

Bachelorarbeit  
eingereicht an der  
Freien Universität Berlin am  
FB Philosophie- und Geisteswissenschaften  
im Fach:

Filmwissenschaft

**Zwischen Realitätseffekt und Verfremdung – Oszillation zwischen  
Immersion und Distanzierung in Kon Satoshis MILLENNIUM ACTRESS**

eingereicht von: Bosco Servatius

Prüfer (Betreuer): Prof. Dr. J.-H. Bakels

Prüfer: Prof. Dr. M. Grotkopp

# Inhaltsverzeichnis

<b><u>Abbildungsverzeichnis</u></b>	<b>II</b>
<b><u>Einleitung</u></b>	<b>1</b>
<b><u>Ambivalenz und Oszillation</u></b>	<b>1</b>
Immersion und Distanz.....	2
Eröffnungssequenz .....	3
Verschwimmende Grenzen .....	5
Eröffnungssequenz (Fortsetzung) .....	6
<b><u>Flächigkeit und Mehrschichtigkeit des Bildes</u></b>	<b>8</b>
Animetism und multiplanar image .....	8
Photographie und Ästhetik .....	11
<b><u>Intertextualität und historische Referenzen</u></b>	<b>13</b>
Medien-verhandelte Geschichte .....	16
<b><u>Die Figuren</u></b>	<b>17</b>
Chiyoko.....	17
Zirkularität .....	18
Genre und Erwartung – Chiyokos Lauf.....	21
Tachibana .....	25
Ida .....	28
Unterschiedliche Erfahrungspotentiale.....	30
<b><u>Fazit</u></b>	<b>32</b>
<b><u>Abbildungen</u></b>	<b>IV</b>
<b><u>Literaturverzeichnis</u></b>	<b>XVIII</b>
Internetquellen.....	XX
<b><u>Filmographie</u></b>	<b>XXI</b>

## Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1** – Der Science Fiction Film nimmt den gesamten Bildraum ein...
- Abb. 2** – ...offenbart sich jedoch als ein innerhalb der Diegese angesehener Film auf einem Monitor.
- Abb. 3** – Chiyoko versucht im Zug die Tür zu öffnen...
- Abb. 4** – ...auf der anderen Seite...
- Abb. 5** – ...offenbart sich eine Schlacht in der Sengoku-Zeit...
- Abb. 6** – ...und Chiyoko erscheint im zeitgemäßen Kostüm.
- Abb. 7** – Chiyoko redet mit ihrer Mutter 01.
- Abb. 8** – Chiyoko redet mit ihrer Mutter 02.
- Abb. 9** – Chiyokos Mutter ist plötzlich Eiko und...
- Abb. 10** – ...der Raum entpuppt sich als Studiokulisse.
- Abb. 11** – Das Flugzeug im Hintergrund...
- Abb. 12** – ...wird zu einem Passagierflugzeug...
- Abb. 13** – ...und schließlich zu einem Raumschiff.
- Abb. 14** – Ein Zug vor Tachibanas Auto...
- Abb. 15** – ...wird zur jungen Chiyoko, die einem Zug hinterherläuft.
- Abb. 16** – Ein Blick Tachibanas auf ein Schiff...
- Abb. 17** – ...wird zur jungen Chiyoko auf einem Schiff.
- Abb. 18** – Diorama-ähnliche Schichtung von Ebenen 01.
- Abb. 19** – Diorama-ähnliche Schichtung von Ebenen 02.
- Abb. 20** – Diorama-ähnliche Schichtung von Ebenen 03.
- Abb. 21** – Diorama-ähnliche Schichtung von Ebenen 04.
- Abb. 22** – Farbholzschnitt, blasser Farben und dominantes Blau.
- Abb. 23** – Zwischen Chiyoko und den Ebenen hinter ihr...
- Abb. 24** – ...gleitet ein Zug ins Bild 01...
- Abb. 25** – ...gleitet ein Zug ins Bild 02...
- Abb. 26** – ...und offenbart...
- Abb. 27** – ...eine plötzlich dahinter liegende Stadt.
- Abb. 28** – Ida gleitet ins Bild 01.
- Abb. 29** – Ida gleitet ins Bild 02.
- Abb. 30** – Ida gleitet ins Bild 03.
- Abb. 31** – Ida gleitet ins Bild 04.
- Abb. 32** – Überblende Chiyoko in Vergangenheit 01.
- Abb. 33** – Überblende Chiyoko in Vergangenheit 02.
- Abb. 34** – Überblende Chiyoko in Vergangenheit 03.
- Abb. 35** – Überblende Chiyoko in Vergangenheit 04.
- Abb. 36** – Überblende Chiyoko in Vergangenheit 05.
- Abb. 37** – Die Photographien setzen sich aus übereinander gelagerten Bildelementen zusammen.
- Abb. 38** – Chiyoko rennt an den Photographien entlang 01...
- Abb. 39** – Chiyoko rennt an den Photographien entlang 02...
- Abb. 40** – ...und zwischen ihnen hindurch 01.
- Abb. 41** – ...und zwischen ihnen hindurch 02.
- Abb. 42** – Figur vor immobilem, zweidimensionalem Hintergrund 01.
- Abb. 43** – Figur vor immobilem, zweidimensionalem Hintergrund 02.
- Abb. 44** – Figur vor immobilem, zweidimensionalem Hintergrund 03.
- Abb. 45** – Eine Augenscheinlich „reale“ Szene...
- Abb. 46** – ...taucht als Poster wieder auf.
- Abb. 47** – Ein Filmplakat...
- Abb. 48** – ...wird später zu einer Filmszene.
- Abb. 49** – Chiyoko in einer Filmszene...
- Abb. 50** – ...die im Anschluss als Plakat gezeigt wird.
- Abb. 51** – Originalplakat WHAT IS YOUR NAME? (1953).
- Abb. 52** – Das Plakat auf der linken Seite ähnelt dem von TWENTY-FOUR EYES (1954).

- Abb. 53** – Originalplakat TWENTY-FOUR EYES (1954).
- Abb. 54** – Ein Samurai auf einem Filmplakat...
- Abb. 55** – ...ähnelte Minami Kōmei in SAMURAI TOWN STORY – PART I (1928).
- Abb. 56** – Filmplakate und -magazine 01.
- Abb. 57** – Filmplakate und -magazine 02.
- Abb. 58** – Filmplakate und -magazine 03.
- Abb. 59** – Filmplakate und -magazine 04.
- Abb. 60** – Tachibana als Samurai steht über besiegten Feinden im Wald.
- Abb. 61** – Zatoichi steht über besiegten Feinden im Wald.
- Abb. 62** – Akashi Kanjurō als KURAMA TENGU (1928).
- Abb. 63** – Tachibana als verhüllte Gestalt.
- Abb. 64** – Filmplakat THE BLACK HOODED MAN (1955).
- Abb. 65** – Tachibana als Truckfahrer.
- Abb. 66** – Tachibanas Truck.
- Abb. 67** – Screenshot aus TRUCK RASCALS: NO ONE CAN STOP ME (1975).
- Abb. 68** – Der Pfeilangriff auf Ida erinnert...
- Abb. 69** – ...an einen ähnlichen Angriff aus DAS SCHLOSS IM SPINNWEBWALD (1957).
- Abb. 70** – Übergänge mit zahlreichen sich überlappenden (Spinn-)Rädern erinnern...
- Abb. 71** – ...an ähnliche Übergänge aus DER RIKSCHAMANN (1958).
- Abb. 72** – Mann mit der Narbe 01.
- Abb. 73** – Mann mit der Narbe 02.
- Abb. 74** – Mann mit der Narbe 03.
- Abb. 75** – Mann mit der Narbe 04.
- Abb. 76** – Mandschurenkranich 01.
- Abb. 77** – Mandschurenkranich 02.
- Abb. 78** – Mandschurenkranich 03.
- Abb. 79** – Lotusblüte 01.
- Abb. 80** – Lotusblüte 02.
- Abb. 81** – Lotusblüte 03.
- Abb. 82** – Dominanter Mond in Eröffnungssequenz.
- Abb. 83** – Dominanter Mond in Endsequenz.
- Abb. 84** – Mond hinter Gitterstäben.
- Abb. 85** – Die Spinnradfrau in MILLENNIUM ACTRESS erinnert stark...
- Abb. 86** – ...an den Spinnradgeist in DAS SCHLOSS IM SPINNWEBWALD.
- Abb. 87** – Chiyoko erkennt in der Spinnradfrau sich selbst 01.
- Abb. 88** – Chiyoko erkennt in der Spinnradfrau sich selbst 02.
- Abb. 89** – Chiyoko erkennt in der Spinnradfrau sich selbst 03.
- Abb. 90** – Übergang Spinnräder 01.
- Abb. 91** – Übergang Spinnräder 02.
- Abb. 92** – Übergang Spinnräder 03.
- Abb. 93** – Übergang Spinnräder 04.
- Abb. 94** – Tachibana ist eifersüchtig 01 „Irgendetwas läuft da.“ [TC 00:12:47].
- Abb. 95** – Tachibana ist eifersüchtig 02 „Mich würde interessieren, wer er ist!“ [TC 00:14:36].
- Abb. 96** – Tachibana ist eifersüchtig 03 „Wäre ich doch an seiner Stelle.“ [TC 00:25:35].
- Abb. 97** – Tachibana ist eifersüchtig 04 „Mit diesem Spruch hat er sie verführt.“ [TC 00:55:13].
- Abb. 98** – Chiyoko im Helm ähnelt einer verpackten Puppe.
- Abb. 99** – „Meine Lieblingsszene!“ [TC 00:23:01].
- Abb. 100** – Me-Mania in PERFECT BLUE.
- Abb. 101** – Tachibana in MILLENNIUM ACTRESS.
- Abb. 102** – Tachibana wird in Licht getaucht 01.
- Abb. 103** – Tachibana wird in Licht getaucht 02.
- Abb. 104** – Tachibana wird in Licht getaucht 03.
- Abb. 105** – Tachibana und Ida, Immersion und Distanz.
- Abb. 106** – „Ich habe mich gefühlt, als sei ich selbst dabei gewesen.“ [TC 00:32:37]

## **Einleitung**

Unter der Regie von Kon Satoshi<sup>1</sup> sind im Zeitraum zwischen 1997 und 2006 vier Animationsfilme und eine Serie erschienen. In dieser Arbeit werde ich mich mit seinem zweiten Film *MILLENNIUM ACTRESS* (2001)<sup>2</sup> auseinandersetzen. Konkret möchte ich dabei betrachten, wie in diesem Film – dem eine vielfach ausgeprägte Ambivalenz eingebettet ist – eine Oszillation der Zuschauer\*innen zwischen Immersion und Distanzierung angestoßen wird. Zentrale Mittel hierfür sind eine raumzeitlich äußerst komplex strukturierte und geschichtete Welt wie auch narrative Struktur, ein dichtes Netzwerk an intertextuellen, historischen und kulturellen Referenzen, ein wechselhaftes Spiel der Ästhetik, sowie zwei Figuren, die eine Verkörperung der Pole von Immersion und Distanzierung darstellen.

*MILLENNIUM ACTRESS* handelt vom Dokumentarfilmer Tachibana Genya, der anlässlich der Schließung der (fiktiven) Ginei-Studios zusammen mit seinem jungen Kameraassistenten Ida Kyōji einen Dokumentarfilm über die zurückgezogen lebende Schauspielerin Fujiwara Chiyoko drehen möchte. Im Laufe des dazu geführten Interviews erzählt Chiyoko über ihr gesamtes Leben, beginnend mit ihrer Geburt, wobei ihre Ausführungen mit Erinnerungen an ihre zahlreichen Filmrollen durchmischt sind. Der rote Faden ihrer Geschichte ist ihre lebenslange Suche nach einem dissidenten Maler, den sie zu Kriegszeiten kennenlernte und aus den Augen verlor. Der Film endet schließlich mit Chiyokos Tod, nachdem sie am Ende des Interviews zusammenbricht und kurz darauf im Krankenhaus einer nicht näher genannten Krankheit erliegt.

## **Ambivalenz und Oszillation**

So simpel diese Prämisse auch erscheint, so komplex entfaltet sie sich für die Zuschauer\*innen. In diesem Abschnitt werden einige der Mittel vorgestellt, mit denen der Film einerseits ein Gefühl der ständigen Ambivalenz erzeugt und andererseits, wenngleich oft im Zusammenhang mit Letzterem, eine Oszillation zwischen Immersion und Distanzierung hervorruft. Anschließend werden diese Punkte im Laufe der Arbeit ausführlicher beleuchtet und in Zusammenhang miteinander gebracht, da gerade ihr enges Zusammenspiel ihre volle

---

<sup>1</sup> Japanische sowie koreanische Namen werden in dieser Arbeit mit vorangestelltem Familiennamen angegeben.

<sup>2</sup> *SENNEN JOYŪ* [dt. *MILLENNIUM ACTRESS*]; R: Kon Satoshi, Japan 2001. Für diese Arbeit wurde die deutsche Blu-Ray-Veröffentlichung des Labels *Kazé Anime* der Crunchyroll SA herangezogen. Angaben zu den gesprochenen Dialogen beziehen sich, soweit nicht anders angegeben, auf die deutschen Untertitel.

Wirkung entfaltet. Zunächst jedoch einige Worte zu den Begriffen „Immersion“ und „Distanz“.

### **Immersion und Distanz**

Der Begriff „Immersion“ wird in dieser Arbeit weit gefasst und orientiert sich an Janet Murrays häufig zitiertes Beschreibung: „[T]he sensation of being surrounded by a completely other reality [...] that takes over all of our attention, our whole perceptual apparatus.“<sup>3</sup> Christopher Bolton beschreibt Immersion als emotionale, visuelle oder anderweitige Resonanz Erfahrung zwischen der Welt der Zuschauer\*innen und der des Textes, wobei die (Film-)Sprache von Transparenz geprägt ist, die Dinge also klar und effektiv präsentiert, während ihr eigenes Wirken unsichtbar bleibt.<sup>4</sup> Es kann dabei eine „physische Immersion“ geschaffen werden, durch Elemente wie Sex, Gewalt oder Horror, die eine unmittelbare körperliche Reaktion hervorrufen. Gleichsam könnte laut Bolton auch beispielsweise ein Film mit klaren politischen Botschaften als immersiv deklariert werden, vorausgesetzt: „[I]t allows the viewer to focus comfortably on the message without considering the complexities of how that message is represented.“<sup>5</sup> Bolton stellt die These auf, dass Anime<sup>6</sup> oft die immersive Erfahrung der Zuschauer\*innen aufbreche, etwa durch selbstreflexive Anspielungen auf das Medium selbst, wie eine (plötzliche) Veränderung des Animationsstils, oder visuelle Zitate aus anderen, deutlich unterschiedlichen Filmen.<sup>7</sup> Er stellt darüber hinaus fest, dass Anime die ungewöhnliche, gar einzigartige Fähigkeit besitze, eine ständige und schnelle Oszillation zwischen den Polen der Immersion und der Distanzierung für die Zuschauer\*innen herzustellen.<sup>8</sup>

Matthias Hänselmann verwendet für diese Pole die Begriffe „Immersionsehen“ und „Materialsehen“. „Immersionsehen“ tritt immer dann auf,

---

<sup>3</sup> Murray, Janet H. (1997), *Hamlet on the Holodeck. The Future of Narrative in Cyberspace*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, S. 98.

<sup>4</sup> Vgl. Bolton, Christopher (2018), *Interpreting Anime*, Minneapolis: University of Minnesota Press, S. 12.

<sup>5</sup> Ebd., S. 12.

<sup>6</sup> In dieser Arbeit meint der Begriff „Anime“ sämtliche japanische Animation, wenngleich die Subsumtion eines solch heterogenen Mediums unter einem einzelnen Begriff durchaus Probleme aufwirft. Für eine Übersicht des Anime-Begriffs und seiner Nutzung, vgl. Clements, Jonathan (2013), *Anime. A History*, London: Palgrave, S. 1-9.

<sup>7</sup> Vgl. Bolton, S. 12.

<sup>8</sup> Vgl. ebd., S. 14.

„wenn das Medium ‚Film‘ als Vermittlungsinstanz aus dem Bewusstsein der Rezipierenden verschwindet und die spezifisch-medial beziehungsweise spezifisch-materiell getragene Filmdarstellung der Tendenz nach rein als solche wahrgenommen und für wahr gehalten wird.“<sup>9</sup>

„Materialsehen“ hingegen tritt dann auf, wenn „primär die materiellen Qualitäten und Faktoren des Films wahrgenommen werden.“<sup>10</sup>, die Zuschauer\*innen sich also des Films als materielles Konstrukt bewusst sind. Hänselmann betont dabei im Rahmen des Animationsfilms die Intentionalität der Filmemacher\*innen bei diesem Prozess, die „gezielt eingebaute[n] materielle[n] Störungen beziehungsweise [...] gezielt genutzte Auffälligkeit hinsichtlich der Materialität.“<sup>11</sup> Dabei ist es wichtig hervorzuheben, dass diese zwei Zustände der Immersion und Distanzierung keine Pole über einem leerem Abgrund beschreiben, wo zu einem gegebenem Zeitpunkt lediglich der Eine eintreten und den Anderen dabei vollständig aushebeln kann. Vielmehr handelt es sich hier um ein fließendes Spektrum, auf dem die Zuschauer\*innen oszillieren, die Extreme nur im absoluten Ausnahmefall erreichend.<sup>12</sup> Darüber hinaus möchte ich abschließend noch betonen, dass diese Begriffe keinem Werturteil unterliegen, sie keiner „Immersion = positiv, Distanzierung = negativ“-Logik folgen. Gezielte Immersions- und insbesondere Distanzierungsstrategien können den Zuschauer\*innen ganz eigene, distinktive aber eben nicht per se „schlechtere“ Erfahrungen anbieten.

### **Eröffnungssequenz**

MILLENNIUM ACTRESS beginnt, augenscheinlich, als Science-Fiction-Film. Eine junge Astronautin (Chiyoko) steigt in das Raumschiff einer mondbasierten Weltraumstation, während ein Mann sie davon zu überzeugen versucht, diese Reise nicht anzutreten, was schließlich in einer Liebeserklärung mündet. Diese Liebesbekundung wird jedoch nicht nur von der Figur des männlichen Astronauten geäußert. Der Film wechselt kurz zu einer nahen Close-up Einstellung eines Mannes (Tachibana) in einem abgedunkelten Raum, der von einer nicht sichtbaren Lichtquelle vor seinem Gesicht angestrahlt wird und die Worte „... ich liebe

---

<sup>9</sup> Hänselmann, Matthias C. (2018), „Das Gemachte als Bewusst-Gemachtes. Produktive und rezeptive Dimensionen von Materialität und Materialtransparenz im Film“. In: Hans-Joachim Backe, Julia Eckel, Erwin Feyersinger, Véronique Sina und Jan-Noël Thon (Hrsg.), *Ästhetik des Gemachten. Interdisziplinäre Beiträge zur Animations- und Comichforschung*, Berlin, Boston: De Gruyter, S. 35.

<sup>10</sup> Ebd., S. 36.

<sup>11</sup> Ebd., S. 36.

<sup>12</sup> Vgl. ebd., S. 36.

Sie doch“<sup>13</sup> über den nun nur noch hörbaren Astronauten spricht. Die Perspektive wechselt wieder zur Raumstation und kurz darauf wird diese eingeschobene Einstellung, die sich noch einmal für einen knappen Augenblick wiederholt, für die Zuschauer\*innen verständlich: Beim Start der Rakete beginnt der Kader zu vibrieren, es folgt eine over-the-shoulder Einstellung Tachibanas, die vor ihm einen Monitor mit der bisher angesehenen Science-Fiction-Szene offenbart (Vgl. Abb. 1-2). Die Vibration des Bildes setzt sich allerdings auch in diesem filmischen Raum, über den Monitor hinaus, fort. In der darauffolgenden Halbtotale sind Tachibana und sein dunkles, vollgestelltes Büro zu sehen, während das Bild nach wie vor zittert. Es gesellen sich weitere Close-ups mit herunterfallenden Gegenständen hinzu, bis die Vibration des Bildes schließlich auf einer Nahaufnahme Tachibanas endet. Diese Eröffnung offenbart gleich zu Beginn eine Mise-en-abyme-ähnliche Struktur eines Films innerhalb eines Films.<sup>14</sup> Die Zuschauer\*innen werden aus einem Film „herausgezogen“, die Kamera nimmt eine gewisse Distanz zum Monitor ein, um einen filmschauenden Zuschauer zu offenbaren, wodurch sich ein distanzierendes „Bewusst-werden“ des Filmschauen-Prozesses an sich einstellt. Dieses immersionsbrechende Moment überträgt sich auch auf Tachibana, der durch das Erdbeben, das für die Vibration des Kaders in „seiner“ Welt verantwortlich ist, aufgeschreckt wird, umherblickt, sich vor fallenden Videokassetten schützt und dabei seine Aufmerksamkeit vollständig vom (Video-)Filmbild entkoppelt. Die Wechsel von vollkommener Immersion inklusive (unbewusst) mitgesprochener Filmtexte zu vollkommener Distanzierung wird von einer tatsächlichen Oszillation des Bildes selbst begleitet, die sich von der „fiktiven“ Filmwelt in die „reale“ diegetische Welt von MILLENNIUM ACTRESS zieht und dabei gleichzeitig die Fragilität der Trennlinie zwischen Realität und Fiktion, sowie die fließenden Wechsel auf der Skala zwischen den Polen der Immersion und Distanzierung betont.

---

<sup>13</sup> TC 00:01:17.

<sup>14</sup> Dieses Stilmittel taucht in der ein oder anderen Form in jedem von Kon Satoshis Werken auf: In PERFECT BLUE (*PĀFEKUTO BURŪ* [dt. PERFECT BLUE]; R: Kon Satoshi, Japan 1997) ist es die Serie „Double Bind“, in PARANOIA AGENT (*MŌSŌ DAIRININ* [dt. PARANOIA AGENT]; R: Kon Satoshi, Japan 2004) die Maroumi-Serie, dessen Produktionsprozess die Zuschauer\*innen in Folge 10 begleiten, in PAPIKA (*PAPURIKA* [dt. PAPIKA]; R: Kon Satoshi, Japan 2006) sind es all die verschiedenen, auch an Filme angelehnten Träume und in TOKYO GODFATHERS (*TŌKYŌ GODDOFĀZĀZU* [dt. TOKYO GODFATHERS]; R: Kon Satoshi, Japan 2003), wenn auch weniger stark ausgeprägt, die Geschichte des blauen und roten Onis.



## Verschwimmende Grenzen

Diese in der Eröffnung angestoßene Ambivalenz und Unsicherheit ob des diegetisch-ontologischen Status des Gesehenen zieht sich durch *MILLENNIUM ACTRESS* hindurch und äußert sich beispielsweise in zahlreichen Übergängen – oft zwischen gänzlich unterschiedlichen diegetischen Ebenen – die als Match-cuts zwar ästhetisch fließend, hinsichtlich ihres räumlichen und zeitlichen Zusammenhangs allerdings radikal diskontinuierlich sind. So führt das Öffnen einer Zugtür in der Mandschurei in den 1930er Jahren etwa zu einer Szenerie, die deutlich an Kurosawa Akiras *RAN* (1985)<sup>15</sup> und insbesondere *DAS SCHLOSS IM SPINNWEBWALD* (1957)<sup>16</sup> angelehnt und historisch in der Sengoku-Zeit<sup>17</sup> angesiedelt ist (Vgl. Abb. 3-6). Die zunehmend kaleidoskopischen Übergänge machen es für die Zuschauer\*innen schwierig bis unmöglich zu unterscheiden, ob eine gegebene Szene nun Teil von Chiyokos (schwindenden) Erinnerungen an ihr alltägliches Leben oder hingegen Teil ihres umfassenden Filmkorpus ist. Mannish und Maitreyee Mishra bezeichnen die Nähe dieser beiden Ebenen treffend als „reel life and real life“<sup>18</sup>. Als Beispiel sei hier eine Szene genannt, in der Chiyoko augenscheinlich in ihrem Elternhaus mit ihrer Mutter spricht, diese sich aber bei völlig natürlich ineinander übergehendem Dialog zwischen zwei Einstellungen einer Schuss-Gegenschuss Montage in die Schauspielerin Shimao Eiko verwandelt und die Szene sich letztendlich als Teil eines Studiodrehs entpuppt (Vgl. Abb. 7-10). Auch das Mittel der Rekontextualisierung findet häufige Anwendung, wobei bereits Gesehenem retroaktiv eine neue Bedeutung zugewiesen wird, so wie der Science Fiction Film zu Beginn, der sich als Film innerhalb der Diegese vom *MILLENNIUM ACTRESS* erweist. Ein weiteres Beispiel ist eine Szene, in der die junge Chiyoko einem abfahrendem Zug hinterherläuft und anschließend am Ende des Gleises auf den Boden sinkt und ihm hilflos hintererblickt. Tachibana sagt voller Rührung: „An der Stelle bin ich im Kino 53 Mal in Tränen ausgebrochen“<sup>19</sup>, woraufhin Ida sichtlich exaltiert ausruft: „Seit wann reden wir über einen Film?“<sup>20</sup> Die enge Verwebung von Chiyokos tatsächlichem Leben und den Narrativen

---

<sup>15</sup> *RAN*; R: Kurosawa Akira, Japan 1985.

<sup>16</sup> *KUMONOSU-JŌ* [dt. *DAS SCHLOSS IM SPINNWEBWALD*]; R: Kurosawa Akira, Japan 1957.

<sup>17</sup> Die exakte Abgrenzung dieser Periode variiert je nach Forscher\*in, das Vorhandensein einer Arkebuse spricht jedoch für die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts.

<sup>18</sup> Mishra, Mannish und Mishra, Maitreyee (2014), „Animated Worlds of Magical Realism: An Exploration of Satoshi Kon’s *Millennium Actress* and *Paprika*“. In: *Animation: An Interdisciplinary Journal* 9/3, S. 301.

<sup>19</sup> TC 00:20:12.

<sup>20</sup> TC 00:20:17. Die deutschen Untertitel an dieser Stelle lauten „Was soll das heißen?“, das angegebene Zitat ist eine wortgetreuere Übersetzung des Originals (いつから映画の話な?!).

ihrer Filme schafft eine Ambivalenz zwischen Fantasie und Realität,<sup>21</sup> oder wie Kerin Ogg beschreibt: „Millennium Actress leaves ambiguous how much of what we see is Chiyoko's metaphorized personal history and how much the plots of her films.“<sup>22</sup>

Diese und weitere Stilmittel – wie die physische Präsenz Tachibanas und Idas in Chiyokos Erinnerungen, die auch direkt mit ihrer Umwelt interagieren – tragen dazu bei, den Zuschauer\*innen ein hochgradig ambivalentes und subjektives Gefühl für Raum und Zeit zu vermitteln. Laura Montero Plata vergleicht diese Multiplizität narrativer Ebenen, die Raum und Zeit miteinander fusioniert und letztendlich ein undurchsichtiges Ganzes formt, mit einem chinesischen Tangram-Legespiel.<sup>23</sup> Das später im Film offenbarte nachlassende Erinnerungsvermögen Chiyokos nährt weitere Zweifel an der Verlässlichkeit ihrer Erzählungen und den Trennlinien zwischen den Ebenen der „Realität“ und Fiktion. Wie Kon selbst betont, ist es für einen Außenstehenden in der Regel einfacher, Träume und den „Film innerhalb eines Films“ voneinander zu trennen, aber für die Person die es erfährt erscheint alles real, einheitlich.<sup>24</sup> MILLENNIUM ACTRESS macht (unter anderem) die Erfahrung schwindender, miteinander verschwimmender Erinnerungen zwischen Realität und Fiktion greifbar, gepaart mit dem Gefühl von Ungewissheit, welches damit einhergeht. Das Verschwimmen von Grenzen ist festes ästhetisches Stilmittel und unerschütterlich in der Poetologie des Films verankert.

### **Eröffnungssequenz (Fortsetzung)**

Im weiteren Verlauf der Eröffnungssequenz verlässt Tachibana sein Büro, um mit Ida gemeinsam für das Interview zu Chiyokos Wohnsitz zu fahren. Im Hinausgehen betätigt er die Rückspultaste an seinem Videorekorder, woraufhin der Science Fiction Film in der ästhetisch-akustischen Manier eines rückspulenden Videos, inklusive der charakteristischen Streifen auf dem Monitor, in hoher Geschwindigkeit rückwärts zu laufen beginnt. Über den Science

---

<sup>21</sup> Vgl. Chang, Yen-Jung (2013), „Satoshi Kon's *Millennium Actress*: A Feminine Journey with Dream-Like Qualities“. In: *Animation: An Interdisciplinary Journal* 8/1, S. 86.

<sup>22</sup> Ogg, Kerin (2010), „Lucid Dreams, False Awakenings: Figures of the Fan in Kon Satoshi“. In: *Mechademia: Second Arc* 5, S. 162.

<sup>23</sup> Beim Tangram handelt es sich um ein Legespiel mit einem quadratischen Spielbrett und sieben verschiedenen Formen, die gemeinsam der Fläche des Bretts entsprechen. Das Ziel ist durch das Arrangieren der einzelnen Teile neue Figuren zu erschaffen, von denen bereits über 16.000 verschiedene registriert wurden (Vgl. Montero Plata, Laura (2007), „La disolución de las fronteras de la realidad. El cine de Satoshi Kon“. In: *Secuencias: Revista de Historia del Cine* 25, S. 46).

<sup>24</sup> Vgl. Kon Satoshi im Gespräch mit Tom Mes [11.02.2002]. Auf: <http://www.midnighteye.com/interviews/satoshi-kon/> (Letzter Zugriff 25.10.2022).

Fiction Film hinaus sind in rascher Abfolge zahlreiche Szenen aus Chiyokos Filmen zu sehen, während über diese Bilder der Filmtitel eingeblendet wird. Wie Janine Villot beschreibt, befinden sich Filmtitel und die durch ihn benannte „Millennium Actress“ Chiyoko selbst im Zentrum einer komplexen Remediation zwischen Video, (Spiel-)Film und Animation.<sup>25</sup> Die liebevolle Nachbildung der ästhetischen und akustischen Eigenheiten des Mediums Video spielt ebenfalls in das komplexe cinephil-nostalgische Netzwerk intertextueller und historischer Referenzen hinein, das in einem späteren Abschnitt der Arbeit noch genauer beleuchtet wird.

Die Montage auf der Fahrt zu Chiyokos Wohnsitz ist assoziativ an Fortbewegungsmittel gekoppelt. So blendet eine Einstellung von Chiyoko im Trümmerfeld Tokios nach dem Zweiten Weltkrieg mit einem Flugzeug im Hintergrund zu einer Einstellung mit zahlreichen Kränen und Industriehallen, nun mit einem modernen Passagierflugzeug im Hintergrund. Diese Einstellung wiederum blendet zu einem im Weltraum fliegenden Raumschiff über, wobei sich alle drei Flugkörper ihre Flugrichtung teilen (Vgl. Abb. 11-13). An anderer Stelle schneidet der Film von einem Zug vor Tachibanas Auto zu einer jungen Chiyoko, die einem Zug hinterherläuft (Vgl. Abb. 14-15), während eine POV-Einstellung mit Tachibanas Blick auf ein Kreuzfahrtschiff wiederum zu einer Einstellung der jungen Chiyoko auf einem Dampfer in Richtung Mandschurei überblendet (Vgl. Abb. 16-17). Auf der einen Seite präsentiert MILLENNIUM ACTRESS hier erste zeithistorische Referenzen sowie Kontraste, wie Tokios Trümmerfeld und der rapide wirtschaftliche Aufschwung Japans nach dem Zweiten Weltkrieg. Auf der anderen Seite macht der Film erneut gleich zu Beginn seine frei durch Zeit und Raum springende Montage deutlich und betont die fließenden Übergänge zwischen unterschiedlichen Ebenen, welche das Gefühl von Unsicherheit und Ambivalenz erzeugen, ob es sich bei dem Gesehenen nun um Erinnerungen, „Realität“ oder (filmische) Fiktion handelt. Zwei der Übergänge sind an Tachibana und seinen Blick gekoppelt, sodass bereits sein obsessiv-umfassendes Wissen über Chiyoko und ihr filmisches Werk angedeutet wird, da durchaus die Möglichkeit besteht, dass diese Übergänge seine Gedankengänge beim Anblick der Fortbewegungsmittel widerspiegeln, die er mit Chiyokos Leben und ihren Filmen in Verbindung bringt.

---

<sup>25</sup> Vgl. Villot, Janine M. (2014), „Chasing the *Millennium Actress*“. In: *Science Fiction Film and Television* 7/3, S. 350.

## Flächigkeit und Mehrschichtigkeit des Bildes

Eine zentrale Eigenschaft von MILLENNIUM ACTRESS, die sowohl die Oszillation zwischen Immersion und Distanzierung, als auch die Ontologie des Films (mit-)bestimmt, ist die Flächig- und Mehrschichtigkeit des Bildes. So betont Bolton, dass der abflachende Effekt der Animation, mit dem unterschiedliche Ebenen der Remediation geschichtet werden, die Unsicherheit hinsichtlich Realität und Fiktion in der Diegese von MILLENNIUM ACTRESS hervorruft.<sup>26</sup> Chris Perkins spricht darüber hinaus von einer „ontologischen Flachheit“, einer engen Schichtung verschiedener Ebenen von unterschiedlichem ontologischen Status auf einer zweidimensionalen Fläche. Mit Verweis auf ein Zitat von Kon, in dem dieser die subjektive Erfahrung des Individuums einer komplexen, mehrschichtigen Realität als für ihn oder sie sets singuläre „Wahrheit“ ausdrückt,<sup>27</sup> beschreibt Perkins, wie in Kons Werken die Effekte der Phänomenologie der multi-perspektivischen subjektiven Erfahrung sich auf einer zweidimensionalen Oberfläche abspielen.<sup>28</sup>

### *Animetism und multiplanar image*

Thomas Lamarre arbeitet in seinem Buch *The Anime Machine. A Media Theory of Animation* eine ästhetische Theorie des Anime-Bildes anhand seiner (historisch) verbreitetsten Produktionstechnik heraus, der Schichtung und anschließenden fotografischen Aufnahme zahlreicher durchsichtiger, mit einzelnen Figuren oder Bildelementen bemalter Folien (*cels*) auf einem immobilen gemalten Hintergrund innerhalb der Apparatur des *animation stands*.<sup>29</sup> Das Ergebnis der Schichtung dieser Ebenen, die das Bild maßgeblich charakterisieren, nennt Lamarre *multiplanar image*, während er die Bewegung zwischen den Ebenen als *animetic interval* und die grundlegenden ästhetischen Effekte, die daraus resultieren, als *animetism* bezeichnet. Er hält fest: „[A]nimetism is not about movement *into depth* but movement *on and between surfaces*.“<sup>30</sup> Von gehobener Bedeutung sind dabei die Flächigkeit des Bildes, die bei diesem Produktionsprozess unterstrichen wird, sowie die laterale Bewegungsrichtung. Die

---

<sup>26</sup> Vgl. Bolton, S. 171-172.

<sup>27</sup> Vgl. Interview mit Kon Satoshi zu PARANOIA AGENT [September 2004]. Auf: [http://konstone.s-kon.net/modules/interview/index.php?content\\_id=20](http://konstone.s-kon.net/modules/interview/index.php?content_id=20) (Letzter Zugriff 26.10.2022).

<sup>28</sup> Vgl. Perkins, Chris (2012), „Flatness, depth and Satoshi Kon’s ethics“. In: *Journal of Japanese and Korean Cinema* 4/2, S. 121-123.

<sup>29</sup> Vgl. Lamarre, Thomas (2009), *The Anime Machine. A Media Theory of Animation*, Minneapolis, London: University of Minnesota Press, S. 3-25.

<sup>30</sup> Ebd., S. 7.

Bewegung *in die Tiefe* des Bildes hingegen, von der Lamarre *animetism* abgrenzt, bezeichnet er als *cinematism* und siedelt sie als typisches Charakteristikum im Bereich des Live-Action Kinos an, während er *animetism* dem Bereich der (insbesondere japanischen) Animation zuordnet.<sup>31</sup> Er weist jedoch darauf hin, dass es sich dabei um (ausgeprägte) Tendenzen anstatt Naturgesetz-ähnlicher Regeln handelt.<sup>32</sup> Wie auch Matthias Hänselmann betont, hat die „Wahl der Animationstechnik [...] durchaus bedeutungstragenden Charakter für das konkrete Endprodukt“<sup>33</sup> und „wirkt sich [...] immer auch in rezeptiver Hinsicht aus da sie – wie auch immer sie verfährt – eine bestimmte Wirkung erzeugen und eine Auffälligkeit des Materiellen hervorrufen kann.“<sup>34</sup>

Szenen, wie sie Lamarre in Bezug auf Ōtomo Katsuhiros *STEAMBOY* (2004)<sup>35</sup> beschreibt, eine Aufteilung der Landschaft in einzelne, zweidimensionale Ebenen, die einem Papierschnitt-Diorama zu entstammen scheinen, tauchen in *MILLENNIUM ACTRESS* wiederholt auf (Vgl. Abb. 18-21).<sup>36</sup> Die Kamera bewegt sich seitlich an ihnen entlang und gerade durch diese Bewegung wird einerseits die Flachheit dieser einzelnen, distinktiven Ebenen deutlich, sowie andererseits auch die Lücken zwischen ihnen, was insbesondere in *MILLENNIUM ACTRESS* das komplexe (Zusammen-)Spiel zwischen unterschiedlichen Ebenen hervorhebt und antizipiert. Kon selbst postuliert eine kulturelle japanische Vorliebe für das flache, zweidimensionale Bild als Folge der äußerst beliebten *ukiyo-e* Farbholzschnitte<sup>37</sup> aus der Edo-Periode.<sup>38</sup> Auch Lamarre bringt die distinktive Tiefenwirkung als Folge der Schichtung von Ebenen zur Komposition des Bildes innerhalb des *animation stand* – sich deutlich von der Tiefenwirkung „klassischer“ photographischer Bilder unterscheidend – in Verbindung mit

---

<sup>31</sup> Vgl. Lamarre, S. 7-8.

<sup>32</sup> Vgl. ebd., S. 9-10.

<sup>33</sup> Hänselmann, S. 28.

<sup>34</sup> Ebd., S. 31-32.

<sup>35</sup> *SUCHIMUBŌI* [dt. *STEAMBOY*]; R: Ōtomo Katsuhiro, Japan 2004.

<sup>36</sup> Dieser Effekt ist den Abbildungen nur bedingt zu entnehmen, da gerade ihre Bewegung diese konkrete Wirkung hervorruft, wie auch Lamarre selbst betont (Vgl. Lamarre, S. 3).

<sup>37</sup> Bei *ukiyo-e* (浮世絵), wörtlich etwa „Bilder der schwebenden/treibenden Welt“, handelt es sich um ein Genre an Farbholzschnitten und gemalter Bilder, das sich während der Edo-Periode (1603-1868) vor dem Hintergrund der sozialpolitischen Realitäten des Tokugawa-Shogunats in Japan entwickelte. Motive dieser Bilder waren meist jene Orte, die von dem Begriff der „schwebenden Welt“ umfasst wurden, Kabuki-Theater, Rotlicht- und Vergnügungsviertel, Sumo-Wettkampfstätten usw. (Vgl. Davis, Julie Nelson (2015), *Partners in Print. Artistic Collaboration and the Ukiyo-e Market*, Honolulu: University of Hawai'i Press, S. 2-3).

<sup>38</sup> Vgl. Kon Satoshi im Interview mit Rolando José Rodríguez de León im Jahr 2006 (2014), In: *Imagofagia, Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* 10, S. 10.

*ukiyo-e* Farbholschnitten.<sup>39</sup> Das *animetic interval*, das aus einer solchen Tiefenwirkung durch übereinander geschichtete Ebenen hervorgeht, ist jedoch nur durch Bewegung der einzelnen Ebenen erfahrbar.<sup>40</sup> Tatsächlich ist die ästhetisch schillerndste Szene in *MILLENNIUM ACTRESS* im Stile eines *ukiyo-e* Farbholschnitts und der Ästhetik des *animetism* gehalten. Genau in der Mitte des Films schwingt Chiyoko sich im Fluchtversuch vor drei Mitgliedern der *Shinsengumi*<sup>41</sup> auf ein Pferd und reitet in einer strikt lateralen Bewegung durch eine Szenerie des *Bōshin*-Krieges (1868-1869),<sup>42</sup> deren zahlreichen zweidimensionalen und geschichteten Ebenen wie beschrieben an ein Papierschnitt-Diorama erinnern (Vgl. Abb. 20). Die Farben, entsprechend dem damals verbreiteten Stil des *ukiyo-e*, sind größtenteils verblasst, mit Ausnahme dominanter, teils kräftiger Blautöne (Vgl. Abb. 22).<sup>43</sup> Nachdem eine Rauchwolke den Kader ausfüllt, verändert sich die Szene: Chiyoko, nun in europäischer Kleidung und als Passagierin einer Pferdekutsche, wird durch ein Kirschbaumwäldchen in voller Blüte kutschiert (Vgl. Abb. 21). Dieser Abschnitt betont nicht nur die Flächigkeit der einzelnen Ebenen noch deutlicher als zuvor, Ästhetik und Farbgebung haben sich ebenfalls verändert: Insbesondere die kräftigen rosaroten Farbtöne, die nach einem weiteren Übergang auch den Himmel bestimmen, erinnern an *Aka-e* („rote Bilder“), die während der Meiji-Periode angefertigt wurden und deren kräftige Farben von importierten Pigmenten aus dem Westen herrührten.<sup>44</sup>

Die Schichtung einzelner Ebenen sowie der Raum zwischen ihnen, der jederzeit durch neue Ebenen eingenommen werden kann, während sie andere verdecken oder gar wiederum

---

<sup>39</sup> Vgl. Lamarre, S. 17-18.

<sup>40</sup> Vgl. ebd., S. 18.

<sup>41</sup> Bei den *Shinsengumi* (新撰組) handelte es sich um eine Schutztruppe, bestehend aus dem Tokugawa-Shōgunat gegenüber treuen Samurai. Sie wurde 1863, gegen Ende der Edo-Periode ins Leben gerufen und war bis zur Niederlage der shōgunatstreuen Streitkräfte in der Schlacht von Hakodate 1869 aktiv (Vgl. Seaton, Philip (2022), „Festivals of War. Travelling the Shinsengumi in 2019“. In: Yamamura Takayoshi und Philip Seaton (Hrsg.), *War as Entertainment and Contents Tourism in Japan*, Abingdon, New York: Routledge, S. 66).

<sup>42</sup> Der *Bōshin*-Krieg (1868-1869) war ein vergleichsweise kurzer und schlichtenarmer Bürgerkrieg zwischen den Kräften des Tokugawa-Shōgunats und einer Gruppe selbststilisierter kaisertreuer Samurai, der eine hohe historische Bedeutung innehat, da er das Ende des ca. 260 Jahre regierenden Tokugawa-Shōgunats besiegelte und den Weg für die nachfolgende Meiji-Restauration ebnete (Vgl. Perez, Louis G. (2013), *Japan at War: An Encyclopedia*, Santa Barbara: ABC-CLIO, S. 31-34).

<sup>43</sup> „Verblasst“ meint hier einerseits das Verbleichen der Farben von Farbholschnitten aus der Edo-Periode (1603-1868) im Laufe der Zeit und somit im Kontext heutiger Rezeption, als auch in Abgrenzung an die besonders kräftigen Farben von Farbholschnitten aus der späteren Meiji-Periode (1868-1912) (Vgl. Edwards, Gwenanne und Joyner, Chloe, „The Colorful World of Ukiyo-e“ [Hochladedatum unbekannt, anhand zitierter Quellen frühestens 2020], Auf: <https://www.loc.gov/ghe/cascade/index.html?appid=2ea96b5ec90e4378a363c01d10131192&bookmark=Color%20Evolution> (Letzter Zugriff 28.10.2022)).

<sup>44</sup> Vgl. Ortobasi, Melek (2008), „National History as Otaku Fantasy. Satoshi Kon’s *Millennium Actress*“. In: Mark W. MacWilliams (Hrsg.), *Japanese Visual Culture. Explorations in the World of Manga and Anime*, Abingdon, New York: Routledge, S. 290.

neue Ebenen enthüllen, wird im Laufe dieser Sequenz an zwei Stellen besonders deutlich: Zunächst schiebt sich zwischen Chiyoko und der Ebene hinter ihr ein Zug ins Bild, der den Hintergrund verdeckt und beim Vorbeifahren einen neuen, städtischen Hintergrund offenbart (Vgl. Abb. 23-27). Einen Augenblick später, nachdem sich Chiyokos Kleidung und Fortbewegungsmittel erneut mittels einer Überblende gewandelt haben und sie nun im roten Kimono auf einer Rikscha sitzt, gleitet der filmende Ida zwischen Chiyoko und der hinter ihr liegenden Ebene durch das Bild, woraufhin eine Totale ihn auf dem Rücksitz eines Militärfahrzeugs sitzend zeigt (Vgl. Abb. 28-31). Auf der dahinterliegenden Ebene gleiten nun in entgegengesetzter lateraler Bewegungsrichtung zu den zwei beweglichen Ebenen im Vordergrund zahlreiche Militärs vorbei, die im Stile von Farbholzschnitten des ersten Sino-Japanischen Krieges (1894-1895) gezeichnet sind und die zunehmende Militarisierung dieser Zeit verbildlichen. Im letzten Übergang dieser Sequenz springt Chiyoko, erneut in andere Kleidung gehüllt und nun ein Fahrrad fahrend, in die 1930er Jahre, der Zeit ihres tatsächlichen Lebens, wodurch sich die Unklarheit über das Gezeigte als Teil ihrer persönlichen Erlebnisse oder die ihrer Filmfiguren noch weiter steigert. Dieser Abschnitt macht die enge Schichtung ästhetischer, historischer und intertextueller Ebenen auffallend deutlich.

### **Photographie und Ästhetik**

Im Folgenden wird der spielerisch-komplexe Umgang mit Ebenen, ihrer Schichtung, Überlappung und ständigen Eröffnung wiederum neuer, dahinter liegender Ebenen noch an zwei weiteren kurzen Beispielen zu Beginn des Films illustriert: Einerseits hebt die erste Überblende Chiyokos von ihrem älteren zu ihrem jüngeren Ich während des Interviews die Bedeutung und Schichtung von Ebenen hervor, indem nicht das gesamte sichtbare Bild als Einheit überblendet, sondern mehrere Schichten im Hintergrund nacheinander schrittweise überblenden, bis es schließlich die Figur der Chiyoko selbst tut (Vgl. Abb. 32-36). Ein weiteres Beispiel ist die Photosequenz: Chiyoko eröffnet das Interview mit einem Photoalbum und der Erzählung über ihre Geburt im Jahre 1923, wobei die Perspektive zu einer den Kader ausfüllenden schwarz-weiß Photographie im zeitgemäßen Stil wechselt. Es folgen zahlreiche weitere Photographien, die jedoch nicht auf die vollkommene Immobilität und reine Zweidimensionalität des Mediums beschränkt bleiben. Zum einen handelt es sich bei ihnen nicht um einzelne, ungebrochene Flächen, sondern um eine sichtbare Schichtung mehrerer,

für sich genommen betont zweidimensionaler Ebenen (Vgl. Abb. 37). Zum anderen läuft Chiyoko in einer erneut lateralen Bewegung an den photographischen Hintergründen entlang und auch zwischen einzelnen ihrer Bildelemente hindurch, die Schichtung von Ebenen illustrierend und Lamarres Erläuterung des *animetism* als „movement on and between surfaces“<sup>45</sup> unterstreichend (Vgl. Abb. 38-41).

Solche drastischen Änderungen des ästhetischen Stils, hin zu Photographien oder *ukiyo-e* und *aka-e* Farbholzschnitten, kreieren potentiell immersionsbrechende Momente des von Hänselmann beschriebenen „Materialsehens“, wobei den Zuschauer\*innen die Künstlichkeit und Materialität des Filmwerkes bewusst wird und sie für einen gewissen Zeitraum im Spektrum aus Immersion und Distanz zu Letzterem hinüber gleiten, bevor eine Gewöhnung erneut „Materialtransparenz“ herstellt, also das Verschwinden eines solchen Bewusstseins und die Rückkehr in ein überwiegendes „Immersionssehen“.<sup>46</sup> Dies ist ein weiteres Beispiel für die Oszillation zwischen den Polen der Immersion und Distanz, wie sie Bolton als charakteristisches Merkmal des Anime im Allgemeinen<sup>47</sup> und *MILLENNIUM ACTRESS* im Speziellen<sup>48</sup> theoretisiert und die in diesem Film auf vielerlei Art und Weise angestoßen wird.

In zahlreichen Szenen bewegen sich Figuren im Vordergrund vor einem (fast) vollkommen unbeweglichen Hintergrund und erwecken somit oft den Eindruck, vor einer gemalten Filmkulisse zu agieren (Vgl. Abb. 42-44).<sup>49</sup> Dieser Effekt verstärkt die ohnehin stark geschürte Unsicherheit über den Status der Bilder innerhalb der Diegese des Films, als Teil von Chiyokos Leben oder ihrer Filme. Darüber hinaus trägt er auch zur Hervorhebung der Künstlichkeit des betrachteten Films selbst bei, indem er den Fokus auf die beschriebene geschichtete Natur der Welt von *MILLENNIUM ACTRESS* als Ausdruck seiner Produktion als traditionell hergestellter (japanischer) Animationsfilm verlagert, der aus zahlreichen übereinander geschichteten *cels* auf zweidimensionalen Hintergründen innerhalb eines *animation stands* besteht. Dieser permanente Fokus auf die eigene Materialität als

---

<sup>45</sup> Lamarre, S. 7.

<sup>46</sup> Vgl. Hänselmann, S. 36-38, 43-44.

<sup>47</sup> Vgl. Bolton, S. 10-14.

<sup>48</sup> Vgl. ebd., 172, 177.

<sup>49</sup> Dieser Eindruck ist, wie die meisten ästhetischen Effekte im Zusammenhang mit *animetism*, in Form von Abbildungen nur sehr bedingt nachzuvollziehen, da gerade die *Bewegung* auf und zwischen den Ebenen von zentraler Bedeutung ist.



Animationsfilm erhöht sein Potential für eine Oszillation zwischen den Polen der Immersion und Distanzierung für die Zuschauer\*innen.

Das komplexe Zusammenspiel der Schichten ist ebenfalls zentral für die vielseitig in MILLENNIUM ACTRESS stattfindende mimetische Remediation von (Dokumentar-)Film,<sup>50</sup> Video, Photographie, *ukiyo-e* und *aka-e* Farbholzschnitt, Filmplakaten und -magazinen,<sup>51</sup> die alle, wie Paul Wells betont, durch das Medium der Animation in einen Status „ontologischer Äquivalenz“ gebracht werden.<sup>52</sup> Er schreibt: „All animated imagery, however imitative, mimetic or quasi-realist, foregrounds its constructedness and illusionism.“<sup>53</sup> Die enorme Dichte und komplexen Wechselwirkungen der Ebenen bauen darüber hinaus im Zusammenspiel mit ihren intertextuellen und historischen Referenzen eine (Im-)permeabilität für die Zuschauer\*innen auf, die in den folgenden Abschnitten näher beleuchtet wird.

## Intertextualität und historische Referenzen

Zahlreiche Kritiker\*innen sehen in MILLENNIUM ACTRESS eine „Liebeserklärung“ an das (Live-Action-)Kino Japans,<sup>54</sup> eine Haltung, die sich auch im Erhalt des großen Preises des *Japan Media Arts Festival* widerspiegelt,<sup>55</sup> einem jährlich vom japanischen Amt für kulturelle Angelegenheiten<sup>56</sup> ausgetragenem Festival. Ywain Tomos spricht von einer „Elegie“ an das japanische Spielfilmkino,<sup>57</sup> in Anlehnung an die vergangene „goldene Ära“ des japanischen Kinos der 1950er und -60er Jahre, die auch einen großen Teil von Chiyokos Schaffenszeit umfasst. MILLENNIUM ACTRESS markiert das Ende dieser Ära mit dem Rückzug Chiyokos aus dem Filmgeschäft Ende der 1960er Jahre und bekräftigt diesen Punkt ästhetisch mit dem zu

---

<sup>50</sup> Hierbei liegt der Schwerpunkt auf Spielfilmen unterschiedlichster Genres der japanischen Filmgeschichte zwischen den 1930er und 1960er Jahren.

<sup>51</sup> Vgl. Villot, S. 345-346.

<sup>52</sup> Vgl. Wells, Paul (2011), „Playing the Kon Trick. Between Dates, Dimensions and Daring in the Films of Satoshi Kon“. In: *Cinephile. The University of British Columbia's Film Journal* 7/1, S. 6.

<sup>53</sup> Ebd., S. 6.

<sup>54</sup> Vgl. Scott, A. O., „FILM REVIEW; To the Samurai and Godzilla, with Love“ [12.09.2003]. Auf: <https://www.nytimes.com/2003/09/12/movies/film-review-to-the-samurai-and-godzilla-with-love.html> (Letzter Zugriff 31.10.2022) ; Gonzalez, Ed, „Review: Millennium Actress“ [04.09.2003]. Auf: <https://www.slantmagazine.com/film/millennium-actress/> (Letzter Zugriff 31.10.2022) und Linnarz, Rouven, „Anime Review: Millennium Actress (2001) by Satoshi Kon“ [17.02.2021]. Auf: <https://asianmoviepulse.com/2021/02/anime-review-millennium-actress-2001-by-satoshi-kon/> (Letzter Zugriff 31.10.2022).

<sup>55</sup> Vgl. Ortabasi (2008), S. 276.

<sup>56</sup> Ein Sonderamt des Ministeriums für Bildung, Kultur, Sport, Wissenschaft und Technologie.

<sup>57</sup> Vgl. Tomos, Ywain (2013), *The significance of anime as a novel animation form, referencing selected works by Hayao Miyazaki, Satoshi Kon and Mamoru Oshii*, Arbeit zur Erlangung des *Doctor of Philosophy*, eingereicht am Institut für Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft der Aberystwyth University, S. 239.

Beginn und Ende des Films gezeigten Abrisses der Studiogebäude der fiktiven Ginei-Studios. Dies kann laut Laura Montero Plata als Anspielung auf den Verkauf und die Zerstörung des Shōchiku-Ofuna Studios im Jahre 1999 als Allegorie auf das Verschwinden der klassischen Filmstudios verstanden werden.<sup>58</sup> Der Film ist durchsetzt von zahlreichen Referenzen an beliebte Genres dieser Periode, wie das *jidai-geki*,<sup>59</sup> *chanbara*,<sup>60</sup> *kaijū eiga*<sup>61</sup> oder *gendai-geki*,<sup>62</sup> sowie auch an propagandistische Filmproduktionen während der 1930er und -40er Jahre.

Die allgegenwärtigen Filmplakate entfalten in MILLENNIUM ACTRESS mehrfache Wirkungen: Zum einen fungieren sie als *cues*, Wegweiser, die bestimmte Szenen als Teil eines innerdiegetischen Films-im-Film kennzeichnen, entweder nachträglich (Vgl. Abb. 45-46) oder auch im Voraus (Vgl. Abb. 47-48). Zum anderen handelt es sich bei ihnen meist um Referenzen an konkrete Filme, wie etwa das prominent in Szene gesetzte Plakat von Chiyoko in den Armen eines Mannes, das deutlich an das Filmplakat von WHAT IS YOUR NAME? (1953)<sup>63</sup> angelehnt ist (Vgl. Abb. 49-51). Dazu gesellen sich unter vielen anderen das ein wenig subtiler einem Filmplakat von TWENTY-FOUR EYES (1954)<sup>64</sup> ähnelndem Poster (Vgl. Abb. 52-53), sowie die recht obskure Anspielung einer enormen Ähnlichkeit eines Samurai auf einem Filmplakat mit der von Minami Kōmei gespielten Hauptfigur in Makino Masahirōs Stummfilm SAMURAI TOWN STORY – PART I (1928)<sup>65</sup> (Vgl. Abb. 54-55). Der unterschiedliche

---

<sup>58</sup> Vgl. Montero Plata, S. 55.

<sup>59</sup> Der Begriff *jidai-geki* (時代劇 – „Epochen-Drama“) bezeichnet Historienfilme, die meist während der Edo-Periode (1603-1868) angesiedelt sind und sich oft um Samurai, umherwandernde Glücksspieler oder ähnliche Figuren drehen (Vgl. Yomota, Inuhiko (2014), *What is Japanese Cinema? A History*, Übersetzung von Philip Kaffen (2019), New York, Chichester: Columbia University Press, S. 203).

<sup>60</sup> Mit *chanbara* (チャンバラ – Onomatopoetische Wiedergabe der musikalischen Begleitung früher Schwertkampfscenen) bezeichnet man ein Subgenre des *Jidai-geki*, dessen Schwerpunkt auf Actionscenen und der Körperinszenierung ihres männlichen Protagonisten liegt (Vgl. Standish, Isolde (2005), *A new History of Japanese Cinema. A Century of Narrative Film*, New York, London: Continuum International Publishing Group, S. 84, 99-100).

<sup>61</sup> *Kaijū eiga* (怪獣映画 – „Monsterfilme“) handeln, nomen est omen, von riesigen Monstern im Angriff auf Japan oder gegeneinander. Das Genre fand seinen Anfang mit dem 1954 veröffentlichten GODZILLA (*GOJIRA* [dt. GODZILLA]; R: Honda Ishirō, Japan 1954) (Vgl. Yomota, S. 117-118, 178-179).

<sup>62</sup> Der Begriff *Gendai-geki* (現代劇 – „Gegenwartsdrama“) bezeichnet Filme, die sich um zeitgenössische und alltägliche Leben und Schicksale drehen. Ursprünglich hatten *gendai-geki*, die zunehmend seit 1926 produziert wurden, eine fröhliche Grundstimmung, die sie im Laufe der Zeit zunehmend verloren und sich stattdessen den maßvollen Freuden bescheidener Stadtbewohner zuwandten. Dieser Trend, der das Subgenre des *shōshimin* einläutete, wurde am stärksten von Ōzu Yasujirō und seinen Filmen repräsentiert (Vgl. Yomota, S. 46-47).

<sup>63</sup> *KIMI NO NA WA* [eng. WHAT IS YOUR NAME?, auch ALWAYS IN MY HEART]; R: Ōba Hideo, Japan 1953. Dieser Film erhielt zwei gleichnamige Fortsetzungen, ebenfalls unter der Regie von Ōba, Teil 2 (1953) & Teil 3 (1954).

<sup>64</sup> *NIJŪSHI NO HITOMI* [eng. TWENTY-FOUR EYES]; R: Kinoshita Keisuke, Japan 1954.

<sup>65</sup> *RŌNINGAI DAIICHIWA UTSUKUSHIKI EMONO* [eng. SAMURAI TOWN STORY – PART I]; R: Marino Masahiro, Japan 1928.

Grad der Opazität solcher Referenzen, die ebenso für die Genre- und Szenenanspielungen, historischen Referenzen, sowie auch die im Film verwendeten Symbole und Motive gilt, hat essentielle Bedeutung für die Poetik des Films und seiner Oszillation zwischen Immersion und Distanzierung der Zuschauer\*innen und wird im Rahmen der Figurenbesprechung noch einmal aufgegriffen. Schlussendlich spiegeln die wiederholten Aufnahmen der neben- und übereinander liegenden Filmplakate und -magazine, die meist den Kader fast vollständig ausfüllen (Vgl. Abb. 56-59), die zuvor dargelegte Flächig- und Mehrschichtigkeit der Welt von MILLENNIUM ACTRESS wider.

Auch Tachibana, dessen Auftreten in Chiyokos Erinnerungen sich von der Rolle eines kommentierenden Beobachters zu der eines aktiven Teilhabers wandelt, verkörpert zahlreiche an Filmfiguren angelehnte Charaktere. Dazu gehören unter anderem ein Samurai, der in seinem Auftreten an Katsu Shintarō in der Rolle des Zatoichi (z.B. *THE TALE OF ZATOICHI* (1962))<sup>66</sup> erinnert (Vgl. Abb. 60-61), eine maskierte Gestalt, die deutlich an die *KURAMA TENGU*- (z.B. 1928)<sup>67</sup> und *BLACK HOODED MAN*-Filme (z.B. 1955)<sup>68</sup> angelehnt ist (Vgl. Abb. 62-64), oder ein Truckfahrer, der wiederum an die Protagonisten der *TRUCK RASCALS*-Filme (z.B. 1975)<sup>69</sup> erinnert (Vgl. Abb. 65-67). Referenzen an konkrete Szenen, wie etwa die Pfeilschuss-Szene aus Kurosawas *DAS SCHLOSS IM SPINNWEBWALD* (Vgl. Abb. 68-69), sind ebenso präsent wie ästhetische Anspielungen an bestimmte Szenenübergänge, wie jene der überblendenden Räder in *DER RIKSCHAMANN* (1958)<sup>70</sup> (Vgl. Abb. 70-71). Auch lässt sich eine grundlegende Ähnlichkeit im Leben Chiyokos mit dem der Schauspielerin Hara Setsuko feststellen, die von den 1930er bis in die 1960er Jahre in zahlreichen Filmen auftrat, bis sie sich 1963 vollständig aus dem Filmgeschäft zurückzog.<sup>71</sup> Eine solche etwas umfassendere Beschreibung der intertextuellen Referenzen in *MILLENNIUM ACTRESS* ist notwendig, da nicht nur ihre unterschiedlichen Grade an Lesbarkeit, sondern auch ihre enorme Dichte wichtiger Kernbestandteil der potentiell oszillierenden Wirkung auf die Zuschauer\*innen und der ihnen

---

<sup>66</sup> *ZATŌICHI MONOGATARI* [eng. *THE TALE OF ZATOICHI*]; R: Misumi Kenji, Japan 1962.

<sup>67</sup> *KURAMA TENGU*; R: Yamaguchi Teppei, Japan 1928.

<sup>68</sup> *GOZONJI KAIKETSU KUROZUKIN MAGUNA NO HITOMI* [eng. *THE BLACK HOODED MAN*]; R: Saeki Kiyoshi, Japan 1955.

<sup>69</sup> *TORAKKU YARŌ: GOIKEN MUYŌ* [eng. *TRUCK RASCALS: NO ONE CAN STOP ME*]; R: Suzuki Norifumi, Japan 1975.

<sup>70</sup> *MUHŌMATSU NO ISHŌ* [dt. *DER RIKSCHAMANN*]; R: Inagaki Hiroshi, Japan 1958.

<sup>71</sup> Vgl. Bolton, S. 177.

angebotenen Erfahrungspotentiale darstellt, wie im Abschnitt der Figurenbesprechung weiter ausgeführt wird.

An dieser Stelle möchte ich aber bereits auf eine ersichtliche Folge all dieser intertextuellen Referenzen eingehen: Wie Christopher Bolton betont, regt ihr Vorhandensein eine Art von „Schnitzeljagd“ an, um ihre Ursprünge aufzuspüren, was bei erfolgreichem Gelingen das wohlige Gefühl hervorruft, ein kleines Puzzle gelöst zu haben.<sup>72</sup> Kerin Ogg beschreibt sie in einer ähnlichen Manier, als: „[L]ittle love letters to all the avid movie watchers in the audience that yield a pleasant frisson of recognition when we spot the reference.“<sup>73</sup> So ruft die Fülle an Intertextualität potentiell eine Vielzahl kleiner immersionsbrechender Momente hervor, die ein ständiges Oszillieren auf dem Spektrum zwischen den Polen der Immersion und Distanzierung mit sich bringen.

### **Medien-verhandelte Geschichte**

Es ist wichtig festzuhalten, dass es sich bei den bereits mehrfach angerissenen historischen Referenzen in *MILLENNIUM ACTRESS*, die meist eng mit den intertextuellen Elementen verwoben sind, um stark medien-verhandelte Repräsentationen handelt. Dazu zählen zum großen Teil Spielfilme, aber auch die bereits erwähnten Photographien, *ukiyo-e* und *aka-e* Farbholzschnitte, Magazine usw. Somit gesellt sich beispielsweise bei den besprochenen Filmplakaten durch ihr Design eine weitere Wirkung hinzu, die Evokation einer jeweils anderen Zeitepoche.<sup>74</sup> Es wird eine Geschichte Japans präsentiert, wie sie zuvor bereits in zahlreichen visuellen Medien realisiert wurde.<sup>75</sup> Kon selbst ist sich dieses Umstands wohlbewusst und nennt in einem Interview als Beispiel von durch Film- und Serienumsetzungen geprägter historischer Bilder, die unabhängig ihres tatsächlichen Wahrheitsgehalts im kollektiven Bewusstsein des (japanischen) Publikums verankert sind, die medial vielfach umgesetzte Geschichte der 47 *Rōnin*, auch *Akō Rōshi* genannt.<sup>76</sup> Das präsentierte Geschichtsbild ist somit, wie Janine Villot betont: „[A]s constructed and manufactured as animation itself.“<sup>77</sup>

---

<sup>72</sup> Vgl. Bolton, S. 177.

<sup>73</sup> Ogg, S. 158.

<sup>74</sup> Vgl. Ortabasi (2008), S. 289.

<sup>75</sup> Vgl. Ortabasi, Melek (2007), „Indexing the Past: Visual Language and Translatability in Kon Satoshi’s *Millennium Actress*“. In: *Perspectives. Studies in Translation Theory and Practice* 14/4, S. 283.

<sup>76</sup> Vgl. Kon Satoshi Interview, „A conversation with the filmmakers“, in: Montero Plata, S. 56-57.

<sup>77</sup> Villot, S. 363.

## Die Figuren

Dieser Abschnitt widmet sich zunächst der Figur Chiyoko und geht dabei auf die narrative Struktur, Chiyokos *Bewegung* durch den Film, die ausgeprägte Zirkularität und den Einsatz von Symbolen näher ein. Im Folgenden werden die Figuren Tachibana und Ida näher beleuchtet, sowie ihr Status als Verkörperung der Pole zwischen Immersion und Distanzierung und das Angebot multipler Erfahrungspotentiale in *MILLENNIUM ACTRESS*.

### Chiyoko

Chiyoko trifft noch im jungen Alter in den 1930er Jahren auf einen dissidenten Maler auf der Flucht vor der Militärpolizei. Sie verhilft ihm zur Flucht und bringt ihn für die Nacht im Lagerhaus des Ladens ihrer Familie unter. Dort erzählt der Maler, dessen Gesicht stets undeutlich im Halbschatten liegt und nur in groben Zügen auszumachen ist, von seiner Heimat in nördlichen Hokkaidō, seinen Hoffnungen auf ein Ende des Krieges und von seinem Schlüssel „zum Allerwichtigsten“<sup>78</sup>. Während ihrer kurzen Zusammenkunft verliebt sich Chiyoko in den Maler. Am folgenden Tag findet sie seinen Schlüssel im Schnee, nebst seinen blutigen Bandagen, und läuft ihm zum Bahnhof nach, wo sie lediglich machtlos dem abfahrenden Zug hinterherblickend kann. Sie entschließt sich nach ihm zu suchen und trägt dabei den Schlüssel als Symbol und Antrieb dieser Suche stets um den Hals, um ihn dem Maler bei ihrem Wiedertreffen zurückgeben zu können. Somit eröffnet sich, wie Bolton argumentiert, eine potentielle Ebene der Oszillation zwischen Immersion und Distanzierung: Auf der einen Seite stellen sich für die Zuschauer\*innen narrative Fragen, die sie beantwortet haben möchten, wie die Frage nach der Identität des Malers, ob er und Chiyoko sich jemals wiedersehen werden oder warum Chiyoko diese zunehmend aussichtslos erscheinende Suche nach Jahrzehnten dennoch aufrecht erhält. Auf der anderen Seite stehen die zahlreichen beschriebenen intertextuellen und (medial-)historischen Referenzen, deren Suche und Erkennen eine eigene Form von Vergnügen hervorrufen können.<sup>79</sup>

Chiyokos Suche nach dem Maler ist ein zentrales Element in der Poetik von *MILLENNIUM ACTRESS* und entfaltet sich in Form einer konstanten, laufenden Bewegungsfiguration. Innerhalb aller desorientierenden Sprünge zwischen den Ebenen durch Raum, Zeit, Realität, Fiktion und Erinnerung bleibt die Konstante von Chiyokos (fast)

---

<sup>78</sup> TC 00:16:21.

<sup>79</sup> Vgl. Bolton, S. 177.

permanenter Bewegung auf der Suche nach dem Maler, oder, wie Villot es ausdrückt: „Chiyoko is presented as an animetic layer in constant movement.“<sup>80</sup> Laut Chang Yen-Jung ist es genau diese Eigenschaft einer dominanten Emotion im Rahmen zum Teil radikaler narrativer Diskontinuität, die *MILLENNIUM ACTRESS* die ausgeprägte Aura eines Traums verleiht.<sup>81</sup> Figuren tauchen in unterschiedlichen Kostümen in anderen Zeitepochen zu anderen Umständen auf, doch Chiyokos Entschlossenheit und Bewegung bleiben dabei unverändert. Somit bietet sich den Zuschauer\*innen eine potentiell Immersion begünstigende Stabilität, die im Rahmen zunehmend aufkeimender Ambivalenz über den ontologisch-diegetischen Status der Bilder und einer kaleidoskopischer werdenden Montage eine Konstante anbietet, welche die Aufmerksamkeit auf die zentral erscheinende und im Genre des romantischen Films gewohnte narrative Frage lenkt, ob Chiyoko und der Maler sich jemals wiedertreffen und zusammenkommen werden. Bevor auf diesen Punkt jedoch weiter eingegangen werden kann, muss zuvor das durch Symbolik und Narrativ gestützte Motiv sich stets wiederholender Zyklen näher beleuchtet werden.

### Zirkularität

Auf narrativer Ebene beispielsweise wiederholen sich Momente der Begegnung zwischen Chiyoko und dem Maler, wie die Beihilfe zur Flucht vor der Polizei, das Versprechen ihres Wiedersehens oder das Davongebraucht-werden des Malers aus Chiyokos Wirkungsbereich, in unterschiedlichen historischen und räumlichen Kontexten. Es treten auch immer wieder zwei antagonistische Kräfte in stets gleicher oder ähnlicher Funktion zwischen Chiyoko und dem Maler: Einerseits der Mann mit dem Narbengesicht, der als Diener der jeweils herrschenden Mächte auftritt (Vgl. Abb. 72-75), sowie die Schauspielerin Shima Eiko, die aus Eifersucht auf Chiyokos Jugend und Erfolg ihre Suche nach dem Maler torpediert. In diese Szenerien tritt wiederum immer wieder Tachibana in zeitgemäßer Rolle als unterstützende oder rettende Kraft. Dieser Aspekt von *MILLENNIUM ACTRESS* spiegelt sich auch in der Musik des Films wider, deren Melodien sich einerseits ständig wiederholen und andererseits in Variationen auch über den ganzen Film verteilt auftreten.

Darüber hinaus wird das Zyklische auch durch den konsequenten Einsatz von Symbolen unterstrichen. Besonders präsent sind dabei die zusammenhängenden Symbole des

---

<sup>80</sup> Villot, S. 354.

<sup>81</sup> Vgl. Chang, S. 86-88.

Mandschurenkranichs (Vgl. Abb. 66, 76-78) und der Lotusblüte (Vgl. Abb. 79-81). Der Mandschurenkranich hat laut japanischer Legende eine Lebenspanne von eintausend Jahren und steht für Glück und – in diesem Zusammenhang besonders relevant – Langlebigkeit.<sup>82</sup> Die Lotusblüte hat eine Jahrtausende zurückreichende kulturell-symbolische Bedeutung, im alten Ägypten etwa symbolisierte sie Unsterblichkeit und Wiedergeburt.<sup>83</sup> Sie spielt im Buddhismus eine hervorstechende Rolle und trägt neben ihrer Bedeutung der Unsterblichkeit auch jene der Reinheit in sich, da sie auch in sumpfigen und schmutzigen Gewässern stets unbesudelt blüht.<sup>84</sup> Auch der Mond – symbolischer Inbegriff eines sich ewig wiederholenden Kreislaufs – wird in *MILLENNIUM ACTRESS* prominent in Szene gesetzt und rahmt auch Beginn und Ende des Films (Vgl. Abb. 82-83). Ihm wird jedoch eine ambivalente, zwiespältige Bedeutung verliehen: Einerseits dient er als Symbol von Hoffnung, was aus einer Äußerung des Malers hervorgeht: „Der Mond der 14. Nacht hat eine Zukunft vor sich“<sup>85</sup>, während er andererseits mit Gefangenschaft in Zusammenhang gebracht wird. Dies drückt sich in der wiederholten Aufnahme des Mondes hinter Gitterstäben aus (Vgl. Abb. 84), sowie im bösen Lachen der Spinnradfrau über Aufnahmen des Mondes während der klimaktischen Laufsequenz am Ende des Films.

Besagte Spinnradfrau, die stark an jene in Kurosawas *DAS SCHLOSS IM SPINNWEBWALD* erinnert (Vgl. Abb. 85-86), spielt in *MILLENNIUM ACTRESS* eine zentrale und erneut äußerst ambivalente Rolle, was deutlich aus ihrer wiederholten Aussage: „Ich hasse dich über alles und ich liebe dich über alles.“<sup>86</sup> hervorgeht. Die Spinnradfrau lässt Chiyoko während der Sengoku-Ära-Sequenz vom „Tee des 1000-jährigen Lebens“ trinken, der sie zu ihrem „Ziel“, ihrem Geliebten bringen soll, sie aber stattdessen dazu verdammt, „im ewigen Feuer der Liebe zu schmoren.“<sup>87</sup> Dieser Spinnradgeist taucht im Laufe des Films immer wieder auf und erinnert Chiyoko daran, dass sie ihrem „Schicksal“ nicht entkommen kann. Diese Figur befindet sich, wie Bolton es ausdrückt, im Schwebezustand zwischen filmischer

---

<sup>82</sup> Vgl. Kōjō, Tanaka (1984), „The Japanese Crane – Symbol of Good Luck“. In: *Japan Quarterly* 31/1, S. 62. Entsprechend war auch der Glaube verbreitet, der Verzehr von Kranichfleisch würde das eigene Leben verlängern (Vgl. Kara, Mehmet und Teres, Ersin (2012), „The Crane as a Symbol of Fidelity in Turkish and Japanese Cultures“. In: *Milli Folklor* 95, S. 197).

<sup>83</sup> Vgl. Ward, William E. (1952), „The Lotus Symbol: Its Meaning in Buddhist Art and Philosophy“. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 11/2, S. 135.

<sup>84</sup> Vgl. Rodríguez de León, Rolando José (2013), „Millennium Actress. Una mirada en profundidad“. In: *Con A de Animación* 3, S. 166.

<sup>85</sup> TC 00:15:56.

<sup>86</sup> TC 00:29:55 & 01:15:02.

<sup>87</sup> TC 00:29:45.

Referenz und diegetischem Charakter und eröffnet multiple Deutungsmöglichkeiten auf unterschiedlichen Ebenen.<sup>88</sup> Hinsichtlich des Narrativs symbolisiert die Spinnradfrau Chiyokos Angst vor dem Altern, beziehungsweise die Angst davor, wie sie von anderen wahrgenommen wird. Am Schluss des Films betrachtet die erwachsene, ältere Chiyoko während des Interviews ein Bildnis ihres jüngeren Selbst, das vom Maler in der Nacht seines Aufenthalts im Lagerhaus angefertigt wurde. In einem Moment der Konvergenz mehrerer zeitlicher Ebenen erkennt sie in ihrer Spiegelung, in der sie plötzlich die Spinnradfrau erblickt, schlussendlich sich selbst im deutlich fortgeschrittenen Alter (Vgl. Abb. 87-89). Chiyoko erblickt im Laufe des Films die Spinnradfrau wiederholt in Spiegelungen und reagiert stets erschrocken, was schließlich in ihrem Rückzug aus dem Filmgeschäft mündet,<sup>89</sup> wozu sie erläutert: „Ich wollte nicht, dass er mich als alte Frau sieht. Das wollte ich uns beiden ersparen.“<sup>90</sup> Dieses Motiv des Gesehen-werdens und des Alterns wird gleich zu Beginn aufgegriffen, wenn Ida auf dem Weg zu Chiyokos Haus sagt: „Rechnen Sie nicht damit, dass sie wie früher aussieht. Die Tante ist bestimmt schon ganz vertrocknet.“, woraufhin Tachibana wütend erwidert: „Diese Göttin wird niemals alt werden!“<sup>91</sup>

Auf etwas abstrakterer Ebene kann die Spinnradfrau, gerade hinsichtlich ihrer konkreten Herkunft als filmische Referenz und der Analogie des Spinnrades mit einem Filmprojektor, als Symbol für das Medium Film selbst verstanden werden, beziehungsweise auch als dessen Zuschauer\*innen. Bolton beschreibt: „It is the medium and the public that love Chiyoko and promise her immortal fame, but that also judge her fading beauty and finally drive her into isolation“<sup>92</sup> und argumentiert, dass diese Dualität in der Deutung, einerseits auf einer psychologisch-narrativen Ebene und andererseits als metatextuelles Symbol des Mediums selbst repräsentativ für die Oszillation des Films zwischen Immersion und Distanzierung steht.<sup>93</sup>

Als besonders interessant erachte ich jedoch die Deutung dieses Geistes, beziehungsweise konkret seines Spinnrads, als Symbol der Zeit selbst, die eben nicht linear, sondern zyklisch und fragmentiert verläuft.<sup>94</sup> Die Fragmentierung, beziehungsweise die

---

<sup>88</sup> Vgl. Bolton, S. 178.

<sup>89</sup> Vgl. ebd., S. 178-180.

<sup>90</sup> TC 01:17:05.

<sup>91</sup> TC 00:05:17.

<sup>92</sup> Bolton, S. 181.

<sup>93</sup> Vgl. ebd., S. 181.

<sup>94</sup> Vgl. Chang, S. 92.



Verteilung auf zahlreiche unterschiedliche Zeitebenen, die selbst meist ebenfalls zyklisch verlaufen, wird in einem Übergang besonders deutlich, in dem sich zunächst ein einzelnes Rad vor einem schwarzem Hintergrund dreht, woraufhin zahlreiche weitere Räder unterschiedlicher Größen an unterschiedlichen Stellen des Kaders, sich gegenseitig überlappend eingeblendet werden, während im Hintergrund die Spinnradfrau erscheint (Vgl. Abb. 90-93). Akustisch sind dabei das Drehen des Spinnrads sowie die Spinnradfrau selbst zu hören, wie sie lacht und den Satz „Du kannst nicht entkommen“<sup>95</sup> wiederholt. Wie Cheng anmerkt, ähnelt das Spinnrad auch einem buddhistischem Gebetsrad<sup>96</sup> und unterstreicht somit, gemeinsam mit der Lotusblüte und dem Chiyoko auferlegten 1000-jährigen Schicksal, das Motiv der Wiedergeburt und des Zyklischen.

### Genre und Erwartung – Chiyokos Lauf

An dieser Stelle komme ich nun zu Chiyoko und ihrem (ewigen) Lauf zurück. Melek Ortabasi argumentiert, dass der Mangel eines linearen Narrativs es Chiyoko nicht erlaubt, mehr als ein simples Vehikel zu sein, das zum Erforschen der mediengeprägten japanischen Geschichte dient.<sup>97</sup> Sie betrachtet Chiyoko als leere Hülle, als schönes Objekt, das durch die (obsessiven) Blicke der Männer um sie herum definiert wird.<sup>98</sup> Auch wenn über Tachibana und sein Blick auf Chiyoko noch die Rede sein wird, möchte ich dieser Einschätzung hier widersprechen. Zwar kreiert MILLENNIUM ACTRESS wie beschrieben immer wieder eine ähnliche Szenenkonstellation, in der sich Chiyoko in einem jeweils anderen historischen Setting auf der Suche nach ihrem Geliebten befindet und sich unterschiedlichen antagonistischen Kräften stellen muss, meist verkörpert durch den Mann mit der Narbe und/oder der Schauspielerin Shima Eiko. Somit kann der Eindruck entstehen, Chiyoko trete einerseits lediglich auf der Stelle und definiere sich andererseits als Person nur durch ihre Leidenschaft und Suche nach einem Mann. Doch gerade in der Wiederholung verharrt der Blick auf dem Konstanten, Unveränderlichen im Geschehen. Es verbleibt der Eindruck von Chiyokos Entschlossenheit, ihrer Kraft und ihrer Resilienz. Wie Tomos bekräftigt, gebietet ihr Charakter trotz der häufigen Hilfeleistungen seitens Tachibana Respekt.<sup>99</sup> Besonders relevant ist hier jedoch der

---

<sup>95</sup> TC 00:51:05.

<sup>96</sup> Vgl. Cheng, S. 90.

<sup>97</sup> Vgl. Ortabasi (2008), S. 287.

<sup>98</sup> Vgl. ebd., S. 277.

<sup>99</sup> Vgl. Tomos, S. 246.

strukturelle Blick: Die beinahe umbarmherzig konsequente Präsentation von Chiyoko in einer Vielzahl unterschiedlicher Genres, in denen sie jedoch stets ihr romantisches Bestreben verfolgt und dadurch eine stereotype weibliche Rolle einnimmt, erfüllt zweierlei Funktion. Einerseits, wie Bolton mit Rückgriff auf Judith Butler beschreibt, liegt in dieser ständigen Wiederholung eine Zurschaustellung und Kritik an genderspezifischen Erwartungen:

„The ceaseless parade of feminine archetypes constitutes a clever parodic double gesture: it portrays the social pressures of postwar Japan (the fact that for Chiyoko and other real women those roles are largely inescapable), while to simultaneously exposes their arbitrariness and artificiality – like the game in which you repeat a word out loud over and over until it begins to sound counterintuitive, meaningless.“<sup>100</sup>

Andererseits spielt MILLENNIUM ACTRESS mit den durch Sehgewohnheiten konditionierten Erwartungen der Zuschauer\*innen. Indem immer wieder die Suche nach dem Maler im Vordergrund steht wird die Erwartungshaltung geweckt, Chiyokos *Lauf* – eines der charakteristischsten Stilelemente des romantischen Films – würde sie schlussendlich zu ihrem (augenscheinlichen) Ziel, dem Maler, führen. Diese genrebedingte Erwartung verdichtet sich während einer klimaktischen siebeneinhalbminütigen Laufsequenz von Tokio bis Hokkaidō gegen Ende des Films. Chiyoko erhält vom nun reumütigen Mann mit der Narbe einen Brief des Malers und macht sich sofort auf den Weg, um ihn zu treffen. Dieser Abschnitt dient als Verdichtung des Films selbst und der Betonung der ihn durchziehenden Bewegungsfiguration, indem er 136 Einstellungen<sup>101</sup> in eng getakteter Abfolge aneinanderreicht und dabei sprunghaft (Lauf-)Momente aus dem bisherigen Geschehen zeigt, Erinnerungen wie Filmszenen. Somit ist hier der potentiell immersionssichernde emotionale Anker des konstanten Laufs im gewohnten Rahmen des romantischen Films besonders eng mit den wiederum potentiell immersionbrechenden intertextuellen und medial-geprägten historischen Referenzen verwoben und spiegelt somit die Oszillation zwischen den Polen der Immersion und Distanzierung in MILLENNIUM ACTRESS wider. Die retardierenden Momente in diesem Lauf entspringen Hindernissen der Chiyoko transportierenden Fahrzeuge, sodass sie immer wieder zum *Lauf* selbst zurückgreifen muss, seine motivische Bedeutung unterstreichend. Nur findet die kathartisch-emotionale Zusammenkunft am Ende des Laufes nicht statt, der Maler befindet sich nicht am Ende des Weges. Chiyoko, nun im Rahmen einer Science-Fiction-

---

<sup>100</sup> Bolton, S. 189.

<sup>101</sup> Vgl. ebd., S. 176.

Szenerie auf der Mondoberfläche, findet ein Gemälde vor, das den Maler klein und am Ende eines Fußspurenpfades in einer Schneelandschaft vor einem ambivalenten Hintergrund eines Sonnenauf- oder -untergangs zeigt. Nach einem kurzen Winken verschwindet er und hinterlässt lediglich den leeren Pfad. Kurz darauf folgt die Offenbarung, dass der Maler bereits einige Zeit nach ihrer anfänglichen Zusammenkunft im Gefängnis verstorben ist.

Die letzten Szenen des Films spielen im Krankenhaus, kurz vor Chiyokos Tod. Auf die Äußerung Chiyokos, dass sie sich nun wieder auf die Suche machen könne, antwortet Tachibana, noch innerhalb der Erwartungen des romantischen Films vor dem Hintergrund eines tragisch-romantisch-hoffnungsvollen Endes: „Diesmal werden Sie ihn sicherlich wieder treffen. Ich weiß es genau.“<sup>102</sup> Chiyoko antwortet jedoch: „Das ist nicht so wichtig.“<sup>103</sup> Sie führt fort: „Wissen Sie, auf der Suche habe ich so viel Schönes erlebt. Ich hatte wirklich ein erfülltes Leben.“<sup>104</sup> Die Szenerie wechselt wieder zum Raumschiff am Beginn des Films, Chiyoko fliegt mit zunehmender Geschwindigkeit durch das Weltall und äußert in einem Close-up schließlich die äußerst bedeutsamen letzten Worte des Films: „Weil die Person, die ich wirklich liebe, ich selbst auf der Suche nach ihm bin.“<sup>105</sup> Hier werden die genretechnisch aufgebauten Erwartungen unterlaufen, die Katharsis und romantische Auflösung findet weder im emotionalen Zusammenfinden nach dem Lauf, noch in der tragisch-romantisch-hoffnungsvollen Aussicht auf ein Wiedersehen nach dem Tod statt. Vielmehr kommt das anfangs angesprochenen Mittel der Rekontextualisierung zum Einsatz, der Lauf selbst erfährt eine neue Bedeutung, nicht als Mittel zum Zweck, sondern als etwas intrinsisch Wertvolles und Erfüllendes. Der gesamte Film wird neu konfiguriert, dem Gesehenen wie so oft eine neue Bedeutung verliehen, wodurch die augenscheinlich klassische, genreübergreifende romantische Erzählung zu einer Geschichte der Selbstbejahung wird, die Liebe sich nicht auf ein verfolgtes Anderes, sondern auf sich selbst richtet. Diese Rekontextualisierung und Bruch mit genrebedingten Erwartungen ist ein weiteres Beispiel für die Oszillation zwischen

---

<sup>102</sup> TC 01:20:38.

<sup>103</sup> TC 01:20:44. Im Original verwendet sie an dieser Stelle das etwas vagere „どうでしょう“, in etwa „Ich frage mich...“, in diesem Zusammenhang eher „Vielleicht/Möglicherweise“, was ebenfalls den Fokus deutlich vom konkreten Ziel weg verlagert.

<sup>104</sup> TC 01:20:46.

<sup>105</sup> TC 01:21:59. In den Untertiteln lautet der Satz „Und dennoch habe ich es geliebt, ihn zu suchen.“ Die obige Übersetzung liegt näher am japanischen Original (だって私...あの人を追いかけてる私が好きなんだもの。) und orientiert sich an der Übersetzung von Christopher Bolton (Vgl. Bolton, S. 181). Ausdrücklich fehlerhaft ist die deutsche Synchronfassung, die an dieser Stelle lautet: „Eins habe ich gelernt. Das Wichtigste ist, dass man nie die Hoffnung aufgibt.“

Immersion und Distanzierung in *MILLENNIUM ACTRESS*, da sie die Zuschauer\*innen potentiell zur (distanzierenden) Reflexion über das Gesehene anregen, einerseits auf narrativ-emotionaler Ebene, aber auch über das Filmmedium im Allgemeinen und der Romanze als primäre Triebfeder weiblicher Figuren im Speziellen.

Die letzten Einstellungen in der Raumstation auf dem Mond und im Weltraum führen den Film zu seinen teilweise identischen eröffnenden Einstellungen zurück und unterstreichen so seine vielfach beschworene Zirkularität. Der Lauf, die konstante Bewegungsfiguration Chiyokos läuft auf einer Ebene linear auf ein Ziel, den Maler, zu. Auf einer zweiten Ebene gesellt sich der Lauf vor etwas weg, die Angst vor dem Altern und dem als solch gesehen zu werden, hinzu. Der Mann mit der Narbe dient dabei als primärer Antagonist auf dieser ersten Ebene, während die auf die junge und erfolgreiche Chiyoko eifersüchtige Shima Eiko als primäre Antagonistin auf der zweiten Ebene agiert. Doch es ist die beschriebene dritte Ebene, eines erfüllenden Laufs, welche die anderen beiden letztendlich überstrahlt. Die umfassende Symbolik und Struktur des Films hin zum Zyklischen unterstreichen den Lauf als kreisförmige Bewegung ohne festes Ziel, deren Bedeutung aus sich selbst entammt. Symbole wie die Lotusblüte und der Mandschurenkranich, sowie die spürbaren buddhistischen Einflüsse bekräftigen diesen Zustand des „reinen“ und ewigen Zyklus. Dabei ist auch von Bedeutung, dass trotz der zahlreichen freien Sprünge zwischen räumlichen, zeitlichen, filmisch-fiktiven und „realen“ Ebenen die einzelnen Zeitstränge in *MILLENNIUM ACTRESS*, also Chiyokos Geburt bis hin zum Interview, das Interview bis hin zu ihrem Tod, sowie auch der Verlauf der japanischen Geschichte sich mit Ausnahme der klimaktischen Laufsequenz jeweils chronologisch entfalten. Die finale Rekontextualisierung, sowie die Dichte an intertextuellen, historischen und kulturellen Referenzen laden zu wiederholten Sichtungen ein, was das zirkuläre Motiv unterstreicht und es Chiyoko erlaubt, nun gewissermaßen „wiedergeboren“, den 1.000-jährigen Zyklus erneut zu durchlaufen. Dieser letzte Punkt führt auch zu einem zentralen Aspekt, der für die Besprechung einer Oszillation zwischen Immersion und Distanzierung der Zuschauer\*innen essentiell ist: Die unterschiedlichen Erfahrungspotentiale die ein Film anbietet und die vom filmschauenden Individuum jeweils realisierte Erfahrung. Im finalen Abschnitt dieser Arbeit, der Besprechung der Figuren Ida und Tachibana, werde ich mich diesem Aspekt annähern.

## Tachibana

MILLENNIUM ACTRESS wurde von Kon in gewisser Hinsicht als „Schwesterfilm“ zu seinem vorherigen Werk PERFECT BLUE angedacht, insbesondere hinsichtlich der Beziehung eines (*otaku*-)Fans zu seinem *idol*<sup>106</sup>. Während in PERFECT BLUE die Porträtierung des *otaku*-Fans als monsterhafter Stalker eine rein negative war, wie es in Kons Werk durchaus üblich ist,<sup>107</sup> sollte die Darstellung einer solchen Beziehung in MILLENNIUM ACTRESS eine gegenteilig positive sein.<sup>108</sup> Zwar ist Chiyoko streng genommen kein *idol*, Tachibanas Beziehung zu ihr, beziehungsweise seine Idolisierung ihrer Person trägt jedoch deutliche Züge eines (*otaku*-)Fan-*idol*-Verhältnisses.<sup>109</sup>

Dem Begriff „*otaku*“ ist eine etwas komplexere Begriffsgeschichte zu eigen. Als Slangwort während der 1980er Jahre entstanden, bedeutet er wörtlich übersetzt so viel wie „Ihr<sup>110</sup> Haus“. Dabei spielt er sowohl auf jemanden an, der keine (engen) Freundschaften gewohnt ist und entsprechend mit einer solch distanzierten und überformalen Anrede zu kommunizieren versucht, als auch auf jemanden, der den Großteil seiner Zeit zu Hause verbringt.<sup>111</sup> Im allgemeinen Sprachgebrauch meint *otaku* in Japan jemanden, der oder die ein obsessives Interesse und enzyklopädisches Wissen zu einem oft medienbezogenen Hobby oder Subkultur hat.<sup>112</sup> Im Zuge eines Aufsehen erregenden Serienmordfalls Ende der 1980er Jahre um Miyazaki Tsutomu, dessen Wohnung eine umfassende Sammlung an Anime und Manga enthielt, entfaltete sich in Japan eine landesweite, medienbefeuerte Panik um die nun als homogene und sinistre Gruppe gehandelten *otaku*, was in erster Instanz nun Miyazaki selbst, in Zweiter sämtliche Anime- und Mangafans und in dritter Instanz letztlich die gesamte japanische Jugend meinte, von der eine Gefahr für die Gesellschaft ausging.<sup>113</sup> Im Laufe der

---

<sup>106</sup> *Idols* sind (meist) junge Frauen und Männer, die möglichst viel Bewunderung und Unterstützung seitens ihrer Fans generieren. Ihre Beziehung zu den Fans ist durch augenscheinliche Intimität gekennzeichnet, durch öffentliche Auftritte erlauben sie ein gewisses Grad an Zugänglichkeit und erzeugen Interesse an ihrer Persönlichkeit. Ihre Kernfähigkeit liegt weniger im Singen, Tanzen, Schauspielen oder Modeln an sich, sondern vielmehr in ihren sozialen Fähigkeiten, dem sogenannten „Idoling“, also ein Idol für ihre Fans zu sein (Vgl. Galbraith, Patrick W., „Idols‘ in Japan, Asia and the world“. In: Anthony Elliot (Hrsg.), *Routledge Handbook of Celebrity Studies*, London: Routledge, S. 202).

<sup>107</sup> Vgl. beispielsweise die allein negative Stereotype bedienende unbenannte *otaku*-Figur in PARANOIA AGENT.

<sup>108</sup> Vgl. Kon Satoshi im Gespräch mit Tom Mes (2002).

<sup>109</sup> Vgl. Ortabasi (2008), S. 277.

<sup>110</sup> „Ihr“ als Possessivpronomen Zweite Person Singular in der Höflichkeitsform.

<sup>111</sup> Vgl. Kinsella, Sharon (2000), *Adult Manga. Culture & Power in Contemporary Japanese Society*, Richmond: Curzon Press, S. 128.

<sup>112</sup> Vgl. Bolton, S. 150.

<sup>113</sup> Vgl. Kinsella, S. 128-129 & Ortabasi (2008), S. 278.

1990er und 2000er Jahre wurde der Begriff umfassend diskutiert und dabei zunehmend rehabilitiert oder gar romantisiert. Er erhielt positivere Assoziationen einer charmant-schüchternen aber bewundernswert ernsthaften Persönlichkeit eines „Geschmacksmachers“ an der Spitze der Pop- und Konsumkultur<sup>114</sup> und wurde sich von einer Vielzahl Anime- und Mangafans neu angeeignet.<sup>115</sup> Auch die von Ōtsuka Eiji popularisierte Sichtweise der *otaku* als (Mit-)Produzenten der von ihnen konsumierten Anime und Manga erlangte zunehmende Aufmerksamkeit.<sup>116</sup> So beschreibt Thomas Lamarre *otaku* im Zuge seiner Diskussion um Okada Toshio folgendermaßen: „The otaku is an interactor whose pursuit of the potential depths that traverse the anime/manga/game world make of him (or her) a cooperator in the production and promotion of the expanding world.“<sup>117</sup> Dem Begriff ist somit eine inhärente Ambivalenz zu eigen, zwischen einem wissenden und leidenschaftlichen Genießer von (Pop-)Kultur und einem: „[U]nworthy subject [with] a lack of social skills, a sexual immaturity, and a detachment from reality that prevents the otaku from participating in society and forming authentic relationships.“<sup>118</sup>

Mit Tachibana wird – gerade im Vergleich zu jenen in *PERFECT BLUE* oder *PARANOIA AGENT* – ein deutlich positiveres und produktiveres Bild eines *otaku* als „kultureller Botschafter“ präsentiert,<sup>119</sup> er kann sich jedoch nicht vollständig von der Ambivalenz und den negativeren Assoziationen des Begriffs lösen. Dies wird durch mehrere „*cues*“ deutlich, wie sie Jens Eder in seinem Buch zur Figurenanalyse beschreibt.<sup>120</sup> So ist Tachibana im Laufe des Films beispielsweise wiederholt offen eifersüchtig auf den Maler und wünscht sich an seiner Stelle zu sein, was ebenso für den Regisseur Ōtaki gilt, den Chiyoko später heiratet (Vgl. Abb. 94-97). Er reagiert sofort ungehalten bei einer abfälligen Bemerkung Idas über Chiyoko,<sup>121</sup> schmeißt ihm eine Tasche gegen den Kopf und sagt: „Noch ein Wort und ich bringe dich um.“<sup>122</sup> Er äußert Chiyoko gegenüber wiederholt Liebesbekundungen, einerseits alleine im abgedunkelten Raum, während er einen ihrer Filme betrachtet oder andererseits im

---

<sup>114</sup> Vgl. Bolton, S. 149-150.

<sup>115</sup> Vgl. Ortabasi (2008), S. 280.

<sup>116</sup> Vgl. ebd., S. 282.

<sup>117</sup> Lamarre, S. 153.

<sup>118</sup> Bolton, S. 149.

<sup>119</sup> Vgl. Ortabasi (2008), S. 284.

<sup>120</sup> Vgl. Eder, Jens (2008), *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, Marburg: Schüren Verlag GmbH, S. 326-327.

<sup>121</sup> „Das muss eine echt komische Tante sein, die sich hierher zurückzieht.“ (TC 00:04:51).

<sup>122</sup> TC 00:04:56.

Gewand einer der zahlreichen Filmrollen, die er im Laufe von MILLENNIUM ACTRESS an Chiyokos Seite einnimmt.<sup>123</sup> Er sammelt leidenschaftlich das (junge) Bild Chiyokos, sei es auf seinem Schlüsselanhänger oder in Videoform und reagiert sofort defensiv, wenn Ida ihr nun hohes Alter anspricht („Diese Göttin wird niemals alt werden!“<sup>124</sup>). Wie das Rückspulen des Videos zu Beginn des Films zeigt, handelte es sich dabei um einen Zusammenschnitt verschiedener Filme, zahlreicher Bilder Chiyokos in seinen liebsten Momenten von ihr.<sup>125</sup> Passenderweise ist sein Instrument dabei der Videorekorder, das erste (Massen-)Produkt, das einen umfassenden Eingriff auf die bisher flüchtigen Bildwelten ermöglichte und somit Macht und Kontrolle über das Bild verlieh.<sup>126</sup> Die Einstellung Chiyokos im Raumschiff kurz vor dem Start, die als einzige im Film dreimal wiederholt wird, lässt sie wie eine Puppe oder ein Figürchen in einer Verpackung erscheinen (Vgl. Abb. 98), was einerseits das Motiv des sammlungsfreudigen *otaku* beschwört und andererseits die *idol*-typische letztliche Unerreichbarkeit betont, wie Ortabasi sie Chiyoko zuschreibt.<sup>127</sup> Wie bereits erwähnt erscheint Tachibana wiederholt als Helfer und Retter Chiyokos im Rahmen verschiedener historischer Filmerzählungen, was zunächst als *otaku*-typisches Wunschdenken und Überidentifikation mit einer potentiellen Rolle als Begleiter und Retter Chiyokos erscheint, bis eine Rückblende offenbart, dass Tachibana als junger Studiomitarbeiter Chiyoko tatsächlich einmal das Leben gerettet hat.<sup>128</sup> Es wird deutlich, dass er sich durch diese Tat beim Ansehen von Chiyokos Filmen selbst auf die Rolle ihrer Begleiter und Retter projiziert hat, wie er es auch im Laufe des Interviews bei ihren (filmischen) Erzählungen tut.

Diese Idolisierung von Chiyokos Figur bringt über ihren eigenen Erinnerungsverlust hinaus eine weitere Verkomplizierung der anfänglich besprochenen potentiell distanzierenden Unsicherheit über den diegetisch-ontologischen Status der Bilder als Teil von Chiyokos tatsächlichen Lebenserinnerungen oder Filmszenen mit sich. Tachibanas Figur ist die primäre

---

<sup>123</sup> Hierzu gehören, unter anderem: „Ich liebe Sie doch“ (TC 00:01:18); „Ich werde mein Leben opfern, um Euch zu retten.“ (TC 00:30:49); „Schon als ich sie das erste Mal sah, war mir, als ob ich sie kenne. Ich habe mir geschworen, Ihnen immer zu helfen. Ich fühle eine so tiefe Zuneigung, ich kann es nicht beschreiben.“ (TC 00:39:15) oder „Chiyoko, ich habe Sie immer beschützt! Ich liebe Sie.“ (TC 01:13:32).

<sup>124</sup> TC 00:05:23.

<sup>125</sup> So sagt er in Chiyokos Erinnerung des Drehs einer jener Szenen, die in der anfänglichen Rückspulmontage zu sehen waren voller Ergriffenheit: „Meine Lieblingsszene!“ (TC 00:23:01, vgl. Abb. 99)

<sup>126</sup> Vgl. Zielinski, Siegfried (1984), „Der Videorekorder als Eingreif-Maschine. Vorschläge zur besseren Verwendung des Apparates“. In: Klaus Modick und Matthias-Johannes Fischer (Hrsg.), *Kabelhafte Perspektiven. Wer hat Angst vor neuen Medien?*, Hamburg: Nautilus / Nemo Press, S. 98-100.

<sup>127</sup> Vgl. Ortabasi (2008), S. 286.

<sup>128</sup> Vgl. Bolton, S. 176.

Perspektive für die Zuschauer\*innen. Der Film beginnt mit ihm, wie er Chiyokos Video betrachtet und wir folgen ihm (und Ida) zu Chiyokos Haus, während die Montage seine Gedankensprünge suggeriert. Die Zuschauer\*innen nehmen eine potentiell durch seine Sichtweise verhandelte Perspektive ein und durch sein umfassendes Wissen um Chiyokos filmisches Werk<sup>129</sup> und die Idolisierung ihrer Figur steht allzeit die Möglichkeit im Raum, dass er ihre Erzählungen bewusst oder unbewusst in Richtung der geliebten Filme lenkt, woraufhin er sich dann in die Rolle ihrer Retter projizieren kann.

Tachibanas Rolle als „kultureller Botschafter und Wächter“, wie Ortabasi es nennt,<sup>130</sup> wird durch den Umstand verdeutlicht, dass er kulturelle Symbole wie den Lotus richtig zu deuten weiß und seinen jüngeren Kollegen Ida wiederholt rügt, wenn dieser Historisches nicht (an-)erkennt,<sup>131</sup> wie etwa wenn er Chiyokos Erzählung aus dem Zweiten Weltkrieg zunächst für Szenen aus einem Science Fiction Film hält. Seine jedoch insgesamt positive Inszenierung wird ästhetisch gleich zu Beginn der Films verdeutlicht: Die Zuschauer\*innen erblicken Tachibana zunächst allein in seinem abgedunkelten und vollgestellten Büro, lediglich angestrahlt durch das Leuchten des Monitors. Einerseits erinnert diese Präsentation an den *otaku*-Stalker Me-Mania aus *PERFECT BLUE* (Vgl. Abb. 100-101), andererseits ähnelt der Raum laut Ortabasi jenem des *otaku*-Serienmörders Miyazaki Tsutomu.<sup>132</sup> Doch anders als in *PERFECT BLUE* oder auch in *PARANOIA AGENT* wird Tachibana kurz darauf in helles Licht getaucht (Vgl. Abb. 102-104). Ida hat die Tür geöffnet und das Licht eingeschaltet, woraufhin beide sich auf den Weg zu Chiyokos Anwesen machen. Hierdurch wird für Tachibana – dessen Leben sich nicht allein in seinem dunkeln Raum abspielt – ästhetisch ein gesundes Verhältnis zur Außenwelt suggeriert.

## **Ida**

Im Gegensatz zu Tachibana, der sich gemeinsam mit Chiyoko fließend auf und durch die raumzeitlichen und fiktionalen Ebenen von *MILLENNIUM ACTRESS* zu bewegen vermag und durch sein enzyklopädisches Wissen auch Sprünge zwischen ihnen sofort erkennt, ist Idas Figur von Distanz und Überforderung dem Geschehen gegenüber gekennzeichnet. Wenn etwa Tachibana auf dem Bahngleis, nachdem Chiyoko erfolglos dem Zug mit dem Maler

---

<sup>129</sup> Er erwähnt an einer Stelle beispielsweise, einen ihrer Filme 53-mal im Kino gesehen zu haben.

<sup>130</sup> Vgl. Ortabasi (2008), S. 284, 287.

<sup>131</sup> Vgl. ebd., S. 287.

<sup>132</sup> Vgl. ebd., S. 286.



hinterhergelaufen ist, plötzlich voller Ergriffenheit sagt: „An der Stelle bin ich im Kino 53 Mal in Tränen ausgebrochen“<sup>133</sup>, antwortet Ida schockiert: „Seit wann reden wir über einen Film?!“<sup>134</sup> Nach einem Übergang aus der Mandschurei der 1930er Jahre in die an DAS SCHLOSS IM SPINNWEBWALD und RAN angelegte Sengoku-Periode ruft Ida sichtlich exaltiert aus: „Wo sind wir? Wo ist die Mandschurei?“<sup>135</sup> Später im Film kommentiert er gelegentlich Szenenwechsel mit größerer Gelassenheit, aber auch ausgeprägter Indifferenz, wie etwa, dass das Folgende nun in der Hauptstadt (Kyōto) stattfindet. Er erfüllt somit auf den ersten Blick eine gewissermaßen paradoxe Rolle, da er mittels dieser nach außen getragenen Distanz und Überforderung diejenige der Zuschauer\*innen aufgreift und einen Bezugspunkt herstellt, wodurch er eine potentiell immersionsbrechende Distanzierung abfedert.

Laut Tomos nimmt Ida in etwa die Rolle eines *benshi* ein, eines japanischen Stummfilmerzählers, die während der Stummfilmära in Japan (1896-1932) in jedem Filmtheater anzutreffen waren.<sup>136</sup> Eine der Funktionen eines *benshi* war es, den Zuschauer\*innen das Verständnis des Geschehens zu erleichtern, indem sie einerseits die Dialoge der Figuren abwechslungsreich intonierten und andererseits auch kommentierende Narration übernahmen. *Benshi* dienten als wichtiges Alleinstellungsmerkmal und Publikumsattraktion für die Kinos.<sup>137</sup> So ruft Ida beispielsweise bei einem von Tachibanas zahlreichen Auftritten in einer neuen Rolle laut „*Mattemashita!*“<sup>138</sup> („Wir haben auf Sie gewartet!“), ein traditioneller Publikums-Ruf im Kabuki-Theater beim Auftritt eines neuen Schauspielers.<sup>139</sup> Ich möchte an dieser Stelle jedoch argumentieren, dass auch Tachibana zahlreiche Eigenschaften eines *benshi* aufweist. Er spricht/übernimmt mehrere Rollen im Geschehen, kennt das Material genau und beeinflusst durch seine Interpretation stark die Wahrnehmung der Zuschauer\*innen. Wie J. L. Anderson betont, entstammte ein nicht unwesentlicher Teil des Vergnügens für die Zuschauer\*innen im kreativen Umgang des *benshi* mit einem gegebenen Film, der anschließend einem Palimpsest ähnlich das Original enthielt

---

<sup>133</sup> TC 00:20:12.

<sup>134</sup> TC 00:20:17. Die deutschen Untertitel an dieser Stelle lauten „Was soll das heißen?“, das angegebene Zitat ist eine wortgetreue Übersetzung des Originals (いつから映画の話な?!).

<sup>135</sup> TC 00:26:28.

<sup>136</sup> Vgl. Tomos, S. 244.

<sup>137</sup> Vgl. Dym, Jeffrey A. (2000), „*Benshi* and the Introduction of Motion Pictures to Japan.“. In: *Monumenta Nipponica* 55/4, S. 509.

<sup>138</sup> TC 00:41:51. In den Untertiteln geht diese Referenz gänzlich verloren, da hier dieser Ruf stattdessen mit „Schnitt! Ich hoffe, das ist alles drauf“ angegeben ist.

<sup>139</sup> Vgl. Tomos, S. 247.

aber durch die Sichtweise eines Anderen fundamental transformiert wurde. Daraus resultierte ein „Angriff“ auf den ontologischen Status des Films, da – wie in *MILLENNIUM ACTRESS* häufig – Zweifel aufkamen, ob Wahrheit in den photographischen Bildern selbst oder den Worten des *benshi* lagen.<sup>140</sup> Ich möchte daher argumentieren, dass Tachibana und Ida in *MILLENNIUM ACTRESS* gemeinsam die Rolle eines *benshi* erfüllen.

### **Unterschiedliche Erfahrungspotentiale**

An dieser Stelle komme ich nun zu den bereits kurz angerissenen unterschiedlichen Erfahrungs-Möglichkeiten zurück, die *MILLENNIUM ACTRESS* anbietet. Eine Diskussion über Immersion und Distanzierung von Zuschauer\*innen gestaltet sich stets als schwierig, da gerade die individuellen Eigenschaften einer oder eines jeden Zuschauers die jeweilige filmische Erfahrung fundamental (mit-)bestimmt. Eine vorausgehende Annahme der Zuschauer\*innen als monolithischer Block kann sich dementsprechend nur als unvollständig herausstellen. *MILLENNIUM ACTRESS* visualisiert diesen Umstand mit der Präsentation zweier Figuren, die als Verkörperung der äußeren Pole zwischen Immersion und Distanzierung angesehen werden können. Entscheidend dabei sind die schiere Dichte an intertextuellen, historischen und kulturellen Referenzen, sowie darüber hinaus ihre Mehrschichtigkeit. Letzteres möchte ich anhand zweier Beispiele kurz illustrieren: An einer Stelle wird ein Filmplakat von Chiyoko in den Armen eines Mannes gezeigt, das wie zuvor bereits erwähnt deutlich an das Plakat des Filmes *WHAT IS YOUR NAME?* (1953) angelehnt ist (Vgl. Abb. 50-51). Anders als die Frau auf dem Plakat von 1953 trägt Chiyoko jedoch einen Schal als Kopftuch, ebenso wie die zahlreichen Frauen, die um das Filmplakat herum aufgestellt sind. Dabei handelt es sich um eine Anspielung auf die Rezeptionsgeschichte des Films und seiner beiden Fortsetzungen, die besagte Tragweise des Schals als Kopftuch – nach der Protagonistin als „Machiko Wrap“ benannt – landesweit enorm populär machte. Darüber hinaus ist im Hintergrund ein Protestmarsch zu erkennen, der informierte Zuschauer\*innen sofort an die umfassenden sozialen Unruhen aus dieser Zeitperiode erinnern, wie etwa die *Anpo*-Demonstrationen von 1959-1960.<sup>141</sup> So werden an dieser Stelle intertextuelle, soziale und

---

<sup>140</sup> Vgl. Anderson, J. L. (1992), „Spoken Silents in the Japanese Cinema; or, Talking to Pictures: Essaying the *Katsuben*, Contextualizing the Texts“. In: Arthur Nollati Jr. und David Dessert (Hrsg.), *Reframing Japanese Cinema. Authorship, Genre, History*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, S. 286-287. Anderson verwendet den Begriff „*katsuben*“, eine filmspezifischere Alternative zu *benshi*, da *benshi* sich auch auf einen Redner im Allgemeinen beziehen kann.

<sup>141</sup> Vgl. Ortabasi (2007), S. 285-286.

historische Referenzen aufeinander geschichtet, die sich je nach Vorwissen einer individuellen Zuschauerin unterschiedlich weit entfalten können. Als weiteres Beispiel mehrschichtigen kulturellen Vorwissens sei hier das Beispiel des roten Fadens genannt. In den Szenen des Zusammentreffens von Chiyoko und dem Maler sind beide durch rote (längliche) Farbakzente gekennzeichnet, wie etwa Chiyokos rotes Hutband oder der rote Schal des Malers. Das Bild eines roten Bandes als Symbol für zwei miteinander verbundene Liebende dürfte den meisten Zuschauer\*innen verständlich sein, für jene im ostasiatischen Kulturkreis eröffnet sich hier jedoch eine weitere Ebene: Eine bekannte chinesische Legende beschreibt den Gott der Heirat als Mann auf dem Mond – hier erneut dieses wichtige Motiv – der zwei füreinander bestimmte Menschen mit einem unsichtbaren roten Faden aneinander bindet.<sup>142</sup>

So wie eine stetig fortschreitende Schichtung transparenter *cells* im *animation stand* letztlich zu Opazität führt, verhält es sich mit der enormen Dichte intertextueller, medienverhandelt historischer und kultureller Referenzen in *MILLENNIUM ACTRESS* ähnlich. Üblicherweise würde davon ausgegangen werden, dass eine erkannte intertextuelle Referenz im Rahmen einer immersiven Erzählung ein (potentiell) immersionsbrechendes Moment darstellt. Und in gewisser Weise gilt das auch hier, wo das Erkennen solcher Referenzen eine eigene, vom immersiven Narrativ augenscheinlich unabhängige und potentiell distanzierende Freude bereiten kann. Ich werde jedoch argumentieren, dass das eng geschichtete intertextuelle, historische, kulturelle und Remediation betreibende Ebenen-Netzwerk in *MILLENNIUM ACTRESS* so umfassend, mehrschichtig und allgegenwärtig ist, dass ein gegenteiliger Effekt eintritt, der wiederum von den Figuren Tachibana und Ida verkörpert wird. Ein ständiges Nicht-Erkennen, während Figuren im Film wie Chiyoko und Tachibana sich fließend durch dieses Geflecht bewegen, führt zu Verwirrung und Überforderung und, letztlich, hin zum Pol der Distanzierung, wie Ida ihn verkörpert. Die durch Vorwissen erlangte Fähigkeit, all diese Ebenen zu erkennen und einzuordnen bietet hingegen das Potential an, eine immersive Erfahrung zu erleben, bis hin zu Tachibana als vollkommene Verkörperung des Pols der Immersion, ohne ein ständiges immersionsbrechendes Moment der Überforderung zu erfahren. Diese Verkörperung beider Figuren, ihre unterschiedliche Erfahrung des Erzählten, wird in einer Szene besonders deutlich, als die Szenerie der

---

<sup>142</sup> Williams, C. A. S. (1976), *Outlines of Chinese Symbolism and Art Motives. An alphabetical compendium of antique legends and beliefs, as reflected in the manners and customs of the Chinese* (Third Revised Edition), New York: Dover Publications, Inc., S. 279. Dieses Motiv ist auch in prominenter Weise in Shinkai Makotos *YOUR NAME. – GESTERN HEUTE UND FÜR IMMER (KIMI NO NA WA)*. [dt. *YOUR NAME. – GESTERN HEUTE UND FÜR IMMER*]; R: Shinkai Makoto, Japan 2016) vertreten.

Sengoku-Periode in den Interview-Raum zurückkehrt: Chiyoko und Tachibana sitzen sich an ihren Plätzen gegenüber, mit geschlossenen Augen und in der simulierten Bewegung eines Pferderitts und eines Schusswundenopfers ihre Rollen spielend, während Ida mit hilflos-ungläubigen Gesichtsausdruck zwischen ihnen steht (Vgl. Abb. 105). Idas Gesichtsausdruck rangiert im Laufe des Films meist zwischen Verwirrung, Unglauben, Langeweile und Unwillen, sich näher auf die Narration einzulassen. Auf die Aussage Chiyokos, dass sie hoffentlich nicht langweile, antwortet Tachibana freudig: „Aber nicht im Geringsten. Ich habe mich gefühlt, als sei ich selbst dabei gewesen.“<sup>143</sup>, während Ida schweigend und mit einem teilnahmslos-genervten Gesichtsausdruck hinter der Kamera steht (Vgl. Abb. 106).

## Fazit

Vor dem Hintergrund einer augenscheinlich simplen Prämisse entfaltet *MILLENNIUM ACTRESS* seine komplexe und hochgradig mehrschichtige Welt für die Zuschauer\*innen im ästhetischen Stil von Lamarres *animetism*. Mittels des gezielten Verschwimmens von Grenzen, seien es raumzeitliche oder jene zwischen „Realität“ und Fiktion, Chiyokos dahinschwindendem Erinnerungsvermögen oder Tachibanas Idolisierung ihrer Person sät der Film permanent Unsicherheit hinsichtlich des diegetisch-ontologischen Status seiner Bilder, wodurch er seinen Zuschauer\*innen den Zugang zu seiner Diegese erschwert und somit für eine potentielle Oszillation zwischen Immersion und Distanzierung sorgt. Eine solche Oszillation wird ebenfalls durch die gelegentlichen plötzlichen Wechsel in der Ästhetik des Films angestoßen, die einen Moment distanzierenden Materialsehens hervorrufen können, bevor eine Gewöhnung oder ein ästhetischer Rückwechsel erneut immersive Materialtransparenz herstellt. *MILLENNIUM ACTRESS* ist auf jeder seiner eng geschichteten Ebenen eine fest eingebettete Ambivalenz zu eigen, die sich durch seine Diegese(n), das ästhetische und affektive Erleben, die Symbolik, das Narrativ, sowie dessen psychologisch-emotionale Deutung hindurch zieht.

Die Oszillation zwischen Immersion und Distanzierung drückt sich ebenfalls im Spannungsverhältnis zwischen den von *MILLENNIUM ACTRESS* aufgeworfenen narrativ-immersiven Fragen und dem komplexen Netzwerk an intertextuellen, kulturellen und medial-verhandelten historischen Referenzen aus. Auf der einen Seite stehen die primär durch das Genre des romantischen Films bedingten Fragen um Chiyoko und den Maler, sowie die

---

<sup>143</sup> TC 00:32:37.

konstante Bewegungsfiguration Chiyokos, welche diese Fragen ästhetisch verankert und vorantreibt, während auf der anderen Seite besagtes Netzwerk steht, dessen Erkennen und Einordnen seiner einzelnen Elemente ein potentiell distanzierendes Vergnügen bereitet.

Hierzu gesellt sich allerdings noch eine weitere Ebene, welche ultimativ das Potential in sich birgt, die Vorherige zu überlagern. Das beschriebene referenzielle Netzwerk ist so allgegenwärtig und mehrschichtig, die Sprünge zwischen den Ebenen so kaleidoskopisch und vielseitig, dass auch ein gegenteiliger Effekt eintreten kann. Ein permanentes Nicht-Erkennen und Nicht-Einordnen-können des Gesehenen führt potentiell zu einer distanzierenden Überforderung, während im Gegenteil das Verständnis all dieser Elemente eine fließende Bewegung durch die Welt von MILLENNIUM ACTRESS erlaubt. Dieses Verhältnis drückt sich in der wissend-immersiven Freude Tachibanas und der überfordert-distanzierten Teilnahmslosigkeit Idas aus, die als Verkörperung der Pole der Immersion und Distanzierung auftreten.

MILLENNIUM ACTRESS steht repräsentativ dafür, dass Filme keine monolithischen Bedeutungs- und Erfahrungsträger sind, die sich für jede(n) Zuschauer und Zuschauerin auf gleiche Art und Weise entfalten. Vielmehr bieten sie bestimmte Erfahrungsmöglichkeiten an, die sich je nach Individuum<sup>144</sup> realisieren können oder auch nicht. Die meisten Zuschauer\*innen, deren Wissensschatz irgendwo zwischen den beiden Extremen liegt, befinden sich somit zwischen den beiden Polen der Immersion und Distanzierung und oszillieren im Laufe des Films entsprechend und wie beschrieben zwischen ihnen. Die in MILLENNIUM ACTRESS angelegte Zirkularität und Komplexität lädt wiederum zu wiederholten Sichtungen ein, während derer das Potential einer (fundamentalen) Wandlung der Seherfahrung der Zuschauer\*innen besteht, einer Ausschöpfung bisher nicht realisierter Erfahrungsangebote, befeuert durch neue Erfahrungswerte von innerhalb wie außerhalb des Films.

---

<sup>144</sup> Hierbei spielen natürlich auch anderweitige Faktoren, wie die konkreten Sichtungsbedingungen eine Rolle.

## Abbildungen

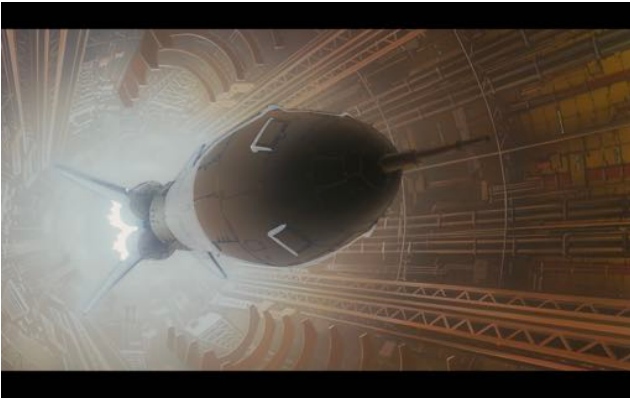


Abb. 1 – Der Science Fiction Film nimmt den gesamten Bildraum ein...

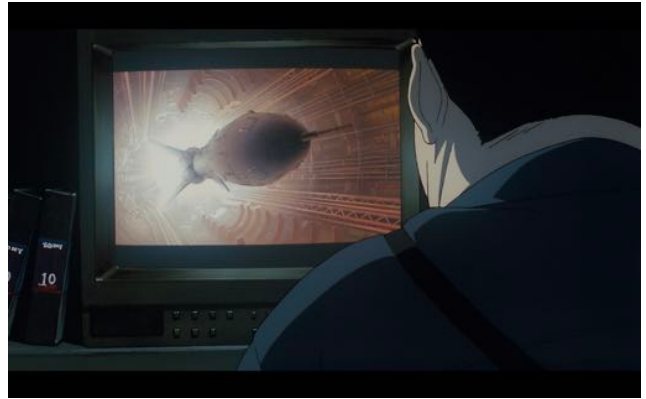


Abb. 2 – ...offenbart sich jedoch als ein innerhalb der Diegese angesehener Film auf einem Monitor.



Abb. 3 – Chiyoko versucht im Zug die Tür zu öffnen...



Abb. 4 – ...auf der anderen Seite...



Abb. 5 – ...offenbart sich eine Schlacht in der Sengoku-Zeit...



Abb. 6 – ...und Chiyoko erscheint im zeitgemäßen Kostüm.





Abb. 7 – Chiyoko redet mit ihrer Mutter 01.



Abb. 8 – Chiyoko redet mit ihrer Mutter 02.



Abb. 9 – Chiyokos Mutter ist plötzlich Eiko und...



Abb. 10 – ...der Raum entpuppt sich als Studiokulisse.



Abb. 11 – Das Flugzeug im Hintergrund...  
(Dieses kleine Flugzeug ist im laufenden Film gut zu erkennen, da es sich um die einzige Bewegung in einer ansonsten vollkommen immobilen Einstellung handelt.)

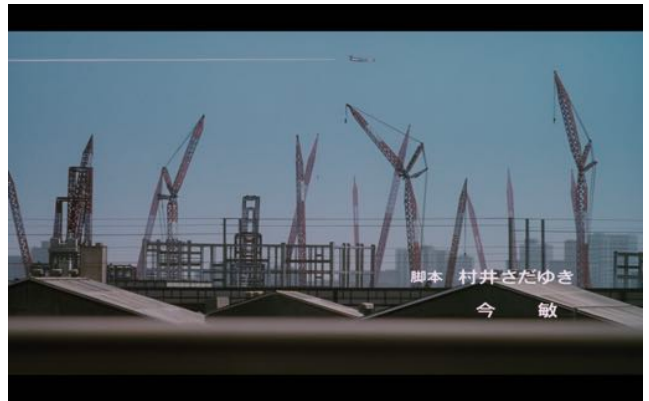


Abb. 12 – ...wird zu einem Passagierflugzeug...



Abb. 13 – ...und schließlich zu einem Raumschiff.



Abb. 14 – Ein Zug vor Tachibanas Auto...



Abb. 15 – ...wird zur jungen Chiyoko, die einem Zug hinterherläuft.



Abb. 16 – Ein Blick Tachibanas auf ein Schiff...



Abb. 17 – ...wird zur jungen Chiyoko auf einem Schiff.

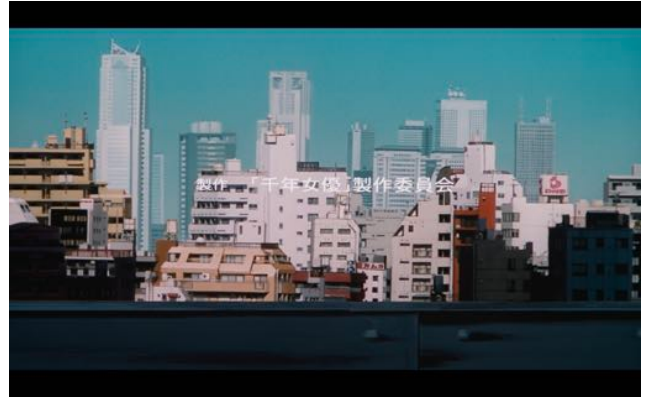


Abb. 18 – Diorama-ähnliche Schichtung von Ebenen 01.



Abb. 19 – Diorama-ähnliche Schichtung von Ebenen 02.



Abb. 20 – Diorama-ähnliche Schichtung von Ebenen 03.



Abb. 21 – Diorama-ähnliche Schichtung von Ebenen 04.



Abb. 22 – Farbholzschnitt, blasse Farben und dominantes Blau.





Abb. 23 – Zwischen Chiyoko und den Ebenen hinter ihr...



Abb. 24 – ...gleitet ein Zug ins Bild 01...



Abb. 25 – ...gleitet ein Zug ins Bild 02...



Abb. 26 – ...und offenbart...



Abb. 27 – ...eine plötzlich dahinter liegende Stadt.



Abb. 28 – Ida gleitet ins Bild 01.



Abb. 29 – Ida gleitet ins Bild 02.



Abb. 30 – Ida gleitet ins Bild 03.





Abb. 31 – Ida gleitet ins Bild 04.



Abb. 32 – Überblende Chiyoko in Vergangenheit 01.



Abb. 33 – Überblende Chiyoko in Vergangenheit 02.



Abb. 34 – Überblende Chiyoko in Vergangenheit 03.



Abb. 35 – Überblende Chiyoko in Vergangenheit 04.

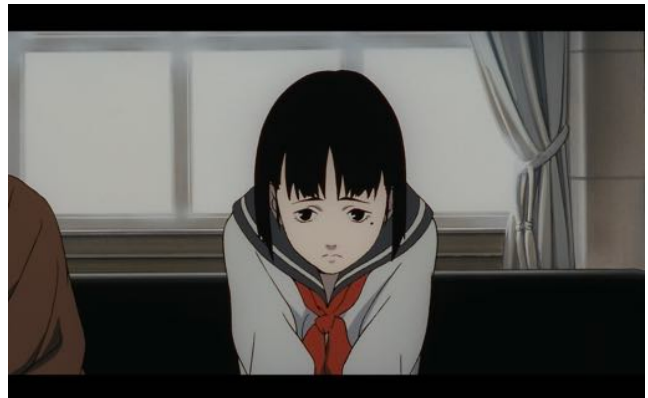


Abb. 36 – Überblende Chiyoko in Vergangenheit 05.



Abb. 37 – Die Photographien setzen sich aus übereinander gelagerten Bildelementen zusammen.



Abb. 38 – Chiyoko rennt an den Photographien entlang 01...





Abb. 39 – Chiyoko rennt an den Photographien entlang 02...



Abb. 40 – ...und zwischen ihnen hindurch 01.



Abb. 41 – ...und zwischen ihnen hindurch 02.



Abb. 42 – Figur vor immobilem, zweidimensionalem Hintergrund 01.



Abb. 43 – Figur vor immobilem, zweidimensionalem Hintergrund 02.



Abb. 44 – Figur vor immobilem, zweidimensionalem Hintergrund 03.



Abb. 45 – Eine Augenscheinlich „reale“ Szene...



Abb. 46 – ...taucht als Poster wieder auf.





Abb. 47 – Ein Filmposter...



Abb. 48 – ...wird später zu einer Filmszene.



Abb. 49 – Chiyoiko in einer Filmszene...



Abb. 50 – ...die im Anschluss als Plakat gezeigt wird.



Abb. 51 – Originalplakat  
WHAT IS YOUR NAME?  
(1953).



Abb. 52 – Das Plakat auf der linken Seite ähnelt dem von TWENTY-FOUR EYES (1954).



Abb. 53 – Originalplakat  
TWENTY-FOUR EYES (1954).



Abb. 54 – Ein Samurai auf einem Filmplakat...



Abb. 55 – ...ähneln Minami Kōmei in SAMURAI TOWN STORY – PART I (1928) (Standfoto aus dem Filmmuseum im *National Film Archive of Japan*).



Abb. 56 – Filmplakate und -magazine 01.



Abb. 57 – Filmplakate und -magazine 02.



Abb. 58 – Filmplakate und -magazine 03.



Abb. 59 – Filmplakate und -magazine 04.





Abb. 60 – Tachibana als Samurai über besiegten Feinden im Wald.



Abb. 61 – Zatoichi über besiegten Feinden im Wald. Dieses Bild stammt aus dem dritten Film der Reihe, *SHIN ZATOICHI MONOGATARI* [eng. *THE NEW TALE OF ZATOICHI*]; R: Tanaka Tokuzō, Japan 1963.

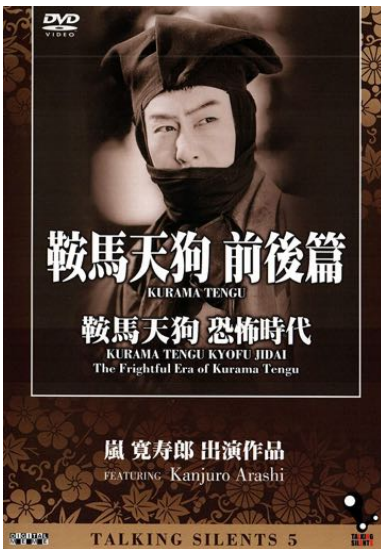


Abb. 62 – Akashi Kanjurō als KURAMA TENGU (1928).



Abb. 63 – Tachibana als verhüllte Gestalt.



Abb. 64 – Filmplakat THE BLACK HOODED MAN (1955).



Abb. 65 – Tachibana als Truckfahrer.



Abb. 66 – Tachibanas Truck.



Abb. 67 – Screenshot aus TRUCK RASCALS: NO ONE CAN STOP ME (1975).



Abb. 68 – Der Pfeilangriff auf Ida erinnert...



Abb. 69 – ...an einen ähnlichen Angriff aus DAS SCHLOSS IM SPINNWALD (1957).



Abb. 70 – Übergänge mit zahlreichen sich überlappenden (Spinn-)Rädern erinnern...



Abb. 71 – ...an ähnliche Übergänge aus DER RIKSCHAMANN (1958), mit sich überlappenden (Wagen-)Rädern.



Abb. 72 – Mann mit der Narbe 01.



Abb. 73 – Mann mit der Narbe 02.



Abb. 74 – Mann mit der Narbe 03.





Abb. 75 – Mann mit der Narbe 04.



Abb. 76 – Mandschurenkranich 01.



Abb. 77 – Mandschurenkranich 02.



Abb. 78 – Mandschurenkranich 03.

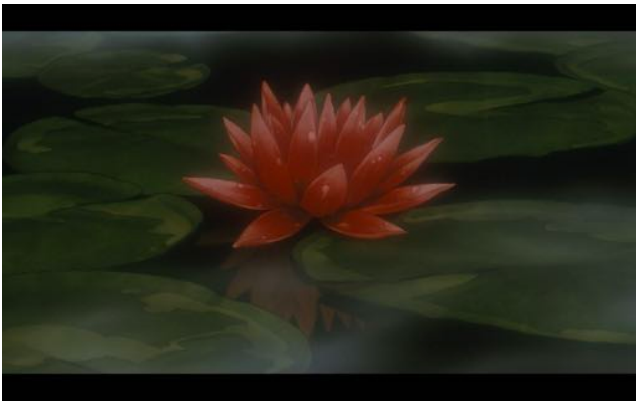


Abb. 79 – Lotusblüte 01.



Abb. 80 – Lotusblüte 02.



Abb. 81 – Lotusblüte 03.

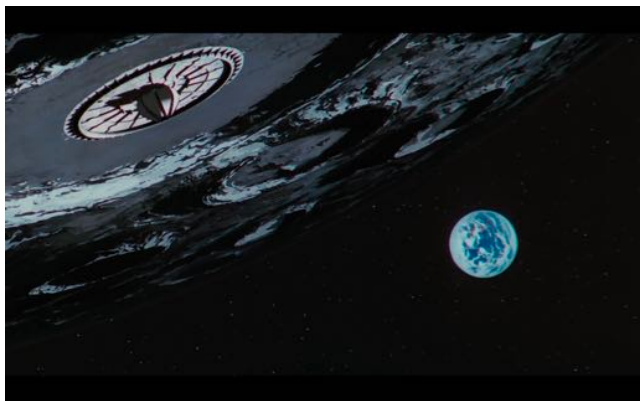


Abb. 82 – Dominanter Mond in Eröffnungssequenz.



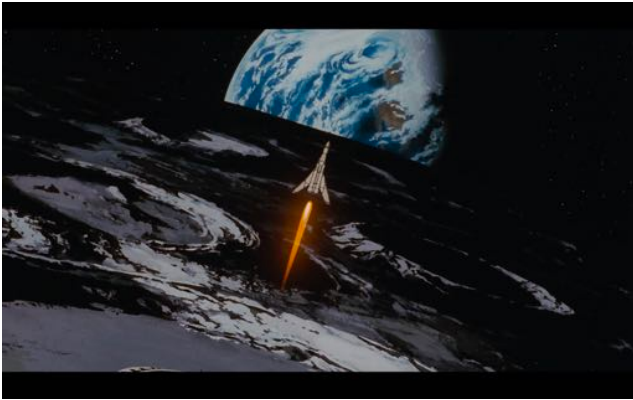


Abb. 83 – Dominanter Mond in Endsequenz.



Abb. 84 – Mond hinter Gitterstäben.



Abb. 85 – Die Spinnradfrau in MILLENNIUM ACTRESS erinnert stark...



Abb. 86 – ...an den Spinnradgeist in DAS SCHLOSS IM SPINNWEBWALD.



Abb. 87 – Chiyoko erkennt in der Spinnradfrau sich selbst 01.



Abb. 88 – Chiyoko erkennt in der Spinnradfrau sich selbst 02.



Abb. 89 – Chiyoko erkennt in der Spinnradfrau sich selbst 03.

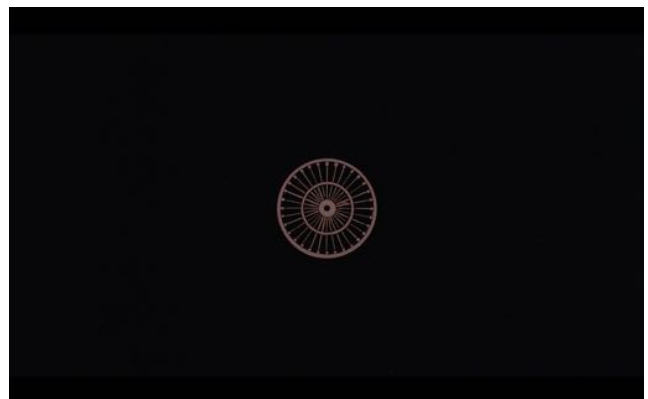


Abb. 90 – Übergang Spinnräder 01.

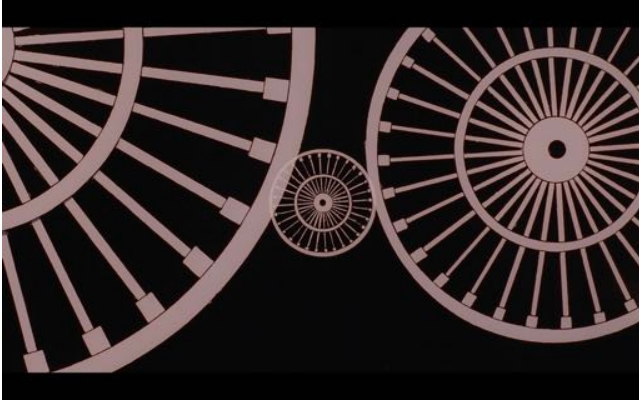


Abb. 91 – Übergang Spinnräder 02.

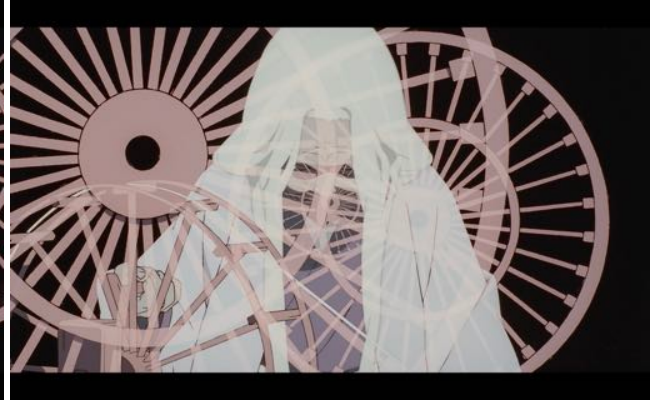


Abb. 92 – Übergang Spinnräder 03.



Abb. 93 – Übergang Spinnräder 04.



Abb. 94 – Tachibana ist eifersüchtig 01 „Irgendetwas läuft da.“ [TC 00:12:47].



Abb. 95 – Tachibana ist eifersüchtig 02 „Mich würde interessieren, wer er ist[!]“ [TC 00:14:36].



Abb. 96 – Tachibana ist eifersüchtig 03 „Wäre ich doch an seiner Stelle.“ [TC 00:25:35].



Abb. 97 – Tachibana ist eifersüchtig 04 „Mit diesem Spruch hat er sie verführt.“ [TC 00:55:13].

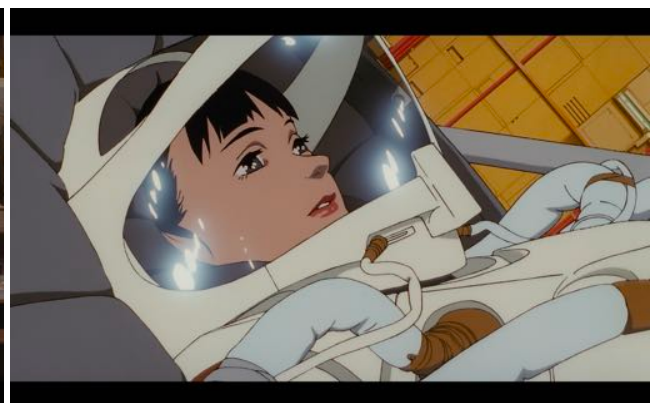


Abb. 98 – Chiyoko im Helm ähnelt einer verpackten Puppe.





Abb. 99 – „Meine Lieblingszene!“ [TC 00:23:01].



Abb. 100 – Me-Mania in PERFECT BLUE.



Abb. 101 – Tachibana in MILLENNIUM ACTRESS.



Abb. 102 – Tachibana wird in Licht getaucht 01.



Abb. 103 – Tachibana wird in Licht getaucht 02.



Abb. 104 – Tachibana wird in Licht getaucht 03.



Abb. 105 – Tachibana und Ida, Immersion und Distanz.



Abb. 106 – „Ich habe mich gefühlt, als sei ich selbst dabei gewesen.“ [TC 00:32:37]

## Literaturverzeichnis

Anderson, J. L. (1992), „Spoken Silents in the Japanese Cinema; or, Talking to Pictures: Essaying the *Katsuben*, Contextualizing the Texts“. In: Arthur Nolletti Jr. und David Dessert (Hrsg.), *Reframing Japanese Cinema. Authorship, Genre, History*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, S. 259-295.

Bolton, Christopher (2018), *Interpreting Anime*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Chang, Yen-Jung (2013), „Satoshi Kon’s *Millennium Actress*: A Feminine Journey with Dream-Like Qualities“. In: *Animation: An Interdisciplinary Journal* 8/1, S. 85-97.

Clements, Jonathan (2013), *Anime. A History*, London: Palgrave.

Davis, Julie Nelson (2015), *Partners in Print. Artistic Collaboration and the Ukiyo-e Market*, Honolulu: University of Hawai’i Press.

Dym, Jeffrey A. (2000), „*Benshi* and the Introduction of Motion Pictures to Japan.“. In: *Monumenta Nipponica* 55/4, S. 509-536.

Eder, Jens (2008), *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, Marburg: Schüren Verlag GmbH.

Galbraith, Patrick W., „‘Idols’ in Japan, Asia and the world“. In: Anthony Elliot (Hrsg.), *Routledge Handbook of Celebrity Studies*, London: Routledge, S. 202-214.

Hänselmann, Matthias C. (2018), „Das Gemachte als Bewusst-Gemachtes. Produktive und rezeptive Dimensionen von Materialität und Materialtransparenz im Film“. In: Hans-Joachim Backe, Julia Eckel, Erwin Feyersinger, Véronique Sina und Jan-Noël Thon (Hrsg.), *Ästhetik des Gemachten. Interdisziplinäre Beiträge zur Animations- und Comicforschung*, Berlin, Boston: De Gruyter, S. 27-49.

Kara, Mehmet und Teres, Ersin (2012), „The Crane as a Symbol of Fidelity in Turkish and Japanese Cultures“. In: *Millî Folklor* 95, S. 194-201.

Kinsella, Sharon (2000), *Adult Manga. Culture & Power in Contemporary Japanese Society*, Richmond: Curzon Press.

Kōjō, Tanaka (1984), „The Japanese Crane – Symbol of Good Luck“. In: *Japan Quarterly* 31/1, S. 62-67.

Lamarre, Thomas (2009), *The Anime Machine. A Media Theory of Animation*, Minneapolis, London: University of Minnesota Press.

Mishra, Mannish und Mishra, Maitreyee (2014), „Animated Worlds of Magical Realism: An Exploration of Satoshi Kon’s *Millennium Actress* and *Paprika*“. In: *Animation: An Interdisciplinary Journal* 9/3, S. 299-316.

Montero Plata, Laura (2007), „La disolución de las fronteras de la realidad. El cine de Satoshi Kon“. In: *Secuencias: Revista de Historia del Cine* 25, S. 46-62.

Murray, Janet H. (1997), *Hamlet on the Holodeck. The Future of Narrative in Cyberspace*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Ogg, Kerin (2010), „Lucid Dreams, False Awakenings: Figures of the Fan in Kon Satoshi“. In: *Mechademia: Second Arc* 5, S. 157-174.

Ortabasi, Melek (2007), „Indexing the Past: Visual Language and Translatability in Kon Satoshi's Millennium Actress“. In: *Perspectives. Studies in Translation Theory and Practice* 14/4, S. 278-291.

Ortabasi, Melek (2008), „National History as Otaku Fantasy. Satoshi Kon's *Millennium Actress*“. In: Mark W. MacWilliams (Hrsg.), *Japanese Visual Culture. Explorations in the World of Manga and Anime*, Abingdon, New York: Routledge, S. 274-294.

Perez, Louis G. (2013), *Japan at War: An Encyclopedia*, Santa Barbara: ABC-CLIO.

Perkins, Chris (2012), „Flatness, depth and Satoshi Kon's ethics“. In: *Journal of Japanese and Korean Cinema* 4/2, S. 119-133.

Rodríguez de León, Rolando José (2013), „Millennium Actress. Una mirada en profundidad“. In: *Con A de Animación* 3, S. 158-169.

Seaton, Philip (2022), „Festivals of War. Travelling the Shinsengumi in 2019“. In: Yamamura Takayoshi und Philip Seaton (Hrsg.), *War as Entertainment and Contents Tourism in Japan*, Abingdon, New York: Routledge, S. 66-70.

Standish, Isolde (2005), *A new History of Japanese Cinema. A Century of Narrative Film*, New York, London: Continuum International Publishing Group.

Tomos, Ywain (2013), *The significance of anime as a novel animation form, referencing selected works by Hayao Miyazaki, Satoshi Kon and Mamoru Oshii*, Arbeit zur Erlangung des *Doctor of Philosophy*, eingereicht am Institut für Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft der Aberystwyth University.

Villot, Janine M. (2014), „Chasing the *Millennium Actress*“. In: *Science Fiction Film and Television* 7/3, S. 343-364.

Ward, William E. (1952), „The Lotus Symbol: Its Meaning in Buddhist Art and Philosophy“. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 11/2, S. 135-146.

Wells, Paul (2011), „Playing the Kon Trick. Between Dates, Dimensions and Daring in the Films of Satoshi Kon“. In: *Cinephile. The University of British Columbia's Film Journal* 7/1, S. 4-8.

Williams, C. A. S. (1976), *Outlines of Chinese Symbolism and Art Motives. An alphabetical compendium of antique legends and beliefs, as reflected in the manners and customs of the Chinese* (Third Revised Edition), New York: Dover Publications, Inc.

Yomota, Inuhiko (2014), *What is Japanese Cinema? A History*, Übersetzung von Philip Kaffen (2019), New York, Chichester: Columbia University Press.

Zielinski, Siegfried (1984), „Der Videorekorder als Eingreif-Maschine. Vorschläge zur besseren Verwendung des Apparates“. In: Klaus Modick und Matthias-Johannes Fischer (Hrsg.), *Kabelhafte Perspektiven. Wer hat Angst vor neuen Medien?*, Hamburg: Nautilus / Nemo Press, S. 98-105.

### **Internetquellen**

Kon Satoshi im Gespräch mit Tom Mes [11.02.2002]. Auf: <http://www.midnighteye.com/interviews/satoshi-kon/> (Letzter Zugriff 25.10.2022).

Scott, A. O., „FILM REVIEW; To the Samurai and Godzilla, with Love“ [12.09.2003]. Auf: <https://www.nytimes.com/2003/09/12/movies/film-review-to-the-samurai-and-godzilla-with-love.html> (Letzter Zugriff 31.10.2022).

Gonzalez, Ed, „Review: Millennium Actress“ [04.09.2003]. Auf: <https://www.slantmagazine.com/film/millennium-actress/> (Letzter Zugriff 31.10.2022).

Interview mit Kon Satoshi zu PARANOIA AGENT [September 2004]. Auf: [http://konstone.s-kon.net/modules/interview/index.php?content\\_id=20](http://konstone.s-kon.net/modules/interview/index.php?content_id=20) (Letzter Zugriff 26.10.2022).

Kon Satoshi im Interview mit Rolando José Rodríguez de León im Jahr 2006 (2014), In: *Imagofagia, Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* 10, S. 1-15.

Edwards, Gwenanne und Joyner, Chloe, „The Colorful World of Ukiyo-e“ [Hochladedatum unbekannt, anhand zitierter Quellen frühestens 2020], Auf: <https://www.loc.gov/ghe/cascade/index.html?appid=2ea96b5ec90e4378a363e01d10131192&bookmark=Color%20Evolution> (Letzter Zugriff 28.10.2022).

Linnarz, Rouven, „Anime Review: Millennium Actress (2001) by Satoshi Kon“ [17.02.2021]. Auf: <https://asianmoviepulse.com/2021/02/anime-review-millennium-actress-2001-by-satoshi-kon/> (Letzter Zugriff 31.10.2022).

## Filmographie

*KURAMA TENGU*; R: Yamaguchi Teppei, Japan 1928.

*RŌNINGAI DAIICHIWA UTSUKUSHIKI EMONO* [eng. SAMURAI TOWN STORY – PART I]; R: Makino Masahiro, Japan 1928.

*KIMI NO NA WA* [eng. WHAT IS YOUR NAME?, auch ALWAYS IN MY HEART]; R: Ōba Hideo, Japan 1953.

*GOJIRA* [dt. GODZILLA]; R: Honda Ishirō, Japan 1954.

*NIJŪSHI NO HITOMI* [eng. TWENTY-FOUR EYES]; R: Kinoshita Keisuke, Japan 1954.

*GOZONJI KAIKETSU KUROZUKIN MAGUNA NO HITOMI* [eng. THE BLACK HOODED MAN]; R: Saeki Kiyoshi, Japan 1955.

*KUMONOSU-JŌ* [dt. DAS SCHLOSS IM SPINNWEBWALD]; R: Kurosawa Akira, Japan 1957.

*MUHŌMATSU NO ISHŌ* [dt. DER RIKSCHAMANN]; R: Inagaki Hiroshi, Japan 1958.

*ZATŌICHI MONOGATARI* [eng. THE TALE OF ZATOICHI]; R: Misumi Kenji, Japan 1962.

*SHIN ZATOICHI MONOGATARI* [eng. THE NEW TALE OF ZATOICHI]; R: Tanaka Tokuzō, Japan 1963.

*TORAKKU YARŌ: GOIKEN MUYŌ* [eng. TRUCK RASCALS: NO ONE CAN STOP ME]; R: Suzuki Norifumi, Japan 1975.

*RAN*; R: Kurosawa Akira, Japan 1985.

*PĀFEKUTO BURŪ* [dt. PERFECT BLUE]; R: Kon Satoshi, Japan 1997.

*SENNEN JOYŪ* [dt. MILLENNIUM ACTRESS]; R: Kon Satoshi, Japan 2001.

*TŌKYŌ GODDOFĀZĀZU* [dt. TOKYO GODFATHERS]; R: Kon Satoshi, Japan 2003.

*MŌSŌ DAIRININ* [dt. PARANOIA AGENT]; R: Kon Satoshi, Japan 2004.

*SUCHĪMUBŌI* [dt. STEAMBOY]; R: Ōtomo Katsuhiko, Japan 2004.

*PAPURIKA* [dt. PAPRIKA]; R: Kon Satoshi, Japan 2006.

*KIMI NO NA WA.* [dt. YOUR NAME. – GESTERN HEUTE UND FÜR IMMER]; R: Shinkai Makoto, Japan 2016.