

Andreas Jacke

Gerhard Schneider, Peter Bär, Andreas Hamburger, Karin Nitzschmann, Timo Storck (Hg.): Akira Kurosawa. Die Konfrontation des Eigenen mit dem Fremden

2019

<https://doi.org/10.17192/ep2019.1.8044>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Jacke, Andreas: Gerhard Schneider, Peter Bär, Andreas Hamburger, Karin Nitzschmann, Timo Storck (Hg.): Akira Kurosawa. Die Konfrontation des Eigenen mit dem Fremden. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen / Reviews*, Jg. 36 (2019), Nr. 1, S. 59–61. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep2019.1.8044>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons BY 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons BY 3.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

**Gerhard Schneider, Peter Bär, Andreas Hamburger,
Karin Nitzschmann, Timo Storck (Hg.): Akira Kurosawa.
Die Konfrontation des Eigenen mit dem Fremden.**

Gießen: Psychosozial-Verlag 2018 (Im Dialog: Psychoanalyse und Filmtheorie, Bd.14), S. 204, ISBN 9783837927153, EUR 24,90

Der Band enthält sechzehn Beiträge über den japanischen Regisseur Akira Kurosawa, die teils von Psychoanalytiker_innen und teils von Filmwissenschaftler_innen geschrieben wurden. Nach einer Einleitung und zwei allgemeinen Texten widmen sich die Autor_innen chronologisch den wichtigsten Filmen. Zur Debatte steht dabei immer wieder die Schnittstelle zwischen westlichem und asiatischem Kino, die Kurosawas besondere Qualität auszeichnet. Anders als bei Yasujirō Ozu oder Nagisa Ōshima war sein Einfluss zudem nicht auf das europäische Arthaus-Kino beschränkt, sondern seine Filme waren auch in andere,

kommerziellere Formen transformierbar und lieferten daher ebenso starke Anregungen für den amerikanischen wie auch den italienischen Western. Die Autor_innen beziehen zur Position des Regisseurs zwischen Ost und West nahezu durchgängig eine ähnlich positive Haltung, obwohl sie sehr unterschiedliche Filme analysieren.

Im Vorwort zeigt Gerhard Schneider schon sehr dezidiert, warum Kurosawa eine Vermischung von westlich-humanistischen Individualitätsvorstellungen mit Tugenden des Zen und der Samurai-Kultur vornahm. Nach dem Zweiten Weltkrieg sah er eine Ursache für den japanischen Militarismus und der

ihm zugrunde liegenden Philosophie in der Ich-Negation. Kurosawa kritisierte den typisch japanischen Standpunkt, in dem die eigene Person etwas Unmoralisches ist und ersetzte sie durch das westliche Konzept der Individualität. Statt Selbstaufopferung forderte er eine positive Etablierung des Ichs, ohne die es keinen Weg geben würde, zur Freiheit und Demokratie zu gelangen (vgl. S.9). Sascha Schmidt beschreibt dann konkret anhand von *Die sieben Samurai* (1954), wie Kurosawa humanistische Ideale und die Samurai-Tradition verbunden habe, um damit Einfluss auf die japanische Nachkriegsgesellschaft zu nehmen (vgl. S.75ff.). Marcus Stiglegger erklärt, dass sich Kurosawas Werk zwar ausführlich mit der japanischen Kultur auseinandersetze, darüber hinaus aber stets globale Aussagen beinhalte (vgl. S.29). Sabine Wollnik schreibt über *Engel der Verlorenen* (1948), dass die westlichen Betrachtenden dort mit zahlreichen, ihnen völlig fremden, kulturellen Zusammenhängen konfrontiert würden (vgl. S.46) und dennoch lässt sich die hier gezeigte, traumatische Struktur mithilfe einer westlich orientierten psychoanalytischen Theorie herauspräparieren. Andreas Hamburger findet in *Dodeskaden* (1970), Kurosawas erstem Farbfilm, zwar ein präzises Zeitbild der japanischen Gesellschaft nach dem Weltkrieg (vgl. S.131), bemerkt aber zugleich, dass eine Szene, in der ein kleiner Junge Straßenbahn spielend durch die Slums läuft, ihn zutiefst berührt und an seine eigene Kindheit erinnert (vgl. S.125). Isolde Böhme stellt fest, dass in *Das Schloss im Spinnenwebenwald* (1957) die Ästhetik

des Ostens mit der uns vertrauten Psychologie von Shakespeare gut vermischt worden sei (vgl. S.84). Kai Naumann zeigt wie Kurosawa in *Ran* (1985) einerseits allgemein über das Chaos reflektierte, während gleichzeitig der Film immer wieder Bezug auf einen abwesenden Buddha als Zeichen fehlender Harmonie nahm (vgl. S.157). Wie eng die Bildgestaltung des Regisseurs in der japanischen Kultur verwurzelt war und dennoch abstrakten und allgemeingültigen Gesetzmäßigkeiten gehorchte, beschreibt Peter Bär (vgl. S. 95ff.). Dietrich Stern findet sogar deutliche Spuren von Beethoven und Mahler in Kurosawas Filmmusik (vgl. S.170). Und selbst als der Regisseur für *Ran* (1985) einen Soundtrack schreiben ließ, der auf japanischer Musik basierte, wurden bei der Aufnahme die traditionellen japanischen Instrumente mit einem westlichen Sinfonieorchester vermischt. Christopher E. Walker findet in *Akira Kurosawas Träume* (1990) sowohl zahlreiche Bezüge zur japanischen, als auch zur westlichen Kultur und Dorothee Höfert analysiert einen Traum aus diesem Film, in dem der Regisseur seine Vorliebe für die Gemälde von van Gogh festgehalten hat – einem Maler, der seinerseits japanische Künstler kopiert hatte.

Das sind nur einige der vielen interessanten Beispiele dafür, wie nahezu alle Autor_innen in ihren Interpretationen – ganz unterschiedliche Themen fokussierend – auf die Mischverhältnisse im Werk dieses Regisseurs eingehen, der im Westen so erfolgreich gewesen ist und doch so tief in der japanischen Kultur verwurzelt blieb.

Die hohe Qualität der Interpretationen in diesem durchgängig spannenden und lesenswerten Buch gibt allen, die über Kurosawa arbeiten möchten, ein reiches und vielschichtiges Material an die Hand.

Andreas Jacke (Berlin)