

Gerhard Schneider, Peter Bär, Andreas Hamburger,
Karin Nitzschmann, Timo Storck (Hg.)
Akira Kurosawa

Die Schriftenreihe *Im Dialog: Psychoanalyse und Filmtheorie* basiert auf den gleichnamigen Mannheimer Filmseminaren im CINEMA QUADRAT. PsychoanalytikerInnen und FilmwissenschaftlerInnen widmen sich in den Bänden jeweils einem herausragenden Regisseur und beleuchten die Themen, Motive und Strukturen der Filme und des Gesamtwerks unter der Oberfläche der filmischen Erzählungen.

Bisher in der Reihe erschienen:

- BAND 1** Peter Bär, Gerhard Schneider (Hg.): Alfred Hitchcock. 2003.
- BAND 2** Gerhard Schneider, Peter Bär (Hg.): Roman Polanski. 2004.
- BAND 3** Peter Bär, Gerhard Schneider (Hg.): Luis Buñuel. 2005.
- BAND 4** Gerhard Schneider, Peter Bär (Hg.): Ingmar Bergman. 2006.
- BAND 5** Peter Bär, Gerhard Schneider (Hg.): Pedro Almodóvar. 2007.
- BAND 6** Gerhard Schneider, Peter Bär (Hg.): David Lynch. 2009.
- BAND 7** Peter Bär, Gerhard Schneider (Hg.): Michelangelo Antonioni. 2011.

Die Bände 3 bis 7 sind über die Webseite www.cinema-quadrat.de und über den Bücherdienst psychosozial (www.psychosozial-verlag.de) erhältlich.

Bisher im Psychosozial-Verlag erschienen:

- BAND 1** Peter Bär, Gerhard Schneider (Hg.): Alfred Hitchcock. 2003 [Neuaufgabe 2018].
- BAND 2** Gerhard Schneider, Peter Bär (Hg.): Roman Polanski. 2004 [Neuaufgabe 2018].
- BAND 8** Gerhard Schneider, Peter Bär (Hg.): Pier Paolo Pasolini. 2012.
- BAND 9** Peter Bär, Gerhard Schneider (Hg.): Darren Aronofsky. 2012.
- BAND 10** Gerhard Schneider, Peter Bär (Hg.): David Cronenberg. 2013.
- BAND 11** Peter Bär, Gerhard Schneider (Hg.): Die Coen-Brüder. 2014.
- BAND 12** Gerhard Schneider, Peter Bär (Hg.): Michael Haneke. 2016.
- BAND 13** Peter Bär, Gerhard Schneider (Hg.): Martin Scorsese. 2017.

Band 14

Im Dialog: Psychoanalyse und Filmtheorie

Gerhard Schneider, Peter Bär, Andreas Hamburger,
Karin Nitzschmann, Timo Storck (Hg.)

Akira Kurosawa

Die Konfrontation des Eigenen mit dem Fremden

Mit Beiträgen von Peter Bär, Eva Berberich, Dirk Blothner,
Isolde Böhme, Andreas Hamburger, Dorothee Höfert, Kai Naumann,
Sascha Schmidt, Gerhard Schneider, Dietrich Stern, Marcus Stiglegger,
Karsten Visarius, Jörg von Brincken, Christoph E. Walker,
Sabine Wollnik und Ralf Zwiebel

Psychosozial-Verlag

Herausgeber:

CINEMA QUADRAT e. V., Mannheim
Institut für Psychoanalyse und Psychotherapie
Heidelberg-Mannheim
Psychoanalytisches Institut Heidelberg-Karlsruhe
der Deutschen Psychoanalytischen Vereinigung
Heidelberger Institut für Tiefenpsychologie

Bibliografische Information
der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek
verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Originalausgabe

© 2018 Psychosozial-Verlag, Gießen
E-Mail: info@psychosozial-verlag.de
www.psychosozial-verlag.de
Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des Werkes
darf in irgendeiner Form (durch Fotografie,
Mikrofilm oder andere Verfahren) ohne schriftliche
Genehmigung des Verlages reproduziert oder
unter Verwendung elektronischer Systeme verar-
beitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.
Umschlagabbildung: Akira Kurosawa
beim Filmdreh von *Kagemusha*.
© 20th Century Fox, Quelle: Filmbild Fundus
Umschlaggestaltung und Innenlayout
nach Entwürfen von Hanspeter Ludwig, Wetzlar
ISBN 978-3-8379-2715-3 (Print)
ISBN 978-3-8379-7316-7 (E-Book-PDF)

Inhalt

Akira Kurosawas Filmkosmos	7	Der Mensch in Zeiten des Umbruchs	71
Einleitung und Überblick		Individuum, Gemeinschaft und Zeit	
<i>Gerhard Schneider</i>		in <i>Die sieben Samurai</i> (1954)	
		<i>Sascha Schmidt</i>	
Global Cinema	17	Die Ästhetik des Unheimlichen in	83
Akira Kurosawas Resonanz im Weltkino		<i>Das Schloss im Spinnwebwald</i> (1957)	
<i>Marcus Stiglegger</i>		<i>Isolde Böhme</i>	
Die grausame Performativität	31	<i>Yojimbo</i> (1961) –	95
des Bildes		Eine Lektion in Bildgestaltung	
Zu Akira Kurosawas Ästhetik		<i>Peter Bär</i>	
der Gewalt			
<i>Jörg von Brincken</i>		Zwischen Himmel und Hölle	101
Rettungsversuche im Schatten	45	wuchert der Garten	
des Krieges		des Menschlichen	
Zu Akira Kurosawas		Zu Kurosawas Film	
<i>Engel der Verlorenen</i> (1948)		<i>Tengoku to Jigoku</i> (1963)	
<i>Sabine Wollnik</i>		<i>Dirk Blothner</i>	
»Wenn Du die Geschichte nicht	57	»Hinter jeder Krankheit steckt	113
verstehst, dann erzähl sie doch«		ein großes Unglück«	
Filmpsychoanalytische Anmerkungen		<i>Akahige</i> (<i>Rotbart</i> , 1965) von	
zu Akira Kurosawas <i>Rashomon</i> (1950)		Akira Kurosawa	
<i>Ralf Zwiebel</i>		<i>Karsten Visarius</i>	

Kreis-Läufe im Übergangsraum	125	Träumend das Leben erzählen	175
Kurosawas <i>Dodeskaden</i> (1970) als traumatische Zeitdiagnose <i>Andreas Hamburger</i>		Psychoanalytische Überlegungen zu dem Film <i>Akira Kurosawas</i> <i>Träume</i> (1990) <i>Christoph E. Walker</i>	
Kagemusha – Der Schattenkrieger	137	Akira Kurosawa und	187
Bildgewaltiges Epos mit unerbittlichem Ende <i>Eva Berberich</i>		Vincent van Gogh, oder: Wie kommt der Betrachter ins Bild? <i>Dorothee Höfert</i>	
Das Ende der Welt	149	Danksagung	199
Chaos und Wahnsinn in Akira Kurosawas <i>Ran</i> (1985) <i>Kai Naumann</i>		Autorinnen und Autoren	201
Ran (1985) – Ein kultureller und emotionaler Grenzgang	163		
Zur Musik in den Filmen Akira Kurosawas <i>Dietrich Stern</i>			

Akira Kurosawas Filmkosmos

Einleitung und Überblick¹

Gerhard Schneider

Akira Kurosawa

Warum immer noch Akira Kurosawa? Filmhistorisch gesehen ist Kurosawa, geboren am 23. März 1910 in Tokio, gestorben dort am 6. September 1998, ein Leben also, das fast das ganze zurückliegende 20. Jahrhundert umfasst (vgl. Stiglegger, 2014, S. 29–53),

.....
1 Das vorliegende Buch geht zurück auf das 15. Mannheimer Filmseminar: *Im Dialog: Psychoanalyse und Filmtheorie*, das vom 20. bis 22. Januar 2017 am Cinema Quadrat in Mannheim stattgefunden hat. Gezeigt wurden *Engel der Verlorenen* (1948), *Rashomon – Das Lustwäldchen* (1950), *Yojimbo – Der Leibwächter* (1961), *Ran* (1985) und *Akira Kurosawas Träume* (1990). Die dort gehaltenen Vorträge (*Ran* wurde nicht diskutiert) sowie das einleitende Überblicksreferat von Marcus Stiglegger sind hier abgedruckt. Sie wurden um weitere Arbeiten ergänzt, die insgesamt einen thematisch wie filmbiografisch intensiven Einblick in das Œuvre Kurosawas ermöglichen. Inhaltlich bildet Stigleggers (2014) Monografie, die eine überzeugende und tief reichende Darstellung der inneren Welt Kurosawas und ihrer filmischen Umsetzung liefert, die Grundlage meiner Einleitung. Meinen Mitherausgebern danke ich für ihre Anregungen.

»wahrlich eine Weltgröße, ein Klassiker [...], der mittlerweile eine Legende geworden [ist]. Seine Filme werden nicht nur in Japan und im euro-amerikanischen Raum, sondern auch global zelebriert. Sie werden noch immer im globalen Kino konsumiert – sei es im Kino, sei es auf DVD« (Lee, 2014, S. 14).

Dieser Status als einer der bedeutendsten Regisseure des 20. Jahrhunderts, der zu den großen Stilisten gehörte, die zugleich große Erzähler waren, spiegelt sich filmwissenschaftlich darin, dass bis in unsere Jahre immer wieder Monografien (z. B. Stiglegger, 2014) und Einzeluntersuchungen zu seinem Werk erscheinen (vgl. ebd., S. 164f.).

Grundlegend für Kurosawa ist, dass

»vom Beginn seiner Regiekarriere an [er] als *auteur*, [...] als ein Filmmacher mit dezidiert eigener Handschrift gelten [kann]. Kurosawas Filme können als Ausdruck der »persönlichen Mythologie« (Roland Barthes) ihres (hauptsächlichen) Schöpfers betrachtet werden, sie sind der audiovisuell komponierte Ausdruck einer speziellen *vision du monde*« (ebd., S. 17f.; vgl. S. 67–70).

Ein Aspekt dieser »Autorschaft« ist der *filmische Stil* (Kameraführung, Bildgestaltung usw.), der sich z. B. in der hervorgehobenen Bedeutung äußerer (Weltausschnitte) und innerer Rahmungen (innerbildliche Abteilungen etwa durch Fenster und Türen) und der Dynamisierung des Bildraums zeigt, wozu etwa spezielle Montageprinzipien wie die Wischblende und in den Schwarz-Weiß-Filmen die expressive Licht-Schatten-Gestaltung beitragen.²

Ein zweiter Aspekt der Autorschaft ist der der konnotativen inneren Verbindung von Einzelbereichen (ebd., S. 70), konkret z. B. die Arbeit mit einem »Ensemble«, bestehend aus Schauspielern, Kameralenten, den Komponisten der Filmmusik und anderen – pars pro toto seien hier Kurosawas beide »Ideal-Schauspieler« Takashi Shimura und Toshiro Mifune genannt. Der dritte Aspekt ist thematischer Art: Es geht um zentrale Motive und Themen und das letztlich bestimmende Movens seines Werks, die *vision du monde* (ebd.). Immer wiederkehrende Motive sind etwa die Darstellung von Gesichtern, der Natur und, insbesondere ab den 1970er Jahren, die von Visionen und Wahn. Das leitet über zu Kurosawas zentralen Themen, von denen insbesondere »(gebrochener) Heroismus«, Untergang sowie Gewalt und Tod zu nennen sind. Es ist dies eine *vision du monde*, in der auch hellere Seiten nicht fehlen, etwa Komik und auch positive Seiten der Meister-Schüler-Beziehung. Darüber hinaus lassen sich auch Kurosawas poetisch-lyrische Ästhetik selbst und, mit ihr verbunden, die Erfahrung einer Stille jenseits der Dialektik von Setzung und Zerstörung mit ihrer Steigerungsform Chaos anführen.

Vielleicht kann man in diesem Zusammen von Gewalt/Tod/Zerstörung *und* dessen Jen-

seits, also Stille/Ästhetik, die filmische Realisierung der *vision du monde* Kurosawas sehen. Diese anti-negativistische Perspektive scheint Stigleggers Sicht zu entsprechen, der mit Bezug auf *Kagemusha* (1980) schreibt: »Kurosawas Kino voller Schönheit und Grauen sieht dem Tod bei der Arbeit zu. Seine Ästhetik des langen Abschieds macht den Tod sinnlich erfahrbar. [...] Die Ästhetik des langen Abschieds ist bei Kurosawa eine Lichtung des Todes auf der Leinwand« (ebd., S. 22). Wie schon in der Gegenübersetzung von »Schönheit und Grauen« angedeutet, ist aber auch die Zentrierung auf den Tod nicht allumfassend:

»Und doch sollten dies nicht Kurosawas letzte Bilder bleiben, denn er selbst war nicht immer pessimistisch gestimmt (auch wenn er sich um 1971 das Leben nehmen wollte). Selbst in seinem Spätwerk *Madadayo* von 1993 wird das trotzige Aufbäumen des Lebens gegen die Unausweichlichkeit des Zerfalls spürbar« (ebd.).

Die vorangehenden Ausführungen zu den Themen und zu grundlegenden Aspekten der Weltsicht Kurosawas legen es nahe, dass auch das filmpsychoanalytische Interesse an seinem Werk diesem nicht äußerlich ist, ihm also nicht in einer subsumtiven Haltung übergestülpt wird. Im Feld von Gewalt – Tod – Zerstörung – Ästhetik geht es Kurosawa um elementare Fragen der *conditio humana*. Mit einem Satz des Filmwissenschaftlers Patrick Galloway: »His name translates as ›bright black valley‹ – das Licht-Schatten-Thema klingt an – an accurate description of the landscape that most intrigued him: the human soul« (zit. n. ebd., Motto S. 17). Dasselbe klingt auch in Kurosawas Bemerkungen zur menschlichen Tendenz zur Selbsttäuschung an, wenn man sie ex negativo als implizite Aufforderung liest, sich darin im Sinne des griechischen »Erkenne dich

2 Hier wie im Nachfolgenden verweise ich auf die entsprechenden Kapitel und Teilkapitel in Stiglegger, 2014.

selbst!« nicht einfach affirmativ einzurichten: »Man sagt, daß man die Geschichte nicht verstehen kann, aber das hängt damit zusammen, daß das menschliche Herz nicht zu verstehen ist« (Kurosawa, 1991 [1981], S. 217f.).

Ein besonders eindrucksvolles Beispiel seiner gegenläufigen Arbeit der Selbsterkenntnis ist die in der autobiografischen Selbstreflexion dargestellte Distanzierung nach dem Zweiten Weltkrieg vom japanischen Militarismus und der ihm zugrunde liegenden Philosophie der Ich-Negation:

»Die Japaner sehen in der Behauptung der eigenen Person etwas Unmoralisches, in der Selbstaufopferung dagegen die wahre Tugend. Diese Lehre war uns in Fleisch und Blut übergegangen, und niemand hätte sie in Zweifel gezogen. Ich kam damals zu der Einsicht, daß Freiheit und Demokratie keine Chance hätten, wenn es nicht gelänge, das Ich als einen positiven Wert zu etablieren. Mein erster Film nach dem Krieg [...] nimmt dieses Problem des Ichs auf« (ebd., S. 172f.).

Das letztere Zitat eröffnet den Blick auf ein für Kurosawa zentrales Lebensthema: das Verhältnis zur (eigenen) traditionellen japanischen Kultur einerseits und zur (fremden) euro-amerikanischen, westlichen Kultur andererseits. Japanische Kultur, das heißt in diesem Zusammenhang zum einen die Prägung durch die Kunst, insbesondere die Malerei und das Nō-Theater (vgl. Stiglegger, 2014, S. 30f., 100–103), zum anderen natürlich durch den alltäglich-lebensweltlichen Zusammenhang und dessen immanente Philosophie, in dem er aufwuchs und sein Leben verbrachte. Zentral wichtig ist dabei, dass er Spross einer alten Samurai-Dynastie war: »Kurosawa comes from samurai stock. Whatever part heredity and environment may have played, Kurosawa himself embodies a number of these earlier qualities« (Donald Ritchie

zit. n. ebd., S. 29). »Earlier qualities« – das heißt in diesem Zusammenhang die Prägung durch die insbesondere auf der Lehre des Zen basierende japanische Kriegerethik Bushido (»der Weg des Kriegers«), die Ethik der Kriegerkaste der Samurai. Der Japanologe Manfred Pohl fasst ihre Quintessenz so zusammen:

»Der Samurai suchte die geistige und räumliche Distanz zu seinem Schwert und zum Gegner auszuschalten – eins zu werden mit beidem. Stets den Tod vor Augen, gab die Zen-Lehre mit ihrer radikalen Verneinung des individuellen Ichs und der Dualität von Gedanke und Tat der Aufgabe des Samurai einen geistigen Rahmen. Innere Ruhe, ein starker Wille und gedankenschnelle Kampfbereitschaft waren Zen-Ideale des Kriegers. [...] Ein ›schöner Tod‹ war den Samurai erstrebenswert« (Pohl zit. n. ebd., S. 56; vgl. S. 54–59).

Auch wenn Bushido »als Schlüssel zu Kurosawas sechs Dekaden umfassende Karriere betrachtet werden [kann]«, ist doch zugleich festzustellen, »dass der spezifische Zugang Kurosawas wohl in einer ›Amalgamierung westlich-humanistischer Individualitätsvorstellungen mit Tugenden des Zen und der Samurai-Kultur‹ besteht« (Binnenzit. v. Stephen Prince; ebd., S. 54). Das spezifisch euro-amerikanische Ideal des autonomen Individuums (»Ich«) hatte Kurosawa nach dem verheerenden Zweiten Weltkrieg selbst als eine Art Antidot gegen die blinde, potenziell massensuizidale Tennō-Gläubigkeit des japanischen Volks eingeführt, von der er in seinen Überlegungen spricht, die dem obigen Zitat vorangehen:

»Hätte der Kaiser in seiner Ansprache nicht dazu aufgerufen, die Waffen niederzulegen; hätte er stattdessen den ›ehrenhaften Tod der hundert Millionen‹ befohlen, so hätten diese Menschen [...] höchstwahrscheinlich getan,

was man von ihnen verlangte, und sich selbst entleibt. Und wahrscheinlich hätte ich es ihnen gleichgetan« (Kurosawa zit. n. Lee, 2014, S. 11).

»Höchstwahrscheinlich – wahrscheinlich«, da deutet sich in der Identität mit dem Japanischen eine gewisse Differenz an, die dann in dem Rekurs auf das »euro-amerikanische Ich« einen substanziellen theoretischen Ausdruck findet. Die Grundlagen dafür liegen wohl schon in der Kindheit Kurosawas, denn sein Vater, obwohl Lehrer an der Kaiserlichen Militärakademie, »machte keinen Hehl aus seiner westlichen Orientierung« (ebd., S. 30). Auch seinen älteren Bruder Heigo, mit dem er Ende der 1920er und Anfang der 1930er Jahre zusammenlebte, wird man hier nennen dürfen, der »Stummfilmerzähler« und »Kommentator ausländischer Filme [war], also jener Werke, die westliche Lebensmodelle einem kleinen japanischen Publikum [...] vermittelten« (ebd., S. 30f.). Über Filme, sein Studium westlicher Malerei (ebd., S. 31), dann auch Literatur und Drama (z. B. Dostojewski, Shakespeare) partizipierte Kurosawa also an der westlichen, euro-amerikanischen Kultur, wobei er mit dem amerikanischen way of live in den Jahren der Besatzung durch die USA (1945–1952) direkt konfrontiert war.

Eine andere Art von »Zeitenwandel« etwa 20 Jahre zuvor, den Übergang von der Stummfilm- in die Tonfilmära Anfang der 1930er Jahre, durch den die Stummfilmerzähler ihre Bedeutung und Arbeit verloren, hatte Kurosawas Bruder »nie verwinden« können – er beging 1933 Selbstmord, ein Ereignis und ein Abschied, die Kurosawas künstlerische Laufbahn tief beeinflussten und prägten (ebd.). Vielleicht lässt sich sein 1950 in der Nachkriegszeit gedrehter Film *Rashomon – Das Lustwäldchen*³

(mit einer Imitation von Maurice Ravel's *Bohéro* als Filmmusik) auch als Versuch der Verarbeitung der ungeheuren Dynamik verstehen, die die hautnahe Konfrontation zweier, wie oben angesprochen im Hinblick auf das Verständnis des Menschen als Person fundamental unterschiedlicher Kulturen wie das Japan des Zen und des Bushido und der USA mit ihrem Ideal des autonomen Individuums beinhaltet, eine Dynamik, die keine gesicherte Verortung mehr erlaubt. Friedrich Nietzsches Perspektivitätsphilosophie als Film: »*Rashomon* entwirft eine fließende Welt, eine Wirklichkeit, in der es keinen archimedischen Ort, keinen Fixpunkt der Entscheidung über ›wahr‹ und ›falsch‹, über ›gut‹ und ›böse‹ mehr gibt« (Kieffer, 1998, S. 99), wobei diese »Unsicherheit über Wahrheit und Wirklichkeit [...] einerseits der geschichtlichen Situation [entspringt], einer Zeit des Chaos, [...] andererseits wird sie von Kurosawa als Grundbefindlichkeit des Menschen überhaupt erkannt« (ebd., S. 98).

Das Besondere bei Kurosawa scheint mir zu sein, dass er die in dem bisher Gesagten enthaltene, sich in unterschiedlichen Facetten, Themen, Intensitäten entfaltende *Konfrontation des Eigenen mit dem Fremden*, um den Untertitel des vorliegenden Bandes aufzunehmen, als psychische und künstlerische Herausforderung angenommen und gestaltet hat. Das kam bereits in der oben angesprochenen »Amalgamierung« des japanischen Bushido mit dem westlichen Humanismus zum Ausdruck. In anderer Form zeigt es sich in Stigleggers Charakterisierung »konservativer Modernist« (Stiglegger, 2014, S. 29), einer Kurzform von Hyunseon Lees Verständnis: »Kurosawas Auseinandersetzung mit der japanischen Kultur wie ›dem Japanischen‹ kann man [...], bezogen auf seine biografische Entwicklung, als ein Spannungsverhältnis zwischen der japanischen Tradition und den Prozessen der Modernisierung bezeichnen, welches auch die japanische Gesellschaft betrifft« – in

3 Der deutsche Verleihnebensitel *Das Lustwäldchen* ist irreführend und beruht auf einer falschen Übersetzung.

dieser Hinsicht wurde er ein »Meister der Konfrontation zwischen japanischer Tradition und dem modernen Film« (Lee, 2014, S. 12).

Es nimmt nicht wunder, dass umgekehrt das in seinem humanistischen Selbst- und Weltverständnis erschütterte Europa – die USA in anderer Weise – sich auf der Suche nach einer Erweiterung der Möglichkeiten der kulturellen Selbstreflexion auch Japan zuwandte, insbesondere der Lehre des Zen-Buddhismus. Dabei war im Bereich des Films Kurosawa bahnbrechend und maßgeblich. Durch *Rashomon*, mit dem er 1951 in Venedig den Goldenen Löwen gewann und im Jahr darauf bei der Oscar-Verleihung einen Ehrenpreis als *Bester ausländischer Film* erhielt, wurde der Westen erstmals auf den japanischen Film aufmerksam. Mit *Die sieben Samurai* (1954) wurde von ihm im Osten der klassische Western neu erfunden, und später lieferte er mit *Yojimbo – der Leibwächter* (1961) die Blaupause für den Italo-Western – Sergio Leones *Für eine Handvoll Dollar* (1961) lässt sich als ein »remake« verstehen (ebd., S. 159ff.).

Kann man die genannten drei Filme Kurosawas als Auseinandersetzung mit der japanischen Vergangenheit, der Samurai-Tradition, unter Einbeziehung euro-amerikanischer Elemente verstehen, so greifen die Verfilmungen von Dostojewskis *Der Idiot* (*Der Idiot*, 1951), Gorkis *Nachtasyl* (*Nachtasyl*, 1957) und Shakespeares Dramen *Macbeth* (*Das Schloss im Spinnwebwald*, 1957) sowie *König Lear* (*Ran*, 1985) auf europäische Themen und Problemstellungen zurück, die, allerdings im universalen Sinne einer filmkünstlerischen Erforschung der *conditio humana*, in japanische Kontexte übertragen wurden. Insofern ist also das Diktum vom »westlichsten« Regisseur Japans zu einseitig, wenn man nicht gleichzeitig die Betonung »westlichster« Regisseur *Japans*« mithört, also Kurosawas Einbettung in die japanische Kultur, die *nicht* ein äußeres Ersatz- und Kostümstück ist. Dem genannten Stereotyp stand in der De-

batte um Kurosawa auch als Umkehrung des Diktums des »japanischen« Filmemachers entgegen – was als ebenso einseitig anzusehen ist: »[S]elbstverständlich[ist] Kurosawa ein rein japanischer, dennoch ein westlicher, internationaler und globalisierter Filmemacher« (Lee, 2014, S. 13f.).

Man kann mit Blick auf Kurosawa also von einem In-between-East-and-West sprechen, einem Zwischen-Sein, das sich, wie schon angedeutet, auf den Film insgesamt bezogen als ein gegenseitiges Beeinflussen und Beeinflusstwerden zwischen ihm und zahlreichen bedeutenden europäischen und amerikanischen Regisseuren zeigt (Stiglegger, 2014, S. 151–169). Das korrespondiert seinem Anspruch auf Inter-Nationalität: »I make my films from the viewpoint of an individual who happens to live in Japan. But I don't believe that society« – in einer psychoanalytischen Perspektive könnte man hinzufügen: »and man« – »is structured all that that differently from country to country. So what I see from my experiences in Japan should be understandable to people of other countries. On top of that, the film medium is truly international« (Kurosawa zit. in ebd., S. 152). Programmatisch verdichtet er das im Begriff der »globalen Filmkultur«: »I think it's important to establish a kind of global film culture« (Kurosawa zit. n. ebd.).

Vor diesem Hintergrund lässt sich die eingangs formulierte Frage: »Warum immer noch Akira Kurosawa?« abschließend über das bereits Gesagte hinaus mit dem thesenhaft zugespitzten Diktum: »Gerade zu Beginn des 21. Jahrhunderts – Akira Kurosawa!« beantworten. In der durch die digitale Revolution der 1990er Jahre des vergangenen Jahrhunderts ausgelösten Entwicklung der Flüchtigen Moderne (Zygmunt Bauman) stehen wir nolens volens wieder in einem tiefgreifenden »Zeitenwandel«, dessen globalisierter Dynamik wir uns nicht entziehen können. Wir sind weltweit mit Modernisie-

rungsprozessen konfrontiert, die selbst als kulturell konstitutiv angesehene Praktiken, etwa die der Schrift als zentrales kulturelles Medium, infrage stellen (Marshall McLuhan: »Gutenberg Galaxis«), wie der Kulturwissenschaftler Felix Stalder konstatiert:

»Was damals [1960/70er Jahre; Anm. G. S.] noch abstrakte medienwissenschaftliche Spekulation war [McLuhan; Anm. G. S.], erleben wir heute als konkrete Realität des Alltags. Mehr noch, wir können weit über diesen Befund hinausgehen. Denn es lässt sich nicht nur konstatieren, dass alte kulturelle Formen, Institutionen und Gewohnheiten erodieren, sondern auch, dass sich neue herausbilden, deren Konturen schon recht deutlich zu erkennen sind, nicht nur in Nischen, sondern in der Mitte der Gesellschaft« (Stalder, 2016, S. 9).

Hält man sich das vor Augen, so erscheint der auf den ersten Blick vielleicht »unzeitgemäße« Kurosawa, der mit Bezug auf Japan mit analogen Prozessen konfrontiert war und von sich sagte: »Ganz gleich, wo ich gewesen bin auf dieser Erde, nirgendwo habe ich mich wirklich fremd gefühlt [...]. Für mich ist die ganze Erde meine Heimat«, plötzlich als sehr zeitgemäß (Kurosawa zit. n. Stiglegger, 2014, Motto S. 151). Könnten wir nicht an ihm und mit ihm darüber nachzudenken lernen, in einer genuin psychoanalytischen Haltung in der Konfrontation von Altem und Neuem, Eigenem und Fremdem beiden Polen gerecht zu werden und ein vielleicht ortloses Zuhause in einem Zwischen-Sein zu finden?

Die Filme dieses Bandes

Wie sich die im Vorangehenden dargestellten Aspekte konkret im Werk Kurosawas zeigen, wird in den Beiträgen des Buchs deutlich. Zwei

davon sind einzelfilmübergreifende Untersuchungen, in den übrigen werden elf der insgesamt 31 Filme Kurosawas (s. Filmografie in Stiglegger, 2014, S. 170–173) in einigem Detail untersucht. In meiner Darstellung der Beiträge greife ich auf die ihnen beigefügten Zusammenfassungen der AutorInnen zurück.

Marcus Stiglegger (Filmwissenschaftler) geht auf die Frage der Verortung des Regisseurs ein, die er wie in seiner Monografie im Sinne der Universalität von Kurosawas Filmen beantwortet. Wie schon dargestellt, lenkte *Rashomon* die Aufmerksamkeit des internationalen Kinos auf das japanische Kino, das fortan vor allem mit historischen Stoffen (*jidai-geki*) identifiziert wurde. Obwohl Kurosawa sich ausführlich mit der japanischen Kultur und Geschichte, in der er seine Wurzeln hat, auseinandersetzte und dabei eine eigene melancholische »Ästhetik des langen Abschieds« entwickelte, kann man sein Kino als ein »Global Cinema« begreifen, das auf ein universales Verständnis abzielt. Seine historischen Klassiker erfuhren folglich eine intensive Rezeption im westlichen Kino, wo bis heute Remakes und Hommagen entstehen. An Filmklassikern wie *Die glorreichen Sieben* (John Sturges, 1960) und *Für eine Handvoll Dollar* (Sergio Leone, 1964) belegt Stiglegger diesen starken Einfluss Kurosawas auf das Weltkino.

Gewalt und Tod sind zentrale Themen Kurosawas, und die oft faszinierende Wirkung seiner Filme beruht teilweise auf der Präsentation von brutalen Akten, Kämpfen und Tod. Dabei hat er, wie *Jörg von Brincken* (Film- und Theaterwissenschaftler) ausführt, als auteur seine eigene Ästhetik der Gewalt kreiert. In ihr geht es zentral nicht um das Zeigen grausamer Bilder, deren Repräsentationsaspekt, sondern darum, ihre spezielle Macht *als Bilder* zu präsentifizieren, ihre performative Qualität freizusetzen. Es geht also nicht um das *Was* des Gezeigten, sondern um das *Wie* des Zeigens (performatives Kino). Von Brincken bezieht sich dabei auf