



Über Japan reden

Gespräch über den Film KIRSCHBLÜTEN – HANAMI von Doris Dörrie

Kayo Adachi-Rabe, Berlin/Weimar und Silke Martin, Jena

In dem Gespräch zwischen Kayo Adachi-Rabe und Silke Martin über Doris Dörries Film KIRSCHBLÜTEN – HANAMI entwickeln die beiden Autorinnen ausgehend von dem im Film angelegten Diskurs über östliche und westliche kulturelle Traditionen Gedanken, in denen Praktiken aus der traditionellen japanischen Kultur mit ästhetischen Erscheinungsweisen des Films verbunden werden. Dieser Gedankengang geht vom Kirschblütenfest über den Butō-Tanz zu Hokusais Holzschnitten und fördert schließlich eine Perspektive auf die Praxis und die Ästhetik des Kimonos zutage, die eine überraschende Parallele zur Praxis und Ästhetik des Films aufweist. Der Text schließt an die Themenausgabe zu Film und ostasiatischer Ästhetik an (Rabbit Eye 008, 2016).

Silke Martin: Im März 2010 haben wir uns bei einer Tagung in Hildesheim getroffen und festgestellt, dass wir beide Doris Dörries Film KIRSCHBLÜTEN – HANAMI mögen. Der Film berührt uns beide sehr. Mich, die ich aus Deutschland komme und Dich, die du aus Japan stammst. Du sagtest mir, dass du ein Interview mit der Regisseurin auf der Berlinale geführt hast, das in japanischer Sprache erschienen ist (Adachi-Rabe 2008: 16). Du lebst seit vielen Jahren in Berlin und trägst im Grunde genommen beide Kulturen in dir, die deutsche wie die japanische, ganz ähnlich wie Dörries Film. KIRSCHBLÜTEN – HANAMI erzählt von der Reise des älteren Bayers Rudi, der nach Japan reist, um dort das zu sehen, was seine verstorbene Frau Trudi nicht mehr sehen konnte: die Kirschblüte, den Fuji, den Butō-Tanz, den Kimono und die Bildkunst von Hokusai. Mir gefällt der Film deshalb, weil er zeigt, wie intensiv ein Mensch trauern kann, und wie die Liebe eines Menschen über den Tod hinaus wirkt. Als ich im Sommer 2009 den Film zum ersten Mal sah, ist kurz zuvor meine Großmutter gestorben. Sie ließ meinen Großvater alleine zurück, nach 59 Jahren Ehe und tagtäglichem Zusammensein. Das war sehr schlimm für ihn und er ist kurz danach gestorben. Die Geschichte von Rudi und Trudi in Dörries Film hat mich mitfühlen lassen, wie es meinem Großvater in seiner Trauer ging, nach all den Jahren des Zusammenlebens, alleine in der Wohnung, in der alles an seine Frau erinnerte. Der Film gefällt mir aber auch, weil er einen großartigen Einblick in die japanische (Film-)Kultur gibt. Was magst du an KIRSCHBLÜTEN – HANAMI?

Kayo Adachi-Rabe: Ich mag die Zärtlichkeit, Subtilität und Klarheit des Films, den Ernst und die Gründlichkeit in der Äußerung der Gefühle. Ich bin bereits in der Lebensphase, in der man unersetzliche Mitmenschen verliert. Mich wundert es, wie man solchen Schmerz überwinden kann. Niemand kann diesem Schicksal entrinnen. Ich persönlich tendiere eher dazu, meine Trauer zu verdrängen. Aber Rudi zeigt mir eine andere Denkweise. Er deutet die allgemeine „Trauerarbeit“ gänzlich um. Zumal er sich völlig anders verhält, als es bei uns in Japan üblich ist.

Kirschblüte

SM: Ich habe gelesen, dass die Kirschblüte in Japan ein Zeichen für Vergänglichkeit ist. Warum sitzen in Dörries Film so viele Menschen im Park auf blauen Plastikplanen, trinken Bier aus Flaschen und feiern die Kirschblüte?

KA: Ja, die Kirschblüte steht für Vergänglichkeit. Sie ist wunderschön, da sie bald vergeht. Die Kirschblüte veranlasst in uns eine Entzückung über die absolute Schönheit und *memento mori* zugleich. Alle Glücksmomente sind sterblich wie wir alle. Die Menschen in Japan sind in der Tat völlig verrückt nach der Kirschblüte. Schon am Tag kommen die Leute mit blauen Planen, um einen Platz für ihre Kolleginnen oder Kollegen für ein abendliches *Hanami*, also eine Kirschblütenbetrachtung, zu reservieren. Wie narrenhaft sich die ansonsten immer braven Geschäftsmänner unter der Wirkung des Alkohols dort benehmen, ist nicht zu fassen. Die Kirschblüte hat die magische Kraft, eine irrealen Dimension der Wirklichkeit zu zeigen und die Menschen zu verwandeln.

SM: Du hast mir erzählt, dass du viele Jahre in der Nähe des Parks, in dem das *Hanami*-Fest stattfindet, gewohnt hast, und dass du jeden Tag über die Brücke gegangen bist, über die auch Rudi und Yu gehen. Rudi hat Yu beim *Butō*-Tanzen im Park kennengelernt. Auch Yu hat einen Menschen verloren, ihre Mutter. Hat der Park eine besondere Bedeutung in Tokio? Um welchen Park handelt es sich?

KA: Man erkennt den Inogashira-Park und den Ueno-Park. Beide sind sehr beliebte Orte für *Hanami* in Tokio. In der Nähe des Inogashira-Park, in dem sich Yu und Rudi kennen lernen, habe ich gewohnt. Er ist eine Art Kultstätte zum Verabreden, aber auch zum Verabschieden für Liebespaare. Der Volksmund sagt, dass sich ein Paar trennen kann, wenn es zusammen einen kompletten Rundgang durch den Park unternommen hat. Der zweite, der Ueno-Park, ist ein sehr großer historischer Park mit zahlreichen kulturellen Institutionen. Heute ist er aber dafür bekannt, dass viele Obdachlose dort ihre provisorischen Unterkünfte aufbauen, wie Yu in Dörries Film. Die Parks haben ihre Geheimnisse und strahlen in KIRSCHBLÜTEN-HANAMI ihre eigene Aura aus.

SM: Der Inogashira-Park ist auch der Ort, an dem Rudi Yu kennen lernt. Yu tanzt dort in einem Kimono bekleidet und mit einem Telefonhörer in der Hand *Butō*, um Kontakt zu

ihrer verstorbenen Mutter aufzunehmen. Woher kennst du den Tanz mit den Toten, den *Butō*? Welche Bedeutung hat er in Japan? Und was macht der Film mit diesem Tanz?

Butō

KA: In den 1980er Jahren konnte man die Performance berühmter Tänzer wie Tatsumi Hijikata und Kazuo Ōno öfter bei ihren Performances oder auch im Film sehen. Der *Butō*-Tanz entstand nach dem Zweiten Weltkrieg als eine Tanzart der Avantgarde und verkörpert einen Widerstand zur offiziellen, populären Kultur und Kunst Japans. In der Form lebt er heute noch provozierend und sich stets erneuernd auch im Ausland fort. Tatsächlich schafft diese Tanzform in Dörries Film einen funktionsfähigen Kanal zwischen dem Dies- und dem Jenseits auf einer hochgeistigen Ebene. Der Tänzer Tadashi Endō, der dem Drehteam *Butō* beigebracht hat, soll Dörrie zufolge gesagt haben, dass beim Tanz „die Toten von uns träumen.“ (Dörrie 2008: 206). Die Kommunikation bzw. Transformation zwischen dem Körper der Lebenden und der Seele der Toten ist beim *Butō*-Tanz so vollkommen, dass eine Wechselbeziehung zwischen ihnen entsteht. Das steht vermutlich in Zusammenhang mit dem „Schmetterlingstraum“ des altchinesischen Philosophen Zhuangzi. Im Traum war er ein fliegender Schmetterling. Als er aufwachte, war er nicht mehr sicher, ob er von einem Schmetterling träumte, oder ob seine Gegenwart bloß ein Traum des Schmetterlings war. Wahrscheinlich ist die Grenze zwischen dem Existenziellen und dem Transzendentalen nicht unüberwindbar, wenn man über einen freien Geist verfügt. Ich finde die Choreographie der letzten Tanzszene und die Ausführung durch die Schauspielerinnen und den Schauspieler sowie durch die Kamera beachtlich, die diesen von Endō gemeinten Grundsatz des *Butō* tatsächlich vor Augen zu führen scheint.

SM: Was mich an dieser Tanzszene von Rudi und Trudi auch beeindruckt, ist die Inszenierung des Fuji. Obwohl er im Hintergrund ist, spielt er sich dennoch permanent in den Vordergrund, durch die schwankenden Handkameraaufnahmen und seine Spiegelungen im Wasser. Das erinnert, ähnlich wie die farbigen Holzdruckbilder zu Beginn des Films, an Hokusai und dessen Darstellung des japanischen Berges Fuji. Kannst Du etwas über Hokusai erzählen? Wer war er und was ist mit seiner Kunst in diesem Film passiert?

Hokusai und Fuji

KA: Hokusai ist ein Grafiker der Edo-Zeit und ein Genie der Bildfantasie.¹ Er ist einer der größten Maler der japanischen Kunstgeschichte und zugleich Urbild der modernen Kunst, einschließlich der europäischen Moderne, aber auch der japanischen Gegenwartskunst sowie der Manga (Comics). Hokusais Bilderserie des Berges Fuji dient als Modell für die Drehmethode des Films und für die Versuche Rudis, die verlorene Einheit mit Trudi zurückzugewinnen.

¹ Die Edo-Zeit dauert von 1603-1867.

SM: Die Bilderserie von Aufnahmen am Anfang des Films, die an die *36 Ansichten des Berges Fuji (1830-1836)* von Hokusai erinnern, scheint sich in die Ästhetik des Films zu verweben. Im Vorspann des Films werden Farbholzdrucke, die an die Bilder von Hokusai erinnern, ineinander überblendet. Am Ende des Films finden sich Filmaufnahmen des Fuji, ebenfalls in Überblendungen wie die Holzschnitte zu Beginn des Films. Eine serielle Anordnung kann man auch in Rudis Suche nach Trudi sehen, wenn er durch Japan läuft, in ihrer Strickjacke und ihrem Rock unter dem Mantel, oder wenn er *Butō* tanzt, die Kirschblüte erlebt, den Fuji sieht – wenn er all das tut, was seine Frau nicht mehr tun konnte.² Inwiefern steht der Versuch Rudis, die verlorene Einheit mit Trudi zurückzugewinnen, mit der Bilderserie von Hokusai in Zusammenhang und weshalb stellt diese Bilderserie eine Drehmethode dar?

KA: Es scheint, dass Hokusai in *36 Ansichten des Berges Fuji* versucht hat, die Unerreichbarkeit des Fuji darzustellen. Der Berg ist von überall her sichtbar, von vielen berühmten Städten, über den Wolken, unter einer hohen Welle, durch ein Fass usw. Der Fuji ist stets überragend und perfekt im Gegensatz zum winzigen menschlichen Wesen, das eifrig versucht, sich ihm anzunähern, ihn in einem Bildrahmen zu fassen und zu arrangieren, um ein repräsentatives Abbild für seine Erhabenheit zu schaffen. Hokusai ist dabei aber gar nicht demütig gegenüber dem Berg – wie etwa Caspar David Friedrich in seinen Bergbildern oder Arnold Fanck in seinen Bergfilmen - sondern er geht mit diesem Verhältnis spielerisch und irgendwie festlich um.

SM: Interessanterweise ist der Fuji selten zu sehen, er wird oftmals vom Nebel verdeckt. Er ist scheu, verbirgt sich, sagt Yu zu Rudi im Zug, als die beiden in das kleine Dorf in der Nähe des Fuji reisen. Yu deutet dies mit einem weißen Blatt Papier an, das sie sich vor das Gesicht hält. Dörrie schreibt, dass das Drehteam mehrere Wochen darauf gewartet hat, dass sich der Nebel lichtete und der Fuji zum Vorschein kam (Dörrie 2008: 207). Als der Fuji endlich zu sehen war, mussten Elmar Wepper und Hannelore Elsner frühmorgens bei null Grad vor dem Fuji *Butō* tanzen, nur in Unterhemd und Kimono bekleidet.

KA: Fuji heißt auf Japanisch auch „das Einzige“ oder „Ohnegleichen“. Witzig ist die Darstellung einer Wasserspiegelung des Fuji, die wir bei Hokusai und bei Dörrie sehen. Das steht auch in Zusammenhang mit dem Prinzip des *Butō*-Tanzes bei Yu, die mit ihrem eigenen Schatten tanzt und dadurch mit der toten Mutter kommuniziert. Das Motiv der Wasserspiegelung ist mit der Doppeldeutigkeit der Dinge im Sinne von Leben und Tod verbunden. Rudis Versuch, der auch der Versuch des Kamerateams ist, den Berg Fuji bei gutem Wetter in seiner Vollständigkeit zu erleben, entspricht Hokusais Konzept, nicht nur mal- bzw. drehtechnisch, sondern auch in Bezug auf den metaphorischen Gehalt der Bilder und des Films. Es geht um die Sehnsucht, im Film um Rudis starkes Verlangen nach Trudis Liebe. Er versucht, sich ihr durch verschiedenste Wege und Mittel anzunähern und

² Überlegungen zu filmischen Übersetzungsleistungen in Dörries Film finden sich auch in Martin (2016).

wartet geduldig, bis er tatsächlich das unerreichbare Wesen erreicht. Die Berge, die gemeinhin bei uns – und vielleicht auch für den Bayern Rudi zu Hause – Heimat symbolisieren, sind in der Tanzszene am Fuji zu etwas ganz anderem geworden, zu einem universalen Zeichen für den Ort des Wiedersehens und der Vervollkommnung der Wünsche. Der Fuji stellt in diesem Film eine wahre, universale Heimat der Menschen dar, im Sinne des Ursprungs des Lebens, wo man her kommt, und im Sinne des Reichs des Toten, wohin man zurückkehrt.

SM: Welche Ästhetik des Fuji findet sich in Dörries Film?

KA: Der Kameramann Hanno Lentz sagte auf dem Berlinale-Empfang zu mir – die Regisseurin hatte mich freundlicher Weise nach dem Interview dazu eingeladen – dass er versucht habe, den deutschen Teil des Films nach Vorbildern von Ozu und Hokusai „japanisch“ zu filmen, um den mittels einer dokumentaristischen Handkamera in einer „westlichen“ Art gedrehten japanischen Teil in einen Kontrast zu stellen. Ich finde, dass seine Absicht nachvollziehbar ist. Dabei ist der in Deutschland gedrehte Teil solide als Spielfilm inszeniert, während der zweite, in Japan gedrehte Teil dokumentarisch, reportageartig anmutet. Der Kontrast ist interessant. Es sieht aus, als ob Rudi von einer ordentlichen Welt in einem „Wunderland“ gelandet wäre. Interessant ist dabei, dass der dokumentarisch inszenierte Teil eher fiktiv und zuweilen absurd wirkt.

Filmische Wanderungen von West nach Ost

SM: Dörrie sagt, dass sie von TŌKYŌ MONOGATARI (1953) inspiriert war, der wiederum MAKE WAY FOR TOMORROW (1937) als Vorlage nahm. Ein Film reist vom Westen in den Osten und zurück (Dörrie 2008: 204). Mich interessiert an dieser Reise vor allem das Verhältnis der Geschlechter. Wie lässt sich das Verhältnis von Mann und Frau in Leo McCareys Film und wie in Ozus Film beschreiben? Und wie in Dörries Film?

KA: In meinen Augen ist es schon bemerkenswert, dass MAKE WAY FOR TOMMOROW und KIRSCHBLÜTEN-HANAMI Liebesgeschichten sind, während TŌKYŌ MONOGATARI ein Familiendrama ist.

SM: Du meinst, dass die beiden westlichen Filme, obwohl zwischen ihnen über 80 Jahre liegen, eine romantische Geschichte erzählen, während der östliche Film hingegen eine dramatische erzählt? Und dass bei Dörrie und McCarey ein Paar im Mittelpunkt steht, während es bei Ozu eine Familie ist? Weshalb ist das so? Ist dies filmgeschichtlich zu begründen? Oder geht es um nationale Paarzuschreibungen?

KA: Ganz allgemein hört ein verheiratetes Paar in Japan bald auf, Liebespaar zu sein, und versetzt sich in die Rolle der Eltern und später in die der Großeltern. In Ozus Generation war diese Tendenz bestimmt stärker als heute. Er nutzt das Stereotyp der japanischen Familie, um sein Thema des *mono no aware*, des „wehmütig von den Dingen angerührt sein“,

immer vertiefter und feiner darzustellen. Ozus Familiengeschichte basiert auf der grundlegenden Resignation vor der Vergänglichkeit des Lebens in seiner Anschauungsweise, die wahrscheinlich mit der einheimischen Mentalität zu tun hat, die Kirschblüte so sehr zu lieben. Bei McCarey und Dörrie sind die Eltern bzw. Großeltern immer noch ein Liebespaar, das für ihre starke Bindung sogar gegen ihre Familie kämpft. Die Leidenschaft von Rudi und Trudi kennt keine Grenzen, sodass sie eine Art der Unsterblichkeit erlangt. Dass Dörrie im Kontrast zu Ozu diese Konsequenz herausstellt, finde ich großartig. Was denkst du darüber? Hat das mit der landeseigenen Darstellung von Paaren zu tun?

SM: Ich denke, dass auch Paare in deutschen oder amerikanischen Filmen im Alter vor allem in ihrer Rolle als Eltern oder Großeltern dargestellt werden. Es gibt zwar in letzter Zeit auch Filme, die ältere Paare als Liebespaare zeigen und die Begehren andeuten, etwa VERGISS MEIN NICHT (D 2012, David Sieveking), AMOUR (F/D/A 2012, Michael Haneke), ET SI ON VIVAIT TOUS ENSEMBLE? (D/F 2011, Stéphane Robelin) oder IRINA PALM (B/D/Luxembourg/UK/F 2007, Sam Garbarski).³ Dennoch aber ist Dörries Film schon bemerkenswert hinsichtlich der Darstellung der Liebe des älteren Ehepaars Rudi und Trudi. So schön und sensibel habe ich das selten in gegenwärtigen europäischen oder amerikanischen Filmen gesehen. Ich glaube, dass diese Darstellung mit dem *Butō*-Tanz möglich wird. Was denkst du, was macht der *Butō*-Tanz in Dörries Film mit dem Verhältnis zwischen den Kulturen und Geschlechtern?

KA: *Butō* ist vielleicht etwas Überpersönliches, das jenseits der Geschlechterdifferenz oder nationalen Zuschreibungen operiert, und ermöglicht daher auch die Kommunikation zwischen grundverschiedenen Menschen wie Rudi und Yu.

SM: Ja, der *Butō*-Tanz ermöglicht etwas, das jenseits der Geschlechterdifferenz operiert, obwohl Rudi und Trudi einem traditionellen Paarmodell verhaftet sind. Sie ist Hausfrau und wartet jeden Abend mit dem Essen auf ihn. Wenn er nach Hause kommt, hilft sie ihm in die Strickjacke und stellt ihm seine Pantoffeln hin. Er ist ein mittlerer Beamter beim Amt für Abfallwirtschaft, fährt jeden Tag mit dem Zug ins Büro, arbeitet dort am Schreibtisch und verdient das Geld. Es ist ein klassisches Rollenmodell aus (West-) Deutschland, das bis heute fortwirkt. Der einzige Ausbruch aus dem Leben als ländliche Hausfrau stellt Trudis Liebe zu Japan dar, zum *Butō*-Tanz, zu Hokusai, zum Kimono. Ihr Traum, irgendwann einmal nach Japan zu reisen, zeigt uns, dass Trudi auch eine ganz andere Person, eine ganz andere Frau ist. Und wer geht schließlich nach Japan? Ihr Sohn Karl, der nicht weit genug von ihr weggehen kann, weil er sie so sehr liebt, wie er seinem Vater unter Tränen gesteht. Wunderschön und wahnsinnig traurig ist das. Kurioserweise ist es dann aber sein Vater, der den Zugang zu der japanischen Kultur findet. Obwohl doch gerade Rudi - viel mehr als sein Sohn Karl – als typischer Durchschnittsdeutscher dargestellt wird.

³ Vgl. dazu Überlegungen von Silke Martin und Lena Eckert zu einer Bildtypologie des Begehrens älterer Menschen im Film: Eckert/Martin (2016).

KA: Ich denke, dass die Figuren bewusst klischeehaft dargestellt werden (süddeutscher Beamter, Hausfrau mit Japanliebe, Neuberliner Politiker, lesbisches Paar vom Möbelhandel, junge Obdachlose in Tokio...). Aber damit zeigt der Film, dass ein scheinbar naiver Mensch - vor allem Rudi, der nur in seiner Welt lebt und keine besondere Berührung mit der fremden Welt hat - ganz einfach die kulturellen Unterschiede und Grenzen der Kommunikation überwindet. Seine Art, nichts anderes als ein Provinz-Deutscher zu sein, macht ihn so vorurteillos, dass er überall zurecht kommt und sein Ziel im fremden Land erreicht. Dass er die Fremdsprache nicht spricht und nicht tanzen kann, ist paradoxerweise der richtige Weg, um das zu begreifen, was er wollte. Ich denke, dass Dörrie hier den Geist des *mono no aware* besser versteht als die meisten Menschen in Japan, und dass der Film weit mehr als ein hervorragendes Beispiel für Interkulturalität ist, da es nicht um nationale Identität, sondern um eine ganz persönliche Geschichte der Kommunizierbarkeit von Menschen und von Liebe geht.

SM: Der Film ist auch für mich ein Beispiel für Interkulturalität im besten Sinne, da er sich jenseits von Grenzziehungen und Zuschreibungen nationaler oder kultureller Art bewegt. Obwohl das Deutschsein und das Japanischsein permanent thematisiert werden, ist die Darstellung der Figuren nie einseitig. Vielmehr kommunizieren die Menschen miteinander, ohne an nationalen Zuschreibungen oder sprachlichen Barrieren zu scheitern. Rudi freundet sich mit Yu im Moment der größten Trauer an und es entsteht eine Innigkeit zwischen ihnen und eine Offenheit für den anderen, die unter anderen Umständen sicherlich nicht möglich gewesen wäre – wobei die Unterschiedlichkeit der beiden Figuren – hinsichtlich des Alters, der Nationalität, des Geschlechts und der Religion - nicht größer sein könnte, dies aber kurioserweise die Grundlage für eine Kommunikation zwischen den Kulturen bildet. Interessanterweise findet diese Kommunikation zunächst beim *Butō*-Tanz statt. Rudi beobachtet Yu, wie sie im Kimono im Park *Butō* tanzt und dabei mit dem Telefonhörer Kontakt zu ihrer Mutter aufnimmt.

KA: Ja, in der Tat befreit Rudi alle Zeichen von ihrem kulturellen Kontext und entwickelt ein scharfes Gespür für die Dinge, die ihn zu Trudi führen können. Der Kimono ist ein Schlüssel dafür.

Kimono

SM: Du hast mir erzählt, dass dein Vater Kimonogroßhändler war und du als Kind oft zwischen den Stoffballen gespielt hast. Der Kimono ist ein Kleidungsstück, das in Europa als Inbegriff Japans gilt. Was bedeutet der Kimono für dich? Besitzt du einen Kimono?

KA: Ja. Seitdem ich mich mit der Teezeremonie beschäftige, habe ich eine gänzlich neue Beziehung zu diesem Kleidungsstück. Früher habe ich das eher bewundert und ihn nur für bestimmte festliche Anlässe getragen. Nun versuche ich, den Kimono selbst anzuziehen und mich in diesem Kleidungsstück - wenn es überhaupt gelingen kann - elegant zu bewegen. Kimono, Unter-Kimono, verschiedene Schnüre, Gürtel, Schmuck usw. sind nun die

Sachen, die ich selbst unter Kontrolle halten muss. Das Anziehen des Kimonos hat mir eine ganz andere Beziehung zum Textilien gebracht. Wie dieser sich zwischen den Händen und am Körper anfühlt, welchen Kummer man hat, wenn man einen passenden Kimono und Gürtel aussuchen muss. Man genießt und leidet mit großer Freude.

SM: In welchem Zusammenhang steht der Gebrauch des Kimonos mit dem Konzept des *mono no aware*, dem wehmütig von den Dingen angerührt sein?

KA: Ich denke, dass man sich durch die Praxis mit dem Kimono – dem Selbst-Anziehen ebenso wie als Ausstatterin - mit den Textilien unmittelbar auseinandersetzt. Man spürt einzelne Fasern, die Stofflichkeit, das Muster, die Farbkombination, die Enge, Breite und Weichheit, das Rascheln beim Zusammenbinden oder bei der Bewegung, den Glanz, die Mattheit, die Glätte und Rauheit usw. Erstaunlich ist, was für eine Ideenvielfalt in der alten Kleidungsform steckt. Man denkt sehr viel über den langen Prozess der Entstehung eines Kimonos nach und genießt die Gegenwart, in der man das körperlich wahrnimmt. Es besteht natürlich die Gefahr, einem Materialismus zum Opfer zu fallen, aber was der Kimono in uns auslöst, ist eine Kontemplation in den alltäglichen, kleinen Gegenständen.

SM: Ich selbst kenne den Kimono seit meiner Kindheit. Meine Mutter trug einen Morgenmantel, der an einen Kimono erinnerte. Er war wie der Kimono in Dörries Film rosa mit Blüten, aus dünnem, fast durchscheinendem Stoff und wie ein Bademantel genäht. Meine Kindheit war ähnlich wie die von Trudis Tochter vom Kimono der Mutter geprägt und ich bin ebenfalls in Süddeutschland aufgewachsen. Welche Erinnerungen hast du an den Kimono?

KA: Merkwürdigerweise erinnere ich mich jetzt plötzlich – nachdem ich durch die Teezeremonie dem Kimono erneut begegnet bin – an die vielen Sorten von Mustern und Farben der Kimonos, die z.B. meine Mutter in meiner Kindheit anhatte. Kürzlich habe ich auch von ihr einiges geborgt, allerdings waren diese Stücke viel zu fein für mich. Man muss sich geistig entwickeln, um einer bestimmten Kostümierung würdig zu werden. Auf jeden Fall erzählt die Kleidung von den Menschen, von der Familie und vom Leben in eloquenter Art und Weise.

SM: In Dörries Film tragen alle Bewohnerinnen und Bewohner des *Minshuku*, der kleinen Wohnpension am Fuße des Fuji, einen Kimono beim Essen. Zu welchem Anlass trägt man den Kimono heute in Japan?

KA: In Japan trägt man den Kimono heute vor allem auf Festen, Hochzeiten und bei der Teezeremonie. In den Hotels oder Pensionen, in denen eine heiße Quelle (*Onsen*) vorhanden ist, werden meistens leicht anziehbare Kimonos zur Verfügung gestellt.

SM: Was passiert in diesem Film mit dem Kimono und den Textilien?

KA: Sagt man „Überbleibsel“ dazu? Ich finde es bemerkenswert, dass Rudi die Kleiderstücke und den Kimono von Trudi anzieht. Die Textilien sind tatsächlich etwas sehr Persönliches. Sie sind fast wie die Person selbst. Doris Dörrie schildert, dass sie von dem damals 98 Jahre alten *Butō*-Tänzer Kazuo Ōno (1906-2010) fasziniert war. Er tanzte in Frauensachen, ohne sich in eine Frau zu verwandeln, wie es in einer Performance in der Tradition des *Kabuki*-Theaters üblich ist. Es sah für Dörrie aus wie eine „visuelle Darstellung der Anwesenheit der Toten in uns“.⁴ Das Bild hat bestimmt in das Gesamtkonzept des Films *HANAMI* eingewirkt. Der Umgang mit den Kleiderstücken in diesem Film erinnert mich dennoch wiederum an die deutschen Filme. In *BERLIN ALEXANDERPLATZ* (1980) zieht Franz Biberkopf auch die Sachen von seiner verstorbenen Freundin Mieke an. In Andreas Dresens Film *ALS WIR TRÄUMTEN* (2015) gibt es eine Szene, in der man an einem Pullover eines verstorbenen Freundes riecht. Es scheint mir, dass das Motiv des Kleiderstücks als „Überbleibsel“ viel intensiver in deutschen als in japanischen Filmen vorkommt. Die Kleidungsstücke warten auf die Menschen, die sie tragen, und rufen sogar die Toten in uns hervor. Sie haben eine magische, mediale Funktion. Die Kleiderstücke bzw. Textilien drücken außerdem vieles aus: In der Kälte der Meeresluft trägt das Ehepaar eine blaue Strickjacke zusammen, die wie eine Handarbeit von Trudi aussieht. Das Motiv der Hausschuhe bzw. Pantoffeln als Symbol für die Zweisamkeit stammt aus *TŌKYŌ MONOGATARI* und ist in witziger Art und Weise weiterentwickelt. Eine unvergessliche Szene ist die, in der Trudis Tränen beim Bügeln auf Rudis Taschentuch fallen. Seine Taschentücher fungieren später als Orientierungszeichen, mit denen er sich in Tokio orientiert. Er bindet sie an wichtigen Stellen, um sie wiederzuerkennen. Yu trägt beim Tanzen einen Sommerkimono für Kinder, der sie als Tochter der verstorbenen Mutter markiert. Und sie trägt Rudis Sachen nach seinem Tod, wie eine Art des Gebets. Das Zeichensystem der Kleider entfaltet sich autonom und nonverbal im Film. Dörrie veranschaulicht die Präsenz und die Absenz des Körpers anhand der Elemente der Kostüme und des *Butō*. Die Textilien stellen einen autonomen Kommunikationskanal im Film dar.

Vom Textilien zum Kulinarischen

SM: Ja, der Kimono dient in diesem Film als Kommunikationskanal. Zunächst körperlich, indem Rudi den Kimono seiner verstorbenen Frau trägt, um ihr wieder nahe zu sein, um sie wieder zu spüren, ebenso wie Yu, die ebenfalls in einem Kimono im Park *Butō* tanzt. Auf einer zweiten Ebene scheint sich die Kommunikation aber auch über die Kleidung der Figuren hinaus über textile Stoffe zu vollziehen. So liegen Rudi und Yu gemeinsam im Park auf einer blauen Plastikplane und rollen sich ein, wie zwei Krautwickel. Nur so kann Rudi, der kaum Englisch spricht, Yu erklären, was er meint. In dieser Szene ergeben sich Assoziationen zwischen kulinarischen und textilen Stoffen. Die Plastikplane erinnert an die Weiß-

⁴ Dörrie (2008), S. 205. Doris Dörrie beschreibt hierfür den TV-Dokumentarfilm *KAZUO ŌNO I DANCE INTO THE LIGHT* (2004) von Peter Sempel. Dieser drehte bereits früher einen fantastischen, experimentellen Dokumentarfilm *JUST VISITING THIS PLANET* (1991) über Kazuo Ōno mit Blixa Bargeld, Nina Hagen u.a.

krautblätter. Hier wird eine Nähe zwischen Deutschland und Japan hergestellt über eine Speise, die in beiden Ländern – und vermutlich weltweit in Variationen – existiert. Später, nach Rudis Tod, wird Yu in einem Bildwörterbuch auf zwei Krautrollen zeigen und zu Karl sagen: „Your father, your mother.“ Die Kommunikation wandert hier vom Text, vom Dialog der Figuren, zum Textilen, zur Kleidung und schließlich zum Kulinarischen, zum Essen. Die Krautrollen werden sinnbildlich für die Liebe und die Zusammengehörigkeit des Ehepaars verwendet. Interessanterweise liegt aber nicht Trudi mit Rudi auf der Plane, sondern Yu, deren Name Rudi wiederum zunächst mit dem englischen Personalpronomen *You* verwechselt. Hier finden zahlreiche sprachliche Verschiebungen statt, die die zunächst schwierige Kommunikation zwischen dem japanischen Mädchen und dem älteren Bayer Rudi in ein Verstehen des anderen münden lassen. Es verbindet die beiden, dass sie einen wichtigen Menschen in ihrem Leben verloren haben. Beide sind in Trauer, beide orientieren sich neu, beide öffnen sich, lassen die Welt auf sich einströmen.⁵

KA: Die verschiedenen, erfinderischen Vorgänge der Verschiebung in den formalen Ebenen des Films – in der Sprache, im Bild, in der Sinnbildung und in den Symbolen - durch die Sujets von Sympathie, Mitgefühl, unbedingtes Verstehen usw. - die du so schön beschreibst, sind sehr interessant. Was denkst du über das Verhältnis von Kleidung und Körper in diesem Film?

SM: Ich denke, dass das Textile hier die Funktion des Verhüllens einnimmt – und nicht die des Füllens, was die andere Eigenschaft des Textilen beschreibt. Der Kimono, die Strickjacke, die bayrische Tracht oder der Hut verhüllen den Körper der Figur. Gleichzeitig tritt der Körper bzw. die Haut der Tanzenden in den Vordergrund, vor allem durch die weiße Farbe, die auf Gesicht, Armen und Beinen der *Butō*-Tänzerinnen oder -Tänzer aufgetragen wird. Mir scheint, als ob die weiße Farbe den Körper umhüllt und gleichzeitig etwas sichtbar macht, was sonst nicht sichtbar wäre: die durchscheinende Haut und die nackten Gliedmaßen. Doch ist nicht nur der Körper betroffen. Auf seltsame Weise bewegt sich in der Tanzszene auch die Leinwand im Rhythmus des wogenden Kimono, etwa wenn sich der Fuji im Wasser spiegelt und das Spiegelbild durch die Wellen bewegt wird. Die Wellenbewegung nimmt den Faltenwurf des Kimonos auf. Das sanfte Spiel des Lichts und die spirituelle Musik setzen die Bewegung der tänzerischen Gesten fort. Insofern scheinen sich textile Eigenschaften in den Filmkörper zu verschieben – in die Leinwand, die Musik und das Licht.⁶

KA: Der Film integriert uns sehr sanft in seine Textur. Durch den ständigen Prozess der Verschiebung und Transformation der materiellen Zeichen entsteht eine Art immaterielle Stofflichkeit auf der Oberfläche des Films. Wir berühren die Textilen, die Rudi und Trudi

⁵ Detaillierte Szenenanalysen im Kontext des filmischen Translationsbildes, insbesondere hinsichtlich der Verschiebung vom Text zum Textilen und Kulinarischen, finden sich in Martin (2016).

⁶ Zur Verschiebung vom Text zum Textilen zur Textur vgl. Martin (2016).

anfassen, und versuchen - wie Rudi beim Tanzen - die Stoffe und Mittel aus der Leere einzuholen, die unseren seelischen Kontakt mit ihnen ermöglichen. Dies geht am Ende so weit, dass Rudi wieder Trudis Hand anfassen kann. Wir wohnen diesem Moment in einer direkten Art und Weise bei. Wir spüren die zarte, feine Hand von Trudi und die warme, weiche, große Hand von Rudi. Die Zickzack-Form des Gipfels, der sich auf dem Kopf stehend auf einem glatten, klaren See widerspiegelt, milchiger, kühler Morgendunst, moosiger, duftiger Wald, der ferne, eisige, spitzige Fuji realisieren sich in den Figuren und in uns. Wir tanzen mit ihnen und mit der Landschaft mit. Die wellende Wasseroberfläche überträgt das innige Zittern der beiden Figuren beim gemeinsamen Ableben auf uns. Wir sind verhüllt und eingehüllt von einer Stofflichkeit des Films, der seidig fein gewebt ist. Damit erlaubt er uns auf eine angenehme Weise, unseren Gefühlen freien Lauf zu lassen und zu weinen.

SM: Das ist eine schöne Vorstellung, dass der Film zu einem Kleidungsstück wird, das uns Zuschauende umhüllt und das uns fühlen lässt, was die Figuren fühlen, und das uns veranlasst, unseren Gefühlen Raum zu geben. Das nimmt uns die Angst vor den Tränen und auch ein wenig die Angst vor dem (eigenen) Sterben.

Über die Autorinnen

Kayo Adachi-Rabe, Dr. phil., studierte Germanistik in Tokio sowie Filmwissenschaft und Kunstgeschichte in Berlin. Promotion 2002 an der Philipps-Universität Marburg unter dem Titel *Abwesenheit im Film. Zur Theorie und Geschichte des hors-champ* (Münster: Nodus Publikation 2005). Lehrte im Fach Japanologie in Berlin, Leipzig und Düsseldorf. Derzeit Lehrbeauftragte am Lehrstuhl für Geschichte und Ästhetik der Medien an der Friedrich-Schiller-Universität Jena und am Seminar der Medien- und Kommunikationswissenschaft der Universität Erfurt. Aktuelle Publikationen: Hrsg. mit Andreas Becker: *Körperinszenierungen im japanischen Film*, Darmstadt: Böhner 2016, sowie zwei Beiträge in *Rabbiteye* 008/2016 zum Thema Film und ostasiatische Ästhetik.

Silke Martin, Dr. phil., wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Friedrich-Schiller-Universität Jena. Studium der Medienkultur an der Bauhaus-Universität Weimar, Promotion 2009. Forschungsschwerpunkte: Theorie, Geschichte und Ästhetik des Films, Medien- und Filmphilosophie, Sound/Ageing Studies. Publikationen (Auswahl): *Berg und Film. Kultur und Ästhetik von Höhenlandschaft im deutschsprachigen Film der Gegenwart*. Marburg, 2016 (im Erscheinen); *Die Sichtbarkeit des Tons im Film – Akustische Modernisierungen des Films seit den 1920er-Jahren*. Marburg, 2010; *Bilder des Begehrens – doing age/ doing desire*, zusammen mit Lena Eckert, In: Herwig (Hrsg.): *Alter im Film*. Bielefeld, 2016.

Filme

- ALS WIR TRÄUMTEN (Deutschland/Frankreich 2015, Andreas Dresen)
- AMOUR (LIEBE, Frankreich/Deutschland/Österreich 2012, Michael Haneke)
- BERLIN ALEXANDERPLATZ (Deutschland 1980, Rainer-Werner Fassbinder)
- ET SI ON VIVAIT TOUS ENSEMBLE? (UND WENN WIR ALLE ZUSAMMENZIEHEN?, Deutschland/Frankreich 2011, Stéphane Robelin)
- IRINA PALM (Belgien/Deutschland/Luxembourg/Großbritannien/Frankreich 2007, Sam Garbarski)
- JUST VISITING THIS PLANET – DIE WINTERREISE (Deutschland 1991, Peter Sempel)
- KAZUO OHNO: I DANCE INTO THE LIGHT – ICH TANZE INS LICHT (Deutschland 2004, Peter Sempel)
- KIRSCHBLÜTEN – HANAMI (Deutschland/Frankreich 2008, Doris Dörrie)
- MAKE WAY FOR TOMORROW (KEIN PLATZ FÜR ELTERN, USA 1937, Leo McCarey)
- TŌKYŌ MONOGATARI (REISE NACH TOKIO, Japan 1953, Yasujirō Ozu)
- VERGISS MEIN NICHT (Deutschland 2012, David Sieveking)

Literatur

- Adachi-Rabe, Kayo (2008): Doris Dörrie Interview zum Film HANAMI – KIRSCHBLÜTEN. In: Doitsu News Digest (Düsseldorf), Nr. 702, 22. Februar, S. 16.
- Dörrie, Doris (2008): Kirschblüten - Hanami. Ein Filmbuch. Zürich: Diogenes.
- Eckert, Lena/Martin, Silke (2016): Bilder des Begehrens – doing age/doing desire. In: Henriette Herwig/ Andrea von Hülsen-Esch (Hrsg.): Alte im Film und auf der Bühne. Bielefeld: transcript. S. 119-135.
- Martin, Silke (2016): Berg und Film. Kultur und Ästhetik von Höhenlandschaft im deutschsprachigen Film der Gegenwart. Marburg: Schüren (im Erscheinen).