

Zeitschrift: Der Filmberater
Herausgeber: Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 21 (1961)
Heft: 16

Artikel: Die Entwicklung des Filmwesens in Japan [Fortsetzung]
Autor: Toshio, K. / Ortolani, B.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-964796>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 14.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Der Filmberater

Nr. 16 Oktober 1961 21. Jahrgang

Inhalt

Die Entwicklung des Filmwesens in Japan (Fortsetzung)	149
Kurzbesprechungen	154
Akademisches Filmforum Bern	156

Bild

Sidney Poitier und Claudia McNeil bringen dank ihrem großartigen Spiel das menschliche Anliegen des Films «A Raisin in the Sun» großartig zur Darstellung. Thema: Das Ringen einer schwarzen Familie um soziale Besserstellung und Bewußtwerden der eigenen Würde. (Cf. Besprechung in Nr. 15/61 und Inserat auf der Rückseite dieser Nummer.)

Organ der Filmkommission des Schweizerischen Katholischen Volksvereins. Redaktion: Dr. Ch. Reinert, Scheideggstraße 45, Zürich 2, Tel. (051) 27 26 12. Verlag und Administration: Schweizerischer Katholischer Volksverein, Luzern, Habsburgerstraße 44, Telephone (041) 3 56 44, Postcheck VII 166. Druck: Buchdruckerei Maihof, Luzern. Abonnementspreis per Jahr: für Private Fr. 10.— (Studentenabonnement Fr. 7.—), für filmwirtschaftliche Unternehmen Fr. 14.—, im Ausland Fr. 12.— bzw. Fr. 16.—. Nachdruck, wenn nichts anderes vermerkt, mit genauer Quellenangabe gestattet.

Die Entwicklung des Filmwesens in Japan (Fortsetzung)

1920 sollte eine neue wirtschaftliche Potenz die Filmwelt betreten. Ôtani Takejirô, der Magnet des japanischen Theaters, hatte, besonders seit dem Erfolg des Filmes «Intolerance», die letzten Zweifel über die wirtschaftliche Wichtigkeit der neuen Kunst beseitigt; zugleich hatte Shirai Matsujirô persönlich im Ausland gesehen, was für ein Ausmaß die Verbreitung des Films dort angenommen hatte. Daher wurde von den beiden Chefs entschieden, daß die größte japanische Theaterorganisation Shôchiku auch Filme produzieren sollte. Als erster Schritt wurde das «Shôchiku Kinema Kenkyûjo» (Shôchiku-Institut für Filmforschung) gegründet. Dazu wurden erstklassige Kräfte engagiert, einige eigens aus Amerika zurückberufen. Dieses Institut wurde 1921 aufgelöst, die Experten aber, die dort gearbeitet hatten, sammelten sich im neuen Shôchiku-Filmatelier von Kamata an der Peripherie Tôkyôs und produzierten dort wichtige Filme. Die Männer, die für den Erfolg der Shôchiku-Gesellschaft im Film die Verantwortung tragen, sind in erster Linie der als Pionier des Shingeki berühmte Osanai Kaoru (er war der Leiter der Shôchiku-Filmschauspieler Schule) und seine Mitarbeiter Murata Minoru, Ushihara Kiyohiko, Shimazu Yasujirô und Itô Daisuke. Sie suchten einen neuen Weg, fern den Übertreibungen des Shimpa-Stils; die Tendenz ging immer mehr nach einem echten Realismus, der aber von einer zarten und gefühlreichen Färbung gedämpft sein sollte. In zahlreichen Filmen, deren Themen romantische Liebesabenteuer und mütterliche Liebe waren, fanden sie mit entschiedener Anwendung des «Starsystems» besonders für die Schauspielerinnen jenen Stil, der unter dem Namen Kamata-Stil in der japanischen Filmgeschichte bekannt ist. Gegenüber dieser neuen Filmmacht konnte der erste japanische Filmkonzern «Nikkatsu» (schon 1912 als Fusion von vier

Filmgesellschaften mit dem Namen «Nihon Katsudô-shashin Kabushiki gaisha» entstanden) nicht mehr die alte konservative Produktionsmethode der Verfilmung von Shimpa-Dramen mit Verwendung von berühmten Schauspielern, «Onnagata», für weibliche Rollen fortsetzen. Schauspielerinnen wurden engagiert, und ein revolutionärer Geist wurde dem Shimpa-Stil eingefügt. Die Träger dieser Reform waren Tanaka Eizô, Suzuki Kensaku und Mizoguchi Kenji.

Am 1. September 1923 zerstörte ein schreckliches Erdbeben die Stadt Tôkyô und brachte den Anfang einer schwierigen Periode wirtschaftlicher Krisen und sozialer Unruhen, deren Höhepunkt um 1929 mit der Weltdepression erreicht wurde. Das Erdbeben hatte fast alle Filmateliers vernichtet. Für eine Zeit war nur das Nikkatsu-Atelier in Kyôto im Betrieb, wo man eine riesige Zahl von Filmen drehte. Die materielle Zerstörung hatte vielen veralteten Traditionen ein Ende bereitet, und man fing mit neuem Enthusiasmus wieder von vorne an. 1924 hatte der Film «Kago no Tori» (Ein Vogel im Käfig) großen Erfolg, der von einem starken nihilistischen Sentimentalismus geprägt war. Einige große, künstlerisch bemerkenswerte Epochenfilme, ebenfalls mit nihilistischer und sozial-kritischer Prägung, erlebten ebenfalls einen großen Publikumserfolg. Typisch dafür sind die von Regisseur Makino Shôzô mit dem populären Star Bandô Tsumasaburô (1901–1953) gedrehten folgenden drei Filme: «Kagebôshi» (Der Schattenmensch, 1925), «Orochi» (Eine Schlange, 1925), «Maboroshi» (Gespenst, 1935). 1927 drehte der Regisseur Itô Daisuke einen Zyklusfilm in mehreren Teilen, «Chûji Tabinikki» (Tagebuch der Reisen Chûjis); 1928 wurde «Ôoka Seidan» (Reden des Ôoka) gezeigt, dem 1930 ein zweiter Teil und 1931 ein dritter Teil folgte. Alle diese Filme sparten nicht mit Blutszenen und propagierten einen revolutionären Geist durch die Verherrlichung eines nihilistischen Helden. Das Publikum jener Krisenzeit fühlte sich davon tief angesprochen. Ein sehr junger Regisseur, Makino Masahiro (Sohn des Regisseurs Makino Shôzô), drehte schon mit 19 Jahren einen erwähnenswerten Film, «Rôningai» (Die Straße des Rônin, 1928), der die Dekadenz der Gesellschaft im Togugawa-Zeitalter analysierte. Im folgenden Jahr drehte er «Kubi no za» (Enthauptungsplatz, 1929), typisch für den Konflikt eines Rônin, Samurai ohne Fürst, mit einer Gesellschaft, die nur das glauben will, was ihr nützlich ist. Man darf an dieser Stelle Suzuki Rokuhei nicht vergessen, der für Makino erstklassige Drehbücher schrieb.

Außer den sogenannten Jidaigeki-Eiga (geschichtlichen Epochenfilmen) wurden allmählich auch die Gendaigeki-Eiga (Zeitgenössische Filme) sehr populär, die sich von den zeitgenössischen Shimpa-Dramen entfernten, um eine neue Lebendigkeit zu gewinnen. Typisch dafür die vom Regisseur Abe Yutaka gedrehten Filme «Ashi ni sawatta Onna» (Die Frau, die ihm auf die Zehen trat, 1926) und «Kare o meguru gonin no Onna» (Fünf Frauen um ihn, 1927); Ushihara Kiyohikos «Junange» (Leiden, 1927) und «Showa Jidai» (Epoche Showa, 1927); dazu die Filme des später in Europa sehr berühmt gewordenen Mizoguchi Kenji (u. a. mit dem Meisterwerk «Ugetsu Monoga-

tari», 1953), der schon damals unter die besten japanischen Regisseure zu zählen war, ein mit einer magischen Sensibilität begnadeter Erforscher des menschlichen Herzens: «Kami-ningyô haru no sasayaki» (Frühlingsgeflüster einer Papierpuppe, 1926) und «Kyôren no Onna shishô» (Verrückte Liebe einer Lehrerin, 1926); außerdem Ozu Yasujirô's «Nikutai-bi» (Körperliche Schönheit, 1928).

Abe zeichnete sich aus durch die Satire auf das amerikanische Lebens-tempo, Ushihara durch seinen zarten Sentimentalismus, Ozu durch eine treffende Beschreibung des nutzlosen Lebens der Kleinbürger.

Inzwischen hatte die schwierige Situation Japans die Produktion linksgerichteter Filme gefördert: 1926 wurde die «Nihon Proletaria Eiga Dômei» (Japanische Proletaria-Film-Union) gegründet, die sozialistisch inspirierte Tendenzfilme produzierte. Bald aber wurde die Bewegung schwächer, bis 1931 die Union aufgelöst wurde. Ihre kurze Existenz hatte doch wichtige Früchte getragen, die zum Mittelpunkt der Aufmerksamkeit und des Interesses der damaligen Zeit wurden: Uchida Tomus «Ikeru Ningyô» (Die lebendige Puppe, 1929), Itô Daisukes «Zanjin Zanbaken» (Das Schwert, das Menschen und Pferde durchbohrt, 1929), «Tokai Kôkyogaku» (Symphonie einer Stadt, 1929), ein Film, in dem Mizoguchi den von der russischen Schule gelernten dynamischen Schnitt anwendete, um den für die Tragödie zweier Liebender ausschlaggebenden Kontrast zwischen der proletarischen und der Bourgeois-Welt zu unterstreichen; endlich «Naniga kanojo o sô saseta ka» (Warum handelt sie so? 1930) des vielleicht bedeutendsten Regisseurs dieser Tendenz, Suzuki Jûkichi, der mit gewagter Rückblendungstechnik den unbarmherzigen Druck der Gesellschaft auf ein junges Mädchen schildert, das zur Brandstifterin wird.

In Japan wurde ein echter Tonfilm zum erstenmal 1931 vom Regisseur Goshô Heinosuke gedreht, «Madamu to Nyôbo» (Madame und Frau). Im selben Jahr brach mit dem bekannten Zwischenfall in der Mandschurei der Krieg mit China aus; der Film wurde in die propagandistische Kriegsmaschine der Regierung eingebaut und öfters als Träger patriotischer «Slogans» verwendet. Dadurch wurde die Produktion von Tonfilmen gefördert und der Umbau der Lichtspieltheater für den Tonfilm beschleunigt, bis 1935 alle Kinos in Japan für den Tonfilm eingerichtet waren. 1936 endlich entschloß sich auch Ozu Yasujirô, einer der konservativsten Regisseure Japans, einen Tonfilm zu drehen, «Musuko» (Sohn). Im selben Jahr erreichte Mizoguchi die höchste künstlerische Verwirklichung des japanischen Realismus mit «Naniwa Erejû» (Naniwa Elegie) und besonders mit «Gion no Shimai» (Die Schwestern von Gion); dies war vielleicht der wertvollste japanische Tonfilm vor dem Krieg, der das Leben zweier Geisha-Schwestern in Kyôto analysiert, von denen die eine sich an den traditionellen Kodex der Geisha innerlich gebunden fühlt, die andere um jeden Preis nach Freiheit strebt.

Die Herstellung von Tonfilmen war zuerst mehr eine kommerzielle als eine künstlerische Angelegenheit; neue Produktionsgesellschaften erschienen, während ältere Namen des Stummfilms allmählich verschwanden. Die PCL

(Photo Chemical Laboratory, die später die große Tôhō-Filmgesellschaft werden sollte) wurde 1930 gegründet, die «Tôkyô Hassei Eiga Seisakujo» 1935, usw., eine ganze Reihe neuer Filmgesellschaften entstand und produzierte zahlreiche Filme. Der jetzige Präsident der Daiei-Filmgesellschaft Nagata Masaichi gründete 1934 die «Daiichi Eiga-sha» (die die zwei obenerwähnten Mizoguchi-Filme produzierte), und 1939 wurde die wegen zahlreicher wertvoller Filme berühmt gewordene «Nan-ô Eiga» gegründet.

Erwähnenswerte Filme vom Anfang des Tonfilms bis zum zweiten Weltkrieg sind: «Wakai Hito» (Junge Menschen, 1937), «Uguisu» (Nachtigall, 1938) und «Kojimano Haru» (Frühling in Kojima, 1940) von Toyoda Shirô, «Machi no Irezumimono» (Der tätowierte Mann aus der Stadt, 1935) und «Ninjô Kami-fûsen» (Menschlichkeit und Papierluftballon, 1936) von Yamanaka Sadao; «Chûji uridasu» (Chûji, der Bandit, 1935) und «Akanishi Kakita» (1936) von Itami Mansaku; «Jinsei gekijô» (Das Leben ist Theater, 1935) und «Hadaka no machi» (Die nackte Stadt, 1937) von Uchida Tomu; «Sobo» (Die Menge, 1937) von Kumagaya Hisatora.

Diese Periode hatte also verhältnismäßig zahlreiche überdurchschnittliche Filme hervorgebracht und viele, ein Charakteristikum des heraufkommenden Tonfilms, waren ausgesprochen literarisch. Zu Ende der dreißiger Jahre wurden die Filme, die als Propagandamittel für den Militarismus und Nationalismus warben, immer zahlreicher. Die besten darunter waren: «Gonin no sek-kôhei» (Fünf Patrouillensoldaten, 1939) und «Tsuchi to Heitai» (Erde und Soldat, 1939) von Tazaka Tomotake; «Nishizumi Sensha Taichô-den» (Die Geschichte des Panzerbefehlshabers Nishizumi, 1940) von Yoshimura Kimisaburô und dazu einige gute Kulturfilme. Als Reaktion auf diese Kriegsfilme gewann besonders bei dem weiblichen Publikum eine Serie sentimentaler Filme große Beliebtheit: typisch dafür «Aisen Katsura» (Der liebebeerweckende Katsura-Baum, 1938).

1941 brach der Krieg gegen die USA und Großbritannien aus. Ein in der Filmgeschichte vielleicht noch nie erlebtes Kontrollsystem der Regierungszensur wurde angewendet. Die Filmgesellschaften wurden 1942 in drei Gruppen vereinigt, Tôhō, Shôchiku und Daiei. Während des Krieges wurden nur Filme von Deutschland (mit dem schon 1937 eine Ko-Produktion zustande gekommen war, «Atarashii Tsuchi», Neue Erde) und von Italien importiert. Das gesamte Verleihwesen wurde streng kontrolliert, die Produktion in die Bahn eines übertriebenen propagandistischen Nationalismus gelenkt. Berühmt blieb wegen der überraschenden Effekte, die durch zahlreiche Modelle erreicht wurden, «Haway-Malay Oki Kaisen» (Die Seeschlachten von Hawaii und Malaya, 1942) von Yamamoto Kajirô. Als der Krieg im Laufe der folgenden Monate eine für Japan verhängnisvolle Wendung nahm, wurde praktisch bis zu seinem Ende nur ein einziger erwähnenswerter Film gedreht: «Muhô Matsu no Isshō» (Das Leben des unbeugsamen Matsu, 1943) von Inagaki Hiroshi. Die Situation der Filmwelt in Japan unmittelbar nach dem Krieg war nicht einfach; die materielle Grundlage der Ateliers und Kinosäle war größtenteils vernichtet, die Niederlage hatte eine tiefe weltanschauliche Krise

und eine Verwirrung der Geister hervorgebracht. Obwohl man theoretisch sehr viel von Freiheit sprach, mußte man sich doch bei jedem Unternehmen der Führung der amerikanischen Besatzung unterordnen. Trotzdem fing die neue Generation, die während des Krieges technisch ausgebildet worden war, sehr bald an, eine Serie künstlerisch bemerkenswerter Filme herauszubringen; die wichtigsten Regisseure dieser Zeit sind: Kurosawa Akira, Kinoshita Keisuke, Imai Tadashi, Yoshimura Kimizaburô, Yamamoto Satsuo und Kamei Fumio. Kurosawa, der in Japan schon mit «Subarashii Nichiyôbi» (Wunderbarer Sonntag, 1947) und «Yoidore Tenshi» (Der betrunkene Engel, 1948) berühmt geworden war, gewann auch im Ausland viele Sympathien, und zwar mit «Rashômon» (1950), «Ikiru» (Leben können, 1952), «Shichinin no Samurai» (Die sieben Samurai, 1954), Kumonosu-jô» (The Castle of the Spider's Web, ein japanisches «Macbeth»-Stück, 1957), «Kakushi Toride no San Akunin» (Die verborgene Festung, 1958). Kurosawas Stil ist männlich und kräftig.

Durch eine leidenschaftliche Romantik und eine dynamische Komposition erreichte er unter anderem eindrucksvolle, unvergeßliche Zeitbilder einer bezaubernden Vergangenheit. Kinoshita Keisuke dagegen war durch seine zarten, weiblichen Komödienfilme «Ôsoneke no Asa» (Ein Vormittag der Familie Ôsone, 1946) und «Waga Koiseshi Otome» (Meine geliebte Jungfrau, 1946), der erste, der nach der Niederlage die Hoffnung des neuen japanischen Films entfachte; er konnte auch als erster Regisseur einen japanischen Farbfilm drehen, «Karumen Kokyô e kaeru» (Carmen kehrt heim, 1951); sein «Nihon no Higeiki» (Die Tragödie Japans, 1953) ist ein hochinteressantes Gesellschaftsbild einiger Schichten Japans. Kinoshita zeichnet sich durch seine malerische Komposition aus, sein zartes, poetisches Gefühl (vergleiche zum Beispiel «Nijûshi no Hitomi», 24 Augensterne, 1954) und ein einzigartiges komisches Tempo. Imai Tadashi ist bekannt durch seine sozialkritischen Filme, die mit linksgerichteter Färbung Probleme der japanischen Gesellschaft diskutieren: «Mata au hi made» (Bis wir uns wiedersehen, 1950), «Dokkoi ikiteiru» (Oh, das Leben ist schwer! 1951), «Himeyuri no Tô» (Das Denkmal der jungen Mädchen, 1953), «Mahiru no Ankoku» (Dunkelheit um Mittag, 1956), «Kome» (Reis, 1957).

Diese drei Regisseure sind besonders bekannt, sie sind aber nicht erschöpfender Inbegriff der Vitalität des heutigen japanischen Films: eine ganze Reihe begabter jüngerer Regisseure, einige davon schon weltbekannt, versprechen eine gute Zukunft für den japanischen Film.

Die japanische Filmproduktion stieg in den letzten Jahren auf über 500 Spielfilme jährlich, ist quantitativ also die größte der Welt. Im Jahre 1958 zum Beispiel hatte Japan 504 Spielfilme produziert, mit einem Ertrag von 72.300 Millionen Yen. 48 Prozent waren in Breitwand, schwarz-weiß; 27 Prozent Breitwand-Farbfilme; 22 Prozent schwarz-weiß Standard; 3 Prozent Farbfilm Standard. Wenn man diese Zahlen mit den Statistiken der früheren Jahre vergleicht, bemerkt man einen schnellen Zuwachs der Filme in Breitwand und in Farben.

K. Toshio / B. Ortolani