

Der japanische Film – von der amerikanischen  
Besatzungszeit bis zur Gegenwart

Olaf SCHIEDGES

言語文化研究 徳島大学総合科学部

ISSN 2433-345X

第 29 卷 別刷 2021 年 12 月

Offprinted from *Journal of Language and Literature*  
*The Faculty of Integrated Arts and Sciences*  
*Tokushima University*  
Volume XXIX, December 2021



# Der japanische Film – von der amerikanischen Besatzungszeit bis zur Gegenwart

Olaf SCHIEDGES

## Abstract

While my first article about Japanese cinema (published in *Journal of Language and Literature*, Tokushima University, 2020) ended with a brief description of the situation of Japanese film in World War 2, this article continues with the development of Japanese film during the American occupation (1945-1952). The article then moves on with an account of the Golden Age of Japanese film in the 1950s when Japanese filmmakers gained international attention for the first time. While the 1960s were a decade which still produced many film classics in Japan, at the same time a new generation of directors who grew up in postwar Japan began to reject cinematic traditions and conventions in favor of films which dealt with taboo topics and experimental approaches to cinematic narration. The article then describes the impact of the new technology of television on cinema in Japan during the 1970s and 1980s which led to the decline of the studio system and the beginning of Japanese independent filmmaking. The Japanese film industry was struggling to keep the attention of the audience until the 1990s brought a “Second New Wave” of Japanese filmmakers who were not raised in the film industry but came from different areas like television, stand-up comedy, documentary filmmaking and experimental direct-to-video productions. These filmmakers had an innovative potential from which the Japanese film industry still benefits today.

*Amerikanische Besatzung, Filmzensur und Filme der Nachkriegszeit*

Schon im Jahre 1943 hatte man in den USA mit den Vorbereitungen für die Besetzung Japans begonnen. Verschiedene amerikanische Behörden waren daran beteiligt, militärische Strategien und Pläne für die Besetzung des Landes zu entwickeln. Studien zur japanischen Sprache und Kultur hatte es in den USA bislang kaum gegeben, weshalb man nun damit anfang, Spezialisten auszubilden, die über Kenntnisse der japanischen Sprache und Kultur verfügten. Im Kriegsministerium studierte man darüber hinaus auch japanische Filme, um an Informationen über die japanische Kultur zu gelangen. Der Titel des Dokumentarfilms „Know Your Enemy: Japan“ (1944), an dem unter anderem Frank Capra beteiligt war, spiegelt die damalige Herangehensweise der USA wohl am besten wider: Den Sieg durch ein gründliches Verständnis des Feindes zu erringen.

Am 15. August gab Kaiser Hirohito dem japanischen Volk in einer landesweit ausgestrahlten Radioansprache die Kapitulation des Kaiserreiches bekannt. Die Alliierten Streitkräfte begannen am 28. August unter Führung der Amerikaner und des von Präsident Truman eingesetzten Oberbefehlshabers General Douglas MacArthur (SCAP) mit der Besetzung Japans, die am 28. April 1952 mit dem Friedensvertrag von San Francisco offiziell beendet wurde. Oberste Priorität der Alliierten war die Entmilitarisierung des Landes und die Umwandlung des Kaiserreiches in einen demokratischen Staat mit einem liberaldemokratischen und parlamentarischen Regierungssystem sowie einer Verfassung, in welcher der japanischen Bevölkerung demokratische Grundrechte wie Gleichberechtigung, Rede-, Presse- und Religionsfreiheit garantiert wurden. Die neu gegründete Sektion „Civil Information and Education“ hatte die Aufgabe, mit einer durch Medien unterstützten Informationspolitik eine Umerziehung der japanischen Bürger sicherzustellen. Die Besatzungsregierung bediente sich der Medien in Japan durch Propaganda und Zensur, um der besetzten Nation amerikanische Werte zu vermitteln, wobei bestimmte Werte gefördert, andere dagegen vermieden wurden. Japanische Medien sollten unter allen Umständen daran

---

<sup>1</sup> SCAP: Supreme Commander for the Allied Powers (Oberkommandierender für die Alliierten Mächte) war während der amerikanischen Besatzungszeit General Douglas MacArthur (1880-1964). Er leitete die Demilitarisierung und Demokratisierung des Landes.

gehindert werden, Informationen zu verbreiten, die der amerikanischen Besatzung in irgend einer Weise schaden konnten.<sup>2</sup>

Nachdem das Filmgesetz von 1939 und damit sämtliche Zensurbestimmungen der japanischen Militärregierung aufgehoben worden waren, galten für die japanische Filmindustrie nun die Regeln der amerikanischen Besatzungsmächte. Für den japanischen Film ergab sich zwar eine neue Abhängigkeit und die Einflussnahme der Amerikaner war mindestens so spürbar wie die des Militärregimes, daneben machten sich bald aber auch neue Freiheiten bemerkbar, die im Film der Nachkriegszeit allmählich umgesetzt werden sollten. Hatten japanische Filme zuvor noch dazu gedient, das japanische Volk auf die Teilnahme am Krieg vorzubereiten, so überwachten die Amerikaner die Organisation der gesamten japanischen Filmproduktion und achteten darauf, dass ausschließlich Filme mit demokratiefördernden Botschaften produziert wurden. So bekam das japanische Publikum von nun an ganz neue Filme zu sehen. Zunächst entstanden unmittelbar nach Kriegsende zahlreiche Filme, die sich auf kritische Art und Weise mit der japanischen Militärdiktatur beschäftigten. Eine von der amerikanischen Verwaltung veröffentlichte Liste enthielt alle Themen, die in Filmen fortan nicht gezeigt werden durften. Verboten war die Darstellung von Militarismus und Nationalismus, die Verbreitung anti-demokratischer Meinungen und die Beschreibung feudaler Loyalität, die ein Hauptbestandteil von Filmen des *jidaigeki*-Genres gewesen war. Besonders achtete man ebenso darauf, dass positive Darstellungen von Rache und rituellem Selbstmord in Filmen nicht mehr gezeigt wurden.<sup>3</sup> Diese Regulierungen wurden auch auf Filme angewendet, die vor der Kapitulation Japans entstanden waren. Nationale Symbole wie der Berg Fuji mussten den Leinwänden während der gesamten Besatzungszeit fernbleiben.<sup>4</sup> Ebenso kritisch wurden

---

<sup>2</sup> Vgl. Hirano Kyoko (1992): *Mr. Smith Goes to Tokyo. Japanese Cinema under the American Occupation, 1945-1952*. Washington: Smithsonian Institute, S. 34 ff.

<sup>3</sup> Solche Regulierungen wurden auch auf Filme angewendet, die vor der Besatzung in Japan produziert worden waren. Kurosawas Filme *Sugata Sanshiro* (1943), *Zoku Sugata Sanshiro* (1945) und *Tora no o o fumu otokotachi* 虎の尾を踏む男たち (1945), die während des Krieges entstanden waren, wurden verboten. Auch Filme über *yakuza* und kriminelle Aktivitäten auf dem Schwarzmarkt durften nicht gezeigt werden und jegliche Kritik an der amerikanischen Besatzung war ebenso tabu.

<sup>4</sup> Vgl. Miller, Jennifer M. (2019): *Cold War Democracy: The United States and Japan, 1945-1963*. Cambridge: Harvard University Press, S. 48.

Thematisierungen der Atombombenabwürfe auf Hiroshima und Nagasaki gesehen. Die Einflussnahme der Amerikaner zielte darauf ab, die massiven Zerstörungen der Bombenangriffe auszublenden, damit sich die Einstellung der japanischen Bevölkerung nicht gegen die amerikanischen Besatzungstruppen wendete. Xenophobe Verhaltensweisen, die während des Krieges propagiert worden waren, hier vor allem die Abneigung gegenüber Chinesen, wurden ebenso streng von den amerikanischen Zensoren überwacht. Im Fokus der Zensur stand auch die Einstellung gegenüber Frauen und Kindern. Zensiert wurden vor allem Szenen, in welchen die Unterdrückung von Frauen oder die Ausbeutung von Kindern gezeigt wurde, sowie die Darstellung von Grausamkeit und Formen von Gewalt insgesamt.<sup>5</sup> Die Einhaltung der neuen Bestimmungen wurde strikt überwacht und in Teilen auch auf Formen des Theaters und der Literatur übertragen, was dazu führte, dass bestimmte Klassiker wie *Chûshingura* oder *Kanjinchô* während der amerikanischen Besatzung nicht gezeigt werden konnten.<sup>6</sup>

Die Zensurbehörden kontrollierten jedoch nicht nur die Einhaltung von Verboten, sondern sprachen auch ausdrückliche Empfehlungen aus. So sollten Regisseure in ihren Filmen von nun an ausschließlich Figuren zeigen, die darin bestrebt waren, sich für die Entwicklung einer friedfertigen japanischen Nation einzusetzen. Dem Publikum sollte eine Gesellschaft vorgeführt werden, die sich darum bemüht, ehemalige Soldaten ins zivile Leben zu integrieren. Gezeigt werden sollten Figuren, die versuchen, eine japanische Nation wiederaufzubauen, in der alle Menschen gleich und mit Respekt behandelt und in welcher die individuellen Rechte der Bürger gewahrt wurden.<sup>7</sup> Zu den etwas ungewöhnlicheren Themen, welche die amerikanischen Zensurbehörden zu fördern versuchten, gehörten unter anderem das Baseballspiel und das Küssen in der

---

<sup>5</sup> Vgl. Hirano, Kyoko (1992): *Mr. Smith goes to Tokyo. Japanese Cinema under the American Occupation, 1945-1952*. Washington: Smithsonian, S. 44-45. Siehe ausführlich hierzu auch das Kapitel 2 *Prohibited Subjects*, S. 47-103. Verantwortlich für die Durchführung und Überwachung der neuen Filmzensur war die Abteilung Civil Information and Education (CIE) sowie die Zensurbehörde Civil Censorship Detachment (CCD).

<sup>6</sup> Siehe z. B. Rubin, Jay (1985): *From Wholesomeness to Decadence. The Censorship of Literature under the Allied Occupation*. In: *The Journal of Japanese Studies*, Ausg. 11, Nr. 9, S. 71-103.

<sup>7</sup> Vgl. Hirano, Kyoko (1992): *Mr. Smith goes to Tokyo. Japanese Cinema under the American Occupation, 1945-1952*. Washington: Smithsonian, S. 147-178.

Öffentlichkeit. Die Darstellung von Sexualität war in Japan seit Jahrzehnten verboten und wurde von amerikanischer Seite als ein Mittel zur Befreiung aus den tiefverwurzelten Strukturen der japanischen Feudalgesellschaft betrachtet.<sup>8</sup>

Die Forderung der amerikanischen Besatzungsmacht nach Filmen mit demokratiefördernden Themen führte dazu, dass in den nächsten Jahren zunächst kaum noch *jidaigeki* produziert werden konnten. Denn Schwertkampffilme, die während der Herrschaft des Tokugawa-Shogunats spielten, wurden von amerikanischer Seite als Vehikel einer feudalistischen Einstellung betrachtet. Wenngleich die Amerikaner die Einhaltung der Vorschriften streng kontrollierten, war es aber – je nach Themenwahl – dennoch möglich, historische Dramen ins Kino zu bringen. Filme über bedeutende Künstler wie *Utamaro o meguru gonin no onna* 歌麿をめぐる五人の女 (1946, Utamaro and His Five Women) von Mizoguchi Kenji 溝口健二 (1998-1956), in dem der für seine Farbholzschnitte berühmte Künstler Kitagawa Utamaro porträtiert wird, bildeten eine Ausnahme. *Gendaigeki* machten in den nächsten Jahren folglich den Hauptanteil an Filmen aus, denn sie waren eher dazu geeignet, sich auf kritische Weise mit der dunklen Vergangenheit der Militärdiktatur zu beschäftigen oder positive Beschreibungen einer Gesellschaft abzuliefern, die ihre Hoffnungen auf eine Zukunft setzt, in der Frieden, Wohlstand und Gleichheit herrschen.

In den ersten Besatzungsjahren überwog die Anzahl importierter Filme noch stark. So wurden etwa 200 amerikanische Filme jährlich importiert, die vor allem dazu dienten, dem japanischen Publikum die Vorzüge einer lebendigen Demokratie zu zeigen.<sup>9</sup> Vielen Filmemachern, fiel es nicht leicht, die von den Amerikanern geforderten Veränderungen in ihren Filmen ohne weiteres umzusetzen und es gab nur wenige Regisseure, die wie Ozu oder Mizoguchi in der Lage waren, auch in der Nachkriegszeit Filme herzustellen, die eine künstlerische und stilistische Kontinuität erkennen ließen. Trotz zahlreicher Schwierigkeiten, die sich durch den demokratischen Wiederaufbau für die japanische Filmindustrie ergaben, entwickelte sich die neue Filmkultur aber unerwartet schnell und im zweiten Jahr der Besatzung konnten bereits 160 japanische

---

<sup>8</sup> Vgl. ebd. S. 154-165 und S. 175-176. *Hatachi no seishun* はたちの青春 (1946, Twenty-Year-Old Youth) von Sasaki Yasushi 佐々木康 (1908-1993) war der Film, in welchem zum ersten Mal ein Kuss im japanischen Kino zu sehen war.

<sup>9</sup> Vgl. Yamane, Keiko (2006): *Reading a Japanese Film. Cinema in Context*. Honolulu: University of Hawai'i Press, S. 7.

Filme produziert werden, darunter nicht wenige Werke, die filmhistorisch von außerordentlicher Bedeutung sind und die ungebrochene Kreativität der damaligen Filmindustrie bezeugen.<sup>10</sup> So zum Beispiel *Ôsone ke no ashita* 大曾根家の明日 (1946, Morning for the Osone Family) von Kinoshita Keiskue 木下恵介 (1912-1998)<sup>11</sup>, der von *Kinema Junpô* als bester Film des Jahres ausgezeichnet wurde. Kinoshita, dessen frühere Filme kommerziell erfolgreich waren und von der Kritik gelobt wurden, schildert hier die tragische Geschichte der Familie Ôsone, die am Ende des Zweiten Weltkriegs in Bedrängnis gerät, als ihr Sohn von den Behörden der Militärdiktatur verhaftet wird. In *Minshû no teki* 民衆の敵 (1946, The Public Enemy) erzählt der politisch links eingestellte Imai Tadashi 今井正 (1912-1991) von korrupten Kapitalisten, die in Absprache mit dem Militär versuchen, ihren Profit durch die Ausbeutung von Arbeitern einer Fabrik, in der Munition hergestellt wird, zu steigern. Mit Kurosawa 黒澤明 (1910-1998) fand sich ein Regisseur, der sich schnell unter den neuen Bedingungen zurecht fand. So handelt *Waga seishun ni kui nashi* わが青春に悔いなし (1946, No Regrets for Our Youth), Kurosawas erster Film nach Beendigung des Krieges, von einer jungen Frau, deren Ehemann, ein ehemaliger Student ihres Vaters, aufgrund seines politischen Engagements während des Kriegsjahre verhaftet wird. Nach dem Tod des Mannes in Gefangenschaft entschließt sie sich, bei dessen Eltern zu leben, die auf dem Land als Reisbauern arbeiten. Kurosawas Film war eines jener Werke, die von den amerikanischen Besatzern begrüßt wurden, weil sie zur Aufklärung der japanischen Bevölkerung über Prinzipien der westlichen Demokratie beitrugen. Die Demokratisierung des japanischen Staates wurde durch eine weibliche Hauptfigur des Films repräsentiert, die sich im Laufe ihres Lebens emanzipiert und sich ihrer Verantwortung für ihr eigenes Leben bewusst wird.

Auch der ein Jahr später produzierte Film *Anjôke no butôkai* 安城家の舞踏会 (1947, The Ball at the Anjo House) von Yoshimura Kôzaburô 吉村公三郎 (1911-2000), gedreht nach einem Drehbuch von Kaneto Shindô 新藤兼人 (1912-2012), porträtierte Menschen mit liberalen Ansichten. Eine kultivierte Familie adeliger Herkunft, die nach der Kapitulation Japans aufgrund finanzieller Schwierigkeiten ihren

---

<sup>10</sup> Vgl. ebd.

<sup>11</sup> Unter der Regie von Kinoshita entstand in Japan der erste in Farbe hergestellte Kinofilm: *Karumen kokyô ni kaeru* カルメン故郷に帰る (1951, Carmen Comes Home).

gesellschaftlichen Status verliert und mit Sorge in die Zukunft blickt, steht im Mittelpunkt des Films. Die Familie kommt ein letztes Mal in ihrer Villa zusammen, Eltern und Kinder reflektieren die erfolgreiche militärische Vergangenheit und den Verlust ihrer bisherigen Privilegien. Während der zynische Sohn der Familie die Niederlage des Krieges und den Verlust traditioneller Werte betrauert, versucht die Tochter ihren eigenen Platz als Frau in der neuen Gesellschaft zu finden. Zahlreiche weitere Filme, die während der nächsten Jahre produziert wurden, hatten einen aktuellen Bezug zur Situation im Japan der Nachkriegszeit, andere Filme übernahmen im Sinne der Amerikaner die Aufgabe, über den Krieg und seine Folgen aufzuklären.<sup>12</sup> Selbst ein Filmemacher wie Imai Tadashi, der während des Krieges noch für eine Reihe von Propagandafilmen verantwortlich war, produzierte nun sozialkritische Filme wie den zweiteiligen *Aoi Sanmyaku (Zenpen / Kôhen)* 青い山脈 – 前編・後編 (1949, Blue Mountains – Part 1 and 2), in dem er sich der Emanzipation der japanischen Frau als Thema annahm und die Geschichte zweier Studenten erzählt, die sich verlieben und sich der konservativen Vorurteile der Erwachsenen erwehren müssen. Imai, der in seinen späteren Werken eine marxistische und antikapitalistische Weltsicht einnahm, gelang nur ein Jahr später ein Publikumserfolg mit *Mata au hi made* また逢う日まで (1950, Until We Meet Again), indem er das Interesse der Zuschauer mit einer der ersten Kusszenen im japanischen Film weckte. Das japanische Publikum, das mit realistischen Liebesszenen im Film bislang kaum Erfahrung machen konnte, wurde hier Zeuge, wie ein Liebespaar voneinander Abschied nehmen muss, weil der Mann an die Front geschickt wird. Im Moment des Kusses jedoch ist das Paar noch durch eine Fensterscheibe voneinander getrennt. *Akatsuki no dassô* 暁の脱走 (1950, Escape to Tomorrow/Escape at Dawn) von Taniguchi Senkichi 谷口千吉 (1912-2007) erzählt die Geschichte eines Soldaten, der in der Mandschurei von chinesischen Streitkräften gefangen genommen wird. Obwohl er sich befreien und fliehen kann, wird er von seinen Kameraden mit Verachtung behandelt. Eine Zwangsprostituierte, in die er sich verliebt, überredet ihn schließlich, seinen Dienst in der Armee zu desertieren und mit ihr zusammenzuleben.

---

<sup>12</sup> Dies war im Übrigen auch in den deutschen Nachkriegsproduktionen der Fall, wo die so genannten Trümmerfilme die Frage nach der Schuld der deutschen Bevölkerung stellten und die Schicksale von Kriegsheimkehrern oder die Lebensumstände in den zerstörten Städten thematisierten.

Shimizu Hiroshi 清水宏 (1903-1966), der bereits vor dem Krieg Geschichten über Kinder inszeniert und dabei Laiendarsteller eingesetzt hatte, setzte dieses Thema mit einer Trilogie von Filmen über Kriegswaisen fort. Shimizu hatte sich nach Kriegsende zunächst aus der Filmindustrie zurückgezogen und sich einer Anzahl von Kindern angenommen, die er in den Bergen von Atami aufzog. In *Hachi no su no kodomotachi* 蜂の巣の子どもたち (1949, Children of the Beehive), dem ersten Teil der Reihe, erzählte er die Geschichte eines Kriegsheimkehrers, der sich um eine Gruppe obdachloser Waisen kümmert und diese schließlich in jenem Waisenhaus unterbringt, in dem er selbst aufgewachsen ist.<sup>13</sup> Shimizu, dessen Werk dem Neorealismus zugerechnet wird, war einer von vielen Regisseuren, die in der Nachkriegszeit versuchten, unabhängig von den großen Filmstudios arbeiteten.<sup>14</sup>

Yamamoto Satsuo 山本薩夫 (1910-1983) verfilmte im Jahre 1952 den im gleichen Jahr erschienenen Antikriegsroman *Shinkû chitai* 真空地帯 (1952, Zone of Emptiness) des Schriftstellers Noma Hiroshi 野間宏 (1915-1991), der als Soldat an den militärischen Auseinandersetzungen in China teilgenommen hatte. Yamamoto hatte sich bereits während des Krieges in der Kommunistischen Partei Japans engagiert und trat nun als treibende Kraft bei den Streiks in den 1932 gegründeten *Tôhō*-Filmstudios in Erscheinung.<sup>15</sup> Seine Filme waren zumeist unabhängige Produktionen, die sich mit sozialkritischen Themen beschäftigten. Das Personal seiner Filme bestand zumeist aus heroischen Arbeitern, die sich gegenüber schurkischen Militärs und Kapitalisten behaupten müssen.

---

<sup>13</sup> Fortsetzungen des Films sind *Sono go no hachi no su no kodomotachi* その後のハチの巣の子どもたち (1951, Children of the Beehive – What Happened Next) und *Daibutsusama to kodomotachi* 大仏様と子どもたち (1952, Children of the Great Buddha).

<sup>14</sup> Vgl. Jacoby, Alexander (2008): *A Critical Handbook of Japanese Film Directors*. Berkeley: Stone Bridge Press, S. 268-273. Siehe dazu auch den Aufsatz von McDonald, Keiko (2001): Saving the Children: Films by Shimizu Hiroshi. In: Washburn, Dennis; Cavanaugh, Carole (Hrsg.): *Word and Image in Japanese Cinema*. Cambridge: Cambridge University Press, S.174-201.

<sup>15</sup> Eigentl. *Tôhō Kabushiki kaisha* 東宝株式会社. Zur Geschichte der *Tôhō* Filmstudios siehe z. B. Galbraith, Stuart IV (2008): *The Toho Studios Story. A History and Complete Filmography*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, S. ix-xiv.

Insgesamt lässt sich an diesem Abschnitt der japanischen Filmgeschichte beobachten, dass zahlreiche Filme hervorgebracht wurden, die sich mit der Situation in der Nachkriegsgesellschaft auseinandersetzten. Dabei lassen sich im damaligen Nachkriegsfilm grundsätzlich zwei Tendenzen erkennen. So wurden einerseits Filme mit Protagonisten gemacht, die sich durch eine individuelle Fähigkeit zur Selbstverbesserung auszeichneten und dadurch von der Mehrheit der Gesellschaft abhoben. Andererseits machte man eine Vielzahl von Filmen mit Figuren, die eine Art Opferbewusstsein zum Ausdruck brachten und nicht mehr als handelnde Individuen, sondern vielmehr als Leidtragende einer Weltpolitik porträtiert wurden, die scheinbar alle Fäden in den Händen hält.<sup>16</sup>

Die Zahl der produzierten Filme konnte der Nachfrage des japanischen Publikums zu Beginn der 1950er Jahre kaum noch nachkommen. Die Jahre des Krieges und der Zensur durch einen rigiden Staatsapparat, gefolgt von den Anstrengungen des Wiederaufbaus, hatten dazu geführt, dass die Menschen ins Kino drängten, um ihren mühseligen Alltag zu vergessen. Die Filmstudios, die den Hunger der Zuschauer nach Unterhaltung nur schwer stillen konnten, lieferten nun jede Art von Unterhaltung, seien es leichte Musicals oder Komödien. Das Filmgeschäft begann sich zwar schnell zu erholen, die Studios jedoch litten unter Streiks, ideologischen Auseinandersetzungen und finanziellen Problemen, so dass viele Filme nur unter schwierigen Bedingungen entstehen konnten.

### *Streiks und das Ende politischer Diversität*

Die Streiks in den *Tôhō*-Filmstudios<sup>17</sup>, die fast drei Jahre anhielten, hatten erhebliche Auswirkungen auf die japanische Filmindustrie der unmittelbaren Nachkriegszeit. Weil die amerikanischen Behörden die Gründung von Gewerkschaften unterstützten, waren auch in der Filmindustrie zahlreiche Interessengemeinschaften in Betrieben gegründet worden, die sich für eine Verbesserung der wirtschaftlichen und sozialen Belange der beschäftigten Arbeitnehmer einsetzten. So hatte sich bereits im Jahre 1945 eine

---

<sup>16</sup> Vgl. Standish, Isolde (2000): *Myths and Masculinity in the Japanese Cinema: Towards a Political Reading of the Tragic Hero*. Richmond: Routledge Curzon, S. 220.

<sup>17</sup> Auch unter dem Begriff *Tôhō sôgi* 東宝争議 (Der *Tôhō* Streit) bekannt.

Arbeitnehmerorganisation in den *Tôhô*-Filmstudios gebildet, die nur ein Jahr später mit Arbeitern und Angestellten den ersten erfolgreichen Streik organisierten. Unter dem Einfluss kommunistischer Gewerkschafter wurden kurze Zeit später erneut Streiks ausgerufen, die sich diesmal auch auf andere Filmstudios ausweiteten. Die heftig geführten Auseinandersetzungen führten zur Aufspaltung von *Tôhô* und zur Gründung von *Shintôhô*, die von prominenten Schauspielern wie Ôkochi Denjirô, Hasegawa Kazuo, Hara Setsuko und Yamada Isuzu vorangetrieben wurde.

Der dritte und letzte Streik konnte schließlich nur mit Polizeigewalt unter Mitwirkung des amerikanischen Militärs beendet werden und führte zur Entlassung von in der Gewerkschaft besonders aktiven Regisseuren wie Yamamoto Satsuo oder Kamei Fumio 亀井文夫 (1908-1987).<sup>18</sup> Zur gleichen Zeit erreichte die Kommunistenjagd, die 1947 mit Beginn des Kalten Krieges während der McCarthy-Ära in Hollywood ausgebrochen war, auch die japanische Filmindustrie. Zahlreiche Schauspieler und Regisseure, die mit Kommunisten sympathisiert hatten, wurden entlassen und von der Mitwirkung an renommierten Filmproduktionen ausgeschlossen. Diese Entlassungen führten dazu, dass politisch linksorientierte Filmemacher kleine, selbständige Produktionsgesellschaften (*dokuritsu puro* 独立プロ<sup>19</sup>) gründeten, die es ihnen ermöglichten, ihre Ideen unabhängig von den großen Filmgesellschaften umzusetzen. Frei von kommerziellen Interessen konnten Regisseure und Schauspieler, die sich diesen Filmgesellschaften anschlossen, eigene Filmprojekte verwirklichen, die sich meist durch einen linksgerichteten politischen und ideologischen Charakter auszeichneten.

---

<sup>18</sup> Kamei besuchte die Sovietische Filmschule GIK in Moskau und begann schon früh für *Tôhô* zu arbeiten, wo er sich zunächst mit Dokumentarfilmen einen Namen machte. Seine kontroversen Dokumentarfilme, die sich u. a. mit der in extremer Armut lebenden Bevölkerung ländlicher Regionen beschäftigten, erregten die Aufmerksamkeit der japanischen Zensurbehörden und wurden teilweise verboten. Im Jahre 1941 wurde Kamei zu einer einjährigen Gefängnisstrafe verurteilt. Auch nach dem Krieg wurden Kameis Werke zensiert. Sein Film *Nihon no higeki* 日本の悲劇 (1946, A Japanese Tragedy) wurde aufgrund seiner prokommunistischen Haltung und einer kritischen Darstellung des Kaisers verboten. Vgl. Hirano, Kyoko (1992): *Mr. Smith Goes to Tokyo. Japanese Cinema under the Occupation, 1945-1952*. Washington, London: Smithsonian, S. 104-145.

<sup>19</sup> *Dokuritsu puro* 独立プロ (Unabhängige Produktion).

Filmproduktionen wie *Minshû no teki* 民衆の敵 (1946, The Public Enemy) von Imai Tadashi oder *Sensô to heiwa* 戦争と平和 (1947, War and Peace) von Yamamoto Satsuo und Kamei Fumio präsentierten dem Publikum Helden, die gegen korrupte Kapitalisten kämpfen und die Ideen der politischen Linken vertreten. Auch Kameis Dokumentarfilm *Nihon no higeki* 日本の悲劇 (1946, A Japanese Tragedy) war eines jener Werke, die ihre Kritik an der Ausbeutung der Arbeiter und der expansionistischen Politik des japanischen Staates in Asien mit einer marxistischen Analyse untermauerten. Viele dieser Filme fanden das Lob der Kritiker und wurden mit Preisen ausgezeichnet, allerdings begann der Erfolg dieser Filme das Mißtrauen auf Seiten der Amerikaner zu wecken, die den Eindruck bekamen, dass die Politik der Demokratisierung des japanischen Staates, die eigentlich eine politische Diversität ermöglichen sollte, von linksgerichteten Filmemachern benutzt wurde, um antikapitalistische Ideen zu verbreiten.

Auch in den USA, wo mittlerweile unter Senator McCarthy die Verfolgung vermeintlicher oder echter Kommunisten begonnen hatte, blieb dies nicht unbemerkt. Die politische Linke Japans war in den USA längst als Bedrohung wahrgenommen worden. Es kam zu roten Säuberungen („red purge“ レッドパージ), in deren Zuge tausende Mitglieder und Sympathisanten der Kommunistischen Partei entlassen wurden. Die Irritationen, die mit dem Kampf gegen den Kommunismus in der amerikanischen Gesellschaft zu spüren waren, machten sich auch in Japan bemerkbar. Das Verbot von Kameis Film wurde schließlich mit dem Hinweis auf die radikale Kritik am Tennô-System begründet, die in den Augen der Amerikaner eine Bedrohung der inneren Sicherheit darstellte.<sup>20</sup>

Die von den Amerikanern vollzogene Richtungsänderung lässt sich größtenteils auf den Druck der Regierung in Washington zurückführen und hatte auf verschiedenen Ebenen Folgen für die weitere Entwicklung der japanischen Gesellschaft. Das Ziel einer grundlegenden Erneuerung des japanischen Staates wurde aufgegeben und anstatt die von MacArthur angestrebten ehrgeizigen sozialen und wirtschaftlichen Reformen fortzuführen, blieb die Macht letztlich in den Händen der alten japanischen Elite. Auch die feudale Institution des japanischen Kaisers wurde nicht angetastet, da ihre Abschaffung aus amerikanischer Sicht die Stabilität des japanischen Staates gefährden

---

<sup>20</sup> Vgl. Hirano, Kyoko ((1992): *Mr. Smith Goes to Tokyo. Japanese Cinema under the Occupation, 1945-1952*. Washington, London: Smithsonian,

konnte. Somit blieb die Institution des Kaisers erhalten, wenngleich sich seine politische Rolle von nun an auf repräsentative Aufgaben ohne politische Macht beschränken sollte.

Der Ausbruch des Koreakrieges im Jahre 1950 lieferte darüber hinaus ein politisches Argument, dass Japan vor der Ausweitung der kommunistischen Bedrohung geschützt werden müsse. Während Meinungsfreiheit und Demokratie unter dieser Entwicklung weniger selbstverständlich wurden und sich eine Rückkehr zum Konservatismus bemerkbar machte, versprachen die wirtschaftlichen Verheißungen des Kapitalismus weiterhin eine hoffnungsvolle Zukunft.<sup>21</sup> Eine weitere Folge dieser Entwicklung ist im 1952 unterzeichneten Sicherheitsvertrag zu sehen, der es den USA erlaubte, auch nach der Beendigung der Besatzung in Japan militärisches Personal zu stationieren.

Die japanische Wirtschaft, die nach der Kapitulation weitgehend am Boden gelegen hatte, erlebte während des folgenden Jahrzehnts – ähnlich wie Deutschland – einen beispiellosen Aufschwung. Die Wiederherstellung von industrieller Produktivität und Beschäftigung wurde durch verschiedene Faktoren begünstigt. Einerseits griffen verschiedene Maßnahmen des Ministeriums für Handel und Industrie (MITI), andererseits konnte die japanische Wirtschaft erheblich vom Ausbruch des Kalten Krieges profitieren. Alleine der Eingriff der Amerikaner in den 1950 ausgebrochenen Koreakrieg gab der japanischen Wirtschaft einen außerordentlichen Schub, da die USA zur Versorgung ihrer Truppen auf die japanische Industrie zurückgreifen mussten. Zu groß war zudem die Angst der USA, die japanische Bevölkerung könne sich der Ideologie des Kommunismus zuwenden, weshalb man an einer florierenden japanischen Wirtschaft interessiert war. So erlebte Japan während der kommenden Dekade zunächst die so genannte *Jinmu*-Konjunktur (*Jinmu keiki*) von 1956 und 1957 und schließlich die *Iwado*-Konjunktur (1958-61), die Japan einen großen wirtschaftlichen Aufschwung bescherten.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Vgl. Richie, Donald (2001): *A Hundred Years of Japanese Film*. New York: Kodansha International, S. 114-115.

<sup>22</sup> Um das Wunder des japanischen Wirtschaftsaufschwungs zu benennen, wurde hier noch Figuren der japanischen Mystik herangezogen. Der legendäre *Jinmu* 神武 war der erste japanische *Tennô* 天皇 („himmlischer Herrscher) um ca. 660 v. Chr.. Die *Iwado*-Legende entstammt dem *Kojiki* 古事記, den Beschreibungen der Mythologie und Frühgeschichte Japans.

Durch den wirtschaftlichen Aufschwung und den Wegfall der amerikanischen Zensur erholte sich auch die Filmindustrie, die während der 1950er Jahre ein goldenes Zeitalter erlebte. Mehr Filme als je zuvor sollten produziert werden, Regisseure genossen künstlerischen Freiheiten, die es ihnen erlaubten, endlich lang geplante Projekte umzusetzen. Die Bedingungen waren so gut wie nie zuvor, so dass Regisseure nun in die Lage versetzt wurden, auch ihre thematischen und visuellen Möglichkeiten zu erweitern. Das gesellschaftliche Klima und die florierende Filmindustrie hatten jedoch auch zur Folge, dass sich viele japanische Regisseure in ihren Filmen weniger mit Themen beschäftigten, welche die militaristische Vergangenheit oder die politische Zukunft des Landes beinhalteten. Stattdessen begann man damit, vornehmlich Filme zu produzieren, in welchen sich die sozialen und wirtschaftlichen Realitäten und der kulturelle Wandel der Nachkriegszeit widerspiegelten.

#### *Die 1950er Jahre – das goldene Zeitalter des japanischen Kinos*

Während sich die japanische Filmindustrie ab 1950 wirtschaftlich erholte, stieg die Anzahl der jährlichen Produktionen auf durchschnittlich mehr als 200 Filme. Die Anzahl der Kinos betrug im gleichen Jahr noch 2641, gegen Ende des Jahrzehnts gab es bereits 7401 Kinos.<sup>23</sup> Die 1950er Jahre geben aber nicht nur in quantitativer, sondern vor allem in künstlerischer Hinsicht ein beeindruckendes Bild der japanischen Kinolandschaft ab, weshalb das folgende Jahrzehnt bis heute als das goldene Zeitalter des japanischen Nachkriegsfilms bezeichnet wird.

Historischen Stoffen des *jidaigeki*-Genres gelang zunächst eine spektakuläre Rückkehr in japanische Kinos. Direkt zu Beginn der Dekade absolvierte der japanische Film mit Kurosawas *Rashômon* 羅生門 (1950, Rashomon) im Jahre 1951 auf den Filmfestspielen in Venedig seinen ersten internationalen Auftritt. Kurosawas Film mit Mifune Toshirô 三船敏郎 (1920-1997) in der Hauptrolle gilt bis heute als Meisterwerk über die Relativität objektiver Wahrheit und als Studie über die Schwäche des menschlichen Egos, das den Menschen dazu bringt, die Erinnerung an vergangene Ereignisse stets zu seinem Vorteil zu verändern. Der Film erzählt die Geschichte eines Mordfalls in einem einsamen Wald, der während einer Gerichtsverhandlung von vier

---

<sup>23</sup> Vgl. McDonald, Keiko (2006): *Reading a Japanese Film. Cinema in Context*. Honolulu: University of Hawai'i, S. 7.

Beteiligten in unterschiedlichen Versionen wiedergegeben wird. Der Räuber, der den Samurai tötet und dessen Frau vergewaltigt, der Geist des getöteten Samurais, ein Holzfäller, der das Geschehen zufällig beobachtet und schließlich die Frau des Samurai – alle Versionen scheinen nachvollziehbar, widersprechen sich jedoch, weil keine der Personen in der Lage ist, ihr Ego beim Rekapitulieren der Geschehnisse zu ignorieren. *Rashômon* war die dritte Produktion, die Kurosawa mit Mifune verwirklichen konnte. Die erfolgreiche Zusammenarbeit von Kurosawa und Mifune hatte im Jahre 1948 mit *Yoidore tenshi* 酔いどれ天使 (1948, Drunken Angel) und *Nora inu* 野良犬 (1949, Stray Dog) begonnen, mit Filmen also, in welchen Kurosawa das Genre des Kriminalfilms nutzte, um sich thematisch explizit mit der Aufgabe des Wiederaufbaus der japanischen Gesellschaft nach dem Krieg zu beschäftigen. Die Figuren, denen man in seinen frühen Filmen begegnet, sind Außenseiter und in ihrem einsamen Kampf für eine bessere Welt ganz auf sich gestellt. Kurosawas Helden haben die Kraft, selbst zu bestimmen, wie sie auf gesellschaftliche Verhältnisse reagieren. So gelingt es dem Regisseur, den positiven Wert von Freiheit und Unabhängigkeit des autonomen Individuums in seinen Werken herauszustreichen. Obgleich Kurosawa hier noch auf der Suche nach einer eigenen Filmsprache war, zeichneten sich beide Filme bereits durch einen außergewöhnlichen Realismus aus.<sup>24</sup>

Internationale Anerkennung erntete der japanische Film vor allem mit weiteren *jidaigeki*. Inagaki Hiroshis 稲垣浩 (1905-1980) Trilogie über die historische Figur des Miyamoto Musashi 宮本武蔵 basierte auf dem Bestseller von Yoshikawa Eiji 吉川英治 (1892-1962).<sup>25</sup> Der erste Teil der Serie wurde bei den Academy Awards in Los Angeles mit dem Preis für den besten ausländischen Film ausgezeichnet. Auch hier spielte Mifune, der allmählich zum Weltstar aufgestieg, die Hauptrolle. Einen

---

<sup>24</sup> Zu beiden Filmen vgl. Prince, Stephen (1991): *The Warrior's Camera. The Cinema of Akira Kurosawa*. Princeton: Princeton University Press, S. 78-100. Kurosawa sollte bis 1965 dreizehn weitere Filme mit Mifune in der Hauptrolle drehen. Erst mit dem Film *Akahige* (1965, Redbeard) endete die Zusammenarbeit von Kurosawa und Mifune.

<sup>25</sup> Die Titel der Trilogie lauten *Miyamoto Musashi* 宮本武蔵 (1954, Samurai I: Musashi Miyamoto), *Zoku Miyamoto Musashi: Ichijôji no kettô* (1954, Samurai II: Duel at Ichijoji Tempel) und *Miyamoto Musashi kanketsuhen: kettô ganryûjima* 宮本武蔵完結編: 決闘巖流島 (Samurai III: Duel at Ganry Island).

Höhepunkt verzeichnete das Genre schließlich mit *Shichinin no samurai* 七人の侍 (1954, Seven Samurai), einem weiteren Film Kurosawas. Der dreistündige Film über sieben Samurai, die ein Bauerndorf vor der Plünderung durch Banditen beschützen, gilt noch heute als eines der bekanntesten und einflussreichsten Werke der Filmgeschichte und diente bereits mehrmals als Vorlage für amerikanische Western-Remakes.<sup>26</sup>

Auch Mizoguchi blieb dem *jidaigeki*-Genre treu. Seine Filme verschafften dem Regisseur nun die lange verdiente internationale Aufmerksamkeit. Sein vielbeachtetes Drama *Saikaku ichidai onna* 西鶴一代女 (1952, The Life of Oharu), basierend auf den *ukiyo-zôshi* von Ihara Saikaku 井原西鶴 (1642-1693), handelt von einer jungen Frau, die ein gegen gesellschaftlichen Regeln verstoßendes Liebesverhältnis eingeht und von ihrem Vater daraufhin als Konkubine an einen Lehensfürsten verkauft wird. Nachdem sie von diesem verstoßen wird, folgen weitere Erniedrigungen und ihr sozialer Abstieg nimmt seinen Lauf. Da sie bei ihren Versuchen, sich vom Stigma der Prostitution zu befreien, immer wieder scheitert, entschließt sie sich am Ende des Films zu einem Leben als einfache Nonne im Exil. Der Film, der 1952 auf dem Filmfestival in Venedig mit dem Großen Internationalen Preis ausgezeichnet wurde, zeigt die Unterdrückung der Frau durch die feudalen Strukturen der damaligen japanischen Gesellschaft. Auch in den folgenden Werken setzte sich Mizoguchi mit der Rolle der Frau in der japanischen Gesellschaft auseinander und verlegte sein Leitmotiv immer wieder in einen historischen Kontext. Für *Ugetsu monogatari* 雨月物語 (1953, Ugetsu) nach Vorlagen von Ueda Akinari aus dem Jahre 1776 und *Sanshō Dayū* 山椒大夫<sup>27</sup> (1954, Sansho Dayu) nach einem Roman von Mori Ôgai erhielt Mizoguchi in Venedig den Silbernen Löwen für die beste Regie.<sup>28</sup>

Das *gendaigeki*-Genre profitierte ebenso vom Wegfall der amerikanischen Filmzensur. Vielen Regisseuren eröffnete sich die Möglichkeit, in ihren Filmen zeit-

---

<sup>26</sup> Das erste Remake „The Magnificent Seven“ wurde unter der Regie von John Sturges im Jahre 1960 hergestellt.

<sup>27</sup> Der Roman wurde 1915 publiziert. Mori Ôgai 森鷗外 (1862-1922) war Arzt, Schriftsteller und Übersetzer.

<sup>28</sup> Ueda Akinari 上田秋成 (1734-1809) war ein prominenter Literat des 18. Jahrhunderts. *Ugetsu monogatari* ist eine Sammlung phantastischer Geschichten, die sich größtenteils auf traditionelle chinesische und japanische Geistergeschichten beruft.

genössische Themen anzusprechen und so eine sich allmählich verbreitende Antikriegsstimmung aufzugreifen und Konflikte zu thematisieren, die sich seit Beendigung des Krieges in vielen Bereichen des alltäglichen Lebens bemerkbar gemacht hatten und auf den durch die Modernisierung des Landes hervorgebrachten gesellschaftlichen Wandel zurückzuführen waren. Themen, die nun in den Mittelpunkt vieler Filme rückten, beschäftigten sich mit Fragen nach der japanischen Identität und waren im aktuellen Zeitgeschehen verankert. Dass man versuchte Filme zu machen, die untrennbar mit der Gegenwart verbunden waren, ließ sich zur gleichen Zeit auch in Europa beobachten. Mit neorealistischen Werken von Regisseuren wie Vittorio De Sica (1901-1974) oder Roberto Rossellini (1906-1077) entstand in Italien eine Reihe von Filmen, die eine Gegenbewegung zum etablierten Kinos in Gang setzte. Italienische Filme des Neorealismus waren Milieustudien mit Geschichten über einfache Menschen. Die Drehbücher der Filme behandelten Themen wie Armut und Ungerechtigkeit und sollten immer aktuell, ja wenn möglich zeitlos sein. Die Aufgabe des Regisseurs wurde darin gesehen, die Realität der Gesellschaft so zu schildern, dass sie der von Tatsachenberichten ähnelte.<sup>29</sup>

Auch in Japan begann das Publikum Filme über Menschen zu favorisieren, in welchen es sich selbst wiedererkennen konnte. Das japanische Kino der Nachkriegszeit reagierte auf diese Entwicklung mit Filmen, die ein detailliertes und vor allem realistisches Abbild der Gesellschaft lieferten. Dies führte zu einer großen Anzahl von Filmen über das Kleinbürgertum der „einfachen Leute“, und damit zu einer Wiederbelebung des Genres der *shōshimin eiga* 小市民映画, das seine erste Blütezeit während der 1930er Jahre erlebt hatte. Einer der Regisseure, der zum Revival des Genres beitrug, war Naruse Mikio 成瀬巳喜男<sup>30</sup> (1905-1969). Mikios Karriere als

---

<sup>29</sup> Vgl. Engell, Lorenz (1992): *Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte*. Frankfurt: Campus, S. 159-188. Siehe auch Köhler, Hartmut (1990): *Die einfachen Wahrheiten. Der italienische Neorealismus. Fischer Filmgeschichte 3*, 1945-1960. Frankfurt a. M.: Fischer, S. 80-101.

<sup>30</sup> Naruses erster kommerzieller Erfolg war *Tsuma yo bara no yō ni* (1935, *Wife, Be Like a Rose*). Als die Filme von Naruses Zeitgenossen wie Kurosawa, Mizoguchi und Ozu während der Nachkriegszeit auf Filmfestivals im Ausland gefeiert wurden, blieb Naruses Erfolg jedoch auf Japan beschränkt. Erst in den 1980er Jahren wurden seine Werke im Ausland wiederentdeckt. Vgl. Russell, Catherine (2008): *The Cinema of*

Regisseur hatte bereits in den 1930er Jahren begonnen. Nach dem Krieg konnte er nahtlos weiterarbeiten und erlangte in Japan mit naturalistischen Beschreibungen unglücklicher Familien und Ehepaare sowie einer Reihe von Adaptionen der Werke von Hayashi Fumiko 林芙美子 (1903-1951) eine große Beliebtheit.<sup>31</sup> In *Meshi* めし (1951, Repast) zeichnete Naruse das Porträt einer Frau, deren Leben mit einem Angestellten, einem „salaryman“ (*sararīman* サラリーマン), zunehmend von Langeweile bestimmt ist. Sie beschließt, ihren Mann zu verlassen, um einen Neuanfang zu machen, schreckt jedoch im letzten Moment davor zurück, weil sie erkennt, dass das gemeinsame Leben doch von Wert ist. Der Film gilt als Vertreter der *tsuma mono* 妻もの, die als Subgenre der *shōshimin eiga* gelten, in welchen vornehmlich Ehefrauen im Mittelpunkt der Handlung stehen.<sup>32</sup> Sein erfolgreichster Film *Ukigumo* 浮雲 (1955, Floating Clouds), eine weitere Adaption eines Romans von Hayashi Fumiko, handelt von einer Frau, die in der zerstörten japanischen Hauptstadt versucht, Stabilität und einen Sinn in ihrem Leben zu finden. Naruses Hauptfiguren waren zwar ausschließlich Frauen, seine Filme umspannten mit Bardamen, Geisha, Müttern oder Ehefrauen jedoch ein weites Spektrum verschiedener sozialer Milieus.

Naruses *shōshimin eiga* werden häufig mit den Werken Ozus verglichen, der bis heute als Meister des Genres angesehen wird.<sup>33</sup> Die 1950er Jahre waren eine äußerst produktive Zeit für Ozu, der innerhalb dieses Jahrzehnts insgesamt acht Filme drehen konnte. Filme wie *Bakushū* 麦秋 (1951, Early Summer), *Ōchazuke no aji* お茶漬の味 (1952, The Flavor of Green Tea over Rice), *Tōkyō monogatari* 東京物語 (1953, Tokyo Story), *Sōshun* 早春 (1956, Early Spring), *Tōkyō boshoku* 東京暮色 (1957, Tokyo Twilight) und *Higanbana* 彼岸花 (1958, Equinox Flower) sind Werke, in welchen sich Ozus Fokus auf die Beziehungen innerhalb der japanischen Familie richtete. Ozus Figuren waren immer zuerst Angehörige einer Familie, erst dann waren sie Mitglieder der japanischen Gesellschaft.<sup>34</sup> Während sich Kinoshita Keisuke in seinen Filmen meist für das Konstrukt der traditionellen Familie aussprach und die

---

*Naruse Mikio: Women and Japanese Modernity.* Durham: Duke University Press, S. 4.

<sup>31</sup> Hayashi war eine der populärsten japanischen Autorinnen der 1950er Jahre.

<sup>32</sup> Vgl. Richie, Donald (2001): *A Hundred Years of Japanese Film.* New York: Kodansha International, S. 117.

<sup>33</sup> Vgl. ebd. S. 119-129.

<sup>34</sup> Vgl. Richie, Donald (1974): *Ozu.* Berkeley: University of California Press, S. 1-2.

Familie in Filmen von Naruse Mikio eher in einem negativen Licht abgebildet wurde, lassen sich in Ozus Filmen stets Anzeichen erkennen, dass die Familie in Kürze nicht mehr das sein wird, was sie früher einmal war. Ozu ging es vornehmlich um die japanische Familie und ihre Auflösung.<sup>35</sup> Darüber hinaus ist Ozu auch heute noch für seine radikale Filmsprache berühmt, die vor allem in seinen Spätwerken erkennbar ist und in einer Kameraeinstellung besteht, die der Perspektive einer Person entspricht, die sich auf dem Boden eines mit Reisstrohmatten (*tatami* 畳) ausgelegten Zimmers in einem traditionellen japanischen Haus befindet.<sup>36</sup>

Auch Kinoshita Keisuke machte sich zu dieser Zeit einen Namen mit einer Reihe von *gendaigeki*. Sein Film *Nihon no higeiki* (1953, A Japanese Tragedy) handelt von einer Mutter, die für ihre Kinder vor keinem Opfer zurückschreckt, von diesen jedoch abgewiesen wird und schließlich Selbstmord begeht. Kinoshita gibt auf damals ungewöhnliche Art einen Einblick in soziale Probleme wie Korruption und Arbeitslosigkeit, indem er immer wieder dokumentarisches Material in Form von Zeitungsausschnitten einblendet. Unter den Schlagzeilen zu Beginn des Films befindet sich schließlich jene über eine Mutter zweier Kinder, die Selbstmord begangen hat. Der Film wird dem Genre der *haha mono* ははもの zugerechnet, das hauptsächlich melodramatische Geschichten von Müttern und ihren Familien erzählt.

Mit Goshō Heinosuke 五所平之助 (1902-1981) kehrte ein weiterer Regisseur zum Genre des *shōshimin eiga* zurück, der bereits während der 1930er Jahre mit seinen Filmen das Leben der einfachen Leute erkundet hatte. Goshos Film *Entotsu no mieru basho* 煙突と見える場所 (1953, Where Chimneys Are Seen), der das Leben verschiedener Bewohner eines Vorortes von Japans Hauptstadt beschreibt, wurde auch auf internationalen Filmfestspielen, beispielsweise in Berlin, mit Erfolg aufgeführt.<sup>37</sup> Neben Kurosawas *Ikiru* いきる (1952, Ikiru) war dies jedoch eine Ausnahme, denn

<sup>35</sup> Vgl. ebd. S. 2-3.

<sup>36</sup> Von diesen traditionellen japanischen Räumen (*washitsu* 和室) mit *tatami*-Boden und Schiebewänden (*shōji* 障子) unterscheidet man heute Räume im westlichen Stil (*yōshitsu* 洋室).

<sup>37</sup> Zu Goshos Filmen während der amerikanischen Besatzungszeit siehe z. B. Nolletti, Arthur Jr. (2001): *Once More and Goshō's Romanticism in the Early Occupation Period*. In: Washburn, Dennis; Cavanaugh, Carole (Hrsg.): *Word and Image in Japanese Cinema*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 59-88.

das Image des japanischen Kinos sollte zu dieser Zeit grundsätzlich durch Filme bestimmt werden, die sich mit der historischen Vergangenheit Japans beschäftigten.

### *Die Entwicklung der Filmstudios während der 1950er*

Mit dem Ende der amerikanischen Besatzungszeit hatte sich die Situation der japanischen Filmindustrie stabilisiert und Filmemacher hatten ihr Selbstvertrauen wiedergewonnen. Das japanische Kino hatte mittlerweile ein Massenpublikum erreicht, die japanischen Zuschauer waren begeisterte Konsumenten japanischer Unterhaltungsfilm. Die großen Studios hatten ihre bestimmten Filmstile und Genres vollständig entwickelt und sprachen so verschiedene Segmente des Publikums an.

Mit Filmen wie *Kimi no na wa* 君の名は (1953, What is Your Name?) und anderen melodramatischen und tragischen Geschichten über Liebespaare, die nicht zueinander finden, erzielte man bei *Shôchiku* gigantische Gewinne. Das Genre der *sure chigai eiga* すれ違い映画 (Filme über das Aneinandervorbeigehen) waren besonders bei weiblichen Zuschauern beliebt.<sup>38</sup> Darüber hinaus setzten die *Shôchiku*-Studios die Produktion ihrer gefeierten *shôshimin eiga* fort, die von Regisseuren wie Ozu und Kinoshita auf hohem Niveau hergestellt wurden. Die *Tôhô*-Studios hatten mit Kurosawa einen prestigeträchtigen und zuverlässigen Regisseur unter Vertrag, der beinahe jedes

---

<sup>38</sup> Die Popularität dieser Filme lässt sich auch auf traditionelle gesellschaftliche Strukturen zurückzuführen. Die Filme spiegelten in einem gewissen Sinn gesellschaftliche Realitäten wieder. Frauen besaßen in Ehen und Familienverbänden kaum ein Mitspracherecht. Widersetzte man sich als Frau den Regeln der Gemeinschaft, indem man sich in den falschen Mann verliebte, endete dies meist in der Katastrophe. Zuschauerinnen, die ihre arrangierten Ehen als Teil des Schicksals betrachteten, konnten mit Liebespaaren auf der Leinwand sympathisieren, die sich für immer trennen oder für den gemeinsamen Suizid (*shinjû* 心中) entscheiden, weil sie keine andere Möglichkeit erkennen, vereint zu bleiben. *Kimi no na wa* handelte von einem Liebespaar, Mariko und Haruki, die sich 1945 während der Luftangriffe auf Tôkyô erstmals an der *Sukiyabashi*-Brücke treffen. Sie versprechen sich, nach sechs Monaten am gleichen Ort wiederzusehen, vergessen jedoch den anderen nach seinem Namen zu fragen. Nach dramatischen Episoden der erfolglosen Suche heiratet Mariko schließlich einen anderen Mann, kann Haruki jedoch nicht vergessen. Vgl. Kawano Marie (2014): 「*Kimi no na wa*」to *senjo nihon no* 「*sure chigai eiga*」: *janru to tokushitsu*. In: *Eigaku* 28, S. 36-55.

Jahr einen erfolgreichen Film ablieferte. Die Filmstudios erlangten schließlich internationale Aufmerksamkeit, als Honda Ishirō 本多猪四郎 (1911-1993) im Jahre 1954 mit *Gojira* ゴジラ (Godzilla) den ersten Film des klassischen japanischen Monsterfilms (*kaijū eiga* 怪獣映画) vorlegte. *Gojira* handelt von einem auf dem Meeresgrund schlafenden Monster, das durch die auf dem Bikini-Atoll durchgeführten Atomtests aufgeweckt wird und die japanische Hauptstadt zu zerstören droht. Der Film, der bis heute etliche Fortsetzungen und (auch amerikanische) Remakes nach sich zog<sup>39</sup>, wurde ein weltweiter Erfolg und kann als allegorische Verarbeitung der traumatischen Erfahrung der Atombombenabwürfe von Hiroshima und Nagasaki interpretiert werden. Verantwortlich für die eindrucksvollen Spezialeffekte des Films war Tsuburaya Eiji 円谷英二 (1901-1970), der auch an der Herstellung zahlreicher anderer Science-Fiction Filme beteiligt war.<sup>40</sup> Die 1942 gegründeten *Daiei*-Filmstudios (大映), die unter anderem Kurosawas *Rashômon* und Mizoguchis *Ugetsu* produziert hatten, begannen ebenfalls *kaijū*-Filme zu produzieren, verlagerten die Produktion aber auch auf das Genre actionbetonter Schwertkampffilme (*chanbara* チャンバラ). So sollte *Daiei* später von der Arbeit jüngerer Regisseure wie Misumi Kenji 三隈研次 (1921-1975) profitieren, der zu Beginn der 1960er Jahre für den ersten Film der *Zatôichi*-Filmreihe verantwortlich war. Auch die *Nikkatsu*-Studios, die während des Krieges mit weiteren kleinen Filmstudios in der *Daiei*-Produktionsgesellschaft aufgegangen waren, begannen 1954 wieder eigenständig Filme herzustellen. *Nikkatsu* hatte zunächst Schwierigkeiten, einen eigenen Stil zu finden, konnte aber dennoch mit vereinzelt Filmern Erfolge feiern, wie beispielsweise mit *Jochûkko* 女中っ子 (1954, *The Maid*), einem *shôshimin eiga* von Tasaka Tomotaka 田坂具隆 (1902-1974), in dem die Versuche eines jungen Mädchens vom Land geschildert werden, seine Träume in der Großstadt zu verwirklichen und das schließlich eine Anstellung als Dienstmädchen einer wohlhabenden Familie erhält. Mit Regisseuren wie Imamura Shôhei 今村正平 (1926-

<sup>39</sup> Vgl. Anderson, Joseph L.; Richie, Donald (1982) *The Japanese Film. Art and Industry*. Princeton: Princeton University Press, S. 262-263.

<sup>40</sup> Tsuburayas Technik beruhte nicht auf dem „Slow-Motion“ Verfahren, das Willis O'Brien im berühmten Film „King Kong“ (1933) verwendet hat. Er arbeitete stattdessen mit einem Schauspieler, der sich vor einer Miniaturlandschaft in einem Gummikostüm bewegte, um die Effekte zu erzielen. Vgl. Ryfle, Steve et al. (2017): *Ishiro Honda. A Life in Film, from Godzilla to Kurosawa*. Middletown: Wesleyan University Press.

2006) oder Suzuki Seijun 鈴木清順 (1923-2017) konnte *Nikkatsu* schließlich auch junge Talente für sich gewinnen, die bereits Erfahrungen als Regieassistenten gemacht hatten und nun begannen, bei der Herstellung ihrer Filme vermehrt nach alternativen Ausdrucksmöglichkeiten zu suchen. Viele Filmemacher wollten eigene Ideen umsetzen, die nicht selten von Filmen aus dem Ausland beeinflusst waren. Imamura und Suzuki waren innovative Filmemacher, die später mit dem unverwechselbaren Stil ihrer Werke zu Schlüsselfiguren des japanischen New Wave-Films der 1960er Jahre wurden.

Trotz der Vielzahl von Meisterwerken, die während der Dekade hervorgebracht wurden, waren die 1950er Jahre auch eine Zeit, während der sich die Kommerzialisierung des japanischen Films bemerkbar machte. So unter anderem bei *Nikkatsu*, wo man gegen Ende des Jahrzehnts damit begann, „borderless action“-Filme (*mukokuseki akushon* 無国籍アクション)<sup>41</sup> zu produzieren, die sich vor allem an ein junges Publikum richteten. Dies waren umstrittene Filme über eine neue hedonistische Jugendkultur, die nach dem Roman *Taiyô no kisetsu* 太陽の季節 (1956, Season of Violence) des damaligen Schriftstellers Ishihara Shintarô<sup>42</sup> *taiyôzoku eiga* 太陽族映画 (Sun Tribe-Filme) genannt wurden. Dabei handelte es sich um Werke, die vor allem durch freizügige Sexszenen auf sich aufmerksam machten. Die meisten Filme handelten von Problemen unter privilegierten Jugendlichen, die sich ihre Zeit lieber mit Sex, Gewalt und Nichtstun vertrieben, als einer geregelten Arbeit nachzugehen.<sup>43</sup> Ishiharas

---

<sup>41</sup> Vgl. Schilling, Mark (2007): *No Borders, No Limits: Nikkatsu Action Cinema*. Surrey: Fab Press.

<sup>42</sup> Ishihara Shintarô 石原慎太郎 (1932-) galt als enfant terrible der japanischen Nachkriegsliteratur. Für seinen Debütroman erhielt er mit dem Akutagawa-Preis den bedeutendsten Literaturpreis Japans. Von 1999 bis 2012 war Ishihara Gouverneur der Präfektur Tôkyô. Er ist einer der prominentesten konservativen Politiker Japans. Nach seiner Karriere als Schriftsteller veröffentlichte Ishihara auch journalistische Bücher, so u. a. den nationalistischen Bestseller 「No」と言える日本 (1989, The Japan That Can Say No), in dem er seine Landsleute dazu aufforderte, sich gegenüber der Politik der USA zu behaupten. Das Buch erschien auf Deutsch unter dem Titel „Wir sind die Weltmacht“ (1992).

<sup>43</sup> Während der 1950er Jahre sorgte die Kultur halbstarker Jugendlicher, die ein Ausdruck eines Generationenkonflikts war, weltweit für Aufsehen. So wies die japanische Jugendkultur der *taiyôzoku* Parallelen zur Subkultur der Greaser- oder Rockerkultur in den USA auf, die in Hollywoodfilmen wie „Rebel without a Cause“ (1955) mit James Dean porträtiert worden ist. Angeregt durch die Popularität

Roman wurde von Furukawa Takumi 古川卓己 (1917-2018) unter dem gleichen Titel für die Leinwand adaptiert. Ein weiteres Porträt der *taiyôzoku* wurde von Nakahira Kô 中平康(1926-1978) mit dem Film *Kurutta kajitsu* 狂った果実 (1956, Crazy Fruit) verwirklicht, der ein erstaunlicher Publikumserfolg wurde.<sup>44</sup> Der kommerzielle Erfolg der *taiyôzoku eiga*, die letztlich ein Produkt des Studio-Systems waren, ließ sich vor allem auf eine explizite Darstellung von Gewalt und Sexualität zurückführen, wobei sich ein Großteil der Filme durch eine Art melodramatischer Sensationsgier auszeichnete. Auch Masumura Yasuzo 増村保造 (1924-1986) thematisierte in seinem Debütfilm *Kuchizuke* くちづけ (1957, Kisses) die japanische Nachkriegsjugend, brach dabei jedoch die filmischen Konventionen nicht nur durch eine kraftvolle Beschreibung der Gefühle seiner Protagonisten, sondern ebenso durch stilistische Mittel, die sich durch eine unruhige Kameraführung und schnelle Dialoge von denen seiner Zeitgenossen unterschieden, weshalb der Film als Vorreiter des japanischen New Wave Films der 1960er Jahre betrachtet werden kann.<sup>45</sup>

---

dieser Filme kam in Deutschland beispielsweise der Film „Die Halbstarken“ (1956) mit Horst Buchholz in die Kinos. Auch hier folgten weitere Filme über Sex und verantwortungslose Jugendliche. In Japan verehrten Jugendliche die amerikanische Musik und manche imitierten Künstler wie Bill Haley, weshalb sie auch *rokabirî zoku* ロカビリー族 (Rockabilly-Stamm) genannt wurden. Die *taiyôzoku* galten als gewalttätig und promiskuitiv und wurden von der konservativen japanischen Gesellschaft weitgehend abgelehnt. Vorführungen von *Kurutta ippêji*, der als gewaltverherrlichend und künstlerisch weniger anspruchsvoll gilt, verursachten öffentliche Proteste und örtliche Behörden verhängten spezielle Verbote, um Zuschauer unter 18 Jahren davon abzuhalten, den Film zu sehen. Andere Studios versuchten, vom Boom der *taiyôzoku eiga* zu profitieren und produzierten ebenfalls Filme, die sich auf vordergründige Weise mit Sexualität und Gewalt beschäftigten. Diese Phase hielt nicht jedoch nicht lange vor. Vgl. Anderson, Joseph L.; Richie, Donald (1982): *The Japanese Film. Art and Industry*. Princeton: Princeton University Press, S. 264-266.

<sup>44</sup> Nakahira begann seine Ausbildung in den *Nikkatsu*- und *Shôchiku*-Studios unter Regisseuren wie Kinoshita Keisuke, Kurosawa Akira. Seine Werke werden als Wegbereiter der japanischen New Wave-Filme eingestuft. Vgl. Richie, Donald (2001): *A Hundred Years of Japanese Film*. New York: Kodansha, S. 181-183.

<sup>45</sup> Vgl. z. B.

Auch andere Studios wie *ShinTôhô* 新東宝 oder die 1938 gegründeten *Tôei*-Studios (東映) produzierten größtenteils genrespezifische Filme, um sich gegenüber der Konkurrenz im Filmgeschäft behaupten zu können. *ShinTôhô* konnte mit blutigen Schwertkampffilmen, gewalttätigen Bandenfilmen, Militärfilmen und den Geistergeschichten von Nakagawa Nobuo 中川信夫 (1905-1984) kommerzielle Erfolge verbuchen, bei *Tôei* dagegen entstanden vor allem *jidaigeki*, darunter aber auch sozialkritische Werke von Imai Tadashi 今井正, der sich mit seinem Film *Nigorie* にごりえ (1953, An Inlet of Muddy Water) mit den begrenzten Möglichkeiten für Frauen in verschiedenen sozialen Klassen beschäftigte und mit *Yoru no tsuzumi* 夜の鼓 (1958, Night Drum) schließlich eine vernichtende Kritik an den sozialen Codes der feudalen Gesellschaft Japans auf die Leinwand brachte.<sup>46</sup>

Während der späten 1950er Jahre umfasste der Anteil japanischer Produktionen drei Viertel des Inlandmarktes und pro Jahr wurden ungefähr 500 Filme produziert. Das goldene Zeitalter des Films war jedoch nicht von Dauer. Gegen Ende der Dekade kollabierte die Filmindustrie und erlebte eine ihrer schwersten Krisen, weshalb die Produktionstätigkeit der folgenden Jahre von dem Versuch geprägt war, diese Krise zu überwinden. Der Frontalangriff auf das Kino kam sicherlich vom Fernsehen, es gab jedoch auch andere Faktoren, die sich negativ auswirkten. So war die Filmindustrie dabei, allmählich ihre größten Talente zu verlieren. Viele namhafte Regisseure gingen in den Ruhestand oder machten nur noch zweitklassige Filme. Große Erfolge an den Kinokassen waren oft Remakes führender Meisterwerke. Die japanische Gesellschaft begann sich zudem spürbar zu verändern. Die von den etablierten Filmstudios produzierten Erfolge bekannter Regisseure wie Kurosawa, Ozu oder Mizoguchi hatten sich noch im wesentlichen auf kulturelle Traditionslinien oder auf Werke klassischer (Saikaku, Sôseki, Ôgai,) und zeitgenössischer Autoren (Kawabata, Tanizaki, Mishima) gestützt. Die ästhetische Bildsprache vieler Regisseure berief sich auf Bildtraditionen aus Siebmalerie und Holzschnitt. Die Themen vieler Regisseure wurden als nicht mehr zeitgemäß in Frage gestellt. Die Familiendramen Ozus waren Berichte über den Zerfall des traditionellen Familiensystems, das bislang für einen Generationen übergreifenden Zusammenhalt gesorgt hatte. Der jungen Nachkriegsgeneration fehlte jedoch der Bezug zur klassischen Form der japanischen Familien. Klassische Dramen von Regisseuren wie Naruse oder Goshô hatten sich noch durch ein Understatement in der Darstellung

---

<sup>46</sup> Vgl. ebd., S. 275.

gesellschaftlicher Konflikte ausgezeichnet. Neue Regisseure wählten nun einen direkteren Zugang zu gesellschaftlichen Themen, weil das während der Nachkriegsjahre aufgewachsene Publikum eine unmittelbare Konfrontation mit der sozialen Wirklichkeit der verwestlichten Gesellschaft Japans bevorzugte.

Erhebliche Auswirkungen auf die weitere Entwicklung der japanischen Filmindustrie hatte jedoch die neue Technologie des Fernsehens, das im Begriff war, Millionen japanischer Haushalte zu erobern, was tiefgreifende Veränderungen des Konsumverhaltens der japanischen Bevölkerung zur Folge hatte. Die satirische Komödie *Kyojin to gangu* 巨人と玩具 (1958, *Giants and Toys*) von Masumura Yasuzô 増村保造 (1924-1986) persiflierte diese materialistische Seite der japanischen Gesellschaft und den Aufstieg einer korrupten Unternehmenskultur anhand einer überspitzten Schilderung des rücksichtslosen Konkurrenzkampfes dreier Bonbonhersteller.

#### *Der Beginn des Fernsehzeitalters und der Niedergang des Films*

Die technologische Forschung zur Entwicklung der Fernsehübertragung hatte in Japan bereits im Jahre 1930 begonnen. Das Ziel hatte vor allem darin bestanden, eine brauchbare Technik zur Übertragung der im Jahre 1941 geplanten Olympischen Spiele in Tôkyô zur Verfügung zu haben. Dieser Plan musste jedoch aufgrund des Krieges aufgegeben werden. Auch in Deutschland wurde die Entwicklung des Fernsehens durch den Krieg unterbrochen, da die Produktion technischer Geräte für die zivile Nutzung unterbunden wurde.<sup>47</sup> Der Neubeginn des japanischen Fernsehens während der Nachkriegszeit zeigte jedoch gleich zu Beginn einen wesentlichen Unterschied zur

---

<sup>47</sup> Ein regelmäßiger Programmbetrieb startete in Deutschland schon 1935 mit einem zweistündigen Programm, das drei Mal wöchentlich ausgestrahlt wurde, aber nur von Einwohnern Berlins empfangen werden konnte. Das Fernsehbild war stark verschwommen und verwackelt. Das erste technische Großereignis in Deutschland waren die Olympischen Spiele im Jahre 1936. Die Spiele konnten in öffentlichen Fernsehstuben verfolgt werden. Fernsehen war auch hier eher ein öffentliches Ereignis. Ab 1937 ging das Fernsehen dann täglich auf Sendung. Ab Kriegsbeginn wurde Fernsehen jedoch fast ausschließlich für militärische Zwecke genutzt und erst 1945 nach Kriegsende kehrte man allmählich wieder zu einem Regelbetrieb zurück. Dieser stand zunächst unter der Kontrolle der westlichen Siegermächte. Die ARD wurde von den damaligen 6 Rundfunkanstalten im Jahre 1950 gegründet.

Einführung der Technologie in Deutschland. Während sich dort neben den öffentlich-rechtlichen Fernsehsendern erst Mitte der 1980er Jahre private Sender zu etablieren begannen, existierte in Japan von Anfang an ein „duals System“. So startete im Jahre 1953 neben dem staatlichen Rundfunksender NHK (*Nippon Hōsō Kyōkai* 日本放送協会) auch der private Sender NTV (*Nippon terebi* 日本テレビ) mit einem regulären Fernsehprogramm. Schon bald folgten weitere Privatsender (*minkan hōsō kyoku* 民間放送局). Obwohl sich das Fernsehen in Japan außerordentlich schnell verbreitete, bestanden anfangs verschiedene Probleme, die zunächst überwunden werden mussten, um möglichst viele Zuschauer zu erreichen. Zum einen war NHK auf Gebühren (200 Yen monatlich) angewiesen, die erheblich teurer waren als jene, die man bisher für das Radio (50 Yen monatlich) hatte bezahlen müssen. Ein eigener Fernsehapparat war für die meisten Familien zudem eine luxuriöse Anschaffung. Um selbst ein preiswerteres Modell zu kaufen, benötigte man das durchschnittliche Jahresgehalt eines Universitätsabsolventen, das damals monatlich ungefähr 15.000 Yen betrug. Um diesen Problemen begegnen zu können, wurden Fernsehapparate auf großen Plätzen, zum Beispiel vor Bahnhöfen, aufgestellt. Diese wurden von vielen Menschen genutzt, um Sumo, Boxen und andere Sportereignisse live zu verfolgen. Diese Straßenfernseher waren es, welche die Popularität des Fernsehens steigerten, was schließlich dazu führte, dass der Verkauf von Apparaten bald merkbar anstieg.<sup>48</sup>

Die Auswirkungen des neuen Mediums zeigten sich bereits gegen Ende der 1950er Jahre mit einem Rückgang der Kinozuschauer. Die Zahl der Haushalte, die Fernsehen empfangen, stieg zwischen 1953 und 1958 von fünfzigtausend auf über 1,5 Millionen Haushalte. Im Jahre 1963 erreichte das Fernsehen bereits 65 Prozent der japanischen Familien, die Anzahl der Kinobesucher ging währenddessen um fast 50 Prozent zurück. Im Jahre 1960 verzeichnete die Filmindustrie noch einen Rekordwert von 537 inländischen Produktionen, die in ungefähr 900 Filmtheatern gezeigt wurden. Zum Vergleich: Im Jahre 2000 erlebten 282 Kinofilme ihre Premiere in circa 300

---

<sup>48</sup> Vgl. Wittkamp, Robert F. (2008): Die Geschichte des japanischen Fernsehens – von der Shōwa-Zeit zur Digitalisierung. In: Deutsche Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens (Hrsg.): OAG Notizen 12/2008, S. 10-26. Vgl. auch Chun, Jayson Makoto (2007): *“A Nation of a Hundred Million Idiots?” A Social History of Japanese Television, 1953-1973*. New York: Routledge. Hier v. a. Kapitel 4 *“Transforming the Nation: TV Takes Root in Japan (1957-1963)”*, S. 71-120.

Filmtheatern.<sup>49</sup> Gegen Ende der 1950er Jahre hatte die Filmindustrie ihre Monopolstellung in der Unterhaltungsindustrie verloren. Wurden in den Jahren zwischen 1955 und 1960 noch über 110 Millionen Zuschauer gezählt, so fielen die Zahlen in der ersten Hälfte der 1960er Jahre zunächst auf 37 Millionen, 1975 auf 17 Millionen und 1995 auf schließlich 15 Millionen Zuschauer. Im Vergleich dazu verzeichnete NHK mit über 33 Millionen Verträgen im Jahre 1985 einen beträchtlichen Zuwachs. Auch die Anzahl der pro Haushalt geschlossenen Rundfunkverträge schoss derart in die Höhe, dass im Jahre 1963 drei Viertel der Haushalte im Besitz eines Fernsehapparates waren. Was die Fernsehgewohnheiten betrifft, setzte sich Japan im internationalen Vergleich an täglichem Fernsehkonsum mit drei Stunden an die Spitze, übertroffen nur noch von den USA.<sup>50</sup>

Das Fernsehen entwickelte sich so zu einem ernsthaften Konkurrenten für das Kino. Die Folgen waren desaströs und die Filmindustrie versuchte zu reagieren, um diese Verluste wettzumachen und sich gegenüber dem neuen Medium zu behaupten. Versuche, wie die Verweigerung, Spielfilme an Fernsehsender zu verleihen oder das an Schauspieler gerichtete Verbot, Rollen im Fernsehen anzunehmen, blieben jedoch wirkungslos. Die Suche nach profitablen Kinofilmen führte dazu, dass verschiedene Studios begannen, Filme in Serie zu produzieren. Trotz einer verstärkten Hinwendung der Studios zu *gendai-geki*- und *jida-geki*-Filmreihen blieb der langfristige Erfolg jedoch aus. So entstanden mit der ab Mitte der 1950er Jahre von *Tôhô* produzierten *shachô*-Serie 社長シリーズ (1954, Company President) zahlreiche heitere Komödien, die vor dem Hintergrund des hohen Wirtschaftswachstums den Alltag eines Firmendirektors schilderten, während die Zuschauer ab 1962 in der *musekinin otoko*-Serie einen Angestellten dabei beobachten konnten, der ohne eigenes Zutun die Karriereleiter emporsteigen. Serien ganz anderer Art entstanden in den *Daiei*-Studios. *Zatôichi monogatari* 座頭市物語 (1962, Zatoichi) war eine Filmreihe über einen im Schwertkampf äußerst versierten blinden Masseur, der durch Japan wandert, *Heitai*

---

<sup>49</sup> Insgesamt existieren ungefähr 3000 Filmtheater in Japan, die Mehrzahl zeigt jedoch ausländische (amerikanische) Produktionen. Vgl. Richie, Donald (2001): *A Hundred Years of Japanese Film*. New York: Kodansha International, S. 177. Im internationalen Vergleich:

<sup>50</sup> Vgl. ebd.

*yakuza* 兵隊やくざ (1965, *The Hoodlum Soldier*) verfolgte das Leben eines ehemaligen *yakuza*, der als Soldat in der Mandschurei stationiert ist.<sup>51</sup>

Umso beliebter das Fernsehen nun wurde, desto schwieriger wurde die Situation der Filmstudios. Die Produktion der beliebten *jidaigeki* wurde nach und nach ins Fernsehen verlagert, das bald einen Boom preiswerter Produktionen historischer Fernsehfilme erlebte. Viele bekannte Schauspieler wechselten deshalb zum Fernsehen, was die Studios auch durch ein Auftrittsverbot in Fernsehproduktionen nicht verhindern konnten. Das Fernsehen steigerte jedoch nicht nur die Anzahl der Eigenproduktionen, auch amerikanische Serien wurden nun verstärkt importiert, so dass das japanische Publikum einen Einblick in den Alltag wohlhabender amerikanischer Familien erhalten konnte.

Trotz der starken Konkurrenz durch das Fernsehen entschied man sich in den Filmstudios, die jährliche Produktion von Kinofilmen zu erhöhen, und sogar die Anzahl der Filmtheater nahm noch bis Ende der 1950er Jahre zu, so dass die Filmindustrie bald in erhebliche finanzielle Schwierigkeiten geriet. Bevor *Shintôhô* im Jahre 1961 als erstes Unternehmen in Konkurs ging, verkaufte man die gesamte Produktion an das Fernsehen, um die letzten Gehälter der Mitarbeiter bezahlen zu können. *Tôei* versuchte mit der Produktion von *jidaigeki*-Massenware und der Wiederbelebung alter Klassiker zu überleben, obwohl sich immer weniger Zuschauer für das Genre interessierten. Zu Beginn der 1960er Jahre bestand die Hälfte von jährlich knapp einhundert produzierten Filmen aus Samuraifilmen. Mitte des Jahrzehnts war die Anzahl auf 12 *jidaigeki* von insgesamt 65 *Tôei*-Produktionen gesunken. Ozu arbeitete immer noch für *Shôchiku*, wo er 1962 mit *Sanma no aji* zum dritten Male einen Film über die Heirat der einzigen Tochter eines alleinstehenden Vaters und dessen Verlustgefühle drehte. Auch Regisseure wie Naruse, Kurosawa oder Kinoshita, die mit ihren Werken wesentlich zum Erfolg der 1950er Jahre beigetragen hatten, veröffentlichten zwar weiterhin neue Filme, in welchen sie teilweise sogar Genre Grenzen überschritten und dabei stets ihre eigene Handschrift erkennen ließen. Allerdings gerieten ihre Filme immer nostalgischer und melodramatischer. Kurosawa, dem 1961 mit *Yojimbo* 用心棒 (*Yojimbo*) noch eine

---

<sup>51</sup> In beiden Filmreihen spielte Katsu Shintarô 勝新太郎 (1931-1997) die Hauptrolle. In der Rolle des blinden Masseurs war er bis 1989 in insgesamt 26 Kinofilmen zu sehen. Die Hauptrolle in der Filmreihe *Heitai yakuza* übernahm er insgesamt neun Mal.

Erneuerung des *jidaigeki*-Films gelungen war, legte mit dem dreistündigen Film *Akahige* (1965, Red Beard) zwar war ein weiteres Meisterwerk mit Mifune in der Hauptrolle vor. Der Film ähnelte in seiner Erzählweise jedoch eher einem Roman aus dem neunzehnten Jahrhundert und fiel mit seiner humanistischen Botschaft zu sehr aus der Zeit. Immer stärker zeichnete sich ab, dass die Veteranen des japanischen Kinos den Kontakt zur aktuellen Zeit verloren hatten und es wurde bald klar, dass eine neue Generation junger Regisseure nachrücken musste, um dem japanischen Film neue Impulse zu geben.

### *Der neue Film der 1960er Jahre*

Die Ausrichtung der Olympischen Spiele im Jahre 1964 bedeutete für Japan die endgültige Rückkehr auf die Bühne des internationalen Geschehens. Im Zuge der Vorbereitungen wurden zahlreiche Bereiche des gesellschaftlichen Lebens einem Modernisierungsprozess unterworfen. Die Infrastruktur der Hauptstadt wurde durch den Bau von Hochstraßen nach amerikanischem Vorbild und mit der Eröffnung der ersten *Shinkansen*-Verbindung zwischen Tôkyô und Ôsaka auf den modernsten Stand gebracht. Weil die Spiele live übertragen wurden, stieg der Absatz von Fernsehgeräten in bislang unbekannte Höhen. *Tôkyô Orinpikku* 東京オリンピック (1965, Tokyo Olympiad) von Ichikawa Kon 市川崑 (1915-2008) gilt als Meilenstein des Dokumentarfilms.

Als die USA ein Jahr später mit der Bombardierung Vietnams begannen, verschärfen sich die Proteste auch in Japan, wo die japanische Studentenbewegung bereits in den Jahren 1959/60 gegen die Verlängerung des Sicherheitsvertrages<sup>52</sup> mit den USA protestiert hatte. Während in den USA und in Europa Studenten auf die Straße gingen, um gegen den Krieg zu demonstrieren, mussten auch in Japan Universitäten aufgrund von gewaltsamen Demonstrationen der Studentenbewegung, die sich teilweise stark

---

<sup>52</sup> Gemeint ist der erstmals 1960 geschlossene Vertrag über gegenseitige Kooperation und Sicherheit zwischen Japan und den Vereinigten Staaten (*Nihon koku to Amerika gasshûkoku to no aida no sôgo kyôryoku oyobi anzen hoshô jôyaku* 日本国とアメリカ合衆国との間の相互協力及び安全保障条約). In Japan wird die Abk. *anpô* von 安全保障 *anzen hoshô* verwendet. Der Vertrag stärkte Japans Bindung zum Westen, v. a. zu den USA. Vor allem die in dem Vertrag vereinbarte Stationierung amerikanischer Streitkräfte in Japan war Auslöser zahlreicher Proteste.

radikalisiert hatte, den Lehrbetrieb vorübergehend einstellen. Auch diese Ereignisse wurden nicht nur in Dokumentarfilmen festgehalten, sondern auch im Kinofilm reflektiert. Dabei erwiesen sich Regisseure wie Yamamoto Satsuo 山本薩夫 (1910-1983) oder Kumai Kei 熊井啓 (1930-2007) mit ihren Filmen als kreative Beobachter des Zeit-geschehens.<sup>53</sup>

Die Versuche der Filmindustrie, dem Rückgang der Zuschauerzahlen entgegenzuwirken, hatten zu diesem Zeitpunkt bereits ihre Wirkung verfehlt. Die Einführung des Farbfilms, die Erprobung verschiedener Breitbildformate, „double features“ für den Preis einer Eintrittskarte und selbst die profitable Serienproduktion von Filmen des *yakuza*-Genres mit Filmstars wie Takakura Ken 高倉健 (1931-2014) konnten den weiteren Niedergang der Filmbranche nicht aufhalten. Die *yakuza*-Filme der 1960er Jahre bildeten ein eigenes Subgenre und unterscheiden sich erheblich von späteren Varianten. Protagonisten dieser so genannten *ninkyō eiga* 任侠映画 (ritterliche Filme), die in der *Meiji*- oder *Taishō*-Zeit verortet sind, waren meist Kimono tragende Gesetzlose, die stets darauf bedacht waren, einen Konflikt zwischen *giri* 義理 (Pflicht) und *ninjō* 人情 (persönliche Gefühle) auf ehrenhafte Weise zu lösen. Die schablonenhafte Handlung dieser Filme kreiste meist um eine *yakuza*-Gruppierung, die noch einem alten Verhaltenskodex ritterlicher Art folgt und einen ungewollten Konflikt mit einer rivalisierenden Gruppe ausfechten muss. Filme dieser Art fanden ihr Publikum vor allem in jungen Männern, die im Japan der Nachkriegszeit ohne Familie aus der Provinz in die Großstadt zogen, um dort Arbeit zu finden. Gerade diesem Publikum, das sich nach einer Anbindung an eine soziale Gruppe mit Freundschaft und Loyalität sehnte, boten die unrealistischen *ninkyō eiga* eine Art utopische Heimstatt.<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> Vgl. Nornes, Abe Mark (2007): *Forest of Pressure. Ogawa Shinsuke and Postwar Japanese Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

<sup>54</sup> Als einer der ersten Filme des Genres gilt *Jinsei gekijō Hishakaku* 人生劇場 飛車角 (1963) von Sawashima Tadashi 沢島忠 (1926-2018). Filme über das Milieu des organisierten Verbrechens genießen in Japan eine ähnliche Popularität wie Gangsterfilme in den USA. Mit den *yakuza* schildert der japanische Gangsterfilm eine Personengruppe, die mit ihrem Ehrenkodex, dem sozialen Zusammenhalt und einem Geflecht von Sanktionen und Gratifikationen eine eigene Subkultur bildet. Vgl. auch Satō Tadao (1982): *Currents in Japanese Cinema. Essay by Tadao Sato*. New York: Kodansha International, S. 51 ff.

Trotz der wirtschaftlichen Misere der Filmstudios gab es immer wieder junge Regisseure wie Suzuki Seijun, denen noch künstlerische Freiheiten eingeräumt wurden. So konnte Suzuki bei *Nikkatsu* von der Popularität der *taiyôzoku eiga* profitieren und in einem Zeitraum von knapp zehn Jahren über vierzig Filme drehen, die sich mit ihrer ästhetisierten Darstellung von Gewalt an ein ausschließlich jüngerer Publikum richteten. Seine exzentrischen *yakuza*-Filme wie *Tôkyô Nagaremono* 東京流れ者 (1966, Tokyo Drifter), eine Gangsterballade, die durch eine exzessive Farbgebung bestach, oder *Koroshi no rakuin* 殺しの烙印 (1967, Branded to Kill), eine surrealistische Mischung aus James Bond-Filmen und Film Noir, gelten heute als Meisterwerke des japanischen Films und werden zum Teil dem New Wave-Film zugerechnet.<sup>55</sup>

Während man bei *Nikkatsu* mit *taiyôzoku eiga*, bei *Daiei* und *Tôei* mit *jidaigeki*- und *yakuza*-Filmreihen, bei *Tôhô* dagegen mit Kurosawas Großproduktionen, *kaijû eiga* und harmlosen Angestelltenkomödien erfolgreich war, befand man sich bei *Shôchiku* noch auf der Suche nach innovativen Tendenzen, um der Konkurrenz etwas entgegenhalten zu können. Dabei traten neue Talente in Erscheinung, die sich gegen Traditionen und Konventionen des bisherigen japanischen Films aussprachen und diesen von Grund auf in Frage stellten. Neue Werke von Regisseuren wie Ôshima Nagisa 大島渚 (1932-2013), Imamura Shôhei 今村昌平 (1926-2006), Terayama Shûji 寺山修司 (1935-1983), Yoshida Yoshihige 吉田善重 (1933-) oder Shinoda Masahiro 篠田正浩 (1931-) weckten Erwartungen und wurden in Anlehnung an Werke der französischen Nouvelle Vague *Shôchiku Nûberu Bâgu* 松竹ヌーベル・バーグ (*Shôchiku Nouvelle Vague*) bezeichnet. Beide Richtungen entstanden zur gleichen Zeit, weshalb es sich bei den japanischen Filme dieser Bewegung nicht einfach bloß um Kopien der französischen Bewegung handelt. Zudem lassen sich grundlegende Unterschiede zwischen beiden Bewegungen erkennen. Die französische Nouvelle Vague verstand sich als eine Art Gegenkino und vertrat ein vornehmlich ästhetisches Programm, in Japan sahen sich Regisseure dagegen eher als Bewegung, die sich der Analyse von und Kritik an sozialen Konventionen widmete.<sup>56</sup> Obgleich den japanischen Regisseuren eine

---

<sup>55</sup> Vgl. Miyako Daisuke (2007): *Dark Visions of Japanese Film Noir*. In: Phillips, Alistair; Stringer, Julian (Hrsg.): *Japanese Cinema. Texts and Contexts*. London: Routledge, S. 193-204.

<sup>56</sup> Vgl. Desser, David (1988): *Eros plus Massacre. An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.

gemeinsame Programmatik fehlte, ähnelten sich die thematischen und formalen Merkmale ihrer Filme. Diese setzten sich mit Tabuthemen wie Diskriminierung, sexueller Gewalt, politischem Radikalismus, Jugendkultur und Kriminalität sowie den Folgen des Zweiten Weltkriegs auseinander, während sich die visuelle Umsetzung durch eine unorthodoxe Verwendung von Filmschnitt, Kameraführung und filmischer Erzählweise auszeichnete. Vor allem die Protagonisten dieser Filme unterschieden sich von bisherigen Filmproduktionen, denn nun stellte man auch Kriminelle, ethnische Minderheiten oder soziale Außenseiter im Mittelpunkt der Geschichten. Vertreter der Bewegung schilderten ungehemmte Sexualität und die veränderte Rolle der Frau in der japanischen Gesellschaft. Rassismus und die Position ethnischer Minderheiten in der wurden ebenso thematisiert, so dass das Publikum im In- und Ausland so erstmals Einblicke in ein bislang unbekanntes Japan erhielt. Das japanische New Wave-Kino war zwar nicht von langer Dauer, brachte jedoch Regisseure hervor, deren Filme in Form und Inhalt noch heute beeindruckten.

*Shôchiku*-Produktionen wie *Seishun zankoku monogatari* 青春残酷物語 (1960, Cruel Story of Youth) oder *Taiyô no hakaba* 太陽の墓場 (1960, The Sun's Burial), die unter der Regie von Ôshima Nagisa entstanden, erinnern zwar in thematischer Hinsicht und aufgrund ihrer Figurenkonstellation den bei *Nikkatsu* produzierten *taiyôzoku eiga*. Was sie von diesen jedoch unterschied, war eine innovative Erzählweise, die Ôshima mit einer klaren politischen Aussage verband. Ôshima war ein Regisseur, der das Studiosystem verachtete und seine links-politische Positionierung stets in seine Werke einfließen ließ. So kritisierte er in *Nihon no yoru to kiri* 日本の夜と霧 (1960, Night and Fog in Japan) die Altlinken der Kommunistischen Partei, welchen er vorwarf, die neue Generation junger Anhänger linker Ideologien verraten zu haben. Die Inszenierung des Films mit ihren zahlreichen politischen Dialogen voller marxistischer Theorie ließ die Sympathien, die Ôshima für die japanische Studentenbewegung und ihre Ziele hatte, deutlich erkennen. Der von ATG produzierte Film *Kôshihei* 絞死刑 (1968, Death by Hanging), eine radikale Kritik an der Todesstrafe und eine Parabel über die Diskriminierung der koreanischen Minderheit in Japan, erzählte die auf einer wahren Begebenheit beruhenden Geschichte eines zum Tode verurteilten Koreaners, der zwei Schülerinnen ermordet hatte. Der Film, der heute als Schlüsselwerk in Ôshimas Schaffen gewürdigt wird, war den konservativen Filmstudios zum Zeitpunkt seiner Entstehung aufgrund der allgegenwärtigen Studentenproteste jedoch zu brisant, weshalb der Regisseur seine eigene Produktionsfirma gründete, um seine inhaltlich gewagten

Projekte weiterhin realisieren zu können. Wie viele andere zog sich Ôshima nach dem so genannten *Asama sansô jiken* あさま山荘事件 (Asama sansô-Vorfall) im Jahre 1972, einer blutigen Geiselnahme in den Bergen Karuizawas unter Beteiligung von Mitgliedern der Japanischen Roten Armee (*Nihon sekigun* 日本赤軍) und einer Anzahl von Morden innerhalb der terroristischen Vereinigung, vom politischen Kino zurück.<sup>57</sup>

Mit Yoshida Yoshihige, dem Regisseur von *エロス + 虐殺 Erosu purasu gyakusatsu* (1969, Eros plus Massaker), trennte sich bald ein weiterer Hauptakteur des japanischen New Wave-Kinos von *Shôchiku*. Yoshida, der zunächst als Regieassistent unter Kinoshita Keisuke bei *Shôchiku* begonnen hatte, versuchte in einem seiner bekanntesten Filme über die Ermordung des Anarchisten Ôsugi Sakae 大杉栄 (1885-1923) die Beziehung zwischen Terrorismus und Sexualität zu analysieren, indem er die Ereignisse der *Taishô*-Ära dem Leben der politisierten Jugend im Japan der Nachkriegszeit gegenüberstellte. Yoshihige hatte sich zudem in unterschiedlichen, durchaus melodramatischen Filmen, mit der Situation der Frau in der zeitgenössischen japanischen Gesellschaft beschäftigt, weshalb er – wie vor ihm Mizoguchi Kenji – als einer der wenigen Regisseure gilt, denen die Bezeichnung *feminisuto* フェミニスト (feministisch) zu Recht zugesprochen werden kann.<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> Proteste der politischen Linken gegen den Sicherheitsvertrag mit den USA lösten bereits 1960 schwere Unruhen aus. Aus den Protesten war die *Zengakuren* 全学連 (Abk. für *Zennihon gakusei jichitai sô rengô* Alljapanischer Allgemeiner Verband der studentischen Selbstverwaltung), eine linksradikale Studentenorganisation maßgeblich beteiligt. Zu dieser Zeit spaltete sich die Organisation in verschiedene teilweise kommunistische Gruppierungen. 1968 wurden die Proteste fortgesetzt und auf das gesamte Land, besonders auf Universitäten, ausgeweitet, kurze Zeit später radikalisierte sich eine Minderheit innerhalb der Bewegung. Diese Radikalisierung gipfelte in terroristischen Aktionen der Japanischen Roten Armee Fraktion (*Nihon sekigun* 日本赤軍). Nachdem elf Mitglieder der Japanischen Roten Armee Fraktion in einer Säuberungsaktion exekutiert worden waren, kam es vom 19. bis 28. Februar 1972 in einer Ferienhütte am Berg Asama zu einer blutigen Geiselnahme, deren Beendigung zwei Polizisten mit ihrem Leben bezahlen mussten. Vgl. Knaut, Till (2017): *Die japanische Kultur des antistaatlichen Widerstands nach 1945*. Frankfurt: Campus.

<sup>58</sup> Vgl. Desser, David (1988): *Eros plus Massacre. An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, S. 132ff.

Imamura Shōhei dagegen arbeitete überwiegend bei *Nikkatsu*, wo er mit Filmen von sich reden machte, in welchen er sich wie in *Buta to gunkan* 豚と軍艦 (1961, Pigs and Battleships) auf die Beschreibung von Menschen konzentrierte, die am unteren Ende der Gesellschaft ums Überleben kämpfen. Am Beispiel eines in den Slums lebenden Paares, das sich mit *yakuza* und Zuhältern herumschlägt, beschreibt Imamura auch das Milieu der in Yokosuka stationierten amerikanischen Militärbasis.<sup>59</sup> Ein wiederkehrendes Thema in Imamuras Filmen war der Konflikt zwischen konstruierten Sitten und den Wünschen und Begierden von Menschen, denen es nicht immer gelingt, ihre animalische Natur den rationalen Gesetzen der Gesellschaft unterzuordnen. Auch in Imamuras Filmen standen weibliche Heldinnen im Mittelpunkt, diese waren jedoch weit davon entfernt, sich für ihre Männer aufzuopfern. Stattdessen porträtierte Imamura Frauen, die sich ihres Körpers und ihrer Sexualität voll bewusst waren und diese ohne Skrupel einsetzten, um zu überleben. Damit standen seine Figuren in einem krassen Gegensatz zu den konservativen Moralvorstellungen der damaligen Gesellschaft, in der weitgehend das Bild der graziösen und kultivierten japanischen Frau gepflegt wurde. So inszenierte Imamura mit *Nippon konchūki* 日本昆虫記 (1963, The Insect Woman) eine Sittengeschichte, in deren Zentrum eine auf dem Land aufgewachsene junge Frau steht, die sich in der Großstadt zunächst als Prostituierte und Fabrikarbeiterin durchschlagen muss, die später ihr eigenes Bordell betreibt und schließlich wegen illegaler „Unzucht“ verhaftet wird, um sich am Ende doch ihrer Abhängigkeit von der Männerwelt bewusst wird. Obgleich Imamura als einer der Vertreter des japanischen New Wave-Kinos gilt, waren seine Filme doch insgesamt weniger politisch gefärbt als jene von Ōshima und Yoshida. Während diese einen radikalen Bruch mit dem bisherigen japanischen Film herbeiführen wollten, betrachtete Imamura die Bewegung eher als eine unvermeidliche Entwicklung einer dynamischen Filmgeschichte.<sup>60</sup>

Viele Werke von Filmemachern, die wie Ōshima, Yoshida und Imamura der New Wave-Film zugerechnet wurden, waren zwar eine Herausforderung für die konservative japanische Gesellschaft, wurden jedoch nicht nur mit Preisen ausgezeichnet, sondern

---

<sup>59</sup> Die Stadt in der Präfektur Kanagawa beherbergt die größte US-amerikanische Militärbasis in Japan.

<sup>60</sup> Zu Imamuras Filmen siehe ausführlich Coleman, Lindsay; Desser, David (2019): *Killer, Clients and Kindred Spirits: The Taboo Cinema of Shohei Imamura*. (Edinburgh Studies in East Asian Film) Edinburgh: Edinburgh University Press.

waren auch in finanzieller Hinsicht durchaus lukrativ. Allerdings konnten sie das Überleben der etablierten Filmstudios nicht auf Dauer garantieren, da viele der bedeutenderen Regisseure der Bewegung es vorzogen, ihre eigenen Produktionsfirmen zu gründen oder für unabhängige Studios zu arbeiten.

### *Filme von unabhängigen Produktionsgesellschaften*

Zu Beginn der 1960er Jahre vergaben die großen Studios ihre Filme nach einem System, bei dem mehrere Filme als Einheit („block booking“) an Filmtheater verkauft wurden, wodurch diese dazu gezwungen waren, auch zweitklassige B-Filme aufzukaufen. Dabei handelte es sich um eine Praxis, die auch in den USA üblich war. Vorstellungen von unabhängig produzierten Filmen waren deshalb äußerst selten. Erst mit dem dramatischen finanziellen Abstieg der etablierten Filmstudios eröffnete sich für Regisseure wie Shindô Kaneto 新藤兼人 (1912-2012), Teshigahara Hiroshi 勅使河原宏 (1927-20021) oder Hani Susumu 羽仁進 (1928-) die Gelegenheit, auch außerhalb des Studiosystems zu arbeiten. Dass immer mehr selbständig produzierte Filme entstanden, ließ sich auch an den von *Kinema Junpô* herausgegebenen Bestenlisten ablesen, die kaum noch Filme auflisteten, die von *Nikkatsu*, *Tôhō* oder *Shôchiku* produziert wurden. Das hohe Niveau von Filmen der späten 1960er Jahre ist zum größten Teil auf die Bestrebungen von Regisseuren der neuen Generation zurückzuführen. Ein weiterer Faktor, der die Herstellung von Spielfilmen auch außerhalb des Studiosystems ermöglichte, war finanzieller Natur. Technisches Equipment wie Kameras (8-mm-Filmkamera) und Mikrophone waren erheblich preiswerter geworden, so dass man nun auch ohne Geldgeber der großen Produktionsgesellschaften Filme drehen konnte. Diese technische Entwicklung machte es jüngeren Regisseuren, die sich gegen die Herstellung rein kommerzieller Filme stellten und sich vom Druck und der Bevormundung der großen Filmstudios befreien wollten, nun möglich, sich selbständig zu machen.

Am konsequentesten wurde diese Entwicklung wohl im Bereich des Dokumentarfilms ausgenutzt. Tsuchimoto Noriaki 土本典昭 (1928-2008) oder Ogawa Shinsuke 小川紳介 (1935-1992) waren besonders aktive Dokumentarfilmer, die mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet wurden. So porträtierte Tsuchimoto in seinen Filmen fast ausschließlich Menschen, die der Politik des Staates zum Opfer gefallen waren oder durch die Vorgehensweise von Unternehmen unterdrückt und ausgebeutet wurden.

Bekanntestes Beispiel dürften seine Dokumentationen über die Opfer der Umweltkatastrophe von Minamata<sup>61</sup> sein, wie beispielsweise *Minamata:kanja san to sono sekai* 水俣：患者さんとその世界 (1970, Minamata: The Victims and Their World). Ogawa dagegen machte eine Reihe von Filmen über die radikalen politischen Bewegungen der 1960er und 1970er Jahre und dokumentierte in *Nihon kaihô sensen: Sanrizuka no natsu* 日本開放戦線：三里塚の夏 (1968, The Battlefront for the Liberation for the Liberation of Japan – Summer in Sanrizuka) die Proteste gegen den Bau des Flughafens Narita, an welchen sich zahlreiche Bauern und Studenten beteiligt hatten.<sup>62</sup>

Hani Susumu konnte auf einen ähnlichen Werdegang zurückblicken wie Tsuchimoto und Ogawa. Er hatte sich bereits mit Dokumentarfilmen einen Namen gemacht, als er begann, Spielfilme für das japanische Kinopublikum zu drehen. In Kinofilmen wie *Furyô Shônen* 不良少年 (1961, Bad Boys) machte sich sein beruflicher Werdegang durch einen besonders dokumentarischen Stil bemerkbar. Zudem wirkten in dem Film über die jungen Insassen einer Erziehungsanstalt ausschließlich Laiendarsteller mit. Nach Projekten für verschiedene Produktionsgesellschaften konnte Hani mit

---

<sup>61</sup> Minamata ist eine Stadt auf der Insel Kyûshû, wo Mitte der 1950er Jahre zahlreiche Fälle von Quecksilbervergiftungen bekannt wurden, die auf ungereinigte Abwässer eines dort ansässigen Chemiewerks zurückgeführt werden konnten. Die Vergiftungen führten bei zahlreichen Einwohnern zu schweren Schädigungen des zentralen Nervensystems. Nach heutigen Kenntnissen waren mindestens 17000 Menschen gesundheitlich betroffen, etwa 3000 Menschen starben an den Folgen. Vgl. u. a. auch die 1968 publizierten Essays von Ishimure Michiko: *Kukai Jôdo – Waga Minamatabyô* (1995, Paradies im Meer der Qualen – Unsere Minamata Krankheit. München: Insel). Die Ereignisse um die Aufdeckung des Umweltskandals ist Thema des Kinofilms *Minamata* (2020) von Andrew Levinas mit Johnny Depp in der Rolle des Fotografen Eugene Smith.

<sup>62</sup> Vgl. dazu Yamane Keiko (1985): *Das japanische Kino. Geschichte. Filme. Regisseure*. Luzern: Bucher, S. 48-49. Und ausführlich: Nornes, Abe Mark (2011): *Forest of Pressure: Ogawa Shinsuke and Postwar Japanese Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press. Der Bau des Flughafens Narita stieß aufgrund der notwendigen Landenteignungen ab 1966 auf heftigen Widerstand in der Bevölkerung. Bauern, Anwohner, linksradikale Studenten und linke Parteien bildeten die so genannte Sanrikuza-Shibayama-Vereinigung gegen den Flughafen (三里塚・芝山連合空港反対同盟 *Sanrikuza Shibayama rengô kâkô hantai dômei*).

finanzieller Unterstützung der 1962 gegründeten *Nihon âto shiatâ girudo* 日本アート・シアター・ギルド (Japan Art Theater Guild, ATG)<sup>63</sup> schließlich seinen letzten bedeutenden Film verwirklichen. In *Hatsukoi jigokuhen* 初恋地獄篇 (1968, Nanami: The Inferno of First Love) erkundete Hani düstere Bereiche der Sexualität, indem er die ersten sexuellen Erfahrungen eines jungen Mannes beschreibt, der als Kind missbraucht wurde.

Shindô Kaneto, der als Regieassistent lange unter Mizoguchi gearbeitet hatte, verließ *Shôchiku* im Jahre 1950 und gründete ein Jahr später mit Yoshimura Kôzaburô eine eigene Produktionsfirma, die *Kindai Eiga Kyôkai* 近代映画協会 (Gesellschaft des Modernen Films), mit welcher er ambitionierte Filmprojekte wie *Genbaku no ko* 原爆の子 (1952, Children of Hiroshima), *Hadaka no Shima* 裸の島 (1960, Naked Island) und *Onibaba* 鬼婆 (1964, Onibaba) verwirklichte. Shindôs Werke erwiesen sich wiederholt als filmische Aufarbeitungen der Atombombenabwürfe über Hiroshima, der Heimat des Regisseurs.

Ein weiterer wichtiger Regisseur, der sich auch als Produzent seiner Filme hervortat, war Teshigahara Hiroshi. Teshigahara hatte zu Beginn der 1960er Jahre mit existentialistischen Allegorien auf sich aufmerksam gemacht, die in Zusammenarbeit mit dem Schriftsteller Abe Kôbô 阿部公房 (1924-1993) entstanden waren. Teshigahara hatte vier Texte Abes für die Leinwand adaptiert, die Drehbücher schrieb Abe selbst. *Suna no onna* 砂の女 (1964; Woman in the Dunes), die wohl bekannteste Kooperation der beiden Künstler, ist eine existentialistische Parabel über einen Insektenforscher, der von den Bewohnern eines Dorfes am Meer als Geisel festgehalten und gezwungen wird, den Sand zu fortzuschaukeln, der das in einer Sandgrube stehende Haus einer Bewohnerin der Gemeinschaft ständig zu bedecken droht. Auf dem Filmfestival in Cannes wurde der Film im Jahre 1964 mit dem Spezialpreis der Jury

---

<sup>63</sup> Die ATG war eine Filmgesellschaft, die als Verleihfirma für ausländische Filme begann, später dann zahlreiche Filme der japanischen New Wave herausbrachte, die von den großen Studios abgelehnt worden waren. Ab 1967 beteiligte sich die ATG an der Produktion verschiedener Werke von Regisseuren wie Imamura oder Ôshima und unterstützte die Verwirklichung von experimentellen Filmen der japanischen Avantgarde, wie z. B. *Bara no sôretsu* 薔薇の葬列 (1969, Funeral Parade) von Matsumoto Toshio 松本俊夫 (1932-2017), in welchem der Ödipus-Stoff ins Milieu der Homosexuellen- und Nachtclubszene in Tôkyô verlagert wurde.

ausgezeichnet. Wiederkehrende Themen in Teshigaharas Adaptionen waren die Entfremdung des Individuums von der Massengesellschaft im urbanen Raum, Identitätsverlust, Isolation und Metamorphose. Seine Protagonisten leben in einer von Konventionen bestimmten Welt, in der sich das anonyme Individuum nach einer Selbstbestimmung sehnt, die ihm von der Gesellschaft jedoch verwehrt wird.

Auch Ôshima Nagisa hatte zu diesem Zeitpunkt bereits seine eigene Produktionsfirma *Sôzôsha* 創造社 gegründet, mit der er eigene Projekte verwirklichen konnte. *Shinjuku dorobô nikki* 新宿泥棒日記 (1969, Diary of a Shinjuku Thief), der als einer der wichtigsten Filme Ôshimas gilt und an die Werke Godards erinnert, porträtiert die Jugendszene Shinjokus und stellt am Beispiel seiner Protagonisten eine Parallele zwischen der Suche nach sexueller Identität und Freiheit her, die in Frustration und Gewalt mündet.

Ob sie nun der New Wave-Bewegung zugerechnet wurden oder sich in politischen linken Organisationen wie der Studentenbewegung engagierten – ein gemeinsames Merkmal der neuen Generation von Regisseuren war ihre ablehnende Haltung gegenüber veralteten Strukturen des autoritären japanischen Staates und den Kooperationen der japanischen Regierung mit den USA während des Vietnamkrieges. Auch weite Teile der Bevölkerung sympathisierten mit den Idealen der japanischen Studentenbewegung und antikapitalistischen Strömungen. Als sich Teile der linksgerichteten Bewegungen jedoch radikalisierten, kippte die öffentliche Stimmung und eine konservative Wende begann sich abzuzeichnen. Vielen Menschen, die sich an den Studentenprotesten gegen den Vietnamkrieg und für soziale Reformen beteiligt oder mit diesen sympathisiert hatten, wandten sich enttäuscht von diesen ab und mussten zu Beginn der 1970er Jahre erkennen dass ihre revolutionären Ideale nun durch Fernsehen und Massenkonsum ersetzt worden waren.

Diese Entwicklung wurde in Gang gesetzt, als man ab 1969 mit der Produktion von Computerchips begann. Von erfolgreichen Modellen wie dem Toyota Corona wurden ab 1970 erstmals mehr als 10000 Personenfahrzeuge pro Monat produziert. Das Bevölkerungswachstum lag so hoch wie nie zuvor. Das Fernsehen war mittlerweile ein fester Bestandteil der japanischen Alltagskultur, besonders des täglichen Familienlebens geworden. Regisseure der neuen Generation standen dieser Entwicklung mit äußerstem Misstrauen gegenüber. Und zu Recht, denn die sozialen Lebensbedingungen begannen sich dramatisch zu verschlechtern. Katastrophale Wohnverhältnisse führten zu einem Anstieg sozialer Konflikte in slumähnlichen

Regionen. Die Urbanisierung schritt so rasch voran, dass um die Großstädte herum gigantische Stadtrandsiedlungen entstanden. Umweltverschmutzung, Platzmangel und Kriminalität trugen zu einer Verschlechterung der Lebensbedingungen bei.

Ein Regisseur, der seine Filmprojekte während dieser gesellschaftlichen Entwicklungen und politischen Ereignisse scheinbar unbeeindruckt realisieren konnte, war der bei *Shôchiku* beschäftigte Yamada Yôji 山田洋二 (1931-), der mit seiner 48teiligen Serie *Otoko wa tsurai yo* 男はつらいよ (1969-1995, It's Tough Being a Man) für eine der populärsten Filmreihen der japanischen Filmgeschichte verantwortlich war. Der Protagonist der Serie, dargestellt von Atsumi Kiyoshi 渥美清 (1928-1996), ist ein fröhlicher Vagabund, der als fliegender Händler (*tekiya* 的屋) auf Straßenmärkten in verschiedenen Regionen Japans seinen Lebensunterhalt bestreitet und sich auf seinen Reisen durch Japan ständig in junge Frauen verliebt, die meist mit verschiedenen privaten Problemen zu kämpfen haben. Im Laufe der Geschichte kehrt er stets nach Tôkyô ins Haus seiner Schwester zurück, wo er dann jene Reisebekanntschaft durch Zufall wiedertrifft. Die Familie kümmert sich um den Gast, die Frau wird wieder glücklich und geht ihrer eigenen Wege. Am Ende bleibt Tora-san stets allein zurück, packt seinen Koffer und macht sich wieder auf die Reise in die nächste Stadt. Jeder Teil der Serie war nach diesem wiederkehrenden Muster konzipiert. Der Erfolg der Filme basierte auf ihrem unerschütterlichen Glauben an das Gute im Menschen und einer nostalgischen Sehnsucht nach einer nicht mehr existierenden heilen Welt der *shitamachi* 下町 (Unterstadt), mit ihren kleinen Geschäften, Lokalen und einer vertrauten Nachbarschaft. *Shôchiku* überstand die 1970er Jahre auch Dank des überwältigenden Erfolges dieser Serie, die erst mit dem Tode des Hauptdarstellers beendet wurde.<sup>64</sup>

### *Sex und Gewalt im Film der 1970er Jahre*

---

<sup>64</sup> Die Serie ist auch als Hommage an die Geschichte der darstellenden Künste in Japan konzipiert. Der Name des Protagonisten Tora-san lautet eigentlich Kuruma Torajirô. Kuruma Zenshichi war ein Anführer von Straßenkünstlern während der *Edo*-Zeit, bekannt als *gômun* 乞胸, die als gesellschaftliche Außenseiter betrachtet wurden. Der Name Torajirô geht auf Saitô Torajirô zurück, der vor dem Krieg für die Herstellung von Komödien verantwortlich war. Vgl. Yomota Inuhiko (2014): *Nihon eigashi 110nen* (110 Jahre japanische Filmgeschichte). Tôkyô: Shûeisha Shinsho, S. 197-198.

Trotz des wirtschaftlichen Aufschwungs und technologischer Innovationen, setzte sich die finanzielle Misere der großen Filmstudios immer weiter fort. Man reagierte auf die Krise, indem man sich bei Filmprojekten noch stärker von kommerziellen Zielen leiten ließ, so dass politische Ambitionen größtenteils verloren gingen. Mit der während des Krieges gegründeten *Daiei* erklärte sich nach *ShinTôhô* eine weitere Filmgesellschaft bankrott. Nur durch die Kooperation mit einem Verlagshaus konnte die jährliche Produktion einer geringen Anzahl an Filmen gewährleistet werden. *Nikkatsu* und *Tôei* hatten das Kinopublikum von *jidaigeki* an das Fernsehen verloren, weshalb man mit neuartigen *yakuza*-Filmen versuchte, Zuschauer zurückzugewinnen. Eine profitable Ausnahme war die von Misumi Kenji 三隈研次 (1921-1975) hergestellte Manga-Adaption *Kozure Ôkami* 子連れ狼 (1972-74, Lone Wolf and Cub). Die meisten bei *Nikkatsu* hergestellten Actionfilme waren zwar ein Markenzeichen der Studios, hatten jedoch weder die Komplexität von anspruchsvollen *yakuza*-Filmen der 1950er Jahre, noch die Originalität von aktuellen unabhängigen Produktionen.

Ein Regisseur, der in den 1970er Jahren einen radikalen Stilwechsel vollzog, war der bei *Tôei* beschäftigte Fukasaku Kinji 深作欣二 (1930-2003), der zuvor mit zahlreichen *ninkyô eiga* Erfahrungen gemacht hatte. Fukasakus vermeintlich realistische Porträts des Gangstermilieus aus dieser Zeit sind heute noch als *jitsuroku eiga* 実録映画 (Tatsachenfilme) bekannt und zeichnen sich durch extrem gewalttätige Schilderungen von Auseinandersetzungen zwischen verschiedenen *yakuza*-Gruppierungen aus, die – häufig mit Handkameras gefilmt – in einem pseudo-dokumentarischen Stil gehalten waren. Stellvertretend für das Genre ist heute noch die fünfteilige Reihe *Jingi naki tatakai* 仁義なき戦い (1973-74, Battles Without Honor and Humanity), die den Aufstieg des organisierten Verbrechens während der Nachkriegszeit schildert und dabei völlig auf das nostalgische Pathos der *ninkyô eiga* verzichtet. Auch ein Gegensatz zwischen Gut und Böse ist hier kaum noch vorhanden. Was bleibt, ist der ständige Kampf zwischen rivalisierenden Banden der japanischen Unterwelt, der von Fukasakus Kamera mit einer rohen Unmittelbarkeit eingefangen wurde. Der Gesamttton der Filme war düster, chaotisch und gewalttätig und damit ideal, um die Sinnlosigkeit der brutalen Auseinandersetzungen zwischen den *yakuza*-Gruppierungen auszudrücken. Sugawara Bunta 菅原文太 (1933-2014) verkörperte einen Protagonisten der in diesen Filmen als rücksichtsloser Realist stets über Leichen geht, um seine Ziele zu erreichen. Durch eine akribische Nachbildung der Besatzungszeit in Hiroshima gelang es Fukasaku, den Zeitgeist der unmittelbaren

Nachkriegszeit festzuhalten und einen Mikrokosmos der damaligen japanischen Gesellschaft auf die Leinwand zu transportieren, in der Gewalt und Korruption florierten und ehrenwerte Helden keinen Platz mehr hatten.<sup>65</sup> Fukasaku drehte während der folgenden Jahre noch weitere Genre-Filme wie *Jingi naki tatakai: Hiroshima shitôhen* 仁義なき戦い: 広島死闘編, (1973, Battles Without Honor and Humanity: Deadly Fight in Hiroshima) oder *Jingi no hakaba* 仁義の墓場 (1975, Graveyard of Honor) und fand zahlreiche Nachahmer, die sich den Erfolg der *jitsuroku eiga* zunutze machten. So entstanden ähnliche Werke unter der Regie des Genre-Spezialisten Yamashita Kôzaku 山下耕作 (1930-1998), der mit *Yamaguchi gumi sandaime* 山口組三代目 (1973, The Yamaguchi Group: The Third Generation) einen Film mit Takakura Ken über die größte in Japan existierende *yakuza*-Gruppe vorlegte, und den Erfolg der *Jingi naki tatakai*-Reihe noch übertreffen konnte. Obwohl das Genre mit Themen wie Loyalität und Unterwürfigkeit auf japanische Tugenden aufbaute, die dem Publikum aus den *jidaigeki* bekannt waren, hielt die Popularität der Filme nicht länger als bis Mitte der 1970er Jahre an. Dies lag nicht nur an der Konkurrenz des Fernsehens. Die Mehrzahl der *yakuza*-Filme wurde nach feststehenden Regeln angefertigt und Modulen ähnelten, die man in in einer bestimmten Reihenfolge miteinander kombinierte. Dies führte zu einer ständigen Wiederholung preiswerter Filme mit bekannten narrativen Mustern, die sich kaum voneinander unterschieden. Letztlich entwickelte sich das Genre somit zu einem Vehikel für eine Aneinanderreihung sinnloser Gewaltdarstellungen. Hinzu kam, dass das junge Publikum der 1970er Jahre nur noch wenig Interesse für Protagonisten aufbrachte, die ihre Individualität zum Wohle der Gruppe opferten.<sup>66</sup>

Während *yakuza*-Filme bei *Tôei* einen erheblichen Anteil der Filmproduktionen ausmachten, war man bei *Nikkatsu* dazu übergegangen, freizügige Softpornos zu produzieren, die seit den 1960er Jahren unter dem Begriff *pinku eiga* ピンク映画 (Pink Film) zusammengefasst wurden und die heimische Filmlandschaft allmählich dominieren sollten. Waren erotische Filme zunächst noch von unabhängigen Studios hergestellt worden, erkannte man den kommerziellen Wert der *pink eiga* zu Beginn der

---

<sup>65</sup> Zum japanischen *Yakuza*-Film siehe Schilling Mark (2003): *The Yakuza Movie Book: A Guide to Japanese Gangster Films*. Berkeley: Stone Bridge Press.

<sup>66</sup> Vgl. Richie, Donald (2001): *A Hundred Years of Japanese Film*. New York: Kodansha, S. 208-209.

1970er Jahre auch bei den großen Filmstudios.<sup>67</sup> Um dem Genre ein akzeptables Label zu verschaffen, wählte man für Produktionen bei *Nikkatsu*, deren Budget weitaus höher war, die Bezeichnung *roman poruno* ロマンポルノ (romantische Pornographie). Der erste erfolgreiche Vertreter des Genres war *Danchizuma hirusagari no jôji* 団地妻: 昼下がりの情事 (1971, Apartment Wife: Affair in the Afternoon) von Nishimura Shôtârô 西村昭五郎 (1930-2017). Einer der erfolgreichsten Regisseure des Genres war Tatsumi Kumashiro 神代辰巳 (1927-1995), dem mit *Yojohan fusuma no urabari* 四畳半襖の裏張り (1973, Man and Woman Behind the Fusuma Screen: Enduring Skin) die Adaption eines Textes von Schriftstellers Nagai Kafû gelang, die zwar eine große Anzahl von Sexszenen enthielt, von der Filmzeitschrift *Kinema Junpô* dennoch auf die Liste der besten zehn Filme des Jahres gesetzt wurde. Solange Regisseure des Genres die geforderte Anzahl an Sexszenen lieferten, genossen sie bei den Studios relativ große künstlerische Freiheiten, weshalb sich *roman poruno* besonders gut für junge Filmemacher eigneten, um erste Erfahrungen als Regisseure zu sammeln. *Nikkatsu* stellte die Produktion der *roman poruno* erst im Jahre 1988 ein.

Auch bei *Tôei* begann man bald Filmproduktionen mit erotischen Inhalten in Auftrag zu geben, die man *Tôei poruno* 東映ポルノ (*Tôei* Pornographie) nannte. Im Unterschied zu *Nikkatsu* verband man erotische Inhalte hier allerdings mit gewalttätigen und actionreichen Handlungen. Protagonisten waren zum Teil auch starke Frauen, die ihre Rache für vergangene Ungerechtigkeiten forderten. Kommerziell erfolgreiche Filmserien wie *Sukeban* スケバン (1972, Sukeban<sup>68</sup>) von Suzuki Norifumi 鈴木則文 (1933-2014) oder *Sasori* さそり (1972, Sasori) von Shunya Itô 伊藤俊也 (1937-)

---

<sup>67</sup> So war zum Beispiel Wakamatsu Kôji 若松孝二 (1936-2012), der ab Mitte der 1960er Jahre eine Reihe von reißerischen und kontroversen Filmen gedreht hatte, einer der bekanntesten Vertreter des Genres. Mit seiner eigenen Produktionsfirma drehte er u. a. auch Filme, in welchen er politische Themen, wie z. B. die Japanische Rote Armee, aufgriff. Die Mehrzahl von Wakayamas Filmen zeichnet sich durch ein extrem niedriges Budget sowie durch eine Darstellung von grotesker Gewalt und Sadismus aus. Vgl. auch Desser, David (1988): *Eros plus Massacre. An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, S. 99-107.

<sup>68</sup> Bei dem Wort *sukeban* handelt es sich um eine verkürzte Zusammensetzung der Wörter *suke* 助 (Frau) und *banchô* 番長 (Anführer).

waren reißerische Exploitation-Filme voller Sex und Gewalt, in welchen man eine feministische Kritik an der patriarchalischen Gesellschaft kaum erkennen konnte. Während diese Filmreihen zwar ein großes Publikum ins Kino lockten, waren es andere Filmereignisse, die Zuschauerrekorde brachen. Der eskapistische Science-Fiction Film *Nippon chinbotsu* 日本沈没 (1974, Japan Sinks!), in dem geschildert wurde, wie die japanische Inselkette aufgrund einer Reihe von Erdbeben und Vulkanausbrüchen allmählich im Pazifischen Ozean versinkt, war der zu diesem Zeitpunkt größte Publikumserfolg der japanischen Filmgeschichte.

### *Die 1980er Jahre des Wirtschaftsbooms*

Gegen Ende der 1970er Jahre war Japans Handelsbilanz so positiv ausgefallen, dass die japanische Währung des Yen Mitte der 1980er Jahre eine unkontrollierte Wertsteigerung erlebte. Damit wurde der Beginn der japanischen „Bubble Economy“ eingeläutet, welche die Dekade der 1980er Jahre bestimmen sollte. Unternehmen nutzten die gestiegenen Immobilien- und Aktienwerte, um vor allem amerikanische Unternehmen zu kaufen. So begann man zum Beispiel in Hollywood zu investieren und die Rechte an zahlreichen amerikanischen Kinofilmen zu erwerben. Der Wirtschaftsboom wurde jedoch durch Spekulationen derart überhitzt, dass eine Spekulationsblase (*baburu keiki* バブル景気) entstand, die Anfang der 1990er Jahre schließlich platzte.

Die Jahre der Wirtschaftsblase hatten keine positiven Auswirkungen auf die Filmindustrie, die sich während der 1980er Jahre weiter erheblich verschlechterte. Vor allem die wirtschaftliche Lage der großen Filmstudios war so prekär geworden, dass es immer schwieriger wurde, überhaupt an finanzielle Mittel zu gelangen, um Filme zu produzieren. Nur noch weniger als die Hälfte der Produktionen stammte von den großen Filmstudios. Das Publikum jedoch, wenngleich nicht mehr so zahlenmäßig wie früher, war immer noch ein zuverlässiger Garant für Kassenerfolge. Allerdings wollten immer weniger Zuschauer formelhafte Geschichten im Kino sehen, die von Produzenten stammten, die keine künstlerischen Wagnisse eingehen wollten. Einen Ausweg boten wie in den meisten anderen Filmnationen auch in Japan unabhängige Filmschaffende, die nicht nur außerhalb des Studiosystems standen, sondern auch Projekte verwirklichten, die nicht im Einklang mit der Filmpolitik des Studiosystems standen. Auch in Europa und in den USA war es dem *independent film* zu verdanken, dass das Kino

wiederbelebt werden konnte. Was dem japanischen Film zudem davor bewahrte, weiter an Bedeutung zu verlieren, war das Interesse, das bislang branchenferne Unternehmen nun für das Filmgeschäft zu zeigen begannen. *Kadokawa Shoten* 角川書店, ein 1945 gegründetes Verlagshaus, hatte bereits Mitte der 1970er Jahre mit teuren Hochglanzprodukten wie *Inugamike no ichizoku* 犬神家の一族 (1976, The Inugami Family) höchste Einspielergebnisse erzielt. Dabei kam dem Verlagshaus, das heute eines der größten Medienunternehmen Japans ist, zugute, dass es in der Lage war, seine Filme mit literarischen Vorlagen, Soundtrack-Aufnahmen und anderen Produkten zu bewerben. Auch andere Unternehmen folgten Kadokawa in die Filmbranche. So finanzierte der ehemalige Besitzer eines Stahlwerks den in schwarz-weiß gedrehten Debutfilm *Doro no kawa* (1981, Muddy River) von Oguri Kôhei 小栗浩平 (1945-) über das Leben von Kindern während der Nachkriegszeit und Fuji Television produzierte Blockbuster wie *Nankyoku monogatari* 南極物語 (1983, Antarctica) von Kurahara Koreyoshi 蔵原惟義 (1927-2002) mit Takakura Ken in der Hauptrolle.

Das Gros der Filme, die während der 1980er hergestellt wurden, markierte allerdings einen qualitativen Tiefpunkt in der japanischen Filmgeschichte. Abgesehen von Alterswerken renommierter Filmemacher wie Kurosawa oder Imamura sank die Anzahl der ins Ausland exportierten Filme stark ab. Weil man längst nicht mehr in der Lage war, sich mit der Produktion von Filmen zu finanzieren, begannen Filmgesellschaften in anderen Segmenten zu investieren. Die Verbreitung von Videoformaten wie VHS für das Heimkino und die Entstehung des AV (Adult Video アダルトビデオ) beendeten die Ära des bislang lukrativen Genres der *roman porno*-Filme. Kinos, die normalerweise Filme der großen Filmstudios vorführten, wurden nach und nach geschlossen. Stattdessen entstanden zahlreiche Kinos mit kleineren Leinwänden und weniger als zweihundert Plätzen. Diese Kinos spezialisierten sich auf Filme, die außerhalb des Studiosystems entstanden, so dass die Betreiber dieser Filmtheater in der Lage waren, selbst über ihr Programm zu entscheiden und europäische Art-House Filme oder Werke aus asiatischen Nachbarländern zu zeigen. Der rapide Anstieg dieser kleinen Programmkinos hatte einen unerwarteten Nebeneffekt auf die Entwicklung des Films. Jungen talentierten Filmemachern ohne Beziehungen zum Studiosystem eröffnete sich nun wieder die Gelegenheit, individuelle Projekte zu verwirklichen und

Erfahrungen als Regisseure zu sammeln.<sup>69</sup> Diese Regisseure kamen aus Bereichen, die extrem unterschiedlich waren. Filmemacher, die bisher erotische *pinku eiga* gemacht hatten, Regisseure aus der Welt des Independentfilms oder des Dokumentarfilms wagten den Schritt zum Film. Andere Debütanten waren Künstler oder Komiker und kamen aus dem Fernsehen zum Kinofilm. Viele dieser neuen Regisseure wurden von PIA, einem Unterhaltungsmagazin, das seit 1977 auch das jährliche PIA Filmfestival veranstaltet, unterstützt.

Regisseure, die neue Wege zu gehen versuchten, waren unter anderem Sômai Shinji 相米信二 (1948-2001), Morita Yoshimitsu (1950-2011), Ishii Sôgo 石井聰互 (1957-) oder Itami Jûzô 伊丹十三 (1933-1997). Sômai erwies sich mit Filmen wie der *yakuza*-Satire *セーラー服と機関銃 Sêrâfuku to kikanji* (1981, Sailor Suit and Machine Gun) über eine Schülerin, die vom *yakuza*-Clan ihres verstorbenen Vaters zur neuen Anführerin auserkoren wird oder mit *Taifû Kurabu* 台風クラブ (1985, Taiphoon Club), der die ersten sexuellen Erfahrungen von Oberschülern während eines Taifuns schildert, als ein Regisseur, der die Gefühlswelt von Heranwachsenden in seinen Filmen auf überzeugende Weise zu schildern in der Lage war. Sômai war bekannt für seinen weitgehenden Verzicht auf Filmschnitte und eine relativ statische Verwendung der Kamera. So verwendete er oft eine Einstellung pro Szene, um die Interaktionen seiner Protagonisten in Echtzeit auf die Leinwand zu transportieren.

Ishii erregte Anfang der 1980er Jahre unter anderem mit *Bakuretsu toshi Burst City* 爆裂都市 (1982, Burst City) für Aufsehen, einem dystopischen Punkrock-Actionfilm über Proteste gegen die Errichtung einer Atomkraftanlage. Der Film, der mit Mitgliedern verschiedener japanischer Punkgruppen besetzt ist, gilt als Ausdruck der damaligen japanischen Punkbewegung, die während dieser Zeit ihren Höhepunkt erreicht hatte. Nach einer Dokumentation über die Japan-Tour der deutschen Musikgruppe „Die Einstürzenden Neubauten“ folgte Ishiis bekanntester Film, *Gyakufunsha kazoku* 逆噴射家族 (1984, Crazy Family), das satirische Porträt einer japanischen Familie, die sich ihren Traum vom eigenen Haus in der Vorstadt erfüllt, das Gebäude jedoch nach dem Einzug mitsamt Einrichtung mit ungebremster Energie zerstört, bis nur noch ein Bild der Verwüstung übrig bleibt.

---

<sup>69</sup> Vgl. Yomota Inuhiko (2014): *Nihon eigashi 110nen*. Tôkyô: Shûeisha Shinsho, S. 210-211

Morita stellte sein Talent für satirische Betrachtungen der japanischen Gesellschaft mit der von ATG produzierten Komödie *Kazoku gēmu* 家族ゲーム (1983, Family Game) vor, einer auch visuell einfallreichen Satire über eine japanische Familie, die einen Nachhilfelehrer für ihren Sohn engagiert, der den Schüler auf obsessive Art und Weise zu akademischen Leistungen antreibt. Auch Moritas Film zeichnete sich durch statische und zumeist frontale Bildkompositionen aus, die zum Teil an die Werke Ozus erinnern. Neben dem damaligen Filmstar Matsuda Yūsaku 松田優作 (1949-1989) war Itami Jūzō in der Rolle des Familienvaters zu sehen. Itami, dessen Vater Itami Mansaku 伊丹万作 (1900-1946) in den 1930er Jahren erfolgreiche Komödien gedreht hatte, begann ein Jahr später selbst als Regisseur zu arbeiten und gewann mit seinem Debütfilm, der Komödie *Osōshiki* お葬式 (1984, The Funeral), auf Anhieb zahlreiche Preise. Itamis zweiter Film *Tampopo* タンポポ (1985, Tampopo), eine amüsante Mischung aus Großstadtwestern und Komödie über die Wertschätzung der japanischen Nudelsuppe, machte den Regisseur international bekannt. Mit seinen kompromisslosen Filmsatiren über die moderne japanische Gesellschaft zur Zeit der Bubble-Ökonomie war Itami eine Ausnahmeerscheinung in der japanischen Filmbranche der 1980er Jahre.

Zur gleichen Zeit konnte man auch beobachten, dass Regieveteranen wie Kurosawa oder Imamura, die während der 1970er Jahre zunehmend Schwierigkeiten bekommen hatten, ihre Filme zu produzieren, eine Rückkehr auf die internationale Bühne des Films gelang. So gewann Kurosawa mit dem von den Amerikanern Francis Ford Coppola und George Lucas aufwändig produzierten Historiendrama *Kagemusha* 影武者 (1980, engl. Shadow Warrior) die Goldene Palme bei den Filmfestspielen in Cannes. Fünf Jahre später folgte die französisch-japanische Co-Produktion *Ran* 乱 (1985, engl. „Chaos“), ein weiteres *jidaigeki*. In beiden Filmen übernahm Nakadai Tatsuya 仲代達矢 (1932-) die Hauptrolle. Auch Imamura Shōhei, einer der Hauptvertreter des japanischen New Wave-Films der 1960er Jahre, wurde wieder auf internationalen Filmfestivals gefeiert. Sein historisches Drama *Narayama bushikō* 檜山節考 (1983, The Ballade of Narayama) erzählt die Geschichte eines Dorfes im 19. Jahrhundert, dessen Bewohner unter Lebensmittelknappheit leiden und pflegebedürftige Familienmitglieder zum Sterben auf einen nahe gelegenen Berg bringen. Ein weiterer Regisseur, dem zu Beginn der 1980er Jahre späte internationale Anerkennung zukam, war Suzuki Seijun. Mit dem Film *Tsigoinerwaizen* ツイゴイネルワイゼン (1980, Zigeunerweisen), dem ersten Teil einer Trilogie über die *Taishō*-Zeit, gelang auch Suzuki auf verschiedenen Filmfestivals ein gefeiertes Comeback.

Die Popularität japanischer Animationsfilme erreichte während der 1980er Jahre ihren ersten Höhepunkt. Dabei konnten japanische Animationskünstler zu diesem Zeitpunkt bereits auf eine lange und erfolgreiche Entwicklung des *anime*-Films zurückblicken. Mit *Chikara to onna no yo no naka* 力と女の世の中 (1933, The World of Power and Women) des Animationskünstlers Masaoka Kenzô 政岡憲二 (1898-1988) war der erste vertonte Animationsfilm (*anime* アニメ) entstanden. Bis 1940 waren mehrere Animationsstudios gegründet worden, die jedoch von Beginn an mit ausländischen Trickfilmen konkurrieren mussten, hauptsächlich mit den Filmen Walt Disneys, die ab 1931 in Japan gezeigt wurden.<sup>70</sup> Auch während der Nachkriegszeit litt der japanische Animationsfilm unter der ausländischen Konkurrenz. Die erste animierte Fernsehserie mit halbstündigen Folgen war mit *Tetsuwan Atomu* 鉄腕アトム (1963, Astro Boy) unter Leitung des *manga*-Künstlers Tezuka Osamu 手塚治虫 (1928-1989) entstanden. In den 1970er Jahren übernahm dann der Produzent Nishizaki Yoshinobu 西崎義展 (1934-2010) die Herstellung von Science-Fiction Serien wie *Uchû senkan Yamato* 宇宙戦艦ヤマト (1977, Space Battleship Yamato), die einen ersten *anime*-Boom auslösten. Den größten Innovationsschub erhielt der japanische Animationsfilm (auch „Japanimation“ genannt) mit Produktionen von Miyazaki Hayao 宮崎駿 (1941-), der zunächst mit *Kaze no tani no Naushika* 風の谷のナウシカ (1984, Naushikaä of the Valley of the Wind), einer Adaption seines gleichnamigen *mangas*, einen großen Erfolg feiern konnte. Die Gründung des Studio Ghibli (スタジオジブリ *sutajio jiburi*) erfolgte im Jahre 1985 gemeinsam mit Takahata Isao 高畑勲 (1935-2018), dessen *anime*-Serie *Arupusu no shôjo Haiji* アルプスの少女ハイジ (1974, Heidi, Girl of the Alps) auch dem europäischen Fernsehpublikum bekannt wurde. Mitte der 1980er Jahre

---

<sup>70</sup> Die Bezeichnung, die für japanische Zeichentrickfilme verwendet wurde, lautete zu dieser Zeit zunächst *senga* 線画 (Strichzeichnung) und umfasste auch die Arbeit mit Karten, Grafiken und Diagrammen. Im Laufe der Filmgeschichte wurden verschiedene Begriffe verwendet. Später kamen die Begriffe *manga eiga* 漫画映画 (Manga-Filme) und *dôga* 動画 (bewegte Bilder) in Gebrauch. Heute hat sich der international gebrauchte Begriff *anime* durchgesetzt, bei dem es sich eine Verkürzung des japanischen Lehnwortes *animêshon* (aus dem Englischen „animation“) handelt. Vgl. zur Geschichte des *anime*: Clements, Jonathan (2013): *Anime. A History*. British Film Institut. London: Bloomsbury; siehe weiterführend z. B. Napier, Susan J. (2006): *Anime from Akira to Howl's Moving Castle: Experiencing Contemporary Japanese Animation*. London: Macmillan.

entstand dann mit *Tonari no Tororo* となりのトトロ (1985, My Neighbor Tororo) die kinderfreundliche Geschichte der Phantasiegestalt Totoro, einer Mischung aus riesiger Eule und Katze, die einem kleinen Mädchen zur Seite steht, einer der beliebtesten Anime-Filme in der japanischen Filmgeschichte. Bis heute steht Studio Ghibli für die Produktion von Animefilmen, die sich mit dem Verhältnis von Mensch und Natur und dem richtigen Umgang mit natürlichen Ressourcen auseinandersetzen. Der weltweite Boom dieser Filme hat dazu geführt, dass die in den japanischen Animationsfilmen transportierten Konzepte längst Teil einer globalen Jugendkultur geworden sind, die sich gegen Konzepte des Materialismus richtet, gleichzeitig aber für die Entwicklung einer hochentwickelten Technik steht.

Eine ähnliche Erfolgsgeschichte, die man seit den 1980er Jahren regelmäßig im japanischen Kino bestaunen kann, ist die *anime*-Serie *Doraemon* ドラえもん, die Ende der 1960er Jahre zunächst als *manga*-Serie publiziert wurde, 1973 erstmals im Fernsehen gezeigt und aufgrund ihrer Beliebtheit schließlich für die Kinoleinwand adaptiert wurde. Seit 1980 erscheint jährlich ein neuer *Doraemon*-Film, dessen Handlung nach dem gleichen Muster aufgebaut ist: *Doraemon*, ein katzenartiger, hellblauer Roboter aus dem zweiundzwanzigsten Jahrhundert, hilft seinem Schützling Nobita, einem etwas tollpatschigen Viertklässler, in verschiedensten Situationen aus der Patsche, wobei er über ein unendliches Arsenal an wunderlichen Fantasiegeräten verfügt, die er aus seiner Tasche zaubert, mit welchen er jedoch häufig mehr Unheil anrichtet als beabsichtigt. Ein weiterer *anime*, der außerhalb der Ghibli Studios entstand, war das postapokalyptische Science-Fiction Spektakel *Akira* アキラ (1988, Akira), eine stil- und genreprägende Verfilmung des gleichnamigen *mangas* von Ōtomo Katsuhiro 大友克洋 (1954-), in der die Verschmelzung von Mensch und Technik thematisiert wurde. *Akira* hatte einen erheblichen Einfluss auf die Rezeption von *anime* in Europa und in den USA und war ein Schlüsselwerk für den Vermarktungserfolg von *manga* und *anime* im Westen. So ist es kein Zufall, dass auch in zahlreichen westlichen Filmen (und Romanen) seit den 1980er Jahren vermehrt japanische Zeichen und Symbole für die Darstellung urbaner Dystopien verwendet wurden. Berühmt sind bis heute die von riesigen japanischen Leuchtreklamen beleuchteten Straßenszenen in Ridley Scotts Science-Fiction-Film *Blade Runner* (1982).

Letztlich unterscheidet sich das Jahrzehnt mit japanischen Filmen, die dem Publikum die Flucht in von Phantasiegestalten bevölkerte, realitätsferne Welten ermöglichten und zumeist die besten Einspielergebnisse an den Kinokassen erzielten, nicht erheblich von

der westlichen Kinolandschaft der 1980er Jahre. Denn das amerikanische Kino wurde zu gleichen Zeit maßgeblich von Blockbustern wie *E.T.* (1982), *Gremlins* (1984), *Ghostbusters* (1984) oder den Abenteuern von Indiana Jones, Luke Skywalker oder Martin McFly in den ersten beiden Teilen von *Back to the Future* (1985 und 1989) beherrscht.

### *Japanischer Film seit den 1990er Jahren*

Hatte Japan während der 1980er Jahre noch als Motor der Weltkonjunktur gegolten, so leitete das Jahr 1990 das Ende der *bubble economy* und den Zusammenbruch der so genannten Japan-AG ein. Japanische Unternehmen brauchten noch Jahre, um sich vom Platzen der Seifenblasen-Wirtschaft zu erholen. Das folgende Jahrzehnt war von Deflation und wirtschaftlicher Stagnation geprägt, weshalb die 1980er und 1990er Jahre auch als die „zwei verlorenen Dekaden“ (*ushinawareta nijūnen* 失われた二十年) bezeichnet werden. Immobilienwerte sanken, Banken und Lebensversicherer mussten Konkurs anmelden, der Aktienmarkt implodierte. Die wirtschaftliche Lage verschlechterte sich immer weiter und viele Prinzipien wie das der lebenslangen Unternehmenszugehörigkeit mussten hinterfragt werden. Hinzu kamen Spannungen zwischen den Generationen, die in einer schnell alternden Gesellschaft nicht ausbleiben. Die Wertvorstellungen der Elterngeneration wurden von der japanischen Jugend zunehmend in Frage gestellt. Dazu gehörte auch die bisher extrem konservative Migrationspolitik, die auf den beginnenden demographischen Wandel reagieren musste, weshalb man sich erstmals mit Ideen der ethnischen und kulturellen Diversifikation zu beschäftigen begann. Termini wie Multikulturalismus (*tabunka shugi* 多文化主義) und Internationalisierung (*kokusaika* 国際化) fanden immer mehr Interesse in der öffentlichen Diskussion. Eine große Verunsicherung erfasste die japanische Gesellschaft durch die Giftgasanschläge auf die U-Bahn von Tōkyō am 20. März 1995, für die Mitglieder der neureligiösen Gruppierung *Ōmu Shinrikyō* オウム真理教 („Om-Lehre der Wahrheit“) verantwortlich gemacht werden konnten, sowie durch das Erdbeben, das am 17. Januar des gleichen Jahres die Umgebung der Hafenstadt Kōbe erschüttert hatte.<sup>71</sup> Beide Ereignisse wurden von der japanischen Gesellschaft als

---

<sup>71</sup> Die offizielle Bezeichnung lautet: *Hanshi-Awaji daishinsai* 阪神淡路大震災 (Hanshin-Awaji-Erdbebenkatastrophe).

traumatische Einschnitte erlebt, die noch Jahre lang nachwirkten und in Film und Literatur verarbeitet wurden. Vor allem die Giftgasanschläge erinnerten an die tief sitzende Unzufriedenheit der gescheiterten Studentenbewegung der 1960er Jahre und an die Gewalt, die aus dem damaligen linkspolitischen Extremismus entstanden war.

Während der 1990er Jahre machte sich in verschiedenen gesellschaftlichen Bereichen Japans ein grundlegender Wandel bemerkbar, der zu einer Umorientierung in Denk- und Handlungsstrukturen führte. Diese Veränderungen waren nicht sofort spürbar, das Ende der Wohlstandsphase brachte aber bald eine neue soziale Härte und Spaltungstendenzen zum Vorschein, die einen sichtbaren Einfluss auf Formen und Inhalte der japanischen Filme der folgenden Jahre hatte.

Das japanische Kino der 1990er Jahre war nicht nur aus wirtschaftlichen Gründen auf einen Innovationsschub angewiesen. Auch um das globale Interesse am Filmland Japan aufrechtzuerhalten, bedurfte es neuer, innovativer Kinofilme, denn die internationale Aufmerksamkeit hatte sich zwischenzeitlich längst auf andere asiatische Filmnationen konzentriert, wo neue „Wellen“ des asiatischen Films ins Blickfeld der Kritiker geraten waren. Die Filmindustrie in Hong Kong hatte bereits seit Anfang der 1980er Jahre mit Filmschaffenden wie Peter Chan (1962-), Tsui Hark (1950-), Wong Kar-wai (1958-) oder John Woo (1946-) eine Blütezeit erlebt, wodurch auch der asiatische Actionfilm kräftige Impulse erhalten hatte. Durch die Filme der „Hong Kong New Wave“ motiviert, brachten in Taiwan (New Taiwanese Cinema) neue Regisseure wie Hou Hsiao-Hsien (1947-) und Edward Yang (1947-) Filme hervor, die vorsichtige Kritik am chinesischen Regime übten und auch in China<sup>72</sup> konnten ab Mitte der 1980er Jahre aufgrund neuer Freiräume Filme (*Fifth Generation Films*) entstehen, die auf internationaler Ebene große Resonanz erzeugten. Den wohl stärksten Innovationsschub hatte das südkoreanische Kino gegen Ende der 1990er Jahre mit frischen Ideen und einem Gespür für gesellschaftliche Entwicklungen der Gegenwart zu verzeichnen. Hier lösten Filme

---

<sup>72</sup> Cheng Kaige (Gelbe Erde, 1984) und Zhang Yimou (Rotes Kornfeld, 1988) sind die bekanntesten Regisseure der so genannten „Fünften Generation“. In China wird die eigene Geschichte nach Generationen periodisiert. Die „Fünfte Generation“ umfasst Filmschaffende, die sich in ihren Werken z. T. auf die Kulturrevolution der Jahre 1966-76 beziehen und Einflüsse des europäischen Kinos erkennen lassen. Vgl. dazu Kramer, Stefan (1997): *Geschichte des chinesischen Films*. Stuttgart: Metzler, S. 151ff.

wie *Shiri* (1999), *Joint Security Area* (2000), *My Sassy Girl* (2001) oder *Oldboy* (2003) einen bis heute anhaltenden internationalen Boom südkoreanischer Filmproduktionen aus. Trotz der beeindruckenden Konkurrenz gelang es japanischen Filmschaffenden aber, mit ambitionierten und innovativen Filmproduktionen zu den benachbarten asiatischen Filmnationen aufzuschließen, wobei auch vereinzelte Kooperationen ins Leben gerufen wurden, an welchen Regisseure, Produzenten und Schauspieler aus verschiedenen Nationen der Region beteiligt waren.<sup>73</sup>

Auf den ersten Blick hatte sich die japanische Filmbranche allerdings gar nicht erheblich verändert. Die Produktion von Blockbuster-Filmen, die von den großen Studios auch Anfang der 1990er Jahre mit zahlreichen *anime*-Werken und einem Comeback von Godzilla und anderen *kaijû*-Filmen auf die Kinoleinwand fortgesetzt wurde, blieb von dieser Entwicklung ebenso unbeeindruckt wie die Fortführung der Filmreihe *Otoko wa tsurai yo* von Yamada Yôji. Der weitere Abstieg der großen Filmstudios konnte zwar nicht aufgehalten werden, gleichzeitig entstand jedoch zum ersten Mal seit den 1950er Jahren eine Reihe unabhängiger japanischer Filmproduktionen, die auf internationalen Filmfestivals wieder Aufmerksamkeit erregten und sogar in finanzieller Hinsicht als Erfolge bewertet werden konnten. Die japanische Presse verkündete darauf hin gar eine Wiedergeburt des japanischen Films.<sup>74</sup> Dass sich unter den japanischen Regisseuren, die man in Cannes, Venedig oder Berlin mit ihren neuen Werken antreffen konnte, auch ein Regie-Veteran wie Imamura Shôhei befand, der in Cannes seinen neuen Film *Unagi* うなぎ (1997, *The Eel*) vorstellte, war eher eine Ausnahme.

Tatsächlich konnte man mit einer Vielzahl von Regisseuren wie Iwai Shunji 岩井俊二 (1961-), Aoyama Shinji 青山真治 (1964-), Miike Takashi 三池隆 (1960-), Yukisada Isao 行定勲 (1968-), Tsukamoto Shinya 塚本晋也 (1960-), Suo Masayuki 周防正行 (1956-), Kawase Naomi 河瀬直美 (1969-), Oshii Mamoru 押井守 (1951-), Kon Satoshi 今敏 (1963-2010), Nakata Hideo 中田秀夫 (1961) Kurosawa Kiyoshi 黒沢清 (1955-), Sabu/Tanaka Hiroyuki サブ/田中博行 (1964-) oder Koreeda

---

<sup>73</sup> Vgl. ebd. S. 225. Einige japanische Schauspieler wie Kaneshiro Takeshi 金城武 (1973-), Tomita Yasuko 富田靖子 (1969-) und Ishida Eri 石田えり (1960-) traten in Filmproduktionen in Hong Kong, Taiwan und Südkorea auf.

<sup>74</sup> Vgl. Yomota Inuhiko (2014): *Nihon eiga shi 110nen*. Tôkyô: Shûeisha Shinsho, S. 224.

Hirokazu 是枝裕和 (1962-) den Auftritt einer neuen Generation unabhängiger Filmschaffender erleben, die vom Zerfall des Studiosystems profitierten und aufgrund größerer künstlerischer Freiheiten in der Lage waren, den japanischen Film in unterschiedlicher Weise zu bereichern und das internationale Filmpublikum mit neuen Themen, ungewohnten Perspektiven auf die japanische Gesellschaft und provokativen Beschreibungen von gesellschaftliche Entwicklungen auf sich aufmerksam zu machen. Zu Recht wird von einem zweiten japanischen New Wave Kino gesprochen, obgleich die Mittel und Ziele der Filmschaffenden sich stark von jenen der 1960er Jahre unterschieden. In den folgenden Abschnitten sollen nun einige repräsentative Beispiele für diese Phase des japanischen Kinos genannt werden.

Da wäre zunächst Tanaka Hiroyuki, der als Filmemacher unter dem Pseudonym Sabu mit dem äußerst exzentrischen Genrefilm *Dangan rannô* 弾丸ランナー (1996, Dangan Runner) bekannt wurde. Sabus Protagonisten sind Kleinkriminelle und Normalbürger, die ohne eigene Schuld in absurde Situationen geraten, aus welchen sie sich zu befreien versuchen, indem sie im wahrsten Sinne des Wortes „rennen“, dabei wiederholt irrwitzige Kettenreaktionen in Gang setzen, die der Regisseur mit formaler Brillanz in Szene zu setzen weiß. So zeichnet sich Sabus humorvoller Erstling durch die Bewegung des Laufens aus, das narrative Gerüst des Films baut auf der Bewegung der Figuren auf. Indem er in seinen Filmen überwiegend Figuren ins Rennen schickte, die anders als Kitanos oder Miikes *yakuza* weit davon entfernt sind, stoische Helden zu sein, gelang Sabu eine radikale Revision des japanischen Gangsterfilms. Seine Protagonisten sind bemitleidenswerte Gestalten, die von ihren Mitmenschen schamlos ausgenutzt werden und in ihrem Überlebenskampf fast Cartoon-Figuren gleichen. In weiteren Filmen wie *Posutoman burûsu* ポストマン・ブルース (1997, Postman Blues) oder *Monday* (2000, Monday) konnte Sabu das Muster seines erfolgreichen Debütfilms erfolgreich variieren, indem er sich zahlreicher Elemente unterschiedlicher Filmgenres bediente.<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> Sabus Filmdebüt erinnert an den zwei Jahre später entstandenen Film *Lola rennt* (1998) des deutschen Regisseurs Tom Tykwer. Die von Franka Potente verkörperte Protagonistin rennt durch die Stadt Berlin, um eine hohe Summe verlorenen Geldes für ihren Freund wiederzubeschaffen, wofür ihr zwanzig Zeit bleiben. Tykwer variiert den Lauf der Protagonistin drei Mal und zeigt so, wie zufällige Begebenheiten den weiteren Verlauf des Geschehens verändern.

Der erste abendfüllende Spielfilm von Iwai Shunji, einem Regisseur, der zunächst mit Musikvideos und Fernsehfilmen Erfahrungen gemacht hatte, war *Love Letter* (1995, Love Letter), eine Liebesgeschichte über die zufällige Brieffreundschaft zweier Frauen, die Erinnerungen an einen verstorbenen Verlobten ausgetauscht. Iwais Film war sowohl in Japan als auch in anderen asiatischen Ländern ein großer Erfolg und der erste japanische Kinofilm, der nach Ende des Zweiten Weltkriegs in Südkorea gezeigt wurde. In Iwais nächstem Film *Suwarôteiru* スワロウテイル (1996, Swallowtail Butterfly) konnte das Publikum den Überlebenskampf einer gemischten Gruppe von Migranten verfolgen, die sich selbst „Yentowns“ nennen und sich in einem dystopischen Zukunftsszenario in den trostlosen Außenbezirken einer japanischen Metropole auf der Suche nach Geld und Glück durchschlagen. Iwais Film wurde zum größten Teil mit einer Handkamera gefilmt und zeichnet sich durch einen virtuosen Umgang mit Jump Cuts und anderen visuellen Filmtechniken aus. Dass Iwai über Erfahrungen mit Musikvideos verfügt, lässt sich nicht übersehen, denn die Musik wird hier zu einem zentralen Element der Erzählung. *Suwarôteiru* deckt mit der Schilderung von Kriminalität, illegaler Migration, sozialem Realismus und Erwachsenwerden eine breite Palette von Themen und Genres ab und gilt als einer der innovativsten Kinofilme, die sich während der 1990er Jahre mit den marginalisierten Schichten der japanischen Gesellschaft auseinandergesetzt und die Sinnkrise des Landes abgebildet haben.

Ethnische Minderheiten, vor allem jene der *zainichi*-Koreaner<sup>76</sup> werden seit den 2000er Jahren verstärkt im japanischen Film und Fernsehen thematisiert.<sup>77</sup> Dies ist auch

---

<sup>76</sup>Für koreanische Einwanderer und ihre Nachkommen, die zum Teil die japanische Staatsbürgerschaft angenommen haben, wird in Japan die Bezeichnung *zainichi* 在日 verwendet. Diese bilden mit knapp 700000 Menschen nach der Gruppe der chinesischen Einwanderer die zweitgrößte ethnische Minderheit in Japan. Die ersten Koreaner emigrierten unter Japans Kolonialherrschaft zwischen 1910 und 1945 nach Japan. Koreaner der dritten Generation haben ihren Kontakt zur koreanischen Sprache und Kultur mittlerweile verloren, aufgrund von Diskriminierung und Rassismus in der japanischen Gesellschaft fällt es vielen Koreanern schwer, sich als japanische Staatsbürger zu begreifen. Vgl. z. B. Fukuoka Yasunori (2000): *Lives of Young Koreans in Japan*. Ins Engl. übers. Von Tom Gill. Melbourne: Trans Pacific Press.

<sup>77</sup> Vgl. Gössmann, Hilaria; Kirsch, Griseldis (2011): *Eine Brücke über das tiefe, weite Meer? – Japanisch-koreanische Begegnungen im Genre Fernsehrama in Japan*. In:

auf den bis heute anhaltenden Korea-Boom (*kanryū* 韓流) zurückzuführen, der in Japan vor allem durch die südkoreanische Fernsehserie *Winter Sonata* (2002) ausgelöst worden war. Auch in *Go* (2001, *Go*), der Adaption eines Romans des koreanischstämmigen Autors Kaneshiro Kazuki 金城一記 (1968-) werden Integration und Assimilation koreanischer Jugendlicher in Japan thematisiert. Regie führte Yukisada Isao 行定勲 (1968-), der zunächst Regieassistent unter Iwai war, bevor er Fernsehserien nach eigenen Drehbüchern herstellte und schließlich mit der temporeichen *Coming-of-age* Geschichte eines koreanischstämmigen Teenagers, der sich in eine japanische Mitschülerin verliebt, dieser jedoch seine koreanische Abstammung verheimlicht, einen Publikumserfolg vorlegen konnte. Das Leben einer koreanischen Familie im Ôsaka der 1920er Jahre steht auch im Mittelpunkt des Dramas *Chi to hone* 血と骨 (2004, *Blood and Bones*), das auf einem semi-autobiographischen Roman des in Japan lebenden koreanischen Schriftstellers Yan Sogiru beruht, jedoch eher das schwierige Leben einer Familie beschreibt, die unter einem – von Kitano Takeshi eindrucksvoll gespielten – gewalttätigen Vater leidet und sich weniger mit der Diskriminierung der koreanischen Minderheit beschäftigt. Regie führte hier Sai Yôichi 崔洋一 (1949-), dessen Vater koreanischer Herkunft ist.

Auch in den Filmen Miike Takashis werden ethnische Minderheiten porträtiert. So schildert Miike in zahlreichen Filmen das Leben junger krimineller Einwanderer, die sich in der japanischen Gesellschaft der Post-Bubble Ära behaupten müssen. Protagonisten seiner Trilogie *Nihon kuro shakai sanbusaku* 日本黒社会三部作 (1995 – 1999, *Black Society Trilogy*) sind chinesische Mafiamitglieder, Kriegswaisen und ausländische Arbeiter, die ihren Lebensunterhalt am unteren Ende der japanischen Gesellschaft bestreiten müssen, wobei die Assimilationsprobleme ethnischer Außenseiter in der japanischen Gesellschaft von Miike nicht ausgespart werden.<sup>78</sup> Miike,

---

Gössmann, Hilaria et al. (Hrsg.): *Interkulturelle Begegnungen in Literatur, Film und Fernsehen. Ein deutsch-japanischer Vergleich*. München: Iudicium, S. 216-281.

<sup>78</sup> Die Trilogie besteht aus den Filmen *Shinjuku kuroshakai: chaina mafia sensô* 新宿黒社会チャイナマフィア戦争 (1995, Shinjuku Triad Society), *Gokudô kuroshakai: RAINY DOG* (1997, *Gangster Underworld: Rainy Dog*) und *Nihon kuroshakai LEY LINES* (1999, *LEY LINES*). Mit dem Begriff *kuro shakai* (wörtl. „Schwarze Gesellschaft“) werden jene Bereiche der japanischen Gesellschaft bezeichnet, die man der kriminellen Unterwelt zurechnen kann. Vgl. z. B. Herbert,

der sich Anfang der 1990er Jahre zunächst am Boom der *direct-to-video*-Produktionen beteiligt hatte, gehört seit 1991 mit jährlich bis zu sieben Filmen, die häufig extrem überzeichnete und obszöne Gewaltszenen enthalten, zu den produktivsten Regisseuren der japanischen Filmbranche. Ein typisches Beispiel für sein Schaffen als Regisseur ist Miikes *Deddo oa araidu: Hanzaisha* デッド オア アライブ: 犯罪者 (1999, DOA: Dead or Alive), mit dem er dem zu diesem Zeitpunkt weitgehend verschwundenen Genre des *yakuza*-Films zu einem erfolgreichen Comeback verhalf. Der Film beginnt mit einer stakkatoartigen Montage, die das von chinesischer *yakuza*, gewalttätigen Polizisten, Prostituierten und Drogenabhängigen bevölkerte Nachtleben in den Straßen von *Kabukichô*, dem Rotlichtviertel *Shinjuku*s, in einer von ohrenbetäubender japanischer Rockmusik begleiteten Abfolge surrealer Szenen von orgiastischer Brutalität beschreibt. Was dann jedoch folgt ist ein ambitionierter *yakuza*-Thriller, der bis auf das absurde Finale nur gelegentlich von irritierenden Schockbildern unterbrochen wird.<sup>79</sup> Wie Iwai zeigt auch Miike den Verlust von Moral in der zeitgenössischen japanischen Gesellschaft, allerdings ist der Kontrollverlust in der von *yakuza* regierten Welt in Miikes Filmen bereits so weit fortgeschritten, dass den Protagonisten am Ende nur noch die totale Zerstörung ihrer Umwelt bleibt.

Ein filmisches Werk, das ebenso voll extremer, geradezu surrealistischer Gewalt ist, hat Tsukamoto Shinya dem Publikum vorgelegt. Mit seinem Cyberpunk-Film *Tetsuo* 鉄男 (1989, *Tetsuo – The Iron Man*), in dem ein Angestellter zu einem Metallwesen mutiert, dem ein sich drehender metallener Riesenpenis wächst, konnte sich Tsukamoto eine weltweite Kultfangemeinde sichern. Die visualisierte Zerstörung des menschlichen Körpers in Tsukamotos dialoglosem Experimentalfilm erinnert an das Werk des Kanadiers David Cronenberg, der mit seinem Frühwerk maßgeblich zur Begründung

---

Wolfgang; Dabrunz, Dirk (2017): *Japans Unterwelt. Reisen in das Reich der Yakuza*. Berlin: Dietrich Reimer.

<sup>79</sup> Dass die Geschichten in Miikes Filmen nicht ausschließlich im *yakuza*-Milieu angesiedelt sind, hat der Regisseur beispielsweise mit *Chûgoku no chôjin* 中国の鳥人 (1998, *Bird People in China*) gezeigt, in dem ein junger japanischer Geschäftsmann nach Yunnan in die chinesische Provinz geschickt wird, wo er auf einen japanischen Forscher trifft, der die Legende der so genannten „bird people“ erforscht und dem Ursprung der japanischen Kultur auf der Spur ist. Die Geschichte kreist um ökologische Themen und thematisiert die Gegensätze von Erster und Dritter Welt sowie den Zusammenstoß von Traditionen und Technologien.

des *body horror*-Genres (Körperhorror), einem Subgenre des Horrorfilms beigetragen hat. Auch in späteren Filmen wie *Tôkyô fisuto* 東京フィスト (1995, Tokyo Fist) oder *Burette Baree* ブレット・バレエ (1998, Bullet Ballet) thematisiert Tsukamoto die körperliche Selbsterstörung seiner Protagonisten. Markenzeichen seiner Filme sind unter anderem ein extrem schneller Filmschnitt und eine unruhige Kameraführung, die häufig durch schnellen Vor- und Rücklauf unterbrochen wird und – so scheint es – den Betrachter möglichst verstören soll.<sup>80</sup>

Aoyama Shinji, der sich auch als Filmkritiker beschäftigte, befasste sich in frühen *yakuza*-Filmen wie *Helpless* (1996, Helpless) und *Wairudo raifu* ワイルドライフ (1997, Wild Life), den ersten beiden Teilen seiner *Kitakyûshû*-Saga, hauptsächlich mit dem Leben junger Heranwachsender, die nicht mehr in der Lage sind, ihre Kommunikationsprobleme mit der älteren Generation ohne Gewalt zu lösen. Mit den Folgen von Gewalt beschäftigte sich Aoyama auch in späteren Werken, vor allem in seinem in Cannes ausgezeichneten Schwarzweißfilm *Yurika* ユリイカ (2000, Eureka), der ein Überraschungserfolg des japanischen Autorenfilms war. Der Film erzählt die Geschichte verschiedener Personen, die versuchen, das traumatische Erlebnis einer Busentführung zu verarbeiten, auf das Erlebte jedoch mit Sprachlosigkeit und Verlorenheit reagieren und letztlich daran scheitern, ins normale Leben zurückzufinden. Damit stellte Aoyama eine direkte Verbindung zu den zahlreichen Opfern her, die mit den Sarin-Giftgasanschlägen auf die U-Bahn in Japans Hauptstadt im März 1995 mit dem unerwarteten Einbruch sinnloser Gewalt in ihr Leben konfrontiert wurden und bis heute mit den physischen und psychischen Folgen zu kämpfen haben.

Ein Regisseur, der sich ein ganz anderes Genre zunutze machte, um sich zeitgenössischen Themen zu nähern, ist Kurosawa Kiyoshi. Nachdem er wie Miike an zahlreichen *direct-to-video*-Produktionen beteiligt war und Familiendramen sowie Komödien realisiert hatte, erlangte Kurosawa ab Mitte der Dekade vor allem mit Horrorfilmen wie *Kyua* キュア (1997, Cure) einen internationalen Bekanntheitsgrad. Die psychologische Studie eines Polizisten, der bei den Ermittlungen in einer Mordserie auf einen Serienmörder trifft, der seinen Opfern mittels Hypnose Mordbefehle erteilt, brachte Kurosawa zahlreiche internationale Filmpreise ein und gilt als gelungene Allegorie, mit welcher Kurosawa die gesellschaftlichen Strömungen der verlorenen

---

<sup>80</sup> Zu den Filmen von Tsukamoto siehe auch: Mes, Tom (2005): *Iron Man: The Cinema of Shinya Tsukamoto*. Surrey: Fab Press.

Dekade der 1990er Jahre einzufangen vermochte. Auch mit *Karisuma* カリスマ (1999, Charisma) gelang Kurosawa ein Horrorfilm, der deutlich macht, dass Erfahrungen wie Gedankenkontrolle und Massenmord durch die pseudoreligiöse Gruppierung *Ômu Shinrikyô* ein tiefes Trauma in der Psyche der japanischen Gesellschaft hinterlassen haben. Kurosawas „Post-*Ômu*-Filme“ sind metaphorische Gesellschaftsbeschreibungen, die in der Gestalt spannender Horrorfilme auch von einem breiteren Kinopublikum rezipiert werden und so einen Beitrag zur erfolgreichen – auch international wahrgenommenen – Rückkehr des Genres auf japanische Kinoleinwände geleistet haben.<sup>81</sup>

Das Genre des japanischen Horrorfilms blickt auf eine lange Tradition zurück. Gruselgeschichten (*kaidan* 怪談) über Totengeister (*yûrei* 幽霊) und andere Wesen des japanischen Volksglaubens waren schon früh ein fester Bestandteil japanischer Unterhaltung und wurden immer wieder von Filmschaffenden adaptiert. Ein bekanntes Beispiel ist *Kaidan* 怪談 (1965, *Kaidan*) von Kobayashi Masaki 小林正樹 (1916-1996), der nach einer Anthologie mit Geistergeschichten des Schriftstellers Lafcadio Hearn (1850-1904) entstanden war.<sup>82</sup> An der kreativen Wiederbelebung des Horrorgenres während der 1990er Jahre waren Regisseure wie Nakata Hideo oder Shimizu Takashi 清水崇 (1972-) maßgeblich beteiligt. Nakata wurde vor allem durch die Filme *Ringu* リング (1998, *The Ring*) gefolgt von *Ringu 2* リング 2 (1999, *The Ring 2*) und *Honogurai mizu no soko kara* 仄暗い水の底から (2002, *Dark Water*) bekannt, während Shimizu mit der Lowbudget-Produktion *Juon* 呪怨 (2000, *Ju-on: The Grudge*) dazu beitrug, dass sich ein eigenes Filmgenre etablierte, das als *J-Horror* bekannt wurde und mit amerikanischen Remakes seinen Niederschlag kurze Zeit später auch im westlichen Film gefunden hat. Bleibenden Eindruck hat hier auch Kurosawa Kiyoshi mit seinem Horrorfilm *Kairo* 回路 (*Kairo*, 2001) hinterlassen, der in den USA unter dem Titel *Pulse* (2006) neu verfilmt wurde. Als ein gemeinsames Merkmal dieser Filme kann man die Verortung des Horrors in alltäglichen Randorten wie Schultoiletten oder verlassenen Fabriken festmachen. Die Risse des Alltäglichen machen sich zum Teil auch in technologischen Medien wie Videokassetten, Fernsehern oder Mobiltelefonen bemerkbar, die ihre Benutzer ins Verderben stürzen. Was den neuen japanischen

---

<sup>81</sup> Vgl. Yamada, Marc (2015): The Post-Aum Films of Kurosawa Kiyoshi. In: *Japan Forum*, 27:4, S. 476-497.

<sup>82</sup> Hearn, Lafcadio (1904): *Kwaidan: Stories and Studies of Strange Things*.

Horrorfilm von Vorgängern westlichen oder asiatischen Ursprungs unterscheidet, ist das völlige Fehlen von Referenzen an religiöse Symbole christlichen oder buddhistischen Ursprungs.<sup>83</sup>

Auch im Bereich des *anime*-Films machten sich Regisseure mit neuen Werken auf internationaler Ebene bemerkbar. Hier ist vor allem Oshii Mamoru zu nennen, dem mit *Ghost in the Shell/Kôkaku Kidôtai* 攻殻機動隊 (1995, Ghost in the Shell) ein Meisterwerk des animierten Science-fiction Films gelang. Oshii's Film, der amerikanische Science Fiction-Filme wie die Matrix-Trilogie beeinflusst hat, handelt von Cyborgs, Cyberkriminalität und Hackerangriffen und stellt philosophische Fragen zur menschlichen Existenz in einer virtuellen Welt. Der Film trug nach *Akira* (1988) maßgeblich zur weltweiten Popularisierung japanischer *anime* bei, die bis heute ungebrochen anhält. Oshii's Werke zeichnen sich durch eine sehr skeptische und pessimistische Weltsicht aus, zudem wirken seine Figuren realistischer als die anderer *anime*-Regisseure, da er auf die typische Überzeichnung der Augen seiner Protagonisten verzichtet.<sup>84</sup>

Mit Kon Satoshi konnte sich auch ein Animationskünstler jenseits des beliebten *Science Fiction*-Genres etablieren. So realisierte Kon mit *Pâfekuto burû* パーフェクトブルー (1997, Perfect Blue) einen animierten Psychothriller über eine junge Frau, die ihre Mitgliedschaft in einer Gruppe junger Showtalente (*aidoru* アイドル) beendet, um eine Schauspielkarriere zu beginnen, bald jedoch Opfer eines Stalkers wird und allmählich den Bezug zur Realität verliert, nachdem es in ihrem Umfeld zu einer Reihe grausamer Morde kommt. Im Laufe der Ereignisse verliert die Protagonistin nicht nur das Vertrauen in ihre eigene Wahrnehmung, auch Zweifel an ihrer eigenen Identität

---

<sup>83</sup> Eine Einführung zum japanischen Horrorfilm bietet z. B. Colette Balmain (2008): *Introduction to Japanese Horror Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press. Einen aktuellen Überblick erhält man auch bei Bingham, Adam (2017): *Contemporary Japanese Film Since Hana-Bi*. Edinburgh: Edinburgh University Press, S. 63-94. Zu den Frauenfiguren in einigen J-Horrorfilmen wie *Ringu* siehe z. B. Scherer, Elisabeth (2011): *Spuk der Frauenseele. Weibliche Geister im japanischen Film und ihre kulturhistorischen Ursprünge*. Bielefeld: Transcript, S. 209-226.

<sup>84</sup> Einen Überblick über die *Anime* von Oshii bieten die folgenden Bände: Ruh, Brian (2004): *Stray Dog of Anime. The Films of Mamoru Oshii*. New York: Palgrave Macmillan. Zu *Ghost in the Shell* siehe hier S. 119-140. Cavallaro, Dani (2006): *The Cinema of Mamoru Oshii. Fantasy, Technology, Politics*. Jefferson: McFarland.

nehmen immer weiter zu, während der fiktionale Charakter ihrer TV-Persönlichkeit die Kontrolle über ihr Leben zu übernehmen scheint. Ähnlich wie in *Papurika* パプリカ (2006, Paprika) und anderen Arbeiten Kons befasst sich der Film mit der Auflösung der Grenze zwischen Realität und Fantasie in einer von Social Media und Online-Persönlichkeiten beherrschten virtuellen Welt der japanischen Entertainment-Industrie.

Sämtliche Kassenrekorde brachen derweil zu Beginn des neuen Jahrtausends die *anime*-Produktionen von Miyazaki Hayao. Mit *Sen to Chihiro no Kamikakushi* (2001, Spirited Away) drehte Miyazaki den weltweit erfolgreichsten *anime*, der zudem mit zahlreichen internationalen Filmpreisen ausgezeichnet wurde. Der in einer Fantasiewelt angesiedelte Film erinnert an Lewis Carroll's *Alice's Adventures in Wonderland* (1865), weist jedoch mit dem Auftritt zahlreicher *kami* 神<sup>85</sup> (Gottheiten) Elemente japanischer Folklore auf, deren Ursprung in der Naturreligion des *Shintô* zu finden sind. Daneben spricht der Film jedoch auch kritische Fragen zur japanischen Gesellschaft an und greift Themen wie Generationskonflikte und Umweltprobleme auf, die bereits in früheren Filmen Miyazakis eine wichtige Rolle gespielt haben. Miyazaki ist heute nicht nur in Japan, sondern auch bei einem internationalen, vergleichsweise jungen Publikum bekannt, seine Werke genießen Kultstatus.

Zahlreiche japanische Filmschaffende haben seit den 1990er Jahren international Aufmerksamkeit erregt, jedoch kaum in solchen Maßen wie Kitano Takeshi dies in Europa, vor allem in Frankreich, gelang. Kitano, der im Fernsehen zunächst unter dem Namen Beat Takeshi ビートたけし erfolgreich japanische Stand-up Comedy (*manzai* 漫才) gemacht hatte, wurde zu Beginn der 1980er Jahre von Ôshima Nagisa entdeckt, der ihn in seiner britisch-japanischen Filmproduktion *Senjôno meri kurisumasu* 戦場のメリークリスマス (1983, Merry Christmas, Mr. Lawrence) in einer Nebenrolle besetzte.<sup>86</sup> Nach Auftritten in verschiedenen Filmen debütierte Kitano als Regisseur mit

---

<sup>85</sup> Zu den *Kami* vgl. z. B. den Eintrag „Gottheiten des Shintô“ in: Lewin, Bruno (1981): *Kleines Wörterbuch der Japanologie*. 2., unveränderte Aufl., Wiesbaden: Harrassowitz, S. 118. Dort heißt es: Die Gottheiten des *Shintô* „werden im „hohen Himmelsgefilde“ (*takamagahara*), in Schreinen, Landschaftspunkten, Naturerscheinungen oder Wohnungen lokalisiert. (...) Die Gottheiten sind Naturgottheiten (Amaterasu, Susanoo): Sonne, Mond, Wind, Regen, Donner und Blitz., Quellen und Flüsse gelten als Erscheinungen höherer Wesen. (...)“

<sup>86</sup> Die Hauptrollen spielte neben den beiden Briten Tom Coniti und David Bowie der japanische Musiker Sakamoto Ryûichi 坂本龍一.

*Sono otoko kyôbô ni tsuki* その男、凶暴につき (1989, Violent Cop), einem Polizeithriller, in dem er bereits den Filmstil erkennen ließ, der heute als sein Markenzeichen angesehen wird. Die Handlung des Films wird immer wieder durch eingefügte Rückblenden unterbrochen, zudem werden ruhige Phasen mit langen Kameraeinstellungen, die häufig ohne Dialoge meist mit den schweigenden Blicken der Protagonisten auskommen, von eruptiven Gewaltausbrüchen abgelöst, die mit extremer Kaltblütigkeit durchgeführt werden. Von diesem Kontrast leben Kitanos Filme von Beginn an. Kitano produziert seine Filme nicht nur selbst, er übernimmt zudem auch stets die Hauptrollen in seinen Filmen, bei welchen es sich entweder um Genre-Parodien wie *3-4x jûgatsu* 3-4x10月 (1990, Boiling Point) und *Sonachine* ソナチネ (Sonatine, 1993) handelt, die meist im Milieu der organisierten Kriminalität angesiedelt sind, oder um ambitionierte Kriminalfilme wie *Hanabi* 花火 (1997, Fireworks), mit welchem er als Regisseur internationale Anerkennung erfahren konnte. Kitano hat seinen Filmstil, der sich als eine Mischung aus humorvollem Spiel und gefühlloser Gewalt beschreiben lässt, längst perfektioniert. Dennoch hat er sich immer wieder auch mit Filmen, die jenseits des *yakuza*-Milieus angesiedelt sind, hervorgetan. Der tragikomische Liebesfilm *Ano natsu, ichiban shizuka na umi* あの夏、一番静かな海 (1991, A Scene at the Sea) über einen tauben Jugendlichen, der versucht, surfen zu lernen sowie das Jugenddrama *Kizû ritân* キッズリターン (1996, Kids Return) über zwei Jugendliche, die nach dem Abbruch der Schule zunächst Stand-up Comedians werden wollen, diesen Plan jedoch aufgeben und anfangen, in einem Boxclub zu trainieren, haben Kitanos Ruf als ernstzunehmenden Regisseur untermauert. Obgleich Kitano bis heute zahlreiche Genrefilme produziert hat, ist er mit Komödien wie *Kikujirô no natsu* 菊次郎の夏 (1999, Kikujiros Sommer) regelmäßig zu den Wurzeln seiner Comedy-Vergangenheit zurückgekehrt. Seit seinem Auftritt in einer Hauptrolle in dem dystopischen Endzeitfilm *Batoru Rowaiaru* バトル・ロワイアル (2000, Battle Royale) von Fukasaku Kinji und dem Remake des Samuraifilms *Zatôichi* 座頭市 (Zatoichi, 2003), bei dem er nicht nur die Regie, sondern auch die Hauptrolle des blinden Schwertkämpfers übernahm, gilt Kitano als einer der führenden japanischen Filmmacher seiner Zeit. Darüber hinaus hat sich Kitano in einer teils surrealen, größtenteils jedoch selbstironischen Trilogie<sup>87</sup> dem

---

<sup>87</sup> Die Trilogie umfasst die Filme *Takeshis'* (2005), *Kantoku Banzai!* 監督万歳! (2007, Glory to the Filmmaker) und *Akiresu to kame* アキレスと亀 (2008, Achilles und die Schildkröte).

eigenen Dasein als Regisseur, Komödiant und Maler gewidmet, bis er schließlich mit *Autoreiji* アウトレイジ (2010, Outrage), dem Beginn einer weiteren Trilogie, zum Genre des *yakuza*-Films zurückgekehrt ist.

Als eine weitere Ausnahmeerscheinung des japanischen Kinos ist Koreeda Hirokazu anzusehen, der während der 1990er Jahre erste Erfahrungen mit der Herstellung von Dokumentarfilmen machte, bevor er mit seinem auf dem Filmfestival in Venedig mit dem Regiepreis ausgezeichneten Filmdebüt *Maboroshi no hikari* 幻の光 (1995, Maboroshi) auf sich aufmerksam machte. Mit *Wandafuru raifu* ワンダフルライフ (1998, After Life) und *Disutansu* ディスタン (2001, Distance) vervollständigte Koreeda einen Zyklus über Verlust und Wesen der Erinnerung, der sowohl Publikum als auch Kritiker begeisterte. Koreedas Filme, die oft auf einer nur spärlichen Handlung aufgebaut sind, zeichnen sich durch eine vorurteilslose Beschreibung seiner Charaktere aus, während die bewusst schlicht gehaltene Inszenierung auf effektorientierte Bilder verzichtet, gleichzeitig jedoch immer wieder einen meditativ wirkenden Eindruck erzeugt. So erinnern seine Werke an jene des japanischen Realisten Naruse Mikio, der mit seinen pessimistischen Porträts japanischer Normalbürger der 1950er Jahre das Genre der *shōshimin eiga* maßgeblich mitgeprägt hatte. Auch die Werke von Ozu werden häufig als Vergleich herangezogen, um Koreedas Werk einzuordnen. Koreedas Beobachtungen des Alltags seiner Protagonisten zeichnen sich durch eine respektvolle Distanz aus, die von der Kamera stets eingehalten wird, um dem Zuschauer die Möglichkeit zu geben, das Gezeigte so aufzunehmen, wie der Regisseur es sich wünscht. In dem semidokumentarischen Film *Dare mo shiranai* 誰も知らない (2004, Nobody Knows) schildert Koreeda die auf wahren Ereignissen beruhende Geschichte von vier Geschwistern, die von ihrer Mutter verlassen werden. Allein auf sich gestellt, abgeschlossen von der Außenwelt, müssen die Kinder versuchen, in der Wohnung zu überleben, nachdem aufgrund nicht bezahlter Rechnungen Strom und Wasser abgestellt worden sind. *Aruite mo aruite mo* 歩いてても歩いてても (2008, Still Walking) handelt von dem auf den ersten Blick wenig spektakulären jährlichen Zusammentreffen einer gewöhnlichen Familie zum Gedenken an den bei einem Unglück ertrunkenen Sohn. Obwohl dieser bereits vor fünfzehn Jahren verstorben ist, stellen sich die Familienmitglieder immer wieder die Frage, was dessen Leben ausgemacht hat. Koreeda zeigt, wie die Familienmitglieder auf unterschiedliche Weise mit den vergangenen Ereignissen umgehen und wie die Gespräche untereinander wiederholt zum Verlust des Sohnes zurückkehren, wodurch immer wieder alte Wunden aufgerissen

werden. Das Leben der Familie erscheint so letztlich erst durch den Tod des Sohnes präsent zu werden. *Sohite chichi ni naru* *そして父になる* (2013, Like Father, Like Son) wiederum erzählt die Geschichte von zwei nach der Geburt vertauschten Söhnen, deren Eltern sich die Frage stellen müssen, was eine Familie wirklich ausmacht. Dabei konfrontiert der Film den Zuschauer nicht nur mit Themen wie Elternschaft und Familienbande, sondern mit Protagonisten, die unterschiedlichen sozialen Verhältnissen entstammen und deren Existenz von gänzlich entgegengesetzten Lebensentwürfen geprägt ist. Koreeda, der seit langem ein hohes Ansehen in der japanischen Filmbranche genießt, hat sich heute den Ruf eines der profiliertesten Regisseure Japans erarbeitet, der von Filmkritikern in eine Reihe mit Kurosawa, Ozu und anderen großen Humanisten des Kinos gestellt wird. Zuletzt ging Koreeda mit *Manbiki kazoku* *万引き家族* (2018, Shoplifters), dem Portät einer am Rande der Gesellschaft in prekären Verhältnissen lebenden Patchworkfamilie, wiederholt der Frage nach, was eigentlich das Wesen einer Familie ausmacht. Der Film wurde im Jahre 2018 in Venedig mit der Goldenen Palme ausgezeichnet.

Den dokumentarischen Ansatz seiner Filme teilt Koreeda mit der Regisseurin Kawase Naomi, mit der hier zum ersten Mal auch eine Regisseurin erwähnt wird. Kawase, die ihre Filme häufig mit ihrem autobiographischen Hintergrund verknüpft, hat häufig die Grenze zwischen fiktionalen und dokumentarischen Stoffen erkundet. In frühen dokumentarischen Werken zu Beginn der 1990er Jahre hat Kawase die Umstände ihrer eigenen Kindheit reflektiert oder das Leben älterer Bewohner und ihrer Bräuche porträtiert, die in den Bergen der Präfektur Naras, der Heimat der Regisseurin, leben. Auch fiktionale Werke Kawases, wie das melancholische Familiendrama *Moe no suzaku* *萌の朱雀* (1997, Suzaku), für das sie in Cannes mit der *Caméra d'Or* für den besten Erstlingsfilm ausgezeichnet wurde, sind in ihrer Heimat Nara verortet. So ist in ihrer Beschreibung des Zerfalls einer lokalen Familie und den damit verbundenen Erfahrungen und Emotionen von Individuen immer auch die Auflösung der dörflichen Gemeinschaft präsent. Auch in späteren Filmen behielt Kawase ihren dokumentarischen Stil bei, indem sie stets ohne künstliches Licht mit einer Handkamera an Originalschauplätzen drehte und zumeist Amateurschauspieler einsetzte, deren improvisatorischen Darstellungen einen äußerst rohen Gegensatz zu Kawases Fähigkeit darstellen, Verhaltensnuancen festzuhalten und dadurch eine Kunst zu schaffen, die im intimen Alltag der Protagonisten verwurzelt ist. Diesen Filmstil hat Kawase jedoch zu Beginn der 2000er Jahre zugunsten rein fiktionaler Stoffe aufgegeben, die sie in Filmen

wie *An あん* (2015, Sweet Beans) äußerst erfolgreich mit bekannten Schauspielern umzusetzen weiß. Kawase ist in Japan zwar nicht die erste erfolgreiche Frau auf einem Regiestuhl, allerdings ist der Anteil von Filmemacherinnen auch hier nach wie vor sehr gering. Dies ist bekanntlich in anderen Filmnationen wie in den USA ebenso der Fall, wo im Jahre 2017 bei nur 12 Prozent der Hollywood-Filmproduktionen Frauen Regie geführt haben.<sup>88</sup> Immerhin ist die Anzahl erfolgreicher Regisseurinnen in Japan heute weitaus größer als in der Vergangenheit. Die erste Frau, die in Japan Regie führte, war im Übrigen Sakane Tazuko 坂根田鶴子 (1904-1975), die zunächst als Regieassistentin unter Mizoguchi Kenji gearbeitet hatte. Ihr folgte die bekannte Schauspielerin Tanaka Kinuyo 田中絹代 (1910-1977), die in zahlreichen Filmen von bekannten Filmemachern wie Ozu und Goshō auftrat und zwischen 1953 und 1963 selbst Filme drehte, ohne dabei ihre Schauspielkarriere aufzugeben.

Die Mehrzahl junger Filmemacherinnen hat heute über die Produktion von *manga* zum Film gefunden und betätigt sich im Bereich des Animationsfilms, um *anime* für Film und Fernsehen herzustellen.<sup>89</sup> Erfolgreiche Realfilme von zeitgenössischen Regisseurinnen machen zwar weiterhin einen geringen Anteil an jährlichen Produktionen aus, allerdings treten immer wieder erfolgreiche Filmemacherinnen wie Ninagawa Mika 蜷川実花 (1972-) in Erscheinung. Ninagawa gelang mit der *manga*-Adaption *Sakuran さくらん* (2006, Sakuran) über eine junge Frau, die sich im Japan der *Edo*-Zeit in einem Bordell als Prostituierte (*oiran* 花魁) durchschlägt, ein Film mit einer Protagonistin, die sich auf eindrucksvolle Weise in der patriarchalischen Welt der japanischen Feudalgesellschaft behauptet. Oder Ogigami Naoko 荻上尚子 (1972-), die mit *iyashi eiga* 癒し系映画 bekannt geworden ist, mit Filmen also, welchen eine beruhigende, heilende Wirkung zugeschrieben wird.<sup>90</sup> Ogigamis *Kamome shokudō* かかもめ食堂 (2006, Kamome Diner), der die Geschichte einer jungen Frau erzählt, die in

---

<sup>88</sup> Vgl. Röhling, Marc (2018): Hollywood und Sexismus: Frauenanteil auf dem Regiestuhl. In: *Der Spiegel*, 23.06.2018. S. o. A.

<sup>89</sup> In verschiedenen Bereichen des Animationsfilms arbeiten z. B. Okuda Mari 岡田摩里 (1976-), Itō Ikuko 伊藤郁子 (1961-), Tadano Kazuko 只野和子 (1959-), Utsumi Hiroko 内海絃子, oder Yamada Naoko 山田尚子 (1984-).

<sup>90</sup> Vgl. Laird, Colleen (2013): Imaging a Female Filmmaker: The Director Personas of Nishikawa Miwa and Ogigami Naoko. In: *Frames Cinema Journal*. URL: <http://framescinemajournal.com/article/imaging-a-female-filmmaker/> (16.10.2020).

Helsinki ein Cafe eröffnet, zeigen häufig Protagonistinnen, die an einen fremden Ort gelangen, an dem sie mit einer unbekanntenen Kultur und fremden Alltagspraktiken konfrontiert werden. Hier kann auch die Feel-good Komödie *Shiawase no pan* しあわせのパン (2012, Bread of Happiness) von Mishima Yukiko 三島由紀子 (1969-) eingeordnet werden, in der eine Bäckerei ihre Kunden vor der grandiosen Kulisse Hokkaidôs mit ihren Produkten beglückt.

Ein repräsentatives Bild der im gegenwärtigen Japan von einem Massenpublikum bevorzugten Filme lässt sich mit diesen Filmproduktionen jedoch nicht herstellen. Denn in Japan existiert ein großes, zum Teil junges Publikum, das Filmproduktionen präferiert, die auf den japanischen Zuschauer zugeschnitten sind und welche nur äußerst selten im Ausland gezeigt werden. Ein Blick auf die profitabelsten Filmproduktionen der letzten Jahre bestätigt diesen Eindruck. Die höchsten Einspielergebnisse der 2000er Jahre wurden entweder von Kinoverionen von animierten Fernsehserien wie *Doraemon* ドラえもん (Doraemon) oder *Meitantei Conan* 名探偵コナン (Detective Conan, 1997-) erzielt, Ausnahmen bildeten nur Werke wie *Nihon chinbotsu* 日本沈没 (2006, Japan sinkt), ein Remake des gleichnamigen Science-fiction Films von 1978, der die spektakulären Folgen einer Reihe von Erdbeben und Vulkanausbrüchen beschreibt, die für die japanische Inselkette in der Katastrophe enden. Oder die komödiantische Mangaverfilmung *Dârin wa gaikokujin* ダーリンは外国人 (2010, My Darling Is a Foreigner), die ein etwas naives Bild interkultureller Beziehungen in Japan zeichnet und den Witz des Originals nur im Ansatz auf die Leinwand transportiert. Das Kriegsdrama *Eien no zero* 永遠の0 *Eien no zero* (2013, Kamikaze), ein Film von Yamazaki Takashi 山崎貴 (1964-) über Kamikaze-Piloten nach dem Roman des politisch rechts-konservativen Schriftstellers Hyakuta Naoki 百田尚樹 (1956-), konnte sich sieben Wochen auf dem ersten Platz der japanischen Box Office halten, während zahlreiche Filmschaffende und Kritiker aus dem In- und Ausland dem Film eine extrem nationalistische Verherrlichung der Thematik vorwarfen. Der Kritik an der Darstellung japanischer Kamikaze-Piloten schlossen sich auch Regisseure wie Miyazaki Hayao an. Yamazaki hat sich auch in anderen Filmen an historischen Stoffen bedient, mit welchen er im neuen Jahrtausend ein Massenpublikum anziehen konnte. So hat er in der Mangaverfilmung *Always: Sanchôme no yûhi* (2005, Always: Sunset on Third Street) einen nostalgischen Blick auf die japanische Hauptstadt während der späten 1950er Jahre geworfen, der das japanische Publikum in Scharen in die Kinos zog. Das Porträt einer Zeit des wirtschaftlichen Wiederaufbaus kurz vor Beginn des

japanischen Wirtschaftswunders verpasst jedoch die Gelegenheit, gesellschaftliche und politische Entwicklungen dieser historischen Epoche anzusprechen, und liefert stattdessen ein Abbild privater Biographien verschiedener Personen in einer Gemeinde Tōkyōs, die einander unterstützen, um ein besseres Leben zu verwirklichen und sich dabei in einer in weiten Teilen durch CG-Technik hergestellten Landschaft der *Shōwa*-Ära (1926-1989) bewegen. Dem Film folgte die erfolgreiche Fortsetzung *Always zoku sanchōme no yūhi* *Always* 続 三丁目の夕日 (2007), in dem die Nachkriegszeit als friedliche Phase voller Freude, Vitalität und Harmonie beschrieben wird, und die Realitäten der Nachkriegsjahre größtenteils ausgespart werden. Filme dieser Art waren Teil einer seit Ende der 1990er Jahre andauernden Nostalgiewelle, in deren Zentrum der Alltag der *Shōwa*-Ära stand. Die nostalgischen Verweise auf diese Epoche sind in einem Kontext mit den beiden „verlorenen Dekaden“ (失われた二十年 *ushinawareta nijūnen*) der 1990er und 2000er Jahre zu sehen. Japan konnte sich lange nicht von den wirtschaftlichen Schäden erholen, die durch die Blasenwirtschaft („bubble“) der 1980er Jahre entstanden waren. Die wirtschaftliche Lage hatte auch eine Verschlechterung der soziokulturellen Atmosphäre innerhalb des Landes zur Folge, denn die Bevölkerung hatte den Eindruck, durch die wirtschaftliche Notlage den während der Nachkriegsjahre erwirtschafteten Wohlstand zu verlieren. Auch Dank des Wirtschaftswunders der späten *Shōwa*-Ära war es vielen Menschen leichter gefallen, das Trauma der Niederlage im Zweiten Weltkrieg und die Jahre der amerikanischen Okkupation zu ertragen. So ist die Romantisierung der *Shōwa*-Ära in vielen Bereichen der japanischen Kulturszene als Reaktion auf ein Verlustgefühl zu verstehen, das durch die Wirtschaftsdepression der *Heisei*-Ära ausgelöst worden war. Allerdings entspricht das soziokulturelle Bild, das in Filmen wie *Always* von der *Shōwa*-Zeit produziert wird, nur in Teilen der Realität. Das positive Image dieser Zeit wurde in den Medien konsequent verbreitet und schien als soziokultureller Mechanismus zu funktionieren, mit dem die Verlustgefühle der *Heisei*-Zeit kompensiert werden konnten. Das Kinopublikum hatte diesen Trend zumindest dankbar aufgenommen.<sup>91</sup>

---

<sup>91</sup> Vgl. z. B. den Artikel von Abe Kiyoshi (2016): A Critique of Japan's Political-cultural Nostalgia and its Impasse. In: *Kansai Gakuin Daigaku Shakai Gakubu Kiyō* 124, S. 79-89. Die Nostalgiewelle lässt sich seit der *Heisei*-Ära nicht nur an Filmproduktionen ablesen. Orte wie das National Showa Memorial Museum (*Shōwa kan* 昭和館) in Tōkyō, an welchen Wohnungen und Alltagsobjekte dieser Zeit

Angesichts weltweit neuer technologischer Entwicklungen ist die Situation des japanischen Kinos heute ähnlich wie in anderen Filmnationen. Weder der Boom der kleinen Arthouse-Kinos noch die Verbreitung großer Multiplex-Kinos konnten verhindern, dass Film heute längst nicht mehr an den Ort des Kinotheaters gebunden ist. Auch in Japan hat das Erscheinen von internationalen Streamingdiensten wie Netflix und Amazon das Freizeitverhalten des japanischen Filmpublikums stark verändert und in der Folge den Druck auf Filmstudios und Kinotheater weiter verstärkt. Das kalifornische Unternehmen Netflix, das gegenwärtig Marktführer in Japan ist, bietet mittlerweile auch japanische Eigenproduktionen an, darunter erfolgreiche Serien wie *Zenra kantoku* 全裸監督 (2019-, The Naked Director) und hat beliebte Serien wie die auf dem Manga *Shinya shokudô* 深夜食堂 von Abe Yarô 阿部夜郎 basierende Serie „Midnight Diner“ (2009-) im Programm. Auch inländische Streamingdienste wie Hulu und U-Next Co. umkämpfen den japanischen Markt, der sich immer schneller entwickelt und Kino und Fernsehen gleichermaßen herausfordert.

Als die Filmindustrien weltweit Anfang 2020 von der COVID-19 Pandemie getroffen wurden, mussten auch in Japan die Kinos für mehrere Monate geschlossen werden, was dazu führte, dass sich das Publikum noch stärker dem filmischen Onlineangebot zugewendet hat. Während große Kinokomplexe wie Aeon Cinema sich nach ihrer Wiedereröffnung mit *anime*-Blockbustern wie *Kimetsu no Yaiba - Mugen Resshan* 「鬼滅の刃」無限列車編 (2020, Demon Slayer: Kimetsu no Yaiba – Mugen Train) konsolidieren konnten, wurden zahlreiche unabhängige Filmtheater nur durch Crowdfunding und Petitionen bekannter Filmemacher und Schauspieler davor bewahrt, ganz von der Oberfläche zu verschwinden. Die Bedeutung dieser kleinen Kinos ist schließlich nicht zu unterschätzen, denn ihrer Existenz ist es zu verdanken, dass in Japan nicht nur *anime*-Großproduktionen und Blockbuster aus Hollywood gezeigt werden können, sondern eine Kultur des Independentfilms und des Arthouse-Films am Leben erhalten werden kann.<sup>92</sup>

---

ausgestellt sind, bieten zahlreichen Besuchern Einblicke in die Atmosphäre des Alltags im Japan der Nachkriegszeit.

<sup>92</sup> Vgl. Gerow, Araron (2020): Japanese Film and the Covid Pandemic – Remotely in Space and Time. URL: <http://www.aarongerow.com/news/japanese-film-and-the-covid.html> (29.11.2021).

## Literaturverzeichnis

- Abe Kiyoshi (2016): A Critique of Japan's Political-cultural Nostalgia and its Impasse. In: *Kansai Gakuin Daigaku Shakai Gakubu Kiyô* 124, S. 79-89.
- Anderson, Joseph L.; Richie, Donald (1982): *The Japanese Film. Art and Industry*. Princeton: Princeton University Press.
- Balmain, Colette (2008): *Introduction to Japanese Horror Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Chun, Jayson Makoto (2007): "A Nation of a Hundred Million Idiots?" *A Social History of Japanese Television, 1953-1973*. New York: Routledge.
- Coleman, Lindsay; Desser, David (2019): *Killer, Clients and Kindred Spirits: The Taboo Cinema of Shohei Imamura*. (Edinburgh Studies in East Asian Film) Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Desser, David (1988): *Eros plus Massacre. An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Engell, Lorenz (1992): *Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte*. Frankfurt: Campus, S. 159-188.
- Galbraith, Stuart IV (2008): *The Toho Studios Story. A History and Complete Filmography*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press.
- Gerow, Araron (2020): Japanese Film and the Covid Pandemic – Remotely in Space and Time. URL: <http://www.aarongerow.com/news/japanese-film-and-the-covid.html> (29.11.2021).
- Grob, Norbert et al. (2006): *Nouvelle Vague*. Mainz: Bender.
- Hirano, Kyoko (1992): *Mr. Smith goes to Tokyo. Japanese Cinema under the American Occupation, 1945-1952*. Washington: Smithsonian.
- Jacoby, Alexander (2008): *A Critical Handbook of Japanese Film Directors*. Berkeley: Stone Bridge Press.
- Kawano Marie (2014): 「Kimi no na wa」 to sengo nihon no 「sure chigai eiga」 : janru to tokushitsu. In: *Eigagaku* 28, S. 36-55.

Köhler, Hartmut (1990): *Die einfachen Wahrheiten. Der italienische Neorealismus. Fischer Filmgeschichte 3, 1945-1960*. Frankfurt a. M.: Fischer, S. 80-101.

Laird, Colleen (2013): Imaging a Female Filmmaker: The Director Personas of Nishikawa Miwa and Oigigami Naoko. In: *Frames Cinema Journal*. URL: <http://framescinemajournal.com/article/imaging-a-female-filmmaker/> (29.11.2021).

McDonald, Keiko (2001): Saving the Children: Films by Shimizu Hiroshi. In: Washburn, Dennis; Cavanaugh, Carole (Hrsg.): *Word and Image in Japanese Cinema*. Cambridge: Cambridge University Press.

Mes, Tom (2005): *Iron Man: The Cinema of Shinya Tsukamoto*. Surrey: Fab Press.

Miller, Jennifer M. (2019): *Cold War Democracy: The United States and Japan, 1945-1963*. Cambridge: Harvard University Press.

Miyako Daisuke (2007): *Dark Visions of Japanese Film Noir*. In: Phillips, Alistair; Stringer, Julian (Hrsg.): *Japanese Cinema. Texts and Contexts*. London: Routledge, S. 193-204.

Napier, Susan J. (2006): *Anime from Akira to Howl's Moving Castle: Experiencing Contemporary Japanese Animation*. London: Macmillan.

Nolletti, Arthur Jr. (2001): Once More and Goshō's Romanticism in the Early Occupation Period. In: Washburn, Dennis; Cavanaugh, Carole (Hrsg.): *Word and Image in Japanese Cinema*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 59-88.

Nornes, Abe Mark (2007): *Forest of Pressure. Ogawa Shinsuke and Postwar Japanese Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Prince, Stephen (1991): *The Warrior's Camera. The Cinema of Akira Kurosawa*. Princeton: Princeton University Press.

Richie, Donald (1974): *Ozu*. Berkeley: University of California Press.

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

Rubin, Jay (1985): From Wholesomeness to Decadence. The Censorship of Literature under the Allied Occupation. In: *The Journal of Japanese Studies*, Ausg. 11, Nr. 9, S. 71-103.

- Russell, Catherine (2008): *The Cinema of Naruse Mikio: Women and Japanese Modernity*. Durham: Duke University Press.
- Ryfle, Steve et al. (2017): *Ishiro Honda. A Life in Film, from Godzilla to Kurosawa*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Satô Tadao (1982): *Currents in Japanese Cinema*. Essay by Tadao Sato. New York: Kodansha International.
- Schilling Mark (2003): *The Yakuza Movie Book: A Guide to Japanese Gangster Films*. Berkeley: Stone Bridge Press.
- Schilling, Mark (2007): *No Borders, No Limits: Nikkatsu Action Cinema*. Surrey: Fab Press.
- Standish, Isolde (2000): *Myths and Masculinity in the Japanese Cinema: Towards a Political Reading of the Tragic Hero*. Richmond: Routledge Curzon.
- Wittkamp, Robert F. (2008): Die Geschichte des japanischen Fernsehens – von der Shôwa-Zeit zur Digitalisierung. In: Deutsche Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens (Hrsg.): OAG Notizen 12/2008, S. 10-26.
- Yamada, Marc (2015): The Post-Aum Films of Kurosawa Kiyoshi. In: *Japan Forum*, 27:4, S. 476-497.
- Yamane Keiko (1985): *Das japanische Kino. Geschichte. Filme. Regisseure*. Luzern: Bucher.
- Yomota Inuhiko (2014): *Nihon eigashi 110nen* (110 Jahre japanische Filmgeschichte). Tôkyô: Shûeisha Shinsho.