ANDREAS BECKER (HG.)

YASUJIRŌ OZU UND DIE ÄSTHETIK SEINER ZEIT

BÜCHNER

YASUJIRŌ OZU UND DIE ÄSTHETIK SEINER ZEIT

// YASUJIRŌ OZU AND THE AESTHETICS OF HIS TIME

Andreas Becker (Hg.)

YASUJIRŌ OZU UND DIE ÄSTHETIK SEINER ZEIT

// YASUJIRŌ OZU AND THE AESTHETICS OF HIS TIME

BÜCHNER

Besuchen Sie uns im Internet:
www.buechner-verlag.de

Andreas Becker (Hg.)
Yasujirō Ozu und die Ästhetik seiner Zeit

ISBN (Print) 978-3-96317-111-6
ISBN (ePDF) 978-3-96317-607-4

Copyright © 2018 Büchner-Verlag eG, Marburg

Satz und Umschlaggestaltung: DeinSatz Marburg
Bildnachweis Umschlag: © Nanaé Suzuki
Druck und Bindung: Schaltungsdienst Lange oHG, Berlin
Die verwendeten Druckmaterialien sind zertifiziert als FSC-Mix.
Printed in Germany

Das Werk, einschließlich all seiner Teile, ist urheberrechtlich durch den Verlag geschützt. Jede Verwertung ist ohne die Zustimmung des Verlags unzulässig. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie, detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.

Inhalt

Vorbemerkung 9

Gangster, dampfende Kessel und die poetische Aneignung transnationaler Erfahrungen mit dem Kino: *Walk Cheerfully* (1930) 13
Jörg Schweinitz

City Girls: Ozu und die frühen Stars des japanischen Films am Beispiel von *Woman of Tokyo* (1933) 33
Kerstin Fooken

Wenn die Frau aus Tōkyō eine Million hätte: Eine Interpretation der Ernst Lubitsch-Sequenz aus Yasujirō Ozus *Woman of Tokyo* (1933) 61
Andreas Becker

Ozu and War: From Nostalgia into Reality 69
Woojeong Joo

Die Struktur des Schicks im Film: Yasujirō Ozu und Shūzō Kuki 95
Kayo Adachi-Rabe

Method Directors. Susumu Hani and Yasujirō Ozu: a Comparative Approach across Paradigms 125
Marcos P. Centeno Martín

Einfach(es) Essen im Film? Edwards' *Breakfast at Tiffany's* (1961) und Ozus *The Flavor of Green Tea Over Rice* (1952) 153
Stefanie Kreuzer

Japanizität oder filmische Ästhetik? Perspektiven und Thesen zur Ozu-Rezeption in Westeuropa 167
Simon Frisch

Autorinnen und Autoren 189

Vorbemerkung

Den japanischen Film kennzeichnet eine Disparität. Im Land selbst war man mit den globalen Entwicklungen des Films bestens vertraut.[1] Die Diskussionen über den westlichen Film sind rege. Filmzeitschriften gibt es viele. Yasujirō Ozu nutzte, wie seine Kollegen, die Möglichkeiten, ausländische Filme zu sehen, ausgiebig. Seine Tagebücher, Aufsätze, Interviews und Gespräche in *Kinema Junpō* zeugen von einer detaillierten Kenntnis des globalen Films, insbesondere der amerikanischen und europäischen Produktionen (Ozu 1987; 1989; 1993). Im Gegensatz dazu blieben die japanischen Filme – und die Tendenz besteht auch heute noch – ›im Land‹. Und die Filmgesellschaft Shōchiku war offenbar nicht besonders interessiert, Ozus Filme auch weltweit zu vertreiben. Wohl hielt man sie für zu ›japanisch‹. Die Filmwissenschaft hat diese Tendenz im Wesentlichen weiter geführt, wenn etwa Donald Richie Ozu als den *japanischsten der japanischen Filmemacher* beschrieb.[2] Die grundlegenden Arbeiten von David Bordwell erweiterten die Forschungsperspektive, stellten Ozu aber als einen *modernen* Filmemacher dar, der vom Hollywood-Kino inspiriert sei (Bordwell 1988). Ozu jedoch ist nicht nur beeinflusst vom westlichen Film, er ahmt ihn nicht nur nach oder verortet sich in Stile wie etwa den des Realismus, des Film Noir, des Melodrams. Stattdessen entkontextualisiert er bestimmte Darstellungs-

1 Das Ehepaar Kashiko und Nagamasa Kawakita etwa importierte durch die Tōwa-Filmgesellschaft seit den 1920er Jahren westliche Filme nach Japan und übernahm auch die Rechte am Ufa-Vertrieb. Siehe hierzu Sharp (2011: 125).

2 So heißt es in der Einleitung von Richies Buch: »The Japanese continue, ten years after his death, to think of Yasujiro Ozu as the most Japanese of all their directors.« (Richie: xi)

elemente, kombiniert sie, reißt sie mitunter aus dem Zusammenhang und ordnet sie um, erfindet sie neu. Man kann dies schon in seinen frühen Gangsterfilmen beobachten, seinen Studentenkomödien. Er bedient sich der westlichen Filme als ein Reservoir von Formen und Stilen und verfeinert diese, arrangiert sie neu. Dies war der Anlass, diesem Feld eine Tagung zu widmen, die Ozus Ästhetik in die seiner Zeitgenossen stellt und die zahlreichen Resonanzen und Synchronismen zwischen Ozu und dem westlichen Film herausarbeitet. Ozu und der Westen, das sind schon in den 1920er Jahren keine bloßen Gegensätze, sondern sich überlagernde Felder.

Der Schwerpunkt der hier versammelten Arbeiten liegt auf der Vorkriegs- und Kriegszeit, wenn auch einige Autorinnen und Autoren die frühen 1950er Jahre berücksichtigen.[3] Jörg Schweinitz eröffnet den Band mit seinem Beitrag *Gangster, dampfende Kessel und die poetische Aneignung transnationaler Erfahrungen mit dem Kino*, in dem er Ozus *Walk Cheerfully* (1930) in den Kontext globaler Entwicklungen stellt. Ozu *derealisiere* Formen des Genres und mache sie dem eigenen Diskurs und dem sehr persönlichen ästhetischen Spiel dienstbar, wie es heißt. Ebenso widmet sich Kerstin Fooken in ihrem Beitrag *City Girls: Ozu und die frühen Stars des japanischen Films* den Filmen der 1930er Jahren am Beispiel von *Woman of Tokyo* (1933). Geleitet von der Figur des *Modern Girls* zeichnet sie an den Schauspielerinnen Yoshiko Okada und Kinuyo Tanaka ein Panorama des japanischen Films und der Lebensläufe dieser Zeit. Andreas Becker wirft in *Wenn die Frau aus Tōkyō eine Million hätte* ebenso einen Blick auf jenen Film, indem er das Ernst Lubitsch-Filmzitat aus *Woman of Tokyo* interpretiert. Woojeong Joo rückt in *Ozu and War: From Nostalgia into Reality* die Kriegszeit in den Fokus. Anhand der japanischen Quellen wie auch der filmischen Bezüge untersucht der Beitrag die Resonanzen und Einschätzungen des

3 In dieser Hinsicht lassen sich die vorliegenden Beiträge als Ergänzung zu den Bänden *Ozu International* (Stein, DiPaolo 2015) und *Reorienting Ozu: A Master and His Influence* (Choi 2018) lesen.

Kriegs bei Ozu. Kayo Adachi-Rabe stellt die vielschichtige Theorie des japanischen Philosophen Shūzō Kuki in ihrem Beitrag *Die Struktur des Schicks im Film* in Zusammenhang von Ozus Ästhetik. Das Konzept des *iki* (Schick, Eleganz) dient dazu, Strukturen, Motivfelder und Charaktere in Ozus Filmen neu zu lesen. Marcos P. Centeno Martín nimmt ebenso ästhetische Analogien zum Anlass eines Vergleichs. In seinem Text *Method Directors. Susumu Hani and Yasujirō Ozu: a Comparative Approach across Paradigms* folgt er detailliert den Ähnlichkeiten zwischen den Werken beider Filmemacher. Sie gehören zwar unterschiedlichen Generationen an, aber die Neubetrachtung zeigt eine ästhetische Affinität. Stefanie Kreuzer widmet sich in *Einfach(es) Essen im Film?* einem Vergleich zwischen Blake Edwards *Breakfast at Tiffany's* (1961) und Ozus *The Flavor of Green Tea Over Rice* (1952). Simon Frisch zeigt in seinem Beitrag *Japanizität oder filmische Ästhetik? Perspektiven und Thesen zur Ozu-Rezeption in Westeuropa* detailliert auf, wie man Frankreich und Deutschland Ozu entdeckt hat.

Mein Dank gilt dem Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Goethe-Universität Frankfurt am Main, David Clausmeier und Petra Palmer für die Hilfe bei der Tagung, Stefan Zeidenitz für das Lektorat der englischsprachigen Texte, Nanaé Suzuki für die Gestaltung des Tagungsplakats und Titelbildes dieses Bandes, Kayo Adachi-Rabe für die Diskussionen, den Herausgebern der Zeitschrift *Rabbit Eye* für die Abdruckgenehmigung meines Beitrags, Andreas Kirchner und dem Büchner-Verlag für die nette Zusammenarbeit. Der Druck dieses Bandes wurde von der Goethe-Universität Frankfurt am Main im Rahmen des DFG-Projekts *Yasujirō Ozu und der westliche Film* gefördert.

Andreas Becker
Tōkyō, im Frühling 2018

Literatur

Bordwell, David (1988), *Ozu and the poetics of cinema*, London.

Choi, Jinhee (Hg.) (2018), *Reorienting Ozu: A Master and His Influence*, Oxford.

Ozu, Yasujirō (1987), *Ozu Yasujirō zenhatsugen 1933–1945* [*Yasujirō Ozu. Sämtliche Veröffentlichungen 1933–1945*], Masasumi Tanaka (Hg.), Tōkyō.

— (1989), *Ozu Yasujirō sengo goroku shūsei 1946–1963* [*Yasujirō Ozu. Gesammelte Nachkriegsveröffentlichungen 1946–1963*], Masasumi Tanaka (Hg.), Tōkyō.

— (1993), *Zennikki Ozu Yasujirō* [*Vollständiges Tagebuch Yasujirō Ozu*], Masasumi Tanaka (Hg.), Tōkyō.

Richie, Donald (1974), *Ozu*, Berkeley u. a.

Sharp, Jasper (2011), Kawakita Nagamasa, in: *Historical Dictionary of Japanese Cinema*, Lanham u. a., S. 125–127.

Stein, Wayne; DiPaolo, Marc (Hg.) (2015), *Ozu International. Essays on the Global Influences of A Japanese Auteur*, New York u. a.

Abbildung auf S. 8: Nanaé Suzuki, *Die Reise nach Tōkyō I*, 2015.

Gangster, dampfende Kessel und die poetische Aneignung transnationaler Erfahrungen mit dem Kino: *Walk Cheerfully* (1930)

Jörg Schweinitz

Wenn heute in Europa Filme von Yasujirō Ozu aus den frühen dreißiger Jahren gezeigt werden, in denen es um Gangster und Großstadtleben geht, so ist die Verblüffung über die Modernität dessen, was man da allein schon in der diegetischen Welt sieht, weithin groß – zumindest unter solchen Zuschauern, die nicht zu den näheren Kennern der *japanischen* Kulturgeschichte gehören. Einerseits verwundert die ›verwestlichte‹ moderne urbane Szenerie, die hier vielfach traditionell Japanisches durchdringt, überlagert, sogar teilweise verdrängt. Anderseits überrascht die Figurenwelt aus dem modernen Gangstermilieu, die klare Hollywoodassoziationen – vor allem zum Genrekino um 1930 – aufruft. Mit beidem rechnen heutige Europäer im japanischen Kino von 1930 kaum. Denn nach wie vor entspricht es nicht den verbreiteten hiesigen Vorstellungen über das Japan jener Zeit. Letztere orientieren sich noch immer stark an Bildern traditioneller japanischer Kultur.

Im kulturgeschichtlichen Diskurs hingegen taucht, verbunden mit dem Blick in jene Welt der japanischen Moderne, regelmäßig das Schlagwort von der ›Amerikanisierung‹ Japans auf, die sich damals vollzogen habe. Tatsächlich führen Ozus Gangsterfilme – insbesondere *Walk Cheerfully* (*Hogaraka ni ayume*, 1930), der hier pars pro toto eingehender betrachtet werden soll – nicht allein in eine exponiert moderne Großstadtwelt, die in vieler Hinsicht der des zeitgenössischen Westens ähnelt, sie zeigen auch einiges, das man aus den imaginären Welten des amerikanischen Kinos kennt. Dazu gehören auch Gangster im amerikanischen Sinne, die es in der japanischen Realität um 1930 in dieser Form wohl gar nicht gab (siehe Hoch 2003: 79). So gesehen zeugen die Filme

tatsächlich von einer ›Amerikanisierung‹ der Imagination, genauer sollte man sagen: Sie feiern Amerikanisches erkennbar als Faszinosum, sie führen es mit Ostentation als Phänomen des modernen Lebens vor.

Dies zeigt bereits ein erster Blick auf die Figuren und ihre Umgebung. In *Walk Cheerfully* wirken die Filmgangster in vieler (wenngleich nicht in jeder) Hinsicht wie Imitationen entsprechender amerikanischer Kinovorbilder. Das betrifft schon die Art ihres Auftritts und ihres äußeren Signalements, also Anzüge, Hüte, Accessoires und Frisuren, ebenso viele kleine ausgestellte Ticks, typische Gesten und lässige Posen und teils auch die Art ihres Agierens und übergreifenden Handlungsprogramms. So evident diese Parallelen sind, so unmissverständlich zeichenhaft und geradezu lustvoll stellt der Film tatsächlich seine Bezugnahme auf das amerikanische Kino in vielen Details zur Schau. Dabei verweisen nicht allein die Filmgangster und die sie umgebenden Figuren ganz offensichtlich auf Amerikanisches. Es sind auch Räume und Objekte, wie man sie aus Genrefilmen Hollywoods kennt, in denen sie als Topoi der Moderne mit geradezu symbolischer Dimension regelmäßig wiederkehren. Dazu gehören in *Walk Cheerfully* der Box-Trainingsraum als ein zentraler Raum des Films, der Golfplatz als Ort zur Ausstellung von Herrschaftsgehabe und dubiosem Neu-Reichtum, eine städtische Bar, die moderne Bürowelt voller Telefone und Schreibmaschinen als gern gezeigte technoide Symbolinstrumente der neuen Angestelltenschicht. Weitere prominent inszenierte Objekte weisen in dieselbe Richtung: das Auto des Protagonisten, die ausgestellte Präsens von Autos überhaupt, ein Billard, das Grammophon und schließlich eine Fülle von vorwiegend (freilich nicht nur) amerikanischen Plakaten an den Wänden der Innenräume, die – so wie die Räume selbst – für einen Lebensstil im Sinne moderner, transnationaler Populärkultur stehen. Hinzu kommen immer wieder exponierte Schriften an Wänden und Häusern, von englischsprachigen Handschriften im Interieur (etwa: »I'm an expert in shooting«) bis zu groß ins Bild gesetzten Leuchtreklamen auf Englisch – wie »Hotel N° 5« – im Stadtraum. Auch haben manche erzähltechnische Momente und filmische Kunstgriffe, sogar einzelne Szenen als Ganze ihr Vorbild im amerikanischen Kino, in den Stereotypen des Gangstergenres gene-

rell oder auch in einzelnen konkreten Filmen. Dem entspricht die Beobachtung von David Bordwell (Bordwell 1988: 197):

> Ozu's borrowings are evident. The basic story – the racketeer who reforms through the love of the good woman, while the bad girl and his old companions try to lure him back – derives from the late 1920s rash of American gangster films. The saloon scene is an elaboration of the scene in the Dreamland Café in Sternberg's *Underworld* (1927).

Stellt man nun zusätzlich in Rechnung, dass Ozus Gangsterfilm vor dem Hintergrund einer unter der urbanen Jugend im Japan der zweiten Hälfte der 1920er Jahre weithin verbreiteten populären Begeisterung für das moderne Amerika situiert ist, und dass er in vieler Hinsicht an den Erfolg von Yasunari Kawabatas extrem populären Roman *Die rote Bande von Asakusa* anknüpfte, der (1929 zunächst als Zeitungsroman in Fortsetzungen und 1930 als Buch erschienen) selbst Teil an dieser Begeisterung hatte,[1] dann liegt es sehr nahe, Filme wie *Walk Cheerfully* einer Tendenz zur ›Amerikanisierung‹ der japanischen Kultur und des japanischen Kinos zuzuschlagen.[2]

Aus deutscher Sicht drängen sich – mit Blick auf die eigene Kulturgeschichte der 1920er Jahre – einerseits diesen Eindruck unterstützende Parallelen, andererseits jedoch auch Zweifel auf. War doch in Deutschland der Diskurs über die ›Amerikanisierung‹ zahlloser Lebensbereiche, darunter auch des Films, spätestens seit Mitte des Jahrzehnts eine feste Größe des intellektuellen Lebens. Deutsche Reporter und Reiseschrift-

---

1 Kawabata hat die Handlung seines erfolgreichen Romans, der die moderne Gangsterfigur des *yotomono* in die japanische Literatur einführte, in Asakusa angesiedelt, in den 1920er Jahren das Vergnügungsviertel von Tōkyō, das nach dem verheerenden Erdbeben von 1923 als moderne Vergnügungsmeile aufgebaut wurde. Der Roman erzählt in moderner Sprache von einer Kinderbande, die durch das Viertel streift, und reflektiert den Zwiespalt zwischen neuem und traditionellem Japan.

2 Erste Versuche, stilistisch-narrative Eigenarten des amerikanischen Films auf das japanische Kino zu übertragen, gehen übrigens auf Henry Kotani zurück, der zehn Jahre zuvor mit seinen beiden Filmen *Shima no onna* (1920) und *Gubijinsō* (1921) diese Form des kulturellen Transfers anstieß.

steller zog es zu Hunderten in die USA, und alle hatten sie das Gefühl hier die potentielle Zukunft der eigenen Kultur zu besichtigen (siehe dazu Schütz 1988). Die einen blickten sich mit Abscheu in dieser neuen Welt offen ausgestellter kapitalistischer Rationalität und Warenproduktion um, manche mit unverhohlener Begeisterung, die meisten mit eher ambivalenten Gefühlen.

Sprachen vor dem Ersten Weltkrieg deutsche Kulturkritiker wie Walter Rathenau, wenn sie auf die Modernisierung von Industrie und Gesellschaft blickten, noch überwiegend von der »Mechanisierung der Welt« (Rathenau 1912: 45–94) und des Lebens, so wurden nun die um 1925 machtvoll anspringenden Modernisierungsprozesse zumeist unter dem Leitbegriff der ›Amerikanisierung‹ des Lebens und der deutschen Kultur abgehandelt. So etwa die Rationalisierungskonjunktur mit ihrem Standardisierungsboom, die Entstehung der modernen Angestelltenschicht und einer neuen medial gestützten Populärkultur, die in urbanen Vergnügungszentren, in Luna-Parks oder in neuen und ganz neuen Medien ihren Ausdruck fand – wie Radio, Schallplatte und Kino, das am Ende des Jahrzehnts zum Tonfilmkino zu werden begann. Hinter dem Label ›Amerikanisierung‹ stand vor allem der mit dem Ersten Weltkrieg entstandene Modernisierungsvorsprung der USA und die gleichsam zeichenhaft erscheinende Tatsache, dass die aktuelle Modernisierungsrunde in der deutschen Wirtschaft und Gesellschaft durch den amerikanischen Dawesplan von 1924 ökonomisch befeuert wurde. Mit diesem Plan, der Kredite bereitstellte, setzte nach der Inflationszeit ein Wirtschaftsboom ein, der zugleich auch einen Boom des direkten amerikanischen Kultur- und insbesondere Filmexports nach Deutschland ermöglichte. Der Filmhistoriker Thomas Saunders spricht von einer »cultural invasion without parallel since the age of Napoleon« (Saunders 1994: 117). Dennoch, viele Kulturhistoriker sind sich heute darüber einig, dass das von den Zeitgenossen verteilte Amerikanismus-Etikett zu kurz greift, sobald es darum geht, das Wesen der deutschen Entwicklung zu erfassen. Oberflächlich plausibel, überdeckt es doch die Erkenntnis, dass die meisten ökonomischen, soziologischen und kulturellen Trends dieser Moderni-

sierungsphase durchaus in der *Logik der eigenen kulturellen und wirtschaftlichen Entwicklung* lagen (siehe dazu Maier 1970: 53–55).

Warum gehe ich darauf so dezidiert ein? Es scheint mir wichtig, klar zu unterscheiden zwischen der jeweiligen historischen Amerikabegeisterung (resp. auch Amerikaskepsis), also der *Wahrnehmung und Thematisierung* der Modernisierungsprozesse als ›Amerikanisierung‹ im zeitgenössischen Diskurs einerseits und dem *eigentlichen Prozess* der Modernisierung andererseits, dessen Kern analytisch nicht getroffen wird, wenn man ihn als einfache Einflusskonstruktion begreift, da er jeweils eigenständige ökonomische und soziokulturelle Wurzeln und Triebkräfte hat und sich in vielen entwickelten Ländern, so auch in Japan, zur selben Zeit recht ähnlich vollzog.

Dass solche Entwicklungsparallelen – gerade auch in kultureller Hinsicht – damals in Deutschland durchaus gesehen wurden, darauf deutet schon das Interesse der zeitgenössischen deutschen Presse am modernen Japan hin. So bringt, um nur ein Beispiel zu nennen, das ein Schlaglicht wirft, die Berliner Illustrierte *Der Welt Spiegel* (Beilage zum *Berliner Tageblatt*) am 3. August 1930 als Coverbild das Foto einer kleinen Chorusline japanischer Tänzerinnen und titelt: »Das neue Japan. Girl[s] eines Revuetheaters in Tokio bei einer Tanzprobe« (Abb. 1).

ILLUSTRIERTE ZEITUNG

Der Welt Spiegel

Das neue Japan

Girl eines Revuetheaters in Tokio bei einer Tanzprobe

Abb. 1: Titelseite von *Der Welt Spiegel*, Beilage zum *Berliner Tageblatt*, 3. August 1930

Die Figur des ›Girls‹, die im deutschen und europäischen Diskurs längst als eine Zentralfigur der (als amerikanisiert aufgefassten) urbanen Moderne galt und vielfach auch von Intellektuellen in diesem Sinne thematisiert, gar zum Symbol erhoben worden war (so von Giese 1925 und Kracauer 1977), erscheint hier nun als Symptom eines *transnationalen* kulturellen Trends in der Moderne, der auch vor Japan nicht halt macht (siehe auch Baskett 2008). Dass dieses Motiv ein Titelbild wert war, hängt zweifellos auch damit zusammen, dass seine Modernität im traditionell als exotischer Ort vorgestellten Japan ein spektakuläres Moment besaß.

Schaut man eingedenk all dessen auf Yasujirō Ozus Gangsterfilm *Walk Cheerfully*, so ist zu bedenken: So wie hinter dem Diskurs der ›Amerikanisierung‹ in den 1920er Jahren letztlich ein transnationaler Trend ökonomischer und sozialer Modernisierung steckte, der auch beim Blick auf Japan nicht einfach allein als bloße Einflussgeschichte Amerikas gelesen werden kann, so wären auch Modernephänomene im japanischen Kino, darunter in den Filmen von Ozu nur halb verstanden, wollte man sie *allein* als imitative Anleihen bei amerikanischen Genres – hier beim Gangstergenre – deuten.

Ozus Filme um 1930 begleiten ganz offensichtlich den konfliktreichen Weg des Bruchs mit Traditionen in ein Japan der Moderne auf reflektierende Weise und voller ambivalenter Faszination. Bei näherer Betrachtung erweisen sie sich als weit mehr als *nur* als ein Kino spielerischer Nachahmung amerikanischer Muster. Sie haben, so denke ich, einerseits Anteil an einer transnationalen kulturellen Moderne und zeugen andererseits – wie noch zu zeigen sein wird – auch von der Reibung an dieser. Zugleich setzen sie sich zur internationalen *kinematographischen* Moderne ins Verhältnis. Darauf deutet schon oberflächlich hin, dass in *Walk Cheerfully* längst nicht nur populäre Hollywood-Imaginationen aufscheinen, sondern sich auch Parallelen mit (und Referenzen zu) europäischen Bild- und Erzählwelten beobachten lassen, vielfach zu solchen mit Wurzeln in der Film-Avantgarde.

So wie es sich in der Kulturgeschichtsschreibung – etwa mit dem Schlagwort *entangled history* – immer stärker durchsetzt, jenseits ein-