

Title	,Action-Cuts' in Yasujirō Ozus Higanbana (Equinox Flower) : Anmerkungen zu den Drehbuch-Notizen, der Montageästhetik und der Zeitdarstellung
Sub Title	
Author	Becker, Andreas
Publisher	慶應義塾大学独文学研究室
Publication year	2020
Jtitle	研究年報 (Keio-Germanistik Jahresschrift). No.37 (2020. 3) ,p.1- 12
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	論文
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN1006705X-20200331-0001

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

‚Action-Cuts‘ in Yasujirō Ozus *Higanbana*
(*Equinox Flower*)

Anmerkungen zu den Drehbuch-Notizen, der
Montageästhetik und der Zeitdarstellung

Andreas Becker

Formen der Montage, Wahrnehmungsformen der Zeit

In seinem Buch *On Film Editing* unterscheidet der Regisseur und Cutter Edward Dmytryk zwei Formen der Montage: die ‚Hollywood‘-Montage und die ‚europäische‘ Montage. Erstere beruhe auf einer Transition, die sich oftmals unbemerkt vollziehe und die die Geschichte mittels indirekter Hinweise erzähle. Die andere, europäische Montage, sei durch „straight cuts“ (Dmytryk 1983: 135) gekennzeichnet und setze Kontraste ein. Dies illustriert Dmytryk an Sergei Eisensteins berühmter Treppenszene in Odessa in *Panzerkreuzer Potemkin* (*Bronenosets Potemkin*, 1925; Dmytryk 1983: 135). Ich möchte am Beispiel von Yasujirō Ozus *Higanbana* (*Equinox Flower*, 1958b) zeigen, dass der japanische Regisseur demgegenüber einen *dritten* Weg wählt, der beide Positionen miteinander verbindet. Ozu erzählt seine Geschichten mit Hilfe von Montagen, die zwar von der Hollywood-Ästhetik mit ihrem ‚unsichtbaren Schnitt‘ inspiriert sind, die aber gleichzeitig ungewohnte Kontraste setzen, indem sie mit zahlreichen (westlichen) Konventionen der Montage brechen. Für die Raum- und Dialogdarstellung (das ‚Schuss-Gegenschuss-Verfahren‘) etwa wurde dies schon früh von David Bordwell (1988), Kristin Thompson (1988), Edward Branigan (1976) und anderen durch strukturelle Analyse der Filme beschrieben. Offen ist aber bislang die Beantwortung der Frage geblieben, ob Ozu diese Techniken bewusst einsetzte oder ob sie einfach anderen kulturellen Rezeptionsgewohnheiten entspringen und er diesen nur folgte. Ich möchte diese Frage durch Lektüre des original Arbeitsdrehbuchs von *Higanbana* (Ozu 1958a) zumindest an einem

Beispiel diskutieren: Den Action-Cuts, also dem Bewegungsschnitt.¹⁾

Die Sichtung der Higanbana-Originaldrehbücher und Ozus Notizen

Das *Higanbana*-Drehbuch ist zwar in den von Kazuo Inoue herausgegebenen Gesammelten Werken Ozus aufgenommen, jedoch ohne die hier besprochenen Anmerkungen und Siglen (Inoue 2003: 305-340). Ich hatte im Herbst 2014 die Möglichkeit, dieses Original-Arbeitsdrehbuch (Ozu 1958a) zu sichten (*Abbildung 1*).²⁾

Wie in den meisten Arbeiten, so hat Ozu das Drehbuch auch hier zusammen mit Kōgo Noda verfasst; es beruht auf einer gleichnamigen Novelle des japanischen Schriftstellers Ton Satomi (Satomi 2003: 166-223). Das Drehbuch ist im Wesentlichen ein gedruckter Dialogtext mit Kurzhinweisen. Interessant ist, dass Ozu für den Dreh zahlreiche Anmerkungen einfügte, den Dialog in Passagen sogar noch ergänzte und änderte, vor allem aber, dass ein handschriftlich eingefügtes Symbol- und Zeichensystem das Manuskript durchgehend kommentiert und den Text so mit Hinweisen ausstattet, wie denn dieser filmisch und schauspielerisch umzusetzen sei. Ozu verwendet dieses System auch in anderen Drehbüchern und so müsste man meine Thesen an weiteren Filmen prüfen. Zu klären wäre auch die Frage, inwieweit Ozu bei Shōchiku standardisierten Verfahren der Drehbuchgestaltung folgte und wo er für seine Filme spezifische Hinweise einfügte. Ich kann an dieser Stelle meine Interpretation nur durch möglichst genaue Beschreibung absichern und konzentriere mich auf den Film *Higanbana*

1) Die folgenden Ausführungen sind die Kurzfassung des fünften Kapitels meines Buches *Yasujirō Ozu, die japanische Kulturwelt und der westliche Film* (Becker 2020).

2) An dieser Stelle möchte ich mich für die Unterstützung durch die Kawakita-Foundation, insbesondere Frau Yukiko Wachi, der Shōchiku-Produktionsgesellschaft vielmals bedanken. Abdruck der Faksimiles der Arbeitsdrehbücher Ozus mit freundlicher Genehmigung der Kawakita-Foundation. Meinen Kollegen von der Keiō-Universität Kentarō Kawashima wie Chisa Tanimoto danke ich für die Hilfe bei der Entzifferung so mancher Zeichen.



Abb. 1. Die Titelseite von Ozus Drehbuch zu *Higanbana* (*Equinox Flower*).

(*Equinox Flower*, 1958b).

Wie in japanischen Büchern allgemein üblich, wird auch Ozus Drehbuch von rechts nach links geblättert, die Schrift verläuft auf der einzelnen Seite ebenso linksläufig, d.h. in Spalten von rechts nach links. Seine Hinweise bestehen aus mit Bunt- und Bleistift geschriebenen Anmerkungen, die in der Regel sehr exakt platziert sind, d.h. oft an bestimmten Textstellen eingefügt wurden. Auffällig ist zunächst eine recht breite rote Linie, die kontinuierlich am oberen Blattrand verläuft. Dazu finden sich kleine graphische Skizzen und weitere Hinweise handschriftlich in das Buch notiert. Zahlreiche, teils farbige Symbole und Kästchen kommentieren den Text. Es finden sich darüber hinaus mit Bleistift geschriebene, eingekreiste Nummerierungen am oberen Rand, die bei den einzelnen Szenen jeweils begonnen werden und die mit Buntstift in unterschiedlicher Farbe ‚abgehakt‘ wurden. Vielleicht handelt es sich hierbei um die Zuordnung der Einstellungen zu den Szenen. Diese These müsste aber noch überprüft werden. Ozu hat dieses Symbol- und Zeichensystem im *Higanbana*-Drehbuch selbst nicht expliziert. Weitere erhaltene Drehbücher, Storyboards, Notizbücher sowie Tagebucheintragungen (Ozu 1993) können an mancher Stelle zur Klärung beitragen, aber die phänomenologische Analyse sowie die Zuordnung zum fertiggestellten Film bildete mein Verfahren der Wahl.

Schon bei der ersten Sichtung fallen die zahlreichen Buchstabenkürzel „a-c“ auf, die durch Groß- und Kleinschrift sowie runde und eckige Einklammerung leicht variiert werden. So finden sich auch „A-C“, „(A-C)“, „(a-c)“, „<a-c>“ im Manuskript, alle diese Varianten zusammen genommen sind es beinahe hundert solcher Anmerkungen. Die *überwiegenden*, nämlich 74, Anmerkungen sind aber als „a-c“ ausgeführt, weshalb ich mich zunächst auf diese konzentriere. Danach gehe ich auch an einem Beispiel auf die Variante „A-C“ ein.

Einen wertvollen weiteren Hinweis gab die Sichtung von Ozus *Akibiyori*-Drehbuch (*Late Autumn*, 1960; Ozu 1960a). Hier wurde handschriftlich,

wahrscheinlich mit Füllfeder, auf zwei Seiten ausgeführt: „action cut“ sowie „<action cut>“ (Ozu 1960a: d-4 sowie e-14). Ich ging diesen Hinweisen nach und ordnete dieser Idee folgend die etwa 89 a-c-Notizen (d.h. inklusive Varianten) des *Higanbana*-Drehbuchs dem Filmmaterial zu und versuchte so, das Rätsel der Chiffre zu lösen. Dabei stellte ich fest, dass in allen Fällen tatsächlich eine Montage vorlag, die sich durch den Drehbuchtext sehr leicht und präzise zuordnen ließ. Zwar montierte Ozu auch in vielen weiteren Fällen, aber offensichtlich stellten diese mit den Siglen *gesonderten* Stellen besonders wichtige Momente dar. Und tatsächlich sind diese Montagen in der Regel die komplexeren und inhaltlich bedeutenderen. Wo sie es nicht sind, scheinen die Notizen „a-c“ in ihren Varianten auch Hinweise für die praktische Filmarbeit gewesen zu sein, dass man hier besonders behutsam auf den Schnitt und die Anschlussbewegungen/Einstellungen achten möge.

Zum Verfahren des Action-Cut

Kommen wir auf Dmytryk's Text zurück. Dieser stellt verschiedene Regeln der Montage auf. Die erste Regel besagt, dass man nie ohne Absicht montieren soll („Never make a cut without a positive reason“, Dmytryk 1984: 23, Kursivierung im Original), die zweite Regel lautet, dass man eher eine längere Passage denn eine kürzere wegschneiden sollte („When undecided about the exact frame to cut on, cut long rather than short.“, Dmytryk 1984: 23, Kursivierung im Original). Die dritte Regel schließlich ist von größter Bedeutung, und da sich das Beispiel bei Ozu schnell finden lässt, möchte ich hierauf ausführlicher eingehen. Sie lautet, dass man *in die Bewegung hinein* schneiden sollte, d.h. die zueinander montierten Fragmente sollen möglichst *beide* eine Bewegung enthalten, „the cutter should look for some movement of the actor who holds the viewer's attention and use that movement to trigger the cut from one scene to the next. A broad action will offer the easier cut, but even a slight movement of some part of the player's body can serve to initiate a cut which will be ‚smooth‘ or invisible“ (Dmytryk 1984: 27). Die Aufmerksamkeit des Zuschauers kann daher nur *eine* der übereinander gelagerten Bewegungen fokussieren, entweder die intradiegetische des

Protagonisten oder die ‚extradiegetische‘ des Schnitts. Gewöhnlich wird man sich auf die Bewegung des handelnden Menschen konzentrieren. So bildet die Montage mit ihrem Einstellungswechsel eine *zweite*, subliminale Schicht, die sich unter die Wahrnehmung legt und die bei der gewöhnlichen Filmrezeption übersehen wird, obwohl sie deren Voraussetzung bildet. Der Zuschauer wird also in der so beschriebenen Anwendung des Verfahrens wie bei einem Zauberkunststück ausgetrickst, d.h. durch die (Körper-)Bewegung des Protagonisten abgelenkt. Selbst wenn man weiß, dass montiert wurde, fällt es auch dem geübten Auge sehr schwer, auf diese ‚unsichtbaren Schnitte‘ des *Action-Cut* aufzumerken. Der Protagonist – sowie dessen Handlung – wird zwar vom Zuschauer als Einheit aufgefasst, phänomenologisch jedoch konstituiert sich diese Bewegung erst durch Synthese ‚kaleidoskopartiger‘ filmischer Ansichten hindurch, deren virtuelles Zentrum eben der Körper des Protagonisten bzw. oft auch der dargestellte Raum ist.

Damit sich die kontinuierliche Narration bilden kann, ist daher von Seiten des *Hollywood*-Cutters ein Mikrotiming erforderlich. Der Schnitt muss auf die dargestellte Bewegung genauestens abgestimmt sein, nur dann erfolgt die zeitliche Camouflage, „three frames too much or too little on one side or the other can effectively spoil the match“ (Dmytryk 1984: 24). Dies ist sicherlich weitgehend eine kulturübergreifende, insofern universelle Signatur menschlicher Wahrnehmung, dass eine solche, in die Bewegung hinein verlagerte Montage *unbemerkt* bleibt und der so dargestellte Vorgang trotzdem in seinem Ablauf flüssig wirkt. Die Unterschiedlichkeit der *ästhetischen und narrativen Zuweisung* solcher Montagen allerdings ist kulturell höchst verschieden und variiert auch von Regisseur zu Regisseur enorm. Gewöhnlich wird dieses Montageverfahren eingesetzt, um Bewegungen im Raum darzustellen. Ich möchte im Folgenden an zwei Szenen exemplarisch darlegen, wie Ozu verfährt und worin die Unterschiede zur *Hollywood*-Montage liegen.

Cutter in *Higanbana* war Yoshiyasu Hamamura, der für Ozu insgesamt 13 Filme

montierte, beginnend mit *Todake no kyōdai* (*The Brothers and Sisters of the Toda-Family*, 1941), und der für die Montage vieler der späten Klassiker ganz wesentlich verantwortlich ist, darunter *Tōkyō monogatari* (*Tōkyō Story*, 1953), *Ohayōu* (*Good Morning*, 1959), *Sanma no aji* (*An autumn Afternoon*, 1962), *Akibiyori* (*Late Autumn*, 1960). Offensichtlich aber hatte Ozu eine recht genaue Vorstellung, wie wichtig die Montage an bestimmten Stellen ist, und hat daher selbst die wesentlichen Stellen markiert. Möglich ist natürlich auch, dass er die Notizen nach Rücksprache mit seinem Cutter, seinem Kameramann Yūharu Atsuta oder dem Produktionsteam anbrachte.

Action-Cuts und ‚Silent-Cuts‘. Ozus Higanbana-Notizen – Szenenanalyse 1

Dmytryk's Beispiel lässt sich in *Higanbana* ganz konkret verfolgen und zeigt, wie anders Ozu im Vergleich zum *Hollywood*-System arbeitete: „In a full shot, a player enters an office, approaches a desk, and sits down in the desk chair. The full shot has established the scene's setting, and it is now necessary to zero in on the character as he proceeds about his business, so a close shot of him at the desk is in order.“ (Dmytryk 1984: 27) Er beschreibt eine so eingeschliffene, basale und in der westlichen Filmrezeption ‚selbstverständliche‘ Konvention, dass man es kaum für nötig hält, hierüber Worte zu verlieren. Aber interessant ist, dass Dmytryk offensichtlich die Diskontinuität des Schnitts durch die Bewegung des dargestellten Menschen überbrücken möchte – und davon ausgeht, dass dies unbedingt notwendig sei. *Während* des Hinsetzens, also in Bruchteilen von Sekunden, in einem temporalen *Zwischenraum*, ist der bevorzugte Moment für den Schnitt: „[...] the cut would probably be made at just about the point where the seat of the chair and that of the player are about to collide.“ (Dmytryk 1984: 28) Dadurch wirkt die Bewegung, die sich in beiden Bildern durchhält, wie eine einheitliche, da sie wie ein roter Faden diese beiden montierten Bilder miteinander verbindet: „The important consideration here is that there be just enough movement to catch the viewer's attention“ (Dmytryk 1984: 29).

Wie nun arbeitet Ozu? Schauen wir uns dazu eine frühe Szene aus *Higanbana* an (*Abbildung 2*). Diese spielt in Wataru Hirayamas (Shin Saburi) Büro. Sein

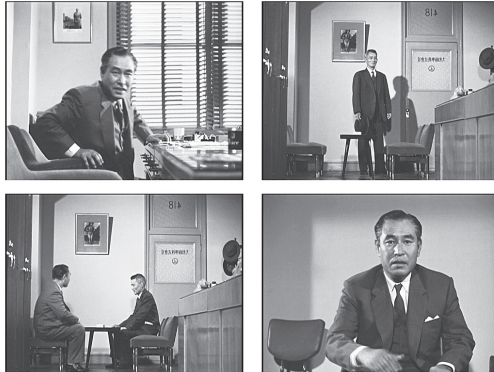


Abb. 2. Montage in *Ozus Higanbana*.
Wataru Hirayama (Shin Saburi) und Shukichi Mikami (Chishū Ryū).

Schulfreund Shukichi Mikami (Chishū Ryū) besucht ihn, um Hirayama um einen Gefallen zu bitten. Er schämt sich, man sieht es schon an seiner Gehhaltung, für das Verhalten seiner Tochter Fumiko (Yoshiko Kuga). Diese arbeitet in einer Bar und wohl deshalb bleibt auch Mikami von der Hochzeit der Tochter des langjährigen Schulkollegen und guten Freundes Toshihiko Kawai (Nobuo Nakamura) fern. Das Gespräch kreist oberflächlich um etwas Selbstverständliches, denn wohl weiß Hirayama bereits, dass Mikami sich schämt, auch wird er schon von anderen gehört haben, was dessen Tochter macht. Der ganze Dialog ist daher mehr gestischer denn inhaltlicher Natur. Auffällig ist an der Montage zunächst, dass Mikami in der Tür stehen bleibt, als er das Büro betritt und mit Hirayama spricht; beide sind durch die Schnitte visuell voneinander getrennt. Die Gesprächspartner werden in keiner Einstellung gemeinsam gezeigt. Nur die Schreibtischkante Hirayamas, ein bewegungsloses Objekt, ‚verbindet‘ beide miteinander, da sie in beiden Einstellungen zu sehen ist. Selbst als dann Hirayama aufsteht, *in Bewegung* ist, übernimmt der Anschlusschnitt diese nicht, sondern zeigt weiterhin allein Mikami, wie er verlassen im Raum steht. Hier werden zwar beide Einstellungen optisch aneinander gereiht, aber eben jene Bewegung, die als verbindendes Element die kontinuierliche Narration ermöglichen würde, also eine quasi-kausale Verbindung zwischen den Bildern stiften könnte, wird ausgelassen.

Dann schließt sich folgender kurzer Dialog an (Ozu 1958a: 14; Ozu 1958b, 16. Filmminute), unterstrichen Ozus handschriftliche Anmerkung (*Abbildung 3*):

Das Japanische in Transkription (Seite 14, Szene 17):

Hirayama: „dōshitandai“

Mikami: „--- choitodetakunakattanda.“ Hirayama no a-c

Hirayama: „dōshite? dōkashitanokai“

Übersetzt in das Deutsche:

Hirayama: „Was ist los?“

Mikami: „Ich wollte lieber nicht ausgehen“ Hirayamas a-c

Hirayama: „Warum? Was ist los?“

Der eben analysierte Schnitt wird von Ozu nicht durch eine Eintragung in das Drehbuch thematisiert, nun aber, als Hirayama sich auf den Stuhl mit Mikami an einen Tisch setzt, notiert Ozu: „Hirayama no a-c“. Versuchen wir dieses Kürzel als *Hirayama no action cut*, übersetzt: *Hirayamas Action-Cut* zu lesen.

Was ist an diesem Schnitt besonders, dass er Ozu eine solche Anmerkung wert ist? Beschreiben wir zunächst dieses Montage-Ensemble. Wieder wird mit Dmytryk's Regel, auch in ihren Varianten, gebrochen. Hirayama spricht diesen Satz, setzt sich in der Totalen. Es wird gezeigt, wie er einen Moment lang sitzt, und erst *dann* blickt er im Anschlussschnitt direkt in die Kamera, intradiegetisch verstanden also auf Mikami. Man mag meinen, dass bei solch einem Anschlussschnitt keine besondere Vorsorge getroffen werden müsse, denn eine (Körper-)Bewegung wird von Bild zu Bild de facto nicht übernommen. Ozus Film pausiert. Auch beginnt der Dialog erst, als bereits frontal auf Hirayama geschnitten wurde. Warum also vermerkt Ozu hier, dass es einen *Action-Cut* („a-c“) geben müsse, einen *Bewegungsschnitt*? Ich denke, man kann dies nur beantworten, indem man annimmt, dass Ozu auch das Warten, das Innehalten, das Stillstehen, als *Bewegung* bzw. ‚Aktion‘ auffasst. Also auch die Ruhemomente so behandelt, dass eben im

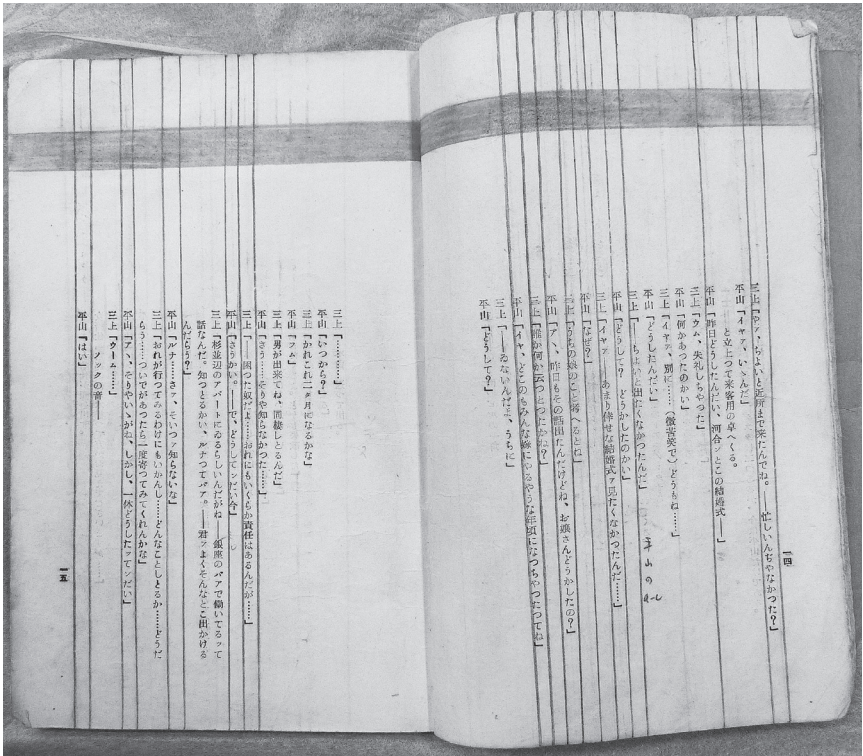


Abb. 3. Ozus Drehbuch zu *Higanbana* mit dessen Notizen.

Anschlusschnitt alles stimmt: Gestik, Mimik, Haltung, Ort sowie die Ordnung der Gegenstände. Im Zentrum von Ozus Aufmerksamkeit liegt nicht die Bewegung im Sinne einer Fortbewegung, sondern die *Ruhe*, dass eben äußerlich *Nichts* geschehen muss zwischen Bild und Bild – und dieses *Nichts* Valenzen kennt: die *innerliche* Bewegung. Insofern vollzieht er einen *stillen Schnitt*, einen ‚Silence-Cut‘, denkt also das Verfahren, das aus dem *Hollywood*-Kino stammt, weiter und wendet es auf die Ruhe an. Die *Ruhe* kennt viele Spielarten, das zu inszenieren ist genauso schwierig wie das Anbringen des Bewegungsschnitts bei der körperlichen Aktion. Aber das ist nur aus japanischer Sehtradition und Konvention plausibel. Es gehört eine Metaphysik des *Nichts*, der *Leerheit*, der *Entsagung* dazu.³⁾ Uns irritiert es, weil es in der *Hollywood*-Narration keine Ruhe ohne Grund geben darf. Für die, die aus der westlichen Kulturwelt heraus diesen Film ansehen, ergeben sich Sprünge, nicht unähnlich denen von Eisensteins Montagen, entstehen also Brüche und Lücken, weil der westliche Film als Handlung, Kausalkette, Bewegung gedacht ist und der Ozu'sche Film vom Unausgesprochenen, Synchronen, Ruhenden, Stillen, vom *Schweigen* her erzählt. Es braucht einen Wechsel in der Rezeptionshaltung, um der Narration Ozus zu folgen – und dieser Wechsel fällt umso leichter, je mehr man in die japanische Kulturwelt eingewöhnt ist. Schon in der Mikronarration der Montage vollzieht sich so ein Prämissenwechsel. Diesen markiert Ozu zwar mit *Action-Cut* („a-c“), aber gemeint ist im Grunde eine kulturelle Anverwandlung eines Verfahrens, ohne dessen narrative Prämissen.

Benutzte Literatur

Adachi-Rabe, Kayo (2005): *Abwesenheit im Film. Zur Theorie und Geschichte des hors-champ*, Münster: Nodus-Publ.

Becker, Andreas (im Druck, erscheint 2020): *Zeit in Yasujiro Ozus Tōkyō monogatari* (J 1953; engl. *Tōkyō Story*; dt. *Die Reise nach Tōkyō*). In: Stefanie Kreuzer (Hrsg.): *FilmZeit – Zeitdimensionen des Erzählens*, vorauss. Paderborn: Fink.

Ders. (2020): *Yasujiro Ozu, die japanische Kulturwelt und der westliche Film*.

3) Ich folge hier Yoshito Takahashis Übertragung des (zen-)buddhistischen Begriffs der *Leerheit* und des *Nichts* mit Goethes Begriff der *Entsagung* (Takahashi 2013: 156).

- Resonanzen, Prämissen, Interdependenzen, Bielefeld: transcript.
- Bordwell, David (1988): *Ozu and the Poetics of Cinema*, Princeton, NJ: Princeton Univ. Press.
- Branigan, Edward: *The Space of Equinox Flower*. In: *Screen* (1976) H.17 (2), S. 74-105.
- Dmytryk, Edward (1984): *On Film Editing. An Introduction to the Art of Film Construction*, Boston u. London: Focal Press.
- Eyjolfsson, Eythor (1995): *Die vernebelte Welt des Japanischen. Einige linguistische Aspekte des Nihonjin-ron*, Stuttgart: Franz Steiner Verl.
- Ōhashi, Ryōsuke (1994): *Kire. Das ‚Schöne‘ in Japan. Philosophisch-ästhetische Reflexionen zu Geschichte und Moderne*, übers. aus dem Jap. von Rolf Elberfeld, Köln: DuMont.
- Ozu, Yasujirō (1958a): *Higanbana. satsuei jishiyō daihon* [Higanbana. Arbeits-Drehbuch], unveröffentlichtes Drehbuch mit Notizen.
- Ders. (1960a): *Akibiyori. satsueijishiyōdaihon* [Akibiyori. Arbeits-Drehbuch], unveröffentlichtes Drehbuch mit Notizen.
- Ders. (1993): *Zennikki Ozu Yasujirō* [Gesammelte Tagebücher Ozu Yasujirō], Tōkyō (Firumu a-tōsha).
- Ders. (2003): *Ozu Yasujirō sakuhinshū* [Yasujirō Ozu. Gesammelte Werke], Bd. I (jō) u. Bd. II (ge), 3. Aufl., hrsg. von Kazuo Inoue, Tōkyō (Rippū Shobō).
- Satomi, Ton (2003): *Hatsubutai. Higanbana*, Tōkyō: Kōdansha.
- Takahashi, Yoshito (2013): *Steine, Gärten und das Paradies*. In: *Kulturraum. Zur (inter) kulturellen Bestimmung des Raumes in Sprache, Literatur und Film*, hrsg. von Ernest W.B. Hess-Lüttich und Pornsan Watanangura, Frankfurt am Main: Lang, S. 141-156.
- Thompson, Kristin (1988): *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*, Princeton, NJ: Princeton Univ. Press.

Benutzte Filme

- Ozu, Yasujirō (1958b): *Higanbana* [amerik. Verleihtitel *Equinox Flower*, Yasujirō Ozu 1957-1962 DVD-Box meisaku serekushon II, Shōchiku.
- Ders. (1958c): *Higanbana (Equinox Flower)*, Criterion Collection (2007).
- Ders. (1960b): *Akibiyori* [amerik. Verleihtitel *Late Autumn*], Yasujirō Ozu 1957-1962 DVD-Box meisaku serekushon II, Shōchiku.
- Ders. (1960c): *Akibiyori (Late Autumn)*, Criterion Collection (2007).