

Zehn Aufgaben für die japanologische Beschäftigung mit japanischem Film

Roland Domenig (Universität Wien)

Die japanologische Forschung hat in den letzten zehn Jahren eine bemerkenswerte Entwicklung durchgemacht. Bemerkenswert ist zunächst einmal der schiere Umfang der Forschung. Es scheint, als ob jedes Jahr mehr wissenschaftliche Bücher über Japan erscheinen. Oder besser: über spezielle Aspekte von Japan, denn im selben Maße wie das Fach expandierte, schritt auch die Spezialisierung voran. Gefragt sind heute keine Generalisten, wie es sie früher gegeben hat, sondern Spezialisten. Heute beschäftigt sich kaum jemand mehr allgemein mit – beispielsweise – japanischer Kultur oder Kunst, sondern ganz speziell mit Literatur oder mit Malerei, mit Musik oder dem Theater – meist einer bestimmten Epoche. Selbst in früher marginalisierten Bereichen wie der Populärkultur schreitet die Spezialisierung voran, wobei – die rasch expandierende Manga- und Anime-Forschung zeigt es – die Grenzen zwischen persönlicher, lustvoller Erfahrung und (hehrer?) Wissenschaft immer durchlässiger werden.

Eine auffällige Entwicklung der 90er Jahre, die auch in der Japanologie zu beobachten ist, ist die zunehmende Beschäftigung mit der visuellen Kultur. In Anlehnung an Richard Rorty, der die Philosophiegeschichte als eine Reihe von *turns* charakterisiert hat, in welchen „neue Problematiken auftauchen und die alten zu verschwinden beginnen“, hat William J. T. Mitchell zum Ende des 20. Jahrhunderts den *pictorial turn* ausgerufen¹, sprich: die postlinguistische, postsemiotische Wiederentdeckung des Bildes als komplexes Wechselspiel von Visualität, Apparat, Institutionen, Diskurs, Körpern und Figurativität. Der *pictorial turn* besagt, daß die Formen des Betrachters (das Sehen, Beobachten, der Blick) ebenso tiefgreifende Probleme wie die verschiedenen Formen der Lektüre (das Entziffern, Interpretieren) darstellen und daß visuelle Erfahrung bzw. die visuelle Fähigkeit zu lesen nicht zur Gänze mit dem Modell der Textualität erklärt werden können. Er enthält die Erkenntnis, daß – obgleich sich das Problem der bildlichen Repräsentation immer schon gestellt hat – es uns heute mit noch nie dagewesener Kraft

bedrängt, und das auf allen Ebenen der Kultur, von elaborierten philosophischen Spekulationen bis zu den vulgären Produkten der Massenmedien.

Besonders stark ist der *pictorial turn* in Japan spürbar, viel stärker als in Europa, wo die Kritik an der Dominanz des Sehens rücksichtsloser geübt wurde als anderswo, insbesondere von Denkern und Künstlern aus Frankreich. In Japan scheint man der visuellen Kultur weniger skeptisch gegenüberzustehen, obwohl man sich auch dort Gedanken über die entfesselten Bilderwelten macht. Eine besondere Rolle innerhalb dieses neuen Paradigmas nimmt neben den Manga der japanische Film ein – nicht umsonst ist Japan nach Indien und den USA der weltweit drittgrößte Produzent von Kinospielefilmen, von sonstigen filmischen Formen ganz abgesehen.

Auch in der jüngeren Japanforschung läßt sich dieser *pictorial turn* ausmachen. Bis vor nicht allzu langer Zeit nahm die Philologie und Literaturwissenschaft innerhalb der Japanforschung eine privilegierte Stellung ein, seit den 80er Jahren hat sich jedoch – vor allem in den USA – ein neues und interdisziplinäres Forschungsgebiet zum japanischen Film eröffnet, das seine Methoden nicht mehr aus der Literaturwissenschaft bezieht, sondern von der Filmwissenschaft.

Im Vorwort zu ihrem neu erschienen Buch *Writing in Light. The Silent Scenario and the Japanese Pure Film Movement* kommt Joanne Bernardi zu folgendem Schluß:

„Over the past twenty years, Japanese cinema has hardly relegated to the shadows in either film or area studies. In the academic curriculum in the United States, it is arguably the leading subject in non-Western cinema in spite of the vexing impossibility of procuring a wide variety of prints from different genres and periods. College courses in Japanese cinema have become common, if not necessarily required, and it is notable that such courses are not exclusively taught by area specialists“²

Die Popularität von *Japanese Film Studies* in den USA hat mehrere Gründe. Zum einen ist das Kino eine Kunstform, die sich – wenn auch nicht ausschließlich, so doch maßgeblich – in den USA

entwickelt hat, zum anderen sind die bei den Studenten beliebten *Film Studies* ein nicht unwesentlicher Faktor für die Universitäten zur Requirierung von Forschungsgeldern und finanziellen Mitteln. Und schließlich eignen sich *Film Studies* besonders gut für interdisziplinäre Forschungsprojekte und können in verschiedenen Disziplinen eingesetzt werden – u. a. auch in *Area Studies* wie der Japanologie.

Anders als in den USA konnten sich *Film Studies* im deutschsprachigen Raum bisher nicht in dem Maße durchsetzen, was vor allem auf unterschiedliche institutionelle Strukturen der Universitäten zurückzuführen ist.³ Nur mühsam und nicht allorts erfolgreich konnte sich die Filmwissenschaft hierzulande als eigenständiges Fach etablieren.

Es wundert deshalb nicht, daß auch in anderen Disziplinen die Beschäftigung mit Film erst in den Kinderschuhen steckt. In der Japanologie ist die Zahl der Lehrveranstaltungen und der Abschlußarbeiten über japanischen Film in den letzten Jahren zwar deutlich gestiegen, „Filmspezialisten“ gibt es im Gegensatz zu „Literaturspezialisten“ oder „Wirtschaftsexperten“ aber (noch?) nicht. Es scheint mir kein Zufall zu sein, daß etwa Mariann Lewinsky ihre beispielhafte Studie zu Kinugasa Teinosukes Film *Kurutta ippeiji* in der Japanologie begann, jedoch in der Filmwissenschaft beendete.⁴ Es bleibt zu hoffen, daß sich der gegenwärtige Trend zu mehr Diplomarbeiten zum Thema „japanischer Film“ künftig auch in mehr Dissertationen und schließlich in der Herausbildung von „Filmspezialisten“ niederschlägt. Noch ist es aber nicht so weit, und die Bandbreite der Arbeiten über japanischen Film ist nach wie vor bescheiden.

Ich habe im folgenden versucht, einige meiner Ansicht nach wichtige Themen als zehn Aufgaben für die japanologische Beschäftigung mit japanischem Film zu formulieren.

1.

Es bedarf zunächst einmal einer eingehenden historischen Untersuchung der Anfänge des japanischen Films. Film wurde bisher meist als westlicher Import aufgefaßt. Die Konzentration auf die technische Seite des Kinos, d. h. auf die Kinoapparaturen (Kamera und Projektor) und wer wann wo wie Kinetoskop und Cinematograph in Japan einführte, verstellte bislang weitgehend den Blick auf die Gemeinsamkeiten zwischen dem frühen Film und anderen etablierten Formen kultureller Praxis wie *utsushie* und *gentô* (Laterna Magica). Es gab nicht nur lange bevor der Kinoapparat (Kinetoskop und Cinematograph) nach Japan gelangte einen Diskurs

über das Kino – in der japanischen Presse wurde bereits im April 1890 (!) von der Erfindung des Films berichtet⁵ –, auch griffen in den späten 1910er Jahren Kaeriyama Norimasa und die Reformer der *jun'eigageki*-Bewegung mit der Einführung der „neuen“ Bezeichnung *eiga* tatsächlich auf einen „alten“ Begriff der *utsushie*-Praxis des 19. Jahrhunderts zurück. Eine Untersuchung der Anfänge des japanischen Films im Kontext der japanischen *screen-practice* wird auf verblüffende Parallelen stoßen, die die These vom „westlichen Import“ schnell relativierten.

2.

Eine besondere Rolle kommt den Japanologen bei der Erforschung des frühen Films zu, denn ein Großteil der „Stummfilm“- und frühen Tonfilmproduktion ist unwiederbringlich verloren. Nur etwa 4 % der vor 1945 entstandenen japanischen Filme sind (ganz oder in Fragmenten) erhalten geblieben.⁶ Da die Filme selbst in den meisten Fällen nicht mehr zur Verfügung stehen, ist man auf erhaltene Photographien, Drehbücher, Produktionsnotizen, Zeitschriftenartikel, Presseberichte und andere veröffentlichte und unveröffentlichte bildliche und schriftliche Quellen angewiesen. Umfassende Sprachkenntnisse, wie sie Japanologen mitbringen, sind eine unabdingbare Voraussetzung für die Auswertung dieser Quellen, die Filmhistorikern, die nicht über entsprechende Sprachkenntnisse verfügen, verschlossen bleiben.

3.

Von besonderer Bedeutung ist in diesem Zusammenhang – aber auch in vielen anderen – das Drehbuch. Es kann den (verlorengegangenen oder existierenden) Film zwar nicht ersetzen, es läßt jedoch gewisse Rückschlüsse auf die narrative Konzeption des Films zu. Das Drehbuch ist aber nicht nur eine wichtige Quelle zur Erschließung eines Filmes, sondern es stellt ein eigenständiges Werk in sich dar, dessen literarischen Qualitäten bisher viel zu wenig Beachtung geschenkt wurde. Hier sind vor allem die Literaturexperten gefragt.

4.

Während die Verfasser von Drehbüchern nur selten als „Autoren“ wahrgenommen werden, gilt das für Regisseure in vielen Fällen viel zu stark. Anders als beispielsweise Literatur, Malerei oder Komposition ist Film in der Regel nicht das Produkt eines einzelnen, sondern er entsteht durch das Zusammenwirken vieler Beteiligter. Von Produzenten und Schau-

spielen, Drehbuchautoren und Kameraleuten über Cutter, Licht- und Tontechniker bis zu Set-Designern und Filmkomponisten – die Liste jener, die an der Entstehung eines Films beteiligt und für dessen Erfolg (oder Mißerfolg) verantwortlich sind, ist beträchtlich. Die alleinige Konzentration der Aufmerksamkeit auf den Regisseur, auf den „Filmemacher“, läßt die Arbeit der anderen Beteiligten oft in den Hintergrund treten und weniger wichtig erscheinen. Es ist deshalb wichtig, der Arbeit von Produzenten, Kameraleuten, Cuttern, Set-Designern, Filmkomponisten etc. viel mehr Aufmerksamkeit zu schenken.

5.

Dadurch käme auch der Beitrag, den Frauen für das japanische Kino geleistet haben, viel stärker zum Vorschein. Frauen waren in der japanischen Filmwelt bis vor nicht allzu langer Zeit viele Wege versperrt, und die meisten mußten sich mit bestimmten Arbeiten, etwa als Scripter, Kostümdesignerin oder Produktionsassistentin zufrieden geben. Der Rolle von Frauen ist auch von der japanischen Filmgeschichtsschreibung bisher nur wenig Beachtung geschenkt worden, was nicht nur damit zusammenhängt, daß diese selbst männlich dominiert ist. Wie in vielen anderen Bereichen gibt es auch hier einen großen Nachholbedarf, und es ist an der Zeit, den Beitrag von Frauen für das japanische Filmschaffen neu zu bewerten.

Sakane Tazuka zum Beispiel findet oft gerade noch Erwähnung als „erste japanische Regisseurin“⁷, doch ist ihre langjährige und enge Zusammenarbeit mit Mizoguchi Kenji als Regieassistentin, Cutterin und Scripter nur wenig bekannt. Und kaum jemand kennt Nogami Teruyo, obwohl sie Kurosawa Akira fast seit Beginn seiner Karriere begleitet hat, zuerst als Scripter, später als Regieassistentin und Production Managerin, und er sie in seiner Autobiographie als „meine rechte Hand“ bezeichnete.⁸ Im Gegensatz zu Sakane und Nogami ist Mizunoe Takiko zwar keine Unbekannte, doch erinnert man sich heute an sie vor allem als Revue-Star der 30er Jahre und legendären *otokoyaku* der Shôchiku-Frauenrevuetruppe und kaum als bedeutende Filmproduzentin für Nikkatsu und „Entdeckerin“ von Stars wie Ishihara Yûjirô und Asaoka Ruriko.

6.

Die Vernachlässigung von Frauen hing nicht zuletzt mit der Struktur der Filmstudios bzw. der gesamten japanischen Filmindustrie zusammen, die Frauen nur bestimmte Positionen einräumte. Die Film-

studios haben seit den 70er Jahren zwar stark an Bedeutung verloren, doch zählen Shôchiku und Tôhō heute noch zu den Großkonzernen der Unterhaltungsindustrie, die nicht nur im Bereich Film tätig sind, sondern auch in anderen Sparten, etwa der Immobilienbranche. Trotz der (einst noch viel größeren) Bedeutung der Filmwirtschaft und der zentralen Stellung von Großunternehmen wie Tôhō und Shôchiku haben sich Wirtschaftshistoriker bisher kaum mit ihnen beschäftigt. Viel ist über z. B. die Arbeitsverhältnisse in der japanischen Autoindustrie geschrieben worden, wie sieht es aber mit den Arbeitsverhältnissen in der Filmindustrie aus? Viel weiß man auch über die *keiretsu* der japanischen Handelshäuser, aber nur wenig ist über die nicht weniger weit verzweigten *keiretsu* der japanischen Filmstudios bekannt. Auch hier besteht ein großer Nachholbedarf.

7.

Die enge Verbindung von Produktion, Verleih und Kinobetrieb haben den Filmstudios in Japan eine Dominanz des Filmmarktes ermöglicht, die – zu mindest im Bereich des Verleihs – bis heute anhält. Wie aber funktioniert der japanische Kinomarkt genau? Welche Rolle spielt etwa das *block-booking*-System oder die *mauriken*-Praxis? Wie werden die Filme finanziert? Welche Rolle spielen Produzenten? Wie funktionier(t)en die Filmstudios und wie sah bei ihnen die Rollenverteilung zwischen Produzent, Verleiher und Kinobetreiber aus? Wie sieht es mit Zensur aus und wie funktioniert das System der freiwilligen Selbstkontrolle? All diese Fragen sind erst ansatzweise erörtert worden.

Auch war die Dominanz der Filmstudios nie so absolut wie oft geglaubt wird. Der japanische Filmmarkt hielt immer auch Nischen für kleine Produktionsgesellschaften bereit, die zwar im Schatten (und oft in Abhängigkeit) der Studios standen, aber eine wichtige Alternative und ein Korrektiv zu den Studios darstellten. Innovative Impulse gingen oft nicht von den Studios, sondern von den kleinen Produktionsfirmen aus; in den 50er Jahren von den sogenannten *dokuritsu puro*, in den späten 60er und 70er Jahren von Wakamatsu Production und ATG und in den 80er und 90er Jahren von *pink-eiga*-Produktionsfirmen wie Kokuei.

8.

Überhaupt wird sich die Filmgeschichtsschreibung und Filmforschung in Zukunft stärker mit alternativen Produktionsformen beschäftigen müssen. Ebenso mit (bisher) marginalisierten Formen, denn

der Spielfilm ist nur eine filmische Erscheinungsform unter vielen. Und damit meine ich nicht nur den Dokumentarfilm, den Zeichentrick- und Animationsfilm, experimentelle Filme (*jikken eiga*, *kojin eiga*) oder „Randerscheinungen“ des Spielfilms wie die gesamte *pink-eiga*-Produktion, sondern auch Trailer, PR-Filme, Werbefilme, Kurzfilme, Amateurfilme, Videos – sowohl den starken V-Cinema-Markt als auch Musikvideos, Videoinstallationen, Video im Kunstbereich und *home movies* –, auch Fernsehfilm, TV-Werbung etc., kurzum das gesamte Spektrum der filmischen Ausdrucksmöglichkeiten. Die Grenzen sind ohnehin fließend, denn die meisten Filmschaffenden sind heute in mehreren Bereichen tätig und bewegen sich problemlos zwischen den verschiedenen Formaten, Medien und Ausdrucksmöglichkeiten hin und her.

Auch im Bereich des Spielfilms ist es notwendig, den bisher relativ eng gehaltenen Kanon neu zu überdenken und kritisch zu hinterfragen.

9.

Ebenso wichtig ist es, die regionalen Besonderheiten des japanischen Kinos genauer zu betrachten. Tokyo ist zwar das unbestrittene Zentrum – sowohl der Produktion als auch der Aufführungsmöglichkeiten – es gibt daneben aber ausgeprägte regionale Kinokulturen, etwa in Kyoto, das ebenfalls über eine starke Filmproduktion verfügt (v. a. *jidaigeki*), oder in Okinawa, wo in den letzten Jahren eine eigenständige Filmkultur entstanden ist.

Lokale Besonderheiten spielen auch für viele Filmemacher eine wichtige Rolle: Sakamoto Junjis Filme spielen fast alle in Ōsaka, Ichikawa Jun dreht bevorzugt Filme über das Leben in Tokyos *shitamachi*, Ōki Hiroyuki lebte und arbeitete viele Jahre fast ausschließlich in Kōchi, und Nara spielt für Kawase Naomi eine ebenso wichtige Rolle wie Kitakyūshū für Aoyama Shinji oder Okinawa für Takamine Gō. Junge Filmemacher wie Ichio Naoki wenden sich bewußt von Tokyo ab und versuchen, regional Filme zu drehen und aufzuführen.

Das japanische Kino ist in den letzten Jahren gleichzeitig internationaler geworden, sowohl was die Inhalte und Produktionsformen betrifft (siehe Luk Van Haute Beitrag in diesem Heft) als auch hinsichtlich der Vermarktung der Filme im Ausland. Der internationale Erfolg von Regisseuren wie Oguri Kōhei, Imamura Shōhei, Koreeda Hirokazu, Kawase Naomi, aber auch Kitano Takeshi und Kurosawa Kiyoshi zeigen, daß auch im Zeitalter der Globalisierung Filme mit starker „lokaler Färbung“ (und damit meine ich nicht Lokalkolorit, sondern die

Verwendung bestimmter Erzählmuster und Themen) international konkurrieren können.

10.

Um der Gefahr der Exotisierung zu entgehen, die die Interpretation dieser „lokaler Färbungen“ birgt, ist es notwendig, die Filme im Kontext – sowohl ihrer Herstellung als auch ihrer Rezeption in Japan – zu untersuchen. Dazu bedarf es einer eingehenden Auseinandersetzung mit der japanischen Filmkritik, die ihre eigenen Gesetzen, ihre eigene Logik und Dynamik besitzt. Dasselbe trifft auf japanische Filmtheorie zu, die häufig anhand europäischer oder amerikanischer Filme entwickelt wird, und deshalb gerne übersehen bzw. übergangen wird. Auch hier spielen Japanologen eine wichtige Rolle, denn die japanischen Selbstinterpretationen müssen natürlich kritisch hinterfragt werden. Erstrebenswert wären auch mehr Übersetzungen von wichtigen Texten zum japanischen Kino in westliche Sprachen.

11.

Die Liste der „Aufgaben“ ließe sich noch weiter fortsetzen, doch wäre schon viel erreicht, wenn einige der oben genannten Fragen bald angegangen würden.

Anmerkungen:

¹ William J.T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago: University of Chicago Press, 1995

² Joanne Bernardi, *Writing in Light. The Silent Scenario and the Japanese Pure Film Movement*, Detroit: Wayne University Press, 2001, S. 18

³ Und auch der Bibliotheken, die hierzulande in den seltensten Fällen über ein Budget zum Ankauf von Filmen oder Videos verfügen.

⁴ Mariann Lewinsky, *Eine verrückte Seite. Stummfilm und filmische Avantgarde in Japan*, Zürich: Chronos Verlag, 1997. Lewinsky schloß zunächst ein Japanologie-Studium in Zürich mit einer Diplomarbeit über Kawabata Yasunari und sein Drehbuch zu *Kurutta Ippei* ab, wechselte danach aber zur Filmwissenschaft, wo sie ihre Dissertation beendete, die dem Buch zugrunde liegt.

⁵ *Fukuoka Nichinichi Shinbun* vom 12. 4. 1890; vgl. dazu Tsukada Yoshinobu, *Nihon eigashi no kenkyū. Katsudō shashin dorai zengo no jijō*, Tokyo: Gendai Shokan, 1980, S. 21f.

⁶ Mehrere Gründe sind für die geringe Rate erhaltener Filme verantwortlich, u. a. die Praxis, von einem Film nur wenige Kopien herzustellen (vgl. dazu den Artikel „One Print in the Era of Mechanical Reproduction. Film Industry and Culture in 1910s Japan“ von Aaron Gerow in der letzten Ausgabe des MINIKOMI).

⁷ Und das auch nicht immer. Donald Richie z. B. erwähnt Sakane Tazuko weder in *The Japanese Film. Art and Industry* (Tuttle, 1959), noch in seinem neuen Buch *A Hundred Years of Japanese Film. A Concise History with a Selective Guide to Videos and DVDs* (Kōdansha, 2001).

⁸ Kurosawa Akira, *So etwas wie eine Autobiographie*, Zürich: Diogenes, 1991, S. 9