

KIMURA Motomoris Filmtheorie

Tamada Ryutaro

Wäre das Auge ein Lebewesen, so wäre seine Seele seine Vision; denn dies ist die Substanz im Sinne der Formel des Auges. Aber das Auge ist die Sache des Sehens, und wenn das Sehen versagt, gibt es kein Auge, es sei denn in einem zweideutigen Sinn, zum Beispiel ein steinernes oder gemaltes Auge. Jetzt müssen wir das, was wir für den Teil für wahr befunden haben, auf den gesamten lebenden Körper anwenden. Denn die gleiche Beziehung muss auch für die Gesamtheit der Empfindung gelten, die der gesamte empfindende Körper qua empfindungsfähig ist, wie sie zwischen ihren jeweiligen Teilen besteht.⁽¹⁾

KIMURA Motomori (1895-1946) ist einer der repräsentativen Schüler von NISHIDA Kitaro (1870-1945). Kimura ist ein berühmter Forscher des deutschen Idealismus, weil er Fichtes *"Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre"* (1794/95) nach seiner Tätigkeit an der Hiroshima Universität für Literatur und Wissenschaft auf Empfehlung seines Lehrers (1931) übersetzt hat, und er *"Fichte"* (1937) und seine Dissertation *"Grundstruktur der Lebenspraxis - Eine Untersuchung der Philosophie Fichtes unter Berücksichtigung der Erziehungsphilosophie"* (1940) und *"Untersuchung des deutschen Idealismus"* (1940) veröffentlichte, nachdem er auf Anraten seines Lehrers zu der Kyoto Kaiserliche Universität eingeladen worden war. Andererseits ist er auch als Philosoph bekannt, der mit den an der Kyoto Kaiserlichen Universität veröffentlichten Werken *"Ausdruck Liebe"* (1939) und *"Gestalt der Schönheit"* (1941) eine wichtige Rolle bei der Entwicklung der Ästhetik der Kyoto-Schule spielte.

Daher konzentrieren wir uns in diesem Aufsatz aus philosophischer Sicht auf Kimuras ursprüngliche Filmtheorie, die im dritten Aufsatz *"Der Seh Sinn des Films"* entwickelt wurde und von ihm in *"Gestalt der Schönheit"* aufgenommen wurde.⁽²⁾ Kimura hat in diesem Aufsatz die Frage gestellt: "In welchem Sinne kann ein Film eine Kunst sein?" Und er betrachtet dort "den Seh Sinn der Kamera" und "die Synthese der Bewegung des Seh Sinns und des Objekts" als das künstlerische Prinzip des Films. Seiner Meinung nach liegt diese "visuelle Kreativität der Kamera" in der "Schaffung des dem Film eigenen vierdimensionalen Raumes der Montage". Dieser Aufsatz gibt einen Überblick über die Filmtheorie von KIMURA Motomori und verdeutlicht ihre Merkmale. Dabei möchte ich berücksichtigen, dass Kimuras Sichtweise der philosophischen Filmtheorie für die Diskussion des zeitgenössischen Films von Bedeutung ist.

DER SEHSINN DER KAMERA

Zunächst einmal ist in der Filmtheorie von Kimura im Aufsatz *"Der Sehsinn des Films"* die künstlerische Natur des Films zu einem Problem geworden.

"In welchem Sinne kann ein Film eine Kunst sein? Oder ist er nur ein bloßer Protagonist der Kunst? Wenn es eine unabhängige Kunst ist, auf welchem Prinzip basiert dann der Film?"⁽³⁾

Wenn wir den künstlerischen Charakter eines Films in Frage stellen, müssen wir uns fragen, was für ein Prinzip einen Film zu einer "unabhängigen Kunst" machen kann. Sicherlich muss gesagt werden, dass "fast alle Kunstformen den Schwung eines Films ausmachen", wie Gemälde, Skulpturen, Theaterstücke, Romane, Musik und Tanz. Aber er betont: "Zeigt der Film nicht deutlich die Synthese dieser verschiedenen Künste auf der Leinwand?" und sucht die Originalität des Films als Kunst.⁽⁴⁾

Kimura behauptet, wenn es um die Sichtweise eines Films als eine so umfassende Kunst geht, sei hier ein vereinheitlichendes, dem Film eigentümliches Prinzip erforderlich. Das heißt: "Aber die Leute leugnen nichts Synthetisches von der Leinwand. Und es lässt sich nicht leugnen, dass es eine einzige Synthese ist". Er weist jedoch darauf hin: "Es muss ein vereinheitlichendes Prinzip in der Synthese geben. Wenn es eine eigentümliche Synthese darstellt, dann müsste auch ein eigentümliches vereinheitlichendes Prinzip funktionieren, "und er schaut sich dann an, was das eigentümliche vereinheitlichende Prinzip des Films ist". Er vermutet: "Wir suchen jetzt das Prinzip der Einheit, das die Synthese ermöglicht. Der Sehsinn der Kamera - ist das nicht das geforderte Prinzip?"⁽⁵⁾

Kimuras Theorie des Kinos hat also folgende Perspektiven. Der erste Gesichtspunkt ist die Herleitung der "einzigartigen Synthese", die den Filmen eigen ist. Der zweite Gesichtspunkt ist die Suche nach dem "vereinheitlichenden Prinzip", das den Filmen eigen ist. Und der dritte Gesichtspunkt ist die Klärung der Eigenschaften des "Sehsinns der Kamera" als "vereinheitlichendes Prinzip, das die Synthese ermöglicht", die den Filmen eigentümlich ist. Die Kamera ist sicherlich eine Maschine, aber hier ist der Sehsinn der Kamera sozusagen die Seele der Kamera. Was bedeutet das? Die Beziehung zwischen dem Sehsinn der Kamera und der Kamera legt nahe, wie sich der Sehsinn der Kamera zum gesamten Filmwerk verhält, als eine wesentliche Gelegenheit, den Film zu einem vollendeten Kunstwerk zu machen. Die von Kimura entwickelte Filmtheorie basiert auf einer Analogie und ist nicht unbedingt eine systematische Theorie. Kimura erkennt dies an, wenn er seine Filmtheorie betrachtet.⁽⁶⁾ Daher werde ich in jedem der folgenden Abschnitte die Merkmale seiner Filmtheorie verdeutlichen, indem ich die wichtigsten Punkte anhand der von Kimura vorgestellten Metapher anordne.

DER KAMERAMANN IN DEN HÄNDEN DES REGISSEURS

Kimura fragt, ob der Film das Wesen der Kunst habe, und schlägt vor: "Fragen wir, wer der Schöpfer des Films ist, mit dem gleichen Problem". Und er baut seine Filmtheorie aus der Perspektive des Filmemachers auf. Kimura stellt die Frage: "Ist der Regisseur der Herrscher und der Filmemacher der Regisseur?", aber er meint: "Die Idee eines Kameraeffekts beherrscht ihn immer". Und er weist darauf hin, dass "die einzigartige Technik des Kameramanns eine enorme Rolle für den künstlerischen Wert eines Films spielt, der nicht frei ersetzt werden kann".⁽⁷⁾ Andererseits meint er: "aber der Kameramann kann niemals eine Hand sein, die den Willen zur Unabhängigkeit hat. Die konstitutionellen Augen des Regisseurs, die an der Kamera stehen, dominieren seine Hände". Und "dasselbe wie ein Kameramann gilt gleichzeitig für einen Regisseur", und er versteht die Beziehung zwischen dem Regisseur und dem Kameramann. Auf diese Weise wird die Beziehung zwischen den beiden verstanden, indem man die Metapher von "Augen" und "Händen" verwendet: "Der Kameramann ist die Augen des Regisseurs, und der letztere ist die Augen des ersten".⁽⁸⁾

Wie Sie sehen können, gibt es ein ideologisches Merkmal von Kimuras Philosophie in seiner Betrachtung, die auf der Funktionsweise des Körpers basiert.⁽⁹⁾ Was jedoch die Körperlichkeit in seiner Filmtheorie betrifft, so kann man den Einfluss seines Lehrers Nishida verstehen.⁽¹⁰⁾ In seinem Aufsatz "*Inhalt des Gefühls und Inhalt des Willens*" (1921) in "*Kunst und Moral*" (1923) schreibt Nishida, dass die künstlerische Arbeit "die Manifestation unseres Innenlebens" oder "die Schöpfung unserer Persönlichkeit" ist. Kimura kann dies auch als "die Wirklichkeit bezeichnen, die von den Augen mit seinen Händen gesehen wird"⁽¹¹⁾, und man kann sagen, dass Kimura, als er das Wesen der Filmkunst betrachtete, die enge Beziehung zwischen Händen und Augen in den Kunstwerken, auf die Nishida hinweist, gezielt in seine Überlegungen einfließen ließ. Es ist natürlich klar, dass die von Nishida an Kimura weitergegebenen Grundlagen der Kunstbetrachtung der Kyoto-Schule die Theorie von Fiedlers Kunst über den Sehsinn und den Körper einschließen.⁽¹²⁾ In seinem Aufsatz "*Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*" (1887) sagt Fiedler:

"Selbst in der den Augenblick ihrer Entstehung nicht überlebenden Gebärde, in den elementarsten Versuchen einer bildnerisch darstellenden Tätigkeit tut die Hand nicht etwas, was das Auge schon getan hätte; es entsteht vielmehr etwas Neues, und die Hand nimmt die Weiterentwicklung dessen, was das Auge tut, gerade an dem Punkt auf und führt sie fort, wo das Auge selbst am Ende seines Tuns angelangt ist."⁽¹³⁾

Kimuras Ausdruck des Kameramanns als Hand mit den Augen des Regisseurs und eines

Regisseurs als Auge mit den Händen des Kameramanns legt eine gegenseitige Beziehung zwischen ihnen in der Filmkunst nahe. Es ist die Hand-Augen-Beziehung bei der Produktion von Kunstwerken auf der primitiven Ebene, wie Fiedler hervorhebt. Kimuras Filmtheorie baut die Logik sowohl aus der Perspektive des Regisseurs als auch aus der des Kameramanns auf. Die Theorie ist jedoch so strukturiert, dass sie den einem Film eigentümlichen Standpunkt derjenigen verdeutlicht, die in der Lage sind, einen Film als Kunstwerk durch Analogie zu verschiedenen Künsten zu produzieren. Seiner Meinung nach streben die Filmemacher eine Zusammenarbeit an, um den Film zu vollenden. Entscheidend ist jedoch nicht, wer der Autor des Films ist, sondern was der wesentliche Trieb ist, der den Film zu einem vollendeten Kunstwerk führt. Kimura schreibt: "Die Menschen müssen zusammenarbeiten. Aber was macht es möglich zu kooperieren? Das muss es sein, was einen Film ausmacht". Dieser wesentliche Trieb für ein Filmwerk ist: "Es ist der Sehsinn der Kamera, der die Kamera als physische Struktur hat, als wäre sie ein Augapfel". Und das betont er:

"Der Sehsinn der Kamera vereinheitlicht und kontrolliert alles. Das ist a priori des Films. Die Filmwelt entsteht aus dem Sehsinn der Kamera. Die Autonomie des Sehsinns der Kamera steuert und konfiguriert hier alles. Alles muss die Vision der Augen der Kamera sein."⁽¹⁴⁾

AUF DIE SCHAFFUNG DER RAUM-ZEIT DES FILMS

Kimura enthüllt die künstlerischen Prinzipien des Kinos aus Analogien mit anderen Künsten. Ihm zufolge "kann durch die Beachtung von ein oder zwei wesentlichen Punkten deutlich genug gemacht werden, wie es sich um einen einzigartigen Sehsinn mit einem einzigartigen Prinzip handelt, das sich von anderen Künsten unterscheidet". Er behauptet: "Ein bewegtes Bild ist nicht einfach nur ein Bild", und ein Film "erfordert im Wesentlichen Zeit, um in Bewegung zu bleiben", so dass "Zeit im Kino als ein Prinzip seiner Existenz benötigt wird".⁽¹⁵⁾

Um das Existenzprinzip von Filmen zu untersuchen, ist es jedoch notwendig, neben der Zeit auch den Raum zu berücksichtigen. Wenn Kimura von der Perspektive des Raumes auf die Perspektive der Zeit zurückblickt, leitet er das Existenzprinzip von Filmen ab. Er beginnt, das Existenzprinzip von Filmen aus der Analogie zu Gemälden abzuleiten. Das heißt, das Gemälde "besteht ausschließlich aus einem Raum, und zwar einem zweidimensionalen Raum", also "streng genommen darf sich die Person, die es sieht, nicht auf der Stelle bewegen, steht vor der Tiefe des Gemäldes und kann sie nicht betreten". Was bedeutet es, dass die Malerei eine Kunst ist, die sich nur im zweidimensionalen Raum aufhält? Kimura meint: "Das muss bedeuten, dass im Bild die Zeitlichkeit ebenso verleugnet wird wie die Positivität der dritten

Dimension des Raumes".⁽¹⁶⁾

Unter dem Gesichtspunkt der Verweigerung von Zeitlichkeit in der Malerei verlagert sich Kimuras Analogie auf das Problem der Skulptur. In der Analogie der Skulptur wird das Problem der Zeitlichkeit in verschiedenen Künsten deutlich. Aus der Perspektive des Raumes hingegen kann man feststellen, dass dieses Problem mit der "Tiefe" zusammenhängt, d.h. mit den drei Dimensionen des Raumes. Laut Kimura "wird die Aggressivität der Tiefe, die in der Malerei verloren geht, in der Skulptur zum ersten Mal wieder hergestellt". Aber in der Skulptur, die ein Kunstwerk ist, "sind die drei Dimensionen des Raumes jetzt von seiner bloßen Ideologie zu seiner ästhetischen Realität befreit". Deshalb "kann der Mensch, der die Skulptur sieht, mit seinem eigenen Körper in die Tiefe der Welt gehen. Nein, sie kann nicht nur betrachtet werden, sondern dies ist im Wesentlichen für die Betrachtung der Skulptur erforderlich". Es ist klar, dass der "Sehsinn einer solchen Skulptur" die Zeitlichkeit als wesentliches Moment hat. Gleichzeitig ist aber auch klar, dass in der Skulptur die Tiefe "ihre Kreativität hat und ihre schöpferische Entwicklung zusammen mit der Bewegung der visuellen Position zeigt".⁽¹⁷⁾

Doch auch wenn der wesentliche Trieb des Sehsinns der Skulptur in der Zeit gesehen wird, wie Kimura behauptet, "entwickelt sich die Statue selbst nicht in der Zeit". Ganz gleich, wie sehr die Person, die die Skulptur sieht, "von den sich ständig verändernden kreativen und vielschichtigen Bildern um die Statue herum fasziniert ist", die Skulptur selbst "ändert ihren Modus nicht". Kimura erklärt, dass sich an der modusmäßigen Schönheit der Skulptur selbst, die als Kunstwerk vollendet wird, im Hinblick auf das Fehlen der "inneren Zeit" in der Skulptur nichts ändert. Mit anderen Worten, "Zeit kann hier ohnehin nicht mehr Bedeutung haben als die äußere Zeit". Die visuelle Zeitlichkeit einer Skulptur kann nur die Bedeutung von "äußerer Zeit" haben, die sich aus der Bewegung der Person ergibt, die die Skulptur betrachtet.⁽¹⁸⁾

Kimura erörtert die Analogie des Dramas unter dem Gesichtspunkt der Unterscheidung zwischen innerer Zeit und äußerer Zeit. Im Gegensatz zur Skulptur "ist im Schauspiel die innere Zeit dominant, und die äußere Zeit ist nicht wesentlich". Dies bedeutet jedoch, dass bei der Entwicklung eines Dramas die Eigendynamik der Zeit wesentlich und unvermeidlich ist, und zwar nicht auf der Seite des Zuschauers, sondern auf der Seite des Produzenten. In diesem Sinne stehen Skulptur und Drama in direktem Gegensatz zueinander. "Man kann sagen, dass das Drama in den entgegengesetzten Polaritäten der Zeit mit der Skulptur in Konflikt steht". Laut Kimura ist diese Konfrontation "mehr als nur eine innere und äußere Konfrontation" der Zeit, was den Betrachter vom visuellen Standpunkt aus stärker einschränkt. Kimura zufolge "ist die innere Zeit im Sehsinn der Skulptur unwesentlich und passiv, während die äußere Zeit auch im Drama jetzt unwesentlich und passiv ist". Mit anderen Worten: "Wenn sich das Publikum im Drama nicht bewegt, bedeutet das nicht, dass das Drama nicht als Kunst

funktioniert". Stattdessen "kann man streng genommen sagen, dass Theaterstücke im Allgemeinen nur eine zentrale Position benötigen, um gesehen zu werden". Kimura zitierte hier das japanische Noh [能] als Beispiel für Drama⁽¹⁹⁾ und zitiert Zeami [世阿弥]s "*Fushikaden* [風姿花伝]" (Kapitel 3, Fragen und Antworten)⁽²⁰⁾.

DIE SYNTHESE DER BEWEGUNG DES SEHSINNS UND DES GEGENSTANDES

Ausgehend von der Analogie von Malerei, Skulptur und Drama betrachtet Kimura die Kunstfertigkeit des Films: "Wie wäre es mit einem Film?" Er äußerte sich: "Kann die Kunst der Kamera auf jede dieser Positionen zurückgeführt werden? Oder wirkt die Filmkunst auf andere Künste zurück". Dann versucht er, aus der Unfähigkeit, zu anderen Künsten zurückzukehren, den einzigartigen künstlerischen Moment im Film herauszufinden. Kimura betont: "Die Kamera bewegt sich und damit auch das Objekt". Seiner Meinung nach ist das Merkmal des Sehsinns der Kamera, der ein eigentümliches integriertes Prinzip des Films ist, dass "die Kamera eine Seite ihrer eigentümlichen Funktion nur dann ausübt, wenn sie ein sich bewegendes Objekt in der Bewegung ergreift".⁽²¹⁾

Kimura findet in den visuellen Eigenschaften der Kamera, dass sich die Kunstfertigkeit des Films nicht auf andere Künste reduzieren lässt. "In der Welt der sich bewegendenden Objekte muss sich auch die Kamera mitbewegen. Hier üben die Augen der Kamera zum ersten Mal ihre volle Funktion aus, was den Film zu einer einzigartigen Kunst macht". An dieser Stelle beschreibt er den Sehsinn der Kamera als das Prinzip als "Synthese der Bewegung von Sehsinn und Objekt" und betont, dass es keine andere Kunst gibt, die auf einer synthetischen Perspektive basiert. Für die Zeitlichkeit der Kunst, d.h. für die Unterscheidung zwischen innerer Zeit und äußerer Zeit, verdeutlicht er die künstlerischen Merkmale des Kinos im Sinne einer Synthese von Skulptur und Drama.

"Der Sehsinn der Kamera ist also in der Lage, sowohl das Dramatische als auch das Skulpturale zu synthetisieren. Die Kamera dringt in die Tiefe der Materie ein, und zu diesem Zeitpunkt bewegt sich auch die Materie selbst. In der Synthese von äußerer Zeit und innerer Zeit hat der Sehsinn der Kamera ein einzigartiges Kreativitätsprinzip, bei dem der Film als Kunst Autonomie erlangt."⁽²²⁾

Laut Kimura "basiert die Synthese auf Einheit". Um die Bewegungen des Sehsinns der Kamera und des Subjekts zu vereinheitlichen, erfordert daher das eigentümliche Kreativitätsprinzip des Sehsinns der Kamera, "dass sich die Kamera entsprechend der Entwicklung der Dinge und der Bewegung ihres Charakters bewegt". Die qualitative

Entwicklung der sich ständig verändernden Filminhalte ist für den Sehsinn der Kamera erforderlich. Das heißt, der Gesichtssinn der Kamera muss sofort auf "die Bedeutung der Entwicklung der inneren Zeit des Objekts" reagieren und "die beste Intelligenz einsetzen". Auf diese Weise ermöglicht der Sehsinn der Kamera eine einheitliche Synthese der Bewegung des Sehnsinns und des Objekts. Die Beziehung zwischen dem Sehsinn der Kamera und ihrem Objekt besteht darin, dass, was die Bewegung betrifft, "die innere Zeitlichkeit eines filmischen Objekts die Kamera erfordert, und die Kamera verlangt auch ausdrücklich das filmische Objekt und nicht irgendetwas anderes zueinander".⁽²³⁾

ZUSAMMENKLAPPBARE UND FALTBARE ZEIT

Wenn es um filmische Objekte geht, besteht das Problem darin, dass die Objekte der realen Kamera nicht immer das ideale Aussehen haben, das für den künstlerischen Charakter eines Films erforderlich ist. Kimura weist im Folgenden auf die "Irrationalität" der realen Objekte hin, die vom Gesichtssinn der Kamera aus gesehen werden. "Die Wirklichkeit selbst enthält eine Art Irrationalität der Kamera. Wie der Sehsinn der Kamera in sie hineinschneidet und wie sie sich öffnen und schneiden kann, - hier liegt die Bedeutung der Synthese". Diese Synthese ist die Synthese von innerer Zeit und äußerer Zeit. Kimura legt großen Wert auf den synthetischen Blickwinkel dieser beiden Zeiten. "Es ist die visuelle Kreativität der Kamera, dass der Inhalt der Kamera, den das Objekt benötigt, von seiner irrationalen Trübung zur rationalen Reinheit der Kamera gesteigert wird. Und es gibt eine synthetische Vereinheitlichung der beiden Zeiten". Kimura schreibt: "Es gibt eine kreative Entwicklung der synthetischen Vereinigung in der Entwicklung des Bildraums der Kamera, die sich mit der Entwicklung der inneren Zeit in bewegten Objekten öffnet".⁽²⁴⁾

Für die Integration von äußerer Zeit und innerer Zeit im Film konzentriert sich Kimura auf die Filmmontage, d.h. den Aspekt des Filmschnitts. Beim Filmschnitt ist es in der Regel denkbar, mehrere Schnitte nach einem Filmszenario zusammenzusetzen. Kimura betont jedoch, dass der Schnitt eine entscheidende Rolle bei der Entwicklung des Bildraums der Kamera spielt, der entsprechend der Entwicklung der inneren Zeit des Films geöffnet und geschnitten wird. "Montage ist die sorgfältige Ausführung der Schaffung dieses Raumes und die Steigerung seiner Reinheit. Was bedeutet es dann, die visuelle Reinheit der Kamera zu erhöhen?" Ihm zufolge "Wenn die äußere Zeit, die sich in diskontinuierlicher Kontinuität als schöpferische Entwicklung der Bewegung und der Umwandlung der Kamerakoordinaten etabliert hat, d.h. die subjektive Zeit für den Sehsinn der Kamera, durch ihre Entwicklung in die innere Zeit des Objekts schneidet, entsteht der dem Film eigentümliche vierdimensionale Raum der Montage".⁽²⁵⁾ Mit anderen Worten, in einem Film spiegelt sich die Zeit, die der von

der Kamera aufgenommene Film besitzt, nicht wie im Filmwerk wider, sondern vielmehr in der äußeren Zeit der Montage, die zu der diskontinuierlichen Kontinuität führt, die durch die Montage der Filmschnitte hergestellt wird. In der äußeren Zeit der Montage, die sich aus der diskontinuierlichen Kontinuität ergibt, die durch die Montage der Filmausschnitte hergestellt wird, gibt es die subjektive Zeit für den Sehsinn der Kamera. Der "vierdimensionale Raum der Montage", der einem Film eigen ist, wird durch die Integration sowohl der äußeren Zeit durch den Schnitt als auch der inneren Zeit des Gegenstandes des Films unter dem Gesichtssinn der Kamera durch den Schnitt hergestellt. Nach Kimura handelt es sich hier um eine künstlerische Schöpfung.

Kimura stellte klar, dass die Merkmale von Filmen, die die synthetische Vereinigung von innerer Zeit und äußerer Zeit realisieren, aus der Analogie mit anderen Künsten hervorgehen. Der Film hat "die Zeit, die die sukzessive Integration verschiedener Zeitsysteme erlaubt", mit anderen Worten, "die Zeit, in der sowohl die Vergangenheit als auch die Zukunft als visuelle Gegenwart zusammenklappbar und faltbar sein kann" in Richtung der visuellen Gegenwart. Er betont, dass es keine andere Kunst wie diese gibt. Der Grund, warum eine solche Zeitcharakteristik eines Films deutlich wird, liegt natürlich darin, dass man davon ausging, dass das Wesen dessen, was einen Film als Film ausmacht, der Sehsinn der Kamera ist. Nach Kimura "muss man diese Charakteristika der zeitlichen Struktur als ein Merkmal bezeichnen, das die Autonomie eines Films signifikant offenbart, da sie sich aus der einzigartigen Funktion des Sehens der Kamera ergibt". Daher muss gesagt werden, dass "der Sehsinn der Kamera in dieser Hinsicht der Raum-Zeit-Komposition qualitativ ganz anders ist als der Sehsinn des bloßen Auges".⁽²⁶⁾ Der visuelle Unterschied zwischen einer Kamera und dem bloßen Auge kann von modernen Menschen, die täglich Filme sehen, empirisch verstanden werden. Kimura sympathisiert jedoch nicht empirisch mit dem, was wir verstehen können, sondern legt philosophisch die vom Film geschaffene Zeit und den Raum offen, indem er sie in Analogie zu anderen Künsten klar definiert.

Kimura unterscheidet zwischen der Kamera und dem bloßen Auge. Und er bemerkt, dass die Auswirkungen, die sie auf unseren Verstand haben, völlig unterschiedlich sind, weil sie qualitativ unterschiedlich sind. Kimura hob hervor: "Die bemerkenswerte qualitative Unterscheidung zwischen dem Sehsinn der Kamera und dem Sehsinn des bloßen Auges müsste auch in einer realistischen Visualisierung von Bewegungen im Geist demonstriert werden. In dieser Hinsicht hat die Kamera eine übermenschliche außerirdische Entwicklung der visuellen Ausdrucksfähigkeit erlangt".⁽²⁷⁾ Ein Film hat den Sehsinn der Kamera als seine Essenz. Daher wird im Film eine übermenschliche Kunsterfahrung auf der visuellen Ebene verwirklicht, und der Filmbetrachter kann seine Emotionen, die er im normalen Leben nicht findet, durch die Filmkunst erfahren.

SCHLUSSFOLGERUNG

Wie oben beschrieben, hat die Filmkunst das Potenzial, sich den Grenzen der Details des Gegenstandes der Kamera zu nähern. Auf der anderen Seite findet Kimura eine Grenze für den Sehsinn der Kamera. Schließlich betrachte ich die Grenzen der Filmkunst, auf die Kimura hinweist, sowie die Möglichkeiten und Grenzen seiner Filmtheorie.

Auf die obige visuelle Funktion der Kamera bezieht sich Kimura wie folgt: "Daher sollte man im Prinzip sagen können, dass die Kamera keine verborgenen Innen- und Bodenflächen hat. Es ist die wesentliche Funktion der Augen der Kamera, alle unsichtbaren und unhörbaren Innen- und Bodenflächen der visuellen Realität auszusetzen". Es ist wesentlich für die visuelle Funktion der Kamera, alles auf die visuelle Ebene zu bringen. Allerdings "kommt hier eine Skepsis über die Grenze der Leistungsfähigkeit der Augen der Kamera". Diese Skepsis ist wie folgt:

"Ist die Kamera in der Lage, die orientalische Stille und die japanischen Implikationen richtig und ausreichend einzufangen und auszudrücken? Dreidimensionale Tiefe der Stille und ihr Gewicht, innere Spannung und Elastizität der konnotativen Erfüllung, die uns nur wenige Ausdrücke zeigt, japanische Einfachheit und Prägnanz, die die Vielfalt aller geteilten Ausdrücke nach innen hin schluckt und sie mit Sublation verleugnet, - wie erfasst die Kamera diese überkonkreten Abstraktionen und drückt sie visuell aus?"⁽²⁸⁾

Kimura findet in der Ausdrucksweise des Films typische Ideen der westlichen Kunst, die versuchen, die ganze Eigendynamik der künstlerischen Objekte auszuschöpfen. Und er setzt sie in Kontrast zur orientalischen oder japanischen Ästhetik.⁽²⁹⁾ Dieser ästhetische Sinn in der orientalischen Kunst ist sozusagen ein Bewusstsein gegenüber der "überkonkreten Abstraktion" mit einem Charakter, der als "abbauende Ästhetik" bezeichnet werden sollte.⁽³⁰⁾ Achtet man jedoch auf die wesentlichen Grundcharakteristika des Sehsinns der Kamera nach Kimuras Sichtweise des Films, so kann man sagen, dass die Filmkunst einen Charakter hat, der nicht grundsätzlich dem japanischen ästhetischen Ausdruck entspricht. Dieser visuelle Unterschied zwischen westlicher und orientalischer Kunst kann unter Berücksichtigung der philosophischen Sichtweise der Kyoto-Schule, die mit NISHIDA Kitaro und NISHITANI Keiji (1900-1990) verbunden ist, weiter betrachtet werden.⁽³¹⁾

In KIMURA Motomoris Filmtheorie gibt es einen Hinweis auf den 1936 Olympische Spiele in Berlin aufgenommener Film "*Fest der Völker*", der zum Zeitpunkt der Abfassung des Werkes "*Der Sehsinn des Films*" veröffentlicht wurde.⁽³²⁾ Kimura war sich der "Reproduktion von Bewegung durch Hochgeschwindigkeitsgreifen" bewusst und nannte die Kamera

"Mikroskop der Zeit" und war erstaunt über die dem Film eigenen visuellen Effekte.⁽³³⁾ Sicherlich neigt Kimuras Filmtheorie dazu, sich nur auf visuelle Elemente zu konzentrieren, da das Wesen der künstlerischen Natur des Films im Sehsinn der Kamera gesehen wird. So hat beispielsweise selbst beim "*Fest der Völker*" die Musik eine wunderbare Regiewirkung durch eindrucksvolle olympische Zeremonien und Wettbewerbsszenen. Kimuras Filmtheorie hat jedoch nichts mit Musik zu tun. Es stimmt zwar, dass ein Film ohne Musik in Frage kommt, aber ein Film ohne visuelle Effekte kann nicht in Frage kommen. Kimuras Filmtheorie, die das Wesen der Filmkunst sucht, versäumt es, die Merkmale des Films als einer umfassenden Kunst zu systematisieren. Kimura wird sich für den Mangel an Systematizität in seiner Filmtheorie bekennen.

Kimura nannte die Montage in seiner Filmtheorie "vierdimensional". Aber im zeitgenössischen Kino erinnert das Wort "4D" an den dynamischen Stil, einen Film zu sehen, in dem sich unsere Körper mit dem Sitz bewegen. Der Film wird nun von technisch reicheren Inhalten begleitet als der Film von Kimuras Leben. Man geht davon aus, dass das Konzept des Kinos selbst im Zuge der Entwicklung des Films mit der Zeit aktualisiert wird, indem verschiedene visuelle Elemente wie Animation, Computergrafik und sogar virtuelle Realität integriert werden. Kimuras Filmtheorie, die das Wesen der künstlerischen Natur des Films im Sehsinn der Kamera sieht, gibt jedoch Anregungen, wenn man das Kino als umfassende Kunst philosophisch und theoretisch untersucht.

REFERENZEN

ARISTOTLE

1957 *ON THE SOUL. PARVA NATURALIA. ON BREATH*, Loeb Classical Library No.288, London: William Heinemann LTD; Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

KIMURA Motomori 木村素衛

1941 『美のかたち』 [*Gestalt der Schönheit*]. Tokio: Iwanami Shoten.

2000 『美のプラクシス』 [*Praxis der Schönheit*], 京都哲学撰書第7巻 [Kyoto Philosophie Buchauswahl], Band 7, Kyoto: Toeisha.

HEISIG, James W.

2011 Twentieth-Century Philosophy Overview, *Japanese Philosophy: A Sourcebook*, eds., James W. Heisig, Thomas P. Kasulis, and John C. Maraldo. Honolulu: University of Hawai'i Press. pp. 801-807.

FUJITA Masakatsu 藤田正勝

2011 『西田幾多郎の思索世界』 [*Die Gedankenwelt von NISHIDA Kitaro*]. Tokio: Iwanami Shoten.

NISHIDA Kitaro 西田幾多郎

2003『芸術と道徳』[*Kunst und Moral*]、『西田幾多郎全集』第3巻 [*Gesamtwerk von NISHIDA Kitaro*], Band 3, Tokio: Iwanami Shoten.

TAKANASHI Tomohiro 高梨友宏

1999「西田哲学における芸術と＜美＞の＜概念『転換期としての日本近代＞をめぐって」
[*Über Kunst und <Konzept> von <Schönheit> in der Nishida-Philosophie*], 『転換期としての
日本近代』 [*Das moderne Japan als Wendepunkt*], 叢書・転換期のフィロソフィー第6巻
[*Serie / Philosophie am Wendepunkt*], Band 6. Kyoto: Minerva Shobo. S. 159-175.

FIEDLER, Konrad

1991 *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*, in: *Schriften zur Kunst*, Bd.1, 2. Aufl., hrsg.
von G. Boehm. München: Wilhelm Fink Verlag. S. 111-220.

ZEAMI 世阿弥

2006 *The flowering spirit: Classic teachings on the art of nō*, trans. William S. Wilson. Tokyo:
Kodansha.

KEENE, Donald

1969 *Japanese Aesthetics, Philosophy East and West*, Vol. 19, No. 3, Symposium on Aesthetics East
and West (Jul., 1969). Honolulu: University of Hawai'i Press. pp. 293-306.

TAKASHINA Shuji 高階秀爾

2015『日本人にとって美しさとは何か』 [*Was ist Schönheit für Japaner*]. Tokio: Chikuma Shobo

BRYSON, Norman

1988 *The Gaze in The Expanded Field*, in: *Vision and Visuality*, ed., Hal Foster. Newyork: The New
Press. pp. 86-113.

- (1) ARISTOTELES, II 1, 412b, 1957, 71.
- (2) Laut KIMURA Motomoris Vorwort zu "*Gestalt der Schönheit*" ist dieser dritte Aufsatz "ein
Postskriptum dessen, worüber ich für eine Forschungsgruppe über einen Film gesprochen habe"
(KIMURA, 1941, 4). Es wird angenommen, dass es 1940 geschrieben wurde, als der Titel des
erwähnten Films und "*Gestalt der Schönheit*" geschrieben wurde. Was die Anzahl der in diesem
Aufsatz zitierten Seiten betrifft, so stützte ich mich auf den Text in KIMURA Motomoris "*Praxis
der Schönheit*" (Kyoto Philosophie Buchauswahl, Bd. 7, 2000), der relativ leicht zugänglich ist.
Sein Vorwort zu "*Gestalt der Schönheit*" wurde in diesem Text jedoch redaktionell gekürzt.
- (3) KIMURA, 2000, 73
- (4) KIMURA, 2000, 73-74
- (5) KIMURA, 2000, 74-76

- (6) "Ich bin nicht bereit, die Struktur und Funktion des Sehsinns der Kamera in einer systematischen Entwicklung und Organisation zu offenbaren". KIMURA, 2000, 79
- (7) KIMURA, 2000, 76-77
- (8) KIMURA, 2000, 77
- (9) "Kimura Motomoris (1895-1946) Argumente, den Körper als wesentlichen Ausdruck des Denkens zu betrachten, schufen die Voraussetzungen für ein Thema, das von einer beliebigen Anzahl origineller Denker behandelt werden sollte." HEISIG, 2011, 805-6
- (10) Siehe unten für eine Diskussion der Einflussbeziehung zwischen Nishida und Fiedler über die Augen und Hände. Vgl. FUJITA, 2011, 54-74
- (11) NISHIDA, 2003, 69
- (12) Vgl. TAKANASHI, 1999, 159-175
- (13) FIEDLER, 1991, 165
- (14) KIMURA, 2000, 78
- (15) KIMURA, 2000, 79
- (16) KIMURA, 2000, 79-80
- (17) KIMURA, 2000, 80-81
- (18) KIMURA, 2000, 81-83
- (19) KIMURA, 2000, 83-84
- (20) "Wenn Sie jedoch die Anwesenheit des Adels in der Audienz als Ihren Maßstab nehmen,", ZEAMI, 2006, 83
- (21) KIMURA, 2000, 84
- (22) KIMURA, 2000, 85
- (23) KIMURA, 2000, 85-86
- (24) KIMURA, 2000, 86
- (25) KIMURA, 2000, 87
- (26) KIMURA, 2000, 88
- (27) KIMURA, 2000, 89
- (28) KIMURA, 2000, 90
- (29) Donald Keene erörtert die japanische Ästhetik aus vier Perspektiven: "Andeutung", "Unregelmäßigkeit", "Einfachheit" und "Vergänglichkeit", vgl. KEENE, 1969, 293-306
- (30) TAKASHINA, 2015, 78
- (31) BRYSON, 1988, 86-114
- (32) RIEFENSTAHL, Leni: *Olympia I. Teil - Fest der Völker* (1938). Dieser Film wurde 1940 in Japan veröffentlicht.
- (33) KIMURA, 2000, 89