



Editorial: Film und ostasiatische Ästhetik – Perspektiven für die Filmtheorie

Der Titel dieser Ausgabe von *Rabbit Eye* „Film und ostasiatische Ästhetik“ – und eben nicht „Film in Asien“ – stellt eine Beziehung her zwischen asiatischer und filmischer Ästhetik. Zum einen geht es um filmästhetische und filmtheoretische Transferbewegungen zwischen dem ostasiatischen und dem westlichen Kulturraum. Vor allem aber geht es darum, für die wesentlich durch abendländische Ästhetikkonzepte geprägte Filmtheorie Perspektiven und Konzepte aus ostasiatischen Ästhetiktraditionen zu erschließen.

Japan, die Moderne und die filmischen Formen

Eine Hintergrundthese ist angeregt durch die historische Situation, dass die filmischen Ausdrucksformen und die filmische Ästhetik in der Epoche entwickelt wurden, in der die kulturellen Formen der Moderne geprägt wurden, und dies geschah im Westen bekanntermaßen zuerst und vor allem in einer aktiv und intensiv betriebenen Adaption der japanischen Kunst und Kultur. Die Japanrezeption – die vielfältiger und breiter ist, als der in der Kunstgeschichte geprägte Begriff des Japonismus es nahelegt¹ – erfasste seit etwa 1860 bis

¹ Zum Japonismus vgl.: Berger 1980, Wichmann 1980, Delank 1996, Kirsch 1996, Weisberg et al. 2004, Mae/Scherer 2013, Gabet 2014, Weisberg et al. 2016 sowie die Ausstellungskataloge: Köln 2013, Essen 2014. Lange wurde der Japonismus vor allem als Strömung in der Bildenden Kunst behandelt. Aber die intensive Auseinandersetzung mit der japanischen Kultur und dem japanischen Denken geht über die Bildende Kunst hinaus und findet auch in der Architektur, Literatur, in der Philosophie und in der Musik statt: Beispielsweise die Zen-Rezeption in der Beat Generation der 1950er Jahre, die Musik von John Cage und die Reisen nach Japan von Roland Barthes und Michel Foucault Ende der 1960er- beziehungsweise 1970er Jahre (vgl. Barthes 1970, Foucault 2003). Zur These der breiten und langen Nachwirkung der Japanrezeption im 20. Jahrhundert vgl. Frisch 2009. Natürlich gibt es eine Asienrezeption auch im Film: Eisenstein etwa setzt sich schon in den 1920er-Jahren intensiv mit der Filmform und der japanischen Sprache auseinander (vgl. Eisenstein 2003 und Adachi-Rabe 2005). Seit 1950 wird der japanische Film im Westen durch den Goldenen Löwen für RASHŌMON bekannt. In den folgenden zwei Jahrzehnten prägen Kurosawa und Mizoguchi vor allem mit Filmen in historischen Settings das internationale Image des japanischen Films. In den 1970er Jahren erst kommen Filme von Ozu in die westlichen Kinos, der besonders für den Autorenfilm prägend wird. Einflussreich im Actiongenre sind die *Kung-Fu*- und *Wuxia*-Filme, die in den 1960er und 1970er Jahren populär werden (vgl. Teo 2009). Schon die STAR WARS-Filme sind davon inspiriert, seit MATRIX, der japanische *Animés* adaptiert, werden Kampfsequenzen international nach Choreografien aus *Kung-Fu*-Filmen inszeniert – bis hinein in die Welten von Mitteleuropa. Um 2000 erschließt insbesondere der international produzierte Film WŌHŪ CĀNGLŌNG (TIGER AND DRAGON) von Ang Lee den *Kung-Fu*-Filmen im Westen unter dem Label

weit ins 20. Jahrhundert hinein in mehreren Wellen nahezu sämtliche Bereiche der europäischen und amerikanischen Kunst und Kultur, und sie war die vielfältigste und einflussreichste Strömung in der Umwälzung der Formen der europäischen Kunst und Kultur, wie der Kunsthistoriker Gabriel Weisberg schreibt: „[I]m 19. Jahrhundert trugen viele wiederbelebte Stilrichtungen und äußere Einflüsse zur Gestalt der bildenden Kunst in Europa bei. Doch keine davon hatte die umfassende und anhaltende Wirkung wie die des Japonismus auf die westliche Kunst und Kultur“ (Weisberg 2016: 14). In diesem Kontext und Umfeld entwickelt sich der Film, und nicht allein aus den Traditionen der europäischen Ästhetik.

Aber die Beziehungen zwischen Japan und dem Westen gingen nicht nur in eine Richtung. In der Meiji-Zeit (1868-1912) unternahm Japan nach der Öffnung seiner Häfen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gewaltige Anstrengungen, um den Anschluss an die westliche Zivilisation zu schaffen, mit dem Ziel, die Kolonisierung des Landes zu verhindern. Da die Verwestlichung Japans sich nun gleichzeitig mit der Japanrezeption in Europa vollzog, fand eigentlich gleichzeitig ein gegenseitiger kultureller Austausch- und Transformationsprozess zwischen Japan und dem Westen statt (vgl. etwa Dambmann 1988). Die jeweiligen Kulturen des Ostens und des Westens brachten im Zuge ihrer Transformationen zugleich die Kultur der Moderne des 20. Jahrhunderts hervor. In diesen Transformationen kam es dazu, dass sich viele als typisch und ursprünglich empfundene Aspekte und Elemente der kulturellen Identität erst im Prozess des Austauschs herausbildeten, indem man sie für die Außenwahrnehmung erstmals verbal in Erörterungen und Theorien reflektierte und definierte. In Japans Bestreben, durch eigene Stärke die Kolonialisierung zu verhindern, ging es nun darum, die Spannung auszuhalten, einerseits unbedingt modern sein zu wollen, was eine Orientierung nach der westlichen Kultur bedeutete, und dabei andererseits zugleich eine traditionsverhaftete Identität auszubilden (vgl. Antoni 2002). Eine solche Spannung ist dann im 20. Jahrhundert auch in den meisten anderen asiatischen Ländern nach deren Dekolonisation zu beobachten, aber auch in den westlichen Ländern steht die Suche nach einer kulturellen Identität in der Moderne in einer ähnlichen Widersprüchlichkeit (vgl. Kenklies/Imanishi 2016).

Solchen multidimensionalen Aspekten zwischen Artikulationen von Identitätsbildern und filmischen Formen ist ein Teil der Texte dieser Ausgabe gewidmet.

Traditionelle Ästhetik Ostasiens und Filmtheorie

Wie die Japonismusforschung für die Bildende Kunst, die Architektur und das Kunsthandwerk gezeigt hat, erweitert die Beschäftigung mit theoretischen Ansätzen aus der traditionellen ostasiatischen Ästhetik und Philosophie den Blick zum Verständnis der

Martial-Arts ein neues Publikum. Die Verflechtungen von Rezeption und Adaptionen sind zahllos und unübersichtlich, und widersprüchlich noch dazu. Es ist hier nicht der Ort, um ausführlich die transkulturellen Bewegungen und Beziehungsstrukturen, die sich seit etwa den 2000er Jahren in den Arbeiten von John Woo, Wong Kar Wai, Ang Lee oder Hou Hsiao Hsien – aber auch Quentin Tarantino – aufspannt, zu erörtern. Aber die Namen sollen hier als Siegel stehen für die komplexe und vielfältige transkulturelle Perspektive.

spezifischen Ästhetik und der Formen der Moderne. Für den Film, der eine ganze Reihe des modernen Formenrepertoires aufgenommen und mitentwickelt hat, könnte es vielleicht auch interessant sein, filmtheoretische Ansätze aus Ostasien kennenzulernen. Doch eine erste Recherche ergibt ein enttäuschendes Bild: Wir haben in der westlichen Filmwissenschaft zum einen so gut wie keine Rezeption von ostasiatischer Filmtheorie. Wir wissen noch nicht einmal, ob es eine japanische oder chinesische Filmtheorie in ähnlicher Tradition wie der im Abendland gibt, denn aus diesem Raum liegen Schriften, die sich mit dem Film auseinandersetzen, kaum in Übersetzungen vor.² Ein zweiter Blick unter der Hinzuziehung von sprachkundigen Kollegen ergibt, dass es allem Anschein nach keine eigene Tradition von Filmtheorie im ostasiatischen Raum gibt. Filmtheorie in Japan und China, das sind zuerst und für lange Zeit auch Kracauer, Bazin oder Deleuze. Das führt nun dazu, dass sich ostasiatische Filmtheorie mit Fragen der Ontologie oder des Realismus auseinandersetzt, ohne dass es im traditionellen japanischen und chinesischen Denken eine entsprechende Tradition solcher Konzepte gegeben hätte. Es ist in der Filmtheorie wie in der Meiji-Zeit in Japan, wo man alles aus dem Westen übernahm, weil man es den eigenen Traditionen gegenüber als erfolgreicher, stärker und effektiver empfand.

Möglicherweise kann man ein chinesisches und japanisches Nachdenken über Film woanders suchen als dort, wo es sich bereits als Filmtheorie an den Formen und Kriterien der westlichen Filmtheorie orientiert, in Schriften, die nicht explizit dem Film gewidmet sind, sondern die aus der Auseinandersetzung mit traditionellen Praktiken herrühren oder sich auf diese beziehen. Deshalb ist ein zweiter Themenkreis und Interessenskomplex dieser Ausgabe der Theorie gewidmet. Dieser Aspekt eröffnet recht eigentlich erst einen Horizont für eine noch ausstehende Forschung. Es existieren keine grundlegend ausgearbeiteten außereuropäischen Perspektiven für die Filmtheorie. Wir sind zudem gewöhnt, Theorien des Films und des Kinos zu entwerfen, ohne die Denkhorizonte der europäischen antiken Philosophie und der christlichen Theologie zu berücksichtigen, in denen unsere Überlegungen stehen. Dabei unterstellen wir unbewusst die Universalität der Konzepte unserer abendländischen Kultur. Die abendländische Kunstpraxis ist traditionell auf die Hervorbringung und Rezeption von Werken fokussiert, und die Kunstphilosophie stellt das Kunstwerk und seine Interpretation in den Mittelpunkt. Im ostasiatischen Raum dagegen stehen in der Kunstpraxis Verlauf, Prozess oder Übung im Mittelpunkt des Interesses. Man spricht daher von „Wegkünsten“ (jap. *geidō*). Zu diesen zählen auch Praktiken, die wir im Abendland gewöhnlich nicht zu den Künsten zählen, wie der Teeweg (*chadō*), der Blumen-

² In den 1990er Jahren erschienen erstmals zwei Sammlungen mit Übersetzungen von filmtheoretischen Texten aus China in englischer Sprache (vgl. Semsel et al. 1990 und Semsel et al. 1993). Zur Situation der japanischen Filmtheorie gibt es einen historischen Überblick zur japanischen Filmkritik in englischer Sprache von Kenji Iwamoto aus dem Jahr 1987 (vgl. Iwamoto 1987) und 2010 erschien eine Sondernummer der Zeitschrift *Review of Japanese Culture* zum Thema „Decentering Theory: Reconsidering the History of Japanese Film Theory“ mit Übersetzungen von Texten klassischer japanischer Filmtheorie (Gerow 2010a und 2010b, vgl. auch Satō 2010). Für 2017 ist bei *Amsterdam University Press* ein *Chinese Film Theory Reader* angekündigt (Fan et al. 2017).

weg (*ikebana*) oder die Kampfkünste (*budō, kendō, jūdō*).³ In den Wegkünsten geht es nicht um Ergebnisse, sondern um Bewegungsabläufe, Übergänge, Verschiebungen, Verwandlung, aber auch um Unterbrechung und Fortsetzung. Von Interesse ist dabei die Entfaltung, Organisation und Beobachtung von Kräften, Energien und Intensitäten. Die Kultivierung der Kraft oder Lebensenergie *chi* (*jap. ki*) spielt in nahezu allen ostasiatischen Kontexten eine zentrale Rolle, im Gegensatz zur Erkenntnis in Form von Feststellungen im Westen.⁴ Ganz offensichtlich ergibt sich eine Reihe von Anknüpfungspunkten zum Film: Sein Charakter der Beweglichkeit, der Instabilität, der Verwandlung und des Verlaufs, sein ständiges zum Vorscheinkommen und Verschwinden sind mit klassischen abendländischen Konzepten des Bildes oder des Textes schwer zu erfassen und stellen eine Theorie, die in Begriffen, Substanzen, Entitäten und Identitäten denkt, vor große Probleme.⁵ Die Akzente in den traditionellen ostasiatischen Wegkünsten erlauben vielleicht eine Lösung von den abendländischen Konzepten von Bild, Text und Werk und eröffnen Möglichkeiten für alternative Perspektiven und Redeweisen in der Theoretisierung filmischer Prozesse. Filme sind vielleicht nicht immer und überall transzendent in Hinsicht auf eine Darstellung von Welten oder eine Vermittlung von Wirklichkeit, sie sind oft auch ein Vollzug, eine Hervorbringung von spezifisch filmischer Wirklichkeit, die sich vielmehr auf die Anwesenheit im filmophanischen Prozess bezieht als auf Verweisung auf oder Erzeugung von abwesenden Welten in einer als Repräsentation konzipierten Darstellung. Film ist dann nicht Vermittlung, Übersetzung, Veranschaulichung von Wirklichkeit in dem Sinne, wie wir es in den von Transzendenz geprägten Strukturen der christlich-abendländischen Traditionen kennen. Den Blick zu wenden, Perspektiven zu öffnen, dem Film als Unbekanntem zu begegnen; dazu soll die hier vorgeschlagene Auseinandersetzung mit Film und Asien anregen.

Die Texte der Ausgabe

Eine Perspektive auf die chinesische Filmtheorie eröffnet der Text von *Victor Fan*, aus dessen jüngst erschienenem Buch wir für diese Ausgabe dankenswerterweise einen Auszug aus dem ersten Kapitel ins Deutsche übersetzen durften (vgl. Fan 2015). Zum ersten Mal erscheint damit in deutscher Sprache eine breite theoretische und zugleich theoriehistorische Darlegung zur chinesischen Filmtheorie. Victor Fan geht aus von der Lektüre zweier Filmtheoretiker, Chen Xihe und Zhong Dafeng, die in den 1980er Jahren eine Relektüre der bazinschen Kinoontologie unternahmen und nach Verbindungen zu chinesischen Filmkritikern aus den 1920er Jahren suchen. Damit eröffnen sich dem Text mehrere

³ Vor der Adaption der westlichen Kultur in der Meiji-Zeit, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, gab es im Japanischen keine traditionelle Terminologie für einen Gesamtbereich der Kunst wie er im Abendland sich herausgebildet hat. Vgl. Imai 2004: 63, Fußnote 2. Zum japanischen Kunstweg siehe einleitend: Seubold 1993, Hashimoto 1998, Ōhashi 1998 und Hammitzsch 1957.

⁴ Zu entsprechenden Unterschieden zwischen der Konzeption von Schrift und Bild in China und dem Westen vgl. Obert 2006 und 2011.

⁵ Vgl. Bellour 1999a und 1999b.

Perspektiven auf Aspekte und Epochen im chinesischen Nachdenken über den Film: der semikoloniale Kontext im Shanghai der 1920er Jahre, das postmaoistische China der 1980er Jahre und das Verhältnis chinesischer Filmtheorie zur westlichen Konzeption des Kinos in beiden Epochen. Fan zeigt, wie sich im Kontext semikolonialer Strukturen im Shanghai der 1920er Jahre eine ganz bestimmte Ansicht vom Film herausgebildet hat, die sich von den Filmtheorien in Europa und USA, damals die Kolonialmächte, aus derselben Zeit unterschied. Diese frühen chinesischen Positionen zum Film versuchten Chen und Zhong in den 1980er Jahren, als in China die Idee einer Nation den kommunistischen Ideologien zu weichen begann, mit international anerkannten Theorietraditionen zu verbinden, für die damals Bazin und Kracauer standen. Da nun die bürgerliche Realismuskonzeption Bazins für die chinesische Theorie problematisch erschien, suchten sie alternative Lesarten Bazins. Aus einer solchen Sinisierung Bazins nun wiederum erarbeitet Victor Fan eine Horizontlinie für die Theoretisierung des filmischen Bildes im Zeitalter seiner Digitalisierung, das die Indexikalität nicht mehr für den Realismus beanspruchen kann.

Kayo Adachi-Rabe stellt in zwei miteinander verbundenen, aber jeweils für sich stehenden Texten einen Ansatz vor, in dem sie ästhetische Konzepte aus der japanischen Teetradition mit filmischen Erscheinungsweisen in Beziehung bringt. In ihrem ersten Text stellt sie die theoretische Horizontlinie für eine solche Übertragung aus der Analyse von Verfahren aus der japanischen Teekultur her. In ihrem zweiten Text analysiert sie dann mit den Konzepten und Perspektiven, die sie im ersten Text erarbeitet hat, den Film PHOENIX von Christian Petzold, der gerade keinem asiatischen Kontext entstammt, und zeigt somit zum einen, wie sich aus den asiatischen Teekonzepten subtile Beschreibungsweisen und Perspektiven für filmische Prozesse finden lassen, zum anderen gewinnt sie neue Einsichten in Petzolds Film.

In dem Beitrag von *Simon Frisch* geht es darum, ausgehend von der Beobachtung der spezifischen drastischen Darstellung von Gewalt im japanischen Horrorfilm, wie sie jedenfalls im Westen empfunden wird, das Konzept des *kire-tsuzuki* („Schnitt-Kontinuum“), das der japanische Philosoph Ryōsuke Ōhashi als ästhetisches Prinzip der japanischen Kultur beschreibt (vgl. Ōhashi 1994 und 2014) für den Film fruchtbar zu machen – vor allem auch dort, wo er nicht Gewalt darstellt. Für die Ästhetik des Films erscheint dabei das *kire-tsuzuki* als sehr aufschlussreich, da die filmischen Artikulationsformen im Grunde in einer vielfältigen Zusammensetzung von Prozessen der Unterbrechung und Fortsetzung bestehen.

Um kulturelle Austauschbewegungen und Spannungsmomente geht es in den Untersuchungen zu einzelnen Filmen oder Filmemachern in den Texten von Andreas Becker, Astrid Matron, Hyunseon Lee, Ivo Ritzer und Marcus Stiglegger.

Andreas Becker untersucht die Übernahme einer ganzen Sequenz aus einem Lubitsch-Film in Ozus Film TŌKYŌ NO ONNA (EINE FRAU AUS TOKIO) von 1933 und macht damit auf

einen interessanten Aspekt aufmerksam, der auch in der Meiji-Restauration eine Rolle spielt: Es gibt eine ganze Reihe von frühen Filmen Ozus, die in Stil, Dramaturgie und Ikonografie wie amerikanische Filme inszeniert sind, insbesondere Gangsterfilme, zu denen es jedoch in der außerfilmischen Wirklichkeit Japans keine entsprechenden Milieus gab. Becker sucht nun Perspektiven zur Beschreibung der Übernahme der Lubitsch-Szene in Ozus Film, die über Perspektiven hinausweisen, in denen wir vielleicht geneigt wären, von Hommage, Zitat oder Anspielung zu sprechen.

Am Beginn von *Astrid Matrons* Text steht die Irritation über eine Szene in dem südkoreanischen Film GEOMEUN MEORI (internationaler Verleihtitel BLACK HAIR) von 1964. Die Szene ist in Ikonografie und Stil an der damaligen amerikanischen Popkultur der 1960er Jahre orientiert, verbindet sich narrativ aber nicht mit der restlichen Handlung des Films. Matrons Interesse gilt nun einer spezifischen Diskontinuität, in der die Handlung und das Zeitkolorit sich eher nebeneinander her bewegen und nicht zu einer geschlossenen Diegese verbinden, wodurch Atmosphäre und Handlung sich in eigenartiger Weise unverbunden aufeinander folgend zum Filmganzen zusammensetzen.

Das Bild des marschierenden Volkes, das emblematisch für die nationale Repräsentation Nordkoreas in der Innen- und Außenwahrnehmung geworden ist, nimmt *Hyunseon Lee* zum Ausgangspunkt ihrer Untersuchung der intermedialen Gesamtkonstellation, in der der Film in der nordkoreanischen Kultur steht. Sie beschreibt dabei die besondere Begeisterung in der nordkoreanischen Kultur für die Oper, den Film und performative Formen, was auch in den Geboten und Poetiken der nordkoreanischen Filmschriften zum Ausdruck kommt. Mit dem Fokus auf das populäre Revolutionsepos KOTPANUN CHONIO (THE FLOWER GIRL) von 1972 ergibt sich ein Bild des nordkoreanischen Kinos als Teil einer breiten, intermedialen Ästhetik, in der sich Film, Oper und staatliche Massenspektakel gegenseitig durchdringen.

Die Beiträge von Ivo Ritzer und Marcus Stiglegger ergänzen sich gegenseitig komplementär in ihren Untersuchungen nach den vielschichtigen Austauschbeziehungen zwischen dem westlichen und dem ostasiatischen Kino:

Ivo Ritzer untersucht anhand dreier Filme des amerikanischen Regisseurs Walter Hill die vielfältigen Beziehungsstrukturen im Genrefilm. Ihn interessiert Hills Arbeit im Kontext des Genrekinos und im Verhältnis zu Filmen von Kurosawa und Jean-Pierre Melville. Aus dieser Perspektive spannt er einen Strukturzusammenhang von kultureller Identität, Genre und Autor auf. Anstatt Hill als einen *auteur* im Sinne einer wollenden und handelnden Instanz zu zeichnen, wie es etwa die *Cahiers du cinéma* in den 1950er Jahren gemacht hatten, um über Hollywoodfilme persönliche Sichtweisen zu entfalten, belässt Ritzer die Filme Hills im Genrekino und sucht, gestützt auf Roland Barthes, nach Konvergenzpunkten von Genre und Autor im Geflecht des Weltkinos. Anstelle der Bewegung eines souveränen Auteur-Subjekts, das sich sozusagen durch die Länder bewegt und Zutaten sammelt, um sie

zu seinem Film zusammenzufügen, geht es Ivo Ritzer darum, die Bewegungen zu beschreiben, die sich in und zwischen den Filmen vollziehen, und in denen sich kulturelle Identitäten von Japan, Europa und Hollywood sowie Artikulationen von Genre und Autor manifestieren.

Marcus Stiglegger blickt in seinem Text, für den er dankenswerterweise ein Kapitel seines letztthin erschienenen Kurosawa-Buchs überarbeitet hat (vgl. Stiglegger 2014), aus einer umgekehrten Richtung auf den japanischen Regisseur Akira Kurosawa. Kurosawa ist insofern eine besondere Mittlerfigur im Ost-West-Kinogeflecht, als er 1950 in Venedig mit einem Schlag den japanischen Film im Westen bekannt machte. Anders als Hill nun ist Kurosawa in Wahrnehmung, Selbstbild und filmhistorischer Funktion eine Autorenfigur, und Marcus Stiglegger beschreibt ihn als solche. Kurosawa markiert sich bewusst und ausdrücklich als Akteur zwischen westlichen und östlichen Traditionen, indem er Shakespeare adaptiert und in das feudale Japan inszeniert oder Westernelemente in den Schwertkämpferfilm einführt. Er hatte großen Einfluss auf das Bild des japanischen Films im Westen und inspirierte zahlreiche westliche Regisseure. Zugleich galt er in Japan eher als westlicher denn als japanischer Regisseur, ein Urteil, das die Komplexität der kulturellen Austauschbeziehungen und Identitätszuschreibungen zwischen asiatischen und westlichen Formen aufzeigt, die sich in der Figur Kurosawas konzentrieren, wie Stiglegger sie beschreibt.

Kontext und Dank

Die Ausgabe 008 von *Rabbit Eye* ist hervorgegangen aus einem Geflecht von Gesprächen, Workshops, Sommerakademien, Konferenzen und Publikationen aus den letzten Jahren (insbesondere die Tagungsbände Adachi-Rabe et al. 2010, Becker/Adachi-Rabe 2016, sowie ein noch für dieses Jahr angekündigter Band zum kosmopolitischen Kino: Christen/Rothmund 2016). Gedankt sei für die Mitarbeit am Lektorat Vanessa Engelmann, Mia Hallmanns, Gerrit Heber und Frauke Lahmsen und Dank für die Übersetzung des Textes von Victor Fan gebührt Katharina Gottschalk.

Wir wünschen allen Lesern eine anregende, inspirierende und Horizonte öffnende Lektüre!

Die Ausgabe 009 ist Billy Wilder gewidmet und erscheint im Herbst 2016.

Simon Frisch

Filme

- GEOMEUN MEORI (BLACK HAIR, Südkorea 1964, Lee Man-Hee)
- KOTPANUN CHONIO (THE FLOWER GIRL, Nordkorea 1972, Choe Ik-kyu/Pak Hak)
- MATRIX (USA 1999, Lana & Lilly Wachowski)
- PHOENIX (Deutschland 2014, Christian Petzold)
- RASHŌMON (RASHOMON – DAS LUSTWÄLDCHEN, Japan 1950, Akira Kurosawa)
- TŌKYŌ NO ONNA (EINE FRAU AUS TOKIO, Japan 1933, Yasujirō Ozu)
- WŌHŪ CÁNGLÓNG (TIGER AND DRAGON, Taiwan/Hongkong/USA/China 2000, Ang Lee)
- YÍNGXIÓNG (HERO, China 2002, Zhang Yímou)

Literatur

- Adachi-Rabe, Kayo (2005): Film und japanische Kunst. Eisenstein-Rezeption bei Terada Torahiko, Imamura Taihei und Takahata Isao. In: Japonica Humboldtiana 9, S. 171-204. Online: <http://edoc.hu-berlin.de/japonica-hu/9/adachi-rabe-kayo-171/PDF/adachi-rabe.pdf>.
- Adachi-Rabe, Kayo et al. (Hg., 2010): Japan – Europa: Wechselwirkungen zwischen den Kulturen im Film und den darstellenden Künsten. Darmstadt: BÜCHNER.
- Adachi-Rabe, Kayo/Becker, Andreas (Hg., 2016): Körperinszenierungen im japanischen Film. Darmstadt: BÜCHNER.
- Antoni, Klaus (2002): Shintô und der ‚fremde Blick‘ auf Japan. In: Inken Prohl/Hartmut Zinser (Hg.): Zen, Reiki, Karate. Japanische Religiosität in Europa. Münster u. a.: Lit, S. 281-295.
- Ausst. Kat. (2013): Paul Klee und der Ferne Osten. Vom Japonismus zu Zen. Zentrum Paul Klee Bern und Museum für Ostasiatische Kunst Köln. Zürich: Scheidegger & Spiess.
- Ausst. Kat. (2014): Monet, Gauguin, van Gogh... Inspiration Japan. Museum Folkwang Essen. Göttingen: Steidl.
- Barthes, Roland (1970): L'Empire des signes. Paris: Seuil.
- Bellour, Raymond (1999a): Die Analyse in Flammen (Ist die Filmanalyse am Ende?). In: montage AV 8:1, S. 18-23.
- Bellour, Raymond (1999b): Der unauffindbare Text. In: montage AV 8:1, S. 8-17.
- Berger, Klaus (1980): Japonismus in der westlichen Malerei 1860-1920. München: Prestel.
- Christen, Matthias/Rothmund, Kathrin (Hg., 2016): Cosmopolitan Cinema, Kunst und Politik in der zweiten Moderne. Marburg: Schüren.
- Dambmann, Gerhard (1988): Wie Japan den Westen entdeckte. Eine Geschichte in Farbholzschnitten. Stuttgart, Zürich: Belser.
- Delank, Claudia (1996): Das imaginäre Japan in der Kunst. „Japanbilder“ vom Jugendstil bis zum Bauhaus. München: Iudicium.
- Eisenstein, Sergej M. (2003): Dramaturgie der Filmform. In: Franz-Josef Albersemeier (Hg.): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart: Reclam, S. 275-304.
- Fan, Victor (2015): Cinema Approaching Reality. Locating Chinese Film Theory. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Fan, Victor et al. (Hg., 2017): *The Chinese Film Theory Reader*. Amsterdam: Amsterdam University Press. [in Planung]
- Foucault, Michel (2003): Michel Foucault und das Zen. Ein Aufenthalt in einem Zen-Tempel. In: Ders.: *Schriften in vier Bänden. Dits et Écrits*, Band III: 1976-1979. Hrsg. v. Daniel Defert und Francois Ewald. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 776-782.
- Frisch, Simon (2009): Die große Ausleerungsbewegung. Die Begegnung mit Japan in den europäischen Kulturen. In: Mathias Mertens/Volker Wortmann (Hg.): *Medien, Diskurs, Geschichte*. Festschrift für Jan Berg. Salzhemmendorf: Blumenkamp, S. 189-221.
- Gabet, Olivier (Hg., 2014): *Japonismes*. Paris: Flammarion.
- Gerow, Aaron (2010a): Introduction: The Theory Complex. In: *Review of Japanese Culture and Society 22: Decentering Theory. Reconsidering the History of Japanese Film Theory*, S. 1-13.
- Gerow, Aaron (2010b): The Process of Theory. Reading Gonda Yasunosuke and Early Film Theory. In: *Review of Japanese Culture and Society 22: Decentering Theory. Reconsidering the History of Japanese Film Theory*, S. 37-43.
- Hammitzsch, Horst (1957): Zum Begriff ‚Weg‘ im Rahmen der japanischen Künste. In: *Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens* 82, S. 5-14.
- Hashimoto, Noriko (1998): Schlüsselworte in der Lehre vom Kunstweg. In: Hans Belting/Lydia Haustein (Hg.): *Das Erbe der Bilder. Kunst und moderne Medien in den Kulturen der Welt*. München: Beck, S. 163-169.
- Imai, Yasuo (2004): Die Idee des Musters (*Kata*) und die ästhetische Konstruktion des Ich im japanischen Kontext. In: Jörg Huber (Hg.): *Ästhetik Erfahrung*. Wien, New York: Springer, S. 61-77.
- Iwamoto, Kenji (1987): Film criticism and the study of cinema in Japan. A historical survey. In: *Iconics* 1, S. 129-146.
- Kenkies, Karsten/Imanishi, Kenji (Hg., 2016): *Aufklärungen – Modernisierung in Europa und Ostasien*. München: Iudicium.
- Kirsch, Karin (1996): *Die Neue Wohnung und das Alte Japan*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Mae, Michiko/Scherer, Elisabeth (Hg., 2013): *Nipponspiration – Japonismus und Japanische Populärkultur im deutschsprachigen Raum*. Wien u. a.: Böhlau.
- Obert, Mathias (2006): *Qi* und die Theorie der Landschaftsmalerei in China. In: Florian C. Reiter (Hg.): *Das Reich der Mitte – in Mitte*. Studien Berliner Sinologen. Wiesbaden: Harrassowitz, S. 71-93.
- Obert, Mathias (2011): Tanzende Schrift. Beobachtungen zur chinesischen Schreibkunst. In: Antonio Loprieno et al. (Hg.): *Bild Macht Schrift. Schriftkulturen in bildkritischer Perspektive*. Weilerwist: Velbrück, S. 215-239.
- Ōhashi, Ryōsuke (1994): *Kire. Das Schöne in Japan*. Köln: DuMont.
- Ōhashi, Ryosuke (1998): Zum japanischen Kunstweg. Die ästhetische Auffassung der Welt. In: Hans Belting/Lydia Haustein (Hg.): *Das Erbe der Bilder. Kunst und moderne Medien in den Kulturen der Welt*. München: Beck, S. 149–162.
- Ōhashi, Ryosuke (2014): *Kire. Das Schöne in Japan*. 2. überarbeitete und ergänzte Auflage. Paderborn: Fink.
- Satō, Tadao (2010): Does Film Theory Exist in Japan? In: *Review of Japanese Culture and Society 22: Decentering Theory. Reconsidering the History of Japanese Film Theory*, S. 14-23.
- Semsel, George S. et al. (Hg., 1990): *Chinese Film Theory. A Guide to the New Era*. New York: Praeger.

Semsel, George S. et al. (Hg., 1993): Film in contemporary China. Critical debates, 1979-1989. Westport/Connecticut, London: Praeger.

Seubold Günter (1993): Inhalt und Umfang des japanischen Kunstbegriffs. In: Philosophisches Jahrbuch 101.2, S. 380-398.

Stiglegger, Marcus (2014): Kurosawa. Die Ästhetik des langen Abschieds. München: text und kritik.

Teo, Stephen (2009): Chinese Martial Arts Cinema. The *Wuxia* Tradition Series. Traditions in World Cinema. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Weisberg Gabriel P. et al. (Hg., 2004): L'Art Nouveau. La Maison Bing. Stuttgart: Belser.

Weisberg, Gabriel P. et al. (Hg., 2016): Japanomania im Norden Europas. 1875-1918. Berlin: Fröhlich und Kaufmann.

Weisberg, Gabriel P. (2016): Das Phänomen des Japonismus. In: Dies. et al. (Hg.): Japanomania im Norden Europas. 1875-1918. Berlin: Fröhlich und Kaufmann, S. 14-37.

Wichmann, Siegfried (1980): Japonismus: Ostasien – Europa. Begegnungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Herrsching: Schuler.