

Einleitung

Von seinen Anfängen her war der Film ein globales Medium. Schon wenige Monate nach der ersten Filmvorführung der Gebrüder Lumière in Paris ging die Erfindung um die Welt. In Kyôto veranstaltete Katsutarô Inahata 1897 eine Probevorführung der Apparatur und zeigte Bilder eines Tanzfestes in Paris, einer Schifffahrt auf der Themse und Stadtaufnahmen von Lyon (vgl. Yamane 1985: 7). Und umgekehrt war man auch in Europa an Ansichten Japans interessiert (Siehe dazu den Beitrag von Mariann Lewinsky in diesem Band). Im Film konnte man die japanische Kultur und ihre Weise, sich darzustellen, sinnlich-konkret erleben. Man sah die Orte und Menschen, ihren Alltag – und ließ den Blick vom Medium lenken. Schauend vollzog man deren Schweise nach. Über Kontinente hinweg entstand so ein Dialog zwischen den Kulturen. Man ahmte in Europa den japanischen Stil nach und umgekehrt ließ man sich in Japan von europäischen Bildern inspirieren. Das filmische Medium wurde zu einer Plattform, auf der sich die Kulturen austauschten und einander ästhetisch begegneten. Es stellte die technischen Möglichkeiten für eine *kulturelle* Globalisierung bereit.

Konkret gesprochen fließen in jede Filmproduktion (und Rezeption) die jeweiligen kulturellen Hintergründe, die ästhetischen und epistemischen Prämissen (z.B. die Frage der perspektivischen Darstellungsform, Leitvorstellungen der jeweiligen Kulturen), historische Entwicklungslinien, sprachliche Implikationen (Schrift und Leseformen, Möglichkeiten und Grenzen sprachlichen Ausdrucks, Typik und Eigenart der jeweiligen Sprache, die Frage der Übersetzbarkeit) mit ein. Gerade jene ‚Selbstverständlichkeiten‘ werden filmisch mitinszeniert und prägen die Erscheinungsweise des Films. Beispielsweise wenn ein Filmemacher wie Yasujirô Ozu die Kamera auf der Höhe

eines auf dem Boden Sitzenden positioniert – und nicht in Augenhöhe eines Stehenden, wie man es im europäischen Kino gewohnt ist. Mit größter Vorsicht nur kann solch ein japanischer Film interpretiert werden, weil hier allein durch den Standpunkt der Aufnahme eine Jahrhunderte alte Traditionslinie mit all ihren kulturellen Implikationen der Raum- und Körpererfahrung aufgegriffen wird. Das Sitzen als Alltagspraxis wird zur ästhetischen Form, die den filmischen Blick prägt. Und hier divergieren dann in der Rezeption die Auffassungsweisen (vgl. Bordwell 1976; Becker 2008). Wer diese Form des Sitzens gewohnt ist, wird auch ihre ästhetische Umsetzung kaum irritierend empfinden. Aber derjenige, der diese in die Alltagspraxis eingeschriebene Haltung und Sichtweise nicht kennt, der wird gerade auf das für andere als selbstverständlich Geltende (und von ihnen unbeachtete) aufmerksam. Und diese mannigfachen Effekte und Irritationen sind es, die uns das ‚Japanische‘ und das ‚Europäische‘ in seiner Differenz beschreiben helfen, indem sie die feinen Unterschiede zwischen den Kulturen explizieren. Solcherart Resonanzeffekte lassen sich in den Künsten zahlreiche finden – und die Künste sind es, die uns ein Sensorium dafür geben. Es ist eine Aufgabe des vorliegenden Bandes, diese Wechselwirkungen und medialen Wahrnehmungen der anderen Kultur in ihrer Kompliziertheit zu fassen und interpretativ zu erschließen. Schon Sergej Eisenstein weist darauf hin, dass Montageverfahren in der japanischen Tradition bereits im Ukiyo-e nachzuweisen sind, während sie üblicherweise im Westen mit dem Beginn der industriellen Produktion zusammenfallen (siehe dazu den Beitrag von Felix Lenz in diesem Band). Das heißt aber, dass die Montage im japanischen Film ganz anderen Voraussetzungen folgt und andere Regeln aufweist, als das im Westen durch das *continuity-editing* üblich ist. Ähnliches ließe sich für den Stummfilm zeigen, der bekanntlich im Westen früh mit konzertanter Musik, zumindest mit Klavierbegleitung, vorgeführt wurde, während in Japan Filmerzähler, die Benshi, die Vorführung narrativ begleiteten, sie live vertonten und kommentierten, so wie das im japanischen Theater, im Bunraku-Theater und im Kamishibai, bei dem Geschichten auf Bildtafeln dargestellt werden, üblich ist (vgl. Dym 2003; zur Wechselwirkung der europäischen und japanischen Theaterkultur siehe Hirata, Lehmann 2009).

Wir knüpfen an film- und medienwissenschaftliche Studien Paul Schraders (1972), David Bordwells (1976, 1988), Noël Burchs (1979), Roland Barthes' (1981), Kikuo Yamamotos (1983), K. Ludwig Pfeiffers (1999, 2008), Timon Screechs (1994, 1996), Shigehiko Hasumis (1992), Mariann Lewinskys (1997) an, die versucht haben, sich gegen ein vorschnelles Verstehen abzusichern und denen es um die Herausarbeitung eben jener Differenzen ging, die auch heute noch die (Bild-)Kulturen prägen.¹ Es geht auch darum, die Grenzen des Verstehens auszuloten, wenn es interkulturell – und damit mehrsprachig – wird (siehe dazu auch Waldenfels 2006, 2008; Gmainer-Pranzl 2007; Ortlund 2000). Was üblicherweise als voraussetzungslos gegeben angenommen wird, der Gegenstand der ästhetischen Betrachtung, differenziert sich aus, sobald man eben dieses projektive Moment, also die Ergänzungsleistung des Zuschauers, mit einbezieht. Dann muss man zugeben, dass die eigene Sichtweise auf Kunst und auf Kulturen eingefärbt ist von zahlreichen Implikationen und Annahmen, über die man sich gewöhnlich kaum Gedanken macht, nur weil die Sehgewohnheiten von Regisseur und Zuschauer auf eine ähnliche Weise kulturell geprägt sind. Und eben jenen selbstreflexiven Prozess zu führen, hat sich dieser Band thematisch vorgenommen. Deshalb werden von den Autorinnen und Autoren gerade die Interferenzen und Resonanzen zwischen den Kulturen in die Film-analyse mit einbezogen.

Das filmische Medium weist eine andere Tiefendimension auf als die Literatur oder die bildenden Künste. Es entstand als Ergebnis eines Jahrhunderte dauernden Entwicklungsprozesses, der über die Camera Obscura, zur Entdeckung der Zentralperspektive, hin zur Photographie führte. An dessen Ende standen schließlich die Chronophotographie und der Film, die ein Instrumentarium sind, Bewegungen technisch zu reproduzieren. In die filmische Apparatur schrieb sich damit die europäische Sichtweise, ihre ästhetischen und epistemischen Prämissen mit ein. Beobachten oder inszenieren sich die Kulturen, so sind diese Implikationen stets mit zu berücksichtigen. Der Gebrauch apparativer Techniken verdeckt dabei oftmals

1 In den letzten Jahren haben auch Ausstellungen das Thema aufgegriffen. Siehe hier insbesondere Munroe (2009) und Schneider (2006).

unterschiedliche kulturelle Sichtweisen, wie Timon Screech festgestellt hat: „Perspective in Japan was hailed as marvellous, but as a marvellous *invention*, not a discovery“ (1994: 58).

Die in dem vorliegenden Band versammelten Beiträge sind Versuche, diese kulturelle Globalisierung am Beispiel der Wechselwirkung zwischen der japanischen und der europäischen Film- und Bildkultur zu verstehen. Wer zu diesem Thema arbeitet, bewegt sich daher nicht nur in zwei Kulturen, sondern auch mindestens in zwei Disziplinen.

Die hier versammelten Texte gehen zurück auf die Arbeitstagung *Mediale Begegnungen zwischen Europa und Japan*, die im Sommer 2008 von Kayo Adachi-Rabe, Andreas Becker und Florian Mundhenke an der Goethe-Universität Frankfurt am Main ausgerichtet wurde. Wir brachten die Film- und Medienwissenschaft in einen schon lange notwendigen interdisziplinären Dialog mit WissenschaftlerInnen der Japanologie, der Kunstwissenschaft, Philosophen, Musikwissenschaftler, Praktikern (Musiker, der Organisator des Filmfestivals *Nippon Connection* Holger Ziegler), der Theaterwissenschaft. Die Tagung war ein Versuch, die an einzelnen Instituten entstandenen Arbeiten miteinander zu vernetzen. Diese interdisziplinäre Forschung ist notwendig, will man denn eine interkulturelle Perspektive einnehmen. Sie erschließt eben jene Tiefenebenen, die man allzu leicht übersieht, bewegt man sich nur innerhalb der Sichtweise einer Kultur.

In den Anfängen erst ist eine *komparative Medien- und Filmwissenschaft* im Entstehen, die eben den Effekten der interkulturell-globalen Kommunikation einen Verstehenshorizont erschließt (zum Konzept einer komparativen Ästhetik siehe insbesondere Elberfeld 2000 und die darin versammelten Beiträge von Simon, Mall und Ortlund). Was in anderen Bereichen, beispielsweise den Postcolonial-Studies (vgl. Taussig 1993; Bhabha 2008), bereits seit einigen Jahren geschieht, die fächerübergreifende Arbeit am Gegenstand, ist im Fall der japanischen und europäischen Kultur und ihres Einflusses aufeinander gerade am Anfang. Jeder Film ist Ausdruck dieses globalen Anspruchs, weltweit gesehen und verstanden werden zu können. Aber um diesem Aspekt zu entsprechen, bedarf es einer interdisziplinären Zusammenarbeit und eines Dialogs zwischen den Kulturen.

Der Band spannt daher einen notwendigen Bogen von der Oper und den darstellenden Künsten, zur Pre-Cinema-History, über die frühe Filmgeschichte hin zum Gegenwartskino. Der Vielfalt von Perspektiven sollte mit einer Offenheit begegnet werden. Es braucht derzeit Foren, um die noch an einzelnen Instituten, oft sogar in Form einzelner Projekte, entstehenden Forschungen zu bündeln, und die Tagung wollte ein solches Forum sein. Wissenschaftler und Künstler aus Großbritannien, der Schweiz, Deutschland kamen in ein Gespräch miteinander. Die hier dokumentierten Beiträge sind erste Ergebnisse eines Gedankenaustauschs, den wir gerne fortsetzen möchten. Weil diese wichtige Erforschung globaler Kommunikation nur in Ansätzen institutionalisiert ist, bedarf es umso mehr solcher temporärer Formen und Zusammenkünfte.

Die Arbeitstagung untersuchte dieses Feld der medialen Wechselwirkung und legte den Fokus auf die *Übertragungsprozesse* zwischen der europäischen und der japanischen Kultur. Geschichtlich betrachtet läuft die Entwicklung der Kinematographie (und ihrer Vorläufer) parallel mit dem Prozess der Verwestlichung Japans als Folge der Öffnung des Landes 1858 und der Meiji-Restauration 1867. Im Film manifestiert sich daher die Beziehung Europa-Japan auf eine einzigartige Weise. Waren die Kulturen vormals voneinander isoliert, so verhalf der Film dazu, ein Bild von sich zu schaffen, indem man sich dem Anderen in diesem Medium darstellte. Fragen, die uns beschäftigten, waren: Wie haben die Kulturen einander wahrgenommen und welche Bilder vom Anderen wurden erzeugt? Prägen die Stereotypen vom Anderen, das Japonische und Europäische, auch die im modernen Medium Film erzählten Geschichten? Welche ästhetischen Umgangsformen mit dem Medium Film haben sich ausgebildet? Inwiefern knüpft der Film an bestehende Darstellungstraditionen (Oper, Theatertraditionen, Erzählkultur, Benshi-Filmerzähler, Zentralperspektive, optische Vorrichtungen) an und führt diese weiter? Wie lässt sich dieser Prozess des kulturellen Transfers, der über mediale Brüche hinweg verlief, beschreiben? Wie zeichnen sich in einem globalen Medium wie dem Film die kulturellen Unterschiede ab und in welchen Fällen werden diese durch den Film verwischt? Wann gehen die Unterschiede der Bild- und Erzählkulturen in den Film ein und wann gehen sie verloren? Welche spezifischen Merkmale filmi-

scher Erzählung gibt es und wo lassen sich allgemeine Trends beschreiben? Wie lässt sich diese ästhetisch-mediale Wechselwirkung beschreiben (Alterität, Exotismus, Klischee, Stereotyp)? Inwiefern verändert die Übertragung und Übersetzung die Rezeption? Gibt es transkulturelle Erzählschemata? Wie nehmen die Kulturen einander wahr?

Der Band beginnt mit einer theoretischen Reflexion der Grundbegriffe ästhetischer und kultureller Wahrnehmung durch K. Ludwig Pfeiffers Beitrag „Komparative Ästhetik: Klischees oder Differenzen im Vergleich Deutschland (Europa) – Japan?“ Pfeiffer begründet darin eine bis in die Gegenwart reichende fundamentale Differenz zwischen den Kulturen. Begriffe wie Präsenzkultur, Objektbeziehung und die andere Auffassung von Schöpfung verdeutlichen diese Differenzen im Sinne einer komparativen Ästhetik. Der Autor fragt, ob man im Hinblick auf ‚Japan‘, „die Differenzen Realität/Repräsentation/Fiktion überhaupt aufmachen oder nicht besser durch umso nachdrücklicher eingeforderte Differenzen zwischen Verfahren und den daraus entspringenden unterschiedlichen Effekten ersetzen sollte“, eine gerade in medientheoretischer Hinsicht weitreichende These. Natalie Böhler und Simone Müller untersuchen in „Nagisa Ôshimas Film *Kôsbikei* (*Tod durch Erhängen*, 1968) und seine Bezüge zu Jean-Paul Sartres Existenzphilosophie“ den Einfluss von Jean-Paul Sartres Existenzphilosophie auf Nagisa Ôshimas Film. Die Autorinnen beleuchten die Geschichte der Rezeption des französischen Existenzialismus in Japan, wo Sartre als Idol galt. In der Ästhetik und Narratologie des Films *Tod durch Erhängen* wird Ôshimas Engagement als Gründer der japanischen Nouvelle Vague besonders ersichtlich.

Ausgangspunkt von Mariann Lewinskys Text – dem ersten in der Sektion „Film“ – „Schöne Schmetterlinge und keine Butterfly. Japan, Japonaiserie und Japonismus in der Filmproduktion der Firma Pathé frères, Frankreich 1900–1918“ ist die systematische Sichtung der „rund 115 Filme mit japanischem Sujet der Firma Pathé Frères aus der Zeit bis 1910 und weiter bis 1918“. Und „da die Kinematographie die Attraktionen, Inhalte und ästhetischen Effekte anderer Kulturpraktiken absorbierten und usurpierten, nichtfilmische Schauvergnügen verdrängten und zugleich mit kinematographischen Mitteln fortsetzten, dokumentieren die Filme aus der Zeit vor 1914

heute in ihrer Gesamtheit auf einzigartige Weise, in bewegten ‚Lebenden Bildern‘, die entschwundene Unterhaltungskultur ihrer Epoche, der Belle Epoque“, schreibt die Autorin. Hyunseon Lee fragt in ihrem Beitrag „Madama Butterfly und das Stummfilm-Kino. Zum Verhältnis von Oper und Film“ am Beispiel des Butterfly-Narrativs nach den Kontinuitäten zwischen Oper und Film. Die Transformation des Opernstoffes zeigt, wie sich das Medium Film von der Oper diversifiziert hat, wie Lee am Beispiel von *The Toll of the Sea* (1922) darlegt, „Der Puccini’sche musikalische und vokale Exotismus wird im Stummfilm-Kino durch den visuellen Exotismus ersetzt. Im Film *The Toll of the Sea* dient der Exotismus in erster Linie als Mittel zum Experimentieren mit den Farben, wenn er in besonderer Eindringlichkeit und Opulenz die exotische farbige Welt präsentiert“, wie Lee ausführt.

Ralf Michael Fischer beobachtet in seinem Beitrag „Zum Beispiel Kurosawa – Filmästhetik im Spannungsfeld japanischer und europäischer Bildtraditionen“ die Interferenzen dieser beiden unterschiedlichen Entwicklungslinien am Beispiel des oft als westlich bezeichneten Filmstils von Akira Kurosawa. Dieser bereitet auf diese Weise in seinen Bildern und mit seiner Inszenierung einen virtuellen Dialog, der Motive aus dem Film und der bildenden Kunst fruchtbar macht, wobei er es versteht, das Verbindende zu betonen und das Differentielle zu überbrücken.

Die von Fischer gebrachten Thesen zu einem Dialog mit Bildern bei Akira Kurosawa greift Felix Lenz in „Eisenstein und Japan. Kurosawa und Eisenstein“ auf und vertieft diese im Hinblick auf einen komparativen Analyseansatz dieser beiden wichtigen Vertreter der verschiedenen Traditionen. Dabei wird deutlich, dass sich Eisenstein in seinen Schriften intensiv mit Japan auseinandergesetzt hat. Lenz schlussfolgert: „Eisenstein findet so in Japan Vorbilder für nahezu all seine prägenden Gestaltungsmethoden, die er aus Beispielen destilliert, abstrahiert und dann als allgemeine Gestaltungsgesetze formuliert.“ Kurosawas späte Filme werden demgegenüber in ihren verwandten Gestaltungsformen untersucht, die Eisenstein aufgreifen, ohne ihn zu kopieren: „Kurosawa folgt nicht blind traditionellen Formen, vielmehr gibt er den in sie eingeschriebenen Möglichkeiten stets eine selbstgewählte Richtung und macht uns darin sein eigenes

Weltbild sichtbar.“ Kayo Adachi-Rabe vergleicht Stellan Ryes *Der Student von Prag* (1913) und Kiyoshi Kurosawas *Doppelgänger* (2003) miteinander. Untersucht wird dabei die Adaption des Doppelgänger-Motivs der Romantik und des Expressionismus. Die dem Doppelgängermotiv zugrunde liegende Paradoxie erweist sich dabei gleichzeitig als eine des Kinozuschauers, wie Adachi-Rabe mit Bezug auf Edgar Morins Filmtheorie darlegt. Bei Rye und Kurosawa werden unterschiedliche Verfahren benutzt, um diese Paradoxie dazustellen. Andreas Becker zeigt in seinem Beitrag „Über den Umgang mit Klischees in Alain Resnais' *Hiroshima mon amour* (1959)“, wie der Nouvelle-Vague-Regisseur Klischees unterläuft, indem er diese bewusst aufführt und sich diese reflexiv anverwandelt, sie kulissenhaft ausstellt. Zwischen der visuellen und der akustischen Ebene – der Musik, dem Off-Kommentator und dem Dialog der Protagonisten – besteht oft Inkongruenz, sie kommentieren sich und verleihen dem Film eine Vielschichtigkeit. Im Beitrag „J-Horror im Westen. Zum Einfluss traditioneller japanischer Motive auf den westlichen Genre-film“ von Marcus Stiglegger wird der in den 1990er Jahren aufgekommene und auch international breit rezipierte japanische Geisterhorrorfilm betrachtet, wobei der Autor versucht, nicht nur dessen traditionell japanische Herkunft darzulegen, sondern auch einen interkulturellen Dialog in Form von (zumeist US-amerikanischen) Adaptionen und Remakes dieser Filme nachzuverfolgen. Es zeigt sich dabei, dass wesentliche Stilelemente in den Nachfolgefilmen aufgegriffen werden, aber dabei einige Deutungselemente der Mystik durch psychologische und kausalistische Erklärungsmuster ersetzt werden. Florian Mundhenke versucht in seinem Beitrag „Amerikanische Yakuza, japanische Gangster – Intermediale Oszillationen zwischen Ost und West bei Paul Schrader und Takeshi Kitano“ mithilfe des Genre-typischen Topos des Verbrechers (USA: Gangster, Japan: Yakuza) den gesellschaftlichen Austausch der beiden Kulturen zu versinnbildlichen. Dazu werden mit *The Yakuza* (USA/Japan 1975, Paul Schrader) und *Brother* (Japan/USA 2001, Takeshi Kitano) zwei paradigmatische Beispiele von kulturellen Grenzgängern analysiert, die durchaus eine Veränderung und Weiterentwicklung dieser zentralen Wechselwirkung beschreiben. Lars Grabbe wendet sich mit dem Anime einem immens wichtigen Teil heutigen japanischen

Kulturimports zu, den er in „Die Evolution des Cyborgs. Künstliche Lebensformen im japanischen Anime *Ergo Proxy* (2006)“ beispielhaft ausführt. Er zeichnet dabei die historische Entwicklungslinie dieser Erscheinung nach, die sowohl traditionelle religiöse Elemente aus Japans Kulturentwicklung aufgreift, sich aber auch auf industrielle Umwälzungen und transkulturelle, vermehrt westlich geprägte Motivefelder bezieht. Dies wird anhand von *Ergo Proxy* dargestellt, ein Anime, welches mit der Cyborg-Metapher exemplarisch „das Scheitern einer symbiotischen Gemeinschaft von Mensch und Maschine“ ausdrückt.

Stephan Köhn analysiert in der letzten Sektion, die grenzübergreifend über den Film in Richtung der darstellenden Künste hinausschreitet, das Deutschlandbild in der Takarazuka-Revue *Karte ohne Grenzen*, der das historische Ereignis der Wiedervereinigung Deutschlands zugrunde liegt. Ein (hierzulande) fremdartiges, vom Kitsch beladenes Simulakrum der geteilten Stadt Berlin erscheint auf der Bühne, die aus den singulären Konventionen der Mädchenkultur Japans besteht. Daniel Schmidts Film *Das geschriebene Gesicht* (1995) ist in Japan bekannter als in Europa, wie Kayo Adachi-Rabe in ihrem Beitrag zeigt. In dem filmischen Porträt des Kabuki-Tänzers Tamasa-burô Bandô gehen Dokumentar- und Spielszenen ineinander über. In Japan bewundert man „vor allem die Stofflichkeit des Sichtbaren, die magische Metamorphose der Zeit und die Verschmelzung der Musik mit dem Bild“, wie es in dem Beitrag heißt.

Holger Ziegler, langjähriger Leiter des *Nippon Connection*-Filmfestivals Frankfurt am Main, schließt mit dem Praxisbericht „Wege der Kulturvermittlung. Kulturvermittlung als Wissensvermittlung“, in dem er das japanische Filmfestival allgemein als Ort der Kulturvermittlung begreift und den Präsentationskontext als einen wesentlichen Faktor derselben beschreibt: „Das kommunikative Erleben funktioniert dabei als eine Art Katalysator, der die Fülle der Eindrücke sammelt, kanalisiert und in die eine oder andere Richtung lenkt. Das betrifft sowohl das gemeinsame Kinoerlebnis, als auch das anschließende Reden darüber“, wie es im Beitrag heißt.

Für die Unterstützung der Tagung bedanken wir uns bei den Freunden und Förderern der Goethe-Universität, dem Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft und Hans-Thies Lehmann,

dem Mal Seh'n Kino und der Stadt Frankfurt am Main sowie Nanaé Suzuki für den Titellentwurf vielmals.

– Kayo Adachi-Rabe, Andreas Becker, Florian Mundhenke

Literatur

- Barthes, Roland (1981): *Das Reich der Zeichen (L'empire des signes)*. Frankfurt am Main.
- Becker, Andreas (2008): Mit dem Blick des Anderen. Seh- und Raumerfahrung im westlichen und japanischen Film. In: Ders. (u.a.) (Hg.): *Mimikry. Gefährlicher Luxus zwischen Natur und Kultur*. Schliengen, S. 92–109.
- Bergfelder, Tim (2005): National, transnational or supranational cinema? Rethinking European film studies. In: *Media, Culture and Society*, Vol 27 (Nr. 3), S. 315–331.
- Bhabha, Homi (2006): *Nation and narration*. Reprinted. London.
- (2008): *The location of culture*. London.
- Bordwell, David; Thomson, Kristin (1976): Space and Narrative in the Films of Ozu. In: *Screen* 17/H. 2, S. 41–73.
- Bordwell, David (1988): *Ozu and the poetics of cinema*. London.
- (2001): *Visual Style in Cinema: Vier Kapitel Filmgeschichte*. München.
- Burch, Noël (1979): *To the distant observer: form and meaning in the Japanese cinema*. London.
- Dym, Jeffrey (2003): *Benshi, Japanese silent film narrators, and their forgotten narrative art of setsumei: a history of Japanese silent film narration*. Lewiston (New York).
- Eisenstein, Sergej M. (2006): *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*. Frankfurt am Main.
- Elberfeld, Rolf; Wohlfart, Günter (Hg.) (2000): *Komparative Ästhetik. Künste und ästhetische Erfahrungen zwischen Asien und Europa*. Köln.
- Gmainer-Pranzl, Franz (2007): *Heterotopie der Vernunft. Skizze einer Methodologie interkulturellen Philosophierens auf dem Hintergrund der Phänomenologie Edmund Husserls*. Wien.
- Hasumi, Shigehiko (1992): *Kantoku Ozu Yasujiro. (Der Filmemacher Yasujiro Ozu)*. Tōkyō.
- Hirata, Eiichirō; Lehmann, Hans-Thies (Hg.) (2009): *Theater in Japan*. Berlin.
- Lewinsky, Mariann (1997): *Eine verrückte Seite: Stummfilm und filmische Avantgarde in Japan*. Zürich.
- Mall, Ram Adhar (2000): Aesthetics in an Intercultural Perspective – Towards the Concept of an Intercultural Aesthetics. In: Elberfeld, Rolf; Wohlfart,

- Günter (Hg.): *Komparative Ästhetik. Künste und ästhetische Erfahrungen zwischen Asien und Europa*. Köln, S. 39–54.
- Munroe, Alexandra (Hg.) (2009): *The third mind: American artists contemplate Asia, 1860–1969*. New York.
- Ortland, Eberhard (2000): Über Gegenstände, Methoden und Voraussetzungen komparativer Ästhetik. In: Elberfeld, Rolf; Wohlfart, Günter (Hg.): *Komparative Ästhetik. Künste und ästhetische Erfahrungen zwischen Asien und Europa*. Köln, S. 55–73.
- Pfeiffer, K. Ludwig (1999): *Das Mediale und das Imaginäre: Dimensionen kultur-anthropologischer Medientheorie*. Frankfurt am Main.
- Ders. (2008): *Schwellen der Medialisierung : medienanthropologische Perspektiven – Deutschland und Japan*. Bielefeld.
- Pörtner, Peter (2005): Das Ganze im Blick? Unvorgreifliche Notizen zur Geschichte des Auges und des Sehens in Japan. In: Neumann, Michael (Hg.): *Anblick/Augenblick*. Würzburg.
- Screech, Timon (1994): The Meaning of Western Perspective in Edo Popular Culture. In: *Archives of Asian Art* 47, S. 58–68.
- Ders. (1996): *The western scientific gaze and popular imagery in later Edo Japan: the lens within the heart*. Cambridge.
- Schneider, Angela (2006): *Berlin–Tōkyō, Tōkyō–Berlin: die Kunst zweier Städte*. Ostfildern.
- Schweinitz, Jörg (2006): *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses*. Berlin.
- Schrader, Paul (1972): *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley.
- Simon, Josef (2000): Die logischen Grundlagen der europäischen Ästhetik. In: Elberfeld, Rolf; Wohlfart, Günter (Hg.): *Komparative Ästhetik. Künste und ästhetische Erfahrungen zwischen Asien und Europa*. Köln, S. 299–317.
- Taussig, Michael (1993): *Mimesis and alterity: a particular history of the senses*. New York.
- Waldenfels, Bernhard (2006): *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*. Frankfurt am Main.
- (2008): *Topographie des Fremden*. Frankfurt am Main.
- Yamamoto, Kikuo (1983): *Nibon eiga ni okeru gaikoku eiga no eikyō. (Einflüsse ausländischer Filme in japanischen Filmen)*. Tōkyō.
- Yamane, Keiko (1985): *Das japanische Kino*. München.