

Kayo Adachi-Rabe

Intermedialität: Kazuo Miyagawas Kameraarbeit und Junichirô Tanizakis Essay Lob des Schattens

2005

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14414>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Adachi-Rabe, Kayo: Intermedialität: Kazuo Miyagawas Kameraarbeit und Junichirô Tanizakis Essay Lob des Schattens. In: Thomas Barth, Christian Betzer, Jens Eder u.a. (Hg.): *Mediale Spielräume*. Marburg: Schüren 2005 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 17), S. 17–24. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14414>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Kayo Adachi-Rabe

Intermedialität: Kazuo Miyagawas Kameraarbeit und Junichirô Tanizakis Essay *Lob des Schattens*

Als Kameramann für *Rashômon – Das Lustwäldchen* (1950) von Akira Kurosawa und *Ugetsu monogatari – Erzählungen unter dem Regenmond* (1953) von Kenji Mizoguchi errang Kazuo Miyagawa (1908–1999) Weltruhm. Zwischen 1935 und 1990 wirkte der Meister der Schwarzweißkomposition und Plansequenz bei 136 Filmen mit. Der vorliegende Beitrag beschränkt sich auf das Thema des Verhältnisses zwischen seiner Lichtkunst und Junichirô Tanizakis Essay *Inei raisan (Lob des Schattens, 1933)*. Die Filmbeispiele entstammen Literaturverfilmungen der fünfziger Jahre, die den Schaffenshöhepunkt des Kameramanns bilden.

Tanizakis Text erläuterte die Schönheit der Dunkelheit in der traditionellen Alltagsästhetik Japans. Dem Filmhistoriker Nobuo Chiba zufolge äußerte Miyagawa, dass er von der Lektüre viel lernte und diese seinen Schülern häufig empfahl. Tanizaki interessierte sich von jeher für den Film, schrieb Filmkritiken und Drehbücher. Er ist der japanische Schriftsteller, dessen Werke am häufigsten verfilmt wurden.¹ Kon Ichikawa kommentierte bei der Verfilmung von *Kagi (Der Schlüssel, 1956)*, dass die Vorlage (1956) an sich ungewöhnlich visuell verfasst worden ist.² *Lob des Schattens* macht Tanizakis filmische Denkweise transparent, dass er nämlich das Sichtbare als Figuration von Licht begreift. Aus dieser Perspektive betrachtet, liefert das Buch eine ganze Reihe von Anweisungen für die Kamera. Aufgrund des Gedankenguts des Schriftstellers versuchte Kazuo Miyagawa, die traditionelle Ästhetik in die Filmkunst zu übertragen.

1. Licht und Schatten

Tanizaki macht auf eine Eigenart der japanischen Architektur aufmerksam: Ihre massive Dachstruktur, die das Haus vor Regen und Sonne schützt, fördert unvermeidlich die Finsternis des Innenraums:

*So entdeckten unsere Vorfahren, die wohl oder übel in dunklen Räumen wohnen mussten, irgendwann die dem Schatten innewohnende Schönheit, und sie verstanden es schließlich sogar, den Schatten einem ästhetischen Zweck dienstbar zu machen. Tatsächlich gründet die Schönheit eines japanischen Raums rein in der Abstufung der Schatten. Sonst ist überhaupt nichts vorhanden.*³

Auch in Miyagawas Kameraarbeit besitzt die Architektur einen besonderen Stellenwert. Wie es bei der Draufsicht auf das Geschäftsviertel in Mizoguchis

Chikamatsu Monogatari (Eine Erzählung nach Chikamatsu, 1954) zu sehen ist, unterstreicht er die Schönheit der Dachkonstruktion inklusive deren Schatten. Die Finsternis des alten, von Geistern bewohnten Hauses in *Ugetsu monogatari* verkörpert das gemeinsame Ideal von Kameramann und Romancier hinsichtlich der japanischen Bauwerke.

Tanizakis Kommentar erinnert unmittelbar an eine oft zitierte Kindheitserinnerung Miyagawas: Von der dunklen Küche seines alten Elternhauses sah er den Hof, in den das Sonnenlicht durch ein Dachfenster hineinflutete.⁴ Der Schwarzweiß-Kontrast zwischen Vorder- und Hintergrund, der auf die Wohnkultur seiner Heimatstadt Kyoto zurückgeht, ist charakteristisch für seinen Aufnahmestil. Am Anfang des Films *Rashômon* liegt der Räuber Tajômaru am vorderen Rand des Bildfeldes im Schatten eines Baums. Das Ehepaar Takehigo und Masago tritt durch den Bildhintergrund, der durch das Sonnenlicht fast gebleicht wirkt. Durch den starken Lichtkontrast wird die gefährliche Begegnung der Figuren akzentuiert. In *Ugetsu monogatari* hat der Töpfer Genjûrô bei einem *Kimono*-Laden einen Tagtraum, in dem plötzlich seine Frau Miyagi erscheint. Sie kommt durch eine offene Tür an der Rückseite des Gebäudes und durch einen schmalen dunklen Gang näher. Vor dem hellen Hintergrund im Freien ist sie zunächst nur als Silhouette erkennbar. Erst als sie die Vorderseite des Ladens erreicht, wird ihre Gestalt frontal von Naturlicht beleuchtet. Die Verzögerung der Erkennbarkeit bringt die Zerbrechlichkeit der imaginären Figur zum Vorschein.

Tanizaki fährt fort:

*Wollte man den japanischen Wohnraum mit einem Tuschbild vergleichen, dann entsprächen die shôji (Papiertüren) den Stellen, wo die Tusche sehr verdünnt aufgetragen ist, und die Wandnische den Stellen, wo die Tusche am kräftigsten ist.*⁵

Tanizakis Ansicht stimmt mit Miyagawas Konzeption überein, den Schwarzweißfilm als Tuschmalerei wahrzunehmen. Ab dem zwölften Lebensjahr nahm er vierzehn Jahre lang Unterricht beim Maler Kôryô Harada. Dieser forderte seinen Schüler auf, die Empfindung der Farbe beim Betrachter ausschließlich mittels Tusche, die eine unendliche Graduierung der Graustufen gewährleistet, auszulösen.⁶ Miyagawa bediente sich dieser Methode in verschiedenen Variationen.

Bei den Dreharbeiten zu *Rashômon* schlug der Kameramann dem Regisseur vor, mit einem starken Schwarzweiß-Kontrast zu arbeiten, um die unkonventionelle Erzählweise des Films, unterschiedliche Wahrheiten eines einzigen Ereignisses darzustellen, eindrucksvoll zu illustrieren. So dominieren jeweils Schwarz, Weiß und Grau an drei Handlungsorten, nämlich Wald, Gerichtshof und *Rashô-*

Tor.⁷ Bei Mizoguchis *Sanshō dayū* (*Der Vogt Sanshō*, 1954) versuchte Miyagawa, die Strenge und Härte der japanischen Landschaft wie in einem Dokumentarfilm darzustellen. Diese Eigenschaft des Bildes sollte die Grausamkeit der Geschichte des mittelalterlichen Menschenhandels und die kühne, objektive Erzählweise der Vorlage von Ôgai Mori reflektieren.⁸ Im düsteren Morgengrauen am Meer werden Mutter und Kinder voneinander getrennt. Der Kameramann zielte auf harte Kontraste und einen spezifischen Effekt der Tuschkmalerei, den er surrealistisch nennt, indem er die Pflanzen schwarz färben ließ und den Boden beschattete. Die Figuren werden im Gegenlicht gefilmt, so dass sich ihre Umrisse klar vom Hintergrund abheben und den harten Bildton betonen.⁹ In *Ugetsu monogatari* findet eine wortwörtliche filmische Umsetzung von Tanizakis Vorstellung statt. Als der Protagonist Genjûrô das alte, verwahrloste Anwesen betritt, wird es allmählich dunkel. Das schwache Abendlicht dringt noch in das schattenreiche Innere des Hauses. Der Protagonist erblickt eine ihm schräg gegenüberliegende Veranda, auf der zwei Dienerrinnen die Kerzen anzünden. Die geöffneten Papiertüren werden dann von innen erleuchtet, während der Garten in der Finsternis der Nacht versinkt. Miyagawa äußerte, dass er bei Dreharbeiten in einem japanischen Haus besonders auf das Arrangement der verschiedenen, spärlichen Lichtquellen und auf ihre Reflexion auf den Papiertüren achte, so dass die Szene gemäß der Beleuchtungstradition dargestellt wird.¹⁰ Durch die vitale Darstellung der zeitlichen Veränderung des Lichts in *Ugetsu monogatari* schuf Miyagawa eine filmeigene Schwarzweiß-Ästhetik, die sich von der Tuschkmalerei verselbstständigte.

2. Frauendarstellung

Miyagawa folgte auch bei der Darstellung von Frauen der Anregung im *Lob des Schattens*. Darüber schreibt Tanizaki Folgendes:

Wie man weiß, bestehen die weiblichen Puppen im Bunraku-Theater nur aus Kopf und Händen. Der Rumpf und die Fußspitzen sind hinter dem lang herabfallenden Gewand verhüllt; deshalb genügt es, wenn die Puppenspieler ihre Hände einführen und die Bewegungen nur andeuten. Mir scheint, das komme der Wirklichkeit am allernächsten, denn die Frauen früherer Zeiten waren Wesen, die nur vom Kragen an aufwärts und von der Ärmelöffnung an existierten; alles andere blieb im Dunkeln verborgen.¹¹

Diese Beschreibung der körperlosen Frauengestalt findet sich zunächst in der Verfilmung von Tanizakis Erzählung *Oyû sama* (*Fräulein Oyû*, 1951) umgesetzt. Nach Tanizakis Vorlage *Ashikari* (*Schilfschneiden*, 1932) soll das Gesicht der Protagonistin so verschwommen wirken, als ob es durch einen Schleier verdeckt wäre.

Man kann bestenfalls wahrnehmen, dass sie wie eine Puppe aussieht und kleine Füße besitzt. Oyû ist eine edle, abstrakte Schönheit in Tanizakis literarischer Welt. Miyagawa beleuchtete diese Figur, die oft einen weißen *Kimono* trägt, strahlend hell und verwendete zudem einen Weichzeichnereffekt.¹² Auch die weibliche Hauptfigur Masago in *Rashômon*, die am Anfang des Films durch einen weißen Schleier verdeckt im strahlenden Licht erscheint, wirkt körperlos. In *Ugetsu monogatari* hingegen schleicht eine schattenhafte Gestalt aus dem dunklen Hausinneren. Im sanften Licht erkennt man allmählich die Hausherrin Wakasa. Sie kommt dem Betrachter so vor, als ob sie sich aus der Finsternis herausmodellieren würde. Eine weitere weibliche Figur, Miyagi, die am Ende des selben Films auch als Gespenst auftaucht, wirkt wie eine gewichtlose Projektion. Hierfür verwendete Miyagawa mehrere kleine Scheinwerfer, um ihre Gestalt vom Hintergrund abzuheben.¹³

3. Gold

Ferner empfiehlt *Lob des Schattens*, die Farbe Gold einzusetzen, um die Finsternis zu schmücken:

*[...] wenn Sie bis tief hinein in den innersten Raum eines solchen mächtigen Gebäudes vordringen, haben Sie dann noch nie gesehen, wie dort im Dunkel, von keinem direkten Außenlicht mehr erreicht, Goldschiebetüren oder Goldwandschirme den letzten Ausläufer der vom weit entfernten Garten durch viele Zimmer herdringenden Helligkeit aufnehmen und wie im Traum verhalten reflektieren? Dieser Widerschein wirft, einem Horizont bei Abenddämmerung vergleichbar, einen unendlich zarten goldenen Schimmer in das umgebende Dunkel; ich glaube nicht, dass Gold sonst je eine so ergreifende Schönheit ausstrahlt.*¹⁴

Die Farbe Gold ist bei Mizoguchi ein wichtiges Attribut nicht nur für die innenarchitektonischen Komponenten, sondern auch für die Kostüme. Als Wakasa in *Ugetsu monogatari* aus dem dunklen Raum ihres Anwesens hervortritt, flimmern die goldenen und silbernen Stickereien auf ihrem Kostüm, um ihre geheimnisvolle Schönheit würdig zu dekorieren. Der Kameramann ließ das Kostüm von den Seiten beleuchten, um die Qualität des Stoffs spürbar werden zu lassen.

Kon Ichikawas *Enjô* (*Brandstifter*, 1958) stellt einen goldenen Tempel in den Mittelpunkt der Handlung. Yukio Mishimas Vorlage *Kinkakuji* (*Die goldene Halle*, 1956) charakterisiert den dreistöckigen Pavillon aus dem 14. Jahrhundert als „Symbol des dunklen Zeitalters“¹⁵, das seine absolute Schönheit in der Finsternis ausstrahlt. Nachdem der Filmheld Goichi den Tempel in Brand gesetzt hat und sich bei der Flucht noch einmal umdreht, sieht er laut Vorlage das folgende

Bild: „Zwischen den Bäumen flogen unzählige Funken, und der Himmel über der Goldenen Halle war wie mit Goldsand bestreut.“¹⁶ Die Filmversion realisierte die Flammen an dem Gebäude, indem eine große Menge von Goldstaub in einer intensiven Beleuchtung den nächtlichen Himmel geblasen wurde.¹⁷ Bei der Visualisierung der ästhetischen Empfindung des Autors soll Tanizakis Lehre über die Funktion und Wirkungsweise des Goldes dem Kameramann die Inspiration gegeben haben.

4. Zeitlichkeit und Farbe

Miyagawa ist auch als Pionier der japanischen Farbfilmtechnik bekannt. Für Kon Ichikawas Film *Otôto* (Bruder, 1960) erfand er als ehemaliger Labortechniker das Verfahren des heute so genannten „Silbertons“. Bei diesem wurde ein Bestandteil des Silberhalogens in der Emulsion, das bei der Entwicklung zerfallen soll, auf dem Farbfilmpositiv befestigt. Dadurch entstand ein sanft silbern leuchtender Grundton des Films, der eine dezente Farbigekeit erzeugt. Der Ausgangspunkt für das Experiment lag in Ichikawas Überlegung, die Sepiafarben alter Photographien zu imitieren, um die nostalgische Atmosphäre der *Taishô*-Ära (1912–1926) in der Vorlage von Aya Kôda nachzubilden. Miyagawa dachte, dass Sepia nicht in jeder Szene des Films passen konnte, da er einen bitteren Familienkonflikt darstellt. Miyagawa schien der Silberton geeigneter, um das reale Lebensgefühl der *Taishô*-Zeit in seiner eigenen Erinnerung zu repräsentieren.¹⁸

Der Agfacolor-Film im Cinemascope-Format beginnt mit einer Szene auf einem verregneten Dammweg. Das bräunlich-silberne, neblige Bild, in dem es kräftig auf schwarze Regenschirme regnet, zeigt wiederum die hohe Kunst von Miyagawas „Tuschmalerei“. Unter dem bildfüllenden schwarzen Papierschirm mit weißen Streifen erscheint die Protagonistin Gen mit einem karminfarbenen *Kimono*-Kragen, an einem glänzenden, braunen Griff einen weiteren Schirm haltend.

Miyagawas Konzept in diesem Film erinnert wiederum an *Lob des Schattens*. Tanizaki weist auf die Tendenz der Ostasiaten hin, die Spuren der Zeit ästhetisch zu empfinden:

In China gibt es das Wort „Handglanz“, in Japan das Wort „nare“ (Abgegriffensein; Anm. d. Übers.); beide meinen den Glanz, der entsteht, wenn eine Stelle von Menschenhänden während langer Zeit angefasst, glattgescheuert wird und die Ausdünstungen allmählich ins Material eindringen. Es handelt sich also, anders gesagt, zweifelsohne um den Schweiß und Schmutz der Hände. [...] Jedenfalls lässt sich nicht leugnen, dass in dem, was wir als „Raffinement“ schätzen, ein Element von Unreinlichkeit und mangelnder Hygiene steckt.¹⁹

Der Silberton, der die Atmosphäre der vergangenen Ära repräsentiert, lässt sich als Übertragung des *nare* auf das Filmmaterial verstehen. Der technisch gewandte Kameramann ermöglichte es, das Filmmaterial selbst zu historisieren, um den gedämpften Farbton der Vergangenheit herzustellen, der durch die Spuren der Zeit entstehen soll. Das bedeutet konkret auch die direkte Colorierung der gefilmten Gegenstände. Bei den Dreharbeiten sprühte er auf die grünen Pflanzenblätter silberne Farbstoffe, und erhielt damit den monochromen Grundton des Films. Auch die Innenräume wurden mit Mörtel und Ölflecken gründlich antiquiert.

Tanizakis Äußerung über die Farbigkeit im *Nô*-Theater stellt ebenfalls eine Parallele zu Miyagawas Farbkonzept dar:

*Gewiss, auf den ersten Blick wirkt das Kabuki erotischer, prachtvoller; aber wenn wir von den früheren Verhältnissen einmal absehen, so gerät jene pompöse Farbigkeit auf der heutigen, nach westlicher Art beleuchteten Bühne recht bald ins Vulgäre, und man bekommt genug davon. Wenn das für die Kostüme gilt, so gilt es ebenso für die Schminkmaske: Man mag ein solches Gesicht für schön halten, aber es bleibt doch bis zuletzt etwas Zurechtgemachtes, und die Empfindung echter, natürlicher Schönheit fehlt. Der *Nô*-Spieler hingegen tritt mit bloßem Gesicht, Nacken und Händen in Erscheinung: der Reiz der Gesichtszüge ist dem Betreffenden eigen und täuscht unsere Augen nicht.²⁰*

Miyagawa schreibt in seiner Autobiographie, dass sein Farbgefühl im dezenten Geschmack der Kyotoer Tradition und in der Ästhetik der japanischen Malerei wurzelt.²¹ Vor dem Film *Otôto* drehte er eine Reihe von erfolgreichen, bunten Farbfilmen wie *Shin Heike monogatari* (*Die Geschichte des Taira-Clans*, 1955) von Kenji Mizoguchi, *Yoru no kawa* (*Fluss der Nacht*, 1956) von Kôzaburô Yoshimura, *Ukikusa* (*Abschied der Dämmerung*, 1959) von Yasujirô Ozu und *Kagi* von Kon Ichikawa. Er war aber mit diesen nicht zufrieden. Allein in *Otôto* konnte er seinen Anspruch verwirklichen, für den auch Tanizaki plädierte, die natürliche Farbigkeit der ästhetischen Tradition des Landes entsprechend in angemessener Dunkelheit zu filmen.

5. Zusammenfassung

Miyagawa definierte sein Arbeitsprinzip folgendermaßen: „dem Film das Malerische, dem Bild Poesie und der Kamera Rhythmus (Musik)“²² Er war ein intermediärer Kameramann, der die universalen Prinzipien verschiedener Kunstgattungen in den Film zu transformieren vermochte. Die Verbindung seines Schaffens mit der Literatur wurde meines Erachtens bisher zu wenig beachtet. In seinen Kommentaren und Filmen ist es unübersehbar, dass er immer eine vitale, visuelle

Vorstellung von der literarischen Vorlage entwickelte. Miyagawas Fähigkeit des „visuellen Lesens“ ermöglichte eine tiefe Verinnerlichung der Lehre des Textes *Lob des Schattens* in seiner Kameraarbeit. Durch seine Filme werden wir dazu aufgefordert, diesen Essay als Filmtheorie neu zu interpretieren. Anhand dessen gelang es Miyagawa, die traditionelle Ästhetik in seinen Werken zu archivieren und zugleich die Gestaltungsmöglichkeiten der Kamera zu bereichern.

Anmerkungen:

- ¹ Für Miyagawas Äußerungen zu *Lob des Schattens* siehe: Chiba, Nobuo: *Eiga to Tanizaki*. Tokyo: Seia Bō 1989, S. 121. Bei der Firma Taishō Kinematographie AG (*Taishō Katsudō Shashin Kabushiki Gaisha*, 1920-1922) schrieb Tanizaki Drehbücher für vier Filme des Regisseurs Thomas Kurihara, *Amachua kurabu (Amateur-Club)*, 1920), *Katsushika sunago (Sand des Katsushika-Viertels)*, 1920), *Hinamatsuri no yoru (Nacht des Mädchenfestes)*, 1921) und *Jasei no in (Die Liebe einer Schlange)*, 1921). Alle vier Filme existieren heute nicht mehr. Nobuo Chiba nennt außerdem 44 Verfilmungen von Tanizakis Werken. *Kagi (Der Schlüssel)*, 1956) und *Shunkin shō (The Tale of Shunkin)*, 1933) wurden jeweils fünf Mal und somit am meisten verfilmt. Vgl.: http://www.laspara.net/teiga_hyou.html.
- ² Ichikawa, Kon und Mori, Yūki: *Ichikawa Kon no eiga tachi*. Tokyo: Waizu Shuppan 1994, S. 208.
- ³ Tanizaki, Junichirō: *Lob des Schattens*. (Übers. Klopfenstein, Eduard) Zürich: Manesse Verlag 1987, S. 33.
- ⁴ Miyagawa, Kazuo und Ôta, Yoneo: Interview „Monokurōmu no jidai“. In Ôta, Yoneo (Hg.): *Hikari to kage no eiga shi. Satsuei kantoku Miyagawa Kazuo*. Tokyo: Kinema Junpō Sha 2000, S. 18.
- ⁵ Ebd., S. 37.
- ⁶ Miyagawa, Kazuo: *Kyameraman ichidai. Watashi no eiga jinsei rokujū nen*. Tokyo: PHP Kenkyū Jo 1985, S. 195.
- ⁷ Ebd., S. 60 f.
- ⁸ Miyagawa, Kazuo: „Kōen: *Sanshō dayū to Chikamatsu monogatari jōei ni atatte*“. In: Ôta (Hg.): *Hikari to kage no eiga shi*, S. 88-89.
- ⁹ Für Miyagawas Äußerungen zu *Sanshō dayū* siehe: Watanabe: *Eizō o horu. Satsuei kantoku Miyagawa Kazuo no sekai*. Tokyo: Gendai Shokan 1997, S. 237.
- ¹⁰ Yamaguchi, Takeshi (Hg.): *Eiga satsuei towa nani ka. Kyameraman yonjū nin no shōgen*. Tokyo: Heibon Sha 1997, S. 118.
- ¹¹ Ebd., S. 50.
- ¹² Zum Film *Fräulein Oyū* siehe: Yoda, Yoshikata: *Mizoguchi Kenji no hito to geijutsu*. Tokyo: Tahata Shoten 1976, S. 185 und Chiba: *Eiga to Tanizaki*, S. 119-120. Tanizakis Beschreibung der Figur Oyū in: Tanizaki, Junichirō: *Ashikari*. In: *Nihon no bungaku* 25, Tanizaki Junichirō 3. Tokyo: Chūō Kōron Sha 1967, S. 243.
- ¹³ Zur Beleuchtungstechnik in *Ugetsu monogatari* siehe: Miyagawa und Ôta: Interview „Monokurōmu no jidai“. In Ôta (Hg.): *Hikari to kage no eiga shi*. S. 23.
- ¹⁴ Tanizaki: *Lob des Schattens*, S. 40-41.
- ¹⁵ Zitat nach Mishima, Yukio: *Der Tempelbrand*. (Übers. Donat, Walter) München: Wilhelm Goldmann Verlag 1961, S. 23. Der Tempel im Film sollte *Shūkakuji* heißen und nur zwei

Stockwerke hoch sein, um die Fiktion von dem authentischen Ereignis der Brandstiftung zu unterscheiden. Ichikawa und Mori: *Ichikawa Kon no eiga tachi*, S. 193 f.

¹⁶ Mishima: *Der Tempelbrand*, S. 280.

¹⁷ Miyagawa und Ôta: Interview „Monokûrômu no jidai“. In Ôta (Hg.): *Hikari to kage no eiga shi*, S. 25.

¹⁸ Miyagawas Konzept für Otôto: Miyagawa: *Kyameraman ichidai*, S. 104-106, Ders: „Otôto no satsuei“. In: Ôta (Hg): *Hikari to kage no eiga shi*, S.84-85, Watanabe, Hiroshi; Inoue, Akira; Taeko, Nakai: „Zadankai: Kazoku o aisuru shigoto no oni“. In: Ôta (Hg): *Hikari to kage no eiga shi*, S. 97-99 sowie Watanabe: *Eizô o horu*, S. 256-257.

¹⁹ Tanizaki: Lob des Schattens, S. 22-23.

²⁰ Ebd., S.44.

²¹ Miyagawa: *Kyameraman ichidai*. S. 195.

²² Ebd., S. 207.