

Feature

Japans Filmanfänge – Teil 2: Industrie und staatlicher Einfluss

Sven Körber-Abe

Dieser Beitrag ist als Fortsetzung des in den OAG Notizen 05/2007 erschienenen Artikels „Japans Filmanfänge – alles andere als fortschrittlich?“ gedacht. Damals ging es vor allem um den Einfluss der japanischen Theatertraditionen und insbesondere der Institution der Filmvorführer (*benshi*) auf die Entwicklung des Films in Japan.

Da sich der erste Artikel relativ stark auf jene zwei Einflussgebiete beschränkte, möchte ich mit diesem zweiten Teil auch andere Gesichtspunkte der Filmanfänge Japans aufzeigen, nämlich wie die Filmindustrie und der Staat jeweils dem neuen Medium ihren Stempel aufdrückten. Ebenso versuche ich zu veranschaulichen, wie schon in den frühen Jahren des japanischen Militarismus die staatliche Propaganda ihren Einzug in die Kinosäle hielt – was erstaunlicherweise mit freudiger Unterstützung durch die japanischen Filmemacher geschah.

Die Filmtitel sind jeweils in japanischer Originalschreibweise, in Umschrift sowie mit ihrem englischen Titel angegeben. Die Wahl des englischen Titels anstatt des deutschen erfolgte, da die Verfügbarkeit der Filme auf Englisch weit- aus größer ist und die Suche nach ihnen z.B. im Internet um einiges erleichtert wird.

1. Zusammenfassung des ersten Artikels

Nachdem kurz nach der „Erfindung“ des neuen Mediums Film auch in Japan die ersten Vorführungen stattfanden, entwickelte sich auch im Land der aufgehenden Sonne eine eigene Filmindustrie. Was bei der Besprechung der japanischen Filmanfänge jedoch nie vergessen werden darf, ist, dass der japanische Markt bis in die 30er Jahre hinein zum größten Teil fest in Hand der Filmindustrien aus dem amerikanischen und europäischen Ausland mit ihren importierten Filmen war.

Wenn man die japanischen Filme jener Zeit genauer betrachtet, kann man relativ klar einen gewissen Unterschied zu den westlichen Werken erkennen, und zwar

vom Produktionsprozess bis hin zur Vorführung. Anders als im Westen wurden in Japan nämlich die allermeisten Filme von Firmen und Personen mit einem starken traditionellen Theaterhintergrund angefertigt. Bei der Vorführung stand in Japan eigentlich nicht der Film, sondern der Filmerklärer (*benshi*) im Mittelpunkt des Interesses, welcher seinen Einfluss auf den gesamten Filmproduktionsprozess geltend machte und bis weit ins Tonfilm-Zeitalter seine Arbeit in den Kinosälen verrichtete (und dessen Präsenz auch heute noch in modernen „typisch japanischen Filmmitteln“ spürbar ist).

2. Die Industrie: Konkurrenzkampf und Monopole

Werfen wir nun einen Blick auf die Filmindustrie Japans bis zum Ende des 2. Weltkriegs, und dabei insbesondere auf die großen Filmstudios – mit einem kleinen Vergleich zum ausländischen Vorbild. Im Filmbusiness, wie auch in beinahe jeder Industrie, die auf kommerziellen Erfolg ausgerichtet ist, gibt es internationale Gemeinsamkeiten. So wird früher oder später von bestimmten Firmen versucht, ein Monopol für sich zu errichten. Dies ist natürlich auch im Filmbusiness nicht anders. In Amerika z.B. sahen schon wenige Jahre nach den ersten Filmvorführungen, als die Filmindustrie sich eigentlich noch im Aufbau befand, die etwas größeren Filmstudios argwöhnisch auf eine ganze Schar von kleineren Filmstudios und privaten Filmmachern herab, die mit ihren „Filmchen“ immer weiter auf den neuen Markt drängten. Natürlich konnten diese kleineren Filmmacher nicht so viel Kapital aufbringen wie die großen Studios, doch hier liegt gerade der Punkt: Mit wenig Geldmitteln und meist minderwertiger Ausrüstung versuchten viele von ihnen, in Marktnischen vorzudringen. Dies geschah teilweise mit Filmthemen, die die großen Studios nicht anzurühren versuchten (z.B. Gewalt, Sex) oder auch mit neuartigen, gewagten Filmmethoden sowie nicht zuletzt mit einer riesigen Menge Risikobereitschaft, die die großen Studios nicht aufbringen konnten.

Als direkte Folge daraus gingen die größten amerikanischen Filmgesellschaften im Jahre 1909 eine Verbindung als *General Film Company* ein, welche zu einem Vorbild für die allermeisten noch folgenden Trust-Versuche in der Filmwelt avancieren sollte. Nicht weniger als die alleinige Herrschaft über den gesamten Filmmarkt war das Ziel: Jegliche Konkurrenz sollte schon im Keim erstickt werden, indem man Patente auf die Filmgeräte und Technik geltend machte. (Man wollte es beispielsweise Außenstehenden unmöglich machen, sich eine professionelle Filmkamera und hochwertiges Filmmaterial zu beschaffen). Alle im Filmproduktionsprozess beteiligten Personen wurden vertraglich fest an die Studios gebunden, beinahe ohne jegliche Möglichkeit, andere Arbeitgeber zu finden. Ebenso wurden Filmtheater, die Filme der *General Film Company* vorführen wollten, durch Knebelverträge gezwungen, keine Filme von anderen

Firmen vorzuführen. Da jene Filme mit ihren Stars jedoch die mit Abstand beliebtesten waren, gab es fast keine Theater, die es sich leisten konnten, gänzlich ohne diese „Großen“ auszukommen. Zumindest für einige Jahre war das Filmbusiness in Amerika somit fest in der Hand dieses sog. *Trusts* (ausführlicher zu diesem Thema siehe Monaco, 2000: 238).

In Japan blickten die großen Filmgesellschaften ebenfalls argwöhnisch auf die steigende Anzahl an kleinen, von ihnen unabhängigen Filmproduktionsfirmen, die den etablierten Gesellschaften nicht geringe Mengen an Zuschauern stibitzen konnten. Um diese neue Konkurrenz vom Markt zu halten, gründeten im Jahre 1910 die alten, das japanische Filmwesen (noch) beherrschenden Filmgesellschaften *Yoshizawa*, *Yokota*, *M.Pathe* und *Fukuhōdō* ebenfalls einen Trust, der ausdrücklich nach dem Vorbild aus Amerika modelliert wurde und 1912 seinen endgültigen Namen *Nippon katsudō shashin* (日本活動写真), kurz: *Nikkatsu*, erhielt.

Die Kontrolle erstreckte sich ebenso wie im Westen auf alle Bereiche des japanischen Filmwesens: Die Herstellung, der Verleih und auch die Vorführung in den Theatern wurde entweder direkt als Eigentum des Trusts oder indirekt bei außenstehenden Firmen durch Knebelverträge kontrolliert. Lediglich die Herstellung des Filmequipments, wie z.B. Kameras und Projektoren, war in Japan nicht in der Hand von *Nikkatsu* – diese mussten nach wie vor aus dem Ausland importiert werden.¹

Es gab nun – abgesehen von der erschwerten Equipment-, Material- und Personalbeschaffung – für außenstehende Firmen beinahe keinerlei Möglichkeiten, eine sich wirtschaftlich lohnende Anzahl an Filmtheatern zu finden, die bereit waren, auf *Nikkatsu*-Filme zu verzichten und stattdessen jene unabhängigen Filme vorzuführen. Dies bedeutete zwangsweise das Ende vieler kleinerer Filmproduktionsfirmen in Japan.

Was waren nun aber die Auswirkungen dieser Monopolbildungen auf den Film an sich?

Man kann sagen, dass die Folge daraus eine Art Innovationsstop war. Die großen Filmgesellschaften neigten in der Regel nämlich dazu, keine allzu großen Risiken in der Filmproduktion einzugehen. Meist wurden Filme bevorzugt, die einen möglichst sicheren Gewinn versprachen. Dies führte unweigerlich dazu, dass vermehrt in diejenigen Filme und Filmstile investiert wurde, die in der Vergangenheit schon einmal bewiesen hatten, dass sie eine breite Publikumsmasse ansprechen konnten. Die innovativen Ideen kamen ja in den meisten

¹ Es gab zwar eine kleine Anzahl an japanischen, von *Nikkatsu* unabhängigen Projektorherstellern, die jedoch nur vereinzelt existierten und qualitativ minderwertig waren, weshalb sie in den Anfangsjahren des Filmmonopols nicht ins Gewicht fielen.

Fällen entweder von jenen kleineren Filmfirmen, die eben nicht mit den größeren Mainstream-Produktionen mithalten konnten und somit durch filmische Neuheiten das Publikum anlocken wollten oder aber die großen Filmgesellschaften sahen sich aufgrund nachlassender Zuschauerzahlen dazu veranlasst, etwas Neues zu wagen. In den ersten Jahren *Nikkatsus* war leider beides nicht der Fall: Die einheimische Konkurrenz wurde aus den Kinos verdrängt und die Zuschauerzahlen schienen nach wie vor zu bestätigen, dass die Beliebtheit des Mediums Film auf lange Sicht nicht nachlassen würde. Die Folge war eine riesige Flut an gleichartigen Filmen ohne großartige Neuerungen über die nächsten Jahre hinweg.

Nur langsam bricht das Monopol

Ein Durchbrechen des Monopols, das von *Nikkatsu* im Bereich des japanischen Films gehalten wurde, konnte durch kleine Filmfirmen kaum erreicht werden. Anfangs nicht unbedingt gering an der Zahl, mangelte es ihnen allesamt doch sehr am nötigen Kapital. Es wäre eine extrem große Menge an Geld und Anlagevermögen notwendig gewesen, um neben unabhängigen Filmen ebenso von *Nikkatsu* unabhängige Filmtheater und Distributionswege aufbauen zu können. Somit war es auch eine Abspaltung des beinahe allmächtigen *Nikkatsu*-Monopols durch den Produzenten Kobayashi Kisaburō, welcher mit seiner Filmgesellschaft *Fukuhōdō* eigentlich einer der Begründer *Nikkatsus* war und nun dem japanischen Trust die Stirn bot. Aus Unzufriedenheit mit der Politik des Konglomerats beschloss dieser, wie schon einige andere vor ihm auch, im Filmbusiness eigene Wege zu gehen.

Im Gegensatz zu seinen erfolglosen Vorgängern auf dem kaum wahrnehmbaren unabhängigen Filmmarkt Japans schien Kobayashi jedoch als erster (durch entsprechendes Kapital und Beziehungen zur japanischen Großindustrie) über ausreichende Mittel zu verfügen, gegen das Filmmonopol in Japan auf längere Sicht bestehen zu können. Er wusste auch, dass er mit seiner 1914 gegründeten Filmgesellschaft *Tennenshoku katsudō shashin* (天然色活動写真), kurz *Tenkatsu*, Innovativeres leisten musste, um sich gegen *Nikkatsu* zu behaupten. Dies lässt auch schon der Name seiner Firma erkennen: *Tenkatsu* sollte mit Farbfilmen das Publikum anlocken, was die weiter oben beschriebene These, dass insbesondere von neu auf den Markt drängenden Firmen Innovationen eingeführt werden, anschaulich untermauert. Auch wenn sich das Abenteuer farbiger Filme bald als zu teuer in der Herstellung – besonders zur Zeit des ersten Weltkrieges – erwies, sollte *Tenkatsu* dennoch diejenige Filmgesellschaft bleiben, die durch Verwendung neuerer Filmtechniken das Gesicht des japanischen Films veränderte.

In this Tenkatsu was ahead of Nikkatsu. It used close-ups and more cutting, while Nikkatsu retained lengthy long-shot set-ups. The average 1915 Nikkatsu film was about forty minutes long and had only from fifteen to thirty different camera set-ups, while those of Tenkatsu, averaging the same length, contained fifty to seventy shots. (Anderson/Richie 1982: 34)

Tenkatsu sollte auch für beinahe sechs Jahre die einzige japanische Gesellschaft bleiben, die es wagte, den Schritt in den immer noch zu weit über zwei Dritteln von *Nikkatsu* beherrschten Markt zu wagen. Denn trotz aller Innovationen, die *Tenkatsu* mit ihren neuen Filmen einführte, gingen nur relativ wenige Filmtheater das Wagnis ein, ihre Verträge mit *Nikkatsu* zu kündigen. Der japanische Trust konnte also auch weiterhin verhindern, dass neue unabhängige Filmgesellschaften entstehen, was eigentlich für die Entwicklung des japanischen Films an sich positiv gewesen wäre: Die nahe Vergangenheit zeigte schließlich, dass Konkurrenz mit Neuerungen ein bisschen Bewegung in die festgefahrene Filmwelt bringen.

Erst Anfang 1920 war es wiederum der selbe Kobayashi Kisaburō, der – ähnlich wie schon bei der Gründung von *Tenkatsu* – unzufrieden mit der Firmenpolitik seiner derzeitigen Filmgesellschaft, ein weiteres mal eine neue Firma ins Leben rief, diesmal unter dem Namen *Kokusai katsudō shashin kabushiki gaisha* (国際活動写真株式会社), kurz: *Kokkatsu*. Mit hohem Kapitalaufwand kaufte er bald seine frühere Gesellschaft *Tenkatsu* auf und ging, wie in diesem Falle der Name ebenfalls erkennen lässt, neue Wege in der japanischen Filmwelt. War es bis jetzt lediglich ein Anliegen der japanischen Filmgesellschaften gewesen, mit ausschließlich für den japanischen Markt hergestellten Filmen Geld zu verdienen, peilte Kobayashi mit *Kokkatsu* auch vermehrt ausländische Filmmärkte an. Dadurch änderte sich zwangsweise auch das Aussehen jener japanischen Filme: Bis dato waren hauptsächlich *jidai-geki*² produziert worden, die beim japanischen Publikum großen Anklang fanden. Um sie exportieren zu können, musste diesbezüglich umgedacht werden, da im Ausland jene altertümlichen Filmthemen eher unbeliebt waren.

Dies kann sozusagen als der erste „wirkliche“ Startschuss für den zeitgenössischen japanischen Film (*gendai-geki*, 現代劇) angesehen werden. Es gab zwar bis zu diesem Zeitpunkt mehrere *gendai-geki*, die, wie im ersten Artikel beschrieben, jedoch eher auf das Engagement einzelner Personen zurückgingen, als dass sie die Regel waren. Nun aber wurde jene Art von Filmen auch endlich von industrieller Seite durch eine große Filmgesellschaft auf lange Sicht unter-

² *jidai-geki* (時代劇) sind Filme, die in der Zeit vor der Meiji-Restauration, also bis zum Jahre 1868, und darin meist in der Edo-Zeit spielen. Auf Englisch wird dieser Begriff als „period drama“ übersetzt, auf Deutsch spricht man meist von „Samurai-Filmen“.

stützt und nicht nur als Experiment betrachtet. Dem zeitgenössischen japanischen Film war somit im Grunde genommen erst ab 1920 eine ernsthafte Rolle in der Filmindustrie Japans zugekommen.

Angeregt durch die Gründung *Kokkatsus* folgten schon bald andere Neugründungen von Filmgesellschaften, die nun ebenso in den von nun an boomenden Bereichen der *gendai-geki* Chancen für sich sahen.

The appearance of Kokkatsu did indeed signal change for the contemporary drama film. Within six months three new film companies were organized in quick succession, and at least two of these encouraged important developments in the contemporary drama film. (Bernardi 2001: 15)

Angesichts der auch weiterhin dominierenden Vorherrschaft *Nikkatsus* galt leider nach wie vor, dass lediglich Filmgesellschaften mit großem Kapitalaufwand bestehen konnten; wirklich „unabhängige“ Filmer gab es zu dieser Zeit nicht. So war auch die 1920 gegründete *Shōchiku kinema gōmeisha* (松竹キネマ合名社) eine Tochtergesellschaft einer schon länger bestehenden und äußerst mächtigen Firma, nämlich von *Shōchiku*, die eine Vielzahl an traditionellen Theatern sowie *kabuki*- und *shinpa*-Truppen besaß. Auf den ersten Blick mag diese Voraussetzung im Hinblick auf Modernität und Innovation im Film nicht allzu vielversprechend erscheinen, da hier abermals eine Filmgesellschaft entstand, die auf alte Theatertraditionen aufbaute. Doch *Shōchiku* selbst schien diese Umstände mit kritischen Augen zu betrachten und schickte schon kurz nach der Gründung der Filmtochter mehrere Beobachter nach Hollywood, um Personal nach Japan zu holen, das bereits genügend Erfahrung mit den neuesten Filmtechniken und -stilen des Westens gesammelt hatte. Darunter waren auch Kotani Henry oder Kurihara Thomas, welche noch im selben Jahr mit ihrem *amachua kurabu* (アマチュア倶楽部, Amateur Klub) – wenn auch nicht so erfolgreich wie erwartet – versuchen sollten, moderne westliche Stilmittel in den japanischen Film einzuführen.

Die Modernisierung der japanischen Filmindustrie wurde von *Shōchiku* sogar noch weiter vorangetrieben. Wie ernst es ihnen dabei war, *Nikkatsu* als Marktführer anzugreifen und zu verdrängen, konnte man daran sehen, welch extrem hoher Aufwand für damalige Verhältnisse betrieben wurde. Neben dem „Import“ von Hollywood-Knowhow wurde noch im Gründungsjahr das *Shōchiku Cinema Institute* ins Leben gerufen, um das gesamte neue Filmpersonal von den alten Theatervorstellungen zu lösen und nach westlichen filmischen Gesichtspunkten zu trainieren. Hier wandte man sich ab von den alten japanischen Traditionen des *kabuki* und dem ähnlich eingestaubten *shinpa*, indem man auf Lehrer zurückgriff, die insbesondere der neuen Bewegung des

shingeki (新劇) angehörten, einer Theaterform, die ganz nach Vorstellungen des westlichen Schauspiels funktionierte.

Obwohl die japanische Filmindustrie mit den neuen Filmgesellschaften zwar einen wichtigen ersten Schritt weg von den alten Theatertraditionen wagte, so bedeutete dies nicht, dass der japanische Film nun völlig nach dem neuesten westlichen Vorbild modelliert wurde. Immer noch war(en) die Nachfrage nach *jidai-geki* beim einheimischen Publikum hoch und die „modernen“ japanischen Filme nicht unbedingt die erhofften Kassenschlager. Und ein Hindernis, das spezifisch für das Filmwesen in Japan gewesen ist und eine allzu schnelle Entwicklung abbremsete, wurde auch von den neuen Filmgesellschaften nicht angefasst: die *benshi*. (Zu den Einflüssen und den auch nach der Einführung des Tonfilms noch weiterwirkenden Filmerklärern Japans siehe den ersten Artikel.)

Das erste „Goldene Zeitalter“

Anderson und Richie sehen den Beginn des „Goldenen Zeitalters“ des japanischen (Samurai-) Films mit dem Tode des Taisho-Tennōs und dem Anfang der Regierung des Shōwa-Tennōs im Jahre 1926. Sie begründen dies damit, dass die relativ liberal gesinnte und dem Westen aufgeschlossener Zeit unter dem Taisho-Tennō nun in eine Zeit überging, in der alte, traditionelle japanische Vorstellungen wieder stärker wurden und das japanische Militär sehr große politische Macht gewann. Die sozialen Unruhen, am besten zu sehen an den vielen Streiks, die von den immer mächtiger gewordenen Gewerkschaften 1929 geführt wurden, führten folglich zu einem Boom von zweierlei Filmarten in Japan. Zum einen entstand nun eine Vielzahl an nihilistisch angehauchten Filmen, in denen ein neuartiger Held gefangen in *giri* (auf Deutsch etwa als „Pflichtgefühl“ zu übersetzen) und *ninjō* („menschliches Empfinden“) kämpft, was eher als „pure escapism“ für das Publikum angesehen werden kann. Zum anderen wurden sogenannte *keikō-eiga* (傾向映画, „tendency-films“) immer populärer, die den Widerstand und Kampf gegen soziale Ungerechtigkeiten zum Thema hatten. Hauptsächlich zwei Herren waren zumindest für den Beginn jenes „Goldenen Zeitalters“ verantwortlich: der Regisseur Makino Masahiro, Sohn des ehemals berühmten Regisseurs Makino Shōzō, und sein bevorzugter Schauspieler Itō Daisuke, die mit einer Vielzahl an Filmen stilprägend für den nihilistischen Helden werden sollten.

Es mag zwar stimmen, dass diese beiden Filmschaffenden bis auf viele Jahre das Aussehen des japanischen Film bestimmen sollten – dies allein auf das persönliche Schaffen jener beiden zurückzuführen, wäre allerdings ein bisschen zu einseitig gedacht. Es spielten wohl eher verschiedene wirtschaftliche Gründe in der Filmindustrie, aber auch andere soziale und militärische Gesichtspunkte, bei Weitem entscheidendere Rollen. Beispielsweise mussten die Filmgesell-

schaften nach dem Ende der Vorherrschaft der *benshi* über den japanischen Film Anfang der 30er Jahre zwangsweise den Großteil der Produktionsmethoden, die bis dato in Japan üblich waren, umstellen. Bis dahin war den Regisseuren und Drehbuchschreibern nur relativ wenig Bedeutung in der Industrie beigemessen worden, da die *benshi* im Grunde genommen jeglichen Bedarf an ausgefeilten Drehbüchern und Filmen, deren Szenen durch filmische Mittel verbunden sind, niedrig gehalten hatten. Doch jetzt mussten zumindest die großen Filmgesellschaften, die von nun an in Tonfilme investierten, in diesen Bereichen umdenken. Man konnte ja schließlich nicht einfach nur den Filmkommentator durch Filmtön ersetzen und das selbe technisch niedrige Niveau wie bisher beibehalten. Für Filme ohne *benshi* waren Filmtechniken nötig, die aus vielen einzelnen Szenen einen zusammenhängenden und in sich stimmigen Film schaffen konnten, dessen Informationen nicht nur durch den Ton, sondern auch durch die Bilder übermittelt würden. Dafür waren detaillierte Drehbücher und Regisseure notwendig, die eine Art „Filmsprache“ beherrschten.

Dies war *die* große Chance für neue Filmer in Japan. Die Filmgesellschaften suchten förmlich nach neuen Talenten, die Filme, die den Standards westlicher Filmen entsprachen, in möglichst kurzer Zeit abliefern konnten. Vor allem junge Regisseure, die meist begeisterte Anhänger ausländischer Filme waren, konnten sich in dieser Zeit – für die japanische Industrie eigentlich ziemlich untypisch – schnell einen Namen machen, da die „alten“ Regisseure in Japan relativ träge auf die technischen Neuerungen im Film reagierten, besonders auf den Filmtön.

Even then, most Japanese directors refused to have anything to do with the 'new toy', feeling that they had already evolved a perfectly adequate style and that the silent film offered all that was necessary to tell a story. Some, like Ozu, felt that they were finally on the verge of reaching the summit of a new art form and that sound was a most unwelcome interruption. (Anderson/Richie 1982: 72)

Zu dieser Zeit expandierte die japanische Filmindustrie extrem stark. Die schon großen Filmgesellschaften wurden noch größer und neue Studios drängten auf den Markt, was die Nachfrage nach neuem Personal zusätzlich steigerte. Angesichts des großen Wachstums schien es, dass erst ab der Zeit der Tonfilme in Japan der Film zum „Big Business“ wurde.

Makino – ein Mann revolutioniert die Filmindustrie

Es sollte hier nicht falsch verstanden werden, dass es erst ab der Tonfilmzeit auch kleinere und unabhängige Firmen auf dem japanischen Filmmarkt gab (der *Nikkatsu*-Trust war ja ins Leben gerufen worden, um gerade jenen Kleinst-Filmgesellschaften keine allzu großen Marktanteile zukommen zu lassen). Es ist

bei genauerer Betrachtung eher so zu sehen, dass erst ab Ende der 20er bzw. Anfang der 30er Jahre diese kleineren Firmen eine gewichtige und ernst zu nehmende Rolle in der japanischen Filmindustrie spielen konnten.

Die erste wirklich bedeutende, unabhängige Filmproduktionsfirma entstand in Japan erst im Jahre 1921 mit 牧野教育映画 (*Makino kyōiku eiga*) durch den Regisseur Makino Shōzō, der in seiner Zeit bei *Nikkatsu* eigentlich einer der vielen gewesen war, die mit ihrem Festhalten an den alten Theatertraditionen eher reaktionären Einfluss auf den japanischen Film ausgeübt hatten. Angesichts des langsamen, aber stetig voranschreitenden Aufbrechens des Filmmonopols von *Nikkatsu*, das besonders mit der Gründung *Shōchiku*s offensichtlich wurde, wagte er den Schritt, eine eigene Filmgesellschaft zu gründen. Doch die ersten unabhängigen Jahre von Makinos Firma sind keinesfalls als erfolgreich anzusehen: Der Regisseur war durch Samurai-Filme berühmt geworden, die fast ohne Ausnahme auf die Popularität seines Filmstars Onoe Matsunosuke zurückzuführen sind. Nachdem Makino mit seiner Firma jedoch erst einmal ziemlich einsam dastand – Matsunosuke zog es vor, bei *Nikkatsu* zu bleiben – sah sich der Regisseur vor mehrere Probleme gestellt. Ohne einen Star war mit seinen herkömmlichen, einfach gestrickten Filmen viel zu wenig Publikum in die Kinos zu locken und für aufwendige, modernere Filme fehlte es ihm am entsprechend ausgebildeten Personal. Die Folge war, dass er sich zunächst über ein Jahr lang mit didaktischen Filmchen für das japanische Erziehungsministerium über Wasser hielt. Bis Mitte 1922 war von Seiten der großen Filmgesellschaften also keinerlei Anlass zur Sorge über die Neugründung Makinos gegeben.

Dies sollte sich mit dem Ende der *jun'eigageki undō*³ aber sehr schnell ändern. Nachdem sich die „puren“ Filme aus rein wirtschaftlicher Sicht als große Verlustgeschäfte herausgestellt hatten, stand die ehemals in jenen Bereichen so enthusiastische Filmgesellschaft *Taikatsu* kurz vor dem Aus und wurde schließlich 1922 von *Shōchiku* übernommen. Das hatte zur Folge, dass talentierte Filmer wie Kurihara Thomas oder Uchida Tomu, die kurz zuvor aus Amerika abgeworben worden waren oder sich in der *jun'eigageki undō* engagiert hatten, es vorzogen, statt zum großen Unternehmen *Shōchiku* (oder gar *Nikkatsu*) zu wechseln, in Makinos kleiner Firma anzufangen. Denn obwohl *Shōchiku* sich selbst als eine Art Modernisierer des japanischen Films anpries, war es immer noch eine riesige Filmgesellschaft, die sich den wirtschaftlichen Gewinn als oberste Prämisse setzte. Die zeitgenössischen Filme *Shōchiku*s blieben im Grunde immer noch in den Grenzen eines Theaterstils eingezwängt,

³ *jun'eigageki undō* (純映画劇運動, engl. „pure film movement“) war eine Art „Bewegung“ unter Filmkritikern und -machern, um dem japanischen Film mehr künstlerischen Ausdruck zu verleihen. Anfangs von der Industrie unterstützt, wurden derartige Filme ziemlich schnell wieder fallengelassen, da sie nicht genügend Zuschauer in die Kinos locken konnten.

da hier besonders auf das *shingeki* zurückgegriffen und eher selten auf Forderungen von Regisseuren oder gar Drehbuchschreibern eingegangen wurde.



Der jap. „Filmrevolutionär“ Makino Shōzō

Makino hingegen, der dringend um neues Personal rang, schien, da er im Gegensatz zu den Managern und Bossen in den großen Gesellschaften selbst jahrelang hinter der Kamera gestanden hatte, schon eher ein offenes Ohr für die Belange der Filmschaffenden zu besitzen. Bereits einer der ersten Filme, der nun in *Makino eiga* (マキノ映画) umbenannten Filmgesellschaft, der 1923 erschienene *Murasaki zukiin* (紫頭巾, *The Purple Hood: Woodblock Artist*), sollte das Gesicht des japanischen Films gänzlich ändern. Basierend auf einem *shinkokugeki*-Stück⁴, brachte die kleine Filmgesellschaft Makinos zum ersten mal Realismus in den Samurai-Film. Makino, der zwar nun genügend Filmpersonal, aber keinen wirklich namhaften Filmstar in seinen Studios hatte, versuchte erst gar nicht, mit den selben

alten Stilen und Techniken des *kabuki*-Theaters in den schon überfüllten Markt jener traditionellen Samurai-Filme einzusteigen. Vor die Wahl gleichartiger Filme gestellt, hätten sich die meisten Zuschauer wohl eher für Filme mit den beliebten Stars entschieden.

Die neue, noch kleine Gesellschaft zielte deshalb auf ein in Japan so noch nicht vorhandenes Filmmarktsegment ab: Zu jener Zeit waren Actionfilme insbesondere aus Hollywood ein Publikumsmagnet, da sie im Gegensatz zu dem kabukihaft stilisierten Samuraikämpfen schnelle und vor allem realistischere Kämpfe boten. In den Zeitungen und Magazinen fanden zur gleichen Zeit ebenso aktionsreiche Geschichten von kämpfenden Schwertkriegerern großen Anklang bei den japanischen Lesern. Mit *Murasaki zukiin* verband Makino diese Strömungen erstmals zu einer neuen, realistischen Art des Samurai-Films

⁴ Die 1917 aus einer Unzufriedenheit mit dem „überintellektuellen“ *shingeki* ins Leben gerufene Theatergruppe namens *shinkokugeki* (新国劇) versuchte, sich auf populäre und bodenständige Themen festzulegen. Besonderen Anklang beim Publikum fanden dabei ihre äußerst aktionsgeladenen Stücke über Samurai-Schwertkämpfer. Vor allem die Adaption von Nakazato Kaizans Roman *Daibosatsu tōge* (大菩薩峠) aus dem Jahre 1929 sollte mit ihren aktionsgeladenen Kampfszenen auch für die japanischen *jidai-geki* als Meilenstein und Vorbild dienen.

(wobei „realistisch“ hier eher als „relativ realistisch“ verstanden werden sollte: Im Vergleich zum Westen herrschten nach wie vor viele Techniken des Theaters auch in diesen neuen Filmen vor, wie zum Beispiel die bühnenartige Aufstellung der Schauspieler, die tanzartigen Bewegungen und dergleichen mehr. Gegenüber den bisherigen japanischen Filmen war es jedoch ein gewaltiger Schritt Makinos in Richtung Realismus).

Die extrem schnellen und vor allem vergleichsweise brutalen Schwertkampf-Filme fanden sofort großen Anklang beim japanischen Publikum. Der Zeitpunkt für einen Start dieser neuen Filmform schien perfekt gewählt zu sein. Nicht nur, dass das Publikum der riesigen Anzahl an immer gleichen Samurai-Filmen scheinbar überdrüssig war, Anderson und Richie sehen im großen Kantō-Erdbeben von 1923 einen weiteren interessanten Grund für die Popularität von Makinos Action-Filmen.

From the very first, the new form was popular, the overwhelming public acceptance having several reasons. One of them was the direct result of the earthquake and its consequent hardships. The public developed a sudden and pronounced taste for escapism. Films about contemporary life had to reflect contemporary problems, but the sword-fight film reflected nothing at all, no problems, no thought – just movement. (Anderson/Richie 1982: 59)

Der Erfolg dieser Filme hatte – ganz abgesehen davon, dass die meisten Filmgesellschaften nun versuchten, so schnell wie möglich ähnliche Filme nach dem erfolgreichen Vorbild Makinos zu produzieren – auch weitreichende Auswirkungen auf die Art der Filmherstellung in Japan an sich. Da die neuen Action-Szenen in den Filmen möglichst realistisch in Szene gesetzt werden sollten, wurden meist auch echte Waffen eingesetzt. Bei der neuen Geschwindigkeit, die die Schauspieler besonders in den Kampfszenen an den Tag legen mussten, war eine weitaus größere Vorbereitung als bisher notwendig. Dies konnte nur durch ausgearbeitete Drehbücher geschehen, allein schon aus Sicherheitsgründen für die Schauspieler. Waren Drehbücher bislang in der Regel nur knappe Übersichten für die *benshi* gewesen, kam den Drehbuchschreibern nun eine immer gewichtigere Rolle in der Industrie zu. Nachdem sich auch noch herausstellte, dass Abdrucke von Drehbüchern berühmter Filme in japanischen Zeitschriften reißenden Absatz fanden, kam den Drehbuchschreibern allgemein in der japanischen Filmindustrie nun endlich beginnend mit jenen wirtschaftlichen Erfolgen Anfang der 30er eine angemessen gefestigte Position zu.

Boom der Kleinst-Filmgesellschaften

Trotz der erfolgreichen Einführung neuer Filmstile in Japan durch Makino, reagierte der *Nikkatsu*-Trust relativ träge im Bezug auf die eigene Art der Produktion. Der Status der Filmschaffenden, besonders der Regisseure, der jenseits der eigenen Studiotore in den letzten Jahren extrem gestiegen war, wurde vom Management innerhalb *Nikkatus* weiterhin niedrig gehalten. Auf Wünsche und Forderungen seitens des Personals ging *Nikkatsu* auch weiterhin nicht ein, es sollte nichts an den gängigen Produktionsstandards geändert werden. Anders als noch in den Jahren der alleinigen Marktbeherrschung des japanischen Trusts, sahen die Filmer aber nun angesichts des erfolgreichen Beispiels Makinos Möglichkeiten für ihre Unabhängigkeit. Die Folge war, dass es eine regelrechte Auswanderung an Filmpersonal gab: Die unzufriedenen Regisseure gründeten ihre eigenen kleinen Filmgesellschaften. Und nicht nur



Kinugasas Meisterwerk „Jūjiro“

Regisseure, auch viele Filmstars (und solche, die sich für Stars hielten) beschloßen den Weg in die Unabhängigkeit. Viele von diesen gingen zwar schon nach kurzer Zeit wieder Konkurs, doch eine nicht geringe Anzahl schaffte die ersten wirtschaftlichen Hürden erfolgreich und „produzierten viele der innovativsten Filme dieser Epoche“ (Spalding 1992: 139), wie zum Beispiel Kinugasa Teinosuke mit dem in seiner eigenen Produktionsfirma geschaffenen Werk *Jūjiro* (十字路, *Crossroads*, bzw. *Shadows of the Yoshiwara*).

Die japanische Industrie steigt groß ins Filmgeschäft ein

Die kleinen Filmgesellschaften, die vom ehemaligen Personal *Nikkatus* und einigen Nachahmern gegründet wurden, blieben nicht die einzigen Neueinsteiger in der japanischen Filmindustrie. Mittlerweile war es offensichtlich geworden, dass der Filmmarkt in Japan nunmehr allen mit etwas Kapital und Knowhow offen stand und mitunter nicht zu unterschätzende Gewinne erwartet werden konnten. Ein gutes Beispiel hierfür ist das 写真化学研究所 (*Shashin kagaku kenkyūjo*, *Photo Chemical Laboratory* oder *P.C.L.*), das Ende 1929 gegründet wurde. Eigentlich zunächst als reines Fotolabor gedacht, errichtete *P.C.L.* im Jahre 1931, sobald klar war, dass die *benshi* langsam aber sicher durch den Filmtone abgelöst würden, zwei moderne Studios für Filmtonaufnahmen. Das träge *Nikkatsu*-Konglomerat sollte der Auftraggeber für die

Herstellung von professionellen Tonaufnahmen für die eigenen Filme werden. Doch *P.C.L.* entschied sich dafür, anstatt von *Nikkatsu* vorgeschriebene Aufträge abzuarbeiten, in eigener Regie Filme zu drehen und zu verkaufen. Das dazu notwendige Kapital für den geplanten großen Einstieg ins (Ton-) Filmgeschäft holte sich *P.C.L.* durch Verträge mit japanischen Großfirmen, die keinerlei Verbindung zum Filmmarkt hatten, wie zum Beispiel dem Süßigkeitenhersteller *Meiji*, oder der Brauerei *Dai-Nippon*.

Dies war der Anfang eines bis heute insbesondere in Japan häufigen Phänomens der Filmindustrie. Durch die Verbindung zur japanischen Großindustrie konnte eine Menge Kapital herbeigeschafft werden – in den allerwenigsten Fällen geschah dies ohne Verlangen nach Gegenleistungen: Die ersten Filme von *P.C.L.* haben somit schlicht als Werbe-Musicals für die Sponsoren zu gelten. Waren diese Reklamewerke anfangs noch vergleichsweise selten und der Einfluss der filmfremden Industrie auf den Film noch relativ gering, sollte mit den stetig steigenden Kosten in der Filmproduktion (besonders nach dem Ende des zweiten Weltkriegs) die Macht jener Firmen zu einem bestimmenden Faktor in der japanischen Filmindustrie werden.

Eine nennenswerte Neuerung ist auch die Einführung eines für Japan neuartigen Produktionssystems seitens *P.C.L.*, das direkte Auswirkungen auf den filmischen Herstellungsprozess hatte. War es bis dato der Fall gewesen, dass Regisseure, Schauspieler, Drehbuchschreiber beinahe auf Lebenszeit fest bei einem Studio angestellt waren, so setzte *P.C.L.* diesem Arbeitsverhältnis ein Ende. An dessen Stelle wurden Studioverträge mit den Filmschaffenden abgeschlossen, die über relativ kurze Zeit liefen – meist nur wenige Jahre – und bei Erfolglosigkeit der jeweiligen Person nicht verlängert oder sogar früher gekündigt würden. Diese Art der Personalbindung übernahm die neue Filmgesellschaft direkt aus Hollywood, genau so wie das neuartige „Produzentensystem“: Zwischen die Studiomanager und die Filmschaffenden wurde nun eine Art ausführender Produzent gesetzt, der die volle Verantwortung über den jeweils von ihm überwachten Film tragen sollte. Diese Produzenten suchten von nun an ihrer Meinung nach erfolgversprechende Drehbücher aus und stellten die Filmcrew zusammen, waren selbst aber noch einem „General Producer“ verantwortlich, was den wirtschaftlichen Erfolg oder Misserfolg des Films anging.

Diese ziemlich offensichtliche Ausrichtung nach wirtschaftlichem Erfolg muss nicht unbedingt als negativ angesehen werden, schon aufgrund der Tatsache, dass bisher die japanischen Filmgesellschaften ja immer schon möglichst gewinnorientiert gearbeitet hatten. Vielmehr gab das neue Produzentensystem nun in großem Maße jungen Talenten eine Chance durch das Beenden der lebenslangen Anstellungen und der damit einhergehenden Auflösung des Prinzips der Alterspriorität in der japanischen Filmindustrie. Bislang konnte das

Filmpersonal der großen Studios in aller Regel allein anhand der Anzahl an Jahren der Zugehörigkeit zur Firma im Rang aufsteigen, egal wie talentiert die jeweilige Person auch gewesen sein mag. Dies konnte einigermaßen problemlos geschehen, da nicht zuletzt besonders den Angestellten beim Film – abgesehen von *benshi* und Starschauspielern – vergleichsweise wenig Verantwortung zukam. Doch nun konnte junges Personal, das früher erst über den Weg einer jahrzehntelangen Karriere als Assistenten älterer Vorgesetzter aufsteigen konnte und deshalb ziemlich chancenlos in Hinsicht auf das Schaffen eigener Werke war, relativ schnell in verantwortungsvollere Positionen gelangen und brachte eine gute Portion frischen Wind und Innovation in die angestaubten Studios.

Durch P.C.L. wurden in die japanische Filmwelt somit wirtschaftliche Methoden eingeführt, die die Filmindustrie noch weiter weg von den Theaterwurzeln und den damit verbundenen Eigentümlichkeiten, hin zu einer wirklichen „Industrie“ nach westlichem Vorbild führte, zumindest was die Produktionsstandards betrifft.

Diese Art der Kapitalbeschaffung über die japanische Großindustrie blieb nicht allein auf P.C.L. beschränkt, sondern breitete sich schnell auf die gesamte japanische Filmindustrie aus. 1933 zum Beispiel ging *Nikkatsu* eine Partnerschaft mit dem privaten Eisenbahnunternehmen *Keio* ein. Das Jahr kann etwas sehr überspitzt formuliert als Startpunkt für eine neue Ära der japanischen Filmwelt gelten, in dem sie nun verstärkt derartige Partnerschaften mit anderen Industrien einging und somit den Film mehr und mehr zu einer Art massentauglichen Werbeträger umformte.

Noch zwei Trusts – letztlich zum Vorteil für den japanischen Film

Wie früher auch schon waren die großen und etablierten Filmgesellschaften in Japan nicht gerade begeistert über die neue Konkurrenz, die ihnen Marktanteile abnahm. Ein beliebtes Mittel zur Unterdrückung jeglicher unabhängigen Bestrebung im Filmbusiness war die Bildung eines Trusts, der es den neuen Firmen unmöglich machen sollte, ihre Produkte abzusetzen. Ganz nach dem Muster von 1910 ist 1925 wieder ein neuer Trust gebildet worden, diesmal aus den vier den Markt für japanischen Filme (noch) beherrschenden Firmen *Nikkatsu*, *Shōchiku* und zwei bisher nicht behandelte Gesellschaften, wobei diese Konstellation schon daher interessant ist, dass besonders *Nikkatsu* und *Shōchiku* sich vor kurzem ja noch regelrecht bekämpft hatten. Die nun von ihnen gegründete *Japan Motion Picture Producers Association* hatte hauptsächlich ein Ziel, nämlich die neue Konkurrenz, und hierin ausdrücklich Makinos Produktionsgesellschaft, zu verdrängen. Wiederum sollte dies mit den selben Mitteln wie schon 15 Jahre zuvor geschehen: keine Chance für die Theater, Filme der Konkurrenz zu zeigen und die gesamte Kontrolle des Filmrohmaterials.

Aber wie es auch beim ersten Trust der Fall war, konnten die außenstehenden Firmen nicht auf Dauer verdrängt werden. Der zweite Trust-Versuch hatte nach wenigen Jahren einen eher belebenden Effekt auf die japanische Filmwirtschaft, schon aufgrund dessen, dass eben jene ehemaligen Stars der großen Filmgesellschaften ihre eigenen Studios gründeten und nun gänzlich vom Trust unabhängige Wege in Produktion und auch Distribution gingen.

In Anbetracht einer weiteren, besonders großen Gefahr, die durch die neue und vergleichsweise große Filmgesellschaft *Tōhō* (東宝) drohte, welche 1935 aus einer Fusion von *P.C.L.* und einer kleineren Gesellschaft namens *J.O.* entstand, startete *Shōchiku* zusammen mit der beträchtlich geschwächten *Nikkatsu* 1936 noch einen Trust-Versuch. Diese neue *Producers' Association* hatte (wieder einmal) das Ziel der Zerstörung der Konkurrenz, die nun in Form von *Tōhō* drohte, was zum wiederholten Male jedoch auf die japanische Filmindustrie einen gegenteiligen Effekt hatte. Aus Angst vor einer unantastbaren Trust-Diktatur gingen viele unabhängige Filmfirmen Japans Distributionsverträge mit *Tōhō* ein, was jene große Gesellschaft zu dieser Zeit der harten (nicht immer nur) wirtschaftlichen Auseinandersetzungen mit *Shōchiku* dankend annahm. Der Markt für japanische Filme wurde weitaus offener, da sich nun anstatt eines restriktiven Monopols, zwei beinahe gleichstarke Fraktionen gegenüberstanden, was für kleinere und unabhängige Filmstudios viel mehr Möglichkeiten für Distributionsverträge oder auch Partnerschaften mit den Großen der Branche eröffnete.

***Keikō-eiga*: Filme mit politischem Inhalt?**

Neben den stetig steigenden Besucherzahlen wird das Goldene Zeitalter des japanischen Films meist im Hinblick auf „hochklassige“ Filmwerke definiert, die im Gegensatz zur billig und schnell produzierten Unterhaltungsmassenware u.a. ernstere Themen behandeln, so wie sie besonders Anfang der 30er Jahre in den mitunter durchaus kommunistisch angehauchten, zeitgenössischen *keikō eiga* („tendency-films“) erscheinen. Filmklassiker aus dieser Zeit wie *Ikeru ningyō* (生ける人形, *A Living Doll*) oder *Nani ga kanojo wo sō sasetaka* (何が彼女をそうさせたか, *What Made Her Do It?*), das eine Filmadaption eines *shingeki*-Theaterstückes war, werden heute beinahe ausschließlich unter dem Aspekt der individuellen Leistungen der jeweiligen filmschaffenden Regisseure als Meisterwerke betrachtet.



Nani ga kanojo wo sō saseta ka: ein typischer Vertreter der sog. keikō-eiga

Das neue Interesse des Publikums an linksgerichteten Themen, das sich schon mit den hohen Verkaufszahlen derartiger Literatur in Japan angedeutet hatte, war der japanischen Filmwirtschaft jedoch eher eine höchst willkommene Möglichkeit, neue Zielgruppen zu erreichen, als dass damit wirklich politische Inhalte verbreitet werden sollten. Es gab in den 30er Jahren eine regelrechte Schwemme an linksgerichtetem und kommunistischem neuen Personal, das aufgrund der Teilnahme an der kommunistischen Bewegung aus den japanischen Colleges geflogen war und nun die Arbeit in den Filmstudios anfing. Unter diesen ehemaligen Studenten waren Namen wie Kurosawa Akira, Imai Tadashi und andere heute berühmte Persönlichkeiten, die laut Satō (1982: 8) neben ihrem Talent auch ihre kommunistischen Theorien in die Filmindustrie brachten.

Es stimmt zwar, dass in dieser Zeit Werke wie *Ikeru ningyō* oder *Nani ga kanojo wo sō saseta ka* geschaffen worden, die entweder unter der direkten Aufsicht jener linksgerichteten Regisseure und Drehbuchautoren gedreht wurden, oder aber indirekt durch das nun zahlenmäßig extrem angewachsene, kommunistisch geprägte Personal, das sich nun einiges an Gehör in den Studios verschaffen konnte, beeinflusst wurden.

Letztendlich waren aber die Produzenten nicht zuletzt aufgrund des neuen Produzentensystems diejenigen, die in erster Linie das Aussehen der japanischen Filme bestimmten. Und genau diese Produzenten erkannten den wirtschaftlichen Erfolg der *keikō-eiga* und sahen darin eine neue Geldquelle auf dem Filmmarkt, ohne wirkliches Gewicht auf die politischen Inhalte dieser Art von Werken zu geben, wie es zum Beispiel in Deutschland in Filmen wie *Slatan Dudows* und Ernst Ottwalds *Kuhle Wampe* aus dem Jahre 1931 der Fall gewesen ist.

Die japanischen Produktionsfirmen hatten überhaupt kein Bestreben danach, die linksgerichteten Ideologien zu unterstützen. Da die keikō-eiga gerade zufällig in Mode waren, sagten sich die Filmgesellschaften: ‚Solange dies noch Mode ist, lasst uns das doch machen!‘, was deutlich den kommerziellen Charakter der Unterhaltungsindustrie zeigt, immer auf das Kurzfristige abzuzielen. [...] Derartige Modeerscheinungen änderten sich jedoch schnell wieder. Noch dazu änderte es sich in diesem Fall in das absolute Gegenteil. (Satō 1995, 1: 289)

Der linksgerichtete Kritiker Iwasaki Akira bemängelte folglich auch den rein kommerziellen Charakter der japanischen *keikō-eiga*, die „in kapitalistischen Studios rein als geldmachende Massenware produziert wurden“ (Iwasaki 1936: 8, zitiert in: Bernardi 2001: 109). Dies zeigte sich am überragenden Erfolg von *Nani ga kanojo wo sō saseta ka*:

It became the biggest hit in the history of silent Japanese cinema, running for many weeks in Tokyo and two months in Osaka. After the tremendous profits brought in by this film, no company could resist the tendency picture despite its political orientation. In the same year there was a spate of such pictures, among them Eichi Koishi's Challenge (Chosen) and A History of Undercurrents during the Meiji Restoration (Ishin Anryu-shi), the latter with a plot taken from, of all things, Rafael Sabatini's Scaramouche. (Anderson/Richie 1982: 68)

Auch ein sich aus dieser Art „proletarischen Filmbewegung“ abspaltendes neues Genre zeigt die rein kommerzielle Ausrichtung dieser Werke: Angefangen mit Tasaka Tomotakas *Kono haha wo miyo* (この母を見よ, *Behold this Mother*) aus dem Jahre 1930 gab es schon bald eine Fülle an sogenannten *haha-mono* (母もの), Rührstücken über das schwere Leben einer Mutter, die besonders auf das auf Melodramen immer schon ansprechende weibliche Publikum abzielten.

Trotz des relativ offensichtlichen kommerziellen Charakters jener Filme und der beinahe schon nicht mehr vorhandenen politischen Botschaft, war es dem japanischen Staat dennoch ein Dorn im Auge, dass auch nur Ansatzweise kommu-

nistisches Gedankengut derartig massenhaft in Japan verbreitet wurde. Folglich wurde den *keikō-eiga* durch harte Zensurmaßnahmen ein jähes Ende bereitet, die besonders nach dem Beginn des Sino-Japanischen Krieges 1937 fortschreitend restriktiver wurden.

Somit muss hier ein weiterer Einflussfaktor auf den Film genannt werden, welcher eigentlich schon viel früher hätte erwähnt werden sollen: der Staat. Besonders bis zum Ende des 2. Weltkriegs kann eigentlich keine Filmindustrie weder nur im Hinblick auf ihren künstlerischen Wert betrachtet, noch allein deren wirtschaftliche Entwicklung beschrieben werden. Darum vollführe ich hier einen relativ harten Schnitt – der Leser möge es mir verzeihen. Es besteht dabei natürlich kein Anlass zur Empörung: der weitere Werdegang der bislang behandelten Filmkonzerne wird natürlich weiter verfolgt. Die weitere Geschichte der Filmindustrie kann jedoch weitaus besser verstanden werden, wenn auch die Geschichte des staatliche Einflusses bekannt ist.

3. Film und Staat

Staatliche Kontrolle der ersten Stunde

Die Filmstudios bewegten sich seit ihren Anfängen schon immer zwischen den Sphären restriktiver staatlicher Maßnahmen einerseits, und aktiver Unterstützung durch die Politik andererseits. Kurz nach dem Beginn der Geschichte des Films in Japan beginnt eigentlich auch schon die Geschichte der staatlichen Kontrolle und Zensur im japanischen Filmwesen. In den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts lässt sich dabei noch klar erkennen, dass das Medium des Films als eine Art Theaterform betrachtet wurde, da sich jegliche Kontrolle eher auf die Live-Aufführung und die Leistung der *benshi* konzentrierte und die allgemeine Ordnung des Theaters zu beachten war, der Film *an sich* hingegen lediglich als Nebensache galt.

In a holdover from established modes of theater censorship, most motion picture regulations in the 1910s and 1920s required that a seat or box be set up at the back of the theater for police officers. Since the officer was often charged with checking the benshi's narration and maintaining order in the theater (enforcing seating regulations separating men from women, for instance), the regulation still maintains a vision of cinema as a live performance. (Gerow, 2001: 34)

Die staatliche Kontrolle lag zu dieser Zeit noch in der Hand der jeweiligen für den Bezirk des Theaters zuständigen Polizeibehörde und war aus diesem Grunde auf ganz Japan bezogen ziemlich unkoordiniert. Die Maßnahmen und die Härte, die bei jenen Filmtheaterkontrollen an den Tag gelegt wurden, schwankten somit auch je nach Bezirk und ausführendem Polizisten.

Mit der rasch steigenden Anzahl an Filmtheatern und der immer größer werdenden Besucherzahl rückte das Medium Film jedoch mehr und mehr in den Vordergrund der Diskussionen von Politikern und (staatlichen) Erziehern, nicht zuletzt da ein schlechter Einfluss auf das Volk befürchtet wurde. Das Jahr 1911 sollte unter zweierlei Aspekten zu einem ersten großen Meilenstein hinsichtlich der staatlichen Eingriffe ins japanische Filmwesen werden. Einerseits erhielten Forderungen größeres Gewicht, die Massenmedien als staatliches Lenkmittel zu benutzen, als Planungen einer kleinen Gruppe, den japanischen Kaiser umzubringen, aufgedeckt wurden.

Am 16. Mai 1911 wurde der Untersuchungsausschuss für allgemeine Bildung [通俗教育調査委員会, tsūzokukyōiku chōsa i'inkai] gegründet. Am Anfang dieses Jahres gab es Verdacht auf Planungen, den Tennō zu töten, den sogenannten Hochverratsvorfall [大逆事件, taigyaku-jiken], woraufhin 12 Verfassungsfeinde hingerichtet wurden und die japanische Regierung extreme Angst vor Ideologien hatte, die den Tennō ablehnten. Deshalb wurde, vielleicht nicht nur zur Unterdrückung von linksgerichteten Ideologien, darüber nachgedacht, dass es notwendig sei, die Massenmedien dazu zu benutzen, das Denken des japanischen Volkes unter ‚staatliche Führung‘ zu stellen. (Satō 1995,1: 318)

Zum anderen sollte in diesem Jahr das Augenmerk der Erzieher erstmals wirklich auf eine Kontrolle *der Filme* gelenkt werden, als der französische Film *Zigomar (Zigomar the Eelskin)* in den japanischen Kinos gezeigt wurde. Die Darstellung eines Gangsters und seiner Verbrechen erregte in der japanischen Politik ernsthafte Besorgnis, und die Stimmen nach strikterer Kontrolle und besserem Schutz der Hauptzielgruppe jener Filme, nämlich der japanischen Kinder, wurden laut. Vor allem die große japanische Zeitung *Asahi shinbun*, die schon seit den ersten Filmvorführungen regelrechte Kampagnen gegen das Medium Film geführt hatte, agierte nun in sehr starkem Maße gegen jenen Gangsterfilm. Interessant hierbei ist, dass sie ganz abgesehen von den Inhalten der Kriminalgeschichte und ihrer Darstellung in *Zigomar* vor allen Dingen auch die neuartigen Filmtechniken anprangerte, wie zum Beispiel Ellipsen und Schnitte, die eine völlig neue Art von „Unnatürlichkeit“ und „Unbegreiflichkeit“ mit sich brachten.

The cinematic image seemingly presented an experience that threatened the disintegration of meaning itself. [...] Much of the criticism of Zigomar was devoted not to the film, but to a new culture of image consumption, of neon-lit entertainment districts and dark theaters that, it was feared, undermined the normal process of reasoning and understanding and was antithetical to the established structures of meaning. New meanings could arise from this realm in the interaction of space, audience, benshi, and text, meanings that were not to be found in the summaries offered to police censors and that were thus difficult to regulate. (Gerow 2001: 10).

Dennoch konnten die japanischen Filmgesellschaften nicht davon abgehalten werden, die äußerst populäre Modeerscheinung von Gangsterfilmen nach dem Vorbild *Zigomars* auszunutzen und ihrerseits derartige Filme auf den heimischen Markt zu bringen – wenn dies auch nur ansatzweise geschah und jene Filme technisch ziemlich eingeschränkt durch die bereits erwähnten rückständigen Filmmittel Japans blieben.

Das erste Filmgesetz 1917: die wichtige Rolle der *benshi* und des Drehbuchs für den Staat

Das erste offizielle japanische „Filmgesetz“, welches aber immer noch den früheren Praktiken der staatlichen Filmkontrolle ähnlich war, trat im Jahre 1917 in Kraft

Some form of film censorship in Japan took place from the time the first films were imported in the late Meiji period, but the only official law before 1925, the 1917 Katsudō shashin kōgyō torishimaru kisoku (Restriction on the Moving Pictures Entertainment Industry), had been a local restriction primarily enforced by the Tokyo Metropolitan Police. It required separate seating arrangements for men and women in the theaters, and licenses valid for two or three years at a time for the benshi. (Bernardi 2001:107)

Neben der immer noch als äußerst wichtig eingestuften Sitzordnung wurde hierin nun auch der „Schutz der Kinder“ geregelt, indem zum Beispiel Minderjährige für sie schädliche Filme nur in Begleitung Erwachsener ansehen durften. Eine größere Rolle spielte von nun an auch die staatliche Lizenzierung der *benshi*, was eine weitere bedeutende Funktion jener Filmkommentatoren aufzeigt: Durch die vorgeschriebenen und verbindlichen Lizenztests und Vorschriften für die *benshi* erreichte der Staat eine beinahe direkte Kontrolle über die Filmthemen in den japanischen Kinos, da wie im ersten Artikel be-

schrieben die *benshi* in den ersten Jahrzehnten beinahe völlige Macht über die Vorführung und das jeweilige Filmthema hatten.

Infolgedessen kam nun auch dem Drehbuch als Mittel zur Filmkontrolle eine größere Bedeutung zu, während es bis dato in der Produktion japanischer Filme eigentlich keinerlei Rolle gespielt hatte und hier auch weiterhin eher von geringer Bedeutung bleiben sollte. Um eine Vorführungsgenehmigung für einen Film zu erhalten, hatte es bis zum *Zigomar*-Vorfall noch ausgereicht, dass die Filmtheater die Zusammenfassung der *benshi*-Erklärungen für das jeweilige Werk bei den Behörden einreichten. Jener Gangsterfilm zeigte den Behörden jedoch erstmals, dass in einigen Fällen allein die Bildinhalte (vorerst lediglich der ausländischen Filme) Informationen übermitteln können, die nur begrenzt der Kontrollierbarkeit der *benshi* unterlagen. Aus diesem Grund ging der japanische Staat nach und nach dazu über, anstatt der *benshi*-Zusammenfassung (説明書, *setsumeisho*), eine Zusammenfassung der Handlung (筋書き, *sujigaki*), also eine Art verkürztes Drehbuch, für eine Bewertung der Filme heranzuziehen, um gegebenenfalls durch Zensurschnitte am Film oder durch ein gänzlich Vorführverbot reagieren zu können. Dies war in Tokyo schon ab dem Jahre 1917, in Osaka erst ab 1921 die Regel.

Gesetzesverschärfungen

In den 20er Jahren erregten immer mehr linksgerichtete Aktivitäten die Besorgnis der japanischen Behörden, die diese mitunter als gefahrenvoll für die innere Sicherheit des japanischen Staates erachteten. Deshalb wurde auch bald versucht, durch gesetzlich geregelte, aktive Zensurmaßnahmen eine Ausbreitung jener linken Botschaften durch die Massenmedien zu verhindern. Das Ergebnis war das 1925 in Kraft tretende „Gesetz zur Friedenssicherung“ (治安維持法, *chian'ijihō*), welches primär das Ziel der Bekämpfung linker Tendenzen und Theorien in Japan hatte. Als direkte Folge hieraus wurde im selben Jahr das „Gesetz zur Zensur und Restriktion von Filmen mit bewegten Bildern“ (活動写真フィルム検閲規則, *katsudō shashin firumu ken'etsu kisoku*) erlassen, worin erstmals verlautbart wird, dass das Medium Film als unabhängig von den anderen Theatertraditionen zu sehen ist, und somit eigene Regelungen der zentralisierten Kontrolle und Zensur von Nöten sind. Mehr noch, der Film wird nun sogar – entsprechende(r) amtliche(r) Mittel der Lenkung vorausgesetzt – als potentieller Träger staatlicher Ideologien angesehen.

Die Auswirkungen dieser beiden Gesetze waren, dass „zur Wahrung der Würde der kaiserlichen Familie und der Autorität des Militärs“ (Satō 1982: 252) keinerlei Kritik oder unvorteilhafte Erwähnung von Staat, Kaiserfamilie oder Militär in Filmen vorkommen durfte, jegliches linksgerichtete Gedankengut fortan tabu war und Szenen mit Küssen oder ähnlichen erotischen Anspielungen

rigoros herausgeschnitten wurden. Selbst Filme über den europäischen Adel waren mit einem Aufführverbot verhängt worden und auch Filme mit noch so leiser Kritik wurden dermaßen zensiert und geschnitten, dass sie nun gänzlich unverständlich waren. Vor allem zeitgenössische japanische Filme waren am schwersten von den staatlichen Zensurmaßnahmen betroffen, insbesondere jene Filme die die widrigen sozialen Umstände dieser Zeit darstellten. Die äußerst beliebten und zu riesigen Kassenschlagern avancierten nihilistischen Filme von Itō Daisuke, wie zum Beispiel die Trilogie des bekannten Yakuza *Chūji* (忠次), oder *Gerō* (下郎, *Servant*) aus dem Jahre 1927, wurden als zu gesellschaftskritisch erachtet; auch die unvoreilhaftige Darstellung des Tokugawa-Shogunats wurde als Kritik an der derzeitigen japanischen Regierung interpretiert.

Die den neuen Gesetzen folgende Zensur und andere Restriktionen machten offene, oder auch nur halbwegs verborgene Kritik im japanischen Filmwesen unmöglich, weshalb immer mehr auf *jidai-geki* ausgewichen wurde, anstatt das finanzielle Risiko einzugehen, ein Vorführverbot zu erhalten oder langwierige Schneidearbeiten im Sinne der Zensur zu erfahren.

Bernardi (2001: 108) sieht die weiter oben behandelten *keikō-eiga* als direkte Folge jener Zensurmaßnahmen, da, aufgrund der Unmöglichkeit einer offenen Bekenntnis zu linksgerichteten Ideologien in Filmen, jene „tendency-films“ eben lediglich eine kleine „Tendenz“ zu den populären linksgerichteten Themen hatten.

Krieg: schon immer ein gewinnträchtiges Filmfeld

Mit dem Mandschurei-Einmarsch gingen viele japanische Filmer daran, das siegreiche japanische Militär mit ihren Werken in den Himmel zu loben, ohne dass übermäßiges Drängen zu jenen Filmen seitens des Staates oder des Militärs vorhanden gewesen wäre. Es hatte sich schon mehrmals in der nahen Vergangenheit erwiesen, dass in Kriegszeiten das Interesse der japanischen Bevölkerung an militärischen Themen extrem hoch war, wie zum Beispiel im Sino-Japanischen Krieg 1894/95 und im Russisch-Japanischen Krieg 1904/05, oder auch bei sonstigen Kriegen, in denen Japan zwar nicht direkt involviert war, diese jedoch große Themen in den anderen japanischen Medien waren, wie zum Beispiel dem Spanisch-Amerikanischen Krieg 1899.

The Russo-Japanese War, which began in 1904, helped the Japanese film industry make a large leap forward. [...] From May 1904, many foreign-made reportage films on the Russo-Japanese War were imported and shown along with those made by Japanese cameramen. The advertisements of the Kinki-kan emphasized the risk Japanese cameramen ran in shooting scenes which could not be seen in the

films made by foreigners. In this way, the patriotic trend of those times could be seen even in the domestic cinema. [...] During this period, any film dealing with the war was a great success, no matter what its entertainment value. (Komatsu 1992: 238)

Es mag auf den ersten Blick vielleicht verwunderlich anmuten, dass gerade jene Filmhersteller, die bis vor kurzem noch linksgerichtete *keikō-eiga* hergestellt hatten, nun Filmthemen wie die Glorifizierung des Militärs angingen. Im Hinblick auf den kommerziellen Erfolg erscheint dieser extreme Themenwechsel aber durchaus logisch, vor allem, da wie bereits erwähnt schon bei den *keikō-eiga* die Ausnutzung einer Art „Trend“ in der Bevölkerung im Vordergrund der Überlegungen der Filmgesellschaften stand. Die große Schwemme an patriotischen Kriegsdokumentationen war ein weiterer Versuch der Filmindustrie, durch Ausnutzung von Trends möglichst großen kommerziellen Gewinn einzufahren. Und in Japan war die Nachfrage nach Kriegsdokumentationen derartig gewaltig, dass der Nachschub an authentischem Filmmaterial schon bald nicht mehr ausreichte und notgedrungen „Nachdrehs“ (*fakes*) mit Schauspielern im Studio als Kriegsdokumentationen in die Kinos kamen. Die offiziellen Verkaufszahlen bestätigen diese militärische Ausrichtung der Filmwirtschaft nur, denn zu Zeiten des Russisch-Japanischen Krieges waren laut Komatsu (1992: 239) über 80 Prozent aller in Japan gezeigten Filme eben solche, die diesen Krieg zum Thema hatten, und das wohlgernekt lange Jahre *bevor* die offiziellen Stimmen zur staatlichen Einflussnahme auf den Film konkreter wurden.

Es muss aus dieser hohen Beteiligung an Kriegsfilmern nicht unbedingt auch eine hohe patriotische Gesinnung der gesamten japanischen Filmindustrie gefolgert werden (wenngleich es natürlich hier ebenso einige extrem rechtsgerichtete Exemplare gab), doch zeigen bereits diese relativ frühen Vorfälle die aktive Beteiligung der Filmindustrie an der Herstellung und Verbreitung von dem Militär und dem Staate dienlichen Themen, sei es nun aus rein kommerziellen Überlegungen, oder aus purem Patriotismus heraus. Mit dem Mandschurei-Vorfall 1931 verhielt es sich anfangs nicht anders.

Das Goldene Zeitalter aus Sicht des Staates

Das „Goldene Zeitalter“ began laut Satō (1982: 253) ab dem Jahre 1932 und brachte hochklassige Filme wie zum Beispiel Ozu Yasujirōs *Umarete wa mita keredo ...* (生まれてはみたけれど, *I was born, but ...*) hervor. Was bei all dem gerechtfertigten Lob für das brillante Schaffen der japanischen Filmhersteller dennoch beachtet werden sollte: Ein weiterer und überaus gewichtiger Aspekt muss dem japanischen Staat und seiner Einflussnahme auf die japanische Filmwirtschaft Anfang der 30er Jahre zugerechnet werden. Als eine strikte Weiterführung der

1917 und 1925 verfassten Gesetze wurde nämlich im März 1934 das japanische Filmregulierungs-Komitee gegründet, in dem beschlossen wurde, dass der Film nicht nur als Massenunterhaltungsmittel, sondern vor allem auch als äußerst machtvolles „Medium der Erziehung und der Propaganda“ (Freiberg 2000) zu gelten hat, das unbedingt staatlicher Kontrolle und Lenkung bedarf. Daraus ergab sich die Gründung der *Dai nippon eiga kyōkai* (大日本映画協会) im Jahre 1935, einem Zusammenschluss, in dem hohe Beamte des Innen- und Erziehungsministeriums sowie eine Vielzahl weiterer Politiker und Bürokraten mit den führenden Köpfen der japanischen Filmindustrie zusammenkamen. Dieser Zusammenschluss sollte keinesfalls als aufgezwängtes Korsett für das Filmbusiness gesehen werden, das den missmutigen Filmgesellschaften Befehle gab, wie japanische Filme auszusehen hätten. Das Gegenteil war sogar eher der Fall:

The film industry personnel were doubtless flattered to be included in a government-sponsored enterprise, and to be sitting among such high status people. The industry had not enjoyed a high status, nor much respectability, so it was pleasing to finally receive recognition of the value of their enterprise. (Freiberg 2000)

Innerhalb dieses Komitees war u.a. die Anhebung der Qualität des japanischen Films ein wichtiger Punkt. Bislang war es ja immer noch der Fall, dass ausländische Filme den Markt dominierten und die einheimische Filmindustrie vergleichsweise schwach gewesen war, nicht zuletzt aufgrund mangelndem Kapitals und des wöchentlichen Austausches des Vorführprogramms, welches eine Unmenge an billigst produzierten und minderwertigen Filmen zur Folge hatte.

Gefordert wurden hochwertigere Filme, die sowohl im Inland als auch im Ausland ein Bild Japans zeigen sollten, das möglichst vorteilhaft und voller Selbstvertrauen dargestellt wird. Die Betonung, die weniger durch Vorschriften und Verbote, als vielmehr durch Vorträge, Zusammenarbeit von Filmschaffenden und Staatsdienern und natürlich durch Kapitalschübe erreicht wurde, lag auf einer möglichst vorteilhaften Darstellung traditioneller japanischer Werte und der Betonung der außerordentlichen Besonderheit Japans, vor allem im Vergleich mit den anderen asiatischen Staaten.

The industry was encouraged to be more patriotic, more serious and more ambitious. The government's recognition of the industry's national importance and its upgraded valuation of the medium of film doubtless contributed to the industry's increased self-confidence in the mid to late 1930s and its efforts to produce films that were serious

works of art, rather than mere entertainments. In the late 1930s, with the invasion of China and prolonged military engagement on the mainland, the industry responded favorably to the dominant nationalist ideology by producing films that valorized qualities of discipline and self-sacrifice and celebrated traditional Japanese culture in all its forms. (Freiberg 2000)

Erreicht werden sollte diese „japanische Botschaft“ durch die neuesten filmtechnischen Errungenschaften und Theorien aus dem auf den Film bezogenen höher entwickeltem Ausland. Techniken, die besonders in Russland entwickelt worden waren, wie zum Beispiel die Filmmontage oder der Soziale Realismus feierten mit Filmen wie Mizoguchi Kenjis *Naniwa hika* (浪華悲歌, *Osaka Elegy*, 1936) und *Gion shimai* (祇園姉妹, *Sisters of the Gion*, 1936) ihren anerkannten und groß gefeierten Einzug sowohl in die japanischen, als auch in die ausländischen Kinos. Ozu Yasujiros *Hitori musuko* (一人息子, *The Only Son*, 1936) gilt heute als einer der ersten Filme des japanischen „Neo-Realismus“. In seinem vielleicht bekanntesten Stummfilm *Umarete wa mita keredo* macht Ozu des weiteren auch exzessiven Gebrauch von Kamerafahrten und ähnlichen eigentlich typisch amerikanischen Filmtechniken.



*Westliche Filmtechniken halten Einzug in den japanischen Film:
Ozus „Umarete wa mita keredo“*

Bei aller Euphorie über jene hochwertigen und moderne westliche Techniken anwendenden Filme kann aber auch nicht übersehen werden, dass diese Filme – vielleicht nicht allzu offensichtlich, aber dennoch deutlich wahrnehmbar – ganz

im Sinne des japanischen Filmkomitees ihre Mission erfüllten, die Botschaft der einzigartigen „Japaneseness“ zu übermitteln.⁵

After 1936, however, real efforts were made to express a national essence. The military-led government needed to define 'Japaneseness' since its expansionist politics (first in China and Manchuria, eventually in the entire East Pacific) depended upon the durability of the imperial Japanese aura. This led to a state-sanctioned ideology of Japanese identity and the necessary resulting mystique. The search for this amalgam of characteristics had been going on for some time. It had continued beneath the liberality of the prewar period and lurked under modernism. Now, however, with war both as reason and excuse, there was new need for an agreed-upon 'Japaneseness'. (Richie 2001: 100)

Die verschiedenen Techniken, insbesondere jene, die wie die Montage fest mit der Anwendung linksgerichteter sozialer Theorien verwurzelt waren, wurden in Japan in völlig anderen Zusammenhängen ohne ihre ursprünglichen Inhalte angewendet, bzw. der Verbreitung neuer Inhalte im Sinne jener „Japaneseness“ untergeordnet. Es mag auf den ersten Blick wahrscheinlich als völlig übertrieben erscheinen, die japanischen Filmklassiker jener Zeit als staatliche Propaganda zu bezeichnen. Natürlich kann nicht geleugnet werden, dass es zu einem Großteil Werke japanischer Filmschaffender gewesen sind, die individuelle Filme schufen. Doch aufgrund des Umdenkens in der japanischen Politik, das Medium Film als Lenkungsmittel zu nutzen und es in diesem Sinne erstmals in der Geschichte Japans in großem Umfang zu fördern, wurde das Schaffen jener Filmwerke erst *möglich* gemacht.

In den ersten Jahren jener „Filmförderung“ genossen die Filmschaffenden im Unterschied zu den späteren Kriegsjahren noch ein relatives Maß an individueller Freiheit in der Bearbeitung ihrer Filme, was trotz des staatlichen Einflusses eine Herstellung originärer Werke zuließ, doch ist auch hier schon deutlich eine Einkehr in die offiziell vorgeschriebene Themenrichtung gegeben. In Filmen, die heute oft als Meisterwerke der japanischen Vorkriegs-Filmkunst angepriesen werden, wie zum Beispiel jene von Ozu Yasujiro und Naruse Mikio, ist die Darstellung der Besonderheit der japanischen Gesellschaft und des Lebens in diesem Lande unübersehbar. Vor allem in dem von den beiden genannten Regisseuren geprägten und äußerst populären Genre der *shomin-geki*

⁵ Der Begriff „Japaneseness“, der im Deutschen wahrscheinlich am besten mit „Japanizität“ angegeben werden kann, wird aufgrund seiner vagen Definierbarkeit in verschiedenen englischsprachigen Abhandlungen über den japanischen Film je nach Bedarf sowohl mit neutraler, negativer oder gar positiver Konnotation verwendet. In dieser Arbeit wird die „Japaneseness“ im Zusammenhang mit der propagandahaften Selbstdarstellung des japanischen Staates und der Betonung der Überlegenheit der traditionellen japanischen Kultur behandelt.

(庶民劇) ist dies der Fall, also Filme über typisch japanische Bürger, „Filme, von denen die Japaner meinen, dass sie von ‚Dir und mir handeln‘“ (Anderson/ Richie 1982: 53).

Ganz abgesehen von jenen auch im Ausland zur damaligen Zeit anerkannten Filmen, gab es zusätzlich noch eine Vielzahl von Werken, die schlicht als offene Propaganda zu gelten haben. Ein Großteil davon waren vor allem Dokumentationen, die den Einmarsch in die Mandschurei und andere asiatische Länder zu rechtfertigen suchten, wie zum Beispiel Akutagawa Kozos *Hikyō nekka* (秘境熱河, *Forbidden Jehol*) aus dem Jahre 1936, die Satōs (1982: 253) Beschreibung zufolge zwar „wunderschön und poetisch“ waren, deren Inhalt und Aussage jedoch nicht verschönt werden kann.

Staatliche Forderung nach „japanischen“ Filmen

Die erwähnten Filmklassiker schienen vom japanischen Staat und Militär bezüglich ihrer Funktion als Propagandamittel schon bald als nicht ausreichend angesehen zu werden; die Regisseure und Drehbuchschreiber genossen relative Freiheit im Schaffen persönlicher Filmwerke und produzierten mitunter Filmthemen, die nicht ganz auf einer Linie mit den staatlichen Richtlinien liefen, bzw. manchmal sogar so etwas unerwünschtes wie (leise) Sozialkritik aufkommen ließen. Es zeigte sich, dass eine umfassende Kontrolle seitens des Staates allein durch Sponsoring und Anregungen nicht erreicht werden konnte.

Mit dem Ausbruch offener Kriegshandlungen mit China und dem großen Machtzuwachs des Militärs in Japan sollte jegliche auch nur angedeutete Abweichung von den offiziellen Richtlinien im Film zum Stillschweigen gebracht werden. Da die Filmindustrie, und hierin insbesondere viele namhafte Regisseure, aus staatlicher Sicht immer noch zu langsam in der Adaption der militärischen Vorlagen waren, wurden die Vorschriften, wie Filme auszusehen hatten und welche Art von Themen sie behandeln sollten, in den Jahren 1937 und 1938 weiter konkretisiert und verschärft.

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 for the nation. Because young men and women, especially modern women, are being occidentalized, re-educate the people through films toward true Japanese emotions. Banish insincere thoughts and words from the screen; deepen the respect toward fathers and elder brothers. (Anderson/Richie 1982: 128)

Die Filmschaffenden konnten sich zwar noch gewisser Freiheiten in der filmtechnischen Ausführung ihrer Arbeit erfreuen, doch die Themen ihrer Werke waren nun absolut und unausweichlich festgeschrieben. Viele dieser Ergebnisse werden heute als Meisterwerke angesehen, wie zum Beispiel Tasaka Tomotakas *Gonin no sekkōhei* (五人の斥候兵, *Five Scouts*), welcher mit dem Festivalspreis der Filmfestspiele von Venedig 1938 ausgezeichnet wurde. Die technische Brillanz jener Filme soll hier auch gar nicht in Frage gestellt werden; es ist dessen ungeachtet aber offensichtlich, dass diese inhaltlich und thematisch allesamt die äußerst fragwürdigen staatlichen Vorschriften befolgten und die Propaganda weiterverbreiteten. Nicht nur in so augenscheinlich den Krieg behandelnden Filmen wie *gonin no sekkōhei* läßt sich der Einfluss der staatlichen Lenkung erkennen, auch in anderen Filmgenres wie den *jidai-geki* kann klar die vom Staate und vom Militär geforderte Darstellung japanischer Helden ausgemacht werden. Die noch bis vor kurzem so populären, nihilistischen Anti-Helden waren in den Filmen jener Zeit nicht mehr anzutreffen.

Mit den neuen Filmgesetzen, die im April 1939 erlassen wurden, kehrte der japanische Staat von seiner bisherigen Filmpolitik der „Anregung zu gewissen Filmthemen“ nun gänzlich ab und ging über zu einer totalen und vor allem aktiven Kontrolle jeglichen Bereichs der Filmindustrie. Diese Gesetze waren ausdrücklich nach dem Vorbild der deutschen Reichsfilmgesetze formuliert und brachten zum einen eine weitere Verschärfung und Konkretisierung der Vorschriften für Filmthemen, zum anderen enthielten sie eine große Liste an Verboten, was in japanischen Kinos in keinsten Weise mehr geduldet werden konnte. Die Forderungen nach Filmen, die die industrielle Produktion oder das bäuerliche Leben beschrieben, hatte als direktes Ergebnis eine wahre Flut an derartigen Dokumentationen, ein Beispiel hierfür wäre Yamamoto Kajiro und Kurosawa Akiras *Uma* (馬, *Horse*, 1941), das wie schon so viele andere technisch brillant war, inhaltlich jedoch mit einer Geschichte der Aufzucht eines Armeepferdes voll und ganz die staatlichen Richtlinien widerspiegelte und zu einem Vorbild für weitere Dokumentationen wurde.

Die Verbote behandelten nun erstmals in großem Stile nicht nur inhaltliche Belange, sondern auch die Filmtechnik an sich war ins Visier der Zensoren geraten. Diese waren der Ansicht, dass für eine Verbreitung der Botschaft von Japans kultureller Einzigartigkeit und Überlegenheit Filme nicht allzu gut geeignet wären, welche in großem Maße derartig offensichtlich rein westliche Errungenschaften der Filmtechnik anwendeten. Die japanischen Filme jener Zeit waren nach Auffassung der staatlichen und militärischen Behörden vor allem durch amerikanische Filme und dem damit einkehrenden Amerikanismus „kontaminiert“ (Satō 1982: 34). Es wurde eine Rückkehr zu „vor-westlichen“, japanischen Filmtechniken angeordnet, was die japanischen Filmer vor ein

Dilemma stellte: Sie hatten nun die Aufgabe, mit einem schon fast selbstverständlich mit westlicher Technik und westlichen Stilmitteln verbundenen Medium hierzu völlig gegensätzliche „japanische Werte“ zu übermitteln. Die japanischen Filmschaffenden entwickelten aufgrund dieser scheinbaren Misere – nicht zuletzt in den völlig nationalistischen, sogenannten *kokusaku-eiga* (国策映画) – eine höchst eigenständige Film(kunst)form, indem sie unter anderem auf Filmtechniken zurückgriffen, die vor der vollständigen „Verunreinigung“ durch westliche Techniken in Japans Filmen angewendet wurden, wie zum Beispiel die schon mehrere Jahrzehnte zuvor durch die *benshi* forcierten, so „typisch japanischen“ Long-shots.

In the late 30s 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 show 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. (Davis 1996: 4)

Die Auswirkungen beschränkten sich nicht nur auf jene offensichtlich propagandistischen Filme, sondern auch in der gesamten japanischen Filmwelt konnte klar ein Rückgriff auf eigentlich als überholt angesehene Filmtechniken erkannt werden. Ein gutes Beispiel hierfür wäre der Regisseur Ozu Yasujirō, der in seinen frühen Filmen wie *Umarete wa mita keredo* noch ausgiebig Gebrauch jener nun als zu westlich geltenden und damals modernen Kamerafahrten und Close-ups machte. In seinen Ende der 30er Jahre gedrehten *shomin-geki* herrscht nun die Verwendung einer bewegungslosen Kamera und einer extremen Art von an das traditionelle japanische Theater erinnernden Langsamkeit vor, die explizit auf die staatlichen Vorschriften zurückzuführen ist: „In working with monumental style we are working with 'home movies' of how nationalist ideologies of the late 30s saw, or wanted to see, Japanese identity.“ (Davis 1996: 10). Jene Themen und Stilmittel sollten kein Phänomen der Kriegszeit bleiben, sondern blieben bis weit nach Ende des Zweiten Weltkrieges als geradezu typisches Merkmal für die Werke Ozus und vieler seiner japanischen Kollegen

bestehen und gelten heute gemeinhin als kunstvolle, von den Vorgaben der übermächtigen Filmwelt des Westens unabhängige Art des Filmens. Ohne eine Versmälerung des individuellen Schaffens jener großen japanischen Regisseure vornehmen zu wollen, muss hier jedoch deutlich gesagt werden, dass diese „typisch japanische“ Filmform und ihre Stilmittel ihre größte Entwicklung während der bzw. durch die staatlichen Anordnungen von Versuchen einer propagandistischen Nutzung des Mediums Film hatte.



*Auch lange nach Kriegsende behalten die Regisseure „typisch japanische“ Filmstile bei, wie sie einst vom Staate gefordert wurden.
Hier: Ozus „Tōkyō monogatari“ aus dem Jahre 1953*

Totale staatliche Kontrolle – mit Vorteilen für die Filmindustrie

Anfang der 40er Jahre, als die Kriegshandlungen immer heftiger wurden, erachtete der japanische Staat und das Militär die Filmindustrie als noch immer viel zu individualistisch in ihren Bemühungen um „japanische“ Filme, das Medium an sich jedoch als äußerst machtvolle Waffe, die zu einer geeigneten Nutzung von jeglichen privatwirtschaftlichen Überlegungen befreit werden müsse: „Films are our bullets and there is not a foot film to give to the private sector.“ (namentlich unbekanntes Mitglied der japanischen Regierung, zitiert in: Richie 2001: 96). Die Vielzahl an Produktionsfirmen erwies sich als schlecht

kontrollierbar, weshalb von offizieller Seite her beschlossen wurde, die gesamte japanische Filmindustrie in Hinsicht auf eine optimale Überwachung von Grund auf neu zu organisieren.

Eine neuerliche Gesetzesänderung im Jahre 1939 befahl nun eine Art staatliches Lizenzierungs-System für jegliche im Filmsektor Beschäftigte. Zusammen mit einer strikten Voraus-Zensur sämtlicher Drehbücher konnte dadurch *de facto* die vollkommene Kontrolle über die Filmindustrie und ihre Werke erreicht werden. Bei derartig massiven Einschnitten ihrer künstlerischen Freiheiten wäre vielleicht mit Protesten seitens der Filmindustrie und besonders der Filmschaffenden zu rechnen gewesen. Nach dem Krieg stellten diese sich selbst mit Verweis auf die zu erwartende restriktive Polizeigewalt gerne als Opfer des nationalistischen Staates dar, die unter Androhung harter Strafen gezwungenermaßen die Befehle ausführen mussten. Dabei wird jedoch fast immer verschwiegen, dass die neue Filmordnung seitens der Filmschaffenden und Intellektuellen sogar eher begrüßt wurde, weil sie nicht zu unterschätzende Vorteile mit sich brachte:

Offener Widerspruch dagegen war sehr gering; der fundamentalste Grund dafür war, dass gegensätzliche Diskussionen von den Polizeikräften direkt unterdrückt wurden. Aber nicht nur dies: gegensätzliche Diskussionen waren in der Tat höchst selten, da für die breite Front der etablierten Filmgesellschaften keine neue Konkurrenz zu befürchten war, wenn der Filmherstellungsprozess zu einem Lizenzsystem werden würde und wenn nur sie selbst die [staatliche] Erlaubnis bekämen. Auch für die Regisseure und Schauspieler galt, dass ein Registrierungssystem Newcomer abhalten würde und ihre Rechte vielleicht geschützt werden würden. Noch dazu war für die bislang ein Schattendasein geführt habenden Dokumentarfilmer diese staatliche Maßnahme höchst willkommen, da durch den staatlichen Befehl, Schauspiel Filme [劇映画, geki-eiga] unbedingt zusammen mit Kulturfilmen zu zeigen, ihre eigene Arbeit definitiv unterstützt wurde. Hinzu kommt, dass unter den sogenannten Intellektuellen die Illusion vorherrschte, dass wenn die staatliche Macht in der Filmwelt gestärkt werden würde, ernsthaftere Filmthemen zunehmen würden, während bislang vulgäre japanische Filme in der Überzahl waren. (Satō 1995,2: 23)

Somit erregte lediglich der Regisseur Kamei Fumio etwas Aufsehen am Rande, als er aufgrund seiner allzu tragischen Darstellungsweise des Soldatendaseins in seinem Film *Tatakau heitai* (戦ふ兵隊, *Fighting Soldiers*, 1940) seines Amtes enthoben wurde. Wenn es überhaupt zu so etwas wie Widerstand kam, dann

äußerte sich dieser lediglich darin, dass in diesen Filmen die nationale Politik so wenig wie möglich angerührt wurde.

Die allgemeine Auftragslage war nun als weitaus gesicherter anzusehen, als zu Zeiten eines offenen Filmmarktes. Die Verfügung, sogenannte Kulturfilme (文化映画, *bunka-eiga*) in festgeschriebener Anzahl in die Kinos zu bringen, muss vor allem für die kleineren Produktionsgesellschaften als Gewinn gelten. Die festgeschriebene Zuteilung der vom Militär als kriegswichtige Materialien japanweit konfiszierten Filmrohstoffe und einer gesicherten Abnahme durch die Kinos ließ auch den kleineren Unternehmen viele Aufträge zukommen. Diese konnten ja keine aufwändigen Kriegsspektakel herstellen wie die *Nikkatsu*, *Tōhō* oder *Shōchiku*. Die kleinen Studios konnten sich nun aber durch die staatliche Forderung nach simplen, aber ernsten Filmen zur Kriegskooperation über ein vergleichsweise großes Auftragsvolumen freuen.

Ein weiterer Schritt des Staates in Richtung einer besseren Kontrollierbarkeit der Filmindustrie geschah im Jahre 1941. Anstatt die staatlichen Aufträge unter einer Vielzahl an Filmbetrieben aufzuteilen, wurde beschlossen, sämtliche Filmgesellschaften in drei großen Produktionsfirmen zusammenzufassen. Hieraus ergab sich ein riesiger Zuwachs für die drei nun einzig offiziellen Filmgesellschaften *Tōhō*, *Shōchiku* und *Nikkatsu* (bzw. *Daiei*, 大映), welches aus dem Zusammenschluss von *Nikkatsu* und anderen Firmen hervorging), die auch bis weit nach dem Kriege dank dieses „staatlichen Geschenkes“ an Filmpersonal, Kapital und sonstigen Kapazitäten die führenden großen Gesellschaften auf Japans Filmmarkt bleiben sollten.

Die Auftragslage wurde im selben Zug noch zusätzlich angekurbelt, da sämtliche amerikanische und europäische Filme (ausgenommen diejenigen aus Deutschland) gänzlich aus den japanischen Kinos verbannt wurden. Die japanische Filmindustrie erwies sich auch was die strengeren Vorschriften anging, welche Filmthemen zu behandeln und welche verboten waren, als äußerst anpassungsfähig. Themen, die vom Staate als dem Vaterland im Kriege nicht dienlich erachtet wurden, erfuhren „leichte“ Abänderungen im Sinne der Zensoren. Es folgte eine riesige Menge an Filmen, die auf den ersten Blick vielleicht keinen Unterschied zu den früheren Liebesmelodramen und Gangsterfilmen aufweisen mögen. Bei näherer Betrachtung wird jedoch der vollkommene Umschwung jener Filme erkennbar, die nun ganz nach dem Willen des Staates ihre Propaganda verbreiteten: Paare, die früher noch Selbstmord aus Liebe begingen, verschrieben sich selbst hingebungsvoll für die Belange des Staates im Kriege. Die ehemals für ihre nihilistischen Yakuza-Rollen bekannten Stars wie Hasegawa traten nun als völlig neuartige Yakuza-Helden auf, die sich nun Ruhm und Ehre im Kampf für das Heimatland und den Kaiser verschufen.

Die staatliche Anordnung von Filmen, die explizit zur Unterstützung des Kriegstrainings gedreht wurden, zum Beispiel Filme, die den korrekten Umgang mit Waffen erklärten, hatten auf das Handwerk der japanischen Regisseure ebenso weitreichende Auswirkungen. So beeinflusste das Schaffen jener technischen Übungsfilme, die vor allem Tōhō in Massen produzierte, den Stil der nach dem Kriege so typischen und populären Monsterfilme wie z.B. *gojira* (ゴジラ, *Godzilla*, 1954).

Für Tōhō war dies von Vorteil, da sie große Mengen an Filmrohmaterial, das als Kriegsbedarf vom Militär bestimmt wurde und deshalb sonst nicht so einfach zu bekommen war, zugeteilt bekamen, die sie an die Produktionen für ‚normale‘ Filme weitersenden konnten. Es wird gesagt, dass die Entwicklung des Umgangs mit derartigen Spezialeffekten für jene Kriegsfilme später für die Monsterfilme sehr nützlich gewesen ist. (Satō 1995,2: 66)

„Weniger starke“ Propaganda als im Westen?

Wenn es um eine Bewertung jener japanischen Filme der Kriegszeit und deren Inhalte geht, wird ihre Rolle als Werkzeug für die staatliche Propaganda oft im Hinblick auf den in ihnen stark präsenten „Humanismus“ abgeschwächt.

The picture (Gonin no sekkōhei, 五人の斥候兵, Five Scouts) is admirable not only for its technique but also for its essentially humanistic outlook. It is not at all like the Nazi Hitlerjunge Quex, which one may admire for its style but despise for its philosophy. [...] The new realism which had been growing in Japanese films during the previous decade he continued in films like Five Scouts, and if this film did indirectly and almost unwittingly give comfort to the militarists, it also showed something more than the face of war – it showed something that is common to humanity (Anderson/Richie 1982: 127)

Zur Unterstützung dieser These werden allzu gerne Vergleiche mit Kriegsfilmen aus anderen Ländern herangezogen, die vor allem in der übertriebenen Darstellung der jeweiligen Gegner ihre weit höhere „Benutzbarkeit“ als Propagandamittel zeigen:

What was missing from these Japanese films was the element of caricature which, however dishonestly, managed to frighten a good many Westerners, and which American hate-the-enemy films always insisted upon. (Anderson/Richie 1982: 135)

The first of the three main characteristics that distinguish these films is the vagueness of the image of the enemy. Countries at war use the cinema as a tool for arousing hostility and hatred by depicting the enemy as cruel and inhuman, as in American propaganda war films where stereotyped Japanese soldiers were depicted as slant-eyed Orientals with hideous, barbaric grins. In national policy films, however, the enemy is usually shown at a great distance, such as Chinese soldiers shooting at Japanese pilots as they make a forced landing in Yutaka Abe's Flaming Sky (Moyuru Ozara, 1940). In Tomotaka Tasaka's Five Scouts (Gonin no Sekkōhei, 1938) the enemy is represented by a burst of machine-gun fire or a few scattered corpses. [...] Such fleeting glimpses of the enemy could hardly incite emotional responses and, consequently, there is little suspense in these war movies. [...] A second characteristic of this genre, and one of its favorable postwar appraisal, is its concentration on the human side of Japanese soldiers, such as in the film mentioned above by Tasaka. (Satō 1982: 101)

Besonders in letzter Zeit scheinen viele, sowohl japanische als auch westliche Autoren, in direkten Vergleichen der Propaganda der verschiedenen Länder eine weniger gewichtige Rolle der japanischen Filme und Filmemacher in ihrer Funktion als Kriegsdienstleister beschreiben zu wollen. Auf dem wohl größten japanischen Filmfestival Deutschlands, der Nippon Connection in Frankfurt, geschah dies zum Beispiel mit der ausdrücklichen Betonung, dass „der Frontalangriff auf den Feind im japanischen Propagandafilm nur vereinzelt stattfand“, im Gegensatz zu den „amerikanischen Gegenparts, die mit skurrilem und niedrigstem Rassismus nicht sparen“ (Nippon Connection e.V. 2004: 35).

Diese Vergleiche mit ihren ausländischen Pendanten mögen, was die offensichtliche Aussage über die Darstellung von Gegnern und auch sonstigen kriegsbeschreibenden Inhalten angeht, zwar augenscheinlich der Wahrheit entsprechen. Man sollte jedoch nicht den Fehler begehen und die Sachlage so verstehen, dass der japanische Film als Massenmedium im Hinblick auf die Propaganda nur eine geringe Rolle spielte.

Es sollte vielmehr hinterfragt werden, ob solche Vergleiche überhaupt derartig aussagekräftig sind, da es sich bei den japanischen Filmen *genauso* um Propaganda, aber eben um *eine andere Form* von Propagandafilmen handelte. In ihrer Funktion als Propagandamittel meisterten es diese Filme nämlich mit Bravour, das japanische Volk auf den Krieg vorzubereiten und schließlich in den Krieg hineinzuführen.

Satō (1982: 103) zufolge kann ein Großteil der japanischen Kriegsfilme als eine Art „spirituelle Vorbereitung auf den Krieg“ betrachtet werden, was eine gänzlich andere Zielvorgabe war, als zum Beispiel in den Propagandafilmen Amerikas, die eher das Augenmerk auf Hasspredigten gegen den Feind richteten. Die Vorbereitung, das Training und die Mobilisierung des japanischen Volkes für den Krieg standen hier im Vordergrund der Produktionen, und dies nicht nur mit den direkt den Krieg behandelnden Filmthemen, sondern allen Bereichen der japanischen Filmwelt.

Unlike in the West, the greatest propaganda effort in Japan was spent in actively mobilizing the home front. Toward this end the national-policy pictures spared not a single film genre. The light comedy, the film about children, the slice-of-life film, the movie about mother – everything was used. No genre escaped being used for ultra-nationalistic propaganda, nor did any director. Here the main theme was the “spirit of sacrifice,” the necessity of following the prescribed pattern of behaviour regardless of difficulties. Individual success, love, or amusement were not to be sought. Filial piety, fidelity, and patriotism were to be emphasized; patience and resignation were to be cultivated. (Anderson/Richie 1982: 135)

Dieses Einsetzen eigentlich kriegsfremder Filmthemen für die Propaganda sollte nicht verwundern oder gar Zweifel an der „Propagandatauglichkeit“ jener japanischen Filme aufkommen lassen. Wie der Regisseur Kurosawa Akira (1986: 156) in seiner Autobiographie beschreibt, war für die japanische Marine besonders der Unterhaltungswert der Filme von Wichtigkeit. Filme, die nicht direkt als plumpe Kriegspropaganda erkennbar sind, sondern, wie Helmut Korte (1980: 88) es für den deutschen Film beschreibt, ihre Botschaften „versteckt“ in Unterhaltungsfilmen übermitteln, sind in diesem Sinne sogar als weitaus effektiver zu beurteilen. In Japan wurde dies aus heutiger Sicht höchst interessant gelöst, da zum Beispiel für die Darstellung der Hauptdarsteller jener Filme nicht John Wayne-artige Superhelden gewählt wurden, sondern ausdrücklich „durchschnittliche“ Typen von Darstellern, die vor allem einer Identifikation des Publikums mit jenen Filmrollen diene. Übermäßige (und somit eher unglaubwürdige) Glorifizierung der eigenen Kriegsheldentaten wurde für eine bessere Aufnahme durchs Publikum vermieden und der Einsatz von Symbolismus im Film wurde sorgfältigst eingebaut. Ein Exempel hierfür wäre die Darstellung der Geliebten des Hauptdarstellers in den verschiedenen Musashi-Verfilmungen zur Kriegszeit. Eigentlich schwach und deshalb für den Kriegsdienst nicht allzu geeignet, wurde sie in jenen Filmen zu einem vorbildhaften Beispiel für das Verhalten des „normalen“, noch nicht direkt an Kriegshandlungen teilnehmenden Publikums.

She thus gave courage to all those Japanese who, in spite of their lack of strength, put on a bold face and went off to the Sino-Japanese and Pacific wars. [...] It was believed that as long as there were those who, despite all their weakness, were willing to submit their all to the highest good, it was possible for Japan to restore order to the world. This was a terrifying, savage way of thinking and the exact opposite of humanism. However, rooted in the darkest desires of people, it had the power to captivate them at a time when the outer veneer of civilization was being stripped away. (Satō 1982: 44)

Auch wenn nun kaum die Zuschauer des Films sogleich zu den Waffen griffen, so spielten die verschiedensten Darstellungen und Filmthemen, über Mütter, die couragiert ihre Söhne in den Krieg schickten, bis hin zu väterlich-freundschaftlichen Generälen, die sich beherzt um das Wohl ihrer Soldaten kümmerten, eine entscheidende und nicht abstreitbare Rolle darin, die Sichtweisen des japanischen Volkes nach Staatswillen zu prägen und zu lenken. Dabei wurde die Verbreitung der staatlichen Propaganda sowohl durch die *Filmthemen*, als auch durch die angewendeten, „japanischen“ *Filmtechniken* aktiv unterstützt. Davis (1996: 249) sieht vor allem jene Techniken der *kokusaku-eiga* als die „japanische Aura und Mythologisierung“ unterstützend, vergleichbar mit den deutschen Bergfilmen von Arnold Fanck und den wagnerischen Epen, die, wenn man sie schon nicht als aktive Propaganda bezeichnen kann, im Dritten Reich zumindest hilfreich bei der Untermauerung der Ideologie der Nazis waren.

Jene in der Kriegszeit weiterentwickelten und perfektionierten Filmtechniken, herausragend hierbei der besondere Einsatz von Long-shots oder die Konzentration auf Stil und Komposition, von der Richie (2001: 59) annimmt, sie sei im allgemeinen ein herausragendes Element der japanischen Kultur, blieben noch lange Zeit – eigentlich bis zum heutigen Tage – die markantesten Merkmale japanischer Filmwerke. Es muss hier nochmals betont werden, dass zwar die Ausarbeitung und Verfeinerung jener „alten“ und als „japanisch“ betrachteten Filmtechniken auf das Schaffen der individuellen Filmer zurückzuführen ist, die diese anwendeten und verfeinerten, wie beispielsweise Ozu oder Naruse. Die aktive Rolle des Staates und des Militärs im Filmwesen der Kriegszeit machte es jedoch erst *möglich*, dass jene Techniken eine derartige Entwicklung erfahren konnten, sei es durch Zensur und Verboten von als zu „westlich“ angesehenen Filmtechniken und Inhalten, durch vorgegebene Zielsetzungen und Stilrichtungen, oder auch durch aktive staatliche Unterstützung in der Produktion mit der Bereitstellung von geldlichen und materiellen Mitteln.

Schlusswort

Soweit der Werdegang des japanischen Films in Hinsicht auf filmindustriellen und staatlichen Einfluss bis in die Kriegsjahre hinein. Die letzten Jahre des 2. Weltkriegs werden nunmehr völlig von staatlicher Seite kontrolliert und im Sinne der Propaganda ausgenutzt, und deshalb in diesem Artikel auch nicht weiter behandelt.

Der erwähnte Einfluss sollte nach Kriegsende bis heute noch spürbar bleiben – auch wenn nun mit der amerikanischen Besatzungsmacht ein neuer Spieler auf die Bühne tritt. Diese neue interessante Konstellation auf dem japanischen Filmmarkt zu betrachten wird jedoch die Aufgabe eines dritten Artikels sein.

4. Literaturverzeichnis

1. Anderson, Joseph L. und Richie, Donald, *The Japanese Film – Art and Industry (Expanded Edition)*, Princeton University Press, 1982
2. Anderson, Joseph L., *Spoken Silents in the Japanese Cinema; or, Talking to Pictures: Essaying the Katsuben, Contextualizing the Texts*, in: Desser, David und Nolletti, Arthur Jr. (Hrsg.), *Reframing Japanese Cinema – Authorship, Genre, History*, Indiana University Press, 1992
3. Armes, Roy, *Film and Reality – An Historical Survey*, Middlesex: Penguin Books Ltd., 1974
4. Berg, Charles M., *The Human Voice and the Silent Cinema*, in: *Journal of Popular Film – Volume IV, No 2*, Bowling Green, 1975
5. Bernardi, Joanne, *Writing in Light – The silent Scenario and the Japanese Pure Film Movement*, Detroit: Wayne State University Press, 2001
6. Contreras, Cynthia, *Kobayashi's Widescreen Aesthetic*, in: Desser, David und Ehrlich, Linda C., *Cinematic Landscapes – Observations on the Visual Arts and Cinema of China and Japan*, Texas University Press, 1994
7. Davis, Darrell William, *Picturing Japaneseness – Monumental Style, National Identity, Japanese Film*, New York: Columbia University Press, 1996
8. Desser, David, *Gate of Flesh(tones): Color in the Japanese Cinema*, in: Desser, David und Ehrlich, Linda C., *Cinematic Landscapes – Observations on the Visual Arts and Cinema of China and Japan*, Texas University Press, 1994
9. Gerow, Aaron, *The Word before the Image: Criticism, the Screenplay, and the Regulation of Meaning in Prewar Japanese Film Culture*, in:

- Cavanaugh, Carole und Washburn, Dennis (Hrsg.), *Word and Image in Japanese Cinema*, Cambridge University Press, 2001
10. Hasumi, Shigehiko 蓮貫重彦, *Eiga no shinwagaku* 映画の神話学, Tokyo: Chikuma Shobō 筑摩書房, 1998
 11. Hauser, William B., *Fires on the Plain: The Human Cost of the Pacific War*, in: Desser, David und Nolletti, Athur Jr. (Hrsg.), *Reframing Japanese Cinema – Authorship, Genre, History*, Indiana University Press, 1992
 12. Hazumi, Tsuneo 筈見恒夫, *Eiga gojūnen shi* 映画五十年史, Tokyo: Masu Shobō 鱒書房, 1943
 13. Inomata Katsuhito 猪俣勝人, *Nihon eiga meiga zenshi – Gendaihen* 日本映画名画全史 現代編, Tokyo: Shakai Shisōsha 社会思想社, 1990
 14. Inomata Katsuhito 猪俣勝人, *Nihon eiga meiga zenshi – Sengohen* 日本映画名画全史 戦後編, Tokyo: Shakai Shisōsha 社会思想社, 1992
 15. Iwamoto, Kenji, *Sound in the Early Japanese Talkies*, in: Desser, David und Nolletti, Athur Jr. (Hrsg.), *Reframing Japanese Cinema – Authorship, Genre, History*, Indiana University Press, 1992
 16. Komatsu, Hiroshi, *Some Characteristics of Japanese Cinema before World War I*, in: Desser, David und Nolletti, Athur Jr. (Hrsg.), *Reframing Japanese Cinema – Authorship, Genre, History*, Indiana University Press, 1992
 17. Korte, Helmut (Hrg.), *Film und Realität in der Weimarer Republik*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 1980
 18. Kurosawa, Akira, *So etwas wie eine Autobiographie*, München: Schirmer/Mosel, 1986
 19. Matsuda Film Productions, *The Benshi*, 2002
http://www.infoasia.co.jp/subdir/matsuda/c_pages/c_c_1e.html
 20. Monaco, James, *Film Verstehen – Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien*, Hamburg: Rowohlt, 2000
 21. Nippon Connection e.V. (Hrg.), *Begleitheft zum japanischen Filmfestival Nippon Connection in Frankfurt/Main April 2004*, Frankfurt/Main, 2004
 22. Ogawa, Takeshi 小川武志, *Eiga dōin no sukushin yōin* 映画動員の促進要因, 2002 <http://www.bunkyo.ac.jp/~mediares/2002/sotsuron/eiga/2syoun.html>
 23. Richie, Donald, *A Hundred Years of Japanese Film – A Concise History*, Tokyo: Kodansha International Ltd, 2001
 24. Richie, Donald, *The Influence of Traditional Aesthetics on the Japanese Film*, in: Desser, David und Ehrlich, Linda C., *Cinematic Landscapes –*

- Observations on the Visual Arts and Cinema of China and Japan*, Texas University Press, 1994
25. Satō, Tadao 佐藤忠男, *Nihon eigashi 1* 日本映画史 1, Tokyo: Iwanami shoten 岩波書店, 1995
 26. Satō Tadao, 佐藤忠男, *Nihon eigashi 2* 日本映画史 2, Tokyo: Iwanami shoten 岩波書店, 1995
 27. Satō, Tadao, *Currents in Japanese Cinema – Essays by Tadao Satō*, Tokyo: Kodansha International Ltd., 1982
 28. Satō, Tadao 佐藤忠男, *Nihon eiga no tanjō*, 日本映画の誕生, Iwanami Shoten 岩波書店, 1985
 29. Spalding, Lisa, *Period Films in the Prewar Era*, in: Desser, David und Nolletti, Athur Jr. (Hrsg.), *Reframing Japanese Cinema – Authorship, Genre, History*, Indiana University Press, 1992
 30. Yamamoto, Akira 山本明 und Fujitake, Akira 藤竹暁 (Hrsg.), *Zusetsu Nihon no Masukomyunikeishon – Dai nihan* 図説日本のマス・コミュニケーション 第二版, Tokyo: Nihon Hōsō Shuppan Kyōkai 日本放送出版協会, 1987
 31. Yoshimura, Kōzaburō 吉村公三郎, *Eiga no inochi - Watashi no sengoshi* 映画のいのち 私の戦後史, Tokyo: Tamagawa Daigaku Shuppanbu 玉川大学出版部, 1976
 32. Iwasaki, Akira 岩崎昶, *Eiga no riron* 映画の理論, Toyko: Iwanami Shoten 岩波書店, 1973

Sven Körber-Abe unterrichtet seit seinem Japanologie- und DaF-Studium in München als Deutschlehrer an den Universitäten Waseda und Dokkyō. Sein Studienschwerpunkt Film ließ ihn über die Jahre aber dennoch nie so richtig los: Besonders der Vergleich der Filmindustrie Japans mit denen in Europa und Amerika fasziniert ihn immer noch. Deshalb kommt manchmal im Deutschunterricht auch die eine oder andere Arbeit mit Filmszenen vor, oder es wird bisweilen auch mit Studenten selbst Hand an eine Kamera gelegt.