



Kayo Adachi-Rabe, Andreas Becker (Hg.)

Körperinszenierungen im japanischen Film

büchner MEDIEN

Körperinszenierungen im japanischen Film
// Presentation of Bodies in Japanese Films

Kayo Adachi-Rabe, Andreas Becker (Hg.)

Körperinszenierungen im japanischen Film

// Presentation of
Bodies in Japanese
Films

büchner-
verlag

wissenschaft und kultur

Besuchen Sie uns im Internet:
www.buechner-verlag.de

Die Printversion des Buches wurde gedruckt mit Mitteln der Stiftung zur Förderung der internationalen wissenschaftlichen Beziehungen der Goethe-Universität Frankfurt am Main.

ISBN 978-3-941310-73-5 (Print)
ISBN 978-3-941310-74-2 (ePDF)

Copyright © 2016 Büchner-Verlag eG, Darmstadt

Umschlaggestaltung: Büchner-Verlag eG, Darmstadt
Titelphoto: Nanaé Suzuki *Die Reisenden III* (2002)

Das Werk, einschließlich all seiner Teile, ist urheberrechtlich durch den Verlag geschützt. Jede Verwertung ist ohne die Zustimmung des Verlags unzulässig. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie, detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Inhalt

Einleitung: <i>Shintai – sōma – corpus</i> . Körperinszenierungen zwischen den Kulturen. Kulturelle Präfigurationen des Films . . . <i>Kayo Adachi-Rabe und Andreas Becker</i>	9
Narrative, Spectacle and Disruption: the Discourse of the Body in Takeshi Kitano's <i>The Blind Swordsman</i> (2003) <i>Wimal Dissanayake</i>	47
Somatische Dramaturgie: Bewältigung von Endlichkeit in <i>Der Aal</i> (1997) und <i>Schwarzer Regen</i> (1989) von Shōhei Imamura . . <i>Felix Lenz</i>	73
Das Leben des Gespensts: Godzilla und die japanischen Monsterfilme <i>Mario Kumekawa</i>	97
Martial-Body in Akira Kurosawas frühen Filmen <i>Hyunseon Lee</i>	109
Setsuko Haras Schauspiel in den 1950er Jahren: Eine komparative Analyse ihrer Darstellung bei Yasujirō Ozu, Mikio Naruse und Akira Kurosawa <i>Andreas Becker</i>	125
Transcultural Corporeity in <i>Taiyōzoku</i> Cinema: Some Notes on the Contradictions of Japaneseness in the Economic Miracle . . <i>Marcos P. Centeno Martín</i>	145

Postmoderne Körpererfahrungen: Die Rolle von Vampirmythos und Jugendselbstmorden in Shunji Iwais <i>Vampire</i> (2011).	163
<i>Florian Mundhenke</i>	
Komik des passiven Körpers: Kōji Yamamuras Animationsfilm <i>Kafka – Ein Landarzt</i> (2007)	187
<i>Kentarō Kawashima</i>	
Krisenkörper: Shinya Tsukamotos Kino zwischen Ritual, Tradition und Utopie	203
<i>Marcus Stiglegger</i>	
Die Physis des Apparatus: Shūji Terayamas Experimentalfilme im Kontext der Phänomenologie und des Zen-Buddhismus . . .	219
<i>Kayo Adachi-Rabe</i>	
<i>Kire</i> – die japanische Ästhetik des Schnitts und der Film	239
<i>Simon Frisch</i>	
Invisibility, Ghostliness, Unreality, and Emptiness: Avatars of the Body in <i>Nō</i> Theatre	265
<i>Raúl Fortes Guerrero</i>	
Autorinnen und Autoren	299



Einleitung: *Shintai – sôma – corpus*. Körperinszenierungen zwischen den Kulturen. Kulturelle Präfigurationen des Films

Kayo Adachi-Rabe und Andreas Becker

Die Reisenden III

Das Titelphoto dieses Bandes zeigt einen Schatten, der auf einer amorphen Fläche zu schweben scheint. Es ist ein Schatten ohne erkennbaren Körper, ein Schatten *an sich*. Blasen, es könnten auch Augen oder Kugeln sein, sind auf dem Bild verteilt. Wir erkennen das Dargestellte *beinahe*. Die Photographie bildet den Realraum nicht ab, sondern spiegelt ihn in uneindeutig zueinander stehende Teilbereiche. Das Bild hat etwas Bedrohliches, weil der Schatten aus dem Bild herauszutreten scheint und sich seine Konturen auflösen. Die Gegenständlichkeit und damit die Eingebundenheit auch unseres Beobachter-Körpers in sinnhafte Strukturen des Bildraums ist in Frage gestellt. Wir sehen eine chiffrierte Zwischenwelt an der Grenze von Wahrnehmung und Phantasie. Und diese Grenze wird im Akt des Schauens variiert. Das Abgebildete ist nicht gegenständlich-körperlich auflösbar, genauso wenig wie wir als Betrachter in den Schichten des Bildes verortbar sind.

Nanaé Suzukis Arbeiten sind Installationen, die sich in der Alltagswelt ergeben bzw. in dieser arrangiert und dann aufgenommen werden. Das Photo von 2002 trägt den Titel *Die Reisenden III* und erinnert an Krieg und Zerstörung. Und meint man nicht, aus einer Assoziation heraus, es könnte hier *Berlin* dargestellt sein? Suzuki nahm tatsächlich eine Postkarte vom historischen Berlin, von der noch nicht zerstörten Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche. Diese Postkarte platzierte sie hinter einem mit Wasser gefüllten Gefäß, es scheint beim näheren Betrachten ein *Goldfischglas* gewesen zu sein, und photographierte das im Wasser ge-

spiegelte und optisch verzerrte Postkartenmotiv, also ein *Bild des Bildes*. Der mysteriöse Schatten ist die Silhouette der in Berlin lebenden Künstlerin beim Photographieren, ein Selbstporträt.

Das filmische Bild als technische Form der Leib-Imagination

Diese Körperbild-Bild-Konstellation, die sich in Suzukis Photo ausdrückt, ist für das Thema Körperinszenierung und -darstellung ganz wesentlich. Unser Körper ist in seinem Selbstbild von den Medien beeinfluss- und inszenierbar. Er tritt im ästhetischen Inszenieren wie im Rezipieren *in* das Bild ein. Das Schauen von Bildern und Filmen verändert damit die Körperlichkeit des Beobachters, indem dessen Körpergefühl in die Koordinaten des bildhaft erzeugten Imaginationsraums hinausprojiziert wird. Vivian Sobchack hat diese Besonderheit der *filmischen* Körperlichkeit wie der Bilderfahrung folgendermaßen beschrieben (Sobchack 1992: 9):

Thus, the film experience is a system of communication based on bodily perception as a vehicle of conscious expression. It entails the visible, audible, kinetic aspects of sensible experience to make sense visibly, audibly, and haptically. The film experience not only *represents* and reflects upon the prior direct perceptual experience of the filmmaker *by means of* the modes and structures of direct and reflective perceptual experience, but also *presents* the direct and reflective experience of a perceptual and expressive existence *as* the film.

Marcus Stiglegger entwickelt seine Körpertheorie als »Seduktionstheorie des Films« (Stiglegger 2013: 35). In *Global Bodies. Mediale Repräsentationen des Körpers* hat er zusammen mit Ivo Ritzer in Fortführung von Hans Beltings Thesen sehr verdichtet eine Theorie des Bild-Körpers beschrieben (Stiglegger 2012: 10):

Der rezipierende Körper wiederum entkörperlicht zunächst die objektive Repräsentation, bis er sie dann selbst als ›organisches‹ Medium neu verkörpert. Diese sekundäre Animation separiert imaginativ zwischen Medium und Repräsentation, um einen virtuellen Körper zweiter Ordnung herzustellen. Das Medium fungiert daher weder als bloßer Mittler zwischen Repräsentation und wahrnehmendem Subjekt noch im Sinne von Marshall

McLuhan als substitutiv-prothesenhafte »Ausweitung seines natürlichen Körpers« [...]. Trägermedium und Rezeptionskörper vertauschen vielmehr ihre Rollen im Perzeptionsakt, wobei die Repräsentation zwischen Medium und Körper »wandert«.

Der Film *repräsentiert* nicht nur die körperliche Erfahrung, sondern ist eine eigenständige *bildhaft-technische* Form der Leib-Imagination. Gleichzeitig bedeutet aber unser (Zuschauer-)Körper einen widerständigen *Rest*, der sich den Bild- und Imaginationswelten entziehen könne, weil dieser – so glaubt man – jederzeit den Immersionsbezug zum Bild aufkündigen kann, etwa durch Abwendung der Aufmerksamkeit, durch Schließen der Augen, Zuhalten der Ohren. Physischer Leib und Imaginationsleib sind eigentümlich ineinander verschränkt und wirken ineinander nach, beeinflussen sich fortwährend.

Kulturelle Basisnarrative und deren Übersetzbarkeit

Die Voraussetzung aller medialen Darstellung sind tradierte Erzählformen, kulturelle Prämissen, ästhetische Grundannahmen und kulturell vorgeprägte Erwartungen. Das Medium des Films nimmt dieses Erbe kulturell spezifischer Bild- und Erzähltraditionen auf und stellt es in einen globalen Rezeptions- und Produktionsraum. Durch das Kino verschwinden die kulturellen Grenzen nicht, sondern sie werden nurmehr global ausgestellt. Die kulturelle Spezifik zeigt sich nicht nur in der Sprache, in den Gesten, den Umgangsformen und dem Schauspiel, sondern auch in der Weise, wie das Bild den Bildraum erzeugt. Die im Film erlebte *alterne Körperlichkeit* ist auch die eines *kulturellen* Alter Egos, die Körperbilder sind kulturweltlich geprägt.¹

Kaum eine Kinematographie kennt solch einen experimentellen und freien Umgang mit Körperlichkeit wie die Japanische. Diese Nicht-Festgestelltheit des Körpers lässt sich sicherlich historisch herleiten, aus kulturellen Darstellungstraditionen (Nō, Kyōgen, Kabuki, Bunraku-Performances), man kann auf unterschiedliche Glaubenssysteme (Buddhismus, Shintōismus) und deren Körperkonzept, den Gedanken

1 Siehe dazu die Ausführungen von K. Ludwig Pfeiffer (2010), Shingo Shimada (1994) sowie grundlegend Ruth Bendict (2014).

der Wiedergeburt und vieles mehr verweisen. Sie lässt sich aber ganz konkret auch in den ästhetischen Praxen, Filmen und Kunstwerken nachweisen. Die hier veröffentlichten Aufsätze führen einen interkulturellen Dialog mit dem Ziel, die unterschiedlichen kulturellen Differenzierungen und ästhetischen Eigenarten zu explizieren, übertrag- und verstehbar zu machen.

Der japanische Begriff *shintai* lässt sich mit *Körper*, aber auch mit *Leib* übersetzen. Am ehesten bietet der aus dem Altgriechischen stammende Terminus *sōma* eine Vermittlungsmöglichkeit, weil *sōma* ein auch im heutigen Europa immer noch fungierendes Konzept ist. Der Begriff *shintai* lässt sich leichter mit *sōma* übersetzen als in den Lateinischen Begriff des *corpus* oder den deutschen Terminus *Körper*, eben weil die semantische Differenz von *Leib* und *Körper* offen gehalten ist. Die Übersetzung und Übersetzbarkeit solcher prägenden Begriffskonzepte wäre eine noch zu leistende Aufgabe, die hier nur exemplarisch über das ästhetische Feld erfolgen kann. Ein interkulturell-komparatives Wörterbuch nach dem Vorbild des Grimm'schen Wörterbuchs, mit analogen Verwendungsformen von *Bildern* und deren ›Familienähnlichkeit‹, wäre noch zu schreiben, ebenso eine Zusammenstellung homologer Körperinszenierungen und deren Darstellung in den Medien. Erst eine komparative Perspektive kann diese feinen Unterschiede überhaupt thematisierbar machen. Diese liegen in der Sprache, der Bildkultur, den kulturellen Prämissen und Ordnungen – und für jede dieser Kategorie ist der Aufwand der Übertragung ein anderer.

Yasuo Yuasas *shintai-ron* und die Prämissen der Körperlichkeit in der japanischen Kultur

Wie der japanische Philosoph Yasuo Yuasa (1925–2005) in seinem Buch *shintai-ron* (übersetzt als *The Body. Toward an Eastern Mind-Body Theory*, 1987) mit Max Weber'scher Präzision ausführt, lassen sich die Unterschiede des japanischen gegenüber dem westlichen Körperkonzept auf differierende kulturelle Prämissen und andere kulturelle (Rahmen-) Ordnungen zurückführen. Diese Ordnungen können allerdings in Philosopheme *übersetzt* und als solche kulturell transferiert werden. Ganz wesentlich für die japanische Kultur ist nach Yuasa, dass in dieser die

Körperlichkeit als (kollektives) *Zwischensein* von Mensch und Mensch (japanisch *ningen*) verstanden wird (im Englischen als *betweenness* übersetzt, im Japanischen auch als *aidagara* beschrieben; Yuasa 1987: 37), dies steht im Gegensatz zur modernen westlichen Auffassung des Körpers als etwas *Individuellem* (wörtlich also etwas *Unteilbarem*). Als weiteres Merkmal wird von Yuasa die *Kultivierung des Körpers* angeführt (Englisch *personal cultivation*, Japanisch *shugyō*; Yuasa 1987: 85). Yuasa leitet dieses aus der buddhistischen Klosterkultur und deren *kairitsu*-Konzept ab und beschreibt deren Genese als historischen Übertragungsprozess aus der indischen und chinesischen Kultur. Unter *kairitsu* lassen sich verschiedene in Klöstern geregelte Praxen und Ordnungen verstehen, die allerdings in den Alltag einströmen (und dort nicht immer als solche bewusst sind). Auch die Künste seien in Japan nicht primär für ein Publikum gedacht, sondern würden als *Übungsfeld*, als ästhetische Praxis und Schulung des Geistes begriffen. Mit Yuasas Thesen könnte man die hohe Artifizialität des japanischen Films, die bis in die Gegenwart hinein ungebrochen andauernde Detailverliebtheit, der es nicht nur um die *Darstellung* und *Aufführung* geht, sondern die sich selbst in ihrem Vollzug des Ästhetischen genügt, verstehen. Ähnlich wie Max Weber dies in *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus* beschrieb (Weber 2004), können so bestimmte Merkmale als kulturelle ›Tugenden‹ verstanden werden.

Buddhistische Körperkonzepte

Die Grundidee des Buddhismus besteht ganz wesentlich darin, die Buddhaschaft zu erlangen (jap. *sokushin-jōbutsu*). Das heißt, durch Kultivierungspraxen und Übungen wie etwa der Meditation in *diesem Körper* Buddha zu werden, wie Ryōsuke Ōhashi (1944–) zeigt.² Buddha ist ein Mensch wie jeder andere, der sich aber auf eine solche Weise übt, dass er Erleuchtung erlangte. An Stelle des christlichen Gebots *du sollst nicht* trete daher im Buddhismus ein *ich werde nicht*, wie Yuasa herausgearbeitet hat: »Moral practice arises, not out of the constraint ›Thou shalt not...‹, but is, instead, a positive, willed attitude of ›I will not,‹ that

2 Siehe dazu Ōhashi (1994: 61). Yasuo Yuasa beschreibt dies auch am Beispiel von Kūkais Philosophie (Yuasa 1987: 148f.)