen Gegenständen, die es dem Kleinkind erlauben, Verluste und Trennungen zu verwinden, indem sie mit etwas spielen, das zwar zu ihnen gehört und doch nicht von ihnen stammt. Denn auch das Übergangsobjekt, so Winnicott, lässt sich nicht vollkommen transparent machen und endgültig zuordnen. Das Übergangsobjekt kommt weder von innen noch von aussen, ist weder eine blosse Halluzination, die ganz dem Willen des Kindes gehorcht, noch ein völlig unkontrollierbares Ding, das sich einem komplett entzieht. Das Übergangsobjekt situiert sich vielmehr exakt in jenem »Zwischenbereich des Erlebens, bei dem nicht die Frage gestellt wird, ob er zur inneren oder zur äusseren (mit anderen geteilten) Realität gehört« (Winnicott 1976, S. 311). Das Übergangsobjekt, so liesse sich mithin sagen, ermöglicht gerade in seinem paradoxen Zwischenstatus auch jene paradoxe Form des Alleinseins in Anwesenheit eines anderen. Mit dem Übergangsobjekt ist man bei sich und zugleich mit der Aussenwelt verbunden.

Gegen Ende von *Tonari no Totoro*, wenn der Schmerz über die Abwesenheit der Mutter zu gross wird, macht sich die kleine Mei alleine auf, um die Mutter im Krankenhaus zu besuchen, und verirrt sich dabei. Verzweifelt macht sich ihre grössere Schwester Satsuki auf die Suche nach ihr und bittet schliesslich Totoro um Hilfe. Doch es ist nicht Totoro, der die Kinder durch irgendein Wunder rettet, vielmehr ruft er eine Buskatze herbei, mit der Satsuki über die Felder fahren kann und schliesslich die verlorene Schwester findet. Und dass die Buskatze am Ende die beiden Kinder ins Krankenhaus fährt, tut sie einfach darum, weil sie selbst das will, nicht weil die Kinder sie darum bitten oder Totoro es ihr befiehlt. So zeigt sich Totoro in den letzten Minuten des Films den Kindern auch nicht mehr. Er braucht ihnen nicht beizustehen; es reicht, wenn sie wissen, dass er existiert. Er lässt die Kinder allein – in seiner Anwesenheit.

In der Schlusszene des Films sehen wir den Vater auf dem Krankenbett der Mutter sitzen. Die Liebe zwischen den beiden ist spürbar, ohne dass sie einander berühren müssten. Sie wissen dabei nicht, dass sie von ihren Kindern beobachtet werden, die mit der Buskatze auf dem Baum draussen vor dem Fenster sitzen. Die Kinder schauen ihre Eltern an, glücklich und ohne sich bemerkbar zu machen. Wo andere Filme gezeigt hätten, wie sich die ganze Familie in die Arme fällt, bleibt bei Miyazaki die Distanz bestehen. So wie die Eltern die Kinder allein lassen, lassen die Kinder am Ende die Eltern allein. Weil sie sie so lieben. Und so geschieht es auch mit uns, die wir berührt im Kino sitzen und zu verstehen versuchen, warum uns dieser Film so nahe geht: Wir sind allein – in Anwesenheit des Films.

Literatur

- Han, Byung-Chul (2012): *Transparenzgesellschaft*. Berlin (Matthes & Seitz).
- Miyazaki, Hayao (2009): *Starting Point. 1979-1996*. San Francisco (VIZ Media).
- Winnicott, Donald W. (1965): The Capacity To Be Alone (1958), in: Ders.: *The Maturational Processes and the Facilitating Environment*. Madison, Connecticut (International University Press), 29-36.
- Winnicott, Donald W. (1976): Übergangsobjekte und Übergangsphänomene (1951), in: Ders.: *Von der Kinderheilkunde zur Psychoanalyse*. München (Kindler), 293-312.