



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

## **RACHE UND REVOLTE -**

**Die Darstellung von (Anti-)Heldinnen im japanischen Film der  
1970er-Jahre bis zur Gegenwart unter der Berücksichtigung der  
Frauenrolle in der japanischen Gesellschaft**

Verfasserin

Alicia Weyrich

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:  
Studienrichtung lt. Studienblatt:  
Betreuer:

A 317  
Diplomstudium Theater-, Film-, und Medienwissenschaft  
Mag. Dr. habil. Ramón Reichert

## **EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG**

Ich versichere hiermit, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst, ganz oder in Teilen noch nicht als Prüfungsleistung vorgelegt und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Sämtliche Stellen der Arbeit, die benutzten Werken im Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, habe ich durch Quellenangaben kenntlich gemacht. Dies gilt auch für Zeichnungen, Skizzen, bildliche Darstellungen und dergleichen, sowie für Quellen aus dem Internet.

Wien, am

Unterschrift

## **DANKSAGUNG**

Besonders danke ich meinem Betreuer Univ.-Prof. Dr. Ramón Reichert für seine Unterstützung und konstruktive Kritik hinsichtlich dieser Diplomarbeit.

Des Weiteren spreche ich dem Filmmuseum Wien und Olaf Möller, Mag. Christian Fuchs, Dr. Richard Maréchal, Mag. Christa Mittermayer und Dr. Carmen Sippl einen großen Dank für ihre Hilfe aus.

Zu guter Letzt widme ich diese Arbeit meiner Familie, allen voran meiner Mutter.

***"I was born in 1928, and women of my day were taught to defer to masculine pride and authority. Thus I was all the more disappointed to discover the trust: the giants were actually pygmies... What happens when women, unable to tolerate male vanity and immaturity any longer, lose respect for their husbands and abandon the role of mother and homemaker? Many unloved women will end the charade and walk out. The shock reverberating from that is potentially more traumatic than Japan's defeat in World War II."***<sup>1</sup>

(Seiko Tanabe, Feministin (1987))

---

<sup>1</sup> Bornoff, Nicholas: Pink Samurai. An Erotic Exploration of Japanese Society. London: Harper Collins Publishers, 1991. S 671-672.

## INHALTSVERZEICHNIS

Eidesstattliche Erklärung .....	S 2
Danksagung .....	S 3
Inhaltsverzeichnis .....	S 5-7
<b><u>1. Einleitung</u></b> .....	S 8-9
<b><u>2. Die Stellung der Frau in der japanischen Gesellschaft - Ein Überblick</u></b> .....	S 10-29
<b>2.1 Die historische Entwicklung der Frau in der japanischen Gesellschaft</b> .....	S 10-23
<b>2.1.1 Das alte Japan aus mythologischer Sicht</b> .....	S 10-12
<b>2.1.2 Die patriarchale Prägung Konfuzius'</b> .....	S 12-16
<b>2.1.3 Ehefrau vs. Geisha</b> .....	S 16-21
<b>2.1.4 Das Familienleben und sein Wandel</b> .....	S 21-24
<b>2.2 Frauenbewegungen in Japan</b> .....	S 24-27
<b>2.3 Genderforschung in Japan</b> .....	S 27-29
<b><u>3. Die Frau als (Anti-)Heldin - Emanzipation im japanischen Film</u></b> .	S 30-122
<b>3.1 Einführung</b> .....	S 30-31
<b>3.2 Die Frau als (Anti-)Heldin - Emanzipation im japanischen Film</b>	S 31-122
<b>3.2.1 <i>Shurayukihime (Lady Snowblood)</i>, 1973: Der Racheengel schlägt zurück</b> .....	S 31-47
<b>3.2.1.1 Schneewittchen, ihre Dämonen und der Schwertkampf-Film</b>	S 31-33

<b>3.2.1.2 Yukis Rachefeldzug - Die Mörderin, mit der niemand rechnete</b>	S 33-47
<b>3.2.2 <i>Ai no korīda (Im Reich der Sinne)</i>, 1976: Die obsessiv Liebende - Bis dass der Tod sie scheidet</b>	S 47-75
<b>3.2.2.1 Die wahre Geschichte Sadas und der politische Kampf Ōshimas</b>	S 47-51
<b>3.2.2.2 Die Geschichte der Abe Sada - Der Stierkampf der Liebe in acht Akten</b>	S 51-75
<b>3.2.3 <i>Ōdishon (Audition)</i>, 1999: Von weiblichen Geistern und dem fleischgewordenen Horror</b>	S 75-94
<b>3.2.3.1 Der Totengeist <i>Yūrei</i>, seine Nachfolger und der Erfolg Miikes</b>	S 75-79
<b>3.2.3.2 Männliche Dominanz und die dämonische Frau - Die Geschichte von Aoyama und Asami</b>	S 79-94
<b>3.2.4 <i>Koi no Tsumi (Guilty of Romance)</i>, 2011: Die Prostituierte - Sex und Gender</b>	S 94-111
<b>3.2.4.1 "Koi no Tsumi" - Ein moderner "Pinku Eiga"</b>	S 94-96
<b>3.2.4.2 Von der Hausfrau zur Prostituierten - eine Form der Emanzipation?!</b>	S 96-111
<b>3.2.5 <i>Marusa no onna (Die Steuerfahnderin)</i>, 1987: Westliche Emanzipation im Japankino</b>	S 111-122
<b>3.2.5.1 Der westliche Einfluss im Japankino regnet Preise</b>	S 111-112
<b>3.2.5.2 Ryoko Itakura kam, kämpfte und siegte ohne Waffen</b>	S 112-122
<b>3.3 Zwischenfazit</b>	S 122
<b><u>4. Zusammenfassung und Nachwort</u></b>	S 123-125
<b>Literaturverzeichnis</b>	S 126-134

<b>Filmverzeichnis</b> .....	S 135
<b>Abbildungsverzeichnis</b> .....	S 136
<b>Abstract</b> .....	S 137-138
<b>Lebenslauf</b> .....	S 139-140

Anmerkung:

In der folgenden Arbeit werden die Namen der JapanerInnen in deutscher Reihenfolge angeführt und nicht - wie in Japan üblich - zuerst mit ihrem Zunamen und dann mit ihrem Vornamen angesprochen.

Die Rechtschreibung der Zitate wurde so übernommen, wie sie im Original vorgegeben ist.

## **1. EINLEITUNG**

Im Zentrum der folgenden Diplomarbeit stehen ausgewählte japanische Filme und Frauenfiguren, die darin aus den gängigen Mustern der Unterdrückung ausbrechen und auf unterschiedliche Art Mut und Stärke beweisen.

Ich entschied mich für dieses Themengebiet, weil mich die asiatische Kultur und deren Gegensätzlichkeit zum Westen bereits seit vielen Jahren in ihren Bann ziehen. Im Zuge dieser Passion sah ich viele japanische Filme und Serien, die zum Großteil von mächtigen Männern und unterdrückten Frauen handeln.

Gleichzeitig bemerkte ich, dass ausgerechnet in einigen für männliche Zielgruppen bestimmten Billig-Produktionen weibliche Charaktere die starren Geschlechterverhältnisse zu unterlaufen versuchen. Die Protagonistinnen dieser Filme kämpfen zwar selten nur für "das Gute", brechen aber aus ihrer gewohnten Rolle radikal heraus und emanzipieren sich. Durch diese meist höchst plakativen, von Stereotypen durchzogenen und doch widerspenstigen und nicht eindeutig kategorisierbaren Filme angeregt, machte ich mich auch auf die Suche nach selbstbewussten Frauenfiguren im japanischen Genre-Kino. In den folgenden Kapiteln versuchte ich die Spuren beider Ansätze zu verfolgen und den Schwerpunkt auf japanische Filmproduktionen zu setzen, die die Frauen von ihrer starken und rebellischen Seite zeigen.

Mein Ziel ist es, den LeserInnen bestimmte Aspekte der japanischen Kultur näherzubringen und die Filme zu beleuchten, die aus der Norm fallen und widerständige Frauen thematisieren.

Um die Darstellung der Frauen in japanischen Filmen grundsätzlich besser verstehen zu können, widmet sich der erste Teil der Diplomarbeit der japanischen Gesellschaft und der Rolle der Japanerin in dieser. Bis heute ist der Stellenwert der Frau in Japan ein sehr komplexer, denn die konfuzianische Lehre hat viele JapanerInnen eindeutig geprägt. Die Kluft zwischen Mann und Frau - sowohl in der Arbeitswelt als auch im Alltag - wird in den nächsten Kapiteln ebenso sichtbar wie die Versuche einiger Frauen, sich gegen dieses Schema zu wehren. Dazu gehören Nachforschungen hinsichtlich historischen Veränderungen im Familien-, Ausbildungs- und Arbeitsbereich, sowie Zahlen und Fakten zu Themengebieten wie Genderforschung und Frauenbewegungen. Die soziologische Betrachtung des Privatlebens der JapanerInnen ist ebenso

ausschlaggebend für ein abschließendes Fazit. Die Ergebnisse sind außerdem wichtig, um die japanischen Gesellschaftsregeln besser zu durchschauen und um sie in das Filmkapitel einfließen lassen zu können.

Der zweite Teil meiner Diplomarbeit behandelt fünf Schlüsselfilme, in denen sich die Protagonistinnen auf unterschiedliche Weise gegen das männerdominierte Japan auflehnen. Da die meisten japanischen Filme von Männern gemacht werden und auch die folgenden Filme von Männern produziert wurden, ist es besonders interessant der Frage nachzugehen, wie männliche Regisseure aus dem Blickwinkel einer Frau erzählen und ihre Stärke darstellen. Ist ein dramatischer dramaturgischer Hintergrund zwingend, wenn sich weibliche Figuren gegen gesellschaftliche Zwänge erheben? Benötigt eine Frau eine Waffe und ein damit verbundenes Phallussymbol wie ein Schwert oder eine Pistole, um gegen einen Mann anzukämpfen? Kann sich die Frauenwelt im japanischen Film von diesen Klischees befreien? Diese Fragen bleiben nach dem Lesen der vorliegenden Arbeit nicht unbeantwortet.

Mit Regisseur-Größen wie Nagisa Ōshima, Takashi Miike und Shion Sono veränderte sich seit den 1970er-Jahren nicht nur die asiatische Filmlandschaft sondern auch die Gesellschaft. Die vorgestellten Produktionen zwischen 1973 und 2011 - mit teilweise sehr gegensätzlichen Umsetzungen - verfolgen gemeinsam ein Ziel: Japanische Frauen bekommen die Bühne und Wertschätzung, die sie verdienen. Ein widersprüchliches Land zeigt damit im cineastischen Rahmen Mut zur Emanzipation der Frau.

*"Reacting to centuries of male chauvinism, females dig in their heels and are perpetually on their guard."<sup>2</sup>*

---

<sup>2</sup> Bornoff, Nicholas: Pink Samurai. An Erotic Exploration of Japanese Society. London: Harper Collins Publishers, 1991. S 685.

## 2. DIE STELLUNG DER FRAU IN DER JAPANISCHEN GESELLSCHAFT - EIN ÜBERBLICK

### 2.1 Die historische Entwicklung der Frau in der japanischen Gesellschaft

#### 2.1.1 Das alte Japan aus mythologischer Sicht

Am Anfang war... die Sonnengöttin Amaterasu<sup>3</sup>.

Ausgerechnet in einem männerdominierten Land wie Japan, in dem viele Frauen in der Öffentlichkeit bis heute hinter dem Mann zu stehen haben und diese in fast allen Lebensbereichen Benachteiligungen erdulden müssen<sup>4</sup>, liegen die Ursprünge der Mythologie bei einer Frau. Amaterasu, die personifizierte Gottheit der Sonne und des Lichts, gilt als die wichtigste Göttin des Shintoismus<sup>5</sup> und ist gleichzeitig die Begründerin des japanischen Kaiserhauses. Sie wurde der Mythologie nach von den Urgöttern und Schöpfern Japans, dem Geschwister- und Ehepaar Izanami und Izanagi, erschaffen. Göttervater Izanagi musste seine Frau nach ihrem Tod in der Unterwelt zurücklassen. Er wusch sich den Schmutz der Totenwelt aus den Augen und dabei entstanden<sup>6</sup>

*"wieder mehrere Gottheiten: Amaterasu, die Sonnengottheit (bei der Waschung des linken Auges), Tsukiyomi, der Mond (bei der Waschung*

---

<sup>3</sup> Vgl.: McNally, Mark: The Proof is Out There: Hirata Atsutane, Evidential Learning, and the Afterlife. In: Formanek Susanne; LaFleur William R.: Practicing the Afterlife. Perspectives from Japan. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2004. S 241-243.

<sup>4</sup> Vgl.: Holthus, Barbara G.: Paarbeziehungen in Japanischen Frauenzeitschriften seit 1970. Medien und Geschlecht in Japan. Lewiston/ Queenston/ Lampeter: The Edwin Mellen Press, 2009. S 57 ff.

<sup>5</sup> "der, früherer Staatskult Japans. Der S. verehrt als Gottheiten Naturkräfte, Berge, Seen, Flüsse, einige Pflanzen und Tiere. Später kam die Verehrung der Ahnen und Helden hinzu. Damit zusammen hängt der Kult des Kaisers, der seine Abstammung von der Himmelsgöttin Amaterasu herleitet. Mit dem Buddhismus vermischt." Vgl.: Schwachulla, Wolfram (Red. Leitung): Meyers großes Handlexikon. 18., neu bearbeitete Auflage. Mannheim/ Leipzig/ Wien/ Zürich: Meyers Lexikonverlag, 1996. S 809.

<sup>6</sup> Vgl.: McNally, Mark: The Proof is Out There: Hirata Atsutane, Evidential Learning, and the Afterlife. In: Formanek, Susanne; LaFleur, William R.: Practicing the Afterlife. Perspectives from Japan. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2004. S 241 ff.

*des rechten Auges) und Susanoo, der etwas missratene Sohn (bei der Waschung der Nase)."*<sup>7</sup>

Izanagi regelte darauf hin die Nachfolge und zog sich zurück. Die Sonnengöttin Amaterasu hatte bald darauf die Macht über Himmel und Sonne<sup>8</sup>:

*"Amaterasu besitzt als Nachfolgerin Izanagis die höchste Autorität in den Himmlischen Gefilden (Takama no hara) und repräsentiert zugleich die Sonne."*<sup>9</sup>



10

<sup>7</sup> Scheid, Bernhard: Göttermythen. Götter des Himmels. In: Religion in Japan. Ein Web-Handbuch. [http://www.univie.ac.at/rel\\_jap/an/Mythen:G%C3%B6tter\\_des\\_Himmels#Amaterasu](http://www.univie.ac.at/rel_jap/an/Mythen:G%C3%B6tter_des_Himmels#Amaterasu) Zugriff: 29.10.2013.

<sup>8</sup> Vgl.: McNally, Mark: The Proof is Out There: Hirata Atsutane, Evidential Learning, and the Afterlife. In: Formanek, Susanne; LaFleur, William R.: Practicing the Afterlife. Perspectives from Japan. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2004. S 241 ff.

<sup>9</sup> Scheid, Bernhard: Göttermythen. Götter des Himmels. In: Religion in Japan. Ein Web-Handbuch. [http://www.univie.ac.at/rel\\_jap/an/Mythen:G%C3%B6tter\\_des\\_Himmels#Amaterasu](http://www.univie.ac.at/rel_jap/an/Mythen:G%C3%B6tter_des_Himmels#Amaterasu) Zugriff: 29.10.2013.

Abbildung: Sonnengöttin Amaterasu von Yashima Gakutei/ Japan/ 1786?–1868

In den Erzählungen erscheint Amaterasu unnahbar und geheimnisvoll. Vergleicht man die Eigenschaften der Sonnengöttin mit den Eigenschaften einer japanischen Geisha<sup>11</sup>, so kann man hinsichtlich der Charaktereigenschaften beider eine Schnittstelle herauslesen. Es stellt sich die Frage, ob die Mythologie und die Geschichten rund um die mächtige Amaterasu die japanische Gesellschaft soweit prägten, dass man bis heute genau diese Eigenschaften an einer Frau schätzt?<sup>12</sup> Die damit verbundene Vorliebe der Japaner für Geishas wird in den nächsten Kapiteln noch näher beleuchtet.

Amaterasu wird zwar bis zum heutigen Tag von den JapanerInnen vergöttert und die japanischen Kaiser werden als ihre direkten Nachfahren angesehen<sup>13</sup>, doch in der Praxis begann die Geschlechtertrennung allerdings spätestens mit den späten Samurai<sup>14</sup> der Edo-Zeit<sup>15</sup> ab dem 16. Jahrhundert (1603 bis 1868).<sup>16</sup>

### 2.1.2 Die patriarchale Prägung Konfuzius'

---

<sup>10</sup> Museum of Fine Arts Boston. <http://www.mfa.org/collections/object/sun-goddess-amaterasu-212894>  
Zugriff: 29.10.2013.

<sup>11</sup> Unter einer "Geisha" versteht man eine japanische Unterhaltungskünstlerin. Die Grenzen zwischen einer traditionellen Künstlerin und einer Prostituierten sind klar definiert, dennoch oftmals - gesellschaftlich bedingt - fließend. Vgl.: Bornoff, Nicholas: *Pink Samurai. An Erotic Exploration of Japanese Society*. London: Harper Collins Publishers, 1991. S 355 ff.

<sup>12</sup> Vgl.: Kapitel 2.1.3 Ehefrau vs. Geisha

<sup>13</sup> Siehe "Shintoismus". Vgl.: Schwachulla, Wolfram (Red. Leitung): *Meyers großes Handlexikon*. 18., neu bearbeitete Auflage. Mannheim/ Leipzig/ Wien/ Zürich: Meyers Lexikonverlag, 1996. S 809.

<sup>14</sup> *"im feudalen Japan adliger Kriegerstand, vom 13. bis ins 19. Jh. privilegierte Vasallen."* Vgl.: Schwachulla, Wolfram (Red. Leitung): *Meyers großes Handlexikon*. 18., neu bearbeitete Auflage. Mannheim/ Leipzig/ Wien/ Zürich: Meyers Lexikonverlag, 1996. S 762.

<sup>15</sup> Unter der "Edo-Zeit" versteht man die Periode von 1603 bis 1868, in der die Tokugawa-Shogune herrschten. Benannt wurde diese Epoche nach der damaligen Hauptstadt Edo, dem heutigen Tokio. Vgl.: Bornoff, Nicholas: *Pink Samurai. An Erotic Exploration of Japanese Society*. London: Harper Collins Publishers, 1991. S 223-232.

<sup>16</sup> Vgl.: Schwentker, Wolfgang: *Die Samurai*. München: Verlag C.H. Beck oHG, 2004. S 62 ff.

Im frühen Mittelalter Japans fielen viele Frauen notgedrungen durch finanzielle und selbstbewusste Unabhängigkeit gegenüber den Männern auf. Die Witwen der Samurais erbten das Land und Gut ihrer verstorbenen Ehemänner und konnten dies auch verteidigen und ohne Partner für sich und ihre Familien sorgen. Man wusste sich auch zu helfen, wenn es um Machtverhältnisse innerhalb zweier Familien ging: Durch die Heirat einer einfachen Tochter mit einem Samurai konnten die Eltern Einfluss auf die Familie des neuen Schwiegersohnes ausüben. Damit hatte die Frau eine wichtige Rolle hinsichtlich politischer Beziehungen in mächtigen Samurai-Familien. Das erneute Aufblühen des Konfuzianismus<sup>17</sup> in der Edo-Zeit verdrängte jedoch die buddhistische Lehre und damit auch den hohen Stellenwert der Frau in der japanischen Gesellschaft.<sup>18</sup> Die Lehren des chinesischen Philosophen Konfuzius<sup>19</sup> (ca. 551 v. Chr. bis 479 v. Chr.) und die seiner Nachfolger wirken bis heute nach. Mit den Schriften zu den "fünf menschlichen Elementarbeziehungen" (Vater-Sohn, Herrscher-Untertan, Ehemann-Ehefrau, älterer Bruder-jüngerer Bruder, Freund-Freund) beeinflusste Konfuzius das Denken vieler Menschen in Asien. Seine Lehren hinsichtlich der Unterordnung der Frau sind besonders mit dem Schlüsselwort "Gehorsamkeit" gekennzeichnet, denn er unterteilt die Pflichten einer Frau in drei Lebensphasen: a) Gehorsamkeit gegenüber dem Vater als Kind und Jugendliche, b) Gehorsamkeit gegenüber dem Ehemann als Ehefrau und c) Gehorsamkeit gegenüber ihrem erwachsenen Sohn als Witwe.<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> *"Nach dem Konfuzianismus ist die Familie die Grundlage des Staats. Als Grundtugenden gelten Nächstenliebe, Gerechtigkeit, Schicklichkeit, Weisheit und Pietät, bes. in der Form der Treue gegen die Eltern; der Pietätsgedanke ist mit dem Ahnenkult verbunden."* Vgl.: Schwachulla, Wolfram (Red. Leitung): Meyers großes Handlexikon. 18., neu bearbeitete Auflage. Mannheim/ Leipzig/ Wien/ Zürich: Meyers Lexikonverlag, 1996. S 479.

<sup>18</sup> Vgl.: Schwentker, Wolfgang: Die Samurai. München: Verlag C.H. Beck oHG, 2004. S 62 ff.

<sup>19</sup> *"[...] war Beamter, wurde verbannt, führte ein Wanderleben und sammelte viele Schüler um sich; erst im Alter kehrte er in seine Heimat zurück."* Vgl.: Schwachulla, Wolfram (Red. Leitung): Meyers großes Handlexikon. 18., neu bearbeitete Auflage. Mannheim/ Leipzig/ Wien/ Zürich: Meyers Lexikonverlag, 1996. S 479.

<sup>20</sup> Vgl.: Diekmann, Edith; Fang, Jieyan: China-Knigge. Business und interkulturelle Kommunikation. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2008. S 42 ff.

*"Drei Männern hat die Frau in ihrem Leben untertan zu sein', hatte der weise Konfuzius verkündet, 'in der Kindheit ihrem Vater, in der Reife ihrem Mann und im Alter ihrem Sohn'."*<sup>21</sup>

Auch medial wird die ungleichverteilte Hierarchie zwischen den Geschlechtern in Japan immer wieder diskutiert. In einem Spiegel<sup>22</sup>-Interview aus den 80er-Jahren mit der "Feminist"<sup>23</sup>-Herausgeberin Ikuko Atsumi stellte sich heraus, dass, laut der Frauenrechtlerin, viele Japanerinnen zu dieser Zeit zwar nicht mehr wussten, von wem diese drei Gehorsamspflichten stammen, jedoch in der Gesellschaft noch immer verankert waren. Umfragen zu Folge befürworteten noch in den 80ern sogar fast ein Drittel an befragten Japanerinnen zwischen 16 und 25 Jahren diese Regeln.<sup>24</sup>

Es stellt sich also die Frage, inwieweit diese Gebote bis heute die japanische Gesellschaft dominieren und wie junge Japanerinnen in der gegenwärtigen Gesellschaft damit umgehen? Auch diesen Fragen wird in der folgenden Arbeit auf den Grund gegangen.

Eine weitere Schlüsselfigur, die die JapanerInnen mental und ideologisch prägte, war Ekken Kaibara<sup>25</sup>. Kaibara erweiterte im 17. Jahrhundert die frauenfeindliche Maxime von Konfuzius und verfasste das "Onna daigaku", die "Hohe Schule der Frau"<sup>26</sup>:

---

<sup>21</sup> Augstein, Rudolf (Hg.): Halte den Mund und geh hinter mir. SPIEGEL-Report über die Unterdrückung der Frau in Japan. In: Spiegel. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-39685934.html> Zugriff: 12.06.2013.

<sup>22</sup> "Der Spiegel" ist ein deutsches Nachrichten-Magazin und hat die höchste Verkaufs-Auflage der wöchentlichen Nachrichten-Magazine in Deutschland. Vgl.: <http://www.spiegel.de/spiegel/>

<sup>23</sup> Vgl.: "The Feminist Japan", Ausgabe 2 von "Feminist International". Japan, 1980.

<sup>24</sup> Vgl.: Augstein, Rudolf (Hg.): Halte den Mund und geh hinter mir. SPIEGEL-Report über die Unterdrückung der Frau in Japan. In: Spiegel. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-39685934.html> Zugriff: 12.06.2013.

<sup>25</sup> Ekken Kaibara gilt als japanischer Neo-Konfuzianer und Botaniker. Er lebte von 1630 bis 1714. Vgl.: Tucker, Mary E.: Moral and Spiritual Cultivation in Japanese Neo-Confucianism. The Life and Thought of Kaibara Ekken 1630-1714. Albany: State University of New York Press, 1989.

<sup>26</sup> Vgl.: Bornoff, Nicholas: Pink Samurai. An Erotic Exploration of Japanese Society. London: Harper Collins Publishers, 1991. S 69 ff.

**Es ist die Bestimmung eines Mädchens, wenn es Frau wird, in ein neues Heim zu ziehen und in Unterwerfung unter ihren Schwiegervater und ihre Schwiegermutter zu leben . . . Das einzige, was einer Frau ziemt, sind sanfter Gehorsam, Keuschheit, Mildtätigkeit und Schweigen . . . . . Auch wenn es deinen Schwiegereltern gefallen sollte, dich zu hassen und zu quälen, sei ihnen nicht böse und murre nicht! . . . Die fünf schlimmsten Krankheiten des weiblichen Geistes sind Aufsässigkeit, Unzufriedenheit, Geschwätzigkeit, Eifersucht und Dummheit. Zweifellos sind sieben bis acht von zehn Frauen von diesen fünf Krankheiten befallen; und daraus ergibt sich, warum Frauen minderwertiger als Männer sind.**

27

Bis zum Zweiten Weltkrieg beherzigten die JapanerInnen die Lehre von Konfuzius und Kaibara. Erst durch den amerikanischen Einfluss nach 1945 und dem von den Besatzern initiierten Wahlrecht für Frauen seit 1946 tat sich ein wichtiger Schritt in Richtung Emanzipation in Japan.<sup>28</sup>

Laut der Literatur- und Medien-Recherche im Zuge dieser Diplomarbeit dürfte der Geist des Patriarchats in Japan dennoch bis in die Gegenwart tief verankert sein. Dies ist nicht nur im Alltagsleben der AsiatInnen herauszulesen<sup>29</sup>, sondern beeinflusst auch den japanischen Film. Kaum ein anderes Land hat so viele Filme produziert, in denen der Mann den Krieger und die Frau die Untertänige repräsentiert. Gleichzeitig gibt es auch nur selten einen japanischen Film, in dem die Notwendigkeit des Vorkommens beider Geschlechter und die gegenseitige Abhängigkeit ausgelassen wird. Auf diese unmittelbare

---

<sup>27</sup> Augstein, Rudolf (Hg.): Halte den Mund und geh hinter mir. SPIEGEL-Report über die Unterdrückung der Frau in Japan. In: Spiegel. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-39685934.html> Zugriff: 12.06.2013.

<sup>28</sup> Vgl.: Holthus, Barbara G.: Paarbeziehungen in Japanischen Frauenzeitschriften seit 1970. Medien und Geschlecht in Japan. Lewiston/ Queenston/ Lampeter: The Edwin Mellen Press, 2009. S 57 ff.

<sup>29</sup> Vgl.: Ebd.

Sichtbarkeit einer Frau im Film wird im dritten Kapitel dieser Arbeit im Detail Bezug genommen.

### 2.1.3 Ehefrau vs. Geisha

Um die komplexe (Dar-)Stellung der Frau in Japan und im japanischen Film besser zu verdeutlichen, kommt man am Thema der japanischen Unterhaltungskünstlerinnen ("Geishas") nicht vorbei. Die deutsche Soziologin und Gender-Forscherin Ursula Richter beschreibt in ihrem Buch "Das Lächeln der Geisha. Geheimnisse japanischer Lebenskultur" die Thematik rund um die japanische Frau und ihre Gesellschaftsstellung.<sup>30</sup> Die Geisha gilt in Japan seit Ende des 18. Jahrhunderts als das Idealbild von Schönheit und Anmut. Da das Bild einer Geisha nichts mit der Realität zu tun hat, sehen "normale" Frauen auch meist keine Konkurrenz in den Unterhaltungskünstlerinnen. Die Trennung der Aktivitäten der Männer und der Frauen wird in diesem Kontext klar unterschieden, so Richter. Geishas sind nur für die Männerwelt bestimmt. Die Frauen haben keinen Kontakt mit den Kurtisanen. Laut Ursula Richter ist es in japanischen Kreisen üblich, dass der Ehemann eine Geisha-Party veranstaltet, wo Geishas und Geschäftspartner in das gemeinsame Familienhaus eingeladen werden, die Ehefrauen jedoch nicht daran teilnehmen und sich zurückziehen.<sup>31</sup>

*"Obwohl viele verheiratete Frauen heute im Berufsleben stehen, sind sie sozial immer noch ans Haus gebunden. Ihre Welt teilen sie mit ihren Kindern und Freundinnen. Es ist keineswegs selbstverständlich, dass eine Ehefrau an gesellschaftlichen Veranstaltungen ihres Gatten teilnehmen darf."<sup>32</sup>*

Die deutsche Soziologin sieht eine strikte Trennung zwischen dem japanischen und dem westlichen Kulturkreis:

---

<sup>30</sup> Vgl.: Vgl.: Richter, Ursula: Das Lächeln der Geisha. Geheimnisse japanischer Lebenskultur. Bergisch Gladbach: Lübbe/ Ehrenwirth, 2005.

<sup>31</sup> Vgl.: Ebd. S 269-271.

<sup>32</sup> Ebd. S 269.

*"Die in Japan vorherrschende Rollen- und Aufgabenverteilung zwischen den Geschlechtern unterscheidet sich deutlich von derjenigen in der westlichen Kultur. Vor allem die Trennung der Lebenszusammenhänge ist derart strikt, dass es selbst innerhalb der Familie kaum Überschneidungen gibt. Die Frau ist für alle Angelegenheiten im Haus verantwortlich, während der Mann dafür zu sorgen hat, den Lebensunterhalt der Familie zu sichern."<sup>33</sup>*

Auch Barbara Holthus nimmt in ihrem Buch über Medien und Geschlecht in Japan auf diese Unterschiedlichkeit Bezug.<sup>34</sup> Die Japanologin und Gender-Forscherin unterstützt am "Deutschen Institut für Japanstudien (DIJ)" in Tokyo unter anderem das Forschungsprojekt "Glück und Unglück in Japan - Kontinuitäten und Diskontinuitäten", das sich auch mit Lebensentwürfen von Frauen abseits der gängigen "Hausfrauen-Politik" in Japan beschäftigt.<sup>35</sup> Laut Holthus hat sich die Einstellung der durchschnittlichen japanischen Frau hinsichtlich ihrer Ziele in der Zeit zwischen den 50er und 70er-Jahren verändert. In der Ära des hohen Wirtschaftswachstums galt es als Idealvorstellung, einen Firmenangestellten zu heiraten und sich von nun an nur mehr dem Haushalt und der Familie zu widmen. Die Japanerinnen orientierten sich am amerikanischen Fernsehen und dem "perfekten Familienbild".<sup>36</sup> In Amerika gab es in den 50er-Jahren eine gesellschaftliche Tendenz zurück zum familienbezogenen Lebensmittelpunkt.

*"Obwohl Frauen der Mittel- und Arbeiterschicht während des Krieges von den Medien dazu ermuntert worden waren, traditionell männliche Berufe zu ergreifen, wurden sie jetzt aufgefordert, nach Hause zurückzukehren,*

---

<sup>33</sup> Ebd. S 271-272.

<sup>34</sup> Vgl.: Holthus, Barbara G.: *Paarbeziehungen in Japanischen Frauenzeitschriften seit 1970. Medien und Geschlecht in Japan.* Lewiston/ Queenston/ Lampeter: The Edwin Mellen Press, 2009.

<sup>35</sup> Vgl.: Deutsches Institut für Japanstudien. [http://www.dijtokyo.org/research/happiness\\_in\\_japan](http://www.dijtokyo.org/research/happiness_in_japan)  
Zugriff: 27.11.2013.

<sup>36</sup> Vgl.: Holthus, Barbara G.: *Paarbeziehungen in Japanischen Frauenzeitschriften seit 1970. Medien und Geschlecht in Japan.* Lewiston/ Queenston/ Lampeter: The Edwin Mellen Press, 2009. S 72 -73.

*Babys zu bekommen und farblich ausgewogene Mahlzeiten zuzubereiten.*<sup>37</sup>

Viele Japanerinnen zogen vom Land in die Stadt, um dort zu heiraten und es den Amerikanerinnen nachzumachen.<sup>38</sup>

*"In dem männlich dominierten öffentlichen Diskurs wurde den Frauen vorgeworfen, die von ihnen geforderten Heiratsbedingungen seien, dass sie nicht arbeiten müssen, drei Mahlzeiten bekommen und sogar noch genug Ruhe haben, um einen Mittagsschlaf zu halten (sanshoku hirune tsuki).*<sup>39</sup>

Es stellte sich jedoch bald heraus, dass, vor allem in den noch erschwinglichen Vororten der Stadt, das Leben als Vollzeithausfrau sehr einsam ist. Die Männer arbeiteten viel, die Frauen blieben mit dem Haushalt und der Kindererziehung alleine. Im Jahr 1960 sank die Geburtenrate schließlich auf zwei Kinder pro Familie. Nachdem die Kinder aus dem Haus waren, hatte die Frau keine Aufgabe mehr. Unmut tat sich unter den Eheleuten auf. Viele Japanerinnen beschlossen daher, - in den späten 60er-Jahren und frühen 70er-Jahren - ihrem Leben einen neuen Sinn zu geben und eine Teilzeitstelle bzw. Fortbildung in einem Kulturzentrum anzunehmen.<sup>40</sup> Positiv zu erwähnen ist das Jahr 1972 und das Inkrafttreten des Wohlfahrtsgesetzes für arbeitende Frauen. Seit dieser Zeit haben japanische Frauen am Arbeitsplatz gesonderte Rechte. Die Einrichtung eines Forschungsinstituts für Frauenfragen im Amt des Premierministers zählt ebenso zu einem großen Fortschritt.

Seit dem Jahr 1999 ist es Unternehmen laut Arbeitsrecht untersagt, Frauen den Ausstieg aus dem Berufsleben nahezu legen, um - wie davor üblich - zu heiraten

---

<sup>37</sup> Spiegel, Lynn: Fernsehen im Kreis der Familie. Der populäre Empfang eines neuen Mediums. In: Adelman, Ralf; Hesse, Jan O.; Keilbach, Judith; Stauff, Markus; Thiele, Matthias (Hg.): Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie - Geschichte - Analyse. Konstanz: UVK, 2001. S 222.

<sup>38</sup> Vgl.: Holthus, Barbara G.: Paarbeziehungen in Japanischen Frauenzeitschriften seit 1970. Medien und Geschlecht in Japan. Lewiston/ Queenston/ Lampeter: The Edwin Mellen Press, 2009. S 72-73.

<sup>39</sup> Ebd. S 73.

<sup>40</sup> Vgl.: Ebd. S 72 ff.

und eine Familie zu gründen. Viele Frauen nehmen mittlerweile die Doppelbelastung durch Familie und Job in Kauf und entscheiden sich für Teilzeitstellen.<sup>41</sup>

Die Politik setzte diesbezüglich 2008 ein Statement in eine für die Frauen positive Richtung<sup>42</sup>:

*"Das Kabinettsamt ruft schließlich das Jahr 2008 als das erste Jahr der Ära "Work-Life-Balance" aus (Holthus 2008b)."*<sup>43</sup>

Laut Holthus orientieren sich auch die jungen Japanerinnen heute zunehmend an den westlichen Lebensmustern, die sie aus den Medien kennen. Für sie verkörpern die Männer aus dem Westen die neue Traumvorstellung eines Ehemanns: respektvoll, liebevoll und hilfsbereit soll er sein.<sup>44</sup> Für die japanischen Männer jedoch ist noch immer die Trennung von Romantik und Ehe vorherrschend, urteilt Ursula Richter. Sie erörtert in ihrem Buch über die Japanerinnen, dass in der japanischen Gesellschaft noch immer ein Unterschied zwischen der Ehefrau (= Familie) und einer Geisha (= Lust) gemacht wird.<sup>45</sup>

*"Geishas hält man für sexy, künstlerisch bewandert und unterhaltsam, während Ehefrauen schlicht, langweilig und ernsthaft zu sein haben."*<sup>46</sup>

---

<sup>41</sup> Vgl.: Herden, Sibylle: Die Rolle der Frau in Japan. Die Emanzipation der Frau in Japan ist nicht so vorangeschritten wie die der Frauen im Westen. München: Grin Verlag, 2008. S 11 ff.

<sup>42</sup> Vgl.: Holthus, Barbara G.: Paarbeziehungen in Japanischen Frauenzeitschriften seit 1970. Medien und Geschlecht in Japan. Lewiston/ Queenston/ Lampeter: The Edwin Mellen Press, 2009. S 81.

<sup>43</sup> Ebd. S 81.

<sup>44</sup> Zur Zeit des Wirtschaftsbooms um 1980 zählten die "3 Hochs" als wichtige Kriterien: Hohe Schulbildung, Hohes Einkommen, Hohe Körpergröße. Heutzutage wurden diese von den "3 Cs" abgelöst: "Der Ehemann soll die Charakteristika "comfortable", "communicative" und "cooperative" internalisiert haben. Das heißt, dass der ideale Ehemann ein Gehalt haben soll, das ein komfortables Leben ermöglicht, dass er kommunikativ und schließlich auch kooperativ sein soll, d.h. der Ehefrau bei der Hausarbeit zur Hand geht (Ogura 2003)." Vgl.: Holthus, Barbara G.: Paarbeziehungen in Japanischen Frauenzeitschriften seit 1970. Medien und Geschlecht in Japan. Lewiston/ Queenston/ Lampeter: The Edwin Mellen Press, 2009. S 71.

<sup>45</sup> Vgl.: Richter, Ursula: Das Lächeln der Geisha. Geheimnisse japanischer Lebenskultur. Bergisch Gladbach: Lübbe/ Ehrenwirth, 2005. S 278-279.

<sup>46</sup> Ebd. S 279.

SozialwissenschaftlerInnen prognostizieren einen drastischen Anstieg der Scheidungen, sollte es in Japan vermehrt zu bewussten Liebesehen kommen. Die Geishas unterstützen diese Ansicht<sup>47</sup>:

*"Ihr Beruf trage dazu bei, die traditionelle Ehe zu stabilisieren, meint beispielsweise der Soziologe Hiroyuki Andō, denn die Geisha überschneide sich keineswegs mit den Aufgaben, die eine Ehefrau von ihrem Gatten erwarten kann."<sup>48</sup>*

Mittels Film-Beispielen gilt es zu prüfen, inwieweit unsere westlichen Maßstäbe überhaupt mit dem japanischen Lebensentwurf zu vergleichen sind und auf welche Art die Regisseure die Symptome der ungleich verteilten Hierarchien in Japan thematisieren. Im Film-Teil dieser Arbeit wird deutlich, dass die Geschlechtertrennung jede soziale Schicht betrifft und die Regisseure einen Gegenentwurf zur sonst oft thematisierten zurückhaltenden und unterdrückten Frauenfigur im Film zeigen. In den Filmen versuchen sowohl die Prostituierten als auch die Hausfrauen und ebenso die berufstätigen Frauen aus ihrer gewohnten Rolle auszubrechen, um eine Gleichberechtigung herbeizuführen.<sup>49</sup> Im Filmkapitel "Ai no korīda (Im Reich der Sinne)" steht die leidenschaftliche Romanze zwischen einer Geisha und einem wohlhabenden Ehemann im Zentrum. Eine Liebe der besonderen Art, die alle Grenzen überschreitet und schlussendlich mit dem Tod endet, wird hierbei behandelt. Die vermeintliche Unvereinbarkeit zwischen Lust und Liebe, bzw. von der Liebe einer Geisha und einem verheirateten Mann, zeigt sich in diesem Film deutlich.<sup>50</sup> In "Koi no Tsumi (Guilty of Romance)" wird sowohl das verhängnisvolle Doppelleben als Prostituierte als auch die übliche Trennung zwischen Lust (= Prostitution) und Liebe (= Eheleben) in der japanischen Gesellschaft dargestellt. Der Ausbruch der Frauenfiguren aus den gewohnten Rollen und die damit

---

<sup>47</sup> Vgl.: Ebd. S 292 ff.

<sup>48</sup> Ebd. S 292.

<sup>49</sup> Vgl.: Kapitel 3. Die Frau als (Anti-)Heldin - Emanzipation im japanischen Film

<sup>50</sup> Vgl.: Kapitel 3.2.2 *Ai no korīda (Im Reich der Sinne)*, 1976: Die obsessiv Liebende - Bis dass der Tod sie scheidet

verbundenen Motivationen zeigen sich in dieser Produktion besonders drastisch.<sup>51</sup>

#### 2.1.4 Das Familienleben und sein Wandel

Barbara Holthus verweist in ihrem Buch über Medien und Gender in Japan auf eine kontinuierlich sinkende Heiratsrate seit den 70er-Jahren, die mit einem neuen Selbstbewusstsein vieler Japanerinnen in Zusammenhang steht. Im Jahr 1970 waren nur 18,9 Prozent der 25 - 29 jährigen Japanerinnen unverheiratet; 1995 entschieden sich bereits 48 Prozent der Japanerinnen in der selben Altersgruppe gegen eine Hochzeit. Im Jahr 2005 waren bereits 59 Prozent der Japanerinnen zwischen 25 und 29 Jahren unverheiratet. Diese Tendenz ist ebenso bei Frauen über 30 Jahre abzulesen. Als mögliche Gründe erörtert Holthus die bewusste Entscheidung vieler Frauen zum Single-Dasein, da dieses mehr Freiheiten bietet und bessere Chancen in der Arbeitswelt garantiert. Hausarbeit und Kindererziehung würden ihr Leben einschränken, so der moderne Kanon. Als weiteren Grund für die sinkende Heiratsrate geben die JapanerInnen wirtschaftliche Unsicherheiten an.<sup>52</sup>

*"Nach einer Umfrage aus dem Jahr 2005 sind 67,6 Prozent der Befragten der Ansicht, dass ein Wertewandel der Hauptgrund für das Nicht-Heiraten der Japaner sei. 54,2 Prozent glauben außerdem, dass sich die Menschen bewusst für ein Single-Dasein entschlossen haben. Weitere 47 Prozent der Befragten vermuten, dass auch wirtschaftliche Unsicherheiten dazu beitragen."<sup>53</sup>*

Das Zusammenleben von unverheirateten Paaren ist in Japan noch immer nicht üblich, jedoch sprechen sich 70 bis 80 Prozent der JapanerInnen mittlerweile für Sex vor der Ehe aus. Die Rate der unehelichen Kinder ist in diesem Zusammenhang trotzdem gering. Ende 1990 zählten nur 1,4 Prozent aller

---

<sup>51</sup> Vgl.: Kapitel 3.2.4 *Koi no Tsumi (Guilty of Romance)*, 2011: Die Prostituierte - Sex und Gender

<sup>52</sup> Vgl.: Holthus, Barbara G.: *Paarbeziehungen in Japanischen Frauenzeitschriften seit 1970. Medien und Geschlecht in Japan.* Lewiston/ Queenston/ Lampeter: The Edwin Mellen Press, 2009. S 59-60.

<sup>53</sup> Ebd. S 59-60.

Geburten zu den der unehelichen Kinder. Das ist somit die niedrigste Rate aller industrialisierten Länder. In Japan ist dieser Wert im Gegensatz zu den anderen Industriestaaten auch kaum angestiegen (Vgl.: Schweden 1998: 54,1 Prozent; Deutschland 1997: 18 Prozent). Die Rate der Eheschließungen aufgrund von Schwangerschaft nimmt jedoch in Japan vor allem bei 15- bis 24-Jährigen stetig zu. Junge Frauen, die vor ihrem 20. Geburtstag stehen, haben die meisten Abtreibungen in Japan.<sup>54</sup>

*"Zu einer Zeit, in der die Abtreibungsrate allgemein sinkt bzw. stagniert, ist sie innerhalb der Gruppe der unter 20-jährigen Frauen dennoch im Steigen begriffen. In den fünf Jahren zwischen 1995 und dem Jahr 2000 ist die Rate sogar um 70 Prozent angestiegen."<sup>55</sup>*

Die Tatsache, dass die JapanerInnen immer älter werden (Frauen: 84 Jahre, Männer: 77 Jahre), jedoch aus erwähnten Gründen weniger geheiratet und daher auch weniger Nachwuchs gezeugt wird, lässt das Land in einen Teufelskreis hineinmanövrieren; eine Überalterung der Gesellschaft mit zu wenig Nachkommen sind das Resultat.<sup>56</sup>

*"Hatte es nach Ende des Zweiten Weltkriegs, genauer gesagt zwischen 1947 und 1949 , ebenso wie in den USA und Deutschland auch, einen regelrechten Babyboom gegeben ("erster Babyboom"; daiichiji bebībūmu), mit einer durchschnittlichen Geburtenrate von 4,32 Kindern, so fiel diese anschließend bis Anfang der 1970er Jahre kontinuierlich. Zwischen 1971 und 1974, zur Zeit des ersten und zweiten Ölschocks, kommt es dann zu einem "zweiten Babyboom", aufgrund dessen sich die Abnahme der Geburtenrate verlangsamt und sogar wieder leicht auf eine durchschnittliche Geburtenrate von 2,14 Kindern pro Frau ansteigt. [...] Diese erreicht schließlich im Jahr 2005 ihren Tiefststand mit durchschnittlich 1,25 Kindern. Damit liegt sie weit unter der Rate von 2,1*

---

<sup>54</sup> Vgl.: Ebd. S 67 ff.

<sup>55</sup> Ebd. S 67-68.

<sup>56</sup> Vgl.: Ebd. S 57 ff.

*Kindern, die eine gleichbleibende Bevölkerungszahl garantieren würde.*<sup>57</sup>

Durch diese Veränderung in der Gesellschaft änderte sich auch das generelle Heiratsalter der Frauen in Japan: Bis in die 80er war 25 Jahre die "magische Grenze" der Hochzeit. Man verglich die Frauen mit einem Weihnachtskuchen, der sich nur bis zum 24. gut verkaufen lässt und danach nicht mehr.<sup>58</sup>

*"Frauen, die das passende Heiratsalter kekkon tekireiki überschritten haben, wurden abwertend unter anderem als "beim Verkauf übriggeblieben" (urenokori) und als "altes Fräulein" (ōrudomisu) bezeichnet (Brinton 1992).*<sup>59</sup>

Mittlerweile liegt das durchschnittliche Heiratsalter bei 30, allerdings hat sich die Grundhaltung der Japaner hinsichtlich "älterer" Frau nicht verändert. Außerdem geben bis heute die meisten Frauen nach ihrer Trauung bzw. spätestens zu ihrer Schwangerschaft ihren Job - wenn auch nur für ein paar Jahre - auf. Wenn die Kinder in die Schule kommen, steigen viele Frauen wieder in das Berufsleben ein, jedoch sind dann meist nur mehr Teilzeitanstellungen möglich. Der Zeitpunkt von Eheschließung und Geburt hat sich also laut Holthus' Forschungsergebnissen verändert und nach hinten verschoben, die generelle Problematik der ungleichen Chancen im Beruf bleiben jedoch bei vielen Frauen, die sich dann doch für ein Familienleben entscheiden, erhalten.<sup>60</sup>

*"Dennoch kann gesagt werden, dass die zuvor recht rigide festgelegten Lebenslaufmuster vor allem für japanische Frauen aufgebrochen sind und nun eine weitaus größere Vielfalt an Möglichkeiten existiert, sein Leben zu gestalten. Insofern ist auch für Japan, ebenso wie es auch für Deutschland zutrifft, ein Trend zur Pluralisierung und Individualisierung*

---

<sup>57</sup> Ebd. S 57-58.

<sup>58</sup> Vgl.: Ebd. S 74.

<sup>59</sup> Ebd. S 74.

<sup>60</sup> Vgl.: Ebd. S 74-75.

der Gesellschaft feststellbar (vgl. hierzu Peuckert 1999, Ochiai 1997b und Gössmann 1998a).<sup>61</sup>

Vor allem im folgenden Film-Beispiel "Koi no Tsumi (Guilty of Romance)"<sup>62</sup> wird immer wieder die Problematik der gelangweilten Hausfrau thematisiert, die noch vor ihrem 30. Geburtstag etwas erleben möchte. In diesem Film wird auch die Kehrseite der Befreiung vom Weg der Hausfrau zur Prostituierten beleuchtet. Die Bereitschaft der im Film dargestellten Frauenwelt, die gewohnten Lebensmuster zu brechen, kommt in "Koi no Tsumi" besonders zur Geltung. Auch in "Marusa no onna (Die Steuerfahnderin)"<sup>63</sup> wird ein Gegenentwurf zur üblichen japanischen Hausfrau vorgestellt. Die Protagonistin arbeitet in einem männerdominierten Job und ist alleinerziehende Mutter; zwei Eigenschaften, die dem neuen Lebensentwurf der jungen Japanerinnen der Gegenwart entsprechen und bereits in den späten 80er-Jahren in diesem Film thematisiert wurden.

## 2.2 Frauenbewegungen in Japan

Mit dem Aufkommen der japanischen Frauenbewegungen gelang es den Japanerinnen erstmals, feministische Themen in der Öffentlichkeit zu behandeln. Die erste Frauenbewegung in Japan mit dem Namen "Tokyo Women's Temperance Association" wurde von Yajima Kajiko im Jahr 1886 gegründet. Ihr folgte 1901 Aikoku Fujinkai mit einer patriotischen Frauenorganisation. Seitōsha ging 1911 mit ihrer Blaustrumpf-Bewegung in die Geschichte ein, nach deren Gründung sich im Anschluss daran mehrere Bewegungen der intellektuellen Mittelschicht für Emanzipation, Selbstbewusstsein und das Frauenwahlrecht stark machten.<sup>64</sup> In diesem Kontext darf die Schriftstellerin und Feministin Yosano Akiko nicht unerwähnt

---

<sup>61</sup> Ebd. S 76.

<sup>62</sup> Vgl.: Kapitel 3.2.4 *Koi no Tsumi (Guilty of Romance)*, 2011: Die Prostituierte - Sex und Gender

<sup>63</sup> Vgl.: Kapitel 3.2.5 *Marusa no onna (Die Steuerfahnderin)*, 1987: Westliche Emanzipation im Japankino

<sup>64</sup> Vgl.: Holthus, Barbara G.: *Paarbeziehungen in Japanischen Frauenzeitschriften seit 1970. Medien und Geschlecht in Japan.* Lewiston/ Queenston/ Lampeter: The Edwin Mellen Press, 2009. S 77-78.

bleiben, denn sie war zu dieser Zeit einer der ersten Japanerinnen, der es wichtig war, in der ersten Person Singular zu schreiben und in ihren Werken für das Selbstbewusstsein der Frau zu kämpfen.<sup>65</sup>

*"Von nun an schreibe ich nur in der ersten Person. Ich bin eine Frau."<sup>66</sup>*

Die Militarisierung des Landes in den 1930er-Jahren gilt zugleich vorerst als Ende für die freien politischen Aktivitäten der Frauen.<sup>67</sup>

Die zweite Welle der Frauenbewegung in Japan begann 1970. Am 21. Oktober und 14. November 1970 fanden die ersten Treffen und Veranstaltungen der Frauen statt. Der 14. Juni 1972 gilt als der Tag der Gründung der radikal-feministischen "Chūpiren-Bewegung", die sich für die Freigabe der Anti-Baby-Pille und die Legalisierung der Abtreibung aussprach. Ein Jahr später protestierten dreißig Frauengruppen, auch die Chūpiren mit ihrer Gründerin Misako Enoki, gegen die Abschaffung der Klausel der "wirtschaftlichen Notlage" des Eugenik-Gesetzes, die die Durchführung der legalen Abtreibung erlaubte. Außerdem organisierte die Parlamentsabgeordnete Ichikawa Fusae zu der Zeit eine Frauengruppe, die sich für berufstätige und alleinerziehende Mütter einsetzte, und um unfaire Rechtsprechungen zu Gunsten des Mannes (Sorgerecht etc.) anzufechten. Das durch die UNO initiierte "Internationale Jahr der Frau" im Jahr 1975 und das dadurch begründete "Jahrzehnt der Frau" folgten. In diesem Jahr fanden auch UN-Frauen-Konferenzen in Mexiko-Stadt und Tokyo statt, an denen 41 Frauenorganisationen teilnahmen.<sup>68</sup> Noch in den späten Siebzigern und frühen Achtzigern bewiesen die Frauen in Japan dennoch Zurückhaltung, und das sogar, wenn sie für ihre Rechte kämpften. Ichikawa Fusae war eine dieser stillen Kämpferinnen. Mit weit über 80 Jahren

---

<sup>65</sup> Vgl.: Herden, Sibylle: Die Rolle der Frau in Japan. Die Emanzipation der Frau in Japan ist nicht so vorangeschritten wie die der Frauen im Westen. München: Grin Verlag, 2008. S 12-14.

<sup>66</sup> Ebd. S 3.

<sup>67</sup> Vgl.: Holthus, Barbara G.: Paarbeziehungen in Japanischen Frauenzeitschriften seit 1970. Medien und Geschlecht in Japan. Lewiston/ Queenston/ Lampeter: The Edwin Mellen Press, 2009. S 77-78.

<sup>68</sup> Vgl.: Ebd. S 77-79.

versuchte sie noch immer, andere Frauen zur Emanzipation zu motivieren. Ikuko Atsumi folgte ihr nach, stets dezent und realistisch<sup>69</sup>:

*"Aber es ist ein sanfter Protest, der nichts erzwingen, nichts radikal umkrempeln will. So wird die "Feminist"-Bewegung in Tokio angeführt von der schöngeistigen Poetin Ikuko Atsumi, die mit Gedichten "ein neues Bewusstsein, bei Frauen wie Männern, schaffen" will - und gleichzeitig einräumt, dass "die Japanerin auch in 50 Jahren nicht den Status der Europäerin oder Amerikanerin erreicht" haben wird."<sup>70</sup>*

Atsumi betonte außerdem in den 80ern in ihrem Buch "Feminist", das sich eigentlich für eine Befreiung der Frau aussprechen sollte, dass der Platz der Frau in Japan nach wie vor im Haus sei. Eine stille Revolte also, die die Masse der Frauen nur schwer erreichte, und mit der auch Misako Enoki zu der Zeit zu kämpfen hatte. Enokis Chūpiren-Bewegung war zwar mittlerweile aufgelöst, dennoch galt sie zu damaliger Zeit im deutschsprachigen Raum als die "Alice Schwarzer der Japanerinnen". Sie versuchte sich aufgrund des positiven Feedbacks 1977 erneut als Frauenrechtlerin in der Politik und<sup>71</sup>

*"hoffte auf zehn Parlamentssitze, bekam aber nur 0,4 Prozent der Stimmen. Da musste Misako Enoki dann eine schwere Entscheidung fällen: Mit ihrem Mann, einem Arzt, der ihr die nötigen 17 Millionen Yen (150 000 Mark) für den Wahlkampf geborgt hatte, war sie übereingekommen, sich bei einem Misserfolg ihrer Partei entweder von ihm oder der Frauenbewegung zu trennen."<sup>72</sup>*

Enoki kapitulierte und wurde wieder Hausfrau; ein Weg, gegen den sie Jahre lang versucht hat anzukämpfen. Experten wie der deutsche Ex-Diplomat Hans

---

<sup>69</sup> Vgl.: Augstein, Rudolf (Hg.): Halte den Mund und geh hinter mir. SPIEGEL-Report über die Unterdrückung der Frau in Japan. In: Spiegel. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-39685934.html> Zugriff: 12.06.2013.

<sup>70</sup> Ebd.

<sup>71</sup> Vgl.: Ebd.

<sup>72</sup> Ebd.

Schwalbe oder die japanische Soziologin Chie Nakane betonten in diesem Kontext in einem Interview, dass es wichtig sei, dennoch eine generelle Veränderung in Japan zu erkennen. Japan musste hinsichtlich der Frauenrechte bei Punkt Null beginnen; ein Vergleich mit Europa und dem Westen sei laut den Experten also unpassend.<sup>73</sup>

Trotz mehrerer Niederlagen in den Jahren davor verhinderten diverse Frauen- und Studentengruppen im Jahr 1983 die Verschärfung des Abtreibungsgesetzes. 1989 sprachen sich die japanischen Feministinnen gegen Pornographie und sexuelle Gewalt gegen Frauen aus. Die Causa Abtreibung stand auch damals weiterhin zur Debatte. Um 1990 fanden landesweite Proteste der japanischen Frauenrechtlerinnen gegen Schönheitswettbewerbe statt.<sup>74</sup> Auf der Weltfrauenkonferenz in Peking im Jahr 1995 wurde der feministische, nicht-hierarchische Dachverband "Peking Japan Accountability Caucus" gegründet, um Lobbying in Sachen Gender und Frauenrecht in Japan zu betreiben. Die japanischen Frauenbewegungen wachsen bis heute stetig an und ein Ministerium für Frauenfragen ist seit einigen Jahren in Planung.<sup>75</sup>

### **2.3 Genderforschung in Japan**

Durch den unermüdlichen Einsatz der Frauenbewegungen in Japan erfolgte im Zuge dessen nach und nach eine Auseinandersetzung mit der Gender-Problematik in den Medien. Seit den späten 90ern befasst sich die japanische Medienlandschaft intensiv mit Themenbereichen wie "Gender", "Körper" und "Sexualität". Die Publikationen von nationalen und internationalen ForscherInnen trafen damals auf fruchtbaren Boden<sup>76</sup>:

---

<sup>73</sup> Vgl.: Ebd.

<sup>74</sup> Vgl.: Holthus, Barbara G.: *Paarbeziehungen in Japanischen Frauenzeitschriften seit 1970. Medien und Geschlecht in Japan.* Lewiston/ Queenston/ Lampeter: The Edwin Mellen Press, 2009. S 77-79.

<sup>75</sup> Vgl.: Joachim, Daniel: *Konflikt der Harmonie. Neue Soziale Bewegungen in Japan.* München: Grin Verlag, 2008. S 36.

<sup>76</sup> Vgl.: Hiroswawa, Eriko: *Gedanken über die Geschlechterdifferenz. Lou Andreas-Salomé im Kontext der Gender-Debatte.* In: *Kritische Revisionen. Gender und Mythos im literarischen Diskurs. Beiträge der Tateshina-Symposien 1996 und 1997.* München: Iudicium, 1998. S 65 ff.

*"Beiträge von internationalen Forscher/inne/n aus verschiedenen Bereichen (Soziologie, Geschichte, Kunstgeschichte, Ethnographie) beeindruckten das japanische Publikum und legten nahe, daß sich Gender-Forschung als interdisziplinäres Forschungsgebiet entwickelt hat und weiterentwickeln wird."*<sup>77</sup>

Das "Frauen-Forschungsinstitut" an der Ochanomizu-Universität in Tokyo wurde in der zweiten Hälfte der 90er-Jahre zum "Gender-Forschungsinstitut" umbenannt. Der Wandel von "Women's Studies" zu "Gender Studies" und Vortragsreihen zum Thema zeigen ein gesellschaftliches Umdenken in Japan, das - langfristig gesehen - den bewussten Umgang mit den Geschlechtern, ihren Körpern und ihrem Geist, bzw. die Trennung dieser ermöglicht. In japanischen Vorträgen und Lesungen zur Gender-Debatte ist auffallend, dass der Begriff "Gender" bisher nicht ins Japanische übersetzt, sondern aus dem Englischen übernommen wird. Die japanische Sprache bzw. Gesellschaft differenziert bis jetzt nicht zwischen dem biologischen Geschlecht, also dem Sexus, und der sozialen Geschlechterrolle, kurz "Gender".<sup>78</sup>

*"Es beschreibt keinen Unterschied zwischen Natur und Kultur des Geschlechts."*<sup>79</sup>

Die Übersetzung und Einführung des Wortes "Gender" in das Japanische könnte demnach, kulturell gesehen, einen Meilenstein für die ganze Gesellschaft darstellen. In Folge wäre das die Anerkennung der Relevanz des aktiven Umgangs mit dem weiblichen Bewusstsein. Um diese Wahrnehmung im Volk zu verstärken, ist es wichtig, dass sich japanische Feministinnen noch intensiver mit der Gender-Thematik in ihrem Land beschäftigen: Was bedeutet Gender im Moment in Japan? Was kann die Einführung des Wortes im Japanischen gesellschaftlich verändern? Die amerikanische Historikerin Joan Wallach Scott forderte in den 90ern in einem Vortrag in Japan alle Frauen dazu

---

<sup>77</sup> Ebd. S 65.

<sup>78</sup> Vgl.: Ebd. S 65 ff.

<sup>79</sup> Ebd. S 70.

auf, sich darüber genauer Gedanken zu machen, um langfristig einen Paradigmenwechsel in Japan zu erzielen.<sup>80</sup>

Aktuell arbeitet das "Deutsche Institut für Japanstudien (DIJ)" in Tokyo seit 2008 am Forschungsprojekt "Glück und Unglück in Japan - Kontinuitäten und Diskontinuitäten", das sich - wie schon erwähnt - unter anderem auch mit Lebensentwürfen von Frauen abseits der "Hausfrauen-Politik" beschäftigt.<sup>81</sup>

*"Welche gesellschaftlichen Faktoren beeinflussen einen Eherückgang unter berufstätigen Frauen in Japan, insbesondere in Tokyo? Wie nehmen diese Frauen ihr Leben als unverheiratete Frau wahr? Welche Wünsche oder Erwartungen bezüglich Ehe, Elternschaft und Arbeit haben sie, und wie treffen sie Arbeits-, Partner- und Elternschafts-bezogene Entscheidungen?"<sup>82</sup>*

Im DIJ geht man momentan mittels empirischen Untersuchungen und qualitativen Interviews mit ledigen, berufstätigen Frauen diesen und anderen Fragen nach. Über die langsame Auflösung der traditionellen Lebensentwürfe und dem damit verbundenen Rückgang von Eheschließungen und Geburten ist man sich am Institut einig. Unklar ist aber noch, in welche Richtung die moderne Frau gehen wird: Werden die Japanerinnen in Zukunft immer mehr den westlichen Maßstab der Gleichheit bevorzugen oder gibt es eine Bewegung zurück zur Tradition?<sup>83</sup>

Im Filmkapitel dieser Arbeit - besonders beim Filmbeispiel "Koi no Tsumi (Guilty of Romance)" aus 2011 - werden die Bereiche "Sex und Gender" in Bezug auf Frauen im Film noch intensiver beleuchtet.<sup>84</sup>

---

<sup>80</sup> Vgl.: Ebd. S 70.

<sup>81</sup> Vgl.: Deutsches Institut für Japanstudien. [http://www.dijtokyo.org/research/happiness\\_in\\_japan](http://www.dijtokyo.org/research/happiness_in_japan)  
Zugriff: 27.11.2013.

<sup>82</sup> Deutsches Institut für Japanstudien. [http://www.dijtokyo.org/research/life\\_course\\_changes\\_in](http://www.dijtokyo.org/research/life_course_changes_in)  
Zugriff: 27.11.2013.

<sup>83</sup> Vgl.: Ebd.

<sup>84</sup> Vgl.: Kapitel 3.2.4 *Koi no Tsumi (Guilty of Romance)*, 2011: Die Prostituierte - Sex und Gender

### **3. DIE FRAU ALS (ANTI-)HELDIN - EMANZIPATION IM JAPANISCHEN FILM**

#### **3.1 Einführung**

Im folgenden Kapitel stehen fünf japanische Filmproduktionen im Mittelpunkt, in denen sich die weiblichen Hauptdarstellerinnen auf unterschiedliche Weise gegen das männerdominierte Japan auflehnen und mit Mut und Stärke aus der gewohnten Rolle der Unterdrückung ausbrechen. In der Regel tun diese Frauen das als Anti-Heldinnen mit dramatischen Hintergrund. Nur eine der fünf Protagonistinnen agiert ohne die Motive Liebe bzw. Rache. Die folgende Filmauswahl soll die emanzipierte Japanerin<sup>85</sup> auf unterschiedliche Weise repräsentieren. Die Produktionen stammen aus den frühen 70er-Jahren bis zur Gegenwart und verfolgen differente Ansätze, jedoch wurden alle von für die japanische Filmlandschaft prägenden Regisseuren wie unter anderem Toshiya Fujita, Shion Sono oder Nagisa Ōshima gedreht. Um das Themengebiet rund um die dominante Japanerin im Film weitläufig zu beleuchten, widmet sich jeder Film einem bestimmten Genre und dem damit verbundenen Motiv der Hauptdarstellerin, der Männerwelt den Kampf anzusagen.

Der erste Film "Shurayukihime (Lady Snowblood)"<sup>86</sup> beschäftigt sich mit dem Motiv Rache und zählt zu dem Genre der Schwertkampf-Filme. Das Erotik-Drama "Ai no korīda (Im Reich der Sinne)"<sup>87</sup> zeigt die gefährliche Mischung aus Eros und Thanatos, die oft im japanischen Kino thematisiert wird. Der Horror-Klassiker "Ōdishon (Audition)"<sup>88</sup> spielt mit gängigen Geister-Motiven, gepaart mit einer Kritik an der Zurschaustellung der Frau. Im modernen Softsex-Film "Koi no Tsumi (Guilty of Romance)"<sup>89</sup> stehen das beliebte japanische Film-Thema Prostitution und der gleichzeitige Versuch der Hauptfiguren, sich aus ihrer gewohnten Rolle zu befreien, im Zentrum. Nach langer Recherche findet

---

<sup>85</sup> Vgl.: Kapitel 2. Die Stellung der Frau in der japanischen Gesellschaft - Ein Überblick

<sup>86</sup> Vgl.: Imdb. Shurayukihime. <http://www.imdb.com/title/tt0158714/> Zugriff: 23.02.2014.

<sup>87</sup> Vgl.: Töteberg, Michael (Hg.): Metzler Film Lexikon. 2. Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler, 2005. S 12-14.

<sup>88</sup> Vgl.: Imdb. Audition. <http://www.imdb.com/title/tt0235198/> Zugriff: 08.01.2014.

<sup>89</sup> Vgl.: Imdb. Koi no tsumi. <http://www.imdb.com/title/tt1743724/> Zugriff: 23.02.2014.

man im Action-Krimi "Marusa no onna (Die Steuerfahnderin)"<sup>90</sup> die einzige Heldin ohne dramatischen dramaturgischen Hintergrund, die für die Jagd nach kriminellen Steuersündern in Japan lebt.

Im nachstehenden Abschnitt wird jeder einzelne Film sowohl hinsichtlich der Hintergründe zur Produktion als auch inhaltlich und gestalterisch, sowie betreffend der Hegemonie der Frau, in den einzelnen Szenen beleuchtet.

## **3.2 Die Frau als (Anti-)Heldin - Emanzipation im japanischen Film**

### **3.2.1 *Shurayukihime (Lady Snowblood)*, 1973: Der Racheengel schlägt zurück**

#### **3.2.1.1 Schneewittchen, ihre Dämonen und der Schwertkampf-Film**

*"Samurai or not... life is a battle."*<sup>91</sup>

In "*Shurayukihime (Lady Snowblood)*"<sup>92</sup> von Toshiya Fujita<sup>93</sup> aus 1973 steht die Geschichte der Yuki im Zentrum. Sie wurde geboren, um das Leid ihrer Familie zu rächen. Dabei tötet sie die Schuldigen und schützt gleichzeitig eine junge Frau, deren Vater sie ermordet. Der Regisseur gestaltet dabei das nie enden wollende Dilemma der Rache besonders brutal.

"*Shurayukihime*" zählt zum Genre der japanischen Schwertkampf-Filme<sup>94</sup> und spielt in der Meiji-Zeit<sup>95</sup> zwischen 1873 und 1893.

---

<sup>90</sup> Vgl.: Imdb. Marusa no onna. [http://www.imdb.com/title/tt0093502/?ref\\_=ttpl\\_pl\\_tt](http://www.imdb.com/title/tt0093502/?ref_=ttpl_pl_tt) Zugriff: 03.02.2014.

<sup>91</sup> Silver, Alain: *The Samurai Film*. New York: The Overlook Press, 2005. S 116.

<sup>92</sup> Vgl.: Imdb. *Shurayukihime*. <http://www.imdb.com/title/tt0158714/> Zugriff: 23.02.2014.

<sup>93</sup> Vgl.: Imdb. Toshiya Fujita. <http://www.imdb.com/name/nm0297846/> Zugriff: 01.04.2014.

<sup>94</sup> Vgl.: Silver, Alain: *The Samurai Film*. New York: The Overlook Press, 2005. S 11.

<sup>95</sup> Unter der "Meiji-Zeit" versteht man die japanische Regentschaft des Kaisers Meiji von 1868 bis 1912. Vgl.: Schwentker, Wolfgang: *Die Samurai*. München: Verlag C.H. Beck oHG, 2004. S 102 ff.

*"As a genre, the samurai film shares attributes with the warrior tales of Western tradition, with the Greek and Roman heroes in the epics of Homer and Virgil, with the Arthurian chronicles, and most recently with the American movies focused on gunfighters and lawmen living in ist 19th-century frontier."<sup>96</sup>*

Der Titel "Shurayukihime" und gleichzeitiger Name der Protagonistin bedeutet dem Sinne nach übersetzt "Dämonisches (Shura = buddhistischer Asura-Dämon) Schneewittchen (Shirayuki-hime = Schneewittchen)".<sup>97</sup>

Der Stoff von "Shurayukihime" ist ursprünglich aus dem gleichnamigen Manga<sup>98</sup> und zählt zu einer der prägendsten Inspirationen für den Kino-Erfolg "Kill Bill"<sup>99</sup> von Quentin Tarantino aus dem Jahr 2003.<sup>100</sup> Anzumerken ist in dem Kontext, dass der wissenschaftliche Forschungsstand zu diesem Film bisher sehr gering ist, obwohl er die internationale Kino-Landschaft prägte.

Das Lied "The Flower of Carnage", das in "Shurayukihime" als Musik-Thema fungiert, wurde von der Hauptdarstellerin Meiko Kaji selbst eingesungen. Die Schauspielerinnen und Sängerin zählte zu einer der bekanntesten japanischen Akteurinnen in den 70er-Jahren; sie wirkte vor allem in Exploitation-Verfilmungen<sup>101</sup> mit.<sup>102</sup> Dieses musikalische Leitmotiv wurde ebenso von Quentin Tarantino in "Kill Bill" eingesetzt.<sup>103</sup>

---

<sup>96</sup> Silver, Alain: The Samurai Film. New York: The Overlook Press, 2005. S 11.

<sup>97</sup> Vgl.: Langenscheidt (Hg.): Universal-Wörterbuch Japanisch. Japanisch-Deutsch. Deutsch-Japanisch. Berlin/ München: Langenscheidt, 2002.

<sup>98</sup> Unter "Mangas" versteht man aus Japan stammende Comics. Vgl.: Brunner, Miriam: Manga. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2010.

<sup>99</sup> Vgl.: Imdb. Kill Bill: Vol. 1. [http://www.imdb.com/title/tt0266697/?ref\\_=fn\\_al\\_tt\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0266697/?ref_=fn_al_tt_1) Zugriff: 23.02.2014.

<sup>100</sup> Vgl.: Mainon, Dominique; Ursini, James: The Modern Amazons. Warrior Women On-Screen. New Jersey: Limelight Editions, 2006. S 258.

<sup>101</sup> Mit "Exploitation" sind Billig-Produktionen gemeint, die vor allem Gewalt und nackte Haut abbilden. Darunter befinden sich auch Filme mit künstlerischem Ansatz und politischer Message. Vgl.: Stiglegger, Marcus: Exploitationfilm. In: Koebner, Thomas (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Reclam, 2007. S 182 ff.

<sup>102</sup> Vgl.: Imdb. Meiko Kaji. <http://www.imdb.com/name/nm0435299/> Zugriff: 01.04.2014.

<sup>103</sup> Vgl.: Mainon, Dominique; Ursini, James: The Modern Amazons. Warrior Women On-Screen. New Jersey: Limelight Editions, 2006. S 258.

Meiko Kaji spielte auch in der Fortsetzung "Shura-yuki-hime: Urami Renga (Lady Snowblood 2: Love Song of Vengeance)"<sup>104</sup> aus 1974 die Rolle der Yuki, deren Rachefeldzug scheinbar nie zu Ende geht.

### **3.2.1.2 Yukis Rachefeldzug - Die Mörderin, mit der niemand rechnete**<sup>105</sup>

Im folgenden Kapitel werden jene Szenen beleuchtet, in denen Yuki ihre Stärke als Frau gegen die männerdominierte Gesellschaft in der Meiji-Zeit unter Beweis stellt und analysiert, wie sie mit emotionalen Situationen umgeht. Die filmischen Verfahren in diesen Sequenzen werden dabei ebenso untersucht. "Shurayukihime" ist in vier Kapitel unterteilt, die den Weg des Rachefeldzugs von Yuki abbilden. Die jeweiligen Kapitel sind mit einem Insert für den Zuschauer gekennzeichnet.

Immer wieder wechselt Fujita zwischen Vergangenheit und Gegenwart; seine Erzählweise ist somit nicht chronologisch. Die Zeitspanne von Yukis Rachefeldzug zeigt der Regisseur dennoch in richtiger Reihenfolge, jedoch wird diese durch Rückblenden immer wieder unterbrochen. In diesen Rückblenden erfährt man, was der Mutter und der Familie von Yuki zugestoßen und unter welchen Umständen Yuki zur Welt gekommen ist. Die Rückblenden sind teilweise in schwarz-weißer Färbung gehalten, wobei der Rest des Films in Farbe gezeigt wird. Außerdem werden die Szenen aus der Vergangenheit zum Teil mittels Original-Vorlage, also in Form von Manga-Zeichnungen, abgebildet. Auch die Verantwortlichen für das Leid von Yukis Familie lernt der Zuseher in Form von Rückblenden kennen. Die vier Schuldigen tauchen erstmals mit einem Standbild und einem Insert mit ihrem jeweiligen Namen auf.

Die erste Szene des Films spielt 1874 in einem Tokioter Gefängnis, in dem eine Mutter ein Kind zur Welt bringt und ihren Mit-Insassinnen mitteilt, dass dieses Baby nur einen Zweck zu erfüllen hat: "*Yuki, you were born for vengeance.*"

---

<sup>104</sup> Vgl.: Imdb. Shura-yuki-hime: Urami Renga. [http://www.imdb.com/title/tt0072157/?ref\\_=fn\\_al\\_tt\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0072157/?ref_=fn_al_tt_1)  
Zugriff: 23.02.2014.

<sup>105</sup> Lady Snowblood. Regie: Toshiya Fujita. Drehbuch: Kazuo Uemura u. Kazuo Koike. Japan: Toho Film Co. Ltd., 1973. (Original: Shurayukihime. Deutsch/Englisch: Lady Snowblood.). Fassung: Blu-Ray. Arrow Films, 2012. Farbe, 97'.

*Poor child. A child of the netherworld.*<sup>106</sup> Eine Stimme aus dem Off<sup>107</sup> erzählt von der jungen Japanerin Yuki und ihrer Familie, die vor rund zwanzig Jahren misshandelt und getötet wurde.

Obwohl Toshiya Fujita für seine Exploitation-Produktionen voller Gewalt und Sex-Szenen bekannt ist, kommt dieser Film zur Gänze ohne die Zurschaustellung von nackter weiblicher Haut aus. Die Hauptfigur agiert als Samurai-Kriegerin und es scheint so, als wäre sie vom sexuellen Kontext befreit, obwohl sie optisch eine klassische japanische Schönheit verkörpert. Auch der Film-Kritiker und Autor - mit Schwerpunkt auf dem asiatischen Kino - Tom Mes beurteilt Yuki als entsexualisiertes Wesen.<sup>108</sup>

*"Yuki remains dressed, baring only an arm at most. This move helps the character transcend her humanity and become a pure, imposing force. Though unmistakably feminine, she is beyond such human foibles as sexuality (and hunger: notice how we never see her eat or drink)."*<sup>109</sup>

Eine Identifikation mit der Hauptfigur Yuki ist für den Zuschauer aufgrund dieser unterkühlten Charakterdarstellung daher kaum möglich.

Bereits vor dem Einsatz des ersten Kapitels erscheint Yuki, wie sie alleine durch den Schnee spaziert. Als eine Männer-Bande sie angreift, erfährt man als Zuseher, zu welchem Zweck Yuki auf der Welt ist und welchen Stellenwert sie sich selbst als Mensch gibt. Als ein Gegner ihr die Frage *"Who are you?"*<sup>110</sup> stellt, antwortet sie vorerst nicht mit ihrem Namen, sondern mit *"Revenge."*<sup>111</sup>.

---

<sup>106</sup> Lady Snowblood. Regie: Toshiya Fujita. Drehbuch: Kazuo Uemura u. Kazuo Koike. Japan: Toho Film Co. Ltd., 1973. (Original: Shurayukihime. Deutsch/Englisch: Lady Snowblood.). Fassung: Blu-Ray. Arrow Films, 2012. Farbe, 02'27".

<sup>107</sup> Vgl.: Bordwell, David; Thompson, Kristin: Film Art. An Introduction. Eighth Edition. New York: McGraw-Hill, 2008. S 284. Siehe "diegetic sound".

<sup>108</sup> Vgl.: Mes, Tom: The Crimson Kimono. In: Collector's booklet. The Crimson Kimono. Shenley: Arrow Films, 2012.

<sup>109</sup> Mes, Tom: The Crimson Kimono. In: Collector's booklet. The Crimson Kimono. Shenley: Arrow Films, 2012. S 9.

<sup>110</sup> Lady Snowblood. Regie: Toshiya Fujita. Drehbuch: Kazuo Uemura u. Kazuo Koike. Japan: Toho Film Co. Ltd., 1973. (Original: Shurayukihime. Deutsch/Englisch: Lady Snowblood.). Fassung: Blu-Ray. Arrow Films, 2012. Farbe, 04'49".

<sup>111</sup> Ebd.

Schon hier wird ersichtlich, dass Yuki die Verkörperung der Rache ist und ihr eigenes Leben dieser untergeordnet wird. Der Regisseur weist also bereits ab der ersten Szene eindeutig auf das Genre des Schwertkampf-Films und das Motiv der Rache in "Shurayukihime" hin.



<sup>112</sup>

Außergewöhnlich ist in diesem Kontext, dass diese Zeit durch den vermehrten Einsatz von Schusswaffen geprägt war, die Hauptdarstellerin Yuki jedoch mit einem traditionellen Schwert in traditioneller Kleidung kämpft. Die kritische Auseinandersetzung des Regisseurs mit den politischen Veränderungen hinsichtlich der damaligen Kriege von Japan gegen den Westen werden hierbei sichtbar, indem das traditionelle Japan - in der Verkörperung von Yuki - auf seine mit Schusswaffen ausgestattete Gegner - vom Westen beeinflusst - trifft.<sup>113</sup> Die Wahl der Kleidung beurteilt der Film-Theoretiker Béla Balázs in "Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films"<sup>114</sup> als wichtiges Element im Film, um den Schauspieler für den Zuschauer hinsichtlich seines gespielten Charakters eindeutiger darzustellen.<sup>115</sup> Gerade in den Szenen, in denen Yuki

---

<sup>112</sup> Ebd.

<sup>113</sup> Vgl.: Mes, Tom: The Crimson Kimono. In: Collector's booklet. The Crimson Kimono. Shenley: Arrow Films, 2012. S 9-11.

<sup>114</sup> Vgl.: Balázs, Béla: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.

<sup>115</sup> Vgl.: Ebd. S 38-39.

nicht spricht - und das sind mehr Sequenzen, als in denen sie spricht - kann der Zuseher mit solchen Details ihre Emotionen und ihre Wirkung dennoch nachvollziehen.

*"Das typische Äußere kann aber viel mehr bedeuten als das symbolische Zeichen einer Kaste. Gerade im Film muß es zum unmittelbaren Ausdruck des individuellen Charakters gestaltet werden. [...] Aber der Schauspieler, der nicht spricht, wird in seinem ganzen Körper zu einer homogenen Ausdrucksfläche, und jede Falte seines Kleides bekommt die Bedeutung, die eine Falte in seinem Gesicht hat. Wir werden ihn, wenn auch unbewußt, nach seinem Äußeren beurteilen, ob es der Regisseur beabsichtigt hat oder nicht."<sup>116</sup>*

Als die Männer-Bande erscheint und die Frau töten will, verteidigt sich die junge Japanerin und bringt die ganze Bande mit ihrem Samurai-Schwert, das im Schirm versteckt war, zur Strecke.

Ihre Gegner tragen dunkle Kleidung, während Yuki einen weißen Kimono anhat. Die damit verbundene Assoziation mit der japanischen Farbenlehre von Schwarz (= Farbe des Ungewissen und der Dunkelheit) und Weiß (= Farbe der Trauer und der Wahrheit)<sup>117</sup>, sowie die Gegensätzlichkeit beider Parteien werden hierbei ersichtlich.

"Shurayukihime", kurz Yuki, gibt sich erst knapp vor dem Tod des Anführers mit ihrem Namen zu erkennen.

Die Kamera zeigt Yuki dabei in "Groß"<sup>118</sup>; zuerst sieht man nur ihr Gesicht, danach nimmt die Kameraeinstellung ihre Perspektive ein, die den Anführer von oben am Boden kauern betrachtet. Es folgt ein "Schuss-Gegenschuss"<sup>119</sup>-Verfahren, das im Wechsel den Dialog zwischen Yuki und dem Anführer

---

<sup>116</sup> Ebd. S 39.

<sup>117</sup> Vgl.: Gage, John: Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart. Leipzig: E. A. Seemann, 2005.

<sup>118</sup> Vgl.: Korte, Helmut: Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2004. S 27.

<sup>119</sup> Vgl.: Ebd. S 40.

verdeutlicht. Die Kamera bildet den Anführer aus der Vogelperspektive ab, während er Yuki aus der Froschperspektive darstellt.<sup>120</sup>

*"Durch den Aufnahmewinkel, in dem sich die Kamera zum Objekt befindet, wird dem Betrachter ein bestimmtes Verhältnis zu den abgebildeten Personen oder Gegenständen vermittelt. So kann beispielsweise eine von der Augenhöhe abweichende, sehr niedrige Kameraposition (Untersicht, Froschperspektive) Macht und Stärke suggerieren und umgekehrt ein erhöhter oder sehr hoher Kamerastandpunkt (Aufsicht, Vogelperspektive) Unterlegenheit, Einsamkeit, Schwäche der gezeigten Person nahelegen."<sup>121</sup>*

Damit wird erstmals Yukis Überlegenheit gegenüber einem Gegner signalisiert. Danach ertönt das Titel-Lied "The Flower of Carnage", das im Laufe von "Shurayukihime" immer wieder eingespielt wird. Es handelt von Yukis Leidensweg und zeigt erneut das Motiv der Rache und ihre ausweglose Situation auf:

*"Snow falls like a funeral  
For the dead morning  
Stray dogs howl in the distance  
As she walks  
The sound of her 'geta'  
Piercing the air  
She walks on  
Weighed down by karma  
Justice and mercy  
Tears and dreams  
Yesterday and tomorrow  
Words that have no hold  
On her now*

---

<sup>120</sup> Vgl.: Ebd. S 42 ff.

<sup>121</sup> Ebd. S 42.

*The woman who has immersed herself  
In the River of Vengeance  
Gave herself up long ago*"<sup>122</sup>

Im Gegensatz zu den Männern in diesem Film, die zum Großteil dumm und labil dargestellt werden und meist mit dem Tod bezahlen müssen, kämpft Yuki kaltblütig und fokussiert. Sie bildet dabei den weiblichen Part eines klassischen, sonst männlichen Samurais im Japan-Kino ab. In ihrer Geschichte findet man Ähnlichkeiten zu Itto Ogami aus der Serie "Kozure Ōkami", der als herrenloser Samurai mit seinem kleinen Sohn durch Japan zieht, um den Mord an seiner Frau zu rächen.<sup>123</sup>

*"No amount of killing can calm Itto's disturbed mind, can erase the image of his dead wife and red fingerprints on his child's cheek. These vestiges of a past life, bloody emblems confusing death and innocence, drive Itto forward like an automaton."*<sup>124</sup>

Alain Silver zieht in seinem Buch über den Samurai-Film sowohl hinsichtlich der Narration als auch in Bezug auf die eingesetzten Stilmittel einen Vergleich zu "Kozure Ōkami".<sup>125</sup>

Wie Itto zieht auch Yuki - nur bewaffnet mit ihrem Schwert - durch das Land und rächt das Leid ihrer Familie. Im Gegensatz zu Itto Ogami erfährt man als Zuseher aber nicht, wie sie ihr Geld verdient und ob sie weitere Auftragsmorde tätigt, um überleben zu können.

Auf den vermehrten Einsatz von blutigen Kampf-Szenen, die für dieses Genre sehr üblich sind, wird auch in "Shurayukihime" besonderen Wert gelegt.

## **Chapter One: Vengeance Binds Love and Hate**

---

<sup>122</sup> Vgl.: Lady Snowblood. Regie: Toshiya Fujita. Drehbuch: Kazuo Uemura u. Kazuo Koike. Japan: Toho Film Co. Ltd., 1973. (Original: Shurayukihime. Deutsch/Englisch: Lady Snowblood.). Fassung: Blu-Ray. Arrow Films, 2012. Farbe, ab 05'35".

<sup>123</sup> Vgl.: Silver, Alain: The Samurai Film. New York: The Overlook Press, 2005. S 224 ff.

<sup>124</sup> Ebd. S 225.

<sup>125</sup> Vgl.: Ebd. S 224 ff.



126

Yuki wird bereits mit acht Jahren von einem Samurai-Meister ausgebildet, um später ihren Rachefeldzug bestehen zu können. Dabei wird sie teilweise sehr brutal und offensiv von ihrem Meister behandelt; das junge Mädchen kann sich jedoch im Laufe der Jahre immer besser verteidigen und ist schlussendlich dazu bereit, den Lehrmeister zu verlassen und die blutige Reise anzutreten. Bereits als Kind vermittelte ihr der Meister die Wichtigkeit, ihre Emotionen zurückzuhalten und die Rache immer im Fokus zu behalten:

*"As her mentor, the priest Dokai, taught her: 'Forget joy, forget sorrow, forget love and hate, forget everything except vengeance.'"<sup>127</sup>*

In der Kampf-Szene zwischen der jungen Yuki und ihrem Meister wechselt die Kameraperspektive mit dem Fortschritt, den das Kind innerhalb dieser Sequenz macht. Zuerst zeigt sie die Kamera aus der Vogelperspektive aus der Sicht des Meisters; seine körperliche Überlegenheit ihr gegenüber wird so vom Regisseur deutlich gemacht. Nachdem die Szene sich hinsichtlich der Tageszeit ändert und vom Tag in die Nacht wechselt, verändert sich auch Yukis Verhalten und

---

<sup>126</sup> Lady Snowblood. Regie: Toshiya Fujita. Drehbuch: Kazuo Uemura u. Kazuo Koike. Japan: Toho Film Co. Ltd., 1973. (Original: Shurayukihime. Deutsch/Englisch: Lady Snowblood.). Fassung: Blu-Ray. Arrow Films, 2012. Farbe, 30'20".

<sup>127</sup> Mes, Tom: The Crimson Kimono. In: Collector's booklet. The Crimson Kimono. Shenley: Arrow Films, 2012. S 9.

die damit verbundene Kameraeinstellung. Yuki wird nicht mehr aus der Vogelperspektive gezeigt, sondern im Schuss-Gegenschuss auf gleicher optischer Ebene mit ihrem Lehrer. Yukis Gesicht wird in Großaufnahme abgebildet. Mittels Zeitlupe<sup>128</sup> macht sie einen mehrfachen Salto; damit bewegt sie sich - zumindest kurzfristig - körperlich über ihren Meister und kann ihm kämpferische Paroli bieten. Der Einsatz der Zeitlupe weist auf diese Besonderheit hin.

*"The technique can also be used for expressive purposes."<sup>129</sup>*

## Chapter Two: Crying Bamboo Dolls of the Netherworld



130

Auf der Suche nach den verantwortlichen Verbrechern, die Yukis Familie zerstörten, trifft die junge Japanerin auf ein damaliges Mitglied der Bande.

---

<sup>128</sup> Vgl.: Bordwell, David; Thompson, Kristin: Film Art. An Introduction. Eighth Edition. New York: McGraw-Hill, 2008. S 167. Siehe "slow-motion".

<sup>129</sup> Ebd.

<sup>130</sup> Lady Snowblood. Regie: Toshiya Fujita. Drehbuch: Kazuo Uemura u. Kazuo Koike. Japan: Toho Film Co. Ltd., 1973. (Original: Shurayukihime. Deutsch/Englisch: Lady Snowblood.). Fassung: Blu-Ray. Arrow Films, 2012. Farbe, 41'57".

Banzo Takemura ist mittlerweile alkoholkrank und wird von seiner Tochter gepflegt, die ungefähr im selben Alter wie Yuki ist.

In einer Spielhalle lassen sich die anwesenden Männer von Yuki leiten und vergessen kurzfristig, wie gefährlich ihnen die schöne Japanerin werden könnte. Dies wird auch sichtbar, als Yuki als unparteiische Schiedsrichterin den Spielvorgang beobachtet. Dabei wird sie zuerst in der "Totalen"<sup>131</sup> mit den anderen Männern im Raum gezeigt. Als sich das Spiel zuspitzt, sieht man Banzos Finger im "Detail"<sup>132</sup> und Yuki in Großaufnahme, um auf Banzos Betrug hinzuweisen und um die Aufmerksamkeit, die Yuki zu dieser Zeit nur Banzo widmet, zu verdeutlichen. Mittels "Rückfahrt"<sup>133</sup> erscheint Yuki wieder in der Totalen, da sie sich nun erneut dem gesamten Raum und Spiel als Schiedsrichterin zuwendet.

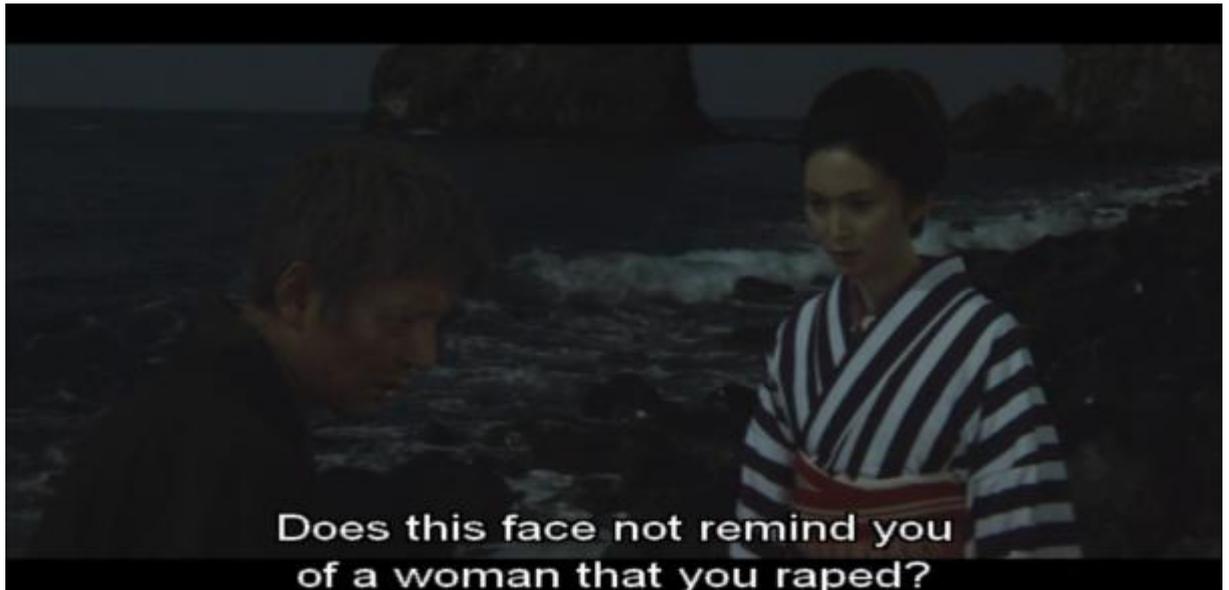
Banzo wird als Betrüger enttarnt, doch Yuki rettet ihn vorerst vor seiner Ermordung, indem sie den Besitzer der Spielhalle überredet, dass sie sich um ihn kümmern darf. Die anderen Männer in der Runde zeigen vorerst keinen Respekt vor der Frau, doch durch ihre forschende und stringente Art kann sie schlussendlich den Besitzer überzeugen. Sie ist als Frau alleine und daher in der Minderheit, doch siegt trotzdem gegen die Männerhorde. In dieser Szene endet die Auseinandersetzung friedlich und ohne körperliche Angriffe; im Laufe des Films trifft die junge Frau aber immer wieder auf Männerbanden, die sie töten wollen. Auch da ist sie die einzige Frau, kann sich aber dennoch körperlich gegen die Männer durchsetzen, die mit ihrem Tod bezahlen müssen.

---

<sup>131</sup> Vgl.: Korte, Helmut: Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2004. S 27.

<sup>132</sup> Vgl.: Ebd.

<sup>133</sup> Vgl.: Ebd. S 29.



<sup>134</sup>

Als Yuki auf Banzo trifft, befreit sie ihn zuerst aus einer prekären Situation, um ihn danach selbst töten zu können: *"Come now, it's time to start your journey of death."*<sup>135</sup>

Die bevorstehende Kampf-Szene spielt in der Nacht. Sie betrachtet Banzo aus der Vogelperspektive, während er aus der Froschperspektive auf sie aufsieht. Banzo, der vorerst keine Ahnung hat, wer vor ihm steht, fragt nach ihrem Namen. Yuki sieht ihm tief in die Augen und antwortet: *"Look closely at my face. Does this face not remind you of a woman that you raped?"*<sup>136</sup>. Er bittet um Gnade und kniet sich vor Yuki nieder, doch die junge Frau reagiert unbeeindruckt. *"I will neither forgive nor spare you."*<sup>137</sup> Im Laufe des Dialogs bewegt sich die Kamera mittels Rückfahrt von Banzo weg, während sie sich mittels "Ranfahrt"<sup>138</sup> auf Yuki zubewegt. Mit der Rückfahrt verstärkt der Regisseur das Gefühl der Verzweiflung, das in Banzo aufkommt; die Dominanz

---

<sup>134</sup> Lady Snowblood. Regie: Toshiya Fujita. Drehbuch: Kazuo Uemura u. Kazuo Koike. Japan: Toho Film Co. Ltd., 1973. (Original: Shurayukihime. Deutsch/Englisch: Lady Snowblood.). Fassung: Blu-Ray. Arrow Films, 2012. Farbe, 45'19".

<sup>135</sup> Ebd. 44'02".

<sup>136</sup> Ebd. 45'19".

<sup>137</sup> Ebd. 46'19".

<sup>138</sup> Vgl.: Korte, Helmut: Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2004. S 29.

von Yuki gegenüber ihrem Gegner wird mittels Ranfahrt signalisiert. Als Banzo nochmals um Vergebung bittet und seine Tochter anspricht, sticht Yuki mit ihrem Schwert zu, tötet ihn und wirft ihn ins Meer. Diese Reaktion kann damit in Verbindung gebracht werden, dass weder auf ihre Mutter noch auf sie selbst Rücksicht genommen wurde, als man ihre Familie ermordete. Yuki betrachtet den toten Banzo; die Kamera zeigt ihr Gesicht mittels Ranfahrt in Großaufnahme, um ihre starken Emotionen in diesem Moment zu verdeutlichen.

*"[...] Auf dem Film aber, wenn sich in Großaufnahme ein Gesicht auf die ganze Bildfläche ausbreitet, wird für Minuten das Gesicht >>das Ganze<<, in dem das Drama enthalten ist."<sup>139</sup>*

### Chapter Three: Umbrella of Blood, Heart of Strewn Flowers



140

In den Szenen, in denen Yuki mit ihren Erinnerungen und Emotionen zu kämpfen hat, zeigt sie die Kamera in Großaufnahme und im Detail. Als ihr

---

<sup>139</sup> Balázs, Béla: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001. S. 49.

<sup>140</sup> Lady Snowblood. Regie: Toshiya Fujita. Drehbuch: Kazuo Uemura u. Kazuo Koike. Japan: Toho Film Co. Ltd., 1973. (Original: Shurayukihime. Deutsch/Englisch: Lady Snowblood.). Fassung: Blu-Ray. Arrow Films, 2012. Farbe, 79'38".

neuer Freund Ryu ihr offenbart, dass der tot geglaubte Boss der Bande namens Gishiro sein Vater ist und noch unter den Lebenden verweilt, reagiert sie nicht verbal, jedoch zeigen ihre Blicke ihre Verärgerung und den aufkeimenden Hass sehr deutlich.

*"Das Mienenspiel drückt Empfindungen aus, es ist also Lyrik. Es ist eine Lyrik, die in ihren Ausdrucksmitteln unvergleichlich reicher und differenzierter ist als jede Literatur. Um wieviel mehr Mienen gibt es als Worte! Um wieviel präziser kann ein Blick jede Schattierung eines Gefühls ausdrücken als eine Beschreibung! Um wieviel persönlicher ist ein Gesichtsausdruck als das Wort, welches auch andere gebrauchen!"<sup>141</sup>*

Yuki schaut Ryu an und die Bilder wechseln im Zeitraffer; sie zeigen ihre Erinnerungen an ihre Mutter und die Bande, sowie an ihre Rache-Morde. Während dieser Sequenz setzt der Ton zur Gänze aus. Die Kamera zeigt abwechselnd Ryus und Yukis Augen im Detail. In Yukis Augen erkennt man als Zuseher Entschlossenheit gepaart mit Hass; ihre Mimik deutet womöglich darauf hin, dass sie sich im nächsten Kapitel an dem noch lebenden Gishiro rächen wird.

Für Alain Silver ist der Einsatz des Zooms<sup>142</sup> hin zu den Augen von Yuki eine Schnittstelle zu Sergio Leones Filmmachart.<sup>143</sup>

*"Several elements from the episodic plot to the dark glistening interiors of the women's prison and the frequent zooms into tight shots of eyes suggest the influence of Sergio Leone; but Lady Snowblood is a world removed from Once Upon a Time in the West."<sup>144</sup>*

---

<sup>141</sup> Balázs, Béla: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001. S 44.

<sup>142</sup> Vgl.: Bordwell, David; Thompson, Kristin: Film Art. An Introduction. Eighth Edition. New York: McGraw-Hill, 2008. S 170.

<sup>143</sup> Vgl.: Silver, Alain: The Samurai Film. New York: The Overlook Press, 2005. S 226.

<sup>144</sup> Ebd. S 226.

## Chapter Four: The House of Joy, The Final Hell

Der finale Schauplatz von "Shurayukihime" spielt auf einem internationalen Maskenball, zu dem auch Yuki und Ryu fahren. Als Yuki Gishiro dort entdeckt, attackiert dieser Yuki; daraufhin trennt die Samurai-Kämpferin dem Mann eine Hand ab und tötet ihn. Dieser Mann war nur verkleidet; der echte Gishiro befindet sich hinter einem Spiegel im Nebenraum. Ryu und sein Vater stehen sich bewaffnet gegenüber; als Ryu ihn töten will, erschießt Gishiro seinen eigenen Sohn. Yuki gelingt es schlussendlich, Gishiro zu ermorden, doch dieser trifft in seinen letzten Atemzügen auch Yuki mit seiner Waffe. Die verwundete Yuki verlässt den Ball und geht ins Freie. Die Kampf-Szene zwischen Yuki und Gishiro fängt die Kamera mittels Nahaufnahme ein. Erst kurz vor der Ermordung von Gishiro durch Yuki fährt die Kamera wieder im Zoom und im Detail an ihre Augenpartie. Es macht den Anschein, als würde der Regisseur genau mit diesen Szenen der Detailaufnahme das Innerste der Yuki offenbaren wollen; es ist die Abbildung der Rache, die er damit zeigt und die Yukis Handlung vorantreibt und ausmacht.

In "Shurayukihime" tauchen neben den unzähligen Männern nur zwei Frauen auf, die Yuki gefährden. Zum einen ist dies ein ehemaliges weibliches Mitglied der Bande, an der Yuki keine Rache mehr verüben kann. Yuki findet die Frau in einem Haus nur mehr tot an, da sie sich selbst zuvor erhängte.

*"In one scene she is so upset when her enemy hangs herself before she can kill her that she cuts the woman's entire lower body off in frustration. The film is memorable and uncompromising in its dark vision of female power."<sup>145</sup>*

Zum anderen wird die Tochter von Banzo im Laufe des Films von der "Freundin" zur "Feindin", da Yuki ihren Vater umbringt.

Am Ende des Films treffen die beiden Frauen aufeinander, die das gleiche Schicksal teilen: sowohl Yuki als auch Kobue entscheiden sich für den Weg der Rache, um mit dem Verlust ihrer Angehörigen umgehen zu können. Diese

---

<sup>145</sup> Mainon, Dominique; Ursini, James: The Modern Amazons. Warrior Women On-Screen. New Jersey: Limelight Editions, 2006. S 259.

Szene spielt erneut im Freien und in der Nacht. Kobue ersticht Yuki und sieht sie dabei ebenso hasserfüllt an, wie Yuki ihre Opfer zuvor anschaute. Die Kamera zeigt die beiden Frauen mittels Schuss-Gegenschuss zuerst in Nahaufnahme<sup>146</sup> und dann in Groß. Auffallend ist hierbei, dass in dieser Kampfszene weder Frosch- noch Vogelperspektive angewandt werden. Dies könnte auf den gleichen Stellenwert der beiden hindeuten. Die Musik setzt ein; Kobue verschwindet aus dem Bild, während Yuki langsam zu Boden sinkt. Im Gegensatz zu den Kämpfen gegen Männer, in denen Yuki ihren männlichen Gegnern körperlich und verbal überlegen ist, kommt es also in dieser Auseinandersetzung unter Frauen zu einer Art Pakt-Stellung. Der Regisseur vermittelt damit auch, dass Rache erneut Rache mit sich zieht.

*"[...] those who seek revenge should remember to dig two graves."<sup>147</sup>*

In der letzten Sequenz setzt die Musik kurz aus; Yuki liegt verletzt am Boden, doch anstatt sich dem Schicksal hinzugeben, schreit sie wütend, greift in den Schnee und hebt ihren Kopf. Die Kamera bildet sie dabei zuerst in Nahaufnahme und dann in Großaufnahme ab, um ihre Emotionen für den Zuseher intensiver wirken zu lassen. "Shurayukihime" hat überlebt und die aufkeimende Aggression deutet auf eine Fortsetzung ihrer Geschichte hin.

*"Yuki's mission was completed, her purpose fulfilled."<sup>148</sup>*

---

<sup>146</sup> Vgl.: Korte, Helmut: Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2004. S 27.

<sup>147</sup> Mes, Tom: The Crimson Kimono. In: Collector's booklet. The Crimson Kimono. Shenley: Arrow Films, 2012. S 14.

<sup>148</sup> Ebd.



149

Im Gegensatz zu den anderen Film-Beispielen, in denen sich die Frauen auch emotional befreien, geht es in "Shurayukihime" vor allem um die körperliche Stärke, die Yuki aufbringt und sich so gegen die Männer auflehnt. Auf emotionaler Ebene hingegen unterdrückt die junge Japanerin alle Eigenschaften, um nicht von ihrem Weg der Rache abzukommen. Die Befreiung der Yuki zeigt sich somit vor allem im Kampf mit ihrem Schwert und in ihrer Willensstärke durchzuhalten.

Diese Frauenfigur verkörpert damit den weiblichen Part der herrenlosen Samurai-Kämpfer im Japankino und stellte eine Seltenheit bzgl. der Zurschaustellung der Frauenfiguren im Film der 70er-Jahre dar, da sonst nur Männer in solche Rollen schlüpfen. In einem genuin männlichen Film-Genre tauchte mit Yuki in "Shurayukihime" also erstmals eine Frau mit einem Schwert auf, die gegen die Männerwelt kämpft. Diese Produktion prägte somit die japanische Filmlandschaft mit einem radikalen Symbolwert und kann als Vorreiter für die zahlreichen emanzipatorischen Heldinnen im späteren Japan-Kino angesehen werden.

### **3.2.2 *Ai no korōda (Im Reich der Sinne)*, 1976: Die obsessiv Liebende - Bis dass der Tod sie scheidet**

---

<sup>149</sup> Lady Snowblood. Regie: Toshiya Fujita. Drehbuch: Kazuo Uemura u. Kazuo Koike. Japan: Toho Film Co. Ltd., 1973. (Original: Shurayukihime. Deutsch/Englisch: Lady Snowblood.). Fassung: Blu-Ray. Arrow Films, 2012. Farbe, 92'46".

### 3.2.2.1 Die wahre Geschichte Sadas und der politische Kampf Ōshimas

*"It is a tale of loneliness, of insatiability, of hunger, of the phallus and the womb. It is Tristan and Isolde. It is tragedy. It is Lancelot and Guinevere, naked. It is the forbidden element of desire. It is Abelard and Héloïse, Isis and Osiris."*<sup>150</sup>

Das Erotik-Drama "Ai no korīda (Im Reich der Sinne)"<sup>151</sup> von Nagisa Ōshima<sup>152</sup> aus dem Jahr 1976 basiert auf der wahren Liebesgeschichte zwischen der Geisha Abe Sada und ihrem verheirateten Geliebten Ishida Kichizō. Diese leidenschaftliche Liaison der 1930er-Jahre, die alle moralischen Grenzen überschritt und schlussendlich mit dem freiwilligen Tod von Ishida endete, wurde im Laufe der letzten Jahrzehnte insgesamt vier Mal verfilmt, jedoch zählt Ōshimas Version zu der erfolgreichsten.<sup>153</sup>

*"Oshima hat seinen erotischen Film konsequent nicht funktionalisiert, außer in eigener Angelegenheit, als Möglichkeit der Selbstbefreiung. Ai no corrida liegt quer zu allen Linien der Filmgeschichte und Gattungen. Der Film bleibt ein Einzelereignis, ohne Vorläufer und Nachfolger, ein Glücksfall. In ihm schimmert eine Ahnung der Freiheit, die sich das erotische Kino nie genommen hat."*<sup>154</sup>

Regisseur Noburu Tanaka verfilmte diese sexuelle Beziehung bereits ein Jahr vor Nagisa Ōshima. In "Jitsuroku Abe Sada (Die Geschichte der Abe Sada)"<sup>155</sup> stehen Sadas Trauer und Schmerz nach dem Tod ihres Geliebten im Fokus,

---

<sup>150</sup> Jarman Hawley, Rosemary: Ai No Corrida. In: Hunter, Jack: Eros In Hell. Sex, Blood And Madness in Japanese Cinema. London: Creation Books International, 1998. S. 115.

<sup>151</sup> Vgl.: Töteberg, Michael (Hg.): Metzler Film Lexikon. 2. Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler, 2005. S 12-14.

<sup>152</sup> Vgl.: Imdb. Nagisa Ōshima. <http://www.imdb.com/name/nm0651915/> Zugriff: 10.04.2014.

<sup>153</sup> Vgl.: Domenig, Roland: Eros und Thanatos. Sex und Tod im japanischen Kino. In: Arte. <http://www.arte.tv/de/eros-und-thanatos-sex-und-tod-im-japanischen-kino/1015364.html> Zugriff: 12.06.2013.

<sup>154</sup> Töteberg, Michael (Hg.): Metzler Film Lexikon. 2. Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler, 2005. S 14.

<sup>155</sup> Vgl.: Imdb. Abe Sada. <http://www.imdb.com/title/tt0073208/> Zugriff: 12.12.2013.

während Ōshima sich auf die emotionale und körperliche Abhängigkeit der beiden konzentriert.

Ōshimas Ausführung der verhängnisvollen Affäre legt den Schwerpunkt auf pornographische Elemente, die in den späten 70er-Jahren für internationale Diskussionen sorgten und zum Aufführungsverbot in einigen Ländern führten. Nagisa Ōshima wurde in Japan aufgrund einer Filmbeilage mit Hintergrundinformationen und Fotos ein Prozess gemacht; er nutzte die mediale Aufregung, um sich für die Freiheit der Kunst öffentlich stark zu machen, und wurde freigesprochen.<sup>156</sup>

Der englische Titel "The Realm of the Senses" und die deutsche Übersetzung "Im Reich der Sinne" haben wenig mit dem Originaltitel zu tun, der so viel wie "Stierkampf der Liebe" bedeutet. Aufgrund eines Übersetzungsfehlers vom Französischen ("L'empire des sens") ins Englische ist Ōshimas ursprünglicher Gedanke zum Titel verloren gegangen.<sup>157</sup>

Die Produktion von "Ai no korīda" war nur möglich, da sie offiziell als französisches Werk gehandhabt wurde, um den japanischen Zensurvorschriften zu entgehen. Dem japanischen Publikum wurde aber auch nach Nagisa Ōshimas Prozess nur eine zensurierte Version in den Kinos geboten. Die Intension von Ōshima das Leben von Abe Sada auf eine derartig drastische Weise abzubilden, hatte demnach politische Hintergründe und das auf mehreren Ebenen<sup>158</sup>:

*"Nach dem Fall des Pornographieverbotes in Frankreich war der Produzent Anatole Dauman mit dem Angebot an Ōshima herantreten, einen Hardcore-Film zu drehen. [...] Ōshima inszeniert den sukzessiven Rückzug des Paares in die Privatsphäre und schließlich die alleinige Konzentration auf sich selbst vor dem Hintergrund der Erstarkung des*

---

<sup>156</sup> Vgl.: Mellen, Joan: In The Realm Of The Senses. London: BFI Film Classics, 2004. S 8 ff.

<sup>157</sup> Vgl.: Ebd.

<sup>158</sup> Vgl.: Domenig, Roland: Eros und Thanatos. Sex und Tod im japanischen Kino. In: Arte. <http://www.arte.tv/de/eros-und-thanatos-sex-und-tod-im-japanischen-kino/1015364.html> Zugriff: 12.06.2013.

*Nationalismus in den 1930er Jahren und damit letztlich als Akt des Widerstandes gegen den Staat.*<sup>159</sup>

Die zwei weiteren Verfilmungen stammen aus den späten 90er-Jahren, doch weder "Sada: Gesaku. Abe Sada no shōgai (Sada)"<sup>160</sup> von Obayashi Nobuhiko (1998), noch "Heiseiban: Abe Sada: Anta ga hoshii"<sup>161</sup> von Sachi Hamano (1999) hatten großen Erfolg. Letzteres Beispiel ist dennoch erwähnenswert, da das Werk von einer Regisseurin stammt und Frauen in dieser Funktion bis heute eine Seltenheit im japanischen Kino darstellen. Sachi Hamano<sup>162</sup> zählt zu einer der bekanntesten "PINKU EIGA"<sup>163</sup>-FilmemacherInnen und hat mehr als 300 Filme produziert. Auf das nur in Japan gängige Film-Genre "PINKU EIGA" wird im Zuge des Films "Koi no Tsumi" später noch näher eingegangen.<sup>164</sup> Der Produzent von "Ai no korīda", Kōji Wakamatsu, gilt in Japan ebenfalls als Pinku-Experte, jedoch unterscheidet sich Ōshimas Version aufgrund der Hardcore-Inhalte zu den üblichen Pinku-Produktionen und auch zu Tanakas Verfilmung "Die Geschichte der Abe Sada". Diese wiederum gilt als anspruchsvolle Variante eines Pinku-Films.<sup>165</sup>

Die Geschichte der Geisha Abe Sada, die 1936 mit dem abgetrennten Penis ihres Geliebten Ishida Kichizo in den Straßen von Tokio aufgegriffen wurde, sich zu seiner Ermordung bekannte und sechs Jahre inhaftiert war, spaltet seit damals die Gemüter Japans. Diese wahre Legende gilt laut Literatur- und

---

<sup>159</sup> Ebd.

<sup>160</sup> Vgl.: Imdb. Sada: Gesaku. Abe Sada no shōgai.  
[http://www.imdb.com/title/tt0144589/?ref\\_=tt\\_trv\\_cnn](http://www.imdb.com/title/tt0144589/?ref_=tt_trv_cnn) Zugriff: 12.12.2013.

<sup>161</sup> Vgl.: Imdb. Heiseiban: Abe Sada: Anta ga hoshii.  
[http://www.imdb.com/title/tt2148989/?ref\\_=nm\\_film\\_dr\\_33](http://www.imdb.com/title/tt2148989/?ref_=nm_film_dr_33) Zugriff: 12.12.2013.

<sup>162</sup> Vgl.: Pink Eiga. Sachi Hamano. <http://www.pinkeiga.com/films/bios/sachi-hamano/> Zugriff: 12.12.2013.

<sup>163</sup> Pinku Eiga = japanisches Film-Genre; vergleichbar mit europäischen Softsex-Filmen; Vgl.: Kapitel 3.2.4 *Koi no Tsumi (Guilty of Romance)*, a) Hintergrund

<sup>164</sup> Vgl.: Kapitel 3.2.4 *Koi no Tsumi (Guilty of Romance)*

<sup>165</sup> Vgl.: Domenig, Roland: Eros und Thanatos. Sex und Tod im japanischen Kino. In: Arte.  
<http://www.arte.tv/de/eros-und-thanatos-sex-und-tod-im-japanischen-kino/1015364.html> Zugriff: 12.06.2013.

Medienrecherche bis heute für die Männerwelt als Albtraum, während viele japanische Frauen in Abe Sada eine Heldin sehen<sup>166</sup>:

*"The drastic equation between male infidelity and the kitchen cleaver is a very old one, and although all would concede that she went a little far, she hit back against male dominance where it hurts most. To women she is less of a demoness and more of a folk heroine."*<sup>167</sup>

Nach ihrer Enthftung versuchte die Japanerin wieder in ein normales Leben zurückzukehren und verweilte zuerst unter einem Pseudonym im Land. Als in den späten 40er-Jahren ihre Geschichte im Kontext der befreiten Sexualität ins positive Licht rückte, gab sie unzählige Interviews. Biographien, eine Autobiographie und zahlreiche Medienauftritte waren die Folge. Abe Sada beendete ihre "Karriere" mit einem Gastauftritt in einer Dokumentation über ihre außergewöhnliche Liebe zu Ishida und verschwand 1970 aus der Öffentlichkeit. Nagisa Ōshima fand sie im Zuge seiner Dreharbeiten mit abgeschorenem Kopf in einem japanischen Nonnenkloster; danach hörte man nie wieder etwas von ihr.<sup>168</sup>

### **3.2.2.2 Die Geschichte der Abe Sada - Der Stierkampf der Liebe in acht Akten**<sup>169</sup>

Der Film ist in acht Kapitel unterteilt.

Musikalisch orientiert sich das Thema an die in den 30er-Jahren (und früher) übliche Tradition, auf einem Lauteninstrument ("Shamisen") zu spielen; den

---

<sup>166</sup> Vgl.: Bornoff, Nicholas: Pink Samurai. An Erotic Exploration of Japanese Society. London: Harper Collins Publishers, 1991. S. 569.

<sup>167</sup> Bornoff, Nicholas: Pink Samurai. An Erotic Exploration of Japanese Society. London: Harper Collins Publishers, 1991. S. 569.

<sup>168</sup> Vgl.: Mellen, Joan: In The Realm Of The Senses. London: BFI Film Classics, 2004. S 8 ff.

<sup>169</sup> Vgl.: The Realm of the Senses. Regie: Nagisa Ōshima. Drehbuch: Nagisa Ōshima. France/Japan: Argos Films, 1976. (Original: Ai no korīda. Deutsch: Im Reich der Sinne.). Fassung: DVD. Nouveaux Pictures, 2007. Farbe, 98'.

ganzen Film über werden immer wieder die Klänge von diesem traditionellen japanischen Instrument als Hintergrundmusik eingespielt.<sup>170</sup>

Die Affäre der beiden dauerte in der Realität sechs Tage, Ōshima schildert die Zeit des Paares allerdings in einer Zeitspanne von sechs Monaten. Die gezeigten Szenen sind nicht chronologisch aneinander gereiht, sondern sollen vor allem den jeweiligen Augenblick von Sada und Kichi betonen, die in ihrem eigenen Zeit-Kosmos leben.<sup>171</sup>

Um den Rahmen dieser Arbeit nicht zu sprengen, werden im folgenden Abschnitt jene Szenen analysiert, in denen Abe Sadas Dominanz und die gegenseitige körperliche sowie mentale Abhängigkeit von Abe Sada und Ishida Kichizō besonders intensiv zum Vorschein kommen.

### **1. "A Respectable House?"**

Abe Sada arbeitet als Geisha in einem Teehaus, um die Schulden ihres Ehemannes zu begleichen. Bei der ersten Begegnung von Sada und Ishida kommt es zu einer Auseinandersetzung zwischen Abe Sada und anderen Geishas.

---

<sup>170</sup> Vgl.: Harich-Schneider, Eta: A History of Japanese Music. London: Oxford University Press, 1973.

<sup>171</sup> Vgl.: Mellen, Joan: In The Realm Of The Senses. London: BFI Film Classics, 2004. S 43.



172

Die sonst zuvorkommend und zurückhaltend wirkende Abe Sada zeigt in dieser Szene zum ersten Mal, dass sie auch aggressive Züge an sich hat. Als es zu einem Streit zwischen ihr und einer Kollegin kommt, die über Prostituierte und im Speziellen Abe Sada abschätzig spricht, kann sich Sada nicht mehr zurückhalten und droht der anderen Geisha mit dem Tod. Für die Schriftstellerin und Universitätsprofessorin Joan Mellen verteidigt die Filmfigur von Abe Sada in dieser Sequenz den Stand der Prostituierten als Sprachrohr von Ōshima.<sup>173</sup>

*"What do you have against whores!" Sada demands, speaking for Oshima.*<sup>174</sup>

Die Kamera bzw. der Zuseher beobachtet den Streit der Geishas aus der Totalen in der Aufsicht. Dadurch wird der Zuschauer zum objektiven Beobachter.

Sada verstärkt die Drohung, in dem sie ein Messer in die Hand nimmt. Im Laufe des Films kommen Messer noch öfter ins Spiel, jedoch werden sie immer nur

---

<sup>172</sup> The Realm of the Senses. Regie: Nagisa Ōshima. Drehbuch: Nagisa Ōshima. France/Japan: Argos Films, 1976. (Original: Ai no korīda. Deutsch: Im Reich der Sinne.). Fassung: DVD. Nouveaux Pictures, 2007. Farbe, 07'08".

<sup>173</sup> Vgl.: Mellen, Joan: In The Realm Of The Senses. London: BFI Film Classics, 2004.

<sup>174</sup> Mellen, Joan: In The Realm Of The Senses. London: BFI Film Classics, 2004. S 39.

von Abe Sada gebraucht. Hier kehrt sich die vorherrschende Norm des Waffengebrauchs im Japankino, denn normalerweise werden Männer mit Schwertern, Messern und anderen Waffen in Zusammenhang gebracht. Dennoch macht es auch hier den Anschein, als bräuchte eine Frau eine Waffe und ein damit verbundenes Phallussymbol, also "das Männliche", um sich wehren zu können.<sup>175</sup> Dieses Klischee wird auch in "Ai no korīda" nicht vollkommen gebrochen. Die Verbindung von Lust (= Geisha) und Tod (= Waffe) rückt hier zudem erstmals ins Zentrum der Geschichte. Der Japanologe Roland Domenig erforschte, dass diese beiden Motive "Eros" und "Thanatos" ein verbreitetes Filmthema im Japan-Kino darstellen.<sup>176</sup>



177

Der Teehaus-Besitzer Kichi entschärft die Lage unter den Geishas und wird erstmalig auf Abe Sada aufmerksam. Erst als Kichi sich nur mit Sada unterhält, wechselt die Kameraperspektive von der Totalen in der Aufsicht in

---

<sup>175</sup> Vgl.: Mulvey, Laura: Visuelle Lust und narratives Kino. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart: Reclam, 2003. S 389 ff.

<sup>176</sup> Vgl.: Domenig, Roland: Eros und Thanatos. Sex und Tod im japanischen Kino. In: Arte. <http://www.arte.tv/de/eros-und-thanatos-sex-und-tod-im-japanischen-kino/1015364.html> Zugriff: 12.06.2013.

<sup>177</sup> The Realm of the Senses. Regie: Nagisa Ōshima. Drehbuch: Nagisa Ōshima. France/Japan: Argos Films, 1976. (Original: Ai no korīda. Deutsch: Im Reich der Sinne.). Fassung: DVD. Nouveaux Pictures, 2007. Farbe, 08'02".

Nahaufnahme und Augenhöhe der beiden. Diese Änderung des Blickwinkels könnte auf den Stellenwert des Inhalts hinweisen; erst als die beiden Haupt-Charaktere miteinander kommunizieren, rückt die Kamera und damit der Zuschauer näher an das Gezeigte.

Kichi registriert das Messer in Sadas Händen und fragt, warum sie diese schönen Körperteile für Gewalt verwenden möchte, denn sie könnte Besseres damit anfangen. Diese sexuelle Anspielung kann zudem als Bemerkung zum damaligen politischen Umbruch in Japan angesehen werden, so Joan Mellen.<sup>178</sup>

*"At once Kichi represents that gentler, sensually alive Japan of the past, free of the warrior mentality of past and present with its flags and celebration of war."<sup>179</sup>*

## 2. "Sex and Jealousy"



180

---

<sup>178</sup> Vgl.: Mellen, Joan: In The Realm Of The Senses. London: BFI Film Classics, 2004. S 40.

<sup>179</sup> Ebd.

<sup>180</sup> The Realm of the Senses. Regie: Nagisa Ōshima. Drehbuch: Nagisa Ōshima. France/Japan: Argos Films, 1976. (Original: Ai no korīda. Deutsch: Im Reich der Sinne.). Fassung: DVD. Nouveaux Pictures, 2007. Farbe, 15'00".

Nachdem sich Sada und Kichi sexuell annähern, wird ziemlich bald klar, dass Sada für den Teehaus-Besitzer keine gewöhnliche Prostituierte darstellt. Während es normalerweise die Pflicht einer Geisha ist, ihren Gebieter zufrieden zu stellen, so betont Kichi aber bereits in der zweiten Sex-Szene sein Anliegen, Abe Sada glücklich machen zu wollen: *"I want you to be happy, don't bother about me."*<sup>181</sup> Die sonst vorherrschende Norm und Kunst einer Geisha, ihren Orgasmus für ihren Kunden zurückzuhalten, wird hier gebrochen. Auch die im vorigen Kapitel beschriebene soziale Trennung einer Geisha und einer Ehefrau verschwimmt im Laufe dieses Films immer mehr. Der Regisseur bildet diese gesellschaftliche Norm ab, indem er am Anfang des Films die Ehefrau von Kichi ins Zentrum rückt und die Geishas als abgegrenzte Partei präsentiert. Im Zuge der intensiven Affäre zwischen Kichi und Abe Sada gerät die Wertigkeit der Ehefrau jedoch immer mehr in den Hintergrund und die Figur der Geisha Abe Sada wird zum Mittelpunkt der Geschichte. Schlussendlich ersetzt Sada Kichis Ehefrau sogar ganz, da sich der Teehaus-Besitzer für die Geisha entscheidet. Diese Kehrtwendung kann als Ausnahme zum gesellschaftlichen Kanon angesehen werden.<sup>182</sup>

Nagisa Ōshima wechselt beim Liebesakt der beiden oft die Kameraperspektive von der "Halbtotale"<sup>183</sup> zur Großaufnahme und umgekehrt. Vor allem die sexuelle Erregung von Abe Sada wird in Groß gezeigt, um den wichtigen Stellenwert ihrer Lust im Kontext zum gesamten Film zu verstärken.<sup>184</sup> Sowohl die drastisch abgebildete Hingabe des Paares als auch die Zurschaustellung der weiblichen und männlichen Genitalien, gelten als Ausnahme für das Japankino der 70er-Jahre.

*"In style, Oshima alternates rhythmically between those high-angle shots that compel spectator distance and extreme close-ups, drawing the eye towards images, from male genitals to female pubic hair, to the act of*

---

<sup>181</sup> Ebd. 14'34".

<sup>182</sup> Vgl.: Kapitel 2.1.3 Ehefrau vs. Geisha

<sup>183</sup> Vgl.: Korte, Helmut: Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2004. S 27 ff.

<sup>184</sup> Vgl.: Ebd.

*sexual penetration itself - shocking because they appear in serious cinema for the first time.*"<sup>185</sup>



186

Bereits beim zweiten Liebesabenteuer des Pärchens kommt Abe Sadas Eifersucht gegenüber Kichis Ehefrau zum Vorschein. Die Tatsache, dass Sada ihren Geliebten beim täglichen Beischlaf mit seiner Gattin beobachtet hat und Forderungen stellt, amüsiert Kichi vorerst. Es macht den Anschein, als würde auch Kichi - ganz im Kanon der japanischen Gesellschaft - die Trennung von Eheleben und sexueller Lust perfekt beherrschen.<sup>187</sup> Wieder rückt der eigentliche Sexualakt in den Fokus der Geschichte. Sada stößt Kichi von sich und befriedigt ihn oral. Erstmals übernimmt sie hier in Ansätzen den dominanten Sex-Part, der sich im Laufe des Films immer mehr steigert. Kichi - verwundert und angetan wirkend - zündet sich eine Zigarette an und genießt: "*You're a strange girl.*"<sup>188</sup> Die Szene endet mit einer Großaufnahme von Sadas

<sup>185</sup> Mellen, Joan: In The Realm Of The Senses. London: BFI Film Classics, 2004. S 37.

<sup>186</sup> The Realm of the Senses. Regie: Nagisa Ōshima. Drehbuch: Nagisa Ōshima. France/Japan: Argos Films, 1976. (Original: Ai no korīda. Deutsch: Im Reich der Sinne.). Fassung: DVD. Nouveaux Pictures, 2007. Farbe, 15'08".

<sup>187</sup> Vgl.: Kapitel 2.1.3 Ehefrau vs. Geisha

<sup>188</sup> The Realm of the Senses. Regie: Nagisa Ōshima. Drehbuch: Nagisa Ōshima. France/Japan: Argos Films, 1976. (Original: Ai no korīda. Deutsch: Im Reich der Sinne.). Fassung: DVD. Nouveaux Pictures, 2007. Farbe, 16'37".

Gesicht. Der Zuseher wird Teil der Intimität zwischen den beiden, ohne sich selbst in der Geschichte wiederfinden zu können. Ōshima bezweckt damit womöglich die Abtrennung zwischen der Außenwelt und der Liebesbeziehung von Sada und Kichi, die in ihrem eigenen Kosmos passiert.

*"In close-up, Oshima then demands that the viewer observe: Kichi's penis is deep in her throat. When her mouth retracts, his sperm spills from her lips. But what they achieve sexually belongs to them, and vicarious audience identification with the act is not elicited."<sup>189</sup>*

Da der "Spiegelmoment" des Zusehers<sup>190</sup> wegfällt, gelingt dem Regisseur in "Ai no korīda" etwas, das in gängigen Kinofilmen nicht zu finden ist: Die sonst vorherrschende Filmmachart, die in Hauptdarsteller (= aktives Subjekt) und Hauptdarstellerin (= passives Objekt) unterteilt, fällt hier weg.<sup>191</sup> Für die britische Filmtheoretikerin Laura Mulvey<sup>192</sup> kontrolliert in den meisten Produktionen der Mann die Phantasie des Films und stellt so erneut eine Machtfigur dar. Er ist der Träger des Zuschauerblickes und formt somit die Narration, die sich um diese männliche Hauptfigur dreht. Durch die Identifikation des Zusehers mit dem Hauptdarsteller und dem gleichzeitigen Erscheinen der Frau, die durch ihre weibliche Gestalt einer Landschaftsabbildung gleicht, wird ein Omnipotenzgefühl hervorgerufen. Der Hauptdarsteller im Film kann die Handlung beeinflussen, während die Frau nur ein Abbild ist und der Zuseher sich am "idealen Ich" der Hauptfigur orientiert. Im Gegensatz zum sexualisierten

---

<sup>189</sup> Mellen, Joan: In The Realm Of The Senses. London: BFI Film Classics, 2004. S 42.

<sup>190</sup> Unter dem fehlenden "Spiegelmoment" nach Jacques Lacan versteht man in diesem Kontext, dass sich der Zuseher beim Betrachten der Personen im Film nicht wiedererkennt. Vgl.: Žižek, Slavoj: Liebe Dein Symptom wie Dich selbst!: Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien. Berlin: Merve, 1991.

<sup>191</sup> Laura Mulvey greift in ihrem Text "Visual Pleasure and Narrative Cinema (Visuelle Lust und narratives Kino)" aus 1975 die feministische, psychoanalytische Filmtheorie aus den 70ern auf, bei dem die theoretische Beschäftigung mit Geschlecht und Kino im Mittelpunkt steht. Für sie steht die Frau für das "männlich Andere" - eine Einstellung, die womöglich als Wurzel der weiblichen Unterdrückung gesehen werden kann. Der Blickwinkel, aus dem eine Filmgeschichte erzählt wird, ist entscheidend, ob die Frau das stumme Objekt bleibt, oder zur mächtigen Protagonistin wird. In der Norm ist die Frau das Bild und der Mann der Träger des Blickes, so Mulvey. Vgl.: Mulvey, Laura: Visuelle Lust und narratives Kino. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart: Reclam, 2003. S 389 ff.

<sup>192</sup> Vgl.: Mulvey, Laura: Visuelle Lust und narratives Kino. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart: Reclam, 2003.

Bild der Frau benötigt der Mann im Film einen dreidimensionalen Raum, um wirken zu können. Einfach ausgedrückt: die Frau ist dazu da, um dem Zuschauer Lust zu bereiten (= Skopophilie), während der Zuschauer von seinem "perfekten Ähnlichen" fasziniert ist und dieser existiert, um als Identifikationsperson zu walten (= Ichlibido). Nur mit der Befreiung des Kamerablicks und einer bewussten Trennung von Zuschauer und Kamera bzw. Inhalt hat der Film eine Chance, die Frau vom Objekt zum Subjekt zu machen, so Mulvey.<sup>193</sup> Und genau das gelingt Nagisa Ōshima in seiner Verfilmung; trotz der zentralen Rolle der Sexualität und der Körperlichkeit von Abe Sada, wird sie im Laufe der Geschichte zum aktiven Subjekt.

### 3. "Erotic Excursion"



194

Beim gemeinsamen Liebesurlaub von Sada und Kichi in einer anderen Stadt geben sich die beiden erneut der gemeinsamen Leidenschaft hin. Sie feiern mit Geishas, essen und trinken im Übermaß und zelebrieren ihre Zusammenkunft. Den Liebenden scheint es egal zu sein, ob andere Personen ihrem Liebesspiel

<sup>193</sup> Vgl.: Mulvey, Laura: Visuelle Lust und narratives Kino. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart: Reclam, 2003. S 398 ff.

<sup>194</sup> The Realm of the Senses. Regie: Nagisa Ōshima. Drehbuch: Nagisa Ōshima. France/Japan: Argos Films, 1976. (Original: Ai no korīda. Deutsch: Im Reich der Sinne.). Fassung: DVD. Nouveaux Pictures, 2007. Farbe, 24'37".

beiwohnen; in einer Liebesszene beobachten Geishas sie beim Beischlaf und entjungfern währenddessen eine andere Geisha. Im gesamten Film bekommt man den Eindruck, dass es beim Sexualakt nur um die Lust an sich geht und Ōshima keine Unterschiede zwischen den Geschlechtern bzw. den sexuellen Orientierungen macht.

*"In Oshima's universe Eros knows no gender, and homosexuality is as natural an expression of sexuality as any other."<sup>195</sup>*

In der Szene, als die beiden vor anderen Geishas so tun, als würden sie ihre Hochzeit feiern, fängt die Kamera das Geschehen mittels "Full Shot"<sup>196</sup> ein. Laut Joan Mellen ist diese Sequenz einer richtigen Hochzeitszeremonie in Japan nachempfunden; außergewöhnlich ist hier, dass alle Gäste Geishas sind.<sup>197</sup>

Nichts ist verboten und alles ist erlaubt. Sogar die Sequenz, in der Sada Kichi bittet, in ihr zu urinieren, berührt einen als Zuseher höchstens humoristisch und nicht verstörend. Ōshima schafft es, trotz aller Tabubrüche, stets einen Qualitätsanspruch zu bewahren.

*"The moment is presented as an amusement, free of any vulgarity or shame."<sup>198</sup>*

---

<sup>195</sup> Mellen, Joan: In The Realm Of The Senses. London: BFI Film Classics, 2004. S 37.

<sup>196</sup> Der "Full Shot" ist eine besondere Form der Halbtotale, der die Personen zeigt, jedoch kaum etwas von deren Umgebung. Vgl.: Korte, Helmut: Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2004. S 27 ff.

<sup>197</sup> Vgl.: Mellen, Joan: In The Realm Of The Senses. London: BFI Film Classics, 2004. S 45-46.

<sup>198</sup> Ebd. S 48.



199

Es macht den Anschein, als würden Sada und Kichi tagelang ihr Zimmer nicht verlassen und sich in ihrem "Reich der Sinne" genügen. In einer prägnanten Szene bewacht und besingt Abe Sada Kichis Penis, während er schläft. Die Kamera beobachtet dies in Augenhöhe mittels Großaufnahme. Ihre Obsession seinem Geschlechtsteil gegenüber wird hier wieder sehr deutlich. Stetig fordert sie eine Verschmelzung mit Kichi. Er erwidert ihre Liebe und sieht sich immer weniger als eigenständigen Menschen, sondern immer mehr als Teil von Abe Sada.<sup>200</sup>

*"Without these hardcore scenes, the film would probably have ended up as hollow, sentimental, and possibly pretentious. What the film expires is a visual truth, powerful almost beyond belief. It is in the exquisite explicit scenes, undoubtedly, profoundly and unarguably scenes of love and passion, that the film derives its veritas and potency. It is neither a question of taste nor sensationalism. What the viewer sees happening is a total natural beauty – love demonstrated with humour, tenderness,*

---

<sup>199</sup> The Realm of the Senses. Regie: Nagisa Ōshima. Drehbuch: Nagisa Ōshima. France/Japan: Argos Films, 1976. (Original: Ai no korīda. Deutsch: Im Reich der Sinne.). Fassung: DVD. Nouveaux Pictures, 2007. Farbe, 28'58".

<sup>200</sup> Vgl.: Mellen, Joan: In The Realm Of The Senses. London: BFI Film Classics, 2004. S 48.

*savagery, and orchestrated by two exquisite beings who perform the sexual act with overwhelming grace and power.*<sup>201</sup>

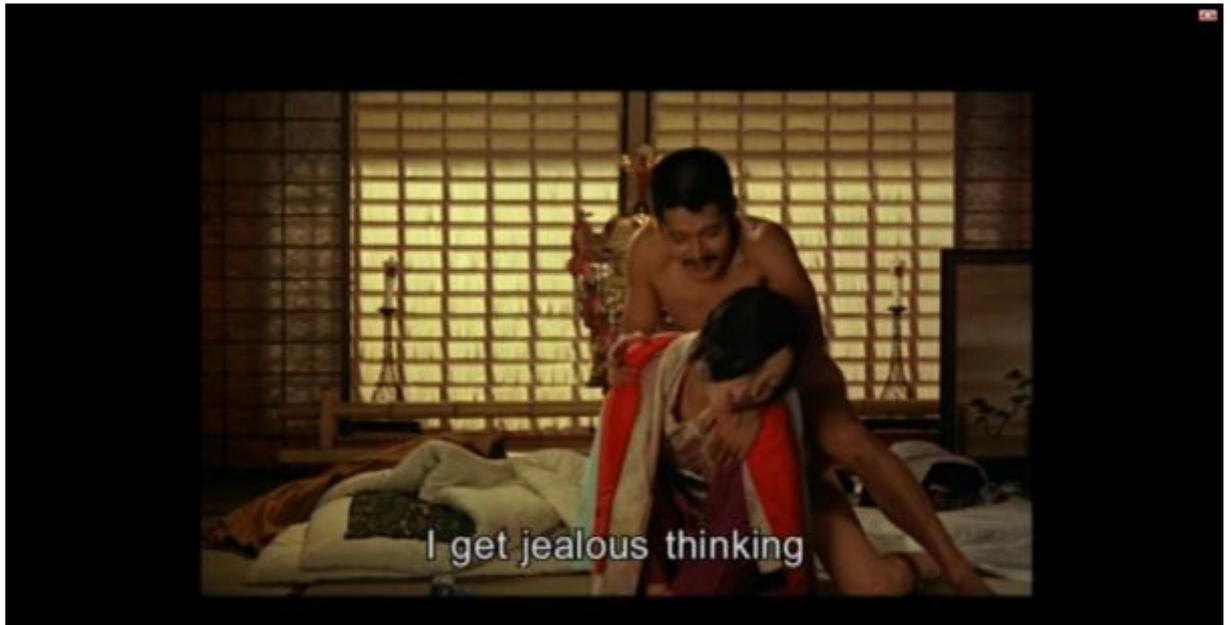
Die selbstbewusste und sexuell befreite Darstellung der Abe Sada in dieser Verfilmung und vor allem auch im realen Leben ist im Kontext zur sexuellen Befreiung der japanischen Frau in der Gesellschaft zwischen den 30er-Jahren bis zur Gegenwart besonders bemerkenswert, da sich diese Frau über alle hierarchischen und moralischen Normen hinweg setzt und sich - vor allem sexuell - das nimmt, was sie befriedigt und nicht das tut, was in erster Linie nur den Mann befriedigen sollte. Dieses Bild einer Frauenfigur, die von der Geisha zur Partnerin wird, stellt somit sowohl im Film als auch in der japanischen Gesellschaft eine Ausnahme dar.<sup>202</sup>

#### **4. "Earning the Rent"**

---

<sup>201</sup> Hunter, Jack: *Eros In Hell. Sex, Blood And Madness in Japanese Cinema*. London: Creation Books International, 1998. S 115.

<sup>202</sup> *"Ein grundlegendes Muster japanischer Erotik legt nahe, dass die weibliche Sexualität vom Mann geweckt werden soll. Dies bedeutet, dass die Frau erst durch den Mann ihren Wert bekommt. [...] Ist die Ehegattin zur Erfüllung des Kinderwunsches anerkannt, so dient die Prostituierte als Quelle des Vergnügens."* Vgl.: Richter, Ursula: *Das Lächeln der Geisha. Geheimnisse japanischer Lebenskultur*. Bergisch Gladbach: Lübbe/ Ehrenwirth, 2005. S 275., sowie Kapitel 2.1 - 2.3



203

Da den zweien das Geld für ihr Zimmer ausgegangen ist, besorgt Abe Sada welches von einem alten Bekannten und Gönner. Bevor sich Abe Sada auf den Weg zu ihm macht, spricht Kichi zum ersten Mal seine Eifersucht an. Sada wirkt selbstbewusst und siegessicher; selbst als eine alte Dienerin fragt, was sie tun soll, wenn Geishas in ihrer Abwesenheit kämen, antwortet Sada: *"They can come."*<sup>204</sup> In der Szene, als das Paar miteinander schläft, während die Dienerin sich auch im Zimmer befindet, ist die Farbgebung des Bildes besonders auffällig. Während die Dienerin dunkle Kleidung trägt und im Schatten steht, werden Sada und Kichi sowohl vom Kameralicht als auch von Sadas roter Kleidung beleuchtet. Die Separation eines Anderen abseits der zwei Liebenden kommt hier wieder deutlich zur Geltung.<sup>205</sup>

---

<sup>203</sup> The Realm of the Senses. Regie: Nagisa Ōshima. Drehbuch: Nagisa Ōshima. France/Japan: Argos Films, 1976. (Original: *Ai no korīda*. Deutsch: *Im Reich der Sinne*.) Fassung: DVD. Nouveaux Pictures, 2007. Farbe, 37'84".

<sup>204</sup> Vgl.: Ebd. 36'49".

<sup>205</sup> Vgl.: Mellen, Joan: *In The Realm Of The Senses*. London: BFI Film Classics, 2004. S 57.



206

Damit Kichi in Sadas Abwesenheit nicht zurück nach Hause geht, nimmt sie ihm seinen Kimono weg und gibt ihm stattdessen ihr Kleidungsstück. Kichi wehrt sich nicht. Die Verteilung der Geschlechterrollen hat sich abermals gewendet.

*"She carries away with her Kichizo's one kimono, leaving him with her red and white garment. This exchange highlights the transformation of conventional sex roles."<sup>207</sup>*

In der nächsten Szene, in der Abe Sada im Zug sitzt, sieht man Kichi halbnackt und verwirrt dem Zug hinterherlaufen. Zeitgleich riecht Sada an Kichis Kimono, den sie bei sich trägt. Die Abhängigkeit der zwei ist nicht zu übersehen und erscheint irrational, da man als Zuseher zuvor erfahren hat, dass die Liebenden nur für eine Nacht getrennt sein würden. Erneut gelingt es Ōshima die Gefühlslage des Paares so darzustellen, dass der Zuschauer diese ebenso spürt und gleichzeitig verstört zurückgelassen wird, da er sich von den Liebenden ausgegrenzt fühlt.

---

<sup>206</sup> The Realm of the Senses. Regie: Nagisa Ōshima. Drehbuch: Nagisa Ōshima. France/Japan: Argos Films, 1976. (Original: Ai no korīda. Deutsch: Im Reich der Sinne.). Fassung: DVD. Nouveaux Pictures, 2007. Farbe, 39'05".

<sup>207</sup> Mellen, Joan: In The Realm Of The Senses. London: BFI Film Classics, 2004. S 57.

Für Joan Mellen hat diese Sequenz zudem eine politische Symbolik. Der nackte Kichi, der dem Zug hinterherläuft, symbolisiert für sie das befreite, moderne Japan, während der dunkle Zug, in dem sich Sada befindet, das traditionelle Japan darstellt, das gerade einen modernisierten Umbruch erlebt.<sup>208</sup>

## 5. "Food and Drink"



209

In einer darauffolgenden Szene drückt Abe Sada ihre Angst vor einem bevorstehenden Betrug damit aus, indem sie ihn auffordert, seinen Penis abzuschneiden: *"But if you keep him, you'll use him. [...] ..., because if I cut him off, I can keep him inside me."*<sup>210</sup> Sie äußert auch zum ersten Mal den Wunsch, dass Ishida seine Ehefrau für sie verlassen soll. Ishida belächelt sie vorerst, denn für ihn ist klar, Abe würde *"ihn ins Grab bringen"*<sup>211</sup>. Unter vorgehaltenem Messer schwört Ishida Abe Sada aber, dass er nicht mehr mit seiner Ehefrau schlafen würde. Die Szene, in der Sada Kichi auffordert, seinen Penis

---

<sup>208</sup> Vgl.: Ebd. S 57.

<sup>209</sup> The Realm of the Senses. Regie: Nagisa Ōshima. Drehbuch: Nagisa Ōshima. France/Japan: Argos Films, 1976. (Original: Ai no korīda. Deutsch: Im Reich der Sinne.). Fassung: DVD. Nouveaux Pictures, 2007. Farbe, 50'21".

<sup>210</sup> Ebd. 50'30".

<sup>211</sup> Vgl.: Ebd. 51'25".

abzuschneiden, ist in mehrererlei Hinsicht außergewöhnlich: Zum einen sieht man Abe Sada in dieser Sequenz zwei Mal; einmal im Spiegel und einmal in Real. Für Ōshima ist der Spiegel ein wichtiges Symbol, da er der Meinung ist, dass die Japaner zu wenig in den Spiegel schauen.<sup>212</sup> Außerdem wird Sada als Objekt der Begierde mittels Spiegel vervielfältigt und damit noch dominanter.<sup>213</sup> Zum anderen erscheint hier erneut der Kastrationsgedanke von Abe Sada und eine gleichzeitige Bereitschaft von Kichi, Sada machen zu lassen, was sie möchte. Mit seinen Worten *"Even a skeleton. I'll stay with you."*<sup>214</sup> verstärkt er dies nicht nur, sondern verkörpert laut der Dokumentarfilmerin Eva Bense<sup>215</sup> auch den asiatischen Glauben an die Wiedergeburt.<sup>216</sup>

*"[...] Natürlich muss man das in den buddhistischen Kontext stellen. Der Tod durch Selbsttötung ist nur ein Tod, man hat ja die Aussicht auf ein Weiterleben. Nicht im Sinne einer Jenseitsvorstellung der christlichen Seele, sondern man befindet sich in einem Zyklus von Tod und Wiedergeburt, und die Liebenden können sich in einem anderen Leben wieder begegnen."*<sup>217</sup>

## 6. "A Storm Brewing"

---

<sup>212</sup> Vgl.: Mellen, Joan: In *The Realm Of The Senses*. London: BFI Film Classics, 2004. S 59.

<sup>213</sup> Vgl.: Wagner, Hedwig: *Die Prostituierte im Film. Zum Verhältnis von Gender und Medium*. Bielefeld: transcript Verlag, 2007. S 285.

<sup>214</sup> Vgl.: *The Realm of the Senses*. Regie: Nagisa Ōshima. Drehbuch: Nagisa Ōshima. France/Japan: Argos Films, 1976. (Original: *Ai no korīda*. Deutsch: *Im Reich der Sinne*). Fassung: DVD. Nouveaux Pictures, 2007. Farbe, 51'37".

<sup>215</sup> Die deutsche Filmemacherin Eva Bense hat in ihrer Dokumentation *"Sterben im Reich der Lust"* die Geschichte von Abe Sada behandelt und die Verbindung zwischen Sexualität und Tod im Japankino thematisiert. Vgl.: Neuhauser, Thomas: *Im Gespräch mit Eva Bense*. In: *Arte*. <http://www.arte.tv/de/eva-bense/1013432.html> Zugriff: 12.06.2013.

<sup>216</sup> Vgl.: Neuhauser, Thomas: *Im Gespräch mit Eva Bense*. In: *Arte*. <http://www.arte.tv/de/eva-bense/1013432.html> Zugriff: 12.06.2013.

<sup>217</sup> Ebd.



218

Auf Japans Straßen marschiert mittlerweile das Militär (bevorstehender Zweiter Japanisch-Chinesischer Krieg 1937<sup>219</sup>), doch das Politische in diesem Film zeigt sich vor allem in der Abwesenheit der Politik. Nur in dieser Szene hört man den Aufmarsch immer lauter, doch Kichi geht ohne weitere Beachtung in die entgegengesetzte Richtung. Diese Symbolik des Widerstandes und der Separation von Kichi und Sada wird hier wieder sehr deutlich. Die steigende Lautstärke der Truppen könnte außerdem mit dem herannahenden Tod von Kichi in Zusammenhang gebracht werden.

*"The camera position changes from shot to shot, breaking continuity: a shot in which the camera is located behind Kichizo walking at frame left is followed by a shot taken from the point of view of the soldiers, now predominant in the society, with Kichizo isolated at frame right."<sup>220</sup>*

## 7. "Sexual Madness"

---

<sup>218</sup> Ebd. 75'24".

<sup>219</sup> Vgl.: Mellen, Joan: In The Realm Of The Senses. London: BFI Film Classics, 2004. S 78 ff.

<sup>220</sup> Ebd. S 65.



221

*"It is Kichizo who now makes suggestion that leads to the film's denouement. 'You seem to get greater pleasure when you're strangled while making love.' Sada had clutched his throat the previous day, Kichizo says, and it 'felt good'."*<sup>222</sup>

Den eigentlichen Anstoß zum Würgen, der schlussendlich Kichis Tod bedeutet, gibt der Teehaus-Besitzer selbst, in dem er Abe Sada auffordert, ihn beim Liebesspiel härter am Hals anzufassen. Zuerst würgt er seine Geliebte, doch dann tauschen sie die Rollen und Abe Sada steigert den Druck um Kichis Hals immer mehr. Die Kamera beobachtet die beiden in Großaufnahme; abwechselnd zeigt sie Sadas und Kichis Gesicht. Die Perspektive des Blickwinkels wechselt dabei jeweils in die des Gegenübers. Mit dem Satz: *"To reach total pleasure, you must go almost to the end."*<sup>223</sup> kündigt Sada nicht nur die totale Befriedigung, sondern auch den Tod als Erlösung an. Eva Bense sieht in diesem Kontext vor allem auch die vermeintliche Unvereinbarkeit der

---

<sup>221</sup> The Realm of the Senses. Regie: Nagisa Ōshima. Drehbuch: Nagisa Ōshima. France/Japan: Argos Films, 1976. (Original: Ai no korīda. Deutsch: Im Reich der Sinne.). Fassung: DVD. Nouveaux Pictures, 2007. Farbe, 65'20".

<sup>222</sup> Mellen, Joan: In The Realm Of The Senses. London: BFI Film Classics, 2004. S 63.

<sup>223</sup> Vgl.: Ebd.

unterschiedlichen Gesellschaftsschichten im damaligen Japan der 30er-Jahre.<sup>224</sup>

*"Oshima zeigt in dem Film auch, sehr dezent im Hintergrund, wie das Militär und die allgemeine Gesellschaft sich so radikalisieren, dass den zwei Liebenden nur der Rückzug in ihre Intimität und in ihren gemeinsamen Tod bleibt. Das ist ein häufiges Motiv im japanischen Kino. Der gemeinsame Tod ist eine Konsequenz, also ein Weg, eine unmögliche Liebe im Jenseits fortzuführen, weil man im Diesseits diese Liebe nicht ausleben kann, da z.B. die Ständeregeln dagegen sprechen. Die Klassenunterschiede sind ja in der traditionellen japanischen Gesellschaft viel starrer gewesen, als wir uns das vorstellen können, es war noch eine feudale Ständegesellschaft, und die Überwindung dieser Ständeunterschiede war nicht möglich. So war z.B. die Liebe zwischen einer Geisha oder einer einfachen Dienerin und einem höher gestellten Mann einfach nicht möglich, als Ausweg blieb nur noch der gemeinsame Selbstmord."<sup>225</sup>*

---

<sup>224</sup> Vgl.: Neuhauser, Thomas: Im Gespräch mit Eva Bense. In: Arte.  
<http://www.arte.tv/de/eva-bense/1013432.html> Zugriff: 12.06.2013.

<sup>225</sup> Ebd.



226

Als Sada Kichi "befiehlt", eine alte Geisha sexuell zu befriedigen, beobachtet sie die beiden beim Beischlaf. Ōshima verwendet in dieser Szene gleich zwei Mal ein "Extreme Close Up" als Symbol der Lust; zum einen beim Orgasmus der alten Dame und zum anderen bei Abe Sada, als sie den zweien beim Liebesakt zusieht. Auch hier gibt es keine Tabus: Der Regisseur zeigt nicht nur eine ältere Dame beim Sex, sondern auch noch ihre Brüste und Genitalien. Wieder bekommt man den Eindruck, dass es Ōshima vor allem darum geht, niemanden im Kontext der Sexualität auszugrenzen. Die Symbolik des Alters, das mit einem Ende einhergeht, verstärken Kichi und Abe Sada in einem Dialog nach dieser Szene:

*"Kichizo covers her gently. 'I had the impression I was holding my mother's dead body,' he says. 'Everything must have an end,' Sada says."<sup>227</sup>*

## 8. "The Final Cut"

---

<sup>226</sup> The Realm of the Senses. Regie: Nagisa Ōshima. Drehbuch: Nagisa Ōshima. France/Japan: Argos Films, 1976. (Original: Ai no korīda. Deutsch: Im Reich der Sinne.). Fassung: DVD. Nouveaux Pictures, 2007. Farbe, 72'00".

<sup>227</sup> Mellen, Joan: In The Realm Of The Senses. London: BFI Film Classics, 2004. S 64.



228

Das letzte Filmkapitel handelt von der Erlösung bzw. dem freiwilligen Tod Kichizos durch Abe Sada. Beginnend mit einem Filmmotiv aus den späten 60er-Jahren (Vgl. Horrorfilm "Kuroneko" von Kaneto Shindo aus 1968<sup>229</sup>) öffnet Abe Sada ihren pastellfarbenen Kimono und ihr roter Kimono darunter kommt zum Vorschein. Die Farbe Rot strahlt die ausgehende Gefahr aus und kann mit dem bevorstehenden Tod und dem "Stierkampf der Liebe" assoziiert werden. Mit ihren Lippen hält Sada ein Messer im Mund; Kichi liegt ergeben unter ihr. Die Kamera zeigt abwechselnd Sadas und Kichis Kopf in Großaufnahme. Sie fragt ihn, ob er wirklich von ihr während des Sex' gewürgt werden möchte. Zuerst verneint er, doch gleich darauf versichert er, dass er alles tun würde, damit sie glücklich ist. Als die beiden miteinander schlafen, wechselt die Kamera in die Totale aus der Aufsicht; damit wird der Zuseher wieder - zumindest kurzfristig - zum objektiven Beobachter. Was zuerst noch wie ein Spiel erscheint ("*My body is yours. Do as you like.*"<sup>230</sup>), steigert sich nach einer Ruhepause von Kichi, der sichtlich erschöpft und verletzt von den harten Liebespraktiken ist. "*At least you*

---

<sup>228</sup> The Realm of the Senses. Regie: Nagisa Ōshima. Drehbuch: Nagisa Ōshima. France/Japan: Argos Films, 1976. (Original: *Ai no korīda*. Deutsch: *Im Reich der Sinne*.) Fassung: DVD. Nouveaux Pictures, 2007. Farbe, 76'57".

<sup>229</sup> Vgl.: Imdb. *Yabu no naka no kuroneko*. <http://www.imdb.com/title/tt0122136/> Zugriff: 03.05.2014.

<sup>230</sup> Ebd. 81'23".

*should be happy.*<sup>231</sup> *"If I fall asleep will you strangle me again?"*<sup>232</sup>, fordert Ishida. Sie willigt ein. Mit den Worten *"If you start, don't stop in the middle. It hurts too much afterwards."*<sup>233</sup>, stimmt er schlussendlich seinem Tod zu. Ihre Glückseligkeit ist sein größtes Anliegen; dafür nimmt er seinen eigenen Tod in Kauf.

*"He wants to know only if she is happy. It is his decision to die."*<sup>234</sup>

Die Bildfarbe ändert sich nach diesem Dialog. Der Raum ist nun dunkler; nur mehr das Paar und vor allem Sada und ihr roter Kimono sind beleuchtet. Die letzten lebenden Momente von Kichi beobachtet die Kamera aus der Totalen. Erst als Sada ihn zum letzten Mal würgt, wird sein Gesicht in Groß gezeigt. Sada schläft - auf Kichi liegend - ein. Es folgt ein Szenenwechsel, der ein Traum von Sada sein könnte. Abe Sada erwacht nackt und schreiend nach *"Kichi-san!"*<sup>235</sup> im Zuschauerraum einer leeren Stierkampfarena (Vgl. "Ai no korīda" = "Stierkampf der Liebe").

---

<sup>231</sup> Ebd. 83'42".

<sup>232</sup> Ebd. 88'59.

<sup>233</sup> Ebd. 89'13".

<sup>234</sup> Mellen, Joan: In The Realm Of The Senses. London: BFI Film Classics, 2004. S 68.

<sup>235</sup> Ebd. 93'19".



236

*"Better death than that their pleasure end, or they are coerced into abandoning their sexuality."<sup>237</sup>*

Abe Sada betrachtet den toten Kichi auf der Reismatte liegend; die Kamera zeigt das Geschehen in der Totalen aus der Aufsicht. Sie ergreift das Messer erneut und trennt ihrem Geliebten den Penis ab. Eine Detailaufnahme von Kichis Penis und Sadas Gesicht in Groß folgen. Die permanente Anwesenheit des Kastrationsgedankens in "Ai no korōda" wird mit dieser Szene in die Tat umgesetzt. Laura Mulvey verweist in ihrem Text aus den 70er-Jahren auf die Darstellung der Geschlechter im Film, die im Kontext zum Phallogozentrismus<sup>238</sup> zu verstehen ist. Film und Psychoanalyse stehen laut Mulvey in direktem Zusammenhang: das Unbewusste der patriarchalischen Gesellschaft beeinflusst den traditionellen Filminhalt und wird zum politischen Mittel.<sup>239</sup>

---

<sup>236</sup> Ebd. 95'38".

<sup>237</sup> Mellen, Joan: In The Realm Of The Senses. London: BFI Film Classics, 2004. S 68.

<sup>238</sup> Mulvey beschreibt den Phallogozentrismus im Film-Kontext als vereinheitlichte Sprache zu Gunsten des Mannes. In klassischen Verfilmung werden Inhalte aus der Perspektive des Mannes geschildert; die Frau ist demnach kein eigenes Geschlecht, sondern nur "das Männliche, das anders auftritt", so Mulvey. Vgl.: Mulvey, Laura: Visuelle Lust und narratives Kino. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart: Reclam, 2003. S 389 ff.

<sup>239</sup> Vgl.: Mulvey, Laura: Visuelle Lust und narratives Kino. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart: Reclam, 2003. S 389 ff.

*"Eine bestimmte Vorstellung von der Frau gehört zu den Grundpfeilern des Systems: da sie keinen Phallus besitzt, produziert sie die symbolische Gegenwart des Phallus, und sie hat das Bedürfnis, das, was das Fehlen des Phallus anzeigt, auszugleichen."<sup>240</sup>*

Schon Freud - und auch später Mulvey - betonen die größte Angst des Mannes vor einer Frau - nämlich die Kastrationsangst - die sich aus der Tatsache ergibt, dass die Frau keinen Penis besitzt und genau dadurch hervorgerufen wird.<sup>241</sup> In diesem Film äußert sich die Machtverschiebung zu Gunsten der Frau (= Abe Sada) durch die Kastration der phallischen Macht (= Kichi).

Mit seinem Blut verewigt Sada die Widmung *"Sada Kichi - The Two Of Us Forever"*<sup>242</sup> auf Kichis Körper. Sie legt sich zu ihm; Traurigkeit in Kombination mit einem Gefühl von einer inneren Verbundenheit der beiden wirken am Ende verstörend und beglückend zugleich auf den Zuseher.

*"All her life Sada has been a slave to her sexuality, and her emancipation has come at a price - a surrender to the impermanence of transcendence."<sup>243</sup>*

Der Film endet mit Abe Sada und dem toten Ishida im Teehaus aus der Aufsicht in der Totalen. Aus dem Off hört man eine Männerstimme, die von der Verhaftung Abe Sadas erzählt.

*"When arrested, Sada was resplendent with happiness. The case shattered Japan. Sada was shown compassion and acquired a strange popularity. This took place in 1936."<sup>244</sup>*

---

<sup>240</sup> Ebd. S 389.

<sup>241</sup> Vgl.: Ebd. S 389 ff.

<sup>242</sup> The Realm of the Senses. Regie: Nagisa Ōshima. Drehbuch: Nagisa Ōshima. France/Japan: Argos Films, 1976. (Original: Ai no korīda. Deutsch: Im Reich der Sinne.). Fassung: DVD. Nouveaux Pictures, 2007. Farbe, 95'24".

<sup>243</sup> Mellen, Joan: In The Realm Of The Senses. London: BFI Film Classics, 2004. S 69.

<sup>244</sup> The Realm of the Senses. Regie: Nagisa Ōshima. Drehbuch: Nagisa Ōshima. France/Japan: Argos Films, 1976. (Original: Ai no korīda. Deutsch: Im Reich der Sinne.). Fassung: DVD. Nouveaux Pictures, 2007. Farbe, 95'46".

Nagisa Ōshima hat mit "Ai no korīda" und der Darstellung von Abe Sada in seiner Verfilmung eine Ausnahmeproduktion im japanischen Kino geschaffen, da in seinem Film die Frauenfigur vom passiven Objekt zum aktiven Subjekt wird. Außerdem überschneiden sich in "Ai no korīda" die Genre-Grenzen; die Mischung aus einem klassischen Pinku Eiga, gepaart mit Hardcore-Szenen und dem hohen künstlerischen Anspruch des Regisseurs machen diese Verfilmung so einzigartig für das Japan-Kino der 70er-Jahre bis hin zur Gegenwart.

### **3.2.3 Ōdishon (Audition), 1999: Von weiblichen Geistern und dem fleischgewordenen Horror**

#### **3.2.3.1 Der Totengeist Yūrei, seine Nachfolger und der Erfolg Miikes**

*"Middle-aged widower holds a mock audition to find a new wife, and soon finds himself with more than he bargained for. A romantic drama that turns into a white-knuckle endurance test of horror in its final reel."<sup>245</sup>*

Im japanischen Horrorfilm "Ōdishon (Audition)"<sup>246</sup> aus dem Jahr 1999 schildert Regisseur Takashi Miike<sup>247</sup> eine romantische Liebesgeschichte, die im blanken Horror endet.

Der Witwer Aoyama sucht sich nach Aufforderung seines Sohnes eine neue Lebensgefährtin. Bei einem fingierten Schauspielerinnen-Casting lernt er Asami kennen und die beiden verlieben sich ineinander. Nach und nach mischen sich in die Szenen der Verliebten Bilder der Verstörung. Als Asami nach ihrer ersten Liebesnacht verschwunden ist, findet Aoyama heraus, dass seine neue Freundin eine dunkle Vergangenheit hat. Am Ende des Films wird auch er zum Opfer von Asami, deren Rachemotiv im Vordergrund steht. Reale Szenen gepaart mit Traumsequenzen überlassen dem Zuseher offene Interpretation, was wirklich mit den beiden Hauptfiguren passiert (ist).

---

<sup>245</sup> Mes, Tom & Sharp, Jasper: The Midnight Eye Guide to New Japanese Film. Berkeley: Stone Bridge Press, 2005. S. 193.

<sup>246</sup> Vgl.: Imdb. Audition. <http://www.imdb.com/title/tt0235198/> Zugriff: 08.01.2014.

<sup>247</sup> Vgl.: Imdb. Takashi Miike. <http://www.imdb.com/name/nm0586281/> Zugriff: 07.05.2014.

Die Darstellung der Asami ist von Miike so gestaltet, dass eine Beschäftigung mit der Definition des japanischen Totengeistes "Yūrei" von Nöten ist, um die Symbolik der Hauptdarstellerin im Film zu verstehen. "Yūrei" stellen in der japanischen Kulturgeschichte weibliche oder männliche Totenseelen dar, die - meist nachts - ihr Unwesen treiben, um sich bei den Menschen zu rächen, die ihnen zu Lebzeiten Böses angetan haben. Man geht in Japan davon aus, dass diese Geister ihren Weg ins Jenseits noch nicht gefunden haben, da sie entweder nicht ordentlich bestattet wurden, oder ihnen der Weg ins Jenseits bisher versperrt blieb. In dieser Zeit ist es möglich, dass die Seelen ihren Hinterbliebenen in Träumen oder in der Realität erscheinen. Die deutsche Japanologin und Schriftstellerin Elisabeth Scherer zieht in ihrem Buch "Spuk der Frauenseele. Weibliche Geister im japanischen Film und ihre kulturhistorischen Ursprünge" aus 2011 einen Vergleich zwischen den traditionellen "Yūrei" und der Frauenfigur Asami in "Ödishon".<sup>248</sup> In "Ödishon" wechseln die Perspektiven oft vom Realen in Traumsequenzen und Asami erscheint Aoyama immer wieder. Auch ihr Aussehen deutet auf diese traditionellen Geister hin.

Den Ursprung haben die Totengeister in der Edo-Zeit. Scherer führt dies auf den damaligen geringen gesellschaftlichen Stellenwert der Frau in Japan zurück.

*"Einen Grund für dieses vermehrte Auftreten kann man darin sehen, dass sich Frauen in der feudal geprägten Edo-Zeit gesellschaftlich in einer niedrigen Position befanden, d. h. finanziell, und was ihren Handlungsspielraum betrifft, meist völlig von Männern abhängig waren und auch kaum Möglichkeiten hatten, rechtlich etwas für sich einzufordern. Ideologisch wurde diese Unterdrückung sowohl von Buddhismus als auch Konfuzianismus gestützt, die die Frau als triebhaftes, irrationales und verunreinigtes Wesen charakterisierten.*

---

<sup>248</sup> Vgl.: Scherer, Elisabeth: Spuk der Frauenseele. Weibliche Geister im japanischen Film und ihre kulturhistorischen Ursprünge. Bielefeld: transcript Verlag, 2011.

*Zudem wurde Frauen eine besondere spirituelle Veranlagung zugeschrieben.<sup>249</sup>*

Diese - meist weiblichen - Geister sind vor allem durch ihre weiße Kleidung, lange, offen getragene, dunkle Haare und einen fehlenden Unterleib zu erkennen. Das Bild der Totenseelen hat sich in der japanischen Gesellschaft so manifestiert, dass sich viele Theaterstücke und Filme mit der Thematik der "Yūrei" befassen. Bis heute stellen zahlreiche Regisseure diese unheimlich wirkenden Gestalten in ihren Horrorfilmen dar. Auch in "Ōdishon" findet man, laut Scherer, mit Asami Ansätze einer modernen Form des "Yūrei".<sup>250</sup> Sowohl ihr Aussehen als auch die Verletzung ihrer Beine sind Hinweise auf die Charakteristika eines "Yūrei" in abgeschwächter Form.

*"Nicht nur ihre weiße Kleidung, auch ihr Dahinvegetieren in einem sich im Verfall befindlichen Tatami-Zimmer<sup>251</sup> gibt Grund dazu, Audition als eine Neuinterpretation der klassischen yūrei-Filme zu sehen. Durch den Missbrauch, den sie als Kind erlebt hat und der sie an einem normalen Übergang ins Erwachsenenleben und der Entwicklung ihrer weiblichen Sexualität gehindert hat, findet sich bei ihr ein Groll, der dem urami<sup>252</sup> des japanischen Geisterglaubens sehr nahe kommt."<sup>253</sup>*

In diesem Kontext ist der generelle Glaube vieler JapanerInnen an Geister zu erwähnen, der hinsichtlich der Frauenfigur Asami in "Ōdishon" in Zusammenhang mit den gefährlichen "Yūrei"-Geistern gebracht werden kann.

---

<sup>249</sup> Scherer, Elisabeth: The hole that leads to hell. Monströse Weiblichkeit in Filmen von Takashi Miike. In: Prokić, Tanja (Hg.): Takashi Miike. Film-Konzepte. Heft 34. München: edition text + kritik, 2014. S 51.

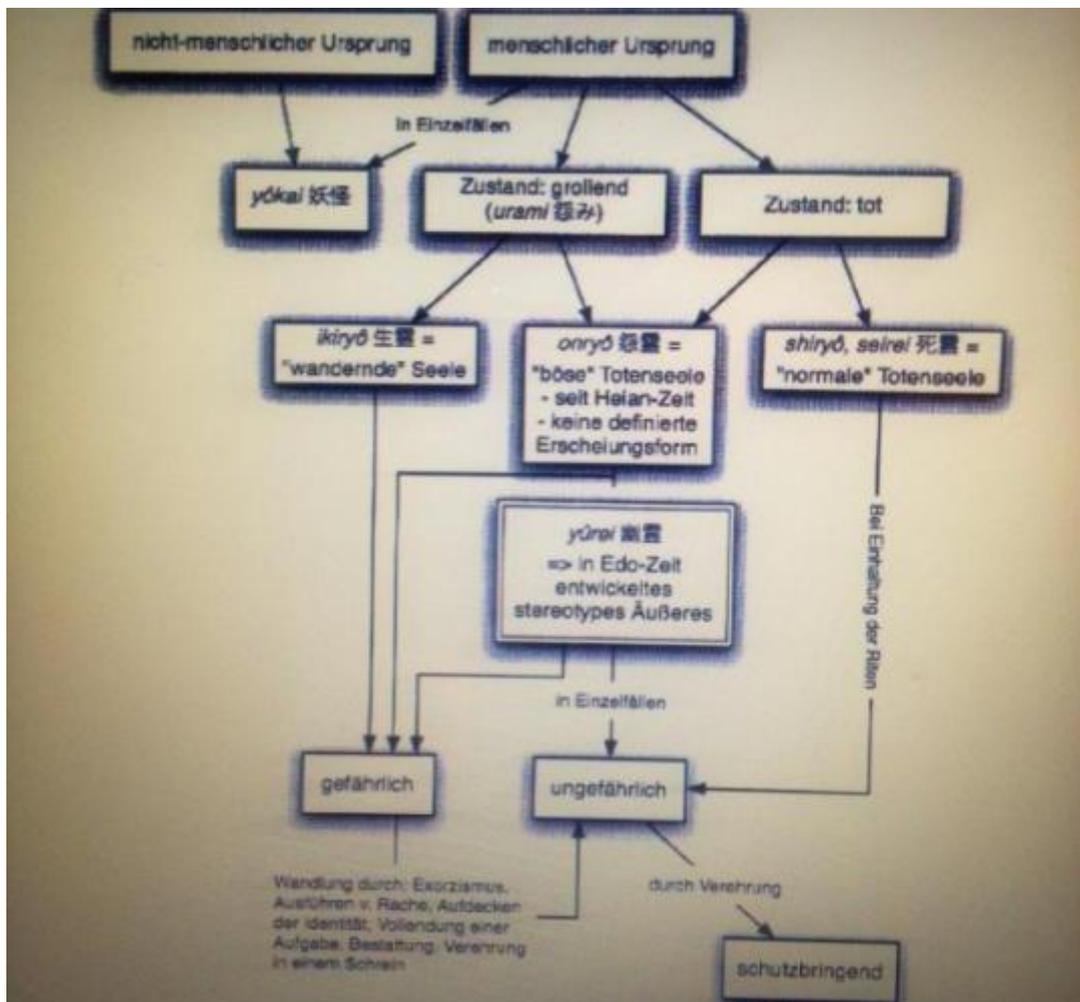
<sup>250</sup> Vgl.: Scherer, Elisabeth: Spuk der Frauenseele. Weibliche Geister im japanischen Film und ihre kulturhistorischen Ursprünge. Bielefeld: transcript Verlag, 2011. S 29-55.

<sup>251</sup> Unter "Tatami-Zimmer" versteht man die traditionellen, mit Reismatten ausgelegten, japanischen Räume.

<sup>252</sup> "Urami" bedeutet so viel wie Hass oder Zorn der Totengeister auf ihre Hinterbliebenen. Vgl.: Scherer, Elisabeth: Spuk der Frauenseele. Weibliche Geister im japanischen Film und ihre kulturhistorischen Ursprünge. Bielefeld: transcript Verlag, 2011. S 29-55.

<sup>253</sup> Scherer, Elisabeth: Spuk der Frauenseele. Weibliche Geister im japanischen Film und ihre kulturhistorischen Ursprünge. Bielefeld: transcript Verlag, 2011. S 255.

Wie von Scherer skizziert, äußert sich diese Gefahr auch bei Asami durch das Ausführen der Rache. Da Asami ihren Racheplan aber nicht vollenden kann, findet bei ihr keine Wandlung zum ungefährlichen "Yūrei" statt, der nach dem Vollzug der Rache nur mehr schutzbringend wirkt.<sup>254</sup>



255

Abbildung: Die Welt der japanischen Geister

Die literarische Vorlage der Verfilmung "Ōdishon" stammt vom Schriftsteller und Regisseur Ryū Murakami<sup>256</sup>, der 1992 mit "Topôzu (Tokio Dekadenz)"<sup>257</sup> für Aufsehen in Japan sorgte. Auch in diesem Film dreht sich alles um eine

<sup>254</sup> Vgl.: Ebd. S 56.

<sup>255</sup> Vgl.: Ebd.

<sup>256</sup> Vgl.: Imdb. Ryū Murakami. <http://www.imdb.com/name/nm0613487/> Zugriff: 07.05.2014.

<sup>257</sup> Vgl.: Imdb. Tokio Dekadenz. <http://www.imdb.com/title/tt0105622/> Zugriff: 11.01.2014.

grenzen-überschreitende Protagonistin, allerdings verkörpert diese dennoch das gängige Muster der unterdrückten Frau im Japan-Kino.<sup>258</sup>

Aufgrund der drastischen Darstellung von Asami und den damit verbundenen Folterszenen verließen viele Zuschauer den Kinosaal bei der internationalen Erstaufführung von "Ödishon" beim Filmfest Rotterdam im Jahr 2000. Takashi Miike selbst sah das als Kompliment; die zahlreichen Filmpreise und weltweiten Verkaufserfolge gaben ihm recht.<sup>259</sup>

### **3.2.3.2 Männliche Dominanz und die dämonische Frau - Die Geschichte von Aoyama und Asami<sup>260</sup>**

Im folgenden Abschnitt werden jene Szenen von "Ödishon" analysiert, die einerseits die gängigen Muster der männlichen Dominanz als andererseits auch die drastisch dargestellte Emanzipation der weiblichen Hauptdarstellerin im Film zeigen und mit dem Geist "Yūrei" in Verbindung gebracht werden können.

#### **1. "Das Casting - das Männliche"**

Nachdem Aoyamas Sohn seinen Vater überredet, wieder eine Liebesbeziehung einzugehen, entwickelt der einsame Witwer mit seinem Freund - einem Filmproduzenten - ein fingiertes Castingkonzept, um so Frauen kennenzulernen und dabei die perfekte Ehefrau für ihn zu finden. Bereits bei der Sichtung der Bewerbungen wird Aoyama auf die ehemalige Balletttänzerin Asami aufmerksam.

---

<sup>258</sup> Vgl.: Wagner, Hedwig: Die Prostituierte im Film. Zum Verhältnis von Gender und Medium. Bielefeld: transcript Verlag, 2007. S 263 ff.

<sup>259</sup> Vgl.: Mes, Tom & Sharp, Jasper: The Midnight Eye Guide to New Japanese Film. Berkeley: Stone Bridge Press, 2005. S. 193-195.

<sup>260</sup> Vgl.: Audition. Regie: Takashi Miike. Drehbuch: Daisuke Tengan. Japan: Omega Project, 1999. (Original: Ödishon. Deutsch/Englisch: Audition.). Fassung: DVD. Rapid Eye Movies, 2012. Farbe, 110'.



261

Zu Beginn der Castingszene ist die Rollenverteilung zwischen den beiden Männern und den Bewerberinnen ungleich verteilt, da die gezeigten Frauen von den anwesenden Männern als reines Sexualobjekt degradiert werden und der Kamera-Blick die Position von Aoyama und seinem Freund einnimmt. Der Filmproduzent stellt den Mädchen intime - teilweise schlüpfrige - Fragen, lässt sie auf und ab gehen, um ihre Körper zu beurteilen und amüsiert sich auf ihre Kosten. Während die Frauen zum Teil auch tragische Schicksale erzählen, hört man im Hintergrund heitere Musik, um die mangelnde Ernsthaftigkeit der Männer zu betonen. Aoyama erwähnt zwar vor dem Casting, dass ihm nicht wohl bei der Sache sei, jedoch spielt auch er während des Vorsprechens den männlich-dominanten Part überzeugend. Miike zeigt in dieser Szene die Männer in Nahaufnahme, während die Frauen in der Halbtotale zu sehen sind. Für Elisabeth Scherer findet sich der Zuseher so automatisch im Blick des Mannes wieder.<sup>262</sup>

---

<sup>261</sup> Audition. Regie: Takashi Miike. Drehbuch: Daisuke Tengan. Japan: Omega Project, 1999. (Original: Ōdishon. Deutsch/Englisch: Audition.). Fassung: DVD. Rapid Eye Movies, 2012. Farbe, 24'39".

<sup>262</sup> Vgl.: Scherer, Elisabeth: Spuk der Frauenseele. Weibliche Geister im japanischen Film und ihre kulturhistorischen Ursprünge. Bielefeld: transcript Verlag, 2011. S 241-243.

*"Die Kamera nimmt damit die Perspektive der Männer ein. Die Körper der Frauen werden frontal in ihrer vollen Größe gezeigt, sie sind die Objekte der Schaulust der beiden Männer und damit ihren Blicken schutzlos ausgesetzt."<sup>263</sup>*

Laura Mulvey thematisiert diese Art von Zurschaustellung der Frau in ihrem Text "Visual Pleasure and Narrative Cinema (Visuelle Lust und narratives Kino)" aus 1975 ebenso. Wie schon im vorigen Kapitel am Filmbeispiel der Abe Sada erklärt wurde, steht die Frau für Mulvey in den meisten klassischen Verfilmungen für das "männlich Andere". Der Kamerablick ist entscheidend, ob sich eine weibliche Frauenfigur im Film aus ihrer passiven Rolle emanzipieren kann, so Mulvey.<sup>264</sup>

*"In einer Welt, die von sexueller Ungleichheit bestimmt ist, wird die Lust am Schauen in aktiv/männlich und passiv/weiblich geteilt. Der bestimmende männliche Blick projiziert seine Phantasie auf die weibliche Gestalt, die dementsprechend geformt wird. In der Frauen zugeschriebenen exhibitionistischen Rolle werden sie gleichzeitig angesehen und zur Schau gestellt, ihre Erscheinung ist auf starke visuelle und erotische Ausstrahlung zugeschnitten, man könnte sagen, sie konnotieren >>Angesehen-werden-Wollen<< ."<sup>265</sup>*

Das macht die Frau zum Sexualobjekt; zu einem Wesen, auf das alle Augen hingeworfen sind und das ein wichtiges Element in der Filmgeschichte darstellt. Sie ist in den meisten Filmen nur dazu da, um die eigentliche Geschichte des Mannes voranzutreiben, denn auch wenn die Frau unverzichtbar ist, steht sie nicht im Mittelpunkt und ist als Person irrelevant, urteilt Mulvey. Indem Filmemacher diese gewohnten Muster aufbrechen und den Blickwinkel des Zusehers von dem Blick der Kamera trennen, also den (männlichen) Blick der

---

<sup>263</sup> Ebd.

<sup>264</sup> Mulvey, Laura: Visuelle Lust und narratives Kino. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart: Reclam, 2003. S 389-393.

<sup>265</sup> Ebd. S 397.

Kamera befreien, ist ein Wandel weg vom patriarchalischen System hin zum neutralen Film möglich. Laut Mulvey besteht hierbei aber gleichzeitig die Gefahr, dass aufgrund der Analyse das Vergnügen und die Schönheit zerstört werden könnten. Für sie ist eine neue Sprache des Begehrens notwendig, um dennoch als Zuseher Spannung zu empfinden. Das alternative Kino, das sich in den späten 50er-Jahren gebildet hat (zB. "Nouvelle Vague"), greift seitdem oftmals diese Problematik auf und versucht mit dem gewohnten Erzählmuster und -fluss zu brechen.<sup>266</sup> Auch Takashi Miike schafft dies bei "Ödishon", denn was zuerst nach einer klassischen Geschlechtertrennung zu Gunsten des Mannes aussieht, wendet sich im Laufe des Films. Dies passiert mitunter aufgrund des Wechsels der Kameraperspektive.



267

Beim Vorsprechen verfällt Aoyama der zurückhaltenden Asami endgültig; die anderen 29 Bewerberinnen beachtet er kaum. Der Filmproduzent hat ein ungutes Gefühl bei der Wahl seines Freundes, doch Aoyama ist fasziniert von der jungen Asami. Aoyama wird mittels Perspektivenwechsel der Kamera immer mehr in die Opferrolle gedrängt, während die Kamera die Position von

---

<sup>266</sup> Vgl.: Ebd. S 389 ff.

<sup>267</sup> Audition. Regie: Takashi Miike. Drehbuch: Daisuke Tengan. Japan: Omega Project, 1999. (Original: Ödishon. Deutsch/Englisch: Audition.). Fassung: DVD. Rapid Eye Movies, 2012. Farbe, 29'23".

Asami übernimmt. Schon beim ersten Erscheinen von Asami im Casting wechselt die Kamera hinter die Frau; sie ist nun im 45 Grad-Winkel hinter ihr platziert und lässt sie somit größer und die Männer kleiner im Hintergrund wirken. Auch die heitere Musik setzt beim Gespräch von Aoyama und Asami aus. Ab dieser Szene sieht man vor allem die Reaktionen der Männer und die damit verbundene Kehrtwendung, die Asami immer mehr in die Rolle der Beobachterin rückt, die die Männer begutachtet. Die Kamera und somit auch der Zuseher haben also ab da den Blickwinkel von Asami übernommen.

*"Mit der jungen Frau, die sich durch die ungleiche Ausgangslage nicht einschüchtern lässt, wird somit die in der Casting-Situation implizierte Rollenverteilung (Mann - blickendes Subjekt, Frau - ausgeliefertes Objekt) dekonstruiert."<sup>268</sup>*

Damit gelingt Miike bereits ab dem Auftritt von Asami in der Casting-Szene, die sonst vorherrschende Darstellung einer Frauenfigur im Japan-Kino, die aus dem Blickwinkel eines Mannes geschildert wird, zu verändern und - wie von Mulvey gefordert - die Frau in den Mittelpunkt zu rücken.

## **2. "Der moderne Yūrei Asami"**

---

<sup>268</sup> Scherer, Elisabeth: Spuk der Frauenseele. Weibliche Geister im japanischen Film und ihre kulturhistorischen Ursprünge. Bielefeld: transcript Verlag, 2011. S 243.



269

Asami kann in mehrerlei Hinsicht als eine Form des "Yūrei" der Gegenwart interpretiert werden, da sie nicht nur die optischen Aspekte dessen erfüllt, sondern auch hinsichtlich ihres Rachemotivs mit den toten Seelen in Verbindung gebracht werden kann. Bereits beim ersten Auftauchen von Asami spielt Miike mit den optischen Eigenschaften der Totengeister: durch die weiße Kleidung und die langen, schwarzen Haare sticht die Hauptdarstellerin aus der Masse der Bewerberinnen hervor. Die Wahl der Farben Weiß/Schwarz könnte auch mit Leben/Tod bzw. Gut/Böse assoziiert werden.

Miike selbst verneint aber sogar die Bemerkung von Filmkritikern, dass "Ōdishon" ein Horrorfilm sei:

*"For me, Audition is not horror. At least, there is no monster, it's not supernatural. It's a story about a girl who has just slightly strange emotions, so it's not impossible to understand her. She just wants the person she loves to stay by her side. She doesn't commit a big crime, she just cuts the guy's foot off."<sup>270</sup>*

---

<sup>269</sup> Audition. Regie: Takashi Miike. Drehbuch: Daisuke Tengan. Japan: Omega Project, 1999. (Original: Ōdishon. Deutsch/Englisch: Audition.). Fassung: DVD. Rapid Eye Movies, 2012. Farbe, 48'03".

<sup>270</sup> Scherer, Elisabeth: Spuk der Frauenseele. Weibliche Geister im japanischen Film und ihre kulturhistorischen Ursprünge. Bielefeld: transcript Verlag, 2011. S 245.

In der oben abgebildeten Szene ist eine optische Verbindung zum "Yūrei" offensichtlich. Asami wartet in ihrer Wohnung auf den Anruf von Aoyama. Sie sitzt mit herabgesenktem Kopf am Boden; zu sehen sind ihre langen, dunklen Haare und ihre weiße Kleidung. Im Hintergrund befinden sich ein verschlossener Sack und das Telefon. Das Zimmer wirkt unaufgeräumt und schmutzlig. Asami erscheint leblos und verlassen, nur auf das Telefonat wartend. Die Kamera zeigt einen Ausschnitt von Asamis Haaren und ihrem Nacken von hinten in Großaufnahme. Danach wechselt die Kameraperspektive in eine Totale, die sie und den Raum zeigen. Im Hintergrund ist ein leiser, monotoner Ton zu hören. Asami bleibt bewegungslos am Boden sitzen; ihr Gesicht ist nicht zu erkennen, da ihre langen Haare den Blick verdecken.

*"In diesem depressiven Zustand, der einem Vegetieren nah am Rande des Todes gleichkommt, scheint eine weitere Ähnlichkeit zu den yūrei der traditionellen Geistergeschichten zu liegen. Diese sind zwar bereits tot, schweben aber wie Asami in einem keinerlei Halt bietenden Zwischenstadium, in dem sie wieder den Toten noch den Lebenden zugehörig sind."<sup>271</sup>*

Aoyama zögert, Asami anzurufen, da sein Freund bei der Recherche über die junge Japanerin herausfand, dass ihr ehemaliger Musikagent seit Monaten verschwunden ist und er ein ungutes Gefühl hinsichtlich der Frau hat. Als Aoyama sich dennoch dazu bewegt, sich bei ihr zu melden, hebt sie den Hörer nicht gleich ab. Sie lächelt, bewegt langsam ihren Kopf; die Kamera zeigt ihren Mund und Teile ihres Gesichts bzw. ihrer Haare im Detail. Erneut sind ihre Augen nicht zu erkennen; wieder sind Haare und Kleidung dominant. Plötzlich bewegt sich der Sack hinter Asami, den sie jedoch nicht weiter beachtet. Sie ergreift den Hörer; die Kamera zeigt ihre Hand und das Telefon dabei im Detail. Der hohe Stellenwert, der dieses Telefonat für Asami hat, könnte damit in Verbindung gebracht werden. Sie spricht mit Aoyama am Telefon wie ausgewechselt; keine Spur mehr von der scheinbar einsamen Psychopathin, die offensichtlich viele dunkle Geheimnisse mit sich trägt. Von einer Minute auf die andere verkörpert sie eine starke Frau, die weiß, was sie will. Dieser

---

<sup>271</sup> Ebd. S 247.

Wechsel der Eigenschaften kann ebenso mit dem Farbenspiel der Kleidung (Weiß/Schwarz) assoziiert werden.



272

Auch beim gemeinsamen Liebesurlaub wird die Parallele zu den klassischen "Yūrei" ersichtlich. In der ersten Sequenz sieht man Asami von Hinten in der Totalen; im Vordergrund ihre weiße, lange Kleidung und ihr schwarzes Haar. Asami steht bewegungslos auf einer Terrasse, während Aoyama sich ihr nähert. Er steht im dunklen Innenraum, während Asami im Freien hell erleuchtet erscheint. Dieses Spiel der Schatten könnte auf die momentane Perspektive der Kamera hinweisen, die die positive Sichtweise von Aoyama darstellt, als er Asami betrachtet. In der nächsten Szene sieht man sie in einer Nahaufnahme; die Kamera zeigt ihre Haare von hinten und das Meer davor. Sie bewegt langsam ihr Gesicht in Richtung Aoyama, bzw. Zuseher; erneut bekommt man als Zuschauer ein unbehagliches Gefühl.

Im Hotel-Zimmer zeigt Asami ihrem Freund Aoyama ihre verletzten Oberschenkel. Bei den traditionellen Totenseelen fehlt der Unterkörper zur

---

<sup>272</sup> Audition. Regie: Takashi Miike. Drehbuch: Daisuke Tengan. Japan: Omega Project, 1999. (Original: Ōdishon. Deutsch/Englisch: Audition.). Fassung: DVD. Rapid Eye Movies, 2012. Farbe, 56'32".

Gänze<sup>273</sup>; bei Asami zeigt sich diese Eigenschaft in Form von Wunden an den gleichen Stellen. Abgesehen von den offensichtlichen optischen Gemeinsamkeiten zum "Yūrei" wird in dieser Sequenz also ein weiterer Aspekt der Totengeister in abgeschwächter Form in der Verkörperung von Asami sichtbar.

### 3. "Die Rache Asamis"



274

Die wohl brutalste Szene des Films zeigt sich in Asamis Racheprozedere an Aoyama, in dem sie ihn betäubt und ihm danach körperliche Schmerzen zufügt. Das zuerst scheinbar verletzliche, zierliche Wesen mutiert hier zu einer weiblichen Verkörperung der Rache. Während Aoyama unbeweglich und hilflos am Boden liegt, erscheint Asami mit weißer Kleidung und schwarzer Schlachterschürze im Raum. Ihre Kleidung und ihre Utensilien wie eine Spritze, Nadeln und Draht erinnern an Sadomaso-Praktiken. Die Kamera zeigt Asami aus der Untersicht in Nahaufnahme aus der Sicht von Aoyama; dadurch

---

<sup>273</sup> Vgl.: LaFleur, William R.: The Afterlife of the Corpse: How Popular Concerns Impact upon Bioethical Debates in Japan. In: Formanek, Susanne; LaFleur, William R.: Practicing the Afterlife. Perspectives from Japan. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2004. S 491 ff.

<sup>274</sup> Ebd. 94'47".

erscheint sie noch mächtiger. Asami zieht eine Flüssigkeit mit einer Spritze auf, sieht Aoyama an und versichert ihm, dass er zwar unbeweglich, aber nicht gefühllos sei und jeden Schmerz spüren würde. Während Asami den Mann mit Akupunkturnadeln im Gesicht und am Oberkörper sticht, singt sie sanft "Kiri, Kiri, Kiri"<sup>275</sup>; erneut wird bei Asami eine Mischung aus kindlicher Zerbrechlichkeit und Unschuld und dem monströsen Bösen ersichtlich. Der deutsche Universitätsprofessor und Autor Marcus Stiglegger betont in seinem Text über "Ödishon" aus dem Jahr 2014 außerdem das Stilmittel der Stimmlage, das Miike anwendet, um den Geschlechterkonflikt in Japan hervor zu heben; gerade in der Folter-Szene und dem leisen Ausruf Asamis, kommt dieses sehr prägnant zur Geltung.<sup>276</sup>

*"Dabei arbeitet die Inszenierung mit einem für den westlichen Seher eher ungewohnten Stilmittel, das gleichwohl seine Basis in den Konventionen in der japanischen Kultur hat: Die Darstellung des Geschlechterkrieges läuft über die Diskrepanz der gendertypischen Stimmlagen: die raue, tiefe Männerstimme und die fragile, gehauchte Frauenstimme, die in diesem Film noch in drastischsten Gewaltszenen eine verstörende Zärtlichkeit suggeriert. Diese Stereotype entstammen einem sozialisierten Zeichensystem in Japan, das ein bestimmtes Modell der Heteronormativität begünstigt, aus dem sich allgemeingültige Vorstellung von »Männlichkeit« und »Weiblichkeit« speisen. Diese Stimmstereotype werden somit mehr noch als Kleidung und Proxemik zu einem filmischen Zeichensystem, über das sich der Geschlechterkonflikt auch in diesem Film ausdrückt."<sup>277</sup>*

---

<sup>275</sup> "Kiri, Kiri, Kiri" wird in der englischen Fassung als "Deeper, Deeper, Deeper" übersetzt; Asami verwendet diese Worte, während sie genussvoll die Nadeln in Aoyamas Körper sticht. Im Japanischen bedeutet "Kiri" allerdings übersetzt nicht "tiefer", sondern "Nebel", aber auch "Ende" bzw. "Finale". Das Ende Aoyamas kann damit assoziiert werden. Vgl.: Langenscheidt (Hg.): Universal-Wörterbuch Japanisch. Japanisch-Deutsch. Deutsch-Japanisch. Berlin/ München: Langenscheidt, 2002.

<sup>276</sup> Vgl.: Stiglegger, Marcus: Letales Flüstern. Geschlechterkrieg als Duell der Stimmen in dem Psychothriller Audition. In: Prokić, Tanja (Hg.): Takashi Miike. Film-Konzepte. Heft 34. München: edition text + kritik, 2014. S 64 ff.

<sup>277</sup> Ebd. S 65.

Die weiße Kleidung und der Gesang könnten zudem auf Asamis noch nicht verarbeitete negative Erfahrungen in der Kindheit zurück zu führen sein, unter denen sie noch immer leidet. Sie erscheint daher wie ein unschuldiges, naives Kind, gepaart mit einer rachesüchtigen, erwachsenen Frau.

Asami wirft Aoyama in dieser Szene vor, die Frauen beim Casting nur ausgenutzt und später für Sextreffen angerufen zu haben; das Motiv Rache aufgrund von Enttäuschung bzw. die weibliche Rache an sexbesessenen Männern könnte so erklärt werden. Asami foltert Aoyama immer intensiver, der vor Schmerzen stöhnt, aber sich nicht wehren kann. *"Only pain and suffering will make you realise who you are"*<sup>278</sup>, so Asami. Für Stiglegger sind diese Sequenzen ein eindeutiger Hinweis des Regisseurs auf die zwischengeschlechtliche Problematik in der japanischen Gesellschaft, die - laut des Autors - sowohl die Vergangenheit, als auch die Gegenwart betrifft.<sup>279</sup>

*"Asami exekutiert an Aoyama jene Tortur, durch die sie stellvertretend alle japanischen Machos bestrafen will, die junge Frauen zu ihren Zwecken ausbeuten – so sagt sie es fast wörtlich."*<sup>280</sup>

Asami kündigt Aoyama an, auch seinen Sohn leiden zu lassen, damit Aoyama durch noch mehr Schmerz zu sich finden könnte. Aoyama schafft es, Asami zu bitten, seinen Sohn in Ruhe zu lassen. Sie reagiert verärgert: *"You said you'd love only me. Lies. I truly have nobody else..."*<sup>281</sup>. Sie ist einsam und verletzt, doch hat gleichzeitig die Macht über Aoyama. Durch die Sicht der Kamera, die aus Aoyamas Perspektive gezeigt wird, leidet man als Zuseher mit ihm; Miike treibt dies mit einer besonders grausamen Folterszene an die Spitze. Asami trennt Aoyama einen Fuß ab und erklärt: *"You can't go anywhere without your*

---

<sup>278</sup> Audition. Regie: Takashi Miike. Drehbuch: Daisuke Tengan. Japan: Omega Project, 1999. (Original: Ōdishon. Deutsch/Englisch: Audition.). Fassung: DVD. Rapid Eye Movies, 2012. Farbe, 96'26".

<sup>279</sup> Vgl.: Stiglegger, Marcus: Letales Flüstern. Geschlechterkrieg als Duell der Stimmen in dem Psychothriller Audition. In: Prokić, Tanja (Hg.): Takashi Miike. Film-Konzepte. Heft 34. München: edition text + kritik, 2014. S 68 ff.

<sup>280</sup> Ebd. S 71.

<sup>281</sup> Audition. Regie: Takashi Miike. Drehbuch: Daisuke Tengan. Japan: Omega Project, 1999. (Original: Ōdishon. Deutsch/Englisch: Audition.). Fassung: DVD. Rapid Eye Movies, 2012. Farbe, 97'11".

feet.<sup>282</sup> Damit zeigt sie womöglich nicht nur ihre böse und abartige Seite, sondern auch ihre Angst vor dem Verlassenwerden, die auf ihre schwierige Kindheit zurückzuführen ist. Asami hat nicht nur Aoyama lebensnotwendige Gliedmaßen genommen; in einer Rückblende erfährt man, dass sie auch für die fehlenden Körperteile ihres ehemaligen Ballettlehrers, ihres Agenturchefs im Sack in ihrer Wohnung und einer toten Barbesitzerin verantwortlich ist.

*"Die Füße, auf denen der Mann vorher fest im Leben und in der Gesellschaft stand, tragen ihn nicht mehr, die Zunge, mit der er Worte geformt und über das Schicksal von anderen bestimmt hat, steht nicht mehr zu Diensten, und auch die Finger, die vorher sein Leben lenkten, kommen Glied für Glied abhanden. Der Mann löst sich auf und verkommt zu einem Klumpen Fleisch, ..."*<sup>283</sup>

Genau wie bei "Ai no korīda" im vorigen Kapitel, steht auch bei "Ödishon" die Gefahr einer Kastration eines Mannes durch eine Frau im Raum. Durch die beginnende Zerstückelung von Aoyama durch Asami wird die männliche Angst vor einer Kastration durch eine Frau, die keinen Phallus besitzt und diese Angst, die laut Freud, genau durch die Abwesenheit des Phallus hervorgerufen wird, auch hier präsent.<sup>284</sup>

Die Zerstückelung des Mannes findet sich laut dem deutschen Filmkritiker und Autor Georg Seeßlen besonders oft in Horrorfilmen, während Frauen meist "als Ganzes" getötet werden<sup>285</sup>:

*"Die Frau hingegen ist das Ganze und wird als Ganzes zerstört, während beim Mann ein Teil über das andere triumphiert. Die 'Ganzheit' der Frau ist ihre Sünde."*<sup>286</sup>

---

<sup>282</sup> Ebd. 97'56".

<sup>283</sup> Scherer, Elisabeth: Spuk der Frauenseele. Weibliche Geister im japanischen Film und ihre kulturhistorischen Ursprünge. Bielefeld: transcript Verlag, 2011. S 250.

<sup>284</sup> Vgl.: Kapitel 3.2.2.2, 8. "The Final Cut"

<sup>285</sup> Vgl.: Seeßlen, Georg; Jung, Fernand: Horror. Geschichte und Mythologie des Horrorfilms. Marburg: Schüren Verlag, 2006. S 77-79.

<sup>286</sup> Ebd. S 77.

Die Zerteilung des Mannes in Stücke kann außerdem mit dem gesellschaftlichen Zerfall des Patriarchats in Verbindung gebracht werden, da sich in Japan, wie schon im ersten Teil dieser Arbeit erläutert, die strikte Geschlechtertrennung immer mehr auflöst und viele japanische Männer womöglich mit dieser Änderung nicht umgehen können.<sup>287</sup>

Da Asami ihren Racheplan nicht bis zum Ende ausführen kann, weil sie vom Sohn des Mannes unterbrochen wird, findet ihr "Yūrei" keine Ruhe. Durch das offene Ende, das sowohl Asami als auch Aoyama schwer verletzt am Boden liegend zeigt, kann hinsichtlich des Motivs Rache schlussendlich also weder Befriedigung für die eine noch für die andere Seite erlangt werden.

#### **4. "Wirklichkeit vs. Traum"**

In "Ōdishon" kommt es immer wieder zu Szenen, bei denen bis zum Ende hin nicht klar ersichtlich ist, ob es sich um wahre Rückblenden oder Traumsequenzen handelt. Im Kontext zum "Yūrei" sind Traumerscheinungen der Geister bei den Hinterbliebenen üblich, da man der Meinung ist, dass sich die Totenseelen, die noch nicht im Himmel angekommen sind, so bei ihren Mitmenschen zeigen.<sup>288</sup> Dennoch bleibt offen, was in Miikes Film wirklich stattgefunden und was sich nur in den Träumen von Aoyama abgespielt hat.

---

<sup>287</sup> Vgl.: Kapitel 2.1.4 Das Familienleben und sein Wandel

<sup>288</sup> Kapitel 3.2.3.1 Der Totengeist *Yūrei*, seine Nachfolger und der Erfolg Miikes



289

Als Aoyama gegen Ende des Films betäubt in seiner Wohnung sitzt, erscheint ihm ein Restaurantbesuch mit Asami, der vorerst genau so abläuft, wie man ihn zuvor als Zuseher "in Real" gesehen hatte, jedoch erfährt man in der Traumsequenz mehr über Asamis schwierige Kindheit und ihre dunkle Seite. Sie ist nach der Scheidung ihrer Eltern bei ihrem Onkel aufgewachsen, dessen Frau sie misshandelte. Als sie zu ihrer Mutter zurückkehrte, wurde sie von ihrem gelähmten Stiefvater verachtet. Sie versteckte sich die meiste Zeit in einem dunklen Raum und wartete dort auf ihre Mutter. Die verstorbene Ehefrau Aoyamas erscheint ebenso im Traum und warnt ihren Mann vor Asami. In der nächsten Traumsequenz befindet sich Aoyama in Asamis Wohnung, in der er zuerst von Asami, dann von der Freundin seines Sohnes und danach von seiner Sekretärin oral befriedigt wird. Es stellt sich heraus, dass er ein Mal mit seiner Sekretärin geschlafen hatte und diese sich scheinbar mehr erhoffte. Diese Erscheinung könnte auf das schlechte Gewissen Aoyamas hindeuten. Man sieht außerdem den Inhalt des Sacks in Asamis Wohnung: Darin befindet sich der verschwundene Musikagent; gehalten wie ein Tier. Ihm fehlen die Gliedmaßen, die neben der Leiche der Barbesitzerin gefunden wurden. In der

---

<sup>289</sup> Audition. Regie: Takashi Miike. Drehbuch: Daisuke Tengan. Japan: Omega Project, 1999. (Original: Ōdishon. Deutsch/Englisch: Audition.). Fassung: DVD. Rapid Eye Movies, 2012. Farbe, 81'24".

nächsten Traumszene köpft Asami den alten Ballettlehrer, der sie früher misshandelte, mit einem Draht.

Für den Zuseher schließt sich mit den Erklärungen in der letzten Traumsequenz langsam der Kreis, jedoch stellen sich damit neue Fragen, die unbeantwortet bleiben: Wie und wieso erfährt Aoyama in seinen Träumen die wahren Hintergründe zu Asami? Entsprechen diese Träume der Realität oder sind diese Bilder wiederum erneute Vorstellungen von Aoyama, die nichts mit der realen Asami zu tun haben? Oder ist es gar umgekehrt und Aoyama hat all die dunklen Episoden nur geträumt? Man bleibt als Zuschauer unwissend zurück. Takashi Miike hat mit "Ödishon" einen Film geschaffen, in dem die weibliche Hauptdarstellerin ihren männlichen Partnern sowohl körperlich als auch mental überlegen ist. Sie kann außerdem als Sprachrohr für den emanzipatorischen Film gedeutet werden, der die Kameraperspektive aus dem Blickwinkel der Frau zeigt und die Zurschaustellung der Frau im Film durch eine aktiv männliche Kamera demontiert. Bemerkenswert ist in diesem Kontext, dass nur die Frauenfiguren, sei es in der Realität, oder auch in den Traumsequenzen, Aoyamas Geist und Handeln vorantreiben und beeinflussen und er bis zum Ende hin ein Sklave seiner selbst und der von Asami bleibt. Des Weiteren werden auch alle anderen - vorerst dominanten - Männer von Asami "entmannt", indem sie ihnen Stück für Stück ihre Stärke und damit verbundenen Körperteile nimmt. Einzig und alleine das Ende hinterlässt ein trostloses Bild für beide Seiten, denn da gelingt es auch Asami nicht, ihre Erlösung mittels Rache zu erlangen. Der Kampf der Geschlechter im japanischen Film ist auch mit "Ödishon" noch nicht entschieden.

*"Es bleibt die Tragik einer traumatisierten Weiblichkeit, verdammt ein Trugbild darzustellen, auf der vergeblichen Suche nach einer idealisierten bedingungslosen Liebe (wie auch Aoyamas Kollegin) – doch bei Miike endet diese weibliche Revolte gegen ein heteronormatives, patriarchal induziertes System mit zerschmettertem Rückgrat am Fuße einer Treppe. So nimmt Audition – jener an sich so ungewöhnlich konzentrierte und ruhige Film in Miikes Oeuvre – am Ende doch noch*

*eine vertraute Wendung – hin zu einem zynischen Nihilismus. Der Krieg geht weiter ...* <sup>290</sup>

### **3.2.4 Koi no Tsumi (Guilty of Romance), 2011: Die Prostituierte - Sex und Gender**

#### **3.2.4.1 "Koi no Tsumi" - Ein moderner "Pinku Eiga"**

Mit "Koi no Tsumi (Guilty of Romance)"<sup>291</sup> beschließt Regisseur Shion Sono<sup>292</sup> 2011 seine filmische "Hass-Trilogie". Nach "Ai no Mukidashi (Love Exposure)"<sup>293</sup> und "Tsumetai Nettaigyo (Cold Fish)"<sup>294</sup> widmet sich der japanische Regisseur erneut dem Thema der Liebe, die für ihn - laut Recherche - die Quelle des Hasses darstellt.<sup>295</sup> Im letzten Teil seiner Trilogie geht es um die Geschichte zweier Frauen, die anfangs unterschiedlicher nicht sein könnten und dennoch zueinander finden, um sich selbst von den Ketten der patriarchalen Gesellschaft und ihrer Familie zu befreien. Sexualität, Gewalt und Poesie stehen dabei im Fokus des Films.

"Koi no Tsumi" kann in die lange Tradition der japanischen "Pinku Eiga-Filme"<sup>296</sup> eingereiht werden. Gerade in dem Land, in dem das Zurschaustellen von Genitalien im Film strengstens verboten ist, gibt es seit den 60er-Jahren ein eigenes Film-Genre, das sich im Groben nur mit Sexualität beschäftigt und am ehesten mit europäischen Softsex-Filmen zu vergleichen ist. Der "Pinku Eiga"

---

<sup>290</sup> Stiglegger, Marcus: Letales Flüstern. Geschlechterkrieg als Duell der Stimmen in dem Psychothriller Audition. In: Prokić, Tanja (Hg.): Takashi Miike. Film-Konzepte. Heft 34. München: edition text + kritik, 2014. S 71-72.

<sup>291</sup> Vgl.: Imdb. Koi no tsumi. <http://www.imdb.com/title/tt1743724/> Zugriff: 23.02.2014.

<sup>292</sup> Vgl.: Imdb. Shion Sono. <http://www.imdb.com/name/nm0814469/> Zugriff: 08.05.2014.

<sup>293</sup> Vgl.: Imdb. Ai no mukidashi. <http://www.imdb.com/title/tt1128075/> Zugriff: 23.02.2014.

<sup>294</sup> Vgl.: Imdb. Tsumetai Nettaigyo. <http://www.imdb.com/title/tt1632547/> Zugriff: 23.02.2014.

<sup>295</sup> Vgl.: Huber, Christoph: Sexkrimi: Die völlige Entgrenzung. In: Die Presse.com. [http://diepresse.com/home/kultur/film/filmkritik/1268847/Sexkrimi\\_Die-vollige-Entgrenzung](http://diepresse.com/home/kultur/film/filmkritik/1268847/Sexkrimi_Die-vollige-Entgrenzung) Zugriff: 14.02.2014.

<sup>296</sup> Vgl.: Domenig, Roland: Vital flesh. The mysterious world of Pink Eiga. In: Internet Archive. [http://web.archive.org/web/20041118094603/http://194.21.179.166/cecudine/fe\\_2002/eng/PinkEiga2002.htm](http://web.archive.org/web/20041118094603/http://194.21.179.166/cecudine/fe_2002/eng/PinkEiga2002.htm) Zugriff: 30.10.2013.

zeigt nackte Haut und Sexszenen meist gepaart mit Blut und Gewalt. Er portraitiert die Sexualität der Japaner ungeschönt, jedoch bleiben auch in diesem Genre Genitalien, Schambehaarung und der explizite sexuelle Akt im Verborgenen.<sup>297</sup>

Zu einer der wichtigsten RegisseurInnen im "Pinku Eiga" gehört die Filmemacherin Sachi Hamano, die in mehr als 300 Produktionen die Frauen aus der Sicht einer Frau präsentiert.<sup>298</sup>

*"She really hates stereotypical female characters that her male counterparts tend to like. In fact, she has felt discomfort during Japanese movies that only portray the ideal or convenient women from a male perspective. She portrays heroines who aggressively try to enjoy sex and actively pursue their desires; on the other hand, male directors often tend to regard female characters merely as physical objects of desire. Her films' main theme is active Eros of women."<sup>299</sup>*

Der "Pinku Eiga" hat sich bis heute durchgesetzt und jüngere Filmemacher - darunter auch Shion Sono - können sich unter gewissen Voraussetzungen in diesem Genre künstlerisch und politisch ausdrücken<sup>300</sup>:

*"Der „Pink- Film“ bietet ihnen einen gewissen Freiheitsraum, denn sie können, wenn sie sich an die Regeln halten - d.h. es müssen vier bis fünf Geschlechtsakte im Film sein - auch andere Themen, die sie gerade bewegen, im Film unterbringen und ganz frei gestalten. Das ist eine Sache, die man in Japan häufig findet. Die Regeln sind sehr streng, aber wenn man sich daran hält und dann die Spielräume ausnutzt, dann hat man die besten Möglichkeiten."<sup>301</sup>*

---

<sup>297</sup> Vgl.: Ebd.

<sup>298</sup> Vgl.: Pink Eiga. Sachi Hamano. <http://www.pinkeiga.com/films/bios/sachi-hamano/> Zugriff: 12.12.2013.

<sup>299</sup> Ebd.

<sup>300</sup> Vgl.: Neuhauser, Thomas: Im Gespräch mit Eva Bense. In: Arte. <http://www.arte.tv/de/eva-bense/1013432.html> Zugriff: 12.06.2013.

<sup>301</sup> Ebd.

Shion Sono portraitiert seine Hauptdarstellerinnen im Rahmen dieses Genres auf ebenso außergewöhnliche und vielfältige Weise. "Koi no Tsumi" ist ein Film über weibliche Selbstbefreiung, verpackt in verrückten Bildern zwischen ausgelassenem Sex und brutalem Mord.

*"Den Zuschauer stürzt er in einen Abgrund der extremen Gefühle, der Wahnsinn wird auch in „Koi no tsumi“ zum Normzustand. All das ist keine leere Gegenwartsmetapher, sondern existenzialistische, an philosophische Versatzstücke rückgebundene Daseinsbeschreibung."<sup>302</sup>*

### **3.2.4.2 Von der Hausfrau zur Prostituierten - Eine Form der Emanzipation?!<sup>303</sup>**

"Koi no Tsumi" ist in fünf Kapitel unterteilt. Im folgenden Abschnitt werden jene Szenen analysiert, die die beiden weiblichen Hauptfiguren hinsichtlich Sexualität, Gender und Selbstbefreiung besonders eindeutig beleuchten. Die Darstellung der Prostituierten im Film ist dabei im Fokus dieses Kapitels. Der damit verbundene Prostitutionsdiskurs aus der Sicht der Geschlechterforschung kann in zwei Positionen des Feminismus geteilt werden: a) "Pro-Sex", b) "Anti-Sex"; in dieser Debatte gibt es allerdings noch keine einheitliche Meinung. Die amerikanische Professorin für Frauenforschung, Drucilla Cornell, betont diese ausweglose Diskussionen unter den Feministinnen<sup>304</sup>:

*"Within what has now come to be called the second wave of feminism, the sides have been drawn: one is either for or against the continuation of legal prohibition of prostitution."<sup>305</sup>*

---

<sup>302</sup> Keuschnigg, Markus: Tränen und Gänsehaut. Doku-Darlings, Wut, Wahnsinn und Ryan Gosling am Steuer: Empfehlungen für die Viennale. In: FM4.at. <http://fm4.orf.at/stories/1688762/> Zugriff: 22.02.2012.

<sup>303</sup> Guilty of Romance. Regie: Shion Sono. Drehbuch: Shion Sono. Japan: Nikkatsu, 2011. (Original: Koi no Tsumi. Deutsch/Englisch: Guilty of Romance.). Fassung: DVD. Olive Films, 2011. Farbe, 114'.

<sup>304</sup> Vgl.: Wagner, Hedwig: Die Prostituierte im Film. Zum Verhältnis von Gender und Medium. Bielefeld: transcript Verlag, 2007. S 129 ff.

<sup>305</sup> Ebd. S 129.

Cornells Ansatz zielt auf eine emotionale und psychische Selbstbestimmung der Sexualität der Frauen ab. Die Überarbeitung der Gesetze und Rechte zu Gunsten der Frauen im "Prostitutionsbusiness" wäre für Cornell ein wichtiger Schritt für die Gesellschaft. Im Gegensatz zu den Feministinnen, die zum Großteil für eine Abschaffung der Prostitution sind, fordert sie, dass nicht der jeweilige Staat den Frauen Gesetze vorsetzt, um sie zu schützen, sondern dass die Prostituierten selbst entscheiden, was sie tun und was sie lassen können.<sup>306</sup> "Koi no Tsumi" kann inhaltlich ganz im Kanon von Drucilla Cornell angesehen werden, da sowohl die Hausfrau Izumi als auch die Universitätsprofessorin Mitsuko selbst bestimmen, was mit ihnen passiert, und sich beide Frauen freiwillig für ein Leben als Prostituierte entscheiden, um sich von ihren Ängsten und Einschränkungen des Alltags zu lösen.

### **Chapter 1 "Izumi Ikikuchi"**

Der Film beginnt mit Einblendungen über einen mysteriösen Mord im Tokioter Bezirk "Shibuya", der vor allem für seine zahlreichen "Love Hotels" bekannt ist.<sup>307</sup>

Die Polizei findet zwei weibliche Leichen, die zur einen Hälfte aus Menschenfleisch und zur anderen Hälfte aus Plastikpuppenteilen bestehen. An der Wand neben den Opfern steht in Blut und Farbe das Wort "Schloss" geschrieben. Zahlreiche Vermisstenanzeigen von Frauen erscheinen im Bild. Mit der Abbildung der Hauptfigur Izumi startet das erste Kapitel des Films, das mittels Insert ihres Namens eröffnet wird.

---

<sup>306</sup> Vgl.: Ebd. S 130 ff.

<sup>307</sup> Vgl.: Bornoff, Nicholas: Pink Samurai. An Erotic Exploration of Japanese Society. London: Harper Collins Publishers, 1991. S 495 ff.



308

*"I want to do something before I turn 30. That's all I think about."<sup>309</sup>*

Izumi verkörpert am Anfang des Films das Paradebeispiel einer klassischen, japanischen Ehefrau.<sup>310</sup> Während ihr Mann in der Arbeit ist, langweilt sie sich zu Hause, und wenn der Erotik-Schriftsteller zu Hause ist, gibt es kaum Zweisamkeit, denn Izumi gleicht viel mehr einer Dienerin, die auf Abruf bereit ist, ihrem Mann Tee zu bringen und das Haus sauber zu halten. Die Kamera beobachtet das tägliche Ritual von Izumi vor der Ankunft ihres Mannes aus der Totalen. Die scheinbar wichtigen Dinge wie die Uhr, die auf den Moment des Erscheinens von ihrem Ehemann hindeutet, oder die Schuhe, die in der richtigen Position am Fußboden stehen müssen, werden im Detail gezeigt. Beim Gespräch zwischen Izumi und ihrem Ehemann nimmt die Kamera eine leichte Aufsicht an, wenn Izumi im Bild ist, während ihr Mann in einer leichten Untersicht abgebildet wird. Izumi blickt demnach ihren Mann von unten hinauf an, während ihr Mann sie von oben betrachtet. Die Hierarchie der beiden

---

<sup>308</sup> Guilty of Romance. Regie: Shion Sono. Drehbuch: Shion Sono. Japan: Nikkatsu, 2011. (Original: Koi no Tsumi. Deutsch/Englisch: Guilty of Romance.). Fassung: DVD. Olive Films, 2011. Farbe, 08'50".

<sup>309</sup> Ebd.

<sup>310</sup> Vgl.: Kapitel 2.1.3 Ehefrau vs. Geisha

untereinander wird damit deutlich gemacht; der Ehemann erscheint so für die Zuseher mächtiger als Izumi.

Die junge Frau steht kurz vor ihrem 30. Geburtstag und verfällt deswegen in Panik. Wie schon im ersten Abschnitt dieser Arbeit erwähnt, ist das Alter bei Frauen in Japan ein großes Thema, denn ab 30. gehört man - laut der gesellschaftlichen Norm - zum "alten Eisen".<sup>311</sup> Diese Tatsache kreist auch in Izumis Gedanken, die darum noch unbedingt vor ihrem Geburtstag etwas erleben möchte. Sie beschließt aus dem tristen Hausfrauendasein auszubrechen und in einem Supermarkt als Wurstverkäuferin zu arbeiten. Ihr Ehemann begrüßt ihren Entschluss und erwähnt in diesem Kontext, nicht in der Ehehölle von Henrik Ibsens "Puppenheim" zu sein.<sup>312</sup> Mit dieser freiwilligen Entscheidung beginnt Izumis Emanzipation und der Weg ihrer Selbstfindung, der später mit einem Selbstverlust einher gehen wird.



313

---

<sup>311</sup> Vgl.: Kapitel 2.1.4 Das Familienleben und sein Wandel

<sup>312</sup> "Nora oder Ein Puppenheim" ist ein Theaterstück von Henrik Ibsen aus dem Jahr 1897; darin schildert Ibsen das Leben von Nora, die sowohl von ihrem Vater, als auch ihrem Ehemann wie ein Besitzgut behandelt wird und kein eigenes Leben mit freiwilligen Entscheidungen führen kann. Am Ende bricht sie mit ihrem Mann und entscheidet sich für die Freiheit und gegen die Gesellschaft. Vgl.: Ibsen, Henrik: Nora. (Ein Puppenheim). Stuttgart: Philipp Reclam jun. Verlag GmbH & Co. KG, 1986.

<sup>313</sup> Guilty of Romance. Regie: Shion Sono. Drehbuch: Shion Sono. Japan: Nikkatsu, 2011. (Original: Koi no Tsumi. Deutsch/Englisch: Guilty of Romance.). Fassung: DVD. Olive Films, 2011. Farbe, 23'58".

Nachdem Izumi von einer Modelagentin im Supermarkt angesprochen wird und im Zuge dessen in das Pornobusiness hineingerät, entdeckt sie dadurch zum ersten Mal bewusst ihren eigenen Körper. Sie erntet Komplimente und Begehren vom Filmteam und hat erstmals mit einem fremden Mann sexuellen Kontakt gegen Bezahlung. Zu Hause angekommen, betrachtet sie sich nackt im Spiegel. Die Kamera zeigt Izumi in dieser prägnanten Sequenz zuerst aus einer leichten Sicht von oben in der Totalen. Danach wird sie in Augenhöhe in der Amerikanischen<sup>314</sup> vom Kopf bis zu ihren Oberschenkeln abgebildet. Diese Szene erscheint wie eine Befreiung für Izumi, die immer lauter ihren Text, den sie im Supermarkt beim Wurstverkauf sprechen muss, vor dem Spiegel aufsagt. Als ZuschauerIn kann man das steigende Selbstbewusstsein der Izumi förmlich spüren; sie wird immer lauter und artikuliert sich immer deutlicher; die Musik im Hintergrund wird ebenso immer dominanter.

*"Es entsteht plötzlich eine Art Bild dieser Person: einer sehr weiblichen jungen Frau, die zum ersten Mal wahrnimmt, dass sie eine Frau ist. Der Moment des Sich-selbst-Erkennens fällt mit dem Moment des Sich-selbst-Verkaufens zusammen."<sup>315</sup>*

Der Blick in den Spiegel deutet außerdem auf Begehren hin, das sich durch das doppelte Bild von Izumi verstärkt. Der Gender-Forscher und Autor Hedwig Wagner beurteilt in seinem Buch "Die Prostituierte im Film - Zum Verhältnis von Gender und Medium" aus 2007 eine Spiegelszene dieser Art im Kontext von Begehren und Sexualität.<sup>316</sup>

---

<sup>314</sup> Vgl.: Korte, Helmut: Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2004. S 27.

<sup>315</sup> Hünigler, Andrea: Wie viel kostest du?. Der japanische Film "Guilty of Romance" handelt von der Selbstsuche durch Sex in Zeiten der Langeweile. In: Zeit. <http://www.zeit.de/2012/30/Guilty-of-Romance> Zugriff: 11.02.2014.

<sup>316</sup> Vgl.: Wagner, Hedwig: Die Prostituierte im Film. Zum Verhältnis von Gender und Medium. Bielefeld: transcript Verlag, 2007.

*"Auch Spiegel, die Doppelungsbilder sind, schaffen Begehren, liegen als Imaginäres den sexuellen Handlungen zu Grunde, konstituieren Sexualität und zeugen vom medialen Unbewussten der Sexualität."<sup>317</sup>*



318

An Izumis 30. Geburtstag kauft sich die junge Frau Unmengen an neuer Kleidung. Gepaart mit ihrem neuen Job als Pornodarstellerin findet eine mentale und optische Wandlung bei Izumi statt; sie wirkt von Szene zu Szene selbstsicherer, ausgelassener und auch optisch verwandelt sie sich von der bieder wirkenden zur modischen Frau. Ihrem Ehemann fällt die Veränderung an seiner Ehefrau ebenso auf, doch in sexueller Hinsicht ändert sich nichts zwischen den beiden. Izumi wünscht sich diese Leidenschaft mit ihrem Mann, doch spricht dieses Begehren nicht aus, sondern schreibt es nur in ihr Tagebuch. Sie kann ihre Lust nur im Geheimen bei ihren Pornodrehs und später in "Shibuya" mit fremden Männern ausleben. Michel Foucault erklärt die

---

<sup>317</sup> Wagner, Hedwig: Die Prostituierte im Film. Zum Verhältnis von Gender und Medium. Bielefeld: transcript Verlag, 2007. S 285.

<sup>318</sup> Guilty of Romance. Regie: Shion Sono. Drehbuch: Shion Sono. Japan: Nikkatsu, 2011. (Original: Koi no Tsumi. Deutsch/Englisch: Guilty of Romance.). Fassung: DVD. Olive Films, 2011. Farbe, 29'29".

Trennung zwischen dem Alltag und den wahren Wünschen im Kontext der Sexualität:<sup>319</sup>

*"Allein auf diesen Inseln, so heißt es, hat der wilde Sex noch ein Recht auf Realisierungen und auf heimliche, eng umschriebene und codierte Typen von Diskursen, während überall sonst der moderne Puritanismus seine dreifache Verfügung von Untersagung, Nicht-Existenz und Schweigen durchgesetzt hat."<sup>320</sup>*

Izumi hat diese "Inseln der Lust" gefunden, allerdings kann auch sie diese nur mit Fremden besuchen. Was - wie im ersten Kapitel dieser Arbeit beschrieben - für die japanischen Männer die Geishas sind, ist für Izumi der Sex mit fremden Männern; in diesem Film kehrt sich die Rollenverteilung, denn es scheint so, als würde es nur um ihr Begehren und ihre Lust gehen, die sie mit diesen sexuellen Handlungen befriedigt, und nicht darum, ihre Geliebten und später Freier glücklich zu machen.<sup>321</sup>

Im gesamten Film liegt das Augenmerk nur bei den Bedürfnissen und dazugehörigen Hintergründen der Frauen; das Wesen und die Wünsche der Männer werden nur angedeutet, doch was sie denken, fühlen und was mit ihnen schlussendlich passiert, gerät in den Hintergrund und wirkt nebensächlich.

## **Chapter 2 "Das Schloss"**

Izumi lernt einen Mann in "Shibuya" kennen, mit dem sie in einem "Love Hotel" verschwindet und mit ihm schläft. Er beschimpft Izumi währenddessen und bewirft sie mit Farbe gefüllten Ballons. Als der Unbekannte sie in flagranti zu einem Anruf bei ihrem Ehemann zwingt und sie brutal behandelt, nimmt der Film langsam eine bittere Wende. Erstmals wird Izumi in dieser Szene wieder aus der Vogelperspektive betrachtet, die mit ihrer momentanen Unterlegenheit

---

<sup>319</sup> Vgl.: Wagner, Hedwig: Die Prostituierte im Film. Zum Verhältnis von Gender und Medium. Bielefeld: transcript Verlag, 2007. S 270 ff.

<sup>320</sup> Ebd. S 271.

<sup>321</sup> Vgl.: Kapitel 2.1.3 Ehefrau vs. Geisha ff.

ihrem Gegenüber in Verbindung gebracht werden kann. Am Heimweg begegnet den beiden eine Frau; der Unbekannte und die Frau sprechen erneut über "das Schloss", das in Anlehnung an den gleichnamigen Roman von Franz Kafka angesehen werden kann.<sup>322</sup> Izumi - verwirrt von den vorigen Geschehnissen - folgt der unbekanntem Frau, die - wie sich später herausstellt - Mitsuko heißt und sowohl Universitäts-Professorin als auch Prostituierte ist.

Im übertragenen Sinn könnte Sonos Botschaft hinsichtlich des Schlosses so gedeutet werden, dass jeder Mensch auf der Suche nach dem wahren Glück und der damit verbundenen Anerkennung ist, jedoch niemand den Weg dorthin finden kann. Diese Suche von Mitsuko, die das Schloss neben dem Zuhälter mehrmals erwähnt, wird zu einem Weg durch ein "Labyrinth der Lüste". Sowohl für die ProtagonistInnen als auch für die ZuseherInnen bleibt die Erklärung offen, was genau das Schloss darstellen soll. Die Bezeichnung des Schlosses fällt immer in Zusammenhang mit Gesprächen über die Liebe oder mit dem Ausleben sexueller Praktiken; es macht den Anschein, als wäre das Schloss mitten im Vergnügungsviertel zu finden, doch diese Metapher wird nicht aufgelöst und die Suche der beiden Frauen in "Shibuya" nach dem Schloss bleibt vergeblich.

*"Der Ort hat sogar einen Namen: das "Schloss" - in Anlehnung an den Roman von Franz Kafka. Ein Ort, den alle suchen und niemand betreten kann. Der Sonos Heldinnen unwiderstehlich anzieht und dabei ganz unbestimmt bleibt. Der ihrem aktiven Eskapismus die Ahnung eines passiven, masochistischen Zuges beimischt."<sup>323</sup>*

### **Chapter 3 "Mitsuko Ozawa"**

---

<sup>322</sup> "Das Schloß" von Franz Kafka wurde postum und unvollendet veröffentlicht. Darin geht es um ein Dorf, das von einem Schloss beherrscht wird und einen Fremden namens K., der versucht, mit den Schlossbesitzern in Kontakt zu treten, jedoch scheitert und sich, wie die anderen Dorfbewohner, der unbestimmten Macht des Schlosses unterordnet. Der Versuch, in das Schloss zu gelangen, aber den Weg hinein nicht zu finden, ist sowohl im Roman, als auch in "Koi no Tsumi" ein zentrales Thema. Vgl.: Kafka, Franz: Das Schloß. Köln: Anaconda, 2007.

<sup>323</sup> Stadelmaier, Philipp: Fragmente eines Körpers der Liebe. In: Süddeutsche. <http://www.sueddeutsche.de/kultur/guilty-of-romance-im-kino-fragmente-eines-koerpers-der-liebe-1.1418349> Zugriff: 11.02.2014.

*"Die Prostituierte wird zu einer Figur der Kritik an der Gesellschaft, wird zur Figuration des Problems Kapitalismus, und indirekt wird sie zu einer Figur, die - ex negativo - ein Plädoyer für Menschlichkeit darstellt. Sie ist dabei Opfer des >Systems< und dessen Bewahrerin."<sup>324</sup>*

Mit dem Auftauchen von Mitsuko, die ein Doppelleben als Professorin und Prostituierte führt, wird der Aspekt der weiblichen Sexualität noch intensiver beleuchtet und die reale Rolle der Prostituierten in der Gesellschaft sichtbar gemacht. Mitsuko könnte für das Aufbegehren der Frauenwelt gegen die von Männern dominierte japanische Gesellschaft angesehen werden; sie tritt selbstbewusst auf und wirkt zumindest auf den ersten Blick so, als wüsste sie genau, was sie möchte. Im Laufe des Films zeigen sich jedoch auch bei ihr Risse an der selbstsicheren Fassade; eine dominante Mutter sowie die Prägung durch ihren toten Vater lassen immer wieder Zweifel in ihr aufkommen. Auch sie ist auf der Suche nach Erlösung, die sie sich im Schloss erhofft. Diese Suche nach dem Unbestimmten vereint Mitsuko mit Izumi; als Izumi in "Shibuya" auf Mitsuko trifft, lässt sie sich von ihr leiten und glaubt daran, durch sie einen neuen Sinn des Lebens zu erfahren. Daraufhin lehrt Mitsuko der schüchternen Ehefrau den richtigen Umgang mit ihrem eigenen Körper und mit Männern.

---

<sup>324</sup> Wagner, Hedwig: Die Prostituierte im Film. Zum Verhältnis von Gender und Medium. Bielefeld: transcript Verlag, 2007. S 264.



325

Als Izumi die Literaturprofessorin bei ihrer Vorlesung besucht, gehen die beiden danach in einem Park spazieren. Mitsuko betont, wie wichtig es sei, dass Izumi sich selbst besser kennenlernt, um sich beschützen zu können. *"But words aren't going to help you understand."*<sup>326</sup> Sie berührt Izumi und erklärt ihr die Wichtigkeit ihres Körpers; Izumi wirkt gegen sie unerfahren und ängstlich, jedoch entschlossen, von Mitsuko lernen zu wollen. In der Sequenz der körperlichen Annäherung der Frauen zeigt die Kamera die beiden abwechselnd in Nah- und Großaufnahme; damit wirkt die aufkeimende Intimität der Frauen untereinander noch drastischer.

Sono greift in "Koi no Tsumi" ein klassisches Erotikfilm-Thema auf, das schon Georg Seeßlen in seinem Buch "Erotik - Ästhetik des erotischen Films" analysiert hat: die "Heilige" trifft auf die "Hure" und erkennt in ihr die Rettung.<sup>327</sup>

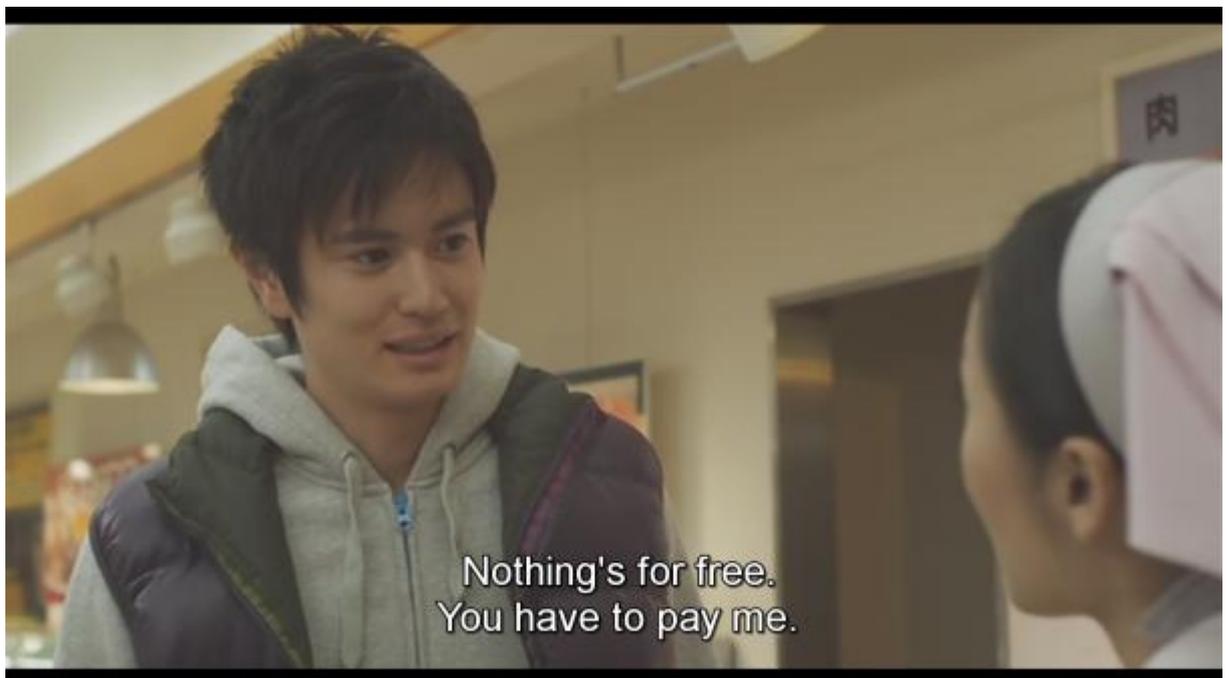
*"Immer wieder phantasiert der erotische Film von der frustrierten Ehefrau, die von einem >erfüllten< Dasein als Prostituierte träumt."*<sup>328</sup>

<sup>325</sup> Guilty of Romance. Regie: Shion Sono. Drehbuch: Shion Sono. Japan: Nikkatsu, 2011. (Original: Koi no Tsumi. Deutsch/Englisch: Guilty of Romance.). Fassung: DVD. Olive Films, 2011. Farbe, 52'42".

<sup>326</sup> Ebd. 52'58".

<sup>327</sup> Vgl.: Seeßlen, Georg: Erotik. Ästhetik des erotischen Films. Grundlagen des populären Films. Marburg: Schüren Verlag, 1996. S 265 ff.

Doch ist dieses Bild wirklich ein Ausweg für die Frau oder erst recht wieder eine Phantasie des Mannes? Warum muss Izumi erst ihren Körper verkaufen, um ihren Körper wahrnehmen zu können? Diese Fragen bleiben unbeantwortet, doch bemerkenswert ist hierbei, dass die anfangs zurückhaltende Ehefrau in "Koi no Tsumi" erst ihren eigenen Wert erkennt, als sie Geld für ihre sexuellen Tätigkeiten verlangt. Immer wieder erklärt Mitsuko ihrer "Schülerin", wie wichtig es sei, Geld für ihre Dienste zu verlangen; es gibt nur eine Ausnahme: die Liebe. *"Make him pay if there's no love."*<sup>329</sup> Izumi beherzigt die Aufforderung und beginnt im Laufe des Films Gefallen daran zu finden, Geld für ihren Körper zu verlangen. Es scheint so, als würde die Bezahlung ihr Anerkennung und damit verbundenes Selbstwertgefühl verschaffen.



<sup>330</sup>

#### Chapter 4 "Enchantress Club"

---

<sup>328</sup> Ebd. S 265.

<sup>329</sup> Guilty of Romance. Regie: Shion Sono. Drehbuch: Shion Sono. Japan: Nikkatsu, 2011. (Original: Koi no Tsumi. Deutsch/Englisch: Guilty of Romance.). Fassung: DVD. Olive Films, 2011. Farbe, 51'40".

<sup>330</sup> Ebd. 69'56".



331

Izumi arbeitet mittlerweile tageweise im "Enchantress Club" für den jungen Zuhälter aus "Shibuya". Als sie mit Mitsuko zu einem Kunden gerufen wird, stellt sich heraus, dass dieser Mann Izumis Ehemann ist und dieser schon jahrelang mit Mitsuko schläft. Ihr Ehemann erkennt sie aufgrund einer Perücke nicht sofort; während dem Beischlaf fordert Izumi Geld von ihrem Ehemann. Der Erotikschriftsteller ist geschockt und Izumi ist am Boden zerstört. Den Streit der beiden fängt die Kamera in Großaufnahme ein; abwechselnd werden Izumi und ihr Ehemann gezeigt. Die unruhige Kameraführung und die monotone, einhämmernde Musik im Hintergrund lösen beim Zuseher ein Gefühl von Spannung, Unsicherheit und Unbehagen aus; die Gefühle von Izumi und ihrem Mann finden sich so im Zuschauer wieder.

Durch die Aufforderung von Izumi an ihren Mann, Geld für ihre Dienste zu bekommen, wird der von Niklas Luhmann ernannte "Liebescode" in seinem Buch "Liebe als Passion - Zur Codierung von Intimität" gebrochen. Die Ehefrau wird zur Prostituierten; die Liebe wird zur Nicht-Liebe.<sup>332</sup>

---

<sup>331</sup> Ebd. 86'51".

<sup>332</sup> Vgl.: Wagner, Hedwig: Die Prostituierte im Film. Zum Verhältnis von Gender und Medium. Bielefeld: transcript Verlag, 2007. S 147 ff.

*"Prostitution ist Nicht-Liebe, ist bestimmte Negation des Liebescodes insofern, als sie einseitig bestimmte Kommunikation ist. Bestimmt durch die Käuflichkeit, berechnet auf kurze Zeit und vor allem auf soziale Folgenlosigkeit."<sup>333</sup>*

## **Chapter 5 "End of Story"**

Im Finale von "Koi no Tsumi" befinden sich Izumi und Mitsuko wieder im Vergnügungsviertel. In einer Rückblende erfährt man, dass Mitsukos Vater ihr das Buch von Kafka geschenkt und ihr gesagt hätte, dass er ihr Schloss sei. Die beiden hatten eine Liebesbeziehung. Mitsuko rechtfertigt so ihre ewige Suche nach dem Schloss und ihrem Vater sowie ihre Handlungen als Prostituierte. Mitsuko fordert Izumi auf, sie zu töten, um sie von ihrer Suche zu erlösen. Nun wechselt die Rollenverteilung; Izumi steht über Mitsuko und bemitleidet sie, während Mitsuko am Ende ihrer Kräfte, am Boden sitzend, um Erlösung bettelt. Nach einem Streit greift Mitsuko die Ehefrau an. Plötzlich taucht die Mutter von Mitsuko im Raum auf; sie ermutigt Izumi, ihre eigene Tochter zu töten, um sie von ihrem Schmerz zu befreien. Letztendlich gibt die alte Dame die Befehle und die jungen Frauen fügen sich. Mitsuko wehrt sich nicht; Izumi erwürgt die Prostituierte.

*"Im Kino müssen Worte zu Bildern und Körpern, müssen durchlebt und erfahren werden. Wenn das, was sie bezeichnen, jedoch unsichtbar ist - wie "Liebe" und "Schuld" - dann werden sie erlitten. Noch hat die Liebe für dich keinen Körper, sagt die Professorin ihrer Schülerin - aber bald. Ihre Verkörperung wird zur Passion von Sonos Kino. Aus den Frauen macht er die Agentinnen dieser Passion. Die Ermordete am Anfang des Films zeigt den Preis dafür an: ihren Tod."<sup>334</sup>*

---

<sup>333</sup> Ebd. S 151.

<sup>334</sup> Stadelmaier, Philipp: Fragmente eines Körpers der Liebe. In: Süddeutsche. <http://www.sueddeutsche.de/kultur/guilty-of-romance-im-kino-fragmente-eines-koerpers-der-liebe-1.1418349> Zugriff: 11.02.2014.

Nach dem Mord an Mitsuko geht die verwirrte Izumi zum Hafen und uriniert mitten auf der Straße; zwei kleine Buben beobachten sie dabei; die drei lachen. Sie wirkt erleichtert; man könnte dies auch als Botschaft verstehen: Izumi uriniert auf die Zwänge der Gesellschaft.

In der nächsten Szene finden die Kommissare Nacktbilder von Mitsuko, die ihr Vater von ihr gemalt hatte. Im Nebenraum befindet sich der erhängte Zuhälter, den die Mutter von Mitsuko zuvor in "Shibuya" erstochen hat. Mit dem selben Messer ersticht sich die Mutter nun selbst.

Das Leben im Vergnügungsviertel geht weiter und Izumi prostituiert sich erneut. Sie trägt einem Freier ein Gedicht vor, doch dieser weiß das nicht zu schätzen; es ist das gleiche Gedicht, das Mitsuko ihren Studenten gelernt hatte. Sie ohrfeigt ihren Freier, der sie daraufhin später mit einem Freund in einer Seitengasse zusammenschlägt. Izumi liegt blutverschmiert am Boden, lächelt und denkt an Mitsuko, die an der Universität das Gedicht vorliest:

*"I'd simply gaze at them and walk away. If our world had no words. In your tears is there as much meaning as in the core of a fruit? In a drop of your blood, is there a shimmering resonance of the evening glow of this world's sunset? I should never have learned words, simply because I know Japanese and bits of a foreign tongue. I stand still inside your tears."<sup>335</sup>*

Die letzte Einstellung zeigt Izumis Lächeln in Großaufnahme aus der Aufsicht. Die klassische Musik im Hintergrund wird immer lauter. Im Gegensatz zu den anderen Szenen in dieser Kameraperspektive wirkt Izumi in dieser Sequenz nicht unterlegen, sondern zufrieden und gelöst; sie hat scheinbar zu sich gefunden, wenn auch über einen blutigen und steinigen Weg.

---

<sup>335</sup> Ebd. 108'37".



336

Georg Seeßlen betont in seinem Buch über den erotischen Film, dass die Erotikproduktionen, die die weibliche Lust ins Zentrum stellen, immer eine dunkle Note mit sich bringen; für ihn führt die Kombination aus weiblicher Lust und Liebe zu einer tödlichen Gefahr, die gleichzeitig die einzig denkbare Utopie im Film darstellt.<sup>337</sup> Sowohl in "Ai no korīda" als auch in "Koi no Tsumi" ist diese tödliche Mischung von Leid und Lust zu finden.<sup>338</sup>

*"Die >Befreiung der Lust<, vor allem der weiblichen Lust, führte zu Quälereien und Blutbädern, und einmal mehr bot sich die bürgerliche Kleinfamilie als einzig möglicher Fluchtpunkt an."<sup>339</sup>*

---

<sup>336</sup> Guilty of Romance. Regie: Shion Sono. Drehbuch: Shion Sono. Japan: Nikkatsu, 2011. (Original: Koi no Tsumi. Deutsch/Englisch: Guilty of Romance.). Fassung: DVD. Olive Films, 2011. Farbe, 109'10".

<sup>337</sup> Vgl.: Seeßlen, Georg: Erotik. Ästhetik des erotischen Films. Grundlagen des populären Films. Marburg: Schüren Verlag, 1996. S 266 ff.

<sup>338</sup> Vgl.: Kapitel 3.2.2 *Ai no korīda (Im Reich der Sinne)*, 1976: Die obsessiv Liebende - Bis dass der Tod sie scheidet

<sup>339</sup> Seeßlen, Georg: Erotik. Ästhetik des erotischen Films. Grundlagen des populären Films. Marburg: Schüren Verlag, 1996. S 266.

Die Befreiung der Frau aus dem traditionellen Familiensystem führt also in den meisten Filmen zu Schmerz und Tod; in Sonos Verfilmung ist für Izumi dennoch kein Weg zurück in dieses System möglich. Sie hat die bürgerliche Familie verlassen, um zu sich selbst zu finden und widerlegt somit die Norm.

"Koi no Tsumi" beweist, dass Film-Handlungen nicht nur von Frauen voran getrieben werden sondern zudem nur von ihnen erzählen können. Was mit den männlichen Personen im Film passiert, wird nicht weiter beleuchtet; ihre Geschichte ist nebensächlich und damit zählt dieser Film zu den wenigen Ausnahmen im Japan-Kino der Gegenwart, die ganz im Fokus der Frauenfiguren stehen.

### **3.2.5 Marusa no onna (Die Steuerfahnderin), 1987: Westliche Emanzipation im Japankino**

#### **3.2.5.1 Der westliche Einfluss im Japankino regnet Preise**

Die Krimi-Komödie "Marusa no onna (Die Steuerfahnderin)"<sup>340</sup> aus 1987 stammt vom japanischen Regisseur Jûzô Itami<sup>341</sup> und handelt von einer Steuerfahnderin, die sich in einem genuin männlichen Arbeitsbereich selbstbewusst durchsetzt.

Im Gegensatz zu den anderen Filmbeispielen stehen hier weder dunkle Absichten ihrerseits noch ein düsterer Hintergrund zu ihrer Figur im Fokus der Geschichte. Das einzige Ziel der Steuerbeamtin Ryoko ist es, die bösen Machenschaften von Steuersündern aufzudecken und zu bekämpfen. Dies passiert in "Marusa no onna" auf humoristische Art, die sich sehr am Hollywood-Kino orientiert, und somit stellt dieser Film das westlichste Werk dieser Arbeit dar.

Die Hauptdarstellerin und gleichzeitige Ehefrau des bereits verstorbenen Regisseurs, Nobuko Miyamoto, war sowohl für "Marusa no onna" als auch den

---

<sup>340</sup> Vgl.: Imdb. Marusa no onna. [http://www.imdb.com/title/tt0093502/?ref\\_=ttpl\\_pl\\_tt](http://www.imdb.com/title/tt0093502/?ref_=ttpl_pl_tt) Zugriff: 03.02.2014.

<sup>341</sup> Vgl.: Imdb. Jûzô Itami. <http://www.imdb.com/name/nm0411631/> Zugriff: 19.05.2014.

zweiten Teil "Marusa no onna 2 (Die Steuerfahnderin schlägt wieder zu)"<sup>342</sup> aus dem Jahr 1988 als "Beste Hauptdarstellerin" des Japanese Academy Awards nominiert; für ihre Darbietung in "Marusa no onna" bekam sie diese Auszeichnung und zudem den Kinema-Jumpō-Preis.<sup>343</sup>

*"A vehicle for his wife, impish, freckled Nobuko Miyamoto, A Taxing Woman was Itami's first straight-ahead narrative, a conformist comedy/drama about a female tax collector out to bring down Tsutomu Yamazaki's corrupt magnate. Despite the unappealing nature of the premise and the leading lady's profession, the film was remarkably well-received both in Japan and abroad... [...]."*<sup>344</sup>

### 3.2.5.2 Ryoko Itakura kam, kämpfte und siegte ohne Waffen<sup>345</sup>

Besonders auffällig in "Marusa no onna" ist die Prägnanz der Dominanz der Hauptfigur Ryoko Itakura. Die Steuerfahnderin setzt sich in einem Arbeitsbereich durch, der normalerweise fast nur von Männern ausgeübt wird; sie bekämpft unseriöse Geschäftsleute mit Geschick und Einfühlsamkeit, ohne jemals handgreiflich zu werden und ohne eine Waffe zu gebrauchen. Demnach unterscheidet sich dieses Filmbeispiel drastisch zu den anderen dieser Arbeit und stellt den Beweis dar, dass Frauen keine Waffen wie Messer, Pistolen etc. (= Phallussymbol = "das Männliche") benötigen, um Männer zu Fall zu bringen. Anzumerken ist in diesem Kontext aber auch, dass die Verwestlichung der Filmfigur keine typische Darstellung einer Japanerin zu Folge hat. Im folgenden Abschnitt werden die prägnanten Szenen rund um das Selbstbewusstsein der Ryoko beleuchtet.

---

<sup>342</sup> Vgl.: Imdb. Marusa no onna 2. [http://www.imdb.com/title/tt0095597/?ref\\_=fn\\_al\\_tt\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0095597/?ref_=fn_al_tt_1) Zugriff: 03.02.2014.

<sup>343</sup> Vgl.: Imdb. Marusa no onna. [http://www.imdb.com/title/tt0093502/awards?ref\\_=tt\\_awd](http://www.imdb.com/title/tt0093502/awards?ref_=tt_awd) Zugriff: 03.02.2014.

<sup>344</sup> Server, Lee: Asian Pop Cinema. Bombay to Tokyo. San Francisco: Chronicle Books, 1999. S 79.

<sup>345</sup> Vgl.: Die Steuerfahnderin. Regie: Jûzô Itami. Drehbuch: Jûzô Itami. Japan: Toho Company, 1987. (Original: Marusa no onna. Englisch: A Taxing Woman.). Fassung: DVD. Sunfilm Entertainment, 2009. Farbe, 122'.



346

Bereits die erste Szene, in der Ryoko in Erscheinung tritt, ist unüblich für das Japan-Kino und seine damit verbundene Frauendarstellung der 80er-Jahre. Ryoko sitzt lässig mit einer Modezeitschrift in der Hand, einer Zigarette im Mund und einer Sonnenbrille am Kopf in einem Kaffeehaus und observiert Verdächtige. Sie erinnert eher an amerikanische Filmfiguren wie James Dean in "Giant"<sup>347</sup> als an eine unterdrückte Japanerin, die sich der Männerwelt unterordnen muss. Die Kamera zeigt Ryoko und ihre Kollegin vorerst aus der Totalen; als die Steuerfahnderin von der Kamera beim Beobachten beobachtet wird, bildet sie ihr Gesicht in Groß ab. Im Gegensatz zu den Frauenfiguren aus den vorigen Filmbeispielen ist diese Hauptdarstellerin nicht stark geschminkt und ihre Sommersprossen werden bewusst gezeigt. Im Hintergrund ist heitere Musik zu hören, die mit dem Komödien-Genre in Verbindung gebracht werden kann. Mittels Detail Einstellungen vermittelt der Regisseur die für Ryoko essentiellen Dinge ihres Berufs: Die Restaurantkassa, Rechnungen und Geld werden immer wieder in den Fokus des Bildes gerückt.

Ryoko verkörpert von der ersten Minute an eine selbstbewusste Frau, die sich in ihren Bewegungen und Handlungen oftmals wie ein Mann verhält. Da sie einen männerdominierten Beruf ausübt und sich im Steuer-Business unter vielen Männern behaupten muss, hat sie in einigen Filmszenen mit Klischees

---

<sup>346</sup> Die Steuerfahnderin. Regie: Jûzô Itami. Drehbuch: Jûzô Itami. Japan: Toho Company, 1987. (Original: Marusa no onna. Englisch: A Taxing Woman.). Fassung: DVD. Sunfilm Entertainment, 2009. Farbe, 9'45".

<sup>347</sup> Vgl.: Imdb. Giganten. <http://www.imdb.com/title/tt0049261/> Zugriff: 06.02.2014.

zu Gunsten der Männerwelt zu kämpfen; Ryoko reagiert jedoch stets selbstsicher und wirkt meist mächtiger als die männlichen Figuren, die sie schlussendlich auch zur Strecke bringt. Die Orientierung am westlichen Kino ist im gesamten Film dominant und zeigt sich anhand der Hauptdarstellerin besonders stark.

"Marusa no onna" kann inhaltlich hinsichtlich Genre-Eingrenzung als klassische Komödie angesehen werden. Wie in diesem Genre üblich geht es auch hier um das Alltagsleben der bürgerlichen Gesellschaft mit seinen Problemen und Intrigen, das zwischen Satire und Humor angesiedelt ist. Zudem siegt auch in dieser japanischen Verfilmung am Ende "das Gute" in der Verkörperung von Ryoko.<sup>348</sup>



349

Als Ryoko ihr Büro betritt, ist sie in der Menge kaum zu erkennen, da sie ihren männlichen Kollegen optisch gleicht; auch sie trägt einen Anzug und ein weißes Hemd. Den ganzen Film über ist die Hauptdarstellerin in sportlichem Gewand

---

<sup>348</sup> "Autoritäten werden zur Zielscheibe von Spott und tätlichen Angriffen. Und jede Komödie schließt mit dem immergleichen Happy End. Das Gute triumphiert, das Lasterhafte wird bestraft, das Aufgeplusterte durch den Kakao gezogen, das Hochmütige blamiert." Vgl.: Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse. 3. Auflage. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2002. S 53.

<sup>349</sup> Die Steuerfahnderin. Regie: Jûzô Itami. Drehbuch: Jûzô Itami. Japan: Toho Company, 1987. (Original: Marusa no onna. Englisch: A Taxing Woman.). Fassung: DVD. Sunfilm Entertainment, 2009. Farbe, 18'42".

zu sehen, während alle anderen Frauen in "Marusa no onna" Kleider tragen bzw. figur-betonter und bunter angezogen sind. Damit verlässt Ryoko die Ebene, die besagt, dass Frauen nur als "Blume" die Arbeitswelt optisch zu verschönern haben<sup>350</sup>; die schlichte Kleidung ist ein weiteres Indiz dafür, dass sie in der Männerwelt gleichberechtigt akzeptiert werden möchte. In diesem Kontext stellt sich damit aber auch die Frage, inwiefern Ryoko durch ihre Anpassung an den von Männern dominierten Beruf überhaupt noch Frau sein kann bzw. ob sie als solche von ihren männlichen Kollegen und Gegnern überhaupt wahrgenommen wird? Bei der Analyse des Films konnte zumindest herausgefunden werden, dass die Steuerbeamtin von ihren Kollegen gleichwertig behandelt wird. Am Ende des Films zeigt sich außerdem gerade durch die zuvor frauenfeindliche Figur des Hideki Gondō, dass Ryoko - trotz ihrer maskulinen und selbstbewussten Erscheinung - von Männern als Frau betrachtet und begehrt wird.



351

---

<sup>350</sup> Vgl.: Herden, Sibylle: Die Rolle der Frau in Japan. Die Emanzipation der Frau in Japan ist nicht so vorangeschritten wie die der Frauen im Westen. München: Grin Verlag, 2008. S 11.

<sup>351</sup> Die Steuerfahnderin. Regie: Jûzô Itami. Drehbuch: Jûzô Itami. Japan: Toho Company, 1987. (Original: Marusa no onna. Englisch: A Taxing Woman.). Fassung: DVD. Sunfilm Entertainment, 2009. Farbe, 20'05".

In der oben abgebildeten Szene zeigt sich der Respekt ihrer männlichen Kollegen noch deutlicher, da sie einen männlichen Mitarbeiter auf seine Fehler hin- und zurechtweist und dieser daraufhin bedrückt zu Boden sieht. Ryoko erklärt ihm: *"Wir zeigen nie Schwäche, die müssen denken, dass wir alles über sie wissen."*<sup>352</sup> Dass damit die Beamten und die Steuersünder gemeint sind, ist offensichtlich, jedoch hört man solche selbstbewussten und direkten Worte von einer weiblichen japanischen Filmfigur in Bezug auf "Stärke" und "Schwäche" sonst nur selten. Diese Gesprächsszene wird in Nahaufnahme gezeigt, da hier die Mimik der Personen im Vordergrund steht.



353

Ryokos Ermittlungen führen sie in ein Love-Hotel, dessen Besitzer Hideki Gondō ist. Mit der Unterstützung einer neuen Geliebten lässt Gondō Belege aus den Einnahmen des Hotels verschwinden; dabei wird sie von der Exfreundin Gondōs beobachtet. Nach einigen Wochen bekommt Ryoko den Auftrag von ihrem Chef, Hideki Gondōs Machenschaften genauer zu beobachten. Als Ryoko zum ersten Mal dem korrupten Geschäftsmann Gondō von Angesicht zu Angesicht begegnet, spielt der Regisseur mit den schon erwähnten gängigen Japan-Klischees der männerdominierten Gesellschaft. Da die Steuerbeamtin

---

<sup>352</sup> Ebd.

<sup>353</sup> Die Steuerfahnderin. Regie: Jûzô Itami. Drehbuch: Jûzô Itami. Japan: Toho Company, 1987. (Original: Marusa no onna. Englisch: A Taxing Woman.). Fassung: DVD. Sunfilm Entertainment, 2009. Farbe, 36'48".

alleine bei ihm auftaucht, um seinen Delikten nachzugehen, zeigt sich Gondō verwundert: *"Sie als Frau, ich staune."*<sup>354</sup> Um seine patriarchalische Einstellung und Sichtweise zu verdeutlichen, zeigt die Kamera ihn in der mächtigen Untersicht, während Ryoko in der Aufsicht und der damit verbundenen Unterlegenheit abgebildet wird. In der Szene der ersten Begegnung der beiden dominieren die frauenfeindlichen Bemerkungen von Gondō. Er macht immer wieder sexuelle Anspielungen, doch Ryoko lässt sich nicht verunsichern und geht ihrer Recherche nach. Auffallend ist, dass sie durch ihre gelassene Art gleichzeitig Nähe und Distanz ausstrahlt; Gondō scheint sichtlich von der selbstbewussten Beamtin angetan zu sein. Wieder hört man als Zuseher heitere Musik im Hintergrund, die sich fast durch den ganzen Film zieht. Die damit verbundene fehlende Ernsthaftigkeit gestaltet es daher schwer, sich als Zuschauer emotional von den gezeigten Geschehnissen leiten zu lassen und mit der Handlung mitzufiebern.



<sup>355</sup>

Gondō verfolgt Ryoko in ein Restaurant und spricht aus, was zumindest noch in den 70er- und 80er-Jahren in den Köpfen der JapanerInnen weit verbreitet war: die Frau hat einzig und alleine der Familie zu dienen.<sup>356</sup> *"Sie sitzen hier rum*

---

<sup>354</sup> Ebd.

<sup>355</sup> Ebd. 47'25".

<sup>356</sup> Vgl.: Kapitel 2.1.4 Das Familienleben und sein Wandel

*und trinken Bier, statt sich um Kind und Mann zu kümmern.*<sup>357</sup> Ryoko verkörpert das Gegenteil der zurückhaltenden Ehefrau; immer wieder ist sie Bier trinkend und mit einer Zigarette in der Hand zu sehen. Als sie auch noch betont, dass es keinen Ehemann gibt und nur sie alleine ihr Kind erzieht, wirkt Gondō verwundert. Da der Film im Jahr 1987 Premiere feierte, ist die Rolle der alleinerziehenden emanzipierten Mutter, die auch noch in einem männerdominierten Umfeld arbeitet, besonders einzigartig und fortschrittlich für das Japan-Kino zu werten. Mit dem Ausspruch von Gondō, dass die beiden getrennt zahlen würden, zeigt er womöglich, dass er akzeptiert, dass Ryoko eigenständig agiert und er sie als Frau respektiert. Das Gespräch von der Steuerfahnderin und dem Gauner fängt die Kamera in Nah ein; die Kamera bleibt dabei unbeweglich und zeigt die beiden Personen in leichter Untersicht. Durch diese Einstellung wird der Zuschauer zum neutralen Beobachter. Dadurch, dass die Kamera in "Marusa no onna" vermehrt auf diese Weise eingesetzt wird, findet man als Zuseher in dieser Verfilmung kaum eine Identifikationsperson und die Sympathie bzw. Antipathie zu den gezeigten Protagonisten fällt weg.



358

---

<sup>357</sup> Die Steuerfahnderin. Regie: Jûzô Itami. Drehbuch: Jûzô Itami. Japan: Toho Company, 1987. (Original: Marusa no onna. Englisch: A Taxing Woman.). Fassung: DVD. Sunfilm Entertainment, 2009. Farbe, 47'20".

<sup>358</sup> Ebd. 61'01".

Ryoko wird zur Inspektorin befördert und in ein anderes Büro versetzt. Der Oberinspektor empfängt sie mit offenen Armen: *"Ich hab mir immer eine Mitarbeiterin gewünscht. Die Frauen hier kann ich an einer Hand abzählen."*<sup>359</sup>

Die Tatsache, dass die Japaner sehr viel arbeiten und ein regelrechter Wettstreit unter den Mitarbeitern herrscht, wer länger ohne Pause im Büro durchgearbeitet hat, kommt hier zum Ausdruck. Ebenso betont der Beamte mit diesem Zitat, dass Frauen in solchen Positionen selten zu finden sind. Die Beamtin wird sofort in die laufenden Ermittlungen eingebunden und kann schnell ihr Geschick unter Beweis stellen. Schon bei ihrem ersten Einsatz gelingt es ihr, eine Betrügerin zu enttarnen; damit hat sie sich den Respekt ihrer Kollegen sehr schnell erarbeitet. Was in der Gesellschaft untypisch für die japanische Geschlechterverteilung im Berufsleben erscheint, wird immer wieder zum typischen Merkmal des Films.



<sup>360</sup>

Nach einer Beschattung durch Ryoko und ihren Kollegen kommt es zum regelrechten Rollentausch unter den Geschlechtern. Die Beamtin ist die einzige Frau im Team, jedoch wird nicht sie, sondern ein männlicher Mitarbeiter ausgelacht und abfällig behandelt; das gesamte Kollegium, inklusive Ryoko,

---

<sup>359</sup> Ebd.

<sup>360</sup> Ebd. 81'45".

steht um den Kollegen herum aufgereiht und macht sich über ihn lustig. Wieder trägt sie burschikose Kleidung und raucht eine Zigarette; dies tut sie als einzige Person im Raum. Das Symbol der Freiheit der Frau, das die Zigarette hervorruft, ist für den Regisseur scheinbar ein wichtiges Stilmittel.

*"Cigarettes are torches of freedom for women. They wanna smoke to dramatize men's taboo against women by not permitting them to smoke and that's why they want to smoke."<sup>361</sup>*

Da die Ex-Freundin von Gondō ihren ehemaligen Liebhaber verrät, werden Ryoko und ihre Partner erneut auf den Geschäftsmann aufmerksam; im Müll finden die Mitarbeiter Unterlagen, die Gondōs Steuerhinterziehung beweisen. Ryoko und ihre Kollegen beschatten Gondō und es stellt sich heraus, dass der Mann gleich mehrere Love-Hotels besitzt. Bei einer großangelegten Razzia in Gondōs Privat- und Geschäftseigentum kommt es zum Streit zwischen dem Geschäftsmann und seinem Sohn. Als dieser wegläuft und scheinbar vor einen fahrenden Zug springen möchte, rettet Ryoko das Leben von Gondōs Kind. Nachdem die Steuerfahndung Gondō und seine Mittäter entlarvt und beinahe das gesamte Vermögen findet, fehlt nur mehr die Spur zum Rest des Geldes.



362

<sup>361</sup> Bernays, Edward L.: Torches of Freedom. In: Youtube. Spector PR. 02'28".  
<http://www.youtube.com/watch?v=6pyyP2chM8k> Zugriff: 20.02.2014.

Die letzte Szene des Films spielt sechs Monate nach der Razzia. Ryoko trifft auf Gondō und bittet um Hinweise zum fehlenden Geld. *"Herr Gondō, beenden wir endlich diese Quälerei."*<sup>363</sup> Gondō hat mittlerweile ein persönliches Verhältnis zu der Steuerbeamtin aufgebaut, spricht mit ihr über seine Ängste und sein Leid und fragt sie, ob sie mit ihm leben möchte. Nach ihrer Verneinung schreibt er ihr den Sicherheitscode der Bank auf ihr Stofftaschentuch, das er seit einem vergangenen Treffen mit Ryoko mit sich trägt. Das Gespräch wird in Nahaufnahme gezeigt; die Kamera ist erneut in leichter Untersicht statisch auf die beiden gerichtet. Wieder ist der Zuschauer so neutraler Beobachter; ein Mitfühlen mit den Protagonisten bleibt so aus. Mit seinem eigenen Blut am Taschentuch offenbart Gondō der Beamtin den letzten Puzzlestein zum Abschluss des Falls. Ryoko wirkt betroffen; scheinbar hat auch sie Gefallen an dem Gauner gefunden, doch sie bleibt vernünftig. Der Regisseur zeigt mit Ryokos Sympathie gegenüber dem Geschäftsmann womöglich sein Mitgefühl dem Mann gegenüber, der das alles nur für seine Familie getan hat.

*"Inzwischen waren Juzo Itamis zwei Steuerfahnderinnenfilme (MARUSA NO ONNA) aus den Jahren 87 und 88 im TV gelaufen, beide wieder mit seiner Frau Nobuko Miyamoto in der Hauptrolle. Ganz aktuell in ihrer Kunde von einem Wechsel von Gewalttaten zu "sanften" Verbrechen wie denen der Steuerhinterziehung. Itami hat sogar ein Ohr fuer die Argumente der Verfolgten, ...[...]."*<sup>364</sup>

In der finalen Sequenz verlässt Gondō den Aussichtsturm, den die beiden zuvor bestiegen haben, und Ryoko sieht in die Ferne. Sie hat nicht nur den Fall gelöst, sondern auch die Geschichte rund um Gondō vorangetrieben und ihn soweit gebracht, sich der Realität zu stellen.

Da bis heute der Bereich der Steuerfahndung ein männlich dominierter Arbeitsplatz ist und in Japan eine ungleiche Arbeitsaufteilung der

---

<sup>362</sup> Die Steuerfahnderin. Regie: Jûzô Itami. Drehbuch: Jûzô Itami. Japan: Toho Company, 1987. (Original: Marusa no onna. Englisch: A Taxing Woman.). Fassung: DVD. Sunfilm Entertainment, 2009. Farbe, 114'00".

<sup>363</sup> Ebd.

<sup>364</sup> Keller, Guido: Juzo Itami (15.05.33-20.12.97). Ein Nachruf. In: Kinokiller.de. <http://www.kinokiller.de/leiche/schrein.html> Zugriff: 08.02.2014.

Geschlechterrollen existiert, ist "Marusa no onna" für dieses Land von besonderer Bedeutung. Die Darstellung einer weiblichen Hauptfigur, die alleinerziehende Mutter und berufstätig ist, stellt außerdem eine Seltenheit hinsichtlich der Frauenfiguren in japanischen Filmen der 80er-Jahre dar. Die Orientierung des Films am westlichen Kino muss dennoch kritisch betrachtet werden, da die Hauptfigur Ryoko zwar eine Japanerin ist, jedoch macht es den Anschein, eine westliche Frau im Körper einer Japanerin zu beobachten.

### **3.3 Zwischenfazit**

Im Gegensatz zu den in den vorigen Abschnitten analysierten Filmen, die offensichtlich für eine männliche Zielgruppe gemacht wurden, scheint "Marusa no onna" sich zu bemühen, weibliche Zuschauer anzusprechen. Allerdings bleibt der Film - obwohl er mit der Figur von Ryoko eine im japanischen Kino äußerst rare Variante einer fortschrittliche Frauenfigur repräsentiert, die sich auch nichts zu Schulden kommen lässt - an der Oberfläche haften. Das Private der Ryoko Itakura bleibt bis zum Schluss im Verborgenen; man erfährt in dieser schlichten Sozialsatire, die sich sehr am westlichen Film orientiert, in keiner Szene Genaueres über ihre Hintergründe. Zum Nachdenken und Mitfühlen regt dieser Film darum kaum an, während die anderen weitaus düstereren Beispiele, teils feinfühlig, teils subversiv, die Erwartungshaltung ihrer jeweiligen Genres zu unterwandern versuchen und hinsichtlich des Wesens der weiblichen Hauptfiguren in die Tiefe gehen.

Es stellt sich somit abschließend die Frage, ob ein Film ans Äußerste gehen muss, um Verstörung im Publikum auszulösen und erst mit dieser eine Katharsis der Frauenfigur vonstattengehen kann?

#### **4. ZUSAMMENFASSUNG & NACHWORT**

Im Zuge dieser Arbeit beschäftige ich mich mit der Stellung der Frau in der japanischen Gesellschaft und mit ihrer Darstellung in bestimmten japanischen Filmgenres. Mittels Filmbeispielen, die sich auf unterschiedliche Weise der Geschichte der jeweiligen weiblichen Hauptfigur widmen, zeige ich auf, inwiefern sich diese Frauen gegen das sonst so männerdominierte Japan auflehnen. Außerdem befasse ich mich mit den gesellschaftlichen Hintergründen in Japan, um die Handlungsmuster der Geschlechter in den Filmen besser dechiffrieren zu können.

Der immer stärker werdende Wunsch nach weiblicher Unabhängigkeit in Japan führt von der Begründung von Frauenbewegungen über emanzipatorische Veränderungen im Familien- und Berufsleben bis hin zur Darstellung von selbstbewussten Frauen im japanischen Film, die sich gegen die patriarchalische Ordnung wehren.

In "Shurayukihime (Lady Snowblood)" wird vor allem der körperliche Kampf der Protagonistin in das Zentrum gerückt, während in Filmen wie "Ōdishon (Audition)" und "Koi no Tsumi (Guilty of Romance)" die emotionale Befreiung der Frauen im Mittelpunkt steht. In "Ai no korīda (Im Reich der Sinne)" verbinden sich sowohl die emotionale als auch die körperliche Erlösung der weiblichen Hauptfigur. "Marusa no onna (Die Steuerfahnderin)" zählt zum westlich orientiertesten Filmbeispiel, das auf den ersten Blick eine durchaus emanzipierte Frau darstellt, jedoch gelingt es gleichzeitig genau diesem Film am wenigsten, die emotionale Ebene der Frauenfigur zu durchleuchten und den Transformationsprozess deutlich zu machen: ein paradoxer Gegensatz, der sich in der von mir getroffenen Auswahl dabei ergibt. Ausgerechnet im deutlich auf männliche Zielgruppen fixierten japanischen Genre-Kino und in seinen Hybridformen, ("Shurayukihime" lässt sich klar im Schwertkampf-Genre einordnen; "Ōdishon" und "Koi no Tsumi" bewegen sich in der Grauzone von Horrorfilm, Thriller, Pinku Eiga und expliziten künstlerischen Ambitionen) scheint es weiblichen Figuren erlaubt, gesellschaftliche Normen hinter sich zu lassen, Gender-Konventionen zu überschreiten und tradierte Regeln zu brechen.

Im Unterschied zu den vorgestellten Männerfiguren verlieren die Frauen in den beschriebenen Filmen nie ihr Gesicht. Sowohl bei einem politisch engagierten Regisseur wie Nagisa Ōshima ("Ai no korīda") als auch im Exploitation-Bereich der jeweiligen Genrewerke behalten die Protagonistinnen ihre Würde.

Durch die perfekt durchdachten Kameraeinstellungen und das sensible Schauspiel der Frauen gelingt in jeder einzelnen Produktion etwas, das Laura Mulvey vom Film fordert und gleichzeitig vermisst - die Frau soll vom Objekt zum Subjekt werden.<sup>365</sup> Der von ihr angesprochene Blickwinkel des Mannes, der die Frau zu einem reinen Objekt der Begierde macht, ist in keinem der fünf Filme eindeutig gegeben. Obwohl in allen Filmen Männer Regie führen, gelingt es jedem Einzelnen von ihnen, die männliche Schaulust mit den gezeigten Bildern zu (zer)stören.

Damit kann man zumindest hinsichtlich dieser Filmbeispiele davon ausgehen, dass im Kontext des japanischen Kinos tragische Erzählungen, übersteigerte Melodramatik, offensiv eingesetzte Elemente des Körperkinos<sup>366</sup> und als Anti-Heldinnen charakterisierte Figuren notwendig sind, um Verstörung im Publikum auszulösen und um diese Figuren im Film glaubwürdig und authentisch in Richtung Emanzipation wachzurütteln.

Trotzdem ist zu betonen, dass jede dieser Frauen sich schlussendlich immer nur mit Abstrichen auf Kosten von anderen Personen und der eigenen Existenz befreien kann, und somit kommt es zu keiner einzigen vollendeten Katharsis der Hauptfigur. Im Gegensatz zu Hollywoodfilmen mit Happyends und idyllischen Utopien sind diese Filme weitaus näher am realen Leben in Japan; auch in der Realität können sich keine Personen den ihnen vorgeschriebenen Rollenmustern entziehen.

Abschließend ist festzuhalten, dass sowohl in der japanischen Gesellschaft als auch im japanischen Kino eine Tendenz zur weiblichen Emanzipation abzulesen ist. Diese Veränderungen können jedoch nicht mit unseren westlichen Maßstäben verglichen werden, da - historisch gesehen - viel später von den Frauen begonnen wurde, sich gegen das Patriarchat aufzulehnen.

---

<sup>365</sup> Vgl.: Kapitel 3.2.3.2 Männliche Dominanz und die dämonische Frau - Die Geschichte von Aoyama und Asami

<sup>366</sup> Unter "Körperkino" versteht man Filme, die es schaffen, den Zuschauer emotional und körperlich zu erregen, begeistern, verstören etc.. Vgl.: Fuchs, Christian: Let's get physical. Anmerkungen zum Körperkino. In: Rotifer, Robert u. Pieper, Martin (Hg.): Das Fm4-Buch #1. Wien: Deuticke, 2002. S 35 ff.

Der Wandel in Japan passiert sowohl in der Realität als auch im Film, jedoch nicht über Nacht.

## LITERATURVERZEICHNIS

Balázs, Béla: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.

Bordwell, David; Thompson, Kristin: Film Art. An Introduction. Eighth Edition. New York: McGraw-Hill, 2008.

Bornoff, Nicholas: Pink Samurai. An Erotic Exploration of Japanese Society. London: Harper Collins Publishers, 1991.

Brunner, Miriam: Manga. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2010.

Desser, David: Eros plus Massacre. An Introduction to the Japanese New Wave Cinema. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

Diekmann, Edith; Fang, Jieyan: China-Knigge. Business und interkulturelle Kommunikation. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2008.

Eder, Franz X.; Frühstück, Sabine (Hg.): Neue Geschichten der Sexualität. Beispiele aus Ostasien und Zentraleuropa 1700-2000. Wien: Turia und Kant, 1999.

Eribon, Didier: Michel Foucault. Eine Biographie. Aus dem Französischen übersetzt von Hans-Horst Henschen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse. 3. Auflage. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2002.

Fuchs, Christian: Let's get physical. Anmerkungen zum Körperkino. In: Rotifer, Robert u. Pieper, Martin (Hg.): Das Fm4-Buch #1. Wien: Deuticke, 2002. S 35 ff.

Gage, John: Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart.  
Leipzig: E. A. Seemann, 2005.

Harich-Schneider, Eta: A History of Japanese Music. London: Oxford University  
Press, 1973.

Herden, Sibylle: Die Rolle der Frau in Japan. Die Emanzipation der Frau in  
Japan ist nicht so vorangeschritten wie die der Frauen im Westen. München:  
Grin Verlag, 2008.

Hirosawa, Eriko: Gedanken über die Geschlechterdifferenz. Lou Andreas-  
Salomé im Kontext der Gender-Debatte. In: Kritische Revisionen. Gender und  
Mythos im literarischen Diskurs. Beiträge der Tateshina-Symposien 1996 und  
1997. München: Iudicium, 1998. S 65 ff.

Holthus, Barbara G.: Paarbeziehungen in Japanischen Frauenzeitschriften seit  
1970. Medien und Geschlecht in Japan. Lewiston/ Queenston/ Lampeter: The  
Edwin Mellen Press, 2009.

Hunter, Jack: Eros In Hell. Sex, Blood And Madness in Japanese Cinema.  
London: Creation Books International, 1998.

Ibsen, Henrik: Nora. (Ein Puppenheim). Stuttgart: Philipp Reclam jun. Verlag  
GmbH & Co. KG, 1986.

Joachim, Daniel: Konflikt der Harmonie. Neue Soziale Bewegungen in Japan.  
München: Grin Verlag, 2008.

Kafka, Franz: Das Schloß. Köln: Anaconda, 2007.

Korte, Helmut: Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch.  
Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2004.

LaFleur, William R.: The Afterlife of the Corpse: How Popular Concerns Impact upon Bioethical Debates in Japan. In: Formanek, Susanne; LaFleur, William R.: Practicing the Afterlife. Perspectives from Japan. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2004. S 491 ff.

Langenscheidt (Hg.): Universal-Wörterbuch Japanisch. Japanisch-Deutsch. Deutsch-Japanisch. Berlin/ München: Langenscheidt, 2002.

Linhart, Sepp; Weigelin-Schwiedrzik, Susanne (Hg.): Ostasien im 20. Jahrhundert. Geschichte und Gesellschaft. Edition Weltregionen, Band 14. Wien: Promedia, 2007.

Mainon, Dominique; Ursini, James: The Modern Amazons. Warrior Women On-Screen. New Jersey: Limelight Editions, 2006.

McNally, Mark: The Proof is Out There: Hirata Atsutane, Evidential Learning, and the Afterlife. In: Formanek, Susanne; LaFleur, William R.: Practicing the Afterlife. Perspectives from Japan. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2004. S 231-259.

Mellen, Joan: In The Realm Of The Senses. London: BFI Film Classics, 2004.

Mes, Tom & Sharp, Jasper: The Midnight Eye Guide to New Japanese Film. Berkeley: Stone Bridge Press, 2005.

Mes, Tom: The Crimson Kimono. In: Collector's booklet. The Crimson Kimono. Shenley: Arrow Films, 2012.

Mulvey, Laura: Visuelle Lust und narratives Kino. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart: Reclam, 2003. S 389-408.

Nessel, Sabine: Kino und Ereignis. Das Kinematografische zwischen Text und Körper. Berlin: Vorwerk 8, 2008.

Richter, Ursula: Das Lächeln der Geisha. Geheimnisse japanischer Lebenskultur. Bergisch Gladbach: Lübbe/ Ehrenwirth, 2005.

Scherer, Elisabeth: Spuk der Frauenseele. Weibliche Geister im japanischen Film und ihre kulturhistorischen Ursprünge. Bielefeld: transcript Verlag, 2011.

Scherer, Elisabeth: The hole that leads to hell. Monströse Weiblichkeit in Filmen von Takashi Miike. In: Prokić, Tanja (Hg.): Takashi Miike. Film-Konzepte. Heft 34. München: edition text + kritik, 2014. S 48 ff.

Schwachulla, Wolfram (Red. Leitung): Meyers großes Handlexikon. 18., neu bearbeitete Auflage. Mannheim/ Leipzig/ Wien/ Zürich: Meyers Lexikonverlag, 1996.

Schwentker, Wolfgang: Die Samurai. München: Verlag C.H. Beck oHG, 2004.

Server, Lee: Asian Pop Cinema. Bombay to Tokyo. San Francisco: Chronicle Books, 1999.

Seeßlen, Georg: Erotik. Ästhetik des erotischen Films. Grundlagen des populären Films. Marburg: Schüren Verlag, 1996.

Seeßlen, Georg; Jung, Fernand: Horror. Geschichte und Mythologie des Horrorfilms. Marburg: Schüren Verlag, 2006.

Silver, Alain: The Samurai Film. New York: The Overlook Press, 2005.

Spigel, Lynn: Fernsehen im Kreis der Familie. Der populäre Empfang eines neuen Mediums. In: Adelman, Ralf; Hesse, Jan O.; Keilbach, Judith; Stauff, Markus; Thiele, Matthias (Hg.): Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie - Geschichte - Analyse. Konstanz: UVK, 2001. S 214-252.

Stiglegger, Marcus: Exploitationfilm. In: Koebner, Thomas (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Reclam, 2007. S 182 ff.

Stiglegger, Marcus: Letales Flüstern. Geschlechterkrieg als Duell der Stimmen in dem Psychothriller Audition. In: Prokić, Tanja (Hg.): Takashi Miike. Film-Konzepte. Heft 34. München: edition text + kritik, 2014. S 62 ff.

Töteberg, Michael (Hg.): Metzler Film Lexikon. 2. Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler, 2005.

Tucker, Mary E.: Moral and Spiritual Cultivation in Japanese Neo-Confucianism. The Life and Thought of Kaibara Ekken 1630-1714. Albany: State University of New York Press, 1989.

Wagner, Hedwig: Die Prostituierte im Film. Zum Verhältnis von Gender und Medium. Bielefeld: transcript Verlag, 2007.

Zizek, Slavoj: Liebe Dein Symptom wie Dich selbst!: Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien. Berlin: Merve, 1991.

## **Internetquellen**

Augstein, Rudolf (Hg.): Halte den Mund und geh hinter mir. SPIEGEL-Report über die Unterdrückung der Frau in Japan. In: Spiegel.  
<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-39685934.html>  
Zugriff: 12.06.2013.

Bernays, Edward L.: Torches of Freedom. In: Youtube. Spector PR. 02'28".  
<http://www.youtube.com/watch?v=6ppyP2chM8k>  
Zugriff: 20.02.2014.

Deutsches Institut für Japanstudien.  
<http://www.dijtokyo.org/>

Zugriff: 27.11.2013.

Domenig, Roland: Eros und Thanatos. Sex und Tod im japanischen Kino. In: Arte.

<http://www.arte.tv/de/eros-und-thanatos-sex-und-tod-im-japanischen-kino/1015364.html>

Zugriff: 12.06.2013.

Domenig, Roland: Vital flesh. The mysterious world of Pink Eiga. In: Internet Archive.

[http://web.archive.org/web/20041118094603/http://194.21.179.166/cecudine/fe\\_2002/eng/PinkEiga2002.htm](http://web.archive.org/web/20041118094603/http://194.21.179.166/cecudine/fe_2002/eng/PinkEiga2002.htm)

Zugriff: 30.10.2013.

Huber, Christoph: Sexkrimi: Die völlige Entgrenzung. In: Die Presse.com.

[http://diepresse.com/home/kultur/film/filmkritik/1268847/Sexkrimi\\_Die-vollige-Entgrenzung](http://diepresse.com/home/kultur/film/filmkritik/1268847/Sexkrimi_Die-vollige-Entgrenzung)

Zugriff: 14.02.2014.

Keller, Guido: Juzo Itami (15.05.33-20.12.97). Ein Nachruf. In: Kinokiller.de.

<http://www.kinokiller.de/leiche/schrein.html>

Zugriff: 08.02.2014.

Keuschnigg, Markus: Tränen und Gänsehaut. Doku-Darlings, Wut, Wahnsinn und Ryan Gosling am Steuer: Empfehlungen für die Viennale. In: FM4.at.

<http://fm4.orf.at/stories/1688762/>

Zugriff: 22.02.2012.

Hünniger, Andrea: Wie viel kostest du?. Der japanische Film "Guilty of Romance" handelt von der Selbstsuche durch Sex in Zeiten der Langeweile. In: Zeit. <http://www.zeit.de/2012/30/Guilty-of-Romance>

Zugriff: 11.02.2014.

Imdb. Abe Sada.

<http://www.imdb.com/title/tt0073208/>

Zugriff: 12.12.2013.

Imdb. Ai no mukidashi.

<http://www.imdb.com/title/tt1128075/>

Zugriff: 23.02.2014.

Imdb. Audition.

<http://www.imdb.com/title/tt0235198/>

Zugriff: 08.01.2014.

Imdb. Giganten.

<http://www.imdb.com/title/tt0049261/>

Zugriff: 06.02.2014.

Imdb. Heiseiban: Abe Sada: Anta ga hoshii.

[http://www.imdb.com/title/tt2148989/?ref\\_=nm\\_flmg\\_dr\\_33](http://www.imdb.com/title/tt2148989/?ref_=nm_flmg_dr_33)

Zugriff: 12.12.2013.

Imdb. Jûzô Itami.

<http://www.imdb.com/name/nm0411631/>

Zugriff: 19.05.2014.

Imdb. Kill Bill: Vol. 1.

[http://www.imdb.com/title/tt0266697/?ref\\_=fn\\_al\\_tt\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0266697/?ref_=fn_al_tt_1)

Zugriff: 23.02.2014.

Imdb. Koi no tsumi.

<http://www.imdb.com/title/tt1743724/>

Zugriff: 23.02.2014.

Imdb. Marusa no onna.

[http://www.imdb.com/title/tt0093502/?ref\\_=ttpl\\_pl\\_tt](http://www.imdb.com/title/tt0093502/?ref_=ttpl_pl_tt)

Zugriff: 03.02.2014.

Imdb. Marusa no onna 2.

[http://www.imdb.com/title/tt0095597/?ref\\_=fn\\_al\\_tt\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0095597/?ref_=fn_al_tt_1)

Zugriff: 03.02.2014.

Imdb. Sada: Gesaku. Abe Sada no shôgai.

[http://www.imdb.com/title/tt0144589/?ref\\_=tt\\_trv\\_cnn](http://www.imdb.com/title/tt0144589/?ref_=tt_trv_cnn)

Zugriff: 12.12.2013.

Imdb. Shurayukihime.

<http://www.imdb.com/title/tt0158714/>

Zugriff: 23.02.2014.

Imdb. Shura-yuki-hime: Urami Renga.

[http://www.imdb.com/title/tt0072157/?ref\\_=fn\\_al\\_tt\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0072157/?ref_=fn_al_tt_1)

Zugriff: 23.02.2014.

Imdb. Tokio Dekadenz.

<http://www.imdb.com/title/tt0105622/>

Zugriff: 11.01.2014.

Imdb. Tsumetai Nettaigyo.

<http://www.imdb.com/title/tt1632547/>

Zugriff: 23.02.2014.

Neuhauser, Thomas: Im Gespräch mit Eva Bense. In: Arte.

<http://www.arte.tv/de/eva-bense/1013432.html>

Zugriff: 12.06.2013.

Pink Eiga. Sachi Hamano.

<http://www.pinkeiga.com/films/bios/sachi-hamano/>

Zugriff: 12.12.2013.

Rebhandl, Bert: Zeig mir den Körper für das Wort Liebe. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/guilty-of-romance-zeig-mir-den-koerper-fuer-das-wort-liebe-11820380.html>  
Zugriff: 11.02.2014.

Scheid, Bernhard: Göttermythen. Götter des Himmels. In: Religion in Japan. Ein Web-Handbuch.  
[http://www.univie.ac.at/rel\\_jap/an/Mythen:G%C3%B6tter\\_des\\_Himmels#Amaterasu](http://www.univie.ac.at/rel_jap/an/Mythen:G%C3%B6tter_des_Himmels#Amaterasu)  
Zugriff: 29.10.2013.

Stadelmaier, Philipp: Fragmente eines Körpers der Liebe. In: Süddeutsche.  
<http://www.sueddeutsche.de/kultur/guilty-of-romance-im-kino-fragmente-eines-koerpers-der-liebe-1.1418349>  
Zugriff: 11.02.2014.

## FILMVERZEICHNIS

Audition. Regie: Takashi Miike. Drehbuch: Daisuke Tengan. Japan: Omega Project, 1999. (Original: Ōdishon. Deutsch/Englisch: Audition.). Fassung: DVD. Rapid Eye Movies, 2012. Farbe, 110'.

Die Steuerfahnderin. Regie: Jûzô Itami. Drehbuch: Jûzô Itami. Japan: Toho Company, 1987. (Original: Marusa no onna. Englisch: A Taxing Woman.). Fassung: DVD. Sunfilm Entertainment, 2009. Farbe, 122'.

Guilty of Romance. Regie: Shion Sono. Drehbuch: Shion Sono. Japan: Nikkatsu, 2011. (Original: Koi no Tsumi. Deutsch/Englisch: Guilty of Romance.). Fassung: DVD. Olive Films, 2011. Farbe, 114'.

Lady Snowblood. Regie: Toshiya Fujita. Drehbuch: Kazuo Uemura u. Kazuo Koike. Japan: Toho Film Co. Ltd., 1973. (Original: Shurayukihime. Deutsch/Englisch: Lady Snowblood.). Fassung: Blu-Ray. Arrow Films, 2012. Farbe, 97'.

The Realm of the Senses. Regie: Nagisa Ôshima. Drehbuch: Nagisa Ôshima. France/ Japan: Argos Films, 1976. (Original: Ai no korîda. Deutsch: Im Reich der Sinne.). Fassung: DVD. Nouveaux Pictures, 2007. Farbe, 98'.

## **ABBILDUNGSVERZEICHNIS**

Museum of Fine Arts Boston.

<http://www.mfa.org/collections/object/sun-goddess-amaterasu-212894>

Zugriff: 29.10.2013.

## ABSTRACT

This thesis analyses selected Japanese films and their female protagonists, all of which are characterised by their breaking free from prevalent patterns of suppression by demonstrating, in various ways, courage, strength and cunning. Fascinated by Asian culture, I have made a study of Japanese films and series and observed how many of them deal with powerful males and suppressed females. I couldn't help noticing that traditional gender stereotypes are most often undermined or even shattered in exploitation flicks blatantly made for male target groups. While the female protagonists of these movies can hardly be said to represent any abstract aspects of goodness, they do subvert traditional stereotypes by extricating and emancipating themselves from male domination. Inspired by such discoveries, I began to search for similarly self-assured female protagonists in more sophisticated Japanese films, with the aim to shine a light on rebellious women in both exploitation and art films.

Given the highly complex status of women in Japanese culture, the first part of my thesis necessarily deals with Japanese society and women's role in it, including sociological and historical observations. The second part analyses five films in which female protagonists rebel against male-dominated Japanese culture and tradition, with special attention given to how (male) directors attempt to assume female points of view. The aim is to demonstrate how a complex and contradictory culture courageously deals with female emancipation in a cinematic context.

-

Diese Diplomarbeit analysiert ausgewählte japanische Filme und ihre Protagonistinnen im Hinblick auf deren Willen, sich von in Japan herrschenden Mechanismen der Unterdrückung zu befreien.

Angeregt durch meine allgemeine Faszination für asiatische Kulturen begann ich japanische Filme und Serien zu studieren und bemerkte dabei schnell, dass sich außerordentlich viele von ihnen mächtigen Männer- und unterdrückten Frauen-Figuren widmen. Es war unübersehbar, dass diese traditionellen Gender-Stereotypen am häufigsten im Exploitation-Genre unterwandert und teilweise zerstört werden, das ganz offensichtlich auf ein weitgehend männliches Publikum ausgerichtet ist. Während die Heldinnen dieser Filme

kaum als Verkörperung des "Guten" betrachtet werden können, subvertieren sie doch die angesprochenen traditionellen Stereotypen, indem sie sich der männlichen Dominanz entziehen und sich von deren Unterdrückungsstrategien emanzipieren. Mit diesen Erkenntnissen begann ich ähnlich selbstsichere Protagonistinnen im japanischen Genre-Kino zu suchen, mit dem Ziel sie ihren rebellischen Schwestern im Exploitation-Kino gegenüberzustellen. Aufgrund der höchst komplexen Rolle der Frau in der japanischen Kultur beschäftigt sich der erste Teil meiner Diplomarbeit mit der japanischen Gesellschaft und der Frau in dieser unter Berücksichtigung soziologischer und historischer Aspekte. Der zweite Teil behandelt fünf ausgewählte Filme, in denen die Protagonistinnen sich gegen die männlich-dominierte japanische Kultur auflehnen; dies geschieht mit besonderem Augenmerk auf die Bemühungen von männlichen Regisseuren, dabei weibliche Perspektiven zu berücksichtigen. Das Ziel dieser Arbeit ist es, eine komplexe und widersprüchliche Kultur zu beleuchten und darzustellen, wie sich diese mutig mit weiblicher Emanzipation im cineastischen Kontext auseinandersetzt.

## LEBENS LAUF

Vor- und Zuname: Alicia Weyrich

Geburtsjahr: 1986

Geburtsort: Baden bei Wien/ Österreich

### Beruflicher Werdegang

01/2013 – heute: Organisation *Donaukanaltreiben Wien*

Public Relations/ Redaktion/ Social Media/ Booking

2010 – heute: Public Relations/ Redaktion/ Social Media/ Werbetext

u.a. für *ASFINAG, FFG, WildUrb, Erste Bank, Postl AV, WKO - UBIT Wien, MagiXx, next.generation, Donaukanaltreiben, Wien geht Gassi, Chi L'Ha Visto,*

... .

2003 – heute: div. Gast-Artikel in Zeitschriften und Internetportalen in den Bereichen Kunst, Kultur & Lifestyle

07/2010 – 05/2012: *Write Said Bob*

Junior-Text: Werbung/ Marketing/ Public Relations

07/2010 – 04/2011: *Face to Face-Cosmetics*

Public Relations/ Redaktion/ Social Media

03/2010 – 05/2010: *Österreichischer Journalistenclub, ÖJC*

Sekretariat/ Public Relations-Events

07/2006 – 08/2008: *Österreichischer Rundfunk, ORF-Zentrum Wien*

04/2008 – 08/2008: Sport-Redaktion *ORF-Zentrum*

Schwerpunkt: Redaktionelle Mitarbeit "EURO 08 & Olympiade"/ Gestaltung von Beiträgen und Off-Mazen/ Content-Auswertung

07/2006 – 03/2008: Zeit im Bild-Redaktion *ORF-Zentrum*

Schwerpunkt: Nacht-Monitoring/ Content-Auswertung/ Content-Management/  
Neue Medien

### **Berufliche Weiterbildung**

06/2009 – 09/2009: "Ausbildung zur diplomierten PR-Beraterin", *WIFI* Wien

02/2009 – 05/2009: "Ausbildung zur geprüften PR-Assistentin", *WIFI* Wien