

Sang-Kyong LEE (Wien)

DIE FILMTHEORIE SERGEJ EISENSTEINS UND DAS KABUKI-THEATER

Als Sergej Eisenstein¹ sich vor dem Ersten Weltkrieg für das japanische Theater zu interessieren begann, hatte Europas Hinwendung zu japanischer Kultur und Kunst bereits Tradition. Seit einem halben Jahrhundert, genauer gesagt, seit Japan von den westlichen Ländern gezwungen worden war, seine Abriegelungspolitik aufzugeben (1854/55), erfreute sich Japan im Westen steigender Beliebtheit. Zu Beginn unseres Jahrhunderts lenkte der russisch-japanische Krieg erneut das Interesse auf das Land, das den russischen Bären besiegt hatte. Dieses Ereignis zwang den Abendländern, die Japan bis dahin trotz aller Begeisterung für die exotische Kultur in huldvoller Herablassung gesehen hatten, große Bewunderung ab. Man wandte sich in der folgenden Zeit in besonderem Maße der Literatur und dem Theater Japans zu und forcierte die Übertragungen von japanischen Theaterstücken in europäische Sprachen.

Gerade zu dieser Zeit waren viele europäische Regisseure und Bühnenbildner, wie Copeau, Craig, Reinhardt, Fuchs auf der Suche nach einem neuen Weg, das Theater von dem naturalistisch-illusionistischen Stil zu befreien. Sie erhielten vom ostasiatischen, insbesondere vom japanischen Theater Anregungen für ihre Theaterkonzeptionen.²

In Rußland machten sich seit etwa 1930 die Auswirkungen des japanischen Theaters bemerkbar. Wie im japanischen Theater und bei Reinhardt spielt auch in Meyerholds Inszenierungen das pantomimische Element eine wichtige Rolle.³ Auch lassen sich Ansätze zu einer Verfremdungstechnik feststellen, für die neben dem chinesischen vielleicht auch das japanische Theater erste Anstöße gegeben hat. Meyerhold entdeckte in der gymnastischen Akrobatik des ostasiatischen Theaters eine Ausdrucksform, die ihm für seine technisch konstruierte Gerüstbühne geeignet schien. Als der erste westliche Regisseur

forderte er, daß der Schauspieler auch ein Akrobat sein müsse.

Eisenstein studierte während des ersten Weltkrieges die sino-japanischen Schriftzeichen bei der Generalstabsakademie in der Abteilung für orientalische Sprachen und kam zu dieser Zeit auch in Moskau mit ostasiatischer Kunst in Berührung. Von den Ideogrammen inspiriert begann er dann, sich mit der Theater- und Dichtkunst Japans⁴ auseinanderzusetzen. Zu dieser Zeit lernte er seinen japanischen Studienkollegen, den Filmregisseur Kinugasa Teinosuke kennen, der durch die Methode der "analytischen Montage" besondere Effekte erreichte. Statt einen vollständigen Menschen zu photographieren, nahm er z.B. nur die dominanten Teile wie Augen, Hände oder ein Kleidungsstück auf, wodurch er einen besonderen Eindruck erzielte. Dies entspricht der Verfahrensweise des japanischen Ukiyoe-Stils. In der Ukiyoe-Malerei bzw. -Holzschnittkunst finden sich bereits Ansätze zu einer Technik, die der von Eisenstein entwickelten Super-Großaufnahme entspricht. Man muß sich daher fragen, ob nicht auch der erwähnte Kontakt mit dem japanischen Kollegen Eisenstein zur Entwicklung seiner Filmtechnik inspiriert hat.

Auf Anregung der Imagisten-Schule Ezra Pounds befaßte sich Eisenstein eingehend mit der japanischen Sprache, um sich in das Studium japanischer Darstellungstechnik vertiefen zu können. Das Denksystem der unvertrauten Sprache verhalf ihm dazu, das Wesen der Montage und die Gesetzmäßigkeit einer emotionalen inneren Logik zu erfassen, "die sich von dem, was wir Logik nennen, unterscheidet".⁵ Wie sehr Eisenstein von den sino-japanischen Schriftzeichen gefesselt war, beschreibt er in "Notes of a Film Director" wie folgt:

How grateful I was to fate for having subjected me to the ordeal of learning an oriental language, opening before me that strange way of thinking and teaching me word pictography. It was precisely this "unusual" way of thinking that later helped me to master the nature of montage, and still later, when I came to recognize this "unusual", "emotional" way of thinking, different from our common "logical" way, this helped me to comprehend the most recondite in the methods of art.⁶

Ein chinesisches Schriftzeichen kann je nach Zusammenhang entweder als Symbol einer Bedeutung bildhafte Wiedergabe sein oder aber als Symbol eines Lautes bloße phonetische Wiedergabe, die in keiner Beziehung zur Bedeutung steht, die es sonst übermitteln würde. Daher kann im Sino-japanischen ein Schriftzeichen bis sechs verschiedene Lesungen und Bedeutungen haben. Jede chinesische Bilderschrift kann

entweder ein einziges Bild oder eine Gruppe von Bildern darstellen, die die Bedeutung des Wortes geistig und visuell übermittelt. Durch die Vereinigung von zwei anschaulichen Bildern wird etwas dargestellt, das graphisch anders gar nicht anschaulich zu machen wäre. Das Bildzeichen eines Hundes beim Zeichen für Mund bedeutet bellen (吠), das Zeichen eines Vogels beim Zeichen für Mund singen (鳴). Das Zeichen 東 stellt zum Beispiel das Aufgehen der Sonne (日) hinter den Baumzweigen (木) dar. Das Zeichen 信 bedeutet "Aufrichtigkeit", "Treue" und übermittelt die konkrete Vorstellung eines Menschen (人), der bei seinem Wort (言) bleibt. Das Zeichen Frau (女) kann in dreifacher Zusammensetzung die Streitigkeiten der Frauen (女) darstellen. Den Begriff der Helligkeit drückt man durch das Zeichen 明 aus, das die Zeichen für Sonne und Mond enthält. Das Hauptwort für einen Mann ist 男, welches so viel bedeutet wie: das Reisfeld (田) über die Kraft (力) setzen.⁷ Das Prinzip der Filmmontage ist nach Eisenstein nicht viel anders, man nehme zuerst alles auf, was anschaulich aber inhaltlich unbestimmt ist und verbinde es zu einer geistigen Einheit.

Wie wir gesehen haben, ist das Schriftzeichen ein Mittel zur knappen und komprimierten Darstellung eines abstrakten Begriffes. Dieselbe Technik läßt sich in der japanischen Haiku-Dichtung beobachten. Als die kürzeste Gedichtform der Welt stellt das Haiku das Konzentrat einer impressionistischen Skizze dar. Der Haiku-Dichter übermittelt uns seine aus unmittelbaren Eindrücken gewonnenen Bilder in einer einheitlichen Darstellung und führt den Leser schrittweise in die betreffende Stimmung ein. Eisenstein selbst zitiert ein Gedicht Bashos in dem Essay "The Cinematographic Principle and the Ideogram":

Auf einem verdorrten Ast
hat eine Krähe sich niedergelassen
Herbst-Dämmerung⁸

Dieses Gedicht bringt ein herbstliches Stimmungsbild: eine Krähe läßt sich in der Dämmerung auf einem welken Ast nieder - Das Bild aus der Natur trägt seine Aussage in sich. Aus der Verbindung von drei Details der Wirklichkeit ergibt sich eine vollständige Darstellung psychologischer Wirklichkeit. Der knappe Rahmen des Kurzgedichtes erfordert komprimierte, symbolkräftige Bildhaftigkeit.

Die Vorstellungen Eisensteins in "The Cinematographic Principle

and the Ideogram" kommen denen Ezra Pounds außerordentlich nahe. Wie schon für Pound, wird auch für Eisenstein die chinesische Schrift eine Quelle der Inspiration. Definiert Pound das Bild als "einen verstandesmäßigen und emotionellen Inbegriff", so sieht Eisenstein das geschriebene Zeichen als ein Hilfsmittel zur Zusammenfassung und direkten Darstellung der Bedeutung. Er entwickelt die entscheidenden Elemente seiner Filmtechnik, und zwar der Montage, aus dem Ideogramm. Die Methode der Zusammenfassung öffnet Eisenstein den Weg zu "einem Film, der eine maximale Bündigkeit für die visuelle Darstellung abstrakter Begriffe" (30) sucht. Für die Herstellung eines Films werden zuerst Foto-Fragmente der darzustellenden Gegenstände aufgenommen und diese dann auf verschiedener Weise kombiniert. Darin sieht Eisenstein die Vorgänge der Aufnahme und der Montage. Aufnahme und Montage seien die Grundelemente der Filmkunst. Die Montage ist ihm zufolge ein Mittel der Beschreibung, "das Mittel, eine Idee mit Hilfe einzelner Aufnahmen aufzurollen: das epische Prinzip".⁹ Dieses Ausdrucksprinzip finden wir im chinesischen Schriftzeichen verwirklicht. Im Chinesischen drückt ein konkretes Wort, das neben ein anderes konkretes Wort gesetzt wird, einen abstrakten Begriff aus, was mit dem Nacheinander einzelner Fototeile vergleichbar ist. Durch die Kombination einzelner, oft kontrastierender Bilder entsteht etwas Allgemeines, beziehungsweise die Synthese der Einzelteile in unserer Wahrnehmung. Eine entsprechende Funktion kommt nach Eisenstein dem Schauspieler zu: der Darsteller solle wesentliche Züge einer Rolle oder der Wirklichkeit herausgreifen und sie in der Wiedergabe zu einer harmonischen Einheit verbinden. Aus der Gegenüberstellung zunächst völlig verschiedenartiger Elemente entstehe eine neue geschlossene Gestalt in unserer Wahrnehmung, wie sie von Autor, Regisseur oder Schauspieler beabsichtigt sei.¹⁰ In seinem Essay "Montage 1939" nimmt er darauf Bezug:

Abbild A und Abbild B müssen so aus sämtlichen möglichen Wesenszügen des zu entwickelnden Themas ausgewählt sein, daß ihre Gegenüberstellung (und nicht etwa die Aneinanderfügung anderer Elemente) in der Wahrnehmung und im Gefühl des Zuschauers ein absolut erschöpfendes, vollständiges und verallgemeinertes Bild des Themas auslöst.¹¹

Die aus dem chinesischen Ideogramm gewonnene Technik wandte Eisenstein sowohl in seinen Theateraufführungen als auch in seinen Filmen an. Für die Aufführung von Ostrovskijs Stück "In jedem Weisen

steckt ein gut Teil Einfalt" (Moskau, März 1923) ließ er die Bühne wie eine Zirkusarena bauen. Wie die No-Bühne war sie auf drei Seiten vom Publikum umgeben. Den Hintergrund der Bühne schloß ein gestreifter Vorhang ab, vor dem sich eine um einige Stufen erhöhte Spielfläche befand. Die Szene mit Mamajev (Strauch) spielte sich unten ab, während die Szene mit Mamajeva (Janukova) auf der erhöhten Spielfläche vor sich ging. Die Verbindung zwischen den gleichzeitig sich abspielenden Szenen wurde von Glumov (Ezikanov) hergestellt, der zwischen den beiden Schauplätzen hin und her lief und bald ein Dialogfragment aus der einen, bald eines aus der anderen Szene sprach. Der sich überschneidende Dialog schuf neue Bedeutungen und manchmal Wortspiele.¹² In seinem erfolgreichen Film "Alexander Nevskij" ließ Eisenstein eine künstliche Eisfläche aus Kalk und Glas herstellen, um einen Kampf auf dem Eis darstellen zu können. In einem Kommentar zu diesem Film erklärt er, was er unter Montage versteht:

The reason we succeeded was, because we did not try to imitate winter. We told no "lies" and did not try to fool the public with glass icicles and "prop" details of the Russian winter, which cannot be copied faithfully. What we took was the most important aspect of winter - its proportions of light and sound, the whiteness of the ground and the darkness of the sky. We took the winter formula, so we had no need to lie, for the formula corresponded to the truth.¹³

In "Panzerkreuzer Potemkin" gelang es Eisenstein durch Anwendung der Montage-Technik, den Eindruck der aufkeimenden Meuterei zu übermitteln. Durch wenige sorgfältig ausgewählte Einstellungen der Kamera (- wild gestikulierende Offiziere - heimlich diskutierenden Matrosen - die Persenning, die über die Matrosen gebreitet wird, die erschossen werden sollen -) deckt Eisenstein geschickt den schwelenden Geist der Meuterei auf, der bald die Öffene Revolution einleiten wird. Die Gesamtwirkung der Szenen und des ganzen Films hängt von der kontrastierenden Gegenüberstellung der Aufnahmen, von der Folge der Schnitte, ab. Eisensteins Vorstellungen von Wesen und Zeil der Montage kommen den Auffassungen des japanischen klassischen Theaters sehr nahe. Seami Motogiyo, der Gründer des Nô-Theaters, hält es für wichtig, bei der Darstellung das Wesen oder den Charakter einer Rolle zu erfassen und dem Publikum zu vermitteln. Man solle nicht alles wahllos wiedergeben. Der Spieler müsse eine sorgfältige Auswahl aus den Gesten treffen, die er beobachte, und nur was bedeutungsvoll, wichtig und ästhetisch erfreulich sei, wiedergeben. Der Rest könne

außer acht gelassen werden. Auch im bürgerlichen Kabuki-Theater, das im Vergleich zum No realistische Züge aufweist und in der Stilisierung nicht so weit geht, ist bloße Nachahmung untersagt und wird die Wirklichkeit in symbolisch vereinfachter Form wiedergegeben.

Eisenstein versucht die Darstellungstechnik des Kabuki vom Montageprinzip her zu erklären, das er in der Worthildung der chinesischen Schriftzeichen veranschaulicht sieht. Mit den chinesischen Schriftzeichen vergleicht Eisenstein die Aufführungstechnik des Kabuki, wonach "Laut-Bewegung-Raum-Stimme" hier nicht einander begleiten (nicht einmal parallel verlaufen), sondern als Elemente von gleichwertiger Bedeutung auftreten. Aus diesem Grunde könne man in Kabuki-Vorstellungen nicht von "Begleiten" sprechen, ebenso wie man im Akte des Gehens oder des Laufens nicht davon reden kann, ob der rechte Fuß den linken Fuß begleitet oder umgekehrt.¹⁵ Ferner vergleicht Eisenstein die Aufführungstechnik des Kabuki mit einem Fußballspiel, dem kollektivsten Ensemble-Spiel. In der Kabuki-Aufführung würden alle Künste im Dienst der Theaterwirksamkeit eingesetzt, wie die Fußballer den Ball einander zuspielen, um ein Tor zu schießen. Japanische Zuschauer betrachten Eisenstein zufolge kein dramatisches Element bloß als Einheit innerhalb verschiedener Darstellungskategorien, sondern als selbständige Theater-Einheit.¹⁶ Der Kabuki-Darsteller bewirkt durch sein Spiel die Synästhesie beim Zuschauer, da die Bewegung des Darstellers mit der Musik und den Lauten der Holzklapper in Einklang steht. Eisenstein bezeichnet daher das Kabuki als "einen Monismus des Ensembles."¹⁷ und formuliert damit eine Einsicht, die für die Entwicklung seiner Filmtheorie zentrale Bedeutung hat. Eisenstein führt in diesem Zusammenhang das Beispiel des berühmten Komödianten Givochini des Malayj-Theaters an: In einer Opernaufführung mußte Givochini im letzten Moment für den berühmten Moskauer Sänger Lavrov einspringen, was die Besorgnis seiner Freunde erregte. Aus Mitleid fragten sie ihn, wie er die Rolle singen wolle. Daraufhin versicherte er lachend: "whatever notes I can't take with my voice, I'll show with my hands."¹⁸ Auch der Kabuki-Darsteller treffe keine Wahl zwischen diesem und jenem, sondern verwende beides gleichzeitig.

Im August 1928 erlebte Eisenstein die Gastvorstellungen der Kabuki-Truppe in Moskau und Leningrad unter der Leitung von Ichikawa Sada-
danji. Ihn beeindruckte vor allem eine Verwandlungsszene, in der

Sadanji sich mittels der Schminke vom Betrunknen zum Wahnsinnigen verwandelte und die Sterbeszene der Tochter des Maskenmachers Yashao, die den Eindruck des schmerzlichen Todesvorgangs durch voneinander losgelöste Bewegungen einzelner Körperteile provozierte. Eisenstein begriff sofort, daß die Verbindung verschiedenartiger Elemente zu einem Ganzen für das Kabuki charakteristisch ist, wobei alle Künste (Tanz, Gesang, Wort etc.) als Ausdrucksmittel Verwendung finden. Er erkannte im japanischen Theater die Methode der Rückführung getrennter visueller und akustischer Sinneswahrnehmungen auf einen Gesamteindruck. In dem Essay "The Cinematographic Principle and the Ideogram" (1929) führt er in bezug auf die Aufführungstechnik des Jôruri-Puppenspiels aus:

The singnificance (denotation) of the action is effected by the reciting of the Jôruri by a voice behind the stage - the representation (depiction) of the action is effected by silent marionettes on the stage. Along with a specific manner of movement this archaism migrated into the early Kabuki theater, as well. To this day it is preserved, as a partial method, in the classical repertory (where certain parts of the action are narrated from behind the stage while the actor mimes)¹⁹

Unter dem Eindruck des Moskauer Kabuki-Aufführung suchte Eisenstein die Aufführungstechnik des Kabuki in der eigenen Praxis anzuwenden, d.h. für den Film zu adaptieren. Er unterstrich die Bedeutung des Kabuki-Theaters in zwei Aufsätzen und zwar "The Unexpected" und "The Cinematographic Principle and the Ideogram". Beide Abhandlungen wurden in der englischen Übersetzung von Jay Leyda in sein Buch *Film Form*²⁰ aufgenommen. Um seine Filmtheorie zu erläutern, bringt Eisenstein ein Beispiel aus der Kabuki-Aufführung und zwar aus dem Kabuki-Bravour-Stück Kanatehon chushingura, das auch ins Deutsche übertragen ist und jedes Jahr in Japan im Dezember aufgeführt wird.²¹ In einer Szene stellt ein Spieler den treuen Samurai Yuranosuke beim Verlassen eines Schlosses dar. Zunächst bewegt sich der Spieler von der Bühnentiefe zur Rampe, dann wird das Bühnenbild mit dem Schloß-Tor im Hintergrund in natürlicher Dimension (entsprechend der Großaufnahme) entfernt und durch ein zweites Bühnenbild mit einem kleinen Tor ersetzt, d.h. er ist weit weg, was im Film der Einstellung auf ein weites Ziel entspricht. Hierauf wird im Hintergrund der Bühne ein Vorhang in den Farben Braun-Grün-Schwarz gezogen, um anzudeuten, daß das Schloß außerhalb der Sichtweite des

Samurais liegt. Der Samurai macht einige weitere Schritte zur Bühnenrampe und schreitet auf den Blumenweg (hanamichi) hinaus. Die weite Entfernung wird von den Schamisen-Spielern musikalisch angedeutet. In der Reihenfolge der Darstellung entdeckte Eisenstein vier bühnentechnische Veränderungen und zwar räumliche in den Schritten der Spieler, künstlerische im Wechsel des Hintergrundes, verstandesmäßige mittels des zugezogenen Vorhanges und synästhetische Verknüpfung der verschiedenen Empfindungen durch die Musik.²² Dies beweise, sagt Eisenstein, daß für den Film "eine kontrapunktische Methode der Verbindung visueller und akustischer Bilder"²³ gefunden werden könnte, durch die ein neues künstlerisches Gefühl entstehe - "die Fähigkeit, visuelle und akustischen Erkenntnisse auf einen 'gemeinsamen Nenner' zu reduzieren".²⁴ Diese Technik besitze das Kabuki in vollkommener Weise. Die Verbindung visueller und akustischer Bilder sah Eisenstein in einer Harakiri-Szene ideal verwirklicht, die Ichikawa Ennosuke darstellte.

I know no better way to describe that combination, of the moving hand of Ichikawa Ennosuke as he commits hara-kiri - with the sobbing sound offstage, graphically corresponding with the movement of the knife.
There it is: "whatever notes I can't take with my voice, I'll show with my hands!" But here it was taken by the voice and shown with the hands. And we stand benumbed before such a perfection of - montage.²⁵

Besonders von der Szene der sterbenden Tochter im Stück Shuzenji-monogatari von Okamoto Kidō²⁶ inspiriert, entwickelte Eisenstein die Technik der Film-Trennung, d.h. getrennter Aufnahmen der Körperteile eines Schauspielers. Schocho übernahm in der Moskauer-Aufführung die Rolle der Tochter des Maskenmachers Yashaō und brachte in einer Sterbeszene jede Etappe des Todes durch voneinander losgelöste langsame Bewegungen einzelner Körperteile zum Ausdruck, indem er die Schmerzen des Todes bald nur mit dem rechten Arm, bald mit einem Fuß und bald mit Hals und Kopf zum Ausdruck brachte.²⁷ Die stilisierte Darstellung des "Seppuku" genannten Selbstmordes in "Chushingura" stellte für Eisenstein die Zerstückelung der Bewegungen in der Zeit dar. Es sind äußerst langsame Bewegungen, die in ihrer Stilisierung an Zeitlupe im Film gemahnen.

Für die Entwicklung der Super-Großaufnahme-Technik wandte Eisenstein sich den japanischen Holzschnitten zu. Der Maler des Ukiyoe erlebte häufig den Gegenstand unmittelbar nur zu einem Teil und

verhilft diesem Teilaspekt zu bleibender Gestalt. Er veranlaßt den Betrachter, den Gegenstand in seiner Vorstellung zu vervollständigen. Die Vervollständigung des dargestellten Gegenstandes ist eine Angelegenheit der Erfahrung und des Bewußtseins des Betrachters. Als Themen der japanischen Holzschnitte kommen häufig Kabuki-Darsteller vor, von denen die Ukiyoe Maler Teilaspekte bei Vorstellungen darstellten. Der stark hervorgehobene Vordergrund, die unproportionierten Figuren und wirkungsvoll übertriebenen Gesichtszüge entsprechen Großaufnahmen im Film.

Ferner vergleicht Eisenstein die filmische Methode der Darstellung ohne Übergänge mit den Verwandlungen des Kabuki-Schauspielers, der sogar auf der offenen Bühne den Wechsel von Schminke und Kostümen mit Hilfe des schwarz geleideten Bühnenassistenten (kurogo) vornimmt.²⁸ Der Masken- und Kostümwechsel symbolisiert die Veränderung des emotionalen Zustandes der darzustellenden Figur und die Enthüllung ihrer wahren Gestalt. Ein Schauspieler, der den Zustand hoffnungsloser Trunkenheit darstellen soll, schminkt seine Backenknochen rot, um den Eindruck eines "Rotgesichtes" (akai kao) zu erwecken. Auch blutende Wunden werden ähnlich angedeutet. Ein Schauspieler, der die Rolle eines Fürsten zu spielen hat, malt mit Bleistift schnell schwarze Flecken oberhalb der Augenbrauen, um damit seine adelige Herkunft anzudeuten. Im beliebten Tanzstück Dôjôji werden achtmal schöne Frauen-Kimonos gewechselt, einige Male gleich auf der Bühne. Am Ende des Stückes "Die Dorfschule" ziehen Matsuo und Chiyo ihre äußeren Kimonos aus, sie stehen nun weiß (Trauerfarbe) gekleidet auf der Bühne, um so ihre Trauer über den Tod des Kindes zum Ausdruck zu bringen. Auch im Nô-Theater kommt Masken- und Kostümwechsel auf offener Bühne vor.

Zusammenfassung: Der Boden für die Aufnahme von Anregungen aus dem japanischen Theater war vom Maler- und Dichterkreis der französischen Symbolisten bereits im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts geebnet worden. Zu dieser Zeit wurde Eisenstein als Sohn eines deutsch-baltischen Architekten in Riga geboren. Auf Anregung der Imagisten um Ezra Pound beschäftigte er sich schon in seinen jungen Jahren mit chinesischen Schriftzeichen und der Kunst Ostasiens. Seine aus dem Ideogramm entwickelte Filmtheorie der Montage dürfte er in den Moskauer und Leningrader Kabuki-Aufführungen der Ichikawa Sadanji-Truppe bestätigt gesehen haben. Unter dem Eindruck der

Aufführung schrieb er zwei bekannte Aufsätze "The Unexpected" und "The Cinematographic Principle and the Ideogram", die er in der Zeitschrift "Žizn' iskusstva" (1928, Leningrad) und in der Broschüre "Japanese Cinema" von N. Kaufmann (1929, Moskau) veröffentlichte. In der Darstellungsart des Kabuki erkannte Eisenstein jene Prinzipien, die die Grundlage seiner Filmtheorie bilden sollten, nämlich den "Schnitt", die "Trennung", die "langsame nicht realistische Art der Darstellung ohne Übergänge", die Verbindung visueller und akustischer Wirkung. Um die Kunstauffassung und Ästhetik der Japaner besser zu verstehen, befaßte er sich eingehend mit der Kunst der Holzschnitte und den literarischen Formen Tanka und Haiku. Den japanischen Filmen, die nach Vorbild des westlichen Naturalismus gestaltet waren, stand Eisenstein sehr reserviert gegenüber. Seit die westliche Zivilisation in das "Land der aufgehenden Sonne" Eingang fand, hat man in Japan in dem Bestreben, sich westliche Formen anzueignen, die eigene Tradition geringzuschätzen begonnen; breite Publikumsschichten waren nur mehr an westlichen Kulturgütern interessiert. Wie schon seinerzeit Ernest Fenollosa warnte auch Eisenstein die Japaner davor, den westlichen Naturalismus zu übernehmen und empfahl ihnen die Pflege der überlieferten japanischen Theatertradition:

Instead of learning how to extract the principles and technique of their remarkable acting from the traditional feudal forms of their materials, the most progressive leaders of the Japanese theater throw their energies into an adaptation of the spongy shapelessness of our own "inner" naturalism. The results are tearful and saddening. In its cinema Japan similarly pursues imitations of the most revolting examples of American and European entries in the international commercial film race. To understand and apply her cultural peculiarities to the cinema, this is the task of Japan! Colleagues of Japan, are you really going to leave this for us to do?²⁹

Es ist anzunehmen, daß die heutige Entwicklung des japanischen Filmwesens zum großen Teil Ideen Eisensteins zu danken ist. Eisenstein vertrat nämlich die Auffassung, daß die traditionelle japanische Darstellungskunst für den Film auszuwerten wäre. Bereits 1929 verfaßte er eine Schrift über den japanischen Film,³⁰ die von japanischen Filmregisseuren studiert wurde. Seit den fünfziger Jahren versucht man im Westen, sich Erfahrungen glänzender japanischer Filmregisseuren wie Kurosawa Akira, Mizoguchi Kenji, zu eigen zu machen.³¹ Kurosawa gewann 1951 mit dem Film "Rashômon" den Filmpreis

in Venedig und 1980 den Grandprix in Cannes mit dem Film "Kagemusha". Im Jahre 1952 gelang es Mizoguchi, internationalen Ruhm durch zwei Filme zu erlangen: "Saikaku Ichidaionna" wurde mit dem internationalen Preis in Venedig ausgezeichnet (im allgemeinen unter dem Titel "das Leben von Ohara" bekannt) und der unter seinen Filmen am meisten gepriesene "Ugetsu-monogatari" erhielt den Grandprix in Cannes. In diesem Film erzielte Mizoguchi einen besonderen Effekt durch Einführung eines Nô-Orchesters, während in "Saikaku Ichidaionna" japanische Hintergrundmusik dem Film seine besondere Note verleiht. Auch Kurosawa macht in "Kumo no sôjo" und "Shichinin no samurai" Anleihen beim japanischen Theater und bei japanischer Musik.

A n m e r k u n g e n

1. Vgl. Sergei EISENSTEIN, *Ausgewählte Aufsätze mit einer Einführung von R. Jurenew*, Berlin 1960, 12ff.
2. Sang-Kyong LEE, "Edward Gordon Craig und das japanische Theater", in: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Jg. 55 (1981), 216-237; ders., "Nô und europäisches Theater. Eine Untersuchung der Auswirkungen des Nô auf Gestaltung und Inszenierung des zeitgenössischen europäischen Dramas (=Europäische Hochschulschriften, Reihe XVIII, Vergleichende Literaturwissenschaften, Bd. 32), Frankfurt - Bern - New York 1983, 113ff. und 214ff. und Margret DIETRICH, "Influences of Japanese Theater on Georg Fuchs", in: *Studies on Japanese Culture*, Hg. von The Japan Pen Club, Bd. 1, Tokyo 1973, 503-508.
3. Jürgen RÜHLE, *Das gefesselte Theater*, Köln-Berlin 1959, 92-93.
4. Er las u.a. die Bücher: Zoe KINCAID, *The Popular Stage of Japan*, London 1925, Julius KURTH, *Japanische Lyrik aus 14 Jahrhunderten*, München 1909, ders., *Sharaku*, München 1922, Yone NOGUCHI, *The Spirit of Japanese Poetry*, London 1914 und J. Ingram BRYAN, *The Literature of Japan*, London 1929.
5. Sergei EISENSTEIN, *Vom Theater zum Film*, Zürich 1960, 9.
6. Zit. aus S. EISENSTEIN, *Notes of a Film Director*, Moskau 1959, 11.
7. Im Laufe der Zeit sind die chinesischen Schriftzeichen derartig abstrahiert worden, daß heutige Chinesen Ideogramme nicht mehr mit konkreten Bildern assoziieren können.
8. Vgl. S. EISENSTEIN, *Film Form*, Übers. von Jay Leyda, New York 1949, 31.
9. Vgl. S. EISENSTEIN, *Vom Theater zum Film*, 38f.
10. Vgl. S. EISENSTEIN, *Ausgewählte Aufsätze*, 345.
11. Ebenda, 330.

12. Vgl. S.EISENSTEIN, *Vom Theater zum Film*, 22 und 26.
13. Zit. aus S.EISENSTEIN, *Notes of a Film Director*, Moskau 1959, 41f.
14. S.EISENSTEIN, "The Unexpected", in: *Film Form*, 20.
15. Ebenda, 21.
16. Ebenda.
17. Ebenda, 20.
18. Ebenda, 18.
19. S.EISENSTEIN, "The Cinematographic Principle and the Ideogram", 35f.
20. Vgl. Anm. 8.
21. S.EISENSTEIN, "The Unexpected", in: *Film Form*, 22.
22. Ebenda, 22.
23. Ebenda, 24.
24. Ebenda.
25. Ebenda 23.
26. Vgl. Okamoto Kidô, Okamoto Kidôshû (=Gendai kokubungaku zenshû Bd. 22), Tôkyô 1924. Anlässlich der ersten Internationalen Theaterversammlung im Jahre 1927 inszenierte Firmin Gémier das Stück Shuzenji-monogatari von Okamoto Kidô im Champs-Élysées-Theater.
27. S.EISENSTEIN, "The Cinematographic Principle and the Ideogram", in: *Film Form*, 43.
28. Ebenda, 42.
29. Ebenda, 44.
30. Seine Filmtheorie wurde im Jahre 1932 ins Japanische übersetzt von Norio Sasaki unter dem Titel "Eiga no hensyôhō" (Ôraisysha-Verlag).
31. Unter anderen erhielten John Sturges, Sergio Leone und Martin Ritt Anregungen durch Filme von Kurosawa.