

Susanne Lanwerd, IPU Berlin

8. Symposion Religion & Psychoanalyse in München 26./27.1. 2018

### **Ikonische Präsenz von Religion im bewegten Bild? Religionswissenschaftliche Anmerkungen zum Film von Kim Ki-duk**

Ich bedanke mich vielmals für die Möglichkeit, hier im Rahmen des achten Symposions zu Religion und Psychoanalyse meine Überlegungen zur ikonischen Präsenz von Religion vorstellen zu können.

Gestatten Sie mir kurz eine persönliche Bemerkung: Seit es die Möglichkeiten der powerpoint Präsentation gibt, also seit ca. 15 Jahren, arbeite ich in all meinen Vorträgen mit Bildern. Die Produktion dieser Text–Bild–Kombinationen bereitet(e) mir stets ein grosses intellektuelles Vergnügen. Nun befand ich mich bereits inmitten der Vorbereitungen für den heutigen Vortrag, als mir auffiel, dass der Gedanke an eine powerpoint Präsentation noch gar nicht aufgekommen war: obwohl oder weil ich die Bilder des Films von Kim Ki-duk stets im Kopf hatte? Ich kann diesen Moment des grossen Erstaunens datieren, es war der 14. Dezember; und: ich entschied mich, den Vortrag tatsächlich ohne Bilder zu präsentieren. Wir werden sehen, wohin das führt.

„Augen auf und durch“ titelte die Zeit Online eine Filmbesprechung, die – nein, nicht „Frühling, Sommer, Herbst, Winter und Frühling“, sondern den Film *Pietà* von Kim Ki-duk aus dem Jahr 2012<sup>1</sup> thematisierte. Der Film trägt ja bereits im Titel die Reminiszenz an Religion, in diesem Fall an die christliche Trauerskulptur der Pietà, die Maria mit dem toten Sohn Christus auf ihrem Schoss zeigt.

Viele Filme aus Korea, so die Rezensentin, stünden unter der Spannung, zwischen der schwindelerregenden Entwicklung eines Turbo-Kapitalismus, den ungesühnten Verbrechen der Militärdiktaturen<sup>2</sup> und verdeckten archaischen Verhältnissen zu vermitteln. Kim Ki-duk bemerkt in einem Interview zur Wahl des Titels, dass er die Pietà von Michelangelo in Rom gesehen habe und dass er mit dem Film *Pietà*, der Szenen grausamster Brutalität enthält, Kapitalismus-Kritik üben und Mitleid als Gegengewicht zu Ausbeutung und Gewalt setzen wolle. Die Retrospektive im Kino Arsenal in Berlin, im Jahr 2013, nannte Kim Ki-duk daher auch den *Schmerzensmann des koreanischen Kinos*.

---

<sup>1</sup> Katja Nicodemus, ZEIT – ONLINE, 15.11.2012: der Film erhielt den Goldenen Löwen in Venedig.

<sup>2</sup> Ab 1993 begann die demokratische Phase Koreas, seit 1961 existierte es unter Militärdiktaturen. Zurzeit, September 2017, lässt ein Film die Südkoreaner in die Kinos strömen: *Taxifahrer*

Im Jahr 2008, nachdem der Regisseur innerhalb von zwölf Jahren sechzehn Filme gedreht hatte und fünf Jahre nach der Produktion von *Frühling* (wie ich den Film fortan abkürze), ging Kim Ki-duk in ein selbstgewähltes Exil.<sup>3</sup> Während der gesamten Zeit filmte er sich und veröffentlichte anschliessend das Filmtagebuch. Eine Einstellung zeigt ihn weinend vor der Eröffnungssequenz des Films *Frühling*. Eine andere Sequenz zeigt, wie „er heult und schreit und singt und tobt wie ein Rumpelstilzchen“.<sup>4</sup>

Erinnern diese Beschreibungen nicht exakt an mehrere Filmsequenzen, und nun springe ich in „unseren“ Film, in denen der erwachsen gewordene Novize ohne viel Worte seinen Emotionen Ausdruck verleiht, weint, tobt, schreit, mit dem Messer herumhantiert?

Die Korrespondenz, ja Überlappung des Protagonisten im Film und Kim Ki-duk selbst ist kein Zufall: Kim Ki-duk übernahm zum einen die Rolle des Meisters in den *Winter und Frühling* Episoden des Films, zum anderen gelangte die Winterszene, die ihn mit einem Stein und einer Skulptur beschwert einen Berg heraufsteigend zeigt, erst später ins Drehbuch: Während der Filmarbeiten hatte sich der Regisseur spontan, wie es heisst, entschlossen, einen Berg bei minus 30 Grad Aussentemperatur zu erklimmen und sich dabei zu filmen. Diese Filmsequenzen wurden dann nachträglich dem Drehbuch respektive dem Film integriert<sup>5</sup>.

Ich komme nun zum Thema meines Vortrags „Ikonische Präsenz von Religion im bewegten Bild? Religionswissenschaftliche Anmerkungen zum Film von Kim Ki-duk“ mit der Frage: Wie zeigt der Film *Frühling* Religion oder religiöse Reminiszenzen? Wie ist es um die Materialität der skizzierten religiösen Formen / Aktivitäten bestellt?

Film und Religion werden in der Religionswissenschaft als Kommunikationssysteme und kulturelle Produktionen gedeutet, die spezifische Werte und Menschenbilder anbieten oder zur Diskussion stellen. Gerade aufgrund seiner technischen Mittel, also Montage, Detail- und Nahaufnahmen, Totale, Zeitraffer, Rückblenden etc., sind Filme besonders geeignet, Zeit- und Bewegungsabläufe sowie den prozesshaften Charakter von Identität<sup>6</sup>, hier einer von Brüchen gekennzeichneten Initiation in das Leben eines Mönchs, nachzuzeichnen. Zu differenzieren sind immer auch die narrativen und

---

<sup>3</sup> „Nachdem bei den Dreharbeiten zu seinem Film DREAM (2008) eine Schauspielerin beinahe tödlich verunglückt wäre, fällt Kim in eine depressive Krise, zieht sich in eine einsame Holzhütte zurück und dokumentiert seine Alltagsprozeduren ...“, Arsenal-Retrospektive 2013.

<sup>4</sup> Katja Nicodemus, wie FN 1

<sup>5</sup> Quelle: Website Kim Ki-duk, Filmographie

<sup>6</sup> Rey Chow *Film und kulturelle Identität*, in: Dennerlein, Bettina/Frietsch, Elke (Hg.): Identitäten in Bewegung, Migration im Film. Bielefeld 2011, S.19 – 32, hier S. 20

ästhetischen Ebenen des Films.<sup>7</sup> Wie verhält es sich mit der ikonischen Präsenz von Religion im bewegten Bild des Films von Kim Ki-duk? Und: Welche Religion wird eigentlich thematisiert?

Ich skizziere zunächst die religiösen Formen, Kultbilder, religiöse Aktivitäten und Rituale in der Chronologie des Films:

- Der Meister schlägt rhythmisch auf ein Holzinstrument, das er fortan immer bei sich trägt, er begrüsst betend den Tag, wie kurz darauf auch ebenso der Kleine
- Man sieht einen Gebetsschrein mit einer Buddha-Skulptur, mit Kerzen, Räucherwerk, einen Brunnen mit Goldfischen, bemalte Oberflächen auf Türen, Pforten, die graue Bekleidung von Meister und Novize
- Steinernen Skulpturen werden gepflegt (cultus)
- Wächterfiguren befinden sich auf den Toren zur ‚anderen Welt‘
- Hier, auf der anderen Seite, gibt es grosse steinerne Buddha-Figuren, die von dem Jungen erklettert werden
- Kräuter werden gestampft, heilsame Essenzen gebraut
- Die zur Heilung auf der Insel weilende junge Frau durfte erst nicht, später dann doch auf einer ‚heiligen‘ Skulptur sitzen
- Der Meister pinselt Zeichen auf ein halbrundes, hölzernes Utensil, die sofort wieder verschwinden (bevor der junge Mann die Insel verlässt?)
- Später näht er, oder flickt das Gewand des Jungen, schlägt wiederum auf das hölzerne Instrument: und „ruft“ damit den Jungen?
- Der erwachsen gewordene Novize kommt auf die Tempelinsel zurück
- Er stellt die Buddha Skulptur wieder an ihren Platz
- Er malt Zeichen auf Papier, das er sich auf Mund und Augen klebt.
- Nur, wenn man der chinesischen Sprache mächtig ist: und wie viele Zuschauer werden das sein, kann man erkennen, dass es sich um das Zeichen für Tor und Schliessen handelt, das auf die Papiere geschrieben wird!
- Der Meister schlägt ihn heftig, vor dem Gebets- und Meditations-Schrein
- Der Meister malt mit schwarzer Farbe, als Pinsel dient der Schwanz der Katze, Zeichen auf den Boden der Tempelinsel; der jüngere

---

<sup>7</sup> Vgl. hierzu Marie-Therese Mäder in ihrem Beitrag *Film und Religion. Ein multidisziplinäres Forschungsfeld* in: „Religiöse Blicke – Blicke auf das Religiöse. Visualität und Religion“ (2012). Ihre Dissertation widmete sie dem Thema der „Reise als Suche nach Orientierung“ (2012). Siehe auch, stellvertretend für viele andere Arbeiten zum Themenfeld: Wright, Melanie: *Religion and Film. An Introduction* (2007) sowie Plate, Brent S.: *Religion and Film. Cinema and the Re-Creating of the World* (2008). Ich habe auf die Erörterung der Aspekte der Produktion, der Distribution und der Rezeption, zum Beispiel Filmbesprechungen, verzichtet.

- hängt verletzt in den Seilen, vom Meister wohl dort platziert, fällt runter, schneidet sich mit Messer die Haare
- Zur Strafe (einer Läuterung?) soll er alle Zeichen mit dem Messer herausschneiden, wie die Wut aus seinem Herzen ... sagt der Meister
  - Ein erster dezidierter Hinweis auf den Mahayana-Buddhismus erfolgt: die Diamantsutra!
  - „Der Text aus der Diamantsutra heilt seine Seele, lassen Sie ihn weiter schreiben“, sagt der Meister zu den Ermittlern
  - Während der Novize schläft, bemalen die anderen drei Männer mit bunten Farben (lila, blau, grün, später auch orange) die „Zeichen“ auf dem Holzfussboden
  - Kraft seines Geistes? hindert der Meister das Boot am Ablegen, er – der Novize – soll sich noch einmal umdrehen? Genau das tut er. Dann bewegt sich das Boot mit den drei Männern fort. Und es findet schliesslich allein seinen Weg zurück!
  - Der Meister veranstaltet ein Ritual: er stapelt Holz im Boot, beschriftet weisses Papier mit Zeichen, die er sich schliesslich, im Boot sitzend, auf Mund und Augen klebt; dann zündet er das Boot an und ... verbrennt
  - Eine Schlange huscht über die orange, grün, blauen Zeichen
  - Die Schlange liegt in der Kluft des Alten
  - Der Novize kehrt zurück. Er zündet Kerzen an und baut aus Eis eine Buddha-Skulptur, schlägt das rituelle Instrument, bewegt sich mit der Schlange in der Hütte, findet ein Buch mit Zeichnungen, es sind Übungen, die er macht, vielleicht Taek-Wan-Do?

### **Was, wenn der Film hier aufgehört hätte?**

- Nachdem die Frau in ein Eisloch gefallen ist, legt der neue Meister ein Tuch mit kleiner Buddha-Skulptur auf die Stelle ihres Todes
- Eine weitere Strafaktion (Läuterung) wird in Szene gesetzt: untermalt mit lauter Musik, eine Frauenstimme singt, klagt, das Arirang-Lied (muss der Zuschauer wissen) ... Er läuft mit nacktem Oberkörper in einer Winterlandschaft, mit einer anderen Skulptur und einem Stein, den er hinter sich zieht, der seinen Weg beschwert, geht in die Welt hinaus; wo ist das Kind?!
- Und was genau hat der Mann vor?
- Die Szene ist spannend und gruselig zugleich, denn man sieht den Fisch mit dem Stein im Wasser, der Mann quält sich mit Stein durch die Landschaft, man sieht den Frosch mit Stein, ihn mit dem Stein, oh Gott, wenn jetzt noch die blutig-tote Schlange von damals auftaucht ... sie tut es aber nicht! Die heilige Skulptur fällt einen Abhang hinunter, man ahnt Böses, nein, nichts passiert, er holt sie und: sitzt schliesslich ganz hoch oben, über/in den Bergen, betend, vor

sich die Skulptur auf einem Stein, und unten, winzig klein, liegt die Insel inmitten des Sees.

### **Was, wenn der Film *hier* aufgehört hätte?**

Wir wissen, er hört nicht auf, mit der nächsten Frühlingssequenz setzt sich der Kreislauf des Immer-Gleichen fort.

Nach der Betrachtung des Films fühlte ich mich zur Entschlüsselungsarbeit aufgefordert und liess mich hierzu von Erwin Panofskys Überlegungen zu Ikonographie und Ikonologie leiten / begleiten.

Diese im Blick auf die Interpretation von Bildern respektive Kunstwerken entwickelte Methode unterscheidet drei Bedeutungsschichten: eine primäre, die sich der praktischen Erfahrung und eines allgemeinen Vertrautseins mit Gegenständen und Ereignissen verdankt; zweitens eine sekundäre oder konventionelle Schicht, die intellektuell statt sinnlich vermittelt wird; drittens die eigentliche Bedeutung, die erfasst wird (und ich zitiere): „indem man jene zugrundeliegenden Prinzipien ermittelt, die die Grundeinstellung einer Nation, einer Epoche, einer Klasse, einer religiösen oder philosophischen Überzeugung enthüllen, modifiziert durch eine Persönlichkeit und verdichtet in einem einzelnen Werk“.<sup>8</sup> Aber wie soll es gelingen, diese dritte Bedeutungsebene im Film von Kim Ki-duk zu erkennen? Einen Hinweis gibt wiederum Panofsky, indem er die Methode der Ikonologie als eine Interpretationsmethode ausweist, die aus der Synthese, und nicht aus der Analyse hervorgehe. Eine „synthetische Intuition“ bilde die Ausrüstung für die Interpretation der eigentlichen Bedeutung.

Den hohen Anspruch Panofskys – mit Hilfe der synthetischen Intuition der eigentlichen Bedeutung des Kunstwerks näher zu kommen, können wir hier und heute ein wenig mildern: durch unsere gemeinsame, spannende Unternehmung, den Film aus verschiedenen Perspektiven sehen zu lernen, also eine multiperspektivische Annäherung zu erproben.

Damit wird nicht zuletzt auch der Tatsache Rechnung getragen, dass jeder Film zum Subjekt und Objekt einer Kulturanalyse werden kann: er bekundet seine politische, philosophische oder religiöse Meinung, indem er sie auf bestimmte Weise zu sehen gibt, und er wird Anlass für Aussagen und Narrationen über ihn. Aus diesem Grunde ist die Kulturanalyse – von der die ikonologische Methode Panofskys ein Spezialfall ist – stets interdiskursiv. Zur dritten Bedeutungsebene tragen wir also gemeinsam bei. Die zweite Bedeutungsebene: die intellektuell statt sinnlich vermittelt ist, werde ich im Folgenden mit Einsichten und Details aus der Religionsge-

---

<sup>8</sup> Erwin Panofsky *Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance*, in: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst. Köln 1978, S. 36 – 67, hier S. 37 – 40, S. 42. Susanne Lanwerd, *Religionsästhetik*, Würzburg 2002, S. 81/82.

schichte füllen. Die erste Bedeutungsebene: die sich der praktischen Erfahrung und eines allgemeinen Vertrautseins mit Gegenständen und Ereignissen verdankt, liefert uns vielleicht – und anders als von Panofsky vermutet – einen Schlüssel zum Verständnis des Films aus synthetisch intuitiver Perspektive.

### **Details und Einsichten aus der Religionsgeschichte**

Im Film ist immer wieder eine Skulptur zu sehen, die einen kleineren Buddha darstellt. In der Sommer-Filmsequenz verlässt der junge Mann, der Novize, mit Hahn und der Buddha-Skulptur, die am Gebetsschrein steht, die Tempelinsel. Der Meister klopft auf Holz, der junge Mann betritt die Welt.

Anzunehmen ist, dass es sich um seine persönliche Meditationsgottheit handelt, die einen praktizierenden Gläubigen – als kostbarer Besitz – Zeit seines Lebens begleitet. Dem könnte entsprechen, dass er die Skulptur sowohl bei seiner Rückkehr (im Herbst) bei sich trägt und sie wieder an ihren Platz stellt, als auch – im Winter – eine neue Skulptur aus Eis schafft.

Im frühen Buddhismus gab es zwar eine ausgeprägte Meditationspraxis, aber kaum einen Kult; in späteren Richtungen des B. entwickelten sich u.a. Reliquienkulte, Legenden, Verehrungsformen des Bodhi-Baumes, Bilderverehrungen und vielfältige Rituale<sup>9</sup>. Im Theravada-Buddhismus, der Schule des Hinayana, steht die Lehre der Älteren, der Mönche, im Vordergrund; als „reiner Urbuddhismus“ bildete er das Zentrum der frühen europäischen Buddhismus-Forschung.

Der frühe Buddhismus stellte auch Buddha grundsätzlich nicht menschengestaltig dar, stattdessen sollen Symbole bildlich seine Präsenz andeuten, so z.B. das Rad der Lehre, die Abdrücke seiner Füße. Doch schon dieser Buddhismus betrachtete Buddha als einen in einer Reihe von sieben Buddhas. Mit der Zeit nahm diese Zahl weiter zu, zugleich wurde an der Vorstellung festgehalten, dass in jedem Weltsystem zur selben Zeit nur ein einziger Buddha auftreten könne. Das änderte sich im Mahayana-Buddhismus.<sup>10</sup> Hier wird Buddha als Gott angesehen, von dem der Gläubige aktive Hilfe in seinem Streben nach Erlösung erhofft. Das gewöhnlichste Objekt solcher kultischer Verehrung ist die figürliche Darstellung Buddhas. Mahayana bedeutet „Grosses Fahrzeug“ zur Erlösung gegenüber dem strengen „Kleinen Fahrzeug“ (Hinayana). Die Mahayana-Buddhisten glauben an Paradiese und folgen den Bodhisattvas, welche nun auch den Laien auf dem Weg zur Erlösung helfen: Bodhisattvas und Buddhas werden zu Gottheiten, an die man Gebete richtet und die man in der sichtbaren Gestalt von Gottesbildern

---

<sup>9</sup> Wörterbuch der Religionen (hrsg. v. Auffarth, C./Kippenberg, H.G./Michaels, A.), Stuttgart 2006

<sup>10</sup> Buddha / Buddhismus in *Metzler Lexikon Religion Bd. 1*

kultisch verehrt. Sie sind die Vorbilder, denen es nachzueifern gilt. Die zentrale buddhistische Vorstellung eines Kreislaufs der Wiedergeburten und des Karma bedingt zugleich auch dieses Ziel: die vollständige und endgültige Befreiung von der leidvollen Vergänglichkeit des Lebens.

Den eigentlichen Anstoss für das Erscheinen göttlicher Wesen in der körperlichen Form einer Skulptur gab eine religiöse Trendwende, die erst die Voraussetzung für die Schaffung von Gottesbildern als Kultbilder in menschlicher Gestalt schuf: die Vorstellung von einem neuen, dritten Erlösungsweg, nämlich die Bhakti (‚Liebe‘ oder Gotteshingabe), der sich neben den beiden bisherigen und miteinander konkurrierenden: die Tat (karma) und die Erkenntnis (bodhi), für die Gläubigen eröffnete.<sup>11</sup>

Die philosophisch-theologische Weiterbildung des Buddhismus zum Mahayana wird um 200 n. Chr. datiert; künftig gibt es zwei grosse Richtungen im Buddhismus, das neue Mahayana, das ‚grosse Fahrzeug‘, welches allen Menschen Platz bietet und grundsätzlich jeden Gläubigen als Heilsteilnehmer mit umfasst, und das alte Hinayana, welches im Wesentlichen die Züge des ursprünglichen Buddhismus bewahrt hat und das Heil nur einem kleinen Kreis von Mönchen erschliesst.<sup>12</sup> Sowohl die Verletzung als auch Tötung lebender Wesen und die sexuelle Betätigung gelten hier als fundamentale Verletzungen der Ordensregeln; auf beides spielt der Film an!

Dass ich während meiner intensiven Recherche zu den Ritualen im Film, besonders bei religionshistorisch geschulten Kollegen und Buddhisten (denen der Film zumeist unbekannt war), auf keinerlei Resonanz stiess, half mir wenig; dieser Mangel aber lässt sich interpretieren als ein spätes Echo auf Beharrlichkeiten in der Wissenschaftsgeschichte: denn die Wissenschaft von den Religionen forschte jahrzehntelang einzig zu den Schriften verschiedenster Religionen und blendete die materiellen und sinnlichen Seiten der Religionen nahezu vollständig aus; wie übrigens ebenso die Perspektive der Geschlechterforschung, das sei hier wenigstens kurz erwähnt. Erst ab ca. 2000 finden Forschungen zur Materialität der Religionen, zu den sinnlichen Aspekten religiösen Handelns und zur Geschlechterforschung Eingang in den Kanon der Wissenschaft. Das Verständnis für Rituale als symbolisches Handeln setzte etwas früher ein, ca. im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts, als man begann, die expressiven Funktionen der Rituale zu untersuchen.

---

<sup>11</sup> Ulrich Wiesner: *Buddhisten, Jainas, Hindus. Auf der Suche nach dem Gottesbild*. Köln 2005 (S.13)

<sup>12</sup> Das Verhältnis von Mönchen, Nonnen und Laien ist von gegenseitiger Unterstützung geprägt (hier Nahrung etc. dort Texte rezitieren und erläutern: Austausch von Lebensunterhalt gegen ‚spirituelle Dienstleistungen‘). *Bhagavadgita*: das Lied des Erhabenen, d.h. das Lied des Krishna, verfasst etwa im 3.-2. Jahrhundert v. Chr.: einer der berühmtesten Lehrtexte des alten Indien. *Mahabharata*: klassisches indisches Epos.

Im Blick auf die Rezeptionsgeschichte des Buddhismus in Europa ist auffallend, dass in aller Regel die frühen, intellektuellen oder aufgeklärten Versionen des Buddhismus fokussiert werden und weniger die Buntheit, die Bilderwelt oder die Rituale des Mahayana Buddhismus.

Als ein zentrales Handlungskriterium für Rituale gilt z.B. die *communitas*, wie sie einst Victor Turner beschrieben hat; sie umfasst Stimmungen und Funktionen der Solidarität, der Hierarchie, der Kontrolle und Normierung: Der Film von Kim Ki-duk könnte – in der beeindruckend intensiven Szenenfolge der Läuterung um die Diamantsutra – eben im Sinne dieser Ritualsequenz interpretiert werden. Die Ermittler zeigen sich im Verlauf des Rituals solidarisch: einer hält dem Tätigen das Licht, die Kerze, der andere deckt ihn mit seiner Jacke zu, *ohne* dass die Hierarchie in Frage gestellt würde; und obgleich sich auch der alte Mönch später an der Ausmalung der Zeichen in den Farben orange, blau und grün beteiligen wird, bleiben Kontrolle und Normierung gewährleistet.<sup>13</sup>

Mit der Erwähnung der Diamantsutra gibt Kim Ki-duk einen dezidierten Hinweis auf den Mahayana-Buddhismus: „lasst ihn die Diamantsutra beenden“, sagt der Meister zu den Ermittlern im Herbst-Teil des Films. Man erkennt in der Verknüpfung mit der Diamantsutra ein weiteres Handlungskriterium für Rituale: die Verschränkung mit einer Erzählung oder einem Mythos.

In der hochdramatisch in Szene gesetzten Bestrafung des Jungen, zunächst durch sich selbst und später durch den Meister, taucht die Verdeckung der Augen, des Mundes, der Ohren ein erstes Mal auf. Ein zweites Mal dann in der Sequenz der Selbsttötung des alten Mönchs. Hier kommen verschiedene Reminiszenzen an buddhistische Vorstellungen zusammen: so beispielsweise die Wahrnehmung oder Einsicht, im Sankrit *darshana* genannt, die den Blickkontakt der Gläubigen mit dem Gottesbild, ihre verzückten Augen und den Mund umfasst. In der rituellen Handhabung des Verdeckens, Verklebens ist die Botschaft formuliert, dass man Buddha und die Bodhisattvas nicht mehr sehen darf, nicht mehr zu ihnen beten darf, weil man gefehlt hat! Das Tor ist geschlossen, es gibt keinen Kontakt mehr, und damit auch keine Möglichkeit zur Erlösung. Eine weitere Reminiszenz ist der Glaube an die Reinkarnation oder Wiedergeburt: in den Upanishaden ist der Vorstellungskomplex des sogenannten Opferfeuers oder der Rauch des Leichenfeuers ausgebildet und verweist auf die Wiedergeburt, die – auch das zeigt der Film – sogleich erfolgt: als Schlange.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Ritual im *Wörterbuch der Religionen*

<sup>14</sup> Reinkarnation im *Wörterbuch der Religionen*. Siehe auch: *Schlangenritual*, S. 55 Mit Warburg ist die Schlange „ein internationales Antwortsymbol auf die Frage: Woher kommt die elementare Zerstörung, Tod und Leid in der Welt? Wo rastloses Menschenleid nach Erlösung sucht, ist die Schlange als erklärende bildhafte Ursache in der Nähe“. Bedeutung der immer wiederkehrenden Fisch-Darstellungen? Form im

„Heute werden die Ausdrücke Kult, Ritual und Ritus oft ohne Unterschied gebraucht. Als Sprachregelung empfiehlt sich: Kult bezeichnet das gesamte rituelle Leben einer bestimmten Religion; ein Ritual ist ein Handlungskomplex, der aus einem bestimmten Anlass durchgeführt wird; als Ritus bezeichnet man den kleinsten Baustein eines Rituals ... Die auffälligste Eigenart religiöser Rituale ist ihre Wiederholung; so lassen Formalismus und Formgebundenheit das Ritual als zeitüberdauernd und gegen raschen Wechsel resistent erscheinen ...“.<sup>15</sup>

Während Rituale von den Praktizierenden zumeist verstanden werden, bilden sie für Aussenstehende eine interpretatorische Herausforderung. Drei einander ergänzende Deutungen religiöser Rituale sind hervorzuheben: die psychisch-medizinische, die kulturelle und die soziologische Deutung. Aus psychoanalytischer Sicht hat Christa Rohde-Dachser, die auch an diesem Symposium teilnimmt, in ihrer Besprechung des Films auf drei einschlägige Positionen hingewiesen; vielleicht können wir in der Diskussion darauf zurückkommen.

In kultureller Perspektive besitzen Rituale Archivfunktion, tradierende, identitätsstiftende sowie ordnende Bedeutung. „Wissensstoffe, Verhaltensweisen und Gefühle werden im und durch das Ritual der nachfolgenden Generation übermittelt.“ Die soziologischen Theorien stellen, beginnend mit Émile Durkheim, besonders die gesellschaftliche Funktion von Ritualen in den Vordergrund. „Im Erneuern und Veranschaulichen von sozialer Solidarität sah Durkheim den Sinn von religiösen Ritualen insgesamt: die Gruppe zu konstituieren, symbolisch darzustellen und zu festigen.“

Man kann Rituale auch als Spiegel der Gesellschaft deuten. Sowohl in der Sprache einer Gesellschaft als auch im kultischen Leben lassen sich der elaborierte vom restringierten Stil unterscheiden. Der erste wirkt modern und differenziert, der letztere traditionell, klischeehaft; während hier den teilnehmenden Personen wenig Spielraum bleibt, alles folgt strengen Regeln, so bleibt dort Raum für spontane Elemente und Individualität. Mary Douglas bringt die beiden Ritualstile mit der Sozialstruktur der sie pflegenden Gesellschaft in Verbindung. Herrscht in einer Gesellschaft hoher Konformitätsdruck, so wird der restringierte Stil bevorzugt. Lässt der Druck nach, treten elaboriertere Formen hervor.<sup>16</sup>

Dieser Befund von Mary Douglas korrespondiert mit Überlegungen der chinesisch-amerikanische Literatur- und Filmwissenschaftlerin Rey Chow.

---

frühen Christentum als Zeichen der Anhänger, um sich in den römischen Katakomben treffen zu können?!

<sup>15</sup> Kult/Ritual in *Metzler Lexikon Religion Bd. 2*

<sup>16</sup> Wie FN 15

Sie weist daraufhin, dass Filme stets auch zur Thematisierung von Krisen genutzt werden können, besonders in Kulturen, deren Erfahrung mit der Moderne, am Beispiel Chinas und Koreas, als Konflikt zwischen indigenen Tradition und fremden Einflüssen gezeichnet sind.<sup>17</sup> Im Film kann die Darstellung der Vergangenheit als das, was vergangen ist, gleichzeitig auch die Form von beweglichen Bildern einnehmen. In ihrer Ikonizität treffen visuelle Absenz und visuelle Präsenz aufeinander.

Insbesondere weil der Film die Durchdringung der Realität durch einen mechanischen Apparat und die Produktion einer Entsprechung der Realität selbst erzeugt, bearbeitet (oder verdrängt?) er zugleich die Eigenständigkeit des so genannten Originals. Dieser unübersehbare Aspekt der filmischen Reproduktion unterstreicht Benjamins Argument über die Verkümmern der Aura. Diesen Begriff verwendet er, um das unersetzliche Gefühl der Präsenz zu beschreiben, eine Zerstörung, die in den filmischen Reproduktionsmodi vorprogrammiert ist und einen Teil der ‚Natur‘ des Films als Medium ausmacht.

Einen solchen ‚Verlust‘ könnte man auch im Film von Kim Ki-duk erkennen, weil er sich für eine naturalistische Darstellung entschieden hat, für einen fast schon totalisierend anmutenden HyperRealismus oder auch Expressionismus der Bildsprache, der eine Haltung der Distanz schwierig werden lässt. So gibt es auch keinerlei künstlerische Brechungen oder ironische Momente im Film, abgesehen vielleicht von der Szene, als der Meister einen Stein ins Wasser wirft, um die gelangweilten Schiessübungen der Ermittler zu beenden.

Aber was der Film an Aura auch immer ‚verlieren‘ mag, das gewinnt er an Beweglichkeit und Übertragbarkeit. Es eröffnen sich neue, ungeahnte Experimentiermöglichkeiten, denn in den mechanisch reproduzierten Bildern können sich diverse ‚imagined communities‘ entfalten ... Gleichzeitig ist der Film nicht nur reproduzierbar, sondern auch transportierbar, er kann an verschiedenen Orten gezeigt werden, auch weit abgeschieden von den Plätzen, an denen er entstanden ist.<sup>18</sup>

Und: der Film kann im Rahmen einer interdiskursiven Kulturanalyse, wie wir sie hier im Rahmen des Symposions praktizieren, aus verschiedenen Blickwinkeln, also multiperspektivisch erkundet werden.

---

<sup>17</sup> Wie FN 6, zu Rey Chow. Sowie Kontextwissen: 30 % der Bevölkerung Südkoreas sind Christen (überwiegend Protestanten), 31 % Atheisten, 23 % Buddhisten und noch einige ‚Schamanenreligionen‘. Seit ca. 250 Jahren leben Christen in (Süd-)Korea, sie waren auf Reisen in China mit dem Christentum in Kontakt gekommen.

<sup>18</sup> An Benjamins Überlegungen ist zweierlei auffallend: so kann seine damalige Einschätzung, der Film erfordere eine Kollektivrezeption, anders als der in Einsamkeit gelesene Roman, für die Gegenwart, besonders dank der vielfältigen neuen Medien, relativiert werden. Mittlerweile fürchten eher die Kinos um ihre Kunden und Kundinnen. Andererseits trifft sein Befund, dass der Rezipient des Films potentiell zu einem Produzenten werde, der bei der Gestaltung seiner kulturellen Umgebung eine aktive Rolle spiele, heute umso stärker zu.

Ich komme abschliessend zur ersten Bedeutungsebene, die sich – noch *mit* Panofsky – der praktischen Erfahrung und eines allgemeinen Vertrautseins mit Gegenständen und Ereignissen verdankt. Es ist diese Ebene, *nun anders als von Panofsky intendiert*, besonders im Blick auf die Einsichten und Erkundungen der zweiten Ebene, einen Schlüssel zum Verständnis und zu meiner Lesart des Films bietet.

Denn ein allgemeines Vertrautsein mit Gegenständen, mit Ereignissen stellt sich erst einmal gerade nicht ein. Es gibt wenige Einstellungen, die Praktisches und Vertrautes zeigen, z.B. elektrisches Licht in der Hütte auf der Tempelinsel, die Kleidung der Frauen, die Zeitung, die Handys der Ermittler.

Von den ersten Einstellungen an verweist der Film auf Anderes, auf Fremdes in ruhigen, partiell kontemplativen Bildern, die von manchen auch als schön empfunden werden.

Kim Ki-duk arbeitet mit der Erzeugung von Fremdheit, mit Strategien der Ästhetisierung und Exotisierung und es fragt sich, warum? Denn man kann die religiösen Chiffren oder Reminiszenzen nicht ohne weiteres verstehen und die Bildsprache nicht einfach übersetzen. Auch die Anspielungen auf Korea könnte man als Hinweis auf „das andere“ der westlichen Welt interpretieren, mal mit der Musik, die besonders in dem Lied Arirang mit Korea verbunden wird, mal mit den buddhistischen Anspielungen.

Der Blick auf die religionshistorischen Fakten macht evident, dass dem Film offensichtlich nicht an einer Thematisierung des Buddhismus gelegen ist; das muss er auch gar nicht leisten wollen, als Film, der auf die Erzeugung von Illusionen spezialisiert ist. Dann aber bleibt die Frage, warum der Film, mithin der Regisseur diese Anspielungen auf Religionen, genauer auf buddhistische, christliche, schamanistische und esoterische Reminiszenzen im Film dezidiert zeigt und mit ihnen arbeitet? Kim Ki-duk selbst ist christlich sozialisiert worden.

Der Film präsentiert die bewegte Ikonizität von religiösen Formen, die aus verschiedenen Traditionen und Kulturen stammen, so meine Vermutung, um Eindrücke der Fremdheit, des Unvertrauten zu erzeugen.

Gleich zu Beginn gibt es Schrift-Zeichen, die für die Betrachter erst mit Verzögerung, durch die Wiederholung, zu verstehen sind. Auch hier gilt: nur wenn man der chinesischen Sprache mächtig ist, und wie viele Zuschauer mögen das sein? kann das erste Zeichen auch als eines für Stein, das zweite als eines für Frau und Schlange gelesen werden.

Damit ist eine nächste zentrale Konfiguration des Films genannt: Frau und Schlange sind beherrschende filmische Bilder, so beispielsweise in den er-

sten Szenen des Sommerteils: Mutter und Tochter brechen hier ein in die geschützte Männerwelt. Und: sie bringen das Unheil: Begehren, Begierde, Abhängigkeit und Mord.

Frau und Schlange – welch ein Topos: genuin christlich konnotiert, bricht sich das Böse seine Bahn, vermittelt über das Begehren und ausgelöst durch die Frau.

Nicht zuletzt, um solchen Effekten der dominanten filmischen Visualisierungsverfahren entgegenzuwirken, begannen bereits vor Jahrzehnten feministische Filmtheoretikerinnen detailliert die Mehrdeutigkeiten der Repräsentationen von Frauen zu analysieren. So unterschied zum Beispiel Teresa de Lauretis früh zwischen (ua)*woman* und (vi) *women*, wobei sie mit *woman* den allegorischen Einsatz von Weiblichkeit bezeichnet, während mit *women* reale Frauen und ihre Lebenssituationen gemeint sind.

Hier ist direkt an den Herbstteil des Films zu denken, an den Auftritt der Frau in Verschleierung: wir erkennen die Frau nicht, können nicht wissen, ob es sich um die ehemalige Liebe des Protagonisten handelt. Sie trägt das Gesicht komplett bedeckt und erfüllt auf eben diese Weise – über mangelnde Individualität, fehlende Identitätserkennung, über Anonymität: als pures weibliches Körperbild – die Bedingung für allegorische Funktionen. Welche Rolle kommt ihr zu, welche Funktion wird mit ihr stellvertretend adressiert? Ist es ein nicht näher spezifizierter Schicksalszusammenhang, dem nicht zu entkommen ist? Eine Schicksalskonstellation, die Männlichkeit und Gewalt generiert? Doch würden die religiösen Reminiszenzen dann nicht der Exotisierung einer eher schlichten Geschichte von Männlichkeit und Gewalt dienen, die stets des weiblichen Körperbildes bedarf?

Betrachten wir die religiösen Anspielungen noch kurz einmal genauer: mit ihnen ist keinerlei Erbarmen verbunden, es gibt keine Milde, keine Heiterkeit und kein Verzeihen. Es gibt Schuld, die man auf sich lädt, nicht Verantwortung. Die Szene, in der der Meister den Stein auf den Rücken des Kindes schnürt, lässt an die alttestamentliche Methode Auge um Auge, Zahn um Zahn denken. Auch andere Assoziationen tauchen auf: Bilder eines Mühlsteins, der um den Hals gebunden ist oder Bilder des Passionswegs<sup>19</sup>.

Vielleicht hilft hier ein Befund aus der Religionsgeschichte weiter? Ich meine die vielfach belegte Tatsache, dass andere Religionen zumeist als Positiv- oder Negativ-Folie der eigenen konstituiert werden: **Nur**: Welche ist im Film von Kim Ki-duk die andere, welche die eigene Religion?

---

<sup>19</sup> Man denkt vielleicht an den japanischen Künstler Michima, der sich als Hl. Sebastian imaginierte ...

Andere Religionen können zu all dem gemacht werden, was die eigene Religion nicht ist oder zu all dem, worin das eigene – positiv oder negativ – dem anderen gegenübersteht. Dieser Befund findet kein Echo im Film, denn er entscheidet sich nicht zwischen christlich oder buddhistisch, er bleibt auffallend ungenau und laviert hin und her.

Eben von daher rührt meine Vermutung, dass die ikonische Präsenz von Religion im bewegten Bild nur der Rahmung dient, vielleicht besser noch der Überhöhung einer letztlich schlichten Weltsicht dient und diese wäre: da ist nichts zu machen, es gibt keinerlei Veränderung; es vollzieht sich die ewige Wiederholung des Gleichen, der Mensch ist schlecht, die Gewalt kommt mit den Frauen in die Welt.

Die Vorstellung, dass alles, was von Menschen gemacht ist, auch von Menschen verändert werden kann, diese Vorstellung gibt es nicht im Film von Kim Ki-duk. Mit diesem Verzicht ergeben sich nicht zuletzt auch grosse Unterschiede zur Psychoanalyse: denn mit ihr kann (wenn auch nicht zwingend) Milde und Heiterkeit eintreten, können Bescheidenheit und Distanz erlernt werden. Oder, mit Thomas Mann gesprochen: die analytische Einsicht kann weltverändernd wirken; sie bewegt das Leben und begegnet seiner rohen Naivität, sie nimmt ihm das Pathos der Unwissenheit, betreibt seine Entpathetisierung, indem sie zum Geschmack am *understatement* erzieht ... Nichts scheint dem Film von Kim Ki-duk ferner zu liegen als eine solche Grundstimmung<sup>20</sup>.

Ich danke für Ihre Aufmerksamkeit!

---

<sup>20</sup> Thomas Mann 1936: "Freud und die Zukunft" Vortrag gehalten in Wien am 8. Mai 1936 zur Feier von Sigmund Freuds 80. Geburtstag.