

Film und japanische Kunst

Eisenstein-Rezeption bei Terada Torahiko,
Imamura Taihei und Takahata Isao

Kayo Adachi-Rabe, Berlin

Imamura Taihei 今村太平 (1911–1986), bekannt als Filmkritiker der Zeitschrift *Kinema junpô*, publizierte während des Zweiten Weltkriegs eine Reihe theoretischer Schriften.¹ Sein Schaffen stand unter dem Einfluß Sergej M. Eisensteins (1898–1948). Der russische Regisseur hatte seine Montagetheorie auf der Basis des Zeichensystems konstruiert, das er der japanischen Kunsttradition entnommen hatte.² Imamura beabsichtigte, Eisensteins kreative Fremdwahrnehmung anhand des einheimischen Kulturverständnisses zu erweitern, um eine eigene Filmtheorie zu begründen. Diese sollte dazu dienen, den japanischen Film in Verbindung mit den Kunsttraditionen des Landes zu entwickeln.

Der vorliegende Beitrag untersucht die Beziehung zwischen japanischer Kunst und Film. Hierbei fungiert Imamura Taiheis Eisenstein-Rezeption als

-
- 1 Imamura Taiheis Biographie spiegelt seinen autodidaktischen Werdegang. Da sein Vater früh starb, brach er die Mittelschule ab und zog aus seiner Heimat in der Präfektur Saitama nach Tokyo. Während der Tätigkeit für eine Versicherungsagentur gründete er eine Gewerkschaft. Nachdem er wegen Mitgliedschaft in einer marxistischen Vereinigung verhaftet und unter Bewährung gestellt worden war, entschied er sich, in der Filmkritik zu arbeiten, wo seiner Einschätzung nach seine politische Haltung nicht problematisch würde. Seine Beiträge, die in *Kinema junpô* Popularität genossen, wurden bald zu eigenständigen Publikationen zusammengestellt. Anlässlich der Neuauflage seiner Hauptwerke zu Beginn der 1990er Jahre wurde Imamura als Vater der japanischen Filmkritik und -theorie wiederentdeckt. Zu seiner Biographie siehe SUGIYAMA Heiichi 杉山平一: "Imamura Taihei puroofuru" 今村太平プロフィール, in: IMAMURA Taihei: *Nihon eiga no honshitsu* 日本映画の本質, Yumani Shobô 1991: 1–4.
 - 2 Eisenstein beschäftigte sich lange und intensiv mit der japanischen Sprache und Kultur. Im Oktober 1920 schrieb er sich als Hörer der Sektion Orientalische Sprachen an der Akademie des Generalstabs in Moskau ein. Da er jedoch bald darauf zum stellvertretenden Leiter der Dekorations-Abteilung am Theater Proletkult berufen wurde, brach er das Studium nach einem Monat ab. Werner SUDENDORF: *Sergej M. Eisenstein. Materialien zu Leben und Werk*, München, Wien: Carl Hanser Verlag 1975: 29ff.

Katalysator. Die Überlegungen seines Vorgängers Terada Torahiko (1878–1935) müssen ebenfalls einbezogen werden. Dieser Physiker, Essayist, Haiku-Dichter und Filmkritiker setzte sich auf der Grundlage eines reifen Filmverständnisses mit Eisensteins Ideen auseinander.³ Dann werden wichtige Ergänzungen und Neuerungen aus Imamura's Schriften vorgestellt, die ihre Problematik und Aktualität verdeutlichen. Eine unmittelbare Reflexion der Theorie Imamura's findet sich in der vergleichenden Analyse des Rollbildes und des Films, die der populäre Animationsautor Takahata Isao durchführte.⁴ Seine Gedanken veranschaulichen die Entwicklung der filmischen Perzeption, die einen neuen Zugang zu den älteren Kunstgattungen eröffnet.

1. Eisensteins Theorie und ihre Rezeption bei Terada und Imamura

Eisensteins Aufsätze "Das Prinzip einer Filmkunst jenseits der Einstellung" (1929) und "Ein unverhofftes Zusammentreffen" (1928/34) demonstrieren die Ambition, Methoden der japanischen Kunst systematisch in sein filmisches Schaffen zu integrieren. Für ihn präsentiert die ostasiatische Kunst die Eigenheiten früherer Entwicklungsphasen unterschiedlicher Kunstgattungen auf an-

3 Der aus Tokyo stammende namhafte Physiker begann sein literarisches Schaffen unter dem Einfluß seiner Lehrer Natsume Sôseki (1867–1916) und Masaoka Shiki (1867–1902). Terada schrieb für die Zeitschrift *Hototogisu* und veröffentlichte Essays und Gedichte unter den Pseudonymen Yoshimura Fuyuhiko, Yabukôji, Nyûton, Torahiko, Mokura Sanjin usw. NIHON KINDAI BUNGA KU KAN, ODAGIRI Susumu 日本近代文学館, 小田切進 (Hg.): *Nihon kindai bungaku dai jiten* 日本近代文学大事典, Bd. 2, Kôdan Sha 1977: 421–422.

4 Takahata Isao wurde 1935 in der Stadt Ise in der Präfektur Mie geboren. Nach dem Abschluß eines Studiums der Romanistik an der Universität Tokyo begann er 1959 seine Tätigkeit als Zeichentrickfilmemacher der Firma Tôei Animation 東映動画 (Tôei Dôga). 1968 entstand sein Regiedebüt *The Adventure of Hols, Prince of The Sun* 太陽の王子ホルスの冒険 (*Taiyô no ôji Horusu no bôken*, 1968). Zu seinen wichtigsten Werke zählen die Fernsehserien *Heidi – Heidi in den Bergen* アルプスの少女ハイジ (*Arupusu no shôjo Haiji*, 1974), *3000 Leagues in Search of Mother* 母をたずねて三千里 (*Haha o tazunete sanzen ri*, 1976), die Kinofilme *Die letzten Glühwürmchen* 蛍の墓 (*Hotaru no haka*, 1988), *Only Yesterday* おもひでぼろぼろ (*Omoide poroporo*, 1991), *Familie Yamada* ホーホケキョ となりの山田君 (*Hôhokekyo Tonari no Yamada kun*, 1999) und der Dokumentarfilm *The Story of Yanagawa's Canals* 柳川堀割物語 (*Yanagawa horiwari monogatari*, 1987). Die biographischen und filmographischen Daten stammen aus TAKAHATA Isao 高畑勲: *12 seiki no animêshon. Kokuhô emakimono ni miru eigateki animeteki naru mono* 12世紀のアニメーション 国宝絵巻物に見る映画的・アニメ的なもの, Tokuma Shoten 1999: 152. Die Filme, die keinen deutschen Verleihtitel haben, sind hier mit dem offiziellen englischen Titel versehen.

schauliche Weise. Mit dem Rückgriff auf das “Primitive” sollte sich die Filmkunst von der abendländischen Kunsttradition befreien und ihr eigenes Fundament schaffen.⁵

Eisensteins Ansatzpunkt liegt in der hieroglyphischen Eigenschaft der chinesischen Schrift (Kanji), die ein ähnliches Zeichensystem wie der Film darstelle. Letzterer zeichne sich dadurch aus, daß Signifikant und Signifikat fast identisch sein können. Das Kanji bezeichne ebenfalls nicht ideographisch darstellbare Begriffe durch die Kombination von Grundzeichen.⁶ Dies inspirierte Eisenstein bei der Entwicklung des Konzepts der “intellektuellen Montage”.⁷

Kurzgedichte wie Haiku und *tanka* sind für Eisenstein “in Sätze übertragene Hieroglyphen”. Diese Eigenschaft liegt in ihrer “lakonischen Prägung des Denkens und des Gefühls durch eine Zusammenstellung von bildhaften Satzfragmenten”.⁸ Sie stellen den Prozeß dar, “wie die primitive Form des Denkens – das bildhafte Denken – in einem gewissen Stadium sich zusammenrollend, in begriffliches Denken übergeht”. Als Beispiele nennt der Regisseur die folgenden Gedichte:

Im Ofen / zwei funkelnde Punkte: / Da kauert die Katze (Ge-Dai)

Altertümliches Kloster / Kalter Mond / Es bellt ein Wolf (Hikko)

Stille im Feld / Ein Falter fliegt / Der Falter ist eingeschlafen (Go-Shin)

Langsam schleichender Bergfasan: sein Schwanz schleift nach. Ach, die Nacht,
die endlose, allein wohl erlebe ich sie (Hitomaro)⁹

5 EISENSTEIN: *Eine nicht gleichmütige Natur*, Berlin: Henschl-Verlag 1945: 53.

6 EISENSTEIN: “Dramaturgie der Filmform” (1929), in: DERS.: *Schriften 3*, München: Carl Hanser Verlag 1975: 205. Nach Abel Rémusat: *Recherches sur l'origine de la formation de l'écriture chinoise* (Erscheinungsjahr unbekannt) nennt Eisenstein die folgenden Beispiele der Kombination von Zeichen in einem Kanji: Wasser und Auge ergeben zusammen “Weinen”, Ohr und Tor zusammen “Lauschen”, Hund und Mund = “Bellen”, Mund und Kind = “Schreien”, Mund und Vogel = “Zwitschern”, Messer und Herz = “Kummer”.

7 Sein Ziel bestand darin, “abstrakte Begriffe, logisch formulierte Thesen, intellektuelle und nicht nur emotionale Erscheinungen unmittelbar zu verfilmen”. EISENSTEIN: “Die Geburt des intellektuellen Films” (1945), *Schriften 3*: (169–178), 175.

8 EISENSTEIN: “Das Prinzip einer Filmkunst jenseits der Einstellung” (1929), *Schriften 3*: 221.

9 Ebenda: 228. Die ersten drei Poeme und die Verfasseramen, die Eisenstein angibt, konnten nicht verifiziert werden. Das letzte kann man als Gedicht von Kakinomoto Hitomaro 柿本人麻呂 (um 645–?) identifizieren: 「葦引きの山鳥の尾のしだりをの長々し夜をひと

Eisenstein charakterisiert die eigentümliche Qualität japanischer Gedichte als “Indifferenz der Wahrnehmung”, die durch einen Mangel an perspektivischem Gefühl bedingt sei: Die Welt ist so impressionistisch und subjektiv gefaßt wie in den Bildern von Kindern oder eines geheilten Blinden, der sie zum ersten Mal erblickt.¹⁰

Auch die japanische Graphik gilt Eisenstein als ein Kanji-ähnliches Zeichensystem, in dem die unterschiedlichen Glieder zusammengesetzt werden, um einen Begriff zu bilden. Tōshūsai Sharakus Portrait eines jungen Schauspielers und eines alten Bonzen (um 1794) stellen ihre unterschiedlichen Charaktere treffend dar, obwohl sie nicht sehr differenziert geformt sind. Augenfällig ist, daß ihre Proportionen, z.B. die Entfernung zwischen den Augen oder die Länge der Nase, unrealistisch wirken.¹¹ Das “disproportionale Darstellen” bei Sharaku ähnelt der Methode der Montage, eine konfliktreiche Zusammensetzung der unterschiedlichen Komponenten nicht nur zwischen den Bildern, sondern auch innerhalb einer Einstellung wiederzugeben.

Die Vollendung der hieroglyphischen Montagekunst findet Eisenstein im Kabuki¹², dessen “übergangloses Spiel” er als charakteristisch ansieht. Wie der Film zeige es plötzlichen Wandel von Zustand und Situation einer Person in “visueller Kontinuität”. Auf der Bühne statten während des Spiels schwarz gekleidete Gehilfen (*kuroko*) den Schauspieler mit neuen Kostümen, Schminke oder anderen Perücken aus und ändern dadurch Charakter und Ausdruck seiner Darstellung. Eine weitere Gemeinsamkeit des Kabuki mit dem Film bestehe im Prinzip des “zerlegten Spiels”: Der Schauspieler fragmentiert einzelne Bewegungen und ändert ihren Rhythmus. Im langsamen Tempo verfeinert er seine emotionalen Ausdrücke wie in Zeitlupe und ruft so einen Konflikt zwischen dem Geschehen und seiner zeitlichen Natur hervor.

Eisenstein nannte die Gesamtwirkung des Kabuki das “monistische Ensemble”, in dem alle akustischen und visuellen “Reizerreger” als gleichbedeutende

りかもねむ』. *Shūi waka shū*. 拾遺和歌集, in: SHINPEN KOKKA TAIKAN HENSHŪ IINKAI 新編国歌大観編集委員会 (Hg.): *Shinpen Kokka taikan* 新編国歌大観, Bd.1: *Chokusen shū hen* 勅撰集編, Kadokawa Shoten 1983: 81. Vgl. IWAMOTO Kenji 岩本憲児 (Hg.): *Eizenshutein kaidoku* エイゼンシュテイン解説, Firumu Ato Sha 1986: 71, Anm. 4.

10 EISENSTEIN: “Ein unverhofftes Zusammentreffen” (1928/34), in: DERS.: *Schriften 4*: München: Carl Hanser Verlag 1984: 193.

11 Die Analyse basiert Eisensteins Angabe nach auf Julius KORTH: *Sharaku*, München 1922.

12 1928 erlebte Eisenstein ein Gastspiel von Ichikawa Sadanji in Moskau. Kinugasa Teinosuke, der Regisseur des ersten japanischen avantgardistischen Films “Eine Seite des Wahnsinns” 狂った一頁 (*Kurutta ichi peiji*, 1926), begleitete Eisenstein zur Aufführung.

Elemente behandelt werden. Es ermögliche ein "Umschalten" der Einwirkungsintention von einem zum anderen Reizerreger und damit ein "Umschalten" der Sinne des Zuschauers, so daß für ihn Licht zu hören und Töne zu sehen sind.¹³ Nach dem Vorbild des Kabuki versuchte Eisenstein, eine neue Montagetechnik für den Tonfilm, die "Obertonmontage", zu konzipieren. Durch diese sollte eine synästhetische Wechselbeziehung zwischen Bild und Ton ermöglicht werden.

Eisensteins Wahrnehmung der japanischen Kunst stützt sich auf den Denkansatz des Russischen Formalismus. Dieser suchte die Gemeinsamkeit aller Kunstgattungen, in denen das Verfahren der "Verfremdung" eine zentrale Funktion besitzt. Es umfaßt alle künstlerischen Verfahren, die von der gewöhnlichen Wahrnehmung und Ausdrucksweise abweichen.¹⁴ Boris Ejchenbaum bezeichnet den Film als eine "synkretistische Kunst", welche sich die Elemente der anderen Künste einverleibe.¹⁵ Viktor Schklowski sieht das poetische Verfahren in der "Verfremdung" der Wirklichkeit anhand der Wiederherstellung einer primitiven visuellen Wahrnehmung, so als ob man etwas zum ersten Mal sehe.¹⁶ Eisenstein fand in der japanischen Kunst, die in der westlichen Welt als unkonventionelle Methode der Verfremdung rezipiert wurde, ein ideales Vorbild für die Entwicklung des Films. Seine Montage-theorie ermöglichte ihm, die Komponenten der exotischen Kunstwerke mit dem Wesen seiner Filmkunst dynamisch zusammenzuführen.

Die erste bedeutende Reaktion auf Eisensteins Theorie findet sich in Japan bei Terada Torahiko. In seinen Essays "Gedanken über den Film 1" (1931)

13 EISENSTEIN: "Ein unverhofftes Zusammentreffen" (1928/34), *Schriften 4*: 190. Kinugasa berichtet, daß Eisenstein bei der Kabuki-Aufführung ausrief: "Das ist der Tonfilm!" Dies geschah bei einer Szene des Stücks *Chûshingura*, als der Protagonist Wakasanosuke dem Bösewicht Moronao wütend den Rücken zuwendend abgeht, wobei Trommelschläge ertönen. Eisenstein sah in diesem akustischen Effekt, in welchem der Ton das Gefühl der Figur untermalt, eine tonfilmische Komposition. KINUGASA Teinosuke 衣笠貞之介: "1928 natsu - Dai san kan ni yosete" 1928 夏 - 第三巻によせて, in: EISENSTEIN: *Eizenshutein zenshû 3* エイゼンシュテイン全集 3, hg. von YAMADA Kazuo 山田和夫 Kinema Junpô Sha 1975: (4-8), 8. Kinugasa war wegen der Präsentation seines Films *Der Kreuzweg* 十字路 (*Jûjiro*, 1928) in Europa und der Sowjetunion unterwegs.

14 Victor ERLICH: *Russischer Formalismus*, Frankfurt / M.: Suhrkamp 1987: 85.

15 Boris EJCHENBAUM: "Probleme der Filmstilistik" (1927), in: Wolfgang BEILENHOF (Hg.): *Poetik des Films*, München: Wilhelm Fink Verlag 1974: (12-39), 15.

16 Viktor SCHKLOWSKI: "Die Kunst als Verfahren" (1916), in: Jurij STRIEDER (Hg.): *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und Theorie der Prosa*, München: Wilhelm Fink Verlag³ 1981: 5-35.

und “Filmkunst” (1932) empfiehlt er Eisenstein weitere montagehafte Medien und Aspekte:¹⁷ Ikebana als die Kunst, in der Blumen in einer räumlichen Anordnung miteinander künstlich kombiniert werden, Gartenkunst als Präsentation einer Poesie der komponierten Landschaft. Und Katsushika Hokusais *Sechsendreißig Ansichten des Fuji* 富嶽三十六景 (*Fugaku sanjū rokkei*, 1831–1833), in denen der Berg durch einen riesigen, runden Faß-Rahmen, oder neben einem großen Baum gesehen klein erscheint, zeigten ihm eine montagehafte Bildanordnung.¹⁸

Terada macht auch auf das Rollbild (*emakimono* oder *emaki*) aufmerksam, das einen zeitlichen Prozeß und erzählerischen Inhalt darzustellen vermag. Er weist darauf hin, daß der Maler auch die Rolle eines Drehbuchautors bzw. eines Regisseurs spiele, wenn er die Szenen entsprechend der narrativen Entwicklung der ganzen Rolle aufteile und verschiedene Bildelemente innerhalb der Einstellung komponiere. Im *Rollbild der Geschichte des Dôjô-Tempels* 道成寺縁起絵巻 (*Dôjô Ji engi emaki*, um 1400) findet der Physiker eine typische “Jagd-Szene”. Er vermutet, daß der Parallel- sowie Simultanmontage ähnliche Techniken oder die metaphorische und kontrastierende Montage auch in den Rollbildschriften aufgefunden werden können. Die Darstellung von Wolken und Nebel im *emaki* habe die gleiche Funktion wie Auf- und Ablende beim Szenenwechsel im Film. Das beschriftete Rollbild gleiche einem unvertitelten Film.

Terada geht davon aus, daß das Kettengedicht 連句 (*renku*) am engsten mit der Montagekunst des Films verwandt ist. In Bashôs Zeit etablierte sich die Gattung der sogenannten “Kettendichtung im *kasen*-Stil” 歌仙式連句 (*kasen shiki renku*), in der eine Gruppe von Poeten zusammen 36 Gedichte schafft.¹⁹

17 TERADA Torahiko 寺田虎彦: “Eiga zakkan 1” 映画雑感 1 (1931), “Eiga geijutsu” 映画芸術 (1932), in: DERS: *Terada Torahiko zuihitsu shū III* 寺田虎彦隨筆集 III, hg. v. KOMIYA Toyotaka 小宮豊隆, Iwanami Shoten 1993: 151–191, 201–238.

18 Die berühmte Folge *Das Feld zum Fuji-Betrachten in Bishū* 尾州不二見原 (*Bishū Fuji mi ga hara*) zeigt die Herstellung eines großen Fasses. Hokusai bevorzugte es, im Vordergrund große Bauwerke oder Bäume zu malen, um sie mit dem Berg in der Ferne in Kontrast zu setzen. Ein repräsentatives Beispiel ist die Folge *Drei-Tauben-Weg in Kôshū* 甲州三鳩越 (*Kôshū san kyū etsu*). In der Mitte des Bildes steht ein dicker Baum, der die obere Bildgrenze überragt. Links neben ihm ist ein kleiner Fuji zu sehen.

19 Die Bezeichnung *kasen* geht zurück auf die 36 “Meister der Dichtung” (*kasen*), die der Dichter Fujiwara no Kintô (966–1041) auswählte. Kakinomoto Hitomaro zählte als erster dazu. IMOTO Nôichi 井本農一 (Hg.): *Bashô* 芭蕉, *Kanshō Nihon koten bungaku* 観賞日本古典文学, Bd. 28, Kadokawa Shoten 1975: 231. In dieser Grundform des *renga* setzt sich ein Kettengedicht angelehnt an die Zahl der “Meister der Dichtung” aus 36 Einzelpoemen zusammen.

Jedes Gedicht besteht aus zwei Teilen. Ein Dichter gibt die erste, längere Zeile 前句 (*zenku*) vor, und der nächste erwidert diese mit einer zweiten, kürzeren Zeile 付け句 (*tsukeku*). Die Gesamtheit einer *renku*-Runde soll einen dramatischen Wandel von Eindrücken und Gefühlen in der Form der klassischen theatralischen Handlungsentwicklung “langsam, mittel und schnell” 序破急 (*jo ha kyû*) darstellen.²⁰ Terada zitiert Matsuo Bashôs Prinzip dieses Spiels:

Man kann die Kettendichtung mit 36 Schritten vergleichen. Keinen Schritt möchte man zurückgehen. Im Prozeß des Gehens kann man nur durch den Willen zum Fortschreiten sein Gemüt erneuern.²¹

In dem von Bashô gemeinten lyrischen Prozeß des Fortschreitens sieht Terada eine filmische Bewegungsdynamik. Das Montageverfahren besteht aus der Kombination der beiden Zeilen wie im folgenden Beispiel:

An der Veranda zerschlug die silberne Schale
und sieh, wohin das schmale Schwert sich biegt²²

Durch die Verbindung entstehen konfliktreiche Bilder. Dieses dynamische Montageverfahren vergleicht Terada mit einer Szene in Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* (*Bronenosec »Potemkin«*, 1925). Ins Medium des Kettengedichts übertragen lautet die Passage bei Terada:

Explosion, das wackelnde Steintor
Ein Steinlöwe erwacht, brüllt und springt auf²³

20 SHIRAISHI Teizô 白石悌三: “Kasen Gaisetsu” 歌仙概説, in: SHIRAISHI Teizô, UENO Yôzô 上野洋三 (Hg.): *Bashô Shichibu shû* 芭蕉七部集, *Shin Nihon koten bungaku taikei* 新日本古典文学大系, Bd. 70, Iwanami Shoten 1997: 572–583.

21 Zitat nach Bashô in HATTORI Tohô 服部土芳: *Sanzôshi* 三冊子, *Nihon koten bungaku zenshû* 日本古典文学全集, Bd. 51, Shôgaku Kan 1985: 535–536. Vgl. TERADA: “Eiga geijutsu”, *Zuihitsu shû III*: 217. 「たとえば哥仙は三十六歩なり、一步もあとに帰る心なく、行くにしたがい、心の改まるはただ先へ行く心なればなり。」

22 「くれ縁に銀土器を打ちくだき 身ほそき太刀のそるかたを見よ」. Ein *renku* von Ryûgen (Lebensdaten unbekannt) und Takashina Sigenari 高階重成 (Lebensdaten unbekannt) in MUKAI Kyorai 向井去来: *Kyorai shô* 去来抄, *Nihon koten bungaku zenshû* 51, 1985: 504. Vgl. auch TERADA: “Eiga geijutsu”, *Zuihitsu shû III*: 217.

23 TERADA: “Eiga geijutsu”, *Zuihitsu shû III*: 217. 「爆発。ゆらぐ石門 石のライオンが目をさまし吼えておどり上がる」. Gemeint ist die folgende Szene: Nachdem ein Regierungsgebäude zur Explosion gebracht wurde, erscheint ein “aufbrüllender Löwe”, der aus den Bildern der Statuen eines schlafenden, erwachenden und sich erhebenden Löwens besteht.

Terada entdeckt weitere Filmtechniken im *renku*. Im folgenden Gedicht ereignet sich z.B. eine Überblendung:

Etwas kalt, zurück zum Tempel möchte der Mönch
Ein Affenhalter verbringt sein Leben mit einem Affen, Herbstmond²⁴

Über die Gestalt des einsamen Mönchs legt sich die des Affenhalters, der in Resignation lebt.

Im Film wird eine Totale verwendet, um eine Masse zu veranschaulichen. Eine Großaufnahme holt dann die Hauptfigur näher heran, wie in dem Gedicht:

In der Dämmerung ist die heiße Quelle in Suwa voller Menschen
Unter ihnen ragt ein Wanderpriester heraus²⁵

Der Effekt einer Parallelmontage zeigt sich in den Zeilen:

Den Tag über mit Vater beim Go-Spiel
Reiskuchen machen, mit zusammengelegten breiten Eichenblättern²⁶

Man sieht hier Szenen im Wohnzimmer und in der Küche hintereinander. Jede einzelne Zeile der Verse besitzt ihre "Melodie" und eine vitale visuelle Vorstellung – ebenso wie die Filmeinstellung. Bei der Montage der Ketten-dichtung kommen zwei verschiedene Bilder in subtile Berührung, um eine neue "chemische Verbindung" herzustellen.²⁷ In der Bashô-Forschung ist das Phänomen als "Geruch" 匂ひ (*nioi*) definiert. Die beiden Zeilen verbinden sich miteinander nicht durch Worte oder einen Bedeutungszusammenhang, sondern durch ein sinnliches Zusammenklingen.²⁸ Teradas Gedanke stimmt mit Eisensteins dialektischer Montage bzw. der Obertonmontage überein, die auf die synästhetische Wirkungsintensität des filmischen Ausdrucks zielt.

24 Ebenda: 218. Zitat nach Bashô: *Sarumino* 猿蓑, *SNKBT* 70: 329. 「僧やや寒く寺に帰るか さる引きの猿と世を経る秋の月」. Nozawa Bonchô 野沢凡兆 (1640?-1714) ist der Autor der ersten Zeile.

25 Ebenda: 218. Zitat nach *SNKBT* 70: 155. 「入込みに諏訪の湧湯の夕ま暮れ 中にもせいの高き山ぶし」. Das Gedicht gehört zum Band *Hanami* 花見 des Buches *Hisago* ひさご, *SNKBT* 70: 231. Der erste Teil stammt von Suganuma Kyokusui 菅沼曲水 (Lebensdaten unbekannt).

26 Ebenda: 218. Zitat nach Bashô: *Bashô renku shû* 芭蕉連句集, hg. von Nakamura Shunjô 中村俊定, Hagiwara Yasuo 萩原恭男, Iwanami Shoten 1975: 94 (Iwanami bunko). 「親と碁をうつ昼のつれづれ餅作るならの広葉を打ち合わせ」. Ein *renku* von Torii Bunrin 鳥居文鱗 (Lebensdaten unbekannt) und Kifû 枳風 (Lebensdaten unbekannt).

27 Ebenda: 219.

28 IMOTO (Hg.): *Bashô, Kanshō Nihon koten bungaku* 28: 222f.

Interessant ist, daß Terada nicht nur das Filmische im Gedicht analysiert, sondern auf umgekehrte Weise versucht, Filmszenen in Lyrik zu übersetzen. Seine Fassung von Alexander Dowshenkos *Erde* (*Semlja*, 1930) lautet folgendermaßen:

Der Wind bläst über die Gräser, bis zum Gipfel in den Wolken
Ein 18-jähriges Mädchen, das Haus der Sonnenblumen

Auf der Wange des Sterbenden bleibt ein Lächeln zurück
Dieser Herbst bringt eine gute Ernte

Er tanzt, der steile Pfad im Mondlicht verdunkelt sich allmählich
Der Faden des Tautropfens bricht plötzlich ab

Im Staub des Trauerzugs erstickender Süßklee
Herbstregen kehrt in die mütterliche Erde zurück²⁹

Das erste Gedicht illustriert den Prolog des Films. Eine Serie von Einstellungen zeigt ein weites Feld, auf dem ein starker Wind weht. Am Ende der Naturaufnahmen erscheint ein Mädchen vor einem Sonnenblumenfeld. Ein alter Mann, auf einem Haufen von Äpfeln liegend, beißt ein Stück von einer der Früchte ab und stirbt friedlich. Die letzte Zeile des zweiten Gedichts klingt wie seine letzten Worte, die nicht ausgesprochen wurden. Später wird ein junger Mann auf nächtlicher Straße ermordet. Die Unheimlichkeit der Mondnacht und des tragischen Sturzes des Protagonisten bei einem leidenschaftlichen Tanz sind im dritten Gedicht dramatisch hervorgehoben. Da eine große Menschenmenge am folgenden Trauerzug teilnimmt, wirbelt Staub auf. Süßklee ist an der Straße und auch in den Händen der Trauernden zu sehen. Am Ende des Films fällt starker Regen auf die Ernte und Erde: Symbol für den Kreislauf des Lebens und eine verheißungsvolle Zukunft.

Dowshenko gilt als "Lyriker des sowjetischen Films", denn "seine Filme wußten elementare Vorgänge der Natur und des Lebens auf einen einfachen und poetischen Nenner zu bringen".³⁰ Teradas Gedicht hebt gerade diese Qualität des Films eindrucksvoll hervor. Sein Experiment liefert ein frühes Beispiel für die Parallelität von Kunst und Film in Japan sowie eine individuelle

29 TERADA: "Eiga zakkan 1", *Zuihitsu shû III*: 184. 「草を吹く風の果てなり雲の峰 娘十八向日葵の宿」. 「死んで行く人の片頬に残る笑み 秋の実りは豊かなりけり」. 「踊りつつ月の坂道ややふけて はたと絶えたる露の玉の緒」. 「葬礼のほこりにむせて萩尾花 母なる土の帰る秋雨」.

30 Ulrich GREGOR, Enno PATALAS: *Geschichte des Films 1. 1895–1938*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1986: 111.

Adaption von Eisensteins Theorie. Die fachübergreifenden Fähigkeiten des Physikers ermöglichten es ihm, die Ideen des ebenso vielseitigen Filmtheoretikers in einen größeren medialen Rahmen zu stellen.

Man kann vermuten, daß Teradas Ideen Imamura unmittelbar zu seiner Filmtheorie inspiriert haben. Er entfaltet seine Eisenstein-Rezeption in den Schriften *Japanische Kunst und Film* (*Nihon geijutsu to eiga*, 1941) und *Essenz des japanischen Films* (*Nihon eiga no honshitsu*, 1943). Der Autor definiert die "primitive Totalität" 原始的な総合性 der einheimischen Kunsttradition als Ansatzpunkt seiner Untersuchung und faßt sein Prinzip folgendermaßen zusammen:

In allen Gattungen der japanischen Kunst ist noch eine primitive Totalität erhalten geblieben. Die Malerei z.B. ist mit der Erzählkunst gekoppelt. Das Theater läßt sich nicht von Musik und Tanz trennen. Musikalische Gattungen wie *nagauta* und *naniwabushi* sind mit der Erzählung verbunden. Dort blieb eine Totalität der primitiven Kunst erhalten, die als solche stilisiert wurde. Die Totalität der Kunst, die in der fernen Vergangenheit existierte, lebt noch in der japanischen Gegenwart. Ein Nachdenken über diese seltene, lebendige Totalität könnte der Filmkunst, die ebenso eine totale Kunst ist, Anregungen geben. Außerdem besteht unsere große Aufgabe darin zu untersuchen, in welcher Form die Tradition der japanischen Kunst in unseren zukünftigen Filmen erscheinen soll, und wie sie in der Totalität der Filmkunst aufzuheben ist.³¹

Imamura sah eine "primitive Totalität" in den folgenden Beispielen. Im *Bild der Aufgabe des Körpers zum Füttern des Tigers* 捨身飼虎図 (*Shashin shiko zu*) am Sockel des *Miniaturschreins mit Prachtkäfern* 玉虫厨子 (*Tamamushi no zushi*, 7. Jh.) erscheint der Prinz Makasappa drei Mal hintereinander. Er legt sein Kleid auf einen Baum und springt dann von einer Klippe. Zuletzt nähert sich ein Tiger dem nun auf dem Boden liegenden Prinzen. Da das alte Bild danach strebte, die zeitliche Entwicklung ihrer erzählerischen Handlung in einem Querformat darzustellen, leidet seine räumliche Dimension an einer willkürlichen kompositorischen Anordnung. Der Malerei fehlt eine Montage-technik, um die einzelnen Szenen nacheinander zeigen zu können.³²

Die überlieferte Musik der vorwestlichen Tradition charakterisiert sich durch ihre intensive erzählerische Funktion, wobei die Melodie der Instrumente vom Text des Gesangs abhängig ist.³³ In diesem Phänomen sieht Imamura

31 IMAMURA: *Nihon eiga no honshitsu*. 168.

32 Ebenda: 182ff.

eine Gemeinsamkeit mit dem Film, dessen zeitliche Komposition mit der narrativen Struktur der Handlung einhergeht. Ferner vergleicht Imamura die Funktion der Stimme in der Musik und im Tonfilm. Bei der Shamisen-Musik kommen Ausrufe des Spielers vor, die das Tempo bzw. die Stimmung steigern. Auf dem Höhepunkt des Kabuki rufen die Zuschauer die Namen der Schauspieler. In der japanischen Bühnenkunst gibt es keine strikte Trennung zwischen Spielenden und Zuschauenden. Darin ist sie dem antiken griechischen Theater ähnlich, in dem die Zuschauer als Chor eine selbständige Partie übernehmen. Imamura entdeckt ein vergleichbares Phänomen in Leni Riefenstahls Dokumentarfilm *Olympia* (1938), in dem die Wechselbeziehung zwischen Wettkampf und Publikum durch ständiges Alternieren von Schuß und Gegenschuß sowie durch die Präsenz des Zuschauers als Off-Akustik betont wird.³⁴

In der klassischen Literatur Japans findet Imamura eine besondere Simultanität des Erzählens und der Bewegung der Protagonisten. Als Beispiel nennt er die folgende Passage aus dem *Kojiki* (712):

Sorgfältig ziehe ich ein schwarzes Kleid an und betrachte meine Bekleidung, in der ich mich aufrecht halte, wie ein Wasservogel seine Brustfeder prüft. Da das Kleid mir nicht richtig steht, lasse ich es am Strand liegen. Ich probiere dann ein jadegrünes Kleid an und betrachte es wieder wie ein Wasservogel. Es steht mir auch nicht. Daraufhin zerreiße ich den Krapp aus dem Bergfeld im Mörser und färbe mit dem Saft einen Stoff rot. Das Kleid steht mir. Meine liebe Frau, wenn ich verweist bin, mußt du bestimmst wie das einsame Stielblütengras mit gesenktem Kopf weinen, auch wenn du das nicht willst. Deine Seufzer werden sicherlich wie Nebel emporsteigen.³⁵

Imamura zufolge waren die Gedichte jener Zeit noch nicht in der Lage, Emotionen abstrakt darzustellen. Man vermittelte seine Gefühle durch konkret vorstellbare Körperhaltungen. Diese Visualität des Ausdrucks zeige die Verwandtschaft des alten Gedichts mit dem Film der Moderne.³⁶ Sie erinnert an

33 Ebenda: 194–210.

34 IMAMURA: *Nihon geijutsu to eiga* 日本芸術と映画, Suga Shoten 1941: 1–3.

35 IMAMURA: *Nihon eiga no honshitsu*: 109. Meine Übersetzung basiert auf Imamuras Übertragung des *Kojiki*-Textes ins moderne Japanisch. Vgl. OGIHARA Asao 荻原浅男, KŌNOSU Hayao, 鴻巣隼雄 (Hg.): *Kojiki jōdai kayō* 古事記 上代歌謡, *Nihon koten bungaku zenshū*, Bd. 1, Shōgaku Kan 1973: 104–105. Imamuras Textanalyse folgte laut eigenen Angaben einer Studie des Anglisten Doi Kōchi 土居光知 (1886–1979).

36 Ebenda: 120–121.

Eisensteins Ansichten zum Haiku, in dem er eine intensive Bildhaftigkeit und Indifferenz der primitiven Wahrnehmung fand.

Wenn man die einzelnen Beispiele betrachtet, wirkt Imamura's Ergänzung der Theorie Eisensteins nicht besonders innovativ. Im Vergleich zum Vorbild fehlen seiner Interpretation komplexe Systematik und interdisziplinäre Dynamik. Er erläutert lediglich die Gemeinsamkeiten zwischen Film und primitiver Kunst wie ihre visuelle, narrative und akustische Qualität sowie die Empfindung von Bewegung und Zeit. Eisenstein versuchte hingegen, die wesensfremden Methoden der Künste in einen konfliktreichen Zusammenhang zu bringen und im Film anzuwenden. So entdeckte er visuelle Eigenschaften in den Schriften, Methoden der *mise en scène* im Portrait, Kameraperspektive in der Dichtung, die synästhetische Verbindung von Licht und Ton im Theater. Trotz der unterschiedlichen Ansätze verbinden sich seine Abhandlungen durch das Prinzip der Montage. Terada war sich über den Synkretismus der Filmkunst und deren Möglichkeit, sich die heterogenen Methoden der anderen Kunstgattungen einzuverleiben, bewußter als Imamura. Wie Eisenstein thematisiert der Physiker konsequent die universale Verwendungsmöglichkeit der Montage in der Kunst. Es ist jedoch hervorzuheben, daß Imamura sich mit Eisensteins Theorie intensiver als Terada auseinandersetzte, um deren Potenzial gründlicher auszuwerten.

2. Imamura's und Takahata's Theorien zum Rollbild und Zeichentrickfilm

In seiner *Abhandlung über den Zeichentrickfilm (Manga eiga ron, 1941)* vollführt Imamura eine detaillierte Analyse der Parallelen von Rollbild und Animation. Er beschränkt sich nicht auf den Zeichentrickfilm, sondern erläutert die Verwandtschaft mit dem Film überhaupt. Mizoguchi Kenji, der das Verfahren des *emaki* bewußt in seiner Filmästhetik verwendete, muß Imamura's Theorie und Terada's Kommentar dazu gekannt haben.³⁷

Imamura sieht die wesentlichste Gemeinsamkeit von Rollbild und Film in der "zeitlichen Entwicklung des Bewußtseins der Betrachter".³⁸ Das *emaki*

37 In seinem Film *Ugetsu monogatari – Erzählungen unter dem Regenmond* 雨月物語 (1953) z.B. gibt es eine Szene, die durch eine Reihe von Schwenkaufnahmen nach links entfaltet wird. Zu diesem Thema siehe: Kayo ADACHI-RABE: "Der Kameramann Miyagawa Kazuo", in: *Japonica Humboldtiana* 8 (2004): (177–214), 187–192.

38 IMAMURA: *Manga eiga ron* 漫画映画論, Iwanami Shoten 1992: 124–141.

zeichnet sich durch seine uneinheitliche Perspektive aus. Ein Kriegsschiff z.B. wurde gleichzeitig von zwei Seiten betrachtet und gemalt, so daß man auch die in der Realität nicht sichtbare Seite des Schiffs sehen kann. Infolge dessen sieht es willkürlich zerdehnt aus. Das Fehlen der Zentralperspektive ermöglicht eine uneingeschränkte Aktivität des Bewußtseins der Betrachter, auch das Nicht-Sichtbare in der Darstellung zu sehen. Im Film verwirklicht man eine ähnliche Ausdrucksweise durch Doppelbelichtung oder Montage.

Die für das Rollbild typische Vogelperspektive gehört ebenfalls zum filmischen Verfahren. Wie Studiobauten fehlen den gemalten Häusern Dächer, so daß man in ihre Innenräume von oben hineinsehen kann. In René Clairs Filmen *Unter den Dächern von Paris* (*Sous les toits de Paris*, 1930), *Die Million* (*Le Million*, 1931) und *Es lebe die Freiheit* (*A nous la liberté*, 1931) kommt die Kamera von oben herab, so wie der Blick des Betrachters auf das Rollbild über die Stadt und die Berge fliegt.

Das *emakimono* verwendet die Perspektive des Teleobjektivs. Ein Anwesen im *Rollbild der Geschichte vom Shigi-Berg*³⁹ ist z.B. im Verhältnis zur umgebenden Berglandschaft überdimensional groß gezeichnet, weshalb das Geschehen im Haus sichtbar gemacht werden kann. Der Bewegung des Bewußtseins der Betrachter entsprechend wechselt das *emaki* ständig die Perspektive, um den Blick auf das Wichtige zu fokussieren. Sesshûs Rollbilder, die hauptsächlich Landschaften darstellen, sind visuelle Reiseberichte, die an das heutige Roadmovie erinnern. In dem Faltschirm *Bilder innerhalb und außerhalb der Kaiserstadt* 洛中洛外図 (*Rakuchû rakugai zu*) des Malers Sumiyoshi Gukei (1631–1705) streift der Blick über Läden, Werkstätten, Theater usw.⁴⁰

Der Verzicht auf die Zentralperspektive und die Vorliebe für die "Detailaufnahme" führen zu einer Ornamentalisierung der Bildoberfläche. Dieses Phänomen ist in der Schematisierung der Pflanzenmuster der Schiebetür (*fusuma*) und des Kimonos zu sehen. Eine ähnliche Stilisierung der Einstellungen findet Imamura interessanterweise bei den Filmregisseuren Ozu Yasujirô und Yamanaka Sadao.⁴¹ Das Graphische im Rollbild und im Filmklassiker verbindet sich mit dem Design des Zeichentrickfilms.

Das *emaki* will Bewegungen im Bild erzeugen. Einer Figur, die eine Lanze schwingt, oder den Füßen eines fliegenden Knaben werden z.B. gekurvte Linien, die schematisch Bewegung andeuten, hinzugefügt.⁴² Dadurch nimmt

39 *Shigi San engi emaki* 信貴山縁起絵巻, 12. Jahrhundert.

40 IMAMURA: *Manga eiga ron*: 146.

41 IMAMURA: *Nihon geijutsu to eiga*: 13.

es die Darstellung der Geschwindigkeit im italienischen Futurismus bei Giacomo Balla (1871–1958) und Luigi Russolo (1885–1966) sowie den Ausdruck der Kinematographie vorweg.⁴³ Manga und Anime verwenden dieselbe Technik.

Die zeitliche Entwicklung im Rollbild erzeugt ein Erzähltempo, das an die Spannungsinzenierung eines Unterhaltungsfilms erinnert. Die *Bildererzählung des Ban Dainagon*⁴⁴ beginnt mit einer Brandszene. In Panik geraten, laufen die Menschen in die Richtung, in der das Bild sich weiter entfaltet, nach links. Die Menschenmenge und die Panik steigern sich zunehmend. Wenn ein geschlossenes Tor sie an der weiteren Flucht hindert, klettern sie über die Mauer. Dann begegnet man Rauchwolken und Funkenregen. Hinter einer Menschenmasse ist endlich ein brennendes Tor zu sehen. Imamura vergleicht das Bild anhand der linearen Entwicklung und des sich beschleunigenden Tempos mit einem amerikanischen Gangsterfilm, den er folgendermaßen beschreibt: Gleich nach dem Vorspann kippt ein Auto auf der Straße um. Der Fahrer wird erschossen. Im Abendblatt erscheint das Ereignis als Schlagzeile. Ein Zeitungsverkäufer ruft: “Mord am hellichten Tag, Rache der Mafia!” Viele Passanten kaufen die Zeitung. So wird der Zuschauer schnell in die Handlung gezogen.⁴⁵

Emaki und Film verwenden ähnliche Verfahren der Ellipse. In Lewis Milestones Verfilmung *Im Westen nichts Neues* (*All Quiet on the Western Front*, 1948) trägt ein Soldat die Stiefel seines verstorbenen Kameraden. Wenn ein anderer sie trägt, weiß man, daß ihr vorheriger Besitzer starb. In der *Bildergeschichte des Priesters Ippen*⁴⁶ verweist der Fluß auf den Lauf der Zeit. Hinter

42 Gemeint sind die Darstellung eines Lanzenkämpfers in der zweiten Rolle des Rollbildes *Die Geschichte des Ishiyama-Tempels* 石山寺縁起 (*Ishiyama dera engi*, 14. Jh.) und die des fliegenden Knaben, der das Gesetz schützt 護法童子 (*Gohô dôji*) in der zweiten Rolle der *Geschichte vom Shigi-Berg*. Auch Takahata erläutert die filmischen Ausdrücke der beiden Figuren in TAKAHATA: *12 seiki no animêshon*: 37, 55.

43 Außerdem erwähnt Imamura die Geschwindigkeitsdarstellung des zügig aufgetragenen Pinselstrichs in der Tuschmalerei. Um die Bewegung seines Bewußtseins in einem Atemzug zu Papier zu bringen, zeichnet der Maler die Gegenstände in einer raschen Pinselbewegung. IMAMURA: *Manga eiga ron*: 148.

44 *Ban Dainagon ekotoba* 伴大納言絵詞, 12. Jahrhundert.

45 In Imamuras Analyse ist ein Widerspruch nicht zu übersehen. Während die beschriebene Szene im Rollbild sozusagen aus einer langen “Kamerafahrt” besteht, entfaltet sich der Gangsterfilm, den er uns vorstellt, durch eine Reihe von Montagen. Außer dem schnellen Tempo der Handlungsentwicklung haben die beiden Szenen in der Tat völlig andere Gestaltungsprinzipien.

46 *Ippen Shônin eden* 一遍上人絵伝, 1299.

der Wasserlandschaft erscheint ein Anwesen, in dem der Priester ruht. Die ihn umgebenden Personen sehen betrübt aus. Dieser Szene folgt ein identisch komponiertes Bild: das Gesicht des Priesters mit einem weißen Tuch bedeckt.

Etwas unsystematisch versucht Imamura, diverse Parallelen zwischen *emaki* und Film aufzudecken. Doch die Vergleiche der gemalten und gefilmten Szenen stellen die lebendige Entwicklung seines Bewußtseins unter Beweis.

Imamuras Theorie regte Takahata Isao dazu an, Gemeinsamkeiten von Rollbild und Zeichentrickfilm zu erforschen.⁴⁷ Seine Erläuterungen machen die von Imamura genannte Bewegungsdynamik des *emaki* klarer nachvollziehbar.

Takahata erörtert zunächst die grundlegende Betrachtungsweise eines *emaki*: Man entrollt es normalerweise um eine Schulterbreite, also 50 bis 60 cm nach links. Dann wickelt man das Papier von rechts her um die gleiche Länge auf, schließt das *emaki* also im Prinzip wieder. Die dadurch entstandenen nebeneinander liegenden Rollen nimmt man etwas nach rechts, um die linke von ihnen wiederum um eine Schulterbreite zu entrollen und neue Bilder freizugeben. Die Betrachtung ist also, so Takahata, wie beim Film mit dauernder Bewegung verbunden. Er schlägt dazu noch eine variierende Methode vor, nämlich die Rollen nicht immer wieder alternierend zu öffnen und zu schließen und dadurch nur stückweise neue Seite der Geschichte freizulegen, sondern stattdessen kontinuierlich nach links abzuwickeln und von rechts her nachziehend wieder aufzurollen. Die Szenen erscheinen dann fortlaufend am linken und verschwinden wieder am rechten Rand. Die Geschwindigkeit der Betrachtung und die Breite des Bildausschnittes kann man selbst bestimmen. Dabei erlebt man das *emaki* wie bei einer Schwenk- oder Fahraufnahme mit einem Teleobjektiv aus der Vogelperspektive.

Eine spezifische Beschränkung beim Rollbild liegt darin, daß es sich nur nach links entfalten läßt. Um Eintönigkeit zu vermeiden, verwendet man zwei verschiedene Perspektiven und macht je nach der Situation die linke oder rechte Seite eines Gegenstandes sichtbar. Wenn z. B. die linke Seite eines Gebäudes zu sehen ist, wird es von den Figuren betreten oder verlassen. Wenn die rechte Seite eines Hauses dargestellt ist, wird man dort empfangen.

47 Takahata führt die "primitive Totalität" des Rollbildes und des *manga*, in denen Lesen und Sehen gleichzeitig stattfinden, auf die Vielschichtigkeit der japanischen Schrift zurück: Das Kanji ist zugleich Bild und Schrift. Es wird mit *hiragana* und *katakana* kombiniert. Auch Eisenstein weist auf dieses Phänomen als Technik der Montage hin. TAKAHATA: *12 seiki no animêshon*. 6; EISENSTEIN: "Ein unverhofftes Zusammentreffen", *Schriften* 4: 191.

Man sieht in diesem Panoramabild verschiedene Einstellungsgrößen und Perspektiven, so als ob sich ein Film seitwärts entfaltete.

Als Beispiel erstellt Takahata eine "Filmanalyse" über die *Rolle des fliegenden Speichers* 飛倉の巻 (*Tobikura nomaki*) aus der *Geschichte vom Shigi-Berg*. Am Anfang beginnt ein Speicher, sich zu bewegen, und eine Schüssel rollt aus ihm heraus. Die Zeugen des Geschehens sind fassungslos. In der nächsten Szene tritt der Besitzer mit seinen Gefolgsleuten aus der Gartentür, um seinen Speicher, der nun hinter der Schüssel über einen See fliegt, zu verfolgen. Mit der Bewegungsrichtung der Menschengruppe wird der Blick des Betrachters nach vorn zum fliegenden Speicher gelenkt. Die Bekleidung der Reisenden, die zu diesem zurückblicken, flattert im Wind. Ein vernebelter Wald deutet den Zeitverlauf an. In der nächsten Szene erscheint wieder dieselbe Figurengruppe mit dem Besitzer. Der Speicher und die Schüssel sind nun am oberen Bildrand angeschnitten sichtbar. Am Ende der Szene funktioniert der Nebel als Mittel für die "Ablende". Nach einer "Aufblende" erscheinen hohe Berge in einer "Totalen". Mitten in der fernen Landschaft taucht das Anwesen des Priesters Meiren unproportional groß "gezoomt" und zugleich "überlappt" von einer Naturlandschaft auf. Hier ist eine umgekehrte Perspektive verwendet, in der der Vordergrund kleiner als der Hintergrund erscheint. Der Besitzer des Speichers und seine Gefolgsleute kommen aus der rechten Seite des Gebäudes hinaus, was der bisherigen Richtungsführung widerspricht und dadurch eine Ellipse der Handlung kennzeichnet. Der Besitzer bittet Meiren um die Rückgabe des Speichers. Vor dem Priester steht die Schüssel, die den Speicher geführt hat. Hinter dieser Szene sieht man das überdimensional große Dach des Speichers, der im Gebirge halb durch Nebel verdeckt ist.

Takahata zeigt seine Fähigkeit, dynamische Bewegungen, ständige Wechsel der Einstellungsgrößen und trickreiche Schnittverfahren im Rollbild wahrzunehmen. In seiner Analyse vereinen sich die Ästhetiken des *emaki* und des Films. Der Zeichentrickfilmer erweitert Imamuras Theorie nicht nur zu dem Zweck, den Ursprung des Animationsfilms zu suchen, sondern auch mit dem Ziel, durch die filmische Wahrnehmung visuelle Traditionen wieder zum Leben zu erwecken. Diese Art der konstruktiven Wechselbeziehung der unterschiedlichen medialen Wahrnehmungen kommt Teradas Versuch nahe, den filmischen Ausdruck in die Dichtung zu übersetzen.

Imamura setzt seine Zeichentricktheorie in Verbindung mit der Theatertradition fort.⁴⁸ Auch im Puppenspiel der Edo-Zeit (*ningyô jôruri*) sieht er einen

48 IMAMURA: *Manga eiga ron*:160–166.

Ursprung der Animationskunst. Es entwickelte sich seiner Ansicht nach aus der "primitiven Totalität" der Erzählkunst, in der nur die Gestik des Sprechers von der Puppe übernommen wurde. Das *jôruri* sei eine Art Musiktheater, in dem die Bewegung der Puppe mit dem Tempo der akustischen Inszenierung koordiniert ist.⁴⁹ Auch der Zeichentrickfilm versetze ein nicht lebendes Medium in Bewegung und verleihe ihm Vitalität mittels der künstlich erzeugten Akustik, die oft mit einem musikalischen Charakter versehen ist.

Hierbei bezieht Imamura sich auf Eisensteins "Prinzip des zerlegten Spiels" im *kabuki*-Theater. Bei einem Moskauer Gastspiel sah Eisenstein das Stück *Maskenmacher* 面作師 (*Omotetsukurishi*), in dem der Spauspieler Ichikawa Shôchô ein sterbendes Mädchen in analytischer Fragmentalisierung der Bewegung spielte:

Spiel des rechten Arms. Spiel nur eines Beines. Spiel nur von Hals und Kopf. Der Vorgang des Todeskampfes insgesamt war aufgeteilt in Solospiele jeder einzelnen "Partie" für sich: Partie der Beine, Partie der Arme, Partie des Kopfes. Zerlegung in Betrachtungsebenen. Verkürzung der einzelnen Abläufe mit dem Herannahen des ... "unhappy end" – des Todes.⁵⁰

Das sich aus dem *jôruri* entwickelnde *Kabuki* übernahm von diesem das Puppenhafte in seinem Ausdruck. Auch im *Noh* sieht Imamura diese Stilisierung der Bewegung. Der Schauspieler trage eine Maske, um die mechanisch wirkende stilistische Gestik zu motivieren.⁵¹

David Bordwell machte die Beobachtung, "daß die japanischen Filmemacher und Kinoveranstalter die europäischen Traditionen, die ins Land getragen wurden, modifizierten". Der Kinoerzähler (*benshi*), der bei der Vorführung eines Stummfilms die Dialoge nachsprach und die Vorgänge erläuterte, übernahm seiner Ansicht nach die Rolle des Sängers des Puppentheaters.⁵² In der Tat hat die mechanisch wirkende Bewegung der stummen Figuren in der

49 Imamura weist in dem Zusammenhang wieder auf die Untrennbarkeit des Textes und der Bewegung der Akteure hin. Beim folgenden *jôruri*-Lied, das die Bewegung der Figuren beschreibt, müssen die Puppen entsprechend in Szene gesetzt werden: "Packt man den Feind am Nacken, stolpert dieser hin und her." 「敵のエリ首ひつつかみ、あっちへよろよろ、こっちへよろよろ」. Ebenda: 161.

50 EISENSTEIN: *Schriften* 3: 240. Besagtes Schauspiel entstammt der *Geschichte des Shuzen-Tempels* 修禪寺物語 (*Shuzenji monogatari*).

51 IMAMURA: *Manga eiga ron*:163.

52 David BORDWELL: *Visual Style in Cinema. Vier Kapitel Filmgeschichte*, München: Verlag der Autoren 2001: 115.

frühen Kinematographie etwas Puppenspielartiges und Zeichentrickhaftes. Der Einsatz des *benshi* schlug eine Brücke zwischen den alten und neuen Arten der Theaterkünste.

Bordwells Aussage unterstützt Imamura's These, daß die Tradition des Puppentheaters in der einheimischen Aufführungskunst bis hin zum Zeichentrickfilm fest verwurzelt ist. Die *Theorie des Zeichentrickfilms*, die als seine populärste Schrift gilt, beinhaltet eine Reihe interessanter Ansätze, die überzeugend darstellen, daß der heutigen Entwicklung der japanischen Animation die "primitive Totalität" ihrer Kunsttradition zugrunde liegt.

3. Der hors-champ im emaki und im Film

Zu Andô (oder Utagawa bzw. Ichiyûsai) Hiroshiges Holzschnittserie *Die Hundert Sehenswürdigkeiten von Edo* (1856–1859)⁵³ macht Imamura eine interessante Beobachtung über die nicht sichtbare Umgebung der Darstellung.⁵⁴ In der Folge *Blick von Masaki auf die Zollstation von Uchikawa im Wald des Wassergottes*⁵⁵ wird der Innenraum einer Gaststätte am Fluß Sumida dargestellt. Durch ein rundes Fenster hat man einen Blick auf die gegenüberliegende Küste. Ein Drittel des Fensters ist am Bildrand angeschnitten. Am linken Rand ist eine Kamelie in einer Vase nur halb sichtbar. In der Folge *Takanawa Ushimachi*⁵⁶ erscheint auf dem rechten Vordergrund ein Karren halb am Rand angeschnitten, und *Das Sumiyoshi-Fest in Tsukudashima*⁵⁷ zeigt am rechten oberen Bildrand einen kleinen Teil eines Verkaufsstands, der eine heitere Stimmung erzeugt. Imamura meint, daß die Unvollständigkeit der Bildobjekte auf ihre visuelle Kontinuität im Raum außerhalb des Bildes verweist. Dieses Phänomen verbindet sich seiner Ansicht nach mit der Tradition des Rollbildes, das die räumliche Weiterentwicklung einer Szene ohne Unter-

53 *Meisho Edo hyakkei* 名所江戸百景.

54 IMAMURA: *Nihon eiga no honshitsu*: 190–194. Für eine ausführliche Untersuchung des Themas *hors-champ* siehe: Kayo ADACHI-RABE: *Abwesenheit im Film. Zur Theorie und der Geschichte des hors-champ*, Münster: Nodus Publikation 2005.

55 *Masaki yori Suijin no mori Uchikawa sekiya no sato o miru zu* 真崎より水神の森内川関屋の里を見る図. Da Imamura teilweise ungenau ist, habe ich seine Beschreibungen anhand der Vorlagen der von ihm angeführten Beispiele überarbeitet, damit seine Aussage möglichst deutlich nachvollziehbar wird.

56 高輪うしまち.

57 *Tsukudashima Sumiyoshi no matsuri* 佃しま住吉の祭.

brechung in einem Panorama zu präsentieren vermag. Er findet hier die "primitive Totalität", die sowohl der Ästhetik des Ukiyoe als auch der des *emaki* zu eigen ist. In der Darstellung der virtuellen Fortsetzung des Bildes sieht er ein mit der Fahrtaufnahme und der Montage im Film verwandtes Verfahren.

An dieser Stelle nimmt Imamura eine typische Erscheinungsform des *hors-champ* wahr. Noël Burch definiert die grundlegenden Methoden der Verweise auf das Off in den folgenden drei Kategorien: (1) die Bewegung der Figuren in den Rahmen hinein und aus ihm hinaus, (2) der Blick zum Off und (3) die Teil-Darstellung von Objekten.⁵⁸ Imamura fand den dritten Typ bei Hiroshige. Doch verbindet er das Phänomen nicht mit der filmischen Entsprechung.

Generell charakterisiert sich der *hors-champ* als virtuelle Fortsetzung des Bildfeldes in einem imaginären Raum. Imamura eröffnet eine neue Dimension in der Off-Theorie, indem er sich außerhalb des Bildfeldes einen weiteren fiktiven Raum als reale Fortsetzung vorstellt. Diese verschachtelte Vision bezieht sich auf die Struktur der japanischen Malerei, die verschiedene Perspektiven und Szenen in sich vereinen kann. Die von Imamura erwähnte Folge *Der Blick aus Masaki*, worin durch ein Fenster eine Landschaft sichtbar wird, ist eine typische Darstellung vom "Bild im Bild".

Imamura führt seinen Gedanken von der visuellen Kontinuität in einer anderen Dimension fort. Im oben erwähnten Bild vom Sumiyoshi-Fest ist die Rückseite einer Fahne zu sehen, auf der in Spiegelschrift "Lichtgott von Sumiyoshi" 住吉明神 (*Sumiyoshi Myōjin*) zu lesen ist. Er interpretiert dieses Motiv als Verweis auf die Tiefenstruktur der Darstellung und den Umstand, daß sich natürlich der Raum hinter dem eigentlichen Bild fortsetzt. Dem Betrachter wird die Illusion vermittelt, von dort die andere Seite der Fahne zu betrachten. Diese Sichtweise ist für die Theorie des *hors-champ* von Bedeutung. Burch kategorisiert sechs Gebiete des Off: (1 und 2) die beiden Seiten, die Bereiche (3) über und (4) unter dem Bildfeld sowie (5) die Räume hinter der Kulisse und (6) hinter der Kamera.⁵⁹ Imamura erwähnt den fünften Bereich, der generell seltener als die anderen thematisiert und in der Praxis berücksichtigt wird. Bei den japanischen Filmklassikern nimmt man jedoch des öfteren die imaginäre Präsenz von Räumen wahr, die hinter einer Tür, einem Vorhang oder einer Wand versteckt sind. Die Darstellung der Tiefe im

58 Noël BURCH: *Theory of Film Practice*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1981: 17ff.

59 Ebenda.

Farbholzschnitt läßt sich als Analogie der plastischen Raumgestaltung im japanischen Film betrachten.

Bordwell findet in der Bildtradition Japans eine Kultur des Spiels mit der Sichtbarkeit:

Ihm [dem Spiel mit der Sichtbarkeit] liegt die Vorstellung zugrunde, daß jedem Geschehen, das nur teilweise sichtbar oder erkennbar ist, etwas Verlockendes, Faszinierendes, Geheimnisvolles und Schönes anhaftet, die Vorstellung, daß partielles Verbergen oder Geheimhalten des Geschehens ein gültiger künstlerischer Ansatz *an sich* ist, den Raum auszuloten.⁶⁰

Im Holzschnitt *Die Shibaguchi-Brücke*⁶¹ (1871) von Shōsai Ikkei wendet ein westlich gekleideter Mann auf einer Brücke den Kopf zum Ufer im Bildhintergrund. Seine halbe Rückenansicht ist am oberen, linken und unteren Rand angeschnitten. Sein rechter Arm liegt in manierterter Art in der Mitte des Bildes und umrahmt ein Gebäude in der Ferne. Diese Figur, deren Gesicht nicht sichtbar ist, die aber den Vordergrund dominiert und durch ihre unnatürliche Körperhaltung einen Bildteil verdeckt, fungiert als Sehhindernis und zugleich als Blickführung. Das wie ein mißlungenes Foto anmutende Bild repräsentiert für Bordwell beispielhaft das Spiel mit der Sichtbarkeit.

Er vergleicht das Phänomen im Farbholzschnitt mit Filmbeispielen. Im Historienfilm *Komatsu Ryōzō* 小松竜三 (1931) von Toyonaga Taizō gibt es eine Zweikampfszene hinter einem mit Stroh beladenen Karren. Die Kamera bleibt bei der langen Einstellung statisch. Wenn die Figuren auf den hinteren Teil des Karrens fallen, schnellst dieser vorn in die Höhe. Sobald sie aufstehen, klappt er wieder herab. Der Wagen wirkt dabei wie eine Wippe, um mit dem Blick des Betrachters ein "Katz- und Maus-Spiel zwischen Ent- und Verhüllung in Gang zu halten".⁶² Ein weiteres Beispiel: *Der Niedergang von Osen* 折鶴お千 (*Orizuru Osen*, 1934) von Mizoguchi Kenji zeigt eine Szene, in der ein junger Mann den Boden in einem Zimmer wischt. Plötzlich findet er die Titelfigur, die hinter einer Schiebetür verdeckt war, und kniet vor ihr. Die abgewandte Haltung der Figuren, das Verdecken durch die Requisite und das Fernhalten des zentralen Geschehens bilden laut Bordwell drei Merkmale japanischer Filme der dreißiger Jahre, die unmittelbar mit der Bildtradition zu verknüpfen sind. Bordwells Analyse ergänzt Imamura's Beobachtung und

60 BORDWELL: *Visual Style in Cinema*: 124.

61 *Shibaguchi hashi* 芝口はし gehört zur Holzschnittserie *Achtundvierzig Sehenswürdigkeiten von Tokyo* 東京名所四十八景 (1871).

62 BORDWELL: *Visual Style in Cinema*: 127.

belegt, daß die Tiefenstruktur nicht nur für die Malerei, sondern auch für den Film des Landes charakteristisch ist.

Indem Imamura und Bordwell das Wesen des fünften *hors-champ* thematisieren, problematisieren sie mittelbar ein weiteres wichtiges Element der Off-Theorie, die imaginäre Position des Zuschauers im sechsten *hors-champ*. Die Sehhindernisse im Bild sind eine Reflexion der Präsenz des Publikums, das als transparentes Wesen am filmischen Geschehen teilnimmt. In dem Sinne zeigt Imamuras Rollbildanalyse, in welcher die "Entwicklung des Bewußtseins der Betrachter" eine zentrale Rolle spielt, ein scharfsinniges und intuitives Verständnis des Off.

Hiroshige stellt Imamura zufolge nicht nur räumliche, sondern auch zeitliche Kontinuität dar. In *Die vereinzelt Kiefern am Fluß Tone*⁶³ fängt der Maler den Moment ein, in dem ein Fischernetz in der Luft aufgespannt ist. Das Netz weckt die Assoziation, im nächsten Moment ins Wasser zu fallen. Durch diese Hervorhebung des Zeitpunktes wird der Eindruck der hinter dem Netz erscheinenden Ansicht intensiviert. Diese Darstellung ist eine der außergewöhnlichsten der gleichen Edo-Serie, bei welcher der Fischer, der das Netz auswarf, und die andere Hälfte des Netzes im rechten Außerhalb des Bildes verborgen sind.

Imamura führt schließlich die Abhängigkeit eines Bildes von seiner Umgebung und von seinem zeitlichen Prozeß auf die "primitive Totalität" zurück, das heißt darauf, daß die Malerei ihre erzählerische Funktion noch nicht verloren hat.⁶⁴ Die sichtbare Darstellung ist als Teil der erzählerischen Ganzheit anzusehen. So führt ihn seine brillante Entdeckung des *hors-champ* im Farbholzschnitt nicht zu der Konsequenz, einen Anschluß an die Filmkunst zu finden. In der Off-Darstellung der Malerei sieht er lediglich die erzählerische Funktion, die sichtbare Darstellung inhaltlich zu bereichern. Die räumliche Kontinuität einer Szene erinnert ihn an die Kamerafahrt, während er ihre zeitliche Entwicklung mit der Montagetechnik verbindet. Seine Hiroshige-Analyse problematisiert jedoch letztlich nicht das Wesen des Bildrahmens (bzw. der Filmeinstellung), der für den Diskurs des *hors-champ* eine zentrale Rolle spielt.

In diesem Kontext bezog er eine interessante Gegenposition zu dem Filmkritiker Tsumura Hideo (1907–1985):

63 *Tonegawa barabara matsu* 利根川ばらばら松.

64 IMAMURA: *Nihon eiga no honshitsu*. 193.

Zum Beispiel begann Tsumura Hideo, auf so etwas wie den "Rahmen" besonderen Wert zu legen, als ob dieser ein neues Mittel wäre. Er behauptet: "Das Leben des Films hängt davon ab, wie man einen Rahmen in der Wirklichkeit einsetzt, anders gesagt, welcher Teil und welcher Augenblick der wirklichen Welt eingerahmt werden soll." Aber auch im Gemälde und Theater gibt es den Rahmen. Herr Tsumura hat sich nicht einmal überlegt, wie sich der Rahmen des Films von dem anderer Kunstgattungen unterscheidet, warum dieser besonders wichtig ist, ob es uns möglich ist, die Dinge ohne jeglichen Rahmen zu betrachten, und wenn das möglich wäre, ob der Rahmen dann nicht eine "Einschränkung" der ganzen menschlichen Wahrnehmung a priori bedeutet. [...] Darüber hinaus kann allein die Tatsache, daß der Rahmen vorhanden ist, das Wesen des Films nicht kennzeichnen. Ein Foto kann ohne Rahmen nicht existieren und braucht nichts anderes. Der Film hingegen existiert nicht nur durch den Rahmen, sondern braucht etwas anderes, nämlich die Montage. Erst wenn die Montagetechnik die Existenz des Rahmens vergessen läßt, entsteht der Film.⁶⁵

Hier übersieht Imamura die Wichtigkeit des Rahmens für die Filmkunst, um die Unterschiede seiner Funktion in den verschiedenen Medien genügend zu problematisieren. Diese Polemik erinnert unmittelbar an die Kontroverse zwischen Eisenstein und Belá Balázs (1884–1949). Der als Verfechter der Großaufnahme bekannte ungarische Filmtheoretiker ging von der Wichtigkeit der Einstellung aus.⁶⁶ Eisenstein widersprach ihm mit dem Argument, daß die Filmkunst nicht in einzelnen Bildern, sondern in den Wechselbeziehungen zwischen ihnen, nämlich in der Montage bestehe.⁶⁷

Balázs war derjenige, der beim Aufkommen des Tonfilms das Wesen des *hors-champ* entdeckte, den er folgendermaßen beschreibt:

Was nicht im Bilde ist, das sehen wir überhaupt nicht. [...] Aber in die isolierte Tongroßaufnahme klingen die Töne auch der nicht sichtbaren Umgebung hinein. Denn man kann nicht um die Ecke schauen, aber man kann um die Ecke hören.⁶⁸

65 IMAMURA: *Nihon geijutsu to eiga*: 241–242.

66 Er stellte z.B. fest: "Kunstwerk in jenem höchsten Sinne könnte also der Film nur dann werden, wenn er nicht reproduktiv, sondern produktiv photographiert wäre, wenn der letzte und entscheidende schöpferische Ausdruck von Geist, Seele und Gefühl nicht im Spiel und der Szenerie, sondern erst durch die Aufnahme in den Filmbildern selbst entstehen würde [...]." Belá BALÁZS: "Produktive und reproduktive Filmkunst", in: DERS.: *Schriften zum Film. Bd. 2. Der Geist des Films*, hg. v. Helmut H. DIEDERICHS und Wolfgang GERSCHA, München, Berlin, Budapest: Carl Hanser Verlag 1984: 210.

67 EISENSTEIN: "Belá vergißt die Schere", *Schriften 2*: 13.

Seine gründliche Auseinandersetzung mit dem Rahmen führte ihn dazu, die ständige Existenz der nicht sichtbaren Peripherie des Bildes und die Auflösung der Bildgrenze durch den Einsatz des Tons wahrzunehmen.

Eisenstein, der sonst zu diversen Themen der Kunst umfangreiche theoretische Schriften verfaßte, verlor kein Wort über den *hors-champ*. Interessanterweise charakterisiert er den Rahmen als "Schnitt" (*obrez*), der die homogenen Räumlichkeiten des *champ* und des *hors-champ* strikt voneinander trennt. Für ihn ist der *cadre* mit der "Guillotine" vergleichbar, die den unnötigen Teil einer Einstellung abtrennt. Er folgt der Methode der japanischen Malerei, eine ideale Ansicht aus einer Landschaft freizügig auszuschneiden, während die westliche Tradition die Intention hat, eine ausgewogene Komposition in einem "goldenen Schnitt" zu arrangieren.⁶⁹ Für Eisenstein hat die Einstellung auch eine montagehafte Funktion, die sich selbst von der Umwelt isoliert und sich mit einem anderen Bild verbindet.⁷⁰ Imamura, der von Eisensteins Theorie stark beeinflusst wurde, verhielt sich der anderen wichtigen Komponente der Filmgestaltung gegenüber ignorant. Er entdeckte den *hors-champ* bei Hiroshige, aber nicht im Film.

Der Filmemacher Yoshimura Kôzaburô (1911–2000) setzte sich in Japan erstmals intensiv mit dem "Rahmen" theoretisch auseinander.⁷¹ Sein Lehrer Shimazu Yasujirô (1897–1945) soll ihn dafür sensibilisiert haben, daß der Rahmen das wichtigste Kriterium der Filmkunst darstelle. Die Kadrierung bedeutet für Yoshimura eine Methode, um die Grundlage einer Szene (wann, wo, wer, was, wozu) zu bestimmen. Eine Großaufnahme markiert das Gesicht der Hauptfigur, das ihr Gefühl verrät. Eine Detailaufnahme zeigt ihre Handlung, z. B. das Laden einer Pistole. Eine Totale veranschaulicht Zeit und Ort. Wie bei dem Begründer der Theorie des *hors-champ*, André Bazin, war Yoshimura die Rolle der Einstellung nicht nur als *cadre*, sondern auch als *cache* (Versteck) bewußt.⁷² Er definiert die Großaufnahme so, daß sie nicht nur den Gegenstand

68 BALÁZS: *Der Geist des Films*: 165.

69 EISENSTEIN: "Das Prinzip einer Filmkunst jenseits der Einstellung", *Schriften* 3: 237–238 und "Montage 1937", in: DERS.: *Selected Works. Volume II. Towards a Theory of Montage*, hg. von Michael GLENNY, Richard TAYLER, London: BFI Publishing 1991: 11–57.

70 Eisensteins Theorie widerspricht seiner eigenen Praxis. In ADACHI-RABE: *Abwesenheit im Film* 30–34 analysiert die Verfasserin die Szene der Odessaer Hafentreppe in seinem Film *Panzerkreuzer Potemkin* als Beispiel für die Darstellung einer grandiosen Wechselbeziehung zwischen *champ* und *hors-champ*.

71 YOSHIMURA Kôzaburô 吉村公三郎: *Eizô no enshutsu* 映像の演出, Iwanami Shoten 1979.

72 André BAZIN: *Jean Renoir*, München, Wien: Carl Hanser Verlag 1977: 63.

näher zeigt, sondern auch dazu dient, dessen Umgebung aus dem Bildfeld herauszunehmen.⁷³ In seinen Filmen *Die warme Strömung* 暖流 (*Danryû*, 1939) und *Der Ball des Hauses Anjô* 安城家の舞踏会 (*Anjô ke no butôkai*, 1947) gibt es eine Reihe von souveränen Bewegungen der Figuren, die in den Rahmen hinein und aus ihm hinaus treten, sowie eine rege Wechselbeziehung zwischen *on-* und *off-screen space* bei Schuß- und Gegenschußverfahren.

Takahata Isao vertritt die Position, daß der Rahmen sowohl im *emaki* als auch im Film eine wichtige Rolle spielt, und liefert eine komplette Off-Theorie.⁷⁴ Dabei macht er auf die ungewöhnliche Komposition im Rollbild *Die Geschichte vom Shigi-Berg* aufmerksam. Der fliegende Speicher erscheint am oberen Rand des Bildes stark angeschnitten. Ebenso fliegen eine Reihe von Reissäcken entlang der oberen Bildgrenze.⁷⁵ Die Protagonistin in der *Rolle der Nonne* 尼公の巻 (*Amagimi no maki*) wurde am unteren Rand eines mit Nebel bedeckten leeren Bildes klein und unauffällig gezeichnet. Diese Dezentrierung der Hauptmotive dient dazu, die Entfaltung des Rollbildes zu vitalisieren. Die Figuren gehen aus dem Rahmen hinaus oder hinein, die Dinge werden angeschnitten gezeigt, oft steht das Bild leer, um eine Bewegungsdynamik in der Aufeinanderfolge der Bilder zu betonen. Alle diese Arten der Darstellung entsprechen Burchs Definition der Verweise auf das Off.

Takahata erläutert das Wesen des *hors-champ* im Film und im *emaki* folgendermaßen:

Der Film versucht, die Wirklichkeit zu erfassen, indem er den "realen Raum" oder die "Zeit" durch die Aufnahme zergliedert und die fragmentierten Zeiten und Räume erneut übereinander aufbaut (d.h. montiert). Die Voraussetzung dieser filmischen Ausdrucksweise liegt in der Erkenntnis, daß der "reale Raum" sich um uns herum unendlich entfaltet und nicht in einem Bildfeld einzufassen ist. Zugleich gilt das räumliche Fragment nur als ein zeitliches Fragment. Auch die Autoren der Rollbildserien des 12. Jahrhunderts scheinen dieses Bewußtsein gehabt zu haben. [...] Sie nahmen das Bildfeld als einen Teil des "realen Raums" wahr.⁷⁶

73 YOSHIMURA: *Eizô no enshutsu*: 42–50.

74 TAKAHATA: *12 seiki no animêshon*: 51–52.

75 Chino Kaori und Nishi Kazuo erklären, daß das Lagerhaus am oberen Bildrand angeschnitten wird, um den Eindruck zu verstärken, "es fliege". CHINO Kaori 千野香織, NISHI Kazuo 西和夫: *Fikushon to shite no kaiga. Bijutsu shi no me, kenchiku shi no me* フィクションとしての絵画 美術史の目, 建築史の目, Perikan Sha 1997: 41f.

76 TAKAHATA: *12 seiki no animêshon*: 51.

Das Spezifikum des Ukiyoe besteht Takahata zufolge in ihrer Andeutung des *hors-champ*. Hiroshiges *Hundert Sehenswürdigkeiten von Edo*, das durch eine voyeuristische Komposition die Welt umschneidet und rekonstruiert, ist ein typisches Beispiel. Wie Imamura und Bordwell weist Takahata auch auf die Darstellung der Raumentiefe bei Hiroshige hin. Man sieht zum Beispiel im Vordergrund der Folge *Yotsuya Naitô Shinjuku* ein Pferd von hinten.⁷⁷ Im Hintergrund erstreckt sich eine Handelsstraße. Bekanntlich imitierte Eisenstein die Folge *Zehntausend Klafter große Landschaft von Fukagawa Suzaki* aus derselben Ansichtenserie in seinem Film *Iwan der Schreckliche (Iwan Grosni, 1940/44–46)*. Bei Hiroshige umfaßt ein großer Seeadler mit seinen Flügeln von oben eine ferne Schneelandschaft an einer Bucht. Ein Profil des Zaren nimmt bei Eisenstein die rechte Bildhälfte ein, wobei eine Menschenreihe winzig klein im Hintergrund zu sehen ist.⁷⁸ Die für Hiroshige typische extreme Vordergrundkomposition gilt als bedeutendes Vorbild für die Einstellungs-gestaltung in Eisensteins Film. Takahata hebt hervor, daß die japanische Malerei durch die Tradition der freizügigen, zugleich realen Raumvorstellung den Ausdruck der Filmkunst vorwegnahm.⁷⁹

Seine Erkenntnis verbindet sich mit Bazins Auffassung zum *hors-champ*. Bazin unterscheidet den Rahmen der Filmeinstellung von jenem der Malerei dadurch, daß der Rand des filmischen Bildes keine wirkliche Abgrenzung darstellt. Während der Rahmen der Malerei generell die zentripetale Funktion hat, die Aufmerksamkeit auf den Inhalt des Bildes zu lenken, besitzt die Filmeinstellung die zentrifugale Eigenschaft, dem Zuschauer "nur einen Teil von dem, was sich in unbeschränkter Weise in das Universum verlängert", zu zeigen.⁸⁰ So charakterisiert Bazin den *hors-champ* als umfangreiche Ganzheit der filmischen Welt.

Hinsichtlich des Themas des *hors-champ* in der japanischen Malerei und im Film gibt es einen weiteren aufschlußreichen Aspekt, den der Dekadrage (*décadrage*), den Pascal Bonitzer auf Bazins Gedanken über die Malerei aufbaute. Als Antithese zur klassischen Form der Repräsentation nutzt die

77 *Yotsuya Naitô Shinjuku* 四ッ谷内藤新宿.

78 *Meisho Edo hyakkei, Fukagawa Suzaki jûman tsubo* 深川洲崎十万坪. Zur Erläuterung von Eisensteins Anlehnung an das Bild siehe: Jay LEYDA, Zina VOYNOW: *Eisenstein at Work*, London: Methuen 1987: vii.

79 TAKAHATA: *12 seiki no animêshon*: 52.

80 André BAZIN: "Painting and Cinema", in: DERS.: *What is Cinema?* Bd. 1, Berkley, Los Angeles: University of California Press 1967: (164–169), 166.

Dekadrage die Möglichkeit, die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Peripherie des Bildes zu lenken.⁸¹ Die Dekadrage definiert sich allgemein als eine provokative Art der Kadrierung des Bildes, die einen Teil des Ganzen isoliert, um den Zuschauer durch die Unübersichtlichkeit der Darstellung zu frustrieren und *suspense* hervorzurufen. Typische Erscheinungsformen sieht Bonitzer in den ungewöhnlich gestalteten, leeren Einstellungen bei Jean-Marie Straub, Marguerite Duras und Michelangelo Antonioni. Gilles Deleuze ergänzt die Liste noch durch Carl Theodor Dreyer, Robert Bresson und Ozu Yasujiro.⁸² Wie schon Bordwell analysierte, sind die japanischen Filmklassiker durch ihre ungewöhnlichen Kompositionen mit europäischen, avantgardistischen Werken vergleichbar.

Bonitzer definiert die typischen Erscheinungsformen der Dekadrage durch die "Verstellung des Blickwinkels", die "radikale Exzentrizität des *point-of-view*", die "Verstümmelung des Körpers im *hors-champ*", die "Fokussierung auf die tote, leere und sterile Zone" und die "fragwürdige Verherrlichung des trivialen Objekts im Bild".⁸³ Diese Eigenschaften finden sich in den bereits erwähnten Bildbeispielen wieder. Die "Verstellung des Blickwinkels" und die "radikale Exzentrizität des *point-of-view*" charakterisieren die meisten Folgen von Hiroshiges *Hundert Sehenswürdigkeiten von Edo*. Die "Verstümmelung des Körpers im *hors-champ*" findet man im Ansichtsbild mit einer angeschnittenen Kamelie und im Rollbild mit dem fliegenden Speicher, der oberhalb des Querformates nur teilweise gezeigt wird, wieder. Die "Fokussierung auf die tote, leere und sterile Zone" entspricht Nebel und Wolken als Mittel der Darstellung des Zeitverlaufs bzw. als "Rahmen" oder "Versteck" im *emaki*. Imamura erwähnt allerdings, daß Ozus Filme wie schon das *Rollbild der Geschichte von Saigyō*⁸⁴ es bevorzugten, die graphische Schönheit bloßer Baufläche und leerer Räume darzustellen. Die leere Einstellung ist laut Burch ein für die japanischen Filme charakteristischer Verweis auf die Präsenz im Off.⁸⁵

Es gibt noch weitere prägnante Beispiele der Dekadrage in *Hundert Sehenswürdigkeiten von Edo*. In der Folge *Hühner-Stadtfest im Reisfeld von Asakusa*⁸⁶

81 Pascal BONITZER: *Décadrages. Peinture et cinéma*, Paris: Cahiers du Cinéma 1995: 79.

82 Gilles DELEUZE: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt / M.: Suhrkamp 1991: 31.

83 Ebenda: 83.

84 *Saigyō monogatari emaki* 西行物語絵巻, 13. Jahrhundert.

85 IMAMURA: *Nihon geijutsu to eiga*: 25, 26. BURCH: *To the Distant Observer. Form and Meaning in the Japanese Cinema*, London: Scholar Press 1979: 160 ff.

sieht man durch die Holzgitter am Fenster, vor dem eine Katze sitzt, eine Landschaft mit Fuji in der Dämmerung. Was vom Stadtfest übrig blieb, sind nur Haarnadeln mit einer kleinen glückbringenden Bambusharke, die dort gekauft wurden und nun auf dem Boden liegen. Das Gitter verhindert einen freien Blick nach draußen. Weder die Protagonistin noch das zentrale Ereignis ist dargestellt. Die *Pferderennbahn von Takada*⁸⁷ zeigt eine menschenleere Ecke eines Platzes für das *yabusame*-Turnier, bei dem man im vollen Ritt mit dem Bogen schießt. Hinter einem Baum, der am linken Bildrand halb angeschnitten ist, erscheint eine runde Zielscheibe wie ein Halbmond. In der Mitte des Bildes steht eine Stange, die das Ziel stützt. Die andere ist außerhalb des Bildes verborgen. In *Benten-Schrein, von der Haneda-Fähre aus betrachtet*⁸⁸ sieht man den Schrein an der Küste zwischen den Armen und Beinen eines Ruderers hindurch, dessen restliche Körperteile im linken und oberen *hors-champ* versteckt sind. Die Folge *Festwagen der Sannô-Parade vom ersten Bezirk des Kôji-Viertels*⁸⁹ verzichtet auf die Erkennbarkeit der Gegenstände. Am linken Bildrand ist nur ein Teil eines Festwagens zu sehen. Wer diese Art Wagen kennt, weiß, daß oben die Figur eines weißen Huhns auf einer Trommel aufgesetzt ist, und darunter ein Mann im Kimono steht. Er hält einen Stock, der auf das Tor in der Ferne zeigt. Hiroshiges Dekadrage zeigt eine fortgeschrittene Dezentrierung des Bildfeldes, die mit der Souveränität des Blicks die Ästhetik der modernen Repräsentationskunst vorwegnahm.

Die Tradition der Dekadrage lebt in den Filmen der Gegenwart weiter. Vor allem Kitano Takeshi, Kurosawa Kiyoshi, Aoyama Shinji und Koreeda Hirokazu verwenden die Technik der Verstellung bzw. Fixierung des Blicks als typisches Mittel zur Zuschauerprovokation.

4. Zusammenfassung und Ausblick

Bis heute entstand eine Reihe individueller Reflexionen von Eisensteins Theorie. Der russische Filmemacher Andrej Tarkowski, der sich auch für Haiku begeisterte,⁹⁰ kannte vermutlich Eisensteins Theorie und wurde durch sie

86 *Asakusa tanbo tori no machi môde* 浅草田圃酉の町詣.

87 *Takada no baba* 高田の馬場.

88 *Haneta no watashi Benten no yashiro* はねたのわたし弁天の社.

89 *Kôji Machi itchôme Sannô Zan matsuri nerikomi* 糺町一丁目山王祭ねり込.

90 Andrej TARKOWSKIJ: *Die versiegelte Zeit*, Berlin, Frankfurt / M., Wien: Ullstein 1985:

beeinflusst. Er zitiert beispielsweise folgendes Haiku von Bashô: “Ein alter Teich / Ein Frosch springt hinein / Klang des Wassers”.⁹¹ Tarkowski charakterisiert die Schönheit der Verse als “die Unwiederholbarkeit des eingefangenen Augenblicks, der in die Ewigkeit fällt.” Eine weitere Besonderheit des Haiku besteht für ihn in der undefinierbarkeit der subjektiv erfaßten Weltwahrnehmung: “Der Leser eines Haiku muß sich in ihm verlieren, wie in der Natur, sich in es hineinfallen lassen, sich in dessen Tiefen wie im Kosmos verlieren, wo es auch weder ein Oben noch ein Unten gibt.”⁹² Seine mysteriöse Filmwelt steht im Einklang mit dem so beschriebenen Kosmos des Haiku. Als Beispiel eignet sich die letzte Szene in *Nostalghia* (1983/84) mit der Vision eines sterbenden Exil-Dichters. Dieser sitzt mit einem Hund am Wasser vor seinem heimatlichen Haus, das vor einer Kirchenruine steht. Diese Szene stellt eine völlig irrealen Räumlichkeit dar, womit Tarkowski beabsichtigt, die Vielschichtigkeit der Gedankenwelt des Poeten mit filmischen Mitteln auszudrücken. Das Haus erscheint im Verhältnis zum Bildganzen zu klein, wobei die übermäßige Größe der Ruine durch die langsam steigende Aufnahme noch betont wurde. Der Teich spiegelt die Ruine, so daß Oben und Unten des Bildes in einer Wechselbeziehung stehen. Das unterstreicht die unrealistische Kombination zwischen Vorder- und Hintergrund des Bildes.

Der zeitgenössische Ikebana-Meister Kawase Toshirô sieht in dieser Szene eine vollkommene Blumenkunst, die ihm als Inspiration dient. Wie Ikebana ordnete Tarkowski unterschiedliche Bildelemente in einer ästhetischen Komposition an und gestaltete dadurch ein hervorragendes künstliches Gedankenbild. Kawase vergleicht die Szene auch mit Sen no Rikyûs Tee-Zimmer, das dem Blumen-Arrangement einen mentalen Kosmos bietet.⁹³ Er entdeckte den Geist des *ikebana* im russischen Film, der ein universales Kunstideal darstellt. Und der Komponist Takemitsu Tôru äußerte, daß die japanische Gartenkunst, die das System des Universums andeutet, ihn bei der Arbeit an der Filmmusik inspirierte.⁹⁴

122–123.

91 「古池や蛙飛こむ水のをと」 aus: BASHÔ: “Haru no hi” 春の日, in: *SNKBT* 70: 49. Zitiert nach *Shômon. Das Tor der Klause zur Bananenstaude. Haiku von Bashôs Meisterschülern Kikaku, Kyorai, Ransetsu*, hg. und aus dem Japanischen übertragen von Ekkehard MAY, Mainz: Diederich'sche Verlagsbuchhandlung 2000: 221.

92 TARKOWSKI: *Die versiegelte Zeit*: 123.

93 KAWASE Toshirô 川瀬敏郎: “Kawase Toshirô ga kataru jibunshi. Meijin ni wa naritaku nai” 川瀬敏郎が語る自分史 名人にはなりたくない, in: *Geijutsu shinchô* 芸術新潮 2000/1: 89–92.

Diese Ansichten sprechen für Teradas Gedanken, daß die Montage in der Dichtung am intensivsten verwendet wird, und auch Garten- und Blumenkunst Vorbilder filmischen Ausdrucks sein können. Man muß in dem Zusammenhang bei Imamura bemängeln, daß ihm intermediale Reichweite und ästhetische Betrachtungsweise fehlten, welche die anderen Denker und Künstler erreichten. Von der formalistischen Analyse beeinflusst, dachte er in die Breite, weniger in die Tiefe.

Es gibt eine Reihe von Filmen, die – wie Imamura geäußert hat – durch die Ästhetik des Puppentheaters inspiriert sind. Kurisaki Midori filmte das Stück *Doppelsebstmord in Sonezaki* 曾根崎心中 (*Sonezaki shinjû*, 1981). Durch die variable Kameraführung und Einstellungsgröße erhielten die Puppen eine lebendige Ausdrucksweise. Die letzte Szene wurde nicht auf der Bühne, sondern in freier Natur gedreht, so daß ihr ein realer Charakter verliehen wurde. Miyagawa Kazuos Kamera fängt die dramatischen Momente in angemessenen Kompositionen und Kamerabewegungen ein, um das Raffinement des Puppenspiels mit filmischer Ausdrucksweise zu kombinieren.

In Suzuki Seijuns *Theater des Luftgarns* 陽炎座 (*Kagerô za*, 1981) wird die Protagonistin von einem Puppenmeister wie eine lebendige Puppe in Bewegung gesetzt. Eine fremde Stimme gibt ihr Innerstes preis. Der Regisseur verwendet die Künstlichkeit des alten Theaters, die dem Film eine irrealen Darstellungsdimension eröffnet.

Kitano Takeshis *Dolls* (2002) ist ebenfalls ein Versuch, mit Menschen das Puppenspiel nachzuahmen. Zu Beginn des Films zeigt er demonstrativ eine prächtige Puppentheater-Aufführung. Im Hauptteil geht es um die lange Reise eines Liebespaares in den Tod, was den typischen *jôruri*-Motiven *michiyuki* (Unterwegssein) und *shinjû* (Doppelsebstmord) entspricht. Die Protagonisten tragen Kostüme von Yamamoto Kansai, welche die voluminösen, bunten Kimono der körperlosen Puppen nachempfunden. Das Paar ist durch ein langes Band am Körper miteinander verbunden, was ebenfalls an das Selbstmordmotiv erinnert. Durch diese Ausstattung werden die Bewegungen der Figuren und auch die Aufnahmebedingungen eingeschränkt. So entstand eine symbolhafte Darstellung der inneren Verbindung beider Figuren und ihrer Zerbrechlichkeit. Kitano nutzte die Intensität der reduzierten Ausdrucksweise des Puppenspiels, die zugleich eine komische und tragische Wirkung hervorruft.

Haneda Sumiko filmte in *Into the Picture Scroll – The Tale of Yamanaka Tokiwa* 山中常盤 (*Yamanaka Tokiwa*, 2004) zwölf Bildrollen von Iwata Ma-

94 TAKEMITSU Tôru 武満徹: *Jikan no entei* 時間の園丁, Shinchô Sha 1996: 121.

tabei (1578–1650) ab, welche die Tragödie der Mutter des Minamoto no Yoshitsune schildern. Darin werden die Bilder nach dem Tempo des eigens für den Film komponierten *jōruri*-Liedes entrollt. Diese Idee entstand, da die Geschichte im 17. Jahrhundert ursprünglich in einem berühmten Puppenspiel verarbeitet worden war. Die Kamera verweilt häufig länger auf einer Stelle, um sich auf ein Detail zu konzentrieren, dann steigert sie wieder mit schnellerer Fahrt die szenische Spannung. Diese Inszenierungsmethode veranschaulicht eine Verwandtschaft mit dem Zeichentrickfilm sowie die “primitive Totalität” des *emaki*, dessen Ausdrucksform untrennbar mit den benachbarten Kunstgattungen verbunden ist.

In Oshii Mamorus Zeichentrickfilm *Innocence* (2004) treten fast ausschließlich Cyborgs und Puppen auf, was die Medialität und Fiktivität von Animation transparent macht. Der Regisseur nutzt das Genre Science Fiction, um symbolisch die Probleme der Gegenwart darzustellen. Die Puppen sollen die Bedeutung der Körperlichkeit des Menschen in Frage stellen.⁹⁵ Um auf die Tradition des Mediums hinzuweisen, kommt eine Uhrwerk-Puppe vor, die Tee serviert. In einem Interview äußerte ein Zeichner, daß es schwierig gewesen sei, die Bewegung der künstlichen Menschen zu gestalten, die keine menschliche Mimik haben.⁹⁶ Die Reduzierung des Ausdrucks durch Puppen verleiht dem Film eine Empfindung virtueller Physikalität. Oshii veranlaßt den Betrachter dadurch zum Nachdenken über Seinsformen des menschlichen Wesens wie sie mittels der modernen Kommunikationstechnologie suggeriert werden.

Imamura schätzt besonders die Fähigkeit der Animation, mit Licht zu malen. In einem Film Walt Disneys leuchtet ein Leuchtkäfer in Maiglöckchen. Wenn eine Zigarette angezündet wird, leuchtet es wie reales Feuer. Sugiyama Heiichi erläutert in seinem Nachwort zu *Theorie des Zeichentricks*, wie sehr Imamura die Szene des Zigarettenanzündens in *Only Yesterday* von Takahata Isao begeistert habe.⁹⁷ Auch Oshii's Filme zeichnen sich durch eine poetische Lichtführung und eine leicht fluoreszierende Materialität der dargestellten Gegenstände aus, die seinem Universum eine traumhafte und zugleich melancholische Stimmung verleihen. Dadurch findet Imamuras feinfühligste Analyse

95 Siehe: http://www.yomiuri.co.jp/entertainment/ghibli/cnt_interview_2004so02.htm (letzter Aufruf: 20.12.2005).

96 Die DVD *Innocence*, Disc 2, enthält ein “Making of” mit Interviews. Buena Vista Entertainment, 2004.

97 SUGIYAMA Heiichi 杉山平一: “Kaisetsu” 解説, in: IMAMURA: *Manga eiga ron*: (255–263) 259.

des Zeichentricks eine unmittelbare Resonanz in der heutigen Entwicklung dieser Kunstgattung.

Ein besonderes Ereignis für die Eisenstein-Adaption ist der von 35 Zeichentrickfilmern produzierte Omnibusfilm *Wintertage 冬の日 (Fuyu no hi, 2003)*, der Bashôs gleichnamige Kettengedicht-Sammlung (1684) verarbeitet. Das von Yamamoto Kihachirô und Juri Norstein initiierte Projekt entstand unmittelbar nach Terada Torahikos Idee, in der Form des *renku* einen Film zu drehen. Zu den einzelnen Gedichten wurde jeweils eine Kurzanimation von etwa einer Minute Dauer produziert. Ich möchte an dieser Stelle die Werke beschreiben, die Teradas Gedanken repräsentativ zum Ausdruck bringen. Der belgische Autor Raoul Servais z.B. visualisierte das Gedicht:

Einem Reiher gebe ich Obdach in meinem Heim
Ich verweile hier, bis mein Haar wieder wächst⁹⁸

In der Animation sitzt ein Reiher auf dem kahlen Kopf eines Mannes. Der Vogel verwandelt sich in eine Frau und dann in ihre Haare, die plötzlich so lang werden, daß sie aus dem Haus hinauswachsen. Servais drückte den Wunsch des Mannes aus, eine geliebte Frau wiederzusehen, wenn seine Haare wachsen. Diese Interpretation realisiert die symbolische Vieldeutigkeit der im Gedicht dargestellten Gegenstände in einem traumhaften, visuellen Prozeß des Werdens. Durch die Bilder, die sich nach Außen entwickeln, wird das nachklingende Entfaltungspotential des zurückhaltenden, fragmentarischen Ausdrucks der Vorlage hervorgehoben.

Yoneshō Maya verfilmte das folgende Gedicht:

Ein leeres Haus, aus Armut verschwand der Besitzer
Die Weidenblätter der Koman aus Tanaka fallen schon herab⁹⁹

In einem aufgeschlagenen Buch erscheinen verschiedene Formationen von Aquarellfarben, die mal wie ein Haus, mal wie ein Vogel und mal wie eine Frau aussehen. Die Wellenformen der Weiden und der Haare bewegen sich

98 「わがいほは驚にやどかすあたりにて 髪はやすまをしのぶ身のほど」 von Okada Yasui 岡田野水 (?-1743) und Bashô, in: *SNKBT* 70: 4. Das Gedicht handelt von einem Mann, der in den Priesterstand trat und sich in eine Provinz zurückzog, aber – von der Sehnsucht geplagt – wieder in die profane Welt zurückkehrt.

99 「あるじはひんにたえし虚家 田中なるこまんが柳落つるころ」 von Tsuboi Tokoku 坪井杜国 (?-1690) und Yamamoto Kakei 山本荷兮 (?-1716), in: *SNKBT* 70: 4, 5. “Koman” soll der Name einer Prostituierten sein, die mit dem Untergang des Hauses in Zusammenhang gebracht werden kann. An der Weide haftet ein Andenken an sie. Ebenda: Anm. 12, 13.

simultan. Von den aufgeschlagenen Buchseiten gleiten Weidenblätter herab. Die abstrakten Pinselstriche deuten verschiedene Bilder des Gedichts an, die in der lyrischen Gegenwart nicht mehr vorhanden sind. Die Animation akzentuiert das Verfahren der Dekadrage in der Dichtkunst, die den Mittelpunkt ihres Inhaltes verheimlicht.

Bôda Katsushi nahm das folgende Gedicht zum Thema:

Man beweint die Schmetterlinge, die über Heidekräuter fliegen
Im Fahrzeug, ein verschwommenes Gesicht hinter dem
Bambusvorhang¹⁰⁰

Eine Frau mit Flügeln flieht aus der Gefangenschaft, wird aber gleich darauf von einem Monster zurückgeholt. Hinter den Gittern eines Güterzugs erscheint unscharf ihre Gestalt. Als die "Kamera" durch das Gitter nach draußen fährt, entfernt sich der Zug in Richtung Mond. Dieser Film, in dem Skulpturen mit Computergraphik kombiniert sind, ermöglicht eine freie räumliche Entfaltung. Durch die gezielte Verwendung der Unschärfe wurde die Verschwommenheit der Hauptfigur des Gedichts treffend übertragen. Der dynamische Blickwechsel zwischen Drinnen und Draußen hebt die sinnliche Qualität der Dichtung hervor, die Tarkowski als "Fall in den Kosmos" bezeichnete.

Das Künstlerduo IKIF (Kifune Tokumitsu und Ishida Sonoko) adaptiert das folgende Gedicht:

Die weißen zerstreuten Überreste, gehören sie zu einem Menschen?
In der Provinz, einst, benutzte man Tintenfische für die Weissagung¹⁰¹

Meeresbrandung überspült einen Strand, auf dem Knochen und Muscheln halb aus dem Sand ragen. Unserer Blick zoomt in das Augenloch eines Schädels hinein, in dem eine Schamanin erscheint, um dann in das Auge des kommaförmigen Steinchens an ihrer Brust einzudringen. Dort dreht sich ein Kreis mit ornamentalen Mustern. In der Mitte bricht plötzlich eine Flamme aus. Diese Animation veranschaulicht filmische Techniken der Dichtung wie die Überlappung und Verschachtelung, die einer *Chinese box* ähnelt.¹⁰²

100 「蝶はむぐらにとばかり鼻かむ のり物に簾透顔おぼろなる」 von Bashô und Katô Jûgo 加藤重五 (?-1717), in: *SNKBT* 70: 5. Das Gedicht beschreibt die folgende Szene. Der Garten des untergegangenen Hauses ist von Unkräutern übersät. Eine Adlige verläßt mit dem Fahrzeug die Kaiserstadt.

101 「しらじらと砕けしは人の骨か何 鳥賊はえびすの国のうらかた」 von Tokoku und Jûgo, in: *SNKBT* 70: 6.

102 Zur Verschachtelungsstruktur in der Literatur siehe Brian MCHALE: *Postmodernist Fiction*,

Die Knetanimation von Yusaki Fusako basiert auf dem Gedicht:

Gebet zum Morgenstern, schwanger zu werden
Zur Schwester ging ich heute, ihr die Augenbrauen zu malen¹⁰³

Auf einem Frauenprofil überlappt erscheint eine gelbe Kugel, die in ein Loch auf der Wiese gelegt wird. Die Kugel wächst. Ein großer Stern erscheint auf der Kugelform überblendet. Schnee und das Sonnenlicht decken das "Ei" zu. Kleine Sterne verwandeln sich in die einzelnen Schichten des Regenbogens, die dann ebenfalls die Kugel bedecken. Der Morgenstern verwandelt sich in das Profil der Schwester. Mit einem Pinsel wird die Form ihrer Augenbrauen aufgeschlitzt. Hinter ihrem Profil erscheinen zwei griechische Säulen, die das Familienglück symbolisieren. Eine Säule wird zu dem Profil der Frau, die zu ihrer Schwester eilt. Im nächsten Bild erscheinen die beiden Geschwister bei einem Spaziergang in grünen Hügeln.

Diese Animation veranschaulicht die Gleichzeitigkeit verschiedener Bilder und die Wechselbeziehung zwischen ihnen in der Vorlage. Die erste Zeile kann aus der Perspektive der schwanger werdenden Frau geschrieben sein, während die zweite von ihrer Schwester stammen soll. Der Morgenstern, zu dem eine der Frauen betet, steht gleichzeitig für ihre Hoffnung auf eine Schwangerschaft und ihr zukünftiges Kind. Das Gedicht bezieht sich auf den Brauch, während einer Schwangerschaft die Augenbrauen zu rasieren. Yusaki realisiert das Malen und Radieren gleichzeitig. Die in ihrer Animation verwirklichte übergangslose Metamorphose der Dinge repräsentiert beispielhaft die "Indifferenz der Wahrnehmung", die Eisenstein beim Haiku pries.

Eisensteins Theorie steht in einem engen Zusammenhang mit seinem Manifest der "zweiten literarischen Periode des Films" aus dem Jahr 1926. Dem zufolge sollte die filmische Symbolik "nicht im System der bildenden und darstellenden Künste (Malerei und Theater) gesucht werden", sondern in dem der Literatur.¹⁰⁴ Eisensteins und Teradas Ansicht, das Gedicht könne ein geeignetes Vorbild für den Film sein, scheint durch das Experiment der

New York, London: Methuen 1987: 115–118. Die *Chinese box* kennzeichnet eine unendliche Rekursivität der narrativen Struktur, in der z.B. ein Protagonist aufwacht, um zu erkennen, daß seine bisherigen Erlebnisse ein Traum waren. Später wacht er erneut auf, um diesen Vorgang zu wiederholen usw.

103 「わがいのりあけがたの星孕むべく けふはいものまゆかきにゆき」 von Kakei und Yasui, in: *SNKBT* 70: 7.

104 EISENSTEIN: "Belá vergißt die Schere", *Schriften* 2: 13.

Kettendichtung-Animation bestätigt. Das Raffinement der *renku*-Verfilmung liegt nicht darin, den visuellen Inhalt der Vorlagen zu illustrieren, sondern besteht darin, ihre strukturellen Verfahren (z.B. Vielfalt, Nachklang, Dekadranze, Verschachtelung) und sinnliche Qualitäten ("Fall in den Kosmos", "Indifferenz der Wahrnehmung") zu transformieren. Die universellen Methoden der Kunst erscheinen in der Literatur, die diese nicht visuell darstellt, besonders essentiell und anregend für die Verfilmung. Wie bei den Formalisten ging es auch bei Eisenstein um das reine Verfahren. Terada verstand dies klar, während Imamura sich eher mit der Erscheinungsform des Verfahrens beschäftigte. Im wesentlichen besagt Eisensteins Überlegung, daß das Ideal der Künste nicht in ihrer Gemeinsamkeit, sondern in ihrer Differenz besteht. Der ästhetische Ausdruck soll sich nicht an ähnlichen Verfahren anderer Kunstgattungen orientieren, sondern aus dem Versuch entstehen, sich mit deren heterogenen Methoden auseinanderzusetzen, um die Grenze des Mediums zu überwinden. So wie Bashô im Haiku den Geruch darstellen wollte, beabsichtigte Eisenstein, im Film ein synästhetisches Zusammenwirken der Sinne zu realisieren.

Imamuras und Takahatas Beiträge, die Parallelen zwischen der Tradition der darstellenden Künste und dem Film aufzeigten, leisteten trotzdem Beachtliches für die interdisziplinären Kunstanalysen und sind, wie oben erläutert, auch in der Praxis reflektiert worden. Ihrer Ambition, mit der filmischen Wahrnehmung die traditionellen Künste neu zu entdecken, liegt dasselbe Prinzip der Differenz wie bei Eisenstein zugrunde. Ihre Bemühungen fordern uns heraus, weitere konstruktive Anschlüsse zu finden, um das Filmische in benachbarten Kunstgattungen zu entdecken.

Die individuelle Ausdrucksweise des japanischen Films verbindet sich mit der einheimischen ästhetischen Tradition, die nahtlos in die zeitgenössische abstrakte Darstellungsweise des Kinos überzugehen scheint. Eisensteins Theorie überzeugt heute noch durch ihre Innovation und Aktualität. Seine Nachfolger zeigen nicht nur beispielhaft die Möglichkeiten der Kooperation zwischen einer Kunsttradition und dem Film auf, sondern auch zwischen Theorie und Praxis sowie zwischen verschiedenen Kunstgattungen. Die synkretistische und synästhetische Eigenschaft der Filmkunst läßt sich als ein großes Potential ansehen, das unsere ästhetische Wahrnehmung sensibilisiert und dynamisiert.