

# Deutsche Zusammenfassung

## 1. Einleitung

Der japanische Roman *Genji monogatari*, der um das Jahr 1004 von der Palastdame Murasaki Shikibu geschrieben wurde, ist nicht nur durch Jahrhunderte hindurch immer wieder neu kommentiert worden, sondern weist auch eine lange Bildtradition in Querrollen (*emaki*) Stellschirmbildern (*byōbu-e*) oder auch Fächerbildern (*senmen-e*) auf.

Nicht nur in den alten, sondern auch in den neuen Medien des 20. Jahrhunderts, in Film, Fernsehen, und *manga* (Comic) wird das *Genji monogatari* verarbeitet.

Abgesehen von vielen Visualisierungen als *manga*, wurde *Genji monogatari* fünf Mal verfilmt. Der erste Film wurde von Yoshimura Kōsaborō 1951 zur Feier des 10 jährigen Bestehen der Filmproduktionsfirma Daiei verfilmt. Die nächste Verfilmung 1957 war bereits in Farbe, diesmal hatte Kinugasa Teinosuke<sup>1</sup> unter dem Titel *Genji monogatari - Ukifune* Regie geführt. Ein weiterer Film aus dem Jahre 1966 von Takechi Tetsuji hieß ebenfalls *Genji monogatari* und gehörte dem Genre *pinku eiga* (soft porno) an.<sup>2</sup> Über den Film heißt es im *Eiga hattatsu shi*: "Auch wenn der Film einen Geschmack von *nozoki* (Guckloch/also Peep-show Charakter) hat, sind die Bilder und die Darstellung so anstößig häßlich, daß der Film eine wahre Pleite war."<sup>3</sup> Die vierte Verfilmung war eine Fernsehserie, wobei jedem einzelnen Kapitel aus dem Buch jeweils ein Serienteil gewidmet wurde. Eine fünfte *Genji monogatari* - Version ist in der *Kinema junpo* verzeichnet.<sup>4</sup> Der Film entstand 1961,

---

<sup>1</sup> Kinugasa ist vor allem bekannt für den Film *Kururutta ippeiji* von 1926, und auch für *Jigokumon* aus dem Jahr 1953.

<sup>2</sup> *Pinku eiga*, ebenfalls als *pinku puro* bekannt, sind "soft porno" Filme, hauptsächlich von Nikkatsu produziert. Ein förmlicher *pinku eiga* - Boom wurde während der 60er verzeichnet.

<sup>3</sup> Tanaka (1976') S. 85

<sup>4</sup> *ibid.*

allerdings fehlten jegliche weitere Angaben, in anderen Lexika wurde der Film nicht einmal aufgenommen.

In meiner Arbeit habe ich mich auf die Schwarzweiß-Version von Yoshimura Kôsaburô von 1951 konzentriert. Yoshimuras Film war der einzige der Genji Filme, der im In- und Ausland erfolgreich war, er erhielt in Cannes 1952 sogar den Kamerapreis.

Sicherlich wirkt *Genji monogatari* für einen Betrachter aus der heutigen Zeit eher pathetisch und langsam, trotzdem beeindruckten die Bilder durch ihre Komposition und der Kontraste.

Japanische Historienfilme (*jidaigeki*), zu denen auch *Genji monogatari* gezählt wird, assoziiert man gewöhnlich mit Samuraifilmen wie *Die Sieben Samurai* von Akira Kurosawa. Im Gegensatz zu ihnen ist *Genji monogatari* viel friedlicher und seine Hauptfigur entspricht weniger einem männlichen Macho-Typ. Mich interessierte, warum solch ein Film produziert wurde, unter welchen historischen Aspekt, mit welchen ästhetischen Ausdrücken, und ob dieser Film typische *jidaigeki*-Merkmale aufweist. Das zweite Kapitel befaßt sich daher mit dem Genre-Aspekt, dem wirtschaftlichen und politischen Hintergrund der Entstehungszeit des Films. In Kapitel 3 wurde Yoshimuras Biographie und seine Aussagen zum Film wiedergegeben, in Kapitel 4 wurden die Kritiken zusammengefaßt.

Daraufhin wurde der Film unter kunsthistorischem Aspekt analysiert, wobei insbesondere das Verhältnis von Bildtradition und Verfilmung untersucht wurde. In Kapitel 6.2. wurden Szenen aus dem *Ôsaka-Manuskript* mit Szenen aus dem Film auf Ähnlichkeiten verglichen. Das *Ôsaka-Manuskript*, welches Ende des 16. Jahrhunderts wahrscheinlich von einem Tosa Maler verfasst wurde, ist eine Anleitung für Maler, die das *Genji monogatari* illustrieren sollten. Nur bestimmte Szenen aus den 54 Kapiteln des umfangreichen Romans wurden illustriert. Erstaunlich viele dieser Szenen kann man im Film wieder

entdecken. Während *Genji monogatari* auf vielen Formaten illustriert wurde, so ist das prominenteste Format die Querrolle, die, wie auch Film, einen Zeitfaktor beinhaltet. Die Ähnlichkeiten und Unterschiede der Zeit- und Raumanwendung in Film und Querrolle wurden im Kapitel 6.3. analysiert. Abgesehen vom Zeitfaktor weist die Querrolle viele Kompositionselemente auf, die teilweise im Film wiederentdeckt werden können. Ein weiteres wichtiges Merkmal der japanischen Malerei ist das sogenannte "weggeblasene Dach" (*fuki nuki yatai*), welches dem Betrachter einen Blick durch ein transparentes Dach bietet.<sup>5</sup> In den darauffolgenden zwei Kapiteln wurden daher die Komposition und Perspektiven der Filmbilder unter Berücksichtigung der Bildtradition und im Hinblick auf den Betrachter untersucht. Schließlich wurden in Kapitel 6.6. die Architekturelemente, insbesondere der Bambusvorhang, und ihr Einfluß auf die Blickführung der Protagonisten analysiert.

## **2. JIDAIGEKI**

### **2. 1. Etymologie des Wortes**

Wörtlich übersetzt heißt *jidaigeki* Historiendrama. Gemeint sind damit alle Kino- und Fernsehfilme, deren Geschehen vor der Meiji-Zeit (vor 1868) gesetzt ist.<sup>6</sup> Die Dramen, deren Geschehen sich in der Meiji-Ära (1868-1912) abspielt, werden *gendai-geki* (Gegenwartsdrama) genannt. Es besteht daher eine Art linguistische Trennung zwischen dem feudalen und dem modernen Japan.

*Jidaigeki* wird in westlichen Publikationen oft mit dem Wort *chanbara* gleichgesetzt.<sup>7</sup> Manche Autoren dagegen sehen einen Unterschied in der Bedeutung, der auf einen Qualitätsunterschied verweist, wobei *chanbara* etwa mit dem deutschen "Schwert und Mantelfilm" zu vergleichen wäre.

In japanischen Enzyklopädien wie *kôjien* werden diese zwei Wörter nie gleichgesetzt.

---

<sup>5</sup> Manson (1993) S. 127

<sup>6</sup> Satô (1970) S. 64

<sup>7</sup> Anderson / Richie (1982) S. 317

*Chanbara* bedeutet demnach: *tôken de kiriau koto* (mit den Schwertern kämpfen)

beziehungsweise *chanchanbarabara* (mit gezückten [nackten] Schwertern Hiebe austauschen), oder *kengeki* (Schwertkampf-Schauspiel). Satô Tadao, ein bekannter japanischer Filmkritiker, setzt die Erfindung des *chanbara* -Genres in die 20er Jahre, als am Theater diese Art Schwertkampfdrama entwickelt wurde.<sup>8</sup> Chanbara sollte daher als ein Subgenre des *jidaigeki* verstanden werden.

## **2. 2. Darstellung der alten Zeiten in jidaigeki**

Satô Tadao stellte fest, daß die früheste Periode, die im Film mehr als nur einmal thematisiert wurde, der *genpei* Bürgerkrieg war (1180-1185). Bis auf einige Ausnahmen war es nicht üblich, die sehr alte Zeiten (Nara, Heian) zum Thema zu wählen. Eines der Beispiele dafür ist gerade auch *Genji monogatari* von Yoshimura. Der Film wird zwar zu den *jidaigeki* gezählt, muß aber aus dem oben genannten Grund als eine Ausnahme in diesem Genre betrachtet werden.

Satô Tadao entdeckte einige Unterschiede zwischen japanischen und westlichen Historiendramen, die erwähnenswert sind.<sup>9</sup>

Während in den frühen westlichen Historienfilmen die Hauptfiguren oft Könige oder Kaiser waren, deren Luxus im krassen Gegensatz zu den armen Menschenmassen deutlich ausgemalt wurde (z.B. *Ben Hur*, 1923, von Fred Niblo), war dies in japanischen Filmen selten der Fall. Der Grund rührte daher, daß die japanische Kaiserfamilie in der Taishô Zeit (1912-1925) tabuisiert wurde, und sie wie auch ihr Palast auf gar keinen Fall abgebildet werden durften. Schließlich wurde zusätzlich in den 30er Jahren verboten, die versteckte Kritik an Klassenunterschieden und die Darstellung von Rebellion der Armen im Film darzustellen.

---

<sup>8</sup> Satô (1982) S. 40

<sup>9</sup> Satô (1970) S. 64

Nationalhelden, deren Geschichten filmisch umgesetzt wurden, wie in Frankreich die Verfilmung von Jean d'Arc während des Pétain Regimes, oder in Spanien von El Cid unter Franco, gab es in Japan allerdings auch. Die Helden hießen Minamoto no Yoshitsune (1159-1189), und Toyotomi Hideyoshi (1536-1598), beides berühmte Krieger ihrer Zeit. Da sie nicht zu der Kaiserfamilie gehörten, sondern dem feudalen *bakufu* System, das in der Meiji Revolution abgeschafft worden war, konnten ihre Geschichten problemlos verfilmt werden.

### **2. 3. Die Geschichte des jidaigeki-Genres**

Da Satô Tadao die Entwicklung des *jidaigeki* Genres in 7 Stufen einteilt und damit einen sehr guten formalen Überblick über dieses Genre gibt, möchte ich diesen verkürzt wiedergeben.

- 1) Die erste Periode setzte 1909 ein und dauerte bis ca. 1923. Die Filme waren von *ninja*- Geschichten aus dem *kabuki* beeinflusst. Der Regisseur Makino Shozô und der Schauspieler Onoue Matsunosuke waren die ersten Prominenten des japanischen Films, und Matsunosuke der erste Filmstar.
- 2) Die zweite Periode dauerte von 1923 bis 1932. Die Filme sind inspiriert von amerikanischen Gangsterfilmen, der Schnitt ist wilder und die Filme haben ein schnelleres Tempo. Die Helden sind nihilistisch, meistens sind sie *rônin* (herrenlose *samurai*), die gegen die herrschenden Strukturen kämpfen. Die Geschichte spielt in der Regel am Ende der Tokugawa-Periode (vor 1868). Auch die neue Theaterform *shinkokugeki* ("Neues Nationales Drama")<sup>10</sup> beeinflusste den Film durch ihre *chanbara*-Geschichten. In der selben Zeit entstehen auch die "Tendenzfilme" (*keikô eiga*), in denen die Rebellionen der Armen thematisiert wurden.
- 3) Die dritte Periode, 1932-1939, zeichnete sich dadurch aus, daß der nihilistische Einzelkämpfer von der Bildfläche verschwindet, die Zensur immer strenger wird und der politisch linksgerichtete Film schließlich

---

<sup>10</sup> Satô (1982) S. 39

verbannt wird. Davis bezeichnet diese Zeit als einen Umbruch, eine Tendenz weg vom skurrilen, komödienhaften Stil zu einem eher melodramatischen bis zu einem monumentalen Stil.<sup>11</sup>

4) Die vierte Periode war die des Militarismus und der Kriegspropaganda von 1940 bis 1945. Um sich von den alten humorvollen und teilweise satirischen *jidaigeki* klarer zu distanzieren, wurde ein neuer Begriff für das Historiendrama erfunden, das *rekishi eiga*, welches im Gegensatz zu den früheren Filmen historisch korrekt sein sollte. Schicksal und mystisch-nationalistische Ideologie vom "einen Volkskörper" (*ittaikan*) waren die Hauptbotschaften.<sup>12</sup> Es entstehen massenhaft simple Heldengeschichten mit national-sozialistischem Inhalt. Hier sind die Starken gleichzeitig die Guten, die Schwachen automatisch die Bösen.

5) Die fünfte Periode, 1945-1949, brachte sehr wenige *jidaigeki* hervor, da die amerikanische Besatzung in ihrer Zensur besonders dieses Genre kritisch betrachtete. Ein *jidaigeki* beinhaltete demnach feudales Denken, spielte mit Rachegefühlen und vertrat keine demokratischen Ideen. Als ein Ausnahmefilm aus dieser Zeit gilt Itô Daisukes *Suronin Makaritoru* (*The paltry rōnin forces his way through*, 1947), in welchem die Schwertkampfszene in eine Verfolgungsszene umwandelt wurde. Währenddessen wurde an einer Umwandlung des Genres gearbeitet.

6) Die fünfte Periode ebnete im Grunde den Weg für die "Goldene Zeit" (*ōgon jidai*) der Jahre 1949-1954. Einfache Heldengeschichten wurden wiederentdeckt, und, populär geworden, in Massen produziert. Im Vordergrund stehen allerdings weltbekannte Filme wie Kurosawas *Rashōmon* (1950), oder Mizoguchis *Saikaku ichidai onna* (1952) u.a., in welche die Filmproduktionsfirmen Unmengen von Geld investierten. Die Tendenz war hier

---

<sup>11</sup> Davis (1996) S..74f

<sup>12</sup> Satō (1976). S. 72

weniger, *chanbara*-Themen umzusetzen, sondern sich eher an klassischen Literaturvorlagen zu orientieren.

7) Die siebte Periode, 1954-1959, zeichnet sich durch spektakuläre *chanbara* aus, in die in noch höherem Maße als zuvor Geld investiert wurde.

Durch die Einführung des Fernsehens blickte das Kino jedoch allmählich dunklen Zeiten entgegen, Starbesetzungen wie in *Genji monogatari* waren nicht mehr möglich. Ab den 60er Jahren waren billige *yakuza*- (Gangster-) und *samurai*-Geschichten im Serienformat im Fernsehen zu sehen. In den 70ern nahm das Interesse an *jidaigeki* noch mehr ab.

#### **2. 4. Politische und wirtschaftliche Hintergründe in der Filmindustrie**

Mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges wurden die bisherigen Zensurapparate von den amerikanischen abgelöst.<sup>13</sup> Im November 1945 wurde eine rote Liste verbotener Themen (Fremdenfeindlichkeit, Militarismus, Rache, Diskriminierungen, Grausamkeiten u.a.) herausgegeben, die im starken Masse die *jidaigeki* betraf.<sup>14</sup> Im Dezember 1945 wurden insgesamt 554 Filme verboten, darunter auch Kurosawas *Sugata Sanshirô*, und teilweise wurden viele dieser Filme zerstört.<sup>15</sup> Im März nächsten Jahres übernahm die Zensur die CI&E.<sup>16</sup> Von nun an wurden auch Drehbücher zensiert. Ein unpolitisches *chanbara* konnte in dieser Zeit nicht entstehen, da es, wie es hieß, Rachegefühle glorifiziere, und feudale Grundprinzipien vermittele, daher nicht im Einklang mit demokratischen Werten stehe. Hirano ist der Überzeugung, daß das Schwert von den Amerikanern als ein Symbol des Bösen gedeutet wurde,<sup>17</sup> was erklärt, warum Gangsterfilme mit Pistolen nicht verboten waren, dagegen jegliche Schwertkämpfe. Trotz der Zensur investierte und produzierte die Filmindustrie

---

<sup>13</sup> Hirano (1992) S. 227

<sup>14</sup> *ibid.*

<sup>15</sup> Anderson / Richie (1982) S. 161

<sup>16</sup> Civil Information and Education Section

<sup>17</sup> Hirano (1992) S. 66

sehr viel.<sup>18</sup> Die Firmen schickten ihre Filme an diverse internationale Wettbewerbe, um unter anderem Japan als ein kulturelles und im Ursprung friedliebendes Land zu repräsentieren.<sup>19</sup> Filme wurden speziell für den Export hergestellt, mit dem Hintergedanken, daß Ausländern die japanische Kultur sehr fremd sein müsse, und es daher anderer Mittel bedürfe um diese zu vermitteln. In der ersten Phase wurden Gegenwartsdramen nach Übersee geschickt, allerdings ohne jeglichen Erfolg. Erst als, dank der Auswahl der "Italifilm"-Chefin Stramigioli, das *jidaigeki Rashômon* von Kurosawa in Venedig 1951 einen Preis gewann, wurden schließlich mit Erfolg nur noch *jidaigeki* auf Festivals geschickt,<sup>20</sup> darunter war auch *Genji monogatari* von Yoshimura. Sicherlich spielte bei diesem Interesse am *jidaigeki* eine gewisse Faszination an der ostasiatischen Exotik mit. Hätten die Filme jedoch keine im Westen bekannte Verhaltensmuster beinhaltet und den Zeitgeist überhaupt nicht wiedergespiegelt, hätten die Filme sicher weit weniger Erfolg gehabt.

## **2 . 5. Daiei**

Die Filmproduktionsfirma Daiei, die *Genji monogatari* zur Feier ihres 10 jährigen Bestehen produzierte , war 1942 aus einem Zusammenschluß von einigen kleineren Firmen gegründet worden. Durch die Zusammenschlüsse war für die Militärregierung eine effektivere Kontrolle gewährleistet.<sup>21</sup> Insgesamt gab es damit in Japan drei große Firmen (Tôhô, Shôchiku und Daiei), die nur zwei Filme pro Monat herausbringen durften.

Daiei hatte von Anfang an finanzielle Schwierigkeiten und spezialisierte sich auf Kinderfilme,<sup>22</sup> Geistergeschichten und *girlie shows*.<sup>23</sup> Erst in den 50er Jahren blühte die Firma durch Filme wie *Rashômon*, oder *Jigoku mon*

---

<sup>18</sup> Anderson / Richie (1982) S. 180

<sup>19</sup> Somit hätten die Firmen den "Auftrag" des Kaisers dessen Kapitulationsrede vom 15. August 1945 diesen Aspekt hervorhebt.

<sup>20</sup> Anderson / Richie (1982) S. 231

<sup>21</sup> Nikkatsu, Shôchiku, Tôhô, Shinko, Daito, Tôkyô Hassei, Nan-o, Takarazuka, Otaguro, und Koa

<sup>22</sup> Anderson / Richie (1982) S. 144

<sup>23</sup> McDonald (1989) S. 110



(Kinugasa, 1953) auf. Ab den 60ern hatte sie, wie andere Firmen auch, Schwierigkeiten, im Fernsehzeitalter Fuß zu fassen, und ging schließlich 1971 bankrott.<sup>24</sup>

### **3. Yoshimura Kôsaburô**

#### **3. 1. Biographie**

Yoshimura, geboren 1911 in der Shiga Präfektur, konnte dank verwandtschaftlicher Beziehungen 1929 Regieassistent in der Shôchiku-Firma werden. Sein Lehrer wurde Yasujiro Shimazu. In den 30ern sympathisierte Yoshimura mit sozialistischen Ideen und sein Freundeskreis weitete sich auf die sogenannten *puroretaria*-Schriftsteller aus (Takiji Kobayashi u.a.).<sup>25</sup>

Erst 1934 durfte Yoshimura sich für eine sehr kurze Zeit als Regisseur behaupten, wurde dann aber wieder nach seinem ersten Film *Nuki ashisashi hijôji shôbai* zum Assistenten zurückgestuft.<sup>26</sup> 1939 wurde er schließlich doch noch Regisseur und experimentierte intensiv mit Bildwirkungen und zwar in einem solchen Maße, daß es heißt, die Zuschauer seines Filmes *Ashita no odoriko* seien seekrank geworden.<sup>27</sup> Im Krieg wurde er 1944 nach Südost-Asien geschickt, wo er sich mit William Wylers Filmen vertraut machen konnte.

Mit *Anjôka no butôkai* konnte sich Yoshimura nach dem Krieg schließlich behaupten und wurde mit dem Projekt *Genji monogatari* beauftragt.

Yoshimura war ein außergewöhnlicher Regisseur, der immer nach neuen Ausdrucksformen suchte und sich nicht auf einen eigenen Stil versteifte.

#### **3. 2. Yoshimuras Äußerungen zu Genji monogatari**

Yoshimura schreibt in seinem Buch *Eiga no inochi - watashi no sengoshi*, daß der Roman *Genji monogatari* um 1950 plötzlich populär wurde. Tanizaki

---

<sup>24</sup> Yamane (1985) S. 224

<sup>25</sup> Kinema Junpo (1976) S. 451

<sup>26</sup> Kinema Junpo (1976) S. 451

<sup>27</sup> Anderson / Richie (1982) S. 382

Junichirô's Übersetzung wurde ins moderne Japanisch übertragen und neu herausgegeben, *Genji* wurde sogar wieder auf der Bühne aufgeführt, und die Zeitschriften waren voll mit *Genji monogatari*-Themen. Der Grund für diese Popularität beruhte in Yoshimuras Augen vornehmlich auf der Reaktion auf die Tabuisierung des Romans während des zweiten Weltkriegs. Obwohl das Buch als Klassiker anerkannt gewesen war, wurde es als "verbotenes Buch" behandelt. Das Buch widerspricht gewissermaßen dem Mythos der ungebrochenen Abstammung der Kaiserlinie. Im Buch ist der Kaiser ein Spielball der Clans und seine Abstammung ist alles andere als mystisch. Der Roman war während des Krieges immer mehr in Vergessenheit geraten. Yoshimura nimmt an, daß nach der nachkriegszeitlichen Depression die Menschen wieder neugierig wurden und sich für ihre eigene Kultur interessierten (und nicht nur für die propagierte amerikanische Kultur). Daiei ritt auf dieser Welle und beschloß, den Roman zu verfilmen. Yoshimura las Ikeda Kikans berühmte Interpretationen und beschloß, eine Art Zusammenfassung Ikedas Buches zu verfilmen. Mit seinem Endprodukt war und ist Yoshimura jedoch nicht sehr zufrieden (siehe Interview). Im nachhinein sieht er die Essenz des Buches in Genjis letzten Lebensjahren, als er älter und selbstzweiflerischer wirkt als in seinen jungen Jahren, sowie in der buddhistischen Atmosphäre der Vergänglichkeit.

Die Starbesetzung machte dem Regisseur ein wenig zu schaffen, insbesondere der Hauptdarsteller Hasegawa Kazuo, der als Star einen Kassenschlager garantierte. Yoshimura wollte mehr psychologische Tiefe in den Film bringen. Der *jidaigeki*-Darsteller der alten Schule allerdings, der hauptsächlich sein schönes Gesicht zur Schau stellen konnte, war nicht gewillt, in dieser Richtung zu arbeiten (Abb. 2).

Da es sich um einen Historienfilm handelte, haben Yoshimura und sein Filmstab heianzeitliche Kunst studiert, um sich über die Haartracht, das Inventar oder die Kostüme im Klaren zu sein. Yoshimura war derart von der Komposition der Querrollen fasziniert, daß er beschloß, seinen Filmbildern eine

ähnliche Komposition zu geben. Er setzte die Kamera mit Vorliebe in höhere Position über architektonische Eckpunkte, wodurch sich immer eine Diagonale durch das Bild zog (siehe 6.3). Den Kamerapreis hält Yoshimura auch heute noch für ein Mißverständnis, denn in seinen Augen hätte der Bildgestalter Mizutani Hiroshi sich viel mehr um die "Schönheit der Bilder" verdient gemacht als der Kameramann.

## **4. Kritiken und Säkundärliteratur**

### **4. 1. Im Westen**

Yoshimura wird in sehr wenigen Publikationen erwähnt, noch weniger sein Film *Genji monogatari*. Nur Anderson und Richie schreiben positiv über das Werk.<sup>28</sup> Joan Mellen dagegen ist in ihrer Beurteilung sehr skeptisch. Der Film sei mit einem "oberflächlichen" *chanbara* vergleichbar, und im Grunde nur ein "Kostümdrama".<sup>29</sup>

Im "Filmlexicon degli autori e delle opere" wird auch *Genji monogatari* erwähnt, wobei die genaue Rekonstruktion der Zeit gepriesen, aber eine gewisse formalistisch angehauchte linguistische Akzentuierung kritisiert wird.<sup>30</sup> In der Zeitschrift *Cinema* wiederum heißt es im Jahre 1952, daß die Filmbilder sehr eindrucksvoll seien, die Geschichte aber für einen westlichen Betrachter sehr ungewohnt sei.

### **4. 2. In Japan**

Im Gegensatz zum Westen, wurde über Yoshimura in Japan viel geschrieben, auch wenn er mittlerweile etwas in Vergessenheit geraten ist. *Genji monogatari* wurde oft erwähnt, war der Film in seiner Zeit doch sehr populär. Ausführliche Kritiken konnten aber auch hier nicht ausgemacht werden. Meist wird erwähnt, daß Yoshimura sich für eine moderne Interpretation des Romans entschieden

---

<sup>28</sup> Anderson / Richie (1982) S. 225

<sup>29</sup> Mellen (1976) S. 114

<sup>30</sup> Ammannati (1967) S. 1682-1685

habe, wobei am Ende des Films die Polygamie als eine unangemessene Lebensform verstanden werde.<sup>31</sup> Manche andere Kritiken betonen die Tatsache, daß der *tennô* hier zum ersten Mal im Film dargestellt wurde, wobei immer auch betont wird, daß er nur durch einen Bambusvorhang zu sehen ist (Abb. 3).<sup>32</sup>

In diesem Zusammenhang ist interessant, wie die Rolle des Kaisers in der Nachkriegszeit gestaltet wurde. Die amerikanische Besatzung unterstützte und ordnete sogar an, daß sich der Kaiser öfter in der Öffentlichkeit zeigen und daß er in den Medien dargestellt werden sollte. Dadurch sollte der Mythos des Gott-Kaisers endgültig zerstört werden.<sup>33</sup> Aus diesem Grund ist für die japanischen Kritiker die erste Darstellung des Kaisers im Film von solch einer Wichtigkeit.

Ein anderer Kritiker bezeichnete Yoshimuras Film dagegen als ein *ôchô emaki* (Heianzeitliche Querrolle).<sup>34</sup> Ein weiterer wichtiger Punkt schien die Tatsache, daß der Film gleich nach *Rashômon* einen Preis im Ausland erhielt, und somit in einer Reihe mit den anderen wirtschaftlich und kulturell erfolgreichen Filmen steht, und dadurch als eine Art Symbol für die westliche Anerkennung japanischer Kultur verstanden werden konnte.

Insgesamt existieren viele unterschiedliche Anmerkungen zum Film, jedoch keine einzige detaillierte Gesamtanalyse.

## **5. Filminhalt**

Die Geschichte ist, wie auch im Roman selbst, chronologisch aufgebaut. Da die chronologische Erzählweise ebenfalls typisch für die Querrollen ist, orientiert sich das Zeitkonzept im Film an den beiden älteren Medien.

Die Hauptfigur Hikaru Genji wirkt im Film bei weitem passiver als im Roman und erinnert an einen Charaktertyp, den Barrett als den "weak passive

---

<sup>31</sup> Eiga de miru nihon bungakushi (1979) S. 15

<sup>32</sup> Satô (1970) S. 64

<sup>33</sup> Hirano (1976) S. 111

<sup>34</sup> Kinema jun, 1976, S. 452

male" bezeichnet hat, und welcher vornehmlich in Melodramen vorkam.<sup>35</sup> Yoshimuras Film ist in der Tat eine Art Mischung aus *jidaigeki* und Melodrama. Genji ist zwar die Hauptfigur, als Zuschauer tut man sich allerdings schwer, sich mit ihm zu identifizieren. Der Betrachter wird, ähnlich wie der Betrachter der Querrollen, eher auf Distanz gehalten.

Der Ablauf der Erzählung wird von mir in einer tabellarischen Übersicht, aufgeteilt in Sequenzen, aufgelistet und analysiert, wobei Länge und Besonderheiten der Übergänge und der Sequenzen beachtet wurden. Zum Vergleich sind die Szenen aus dem *Ôsaka-Manuskript* aufgeführt, das eine gewisse Tradition der Abbildung bestimmter Szenen aus dem Roman begründete.

---

<sup>35</sup> Barret, 1989, S. 118

## 5.1. Überblick

<u>Länge in min.</u>	<u>genaue Länge</u>	<u>Sequenz</u>	<u>Aufnahme</u>	<u>Übergang zur nächsten Sequenz</u>	<u>Überblendung</u>	Kurzbeschreibung	Ôsaka-Manuskript
4:02	0:02:02 - 0:06:04	1	12	Überblend.	1	Nacht.: Kiritsubô trifft auf Kokiden	
1:52	0:06:05 - 0:07:57	2	6	Abblendung		Nacht.: Kiritsubô beschwert sich bei ihrer Mutter über ihr Los	
4:53	0:07:58 - 0:12:11	3	13	Überblend.	1	Tag.: Kiritsubô stirbt	Kapitel 1: Kiritsubô
1:55	0:12:12 - 0:14:07	4	10	Überblend.	1	Tag.: Genji betet vor dem Grab seiner Mutter	Chapter 12: Suma
4:07	0:14:08 - 0:18:15	5	19	Schnitt	4	Tag.: Genji kehrt zurück in den Palast	
2:57	0:18:16 - 0:21:13	6	10	Überblend.	1	Tag.: Audienz beim Kaiser	
4:34	0:21:14 - 0:25:48	7	14	Schwenk		Nacht.: Genji unterhält sich mit seinen Freunden über Frauen	Chapter 2: Hahakigi
3:37	0:25:49 - 0:29:26	8	13	Schnitt		Nacht.: Genji verführt Fujitsubo	Chapter 3: Utsusemi
3:58	0:29:26 - 0:33:24	9	14	Überblend.	1	Tag.: Kirschblütenfest	Chapter 8: Hana no en
3:25	0:33:25 - 0:36:50	10	11	Abblendung		Nacht.: Genji trifft Oborozukiyo	Chapter 8: Hana no en
5:45	0:36:51 - 0:42:36	11	16	Schnitt		Tag.: Genji besucht seine Frau, Aoi	
3:46	0:42:36 - 0:46:22	12	9	Abblendung		Nacht.: Genji versucht Fujitsubo erneut zu treffen	
2:30	0:46:23 - 0:48:53	13	14	Schnitt	1	Tag.: Ein Reitausflug aufs Land	
2:58	0:48:53 - 0:51:51	14	14	Abblendung	1	Tag und Nacht.: Genji entführt Murasaki	Chapter 5: Waka Murasaki
3:05	0:51:52 - 0:54:57	15	7	Schnitt		Tag.: Aoi ist schwanger	
4:22	0:54:57 -	16	20	Schnitt		Nacht: Genji versucht mit	

	0:59:19					Fujitsubo zu sprechen	
3:59	0:59:19 - 1:03:18	17	13	Überblend.	1	Nacht: Genji besucht Oborozukiyo	Chapter 10 Sakaki
7:18	1:03:19 - 1:10:37	18	31	Schnitt		Nacht: Aoi gebiert ein Kind und stirbt	Chapter 9: Aoi
2:29	1:10:37 - 1:13:06	19	12	Überblend.	1	Tag: Genji wird verbannt	
3:37	1:13:07 - 1:16:44	20	11	Abblendung		Tag: Genji verabschiedet sich von Murasaki	
3:38	1:16:46 - 1:20:24	21	18	Schnitt	2	Tag: Auf Suma	
1:12	1:20:24 - 1:21:36	22	5	Schnitt		Tag: Im Haus des <i>yamabushi</i>	
4:39	1:21:36 - 1:26:15	23	22	Schnitt		Nacht: Bootsfahrt	Chapter 13: Akashi
2:34	1:26:15 - 1:28:49	24	5	Schwenk		Nacht: Konversation zwischen Genji und <i>yamabushi</i>	Chapter 13: Akashi
2:51	1:28:49 - 1:31:00	25	9	Schnitt		Nacht: Awaji spricht mit ihrem Geliebten	
0:44	1:31:00 - 1:31:44	26	3	Schnitt		Nacht: Genji erhält einen Brief aus der Hauptstadt	
5:39	1:31:44 - 1:37:13	27	33	Schnitt		Nacht: Kampfszene am Ufer	
2:51	1:37:13 - 1:40:04	28	10	Abblendung	2	Tag: Genji wird die Rückkehr in die Hauptstadt erlaubt	
1:55	1:40:04 - 1:41:59	29	10	Schnitt		Tag: Audienz beim jungen Kaiser	
0:33	1:41:59 - 1:42:32	30	3	Schnitt		Tag: Fujitsubo als Nonne	
2:59	1:42:32 - 1:45:31	31	9	Schnitt		Tag: Genji trifft Murasaki wieder	
2:05	1:45:31 - 1:47:36	32	5	Schnitt		Tag: Genji besucht den Vater von Aoi	Chapter 12: Suma
2:21	1:47:36	33	10	Schnitt		Tag: Awaji ist	

	- 1:49:57					schwanger	
3:05	1:49:57 - 1:53:02	34	9	Schnitt		Tag: Fujitsubo stirbt	
0:43	1:53:02 - 1:53:45	35	1	Schwenk		Tag: Genji trauert	
5:15	1:53:45 - 1:59:00	36	28	Schnitt		Tag: Eifersuchtszene zwischen Genji und Awajis Liebhaber	
4:25	1:59:00 - 2:03:25	37	11	Schnitt		Nacht: Resignation und Ende	



## 6. Filmanalyse

### Einfluß der Kunst auf Film

Film als Zusammenwirken von Erzählung, Bild und Ton kann nicht ausschließlich unter einem einzigen Blickpunkt analysiert werden. Sein komplexer Charakter auf allen diesen drei Ebenen eröffnet zudem viele Interpretationsmöglichkeiten. Im vorliegenden Fall scheinen zwei Untersuchungsansätze besonders naheliegend. Einerseits handelt es sich bei *Genji monogatari* um die Verfilmung eines Romans, und es wäre möglich den Film unter diesen Aspekt zu analysieren. Andererseits weist das *Genji monogatari*-Thema eine lange und weitgefächerte Bildtradition auf, und Yoshimura hat an ihr angeknüpft, denn er hat sich tatsächlich gezielt einige *emaki* und Albumblätter angesehen.<sup>36</sup> Daher kann der Film auch unter dem kunsthistorischen Gesichtspunkt der Bilddarstellung untersucht werden, für den ich mich hier entschieden habe.

### 6. 1. Beziehung zwischen Malerei und Film im Westen

Das Studium von der Beziehung zwischen Film und Malerei ist ein relativ junger Untersuchungsgegenstand. Dagegen ist die Praxis der Regisseure, sich von Bildern inspirieren zu lassen, schon sehr alt.<sup>37</sup> Die extremsten Inspirationen waren die *tableau vivant* (Paolo Pasolini *La ricotta* <sup>38</sup> (Abb. 13). Die italienischen Wissenschaftler waren wahrscheinlich deswegen die ersten, die sich für die Verbindung zwischen Malerei und Film interessierten, da gerade in Italien die Tradition der *tableau vivant* sehr intensiv war.<sup>39</sup>

---

<sup>36</sup> Yoshimura, 1976, S. 79, S.81

<sup>37</sup> Eines der ältesten Beispiele ist Giulio Aristide Sartorios Film "*Il mistero di Galatea*" (1918), in welchem Szenen, bekannt aus preraffaelitischen Bildern, zitiert wurden (De Santi, 1987, S. 7).

<sup>38</sup> De Santi, 1987, S. 20f

<sup>39</sup> Das früheste Buch über die Beziehung zwischen Film und Malerei wurde von Domenico Purificato's "*Pittura e cinema*" 1940 geschrieben.

Unter den Büchern hat mich besonders das Buch von Angela Dalle Vacche *Cinema and Painting* angesprochen, da sie die Beziehung der beiden Medien stets intertextuell unter historischen Aspekten untersucht, und ihr die Rolle des Regisseurs und seines Bezugs zur Kunst nie aus dem Blick gerät. Mit Marco Fagioli ist sie eine der wenigen Theoretiker, die auch über den japanischen Film schreibt. Während Marco Fagioli sich auf Akira Kurosawas Filmbilder und deren Kompositionsähnlichkeit mit *ukiyo-e* beschäftigt,<sup>40</sup> konzentriert sich Dalle Vacches Analyse auf einen Film (*Gonin o meguru onna*) von.<sup>41</sup>

Ein weiteres interessantes Buch, *Cinematic Landscapes*, welches versucht Film unter dem Einfluß der Bildenden Kunst und Kunstgeschichte zu analysieren, konzentriert sich ausschließlich auf chinesische und japanische Filme. Die Autoren sind amerikanische und chinesische Filmwissenschaftler, und, als einziger Japaner, Satô Tadao. Ein positiver Aspekt dieses Buches sind die verschiedenen Herangehensweisen. Manche Artikel weisen allerdings nur ein geringes kunsthistorische Methodenverständnis auf,<sup>42</sup> oder konzentrieren ihr Interesse auf soziologische Aspekte in der Geschichte der Kunst. Bei den meisten erwähnten Kunstwerken handelt es sich um Holzdrucke (*ukiyo-e*). Meist wird hierbei die Flächigkeit und die spezifische Komposition erwähnt, die den *ukiyo-e* eigen sei.<sup>43</sup> Mizoguchi Kenji wird als "director familiar with the *emaki* tradition" vorgestellt.<sup>44</sup> So heißt es, daß er extreme Totale bevorzugte und die Kamera auf Kräne setzte, um von oben filmen zu können. Einer seiner langen Fahraufnahmen im Film *Genroku chûshingura* (1941) wird als "scroll shot" beschrieben.<sup>45</sup> Die aufgeführten Kunstwerke dienen den Autoren zur Illustration der Interpretationen, sind allerdings nicht Teil der filmspezifischen Analyse.

---

<sup>40</sup> Fagioli (1986) S. 13

<sup>41</sup> Dalla Vacche (1996) S. 197-220

<sup>42</sup> Ehrlich/Desser, Ehrlich (1994) S. 263-282

<sup>43</sup> Ehrlich/Desser (1994) S. 178

<sup>44</sup> Ehrlich/Desser, Satô (1994) S. 170

<sup>45</sup> Ehrlich/Desser, Davis (1994) S. 197

## 6.2. Das Ôsaka-Manuskript und die korrespondierenden Sequenzen im Film

In der Einleitung erklärte ich warum ich beschloß, das *Ôsaka-Manuskript* heranzuziehen. Ich behaupte nicht, daß Yoshimura dieses Manuskript kannte, sondern möchte zeigen, daß er sich der allgemeinen Bildtradition, die von diesem Manuskript wesentlich mitbestimmt wurde, bewußt war. Das Manuskript wurde gegen Ende des 16. Jahrhunderts verfaßt und wurde seit dem benutzt.<sup>46</sup> Manche der beschriebenen Szenen (*ekotoba*) ähneln einigen Filmsequenzen sehr, während die berühmteste Szene, als Genji Murasaki das erste Mal sieht, im Film vollkommen anders dargestellt wird.

1. In Sequenz 3 spielt der junge Genji im Garten, als ein Höfling eintritt. In der *ekotoba* wird eine ähnliche Situation geschildert (Abb. 14).
2. In der folgenden Sequenz betet der erwachsene Genji vor dem Grab seiner Mutter. Zwar entspricht diese Sequenz nicht exakt der Szene im Manuskript, da dort Genji vor dem Grab seines Vaters betend dargestellt wurde, sie stellt jedoch den Besuch des elterlichen Grabes in seiner generellen Bedeutung für Genjis Verfassung dar. Die Szene beschreibt die Situation, bevor Genji nach Suma reist (Abb. 15).
3. Sequenz 7 zeigt das oft dargestellte Treffen zwischen Genji und seinen drei Freunden am Abend aus dem Kapitel 2 (*hahakigi*). Sie unterhalten sich über Frauen. (Abb. 16).
4. Die folgende Sequenz erinnert an die Darstellung aus Kapitel 3 (*utsusemi*) Tosa Mitsunori zum Beispiel zeigt Genji, wie er in einen Raum späht, in welchem zwei Damen, Utsusemi und Nokiba no Ogi, eine Partie Go spielen (Abb. 17).
5. Das Kirschblütenfest [Seq. 9] kommt im Roman in Kapitel 8 vor (*hana no en*). In dieser Zeit lernt Genji auch Oborozukiyo kennen. Diese Szene

---

<sup>46</sup> Murase (1983) S. 20f

wurde oft illustriert, meist hält Oborozukiyo einen Fächer mit einem wolkenverhangenen Mond (Abb. 18).<sup>47</sup> Im Film [Seq. 10] steht Oborzukiyo sogar vor einem nebligen Mond (Abb. 19).

6. Als Genji zum ersten Mal Murasaki sieht, ist sie nicht traurig weil ihr ein Vogel entfliegen ist, wie es traditioneller Weise dargestellt wurde (Abb. 20), sondern ist schon erwachsen und spielt auf einer *koto*.
7. In Kapitel 10 (*sakaki*) besucht Genji heimlich Oborozukiyo. Wegen eines Gewitters kann Genji am frühen Morgen nicht das Haus verlassen, und obwohl er sich versteckt wird er von Oborozukiyo's Vater entdeckt. Die Beschreibung in dem Manuskript korrespondiert mit Sequenz 17 (Abb. 21).
8. Aoi's Tod wird ebenfalls dargestellt. In der Tenri Handrolle aus dem 16. Jahrhundert sitzt Genji neben der sterbenden Aoi, die ihm das Gesicht zugewandt hat. In einem anderen Raum bereiten Mönche buddhistische Riten (Abb. 22). Im Film sitzt Genji in der selben Art neben Aoi, auch die buddhistischen Riten sind thematisiert [Seq. 18].
9. In Sequenz 21 besucht ein Laienmönch Genji auf Suma, um ihn in sein Haus einzuladen. Diese Situation wurde auch oft illustriert (Abb. 23). Die Bootsfahrt zum Haus des Laienmönchs wurde im Film zu einem Bootsausflug am Abend transformiert [Seq. 23].
10. Das Manuskript beschreibt in Kapitel 12 wie Genji Aoi's Vater besucht, bevor er nach Suma abreist (Abb. 24). Im Film besucht Genji ihn erst nach seiner Rückkehr [Seq. 32].

Die Sequenzen im Film sind zwar nicht identisch mit den Illustrationen des Manuskripts, die als Beispiel ausgesucht wurden. Doch der Charakter einzelner Bilder ist in den Sequenzen erhalten. Yoshimura hätte auch andere Szenen aus dem Roman aussuchen können, oder er hätte die Situationen anders in Szene

---

<sup>47</sup> Murase (1983) S. 79

setzen können. Doch offensichtlich ließ er sich von der kodifizierten Bildtradition inspirieren.

### **6. 3. Zeit- und Raumkonstruktion in emaki und Film**

Film und Querrollen haben das Prinzip der bildnerischen Zeit- und Raumkontinuität miteinander gemein. Querrollen werden, wie auch der japanische Text, von rechts nach links "gelesen". Das Geschehen in der Querrolle ist genau wie im Film in Szenen aufgeteilt, welche unterschiedlich lang sein können. Die verschiedenen Szenen sind voneinander "abgeschnitten" und erinnern an den Schnitt im Film. In einer Filmsequenz wird oft ein unsichtbarer Schnitt angewandt, d.h. eine durch einen Schnitt unterbrochene Bewegung wird logisch weitergeführt, um den Betrachter nicht zu verwirren. Das "Schneiden" der *emaki*-Szenen unterliegt dagegen keinen strengen Regeln, sondern markiert eine Ortsänderung. Das Geschehen einer Szene spielt sich in einer "Raumzelle" ab.<sup>48</sup> Diese "Raumzellen" werden entweder durch natürliche Barrieren (Bäume, Berge, Nebel) oder durch Architektur verbunden.<sup>49</sup> Im Film ist das Überblenden oder Abblenden eine Alternative zum Schnitt, beide wirken auffallender und betonen eher einen Wechsel der Szene, oder werden für Zeitüberbrückung eingesetzt. In *emaki* hat diese Funktion das *kasumi* (Nebel), welches Szenen voneinander trennt und eine Illusion der räumlichen Tiefe gibt.<sup>50</sup> Dadurch, daß die Querrolle vom Betrachter nach und nach aufgerollt wird, kann der Maler in jeweiligen Szenen gezielt Spannung aufbauen, zum Beispiel dadurch, daß die Hauptfigur erst äußerst links am Ende der "Raumzelle" auftaucht (Abb. 25). Im Film wird Spannung auf unterschiedliche Weise und über die jeweiligen Sequenzen hinaus aufgebaut. Der Film *Genji monogatari* enthält allerdings eine Szene, deren Aufbau ganz deutlich an *emaki*-Strukturen erinnert [8.Seq.]. Durch ein Neigen nach unten wird unvermittelt die Figur Genjis sichtbar (Abb. 26-27). Manche anderen Schwenks und Kamerafahrten

---

<sup>48</sup> Seckel (1959) S. 57

<sup>49</sup> Seckel (1959) S. 57

<sup>50</sup> Armbruster (1959) S. 168f

erinnern an den Prozeß des Aufrollens einer Querrolle. Auch der Wechsel der Sequenzen wird in Yoshimuras Film oft durch Fahraufnahmen entlang Details (Zweige, Leuchtkäfer) dargestellt und erinnert darin an die Trennung der jeweiligen "Raumzellen" im *emaki*. Im Fall des Leuchtkäfers scheint er die Kamera zu einem anderen Ort, zu der neuen Sequenz, zu führen. Diese Übergangssequenz, in welcher nur der Leuchtkäfer zu sehen ist und der Hintergrund im Unklaren bleibt hat, wie die *kasumi*, ebenfalls eine dekorative Funktion, um die Ortsänderung zu visualisieren.

Genauso wie im *emaki* werden in diesem Film keine Rückblenden eingesetzt, die Erzählweise ist rein chronologisch.<sup>51</sup> Durch Rückblenden können Geschehnisse aus der Vergangenheit im Film visualisiert werden. Ein Film, der auf Rückblenden verzichtet, muß wichtige Informationen im Dialog einbringen.<sup>52</sup>

Das *emaki* ist kein audiovisuelles Medium wie Film, Bilder und Text sind räumlich und zeitlich voneinander getrennt. Im Film dagegen wirken Bilder und Wörter gleichzeitig, ergänzen sich, oder widersprechen sich im gleichen Moment. *Emaki* können unterschiedlich schnell aufgerollt werden, können weggelegt werden, sie sind also nicht an eine bestimmte Betrachtenszeit gebunden wie der Film, der 24 Bilder pro Sekunde projiziert. *Emaki* sind so gesehen privater, etwa wie Videos, die weniger einer fest vorgegebenen Betrachtenszeit unterliegen als Filme im Kino.

#### **6. 4. Komposition**

An den Filmbildern sind besonders die Diagonalen als Kompositionselement auffallend, welches bereits in der alten japanischen Kunst dominiert. Yoshimura bestätigte mir im Interview, daß er die Kamera oft erhöht über einen Eckpunkt gestellt hatte, um eine ähnliche Komposition zu bewirken, wie er sie in den

---

<sup>51</sup> Eine Ausnahme bildet eine Geschichte im *Genji monogatariogatari*, die im Kapitel 2 erzählt wird (*hahakigi*) und auch oft dargestellt wurde. Dies könnte als Rückblende verstanden werden.

<sup>52</sup> Faulstich (1977) S. 20f

*emaki* sah. Die Kamera gleitet oft an den Diagonalen der Architektur entlang, wodurch ein Eindruck eines dreidimensionalen *emaki* auf zweidimensionalem Format vermittelt wird (Abb. 30).

Ähnlich wie in den *Takeyoshi genji monogatari emaki* sind auch im Film die Figuren zusammengedrängt (Abb.31/32). Da Diagonalen einen eher dynamischen Eindruck vermitteln, besteht eine Spannung zwischen der Langsamkeit der Bilder und ihrer dynamischen Komposition.

Zwar hat Yoshimura sicherlich einige Bilder übernommen, hat aber vielmehr die Idee des *emaki* (Entlanggleiten und Diagonale) in filmische Möglichkeiten übersetzt.

### **6. 5. Perspektive**

Die vorherrschende Perspektive in den *emaki* ist die Parallelperspektive, die eine Ausdehnung des Raumes und Aufklappung des architektonischen Hintergrundes ermöglicht.<sup>53</sup> Für den Betrachter sind die Architekturelemente und Räume verständlich identifizierbar, da die Parallelperspektive die Linien "linealgerade" und die Winkel genau abgemessen wiedergibt.<sup>54</sup> Die Räume sind gefüllt mit Menschen, welche manchmal teilweise von einem Wandschirm oder Bambusvorhang verdeckt sind (Abb.35).

Die Welt in den *emaki* geht über das Bildformat hinaus, vor allem dank der Diagonalen, die leicht weitergedacht werden können. Durch die Vogelperspektive und das Bildmittel des *fuki nuki yatai* (weggeblasenen Daches), welches einen uneingeschränkten Blick in die Räume erlaubt, ist man an die "göttliche Perspektive" erinnert. Im Gegensatz zum uneingeschränkten göttlichen Blick, herrscht in den *emaki* ein transparenter Blick, während gleichzeitig vieles auch verdeckt bleibt.<sup>55</sup> Durch diesen Spielraum zwischen Transparenz und Verdeckung konnte der Maler Spannungen aufbauen. Der

---

<sup>53</sup> Seckel (1959) S. 61

<sup>54</sup> Armbruster (1959) S. 171.

<sup>55</sup> Takahashi (1991) S. 372.

Betrachter, der die Geschichte von oben betrachtet, ist zwar auf Distanz, aber auch in diese Geschichte einbezogen, wobei nicht alles dargestellt ist.<sup>56</sup>

Ähnliche Anwendung ist auch in Yoshimuras Film anzutreffen. Üblicherweise werden Dialoge im Film in einem SRS-Schema dargestellt,<sup>57</sup> wobei oft, um dem Betrachter Charakterisierungen von (sozial, moralisch, standesmäßig) Stärkeren und Schwächeren zu mit bildlichen Mitteln zu verdeutlichen, die Kamera die jeweilige Person entweder von unten oder von oben zeigt (Abb. 37.1, Abb. 37.2). In der Regel wird in Augenhöhe gefilmt. In *Genji monogatari* wird dagegen schon in der ersten Sequenz das Streitgespräch zwischen Kokiden und Kiritsubô von oben gefilmt, obwohl Kokiden eindeutig die stärkere Person ist (Abb.38), wodurch ein ähnlicher Effekt wie in den *emaki* erzielt wird. Im Film überwiegen Aufnahmen von leicht oben, gefolgt von Aufnahmen in Augenhöhe. Einige extreme Froschperspektiven sind im Film ebenfalls enthalten (Abb. 39 / Abb. 40). Die extremste Vogelperspektive findet sich in Sequenz 13, die auch an *fuki nuki yatai* Darstellungen erinnert (Abb. 41). Die Szene, als Fujitsubo versucht, vor Genji zu fliehen und sich zu verstecken, wird dem Betrachter aus einer Vogelperspektive geboten, wodurch jegliche Identifikation mit Fujitsubo verhindert wird.

Identifikation mit dem "Helden" ist auch nicht möglich, einerseits ist Genji in der heutigen Zeit keine typische Identifikationsfigur, die man bewundern kann, andererseits wird die potenzielle Beziehung zwischen Betrachter und Hauptfigur nicht ausgearbeitet. Die Rolle des Betrachters ist ähnlich dem Betrachter der *emaki*.

## **6. 6. Architekturelemente und Blickführung**

Die Blickführung innerhalb der Geschichte zwischen den Protagonisten wird oft von dem Bambusvorhang (*sudare*) geprägt. Das *sudare* steht zwischen den Protagonisten und indiziert die Barrieren zwischen Rängen und Geschlechtern.

---

<sup>56</sup> Takahashi (1991) S. 370f.

<sup>57</sup> Beller (1993) S. 17. SRS heißt Schnitt-Gegenschnitt



Diese Barrieren sind allerdings, je nach den Lichtverhältnissen, mehr oder weniger transparent. Ein Beispiel hierfür ist eine Szene aus dem *Genji monogatari gajô* (Abb. 43).<sup>58</sup> Während Kashiwagi sich draußen mit anderen Männern an einem Ballspiel beteiligt, schaut Onna san no Miya unbeobachtet hinter einem *sudare* zu. Genau hieran erinnert in ihrer Komposition die 29. Sequenz, als Genji den Kaiser besucht. Der Kaiser wird von hinten und von einer erhöhten Kameraposition gezeigt, wie er Genji durch das *sudare* sieht, der wiederum durch die dunklen Lichtverhältnisse hinter dem Vorhang niemanden sehen kann (Abb. 44). Das *sudare* wird zum Index der sozialen Barrieren und der Etikette am Hof. Die Barrieren können allerdings umgangen werden, wie im Falle der Liebesbeziehung zwischen Genji und Fujitsubo. Das Spiel zwischen "sehen" und "nicht gesehen werden" (und umgekehrt) zwischen Männern und Frauen, welches Mostow in dem einen Fall als Voyeurismus (Männer beobachten, *kaimami*), und im anderen Fall als "feminine re-guard" (Frauen betrachten, *monogoshi*) bezeichnet<sup>59</sup> (Abb. 46), findet sich auch im Film wieder. In Sequenz 5, als Genji vom Grab seiner Mutter in den Palast zurückkehrt und entlang der *sudare* läuft, beobachten ihn hinter diesem die Palastdamen. Die Kamera nimmt zuerst Genjis Position ein, der die Frauen nicht sehen kann, nur ihre Kommentare hört. Danach nimmt die Kamera die Sicht der Palastdamen ein, die Genji durch den Vorhang sehen können. Die Kamera präsentiert beide Blickwinkel und bewegt sich als einzige frei zwischen den zwei Welten.

### **6. 7. Bewegung und Licht**

In Yoshimuras Film dominiert die bewegte Kamera, und oft wurden Plansequenzen gedreht. Die Kamerabewegungen sind dabei meist sehr sanft, und entsprechend fließend ist auch der Schnitt. Die Kamera bleibt an den Protagonisten haften, erst am Ende der Sequenzen schwenkt sie zu einem Detail (z.B. Blätter oder Fächer). Einige Male wird am Anfang einer Sequenz ein

---

<sup>58</sup> Das Bild befindet sich im Tôkyô National Museum und stammt aus dem Jahr 1610.

<sup>59</sup> Mostow (1995) S. 37.

Objekt in Nahaufnahme gezeigt, bis eine Hand ins Bild kommt und nach dem Objekt greift (Abb. 47). Die Bewegungen der Protagonisten, auch wenn sie nur eher unscheinbar sind, werden von der Kamera mit leichten Schwenks und Neigungen nachvollzogen. Der Schnitt wirkt im Gegensatz dazu unkonventionell, da sehr häufig 180° Gegenschnitte zu sehen sind.<sup>60</sup>

Der relativ ruhige Rhythmus des Films sollte, so Yoshimura, das ritualisierte und gleichförmige Leben am Hof darstellen.<sup>61</sup>

Das Licht hat bei Yoshimura meist dramatische Dimension mit vielen Kontrasten (Abb. 48-49) und steht im Gegensatz zu dem gleichmäßigem Ausleuchten, welches meist in Hollywood eingesetzt wurde (Abb. 50).<sup>62</sup> In Nahaufnahmen von Gesichtern, oder Tagessequenzen wirkt das Licht allerdings eher diffus, die Bilder sind weich mit wenigen Kontrasten. Dadurch wirken besonders die Gesichter der Frauen sehr ähnlich. Dieser Effekt ist ein Mittel der Idealisierung. In den *emaki* wurden die Gesichter der Figuren im Stil des *hikime kagihana* idealisiert.

Das Licht im Film ist auch in den Kleidern präsent, die in *emaki* farbig und schwer wirkten. Sie sind hier in transparente, leichte Stoffe übersetzt. Der Lichteinsatz ähnelt insgesamt dem in russischen Filmen, oder auch der Lichtgestaltung der italienischen Neorealisten.

## **7. Zusammenfassung**

Der Film ist, zusammenfassend gesagt, im Hinblick auf seine Themenwahl und seinen langsamen Rhythmus sowie seine melodramatischen Elemente, ein außergewöhnliches *jidaigeki*. Der Held ist kein Kämpfer, und wenn er in einen Kampf verwickelt wird, reagiert er eher wie eine Frau [Seq.22, Seq. 27]. Diese Art von Helden sind schwerlich in anderen *jidaigeki* zu finden. Die Figur Genji

---

<sup>60</sup> Auch von Ozu und von Kurosawa in seinem Film "*Rashômon*", 1950, eingesetzt. Siehe: Burch (1979) S. 299

<sup>61</sup> Yoshimura (1979) S. 14

<sup>62</sup> Monaco (1995) S. 198

kann aber auch nicht ohne weiteres in Barrets Sparte "weak passive male" gleichgesetzt werden, denn Genji verhält sich in manchen Situationen sehr aktiv, wenn er zum Beispiel Murasaki entführt [Seq. 14], Fujitsubo verführt [Seq.8], oder sich aus Eifersucht auf Yoshinari stürzt [Seq. 36].

Die Rolle der Frau und der "feminine re-guard"<sup>63</sup> [Seq.5] sind ebenfalls interessante Aspekte des Films. Fast alle Frauen im Film müssen leiden, und erinnern an den leidenden Typ Frauen im Melodrama.<sup>64</sup> Auch hier sind die Charaktere aber nicht eindeutig passiv, Oborozukiyo verführt Genji, und Murasaki rettet im Grunde Yoshinari. Obwohl am Ende des Films die Verliebten zusammen sind, ist das Ende eher pessimistisch. Die Liebenden gehen nicht einem Sonnenuntergang entgegen, sondern tauchen in eine neblige Landschaft ein. Genji trauert über die verstorbene Fujitsubo und Aoi, und konstatiert, daß er nur noch Murasaki hat. Eine Art unterschwellige Trauer über die Vergänglichkeit der Welt ist spürbar.

Doch die Phrase *mono no aware* (lacrimae rerum),<sup>65</sup> die im Roman häufig verwendet wird und von vielen als die Essenz des Buches betrachtet wurde, wird kein einziges Mal im Film erwähnt. Auch das Übersinnliche (*mono-imi, mono-no-ke*<sup>66</sup>), das im Buch eine wichtige Rolle spielt, wird im Film vernachlässigt, als ob Yoshimura verhindern wollte, daß der Film zu den mysteriösen Geistergeschichten gezählt werden könnte.

Die Erzählweise der Geschichte ist, wie im Roman, einfach, ohne Rückblicke und ohne parallel verlaufenden Handlungen. Andererseits ist die Kamera sehr aufmerksam, verfolgt jede Bewegung der Darsteller und ist sehr beweglich. Sicherlich hat der Kameramann nicht experimentiert, aber seine beweglichen Bilder und deren Komposition sind beeindruckend.

---

<sup>63</sup> Mostow (1995) S.47

<sup>64</sup> Barret (1989) S. 120

<sup>65</sup> Morris (1978) S. 197 "It is when people perceive the connexion between the beauty and the sadness of the world that they most poignantly sense *mono no aware*."

<sup>66</sup> Rituelle Unreinheit und Besitzergreifende Seele

Da ich mich auf die visuelle Komposition konzentriert habe, konnte ich auf die Sprache im Film nicht eingehen. Ein erwähnenswerter, auffälliger Aspekt bei der Sprache ist allerdings, daß im Film kein *keigo*<sup>67</sup> verwendet wurde.<sup>68</sup> Man könnte eine Art "Demokratisierung" der Sprache vermuten, da im Film Genji sogar mit einem Bauern kommunizieren kann, in der Heian Zeit war dies allerdings angeblich wegen der großen Unterschiede der verschiedenen Sprachebenen unmöglich.

Viele Details weisen darauf hin, daß der Film nicht für ein Publikum gemacht wurde, das den Roman sehr gut kannte, sonst hätten die Dialoge nicht so viele Tatsachen verdeutlichen müssen. Im Roman weiß zum Beispiel nur ein buddhistischer Priester von Fujitsubos und Genjis gemeinsamem Sohn, wogegen im Film scheinbar alle davon wissen.

Vom wirtschaftlichen und politischen Standpunkt aus gesehen sollte mit dem Film das erfolgreiche zehnjährige Bestehen der Firma Daiei gefeiert werden. Gleichzeitig wird aber auch durch den Film die alte japanische Hofkultur gewürdigt. Hier wird Japan in einer friedlichen und femininen Zeit gezeigt,<sup>69</sup> in der der Kaiser eine eher schwache Figur ist. Da der Film sehr geschickt vermarktet wurde, war er schließlich finanziell erfolgreich und populär. Ich nehme an, daß der Film, als Reaktion auf den Erfolg von *Rashômon* in Venedig, der ebenfalls ein *jidaigeki* ist, nach Cannes geschickt wurde. Der dortige Erhalt des Kamerapreises bestätigte die Annahme, daß sich das westliche Publikum eher für *jidaigeki* als für *gendaigeki* begeistern konnte.

Statt sich an der Romansprache zu orientieren, hat sich Yoshimura an den *emaki* inspiriert und setzte viele der Bildelemente in Filmbilder um. Yoshimura experimentierte insofern, als er *Genji monogatari* quasi wie eine dreidimensionale Querrolle verfilmte. Zuerst verwunderte mich die Tatsache,

---

<sup>67</sup> Japanische Höflichkeitsform, die hier angebracht wäre, da sie in Hofkreisen als unabdingbar gepflegt wird.

<sup>68</sup> Diese Beobachtung verdanke ich Prof. Mostow

<sup>69</sup> Morris (1978) S. 144f

daß er in seinem Film kein einziges Bild (z.B. Querrolle, Paravent) verwendet hat, obwohl er eine Zeit darstellt, in der Bilderwettbewerbe und die Betrachtung von Querrollen gang und gäbe war. Doch durch seine Entscheidung, keine Bilder zu zeigen, wirkt der Film selbst an sich noch viel mehr als Bildrolle. Yoshimura beschloß, die Kamera über architektonische Eckpunkte zu setzen und erzielte somit den Effekt, daß Diagonale sich durch das Bild ziehen und die Komposition dominieren. Mit seinen Ideen hat er sich maßgeblich an der Kameraarbeit beteiligt. So scheint es, daß der Kamerapreis nicht nur an den Kameramann vergeben werden sollte, sondern auch an den Regisseur.

Sicher bleibt, daß Yoshimuras Film genau wie auch der Regisseur selbst der Filmkunst viele Türen geöffnet hat, wie es Anderson und Richie formulieren.<sup>70</sup> Nicht zuletzt ein Grund hierfür ist das kreative Aufeinandertreffen und die Verarbeitung eines sehr traditionellen Kodes bildhafter Darstellung des Genji-Themas einerseits mit den technischen und künstlerischen Mitteln des jungen Mediums Film andererseits.

---

<sup>70</sup> Anderson / Richie (1982) S. 385

