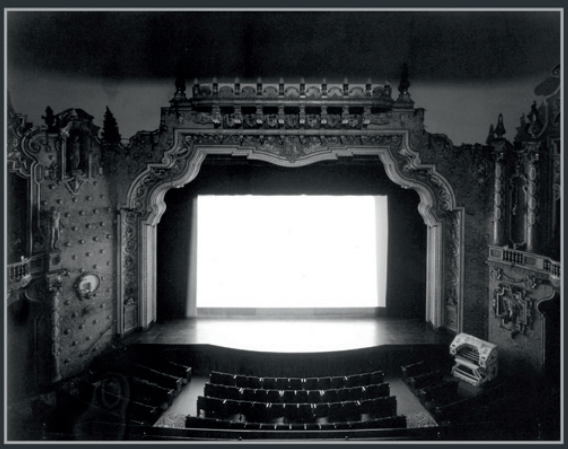

Alexandra Tacke (Hg.)

Blind Spots

Eine Filmgeschichte der Blindheit vom frühen Stummfilm bis in die Gegenwart

[transcript] Disability Studies

Aus:

Alexandra Tacke (Hg.)

Blind Spots – eine Filmgeschichte der Blindheit vom frühen Stummfilm bis in die Gegenwart

Januar 2016, 350 Seiten, kart., zahlr. Abb., 35,99 €, ISBN 978-3-8376-2709-1

Chaplin – Luis Buñuel – von Trier: Das Thema Blindheit zieht sich durch die ganze Filmgeschichte. Den blinden Protagonisten kommen dabei ganz unterschiedliche Funktionen zu. Zum einen werden durch sie die spezifischen Wahrnehmungsmöglichkeiten des Kinos sowie technische Neuerungen (wie z.B. vom Stumm- zum Tonfilm) reflektiert; zum anderen werfen sie Fragen nach dem Verhältnis von Körper, Kultur und Behinderung auf.
Die Beiträge verbinden filmästhetische Problemstellungen mit Ansätzen der Disability Studies und fragen nach den Ikonographien, Codierungen und Narrationen von Blindheit seit den Anfängen des Kinos. Dabei geht es nicht nur darum, wie Blindheit im Film repräsentiert wird, sondern auch um die Macht der Blicke, die Zuschauer- und Kameraposition sowie Voyeurismus. Im Mittelpunkt stehen die »blind spots« der filmischen Wahrnehmung.

Alexandra Tacke (Dr. phil.) ist Literatur- und Kulturwissenschaftlerin. Sie ist Gastprofessorin an der Kazimierz-Wielki Universität in Bromberg/Bydgoszcz (Polen).

Weitere Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/978-3-8376-2709-1

© 2016 transcript Verlag, Bielefeld

Inhalt

Einleitung
Blind Spots der Filmgeschichte
Alexandra Tacke | 7

Bilder zwischen Blick und Berührung
Zum ästhetischen Diskurs der Blindheit in Friedrich Wilhelm Murnaus *Der Gang in die Nacht* (1920/21) und Emerich Hanus' *Die Sühne* (1917)
Fabienne Liptay | 37

„I can see now!"
Charlie Chaplins *City Lights* (1931) und Samuel Becketts *Film* (1965)
Alexandra Tacke | 57

Obsession der Erlösung
Douglas Sirks *Magnificent Obsession* (1954)
Jörn Ahrens | 77

Der totale Filmemacher
Michael Powells *Peeping Tom* (1959)
Sulgi Lie | 91

Schwarz-Weiß-Bilder und Schwarz-Weiß-Denken
Guy Greens *A Patch of Blue* (1965)
Caroline Riggert | 111

Nicht-Sehen als Bildereignis
Schlaf, Traum und Blindheit in Luis Buñuels Filmkunst
Dagmar von Hoff | 129

Die Gefährdung des Blicks
Terence Youngs Thriller *Wait until Dark* (1967)
Astrid Hackel | 143

„Am Ende gab es nur noch Bilder"
Blindheit und Bilderflut in Wim Wenders' *Bis ans Ende der Welt* (1991)
Lena Wetenkamp | 163

Hören statt Sehen?
Derek Jarmans *Blue* (1993) als Hör-Film
Vito Pinto | 181

„I have Seen It All“
Blindheit und Künstlertum in Lars von Triers
Dancer in the Dark (2000)
Julia Boog | 199

Justitia ist blind
Behinderung und Gerechtigkeit in Mark Steven Johnsons
Daredevil (2003/04)
Arno Meteling | 215

Was die Welt zusammenhält
Figurationen des Sozialen in Fernando Meirelles' *Blindness* (2008)
Hauke Lehmann | 233

„Wer kauft sich schon ein blindes Pferd?“
Das Motiv der Blindheit in Spielfilmen der DEFA 1950-1990
Annette Dorgerloh | 251

Blindes Sehen
Kämpfen ohne Augenlicht in japanischen *Zatoichi*-Filmen
Julia B. Köhne | 273

Arbeit am Zeichen
Blindheit im chinesischen Gegenwartsfilm (1991-2014)
Johannes D. Kaminski | 303

Nicht-Sehen in der audiovisuellen Kultur
Zur Produktion von Blindheit in TV-Wissenssendungen
Anna Grebe | 323

Autorinnen und Autoren | 345

In: Tacke, Alexandra (Hg.): Blind Spots.
Eine Filmgeschichte der Blindheit vom frühen Stummfilm
bis in die Gegenwart. Bielefeld: transcript (im Druck, 2016).

Blindes Sehen

Kämpfen ohne Augenlicht in japanischen *Zatoichi*-Filmen

JULIA B. KÖHNE

Dieser Aufsatz konzentriert sich auf das Motiv blinden Schwertkämpfens in drei zeitlich verzögert aufeinander folgenden japanischen Chambara-Filmen: Kenji Misumis *The Tale of Zatoichi* (1962), Takeshi Kitanos *Zatoichi – Der blinde Samurai* (2003) und Fumihiko Soris *Ichi – Die blinde Schwertkämpferin* (2008). Die Filme portraitieren die Blindheit ihrer Protagonist/innen weniger als Benachteiligung oder Gefährdung denn als Movens und Indiz für psychophysische und moralische Überlegenheit. Sie thematisieren Prozesse des Sehens und Nicht-Sehens, Erkennens und Verkennens, der Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, indem sie den Zuschauenden dazu bringen, sich auf die besonderen ‚Seh'- und Handlungsweisen des erblindeten Charakters einzulassen. Dadurch wird Blindheit vielfach in etwas Positives umgedeutet. In jedem der Filme startet die jeweilige Hauptfigur ihre Reise unter ungewöhnlichen Bedingungen, bei denen das Sehen – traditionell als dominantester Sinn in der Kulturgeschichte betrachtet – verabschiedet worden ist. Die Zuschauenden werden so auf die komplexen Prozesse des Sehens, der Wahrnehmung und der Imagination und ihre Fragilität und Limitiertheit aufmerksam gemacht. Der folgende Text geht 1) den konzeptuellen, figürlichen, ästhetischen und dramaturgischen Darstellungsweisen von Blindheit nach, 2) den kultur- und geschlechtergeschichtlichen Implikationen erloschener Sehfähigkeit, wie sie sich in den diegetischen Welten der drei Filme zeigen, 3) dem sich in ihnen spiegelnden gesellschaftlichen Umgang mit Blindheit und 4) den Verschiebungen des Blindenmotivs in den aufgezeigten Filmwelten von den 1960er bis in die 2000er Jahre.

Durch eine Gegenüberstellung der drei Jidai-geki-Historienfilme werden zum einen interne (Quer-)Verweise, zum anderen ihre jeweilige Spezifik im Hinblick auf die Beleuchtung des Blindheitsmotivs deutlich. Letzteres offenbart sich auch auf der Ebene der Selbstreflexivität des Kinos. Denn die Zuschauer/innen sind durch das in ihnen durchgespielte, widersprüchliche Motiv ‚blinden Sehens' aufgefordert, über die Frage nachzudenken, wie ‚richtiges' Sehen, Wahrnehmung und Erkennen funktionieren, ineinandergreifen und wo ihre Grenzen liegen. Durch die exhaustive Thematisierung von negiertem Sehen denkt der Film über sich selbst als visuell basiertes Medium nach, dessen Kameraauge anscheinend vielfältige Blicke auf die Welt ermöglicht. Indem bei ihren Leitfiguren Sehen konfrontativ negiert

wird, sie aber dennoch sehr differenziert handlungsfähig sind, stellen die Filme infrage, „dass Sehen rein optischer Natur sei, oder dass Sehen als Erkenntnisweise metaphysisch aufzuladen und daher grundsätzlich dem Nicht-Sehen gegenüber als überlegen zu begreifen sei“.[1] Blindheit wird stets in Relation zum Sehen und trotz des je aufgezeigten Störmoments in ihren Potenzen ausgeleuchtet.[2] Dabei wird gerade absente Sehkraft mit Scharfsinn, kämpferischer Superiorität und oftmals ethischer Wertigkeit verbunden. Blindheit wird in den ausgesuchten Filmen weniger als schicksalhafte Krankheit denn als Chance für die Entwicklung charakterlicher Besonderheit und ausgefeilter Professionalität sowie auf der Metaebene als die Gesetze des Kinos herausforderndes ästhetisches Problem adressiert.

1.

The Tale of Zatoichi (1962), basierend auf einer Kurzgeschichte von Kan Shimozawa aus dem Jahr 1948, initiierte zu Beginn der 1960er Jahre eine filmische Saga epischen Ausmaßes. Der blinde Masseur und Würfelspieler Zatoichi reüssierte zu einer über alle Maßen beliebten Kultfigur und zum ambivalenten Symbol einerseits für die verlorene Funktion des Sinnesorgans Auge, für Sehunfähigkeit, andererseits für subtiles Geschick, kämpferischen Mut, ausdauernde Kraft, überparteiischen Gerechtigkeitssinn und Freiheitsliebe.[3] Der Zatoichi-Film-Boom hielt in der japanischen Filmkultur über ein Jahrzehnt an; es wurden mehr als zwei Dutzend Filme mit dieser Hauptfigur produziert.[4] Die überaus populären *Zatoichi*-Filme fokussie-

---

1 Bettina Gockel: Bilder für Blinde – Sehen und Handeln in Malerei, Fotografie und Film. Ein Versuch. In: Horst Bredekamp, John M. Krois (Hrsg.): Sehen und Handeln. Berlin: Akademie-Verlag 2011, S. 65-98, hier S. 68.

* Für ihre Anregungen und Referenzen danke ich Alexandra Tacke.

2 Stefan Ripplinger: I Can See Now. Blindheit im Kino. Berlin: Verbrecher Verlag 2008, S. 2. „Die Welt ist viel mehr als das, was zu sehen ist. Dass er [der Blinde] nicht sehen kann, trennt ihn nicht von allem, vielleicht nicht einmal vom Besten in ihr.“ (Ebd., S. 19)

3 Er verkörpert damit Werte und Tugenden, die Sir Richard Francis Burton 1883/4 in *The Book of the Sword* edelmännischen Schwertkämpfern zuwies: „In knightly hands the Sword acknowledged no Fate but that of freedom and free-will; and it bred the very spirit of chivalry, a keen personal sentiment of self-respect, of dignity, and of loyalty, with the noble desire to protect weakness against the abuse of strength. The knightly Sword was ever the representative idea, the present and eternal symbol of all that man most prized—courage and freedom“ (Richard F. Burton: Introduction. In: ders.: The Book of the Sword. London: Chatto & Windus 1884, S. xiii).

4 Criterion hat zahlreiche Filme der Zatoichi-Action-Serie neu herausgegeben, von Kenji Misumis *The Tale of Zatoichi* (1962) bis Kimiyoshi Yasudas *Zatoichi's Conspiracy*

ren auf einen besonderen ikonischen Helden: den um 1840, am Ende der Edo-Zeit (1603–1868), in japanischen Landstrichen umherziehenden blinden Masseur Ichi.[5] In der hier dargestellten Zeit des feudalen Niedergangs fangen die Machtbereiche des kaiserlichen Hofs in Kyoto, des Shogunats und des Regierungsapparats in Edo an zu bröckeln.[6] Als niedrig gestellter Tätiger gehört Ichi dem untersten sozialen Stand des Feudalsystems an, ist ein ausgestoßener Niemand (*hinin*) mit prekärem Status, nirgendwo fest verortet, rechte- und gesellschaftlich wertlos.[7] Den Samurai war die Möglichkeit gegeben, Mitglieder anderer Stände bei Versagung von Respekt oder Ehrverletzung zu züchtigen oder gegebenenfalls sanktionsfrei zu töten.[8] Aber auch sie konnten, insofern sie als *hinin* galten, umgebracht werden, ohne dass dies als Mord galt.[9]

Da Ichi seit einiger Zeit als begabter Schwertkämpfer hervorgetreten ist, weckt er wegen seines Renommees das Interesse des Yakuza-Bosses Sukegorô. Dieser würde den Rōnin gerne fest anstellen, so dass der Schwertmeister ihm zu Treue und Loyalität bis in den Tod verpflichtet wäre. Ichi verbleibt über den gesamten Film hinweg jedoch in einem liminalen Zwischenstadium, genießt zwar die Annehmlichkeiten, mittels derer Sukegorô ihn an sich zu binden versucht und nimmt auch einen Vorschuss für die Teilnahme am dem großen Endkampf zwischen den beiden konkurrierenden Banden entgegen, tritt der Yakuza-Gruppe jedoch auf längere Sicht nicht fest bei. Als krimineller herrenloser Samurai, der konkret niemandem untersteht, kämpft Ichi primär für das, was er für Recht hält. Sein größter Gegenspieler ist der tuberkulöse trinksüchtige Yakuza-Samurai Hirate (Shigeru Amachi), Mitglied der Gegenbande und mit ihm befreundet.

Die Zeichnung der blinden Hauptfigur in *The Tale of Zatoichi* – und teilweise gilt dies auch für die nachfolgenden Filme – lässt sich wie folgt umreißen: Ichi verfolgt überholt wirkende Moralvorstellungen, was ihn von der Unmoral seiner Gegenspieler absetzt. Von der marginalisierten Position eines Blinden aus stellt er generell die Legitimität von Hierarchie- und Herrschaftssystemen in Frage. So setzt er sich gegen die Ungerechtigkeit lokaler Zölle und im Kreditwesen sowie gegen

(1973), www.criterion.com/boxsets/1012-zatoichi-the-blind-swordsman, letzter Zugriff am 18.05.2015.

5 In 26 Spielfilmen und um die einhundert Fernsehepisoden spielte Shintarō Katsu die Rolle durchgehend und fungierte ab 1970 auch als Produzent der Filme.

6 Alain Silver: The Samurai-Film. Woodstock/New York: The Overlook Press 2005 [1977], S. 13 ff.

7 Patrick Galloway: „The Tale of Zatoichi“ und „The Tale of Zatoichi Continues“. In: ders.: Stray Dogs & Lone Wolves. The Samurai Film Handbook. Berkeley: Stone Bridge Press 2005, S. 87-89 und 89-91.

8 Wolfgang Schwentker: Die Samurai. München: C.H. Beck 2003, S. 110.

9 A. Silver: *The Samurai-Film*, S. 19.

übermäßige Steuern ein, gegen Korruption und zementierte Hierarchien, er hilft den ökonomisch in die Ecke Gedrängten. Ichi sieht soziale Probleme auch ohne Augenlicht. Auf seinen Abenteuern, die sich immer wieder um Fehden verfeindeter Yakuza-Klans drehen, folgt der gerechtigkeitsliebende und großmütige Ichi einem Ehrencodex, bei dem sein Pflichtgefühl und seine persönlichen Gefühle widerstreiten. Er tötet nur in besonderen Situationen und bereut es im Anschluss nicht selten. Ichi besitzt Verhandlungsgeschick, betrügt Betrüger beim Spiel und beseitigt Mörder. Er bewundert Frauen, ohne auf der Suche nach der großen romantischen Liebe zu sein; wegen seiner Sehbeeinträchtigung, seines Gangsterstatus und seiner Liebe zur Einsamkeit hält er sich für keine gute Partie. Er mag Kinder, ohne selbst welche zu haben.

TOD DURCH DIE HAND EINES FREUNDES

Eine der Schlüsselszenen, die Zatoichis Eigenheiten und Idiosynkrasien, die zum Großteil seiner gesonderten Position als Blinder entspringen, in all ihrer Rätselhaftigkeit und Janusköpfigkeit auf den Punkt bringt, ist am Ende von *The Tale of Zatoichi* platziert: „Magnificant!“ – lobt Hirate, der sterbenskranke Yakuza-Samurai, im Endkampf des Films seinen blinden Freund Ichi, der ihm gerade einen tödlichen Schlag versetzt hat. Sterbend anerkennt er die ungeheuer große Kampfkunst seines Gegners. Denn auf der Brücke, auf der Hirates letzter Kampf stattfindet und er ins Jenseits hinübergleitet, begegnen sich zwei Schwergewichte der Schwertkampfkunst. Schon lange vorher ist im Film klar geworden: Ihre absolute Meisterschaft kann nur dadurch beglaubigt werden, dass sie gegeneinander antreten. Nur sie haben den Sinn dafür, die Schlagkraft und Reichweite der Kunst des anderen umfassend zu begreifen. Die beiden gehandicapten Figuren sind die einzigen, die sich diese Wertschätzung schenken können, nur sie verstehen das Können des anderen aus eigener Kennerschaft und Erfahrung heraus. Bevor er stirbt, wollte Hirate seinen blinden Freund noch einmal auf dem Höhepunkt seiner entfalteten Kräfte, Schwertkunst in Reinform, sehen und spüren, seine in der Kunst des anderen gespiegelt sehen.

Die übrigen kriegerischen Bandenauseinandersetzungen ausblendend – die beiden Könner, die hier stellvertretend für ihre Banden agieren, haben sich auserbeten, bei ihrem Kampf unter keinen Umständen gestört zu werden –, erscheint das Szenario wie eine zwischen den Freunden verabredete Beihilfe zum Sterben. Der tuberkulöse Hirate wünscht sich den Tod durch Ichis Hand aus zwei Gründen: Erstens wird er auf diese Weise nicht von niedriggesonnenen Gangstern umgebracht (oder, noch profaner, von einem Hustenanfall), sondern durch vollendete Meisterhand, die etwas vom Töten versteht und noch dazu zu einem noblen Charakter gehört. Zweitens erlaubt der Stellvertreterkampf Ichi, von den kriegswütigen Gangstern, die ihn

mit dem Gewehr umzubringen gedenken, unbehelligt und letztlich unverwundet weiterzuleben. So transzendieren die zwei Freunde gemeinsam die Gangsterebene, in der sie beide gefangen sind. Sie queren das Gesetz, demzufolge ein Yakuza-Mitglied seinem Chef Treue bis in den Tod schuldet. Stattdessen stiften die Freunde ein neues Gesetz, bei dem ihre Loyalität und Hochachtung einzig dem würdigen Gegner gelten, der sich gleichfalls selbstständig und mit vollendeter Kunstfertigkeit aus dem ‚Sumpf des Lebens' emporgearbeitet hat.[10]

Vielfältige homophile Liebessemantiken schwingen mit, als sich der blinde Ichi vor dem Kampf vor der Könnerschaft des anderen verbeugt. Auf der Brücke umzirkeln sich die beiden sodann gegenseitig, betasten sich in einer lange unentschieden wirkenden Kampfgeste ein letztes Mal, um schließlich den letzten Schlag zu zelebrieren – wie in beidseitigem Einvernehmen. Ichi, der den Körper seines Gegenübers intim kennt – er hat Hirate beim Fischen belauscht, ihn massiert, mit ihm getrunken, intensiv mit ihm gesprochen und seine letale Krankheit an dessen Atem abgelesen –, wählt einen Hieb, durch den das Leben schnell und möglichst schmerzfrei aus Hirates Leib weicht. Zugleich gibt die Art des Hiebs diesem noch die Gelegenheit, letzte Worte zu sprechen und Ichis Kampfkunst voll anzuerkennen. Ichi hält ihn zum Abschied brüderlich im Arm und spürt, wie Hirates Leben entschwindet. Seine Gesichtszüge verzerren sich leidvoll (Abb. 1-2). Dem Held kommen die Tränen – bestimmt aus vielerlei Gründen, sicherlich jedoch, da er einen solchen Giganten, einen der wenigen, die ihm in seiner Kunst gleichgestellt waren, von eigener Hand umgebracht hat (und das, ohne ihn nach optischen Maßstäben je gesehen zu haben). Sanft lässt er Hirate zu Boden gleiten, um dessen Gesicht mit einem Tuch zu verhüllen. Euthanasie aus Liebe – mit diesem Schlag hat der Blinde den unumkehrbaren Sterbeprozess des tuberkulösen Hirate beschleunigt, ihm den letzten Dienst erwiesen. Und dennoch scheint Ichi zu ahnen: Schuldgefühle und Trauer werden ihn von nun an begleiten. Er bezahlt Hirates Beerdigung von beim Würfelspiel Ergattertem und wirft seinem Yakuza-Chef das Geld vor die Füße, das er als Vorschuss für seine Teilnahme am Krieg erhalten hatte – ökonomisch gesehen also ein Nullsummenspiel, das aussagt, dass sich Ichi fürs Töten nicht bezahlen lässt. Darauf entwaffnet Ichi sich selbst, lässt dem getöteten Freund das Schwert, das ihn tötete, auf die Brust legen und verspricht, sein Grab nächstes Jahr wieder zu besuchen, um den Toten erneut zu ehren (vgl. auch *The Tale of Zatoichi Continues* (1962)). Dies alles zeigt vor allem Pathos in Reinform, Freundesliebe und Hochachtung, die über den Tod hinausreichen.

---

10 Zuvor hat Hirate seinen Freund – der Name fällt im Film erstmalig – mit „Zatoichi" angerufen. Ironisch bezeichnet er ihn hierdurch als jemanden, von dem sich Ichi im ganzen Film zu entfernen sucht: ein in der Gesellschaft der Sehenden und der Blinden niedrig gestellter Blinder.

Abb. 1-2 Hirate und Ichi in letzter Umarmung

BLINDHEIT – EMANZIPATIONSPOTENZIALE

Wie verbindet sich in *The Tale of Zatoichi* die Eigenwilligkeit des Protagonisten mit der Darstellung seiner Behinderung? Zu Beginn des Films wird Ichi als umherwandernder, stolpernder, strauchelnder und depotenzierter Blinder eingeführt. Als er eine schmale Bretterbrücke passieren will, tritt er fast ins Leere, da er, der nicht sehen kann, ihre Form verkennt. Letztlich krabbelt er auf allen Vieren über sie und muss sich auch im Weiteren immer wieder per Blindenstock seines Wegs rückversichern. Diese Demonstration von Disability und Versehrtheit erzeugt eine Identifikationsfläche mit den konkreten Auswirkungen seiner visuellen Sinneseinschränkung. Die Zuschauer/innen werden eingeladen, in nun folgenden Situationen lösungsorientiert für ihn mitzudenken. Dies ist vor allem bemerkenswert, da die Zuschauenden nicht, wie gewohnt, in Ichis Augen hineinschauen können: seine Augenlider sind fast durchgehend fest geschlossen. Die ‚Fenster zu seiner Seele' sind unsichtbar und dennoch wird Identifikation ermöglicht, und zwar mit Ichi als einem nicht-sehenden Subjekt, das aus ununterbrochener Dunkelheit heraus agiert:

We cannot see through his eyes or look into them and this encourages an identification with his blindness [… .] His sword strokes, executed from within his permanent darkness, seems almost to slash through the screen on which we watch the movie.[11]

Durch die Einübung von Empathie, flankiert von der Bezeugung seiner Schwertschläge (das Schwert fungiert als potente Augenprothese oder Sehhilfe, mithilfe dessen Ichi die umliegende Welt ertastet und ‚bearbeitet'), werden die Zuschauenden im Weiteren befähigt, die Geschichte seiner Emanzipation in verschiedenen Stufen zu verfolgen.

Ichis erste Konfrontation mit der Gemeinschaft der Yakuza-Gangster findet beim Würfelspiel statt. Als Blinder wird er von den anderen Spielern aufgezogen. Anstatt seine Blindheit jedoch zu verbergen oder zu überspielen, nutzt er sie als strategischen Vorteil. Er spielt seinen Spielgegnern vor, er sei etwas tollpatschig und beherrsche das Würfelspiel aufgrund seiner Unfähigkeit, das Spiel sehend zu verfolgen, nicht korrekt, er sei nicht Herr der Lage. Seine Mitspieler unterschätzen daraufhin seine Würfelspielkünste derart, dass sie sich dazu verleiten lassen, auf sein Verlieren eine hohe Summe zu setzen. Durch einen Trick – Ichi hört wie die Würfel im Becher aneinanderstoßen und in welcher Position sie niederfallen – gelingt es Ichi im entscheidenden Augenblick, die volle Summe abzuräumen. Im Anschluss beschuldigt er die Spielergemeinschaft, sie habe Vorteil aus seiner Beeinträchtigung schlagen wollen. Derart moralisch zurechtgewiesen, lassen die Übertölpelten ihn verdutzt gehen. Auch in anderen Filmszenen irritiert der blinde Ichi die ungeschriebenen Gesetze der Gemeinschaft, ihre Abwertungs- und Exklusionsmechanismen, durch einen emanzipierten und virtuosen Umgang mit seiner von der Norm abweichenden Sinnesbeeinträchtigung. Seine marginalisierte Position erlaubt ihm, punktuell performativ zu intervenieren. So decouvriert er die Lasterhaftigkeit, Feigheit und den vorurteilsbeladenen Kleinmut ihrer Mitglieder; zugleich eröffnet er ihnen jedoch auch neue, ungewohnte Möglichkeiten sozialer Interaktion, indem er ihnen letztere selbst vorlebt. Vor dieser Negativfolie erstrahlt Ichi als kühn, seelenstark, edelmütig, großherzig und voll innerer Stärke und stellt doch zugleich eine kontinuierliche und todbringende Wehrkraft dar, die Ungerechte(s) zur Strecke bringt.

Ichi, der größtenteils zurückhaltend und freundlich, gelassen und besonnen wirkt, setzt auch noch in anderen Situationen gut gewählte Worte wie Waffen ein. Der Respekt vor seiner Person wächst von einer emanzipatorischen Rede zur nächsten. Eine beeindruckende Demonstration seines wachen Geistes und seiner Eloquenz findet statt, als Ichi – selbst ungesehen – die Yakuza-Gemeinschaft dabei belauscht, wie sie seine Person neuerlich herabsetzt, beleidigt und als ehrlos dar-

11 Geoffrey O'Brien: On the Road with Zatoichi, 25.11.1913, vgl.: www.criterion.com/current/posts/2971-on-the-road-with-zatoichi, letzter Zugriff am 19.05.2015.

stellt. Kurzerhand erhebt er seine Stimme und erklärt, worin seine Motivation bestand, drei Jahre zuvor den Schwertkampf zu erlernen. Die Zuhörer erfahren, dass er sich nicht mit dem limitierten Schicksal zufrieden geben wollte, das einem Blinden in der damaligen Edo-Zeit zustand: einer Karriere als Masseur, Akupunkteur oder Musiker, oftmals galten Blinde auch als taub, stumm oder geistig behindert. In Großaufnahme wird gezeigt, wie sein infolge der Kompensation seines Blindseins übermäßig gut ausgeprägter Gehörsinn auf eine brennende Kerze fokussiert (Abb. 3). Ein paar Sekunden später kniet er neben ihr, greift sie mit der einen Hand und wirft sie so geschickt in die Luft, dass die nach oben gewandte Klinge seines blitzschnell gezogenen Schwertes sie der Länge nach zerteilt. Als sie auf den Tatami aufschlägt, brennt sie noch immer. Durch diesen Beweis für vollendete Kunstfertigkeit versucht Ichi, die abschätzige Vorcodierung als Blinder zu modifizieren und neuklassifiziert zu werden – als ein Blinder, der seine Fähigkeiten bis zur Perfektion ausgebildet hat, der sich zu helfen weiß und dessen Lebensweg über das ihm zugedachte Schicksal hinausweist.

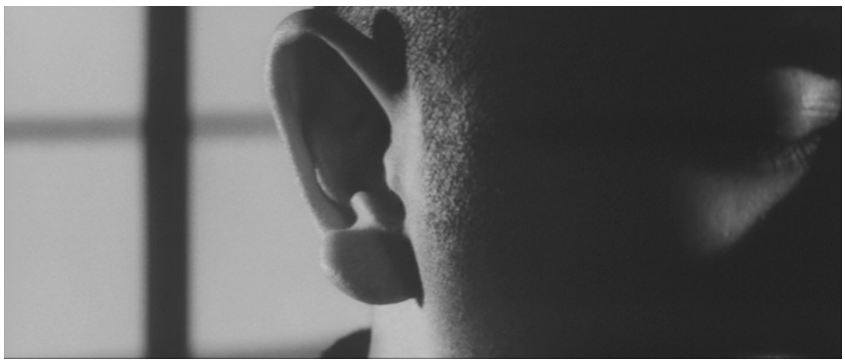

Abb. 3 Der extraordinäre Gehörsinn Ichis in Großaufnahme

Auch für den weiteren Verlauf des Films gilt: Statt sich einzufügen und seine Fertigkeiten für das Kollektiv fruchtbar zu machen, plädiert Ichi für Unabhängigkeit und das Exzeptionelle. Er erfindet seine eigene Form von Moralität, Legitimität und Gesetzesmacht, die nicht selten mit dem gesellschaftlich Gewohnten kollidiert und manchmal auch wie Selbstjustiz anmutet. Dies scheint ihm der einzige Weg, sich wahren Respekt zu verschaffen. Wenn überhaupt, passt er sich nur temporär oder scheinbar an das ihn umgebende Kollektiv an. Für die politischen Zwecke anderer lässt er sich nicht vereinnahmen und transzendiert auch hierdurch die für ihn vorgesehene Position. Seine Souveränität und Eigengesetzlichkeit scheinen ihm das wichtigste. Außerdem führt er vor, dass männliche Macht- und Herrschaftssysteme, die die Yakuza-Gemeinschaft strukturieren, als Ordnungs- und Schutzsysteme an entscheidender Stelle versagen. So rettet Ichi eine von Vergewaltigung und ihrem Bruder, der als ihr Zuhälter auftritt, bedrohte Frau auf eigene Faust. Schlussendlich

tötet er den Bruder, indem er ihn mittels seines Kegelhuts, den er als Schild verwendet, von einem erhöhten Gehweg aus in den Sumpf hinabstößt.

Seine Augenpartie wird in besonderer Weise inszeniert, als Ichi in einer der letzten Szenen des Films seine ansonsten stets geschlossenen Augenlider plötzlich weit aufreißt und dabei ihre getrübte Iris entblößt (Abb. 4). Der Blinde *schaut* den Gangsterboss an, tritt in direkten Kontakt mit ihm. Mit einer Wortkaskade weist er den Boss zurecht, der sich während der kriegerischen Auseinandersetzung zur rechten Zeit feige aus der strategischen Verantwortung gezogen und damit den Tod zahlreicher Bandenmitglieder in Kauf genommen hatte. Durch das unvermittelte Präsent-Werden trifft sein vormals absenter, nun wutentbrannter ‚blinder Blick' umso stärker – ein filmrhetorisch versinnbildlichtes Oxymoron. Das ‚blinde Sehen', diese *contradictio in adiecto*, zeitigt nicht nur dramatisch gesteigerte Momente, sondern bringt Unvereinbares in einem Gegensatzpaar zusammen. In allen geschilderten Szenen zeigt Ichi seinen Mitmenschen, wie sehr sie ihre Sehkraft daran hindert, Situationen richtig einzuschätzen, auf ihr Herz zu hören und das moralisch Richtige zu tun. In seiner Gerechtigkeitsliebe, flankiert von dem Prinzip eines zornigen Gottes, bildet er eine unerreichte, nahezu unverwundbare Bastion. Sie ist aber zugleich auch der Grund, warum er in seiner Blinden-Enklave immer einsam bleiben und weiterziehen muss.[12]

Abb. 4 Ichi als zorniger Gerechtigkeitsgott

12 Zu Aufrichtigkeit, Einsamkeit, Scheitern vgl. Ivan Morris: Samurai oder Von der Würde des Scheiterns. Tragische Helden in der Geschichte Japans. Frankfurt a. M.: Insel 1989 [1975].

ANTIKRIEGSBOTSCHAFT

Wie ist die Blindheit in *The Tale of Zatoichi* kultur- und zeitgeschichtlich gerahmt? Stellt Ichi eine fiktionale Allegorie auf kriegsversehrte Körper dar,[13] die infolge des Zweiten Weltkriegs massenhaft im Straßenbild Japans präsent waren und die sich, genau wie er, einen Platz in der japanischen Gesellschaft erkämpfen mussten? Und was bewirkt die Tatsache, dass der Film den durch Krieg zerrütteten Kollektivkörper in die Mitte des 19. Jahrhunderts zurücktransponiert? — Zunächst ist festzustellen, dass die Ursache für Behinderung in *The Tale of Zatoichi* nicht direkt mit Krieg in Verbindung gebracht wird. Ichis seit seiner Kindheit bestehende Blindheit – im Übrigen ebenso wie die Tuberkulose Hirates, die durch Ansteckung hervorgerufen wird und die dieser lange zu verbergen sucht – kann kaum als ästhetisierte materialisierte Kriegsgewalt gelesen werden. Dennoch erhält die Repräsentation von Behinderung in *The Tale of Zatoichi* ihre Brisanz und Dringlichkeit sicherlich durch das damals in der Gesellschaft omnipräsente Bild von Kriegsversehrtheit. Darüber hinaus werden über Ichis Kampfkunst (Anti-)Kriegsdiskurse neu verhandelt, denn seine Figur transportiert *grosso modo* eine pazifistische Botschaft.

Wie gelingt dem Film der Kunstgriff, tödliche Schwertkunst mit Pazifismus zu vereinbaren? Anders als die kampflustigen Yakuza-Mitglieder umgeht Ichi kämpferische und kriegerische Auseinandersetzungen weitestgehend. Er kämpft und tötet nicht aus Lust oder zum Selbstzweck und auch nicht wegen des Showeffekts, sondern nur gezielt, falls er sich selbst verteidigt oder das Töten für unumgänglich hält. Man sieht ihn im gesamten Film überhaupt nur zweimal aktiv kämpfen: Einmal in Selbstverteidigung, als er des Nachts im Wald verfolgt und angegriffen wird. Hier löscht er das Licht seiner Laterne, bevor er sein Schwert zieht, um gleiche Bedingungen unter den ungleichen Kämpfenden herzustellen. Anstatt die ihn anfallenden Gegner zu töten, verletzt er sie gründlich.[14] Das andere Mal kämpft er im oben detaillierter beschriebenen Endkampf mit Hirate. Dieser ist zwar als Stellvertreterkampf angelegt, um weiteres Blutvergießen zwischen den rivalisierenden Banden

13 Zum Konnex Kriegsversehrtheit und Zweiter Weltkrieg vgl. Maren Möhring: Kriegsversehrte Körper. Zur Bedeutung der Sichtbarkeit von Behinderung. In: Anne Waldschmidt, Werner Schneider (Hrsg.): Disability Studies. Kultursoziologie und Soziologie der Behinderung. Erkundungen in einem neuen Forschungsfeld. Bielefeld: transcript 2007, S. 175-197.

14 Ichi muss sich auch in anderen Situationen Leute vom Leib halten, die er mit seiner Eigenständigkeit und -willigkeit aggressiv gemacht hat. Er findet hier jedoch durchgehend nicht-kriegerische Wege.

zu verhindern, dient jedoch eigentlich dem oben beschriebenen Zweck, Hirate in den Tod hinüberzuhelfen.[15]

Auf außerdiegetischer Ebene hat die Transposition in die Zeit um 1840 noch einen anderen Effekt. Ichi fungiert als nostalgische Figur; in ihr sind traditionelle Werte aus der Zeit vor der Meiji-Restauration und der Modernisierung, Verwestlichung und Industrialisierung Japans, vor der Depotenzierung der Tokugawa-Shogunate, dem Entzug der Besoldung von Samurais und dem Verbot von 1876, zwei Schwerter zu tragen, konserviert.[16] In der fiktiven Figur des blinden Ichi, der mit der alten, traditionsreichen Bushido-Wehrkraft gewappnet ist, konnte sich das japanische Kollektiv in den 1960er Jahren seiner verloren geglaubten Potenzen aus einer vergangenen Ära rückversichern.

OHNE AUGEN KÄMPFEN – SEHENDER NICHT-SEHENDER

Wie wird das Motiv ‚blinden Sehens' in *The Tale of Zatoichi* portraitiert? Ichi kämpft mit anmutiger Eleganz und akrobatischer Präzision, ohne sehen zu können, mit geschlossenen Augen. Die Scheide seines Schwertes ist zugleich sein Blindenstock, eine perfekte Tarnung. Der zweckentfremdete Blindenstock, der traditionell für Hilflosigkeit, Devianz und Mangel steht, nun jedoch Ichis Kampfmittel birgt und tötet anstatt zu tasten, ist ein Medium, das übermäßige kämpferische Potenz zum Ausdruck bringt, er stellt eine ausgeweitete Sinneszone dar. Der Samurai Ichi verwendet einen seltenen Kampfstil des Iaijutsu, bei dem er das Schwert einhändig blitzschnell zieht und mit der Klinge nach unten führt. Sein Schwert/Blindenstock ist seine Waffe und paradoxerweise Symbol seiner Macht;[17] es steht seiner Imperfektion gegenüber, die, psychoanalytisch gewendet, das vormals kastrierte phallische Prinzip ersetzt. Das Schwert, verborgen im Blindenstock, eine Metapher für Selbstermächtigung, ist Surrogat und lenkt in der Funktion eines Fetischs von Zatoichis krisenhafter Männlichkeit, seiner Blindheit, ab. Erst Ichis seit seiner Kindheit versiegtes Augenlicht hat es notwendig gemacht, dass er es in der Kunst des Schwertkampfs zu unerreichbarer Meisterschaft bringt. Nun ist er potentiell

15 Hirates Kampfeinsatz hingegen verkörpert, oberflächlich betrachtet, die gemeinschaftsstabilisierende Botschaft, dass selbst der tödlich erkrankte Angestellte von seinem Sterbebett aufstehen kann, um seinen Chef, der im Krieg kurzerhand für ihn einspringen wollte, vor Verwundung oder Tod zu beschützen. Und so fordert Hirates Schwertkunst auf der gegnerischen Seite noch zahlreiche Opfer, bevor er von Ichi niedergestreckt wird.

16 A. Silver: *The Samurai-Film*, S. 20.

17 Titiaan Stuurman, Roman Schnittker: Iaido. Der Weg des Schwertes. Libri Books on Demand 2000, vgl. insbesondere S. 13 ff.

selbst in der Position, kastrieren zu können (und anderen das Sehvermögen zu rauben, wie in *Zatoichi – Der blinde Samurai* (2003) ausbuchstabiert wird). Was Ichi so ungeheuer-sympathisch macht, ist, dass er gewissermaßen Resilienz beweist und seine Vielfachtraumatisierung, den Verlust seiner Eltern, seinen niedrigen sozialen Status sowie seine Blindheit und die auf ihr fußenden Herabsetzungen, in Kraft verkehrt. Ergebnis dieser Kompensationslogik ist, dass er von einem, dem penetrierenden Augenlicht, nichts, von anderem aber ganz viel hat.

Der Film erkundet die Frage: Wie kann man auf solch hohem Niveau kämpfen, ohne das Geringste sehen zu können? Im Rezeptionsprozess wird immer deutlicher: Ichi beherrscht seine Klinge mit derart fabulöser Akkuratesse und Treffsicherheit, gerade weil er sie in völliger Dunkelheit führt. Indem er den innerlich vorentschiedenen Weg des Schwertes mit dem der materiellen Klinge akkordiert, landet er einen Treffer.[18] Dabei bezieht er Wissen über die Mentalität, Körperposition und Pläne des Gegenübers mit ein, das er zuvor unbemerkt gesammelt hat. Durch seine Masseurtätigkeit ist Ichi ein intimer Kenner des menschlichen Körpers und seiner verwundbaren Stellen. Im Kampf tastet und spekuliert Ichi nicht, er antizipiert und weiß, wo und in welcher Pose sich der gegnerische Körper befindet. Das Wissen hierzu liefern ihm seine motorischen, auditiven und taktilen Erkundungen, die er ohne Unterlass anstellt – gesammelte Daten, die absolut notwendig für sein Überleben sind. Ichi verkörpert das „Phantasma absoluter Meisterschaft" ohne Aussetzer,[19] er bekleidet eine ähnliche Allmachtsposition wie Super-Heroen, auch in seinem Fall wechseln sich De-Potenzierung und Wiederaneignung von Potenz stetig ab.

Dass er aus der Negativität des Nicht-Sehens heraus agiert, verschafft ihm nicht selten sogar handfeste Vorteile gegenüber seinen Gegnern. Anders als er sind diese beispielsweise im Dunkeln – im Übrigen genau wie die Zuschauenden, die auf eine nahezu dunkle Leinwand schauen – völlig desorientiert (das Dunkel wird als das ‚Andere' des Kinos adressiert, das unbedingte Sichtbarkeit und umfassende Darstellung verspricht und die „Sehsucht" seines Publikums zu befriedigen sucht)[20]. In der oben bereits erwähnten Selbstverteidigungsszene löscht Ichi die einzige Licht-

18 Jacques Derrida beschreibt eine ähnliche Konfiguration für blindes Schreiben in ders.: Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstportrait und andere Ruinen. München: Fink 1997, S. 9-127, hier S. 11: „Die Hand eines Blinden […] tastet, fühlt oder streichelt, während sie schreibt, sie vertraut auf das Gedächtnis der Zeichen und supplementiert das Sehen, so als öffne sich ein lidloses Auge an der Spitze der Finger: ganz nah am Nagel wächst das Auge zu viel, ein einzelnes Auge, das Auge eines Einäugigen oder Zyklopen. […D]as Bild dessen, was dieses Auge am Finger niederschreibt, zeichnet sich dabei in mir [dem Schreibenden] ab."

19 G. O'Brien: *On the Road with Zatoichi.*

20 St. Ripplinger: *I Can See Now*, S. 25.

quelle, die für seine Angreifer im nächtlichen Wald Orientierung stiftet. Da er das Prinzip der Dunkelheit wesentlich besser kennt als seine Kontrahenten, ist er ihnen im Kampf weit überlegen.

Auch die Zuschauenden sind in der Waldszene von *The Tale of Zatoichi* nahezu mit Blindheit geschlagen, die sie strukturell in die gleiche Position wie die Angreifer drängt. Die Dunkelheit auf optischer und objektanalytischer Ebene macht dem Zuschauenden zu schaffen, der Konnex von Sehen und Erkennen wird im Kinosaal instabil. Alle sehenden Augen sind hier außer Kraft gesetzt. Entscheiden sich die Zuschauenden dafür, sich weiterhin mit Zatoichi zu identifizieren (und nicht zusammen mit den Angreifern verwundet zu werden), müssen sie exakt das tun, was er tut: ‚blind sehen'. So lernen sie von Zatoichi, wie man statt des Sehens – normalerweise absolute Grundbedingung für den Kampf mit scharfen Klingen – andere (innere) Kräfte mobilisiert, um zu siegen. Aus ihrer plötzlichen Impotenz heraus müssen sie sich von Ichi führen lassen, um symbolisch zu überleben. Der Film stellt hierdurch den Sinn und die Durchschlagkraft des Sehens, als Medium der Orientierung und angebliche Voraussetzung für jegliches Handeln, essentiell in Frage.

Ichi streckt seine Tentakel über andere Sinneskanäle als den herkömmlichen Sehsinn in die Welt aus, namentlich durch sein übermäßig gut ausgeprägtes Gehör sowie seinen extraordinären Tast- und Geruchssinn (und sein Schwert). Dies kommuniziert der Film in zahlreichen Großaufnahmen seines Gesichts, die situationsbedingt die Tätigkeiten von Nase, Mund oder Ohren betonen. (Ichi kann seine Ohren wie Antennen bewegen.) Dieses erscheint, ganz im Sinne einer Überlegung des deutsch-ungarischen Filmtheoretikers Béla Balazs, als physiognomische Landschaft, als im Film größtmöglicher symbolischer Bedeutungsträger und -erzeuger. Balazs zufolge ist die Großaufnahme per se ein Gesicht. Sie abstrahiert von allen raumzeitlichen Koordinaten und schafft ein Stehen-Bleiben der Zeit. Gerade hierdurch öffne sich ein grenzenloser dynamischer Raum.[21] Die Großaufnahmen von Teilbereichen von Ichis Gesicht sind in *The Tale of Zatoichi* derart mit anderen Einstellungen montiert, dass dasjenige, auf das Ichi gerade fokussiert, deutlich wird. Auf diese Weise lernen die Filmrezipierenden, wie ihm sein akkurater Geruchs- und Gehörsinn räumliche Orientierung verschaffen. Wie seine Masseurhände, die Schwachpunkte des Gegenübers erspüren, fungiert seine Klinge dabei als Fühler. Nicht selten wirkt es, als verfüge der todbringende Kämpfer über den sechsten Sinn. Ähnlich wie bei der blinden antiken Dramenfigur Teresias die seherischen, visionären Kräfte verwandelt dieser zusätzliche Sinn sein Manko in Hypersensibilität. Ichi ist auf eine Weise blind, die ihn mehr als Sehende sehen lässt. Er überkompensiert seine Schwachstelle durch einen grenzenlosen und leidenschaftlichen

21 Vgl. das Kapitel über die Großaufnahme in Béla Balázs: Der sichtbare Mensch: oder Die Kultur des Films. Wien u. a.: Deutsch-Österreichischer Verlag 1924, S. 73ff.

sensuellen Appetit. Seine verbleibenden Sinne hat er in immenser Weise geschärft, seine Hyperpotenz erwächst aus einer Synthese der hoch ausgeprägten anderen Sinne. Auf seine Weise kann er trotzdem ‚sehen'. Diese Zusatzkraft bedingt, dass er weder zur Welt der Sehenden noch zur Welt der Blinden zählt – er existiert im Dazwischen. Er wird von keiner als Mitglied akzeptiert, ist ewiger Grenzgänger und lebt in einem Zwischenreich: zwischen Sehenden und Blinden, Gesunden und Beeinträchtigten.[22]

Ein kurzer Dialog fasst den positiven Effekt seiner Blindheit zusammen. Als Objekt von Hänseleien, Streichen und Betrug wird Ichi häufig unterschätzt. Er konstatiert:

> Whether you call me blind or crippled, I won't object because it's the truth. But I won't allow people to look down on me just because I'm blind. […] I took on sword training so people like you, who can see, would treat me with respect.

Sein Chef in spe folgert:

> Being able to see is almost a handicap.

Ichi ist überzeugt, dass ihm einzig seine Schwertkampfkunst Respekt verschafft, ihm bei seiner Emanzipation hilft, die auch dann nötig wird, wenn ihn sein Leiden einzuholen und er in Schmerz, Selbstzweifel und Solitude zu versinken droht.

Das von Ichi Gesehene ist nicht mit der Bildlichkeit externer Wirklichkeit identisch. Dadurch wird letztere als nur *eine* Darstellungsart von Realitätswahrnehmung erkenn- und somit anzweifelbar. Indirekt wird hierdurch die formale Verfasstheit des Kinos, der Status der wahrzunehmenden Filmbilder, die kinematographische Sprache selbst, unklar (auch die Kinobilder decken sich nicht mit den möglichen subjektiven, höchst unterschiedlich ausfallenden Wahrnehmungsweisen von Welt)[23]. Auch wenn die Zuschauenden keinen direkten Einblick in Ichis ‚Sehweise' bekommen, sie wird filmisch nicht nachgeahmt, interessieren sie sich zunehmend für sie, als ein Parallelsystem, das Ichi weit trägt. Es gibt nur wenig, was Sehende über die ‚Sehweise' Nicht-Sehender wissen, wie sie aus den gewonnenen Daten der anderen Sinne innere Bilder generieren und daraus Handlungen und Bewegungen ableiten. Ichi leitet uns an, wie wir anders sehen und imaginieren können.

---

22 G. O'Brien: *On the Road with Zatoichi.*

23 Maurice Merleu-Ponty: Das Kino und die neue Psychologie [1945]. In: Ralf Konersmann (Hrsg.): Kritik des Sehens. Leipzig: Reclam 1999 [1997], S. 227-246, bes. S. 238 u. 242.

2.

Zatoichi – Der blinde Samurai (2003), der 40 Jahre später entstanden ist, adaptiert zahlreiche Motivstränge der *Zatoichi*-Filmreihe und anderer Samuraifilme der 1960er und 1970er Jahre und übersetzt sie in eine selbstreflexive ironisch gebrochene postmoderne Form. Welche Traditionen der *Zatoichi*-Filme werden zitiert und in welcher Weise werden sie modifiziert oder karikiert? *Zatoichi – Der blinde Samurai* lässt den Leinwandhelden vier Jahre nach Katsus Tod wiederauferstehen, diesmal gespielt von dem Regisseur Kitano selbst. Auch dieser Film schließt an wesentliche Punkte der jahrtausendealten Geschichte der Samurai an, ironisiert jedoch im 19. Jahrhundert mit dem „Samuraigeist" assoziierte Komponenten wie Mut, Furchtlosigkeit, Besonnenheit, Aufrichtigkeit, Pflichterfüllung, unbedingte Opferbereitschaft und prinzipielle Todesbereitschaft.[24] Doch auch in diesem Film wird das Blindenmotiv mittels präzise ausgeführter Schwertkampfkunst symbolisch aufgewertet.

Auch Zatoichi aus *Zatoichi – Der blinde Samurai* ist ein herrenloser und nomadisierender Masseur und Würfelspieler, der keinem Shogunat untersteht. Wie Ichi bewegt er sich in einem gesetzes- und religionsfreien Raum, in dem es keine eindämmende Gewalt gibt, was sich in zahlreichen drastischen Gewaltaktionen ausdrückt. Zatoichi exekutiert seine eigene Rechts- und Gewaltordnung mit dem Schwert. In der Exposition des Films demonstriert der Samurai konzentriert und unfassbar geistesgegenwärtig seine besondere Fähigkeit, seine Umgebung abzulauschen und daraus notwendige kämpferische Handlungen abzuleiten. Anders als seine Vorgänger wird Ichi nicht von sozialer Einsamkeit geplagt. Auf seiner Reise wird er immer wieder Zeuge von Ungerechtigkeiten oder Menschen treten mit ihren Sorgen an ihn heran. Er verbündet sich mit den Marginalisierten und findet temporäre Heimatorte. In drei Rückblenden werden prägnante Ausschnitte aus den Biographien vierer für die Filmhandlung relevanter Figuren gezeigt: ein Geschwisterpaar, das seit der Kindheit als Geishas verkleidet durch die Lande zieht und in Wahrheit den gewaltsam herbeigeführten Tod ihrer Eltern rächen will (gegen Geld bietet der Bruder seinen Körper Männern an, damit sie sich etwas zu essen kaufen können); eine alleinstehende Frau mittleren Alters, die von Mitgliedern einer skrupellosen Bande durch das tägliche Eintreiben von illegalen Schutzgeldern in Schach gehalten wird; ein Mann namens Hattori Genosuke, der Geld eintreiben muss, um seiner Frau Medizin kaufen zu können, und Zatoichis Hauptgegenspieler werden

24 Kitano spielt mit den männlich codierten Samurai-Diskursen und verhandelt ihre Inhalte kritisch: Ein nur mit einem Lendenschurz bekleideter, wild um die Holzhütte, in der Zatoichi längere Zeit weilt, kreisender irrer Nachbar fühlt sich als tapferer Samurai. Die Anti-Ikone, die er darstellt, kündet von dem Ende der Faszinationsgeschichte dieser Heroen-Spezies.

wird. Mit Ausnahme von Hattori eint diese Figuren, dass sie von Bandenmitgliedern tyrannisiert wurden oder werden und einen schlagkräftigen Helfer in Zatoichi finden.

ZWEI-SCHWERT-KÄMPFER UND ERSTER SHOWDOWN

Wie Hirate in *The Tale of Zatoichi* wird Hattori entsprechend lange als böser Kontrahent aufgebaut, damit der schlussendliche Sieg über ihn umso glorreicher erscheint. Er stellt sein kämpferisches Schnittig-Sein in beeindruckender Weise gleich mittels zweier Schwerter unter Beweis. Hattori überzeugt den Boss der Ginzo-Bande, ihn als Gefolgsmann zu engagieren, indem er blitzschnell in einer einzigen Bewegung mit seinem Langschwert das Band von dessen Bauch-Quaste durchtrennt und sein zweites Schwert in das Holz von dessen Sandale steckt – genau zwischen die Zehen –, ohne dass dieser etwas davon bemerkt. Ähnlich wie bei Ichis Kerzenlängsspaltung hält die Kamera auf Gesicht und Oberkörper des Rōnin, während auf der Tonebene der Sound einer wild herumfuchtelnden Klinge zu hören ist. Der Gegenschuss zeigt den Boss, wie er dieser Aktion intuitiv mit seinem Kopf ausweicht. Alternierend sind die Konterfeis von Schwertmeister und Boss montiert, um darauf in zwei Stufen und jeweils in Großaufnahme das desaströse Ergebnis zu präsentieren: die ruinierte Quaste und die um Hattoris Klinge erweiterte Sandale. Der Boss lobt Hattori und lächelt zufrieden. Einige Szenen später ist zu sehen, dass der Zwei-Schwert-Kämpfer zu seinem ersten Auftragskiller geworden ist, um durch seine exzellenten Schwertkampffähigkeiten Feinde aus der Welt zu schaffen und für seine Frau das notwendige Geld heranzuschaffen.

Davon, seine Künste derartig vereinnahmen zu lassen, ist Zatoichi weit entfernt. Er stellt dieselben lieber bei anderer Gelegenheit unter Beweis – etwa, indem er spielend leicht Holz hackt und dieses in hohem Bogen hinter sich auf einen immer größer werdenden Stapel wirft. Derlei Übertreibungsgesten sind weitaus stärker als in *The Tale of Zatoichi* herausgearbeitet. An einigen Stellen wird die übersteigerte Künstlichkeit durch Musical-Einlagen unterstützt, bei denen der Komponist Keiichi Suzuki Landschaft und Kulissen in Klangwelten verwandelt. Im Takt bestellen Landarbeiter mit Hacken den Boden, Handwerker machen Musik, während sie Holzbalken für ein zu errichtendes Haus beklopfen, Regentropfen fallen rhythmisch in Wassereimer, während Bauern zur Regenmusik im Schlamm stepptanzen. Die Musicalspuren kulminieren am Ende des Films in einem gewaltigen Tanzfest-Finale, bei dem die Sympathieträger des Films frohgelaunt tanzend noch einmal nebeneinander auftreten. Das Symbol des Blindenstocks zersplittert symbolisch: Schlagstöcke werden zu Taktstöcken, die Cross-Dressing- und Täuschungsaspekte

des Films werden durch Masken angedeutet. Subversion und Täuschung werden als maßgebliche Prinzipien des Films offengelegt.

Ebenso wie die Musik- und Tanzeinlagen wirken auch die Kampfszenen übersteigert und verfremdet. Zatoichi stellt seine kämpferische Potenz in zahlreichen Schlachten mit aufwendigsten Blut- und Wundinszenierungen unter Beweis. Im Vergleich zu *The Tale of Zatoichi* enthält dieser Film ungleich brutalere viszerale Gewaltdarstellungen, Blut spritzt fontänenartig, der Angestochene duscht vielfach in seinem eigenen Blut.[25] Einen Höhepunkt erreicht der *Body Count*, der in diesem Film wesentlich höher ausfällt als in *The Tale of Zatoichi*, in der Szene, in der Zatoichi im Regen gegen eine ganze Schar Widersacher kämpft. Hier wird Computeranimation eingesetzt, um durchtrennte Gliedmaßen lebensecht ins Bild zu setzen, Slow Motion und langsame Kamerafahrten, um zu dramatisieren; das umherspritzende Blut vermischt sich mit dem Regen und durchtränkt den Boden des Schlachtfelds, das am Ende acht Leichen zeigt. Nicht nur in dieser Szene werden die Leichen nach vollbrachter Tat mittels des wie tastend über sie gleitenden Kameraobjektivs gezählt.

Der Showdown mit dem angeblich unbesiegbaren Gefolgsmann Hattori fällt in Relation zu den zahlreichen Vorankündigungen, Vorwegnahmen und Vorbereitungen zu diesem Endkampf knapp aus. Zatoichi fragt im Vorfeld einen Freund: „Ist dieser Gefolgsmann wirklich so stark?“ – „Ja, bärenstark.“ – „Wenn ich in der Nacht mit ihm kämpfen würde, wer von uns wäre stärker?“ – „Wenn es stockfinster wäre, dann würde keiner von Ihnen beiden etwas sehen. Dann wären Sie womöglich der Stärkere“. Der Showdown findet dann doch nicht in völliger Finsternis, sondern an einem Strandstück statt, das von einem brennenden Holzscheitstoß erleuchtet wird. Als die beiden in Sichtentfernung aufeinandertreffen, schleudert Hattori das kürzere seiner beiden Schwerter nach Zatoichi, nachdem er versucht hatte, diesen zunächst durch das Lockern seines Langschwertes akustisch zu täuschen. Zatoichi kann das Kurzschwert jedoch abwehren. Als Zatoichi vor ihm steht, schließt Hattori aus dessen Art, den Schwertgriff anzufassen, wie der Blinde seinen nächsten Schlag auszuführen gedenkt. Für einige Sekunden ist filmisch zu sehen, wie Hattori den Schlagabtausch daraufhin plant. Hattori lächelt siegesgewiss. Doch Zatoichi nimmt ihm den Vorsprung, indem er im letzten Augenblick die Position seiner Hand auf Griff und Scheide verändert und seine Kampfbewegung blitzschnell ausführt. Die Antizipation Hattoris läuft ins Leere und Zatoichi entscheidet den Kampf für sich. Den Nachteil, den er gegenüber dem Sehenden und dessen vo-

25 Zur Exegese von Blutdarstellungen im Film vgl. Julia B. Köhne: Artikel „Filmblut“. In: Marius Böttcher u. a. (Hrsg.): Wörterbuch kinematografischer Objekte. Berlin: August 2014, S. 48-50; dies.: Let it bleed. Der Konnex von Blut und Trauma in Brian de Palmas *Carrie* (1976). In: Claudio Biedermann, Christian Stiegler (Hrsg.): Horror und Ästhetik. Eine interdisziplinäre Spurensuche. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2008, S. 50-71.

rauseilender Interpretation der von ihm selbst angedeuteten Kampfaktion hätte haben können, wusste Zatoichi durch das Täuschungsmanöver in einen Vorteil zu verkehren.

BLINDES SEHEN UND ZWEITER SHOWDOWN

Auch in *Zatoichi – Der blinde Samurai* wird das Motiv des ‚blinden Sehens' bis kurz vor Ende des Films, das mit einer Überraschung aufwartet, in mannigfachen Variationen ventiliert. Im Verlauf des Films trifft Zatoichi verschiedene Aussagen über die Qualität seiner ‚Sehfähigkeit'. Zu einer warmherzigen Frau, mit der er sich später befreundet und neben der er, in ein vertrautes Gespräch vertieft, hergeht, meint er: „Das würde ich zu gerne sehen". Im Würfelspiellokal erwidert er auf die Frage seines Sitznachbarn: „Wollen Sie nicht wetten?" – „Lassen Sie mich erst eine Weile zusehen". Als der Nachbar entgegnet: „Was für ein Blödsinn. Was soll ein Blinder schon sehen?", lacht Zatoichi in sich hinein. Kurz darauf räumt er den gesamten Spieleinsatz aller Spieler ab.

Genau wie im Vorläuferfilm von 1962 hat Zatoichi die Lage der Würfel an ihrem Klang im Würfelbecher erkannt und *hört*, ob sie eine gerade oder ungerade Augenzahl anzeigen. Sein Nachbar, der ihm in dieser Kunst nachzueifern versucht, erkennt schließlich: „Wenn man die Augen geschlossen hat, dann schärft das die Sinne". Als der Croupier versucht, Zatoichi im Gegenzug auszutricksen, schlägt dieser die Spielergemeinde nieder und bringt damit den Ginzo-Klan gegen sich auf. Dieser wiederum sendet seinen stärksten Schwertkämpfer Hattori aus, um Zatoichi im Endkampf zu töten. Stattdessen tötet Zatoichi ihn und macht einen ersten heimlichen Anführer der Kuchinawa-Bande unschädlich: In der Konfrontation mit dem als harmloser älterer Diener getarnten Anführer kommt heraus, dass Zatoichi ihn bereits bei ihrer ersten Begegnung an seinem einzigartigen Körpergeruch erkannt hatte, und dass er die ganze Zeit über nur vorgespielt hat, er wäre blind. Als Entgegnung auf diesen Imperativ: „Hör auf zu schwätzen, Du lächerlicher blinder Maulwurf!", hebt Zatoichi seinen Kopf und öffnet seine hellblauen Augen mit milchiger Iris. – „Was soll das bedeuten? Du bist überhaupt nicht blind!" Zatoichi erwidert: „Kein bißchen!" – „Und warum spielst Du die ganze Zeit den Blinden?" Zatoichi antwortet, er habe sich blind gestellt und die Augen bewusst geschlossen gehalten, „weil die Blinden ein besseres Gespür für die Menschen" hätten. Innerhalb von Sekundenbruchteilen zieht er sein Schwert und streckt sein Gegenüber nieder. Darauf knöpft sich Zatoichi auch den zweiten ebenfalls getarnten Anführer der Kuchinawa-Bande vor, der bisher als niederer Bediensteter in der Schenke auftrat. Ogi empfängt ihn mit den Worten: „Vom ersten Mal an, als Du herkamst, wusste ich, dass Du sehen kannst". Kurz darauf bietet ihm Ogi seinen mit einer Schlange tätowierten Oberkörper dar, um den tödlichen Schlag zu empfangen.

Stattdessen blendet Zatoichi ihn als Höchststrafe[26] beidseitig (Abb. 5) und setzt hinzu: „Der Tod ist zu gut für Dich. Du sollst Dein Leben als Blinder beenden“.

Abb. 5 Der beidseitig geblendete Boss Ogi

Mit dieser Aussage führt Zatoichi seine Emanzipationsgeschichte als vermeintlich Blinder ad absurdum und hebt hier – entgegen der positiven Umwertung des Blindseins im Filmverlauf – das Leiden an dieser Behinderung hervor. Zudem enthüllt der Twist – die Aufdeckung der nur vorgespielten Blindheit –, dass innerfilmische Charaktere und Zuschauende gleichermaßen durch Zatoichi getäuscht wurden, weil ihre Erwartungshaltung ihnen seine tatsächliche Blindheit suggerierte. Im Nachhinein werden sie verunsichert, ob sie aus dem Gesehenen die richtigen Schlüsse gezogen haben oder interpretatorisch nicht vielmehr durchgehend im Dunkeln tappten. Derart durch den Regisseur, Co-Drehbuchautor und Hauptdarsteller Kitano an der Nase herumgeführt, wird ihre Rolle als Wahrnehmende, Zeug/innen und Evidenzkreierende grundlegend herausgefordert.

Oder liegen die Dinge doch anders und Zatoichi ist und bleibt ein Blinder, der nur vorübergehend vortäuscht, er könne sehen, um sein Gegenüber im Kampf zu verwirren, wie die letzten Sekunden des Films nahelegen? Hier wird das Motto Ein-Sehender-stellt-sich-blind invertiert. Zatoichi stolpert ironischerweise just in dem

26 Die Bestrafung entspricht einer symbolischen Auslöschung: Fortan kann Ogi weder blicken, noch kann man ihm in die Augen schauen, da diese schlichtweg fehlen. Der ehemalige Anführer wird im Weiteren von dem kommunikativen Akt des Blickens und merklich Angeblickt-Werdens ausgeschlossen sein, da er gewaltsam von ihm getrennt wurde. In der Blendungsszene hält er sich die blutenden Augenhöhlen zu, wie um die Augen doppelt vor seinem Schicksal zu verschließen.

Augenblick über einen Stein,[27] in dem er mit geöffneten Augen und als Sehender unterwegs ist (Abb. 6).

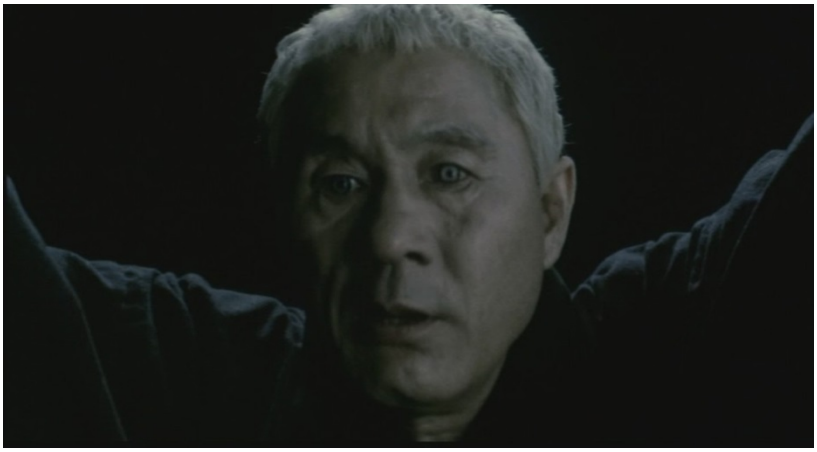

Abb. 6 Strauchelnder Samurai mit weit geöffneten Augen

Abb. 7 Aufgemalte Augen: Kann Zatoichi sehen?

Er gesteht: „Selbst mit weit geöffneten Augen, sehe ich nicht das Geringste". Die Frage ist, ob dies im übertragenden Sinn oder als wahres Geständnis gemeint ist. Bereitete Zatoichi diesen zweiten Twist vor, als er sich in einer vorangehenden Szene zum Amüsement seiner Freunde mit schwarzer und weißer Schminke *falsche* Augen auf seine geschlossenen Augenlider malte (Abb. 7)? Ob der Ausspruch auf

27 Das Stolpern schließt an Ichis Stolpern am Anfang von *The Tale of Zatoichi* an. Der interfilmische dramaturgische Kreis schließt sich.

der Metaebene bedeutet, dass Zatoichi – entgegen seiner wiederholten Behauptung im Angesicht seiner Gegner kurz zuvor – schlussendlich doch blind ist, oder es sich um eine die Hybris der Sehenden entmachtende Bemerkung handelt, bleibt offen. Für den Fall, dass Zatoichis Blindheit Teil des Täuschungsspiels und seine Blindheit nur vorgetäuscht war, gelte diese Botschaft auch den Zuschauenden, die als wahre Blinde entlarvt werden, die weder Böse von Guten noch Blinde von Sehenden unterscheiden können.

3.

Die prägnanteste Verschiebung des Motivs blinden Schwertkämpfens in *Ichi – Die blinde Schwertkämpferin* (2008) besteht darin, dass es auf eine weibliche Protagonistin (Haruka Ayase) übertragen wird, diesmal als Würfelspielerin und umherziehende Musikerin portraitiert, und dies geschlechterspezifische Implikationen nach sich zieht.[28] Anders als *The Tale of Zatoichi* und *Zatoichi – Der blinde Samurai*, in denen Blindheit und ein Dasein als Samurai den Schwertkampf motivieren, müssen die Wehrkraft und Aggressivität Ichis – wegen ihrer Koppelung an Weiblichkeit – durch eine traumatische Vorgeschichte hergeleitet werden. Ihre Handlungsmotivation wird durch das Erzählen einer „Backstorywound"[29] legitimiert, deren Inhalt der Film in intrusiven Rückblenden preisgibt. Hierin ist zu erfahren, dass die Wanderkünstlerin – von Geburt an blind und bei einer Ersatzfamilie bestehend aus vier blinden älteren Musikerinnen aufgewachsen – von einem umherwandernden blinden Samurai, vermutlich ihrem Vater, in regelmäßigen Zusammenkünften angeleitet wurde, sich mit dem Schwert selbst zu verteidigen. Als sie von einem Gast des Künstlerhauses gegen ihren Willen entehrt wird – die Standesregeln ihres Musikerinnendaseins verbieten jedwede intime Zusammenkunft mit einem Mann –, verstößt sie das Musikerinnen-Quartett. Als sie ihren Peiniger bittet, sie zu entlasten, fällt dieser sie erneut an und sie schneidet ihm die Kehle durch. Entsetzt über seinen Tod, geschändet, ohne soziale Absicherung und Lobby macht sie sich auf die Suche nach dem Mann, den sie seit Kindheitstagen für ihren Vater hält. Ein kleines Metallglöckchen, das er ihr bei einem seiner Abschiede geschenkt hatte und das sie

28 Der Vorspann nennt *Zatôichi monogatari* des Schriftstellers Shimozawa als Referenz. In der japanischen Filmgeschichte gibt es eine ganze Serie Filme, die umherwandernde blinde Schwertkämpfer oder -kämpferinnen portraitieren, die Opfern von Gangsterbanden helfen, sich zur Wehr zu setzen. Vgl. u. a. Sadatsugu (Teiji) Matsudas *Die blinde Schwertschwingende Frau* (JAPAN 1969, 88 min), basierend auf einer Geschichte von Teruo Tanashita.

29 Michaela Krützen: Dramaturgie des Films: Wie Hollywood erzählt. Frankfurt a. M.: Fischer 2004, S. 35.

stets bei sich trägt, erinnert sie an ihn und seine liebevollen, wenn auch nur punktuellen Zuwendungen. Bevor sie sich wiedersehen können, verstirbt dieser jedoch.

In mehreren Szenen überschreitet Ichi die Grenze typisch weiblicher Eigenschaften wie Zartheit, Fürsorglichkeit, Sanftmut und damit den Rahmen maximaler weiblicher Handlungsmacht. Auch fehlt in ihrer Figurenzeichnung das für die frühe filmische Zatoichi-Figur, im Film von 2003 bereits abgedimmte, so charakteristische Lachen fast vollständig. Bis auf wenige Ausnahmen hat sie ein nahezu regungsloses, maskenhaftes Gesicht, in dem sich Mimik nur auf der Ebene muskulärer Mikroprozesse abspielt. Wenn sie weint, schreit oder ganz am Ende zart lächelt, hat dies einen umso größeren Effekt auf die Emotionalisierung des Zuschauenden.

Zu Beginn von *Ichi – Die blinde Schwertkämpferin* ist Ichi durch die ihr widerfahrene Vielfachtraumatisierung – die Blindheit, das Dasein als Halb-Waise, die Vergewaltigung, das Verstoßen-Werden, den ungewollten Mord – gegenüber ihren Mitmenschen, auch Kindern, emotional erkaltet. Die erste Filmszene zeigt die Verstoßene aus der Vogelperspektive, wie sie sich allein, unzureichend gekleidet und völlig erschöpft durch den Schnee schleppt. Ähnlich wie die Protagonisten der beiden zuvor besprochenen Filme strauchelt sie und fällt bäuchlings mit dem Gesicht in den Schnee,[30] erhebt sich jedoch aus eigener Kraft wieder. Als sie bei einem Ehepaar Obdach findet und von dem Hausbesitzer erneut sexuell bedrängt wird, schneidet sie ihm mit ihrem Schwert zwei Finger ab.[31] Wie um diese punktgenaue Quasi-Entmannung zu entschuldigen, erklärt Ichi darauf mit blicklosen Augen: „Ich weiß nicht, wo mein Schwert sie erwischt, ich kann es ja nicht sehen".[32] Erst in die-

30 Eine Reminiszenz an das Ende des japanischen Films *Lady Snowblood* (1973) von Toshiya Fujita, in dem die Protagonistin Yuki tödlich verwundet und Blut befleckt in gleicher Position in den Schnee sinkt, jedoch nicht mehr aufsteht. Vgl. Julia B. Köhne: Splattering Bride. Konfigurationen von Trauma und weiblicher Rache in Quentin Tarantinos *Kill Bill* (2003/4). In: Thomas Ballhausen, Günther Friesinger, Johannes Grenzfurthner (Hrsg.): Schutzverletzungen. Legitimation von medialer Gewalt. Berlin: Verbrecher Verlag 2010, S. 55-110.

31 Vermutlich just die beiden Finger, Zeige- und Mittelfinger, die zuvor ihren Intimbereich befühlten – ein *Vagina dentata*-Motiv. Die Verwandtschaft von Mund und Geschlecht sowie Mythen um die beißende, kastrierende, verschlingende Vagina in eurasisch-amerikanischen Kulturgeschichten, diskursiviert vor allem seit dem 19. Jahrhundert, wird erkundet in Sonja Ross: Die Vagina dentata in Mythos und Erzählung. Transkulturalität, Bedeutungsvielfalt und kontextuelle Einbindung eines Mythenmotivs. Bonn: Holos 1994.

32 Ein weiblich konnotiertes, im Entschuldigungsmodus vorgebrachtes Eingeständnis, das in den beiden anderen Filmen undenkbar wäre, sind deren Protagonisten doch so konzipiert, dass sie trotz oder sogar wegen ihrer Blindheit haargenau wissen, wo und wie sie ihr Gegenüber im Schwertkampf verletzen. Ichis Schwertführung wirkt im Vergleich dazu instinkt- und weniger wissensgeleitet, es ist konfuser und unpräziser.

sem Augenblick sind erstmalig ihr Gesicht und ihre geöffneten Augen zu sehen (Abb. 8).

Abb. 8 Ichis offene blinde Augen

Zuvor wurden die Zuschauenden minutenlang im Unklaren darüber gelassen, mit wem sie es zu tun haben – verstärkt durch das Schneegestöber, Rückwärtsansichten, Schatten oder einen ihr Gesicht verdeckenden Reishut. Sie erfahren somit eine Verunsicherung, die Ichi ständig erlebt und werden auf diese Weise an ihre Art, die Welt wahrzunehmen, herangeführt. Ab dem Moment, in dem Ichis Augen sichtbar werden, scheint ein zumindest einseitiger Kontakt zu ihrer Innenwelt permanent möglich, ein Novum in der Darstellungsweise dieser Figur, die in den Vorläuferfilmen bis auf seltene Momente stets mit geschlossenen Augenlidern zu sehen war.

Als Replik auf das geschilderte triste und trostlose Grundsetting, das ihr den Glauben an die Aufrichtigkeit und Unverdorbenheit der Menschen nahm, spricht Ichi in kommenden Szenen von ihren Sehnsüchten, in ungewisser Zukunft einmal als Geliebte und mitunter auch als Mutterfigur fungieren zu wollen. Kurz darauf trifft sie den Mann, der ihr Herz erwärmen soll, Toma Fujihira; sie erkennt die große Liebe jedoch zunächst nicht als solche – neben ihrem mutmaßlichen leiblichen Vater ist es ihre zweite. Auch Toma ist traumatisch verwundet: Als Kind hat er mit dem Schwert aus Versehen seine Mutter beidseitig geblendet und damit symbolisch ausgeschaltet. Wegen seiner nicht überwundenen Schuldgefühle ihr gegenüber kann er seitdem sein Schwert nicht mehr aus der Scheide ziehen, was ihn gänzlich kampfunfähig macht – eine Chiffre für Impotenz und Kastration. Sein Vater hat sich daraufhin von ihm abgewandt und ihn enterbt. Seine Mutter, die trotz ihrer Blindheit nie ihren Lebensmut verloren und ihrem Sohn verziehen hat, verstarb frühzeitig an einer Krankheit.

Ichi und Toma werden ein Gespann, bei dem Ichi sich selbst und ihren Freund in verschiedenen Situationen mittels ihrer virtuosen Rückwärtshieb-Kampftechnik gegen Angreifer verteidigt. Ihre Standfestigkeit kompensiert seine Unvollkommenheit. Da niemand einer Frau solch ausgefeilte Kampfkünste zutraut, wird fälschlicherweise Toma für das Kampfkunstwunder gehalten, das in wenigen Zügen gleich mehrere Gegner niederstrecken kann. Analog zu Ichi in *The Tale of Zatoichi* und Hattori in *Zatoichi – Der blinde Samurai* wird Toma von einem Klanboss kurzerhand als Wunderwaffe engagiert. Je aus verschiedenen Gründen – aus Geldnot respektive dem Wunsch, eine Undercover-Schwertkämpferin zu bleiben – ist weder Ichi noch Toma daran gelegen, die Verwechslung aufzuklären. So springt sie mehrfach für ihn ein und überdeckt damit seine Unfähigkeit, mit dem Schwert zu kämpfen. Ihre freundschaftlichen Gefühle füreinander intensivieren sich zunehmend, vor allem nachdem sie sich gegenseitig ihre Traumatisierungsgeschichten anvertraut haben. Ichi beschreibt bei dieser Gelegenheit die Ängste, die ihre Blindheit in ihr auslöst. Ihr fehle das Gespür für die Grenze, die man nicht überschreiten darf. Sie wisse vielfach nicht, ob es Tag oder Nacht, wer böse und wer gut sei, ob sie lebe oder bereits tot sei. Und sie hänge nicht besonders am Leben. — Eine filmische Trope, die am Ende des Films wieder aufgenommen und ins Positive gewendet wird.

Die psychoanalytische Durchprägung des Films wird noch gesteigert, als die beiden anstatt Beischlaf zu haben miteinander kämpfen, mit Stöcken statt Schwertern. Überraschenderweise erweist sich Toma bei dieser Kampfart als keineswegs impotent. Er verwundet Ichi am Handrücken, symbolisch betrachtet eine Penetration, und verbindet die Wunde daraufhin gewissenhaft. Eine der ersten zwischenmenschlichen Berührungen, die sie zulässt und sichtlich genießt. Die starke Versehrbarkeit Ichis in *Ichi – Die blinde Schwertkämpferin* stellt einen signifikanten Unterschied zu den beiden anderen Filmen dar, in denen ihre männlichen Vorläufer als nahezu unverwundbar konzipiert sind: Die weibliche Ichi fällt in zahlreichen Szenen zu Boden, vor Erschöpfung, Schlaf- und Kraftlosigkeit oder Gram. Im Endkampf mit dem Anführer der Banki-Bande trägt sie schwerwiegende Verletzungen davon, vor allem am Rücken, was eine aufrechte Körperhaltung und ein Weiterkämpfen unmöglich macht. Die Wunden an Ichis Körper, die sich mehren, während sie von einer größeren Gruppe umherstehender Samurais angestarrt wird, manifestieren den männlichen Voyeurismus, dem sie als weibliche Figur hier in verstärktem Maß ausgesetzt ist. Die dreieinige Position der Kamera, des Regisseurs und der Zuschauenden fällt dabei in eins mit der Position der sie filmimmanent Anblickenden. Die Problematik des Nicht-Sehen-Könnens und beim Kämpfen Angesehen-Werdens, ohne dass sie zurückblicken kann, macht in dieser Szene noch einmal die geschlechterspezifische Aufladung des Kinoapparats deutlich, wie sie seit Mitte der 1970er Jahre in Texten der feministischen Filmtheorie beschrieben und kritisiert wurde.

Nach verlorenem Kampf wird Ichi an einem Un-Ort eingekerkert, der eine Manifestation des Kristevaschen Abjekten ist.[33] In dem feuchten erdigen Kellerverließ stapeln sich blutige Tücher, Totenköpfe und verweste Leichenteile, zwischen denen Ichis durch mehrere Schwertschnitte aufgerissener Leib liegt. Nachdem sie vom Tod ihres Vaters erfahren und sich innerlich von ihm verabschiedet hat – sein Glöckchen fällt in einen tiefen Spalt des Verliesbodens –, wird ihr ihre neue große Liebe, Toma, in rückblendenden Standbildern präsent. In ihnen formuliert sich die Hoffnung auf verlässliche Zwischenmenschlichkeit, erfüllende Berührung und eine Liebe, die die negativen Effekte ihrer Blindheit ausbalancieren helfen könnte. Ihre bisher als isoliert und introvertiert, ernsthaft und erkaltet gezeichnete Emotionalität beginnt aufzuweichen.

Tomas Geschick im Stockkampf, das sich in der Kampfszene zwischen den beiden gezeigt hat, nimmt die Wiederkehr seiner Schwertkampfkraft vorweg. Letztere ereignet sich just, als es im Endkampf gilt, Ichi – die beiden sind mittlerweile ein Paar – vor dem Zugriff Bankis zu bewahren. Dieser, selbst halbblind, will sie, die er als seinesgleichen betrachtet, an seiner Seite wissen – er adressiert Ichi und sich als „Krüppel“, die man nie anständig behandeln wird und die deswegen notwendigerweise verrohen. Schwertkampf- und Manneskraft werden im Streit zwischen Toma und Banki um Ichi neuerlich analog gesetzt (Toma versucht, die emotionale Wunde, die die unfallbedingte Blendung seiner Mutter bei ihm gerissen hat, mittels der Liebe zu der blinden Ichi zu heilen.). Die vertauschten Geschlechterrollen werden wieder dem klassischen Muster angeglichen: Ihr Mann tritt als ihr Retter auf (statt umgekehrt). Toma wird jedoch von Banki erstochen, als er Ichi verteidigen will. Die zu spät eintreffende Ichi, die durch die Liebe zu Toma gelernt hat, Gutes von Bösem, Lebendes von Totem zu unterscheiden, muss Banki nun doch selbst töten. Sie tut dies, indem sie im Kampf mit geschlossenen Augen, also ihre Blindheit symbolisch verstärkend, sein Gesicht spaltet. Hierdurch wird Bankis Augenmaske weggerissen, die sein entstelltes, vernarbtes Auge, den vermeintlichen Grund

33 Im Sinn der psychoanalytisch-philosophischen Betrachtungsweise Julia Kristevas kann das Verlies als Repräsentanz des Abjekten interpretiert werden, das – auf die psychische Struktur in der frühen präödipalen Phase rekurrierend – Ekel und Hass auf die Mutter bedeutet und dem kein Status als selbstständiges Objekt zukommt. Um sich als Subjekt wahrzunehmen, muss sich der Mensch daher in späteren Entwicklungsphasen von allem mit dem Abjekten Verknüpften (Blut, Schleim, Kot, Totes) abgrenzen. Vgl. Julia Kristeva: The Powers of Horror. An Essay on Abjection. New York: Columbia University Press 1982. Ein Beispiel für die Anwendung von Kristevas Abjektbegriff auf einen Film (*The Deer Hunter* (UK, USA 1979) von Michael Cimino), vgl. Raya Morag: The Asexual Hyper-Masculin Model. Michael in *The Deer Hunter*. In: dies.: Defeated Masculinity: Post-Traumatic Cinema in the Aftermath of War. Brüssel: Peter Lang 2009, S. 173-187, hier S. 177.

für seine Minderwertigkeitskomplexe und Boshaftigkeit, bislang verdeckt hat. Der tiefe Schnitt trennt sein Gesicht in zwei ungleiche Hälften: in die sehende Gesichtshälfte, die jedoch zur Fratze erstarrt ist und den offengelegten versehrten blinden Teil (Abb. 9). Die Grenze, nach deren Sichtbarwerden Ichi auf ihrer Reise so lange gesucht hat, materialisiert sich auf Bankis moribundem Gesicht.

Abb. 9 Bankis gespaltenes Gesicht

Der in diesem Film auf viele Charaktere verteilten Blindheit entspringen zwei Handlungsalternativen: entweder Verbitterung, Verrohung und Tendenz zum Bösem (Ichis einstige Musikerkolleginnen, Banki) oder Transzendierung des verwundeten Selbst verbunden mit einer höheren Form von Moralität (Tomas Mutter), die im Samuraidiskurs jedoch mit kriegerischer Selbstverteidigung und der Rachelogik gekoppelt ist (Ichis Vater, Ichi).

Die andere Art seelisch-emotionaler Berührung, die Ichi auf ihrer Entwicklungsreise kennen gelernt hat, hängt mit einem kleinen Jungen zusammen, der sie als Schwertkämpferin idealisiert und ihr über einen Großteil des Films nicht von der Seite weicht. Nachts leuchtet er ihr den Weg aus, obwohl dies Ichis Orientierung faktisch nicht befördert. Am Ende hat sie sich dermaßen an seine Präsenz, Bewunderung und Hilfsbereitschaft gewöhnt, dass sie sein Gesicht befühlt, um ihn besser ‚sehen' zu können. Sie sagt: „Ich habe es doch gebraucht: ein Licht, das mir den Weg in die Zukunft weist. Und Du hast mir bei der Suche nach diesem Weg geholfen. Danke". Sie schenkt dem Jungen ein erstes Lächeln und ein neues Glöckchen. Ihr eigenes hat sie am Tiefpunkt ihrer Leidensgeschichte verloren: repräsentiert durch das Verlies und das Wissen über den Tod ihres präsumtiv leiblichen Vaters – mit ihm verlor sie ihre einzige Chance, sich mit einem leiblichen Familienmitglied verbinden zu können. Mit der transgenerationellen Weitergabe des Hoffnungssymbols, dem Glöckchen, begründet Ichi nun eine eigene Generationen-

kette. Sie wird zur freiheitlich umherziehenden Samurai, die – in Anlehnung an das Ende von *The Tale of Zatoichi* – das Schwert Tomas auf das Grab seiner verstorbenen Mutter legen möchte (durch seinen Tod kann sie nicht mehr an die Stelle seiner Mutter treten und er kann sich nicht mehr in ihren Vater verwandeln). Genau wie ihr toter (potentieller) ‚Vater' verspricht sie dem Jungen, eines Tages zu ihm zurückzukehren. Der wartende Junge macht sie zu einer Quasimutter, die damit in die Fußstapfen ihres blinden Samurai-Vaters tritt. Als Pendant zu dem anfänglichen Schneegestöber, in das sich die Kamera aus einem vollständig schwarzen Bildschirm hervorgearbeitet hatte, endet der Film mit einem Close-Up auf Ichis Gesicht in Slow Motion, während sie durch hoffnungsfrohe grüne Wiesen wandert. Abrupt friert dieses letzte Bild ein, die Musik stoppt und die Tastgeräusche ihres Blindenstocks werden überlaut, dann eine Schwarzblende. Die Zuschauenden werden entlassen, indem sie ein letztes Mal für wenige Sekunden Ichis Blindheit und das durch diese ermöglichte andere ‚Sehen' nacherleben können.

CONCLUSION: BLINDHEIT, MORALITÄT UND ANDERES SEHEN

Die drei besprochenen japanischen Filme stellen einen bemerkenswerten Eintrag in die Kultur- beziehungsweise Filmgeschichte des Phänomens Blindheit dar, die dasselbe in immer neuen, wechselvollen Schattierungen hervorbringt,[34] da sie die soziokulturell geprägte Kategorie Behinderung zugleich dekonstruieren, subvertieren und mehrdeutig werden lassen *und* re-konfigurieren und mit Potenz und Valenz aufladen. Der kausale Zusammenhang Anomalie, Dysfunktion, Normabweichung und Behinderung gleich soziale Stigmatisierung, Abwertung und Ausgrenzung wird in ihnen weitgehend aufgelöst und in multiplen und flexiblen Szenarien neuverhandelt. Durch ihre mentale Stärke weichen die männlichen und weiblichen Ichi-Figuren von 1962, 2003 und 2008 die Verkrustungen ihrer äußeren Umgebung (innerhalb der jeweiligen filmischen Diegese) derart auf, dass sie aus ihr letztlich als kriegerische und nicht selten auch moralische Sieger-Heroen beziehungsweise als Sieger-Heroine hervorgehen können.

Die Auswirkungen, die die Blindheit auf das verschlungene Leben der jeweiligen Hauptfigur hat, die Kompensationsversuche durch eine übermäßige Ausprägung ihrer anderen Sinne, ihre blutdurstige Wehrkraft und ihr posttraumatisches Wachstum münden in den Filmen in ethische Idealbilder. Die besondere Moralität der Ichi-Figuren scheint zum einem ihrem Samurai-Stand gemäß, zum anderen aber auch subjektivistisch geformt zu sein; sie ist Ergebnis zahlreicher Konflikte zwi-

34 Markus Dederich: Körper, Kultur und Behinderung. Eine Einführung in die Disability Studies. Bielefeld: transcript 2007, S. 11.

schen figurenabhängigen körperlichen, geistigen, intellektuellen und spirituellen Konditionen und deren verschieden ausfallenden Gerechtigkeitsverständnissen. Die kulturelle Durchschlagkraft der männlich oder weiblich konnotierten Ichi-Figur besteht in seinem/ihrem extraordinären Spirit, der die Limitiertheiten, die traditionell mit Behinderung einhergehen, übersteigt. Das Spiel mit der Ausdehnung der Behinderungskategorie entspringt jeweils der Differenz zwischen der Außenwelt, die die Ichi-Figur umgibt, und ihrer Innenwelt. Inszenatorisch wird der sozial negativ stigmatisierte Ausfall von Sehfähigkeit mit Szenen konfrontiert, die auf eine rege und dramatische Emotionalität und Geistesgegenwart des Protagonisten oder der Protagonistin verweisen. Die Stärke der drei Ichis ist dabei keine künstlich gesetzte oder absolute Größe, sondern oszilliert zwischen physischer Beeinträchtigung und selbstständiger Aneignung von Macht, Entwürdigung und Verteidigung, Selbstzweifel und befreiendem Lachen. Das Zeitlose und die hohe Rezeptionsaffinität der Ichi-Figur, auch in außer-japanischen Filmkulturen, liegen in ihrer variablen und ungesicherten Trajektorie. Diese zielt weniger auf soziale Integration denn auf unbedingte Freiheit, Unabhängigkeit und Eigenständigkeit der Hauptfigur, wobei dies zugleich ihr tragisches Potential in sich birgt.

Am Ende eines jeden *Zatoichi*-Films ist dieser/diese in seiner/ihrer Blindheit immer allein. Die seit 1962 als Leinwandlegende etablierte, sich jedoch stets wandelnde Hauptfigur entzieht sich immer wieder einer eindeutigen Lesart. Die philosophischen, ethischen und wahrnehmungsphilosophischen Fragen, die sie zu denken aufgibt, verbleiben oftmals im Rätselhaften und Ungreifbaren. Ethisch betrachtet sind ihre Kämpfe zum Teil ehrenwert, wenn sie Armen, Kranken oder Prostituierten hilft, es mischen sich jedoch auch weniger noble Gefühle wie Überheblichkeit, Blutdurst oder Rachelust hinzu, deren tiefere (unbewusste) Motivation nicht selten im Dunkeln verbleibt. Diese Ambivalenzen sind insofern produktiv, als sie dem/der Kinozuschauenden auf einer Metaebene betrachtet seine/ihre technisch limitierte Art zu sehen, zu erkennen und zu urteilen widerspiegeln. Sehen steht immer in Spannung zu Nicht-Sehen, Unsichtbarkeit und Verkennen sowie zu Erinnerung, Imagination und dem Unbewussten; es sollte sich seine funktionalen Gegenstücke bewusst machen. Kinofilme zu Blindheit, die Blinde im Akt des Schwertkämpfens als Sehende setzen, formen eine Sehschule, in der man anders sehen lernen kann, als man sieht.

Im ersten *Zatoichi*-Film von 1962 stehen der Diskurs um Disability und der gesellschaftlich tendenziell despektierliche Umgang mit körperlicher Behinderung im Vordergrund. Weniger seine Blindheit, mit der Zatoichi irreversibel geschlagen ist und die ihn zum Krieger macht, denn die aus ihr erwachsenden einzigartigen Fähigkeiten (übermäßig ausgeprägtes Hören, Tasten, Riechen) machen ihn letztlich einsam. Er besinnt sich auf sein Inneres und startet von dort aus seine tödlichen Aktionen, die jeweils die Konsequenz oder einen Höhepunkt seiner moralisch-geistigen Auseinandersetzung mit der Außenwelt darstellen. Dieses Surplus entfernt ihn

von den Normalsterblichen. Da er prinzipiell jeden Schlag pariert, wirkt er im Kampf unverwundbar. So hat er sich aus seinem Leiden heraus auf ein Plateau vorgearbeitet, das unerreicht bleibt.

Kitanos Film von 2003 löst die aus der Blindheit resultierenden bekannten Konflikte in einem postmodernen Spiel mit der Täuschung, des Sehens/Erkennens und Nicht-Sehens/Nicht-Erkennens auf. Die traditionsreiche Figur des blinden Zatoichi, wie gehabt mit Würfelspielen, Fischen, Massieren, Kämpfen und zusätzlich mit Musizieren und Tanzen in Verbindung gebracht, wird dabei beinahe gestürzt, indem Kitano sie, zumindest vorübergehend, als sehend und ihre Blindheit nur vortäuschend anlegt. In der letzten Szene des Films wird diese Deutung wieder in Zweifel gezogen, so dass sich der Filmtitel doch als gültig erweist.

Ichi – Die blinde Schwertkämpferin, der den Gender-Aspekt betont, führt vor, wie Ichis durch vielfache traumatische Erfahrungen infolge ihrer Blindheit (diesmal mit offenen Augen dargestellt) erkaltete Emotionalität sukzessive aufgeweicht wird. Förderlich hierfür sind nicht allein ihre Durchsetzungskraft und Beharrlichkeit als allein umherreisende Samurai, sondern die Begegnung mit einem Mann und einem Kind, die Licht in ihre seelische Dunkelheit/Blindheit und Depressionen bringen und ihr den Weg zu einer lebensbejahenden Einstellung weisen. In den ausgedehnten Kampfszenen, die über weite Strecken eine weibliche Blinde mit superiorer Kampfkraft versehen und damit weibliche Klischees konterkarieren, jedoch auch die Möglichkeit der Versehrung der Titelheldin einführen, wird die Koppelung Weiblichkeit gleich Angesehen-Werden re-etabliert.[35] Psychoanalytische Komponenten werden sowohl anhand von Ichis als auch Tomas Entwicklung durchdekliniert. Obwohl es zunächst scheint, als könnten sie ihre Traumatisierungen durch den/die jeweils andere(n) heilen, kommen sie am Ende nicht zusammen: das Reich der Lebenden wird vom Reich der Toten getrennt. Anders als zu Beginn des Films platziert sich Ichi auf der Seite der Lebenden. Die Blindheit der Ichi-Figur bleibt die größte Quelle ihrer (Wehr-)Kraft, die widerstreitenden Prinzipien Behinderung und Regeneration beziehungsweise Widerständigkeit erweisen sich einmal in Gang gesetzt als (filmisches) *perpetuum mobile*.

35 Laura Mulvey: Visuelle Lust und narratives Kino. In: Gislind Nabokowski, Helke Sander, Peter Gorsen (Hrsg.): Frauen in der Kunst, Bd.1, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980, S. 30-46.