

Kurosawa (1910-1998) gilt häufig als der ‚westlichste japanische Regisseur‘. Tatsächlich verdichtet sich in *œuvre* und Person das Spannungsverhältnis von Japan und Westen, Tradition und Moderne. Dieses komplexe und dynamische Spannungsverhältnis steht im Mittelpunkt des vorliegenden Bandes. Die kulturvergleichende und kulturhistorische Perspektive der einzelnen Beiträge richtet sich vorrangig auf die Rolle von Medien in dieser Konstellation. Medien kommen als Gestaltungs- und Inszenierungsweisen anthropologischer Dispositionen in den Blick, die historisch und kulturell variabel, aber nicht unbegrenzt verformbar sind. Die Filme Kurosawas inszenieren solche medialen Gestaltungsweisen erneut. Dabei verwenden sie vertraute und avantgardistische, kulturspezifische und kulturübergreifende, filmische und intermediale Bild- und Erzählformen. Der vorliegende Band untersucht die medienästhetischen Ausprägungen dieser medienanthropologischen Grundlage.

Diese neue Perspektive auf Akira Kurosawa und seine Zeit baut auf einer langen kultur- und filmwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit seinem Filmwerk auf. Außerhalb Japans hat die Auseinandersetzung vorwiegend in den USA und in Frankreich stattgefunden. Sie gruppiert sich um vier eng miteinander verschränkte Hauptthemen, die hier zur Einführung noch einmal kurz rekapituliert und auf unsere Fragestellung hin perspektiviert werden sollen. Zentral ist erstens die *interkulturelle Position* Kurosawas zwischen Japan, USA, Europa und Russland. Zweitens steht die *Inszenierung von Individualität* als Suggestion und Suspension von Humanität und Heroismus im Mittelpunkt der Diskussionen. Drittens geht es um eine *filmische Ästhetik*, die Klaus Kreimeier treffend als Kombination von „außergewöhnlicher Sinnlichkeit und, gleichzeitig, bestürzender Abstraktheit“<sup>1</sup> charakterisiert hat, die aber aufgrund ihrer *intermedialen Orientierung* nicht allein in einem filmwissenschaftlichen Rahmen zu beschreiben ist.

[...]

In neuer Sicht erscheint das Werk Kurosawas in diesem Band insofern, als interkulturelle, intermediale sowie interdisziplinäre Perspektiven sich in einer *medienästhetischen* Anwendung auf die Filmästhetik im allgemeinen und auf diejenige Kurosawas im speziellen bündeln. In aller Kürze sollen diese inhaltlichen und methodischen Aspekte der folgenden Beiträge hier vorgestellt werden, um – in einer Erweiterung der Skizze

---

1 Kreimeier, Klaus: „Fliehendes Leben, extreme Tode“, in: *Akira Kurosawa (Reihe Film 41)*, München/Wien 1988, S. 19-48, hier S. 45.

zum internationalen Forschungsstand – herauszustellen, wie das Werk Kurosawas zum konkreten Untersuchungsgegenstand medientheoretischer Ansätze werden kann, wie das Filmwerk umgekehrt aber auch die Weiterentwicklung dieser medientheoretischen und filmwissenschaftlichen Ansätze befruchten und befördern kann.

Findet die interkulturelle Perspektive in der internationalen Beteiligung einen konkreten Ausdruck, so folgt die thematische Strukturierung des Bandes der Überlegung, dass die konkreten und detaillierten Auseinandersetzungen mit Kurosawas Filmen und ihrer Ästhetik (Schröter, Sato, Pfeiffer, Schnell, Glaubitz, Shikina, Lee, Bordwell) einer allgemeineren kulturell-ästhetischen und diskursiv-epistemologischen Kontextualisierung bedürfen (Pfeiffer, Mitsuishi, Bordwell, Omiya, Käuser, Autsch). Der direkte Blick auf das Medium Film und die indirekte Auseinandersetzung mit dem Film im Lichte seiner Diskurse widerspiegeln eine Ambivalenz und Widersprüchlichkeit, die nahezu alle Beiträge bei Kurosawa ausmachen. Ob nun die Divergenz von Moderne und Vormoderne, westlich und japanisch oder diejenige von Malerei und Film, *cadre* und *cache*: Die Beiträge suchen paradoxe und dichotomische Konstellationen im Werk auf, die filmästhetisch und -technisch durch das Hereinnehmen heterogener Hintergrundsemantiken und die multiple Bezugnahme auf diverse Medien zuwege gebracht werden.

Ist der Intermedialitätsdiskurs eines derjenigen Analyseinstrumentarien, welches sich hervorragend auf Kurosawas Werk anwenden lässt, so legt diese intermediale Sichtweise diskrepante Strukturen und konträre Werkebenen frei. Insbesondere Malerei und Film, Fotografie und Film, aber auch Film und Ausstellung, Diskurs und Medium erstellen ein Koordinatennetz intermedialer Bezüge, in denen sich Kurosawas Werk situieren lässt. Ohne die Berücksichtigung dieser Medienkonfiguration und Medienkoppelung ist es aber auch kaum angemessen zu verstehen. Das zeigen die Beiträge von Schnell und Käuser, die sich mit der Bezugnahme auf die expressionistische deutsche Filmavantgarde und ihr diskursives Umfeld befassen, und die Bezüge Kurosawas zur amerikanischen Film- und Literaturkultur, die Glaubitz und Bordwell thematisieren. Eine film- und bildästhetische Fundierung bildet daneben einen Schwerpunkt und ein Verbindungsmoment der Beiträge. Sie ist, wie sich deutlich abzeichnet, nur durch interkulturelle sowie intermedial-interdisziplinäre Sichtweisen zu explorieren, die dann beispielsweise die (medien-)avantgardistische Grundierung des historischen Arbeitsumfelds Kurosawas zum Vorschein bringen (Mitsuishi).

Formal gesehen erschließt sich das Werk Kurosawas bis in filmtechnische Details hinein aus der Dissoziation von *cadre* und *cache* (Schröter), Fotografie und Film (Omiya), Oper und Film (Pfeiffer, Lee), Einstellung und Montage (Bordwell, Schnell, Käuser). Doch die Ergänzung filmästhetischer durch kulturell-anthropologische Prämissen in diesen Beiträgen zeigt, wie diese formale Ebene durch semantische oder diskursive Elemente überhöht und transzendiert wird: Kampf und Harmonie, Ruhe und Bewegung, Intensität und Distanz, Moralität und Aggressivität, Tod und Leben werden als antagonistische Begriffe dynamisch kombiniert. Im Rahmen einer „Ästhetik des Untergangs“ (Schnell) gelingt Kurosawa die überzeugende filmische Darstellung der agonalen Konstellation, mit der durch moderne Medienkultur traditionelle Kulturformen – einschließlich deren anthropologischer Dispositionen – mittels filmisch-avantgardistischer Assimilierung destruiert werden. Der Kampf, den Shikina, Lee und Schnell als hervorstechendes Merkmal dieser Filme identifiziert haben, ist daher als Allegorie dieser Dialektik der Moderne zu verstehen. Diese Allegorie zielt, wie die Beiträge von Omiya, Käuser und Pfeiffer nahelegen, noch allgemeiner auf eine kulturelle Semantik der Moderne, das heißt auf eine anthropologische Kontextualisierung medialer Innovationen ab, wie sie etwa auch den anthropologisch-ethnologischen Blick der Fotografie kennzeichnet.

Die wiederkehrenden thematischen und ästhetischen Muster in Kurosawas Filmen verdichten sich folglich zu einer Anthropologie der Medien. Wenn ein hoher medientechnischer Standard einen besonders scharfen Blick auf humane Dispositionen zulässt, erweitert er andererseits – wie die Beiträge von Schnell und Pfeiffer verdeutlichen – die Spielräume ihrer Darstellung. Kurosawa versenkt eine solche Visibilisierung humaner Dispositionen und Verhaltensweisen in die Fremdheit einer historistisch nachgestellten japanischen Tradition und ruft so vermeintliche anthropologische Konstanten auf – männliche Aggressivität und agonale Gesellschaftsstruktur, moralische und ethische Wertekanon. Dieser anthropologische Historismus ist jedoch gebrochen: Existenz und Geltung solcher Konstanten beschränken sich auf den Bereich ihrer filmtechnischen Realisierung und stellen sich als durchaus ambivalente und paradoxe anthropologische Dispositionen dar. Kurosawa nutzt und reflektiert daher die besondere Möglichkeit von Film und Kino, in medialer Verfremdung *und* Affirmation des Humanum dessen medientechnische und -ästhetische Aufhebung sinnlich und affektiv zu inszenieren.