

Der japanische Film -
Von der Einführung des Mediums bis zum
Ende des Zweiten Weltkriegs

Olaf SCHIEDGES

言語文化研究 徳島大学総合科学部
ISSN 2433-345X
第 28 卷 別刷 2020 年 12 月

Offprinted from *Journal of Language and Literature*
The Faculty of Integrated Arts and Sciences
Tokushima University
Volume XXVIII, December 2020

Der japanische Film - Von der Einführung des Mediums bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs

Olaf Schiedges

Abstract

The article first covers pre-war silent film in Japan and describes the introduction of the new medium at the beginning of the 20th century. The main focus is on the relationship between Japanese silent films and traditional theater, the role of film narrators (*benshi*) and the attempts of Japanese filmmakers to establish film as an independent art. The article then moves on to the further development of Japanese films about historical (*jidaigeki*) and contemporary society (*gendai geki*), containing analysis of different film genres such as Japanese tendency films (*keikô eiga*) which were a reaction to the worsening economic situation of large parts of the Japanese population at the end of the 1920s. The text then deals primarily with the introduction of sound in film and the further development of the Japanese film industry during the 1930s, while the country underwent a political radicalization and militarization which led to the participation of Japan in World War 2. Finally, the text analyses the circumstances under which the Japanese film industry produced films during World War 2 when film production was severely restricted by the guidelines of state censorship.

Das neue Medium erreicht Japan

Das japanische Publikum, das im Jahre 1896 zum ersten Mal mit der neuen Technik des Films in Berührung kam, war in eine Gesellschaft hineingeboren worden, die sich von jener um die Jahrhundertwende erheblich unterschied. Die Veränderungen der japanischen Gesellschaft während der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts waren so tiefgreifend und gingen so rasch vor sich wie in keinem anderen Land um diese Zeit. Gerade einmal drei Jahrzehnte vor den ersten Filmvorführungen in Japan im Jahre 1867, war die lange Phase der Isolation während der Edo-Zeit (1603-1868) beendet worden und der letzte Shōgun der Tokugawa-Regierung zurückgetreten. Die japanischen Feudalfürsten waren sich einig geworden, eine Rückkehr der Herrschaft des japanischen Kaisers (*tennō* 天皇) anzuerkennen, der im Schloss von Edo eingesetzt wurde. Edo wurde in Tōkyō umbenannt, die Regierungsdevise hieß von nun an *Meiji* 明治 (aufgeklärte Herrschaft). Die so genannte Meiji-Restauration (*Meiji ishin* 明治維新) von 1867 bis 1869 setzte umfassende soziale und wirtschaftliche Reformen in Gang. Die japanische Gesellschaft wurde nach der offiziell proklamierten Devise „Japanischer Geist, westliche Technik“ (*wakon yōsai* 和魂洋才) von einer Feudal- in eine moderne Industriegesellschaft umgewandelt. Die bisherigen Klassenunterschiede wurden abgeschafft und durch eine eher europäische Klassenordnung ersetzt. Die Klasse der Samurai jedoch wurde faktisch beseitigt, auch um die kaiserliche Herrschaft dauerhaft zu sichern. Die japanische Bevölkerung erhielt nach einer über zweihundert Jahre andauernden Selbstabschottung erstmals die Gelegenheit, das Land zu verlassen. Während zahlreiche Japaner zum Studium ins Ausland geschickt wurden, kamen viele westliche

Der japanische Film - Von der Einführung des Mediums bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs

Spezialisten auf den verschiedensten Gebieten als Berater (*oyatoi gaikokujin* お雇い外国人) nach Japan. Die industrielle Entwicklung des Landes sollte in kürzester Zeit umgesetzt werden. Die Aneignung westlichen Wissens und westlicher Technologie bekam daher höchste Priorität, um den wirtschaftlichen und politischen Anschluss an die westlichen Staaten herzustellen. Auch aus diesem Grund existiert bis heute im Westen das Bild von Japan als einer Gesellschaft, deren konstituierendes Merkmal in einer ausgeprägten Rezeptionsbereitschaft von fremden Kulturen besteht.

Die damalige Zeit war jedoch auch der Beginn einer Epoche eines japanischen Nationalismus, der sich spätestens nach dem Russisch-Japanischen Krieg im Jahre 1905 mit dem Sieg Japans herauszubilden begann. Bereits zu Beginn der Meiji-Zeit wurde mit der Losung *fukoku kyōhei* 富国強兵 (Reiches Land, starke Armee) der Grundstein zu Reformen des Militärwesens gelegt. Die Glorifizierung der eigenen Nation bezog sich schnell auf Repräsentationen von japanischer Tradition und Kultur, deren Nutzen ebenso in einer Stärkung des Nationalstaates gesehen wurde.

Die Geschichte des Films¹ begann in Japan inmitten dieser Zeit der Reformen, welche die japanische Gesellschaft von Grund auf veränderten. Im Jahre 1896, nur weniger als ein

¹ Für den Begriff „Film“ wurde bis in die 1920er Jahre zunächst der Terminus *katsudō shashin* 活動写真 verwendet, der sich mit „bewegte Fotografie“ übersetzen lässt. Ab den 1920er Jahren wurde die bis heute gebräuchliche Bezeichnung *eiga* 映画 eingeführt. Die ursprüngliche Bedeutung war „ein Bild projizieren: *ga o utsusu* 画を映す“ und wurde synonym für „Lichtbild“ oder „Fotografie“ verwendet. Später erweiterte man die Begriffsbedeutung von *eiga* durch den Terminus „Film“ als Material. Erst nach 1920 begann man den Begriff *eiga* für Kinofilme zu verwenden. Heute bezeichnet man

Jahr nach der ersten erfolgreichen Filmvorführung der Brüder Auguste (1862-1954) und Louis Lumière (1864-1948) am 28. Dezember 1895 in Paris, fanden erste Vorführungen noch unter Verwendung des Kinetoskops von Thomas A. Edison (1847-1931) statt, das nach dem Prinzip des Guckkastens funktionierte und folglich nur einem Betrachter erlaubte, die laufenden Bilder zu betrachten. Edisons Erfindung war weit davon entfernt zum Massenmedium geeignet zu sein. So wurde das Kinetoskop schnell vom Kinematographen der französischen Filmpioniere abgelöst, da man mit diesem von Beginn an in der Lage war, bewegte Bilder auf eine große Leinwand zu projizieren und damit ein größeres Publikum zu erreichen. Das japanische Publikum war an Projektionen von Bildern auf größere Leinwände schon vertraut, denn wie in westlichen Ländern existierte mit den so genannten *utsushie* 写し絵 (projektierte Bilder)² auch in Japan eine Art

mit dem Begriff *eiga* laut dem Wörterbuch *Nihon kokugo daijiten*: 1. Aufnahmen mit einer Kamera 2. Bilder, die in der Meiji-Zeit mit einer Art *Laterna magica* hergestellt wurden sowie den Film als Material 3. Ein Mechanismus, der mit einer Geschwindigkeit von 24 Bildern pro Sekunde Bilder auf eine Projektionsfläche projiziert und beim Betrachter den Eindruck erweckt, kontinuierliche Bewegungen zu sehen. Weitere Bedeutungen sind: Bewegte Bilder, Kino, Film.

² Wörtl. "Schattenriss, Silhouette, Lichtbild". Der Begriff bezeichnet das Bild, das die *Laterna magica* liefert. Es handelt sich um eine Weiterentwicklung der *Laterna magica*, die wahrscheinlich mit holländischen Kaufleuten nach Japan gekommen war. Bei einer *Utsushie*-Aufführung bediente man sich mehrerer handgeführter, hölzerner Diaskope und projizierte handbemalte Diapositive und eine Leinwand gefertigt aus japanischem Papier. Aufeinander folgende Bilder wurden schnell gehandhabt, so dass der Eindruck von Bewegung entstand. Die Bilder wurden von einer Erzählung und einer musikalischen Darbietung begleitet. Im Unterschied zur westlichen Verwendung der *Laterna magica* wurde jede einzelne Figur einer Geschichte durch vorsichtige

Der japanische Film - Von der Einführung des Mediums bis zum Ende des
Zweiten Weltkriegs

Laterna magica, die lange Zeit vor der Ankunft des Kinos als Prototyp Projektionen von Bildern auf eine größere Leinwand erlaubte und dem Publikum auf Jahrmärkten und Festivals zur Unterhaltung diente. In technischer Hinsicht waren diese Vorführungen von jenen des Kinematographen weit entfernt, als Massenvergnügen standen sie diesem aber doch recht nah.

Mit der ersten offiziellen Uraufführung des Kinematographen der Lumières am 15. Februar 1897 in Ôsaka hatte die weltweite Expansion des Kinematographen auch Japan erreicht. Erste Schritte des Films fanden jedoch zunächst ganz ohne japanische Mitwirkung statt. Der Kameramann und Repräsentant der Lumières in Ostasien, Francois-Constant Girel (1873-1952), war anfänglich für Aufnahmen in Japan verantwortlich und organisierte dort – wie zahlreiche Mitarbeiter der Lumières überall auf der Welt – Aufnahmen von Straßen- und Alltagszenen. Bereits ein Jahr später folgten jedoch Vorführungen mit Filmmaterial, das von japanischen Abnehmern der französischen Technik hergestellt wurde. Projektoren und Kameras wurden nicht verkauft, sondern mussten gepachtet werden. Die ersten Filme von Shibata Tsunekichi 柴田常吉 (1850-1929) oder Asano Shirô 浅野四郎 (1877-1855) bestanden hauptsächlich – ganz im Stile der Filme der Lumières – aus Aufnahmen von öffentlichen Straßenszenen in der Hauptstadt Japans, von Schauplätzen also, wo es meist von Menschen wimmelte. Andere Filmaufnahmen zeigten

dynamische Bewegungen jeweils eines Diaskops zum Leben erweckt. Die Popularität der *Utsushie* hielt bis zur Taishô-Zeit, wurde dann aber von der Technik der Kinematographie verdrängt. Vgl. Screech, Timon (1996): *The Western Scientific Gaze and Popular Imagery in Later Edo Japan: The Lens within the Heart*. Cambridge: Cambridge University Press.

Geisha in Tôkyôs Shimbashi-Viertel oder kurze Mitschnitte urbaner Szenen im berühmten Ginza-Viertel.³ Bald wurden auch kurze Szenen aus bekannten *Kabuki*-Dramen (*kabuki* 歌舞伎) abgefilmt, um die Darbietung populärer Kabuki-Schauspieler festzuhalten. Ein Beispiel ist das populäre Stück *Momijigari* 紅葉狩り (1898), in welchem die damals bekanntesten Schauspieler Ichikawa Danjurô 市川團十郎 und Onoe Kikugoro 尾上菊五郎 auftraten.⁴

Original japanische Filme waren zunächst jedoch eher eine Seltenheit, die aufgeführten Filme, die damals nicht länger als wenige Minuten dauerten, stammte noch lange Zeit größtenteils aus dem Ausland. Filme aus Frankreich, Großbritannien und aus den USA sollten den japanischen Markt zunächst dominieren. Auf den Import von Filmen konnte nicht verzichtet werden, um den schnell anwachsenden Bedarf des japanischen Publikums an Filmen zu decken. Aber auch eigene Filme wurden allmählich hergestellt, so beispielsweise von Mitarbeitern der *Yoshizawa Shôten*-Filmgesellschaft⁵, die ab 1904 im Russisch-Japanischen Krieg mit Aufnahmen von den Kriegsschauplätzen des asiatischen

³ In *Shimbashi* 新橋 (Neue Brücke) befand sich die Endstation der ersten Eisenbahn Japans. Heute ist der Distrikt ein wichtiges Handelszentrum. Der Name des *Ginza*-Distrikts geht auf ein Silberlager (銀座) zurück, das dort im 17. Jh. Gegründet worden war. Heute haben in dem Distrikt die bekanntesten Mode- und Luxusmarken ihren Sitz.

⁴ Bei dem Stück *Momijigari* 紅葉狩り (Ausflug, um das Herbstlaub zu betrachten) handelt es sich um ein getanztes Drama, das in Kabuki- oder Nô-Stücken aufgeführt wird.

⁵ *Yoshizawa shôten* 吉沢商店, ursprgl. ein Handelsunternehmen, eröffnete das erste Filmstudio Japans. Es war eines der vier Unternehmen, aus welchen später die Filmstudios *Nikkatsu* 日活 (日本活動写真 *Nihon katsudô shashin*) hervorgingen.

Der japanische Film - Von der Einführung des Mediums bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs

Kontinents das Interesse der japanischen Zuschauer am Kriegsgeschehen befriedigten. Im Jahre 1908 schließlich wurde mit dem *Denkikan* 電気館 (Lichthaus) das erste Kino Japans errichtet. Die Gründung von Filmstudios und die Eröffnung weiterer Kinos führten zu einer schnellen Verbreitung des neuen Mediums Film im ganzen Land, wobei sich einige Unterschiede zu der im westlichen Film gleichzeitig stattfindenden Entwicklung feststellen lassen.

Film und Theater

Die Entwicklung des japanischen Films während der ersten beiden Jahrzehnte des neuen Jahrhunderts zeigt, dass dem neuen Medium in Japan Theatertraditionen gegenüberstanden, die den Film zunächst besonders stark dominierten. Der Einfluss der japanischen Bühnenkunst auf den japanischen Film – vor allem jener des *Kabuki*-Theaters – ist an zahlreichen Stellen untersucht worden, weshalb sich die folgenden Seiten auf wichtige Details beschränken wird.⁶ Das Theater spielte auch in Europa und in den USA eine wichtige Rolle, als sich der Film als neues Medium etablierte. Dort wurde der Film grundsätzlich als eine Fortführung der Fotografie betrachtet, während das neue Medium für die meisten Japaner als neuartige Form des Theaters verstanden wurde. Die enge Verbindung zum Theater entstand zunächst durch den praktischen Umstand, dass diejenigen, die ein Theater betrieben oder dort angestellt waren, in die neue Theaterform

⁶ So z. B. McDonald, Keiko I. (1994): *Japanese Classical Theater in Films*. Rutherford: Fairleigh University Press.

investierten oder eine Anstellung bei einer der ersten Filmgesellschaften fanden. Die Nähe zum Theater ergab sich auch dadurch, dass Filmgesellschaften, die zu Beginn des neuen Jahrhunderts nach und nach gegründet wurden, ursprünglich Teile von großen Unternehmen waren, die in der Unterhaltungsbranche, vor allem aber im Theater, tätig waren. So wurde beim Publikum der Eindruck verstärkt, bei Filmvorführungen, die in den Sälen traditioneller Theater stattfanden, handle es sich um eine neue Form der Bühnenkunst.⁷

Schauspieler, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts die japanische Filmindustrie formten, kamen zunächst aus dem *Kabuki*-Theater, das sich als Theater des Bürgertums zu Beginn des 17. Jahrhunderts in Abgrenzung zum *Nô*-Theater ausgebildet hatte, welches der Klasse der Samurai vorbehalten war.⁸ Viele damalige *Kabuki*-Schauspieler, welchen aufgrund fehlender Verbindungen zu berühmten *Kabuki*-Schulen oder alteingesessenen *Kabuki*-Familien der große Erfolg verwehrt blieb, wandten sich dem Film zu, wo sie mehr Geld verdienen konnten, als auf den Bühnen des traditionellen Theaters. Das *Kabuki*-Theater wurde von Beginn an von den Elementen Gesang, Pantomime und Tanz bestimmt, die in ihrer streng formellen Form auch in frühen Filmproduktionen übernommen wurden. Dass sich die standardisierte Darstellung von heldenhaften Samurai mit ritterlicher Gesinnung auf der einen und romantischen Liebhabern auf der anderen Seite in damaligen Filmen auf

⁷ Die meisten der großen Filmgesellschaften betätigten sich auch im Bereich des Theaters und besaßen Theaterbühnen in unterschiedlich großer Anzahl. So z. B. *Nikkatsu* und *Shôchiku* und die 1932 gegründete *Tôhō*.

⁸ Zum *Kabuki*-Theater liegen zahlreiche Abhandlungen vor. Siehe z. B. Leiter, Samuel L. (2001): *A Kabuki Reader. History and Performance*. (Japan in the Modern World). New York: Routledge.

Der japanische Film - Von der Einführung des Mediums bis zum Ende des
Zweiten Weltkriegs

den Einfluss des *Kabuki*-Theaters zurückführen ließ, war selbstverständlich für das japanische Publikum. Die Formen der *tateyaku*-Darbietung des Hauptdarstellers (*tateyakusha* 立役者), die durch die Jahrhunderte verfeinert worden waren, um ein ideales Bild des Samurai auf der Bühne zu präsentieren, wurden besonders vom männlichen Publikum als Ideal empfunden. Weibliche Zuschauer fanden weniger Gefallen an der Darstellung der *tateyaku*, da sich diese im Verlauf der Geschichten aufgrund ihrer bedingungslosen Loyalität zum Lehnsherren niemals ganz an eine Frau binden konnten. Liebesgeflüster blieb deshalb dem „zweiten“ Schauspieler (*nimaime haiyū* 二枚目俳優) überlassen, dessen Darstellung meist im gemeinsamen Selbstmord mit der Geliebten kulminierte.⁹ Auch heute findet man noch Schauspieler im japanischen Film, die sich nach der Typisierung der Rollen wie sie mit den *tateyakusha* und *nimaime haiyū* auf der Theaterbühne üblich ist, einordnen lassen.¹⁰

Nicht nur die theatralische Technik der Darstellung verband den japanischen Film mit dem Theater, sondern ebenso die Verwendung von männlichen Schauspielern, die im

⁹ Ebd. S. 16 ff.

¹⁰ Heldenhafte Posen und eine Mimik im *tateyaku*-Stil kann man bis heute in den *jidaigeki*-Filmen erkennen. Satō zufolge ist Mifune Toshirō ein Schauspieler, der den *tateyaku*-Stil perfekt beherrscht. Auch die Darstellungsmittel des *nimaime*-Typus lassen sich heute noch in japanischen Filmen erkennen. In Nakadai Tatsuya erkennt Satō einen Schauspieler, dem im Laufe seiner Filmkarriere eine Integration beider Stile gelungen ist. Vgl. Satō Tadao (1982): *Currents in Japanese Cinema. Essays by Tadao Satō*. Tokyo: Kodansha International, S. 26ff.

Kabuki-Theater traditionellerweise auch Frauenrollen übernehmen.¹¹ Die so genannten *onnagata* 女形 waren ein Erbe der Kultur der Edo-Zeit, welches die Veränderungen der Meiji-Zeit nicht nur unbeschadet überstanden hatte, sondern seine Fortsetzung in der Verkörperung weiblicher Rollen in frühen japanischen Filmen fand. Trotz dieser engen Verbindung standen viele Schauspieler des *Kabuki* dem neuen Medium jedoch eher ablehnend gegenüber und bezeichneten den Film, dessen Aufnahmen nicht nur auf der Zedernholzbühne eines *Kabuki*-Theaters, sondern später auch unter freiem Himmel durchgeführt wurden, abwertend als Schlamm-Stücke (*doro shibai* 泥芝居).¹² Tatsächlich war der Blick auf freie Landschaften während der Dreharbeiten nicht nur für die Schauspieler eine neue Erfahrung. Auch für das Publikum war das Fehlen einer Bühne aufgrund der vom Theater beeinflussten Sehgewohnheiten noch ein ungewohnter Anblick,

¹¹ Vgl. Mezur, Katherine (2005): *Beautiful Boys/Outlaw Bodies. Devising Kabuki Female-Likeness*. New York: Palgrave Macmillan, S. 57. Das restriktive Tokugawa-Shogunat hatte ab 1629 alle Frauen von der Bühne des *Kabuki* verbannt, da viele Tänzerinnen der Prostitution nahe standen. Danach entwickelte sich das *Kabuki* zu einer streng stilisierten Form des Theaters. Auf der Bühne wurden von nun an Frauenrollen von männlichen Darstellern verkörpert, das *Kabuki* entwickelte sich zu einer reinen Männerdomäne. Die Bühnen des *Kabuki*, schreibt Katherine Mezur, „was gradually and thoroughly masculinized by eliminating female bodies from public professional stage performance.“ Weshalb Frauen keinen Eintritt in die Welt des *Kabuki* fanden, begründet Mezur mit folgender Hypothese: „Lacking the male body beneath, they could not perform *onnagata* gender ambiguity and eroticism.“ Ebd. S. 118.

¹² Vgl. Yomota Inuhiko (2014): *Nihon eigashi 110nen* 日本映画史 110年 (110 Jahre Japanische Filmgeschichte). Tōkyō: Shūeisha Shinsho, S. 48.

Der japanische Film - Von der Einführung des Mediums bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs

weshalb man bei Außenaufnahmen mit Aufbauten häufig versuchte, einen bühnenartigen Eindruck entstehen zu lassen.¹³

In Europa fühlte man sich anfangs ebenfalls den Regeln des Theaters verpflichtet. Dies zeigte sich unter anderem darin, dass man sich in frühen europäischen Filmproduktionen meist auf die Verwendung der Totalen als Einstellungsgröße beschränkte. Auch das Schauspiel der Darsteller war stark an eine Theatralik des Schauspiels angelehnt, die aus dem Theater stammte. Dramaturgische Muster früher Filme waren in nicht geringem Maße von dramatischen Formen geprägt, wobei vor allem die bürgerliche Unterhaltungskultur eine wichtige Rolle spielte. Ein Blick auf den frühen italienischen Monumentalfilm zeigt beispielsweise, dass dieser aufgrund verschiedener ästhetischer Anleihen bei großen historischen Stoffen, Dekor und Massenchoreographie als modifizierte Fortsetzung der italienischen Oper gelesen werden kann.¹⁴

Die japanische Filmindustrie war dagegen lange Zeit nicht in der Lage, sich von den Strukturen des Theaters zu lösen. Aus westlicher Perspektive ist deshalb häufig von einer Rückständigkeit damaliger Filmproduktionen die Rede. Erste Versuche, eine visuelle Filmsprache zu entwickeln und sich aus der engen Verbundenheit mit den Traditionen des *Kabuki* zu befreien, machten japanische Filmmacher tatsächlich erst im Laufe der zwanziger Jahre, wobei auch hier wieder das Theater eine wesentliche Rolle spielte.

¹³ Vgl. Richie, Donald (2001): *A Hundred Years of Japanese Film*. Tokyo: Kodansha International, S. 23.

¹⁴ Vgl. Engell, Lorenz (1992): *Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte*. Frankfurt: Campus, S. 65-66.

Maßgeblich erschwert wurde die Herausbildung einer schöpferischen Unabhängigkeit des Films allerdings von einer anderen Instanz, die das japanische Kino bis in die 1930er Jahre dominieren sollte: Die Rede ist von den Filmerzählern, die im japanischen Stummfilm eine wesentliche Rolle spielten.¹⁵

Die japanischen Filmerzähler

¹⁵ Der amerikanische Filmwissenschaftler Aaron Gerow schlägt eine weniger kritische Lesart früher Stummfilme aus Japan vor. Anstatt eine Primitivität damaliger Filmproduktionen (auch jener in Europa und Nordamerika) zu konstatieren, sei Film in seinem frühen Stadium vielmehr „simply a different cinema, one that embodied different sociopolitical or cultural values.“ Ders. (2020): *Difference, definition and Japanese film studies*. In: Fujiki, Hideaki; Phillips, Alastair (Hrsg.): *The Japanese Cinema Book*. The British Film Institut. London: Bloomsbury, S. 26. Noel Burch hat in seinem bekannten Buch *To the Distant Observer – Form and Meaning in the Japanese Cinema* (1979) versucht, den frühen japanischen Stummfilm in einem positive Licht zu beschreiben, wobei er sich u. a. auf den kulturellen Hintergrund des *Kabuki* bezieht und den japanischen Film als Produkt unveränderlicher kultureller Traditionen feierte. Die Filmerzähler (*benshi*) waren für Burch zudem Ausdruck des Widerstands des japanischen Films gegen eine Vereinnahmung durch westliche Definitionen des filmischen Ausdrucks. Auch die Filmtheoretikerin Isolde Standish verfolgt einen positiven Ansatz bei ihrer Analyse japanischer Stummfilme, die von Filmerzählern begleitet werden. Sie interpretiert die Rolle der *benshi* „as mediators of modernity through their interpretation of foreign films for Japanese audiences.“ Standish, Isolde (2005): *Mediators of Modernity: “Photo-interpreters” in Japanese Silent Cinema*. In: *Oral Tradition* 20/1, S. 93-110, hier S. 93.

Der japanische Film - Von der Einführung des Mediums bis zum Ende des
Zweiten Weltkriegs

Benshi (弁士)¹⁶ nannte man die höchst populären Erzähler, die bei der Vorführung von Stummfilmen in Japan ihren gut sichtbaren Platz neben der Leinwand auf der Bühne der Filmtheater hatten. *Benshi* waren Sprecher, Erzähler und Kommentatoren zugleich und setzten eine Tradition des Geschichtenerzählens fort, die unter anderem sich in Formen des japanischen Theaters wiederfinden lässt. Sowohl im *Kabuki*-Theater als auch im japanischen Puppentheater (*bunraku* 文楽) wird das Geschehen auf der Bühne von einem Erzähler (und einem *shamisen*-Spieler) in gesungener Form begleitet. Solche narrativen Formen des (gesungenen) Kommentars sind auch im antiken und modernen Drama westlichen Ursprungs bekannt.¹⁷

Neben den Frauendarstellern stellten die Filmerzähler das wohl wichtigste Element dar, welches den Stummfilm bis Mitte der 1930er Jahre mit dem Theater verbinden sollte. Die Redekunst (*wajutsu* 話術) der *benshi* bestand neben der Erklärung der Handlung des

¹⁶ Die vollständige Berufsbezeichnung lautet *katsudō benshi* 活動弁士 (Filmerzähler). Die Begriffe *katsuben* 活弁 und *benshi* 弁士 sind verkürzte Ableitungen des ursprünglichen Terminus und werden auch getrennt voneinander verwendet. Vgl. Mikuni Ichirō (1985): *Katsuben no wajutsu* (Die Redekunst der Filmerklärer). In: Imamura Shōhei et al. (Hrsg.): *Nihon eiga no tanjō. Kōza Nihon eiga 1*. Tōkyō: Iwanami Shoten, S. 298-309.

¹⁷ Im *Kabuki*-Theater kennt man eine Inszenierungsweise mit einem Erzähler (*tayū* 太夫), der von der Musik (*nagauta* 長唄) eines *shamisen*-Spielers begleitet wird. Ebenso im japanischen Puppentheater *bunraku* mit seinen traditionellen Bühnenrezitationen (*jōruri* 浄瑠璃). Der Begriff des *jōruri* bezeichnet die Kombination von Rezitationen des Schauspielers, welche die Handlung der Geschichten wiedergeben, mit dem Spiel der *shamisen*-Begleitung.

Films auch in der Übernahme der Sprechrollen der Charaktere auf der Leinwand und schloss zudem einen Kommentar (*setsumei* 説明) mit ein, mit welchem die Filmerzähler das Geschehen auf der Leinwand deuteten.¹⁸ Somit handelte es sich bei den damaligen Filmerzählern nicht um eine durch das Medium neu erschaffene Repräsentanten mündlicher Redekunst, sondern vielmehr um eine natürliche Fortsetzung japanischer Erzähltraditionen, wie man sie beispielsweise auch in der ursprünglich buddhistischen Praxis der *etoki* 絵解 findet, bei welcher ein Erzähler eine Geschichte mit Hilfe von Illustrationen erzählt.

Filmerzähler waren auch im westlichen Stummfilm mancherorts Bestandteil von Filmvorführungen. Im Gegensatz zur Praxis der Kommentierung von Filmen in Japan waren diese jedoch nicht so stark verbreitet. Westliche Filmerzähler arbeiteten auch eher im Verborgenen, ohne vom Publikum auf der Bühne gesehen zu werden, da man versuchte, auf diese Weise die Illusion von sprechenden Schauspielern auf der Leinwand zu verstärken. Japans Filmerzähler dagegen wurden in bewusster Fortführung von Theatertraditionen sichtbar neben der Filmleinwand platziert. Im westlichen Kino begann man einerseits schon früh mit Zwischentitel zu arbeiten, denn ein Großteil der Handlung und der Gefühle der Figuren sollte möglichst – mit Musikuntermalung – über die Filmbilder selbst auf die Leinwand transportiert werden. Die Aufführungspraxis bezog hier

¹⁸ Zur Geschichte der japanischen Filmkommentatoren siehe ausführlich: Dym, Jeffrey A. (2003): *Benshi, Japanese Silent Film Narrators, and Their Forgotten Art of Setsumei. A History of Japanese Silent Film Narration.* (Japanese Studies 19), Lewiston: Edwin Mellen Press; Oder hier: Ders. (2000): *Benshi and the Introduction of Motion Pictures to Japan.* In: *Monumenta Nipponica*, Ausg. 55, Nr. 4, S. 509-536.

Der japanische Film - Von der Einführung des Mediums bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs

also von Beginn an die Verwendung von Sprache in Form von Zwischentiteln oder Textinserts mit ein. Und während im westlichen Film ab den zwanziger Jahren verstärkt auf neue Montagetechniken und eine effektivere Verwendung des Lichts gesetzt wurde, und dadurch eine komplexere Bildsprache des visuellen Erzählens realisiert werden konnte, dominierten in Japan weiterhin die Filmerzähler die Welt des Films. Beiden Filmwelten gemeinsam ist im Übrigen eine musikalische Untermalung des Geschehens auf der Leinwand. Musik war zwar zunächst ein begleitender Bestandteil der Filmvorführung, wurde jedoch bald zu einem Element der Filme selbst, um die Wirkung der stummen Bilder zu erhöhen. Weder der westliche noch der japanische Stummfilm waren folglich jemals wirklich „stumm“. Von Beginn an gab es Versuche, das Kino aus seiner angeborenen Stummheit zu befreien.¹⁹

Die Aufgaben der *benshi* bestanden nicht nur darin, den Inhalt der Filme auf der Leinwand begleitend zu kommentieren oder die Dialoge der verschiedenen Figuren eines Films auf der Bühne wiederzugeben. Erklärungen zu technischen Details der Apparatur des Projektors, die bei Filmvorführungen verwendet wurden, lagen ebenso im Aufgabenbereich der *benshi*. Der Umstand, dass Filme, die man anfangs sehen konnte, größtenteils aus den USA oder aus Europa kamen, führte außerdem dazu, dass die Zuschauer nach Erklärungen der aus dem Ausland stammenden Bilder verlangten, die dem japanischen Publikum auch dreißig Jahre nach Öffnung des Landes meist noch fremd waren. Somit fielen also auch Erläuterungen fremder Bräuche im ausländischen Alltag in

¹⁹ Vgl. Kracauer, Siegfried (1985): *Theorie des Films. Die Errettung der Wirklichkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, Kapitel 8, S. 185-214.

die Zuständigkeit der *benshi*, die immer beliebter beim Publikum wurden. Viele *benshi* begannen damit, ausgefeilte Erzähltechniken zu entwickeln, um sich von ihren Konkurrenten zu unterscheiden. Für die Zuschauer lag hier der Reiz der Darbietung japanischer Filmerzähler. Durch individuelle Redetechniken und Interpretationen verschiedener *benshi* hinterließ ein und derselbe Film oftmals einen völlig neuen Eindruck beim Publikum. Ähnlich wie beim *rakugo* 落語, bei dem der Sprecher auf der Bühne das Publikum mit komischen Monologen unterhält und dabei immer mit dem Publikum interagiert, standen auch die Filmerzähler mit ihrem Publikum in einem ständigen Kontakt, welches sich von Vorführung zu Vorführung voneinander unterschied. Talentierte Filmerzähler waren so in der Lage, ihr Publikum zu lenken und zu bestimmen, wie ein Film auf die Zuschauer wirkte. Filme, die aufgrund bestimmter Szenen der Zensur zum Opfer gefallen wären, konnte ein *benshi* durch seine Kommentare entschärfen. So wurde die Vortragstechnik der *benshi* zum dominierenden Ereignis japanischer Filmvorführungen. Nicht der Film, sondern der *benshi*, dessen Name in großen Schriftzeichen auf den Plakaten hervorstach, war ausschlaggebend für einen Besuch im Filmtheater. Wollte man einen neuen Film sehen, wartete man einfach, bis dieser in Begleitung eines Filmerzählers vorgeführt wurde, den man favorisierte. Berühmte *benshi* wie Tokugawa Musei 徳川無声²⁰ (1894-1971) hatten ihre Vortragstechnik so weit entwickelt, dass sie die Hauptattraktion eines Kinobesuchs bildeten.

²⁰ Der Name setzt sich aus den Schriftzeichen für Traum (夢) und Stimme (声) zusammen. Vgl. auch Dym, Jeffrey A. (2001): Tokugawa Musei: A Portrait Sketch of One of Japan's Greatest Narrative Artists. In: Gerow, Aaron; Mark Nornes, Abe (Hrsg.): *In*

Der japanische Film - Von der Einführung des Mediums bis zum Ende des
Zweiten Weltkriegs

Nach Japan importierte ausländische Filme waren nur selten mit vollständigen Drehbüchern für *benshi* ausgestattet, erst nach 1910 erhielten die Filmerzähler grobe Übersetzungen der fremdsprachigen Dialoge. Bei heimischen Filmen erhielten *benshi* zwar einfache Skripte, die aus Erklärungen und Dialogen bestanden, allerdings mussten diese sich nicht zwingend an die darin enthaltenen Vorgaben halten. Meist erarbeiteten *benshi* sich selbst ein narratives Gerüst, dem sie folgen konnten und stellten auch selbst verfasste Dialoge bereit. Anstatt sich strikt an die Texte zu halten, unterhielten sie ihr Publikum oft, indem sie ihre eigenen Beobachtungen und Meinungen einfließen ließen und bereiteten häufig Texte vor, die auf ihren persönlichen Interpretationen der Geschichten basierten. Auf diese Weise veränderten sich ihre Kommentare ständig.²¹

Nachdem die Filmerzähler sich während der 1910er Jahre zur Hauptattraktion der Filmvorführungen entwickelt hatten, verwundert es nicht, dass man Filmhandlungen entwarf und Filme produzierte, die sich möglichst nach den erzählerischen Fähigkeiten der *benshi* richteten. Viele der damaligen Drehbücher japanischer Produktionen wurden nicht für Regisseure oder Schauspieler geschrieben, sondern für die Filmerzähler, deren Auftritte über Erfolg oder Misserfolg eines Films entschieden. So manches Filmskript richtete sich mit seinem Erzählrhythmus nach den Bedürfnissen der *benshi*.²² Die Stars

Praise of Film Studies. Essays in Honor of Makino Mamoru. Yokohama/Ann Arbor: Kinema Club, S. 139-157.

²¹ Anderson, Joseph L.; Richie, Donald (1982): *The Japanese Film. Art and Industry.* Princeton, New Jersey: Princeton University Press, S. 24-25.

²² Bernardi, Joanne (2001): *Writing in Light: The Silent Scenario and the Japanese Pure Film Movement.* Detroit: Wayne State University Press, S. 36.

unter den *benshi*, die vom Publikum frenetisch gefeiert wurden, hatten zudem ihre Vorlieben für Filme, die ihnen einen gewissen Spielraum für ihre interpretative Performance ließen. Solche Filme eigneten sich eher zur Kommentierung als solche, die aufgrund einer fortgeschrittenen Filmsprache bereits die Bilder „sprechen“ ließen.

Die Popularität der *benshi* und ihrer mündlichen Kunst der Filmerzählung führte japanische Filmproduktionen auf diese Weise immer tiefer in ein Abhängigkeitsverhältnis, dessen Konditionen größtenteils von den Filmerzählern bestimmt werden konnten, weil der Erfolg von Filmproduktionen von der Popularität der Filmerzähler abhängig war. Bekanntere *benshi* wurden zwar ähnlich gut bezahlt wie erfolgreiche Schauspieler, die Präsenz der Filmerzähler kam jedoch einer kostengünstigeren Herstellung der Filme entgegen, denn Filmproduzenten und –verleiher konnten auf die Herstellung teurer Zwischentiteln verzichten. Gleiches galt für die aus dem Ausland importierten Stummfilme, deren Zwischentitel hätten übersetzt werden müssen. Die mündliche Begleitung durch Filmerzähler war viel kostengünstiger als eine technisch extrem aufwändige Herstellung japanischer Zwischentitel. Auch auf die Produktionskosten neuer Filme wirkte sich die Arbeit der *benshi* aus, denn sie konnten Fehler im Ablauf einer aufeinander folgender Szenen eines Films korrigieren oder Lücken in einer Szenenabfolge überbrücken.²³ Der Einsatz von *benshi* hatte noch einen weiteren Vorteil. Obgleich Filme frühestens ab Mitte der 1910er Jahre eine Länge von maximal einer Stunde erreichten, konnten Theaterbetreiber mit Hilfe der Filmerzähler bereits zu Beginn der japanischen Filmgeschichte Filmvorführungen bieten, die zwei bis drei Stunden dauerten, indem ein

²³ Vgl. Ebd. S. 25.

Der japanische Film - Von der Einführung des Mediums bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs

Filmerzähler beispielsweise eine ausführliche Einleitung in das jeweilige Filmprogramm gab, das während eine Vorstellung mehrmals wiederholt werden konnte.²⁴

Während man in Europa und in den USA bereits Mitte der zwanziger Jahre mit dem Tonfilm experimentierte und dabei allmählich Erfolge feierte, blieben die Filmerzähler in Japan noch bis in die dreißiger Jahre vielerorts ein Bestandteil von Filmvorführungen.²⁵ Die Dominanz der *benshi* hatte aber nicht nur eine Verzögerung der Einführung des Tonfilms zur Folge, sondern ebenso Auswirkungen auf eine verspätete Entwicklung von Techniken des Filmschnitts und der Montage. Ein visuelles Erzählen, das durch Schnitte, Kamerashwenks und Großaufnahmen erzeugt wurde, lag aus Kostengründen nicht im Interesse der damaligen Filmstudios.

Im Unterschied zum japanischen Film etablierte sich der westliche Film schneller als eigenständige Kunstform. Man entdeckte eine Filmsprache mit ihren wesentlichen Komponenten wie der Totalen, Großaufnahmen, Kamerafahrten und – schwenks, Ab- und Überblendungen, Perspektivenwechsel, Lichteffekten, Tricks und weiteren filmtechnischen Möglichkeiten.²⁶ Das Fehlen von Kamerabewegungen und eines kreativen Filmschnitts resultierte in Japan in statischen Filmen, die oft durch reines Abfilmen des Bühnengeschehen im Theater auf der Leinwand reproduzierten. Das Szenenfeld auf der Filmleinwand entsprach in frühen Filmproduktionen letztlich jenem,

²⁴ Vgl. Dym, Jeffrey (2000): *Benshi and the Introduction of Motion Pictures in Japan*. In: *Monumenta Nipponica* Vol. 55, No. 4 (Winter), S. 509-536.

²⁵ Der erste abendfüllende Tonfilm in Deutschland war „Melodie der Welt“ (1929).

²⁶ Vgl. Jacobsen, Wolfgang (2004): *Frühgeschichte des deutschen Films*. In: Ders. et al.: *Geschichte des Deutschen Films*. Zweite Auflage. Metzler: Stuttgart, S. 28.

das ein Theaterzuschauer auf der Bühne zu sehen bekam. Der Effekt war der eines sich auf der Leinwand bewegenden Fotos.²⁷ Der japanische Film der damaligen Zeit wird im Vergleich zum westlichen Film aufgrund der oben beschriebenen Merkmale von vielen Autoren häufig als rückständig oder als „simple illustrations for the *benshi*“ beschrieben.²⁸

Interessanterweise stößt man im Laufe der japanischen Filmgeschichte immer wieder auf Regisseure, die in ihren Filmen eine Vorliebe für lang gefilmte Einstellungen erkennen lassen und die Verwendung von Filmschnitt oder Überblendungen möglichst reduziert haben. Lange Einstellungen werden bis heute oft als ein typisches Merkmal japanischer Filme genannt und von vielen westlichen Filmkritikern als besonders künstlerisch bewertet.

Wie lässt sich die so lange andauernde Beliebtheit der *benshi* erklären? Das Bedürfnis des Publikums nach Erklärungen zu ausländischen Filmen allein kann es nicht gewesen sein, denn die Anzahl einheimischer Filmproduktionen hatte die der Importe in den zwanziger Jahren längst überholt. Die Mehrzahl der Filme beruhte zudem auf populären Theaterstücken, die das japanische Publikum gut kannte. Eine Erklärung mag in der Interaktion mit dem Publikum liegen, die japanische Filmerzähler während ihrer

²⁷ Die frühe Verwendung des Begriffs *katsudō shashin* 活動写真 (bewegliche Bilder) lässt sich hierauf zurückführen. Bei den Filmaufnahmen begann die Arbeit der Schauspieler meist ohne Probe, nachdem der Regisseur das Drehbuch lediglich ein bis zwei Mal vorgelesen und die Eigenschaften der Charaktere erklärt hatte. Die Schauspieler mussten den Vorgaben des Regisseurs entsprechend agieren und alle zwei Minuten in erstarrter Haltung warten, bis der Kameramann eine neue Filmrolle eingelegt hatte.

²⁸ Vgl. Anderson, Joseph L.; Richie, Donald (1982): *The Japanese Film. Art and Industry*. Princeton: Princeton University Press, S. 35.

Der japanische Film - Von der Einführung des Mediums bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs

Performance auf der Bühne herstellten. Filmerzähler reagierten auf Zurufe und auf die Begeisterung der Menschen im Saal und erschienen dem Publikum erreichbarer als die professionellen Schauspieler auf den Bühnen des traditionellen *Kabuki*-Theaters. Eine andere Begründung für die Popularität der *benshi* könnte in der Beliebtheit der mündlichen Vortragskunst liegen, die man beispielsweise vom *rakugo* 落語 (gefallene Worte) her kennt, einer japanischen Form der mündlichen Unterhaltung, die bereits seit dem Ende des neunzehnten Jahrhunderts existiert. Die Kunst des Sprechers beruht im *rakugo*, das auch heute noch regelmäßig im Fernsehen übertragen wird, auf der Fähigkeit des Sprechers, durch komische Gesten und Monologe, die mit Scherzen und Wortspielen versetzt sind, eine ausgelassene Stimmung im Theater zu erzeugen. Auch der *rakugoka* 落語家 reagiert dabei auf das Publikum, das somit zu einem essentiellen Bestandteil solcher Aufführungen wird. Die weite Verbreitung traditioneller mündlicher Vortragskünste könnte somit als möglicher Ursprung für die Popularität der *benshi* angeführt werden.²⁹

Anfang der zwanziger Jahre gab es übrigens um die 7000 *benshi*, die hauptberuflich tätig waren. Eine der wenigen Filmerzählerinnen, die heute noch aktiv ist und die Tradition der *benshi* aufrecht erhält, ist Sawato Midori 澤登翠 (1972-), die auch auf internationalen Filmfestivals in den USA und Europa auftritt.³⁰

²⁹ Vgl. Anderson, Joseph L. (1992): Spoken Silents in the Japanese Cinema; or, Talking to Pictures: Essaying the Katsuben, Contextualizing the Texts. In: Desser, David; Noletti, Arthur Jr. (Hrsg.): *Reframing Japanese Cinema – Authorship, Genre, History*. Bloomington: Indiana University Press, S. 269.

³⁰ Vgl. Sawato Midori (2002): *Katsudô benshi sekai o kakeru* (Eine Filmerzählerin erstürmt die Welt). Tôkyô: Shinbun Shuppanyoku.

Die Entstehung des japanischen Studiosystems

Unter dem Begriff des Studiosystems versteht man im Wesentlichen ein System der Filmproduktion, die von einer geringen Anzahl größerer Filmgesellschaften dominiert wird. In den USA bildete sich eine solche oligopole Wirtschaftsstruktur Anfang der 1920er Jahre aus, als Firmen mit Produktionsstätten in Hollywood durch Zusammenschlüsse und Übernahmen zu enormer Größe heranwuchsen.³¹ Ein ähnlicher Prozess ließ sich auch in Japan beobachten, als die Unternehmen *Yoshizawa*, *Yokota*, *M. Pathe* und *Fukuhôdô* im Jahre 1910 durch einen Zusammenschluss nach amerikanischem Vorbild einen Trust gründeten, um sich eine Monopolstellung in der wachsenden Filmindustrie zu sichern. So entstand das erste große Filmstudio in Japan, das zwei Jahre später den Namen *Nihon Katsudô Shashin* 日本活動写真, kurz *Nikkatsu* 日活, erhielt. Dies war der Beginn eines oligopolen Wirtschaftssystems in Japan, das sich dadurch auszeichnete, dass nicht nur Produktion, Filmverleih, Filmvertrieb sondern auch die Vorführung von Filmen durch wenige Unternehmen kontrolliert werden konnte. Der einzige Unterschied zu westlichen Filmnationen lag darin, dass die Herstellung von Kameras und Projektoren in Japan anfangs noch nicht in den Händen von *Nikkatsu* lag, da man bei der Beschaffung von

³¹ Als weltweites Vorbild für die Monopolbildung in der Filmindustrie galt zu Beginn des Jahrhunderts das amerikanische Unternehmen Motion Picture Patent Company (MPPC), auch Edison Trust genannt. Dieser ging 1908 aus einem Zusammenschluss aller damals bedeutender Unternehmen der amerikanischen Filmindustrie hervor und war bekannt für eine äußerst aggressive Filmpolitik.

Der japanische Film - Von der Einführung des Mediums bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs

Equipment zur Herstellung von Filmen zu Beginn des Jahrhunderts noch auf ausländische Importe angewiesen war.

Dass sich Monopole nachteilig auf den freien Wettbewerb auswirken können, ist bekannt. Innovationen entstehen auch in der Filmindustrie erst durch eine lebhafte Konkurrenz verschiedener Unternehmen. Auch die Auswirkungen der Monopolstellung durch *Nikkatsu* war nicht unbedingt von Vorteil für die weitere Entwicklung der japanischen Filmindustrie. Zunächst hatten kleinere Unternehmen nun Schwierigkeiten, Filmtheater zu finden, die ihre Filme annahmen und gleichzeitig auf die Vorführung von *Nikkatsu*-Produktionen verzichteten. Bei *Nikkatsu* ging man zudem dazu über, mehrheitlich historische Filme (時代劇 *jidaigeki*) zu produzieren, die einen sicheren finanziellen Gewinn versprachen, was jedoch dazu führte, dass man auf japanischen Kinoleinwänden Filme zu sehen bekam, die sich bald kaum voneinander unterschieden. Mit Makino Shôzô 牧野省三 (1878-1929) hatte *Nikkatsu* einen der ersten Filmregisseure der japanischen Filmgeschichte unter Vertrag. Diese Vormachtstellung von *Nikkatsu* trug letztlich dazu bei, dass man auf innovative Erneuerungen verzichtete, um keine finanziellen Risiken einzugehen.

Erst mit dem Filmproduzenten und Kinobetreiber Kobayashi Kisaburô 小林喜三郎 (1880-1961), der ursprünglich einer der Mitbegründer von *Nikkatsu* war, bekam der Monopolist Konkurrenz. Kobayashi wagte den Absprung von *Nikkatsu* und gründete bereits 1914 das Unternehmen *Temneshoku katsudô shashin* 天然色活動写真, kurz *Tenkatsu*, mit dem er Farbfilme herstellen wollte. Das Verfahren zur Herstellung von Farbfilmen erwies sich jedoch als viel zu kostspielig, um wirtschaftlich rentabel zu sein.

Trotz dieses Rückschlags konnte *Tenkatsu* während der 1910er Jahre mit mutigen Entscheidungen Filmgeschichte schreiben. So erlaubte man neuen Regisseuren, die wie Kaeriyama Norimasa 帰山教正 (1893-1964) nach Reformen drängten, ihre Filme mit Schauspielerinnen zu besetzen. Außerdem unterstützte man junge Filmemacher, die sich für die Entwicklung einer modernen Filmsprache einsetzten. So setzte sich die Verwendung neuerer Filmtechniken wie Filmschnitt und Nahaufnahmen (close-up) in Produktionen von *Tenkatsu* durch, während man bei *Nikkatsu* weiterhin auf bewährte totale Einstellungen (long-shot) setzte.³² Das Geschäft von *Tenkatsu* erstreckte sich auch auf den Import bekannter Filme aus Übersee. Das Unternehmen ist zudem bekannt für erste Versuche auf dem Gebiet des Animationsfilms (*animéshon* アニメーション), die man mit Shimokawa Ôten 下川凹天 (1892-1973), einem damaligen Mangakünstler, realisierte. *Tenkatsu* existierte zwar nur bis 1919, konnte bis dahin aber insgesamt 400 Filme realisieren. Anfang des gleichen Jahres verschaffte der Import des unter der Regie von D. W. Griffith entstandenen amerikanischen Films „Intolerance“ (1916) dem *Tenkatsu*-Gründer Kobayashi das nötige Kapital, um Anteile der Firma aufzukaufen, die er dann bis 1923 unter dem Namen *Kokusai Katsuei* 国際活映 (auch *Kokkatsu*) weiterführte. Mit der Gründung von *Kokkatsu* schritten die Reformen des japanischen Films weiter voran. So konzentrierte man sich verstärkt auf die Herstellung von Filmen mit zeitgenössischen Inhalten, die man nicht nur auf dem heimischen Markt, sondern auch im Ausland zeigen

³² Vgl. Anderson, Joseph L.; Richie, Donald (1982): *The Japanese Film. Art and Industry*. (Expanded Version), Princeton: Princeton University Press, S. 34.

Der japanische Film - Von der Einführung des Mediums bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs

wollte. *Kokkatsu* löste damit einen Trend aus, dem auch andere Produktionsfirmen folgten.³³

Vor allem bei der im Jahre 1920 gegründeten *Shôchiku Kinema Gômeisha* 松竹キネマ合名社, kurz *Shôchiku*, der Tochterfirma eines 1895 errichteten Unternehmens, das sich mit dem Vertrieb von *Kabuki*- und *Shimpa*-Theaterstücken befasste, erkannte man die Notwendigkeit von Reformen des japanischen Films. Filme, die im *Kabuki*-Stil hergestellt wurden, so wurde schnell klar, waren nicht mehr zeitgemäß. So schickte man beispielsweise Mitarbeiter nach Hollywood, um dort erfahrenes Personal zu finden, das über Erfahrungen im Umgang mit den neuesten westlichen Filmtechniken verfügte. *Shôchiku* erwies sich somit als die treibende Kraft, um Reformen in der japanischen Filmindustrie umzusetzen. Ein weiterer Schritt war die Eröffnung eines neuen Studiokomplexes, den *Shôchiku* in Kamata, einem Außenbezirk der japanischen Hauptstadt errichten ließ. Dort konzentrierte man sich bald auf die Herstellung von Filmen über das Leben der bürgerlichen Mittelschicht (*shôshimin eiga* 小市民映画) in den japanischen Großstädten. Neben den Filmstudios wurde zudem eine Ausbildungsstätte gegründet, in welcher Mitarbeiter in den neuesten Filmtechniken und Schauspieler in moderner Schauspielkunst geschult werden sollten. Diese Aufgaben wurden von Filmemachern übernommen, die im Ausland Erfahrungen gesammelt hatten oder sich als

³³ Vgl. Bernardi, Joanne (2001): *Writing in Light: The Silent Scenario and the Japanese Pure Film Movement*. Detroit: Wayne State University Press. S. 16. Siehe auch Komatsu Hiroshi (1995): From natural colour to the pure motion picture drama: The meaning of Tenkatsu Company in the 1910's of Japanese film history. In: *Film History* 7 (1), S. 69-86.

Vertreter eines an westliche Vorbilder angelehnten Theaters einen Namen gemacht hatten.³⁴

Klassifikation der Filme in Japan

Dass das japanische Publikum wie oben beschrieben dazu neigte, das Medium Film als neue Form des Theaters wahrzunehmen, lag auch daran, dass die Filmstudios ihre Filme den Traditionen des Theaters folgend kategorisierten.³⁵ So produzierte man Filme, die entweder den Konventionen der alten Schule des Kabuki (*kyūgeki* 旧劇) folgten oder solche, welche die Prinzipien neuer Theaterformen (*shimpa* 新派)³⁶ auf der Leinwand umsetzten. Mit dem Begriff *shimpa* (neue Schule) wurden Formen des Theaters bezeichnet, die sich durch zeitgenössische und realistische Themen, die von der modernen japanischen Gesellschaft handelten, vom *Kabuki* abgrenzen wollten, in dem mündlich überlieferte Geschichten aus der vorindustriellen, feudalen Zeit Japans dramatisiert wurden. Formen des *shimpa*-Theaters wurden bereits ab 1888 aufgeführt und waren anfangs sehr politisch ausgerichtet. So wurden damals populäre Romane auf die Bühne gebracht, die u. a. die Verbreitung der Menschenrechte zum Ziel hatten. Historiker charakterisieren das *shimpa*-

³⁴ Vgl. Anderson, Joseph L.; Richie, Donald (1982): *The Japanese Film. Art and Industry*. S. 41-43.

³⁵ Vgl. Richie, Donald (2001): *A Hundred Years of Japanese Film*. New York: Kodansha, S. 22.

³⁶ Vgl. dazu auch Bernardi, Joanne (2001): *Writing in Light: The Silent Scenario and the Japanese Pure Film Movement*. Detroit: Wayne State University Press, S. 39.

Der japanische Film - Von der Einführung des Mediums bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs

Theater als eine eng mit der *Meiji*-Restauration verknüpfte Form der Bühnenkunst, die sich an eine bürgerliche Mittelschicht richtete. Dieses Bürgertum orientierte sich verstärkt an westlichen Ideen, hielt gleichzeitig aber auch an traditionellen Werten fest. Einige Innovationen des *shimpa*-Theaters waren verkürzte Bühnenzeiten, die gelegentliche Wiedereinführung weiblicher Darstellerinnen auf der Bühne, die Verwendung zeitgenössischer Themen und die Adaption westlicher Klassiker auf den japanischen Theaterbühnen.³⁷ Die Popularität des *shimpa*-Theaters hielt jedoch nur bis 1910 an. Zu dieser Zeit begann man mit dem *shingeki* 新劇 (neues Drama), das unter dem Einfluss des europäischen Theaters stand, moderne Dramen im westlichen Stil auf der Bühne vorzuführen.

Die Kategorisierung japanischer Filme mit den aus der japanischen Theatergeschichte stammenden Begriffen *kyūgeki* 旧劇 und *shimpa* 新派 wurde zu Beginn der 1920er Jahre von einem weiteren Begriffspaar abgelöst. Filme, deren Geschichten vor Beginn der *Meiji*-Zeit im Jahre 1868 während der Edo-Zeit verortet sind, werden bis heute als *jidaigeki* 時代劇 (historisches Drama) bezeichnet. Für alle weiteren Filme, die sich auf die japanische Gesellschaft nach der *Meiji*-Restauration von 1868 beziehen, wird die Bezeichnung *gendaijeki* 現代劇 (modernes Drama) verwendet.³⁸

³⁷ Siehe auch Barth, Johannes (1972): *Japans Schaukunst im Wandel der Zeit*. Stuttgart: Steiner.

³⁸ Anderson und Richie schreiben dazu: „It is indicative of Japan’s attitude towards itself and its own history that it should make such a rigid division (...). Just as Japanese painting consists of two schools, Western-style and just as Japanese music is comprised of compositions in the Western manner and works in the purely Japanese, rarely

Als historischer Hintergrund der *jidaigeki* wird zumeist die Edo-Zeit (1603-1868) gewählt. Die meisten *jidaigeki* handeln von *samurai* 侍 oder *rōnin* 浪人³⁹, deren Existenz von den Regeln des *bushidō* 武士道 (Weg des Kriegers) bestimmt ist. Die Popularität des Genres, das man als Äquivalent zum amerikanischen Western ansehen kann, ist bis heute ungebrochen. Bei der Herstellung der ersten *jidaigeki* für das *Nikkatsu*-Studio war vor allem die Zusammenarbeit des Regisseurs und Produzenten Makino Shōzō 牧野省三 (1878-1928)⁴⁰ mit dem Schauspieler Onoe Matsunosuke 尾上松之助 (1892-

combined and never confused, so the Japanese film product is commonly thought of as falling into these two main categories.” Dies. (1982): *The Japanese Film. Art and Industry*. (Expanded Version), Princeton: Princeton University Press, S. 48.

³⁹ Unter *rōnin* versteht man Samurai, die ihren Lehnsherren verlassen haben oder verstoßen worden sind. Zum *jidaigeki* siehe u. a. auch Takizawa Hajime (1985): *Jidaigeki to wa nani ka* (Was ist ein *jidaigeki*?). In: Imamura Shōhei et al. (Hrsg.): *Nihon eiga no tanjō. Kōza Nihon eiga 1*. (Die Geburt des japanischen Films. Japanischer Film-Kurs). Tōkyō: Iwanami Shoten, S. 116-131.

⁴⁰ Makino arbeitete nicht nur als Regisseur und Drehbuchautor, er war auch Produzent und machte sich 1919 mit seinem ersten eigenen Unternehmen *Makino kyōiku eiga* 教育映画 (Makino Erziehungsfilm) selbständig, mit dem er u. a. didaktische Filme für das japanische Erziehungsministerium realisierte. 1923 wurde das Unternehmen umstrukturiert und in *Makino Eiga Seisakusho* マキノ映画製作所 umbenannt. Makino hat mehr als 300 *jidaigeki* hergestellt und wird „Vater des japanischen Films“ (*Nihon eiga no chichi* 日本映画の父) genannt. Vgl. Jacoby, Alexander (2008): *A Critical Handbook of Japanese Film Directors. From Silent Era to the Present Day*. Berkeley: Stone Bridge, S. 152-159.

Der japanische Film - Von der Einführung des Mediums bis zum Ende des
Zweiten Weltkriegs

1923)⁴¹, der auch als Kabuki-Schauspieler bekannt war, besonders prägend für den weiteren Verlauf des Genres. Makinos erster Film stammt aus dem Jahre 1908. Die historischen Geschichten, die in *jidaigeki* erzählt werden, sind feudalistischen Ursprungs und kreisen zumeist um zwei Hauptthemen: Um den Konflikt zwischen Verpflichtung (*giri* 義理) und menschlichem Gefühl (*ninjô* 人情) und um die Beziehung zwischen Oberhaupt und Untertan (*oyabun kobun* 親分子分), sei es die zwischen Samurai und Feudalherr oder zwischen einem Bandenmitglied und seinem Anführer. Gemeinsam sind allen Samuraifilmen lange Schwertkampfscenen, weshalb diese manchmal auch als Unterkategorie des historischen Dramas mit dem onomatopoetischen Ausdruck für das Aufeinandertreffen zweier Schwerter als *chambara* チャンバラ bezeichnet werden. Zwischen 1908 und 1945 wurden in Japan fast sechstausend *jidaigeki* produziert. Um 1911 waren 39 Prozent aller Produktionen historische Filme. Gegen Ende der 1910er Jahre erreichte die Produktion von *jidaigeki* einen Höhepunkt mit einem Anteil von 60 Prozent. Bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges wurde das japanische Kino von historischen Stoffen dominiert, bis das Genre aufgrund seiner feudalen Ursprünge unter der amerikanischen Besatzung praktisch verboten wurde.⁴²

⁴¹ Onoe trat in über 1000 Filmen auf und gilt als erster „Superstar“ des japanischen Kinos. Vgl. Mifune Kiyoshi (1985): *Katsudô shashin no dai sutâ - Onoue Matsunosuke*. In: Imamura Shôhei et al. (Hrsg.): *Nihon eiga no tanjô. Kôza Nihon eiga 1*. (Die Geburt des japanischen Films. Japanischer Film-Kurs). Tôkyô: Iwanami Shoten, S. 128-149.

⁴² Vgl. u. a. Spalding, Lisa (1992): *Period Films in the Prewar Era*. In: Noletti, Arthur, Jr.; Desser, David (Hrsg.): *Reframing Japanese Cinema. Authorship, Genre, History*. Bloomington: Indiana University Press, S. 131-144.

Gendaigeki erzählen dagegen meist sentimentale Liebesgeschichten und beschäftigen sich mit dem Leben von Angehörigen der bürgerlichen Mittelklasse, die sich seit der Zeit der politischen Reformen der *Meiji*-Restauration herausgebildet hatte. *Shôchiku* war die Produktionsfirma, die sich seit ihrer Gründung intensiv mit der Herstellung von *gendaigeki* beschäftigte. Das Genre der *gendaigeki* weist bis heute zahlreiche Unterkategorisierungen auf, beispielsweise Filme über Jugendliche (*seishun eiga* 青春映画) oder Filme, die das Leben der bürgerlichen Mittelschicht (*shôshimin eiga* 小市民映画) thematisieren. Letztere werden in Japan in weitere Untergruppen unterteilt, beispielsweise in Filme, die das Alltagsleben von Müttern zeigen (*haha mono* 母もの), oder in solche, die sich mit Leben und Arbeitsbedingungen der unteren Mittelschicht befassen (*modan mono* モダンもの).⁴³ Gesellschaftlicher Wandel drückte sich häufig in solchen Gegenwartsfilmen aus. In den so genannten *tsuma mono* 妻もの (Ehefrau-Film) beispielsweise wurden Frauen porträtiert, die versuchten, sich in der japanischen Nachkriegsgesellschaft selbst zu verwirklichen, dabei jedoch auf den Widerstand traditioneller Einstellungen stießen. *Gendaigeki* eigneten sich besonders, um die Notwendigkeit der von der amerikanischen Besatzung in Gang gesetzten Demokratisierungsprozesse sichtbar zu machen. Als ein weiteres Subgenre des *gendaigeki* kann man die Filmkomödie (*kigeki eiga* 喜劇映画) anführen, deren Stoffe sowohl aus traditionellen als auch aus westlichen Quellen stammen. Neben Slapstick, Parodie oder schwarzem Humor enthalten Filmkomödien auch typische Elemente der japanischen darstellenden Künste wie man sie beispielsweise in *rakugo* 落

⁴³ Zur Kategorisierung japanischer Filme siehe u. a. Anderson, Joseph L.; Richie, Donald (1982): *The Japanese Film. Art and Industry*. Princeton: Princeton University Press, S. 315ff.

Der japanische Film - Von der Einführung des Mediums bis zum Ende des
Zweiten Weltkriegs

語, *kyôgen* 狂言 oder *jôruri* 浄瑠璃 findet. Als weitere Unterkategorien der Filmkomödie kann man *nansensu* ナンセンス (Nonsens-Filme) oder *ninjô kigeki* 人情喜劇 (Tragikomödie) nennen.⁴⁴

Der Film strebt nach Unabhängigkeit

Bereits um 1910 hatte sich die Filmindustrie so weit entwickelt, dass man in der Lage war, pro Monat im Durchschnitt mehr als ein Dutzend Filme herzustellen. Zudem wurden vermehrt Filme von einer Stunde Spieldauer hergestellt.⁴⁵ *Benshi* dominierten die Branche nach wie vor, das Bedürfnis nach Reformen wurde aber während der 1910er Jahre allmählich spürbar. Neue Impulse erhielt das japanische Kino einerseits von importierten Filmen aus Europa und aus den USA, andererseits aber auch von neuen Formen des Theaters. Zudem rückte der Film in Japan auch erstmals als eigenständiges Medium ins Blickfeld des Staates. Dies ist vor allem auf die Vorführung des französischen Dreiteilers *Zigomar* (1911) zurückzuführen, der unter der Regie des französischen Regisseurs Victorin-Hippolyte Jasset nach Romanen des Schriftstellers Leon Sazie entstanden war. Filme der *Zigomar*-Reihe waren Detektivgeschichten, in welchen die Raubzüge einer

⁴⁴ Vgl. Barrett, Gregory (1992): *Comic Targets and Comic Styles: Introduction to Japanese Film Comedy*. In: Nolletti, Arthur; Desser, David (Hrsg.): *Reframing Japanese Cinema. Authorship, Genre, History*. Bloomington: Indiana University Press, S. 210-258.

⁴⁵ Vgl. Philips, Alistair; Stringer, Julian (2007): *Introduction*. In: Dies. (Hrsg.) *Japanese Cinema. Texts and Contexts*. London, New York: Routledge, S. 3.

Verbrecherbande und ihres Anführers Zigomar geschildert wurden, die von einem berühmten Detektiv durch ganz Europa verfolgt werden. Die Filmreihe, in der die Verbrechen der Räuberbande in einer für japanische Zuschauer ungewohnt temporeichen Filmsprache geschildert wurden, war so erfolgreich, dass japanische Filmstudios begannen, ihre eigenen Filmversionen des französischen Originals herzustellen. Verlage publizierten sogar Romane mit der Figur des französischen Serienhelden. Während *Zigomar* sich so zu einem multimedialen Massenphänomen entwickelte, gelangten die Behörden bald zu der Überzeugung, dass zum Schutze der jüngeren Zuschauer eine stärkere Kontrolle des Mediums notwendig sei. Zeitungen veröffentlichten Artikel, in denen vor dem schlechten Einfluss des Films gewarnt wurde. Der Vorwurf, die Filme würden kriminelles Verhalten glorifizieren und einen negativen Einfluss auf die japanische Jugend ausüben, führte dazu, dass die Filme Ende 1912 schließlich verboten wurden. Die Kritik der japanischen Behörden beruhte dabei nicht ausschließlich auf der Handlung des Films. Sie fußte auch auf der Sorge, dass sich mit Filmen wie *Zigomar* eine neue Form der kommerziellen Unterhaltungskultur insgesamt ausbilden könne, die sich der Kontrolle der staatlichen Behörden entziehen könnte.⁴⁶

Eine neue Form des Theaters, die sich auf den Film auswirkte, war das *shingeki* 新劇 (neues Theater), das im Wesentlichen durch den Einfluss westlicher Theatertraditionen und Konventionen des Realismus entstanden war, die seit Beginn der *Meiji-Zeit* in Japan auf

⁴⁶ Zu den Reaktionen, die durch Vorführungen des franz. Films *Zigomar* Ende 1911 ausgelöst wurden, siehe ausführlich: Gerow, Aaron (2010): *Visions of Japanese Modernity: Articulations of Cinema, Nation, and Spectatorship, 1895-1925*. Berkeley: University of California Press, S. 52-65.

Der japanische Film - Von der Einführung des Mediums bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs

fruchtbaren Boden gefallen waren. Osanai Kaoru 小山内薫 (1881-1928) war ein Theaterregisseur, der die Entstehung des *shingeki* maßgeblich beeinflusst hatte. Osanais Anliegen lag vor allem darin, einen Gegenpol zu den besonders stilisierten Formen des *Kabuki* zu bilden und nach dem Vorbild des westlichen Theaters moderne Themen durch eine realistischere Darstellung der Schauspieler auf die Bühne zu bringen. Osanai hatte zunächst das *Jiyū gekijō* 自由劇場 (Freies Theater) gegründet, in welchem er versuchte, etwas Neues zu schaffen, indem er Dramen von Gorki und Tschechow mit *Kabuki*-Schauspielern aufführte. Weil der Erfolg jedoch ausblieb, distanzierte sich Osanai bald gänzlich von traditionellen Formen des japanischen Theaters. Auch andere Vertreter des *shingeki* orientierten sich bewusst an Werken von europäischen Autoren wie Henrik Ibsen oder Gerhard Hauptmann. Im *shingeki* hatte sich auch Tanaka Eizō 田中栄三 (1886-1968) zunächst als Regisseur betätigt, der einen Realismus europäischen Ursprungs in Japan einführen wollte. Er schloss sich den *Nikkatsu*-Studios an und realisierte ab 1918 Filme, die auf literarischen Werken von Autoren wie Tolstoi und Tschechow beruhten. Tanaka war jedoch ein eher konservativer Regisseur, der noch Anfang der 1920er Jahre männliche Darsteller für weibliche Figuren (*onnagata*) in seinen Filmen verwendete.

Osanai wurde später mit der Leitung der Ausbildungsschule der *Shōchiku*-Filmstudios beauftragt, einer der ersten Schauspielschulen Japans. Dort löste man sich endgültig von alten Traditionen des *Kabuki* und des *shimpa*, um gleichzeitig Impulse des neuen *shingeki* aufzunehmen. In seiner Schule wurden Schauspielerinnen und Schauspieler in einem Schauspieltechniken nach westlichem Vorbild ausgebildet. Osanai machte sich unter

anderem mit der Produktion von Kinofilmen und der Förderung neuer Talente in der Filmbranche einen Namen.

Mit dem von *Shôchiku* produzierten *Rojô no reikon* 路上の靈魂 (1921, Souls on the Road), der auf Gorkis Schauspiel „Nachtasyl“ (1901) basiert, konnte Regisseur Murata Minoru 村田実 (1894-1937), der als Schauspieler bei *shingeki*-Aufführungen gearbeitet hatte, bevor er 1920 durch Osanais Empfehlung zu *Shôchiku* kam, einen Film realisieren, in dem die von Osanai geforderten Prinzipien eines realistischen Darstellungsstils verwirklicht wurden. Dabei ließ Murata Einflüsse von westlichen Filmemachern wie F. W. Murnau und D. W. Griffith erkennen.⁴⁷

Der Trend zu weiteren Veränderungen wurde vor allem durch die so genannte „Bewegung des reinen Films“ (*jun'eigageki undô* 純映画劇運動) vorangetrieben, die nicht nur von Filmemachern ausging, sondern auch Filmkritiker einschloss, die sich in ihren Texten dafür einsetzten, die filmischen Charakteristika des neuen Mediums endlich in den Vordergrund zu stellen und durch einen stärkeren Realismus eine Trennung von den Konventionen des Theaters herbeizuführen.⁴⁸ Viele Kritiker nutzten Magazine wie das 1918 gegründete *Kinema Junpô* キネマ旬報, um ihre Ansichten zum Film zu

⁴⁷ Murata Minoru wechselte später zu *Nikkatsu* und danach zum 1931 gegründeten Unternehmen *Shinkô Kinema* 新興キネマ. Im Jahre 1936 war er an der Gründung der *Nihon eiga kantoku kyôkai* 日本映画監督協会 (Directors Guild of Japan) beteiligt. Vgl. Jacoby, Alexander (2008): *A Critical Handbook of Japanese Film Directors. From Silent Era to the Present Day*. Berkeley: Stone Bridge, S. 191-193.

⁴⁸ Bernardi, Joanne (2001): *Writing in Light: The Silent Scenario and the Japanese Pure Film Movement*. Detroit: Wayne State University Press, S. 90.

Der japanische Film - Von der Einführung des Mediums bis zum Ende des
Zweiten Weltkriegs

veröffentlichen.⁴⁹ Wer wie beispielsweise Gonda Yasunosuke 権田保之助 (1887-1951) über das neue Medium schrieb, war meist von ausländischen Werken zur Filmtheorie beeinflusst, die ins Japanische übersetzt worden waren.⁵⁰ Um 1920 kannte man westliche Filme zudem so gut, dass immer mehr Filmemacher dem einheimischen Films ablehnend gegenüberstanden. Forderungen von Filmkritikern richteten sich explizit gegen die von den Filmstudios gepflegten Konventionen, wobei ihr Hauptanliegen darin bestand, den Einsatz von *onnagata* für die Darstellung von Frauenfiguren und die Begleitung der Filmvorführungen durch *benshi* zu beenden. Darüber hinaus wiesen viele Kritiker wiederholt darauf hin, wie wichtig es sei, das westliche Kino zu studieren, um zu verstehen, was getan werden könne, um die Qualität des japanischen Films zu verbessern. Filmkritiker wie Kaeriyama Norimasa 帰山教正 (1893-1964) versuchten ihre Ideen erfolgreich in die Praxis umzusetzen und zu einer qualitativen Verbesserung japanischer Filme beizutragen.⁵¹ Mit dem Einsatz moderner Techniken wie Nahaufnahmen und

⁴⁹ Japans ältestes Filmmagazin publizierte zunächst vor allem Artikel über ausländische Filme. Viele Mitarbeiter folgten mit ihrer Kritik am japanischen Film den Prinzipien der „Bewegung des reinen Films“.

⁵⁰ Von Gonda stammte eine der ersten japanischen theoretischen Schriften zum Film: *Katsudō shashin no genri oyobi ōyō* 活動写真の原理及応用 (Anwendung und Theorie der bewegten Bilder). Gonda verfolgte einen soziologischen Ansatz und bezog bei seiner Untersuchung des Filmmarktes Mittel der Statistik mit ein. Vgl. Iwamoto Kenji (1987): *Film Criticism and the Study of Cinema in Japan: A Historical Survey*. In: *Iconics 1*, S. 129-146.

⁵¹ Kaeriyamas Film *Sei no kagayaki* 生の輝き (1918, Das Leuchten des Lebens) gilt als eines der innovativeren Werke dieser Zeit, die das Potenzial hatten, das japanische Kino

Zwischentiteln ging Kaeriyama neue Wege und versuchte die mächtigen Filmerzähler aus der Filmbranche zu verdrängen. Dabei musste er sich auch gegen die bei vielen Filmproduzenten vorherrschende Meinung durchsetzen, moderne westliche Filmtechniken wären in japanischen Filmen fehl am Platz.

Die Filmbranche erhielt auf diese Weise genügend Impulse, damit sich das japanische Kino weiterentwickeln konnte, allerdings brachten die Modernisierungsversuche auch kurzlebige Erfindungen hervor, die sich nicht weiter durchsetzen konnten. So bildete sich mit dem *rensageki* 連鎖劇 (Kettendrama) für kurze Zeit eine multimediale Form des Kinos heraus, bei welcher Elemente von Bühnenstücken, Gesangsnummern und Filmprojektionen auf einer Leinwand miteinander vermischt wurden. Anstoß zu neuen Entwicklungen war auch die Gründung neuer Filmstudios, die begannen, miteinander zu konkurrieren. Die bereits genannten *Shôchiku*- oder *Tenkatsu*⁵²- Filmstudios stellten beispielsweise junge Schauspielertalente, Regisseure und Kameramänner ein, die Erfahrungen im Ausland gemacht hatten und sich maßgeblich an Filmproduktionen aus den USA orientierten. Filmemacher, die sich für eine Umorientierung des japanischen

zu erneuern. Die Rolle der Hauptfigur wurde von Hanayagi Harumi 花柳はるみ (1896-1962) verkörpert, die als eine der ersten Schauspielerinnen in einem japanischen Film auftrat. Vgl. Yoshida Chieo (1985): *Kaeriyama Norimasa to "Sei no kagayaki" no shuppatsu made* (Kaeriyama Norimasa und bis zum Start von "Das Leuchten des Lebens"). In: Imamura Shôhei et al. (Hrsg.): *Nihon eiga no tanjô. Kôza Nihon eiga 1*. Tôkyô: Iwanami Shoten, S. 236-249.

⁵² Ursprgl. *Tennen Shoku Katsudô Shashin* 天然色活動写真 (Natürliche Farben und bewegliche Bilder). Einer der Hauptkonkurrenten von *Nikkatsu* während der ersten Dekade des zwanzigsten Jahrhunderts.

Der japanische Film - Von der Einführung des Mediums bis zum Ende des
Zweiten Weltkriegs

Films nach westlichen Vorbildern einsetzten, waren neben Murata Minoru der Kameramann Henry Kotani ヘンリー・小谷 (1887-1927) und Thomas Kurihara トーマス・栗原 (1885-1926), der zuvor als Schauspieler in den USA erfolgreich gewesen war. Kuriharas erster Film, den er in Japan als Regisseur verwirklichen konnte, war die Komödie *Amachua kurabu* アマチュア倶楽部 (1920, Amateur Club), zu welcher der Schriftsteller Tanizaki Jun'ichirô 谷崎潤一郎 (1886-1965) das Drehbuch geliefert hatte. Der Film wurde von dem 1920 gegründeten Filmstudio *Taishô katsuei* 大正活映⁵³ produziert, das hauptsächlich Projekte im Einklang mit der *jun'eigageki*-Bewegung verwirklichen wollte. Als Vorbild dienten beispielsweise Werke von D. W. Griffith (1875-1848), der in den USA mit dramaturgischen und kameratechnischen Ideen neue Wege beschrritten hatte.⁵⁴ Kotani hatte Erfolg mit *Shima no onna* 島の女⁵⁵ (1920, Island

⁵³ *Taikatsu* hielt sich nicht lange im Filmgeschäft, da man nicht genügend Filmtheater besaß, um Produktionskosten zu decken. Die Firma wurde bereits 1922 von *Shôchiku* übernommen.

⁵⁴ Werke oben besagter Filmemacher wurden auch unter dem Begriff 革新映画 *kakushin eiga* (Reformfilm) subsumiert. Vgl. Bernardi, Joanne (2001): *Writing in Light: The Silent Scenario and the Japanese Pure Film Movement*. Detroit: Wayne State University Press, S. 26-27.

⁵⁵ Kotani Beitrag zum damaligen Film bestand in der Einführung verschiedener Beleuchtungstechniken, die er während seiner aktiven Zeit als Regisseur und Schauspieler in Hollywood erlernt hatte. Vgl. Jacoby, Alexander (2008): *A Critical Handbook of Japanese Film Directors. From the Silent Era to the Present Day*. Berkeley: Stone Bridge Press, S. 125. Vgl. auch Satô Tadao (1985): *Hariuddo no Nihonjintachi* (Die Japaner aus Hollywood. In: Imamura Shôhei et al. (Hrsg.): *Nihon eiga no tanjô. Kôza Nihon eiga* 1. Tôkyô: Iwanami Shoten, S. 260-273.

Woman), dem ersten Film, der von den *Shôchiku*-Studios produziert wurde. Auch der eher konservative Rivale *Nikkatsu* folgte dem Trend zu Neuerungen und produzierte mit Tanakas *Dokuro no mai* どくろの舞⁵⁶ (1923, Dance of the Skull) den ersten Stummfilm ohne männliche Frauendarsteller (*onnagata* 女形).⁵⁷ Immer häufiger wurden auch Zwischen- oder Dialogtitel eingesetzt, um die Kommentierungen durch die *benshi* überflüssig zu machen. Mit den meisten Filmen, die sich nach amerikanischen Vorbildern richteten, machten die Filmstudios jedoch kaum Gewinne. Das Publikum wollte zwar Filme im westlichen Stil sehen, dann jedoch lieber die importierten Originale aus den Vereinigten Staaten. Auch die Herstellungskosten überstiegen die der bisher hergestellten altmodischen Filme, weshalb man sich bei *Taishô Katsuei* 大正活映, einer 1920 gegründeten Filmgesellschaft, verstärkt um den Import amerikanischer Serien bemühte.⁵⁸ Das unter dem Namen *Taikatsu* bekannte Unternehmen hatte – wie übrigens auch *Shôchiku* – öffentlich bekannt gegeben, man wolle Filme im Sinne der Philosophie des „reinen Films“ produzieren. Weil *Taikatsu* aber nicht über genügend Filmtheater verfügte, um die

⁵⁶ Nur wenige Filme von Tanaka existieren heute noch. Dennoch ist Tanakas Anteil an der Entwicklung des damaligen Films nicht unerheblich. Tanaka gilt als Regisseur, der den auf *shimpa*-Stücken basierenden Filmen neue Anstöße gab. Einige seiner Filme waren zudem Adaptionen westlicher literarischer Werke. In *Dokuro no mai* (Der Tanz der Schädel) traten erstmals Schauspielerinnen in Tanakas Film auf. Vgl. Jacoby, Alexander (2008): *A Critical Handbook of Japanese Film Directors. From the Silent Era to the Present Day*. Berkeley: Stone Bridge Press, S. 300-301.

⁵⁷ Vgl. Jacoby, Alexander (2008): *A Critical Handbook of Japanese Film Directors. From the Silent Era to Present Day*. Berkeley: Stone Bridge Press, S. 300-302.

⁵⁸ Vgl. Bernardi, Joanne (2001): *Writing in Light – The Silent Scenario and the Japanese Film Movement*. Detroit: Wayne State University Press, S. 230.

Der japanische Film - Von der Einführung des Mediums bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs

Produktionskosten eigener Filme wieder einzuspielen, wurde das Unternehmen 1922 von *Shōchiku* übernommen.

Die Bewegung des „reinen Films“ konnte sich nicht lange gegen die kommerziellen Interessen der Filmindustrie behaupten. Innovative Filme, wie die oben genannten Werke, blieben eher die Ausnahme und können nicht als Beispiele für eine Gesamtentwicklung der damaligen japanischen Filmlandschaft herangezogen werden. Lediglich der Einsatz von Schauspielerinnen anstelle der *onnagata* in den Rollen weiblicher Figuren erwies sich als erfolgreiche Innovation, auf die das Publikum nicht mehr verzichten wollte, weshalb *onnagata* gegen Mitte der 1920er Jahre ganz aus dem japanischen Kino verschwanden.

Mit Mizoguchi Kenji 溝口健二 (1898-1956) betrat zu dieser Zeit ein neues Regietalent die Bühne des Films, das nach einigen filmischen Versuchen mit *Kiri no minato* 霧の港 (1923, Foggy Harbor) ein visuell beeindruckendes Drama vorlegte, welches teilweise auf dem Bühnenstück *Anna Christie* (1920) von Eugene O’Neill (1888-1953) basierte. Mizoguchi erwies sich schon früh als innovativer Filmemacher, der es verstand, das Potential der Kamera so effektiv zu nutzen, dass er schon zu Beginn seiner Karriere auf den Einsatz von *benshi* verzichten konnte.⁵⁹

Der Neuanfang nach dem Kantō-Erdbeben

⁵⁹ Vgl. Anderson, Joseph L.; Richie, Donald (1982): *The Japanese Film. Art and Industry*. Princeton: Princeton University Press, S. 46. Die Mehrzahl der fast siebzig Filme, die während der 1920er und 1930er Jahre unter der Regie von Mizoguchi entstanden, ist heute verschollen.

Die Weiterentwicklung des japanischen Films wurde im Jahre 1923 jäh unterbrochen, als die Region Kantô am 1. September von einem verheerenden Erdbeben getroffen wurde, das große Teile der Städte in der Region zerstörte.⁶⁰ Auch die Filmstudios fielen den großflächigen Zerstörungen der Infrastruktur durch das Beben und die darauffolgenden Großbrände in Yokohama und Tôkyô zum Opfer. Die industrielle Organisation der Filmbranche und die Produktion von Filmen wurden größtenteils zerstört, darunter auch geeignete Drehorte für historische Samuraifilme. Die Katastrophe war ein Rückschlag für die japanische Filmindustrie, der Wiederaufbau der Filmstudios nach dem Erdbeben kam jedoch auch einem Neuanfang gleich und beschleunigte die Modernisierung des japanischen Films, weil Filmstudios und Regisseure die visuellen und erzählerischen Aspekte ihrer Produktionen kritischer überdachten, um konkurrenzfähig zu bleiben. Alte Konzepte mussten überprüft und neue Ideen umgesetzt werden.⁶¹ Die Erosion alter

⁶⁰ Das Erdbeben hatte eine Stärke von 7,9 bis 8,3 auf der Richter-Skala und dauerte ungefähr zehn Minuten. Das Beben war bis ins südlich gelegene Shizuoka spürbar und forderte über 140000 Todesopfer. Gebäude der Stadt Yokohama wurden zu 90 Prozent zerstört, in Tôkyô bis zu 70 Prozent. Vgl. Lewis, Diane Lei (2019): *Powers of the Real. Cinema, Gender, and Emotion in Interwar Japan*. Cambridge: Harvard University Press, S. 26.

⁶¹ Vgl. Bordwell, David (2005): Visueller Stil im japanischen Kino 1925-1945. In: Glaubitz, Nicola u.a. (Hrsg.): *Akira Kurosawa und seine Zeit*. Medienumbrüche 10. Bielefeld: Transcript, S. 164. Bereits ein Jahr später wurden in Japan 875 Filme produziert. Ab 1928 überstieg die Anzahl neuer Filme die aller übrigen Länder bis die Produktion mit Beginn des 2. Weltkriegs gekürzt wurde. Vgl. Richie, Donald (2001): *A Hundred Years of Japanese Film*. New York: Kodansha, S. 44.

Der japanische Film - Von der Einführung des Mediums bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs

Strukturen, so Donald Richie, „had been going for decades – the earthquake merely provided a sense of closure.“⁶²

Tatsächlich profitierte die Filmindustrie bis Mitte der zwanziger Jahre trotz ökonomischer Probleme und politischer Unruhen von einer Phase in der japanischen Geschichte, die von künstlerischer Freiheit, Reformen und Offenheit gegenüber Unbekanntem geprägt war. Diese Situation konnten sich viele Filmemacher zunutze machen. Die Erdbebenkatastrophe hatte zwar zunächst zu einem erheblichen Rückgang der Zuschauerzahlen geführt, die Filmstudios waren jedoch in der Lage, sich außerordentlich schnell zu erholen. Wurden im Jahre 1919 noch 7,3 Millionen Besucher gezählt, so betrug die Zahl der Besucher ein Jahr nach der Katastrophe 1924 bereits 54 Millionen.⁶³

Direkte Folge des Erdbebens war auch eine große Anzahl von Dokumentarfilmen, in welchen versucht wurde, die Auswirkungen der Katastrophe festzuhalten. Diese wurden mit schriftlichen Erlebnisberichten (*jitsuwa* 実話) von Überlebenden der Katastrophe veröffentlicht. Auch in fiktionalen Erdbebenfilmen (*shinsai eiga* 震災映画), die in der Hauptstadt hergestellt wurden, thematisierte man die Katastrophe mit ihren Folgen. Filmemacher versprachen dem Publikum, in ihren Werken ein realistisches Bild der Ereignisse zu vermitteln. In Filmproduktionen von *Nikkatsu* beispielsweise drehte man mit

⁶² Richie, Donald (2001): *A Hundred Years of Japanese Film*. New York: Kodansha, S. 43.

⁶³ Vgl. Lewis, Diane Lei (2019): *Powers of the Real. Cinema, Gender, and Emotion in Interwar Japan*. Cambridge: Harvard University Press, S. 92.

Schauspielern, die vor Ort wischen den Ruinen der zerstörten Gebäude und Straßen agierten. Dies waren zum Teil Schauspieler, die das Erdbeben zuvor selbst miterlebt hatten und dem Kinopublikum nun ihre Emotionen auf der Leinwand vermitteln konnten. Erdbebenfilmen dienten nicht nur dazu, die Zuschauer zu informieren, sondern ermöglichten so eine bislang nicht dagewesene emotionale Einbeziehung der Zuschauer in das Geschehen auf der Leinwand. Den Filmstudios wurde aus diesem Grund Sensationsgier vorgeworfen, zugleich wurde von den Behörden aber auch die Empfehlung ausgesprochen, kostenlose Vorführungen anzubieten, um die Bevölkerung von den durch das Erdbeben verursachten Entbehrungen abzulenken. Vieles spricht dafür, dass Filme allmählich nicht nur ein realistisches Abbild der Welt ablieferten, sondern dass Film in Japan von diesem Zeitpunkt an erstmals als wichtiges Massenmedium anerkannt wurde.⁶⁴

Der Innovationsschub des „reinen Films“ geriet während dieser Zeit ins Stocken, um schließlich gänzlich zu verschwinden. Trotz ihrer kurzen Dauer hatte die Bewegung jedoch die Position von Filmregisseuren und Drehbuchautoren gestärkt und dafür gesorgt, dass man auf Schauspielerinnen in baldiger Zukunft nicht mehr verzichten konnte. Die Betonung einer realistischen Darstellung trug dazu bei, dass sich der Film von alten und neuen Theaterformen (*kyūgeki* und *shingeki*) emanzipierte. Auch von staatlicher Seite begann man, den Film als eigenständige Kunstform anzuerkennen, was zur Ausbildung

⁶⁴ Vgl. Lewis, Diane Lei (2019): *Powers of the Real. Cinema, Gender, and Emotion in Interwar Japan*. Cambridge: Harvard University Press, v. a. Part I. Backgrounds> The Great Kanto Earthquake and Mass Media. S. 19-99.

Der japanische Film - Von der Einführung des Mediums bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs

von Regularien führte, mit welchen man die Produktion von Kinofilmen überwachen konnte.⁶⁵

Während sich die Filmemacher in der modernen Hauptstadt in den neu errichteten Studios auf die Herstellung von *gendaigeki* konzentrierten, verlagerte man die Produktion von *jidaigeki* nach Kyôto, wo man mit den historischen Kulissen ideale Bedingungen vorfand. Mit dem Umzug nach Kyôto begann eine Zeit innovativer *jidaigeki*, welche die Popularität der damaligen *gendaigeki* weitgehend in den Schatten stellten. Vor allem historische Filme der *Nikkatsu*-Studios konnten sich sogar gegen Produktionen durchsetzen, die aus dem Ausland importiert wurden. Die Begründung für die immense Popularität der *jidaigeki* ist auch in der durch das Kantô-Erdbeben verursachten Notlage zu finden. Nach dem kurzen Boom der Erdbebenfilme war der Geschmack des Publikums vor allem von einem ausgeprägten Wunsch nach Realitätsflucht bestimmt. In Schwertkampffilmen musste man sich nicht mit zeitgenössischen Problemen auseinandersetzen, in damaligen *gendaigeki* war es dagegen kaum möglich, die gegenwärtige Situation zu ignorieren.⁶⁶

Das Publikum von *jidaigeki* war bislang mit Schwertkampffilmen zufrieden gewesen, die in einer simple Handlung zwischen Gut und Böse unterschieden und den Helden in

⁶⁵ Vgl. Yomota Inuhiko (2014): *Nihon eigashi 110nen* (110 Jahre japanischer Film). Tôkyô: Shûeisha Shinsho, S. 68-69. Siehe dazu auch Kyoko Hirano (1992): *Mr. Smith goes to Tokyo. Japanese Cinema under the American Occupation*. Washington: Smithsonian Institution, S. 14.

⁶⁶ Vgl. Anderson, Joseph L.; Richie, Donald (1982): *The Japanese Film. Art and Industry*. Princeton: Princeton University Press, S. 59.

zahlreichen Situationen die Gelegenheit boten, ihre übermenschliche Stärke zu demonstrieren. Prominentestes Beispiel waren Filme, die sich auf auf das Thema Rache konzentrierten und sich dabei auf historisch belegte Ereignisse wie die Geschichte der 47 *rōnin* bezogen, die den Tod ihres Lehnsherrn Asano Naganori in Erfüllung der Regeln des *bushidō* (Weg des Kriegers) rächten.⁶⁷ Daneben gab es in damaligen *jidaigeki* auch Protagonisten, die sich als *yakuza* oder ehrenhafte Diebe für die Schwachen und Unterdrückten der Gesellschaft einsetzten, aufgrund ihrer kriminellen Handlungen jedoch stets von der Jurisdiktion des Shōguns zur Rechenschaft gezogen wurden und ihre gerechten Strafe nicht entkommen konnten. Viele *jidaigeki*, die während der zweiten Hälfte der 1920er Jahre entstanden, machten sichtbar, dass sich das Genre in einer Phase des Wandels befand. Basierten historische Filme bislang auf *kōdan* 講談 (volkstümliche Erzählungen), so wurden nun vermehrt Filme produziert, die auf historischen Romanen beruhten. Diese brachten ein differenzierteres Bild der familiären Charaktere hervor, indem sie den Figuren mehr psychologische Tiefe verliehen und sozialen Unruhen, die das Land gegen Ende der 1920er Jahre erschütterten, zum Teil widerspiegeln. *Jidaigeki*, die während dieser Zeit hergestellt wurden, profitierten auch von dem Gebrauch von Drehbüchern, Zwischentiteln und einer ausgefeilteren Schnitt- und Kameratechnik, die es ermöglichte, aufwändige Handlungen und komplexere Charaktere zu entwickeln. Im Zuge

⁶⁷ Zwischen 1908 und 1994 entstanden 91 Filmversionen des historisch bekannten Zwischenfalls. Vgl. Standish, Isolde (2000): *Myth and Masculinity in the Japanese Cinema*. London: Routledge, S. 16-17. Eine ausführliche Besprechung des zweiteiligen *jidaigeki* von Mizoguchi Kenji *Genroku Chūshingura* (1942, The 47 Ronin) findet man in: Davis, Darrell William (1996): *Picturing Japaneseness. Monumental Style, National Identity, Japanese Film*. New York: Columbia University Press, S. 131-180.

Der japanische Film - Von der Einführung des Mediums bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs

dieser Veränderungen entstand eine Art Subgenre des historischen Films, das sich von bisherigen Mustern abwandte. So verschwamm in den neuen *jidaigeki* die klare Trennlinie zwischen Gut und Böse mit Protagonisten, die das feudale Wertesystem herausforderten und dabei den heuchlerischen Charakter feudaler Strukturen offenlegten. Filme dieser Art waren bis Anfang der 1930er Jahre sehr populär beim japanischen Publikum, das mit den Protagonisten sympathisierte, die ohne Schuld ins gesellschaftliche Abseits geraten waren, und sich mit einer trotzigen, aber letztlich vergeblichen Reaktion aus ihrer Situation zu befreien versuchten. Von der Romanreihe *Daibosatsu tôge* 大菩薩峠 (Der große Bodhisvata Bergpass) des Schriftstellers Nakazato Kaizan (1885-1944) inspiriert, entstanden so beispielsweise Filme mit Helden, die in ihrer Rebellion gegen ein ungerechtes System gefeiert wurden. *Orochi* 雄呂血 (1925, Orochi), der unter der Regie des *jidaigeki*-Spezialisten Futagawa Buntarô 二川文太郎 (1899-1966) entstand, handelte von einem jungen Antihelden, der ungerechterweise von seinem Clan verstoßen wird und ein Leben als *rônin* führen muss. Sein sozialer Abstieg setzt sich fort, als er durch eine Reihe von Missverständnissen zunächst ins Gefängnis gerät und schließlich gegen einen korrupten Clanchef kämpfen muss, der seine frühere Geliebte entführt hat. Nachdem er diesen besiegt, wird er am Ende des Films trotz seiner heldenhaften Tat von den Behörden abgeführt. Auch Regisseure wie Itô Daisuke 伊藤大輔 (1898-1981) oder der legendäre Makino Masahiro マキノ雅弘 (1908-1993), Sohn von Makino Shôzô, waren gegen Ende der 1920er Jahre mit *jidaigeki* erfolgreich, die von Antihelden handelten, die ihren Platz in der feudalistischen Gesellschaft verloren hatten. Itôs *Zanjin zanbaken* 斬人斬馬劍 (1929, Man-Slashing, Horse-Piercing Sword), der von einem nihilistischen *rônin*

erzählt, der sich einer Bauernrevolte gegen einen despotischen Lehnsherren anschließt, zeichnete sich durch einen innovativen Kamerastil aus, der eine realistische Darstellung von Actionszenen ermöglichte, die sich durch eine viel lebhaftere Inszenierung der Schwertkämpfe auszeichneten. Nicht nur stilistisch, auch inhaltlich war Itôs Film ein wegweisendes Beispiel für spätere Filme, die sich mit sozialkritischen Themen beschäftigten.⁶⁸

Makino drehte seinen ersten Film im Alter von achtzehn Jahren und spezialisierte sich ebenso darauf, historische Schwertkampffilme herzustellen. Sein dreiteiliges Epos *Rôningai* (1928-29, Street of Masterless Samurai) wurde durch die einzigartige Kulisse einer von *rônin* bewohnten Stadt bekannt, welche ein desillusionierendes Bild des Alltags unter der Herrschaft der Tokugawa-Regierung vermittelte. Der Film, der sich durch eine herausragende Kameraarbeit mit rasanten Schwertkampfszenen von anderen Werken abhob, diente Regisseuren wie Kurosawa Akira oder Kobayashi Masaki als Vorbild für ihre späteren historischen Samuraifilme.⁶⁹

⁶⁸ Itô Daisuke wurde durch einen mobilen Kamerastil bekannt, weshalb er auch Idô Daisuki 移動大好 („Er liebt Bewegung“) genannt wurde. Itô ist Regisseur des Films *Chûji tabi nikki* (Tagebuch über Chûjis Reisen) aus dem Jahre 1927.

⁶⁹ Vgl. Richie, Donald (2001): *A Hundred Years of Japanese Film*. New York: Kodansha International, S. 66. Makino drehte während seiner Karriere 261 Filme. Neben frühen nihilistischen Schwertkampffilmen gelangen ihm in seinen späteren Werken einige humorvollere *jidaigeki*, wie bspw. das Samurai-Musical *Oshidori uta gassen* 鴛鴦歌合戦 (1939, Singing Lovebirds). Auch mit anderen *jidaigeki* legte Makino teils exzentrische Variationen des Genres vor. Bei seinen Werken, die während der Nachkriegszeit entstanden, handelt es sich größtenteils um konventionellere *yakuza-*

Der japanische Film - Von der Einführung des Mediums bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs

Unterdessen machten sich auch Veränderungen im Genre des *gendaijeki* bemerkbar, als Regisseure wie Ozu Yasujirō 小津安二郎 (1903-1963), Shimizu Hiroshi 清水宏 (1903-1966) oder Shimazu Yasujirō 島津保次郎 (1897-1945) damit begannen, sich in ihren Filmen dem Alltagsleben der *Taishō*-Zeit (1912-1926) zu widmen und mit ihren Werken nicht nur Filmstars wie Tanaka Kinuyo 田中絹代 (1909-1977) hervorbrachten, sondern auch den Grundstein für das Genre des so genannten *shōshimin eiga* 小市民映画 legten.⁷⁰ Unter der Führung des Produzenten Kido Shirō 城戸四郎 (1894-1977) wurden bei *Shōchiku* in den Kamata-Studios in Tōkyō Dramen hergestellt, die das alltägliche Leben von Kleinbürgern in der Großstadt mit seinen wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Problemen widerspiegelten. Die Protagonisten dieser Filme waren Familien, Studenten oder Geschäftsleute, deren Alltag mit allen Nöten und Sorgen auf realistische, aber auch heitere Art und Weise geschildert wurde. Weil sich das Publikum in

Filme, die in der Meiji-Zeit angesiedelt sind. Vgl. Jacoby, Alexander (2008): *A Critical Handbook of Japanese Film Directors. From Silent Era to the Present Day*. Berkeley: Stone Bridge.

⁷⁰ Das Genre der Kleinbürgerfilme, so Arthur Nolletti, Jr. in seiner Analyse der Filmkomödien des Regisseurs Goshō Heinosuke 五所平之助, zeichne sich aus durch „a special feeling for the plight of women, a preoccupation with social and domestic pressures exerted upon the individual, and an identification with the joys and sorrows of ordinary people’s lives.“ Ders. (1992): *Woman of the Mist and Goshō in the 1930s*. In: Ders.; Desser, David (Hrsg.): *Reframing Japanese Cinema. Authorship, Genre, History*. Bloomington: Indiana University Press, S. 9.

diesen Figuren wiedererkennen konnte, wurde das Genre bald zum Aushängeschild von *Shôchiku* und ein Garant für den Erfolg bei japanischen Zuschauern.⁷¹

In den Filmen von Ozu konnte man bereits Ende der 1920er Jahre Ansätze seiner Filmsprache erkennen, für die der Regisseur Jahre später auch von westlichen Filmkritikern gefeiert wurde. Unter seinen frühen Filmen finden sich Slapstick-Komödien wie *Gakusei romansu* 学生ロマンス: 若き日 (1929, Days of Youth) oder *Umarete wa mita keredo* 生まれてわ見たけれど (1932, I Was Born, But...), die trotz ihres sozialkritischen Inhalts eindrücklich belegen, dass Ozu amerikanische Filmemacher wie Harald Loyd und Charlie Chaplin oder den aus Deutschland nach Hollywood emigrierten Ernst Lubitsch verehrt hatte. Mit Filmen wie *Tôkyô no kôrasu* 東京の合唱 (1931, Tokyo Chorus) und *Ukigusa monogatari* 浮草物語 (1934, A Story of Floating Weeds) begann Ozu schließlich, seinen Filmstil zu verfeinern, indem er nach und nach verschiedene Filmtechniken wie Überblendungen und Kameraschwenks aus seinen Werken eliminierte und eine Montagetechnik entwickelte, die zum Markenzeichen seiner Werke werden sollte. Diese zeichneten sich durch eine Dominanz niedriger Kamerapositionen („low-angle shot“) und die Integration so genannter Zwischenbilder („pillow shots“) aus, die vom eigentlichen Geschehen fortführen und dem Betrachter Raum geben, um die Ereignisse auf der Leinwand zu verarbeiten. All diese Elemente waren Kennzeichen seiner Filme, die Ozu kontinuierlich beibehalten hatte und dazu beitrugen, dass er sich bereits zu Beginn der

⁷¹ Dabei handelt es sich um seit der Stummfilmzeit beliebte Filme über familiäre Konflikte und Alltagsleben von Menschen der unteren Mittelschicht. Als produktiver Großmeister des *shôshimingeiki* gilt bis heute Ozu Yasujirô.

Der japanische Film - Von der Einführung des Mediums bis zum Ende des
Zweiten Weltkriegs

1930er Jahre als einer der profiliertesten Vertreter des Kleinbürgerfilms etablieren konnte.⁷²

Bevor Shimizu Hiroshi, der ein enger Freund Ozus war, sich im Japan der Nachkriegszeit mit realistischen Kinderfilmen (*jidô eiga* 児童映画) einen Namen machte, konnte er sich in vielen Filmgenres als versierter Regisseur bestätigen. Shimizu drehte historische und zeitgenössische Filme, Komödien, Sportstudentenfilme und melodramatische Filme mit Müttern im Zentrum der Handlung (*haha mono*). So entstanden allein zwischen 1925 und 1932 achtzig Filme während seiner Zeit bei *Shôchiku*. Der Mehrzahl der Filme Shimizus waren Porträts der zeitgenössischen japanischen Gesellschaft, die sich durch ihren Realismus von Werken vieler anderer Filmemacher zu dieser Zeit unterschieden. Dabei schreckte Shimizu nicht davor zurück, Beziehungsprobleme und Klassenungleichheiten deutlich zu thematisieren. *Fue no shiratama* 不壊の白珠 (1929, Indestructible White Pearl), eine Adaption des gleichnamigen Romans von Kikuchi Kan 菊池寛 (1888-1948), war ein Melodrama, in welchem Shimizu die unterschiedlichen Erwartungen der Geschlechter in glücklichen Beziehungen untersuchte, die letztlich an den Egoismen aller Beteiligten scheitern müssen. In dem zweiteiligen Drama *Nanatsu no umi* 七つの海 (1931-32, Seven Seas) werden Charaktere mit unterschiedlichem sozialen Hintergrund in einer Geschichte miteinander verwoben, die sich auf die Erfahrungen einer jungen Frau mit einem Mann aus reicher Familie konzentriert, der sich jedoch als Dandy entpuppt. Dabei zeigt Shimizu eine deutliche Sympathie für seine weiblichen Protagonisten, die den Heldinnen in Werken

⁷² Vgl. Richie, Donald (1974): *Ozu*. Berkeley: University of California Press, S. 160.

zeitgenössischer Filmmacher wie Mizoguchi oder Naruse in ihren Versuchen ähnelten, gegen die männliche Herrschaft zu rebellieren.⁷³

Auch die Filme von Shimazu Yasujirô, der neben Ozu als einer der Schöpfer des *shôshimin eiga*-Genres gilt, waren Dramen mit sozialkritischem Unterton, die im urbanen Milieu der Kleinbürger angesiedelt waren. Während der 1920er Jahre war Shimizu zunächst mit einer Reihe von Komödien erfolgreich gewesen, bis er sich mit Werken über das Kleinbürgertum zu einem der profiliertesten Regisseure seiner Zeit entwickelte. Shimazus Werke aus dieser Zeit, die auch als *shitamachi mono* 下町もの (Geschichten aus der Unterstadt) bezeichnet werden, hatten den Ruf, das damalige Alltagsleben auf eine realistische Art und Weise wiederzugeben und passten perfekt zu der Richtung, die Kido für *Shôchiku* vorgegeben hatte. Dass in vielen Filmen von Shimazu Frauen im Mittelpunkt der Handlung standen, war Teil der von Kido seit den 1920er Jahren ausgerufenen Strategie, vor allem Filme für ein weibliches Publikum herzustellen. Mit der Erschaffung des Genres wurde nicht nur das moderne Thema der Mittelklasse eingeführt, sondern auch das Bewusstsein, das Japan sich im Zuge seiner Modernisierung dem Westen einen weiteren Schritt angenähert hatte. Paradoxiertweise leistete das Genre dadurch aber auch nationalistischen Tendenzen Vorschub, indem es auf soziale Ungerechtigkeiten in einer modernen japanischen Gesellschaft aufmerksam machte, die durch den Einzug des

⁷³ Drew, William M. (2004): Hiroshi Shimizu: Silent Master of the Japanese Ethos. In: *Midnight Eye* (April) URL: <http://www.midnighteye.com/features/hiroshi-shimizu-silent-master-of-the-japanese-ethos/> (28.10.2020).

Der japanische Film - Von der Einführung des Mediums bis zum Ende des
Zweiten Weltkriegs

Kapitalismus entstanden waren und dabei den Eindruck hervorrief, dass die traditionelle Vergangenheit Japans unwiderruflich verloren war.⁷⁴

Das japanische Kino der 1920er Jahre machte auch in quantitativer Hinsicht erhebliche Fortschritte. In den zwanziger Jahren machte die japanische Filmindustrie eine derart rasante Entwicklung durch, dass die Zahl der in Japan produzierten Filme gegen Ende der Dekade bei rund 3000 Filmen pro Jahr lag, davon an die 600 lange Spielfilme. Die Zahl der größeren Kinos betrug rund 1330, außerdem gab es unzählige Provinzkinos.⁷⁵ Im Jahre 1926 wurden bereits 154 Millionen Zuschauer gezählt und fast 99% der Schüler in Japans Hauptstadt hatten bereits einmal ein Kino besucht.⁷⁶ Auch die Anzahl inländischer Produktionen nahm immer mehr zu. In den Jahren von 1920 bis 1926 konnte hier eine Verzehnfachung verzeichnet werden. Japan entwickelte sich zum drittgrößten Filmproduzenten nach den Vereinigten Staaten und Deutschland. Dieser Aufschwung kann auch auf den stilistischen Einfluss westlicher Filme von Regisseuren wie Griffith, Chaplin, Lubitsch oder Murnau auf den heimischen Markt zurückgeführt werden. Vor allem die Popularität amerikanischer Filme ließ sich an zahlreichen Werken ablesen.

Wie andere Filmnationen auch, brachte die japanische Filmindustrie im Laufe der zwanziger Jahre aber auch Filmemacher hervor, die das kineastische Potential der

⁷⁴ Vgl. Wada-Marciano, Mitsuyo (2008): *Nippon Modern. Japanese Cinema of the 1920s and 1930s*. Honolulu: University of Hawai'i Press, S. 49ff.

⁷⁵ Vgl. Freunde der Deutschen Kinemathek (1993): *Filme aus Japan. Retrospektive des japanischen Films*, Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek, S. 49.

⁷⁶ Vgl. Zöllner, Reinhard (2009): *Geschichte Japans. Von 1800 bis zur Gegenwart*. 2. Auflage, Paderborn: Schöningh, S. 323.

„beweglichen Bilder“ erkundeten und experimentelle Filme hervorbrachten. Der Filmpionier Kinugasa Teinosuke 衣笠貞之助⁷⁷ (1896-1982) schuf beispielsweise mit *Kurutta ippéji* (1926, *A Page of Madness*) ein Meisterwerk des japanischen Stummfilms und einen der ersten unabhängigen produzierten Filme Japans. Kinugasa hatte das Drehbuch zu seinem Film in Zusammenarbeit mit Kawabata Yasunari 川端康成 (1899-1972), dem späteren Nobelpreisträger für Literatur, verwirklicht. Kinugasa war ein Veteran des *shimpa*-Theaters, der über längere Zeit als *onnagata* bei *Nikkatsu* beschäftigt gewesen war, sich aber aufgrund der Reformen in der Filmindustrie einer Tätigkeit als Regisseur zugewandt hatte. Nach Stationen bei *Nikkatsu* und den Makino-Studios gründete er ein unabhängiges Filmstudio, das *Shinkankakuha eiga renmei* 新感覺派映画連盟 (Film-Bündnis der Schule des Neuen Sensualismus). Mit *Kurutta ippéji*, dessen Handlung in einer psychiatrischen Anstalt spielt, hatte Kinugasa einen Film vorgelegt, der thematische und stilistische Ähnlichkeiten mit expressionistischen Filmen wie „Das Kabinett des Dr. Caligari (1920) des deutschen Regisseurs F. W. Murnau erkennen lässt und als frühes Beispiel avantgardistischer Filmkunst in Japan gilt.“⁷⁸ Nur zwei Jahre später legte

⁷⁷ Jahre später wurde Kinugasa auch einem westlichen Publikum bekannt, als sein opulenter Historienfilm *Jigokumon* (1953, *Das Tor der Hölle*) in der Kategorie „Bester ausländischer Film“ mit einem Oscar ausgezeichnet wurde. Jacoby schreibt dazu: „Seen today, the film disappoints: rich Eastmancolor cinematography does not conceal the conventional mechanics of the plot and the solidity of the staging.“ Vgl. Jacoby, Alexander (2008): *A Critical Handbook of Japanese Film Directors*. Berkeley: Stone Bridge, S. 114.

⁷⁸ Vgl. dazu Gerow, Aaron (2008): *A Page of Madness. Cinema and Modernity in 1920's Japan*. Center of Japanese Studies. Ann Arbor: University of Michigan. Siehe zu Kinugasa u. a. auch Kanô Ryûichi (1985): *Kinugasa Teinosuke to sono shûhen*

Der japanische Film - Von der Einführung des Mediums bis zum Ende des
Zweiten Weltkriegs

Kinugasa das Drama *Jūjūro* 十字路 (1928, Crossroads) vor, das als eines der ersten Werke des japanischen Films nach Europa exportiert wurde und dort für einen visuellen Stil gelobt wurde, der den Expressionismus europäischer Werke widerspiegelte.⁷⁹ Kinugasa stand in enger Verbindung zur damaligen Literatengruppe *Shinkankakuha* 新感覚派 (Neue Schule des Sensualismus), der neben Kawabata auch Yokomitsu Riichi 横光利一 (1898-1947) angehörte. Schriftsteller der Gruppe standen unter dem Einfluss moderner westlicher Literaten und versuchten in ihren experimentellen Werken auf den rasanten Wandel durch die zunehmende Technologisierung des urbanen Lebens zu reagieren, weshalb sie auch am Medium Film interessiert waren. Das Interesse am Film teilten sie – wenn auch unbewusst – mit deutschen Schriftstellern und Filmtheoretikern wie Walter Benjamin oder Siegfried Kracauer.

Die Einführung des Tonfilms

(Kinugasa Teinosuke und sein Umfeld). In: Imamura Shōhei et al. (Hrsg.): *Nihon eiga no tanjō. Kōza Nihon eiga 1. Tōkyō: Iwanami Shoten*, S. 94-115. Auch auf Deutsch liegt eine ausführliche Untersuchung des Films vor: Lewinsky, Mariann (1997): *Eine verrückte Seite. Stummfilm und filmische Avantgarde in Japan*. Zürich: Chronos.

⁷⁹ Vgl. Jacoby, Alexander (2008): *A Critical Handbook of Japanese Film Directors. From the Silent Era to Present Day*. Berkeley: Stone Bridge Press, S. 114.

Gegen Ende der zwanziger Jahre hatte niemand mehr Zweifel daran, dass sich der Tonfilm⁸⁰ in der Filmindustrie durchsetzen würde. Im Jahre 1927 brachte die Vorführung des von den Warner Brothers produzierten Films „The Jazz Singer“ mit einigen Tonpassagen den kommerziellen Durchbruch des Tonfilms in den USA. Bis Mitte der 1930er Jahre wurde der Stummfilm weltweit durch den Tonfilm ersetzt. Auch in Japan wurde seit 1927 mit Tonfilmen experimentiert, aufgrund einer meist mangelhaften technischen Ausstattung und der hohen Kosten ließ sich eine erfolgreiche Vorführung mit Ton jedoch nicht umsetzen. Die Folge war nicht nur eine schlechte Aufnahmequalität, manche Filmvorführungen führten zu Irritationen, weil die Tonspur plötzlich nicht mehr zum Bild passte. Hinzu kam, dass Filmemacher erkennen mussten, dass die im *jidaigeki* aufgeführten theatralischen Dialoge im Stile der Theatertraditionen des *Kabuki* nicht für die Leinwand geeignet waren. Schauspieler mussten Sprechunterricht nehmen, damit sich ein sprachlicher Standard in den Dialogen tablieren konnte, der von allen Schauspielern eingehalten und von den Zuschauern verstanden werden konnte.⁸¹

Das 1929 gegründete Unternehmen *Shashin kagaku kenkyūjo* 写真化学研究所 (*Photo Chemical Laboratory, P.C.L.*) war eines der ersten Unternehmen, das sich moderne Studios für Filmtonaufnahmen einrichtete. Ein Regisseur, der sich intensiv mit der Technologie des Tonfilms beschäftigte, war Makino Masahiro. Er war als Toningenieur

⁸⁰ Auf Japanisch *tōki* トーキー, abgeleitet aus dem Englischen Begriff *talkie* (ursprgl. *talking pictures*).

⁸¹ Vgl. Iwamoto Kenji (1992): *Sound in the Early Japanese Talkies*. In: Nol-letti, Arthur Jr.; Desser, David (Hrsg.): *Reframing Japanese Cinema. Authorship, Genre, History*. Bloomington: Indiana University Press, S. 314.

Der japanische Film - Von der Einführung des Mediums bis zum Ende des
Zweiten Weltkriegs

auch für die Aufnahme und Entwicklung von Tonaufnahmen von Filmen anderer Regisseure verantwortlich und gründete 1935 seine eigene Produktionsfirma *Makino tōki* マキノトーキー (Makino Tonfilm). Auch andere Regisseure wie Osanai Kaoru oder Ushihara Kiyohiko hatten sich bereits mit Tonaufnahmen in ihren *gendaijeki* beschäftigt. Von Mizoguchi Kenji liegt ebenfalls ein Film vor, in welchem Tonaufnahmen verwendet wurden. Allerdings enthielt der von *Nikkatsu* produzierte Film *Fujiwara Yoshie no furusato* 藤原義江のふるさと (1930, Hometown) auch Passagen ohne Ton, weshalb *Madamu to nyōbo* マダムと女房 (1931, My Neighbour's Wife and Mine) als der erste komplette japanische Tonfilm gilt. Regie hatte Goshō Heinosuke 五所平之助 (1902-1981) geführt, der zuvor als Regieassistent von Shimazu Yasujirō gearbeitet hatte und dem es mit seinen *shōshimin eiga* gelungen war, authentische Beschreibungen der damaligen japanische Gesellschaft zu schaffen. Die Komödie *Madamu to nyōbo* schildert die Versuche eines Dramatikers, ein Bühnenstück fristgerecht fertigzustellen, der sich dabei aber von lauten Kindern, einer Nachbarin und seiner Ehefrau ablenken lässt. Trotz Missbilligung seiner Frau kann er der Einladung der Nachbarin, bei welcher eine Jazzband im Hause spielt, nicht widerstehen, kehrt jedoch rechtzeitig nach Hause zurück und beendet sein Manuskript. Goshos Films überzeugte nicht nur aufgrund der geschickten Verwendung der neuen Technik des Tons, sondern auch durch Schauspieler, die es verstanden, ihre Dialoge auf eine natürliche Art und Weise zu sprechen. Neu war auch der Einsatz von akustischen Off-Ton Dialogen und Geräuschen, deren Quelle auf der Leinwand nicht zu sehen war.⁸² Der Erfolg des Films führte endgültig zum Durchbruch des Tonfilms in Japan.

⁸² Vg. ebd. S. 320.

Ausschlaggebend für die Akzeptanz des Tonfilms beim japanischen Publikum waren aber zunächst noch importierte Filme aus Europa und den USA. Filme wie *The Love Parade* (1930) von Ernst Lubitsch, *All Quiet on the Western Front* (1930) von Lewis Milestone *Morocco* (1931) von Joseph von Sternberg oder *Sous le toits de Paris* (1930) von René Clair, die über Wochen in voll besetzten Kinosälen der japanischen Hauptstadt gezeigt wurden, ließen keinen Zweifel daran, dass die japanische Filmindustrie sich dem Tonfilm nicht mehr verschließen konnte.

Die Ankunft des Tonfilms war ein Schock für die *benshi*, die zunächst nach Wegen suchten, um mit der neuen Technik umzugehen. Sie konnten die Verbreitung des Tonfilms in Japan jedoch nicht verhindern.⁸³ Allerdings verschwanden die *benshi* nicht sofort, denn einige Produktionsfirmen, die mit der teuren Produktion von Tonfilmen begannen, investierten aus Kostengründen gleichzeitig weiterhin in die Produktion von Stummfilmen. Im Jahre 1935 gab es immer noch 3695 offiziell gemeldete Filmerzähler.⁸⁴ Dass der japanische Tonfilm sich dennoch bald durchsetzte, lag auch an den populären Filmkomödien wie *Madamu to nyôbo* oder Shimazus *Tonari no Yae-chan* (1934, Our Neighbor Miss Yae), die bei *Shôchiku* entstanden waren und zu einem weiteren Markenzeichen der *Kamata*-Filmstudios wurden.

Vorbehalte gegenüber der neuen Technik bestanden übrigens nicht nur in Japan, wo Kritiker bemängelten, der Ton ließe den *benshi* zu wenig Raum für ihre Interpretation der Filme. Auch in Europa und in den USA gab es anfangs noch Stimmen, die Bedenken

⁸³ Vgl. Anderson, Joseph L.; Richie, Donald (1982): *Japanese Film. Art and Industry*. Princeton: Princeton University Press, S. 74-75.

⁸⁴ Ebd. S. 292.

Der japanische Film - Von der Einführung des Mediums bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs

ausdrückten, wenngleich sich diese auf die künstlerische Ausdrucksfähigkeit des Mediums bezogen. Siegfried Kracauer schreibt, man befürchtete, die Einführung der Sprache könne „der Bewegungsfreiheit der Kamera ein Ende machen. [...]“. Andererseits erkannte man im Ton die einzige Möglichkeit, „den Stummfilm von den immer zahlreicher werdenden lästigen Zwischentiteln und erklärenden visuellen Einschaltungen [zu] befreien, die man zur Darstellung der Story benötigte.“⁸⁵ Der Einzug des Tons, so Kracauer weiter, hatte einen kurzzeitigen Nebeneffekt, der darin bestand, dass Filmemacher in ihren Werken eine Rückkehr zu den stilistischen Anfängen des Kinos vollzogen, indem sie von der Annahme ausgingen, man brauche lediglich ein Theaterstück zu fotografieren, um einen Tonfilm zu drehen.⁸⁶

Tendenzfilme und Zensur im japanischen Kino

Die Einführung des Tonfilms fiel in Japan mit der Weltwirtschaftskrise des Jahres 1929 zusammen, durch welche sich die schon seit Ende der *Taishō*- (1912-1926) und mit Beginn der *Shōwa*-Zeit (1926-1989) bestehenden wirtschaftlichen Schwierigkeiten des Landes verschärften. Filmemacher versuchten, auf die gesellschaftliche und ökonomische Situation zu reagieren und formulierten in den so genannten Tendenzfilmen (*keikō eiga* 傾

⁸⁵ Kracauer, Siegfried (1985): *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, Kapitel 7 Sprache und Ton, S. 147-184, hier S. 147-148.

⁸⁶ Ebd.S. 149.

向映画)⁸⁷ linkspolitische Ideen und setzten sich mit Themen wie politischer Repression und sozialen Missständen auseinander. Tendenzfilme sympathisierten mit der politischen Linken, allerdings enthielten die wenigsten Vertreter des Genres tatsächlich offene politische Bekenntnisse oder eine deutliche Forderung nach revolutionären Veränderungen. Die Filmstudios hatten in den *keikō eiga* vielmehr die Möglichkeit erkannt, neue Zielgruppen zu erreichen und Filmproduzenten konnten davon ausgehen, keine finanziellen Verluste einzufahren, was sich auch an den hohen Verkaufszahlen proletarischer Literatur (*puroretaria bungaku* プロレタリア文学) in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre ablesen ließ.

Als kineastisches Vorbild der *keikō eiga* galt die Darstellung der Arbeiterklasse in sowjetischen oder deutschen Filmen. So waren im Deutschland der Weimarer Republik seit Mitte der 1920er Jahre unter Mitwirkung der politischen Linken proletarische Filme, so genannte Volksfilme, entstanden, die zur Solidarität mit der Arbeiterbewegung aufriefen. Das Ziel dieser Filmproduktionen war es, die fortschreitende Verelendung der

⁸⁷ Dabei handelt es sich um eine direkte Übersetzung aus dem Deutschen. Der Begriff wurde für künstlerische Werke mit einer intentionalen Orientierung verwendet. V. a. im Nationalsozialismus wurde er für Filme gebraucht, welchen man z. B. eine Funktion als Erziehungsmittel zuschrieb. Filme, die sich in den Dienst einer fremden Ideologie stellten, wurden als Tendenzfilme bezeichnet. Nach dem Zweiten Weltkrieg ist der Begriff aus dem Wortschatz der Kritik fast vollständig verschwunden. Vgl. dazu u. a. ausführlich: Anderson, Joseph L.; Richie, Donald (1982): *The Japanese Film. Art and Industry*. Princeton: Princeton University Press, S. 64-71, oder auch den Artikel von Kimura Sotoji; Satō Tadao (1985): „*Keikō eiga*“ kara man'ei e (Vom Tendenzfilm zum Mandschurei-Film). In: Imamura Shōhei et al. (Hrsg.): *Nihon eiga no tanjō. Kōza Nihon eiga* 1. Tōkyō: Iwanami Shoten, S. 242-259.

Der japanische Film - Von der Einführung des Mediums bis zum Ende des
Zweiten Weltkriegs

Arbeiterklasse aufzudecken, die auf die kapitalistischen Verhältnisse der modernen Gesellschaft zurückgeführt wurde. Die Protagonisten von deutschen Filmen wie „Kuhle Wampe“ (1932), an dessen Entstehung Berthold Brecht beteiligt war, stammten aus dem Arbeitermilieu, das am stärksten unter den Folgen der Weltwirtschaftskrise litt. „Kuhle Wampe“ wurde im Jahre 1932 verboten, als die Nationalsozialisten damit begannen, die Arbeiterbewegung in Deutschland zu zerschlagen.

Einer der ersten Tendenzfilme in Japan war der unter der Regie von Uchida Tomu 内田吐夢 (1898-1970) entstandene *Ikeru ningyô* 生ける人形 (1929, A Living Doll), in dem die Geschichte eines Mannes erzählt wird, der gesellschaftlichen Aufstieg mit rücksichtslosen Methoden verfolgt. Der Film, der eine deutliche sozialistische Botschaft enthielt, wurde als einer der besten Filme des Jahres ausgezeichnet. Ein überzeugender Beitrag zum linkspolitischen Film gelang auch Regisseur Tasaka Tomotaka 田坂具隆 (1902-1974) mit *Kono haha o miyo* この母を見よ (1930, Behold this Mother), einer realistischen Beschreibung des Lebens einer verwitweten Mutter, die unter widrigen Umständen versucht, ihren Sohn aufzuziehen. Auffallend an vielen der japanischen Tendenzfilme waren provokante Titel wie *Shikamo karera wa yuku* しかも彼等は行く (1931, And Yet They Go On) von Mizoguchi Kenji oder *Nani ga kanojo o sô saseta ka* 何が彼女をそうさせたか (1930, What made her do it?) von Suzuki Shigeyoshi (1900-1976). Suzukis Film handelt von einem jungen Mädchen, das gezwungen wird, bei der Familie ihres Onkels zu leben, der ihr den Zugang zur Schule verwehrt und sie an einen Zirkus verkauft. Nach ihrer Flucht und einer anschließenden Verhaftung findet sie Anstellung bei einer adeligen Familie, die sie jedoch unter unmenschlichen Bedingungen

arbeiten lässt. Schließlich wird sie in ein christliches Waisenhaus geschickt, welches sie in ihrer Verzweiflung in Brand steckt. Die kapitalistischen Verhältnisse, so die Botschaft des Films, tragen die Hauptschuld an der Situation der Protagonistin. Das sozialkritische Thema des Films stieß auf großes Interesse beim japanischen Publikum, allerdings zog der Film aufgrund seiner antikapitalistischen Botschaft die Aufmerksamkeit staatlicher Zensurbehörden auf sich. Der Film wurde zwar nicht verboten, allerdings agierten die Zensurbehörden nun merklich restriktiver, bis die Produktion linker Tendenzfilme bald gänzlich unterbunden wurde.

Die Kassenerfolge solch dramatischer Tendenzfilme lösten einen Boom von Melodramen aus, die an ein weibliches Publikum gerichtet waren. Im Mittelpunkt dieser Filme stand das Leben von Frauen, die sich für ihre Familie und ihre Kinder aufopferten. Einigen dieser so genannten *haha mono* 母もの (Mutterfilme) gelang so mit ihren weiblichen Protagonisten eine umfassendere Gesellschaftskritik des Patriarchats, wenn auch eine, die auf die marginalisierte Sphäre des Privatlebens ausgerichtet war. Die Mehrheit dieser Filme zeichnete sich jedoch durch eine eher kommerzielle Ausrichtung aus. Dies war auch in zahlreichen *shōshimin eiga* der Fall war, die das Leben der unteren Mittelschicht abzubilden versuchten, die unter den sich verhärtenden Bedingungen des sozialen Lebens litten. Im Jahre 1935 entstand zum Beispiel unter der Regie von Ozu ein eindrucksvolles Porträt der Arbeiterklasse, das während der Weltwirtschaftskrise spielt, die auch in Japan zu massenhafter Arbeitslosigkeit geführt hatte. Der Stummfilm mit dem Titel *Tōkyō no yado* 東京の宿 (1935, An Inn in Tokyo) erzählt die Geschichte von Kihachi, der auf der Suche nach Arbeit in Begleitung seiner beiden Söhne die karge Industrielandschaft im Raum Tōkyō durchstreift. Dabei trifft er auf die junge Otaka, die

Der japanische Film - Von der Einführung des Mediums bis zum Ende des
Zweiten Weltkriegs

nicht in der Lage ist, die finanziellen Mittel für die Behandlung ihrer kranken Tochter aufzubringen. Als Kihachi keinen anderen Ausweg sieht, stiehlt er das nötige Geld, bereut seine Tat jedoch und stellt sich schließlich der Polizei. *Tôkyô no yado* ist häufig mit europäischen Filmen verglichen worden, so zum Beispiel mit der zwölf Jahre später entstandenen italienischen Produktion „Fahrraddiebe“ von Vittorio de Sica (1948). Ozus Film enthält eine deutliche sozialkritische Botschaft und erinnert mit seiner wirklichkeitsgetreuen und detaillierten Beschreibung von Armut, Hunger und Obdachlosigkeit an spätere Meisterwerke des italienischen Neorealismus.

Nicht nur die großen Filmstudios produzierten Tendenzfilme. Auch die so genannte *Nihon puroretaria eiga dômei* 日本プロレタリア映画同盟 (Allianz des proletarischen Films Japan), eine linkspolitische Organisation, die unter der Bezeichnung *Purokino* プロキノ bekannt war, brachte in erster Linie dokumentarische Filme heraus, die den Arbeitsalltag von Fabrikarbeitern zeigten. Die aktive Phase von *Purokino* begann Ende der 1920er Jahre bereits unter schwierigen Bedingungen⁸⁸, die im Laufe der folgenden Jahre immer restriktiver wurden. So warden die Aktivitäten linker Gruppierungen im Jahre 1925 durch das Gesetz zur „Aufrechterhaltung der öffentlichen Sicherheit“ (*Chian iji hô* 治安維持法) erheblich eingeschränkt worden. Das Gesetz war implementiert worden, um linkspolitische Aktivitäten und Ideologien zu unterbinden. Es richtete sich explizit gegen

⁸⁸ Zum japanischen Dokumentarfilm vgl. z. B. Nornes, Mark A. (2003): *Japanese Documentary Film. The Meiji-Era through Hiroshima*. Minneapolis: University of Minnesota Press. Siehe auch den Artikel von Namiki Shinsaku (1985): *Purokino no undô* (Die Aktivitäten von Prokino). In: Imamura Shôhei et al. (Hrsg.): *Musei eiga no kansei. Kôza Nihon eiga 2*. Tôkyô: Iwanami Shoten, S. 228-241.

politische Aktivitäten von Bauern- und Arbeiterbewegungen, sowie gegen politische Bewegungen, die liberale Ideen propagierten. Eine Verschärfung des Gesetzes Ende der zwanziger Jahre führte zu einer Ausweitung staatlicher Unterdrückung und Verfolgung von Kommunisten und Sozialisten. Gruppierungen, welche die von der Regierung propagierte Staatsideologie ablehnten, konnten so verboten werden.⁸⁹ Mit der Unterdrückung linkspolitischer Ideologie und proletarischer Bewegungen geriet auch die Filmindustrie immer stärker in das Blickfeld des Staates und es wurde immer schwieriger, sozialkritische Filmprojekte zu realisieren.

Die Überwachung der Filmproduktion durch staatliche Behörden war keine neue Erfahrung für japanische Filmemacher. Nicht lange nach der Ankunft des neuen Mediums in Japan hatte der japanische Staat damit begonnen, die Entwicklung des Mediums zu beobachten. Während Film noch als eine Form des Theaters betrachtet wurde, galt das Interesse der staatlichen Behörden noch ganz den Aktivitäten der Filmerzähler und der Kontrolle der öffentlichen Moral, die beispielsweise die Einhaltung einer getrennten Sitzordnung von weiblichen und männlichen Zuschauern in den Filmtheatern vorsah.⁹⁰ Regulierungen zur Filmkontrolle (*Eiga torishimari kisoku* 映画取締規則) waren schon 1917 eingeführt worden, um die Verbreitung linkspolitischer Botschaften zu unterbinden. Seitdem sind stetig weitere Gesetze installiert worden, um die Filmproduktionen der

⁸⁹ Vgl. z. B. Kreiner, Josef (2010): *Geschichte Japans*. Stuttgart: Reclam, S. 347.

⁹⁰ Vgl. ebd. (2001): *The Word before the Image: Criticism, the Screenplay, and the Regulation of Meaning in Prewar Japanese Film Culture*. In: Cavanaugh, Carole; Washburn, Dennis (Hrsg.): *Word and Image in Japanese Cinema*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 34.

Der japanische Film - Von der Einführung des Mediums bis zum Ende des
Zweiten Weltkriegs

Studios besser kontrollieren zu können. Dazu gehörten vor allem die 1925 erlassenen „Zensurbestimmungen für bewegte Bilder oder Filme“ (*Katsudō shashin firumu ken'etsu kisoku* 活動写真フィルム検閲規則).⁹¹ Diesen Bestimmungen zufolge bedurften Filme nach ihrer Fertigstellung grundsätzlich einer Genehmigung von staatlicher Seite, um im Kino gezeigt zu werden. Die Regierung bestimmte darüber, welche Filme geschnitten wurden und über welche Filme ein Vorführverbot ausgesprochen werden musste. Neben der Verbreitung linksgerichteter Ideen fielen auch andere Elemente den Zensurbestimmungen zum Opfer, so zum Beispiel Kritik an staatlichen Behörden und am japanischen Militär, eine unvorteilhafte Darstellung der kaiserlichen Familie und Darstellungen erotischer Natur.⁹² Sämtliche Zensurbestimmungen wurden auch auf Filme, die aus dem Ausland importiert wurden, angewendet

Auch dem Boom der *keikō eiga*, die Ende der 1920er Jahre mit ihren Themen noch mit der Sympathie der Zuschauer rechnen konnten, wurde durch die neuen Gesetze ein Ende gesetzt. Während Filme mit politische Botschaften, die im Spektrum der politischen Linken verortet waren, zensiert oder verboten wurden, verlor das Publikum in den folgenden Jahren, die von einem rapiden Anstieg ultranationalistischer Ideologien und expansionistischer Bestrebungen geprägt waren, das Interesse an sozialkritischen Filmen.

⁹¹ Vgl. Hirano, Kyoko (1992): *Mr. Smith goes to Tokyo. Japanese Cinema under the American Occupation, 1945-1952*. Washington, London: Smithsonian, S. 14. Filmszenen sexuellen Inhalts und solche, die kommunistische Ideen auf die Leinwand transportierten, wurde zensiert. Darüber hinaus wurden alle negativen Darstellungen der kaiserlichen Familie.

⁹² Ebd. S. 15.

Die Radikalisierung der japanischen Gesellschaft hatte ihren ersten Höhepunkt im Jahre 1931 mit dem Einmarsch japanischer Truppen in den Nordosten Chinas gefunden, wo die Übernahme der Kontrolle der Mandschurei im Jahre 1932 zur Gründung des Marionettenstaates Mandschuko (*Manshû teikoku* 満州帝国) geführt hatte.⁹³ Mit der Hinwendung zum Militarismus hatte Japan den endgültigen Rückzug aus der Gemeinschaft demokratischer Staaten vollzogen. Die nächsten Jahre waren von Terror und Putschversuchen im Inland geprägt, Kampagnen gegen mangelnden Patriotismus und die Propagierung eines kriegsbereiten japanischen Staates bestimmten das Bild der japanischen Öffentlichkeit. Das Publikum wandte sich in der Folge vor allem patriotischen *jidaigeki* oder Kriegsfilmern zu, in welchen die heroischen Taten der japanischen Armee auf dem asiatischen Kontinent oder die Entbehrungen der Bevölkerung zu Hause an der Heimatfront geschildert wurden.

Trotz der nur kurzen Dauer der Produktion von Filmen mit linkspolitischen Themen, eröffnete sich vielen Filmemachern durch die *keikô eiga* eine neue Sicht auf die Welt: Japanischen Regisseuren wurde bewusst, dass Realismus als künstlerische Technik herangezogen werden konnte, um authentische Geschichten zu erzählen. Zahlreiche Regisseure wie Mizoguchi Kenji 溝口健二, Itami Mansaku 伊丹万作 (1900-1946) oder

⁹³ *Manshû teikoku* 満州帝国 (Kaiserreich Mandschu) existierte von 1932 bis 1945. Die völkerrechtswidrige Gründung war v. a. mit der wirtschaftlichen Ausbeutung des rohstoffreichen Gebietes verbunden. Dabei wurden Wirtschaft und Infrastruktur massiv ausgebaut. Verschiedene Konflikte an der Grenze der zum sowjetischen Einflussgebiet gehörenden Mongolei führten 1939 zum so genannten Nomohan-Zwischenfall und folgenden militärischen Auseinandersetzungen zwischen der japanischen Armee und sowjetischen Truppen.

Der japanische Film - Von der Einführung des Mediums bis zum Ende des
Zweiten Weltkriegs

Tasaka Tomotaka 田坂具隆 (1902-1974) hatten mit sozialkritischen Werken dazu beigetragen, dass immer häufiger Filme entstanden, die Ausschnitte des Lebens mit großer Detailtreue wiedergaben und beim Publikum so einen überwältigenden Realitätseindruck hinterließen. Mizoguchi, der in seinen Filmen bereits in den 1920er Jahren Sympathien für die in Armut lebenden Schichten der Gesellschaft gezeigt hatte, war anfangs auch dem Genre der *keikō eiga* gegenüber aufgeschlossen, allerdings distanzierte er sich schon bald von den politischen Implikationen des Genres, um Zensur und Kontrolle von staatlicher Seite zu entgehen. Mizoguchi gelang es schon früh, einen eigenen visuellen Stil zu finden, mit welchem er die Illusion des wirklichen Lebens auf der Leinwand reproduzieren konnte. So bildete er in frühen Meisterwerken wie *Gion no shimai* 祇園の姉妹 (1936, Sisters of the Gion)⁹⁴ die kulturellen und sozialen Gegensätze der damaligen Gesellschaft ab, die durch den Zusammenprall alter Traditionen mit westlichen Einflüssen entstanden waren. Seine Werke zeigten, dass viele Filme, die den Status der Frau in der japanischen Gesellschaft kritisch thematisierten, nicht unbedingt politisch aufgeladen sein mussten. Einen aktiven Aufruf zum Widerstand gegen bestehende Verhältnisse hatte Mizoguchi in seinen Filmen nicht jedoch nie formuliert.⁹⁵ *Gion no shimai* handelte von zwei Schwestern, die im Gion-Viertel Kyôtos als *geisha* arbeiten, sich in ihrer Einstellung zu ihrem Beruf und in ihren Ansichten über ihre Beziehungen zu Männern jedoch stark voneinander unterscheiden. Während im Leben der einen, Umekichi, Tradition und Loyalität zu ihrem

⁹⁴ Gion ist ein Bezirk in Kyôto und Japans berühmtes Vergnügungsviertel.

⁹⁵ Vgl. Bock, Audie (1978): *Japanese Film Directors*. New York: Kodansha International, S. 40.

Patron eine wichtige Rolle spielen, ist Omocha in ihren Handlungen nur auf ihren eigenen Vorteil bedacht. Obgleich sich beide Frauen in ihrer Einstellung grundlegend unterscheiden, gelingt es ihnen am Ende nicht, ihr Glück in der von Männern beherrschten Welt zu finden.⁹⁶ Dass die aufmerksamen Zensurbehörden sich auch weiterhin für linkspolitische Spuren im Film interessieren würden, obwohl das Genre der *keikô eiga* praktisch nicht mehr existierte, musste Mizoguchi erfahren, als sein Film *Naniwa hika* 浪華悲歌 (1936, Ôsaka Elegy) Gefahr lief, verboten zu werden.⁹⁷

Neben Mizoguchi brachten auch andere Filmemacher Werke hervor, die einen kritischen Blick auf bestehende Verhältnisse in der japanischen Gesellschaft richteten. Dies ließ sich jedoch nur realisieren, indem Regisseure sich außerordentliche Mühe gaben, potenziell problematische Szenen zu vermeiden, um den staatlichen Zensurbehörden keinen Grund für Vorführungsverbote zu liefern. Dies gelang zum Beispiel Ozu Yasujirô, obwohl seine Filme auch während der 1930er Jahre mehrheitlich von Menschen handeln, die ein von sozialen Abstiegsängsten bestimmtes Leben führten. Ozus Figuren hatten finanzielle oder gesundheitliche Probleme und mussten in schweren Zeiten um ihre berufliche Existenz fürchten. Ozu trat während dieser Zeit bereits mit Werken in Erscheinung, mit welchen er sich wie in seinem ersten Tonfilm *Hitori musuko* 一人息子 (1936, The Only Son) auf realistische Art und Weise mit dem Zerfall der Großfamilie und der Vereinsamung der älteren Generation beschäftigte, dabei jedoch auf eine politische

⁹⁶ Vgl. Ebd.

⁹⁷ Vgl. Hirano Kyoko (1992): *Mr. Smith Goes to Tokyo. Japanese Cinema under the American Occupation, 1945-1952*. Washington: Smithsonian Institute, S. 17.

Der japanische Film - Von der Einführung des Mediums bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs

Botschaften verzichtete. Damit behandelte er gleichzeitig eine Thematik, die er in zahlreichen späteren Werken weiterverfolgt hat.

Während Filmstudios zahlreiche Filme produzierten, die einen urbanen Hintergrund hatten und das soziale Milieu der modernen Großstadt porträtierten, wurde die Produktion von populären *jidaigeki* unvermindert fortgesetzt. Bei der Mehrzahl der produzierten Werke handelte es sich allerdings um weniger anspruchsvolle Schwertkampffilme. Zeitgenössische Stoffe wurden im Film von den staatlichen Behörden immer misstrauischer beobachtet, weil diese stets im Verdacht standen, dem Publikum die positiven Seiten einer westlichen Lebensart zu vermitteln, in welcher individualistische Denkweisen vorherrschten. Auch historische Filme standen im Fokus des japanischen Staates, da sich mit ihnen die traditionellen Denkweisen der japanischen Kultur, wie sie beispielsweise im *bushidō* enthalten sind, am besten auf die Leinwand transportieren ließen. Es gab aber auch Filmemacher, die versuchten, sich mit ihren Werken von der kritiklosen Massenware der Samuraifilme zu distanzieren.

Regisseure wie Inagaki Hiroshi 稲垣浩 (1905-1980) oder dem früh verstorbenen Yamanaka Sadao 山中貞雄 (1909-1938) war es mit historischen Dramen gelungen, Ausschnitte des Lebens in Japan mit großer Detailtreue zu reproduzieren und so ein realistisches Abbild der japanischen Gesellschaft abzuliefern. Während die von staatlicher Seite bevorzugten Stoffe in der Zeit des Tokugawa-Shōguns verankert waren, verorteten Inagaki und Yamanaka ihre Werke in der frühen Meiji-Zeit (*Meiji mono* 明治もの), wodurch es ihnen leichter fiel, glorifizierende Darstellungen der feudalen Gesellschaft zu vermeiden. Untypisch war auch, dass sie dabei weitgehend auf die beim Publikum so

beliebten Schwertkampfszenen verzichteten. Yamanaka machte sich einen Namen mit *jidaigeki*, deren Protagonisten so gar nicht dem Bild des edlen Helden aus der Klasse der Samurai entsprachen. Diese wurden in seinen Filmen vielmehr durch Protagonisten aus den unteren Gesellschaftsschichten von der Leinwand verdrängt. So handelt *Ninjô Kamifûsen* 人情紙風船 (1937, *Humanity and Paperballons*) vom Leben eines verarmten *rônin* und eines Glücksspielers, die in den Elendsvierteln Tôkyôs leben und deren Wege sich kreuzen, als beide in die illegalen Machenschaften eines mächtigen Bandenführers involviert werden. Um die Familie des *rônin* zu unterstützen, fertigt seine Frau Ballons aus Papier für Kinder an. Der Film enthält eine scharfe Kritik an sozialen und politischen Bedingungen seiner Zeit und gilt als Beispiel für ein Werk, dem es gelingt, die Lebensumstände der einfachen Bevölkerung in einer feudalen Gesellschaft auf realistische Weise abzubilden. Auch Inagaki, der während der Stummfilmzeit bereits zahlreiche *jidaigeki* hergestellt hatte, versuchte seine liberalen Ansichten in historischen Stoffen zum Ausdruck zu bringen. Selbst als Japan längst den offiziellen Eintritt in den Zweiten Weltkrieg vollzogen hatte, gelang diesem mit *Muhô Matsu no isshô* 無法松の一生 (1942, *The Life of Matsu, the Untamed*) nach einem Drehbuchs von Itami Mansaku ein Film, in dem er propagandistische Elemente zugunsten eines subtilen Dramas über einen Rikschafahrer und seine Beziehung zu einer Witwe und ihrem Sohn vermeiden konnte.

Gerade *jidaigeki* spielten aus Sicht der Militärregierung eine immer wichtigere Rolle, weil sie dazu geeignet waren, Darstellungen japanischer Kultur und Lebensweise zu generieren, welche die Bevölkerung zur Unterstützung der militärischen Mobilmachung motivierten. Die Regierung hatte ab 1938 durch das Gesetz zur nationalen Mobilmachung (*Kokka sôdôin hô* 国家総動員法) die Kontrolle über weite Teile der japanischen Industrie

Der japanische Film - Von der Einführung des Mediums bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs

erlangt, die praktisch verstaatlicht worden waren. Das betraf auch die Filmwirtschaft, die nun gezwungen war, sich den Zielen der Militärregierung komplett unterzuordnen. Während sich japanische Soldaten an der Front für das Vaterland aufopferten, entstanden Filme wie *Abe ichizoku* 阿部一族 (1938, *The Abe Clan*), den Kumagai Hisatora 熊谷久虎 (1904-1986) nach einer historischen Erzählung von Mori Ôgai 森鷗外 (1862-1922) gedreht hatte. Kumagai hatte zunächst sozialkritische Filme gemacht, bevor er Ende der 1930er Jahre dazu überging, Propagandafilme herzustellen, die den ideologischen Richtlinien des Staates folgten. *Abe ichizoku* war ein solcher Film, in dem der Kodex des *bushidô* glorifiziert wurde. Im Mittelpunkt stand ein vor dem Hintergrund des Krieges zeitgemäßes Thema: Der Selbstmord (*junshi* 殉死) des loyalen Gefolgsmannes, der seinem Herrn in den Tod folgt, um diesem auch nach dem eigenen Ableben noch dienen zu können.⁹⁸

War bis 1937 noch für 95 Prozent aller Filme eine Genehmigung zur Vorführung erteilt worden, so führte die Ausweitung staatlicher Kontrolle über die Filmindustrie dazu, dass es bald lediglich einigen Ausnahmen erlaubt war, realistische Porträts gesellschaftlicher Verhältnisse auf die Leinwand zu bringen.⁹⁹ Dabei handelte es sich vornehmlich um literarische Filme (*bungei eiga* 文芸映画), die auf Werken der so genannten „reinen Literatur“ (*jun'bungaku* 純文学) basierten und hohes gesellschaftliches Ansehen

⁹⁸ Vgl. Davis, Darrell William (1996): *Picturing Japaneseness. Monumental Style, National Identity, Japanese Film*. New York: Columbia University Press, S. 181 ff.

⁹⁹ Zöllner, Reinhard (2006): *Geschichte Japans. Von 1800 bis zur Gegenwart*. Paderborn: Schöningh, S. 322.

genossen.¹⁰⁰ Als Beispiele solcher Literaturverfilmungen galten *Izu no odoriko* 伊豆の踊り子 (1933, *The Dancing Girl of Izu*)¹⁰¹ von Gosho Heinosuke, basierend auf der gleichnamigen Erzählung des Schriftstellers Kawabata Yasunari 川端康成 oder die Filme von Naruse Mikio 成瀬巳喜男 (1905-1969), der sich mit Adaptionen literarischer Werke einen Namen gemacht hatte. Naruse, der zunächst melodramatische Stummfilmdramen hergestellt hatte, in welchen verschiedene soziale Milieus treffend geschildert wurden, ist auch durch seine zahlreichen *shōshimin eiga* bekannt geworden. In Filmen wie in *Tsuma yo bara no yō ni* 妻よ薔薇のように (1935, *Wife, Be Like a Rose*) porträtierte Naruse bevorzugt Familien der japanischen Mittelklasse, weshalb sein Werk häufig mit dem von Ozu verglichen wird. Dem Genre der literarischen Filme lässt sich auch *Tsuchi* 土 (1939, *The Soil*) von Uchida Tomu zuordnen, der auf einem naturalistischen Roman des Schriftstellers Nagatsuka Takashi 長塚節 (1879-1915) aus dem Jahre 1910 basiert, in dem die Notlage von Farmern zu einer Zeit beschrieben wird, als die Agrarkrise in Japan ein wachsendes Problem darstellte. Das Dorf der Farmer wurde hier als ein rauher Ort dargestellt, an dem sich Familiendramen und Konflikte abspielen, die durch ein Landbesitzsystem heraus entstehen, das die Bauern unweigerlich in Schulden und Armut treibt.¹⁰² *Tsuchi*, der darüber hinaus ein realistische Bild der Reisproduktion

¹⁰⁰ Vgl. Richie, Donald (2001): *A Hundred Years of Japanese Film*. New York: Kodansha, S. 94-95.

¹⁰¹ Die Erzählung erschien 1926. Die deutsche Übersetzung von Oscar Benl wurde im Jahre 1942 publiziert.

¹⁰² Vgl. Hayashi, Sharon (2020): Rural Landscape. The cinematic countryside in Japanese wartime film-making. In: Fujiki Hideaki; Phillips, Alastair (Hrsg.): *The Japanese Cinema Book*. The British Film Institut, London: Bloomsbury, S. 394-406.

Der japanische Film - Von der Einführung des Mediums bis zum Ende des
Zweiten Weltkriegs

auf dem Land bietet, gewann den Preis der Zeitschrift *Kinema Junpô* für den besten Film des Jahres 1940.

Film in Zeiten des japanischen Militarismus

Der Beginn der Shôwa-Zeit (1926-1989) unter der Herrschaft von Kaiser Hirohito bedeutete das Ende der so genannten „Taishô-Demokratie“ und damit ebenso das der Partizipation breiter Bevölkerungskreise an den im Land geführten öffentlichen Diskursen. Während anfangs noch liberale Ideen politischer Bewegungen toleriert wurden und die Staatsmacht vom Parlament ausging, wurden Demokratisierungsprozesse nun von ultranationalistischer Agitation und expansionistischer Ideologie abgelöst. Die Politik des japanischen Staates ließ sich immer stärker von imperialistischen Bestrebungen leiten, was zu einer Militarisierung und Radikalisierung der japanischen Gesellschaft führte und in Nationalismus und Xenophobie mündete. Hinzu kam die Weltwirtschaftskrise, die eine rapide ansteigende Arbeitslosigkeit und soziale Probleme verursachte und die politische Radikalisierung des Landes Anfang der 1930er Jahre beschleunigte. Auch nach der Gründung des Marionettenstaates Mandschuko im Jahre 1932 hatten sich die Auseinandersetzungen zwischen Japan und China fortgesetzt, bis die Konflikte zwischen beiden Staaten zum Jahreswechsel 1937-38 endgültig in einem mit allen Mitteln geführten Krieg mündeten. In Japan herrschte zunächst Euphorie angesichts der schnell herbeigeführten Eroberungen weiter Gebiete Chinas. Allerdings war die Zeit der schnellen Siege bald vorbei, weshalb in der japanischen Bevölkerung eine zunehmende

Verunsicherung spürbar wurde. Die Regierung erkannte die Notwendigkeit, die Zivilbevölkerung in der Heimat stärker einzubeziehen und den Bürgern gleichzeitig einen tieferen Sinn der Ereignisse auf dem asiatischen Kontinent zu vermitteln. Weil dem japanischen Regime nach der Etablierung des Tonfilms klar geworden war, dass die Macht des Mediums Film nicht mehr ignoriert werden konnte, mussten diese Aufgabe zum Teil die Filme übernehmen, die von nun an in japanischen Theatern gezeigt wurden.

Durch die zunehmende Kontrolle der Produktion von Filmen durch den Staat erfuhren Filme gleichzeitig eine Aufwertung als eigenständiges Medium. Von staatlicher Seite hatte man erkannt, dass die Überwachung der *benshi* und ihrer mündlichen Filmkommentierungen kaum noch ausreichte, um die Inhalte von Kinofilmen zu überprüfen. Hatte es bislang genügt, eine Kopie der *benshi*-Kommentierung (*setsumeisho* 説明書) bei den Behörden einzureichen, so verlangten die Behörden bald eine Zusammenfassung des Drehbuchs (*sujigaki* 筋書), um eine Bewertung der Filme durchführen zu können. Drehbücher hatten sich mittlerweile zu komplexen textlichen Grundlagen der Filme entwickelt. Und Filmemacher waren längst in der Lage, bestimmte Informationen nur durch manipulative Bilder auf der Leinwand zu übermitteln.

Dass auch ausländische Filme kontrolliert werden mussten, um ungewünschte Auswirkungen des Kinos auf das japanische Publikum zu verhindern, hatte die Behörden – wie oben beschrieben – schon 1912 durch die Vorführung des französischen Kriminalfilms *Zigomar* erfahren. Die Entscheidung, ob ein komplettes Vorführverbot über einen ausländischen Film ausgesprochen wurde oder nur bestimmte Darstellungen zensiert

Der japanische Film - Von der Einführung des Mediums bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs

werden sollten, lag ganz auf Seiten des japanischen Staates.¹⁰³ Mit Kriegsausbruch wurden die bis zuletzt populären Filmproduktionen aus Hollywood jedoch ganz verboten. Im Jahre 1939 wurde nach dem Vorbild der deutschen Reichsfilmgesetze der Nationalsozialisten das „Filmgesetz“ (*eiga hō* 映画法) verabschiedet, um die behördliche Kontrolle über Form und Inhalt der Filme gesetzlich zu verankern. Das Gesetz erlaubte es der Regierung unter anderem, Lizenzen an Filmproduzenten und Kinobetreiber zu vergeben, um eine regierungskritische Opposition aus der Filmindustrie auszuschließen und ausschließlich Filme mit nationalistischer Propaganda und solche, die der „nationalen Erziehung“ dienen, zu fördern.¹⁰⁴ In den Schulen wurde das Fach *eiga kyōiku* 映画教育 (Filmerziehung) eingeführt, um ein breiteres Publikum zu erschließen. So genannte *kokusaku eiga* 国策映画 (Propagandafilme) hatten die Aufgabe, staatspolitische Interessen und nationale Ideale zu thematisieren. Vom Kultusministerium (*Monbushō* *suisen seido* 文部省推薦制度) wurden Prädikate an Filme vergeben, welche die staatlichen Vorgaben nach Ansicht der Behörden erfüllten. Dazu gehörte es unter anderem auch, Geschichten über patriotische Heldentaten japanischer Soldaten, die ab 1937 im Zweiten Japanisch-Chinesischen Krieg kämpften, auf heimische Leinwände zu bringen. Die Ausweitung der staatlichen Kontrolle sollte zudem erleichtert werden, indem sämtliche Produktionsfirmen, die in der Filmindustrie tätig waren, in zwei Unternehmen

¹⁰³ Gerow, Aaron (2010): *Visions of Japanese Modernity: Articulations of Cinema, Nation, and Spectatorship, 1895-1925*. Berkeley: University of California Press, S. 64.

¹⁰⁴ Vgl. Satō Tadao (1995): *Kokka ni kanri sareta eiga*. In: Imamura Shōhei et al. (Hrsg.): *Nihon eiga. Kōza Nihon eiga 4*. Tōkyō: Iwanami Shoten. Hier v. a. der Abschnitt *Eigahō no shita de no eiga*, S. 3 ff.

zusammengefasst wurden, deren Aufgabe von nun an in der Verwirklichung der Richtlinien des Staates bestand. So wurde im Jahre 1941 beschlossen, die zahlreichen Filmstudios in drei große Unternehmen zusammenzufassen. Aus der Fusion von *Nikkatsu* und einer Anzahl kleinerer Unternehmen ging 1942 *Daiei* 大映 (ursprgl. *Daiei eiga* 大映映画) hervor. Dadurch konnte die staatliche Auftragsverteilung an die Filmstudios stärker gebündelt werden. Für die etablierten Produktionsgesellschaften *Shōchiku* und *Tōhō*, die sich so ihres Konkurrenten *Nikkatsu* entledigen konnten, bedeutete diese Maßnahme einen enormen Zuwachs an Personal und Kapital, von dem die Filmstudios noch nach dem Krieg profitieren konnten. Spätestens als die Filmstudios im Jahre 1941 beauftragt wurden, so genannte nationale Filme (*kokumin eiga* 国民映画) herzustellen, war die fruchtbare Zeit des japanischen Films der 1930er Jahre, die Satō Tadao als das goldene Zeitalter des japanischen Kinos beschrieben hat, endgültig vorbei.¹⁰⁵ Noch bis weit in die Mitte der 1930er Jahre hatte die japanische Filmindustrie zahlreiche Meisterwerke hervorgebracht, die sich mit amerikanischen und europäischen Werken dieser Zeit messen lassen konnten.

Dies änderte sich bereits, als die Militärregierung um 1936 damit begann, konkrete Forderungen an die Filmindustrie zu stellen und ein Großteil der Produktionen dazu verpflichtet war, staatlich kontrollierte Propaganda auf die Leinwände zu bringen. Zahlreiche Regisseure waren dadurch gezwungen, künstlerische Kompromisse einzugehen und Filme zu schaffen, die dazu dienten, die Kriegsmoral der Truppen an der Front zu unterstützen. Zensurbestimmungen wurden ausgeweitet, bis auch Kriminelle, politisch

¹⁰⁵ Vgl. Satō Tadao (1982): *Currents in Japanese Cinema. Essays by Tadao Satō*. Tokyo: Kodansha International, S. 253.

Der japanische Film - Von der Einführung des Mediums bis zum Ende des
Zweiten Weltkriegs

Linke oder Betrunkene von den Kinoleinwänden verbannt wurden. Dies führte dazu, dass sich Filmschaffende kaum noch in der Lage sahen, dramatische Situationen zu schaffen, die einen Konflikt zwischen guten und schlechten Charakteren beschrieben. Die Richtlinien der Zensoren wurden zudem immer schwammiger, weil man darauf bestand, in Filmen stets einer „japanischen Spiritualität“ zu vermitteln, durch welche sich das japanische Militär von den amerikanischen Streitkräften unterscheiden sollte, die als Stellvertreter von Materialismus und aggressiver Kriegstechnologie galten. Um die überlegene Technologie der Amerikaner besiegen zu können, so hieß es, brauche Japan nicht nur technische Kriegskraft, sondern vor allem ein Militär, das seine Kraft aus einer reinen japanischen Spiritualität schöpfte. Filmen kam die Aufgabe zu, diese spirituelle Überlegenheit Japans zu betonen, indem man beispielsweise Kamikaze-Piloten zeigte, die durch ihr Opfer einen göttlichen Status erlangen konnten.¹⁰⁶

Weil Filme des *gendai geki*-Genres, die einen anderen als den vom Staat offiziell vorgegebenen Lebensstil beschrieben, von der Regierung als Affront gegen die nationale Politik des Kaiserreiches aufgefasst wurden, versuchten Filmemacher wie Naruse oder Mizoguchi politischen Druck von Seiten des Staates zu umgehen, indem sie Filme herstellten, die in der historischen *Meiji*-Zeit verortet waren und das Leben darstellender Künstler thematisierten (*geidô mono* 芸道もの). Ein heute noch beeindruckendes Beispiel aus dieser Phase des japanischen Kinos ist Mizoguchis *Zangiku monogatari* 残菊物語 (1939, *The Story of the Late Chrysanthemums*), dessen Handlung im Milieu des

¹⁰⁶ Vgl. Hirano Kyoko (1992): *Mr. Smith Goes to Tokyo. Japanese Cinema under the American Occupation, 1945-1952*. Washington: Smithsonian Institute, S. 22-23.

Kabuki-Theaters angesiedelt ist und die Unterdrückung der Frau durch soziale Konventionen einer von Männern dominierten Welt thematisiert. Obwohl die Geschichte der Selbstaufopferung von Mizoguchis Protagonistin zugunsten der Schauspielkarriere ihres Geliebten im späten 19. Jahrhunderts spielt, kann sein Film als kritischer Kommentar zu Klassenunterschieden und gesellschaftlichen Verhältnisse zur Zeit seiner Entstehung interpretiert werden. Zugleich gelang Mizoguchi die Perfektionierung seines visuellen Filmstils, der sich durch besonders lange Kamerafahrten auszeichnete.

Nachdem nur noch Filme hergestellt werden durften, die der nationalen Politik von Nutzen waren, geschah dies zum größten Teil ohne besonderen Widerstand der Filmindustrie, die bereits zu Beginn des Russisch-Japanischen Krieges im Jahre 1904 erkannt hatte, dass das Publikum Filme über den Krieg sehen wollte. So war es durchaus üblich, dass sich Filmstudios, die bisher Produktionen über die Belange der Arbeiterklasse favorisiert hatten, nun dazu übergingen, Filme herzustellen, in welchen das japanische Militär idealisiert wurde.¹⁰⁷ Auch der Einmarsch japanischer Truppen in der Mandschurei hatte einen Boom von Kriegsfilmern und Kriegsdokumentationen ausgelöst, die der Filmindustrie einen enormen wirtschaftlichen Gewinn bescherten.

Während der letzten Kriegsjahre verringerten sich die Möglichkeiten der Regisseure, eine individuelle Filmsprache in ihren Werken sichtbar werden zu lassen. Der Staat setzte seine Themenvorgaben immer strikter durch, so dass Abweichungen von den staatlichen Richtlinien praktisch unmöglich wurden. Ähnlich wie im nationalsozialistischen

¹⁰⁷ Vgl. Komatsu Hiroshi (1992): *Some Characteristics of Japanese Cinema before World War I*. In: Desser, David; Arthur, Nolletti Jr. (Hrsg.): *Reframing Japanese Cinema: Authorship, Genre, History*. Indiana University Press, S. 238-239.

Der japanische Film - Von der Einführung des Mediums bis zum Ende des
Zweiten Weltkriegs

Deutschland sollten Filme das japanische Volk im Sinne einer „antimodernen“ nationalen Philosophie erziehen. Vor allem amerikanische Einflüsse, waren den Behörden ein Dorn im Auge und mussten eliminiert werden.¹⁰⁸ Damit waren jedoch nicht nur die Darstellung westlicher Lebensart gemeint. Auch eine vom westlichen Kino beeinflusste Filmsprache, die mit der Modernisierung des japanischen Films einhergegangen war und auf den Errungenschaften moderner Filmtechnik aus dem Ausland beruhte, sollte möglichst aus japanischen Filmen entfernt werden. Für Filmemacher hatte dies zum Teil zur Folge, Filme herstellen zu müssen, die dem frühen japanischen Kino ähnelten, als Filmerzähler die Produktion dominierten und Regisseure versucht hatten, sich von den Traditionen des Theaters zu lösen. Die Folge war, dass viele Regisseure in ihren Propagandafilmen (*kokusaku eiga*) lange Kameraeinstellungen mit statischen Einstellungsgrößen verwendeten. Die statische Form der Bildsprache, die gegen Ende der 1930er Jahre mit japanischen Filmen wieder auf die Kinoleinwände zurückkehrte, entsprach dem, was sich

¹⁰⁸ Anderson und Richie beschreiben die staatlichen Vorgaben: “Eliminate tendencies toward individualism as expressed in American and European pictures. Develop the Japanese national philosophy, especially the beauty of the peculiarly indigenous family system and the spirit of complete sacrifice to the nation. Because young men and women, especially modern women, are being occidentalized, reeducate the people through films toward true Japanese emotions. Banish insincere thoughts and words from the screen; deepen the respect toward fathers and elder brothers.” In: Anderson, Joseph L.; Richie, Donald (1982): *The Japanese Film. Art and Industry*. Princeton: Princeton University Press, S. 128.

das Militärregime unter einem japanischen Film vorstellten, der sich westlicher Einflüsse zu entledigen hatte.¹⁰⁹

Als erster Kriegsfilm von Bedeutung, der zu dieser Zeit hergestellt wurde, gilt *Gonin no sekkôhei* 五人の斥候兵¹¹⁰ (1938, Five Scouts) von Tasaka Tomotaka 田坂具隆 (1902-1974), in dem die Geschichte von fünf Soldaten erzählt wird, die hinter feindlichen

¹⁰⁹ Davis verwendet hier den Begriff des „monumental Style“: „In the late 1930s prewesternized Japanese tradition became something to be guarded, respected, and eventually fixed into a quite rigid portrait of traditional Japanese life, with all the spontaneousness of a stuffed trophy. Japaneseness itself was codified, meticulously packaged, and carefully distributed throughout the empire to sustain people in their support of the war in China. The films that fulfilled this function most clearly were *kokusaku* (national policy) films. They showed an idealized, official picture of Japanese life and behavior in the 1930s as it was seen by ministries of education, culture and propaganda. *Kokusaku* films also exhibit an idealized, official picture of traditional Japan set in Tokugawa history (*jidai geki*, “historical period drama”) and within this group are films in the monumental style. The monumental style was a backlash against “excessive” Westernization as well as a response to the nationalism mandated by the war regime.” In: Davis, Darrell William (1996): *Picturing Japaneseness. Monumental Style, National Identity, Japanese Film.* (Film and Culture). New York: Columbia University Press, S. 4. Diese von westlichen Einflüssen noch unbeeinflusste Filmsprache mit langen Einstellungen (long take) und einer weitgehend bewegungslosen Kamera war anfangs auf den Einfluss der Filmerzähler zurückzuführen, lässt sich aber auch während der Nachkriegsjahre in japanischen Filmen von Regisseuren wie Ozu und Mizoguchi beobachten.

¹¹⁰ Tasakas frühester noch erhaltener Film stammt aus dem Jahre 1928, aller weiteren Werke aus der Vorkriegszeit sind verschollen. Seine Karriere endete 1968. Tasaka wurde kurz vor Ende des Krieges vom Militär eingezogen und erlebte den Atombombenabwurf auf Hiroshima am 6. August 1945 mit.

Der japanische Film - Von der Einführung des Mediums bis zum Ende des
Zweiten Weltkriegs

Linien auf Patrouille gehen und dabei mit chinesischen Soldaten in Berührung kommen. Der Film, der von der Filmzeitschrift *Kinema Junpô* zum besten Film des Jahres gewählt wurde, zeichnete sich eher durch einen Mangel an Melodramatik und Kriegsheldentum aus und kam ohne jenen von der Regierung proklamierten Nationalismus aus.¹¹¹ Filme wie *Gonin no sekkôhei* lieferten realistische Beschreibungen des Soldatenalltags an der Front, wobei nicht versucht wurde, den Horror des Krieges zu verheimlichen. Donald Richies Urteil, diese Filme zeigten einfach, was von Soldaten an der Front verlangt wurde¹¹², soll jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass es sich im Wesentlichen um professionell hergestellte Propagandafilme handelte, in welchen die Pflicht des Soldaten zur Selbstaufopferung gefeiert wurde. So handeln verletzte Soldaten stets selbstlos, indem sie lieber sterben, als ihren Kameraden zur Last zu fallen. Auch ein weiterer Film von Tasaka, der in China vor Ort gedrehte *Tsuchi to heitai* 土と兵隊 (1939, Mud and Soldiers), versuchte auf diese Weise, dem Publikum Einblicke in die alltäglichen Schwierigkeiten und die Kameradschaft japanischer Soldaten zu vermitteln, wobei Themen wie Loyalität und Gruppenzusammenhalt im Vordergrund standen.

Filme wie *Nishizumi senshachô den* 西住戦車長傳 (1940, The Story of Tank Commander Nishizumi) von Yoshimura Kôzaburô 吉村公三郎 (1911-2000) hielten sich

¹¹¹ Vgl. Richie, Donald (2001): *A Hundred Years of Japanese Film*. New York: Kodansha, S. 98.

¹¹² Vgl. Richie, Donald (1971): *Japanese Cinema. Film Style and National Character*. London: Secker & Warburg, S. 55.

enger an die Richtlinien der staatlichen Filmpolitik¹¹³ und dienten in erster Linie der staatlichen Propaganda, indem sie das Bild einer mutigen und ehrenwerten japanischen Armee zeichneten, die sich für die Verteidigung von Kaiser und Vaterland aufopferte. Gleichzeitig wurden japanische Soldaten als Individuen oder Familienväter porträtiert, weshalb Yoshimuras Film als eines der damaligen Werke gilt, in welchen zum Teil noch die humanistischen Ideale der Vorkriegszeit reflektiert wurden. Filme wie *Hawai mare oki kaisen* ハワイ・マレー沖海戦 (1942, *The War at Sea from Hawaii to Malaya*) des Regisseurs Yamamoto Kajirō 山本嘉次郎 (1902-1974), der zum ersten Jahrestag des Angriffs auf Pearl Harbor in die Kinos kam, erfüllten die Vorgaben der nationalen Filmpolitik wohl am weitesten. Der Film, der mit staatlicher Unterstützung produziert wurde, diente dazu, die spätere Rekrutierung freiwilliger Piloten zum Einsatz als Kamikaze-Flieger zu legitimieren, indem er die aufopferungsvolle Einstellung junger japanischer Soldaten am Beispiel zweier Marineflieger glorifizierte, die an den Angriffen auf den Hafen von Pearl Harbor und auf die britischen Kriegsschiffe im malaiischen Meer teilgenommen hatten. Yamamoto war ein Pionier des neuen Realismus und bereits seit 1924 in der Filmindustrie tätig, ist heute aber vor allem als Mentor des jungen Kurosawa Akira bekannt, der bis 1941 bei insgesamt siebzehn Filmen Yamamotos als Regieassistent fungierte. So auch bei Yamamotos *Uma* 馬 (1941, *Horse*), einem Film, der unter dem Einfluss der Kriegsberichterstattung in einem halbdokumentarischen Stil entstand und als Vorbild für eine ganze Reihe weiterer Filme diente. Der ganz den staatlichen Weisungen folgende Film erzählte die Geschichte einer Familie, die mit ihrer Tochter in der ländlichen

¹¹³ Vgl. High, Peter B. (2003): *The Imperial Screen. Japanese Film Culture in the Fifteen Years of War, 1931-1945*. Madison: University of Wisconsin Press, S. 204-217.

Der japanische Film - Von der Einführung des Mediums bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs

Gegend *Tôhokus* im Norden Japans lebt und ein Fohlen aufzieht, das später auf Befehl der Regierung versteigert und an die Armee verkauft wird.

Weil der japanische Staat erhebliche Bemühungen in Propaganda zur Mobilisierung der Heimatfront investierte, konnten sich Filmregisseure den vom Staat vorgegebenen Themen wie Opferbereitschaft, Frömmigkeit, Treue und Patriotismus kaum verschließen.¹¹⁴ Zahlreiche schablonenhafte Filme dienten dazu, die damaligen Frauen, die zu Hause enormen Belastungen ausgesetzt waren, während ihre Ehemänner an der Front ihre Pflicht fürs Vaterland erfüllen, moralisch zu stärken. Viele Filme propagierten das Ideal von aufopferungsbereiten Ehefrauen und Müttern, deren Arbeitseinsatz in der heimischen Industrie für den Krieg immer wichtiger wurde. Insgesamt gab es kaum ein Filmgenre, das von der Verwendung für ultranationalistische Propaganda verschont blieb. Auch Filme des *shôshimin eiga* – Genres, wie zum Beispiel *Nichijô no tatakai* 日常の戦い (1944, The Daily Battle) von Shimazu Yasujirô 島津保次郎 (1897-1945) der von einem Englischlehrer handelt, der sich in einem Nachbarschaftsverband engagiert und später als Dolmetscher nach Südostasien geschickt wird, eigneten sich besonders, um die Opferbereitschaft der „kleinen Leute“ während des Krieges zu porträtieren.

In zahlreichen Film mussten Eltern, die ihre jungen Söhne vor der Abreise an die Front verabschiedeten, auf der Kinoleinwand als stolze Patrioten dargestellt werden. Nur wenige Regisseure wie Kinoshita Keisuke, Makino Masahiro oder Kamei Fumio hatten den Mut, die staatlichen Vorgaben zu ignorieren. Nachdem Kinoshita in *Rikugun* 陸軍 (1944,

¹¹⁴ Vgl. Anderson, Joseph L.; Richie, Donald (1982): *The Japanese Film. Art and Industry*. Princeton: Princeton University Press, S. 153.

Army) den Abschied einer Mutter von ihrem abreisenden Sohn in einer langen, emotional aufgeladenen Einstellung zeigte, wurde er von den Behörden unter Beobachtung gestellt. Eine Abschiedsszene enthält auch das Musical *Hanako san* ハナ子さん (1943, Miss Hanako) von Makino Masahiro. Ein frisch verheiratetes Brautpaar, das sich voneinander verabschieden muss, verbirgt hier seine Gesichter zunächst unter traditionellen Masken, wie man sie auf Volksfesten trägt, erst als die junge Frau ihre Maske abnimmt, erkennt man die Tränen auf ihrem Gesicht.¹¹⁵ Szenen wie diese wurden meist zensiert und führten dazu, dass Werke der verantwortlichen Regisseure fortan kritischer untersucht wurden. Vielen Zuschauern mag der propagandistische Inhalt der meisten Filme bewusst gewesen sein. Allerdings wurde die Mehrheit der japanischen Staatsbürger durch eine nationalistisch angelegte Bildung und allgegenwärtige Propagandamedien dazu erzogen, sich in den Krisenzeiten für das Wohl der Nation aufzuopfern. Insgesamt herrschte ein repressives Klima, unter welchem man sich kritische Urteile über Filme, die stolze Patrioten zeigten, kaum erlauben konnte.

Untersuchungen des amerikanischen Kriegsministeriums, die sich bereits vor der Besatzung Japans eingehend mit Themen, Inhalten und Techniken der damaligen japanischen Filme beschäftigt hatten, waren zu dem Schluss gelangt, dass Selbstaufopferung als das wichtigste Thema japanischer Filme während des Zweiten Weltkriegs anzusehen war. Protagonisten, die vor die Wahl zwischen dem Streben nach privatem Glück und ihrer Verpflichtung gegenüber der Nation gestellt wurden, trafen ihre Entscheidung ausnahmslos zugunsten der nationalen Aufgabe. Der Prozess, durch den die

¹¹⁵ Vgl. Kyoko Hirano (1992): *Mr. Smith Goes to Tokyo. Japanese Cinema under the American Occupation, 1945-1952*. Washington: Smithsonian Institution Press, S. 17-19.

Der japanische Film - Von der Einführung des Mediums bis zum Ende des
Zweiten Weltkriegs

Charaktere in zu dieser Entscheidung gelangten, wurde stets besonders hervorgehoben und dramatisiert. Weitere Untersuchungen von amerikanischer Seite kamen zu dem Ergebnis, dass es sich bei künstlerisch und technisch anspruchsvolleren Filmen um besonders effektive Mittel der nationalen Propaganda handelte. Selbst amerikanische Regisseure wie Frank Capra oder Alexander Korda, die in den USA selbst dokumentarische Propagandafilme herstellten, äußerten Zweifel, ob sie mit dieser Art von Filmen konkurrieren könnten.¹¹⁶

Auch ein Regisseur wie Ozu, der weiterhin seine Projekte – scheinbar unbeeindruckt von politischen Entwicklungen – verwirklichen konnte, war in seiner Themenwahl nicht gänzlich unabhängig von den Vorgaben der Regierung. Ozus Filme wurden sowohl von Kritikern als auch von der Regierung gelobt und es gab kaum Anzeichen, dass er bei seiner Arbeit als Regisseur während des Krieges Zugeständnisse machen musste. Allerdings widersprachen die *shōshimin eiga* im Stile Ozus (oder Naruses) mit ihrer Darstellung des japanischen Durchschnittsbürgers auch gar nicht der propagandahaften Selbstdarstellung, die von der japanischen Regierung erwartet wurde. Im Gegenteil, *shōshimin eiga* waren der Militärregierung durchaus willkommen, da man sich zum Ziel gesetzt hatte, das Wesen der japanische Gesellschaft gegenüber den asiatischen Nachbarn als möglichst einzigartig darzustellen. *Shōshimin eiga* waren ideal, um typisch japanische Bürger auf die Kinoleinwand zu bringen und passten zu der „state-sanctioned ideology of Japanese

¹¹⁶ Vgl. Hirano Kyoko (1992): *Mr. Smith Goes to Tokyo. Japanese Cinema under the American Occupation, 1945-1952*. Washington: Smithsonian Institute, S. 25-27.

identity“¹¹⁷, die von der Militärregierung vorgegeben wurde. Ozus Schaffen wurde unterbrochen, als er 1937 eingezogen und als Soldat der Kaiserlichen Armee auf dem chinesischen Festland eingesetzt wurde. Nachdem sein Militärdienst im Jahre 1939 geendet hatte, setzte er seine Arbeit als Regisseur mit Familiendramen wie *Toda ke no kyôdai* 戸田家の兄弟 (1941, The Brothers and Sisters of the Toda Family) fort, der Konflikte innerhalb einer Familie der japanischen Oberschicht schildert und thematisch als Vorläufer von Ozus bekanntestem Film *Tôkyô monogatari* 東京物語 (1953, Tôkyô Story) angesehen werden kann.

Als ein Vehikel zur Verherrlichung nationaler Vergangenheit dienten auch historische Dramen und Schwertkampffilme, die vor allem die feudale *Edo*-Zeit glorifizieren sollten. So wurde Mizoguchi beispielsweise im Jahre 1941 von staatlicher Seite mit der Verfilmung von *Genroku Chûshingura: Zenpen/Kôhen* 元禄忠臣蔵 前編・後編 (The Loyal 47 Ronin of the Genroku Era: Part1/Part 2, 1941-42) beauftragt, einer neuen Version der bekannten historischen Geschichte der 47 *rônin* und ihrer Mission, ihren Lehnsherrn Asano Naganori zu rächen.¹¹⁸ Mizoguchis Film sollte eines jener Projekte des japanischen Militärs werden, in welchem die im *bushidô*-Verhaltenskodex enthaltenen moralischen Grundsätze zelebriert wurden, um dadurch die moralische Haltung der Soldaten an der

¹¹⁷ Richie, Donald (2001): *A Hundred Years of Japanese Film*. New York: Kodansha, S. 100.

¹¹⁸ *Chûshingura* ist der Titel fiktionalisierter Berichte über dess historischen Vorfalls, der in *kabuki*- und *bunraku*-Bühnenstücken, Filmen, Romanen und zahlreichen japanischen Fernsehserien erzählt wird. Die Ereignisse gelten als vorbildliches Beispiel für die bedingungslose Treue der Samurai und werden teils zu den Nationalmythen Japans gezählt.

Der japanische Film - Von der Einführung des Mediums bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs

Front zu stärken. Nach den zuvor noch als innovativ gefeierten nihilistischen Helden in den Schwertkampffilmen von Itô Daisuke oder Makino Masahiro suchte man hier wegebens. Sie passten nicht mehr in eine Zeit, in der kaum ein Regisseur Projekte ohne patriotische Untertöne realisieren konnte und die Glorifizierung der japanischen Kultur und Geschichte absoluten Vorrang hatte.

In den letzten Jahren des Krieges nahmen Hunger und Elend der Zivilbevölkerung immer mehr zu. Der Mangel an Lebensmitteln und Materialien hatte sich auf alle Bereiche des Lebens erstreckt, auch die Filmindustrie litt unter der Rationierung von Materialien, die zur Herstellung von Filmen notwendig waren. Weil immer weniger Kinofilme produziert werden konnten, wurden verstärkt Dokumentarfilme (*kiroku eiga* 記録映画) und vor allem Wochenschauen in Kinos gezeigt, um über die heroische Teilnahme japanischer Soldaten am Kriegsgeschehen zu informieren. Zahlreiche Kinos stellten ihr Angebot vollständig auf dokumentarische Filme um, die in Anlehnung an den deutschen „Kulturfilm“ der Nationalsozialisten *bunka eiga* 文化映画 genannt wurden. Kulturfilme waren zunächst als Lehrfilme über unterschiedliche Themenbereiche wie Kunst, Kultur, Geographie oder Geschichte angelegt, wurden jedoch bald ein fester Bestandteil der staatlichen Filmpolitik und zur Verbreitung von Propaganda verwendet.¹¹⁹ So hatte das japanische Kriegsministerium unter anderem die Kulturfilmabteilung der *Tôhō*-Studios mit einer Dokumentation über die Militäroperationen im chinesischen Wuhan beauftragt. Regie übernahm Kamei Fumio, dem es bislang gelungen war, seine fortschrittliche und

¹¹⁹ Vgl. Abe, Mark Normes (2003): *Japanese Documentary Film: The Meiji Era through Hiroshima*. University of Minnesota Press.

liberale Einstellung stets in seine Filmprojekte miteinfließen zu lassen. Seine kritische Haltung gegenüber dem Militarismus des japanischen Staates schien auch in *Tatakau heitai* 戦う兵隊 (1939, Fighting Soldiers) deutlich hervor. Kamei sollte ein heroisches Bild des japanischen Militärs und seiner Soldaten vermitteln, stellte jedoch den Alltag der Soldaten an der Front in den Mittelpunkt seiner realistischen Schilderungen, indem er zum Entsetzen der Produzenten erschöpfte Soldaten in der verlassenen Landschaft Chinas porträtierte, die sich kaum dazu eigneten, die Moral der Streitkräfte zu stärken. Anstelle der Erfolge des japanischen Militärs, zeigte Kamei Bilder von brennenden Dörfern, Flüchtlingen, obdachlosen Kindern und vor Erschöpfung teilnahmslosen Soldaten. Für die provokanten Bilder von der Front, die nach einer Probevorführung unmittelbar verboten wurden, kam Kamei für ein Jahr in Haft.¹²⁰

Wie kompliziert sich die Arbeit eines Regisseurs unter dem strengen Blick der Zensur gestaltete, lässt sich auch am Beispiel von Kurosawa Akira verdeutlichen. Kurosawa hatte zunächst Filme gedreht, die von der Regierung relativ positiv aufgenommen wurden. Dies waren Projekte wie *Sugata Sanshirô* 姿三四郎 (1943, Sanshiro Sugata), der von der Begründung der Kampfsportart des *Jūdô* handelt, und der Propagandafilm *Ichiban utsukushiku* 一番美しく (1944, The Most Beautiful) über das Leben von Fabrikarbeiterinnen während des Krieges. Als Kurosawa mit *Tora no o o fumu otokotachi* 虎の尾を踏む男達 (1945, The Men Who Tread on the Tiger's Tail), basierend auf dem *Kabuki*-Stück *Kanjinchô*, seinen letzten Film während des Krieges drehte, wurde ihm

¹²⁰ Vgl. Tsuchimoto Noriaki (1987): *Kamei Fumio – Shanhai kara tatakau heitai made*. In: Imamura Shôhei et al. (Hrsg.): *Sengo eiga no hatten*. *Kôza Nihon eiga* 5. Iwanami Shoten, S. 342-361.

Der japanische Film - Von der Einführung des Mediums bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs

bereits während der Produktion von staatlicher Seite ein Verbot des Films angedroht, weil die Adaption des Bühnenstücks nicht angemessen erschien. Nur kurze Zeit später nach der Kapitulation Japans wurde Kurosawas Film aufgrund der neuen von den Amerikanern installierten Filmgesetze als zu feudalistisch eingestuft, weshalb er bis zum Ende der Besatzungszeit im Jahre 1952 verboten blieb.¹²¹

Literaturverzeichnis

Anderson, Joseph L.; Richie, Donald (1982): *The Japanese Film. Art and Industry*. Princeton: Princeton University Press.

Anderson, Joseph L. (1992): Spoken Silents in the Japanese Cinema; or, Talking to Pictures: Essaying the Katsuben, Contextualizing the Texts. In: Desser, David; Noletti, Arthur Jr. (Hrsg.): *Reframing Japanese Cinema – Authorship, Genre, History*. Bloomington: Indiana University Press.

Barth, Johannes (1972): *Japans Schaukunst im Wandel der Zeit*. Stuttgart: Steiner.

Bernardi, Joanne (2001): *Writing in Light – The Silent Scenario and the Japanese Film Movement*. Detroit: Wayne State University Press.

Bock, Audie (1978): *Japanese Film Directors*. New York: Kodansha International.

¹²¹ Vgl. Richie, Donald (2001): *A Hundred Years of Japanese Film*. New York: Kodansha, S. 106. Siehe auch Hirano, Kyoko (1992): *Mr. Smith goes to Tokyo. Japanese Cinema under the American Occupation, 1945-1952*. Washington: Smithsonian, S. 32-33.

- Bordwell, David (2005): Visueller Stil im japanischen Kino 1925-1945. In: Glaubitz, Nicola u.a. (Hrsg.): *Akira Kurosawa und seine Zeit*. Medienumbrüche 10. Bielefeld: Transcript.
- Davis, Darrell William (1996): *Picturing Japaneseness. Monumental Style, National Identity, Japanese Film*. (Film and Culture). New York: Columbia University Press.
- Drew, William M. (2004): Hiroshi Shimizu: Silent Master of the Japanese Ethos. In: *Midnight Eye* (April) URL: <http://www.midnighteye.com/features/hiroshi-shimizu-silent-master-of-the-japanese-ethos/> (23.10.2020).
- Dym, Jeffrey (2000): Benshi and the Introduction of Motion Pictures in Japan. In: *Monumenta Nipponica* Vol. 55, No. 4.
- Dym, Jeffrey A. (2001): Tokugawa Musei: A Portrait Sketch of One of Japan's Greatest Narrative Artists. In: Gerow, Aaron; Mark Nornes, Abe (Hrsg.): *In Praise of Film Studies. Essays in Honor of Makino Mamoru*. Yokohama/Ann Arbor: Kinema Club.
- Dym, Jeffrey A. (2003): *Benshi, Japanese Silent Film Narrators, and Their Forgotten Art of Setsumei. A History of Japanese Silent Film Narration*. (Japanese Studies 19).
- Engell, Lorenz (1992): *Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte*. Frankfurt: Campus.
- Freunde der Deutschen Kinemathek (1993): *Filme aus Japan. Retrospektive des japanischen Films*, Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek.
- Gerow, Aaron (2001): *The Word before the Image: Criticism, the Screenplay, and the Regulation of Meaning in Prewar Japanese Film Culture*. In: Cavanaugh, Carole;

Der japanische Film - Von der Einführung des Mediums bis zum Ende des
Zweiten Weltkriegs

Washburn, Dennis (Hrsg.): *Word and Image in Japanese Cinema*. Cambridge: Cambridge University Press.

Gerow, Aaron (2008): *A Page of Madness. Cinema and Modernity in 1920's Japan*. Center of Japanese Studies. Ann Arbor: University of Michigan.

Gerow, Aaron (2010): *Visions of Japanese Modernity: Articulations of Cinema, Nation, and Spectatorship, 1895-1925*. Berkeley: University of California Press.

Gerow, Aaron (2020): Difference, definition and Japanese film studies. In: Fujiki, Hideaki; Phillips, Alastair (Hrsg.): *The Japanese Cinema Book*. The British Film Institut. London: Bloomsbury.

Hayashi, Sharon (2020): Rural Landscape. The cinematic countryside in Japanese wartime film-making. In: Fujiki Hideaki; Phillips, Alastair (Hrsg.): *The Japanese Cinema Book*. The British Film Institut, London: Bloomsbury.

High, Peter B. (2003): *The Imperial Screen. Japanese Film Culture in the Fifteen Years of War, 1931-1945*. Madison: University of Wisconsin Press.

Hirano, Kyoko (1992): *Mr. Smith goes to Tokyo. Japanese Cinema under the American Occupation, 1945-1952*. Washington: Smithsonian.

Iwamoto Kenji (1987): Film Criticism and the Study of Cinema in Japan: A Historical Survey. In: *Iconics I*.

Iwamoto Kenji (1992): Sound in the Early Japanese Talkies. In: Nolletti, Arthur Jr.; Desser, David (Hrsg.): *Reframing Japanese Cinema. Authorship, Genre, History*. Bloomington: Indiana University Press.

- Jacoby, Alexander (2008): *A Critical Handbook of Japanese Film Directors*. Berkeley: Stone Bridge.
- Jacobsen, Wolfgang (2004): Frühgeschichte des deutschen Films. In: Ders. et al.: *Geschichte des Deutschen Films*. Zweite Auflage. Metzler: Stuttgart.
- Kanô Ryûichi (1985): *Kinugasa Teinosuke to sono shûhen*. In: Imamura Shôhei et al. (Hrsg.): *Nihon eiga no tanjô. Kôza Nihon eiga 1*. Tôkyô: Iwanami Shoten.
- Kimura Sotoji; Satô Tadao (1985): „*Keikô eiga*“ *kara man'ei e*. In: Imamura Shôhei et al. (Hrsg.): *Nihon eiga no tanjô. Kôza Nihon eiga 1*. Tôkyô: Iwanami Shoten.
- Komatsu Hiroshi (1992): *Some Characteristics of Japanese Cinema before World War I*. In: Desser, David; Arthur, Nolletti Jr. (Hrsg.): *Reframing Japanese Cinema: Authorship, Genre, History*. Indiana University Press.
- Kracauer, Siegfried (1985): *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Kreiner, Josef (2010): *Geschichte Japans*. Stuttgart: Reclam.
- Leiter, Samuel L. (2001): *A Kabuki Reader. History and Performance. (Japan in the Modern World)*. New York: Routledge.
- Lewis, Diane Lei (2019): *Powers of the Real. Cinema, Gender, and Emotion in Interwar Japan*. Cambridge: Harvard University Press.
- McDonald, Keiko I. (1994): *Japanese Classical Theater in Films*. Rutherford: Fairleigh University Press.
- McDonald, Keiko I. (2006): *Reading a Japanese Film. Cinema in Context*. Honolulu: University of Hawai'i Press.

Der japanische Film - Von der Einführung des Mediums bis zum Ende des
Zweiten Weltkriegs

- Mezur, Katherine (2005): *Beautiful Boys/Outlaw Bodies. Devising Kabuki Female-Likeness*. New York: Palgrave Macmillan.
- Mifune Kiyoshi (1985): *Katsudô shashin no daisutâ - Onoue Matsunosuke*. In: Imamura Shôhei et al. (Hrsg.): *Nihon eiga no tanjô*. Kôza Nihon eiga 1. Tôkyô: Iwanami Shoten.
- Mikuni Ichirô (1985): *Katsuben no wajutsu*. In: Imamura Shôhei et al. (Hrsg.): *Nihon eiga no tanjô*. Kôza Nihon eiga 1. Tôkyô: Iwanami Shoten.
- Namiki Shinsaku (1985): *Purokino no undô*. In: Imamura Shôhei et al. (Hrsg.): *Musei eiga no kansei*. Kôza Nihon eiga 2. Tôkyô: Iwanami Shoten.
- Nolletti, Arthur, Jr. (1992): *Woman of the Mist and Gosho in the 1930s*. In: Ders.; Desser, David (Hrsg.): *Reframing Japanese Cinema. Authorship, Genre, History*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nornes, Mark A. (2003): *Japanese Documentary Film. The Meiji-Era through Hiroshima*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Philips, Alistair; Stringer, Julian (2007): Introduction. In: Dies. (Hrsg.) *Japanese Cinema. Texts and Contexts*. London, New York: Routledge.
- Richie, Donald (1974): *Ozu*. Berkeley: University of California Press.
- Richie, Donald (2001): *A Hundred Years of Japanese Film*. New York: Kodansha.
- Screech, Timon (1996): *The Western Scientific Gaze and Popular Imagery in Later Edo Japan: The Lens within the Heart*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Satô Tadao (1982): *Currents in Japanese Cinema. Essays by Tadao Satô*. Tokyo: Kodansha International.
- Satô Tadao (1985): *Hariuddo no Nihonjintachi*. In: Imamura Shôhei et al. (Hrsg.): *Nihon*

eiga no tanjô. Kôza Nihon eiga 1. Tôkyô: Iwanami Shoten.

Satô Tadao (1995): *Kokka ni kanri sareta eiga*. In: Imamura Shôhei et al. (Hrsg.): Nihon eiga. Kôza Nihon eiga 4. Tôkyô: Iwanami Shoten.

Sawato Midori (2002): *Katsudô benshi sekai o kakeru*. Tôkyô: Shinbun Shuppanyoku.

Spalding, Lisa (1992): *Period Films in the Prewar Era*. In: Noletti, Arthur, Jr.; Desser, David (Hrsg.): *Reframing Japanese Cinema. Authorship, Genre, History*. Bloomington: Indiana University Press.

Standish, Isolde (2000): *Myth and Masculinity in the Japanese Cinema*. London: Routledge.

Standish, Isolde (2005): *Mediators of Modernity: "Photo-interpreters" in Japanese Silent Cinema*. In: *Oral Tradition* 20/1.

Takizawa Hajime (1985): *Jidaigeki to wa nani ka*. In: Imamura Shôhei et al. (Hrsg.): Nihon eiga no tanjô. Kôza Nihon eiga 1. Tôkyô: Iwanami Shoten.

Tsuchimoto Noriaki (1987): *Kamei Fumio – Shanhai kara tatakau heitai made*. In: Imamura Shôhei et al. (Hrsg.): Sengo eiga no hatten. Kôza Nihon eiga 5. Iwanami Shoten.

Yamada Keiko (1985): *Das japanische Kino. Geschichte – Filme – Regisseure*. Frankfurt: Bucher.

Yomota Inuhiko (2014): *Nihon eigashi 110nen*. Tôkyô: Shûeisha Shinsho.

Yoshida Chieo (1985): *Kaeriyama Norimasa to "Sei no kagayaki" no shupatsu made*. In: Imamura Shôhei et al. (Hrsg.): Nihon eiga no tanjô. Kôza Nihon eiga 1. Tôkyô: Iwanami Shoten.

Zöllner, Reinhard (2006): *Geschichte Japans. Von 1800 bis zur Gegenwart*. Paderborn: Schöningh.