

„Seelen auf der Strasse“ (*Rojô no Reikon*, 1921)

Ein Film von und mit Osanai Kaoru nach Vorlagen von
Maxim Gorki und Wilhelm Schmidt- Bonn.

Ein Beitrag zu den Anfängen des Japanischen Films.

Humboldt- Universität zu Berlin
Philosophische Fakultät III
Institut für Asien- und Afrikawissenschaften
Zentrum für Sprache und Kultur Japans

Wissenschaftliche Arbeit zur Erlangung des Grades Magistra Artium im Fach
Japanologie

Vorgelegt von
Anna Friederike Antonia Schüler
Matrikel Nr. 165399

Am 31. Januar 2005

Gutachter: Prof. Dr. Klaus Kracht
Dr. Michael Kinski

Abstract

Souls on the Road (Rojô no Reikon- 路上の靈魂, 1921):

An early Japanese film directed by and starring Osanai Kaoru based on works by Maxim Gorki and Wilhelm Schmidt-Bonn.

This Master of Arts dissertation deals with the silent movie *Rojô no Reikon (Souls on the Road)* made in 1921 that stands out amongst the early Japanese cinematic works. Based on two European stage plays,¹ it was made under the patronage of Osanai Kaoru, a pioneering spirit in the world of Japanese theatre, he derived inspiration from Western theatre and movies and their influence is evident in his work. Forward-thinking and the inclusion of both Western and Japanese cultural elements distinguish this film from other works of the same era and art form. Western impacts and influences are to be found both in technical aspects and in the creative visualisation of the film's content as well as impacts of European theatre and American film on the individual filmmakers, Osanai Kaoru, the producer, Murata Minoru, the director and Ushihara Kiyohiko, the screenplay writer. Technical means like the use of close-up shots and in particular the cross cutting effect were innovations in the realm of early Japanese movie making, introduced from America. Cultural inspiration for the content mainly came from Europe. The significance of this film in the history of Japanese film will be revealed in this dissertation by investigation and interpretation of technical and cultural elements. The results of this study reveal the extreme idealism of the producer, director and screenplay writer, demonstrated by the use of such technical tools or effects combined with the unusual plot of this film. The makers intended to introduce the Japanese audience to Western culture as well as to create something new and revolutionary. However, the perception of the film by the Japanese audience failed to fulfil the ambitious goals set by the producers, since the Japanese audience could not understand the film due to its extreme forward-thinking and extensive use of western cultural elements. This is exemplified by the incorporation of Christmas, celebrated in western style and manner in the film. Because of these facts *Rojô no Reikon* represents a revolution in Japanese film history and is considered to be a rare example of the Japanese pure film movement,

¹ *Lower Depth* by Maxim Gorki and *Mutter Landstrasse. Das Ende einer Jugend* (literally: *Mother Dirt Road: The End of a Youth*, no English translation available) by Wilhelm Schmidt-Bonn.

in which motion pictures were produced under new cinematic guidelines to be independent, artistic films, not to be connected in any way or to any degree to the theatre. Crucial to a complete understanding and interpretation of the film is the script and is thus presented in translation as integral part of this study.

Inhaltsverzeichnis

Abstract	II
Inhaltsverzeichnis	IV
1 Einleitung	1
1.1 Gegenstand der Untersuchung	1
1.2 Aufbau der Arbeit.....	4
2 Die Anfänge des japanischen Films.....	6
2.1 Frühe Filmgeschichte in Japan.....	6
2.2 Die Verknüpfung von Film und Theater	10
2.3 Neue Tendenzen innerhalb des frühen japanischen Films.....	12
3 Der Film „Seelen auf der Straße“	17
3.1 Entstehungsgeschichte	17
3.1.1 Osanai Kaoru, Murata Minoru, Ushihara Kiyohiko	17
3.1.2 Das Filminstitut unter Osanai Kaoru	21
3.1.3 Die Vorlagen	25
3.1.4 Einflüsse	29
3.2 Inhalt und Interpretation des Films	32
3.2.1 Handlung	32
3.2.2 Erzählstruktur und filmtechnische Umsetzung	34
3.2.3 Interpretation und zentrale Motive.....	38
4 Die Reaktionen auf den Film und sein Wirken	51
5 Diskussion.....	55
6 Übersetzung des Drehbuchs mit Anmerkungen.....	58
7 Literaturverzeichnis	107
8 Anhang.....	116

1 Einleitung

1.1 Gegenstand der Untersuchung

Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist der frühe japanische Stummfilm *Rojô no Reikon* (*Seelen auf der Strasse*) aus dem Jahre 1921. Als ein seltenes Beispiel für frühen Film in Japan handelt es sich hierbei um keinen üblichen Film der Zeit, was sich beispielhaft daran deutlich machen lässt, dass in ihm das christliche Weihnachtsfest enthalten ist. Dies stellt für die japanische Filmgeschichte ein Novum dar. Von Bedeutung ist *Rojô no Reikon* aber nicht nur wegen der ersten Weihnachtsszene in der japanischen Filmgeschichte sondern auch aufgrund seiner westlichen Vorlagen und der westlichen Einflüsse in seiner Machart. Als Vorlagen für das Werk dienten das deutsche Theaterstück „Mutter Landstraße. Das Ende einer Jugend“ von Wilhelm Schmidt- Bonn sowie das russische Stück „Nachtasy!“ von Maxim Gorki. Diese stellen wesentliche westliche Elemente von *Rojô no Reikon* dar, jedoch beruht der besondere Eindruck, der beim Zuschauer entsteht, auf konkreteren westlichen kulturellen Elementen in Darstellung und Handlung.

Für die Bedeutung des Filmes in der Filmgeschichte des Landes ist außerdem ausschlaggebend, dass er als einer der wenigen frühen japanischen Filme in einer Rekonstruktionsfassung überdauert hat und ein Beispiel der frühen japanischen “Pure Film“ Bewegung darstellt.

Es wird zu zeigen sein, wie sich westliche Einflüsse allgemein, sowohl in technischer Umsetzung als auch in ihren kulturellen Elementen, sowie die konkreten literarischen Vorlagen im Film auswirken. Insbesondere finden Einflüsse aus dem Ausland Berücksichtigung, denen die Produzenten unterlagen. Darüberhinaus soll untersucht werden, inwiefern westliche Anteile des Filmes Ursache an seinem kommerziellen Misserfolg waren und vor allem, in welchem Verhältnis sein fiktiver Inhalt zum damaligen realen Leben in Japan stand.

Neben dem Filminhalt stellen auch Symbole und filmische Mittel, wie zum Beispiel Nahaufnahmen oder die für die damalige Zeit sensationelle Technik der Parallelmontage eine revolutionäre Neuerung dar. Durch den Kreuzschnitt werden getrennte Handlungen ineinander montiert und oft zu einer rhythmischen Kulmination geführt, die - neben den Symbolen - zur Unterstützung der Aussage des Filmes eingesetzt wird. Die Tatsache, dass der Film unter der Leitung des japanischen

Theaterpioniers des modernen Theaters, Osanai Kaoru produziert wurde, erweckte und erweckt nach wie vor die Neugierde des Publikums.

Da zum Verständnis des Films eine Übersetzung des Drehbuchs unerlässlich und zur weiteren Auseinandersetzung mit ihm Ausgangspunkt ist, stellt diese ebenfalls einen Bestandteil der Arbeit dar. Hierbei sollen eigene Anmerkungen das Drehbuch an den Stellen vervollständigen, an denen der Film Besonderheiten aufweist, die sich im Drehbuch nicht wiederfinden (Kapitel sechs).

Bis zum großen Erdbeben in der Kantô Region im Jahre 1923, bei dem wesentliche Teile der Filmindustrie Japans mit Studios, Kinos und Filmen zerstört wurden und das somit einen Schnitt in der japanischen Filmgeschichte markiert, war das japanische Kino starken Veränderungen und neuen Tendenzen unterworfen. Es befand sich in einer Entwicklung, die auf der einen Seite in einer Annäherung an das amerikanische Kino bestand, auf der anderen Seite durch die kulturellen Einflüsse Europas, vor allem durch die Inspirationen avantgardistischer Filmformen wie zum Beispiel dem deutschen Expressionismus und dem französischen Impressionismus, gekennzeichnet war. Filme wie die amerikanischen Bluebird Filme, *Intolerance* von Griffith (1916), deutsche expressionistische Filme wie *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1919) und *Von Morgens bis Mitternacht* (1920) waren vor allem aufgrund ihres Stils und ihrer Machart für japanischen Regisseure und Filmproduzenten eine bedeutende Inspirationsquelle. *Rojô no Reikon* stellt einen der ersten Filme am Anfang dieser Entwicklung zum „eigenständigen“ japanischen Film dar. Die Produktion vollzog sich vor dem Hintergrund der „Pure Film“ Bewegung, die es sich zum Ziel gesetzt hatte, den Film als eigenständige Kunstform in Japan zu etablieren.

Neben der Machart unterscheidet sich *Rojô no Reikon* auch im Inhalt von den üblichen japanischen Filmen der Zeit. Der Zuschauer war Geschichten gewohnt, die von mittellosen, armen Samurais mit einem ehrenhaften Verhalten handeln; von jungen Frauen, die enttäuscht aus der Großstadt zurückkehren, oder von jungen Männer aus der Stadt, die unschuldige, unerfahrene Mädchen vom Land betrügen. Die Filme folgten immer dem vom Publikum gewünschten Muster, in dem reich mit böse und arm mit gut gleichgesetzt wurde.²

Wie Yamamoto Kikuo schreibt, wurden die alten japanischen Moralvorstellungen des Konfuzianismus durch den europäischen christlichen

² SHINDÔ, 1985:200.

Humanitarismus beeinflusst. Im Film *Rojô no Reikon* spiegelt sich eben dieser europäische Humanitarismus wieder.³

Da viele frühe japanische Filme aufgrund des Kantô – Erdbebens zerstört oder verschollen sind, bildet die in dieser Arbeit behandelte Produktion ein wichtiges Beispiel früher Filmgeschichte. Donald Richies Zitat „*Souls on the road* is a movie which is to Japan as *The Birth of a Nation* is to Amerika, as *La rue* is to France“ verdeutlicht den Stellenwert und die Bedeutung des Films.⁴ *Rojô no Reikon* als einer der wenigen noch existierenden frühen japanischen Filme und als „first really important film“⁵ nach Richie findet Erwähnung in sowohl den japanischen als auch den ausländischen gängigen Einführungen in die japanische Filmgeschichte.⁶

Yamamoto Kikuo behandelt in seinem Buch „Einfluss ausländischer Filme in japanischen Filmen“ im Speziellen die Parallelen zwischen dem amerikanischen Film *Intolerance* und *Rojô no Reikon*. Darin führt er die westlichen Elemente des letzteren auf den Einfluss von ersterem zurück und beschreibt Ähnlichkeiten und Unterschiede der beiden Filme.

Iwamoto Kenji, Filmforscher an der Waseda Universität, widmet sich in einem Beitrag dem außergewöhnlichen Thema „Osanaï Kaoru und Film“. Darin geht er erstmals auf Osanaï Beziehung zum Film ein, indem er dessen Arbeit und Werke am Shôchiku Institut beschreibt. Es ist bis heute der grundlegende Aufsatz über Osanaï als Filmproduzent.

Während die westlichen Beiträge zu *Rojo no Reikon* den Stellenwert des Films und seinen Beitrag zur Entwicklung der japanischen Filmgeschichte in den Vordergrund stellen und neben den Einflüssen aus dem Ausland auf Tendenzen, die in Zukunft für den japanischen Film charakteristisch werden sollten, eingehen⁷, verhalten sich japanische Filmforscher kritischer gegenüber dem Japan fernem, langweiligen Inhalt und der anspruchsvollen Machart des Films.⁸ Einig sind sich die Forscher über die sensationelle Neuigkeit des Films, wie auch Rezensionen aus der

³ S.O.

⁴ RICHIE, 1982: 24.

⁵ ders.

⁶ YAMAMOTO 1983, RICHIE, 1990/2001, ANDERSON, 1952, SATO 1995, SHIMAJI 1976, IMAMURA 1985, BURCH 1979, TANAKA 1980, IWAMOTO, 1991.

⁷ RICHIE, 1982, BURCH 1979. Leider weist der aufschlussreiche, interessante Beitrag von Burch Fehler über Personen im Film *Rojô no Reikon* und den Handlungsgegenständen auf (Die Nichte Mitsuko wird zur Mutter im Hause Suginos u.ä.), die auf mangelnde japanisch Kenntnisse zurückzuführen sind.

⁸ IJIMA 1985, SATÔ 1985 und IWASAKI 1961.

Zeit belegen, und über den Einfluss, den er auf die japanische Gesellschaft von damals ausgeübt hat, wie in Kapitel Vier dargelegt wird.

Der Drehbuchautor Ushihara Kiyohiko schildert in seinen autobiografischen Erzählungen und in einem Interview mit Iwamoto die Produktionsumstände des Films am Kinema Institut und verdeutlicht die Einflüsse auf die Filmemacher.⁹ Das Shôchiku Firmenbuch bietet Informationen über die Gründung des Instituts, Details über seine Produktionen und die Beziehungen der Angestellten untereinander.¹⁰ Shindô Kaneto und Tanaka Jun'ichirô geben wertvolle Hinweise aus der Zeit, in der der Film entstand und vermitteln wichtiges Hintergrundwissen zur Entstehung des Films, worauf in Kapitel Drei ausführlicher eingegangen wird.¹¹

Der Pure Film Bewegung widmet sich Joanne Bernardi.¹² Ihren Beiträgen hat die Forschung einen fundierten und aspektreichen Überblick über die Pure Film Bewegung zu verdanken.

Das Weihnachtsfest mit seiner Tradition in Japan veranschaulicht Klaus Kracht (Kurausu Kurahato) und Katsumi Tatenokracht in ihrem auf japanisch erschienenem Buch *Weihnachten- Wie hat es sich in Japan etabliert?*, der damit einen neuartigen Beitrag zur Forschung über die Adaptation westlicher Kultur in Japan leistet.¹³ Er schildert, wie das Weihnachtsfest mit der Öffnung Japans 1858 durch den Westen in Japan Einzug erhalten hat und in der Folge von Teilen der japanischen Oberschicht zelebriert wurde, um sich bis in die Gegenwart zunehmend in der Gesellschaft zu etablieren.

1.2 Aufbau der Arbeit

In der Folge ist die Arbeit in fünf Teile gegliedert. Im zweiten Kapitel werden die Anfänge des Mediums Film in Japan erläutert und der Film *Rojô no Reikon* wird in den filmgeschichtlichen Rahmen eingeordnet. Dabei wird, unter Einbeziehung der geschichtlichen und gesellschaftlichen Tendenzen der damaligen Zeit, Augenmerk auf die Besonderheiten der frühen japanischen Filmgeschichte gelegt. Dies soll die Grundlage bilden, die es ermöglicht, im dritten Kapitel *Rojô no Reikon* seiner Bedeutung angemessen in diesen Rahmen einzuordnen.

⁹ USHIHARA, 1955

¹⁰ Shôchiku, 1964.

¹¹ SHINDÔ, 1985, TANAKA, 1980.

¹² BERNARDI, 1995 und 2001.

¹³ KRACHT, 1999.

Ausgangspunkt des dritten Kapitels bilden die Produktionshintergründe des Films, die Filmemacher und das Shôchiku Institut. Danach werden die beiden Theaterstücke „Nachtasyl“ und „Mutter Landstraße: Das Ende einer Jugend“, die jeweils in verschiedenem Ausmaß als Filmvorlagen dienten, vorgestellt. Ergänzend werden weitere Einflüsse und Inspirationsquellen untersucht. Anschließend erfolgt die inhaltliche Zusammenfassung der Handlung des Films, die durch die Darstellung der Erzählstruktur und der filmtechnischen Umsetzung und durch die Interpretation der zentralen Motive und Symbole im historischen Kontext vervollständigt wird.

Im vierten Kapitel werden die Reaktionen dargestellt und analysiert, die der Film in Japan ausgelöst hat. Im Anschluss an die Diskussion im Kapitel Fünf folgt die Übersetzung des Drehbuchs in Kapitel Sechs.

2 Die Anfänge des japanischen Films

2.1 Frühe Filmgeschichte in Japan

Die Filmkamera wurde 1897 durch Lumières Cinematograph und Edisons Vitascope nach Japan eingeführt. Erste Aufnahmen waren Straßenszenen und Tänze von Geishas.¹⁴ Diese ersten Aufnahmen waren die Grundlage für das sich daraus entwickelnde charakteristische Kabukikino. Bühnenaufnahmen von Kabukitheaterstücken wurden zum Ersatz für eine Theatervorstellung. Oftmals dienten die Aufnahmen in erster Linie der Konservierung des Schauspiels bekannter Darsteller der Zeit.¹⁵ Die Kabukischauspieler stellten sich jedoch den Aufnahmen bald nicht mehr zur Verfügung, da sie das Medium Film als minderwertige Konkurrenz des Theaters betrachteten. Kabuki bildete auch die Grundlage für das Schauspielen und die Bühnentechniken der sogenannten „Historienfilme“ 時代劇 (Jidaigeki), deren Schauplatz das feudale Japan ist. Dieses Genre entstand durch das Filmen von Kabukistücken - insbesondere von Kampfszenen - und entwickelte sich dann hin zu Filmproduktionen, bei denen tapfere Samurai, der Besitz übernatürlicher Kräfte und die Tugenden wie Ehre und Loyalität, die dem feudalen Wertesystem zugrunde lagen, die inhaltlichen Schwerpunkte bildeten. 1911 umfasste die Produktion von „Historienfilmen“ 39% der gesamten Filmproduktion und machte im Jahre 1918 etwa 60% aus.¹⁶

Bevor es jedoch soweit kommen konnte, durchlief der japanische Film eine Reihe von Entwicklungsstufen. Einen Faktor, der die Filmindustrie ankurbelte, bildeten die Dokumentationen des russisch-japanischen Krieges. Bereits vor 1904 drehten Mitarbeiter der Firma Yoshizawa, einer der ersten japanischen Filmfirmen in Tokyo, Dokumentationen über das Kriegsgeschehen.¹⁷ Bei diesen Filmen handelte es sich um die ersten nachrichtenartigen Aufnahmen in Japan. In der Kriegszeit 1904/ 1905 handelten 80% der gedrehten Filme vom russisch-japanischen Krieg.¹⁸

¹⁴ Der erste Japaner, der mit dem neuen technischen Gerät Aufzeichnungen machen sollte, war der Photograph Asano Shiro aus einem Kameraladen. Er filmte zuerst Einkaufsstrassen um sich mit der neuen Technik vertraut zu machen, wobei die Aufnahmen nicht öffentlich gezeigt werden sollten. 1899, als er sich einem neuen Motiv zuwandte, dem Dokumentieren der Tänze von Geishas, filmte er in der Absicht die Aufnahmen der Öffentlichkeit vorzuführen.

Zur selben Zeit filmten auch der Franzose Francois Constant Garel Kabukiaufführungen, sowie Gabriel Veyre, ebenfalls von der Firma Lumière, der in Tokyo 1898 filmte. KOMATSU, 1992:232/233.

¹⁵ BERNARDI, 2001:31.

¹⁶ SPALDING, 1992:131.

¹⁷ Spanisch-Amerikanische Krieg 1899, Boxer Aufstand in China. KOMATSU, 1992: 236-239.

¹⁸ KOMATSU, 1992: 239.

Darunter waren nicht nur echte Dokumentationen. Wegen des großen Anklangs, den diese Kriegsdokumentationen fanden, fingen ausländische wie einheimische Produktionsfirmen an, gestellte Filme dieser Thematik zu drehen. Diese Filme stellten zum ersten Mal die Präsentation von fiktivem Geschehen im japanischen Film dar und riefen Interesse an dem neuen Medium hervor.¹⁹

Da Japan zu Beginn des neuen Jahrhunderts noch keine etablierte Filmindustrie besaß, wurden bis in die zwanziger Jahre europäische Filme, zum Beispiel historische Spektakel aus Italien sowie französische Detektivserien, nach Japan eingeführt.²⁰ Diese Filme wurden in öffentlichen, gemieteten Hallen oder in Theatern vorgeführt. In der frühen Phase des japanischen Films um 1900-1910 gab es vorwiegend drei Produktions- und Präsentationsarten von Filmen. Die Filme aus dem Ausland, 洋画 (Yôga), und die Aufnahmen von konventionellen Theatervorführungen. Außerdem existierten Formen sogenannter Kettenschauspielstücke 連鎖劇 Rensageki, die Filmausschnitte und Theater auf der Bühne verbanden.²¹ Bestimmte Szenen, zum Beispiel Außenaufnahmen, wurden in Form eines Filmes gezeigt, während danach das Schauspiel auf der Bühne fortgesetzt wurde. Bei allen drei Arten von Filmen und Vorführstilen spielten jedoch immer einer oder mehrere Filmkommentatoren sowie die Musiker, die den Film mit westlicher Bandmusik oder japanischen traditionellen Instrumenten begleiteten, eine ausschlaggebende Rolle.²² In dieser frühen Zeit ist es noch nicht zutreffend, vom japanischen Film als eigenes Medium zu sprechen, da die Filme nicht als eigene Kunstform präsentiert wurden, sondern immer an eine bestimmte Vorführart gebunden waren, oder das Abfilmen von Theaterstücken darstellten. Eine eigenständige Entwicklung trat erst später ein.

Nachdem im Oktober 1903 das erste Kino in Tokyo eröffnet wurde, stieg die Anzahl der Kinos langsam an. Gleichzeitig verringerte sich die Anzahl der Vorführungen in den Hallen oder Theatern.²³ Zur gleichen Zeit entstanden auch die ersten Filmstudios und ab 1907 begann allmählich eine organisierte Filmproduktion

¹⁹ ders.

²⁰ Darunter Enrico Gazzonis Quo Vadis?, 1913, Giovanni Pastrones Cabiria, 1916, Louis Feuillades Fantomas, 1913 und Judex, 1918 etc.

²¹ Siehe Erklärung in MASUMOTO, 1987:16, demnach wurden die Rensageki 1917 wegen Feuerprävention verboten, und verschwanden allmählich. Iwamoto verdeutlicht in einem anschaulichen Artikel, wie beliebt die „Kettentheaterstücke“ beim japanischen Publikum waren. IWAMOTO, 1991: 39.

²² ANDERSON, 1992: 269-272.

²³ Denki-kan, „elektrisches Theater“ in Asakusa, Tokyo gegründet (um 1909 gab es 70 Kinos in Tokyo) in SHIMAJI, 1976: 7.

in Tokyo und Kyoto. Im folgenden Jahr wurde das erste große Studio nach dem Vorbild Hollywoods in Tokyo gebaut. 1912 schlossen sich die vier größten Filmfirmen zum Filmkonzern Nikkatsu 日本活動写真株式会社 Nihon katsudô shashin-kabushiki gaisha zusammen. Zum größten Teil wurden in dieser Zeit Jidaigeki hergestellt.

1912 begann die Taishô Zeit (1912-1926), auch Taishô Demokratie (Taishô Demokurashi) genannt, die - obgleich von kurzer Dauer - bedeutende gesellschaftliche Entwicklungen mit sich brachte. Im Bereich der Massenkommunikation und -kultur fand ein rasanter Fortschritt statt. In den Jahren nach dem gewonnenen Krieg gegen Russland, mit dessen Sieg sich Japan auf die gleiche Ebene mit den international führenden Mächten stellte, befand sich Japan in einem großen wirtschaftlichen Aufschwung. Endlich hatte es durch seinen Sieg gegen ein großes Imperium seine eigene Größe bewiesen.

Während in Europa der erste Weltkrieg herrschte, entwickelte sich im Japan der Taishô Zeit eine wohlhabende Mittelschicht, und die Ausgaben für Unterhaltung und Bildung stiegen an. So wie in der Meiji Zeit Produkte und Industrie boomten, entwickelte sich in der Taishô Zeit der Konsum. Dies betraf nicht nur die Bereiche Kleidung, Nahrungsmittel und Wohnungsbau, auch in Bildung und Kunst fand eine kulturelle Weiterbildung statt. Die Unterhaltungskultur nahm nun eine wichtige Stellung ein.

Diese „Zivilisation des Konsums“ bedeutete auch, dass in dieser Zeit Entwicklungen im Bereich der Technik vorangetrieben werden konnten. Aus dem Ausland wurden die neusten Erfindungen importiert und kamen zunehmend zum Einsatz. Gerade in den Medien fanden - neben den technischen Errungenschaften - in der Taishô Zeit wichtige Entwicklungen statt. Die englischsprachige Ausgabe der „Japan Times Weekly and Mail“, in der unter anderem Werbung für internationale Entertainer und Filme publiziert werden konnte, und Maruzen das große Kaufhaus für Bücher in Tokyo, das ausländische Bücher importierte und bis heute Japans größte ausländische Buchhandlung ist, vereinfachten den Kontakt zum Geschehen im Ausland. Als Reaktion auf dieses neue Angebot entwickelte sich eine Zuschauerkultur und es entstand eine neue Dimension des Konsums. Es war eine Zeit, in der die „Unterhaltungsliteratur international wurde“.²⁴

²⁴ SEIDENSTECKER, EDWARD, *High City Low City: Tokyo from Edo to earthquake*, 1983:274. BERNARDI, 2001: 84.

Die verschiedenen kulturellen Entwicklungen der Zeit waren nicht ausschließlich für eine bestimmte Klasse sondern vielmehr zur Freude und Beschäftigung der Massen bestimmt. Jedoch bestand nach wie vor eine Kluft zwischen der wohlhabenden Elite und der Unterschicht. Trotz dieser Entwicklungen im Medienbereich in der Taishō Zeit spielte der Film in seiner frühen Zeit eine untergeordnete Rolle im japanischen Showbusiness. Im Jahre 1920 gab es neben einigen umherreisenden Vorführgesellschaften erst 470 Kinos. Zu dieser Zeit besaß Amerika mit doppelt so vielen Einwohnern wie Japan bereits fünfzig Mal so viele Kinos.²⁵

Ab 1914, als durch den ersten Weltkrieg in Europa die meisten großen europäischen Filmindustrien zerstört waren, stieg die Anzahl importierter Filme aus Amerika, und die USA ersetzten Frankreich als den weltweit führenden Filmproduzenten. 1916 eröffneten die Universal Studios als erstes amerikanische Studio sogar eine Zweigstelle in Tokyo, um vor allem ihre Bluebird Filme, bei denen es sich um sentimentale Melodramen handelte, zu vermarkten. Neben diesen wurden zur gleichen Zeit Chaplins Komödien bekannt und lockten ebenfalls viele Zuschauer an. Einen beträchtlichen Einfluss auf den japanischen Film hatte der amerikanische Film *Intolerance* (1916) von D.W. Griffith, der 1919 in Japan vorgeführt wurde.

Früh entwickelte sich eine Bewegung, „Neue Schule“ 新派 Shinpa genannt, die im Theater ihren Ausgangspunkt hatte und sich auf den Film ausweitete. Sie versuchte, das Theater zu modernisieren und kann als Geburt des neuen Theaters betrachtet werden.²⁶ Ihr Ziel war es, das Japan der Zeit auf die Bühne zu bringen, in einer Art wie es das traditionelle Kabuki, das Kyūha (旧派 „alte Schule“) nicht zu tun vermochte. Die Shinpatheaterbewegung sorgte für eine neue Schauspielart in realistischerem Stil mit Stücken, in denen Handlung, Ort und Zeit in der Gegenwart lagen. Dadurch konnte sich das Publikum besser mit den Protagonisten und Themen identifizieren. Am Anfang ihrer Bewegung wurden durch Shinpastücke politische Themen auf der Bühne dargestellt. Später stellten die Stücke inhaltlich zu großen Teilen die Dramatisierung der damals sehr beliebten tragischen Familienromane

²⁵ Zenkoku ni okeru katsudō shashin jōkyū chōsa (A Nationwide Survey of the State of Motion Pictures), Tokyo: Mombushō Futsū Gakumukyoku, 1921 in ANDERSON, 1992:272. Im Jahre 1930 war die Anzahl der Filmtheater auf 1.392 angestiegen während die jährliche Besucherrate fast 3 Besuche per Kopf betrug. Zur gleichen Zeit hatten die Vereinigten Staaten bereits 16 mal so viele Kinosäle und eine viel höhere Besucherrate per Kopf. SHIMAJI, 1976: 66.

²⁶ HAMMITZSCH, 1981: 1883.

dar.²⁷ Die Dramatik des Shinpa basiert auf dem Sentimental- Traurigen. Viele der Shinpaschauspielstücke wurden verfilmt, nachdem sie als Bühnenbearbeitung zeitgenössischer - oftmals westlicher- Literatur existierten.²⁸ Die Shinpatheaterbewegung wirkte sich somit auf die gleichnamige Filmbewegung aus. Aus diesen Filmen entwickelten sich in den zwanziger Jahren die modernen Filme, Gendaigeki 現代劇 genannt, zeitgenössische Unterhaltungsfilm für die Masse.

Zusammenfassend lässt sich bemerken, dass diese Entwicklungen zu einer Popularisierung des Mediums Film führten, die den Film zunehmend vom Theater abkoppelten. Wesentliche Aspekte des frühen japanischen Films sind ohne den Einfluss des Theaters jedoch nicht zu erklären, daher ist eine Darstellung der Verknüpfung von Film und Theater angebracht.

2.2 Die Verknüpfung von Film und Theater

Ausgangspunkt der Debatte über die Verknüpfung von Film und Theater in der japanischen frühen Filmzeit fasst ein Zitat Richies prägnant zusammen: „An example of traditional theatrical influence on Japanese film was the assumption that all drama had to be ‘presented’”.²⁹ Filme wurden demnach auf eine Weise gezeigt, die den Zuschauergewohnheiten des japanischen Publikums entsprach.³⁰ Die neue Technik des Filmens und des Filmvorführs trafen auf die traditionelle japanische Vorführweise und auf ein japanisches Publikum, die sich beide von der Vorführweise und dem Publikum anderer Ländern unterschieden. Normalerweise wurden Filme anfangs nicht aus Neugierde auf neue Geschichten besucht. Die Zuschauer waren mit dem Inhalt der Kabukistücke vertraut und schauten sich die Kabukifilmvorstellungen an - die in der Regel nur Auszüge aus dem Kabukistück behandelten - um zu sehen, wie die bereits bekannten Geschichten von den verschiedenen Darstellern ausgedrückt wurden. Außerdem war das Zusammenspiel von Erzählern, Bildmaterial und Bühnenumgebung mit der ungewohnten neuen Technik - wie dem Filmprojektor - wichtiger als die narrative Natur des Films.³¹ Die Entwicklung der Geschichten, auf die im Westen Wert gelegt wurde, war Nebensache. Die frühen Filmvorführungen wurden in Japan nicht wie im Westen als

²⁷ Hammitzsch, 1981: 1883.

²⁸ ANDERSON, 1992: 270

²⁹ RICHIE, 1990: 2.

³⁰ ders.: 1.

³¹ KOMATSU, 1992: 234.

eine neue Art der Photographie betrachtet, sondern als Ausdehnung der Bühne, als eine neue Art des Schauspiels, empfunden.³²

Viele der Personen, die sich dem Medium Film zu seiner Anfangszeit widmeten, kamen - wie auch in Europa und den USA - aus dem Theater. Die häufige Verwendung von Bühnenstücken als Ausgangsmaterial brachte eine enge Verbindung zwischen Theater und Film mit sich. Die Bühnendramen hatten einen wichtigen praktischen sowie theoretischen Einfluss auf das neue Medium der Zeit. Aufgrund der Herkunft vieler am Film Beteiligten aus dem Theater waren die Entwicklungen des Shinpa und des Modernen Theaters, des Shingeki Theaters 新劇 für den Film von Bedeutung. Oftmals wurde den aus dem Theater stammenden Schauspielern ein „Theatermanierismus“ vorgeworfen. Solche Tendenzen gab es auch in anderen Ländern. Japan unterschied sich jedoch durch die lange Existenz der Kommentatoren oder Erzähler während der Vorführung und der Onnagata oder Oyama 女形, den Männern, die Frauenrollen spielten, im Film selbst. In der Stummfilmzeit kommentierte und interpretierte auch teilweise der Benshi (弁士), auch Katsuben (活弁) genannt, die Filme.³³ Zu Beginn der japanischen Filmgeschichte war er angestellt, um die Aufnahmen aus dem Ausland, die den größten Teil des Kinos bis Mitte der zwanziger Jahre ausmachten und die besonders erklärungsbedürftig waren, dem japanischen Publikum verständlich zu machen.

Die Präsenz dieser Person, die für den Verlauf des Films und seine Popularität oftmals ausschlaggebend war, verzögerte die Vorführung von Filmen mit innovativer ausländischer Kamera- und Schnitttechnik. Bei den Filmvorführungen, besonders wenn es sich um importierte Filme handelte, zählte man auf den Benshi, der dafür verantwortlich war, den Filminhalt mit der notwendigen Kontinuität zu versehen. So sorgte der Benshi dafür, dass die Schnitte in einem Film nicht zu häufig und die Schnitttechnik nicht zu kompliziert war, denn das verursachte Probleme beim Kommentieren. Überhaupt verließ man sich bei vielen Ungereimtheiten oder Problemen im Film auf den Benshi, dessen Aufgabe es wurde, die Probleme durch

³² RICHIE, 1990: 2.

³³ die meisten Katsuben hatten sich auf eine der drei Hauptfilmarten eingefahren: entweder sie kommentierten Jidaigeki 時代劇 (die japanischen Historienfilme), Gendaigeki 現代劇 (japanische Filme mit zeitgenössischem setting ab 1868) oder ausländische Filme Yōga 洋画, dabei glichen sie ihr Erscheinungsbild jeweils den Filmen an, d.h. ein Benshi eines westlichen Films kam beispielsweise in Anzug und mit Hut. ANDERSON, 1992: 284.

seine Kommentare zu lösen. Die Benschis erfreuten sich teilweise außerordentlicher Beliebtheit und waren hoch angesehen.

In Europa und den Vereinigten Staaten wurden die ersten Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts als eine Zeit beschrieben, in der versucht wurde, die Einzigartigkeit des stummen „Photoplays“ im Gegensatz zum Bühnendrama zu erreichen. In Japan äußerte sich dieses Bestreben in einer Bewegung, die im nächsten Abschnitt behandelt wird.

2.3 Neue Tendenzen innerhalb des frühen japanischen Films

Die Bestrebungen im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts, die Produktion und die Vorführweise des japanischen Films zu verändern, verstärkten sich zunehmend. In der Zeit zwischen 1914 und 1918 wurde der Wechsel von Filmen, die Theaterstückprojektionen waren, hin zu Filmen in Spielfilmform mit richtigem Handlungsablauf in Gang gesetzt, an die die heutigen Filme anknüpfen.

Vorreiter war die Bewegung der „reinen“ Filme (Pure Film Movement), 純映画劇運動 Jun'eigageki undô genannt, wobei das erste Schriftzeichen „pur, unvermischt, rein“ bedeutet.³⁴ Der Begriff „Pure Film“ ist in Abgrenzung zum Theater zu sehen und wollte darauf hinweisen, dass der Film Eigenständigkeit beanspruchte, also von den bisher gewohnten Praktiken, die an das Theater erinnerten, frei sein sollte. Bernardi fasst die Endabsicht der Bewegung folgendermaßen zusammen:

the realization of a culturally respectable film, endowed with both aesthetic legitimacy and contemporary realism, that theoretically would challenge a mainstream commercial product that had theatrical origins: the shinpageki (shinpa, or „new school“ film), the prototype of the gendaigeki (contemporary life film) genre; the kyûha or kyûgeki³⁵ (period film) genre; and the mixed-media rensageki („chain drama“), a production combining film projection and live performance.³⁶

Die Bewegung hatte verschiedene Anhänger und wurde anhand von Zeitschriften und Veröffentlichungen verbreitet. Grob eingeteilt waren ihre Ziele: die Modernisierung des Filminhalts, das Streben nach Originalität des Films durch

³⁴ Die Autorin wird hier den englischen Begriff verwenden, da es sich ihrer Ansicht nach um eine gängigere und treffendere Formulierung handelt.

³⁵ Werden auch Jidaigeki, also „Historienfilme“ genannt.

³⁶ Bernardi, 2001: 22.

Kameraführung und Schnitttechnik, das Einsetzen von Frauen in Frauenrollen und somit der Verzicht auf Onnagata oder Oyama (Männer die Frauen verkörpern). Es sollte am filmischen Ausdruck gearbeitet werden und langfristig auch der Benshi abgeschafft werden, was jedoch hintangestellt wurde, da der Benshi in dieser Zeit beim Publikum noch zu beliebt und erwünscht war.

Ins Rollen gebracht wurde die Bewegung durch einige kritische Veröffentlichungen über Filmtheorie. Gonda Yasunosuke 権田保之助 stellte in einer Einführung in den Film 1914 fest, dass der japanische Film im technischen Bereich noch lange nicht an Filme aus dem Ausland heranreiche.³⁷ Die Versuche, den japanischen Film während der Stummfilmperiode zu modernisieren, bedeuteten, dass man auch auf diesem Gebiet den internationalen Standard zu erreichen strebte. Filmzeitschriften, wie „Firumu Rekôdo“, später zu „Kinema Rekôdo“ umbenannt (ab 1913 bis 1917), sorgten für die Verbreitung von filmtechnischem Wissen und stellten ausländische - später auch japanische - Filme, Schauspieler, Musiktheorien und Neuigkeiten der internationalen Filmwelt vor. Auf diese Weise sollte ein neues Bewusstsein für das Medium Film geweckt und die Notwendigkeit einer Veränderung des japanischen Films aufgezeigt werden, das zu eigenständigen „reinen“ Filmen führen sollte.³⁸

Einer der Herausgeber der "Firumu Rekôdo" war der Ingenieur Kaeriyama Norimasa 帰山教正(1893-1964), der als *der* Vertreter und wichtigster Theoretiker der Pure Film Bewegung gilt. Er verfolgte etwas ganz Neues im Filmbereich und löste sich von der Shinpafilmgruppe, der damals „neusten“ Tendenz im Bereich Film. Er kritisiert die „Theaterhaftigkeit“ des damaligen zeitgenössischen Films, gekennzeichnet durch den Gebrauch der Onnagata, sowie den Gebrauch von Skripten, die direkt aus dem Kabuki entnommen wurden und den theaterartigen, langen, statischen Aufnahmesequenzen mit wenig Abwechslung.³⁹ Eine Neuerung Kaeriyamas war die Forderung nach Drehbüchern, die für ihn die Basis eines guten Films bildeten. Das Drehbuch eines Films sei außerdem deutlich von dem eines Theaterstückes zu unterscheiden. Er fing an, anstelle des damals gebrauchten Worts Katsudô Shashin 活動写真 was „bewegte Bilder (Photografien)“ bedeutet, das Wort Eiga 映画 (das heutige Wort für Film), das „projizierte Bilder“ (oder abgebildete

³⁷ GONDA, Yasunosuke, *Katsudôshashin no genri oyobi ouyô*, 1914. IWAMOTO, 1991: 32.

³⁸ IWAMOTO 1991: 34.

³⁹ GEROW, 1994: 70.

Bilder) bedeutet, zu benutzen.⁴⁰ Durch seine Arbeit regte er zu Veränderungen bei neuen Filmproduktionen an. Angestrebt wurden „richtige“ Filme, die keiner Erklärung bedurften, mit filmischen Rahmenkompositionen und Schnitttechniken und natürlich wirkendem Schauspiel.⁴¹

Auch mit dem Vordringen der Schriftsteller und Schauspieler der Shingeki Bewegung aus dem Theater in den Filmbereich wurden neue Entwicklungen vorangetrieben. Die Shinpa Bewegung verlor an Bedeutung, da sich die Intellektuellen nun der Shingeki Bewegung zuwandten, von der sie sich mehr Innovation versprachen und bereits 1914 wurde von der Firma Nikkatsu der Film „Kachûsha“ カチューシャ, eine Bearbeitung eines Shingekitheaterstückes von Tolstoi, produziert. Darin wurden nur russische Kostüme und Settings verwendet, wobei Männer allerdings nach wie vor Frauenrollen spielten.⁴² Solche Produktionen behandelten nicht ausschließlich gegenwärtige Inhalte, vielmehr ging es darum, realistisch also ungekünstelt und mit der neusten Technik zu produzieren.

Kaeriyamas Arbeit beeinflusste die Gründung der Taikatsu und Shôchiku Filmstudios im Jahre 1920, die ausdrücklich zur Produktion von Pure Films gegründet wurden, um den Shinpa- und Kyûgekifilmen entgegenzutreten. Bei der Produktion dieser neuartigen Filme wurde viel vom Ausland übernommen und importierte Filme wurden hinsichtlich ihres Aufbaus, der Technik und des Inhalts genau untersucht. Des Weiteren wurden japanische Vertreter zu den jeweiligen Produktionsorten - meist nach Hollywood - entsandt, um dort vor Ort geschult zu werden. Mit dem gewonnen Wissen kehrten sie nach Japan zurück und setzen es dort um.

1917 schrieb Kaeriyama sein bedeutendes Werk „Die Produktion und der Schnitt von Bewegten Bildern“ 活動写真劇の創作と撮影法 Katsudô shashingeki no sôshaku to satsuei hō und produzierte 1918/19 zwei Filme bei der Firma Tenkatsu. Um die Filme nach seiner Vorstellung produzieren zu können, musste er sie als Exportware deklarieren, da er sonst die Produktion nicht hätte durchsetzen können

⁴⁰ YOSHIDA, 1978:58. Vgl. auch HIRAI 1993: 20.

⁴¹ Filme sollten mit vielen Zwischentiteln versehen werden um eine Eigenständigkeit zu erreichen und den Benshi überflüssig zu machen. Andere Vertreter dieser Bewegung und dieser Zeit befürworteten jedoch wenige Zwischentitel, da sie wollten, dass sich die Zuschauer in erster Linie auf das Visuelle konzentrieren konnten und durch das Hin und Her von Schrift und Bild nicht verwirrt werden sollten. Dies waren meist Vertreter, die Film als neue Kunstform betrachteten.

⁴² IWAMOTO, 1991:36/37 u. ANDERSON und RICHIE , 1972: 36.

und die Finanzierung eingestellt worden wäre. Wegen dieser Schwierigkeiten wurde der letztere der beiden Filme erst nach einem Jahr in der Öffentlichkeit vorgeführt.

In diese Zeit verbreitete sich auch der Gedanke, Filme stärker als Kunstfilme zu betrachten. Ein wichtiger Vertreter aus dem Bereich der Literatur, der zur Debatte über Filme als Kunst beitrug, war Osanai Kaoru 小山内薫, der im Shôchiku Studio vor allem bei der Produktion von *Rojô no Reikon* mitwirkte.⁴³ Osanais Bestreben galt fortwährend der Reformierung des bestehenden Theaters und er hat sich als Schriftsteller und Kritiker stets für progressive und innovative Entwicklungen eingesetzt.⁴⁴ Gegen Ende der Meiji Zeit gab es einen direkten Einfluss von ausländischer Literatur bzw. Theaterstücken, die sich auf die moderne neue Theaterbewegung auswirkte.⁴⁵ So bearbeitete die Shingekitheaterbewegung um Osanai und seinem Freien Theater westliche Theaterstücke und beeinflusste zu großen Teilen die Filmbewegung.

Ab 1920, als Geldgeber sich im Filmgeschäft einen lukrativen Markt versprachen, wenn man nur den Reiz des Mediums Film in Japan vertiefen würde, wurden neue Bereiche und Ideen finanziell unterstützt. Schriftsteller, Vorreiter des modernen Theaters und verschiedene Intellektuelle riefen dazu auf, die Bandbreite der filmischen Themen, die emotionalen Möglichkeiten und die Techniken über die bisher etablierten Filmformen hinaus zu erweitern. Diese Modernisierer strebten eine auf internationalem Filmstil basierende japanische Produktion an. Sie verfolgten eine Reform, die modern und dennoch japanisch war. Es bestand die grundlegende Forderung nach Filmen, die für sich als selbständiges Kunstwerk stehen sollten, denn um jemals Filme ins Ausland exportieren zu können - so Kaeriyama - müssten sich die japanischen Spielfilme verändern. Die Popularität der Benshi und deren Macht als Bestandteile im Vorführungssystem führten jedoch dazu, dass die Filme nach wie vor zusammen mit ihnen vorgeführt wurden.

Mitte der zwanziger Jahre nahm der Marktanteil ausländischer Filme stetig ab, während die Gesamtzahl der produzierten Filme anstieg. 1925 übernahmen japanische Produktionen die Mehrheit auf dem heimischen Markt und behielten diese Position bis in die siebziger Jahre bei.⁴⁶

⁴³ Ein weiterer Vertreter dieses Gedankens war Tanizaki Jun'ichirô (1886-1965), der bei Produktionen im Taikatsu Studio mitwirkte. BERNARDI, 2001: 26.

⁴⁴ TANAKA, 1980: 336.

⁴⁵ YAMAMOTO, 1983: 13.

⁴⁶ ANDERSON, 1992: 273-278.

Wie geschildert wurde, beginnt die Entwicklung im japanischen Film einmal mit der Einführung westlicher Filme, die von Benshis „betreut“ wurden, auf der anderen Seite durch die Aufnahmen von Kabukistücken. Es entstehen die Genre der Jidaigeki, Historienfilme und ihr Pendant, die Gendaigeki, moderne Unterhaltungsfilm. Spezielle Filminstitute versuchen den japanischen Film zu popularisieren und ließen sich auf ungewohnte, neuartige Produktionen ein, die Modernisierung in diesem Bereich versprochen. Ein Beispiel für eine Produktion in diesem Sinne bildet der Film *Rojô no Reikon*, der im nächsten Kapitel dargestellt und interpretiert wird.

3 Der Film „Seelen auf der Straße“

Grundlegend für eine eingehende Untersuchung und eine Interpretation des Films sind die Umstände seiner Entstehung durch Produktionsleiter Osanai, Regisseur Murata und Drehbuchautor Ushihara, und die Einrichtung, in der er produziert wurde. Durch die Lebensgeschichten der „Macher“ und der Einflussnahme der Zeit auf sie ergaben sich die literarischen Vorlagen und Einflüsse auf das Werk. Beides wird im Folgenden erläutert werden und neben Inhalt, Erzählstruktur mit filmtechnischer Umsetzung und Interpretation zur systematischen Strukturierung der Untersuchung des Films *Seelen auf der Straße* dienen.

3.1 Entstehungsgeschichte

3.1.1 Osanai Kaoru, Murata Minoru, Ushihara Kiyohiko

Osanai Kaoru (1881- 1928) wurde in Hiroshima geboren. Die Familie zog nach dem frühen Tod des Vaters nach Tokyo, wo Osanai 1906 sein Literaturstudium abschloss. Während seiner Studienzeit lernte er Mori Ôgai 森鷗外 kennen, von dem er stark beeinflusst wurde.⁴⁷ Mori Ôgai (1862- 1922), heute bekannt als Schriftsteller, Lyriker, Kritiker und Übersetzer, war von Beruf Arzt und hatte, wie auch der Vater Osanais, Osanai Takeshi 小山内建 (1848- 1885), in der Meiji Zeit als Militärarzt in der Armee gedient. Obgleich sich Osanais Vater und Mori Ôgai niemals bei ihrer Arbeit als Militärärzte begegneten (Osanais Vater war 14 Jahre älter als Mori Ôgai und starb als dieser 23 Jahre war), hatte diese familiäre Parallele Auswirkungen auf ihre Beziehung. Osanai fühlte sich durch die Tatsache, dass Mori Ôgai so wie sein eigener Vater dem Arztberuf nachging, sehr eng mit ihm verbunden.⁴⁸

Forschungsgründe führten Mori Ôgai während seines Studiums nach Berlin (1884-1888), wo er sich, neben seinen medizinischen Studien im Bereich der Hygiene, der europäischen Literatur zuwandte.⁴⁹ Er übersetzte wichtige Werke aus dem Deutschen, Schwedischen und Englischen ins Japanische, darunter „Faust“ von Goethe und andere zum Teil heute weniger bekannte deutsche Theaterstücke. Durch große deutsche Zeitungen, wie die Frankfurter Zeitung und die Kölner Zeitung

⁴⁷ Osanai Kaoru schrieb über Mori Ôgai, veröffentlicht in www.japanpen.or.jp:1.

⁴⁸ www.japanpen.or.jp: 2.

⁴⁹ Das derzeitige japanische medizinische System, sowie die Armeestruktur, hatte die entsprechenden deutschen Systeme (Preussische, Bismark Deutschland) als Vorbild, woraus sich Deutschland als Studienzielort erklärt.

und das Berliner Tagesblatt informierte sich Ôgai über das aktuelle Geschehen und vor allem über die neusten Entwicklungen im literarischen Bereich in Europa.⁵⁰

Durch Ôgai kam auch Osanai mit der europäischen Kultur und Literatur in Kontakt und wurde durch ihn in dieser Hinsicht geprägt. Osanai hatte großes Interesse am westlichen Theater und profitierte von Ôgais Übersetzungen zahlreicher Theaterstücke, als er 1909 mit dem Kabukischauspieler Ichikawa Sadanji 市川左團次 das Freie Theater gründete. Weitere Übersetzungen für Theateraufführungen gab er bei Ôgai in Auftrag.⁵¹ Osanai fand in Ôgai, der im Bereich der europäischen Literatur sehr bewandert war, einen Gesprächspartner und Lehrer, der auch in Briefen stets geduldig und hilfreich die Fragen beantwortete, mit denen sich Osanai an ihn wandte.⁵²

Als Pionier der Shingeki Bewegung, des japanischen Modernen Theaters, versuchte Osanai mit Ichikawa Sadanji in ihrem Freien Theater das moderne europäische Drama auf die Bühne zu bringen und wollte dadurch junge japanische Dramatiker und Autoren inspirieren.⁵³ Neben Kabuki und Shinpa⁵⁴ bildet Shingeki die dritte Gruppe der heutigen japanischen Schauspielkunst. Shingeki umfasst nach Barth „den gesamten Bereich des europäischen Theaters einschließlich moderner japanischer Schauspiele, die in Geist und Form dem westlichen Theater verpflichtet sind“.⁵⁵ Osanai gilt als wichtiger Begründer dieser Bewegung.

Sein Interesse am westlichen Theater allgemein und insbesondere am europäischen Theater führte Osanai 1912 zum ersten Mal selbst nach Europa.⁵⁶ In Russland studierte er am Moskauer Theater die Stanislavski Methode und lernte in Deutschland am Berliner Max Reinhardt Theater. Während dieses Aufenthalts besuchte Osanai viele Aufführungen und wurde dadurch stark beeinflusst.

Die Gründe, warum sich Osanai Kaoru überhaupt Filmproduktionen zuwandte, sind unklar und durch Osanai selbst nicht belegt. Iwamoto spekuliert, dass Osanai

⁵⁰ BOWRING, 1979: 170.

⁵¹ Als erste Aufführung wurde von Ôgai Ibsens John Gabriel Borkman übersetzt und am 27. November 1909 aufgeführt. BOWRING, 1979:162, vgl. auch SUGAI, dainikan, 1965: 29-34.

⁵² www.japanpen.or.jp: 2.

⁵³ Osanai bevorzugte westliche Stücke, in dem Theater wurden aber auch Stücke einiger japanischer moderner Dramatiker vorgeführt.

⁵⁴ Die „Neue Gruppe“ 新派 Shinpa entstand, als sich vom Kabuki der Meiji Zeit eine neue Schule absetzte. Die Vertreter versuchten einen realistischen Stil zu finden, mit dem sich das Publikum leichter identifizieren könnte. HAMMITZSCH, 1981: 1811/1812.

⁵⁵ BARTH, 1972: 370.

⁵⁶ 1912-13 Reise nach Russland, Deutschland, Österreich, England, Frankreich und Skandinavien, 1927 nur nach Russland.

entweder auf dem Gebiet des Shingeki Theaters - mit seinem Freien Theater - Misserfolg hatte und sich aufgrund dessen auf die Filmproduktionen einließ, oder aber sich der Verlockung des Mediums Film mit dessen neuen Ausdrucksweisen hingab, da sie sich von denen im Theater unterschieden und auf ihn einen neuen Reiz ausübten.⁵⁷

Fest steht, dass Osanai schon in seinen jungen Jahren, als das Medium Film nach Japan eingeführt wurde, ein Filmfan war. Er notierte in seinem Tagebuch detaillierte Beschreibungen verschiedener Filmvorführungen.⁵⁸ Osanai hat auch selbst Filmkritiken geschrieben. In diesen Kritiken wird deutlich, dass er immer aus der Perspektive des Theaterkenners und weniger als Filmkenner beurteilt hat.⁵⁹

Murata Minoru 村田実 (1894-1937), der Regisseur von *Rojô no Reikon*, wurde in Tokyo geboren. Sein Interesse am Theater wurde entfacht, als er zu Schulzeiten ein englisches Theaterstück auf der Bühne sah. Bereits im Alter von achtzehn Jahren gründete er mit Kollegen eine eigene Schauspielgruppe, führte Theaterstücke auf und gab zu diesen eine Theaterzeitschrift heraus. 1917 rief er erneut mit Gleichgesinnten eine kleine Theatergruppe im Sinne des modernen Theaters ins Leben. Dieses Mal verfolgte die Gruppe das Ziel, eine „natürliche“ Art und Weise des Schauspiels im Gegensatz zum traditionellen Theater umzusetzen.⁶⁰ Muratas Filmkarriere begann zur Zeit der frühen Pure Film Bewegung, als er 1919 in einigen Filmen Kaeriyamas, dem wichtigsten Vertreter der Pure Film Bewegung, Rollen übernahm.⁶¹ Die Filme waren jedoch nicht sehr erfolgreich und die Produktionen wurden eingestellt. 1920 kam Murata zum Shôchiku Film Institut und damit begann seine Zusammenarbeit mit Osanai Kaoru.⁶²

Nach der Produktion von *Rojô no Reikon*, ab 1928, gaben Murata und Ushihara Kiyohiko 牛原虚彦, der ebenfalls Regisseur war und damals noch bei den Shôchiku Studios in Kamata angestellt war, die vierteljährlich erscheinende

⁵⁷ IWAMOTO, 1986: 141/142. Osanai äußert sich in seinen Schriften ein Jahr nach den Aufnahmen von *Rojô no Reikon* über die Unterschiede zwischen einem Bühnen- und Filmregisseur. Er erläutert die Unterschiede der beiden Positionen und hebt die Freiheit und Möglichkeiten des Mediums Film hervor. SUGAI, daiikkan, 1964: 90-93.

⁵⁸久保栄 小山内薫 角川新書版、1955:96. IWAMOTO, 1986: 139.

⁵⁹ IWAMOTO, 1986: 141.

⁶⁰ IWASE, 1995: 74.

⁶¹ *The Glory of Life* 生の輝き (Shô no kagayaki) *The Girl in the Mountain* 深山の乙女 (Miyama no Otome), beide 1918 produziert, aber erst 1919 öffentlich vorgeführt.

⁶² Muratas Vater arbeitete in einer Bibliothek in Tokyo und war dadurch mit Osanai Kaoru bereits schon vorher in Kontakt gekommen. Eventuell waren sich sogar Osanai und der junge Murata vorher begegnet, YODA, 1986: 215.

Zeitschrift „Wissenschaftliche Filmforschung“ 映画科学研究 Eigakagakukenyū heraus. In dieser Publikationsreihe behandelten sie sorgfältig die Aufführungen der neu aus Europa oder den USA importierten Filmen und analysierten sie detailliert.

Murata Minoru setzte sich unablässig für die Modernisierung des japanischen Theaters ein und verfolgte als energischer Anhänger der Pure Film Bewegung die gleichen Ambitionen im Bereich Film. Er war ein Filmregisseur, der sich mit dem neuen Geist der Zeit verbunden fühlte und sich sowohl mit dem deutschen Film als auch mit dem deutschen Theater auseinander gesetzt hatte.⁶³ Die Auswirkung dieser intensiven Beschäftigung findet man in seinen späteren für Nikkatsu produzierten Filmen. Ein Beispiel ist *Untenshu Eikichi* (Der Chauffeur Eikichi, 1924), in dem er expressionistische Settings verwendete. Murata wehrte sich gegen den Einsatz von „Hollywoodstars“ in der Besetzung seiner Filme und begab sich stattdessen auf die Suche nach unbekanntem Talent.⁶⁴ Besonders bekannt war er für seine Fähigkeit, fremde Ideen und Stile mit japanischen Techniken umzusetzen. Er ließ sich von ausländischen Filmen inspirieren und passte das Material dann den Forderungen und Gegebenheiten seines Landes an. Dennoch wurden seine Produktionen des Öfteren als deutlich durch das westliche Theater beeinflusste Adaptionen kritisiert.

Muratas frühe Filme offenbarten eine Intimität und Liebe zum Detail, was sie von den gängigen Filmen der Zeit unterscheidet. Er zielte nicht nur darauf ab, eine Geschichte wiederzugeben, sondern versuchte, realistische Charaktere in einer natürlichen Umgebung zu schaffen. Diesen Stil nannte Murata symbolischen Photographismus, womit er einen Realismus meinte, in dem die Charaktere lebensecht wirken und sich in natürlichen, lebensnahen Situationen befinden. Es waren normale Menschen, die zur gleichen Zeit in einem größeren Rahmen bedeutsam waren. Ihre Handlungen und Persönlichkeiten weisen jedoch gleichzeitig eine symbolische, fast allegorische Bedeutung auf.⁶⁵ Dies ist auf die Einflüsse aus dem Theater zurückzuführen.

Der Drehbuchautor Ushihara Kiyohiko (1897- 1987) wurde in Kumamoto geboren. Sein Vater war eine bedeutende Persönlichkeit bei der Armee. Ushihara hatte an der kaiserlichen Universität in Tokyo englische Literatur studiert und wurde direkt nach seinem vorbildlichen Abschluss von der Firma Shôchiku angestellt, als diese gerade ihre erste Filmwerkstatt eröffnet hatte. Er entschied sich für die

⁶³ BERNARDI, 2001: 27.

⁶⁴ ANDERSON U. RICHIE, 1982: 41.

⁶⁵ ders.: 49.

Filmindustrie, obwohl diese damals keinen seriösen Ruf hatte. Bei Shôchiku wurde er Regieassistent von Kako Zanmu 賀古残夢. Sie produzierten mehrere Filme und versuchten, sich die neue Filmtechnik anzueignen.⁶⁶

1920 entschied sich Ushihara jedoch dazu, unter Osanai in dem ebenfalls neu gegründeten, unabhängig produzierenden Kinema Filminstitut der gleichen Firma zu arbeiten. Ushihara war sehr umgänglich und ausgeglichen, so dass er im Kinema Institut den Spitznamen "Gedulds-Kiyohiko" (我慢の虚彦 gaman no Kiyohiko) erhielt, da er eben sehr geduldig und nicht aus der Ruhe zu bringen war. Außerdem wurde er scherzhaft mit dem „Prüfsiegel“ „produziert in Deutschland“ (ドイツ製 doitsu sei) versehen, da er auch durch nichts „kaputt zu kriegen“ war.⁶⁷

3.1.2 Das Filminstitut unter Osanai Kaoru

Die Firma Shôchiku hatte bis zur Gründung der Shôchiku Studios im Jahre 1920 nur Theaterstücke produziert. Anfang der zwanziger Jahre entschied der Firmenvorstand, bestehend aus Shirai Matsujirô 白井松次郎、Takejirô Ôtani 大谷竹次郎 und Shirai Shintarô 白井信太郎, sich nun auch im neuen künstlerischen Bereich - nämlich dem der bewegten Bilder - zu versuchen und die Filmproduktion aufzunehmen. Die bislang produzierten japanischen Filme wurden im Gegensatz zu ausländischen Filmen als naiv und unkünstlerisch betrachtet.⁶⁸ So äußerte sich auch Ôtani: „...vorerst haben wir, außer der Produktion von reinen „prächtigen“ und künstlerischen Filmen, keine weiteren Absichten“.⁶⁹

Um die oben genannten Mängel im Bereich des japanischen Films zu beseitigen und den Export japanischer Filme irgendwann zu ermöglichen, wurden die Produktionen reformiert und die Technik erneuert. Dafür wurde aus Amerika die beste technische Ausrüstung und mit dieser auch die Fähigkeit zum Umgang mit den Geräten ins Land gebracht, denn der Mangel an Kenntnissen über den Gebrauch der technischen Geräte verursachte immer wieder Probleme.⁷⁰ Aus diesem Grund

⁶⁶ MASUMOTO, 1986: 32/33.

⁶⁷ USHIHARA, 1968: 99.

⁶⁸ 。。同じ活動写真館の中で映写される外国ものにくらべて、日本製のフィルムがあまり幼稚だったことは、万人が認めていたから、その遅れをとりかえすために、何とか改革をしなければならぬ。。わが国の作品が外国作品に劣り、非芸術的であるから、需要が供給を生む経済の原則を考えるまでもなく。。Shochikunanajûnenshi, 1964: 239.

⁶⁹ 。。唯立派な、芸術的フィルムを製作する意図の外はありません。Shochikunanajûnenshi, 1964: 239.

⁷⁰ Im Zuge dieser „Amerikanisierung“ des technischen Bereichs im Film wurden aus dem englischen auch sämtliche Filmbegriffe und Ausdrücke entliehen. Mit „Redi, kyamera! Akkushon!“ wurde die

wurden Angestellte des Instituts, wie zum Beispiel der Kameramann Henry Kotani ヘンリー 小谷 nach Hollywood geschickt, um sich mit der Technik vertraut zu machen.⁷¹ Das Streben nach den Zuständen in Hollywood ging soweit, dass die Drehbücher nicht in japanischen Schriftzeichen sondern in alphabetischer Form verfasst werden sollten.⁷²

Die Firma Shôchiku produzierte nach Eröffnung ihrer Filmabteilung 1920 Gendaigeki an ihrem Standort Kamata 蒲田撮影所 im Südwesten Tokyos und nach den Zerstörungen des großen Erdbebens, 1923 auch Jidaigeki im Stadtviertel Shimogamo in Kyoto, 下加茂撮影所.

Die Produktion „herkömmlicher“ Filme neben den ungewohnten, neuartigen, künstlerischen Filmen ließ sich jedoch schwer an einem Ort vereinbaren, da die Ansichten der Produktionsgruppen zu unterschiedlich waren. Als Folge der Unstimmigkeiten erschien die örtliche Trennung der verschiedenartigen Produktionen als sinnvoll. Wie Ushihara schreibt, wurde ein paar Monate nach der Gründung der Filmabteilung von Shôchiku, deren Ziel es war, Filme auf internationaler Ebene zu produzieren und zu vertreiben, die Gruppe der Pure Film Anhänger mit ihren Idealvorstellungen „reine“ Filmdramen herzustellen, vom Hauptstudio in Kamata örtlich getrennt.⁷³ Neben der Produktion von herkömmlichen Unterhaltungsfilmen war es die Aufgabe des 1921 neu gegründeten Shôchiku Kinema Instituts 松竹キネマ研究所 unter der Leitung Osanais mit der angegliederten Schauspielschule, die ebenfalls unter seiner Leitung stand, den künstlerischen Anspruch der neuen japanischen Filme gerecht zu werden und sich ausschließlich Produktionen in diesem Sinne zu widmen. Diese Produktionen zeichneten sich durch technische

Aufnahme eingeleitet und das Aufnahmeteam spaßeshalber zum „Akkushon Team“ アックション組 ernannt. Wobei sich die Betitelung, nachdem das Team von Drehs im Freien zurückkam und viele sich eine Erkältung geholt hatten, bald zu Hakkushon Team ハックション組 (das japanische lautmalersche Wort für „Hatschi“) änderte. MASUMOTO, 1987: 32.

⁷¹ Shochikunanajûnenshi, 1964: 241. Es wurden bereits 1919 Shiroy Shintarô mit Matsui Matsuha (Theaterregisseur bei Shôchiku, der beauftragt war, die europäische und amerikanische Theaterlandschaft zu besichtigen) nach Europa und Amerika geschickt um dort das, was Matsui hinsichtlich des Theaters versuchte, nämlich zu Observieren und Neuheiten herauszufinden, im Bereich „bewegte Bilder“ zu verfolgen. Shochikunanajûnenshi, 1964: 238/239.

⁷² IWAMOTO, 1986:142. Der Regisseur Taguchi Ôzon 田口桜村, gerade von einer Forschungsreise nach Hollywood zurückgekehrt, hatte diese Anordnung gegeben. Er lehnte sich damit an die amerikanische Tradition und war der Meinung die Schauspieler sollen ihrerseits das Drehbuch selbst nicht lesen. Nur die Anweisungen des Regisseurs wie sich der Schauspieler zu verhalten hat, und was er zutun hat, seien ausreichend. Recht schnell stellte sich jedoch heraus, dass dies keine gute Strategie war. MASUMOTO, 1987: 30.

⁷³ ... 蒲田撮影所創設後数ヶ月にしていわゆる純映画劇を製作しようという理想派は、本拠の蒲田をはなれて本郷座に移らねばならなかった。USHIHARA, 1968: 99.

Experimente und hohes intellektuelles Niveau aus, waren im Endeffekt also eher avantgardistische Filme.

Im neuen Institut war Osanai unter anderem zuständig für den Unterricht in Theatergeschichte und Deutsch, Ushihara für Englisch und Murata für die Schauspielpraxis.⁷⁴ Das Institut zählte 36 Mitglieder, darunter 11 Frauen. Die Angestellten mit den verschiedensten Berufen kamen aus allen Schichten.⁷⁵ So war beispielsweise der Schauspieler Suzuki Denmei 鈴木伝明 eigentlich ein Sportstudent und Marathonläufer, der bei Shôchiku arbeitete und eher zufällig von Osanai für die Rolle des Sohnes in *Rojô no Reikon* entdeckt wurde.⁷⁶

Nach Fertigstellung der Produktion entschied sich Suzuki wegen der besseren Bezahlung für eine Arbeit bei der Eisenbahn, wurde jedoch von Nikkatsu, dem Konkurrenten der Shôchiku Studios mit mehr als dem dreifachen Gehalt abgeworben: „...Komm' zu Nikkatsu. Jemand der so was Tolles macht wie *Rojo no Reikon*, der muss was mit Film machen.“⁷⁷ Später kehrte er jedoch zu den Shôchiku Studios zurück und wurde zu einem der ersten Stars im japanischen Film.

Muratas exzessiver Geldverbrauch bei den einzelnen Produktionen und die Tolerierung dieser Tatsache durch den Produktionsleiter Osanai führten zu Problemen. Bereits beim ersten Werk des Instituts sorgte der Produktionspreis von 30 000 Yen in der Firma für Aufruhr. Es bestand eine Diskrepanz zwischen dem Vertrauen, das man in Osanais künstlerischen Anspruch setzte und den ausufernden Kosten, die für Osanais und Muratas filmischen Anspruch aufgebracht werden mussten. Seine Produktionen wurden keine kommerzielle Erfolge, sondern erwiesen sich als wirtschaftlich unrentabel.⁷⁸

Differenzen innerhalb der Produzenten und deren Anhänger in der Belegschaft, einmal um Matsui Shôyô 松居松葉, der praktischen Gruppe, welche herkömmliche, sich kommerziell rentierende Standardwerke produzierte und zum anderen der Gruppe um Osanai, die ein extremes Ideal an „reinem“ Film bei ihren Produktionen verfolgte, führten zu immer deutlicher zu Tage tretenden Interessensdivergenzen. Ushihara nannte erstere die „alte Traditionen bewahrende“

⁷⁴ IWAMOTO, 1986: 144.

⁷⁵ MASUMOTO, 1987: 18.

⁷⁶ SUZUKI u. SHINDÔ, 1985: 278/279.

⁷⁷ おまえ満鉄に行かないで活動写真やれと。『路上の靈魂』なんて、あんなすばらしいものつくったんだから、活動写真やったほうがずっといいから活動写真やれ。。。 fing ihn ein höherer Nikkatsu Angestellter mit dem Auto eines Abends ab. SUZUKI u. SHINDÔ, 1985: 280.

⁷⁸ IWAMOTO, 1986: 146.

Gruppe 守旧派 Shukyûha und letztere die „innovative idealistische Gruppe“ 革新理想派 Kakushinrisôha.⁷⁹ Diese Differenzen führten schließlich dazu, dass Osanai nach fast dreijähriger Arbeit die Firma Shôchiku 1923 verließ und das Forschungsinstitut sich auflöste. Auch Murata verließ Shôchiku 1923, nur Ushihara wurde in die Produktionsstätte in Kamata zurückbeordert.⁸⁰

Rojô no Reikon ist das erste Projekt, das am Shôchiku Kinema Institut verwirklicht wurde. Zum Zeitpunkt der Produktion waren Murata, Ushihara und der spätere Regisseur, Shimazu Yasujirô 島津保次郎, der bei dieser Produktion für das Licht verantwortlich war, Mitte zwanzig und hatten noch keinerlei Erfahrungen im Verfassen von Drehbüchern. Ushihara erklärte später, dass sie sich zwar Anleitungen aus London besorgt hätten, nichts sei jedoch so hilfreich gewesen wie das Ansehen zahlreicher ausländischer Filme.⁸¹

Osanai Kaoru, der wie oben bereits erwähnt, am Moskauer Kunsttheater studiert und am Max Reinhard Theater in Berlin gearbeitet hatte, war stark vom Theater geprägt und hatte früh ein großes Interesse am Film entwickelt. Ebenso interessierte er sich für den deutschen Expressionismus und den russischen Konstruktivismus. Seine Absicht war es, die in Russland und Europa gesammelten Impulse aus Theater und Film in Japan auf der Bühne oder auf der Leinwand umzusetzen. Im Bereich Film hatte er jedoch vor *Rojô no Reikon* im Gegensatz zu Ushihara und Murata noch keinerlei Erfahrungen gesammelt.

Das Institut verfolgte die Absichten der Pure Film Bewegung und die Produzenten Murata, Osanai und Ushihara teilten ähnliche Vorstellungen dieser Bewegung des „reinen Films“.

Rojô no Reikon gilt als ein Beispiel des Pure Films. Bernardi bezeichnet ihn sogar als „most important surviving Pure Film“.⁸² Iwamoto ordnet *Rojô no Reikon* in seinem Aufsatz jedoch dem Gendaigeki- Genre („modernes Stück“, in der englischen Übersetzung wird es allerdings als „contemporary drama“ übersetzt) zu.⁸³ Ich erachte diese Bezeichnung nicht als angemessen, da Gendaigeki zu umfassend definiert ist. Bei Gendaigeki handelt es sich um mainstream Unterhaltungsfilm, die der Tradition des Shinpadramas folgen und das Pendant zu den Jidaigeki, den Historienfilmen,

⁷⁹ USHIHARA, 1968: 97.

⁸⁰ IWAMOTO, 1986: 146/147.

⁸¹ SHINDO, 1985: 197.

⁸² BERNARDI, 2001: 89.

⁸³ IWAMOTO, 1993: 10.

bilden. Im allgemeinen ist *Rojô no Reikon* sicherlich als ein Gendaigeki, als ein moderner Film, zu bezeichnen, in einer speziellen Betrachtung hebt er sich jedoch von dem „Nachfolge Genre“ der Shinpafilmen ab und ist als Pure Film zu definieren.

Als einer der ersten Filme in Japan wurde *Rojô no Reikon* fast ausschließlich im Freien - in den Bergen von Karuizawa 軽井沢 (Zentraljapan) - produziert. Die extremen Drehbedingungen wurden durch unglückliche Umstände erschwert. Der gesundheitliche Zusammenbruch Osanais verzögerte ihn sogar um fünf Monate.⁸⁴ Als im Februar 1921 der Dreh wieder aufgenommen wurde, war die Darstellerin Date Ryuko (sie spielte im Film *Yôko*) schwanger, und die Crew musste sich etwas einfallen lassen, um diese Tatsache zu kaschieren.⁸⁵

Premiere des Films war am 8. April 1921 im 1. Kino der Firma Shôchiku im Stadtviertel Asakusa in Tokyo. Es war den Produzenten wegen der Beliebtheit der Benschis noch nicht möglich, den Film ohne einen solchen zu präsentieren, daher wurde *Rojô no Reikon* auf speziellen Wunsch von Osanai von dem bekannten Benschis Tokugawa Musei 徳川 夢声 kommentiert, der 1921 auch den expressionistischen, deutschen Film *Das Cabinet des Dr. Caligaris* begleitet hat.

Der heute existierende Film von 100 Minuten Länge ist 20 Minuten kürzer als bei der Premiere 1921. Er ist eine Rekonstruktion von 1953, die Ushihara anhand seiner Erinnerung und einem Begleitheftchen des Benschis aus den noch brauchbaren Zelluloidvorlagen des Archives der Shôchiku Firma zusammengestellt hatte. Die Rekonstruktion wurde von Osanais Frau und ehemaligen Mitarbeitern begutachtet und seine Authentizität durch sie bestätigt.⁸⁶

3.1.3 Die Vorlagen

Rojô no Reikon liegen unter anderem zwei literarische Vorlagen zugrunde. Zum einen das Stück von Wilhelm Schmidt-Bonn „Mutter Landstraße. Das Ende einer Jugend“ aus dem Jahre 1901, welches von Mori Ôgai ins Japanische übersetzt wurde, zum anderen die Geschichte des Lukas aus dem Theaterstück „Nachtasyl“ von Maxim Gorki (1868-1936), das 1902 uraufgeführt und später von Osanai Kaoru selbst übersetzt wurde. In Japan wurden die beiden Stücke, 1910 „Nachtasyl“, unter

⁸⁴ In den harschen Wetterbedingungen, gegen die sich die Truppe mit warmer Kleidung gewappnet hatte, erlitt Osanai bei einer ausgelassenen Fahrt auf der Schmalspurbahn am Drehort einen Zusammenbruch. Daraufhin wurde er mit der Requisitenkutsche, die ja eigentlich für den Dreh vorgesehen war, zu einem Arzt gebracht.

⁸⁵ HIRAI, 1993: 26.

⁸⁶ ders.: 21.

dem Namen „Eine Bleibe in der Nacht“ Yoru no yado 夜の宿⁸⁷ und im Oktober 1912 „Mutter Landstraße: Das Ende einer Jugend“⁸⁸ im Yûrakuza, ein Theater in Tokyo aufgeführt.

Ursprüngliches Ziel war es, das Theaterstück von Wilhelm Schmidt- Bonn zu einem Drehbuch zu verarbeiten und zu verfilmen. Wie Ushihara später schreibt, begann er damit zeitgleich mit seinem Einstieg in das Filmgeschäft und las als Grundlage dafür die Übersetzung von Ôgai. Es gestaltete sich für Ushihara jedoch schwierig, das Stück mit den vielen Dialogen in einen Stummfilm umzusetzen.⁸⁹

Später entdeckte Ushihara die Geschichte des Predigers Luka aus „Nachtasyl“ und hatte damit das Thema des Films gefunden. Er verwendete die Geschichte als weitere Komponente für das begonnene Drehbuch und ließ den Film mit den Worten Lukas beginnen: „Wir sollen mit allen Menschen Erbarmen haben. Christus zum Beispiel hatte mit allen Menschen Erbarmen. Dies hat er uns auch aufgetragen. Um Barmherzigkeit zu erweisen, gibt es einen passenden Zeitpunkt. Es ist gut, diesen Zeitpunkt nicht zu verpassen.“⁹⁰ Die Worte zu Anfang und Ende des Filmes betonen die Botschaft von Vergebung und geben dem Film sozusagen ein Motto. Ushihara hatte das entstandene Drehbuch zuerst mit dem Titel „Die Wegkreuzung des Schicksals“ 運命の岐路 Unmei no kiro versehen, womit er auf das Motto Bezug nahm.⁹¹

Durch die Synthese der beiden Vorlagen gestaltete er das Drehbuch für *Rojô no Reikon*. Er ordnete die beiden Geschichten parallel kontrastierend an, wobei jedoch der Anteil, der auf „Mutter Landstraße: Das Ende einer Jugend“ zurückgeht, größere Gewichtung erhielt. Die Struktur des Films und seine filmtechnische Umsetzung werden im Kapitel 3.2.3 ausführlicher behandelt.

Schmidt-Bonn- „Mutter Landstraße. Das Ende einer Jugend“

Bei dem Schauspiel Schmidt-Bonns handelt es sich um die Geschichte eines Sohnes, der ungefähr zehn Jahren zuvor sein Elternhaus verlassen und sich seither nicht mehr zu Hause gemeldet hat. Nach dieser Zeit kehrt er völlig mittellos, jedoch

⁸⁷ KANEKO, 1995: 123.

⁸⁸ Ôgai Gedenkbibliothek, Nr. 51, 1992: 274.

⁸⁹ USHIHARA, 1968: 101.

⁹⁰ 吾吾は、人間全体に対して憐れみの心を持たなくてはならない。例えばキリストは人類全体を憐れみ絵うた。そして吾吾にもそうせよと仰せられた。人を憐れむには、時がある。その時をはずさないようにするが好い in USHIHARA, 1973: 21/ 42.

⁹¹ HIRAI, 1993: 24.

mit Frau und Kind, ins Haus seines Vaters zurück. Dort heißt ihn sein enttäuschter und unnachgiebiger Vater jedoch nicht willkommen, sondern vertreibt ihn mit seinen Hunden vom Hof. Seine Frau und sein Kind, das am Ende des Stückes stirbt, dürfen jedoch bei dem Vater bleiben. Die Gründe, warum der Sohn vor zehn Jahren das Elternhaus verließ, bleiben im Theaterstück Schmidt- Bonns offen.

Wilhelm Schmidt- Bonn (1876-1952) hatte seit der Aufführung von „Mutter Landstraße: Das Ende einer Jugend“ im kleinen Theater Berlin im Jahr 1904 Kontakt zu Max Reinhardt (1873-1943), damals Direktor und Schauspieler an diesem Theater. Während seines Aufenthalts in Deutschland lernte Osanai dort bei Reinhardt. Bei der Aufführung 1904 spielte Reinhardt die Rolle des Vaters. Später forderte Reinhardt Schmidt- Bonn auf, ihm weitere Arbeiten zu senden. 1906 bot er ihm sogar einen Generalvertrag über alle künftigen dramatischen Werke an. Einen solchen Vertrag, der eine große Ehre darstellte, hatte das Theater bereits mit Maxim Gorki, den Autor der zweiten Vorlage für *Rojô no Reikon*.⁹²

Der Film *Rojô no Reikon* hält sich mit seinem Drehbuch deutlich erkennbar an den Ablauf des Theaterstückes. Dabei wird nicht nur die generelle Idee des zurückkehrenden Sohnes und des unnachgiebigen, unbarmherzigen Vaters übernommen, auch periphere Elemente des Stückes und kleinere Gesten, wie beispielsweise die wiederkehrende Geste des Sohnes, der sich die Haare aus dem Kopf streicht, finden sich im Film wieder. Dies wird durch Handlungen anderer Darsteller auch zusätzlich unterstrichen.⁹³ Hierin äußern sich sowohl Muratas Detailliebe als auch die enge Anlehnung an die literarischen Vorlagen. Sie weisen darüber hinaus auf den Naturalismus hin, der dem japanischen Film oftmals zu Eigen ist. Darauf ist in Kapitel 3.2.3 noch näher einzugehen.

Maxim Gorki- Geschichte des Predigers Luka aus „Nachtasyl“

Die zweite literarische Vorlage für den Film *Rojô no Reikon* bildet eine Geschichte aus dem Theaterstück Nachtasyl von Maxim Gorki. Diese Geschichte ist nicht Teil der eigentlichen Handlung des Stückes, sondern eine Erzählung des Protagonisten Luka, der durch sie seine Überzeugung und Einstellung verdeutlicht. Luka ist ein Prediger, der den Menschen im Nachtasyl gegen ihre Sorgen und ihren Kummer Mut

⁹² REBER, 1969: 7-12.

⁹³ Details wie das Haarekämmen der Nichte des Vaters, Mitsuko, als ihr die Rückkehr Kôichirôs (Sohn) verkündet wird, oder wie der Vater in einem Gespräch mit seinem Sohn aus scheinbaren Desinteresse zu einem Buch greift, bilden ebenfalls Analogien zur literarischen Vorlage.

zuspricht wobei er sie sogar anlügt, um ihnen das Leben erträglicher zu gestalten. Jedoch könnte manches, was Gorki Luka in den Mund legt, seine eigenen Überzeugungen sein.⁹⁴ Luka beginnt seine Geschichte mit den gleichen Worten, die etwas verändert den Anfang und das Ende *Rojô no Reikons* bilden: „...Mitleid mit den Menschen muss man haben! Christus hatte Mitleid mit allen und hat uns das aufgetragen...Ich sage dir: Zur rechten Zeit Mitleid mit einem Menschen haben- ist meistens gut!“⁹⁵ Luka erzählt die Geschichte von zwei Streunern, die aus dem Gefängnis entlassen worden waren und in ein Sommerhaus eingebrochen sind, auf das Luka den Winter über aufpassen sollte. Eigentlich wollten die beiden ihn vor lauter Angst erschlagen, doch er kam ihnen mit seinem Mitleid zuvor; schließlich war es der Hunger gewesen, der sie zum Einbruch getrieben hatte. Er gab ihnen Essen, und die zwei blieben den ganzen Winter bei ihm und erledigten sogar Arbeiten für ihn. Hätte er mit ihnen kein Mitleid gehabt „...hätten sie mich vielleicht umgebracht...und dann - Gericht, Gefängnis...das macht doch keinen Sinn...“.⁹⁶ Dieselben Gedanken, bezogen auf die zwei entlassenen Gefangenen, hegt die Tochter aus dem Landhaus in *Rojô no Reikon*, als sie am Ende des Films mit Tarô und zwei Holzfällern um den im Schnee verstorbenen Sohn steht. Hätte der Wächter des Landhauses, mit den ehemaligen Gefangenen kein Mitleid gehabt, hätten diese ihn vielleicht erschlagen und die Geschichte hätte ein schlimmes Ende genommen.

Auch von Gorkis literarischen Vorlagen sind bis ins Detail analog übertragene Elemente im Film zu finden.⁹⁷

Osanai sah in Russland die Aufführung des Stücks „Nachtasyl“ kurz nachdem er es bereits in Japan aufgeführt hatte und war tief beeindruckt. Er hatte nicht damit gerechnet, eine Aufführung von dem bereits etwas älteren Stück sehen zu können und war daher mit keiner Übersetzung ausgestattet. Zufälligerweise wurde es im Dezember 1912, als sich Osanai gerade in Moskau aufhielt, im Kunsttheater aufgeführt. Osanai war außer sich vor Freude es sehen zu können und fertigte eifrig unzählige Notizen über das Stück und seine Kulisse an.⁹⁸ Er plante, das Stück in der gleichen Art in Japan erneut auf die Bühne zu bringen.

⁹⁴ Vgl.: STAUCHE, 1968: 243-245.

⁹⁵ GORKI, *Nachtasyl* in *Maxim Gorki: Fünf Dramen*, 1989: 55.

⁹⁶ ders.: 56.

⁹⁷ Dabei handelt es sich beispielsweise um den ewig hustenden Kranken unter den zwei ehemals Gefangenen; das Landhaus, welches in einer Waldregion gelegen ist und die Art und Weise wie die ehemaligen Gefangenen sich gegenseitig mit einem Ast schlagend bestrafen müssen.

⁹⁸ SUGAI, *Daisankan*, 1965: 17-21.

3.1.4 Einflüsse

1919 wurde der amerikanische Film *Intolerance* (1916) von Griffith zum ersten Mal in Japan vorgeführt und wurde zu einem Riesenerfolg. Vor allem die Filmleute von damals standen unter dem Einfluss dieses Films, wie Ushihara schreibt: „Für uns gleichen Griffiths Filme *Die Geburt einer Nation* (1915) und *Intolerance* einer heiligen Schrift“.⁹⁹

Griffith verknüpfte in seinem Film vier zeitlich und räumlich voneinander getrennten Episoden durch Parallel- und Kontrastmontagen. „Die Geschichten beginnen“, erläutert Griffith sein Werk, „wie vier Ströme, auf die man vom Gipfel eines Berges hinabblickt. Zunächst fließen vier Ströme, langsam und ruhig, jeder in seinem Bett. Während sie dahinfließen, kommen sie indessen einander näher, werden immer schneller und vereinigen sich am Ende im letzten Akt zu einem mächtigen Strom von aufwühlender Emotion.“¹⁰⁰ Eben diese Stelle von Griffith führte Ushihara in seinen eigenen Erläuterungen in diesem Zusammenhang an. Diese Art der Filmmontage war eine sensationelle Neuerung und „für uns in der damaligen Zeit unheimlich erfrischend. Sie besaß starke Ausdruckskraft“.¹⁰¹ Auch arbeitete Griffith mit Symbolen.¹⁰² Der Umgang und die Verarbeitung von diesen könnte ebenso in *Rojô no Reikon* Anstoß gefunden haben und einen Einfluss darstellen.

Ein weiterer Einfluss auf die Filmemacher der Zeit - und damit auch auf die „Macher“ von *Rojô no Reikon* - stellten die sentimental Bluebird Melodramen aus Amerika dar. In Amerika fanden die Filme nicht viel Beachtung, von Kaeriyama, Ushihara und anderen Mitgliedern der Pure Film Bewegung jedoch wurden sie hoch gelobt. Die von der Firma Universal produzierten Filme liefen in Japan von 1916 bis 1920 und wurden zu Kassenschlagern.¹⁰³ Dies hing unter anderem mit ihren sentimental Inhalten zusammen. Wie in vielen importierten Filmen aus Europa und Amerika war die Verstärkung allgemeines Thema in den zeitgenössischen japanischen Filmen. Der Kontrast zwischen dem Land als Zufluchtsort und den Gefahren, die das Leben in der Stadt in sich birgt, blieb ein beliebtes Motiv bis in die

⁹⁹ グリフィスの「国民の創生」や「イントレランス」は当時の私たちにとっては一つの経典のごときものであった。USHIHARA, 1968: 101/102.

¹⁰⁰ LONG, ROBERT EDGAR, David Wark Griffith (zitiert nach: JACOBS, Lewis, *The Rise of the American Film*, Teachers College Pr., New York, 1969:189) . TOEPLITZ, 1975: 120.

¹⁰¹ USHIHARA, 1968: 102.

¹⁰² Zum Beispiel das immer wieder auftauchende Bild einer Mutter, die ihr Kind wiegt.

¹⁰³ IWAMOTO U. SAIKO, 1988: 110. Unter anderem wurde für die Promotion dieser Filme in Tokyo das Universal Studio eröffnet..

zwanziger Jahre. Die Beliebtheit dieses Themas beim Publikum erklärte den Erfolg der Bluebird Filme in Japan. Obgleich nur Fragmente dieser Filme überlebt haben, sind anhand derer die sentimental Geschichten unschuldiger junger Menschen zu erkennen, die ihren Lieben auf dem Land den Rücken kehren, um in der Stadt ihr erhofftes Glück zu finden. Dieser Gegensatz von Dorf (Vater) und Stadt (Musiker Sohn) bildet in *Rojô no Reikon* den Hintergrund des Dramas.

Auch der Kritiker Hikoguni Jitô 東路国彦 weist in seinem Artikel über *Rojô no Reikon* aus dem Jahre 1921 auf Ähnlichkeiten zu Bluebird Filmen hin, wie beispielsweise den Drehort in den Bergen. Im Speziellen führt er die erste Szene – arbeitende Holzfällern im Wald – an, da ein Bluebird Film auf die gleiche Weise beginnen könnte.¹⁰⁴

Für die geistigen Einflüsse auf *Rojô no Reikon* stellt die Zeit, in der der Film produziert wurde, einen wichtigen Aspekt dar. Dabei handelt es sich um die Taishô Zeit ab 1912. In der wissenschaftlichen Literatur verwendet man für diese Jahre oftmals den Begriff „Taishô Demokratie“ (taishô demokurashî), um damit die damaligen demokratischen und liberalen Entwicklungen im bürgerlichen und im politischen Leben zum Ausdruck zu bringen. Es fand eine Ausweitung der allgemeinen bürgerlichen Rechte und des Wahlrechts statt, was nach dem ersten Weltkrieg zu einem Aufschwung der Demokratie und dem Entstehen von Arbeiter- und Bauernbewegungen und Gewerkschaften führte.¹⁰⁵ Die Oktoberrevolution in Russland beeinflusste die sozialistische Bewegung in Japan. Neben den politischen Veränderungen und der Ausweitung demokratischer Rechte der Bürger kam es besonders im kulturellen Bereich, dabei besonders in der Literatur, zu neuen Entwicklungen. 1910 formierte sich eine Gruppe junger Autoren, die sich „weiße Birke“ 白樺 Shirakaba nannte und eine gleichnamige Literaturzeitschrift herausgab. Sie verkündete „im Namen des Humanismus harmonische Selbstentfaltung des Individuums und allumfassende Menschenliebe“.¹⁰⁶ Die Gruppe, die sich auch „Gruppe der Humanisten“ 人道主義派 Jindôshugiha nannte, existierte bis 1923.

Die christlichen Einflüsse von *Rojô no Reikon* sind nach Yamamoto dem Film *Intolerance* zuzuschreiben.¹⁰⁷ *Rojô no Reikon*s Motto stammt jedoch von Gorki und

¹⁰⁴東路国彦, „Ein Eindruck von *Rojô no Reikon*“ 路上の靈魂の印象 in Katsudôkurabu, Juni Ausgabe, 1921.

¹⁰⁵ HARTMANN, 1996: 115.

¹⁰⁶ ders.: 144.

¹⁰⁷ YAMAMOTO, 1983: 108.

als Einfluss ist daher eher der Humanitarismus der Taishô Zeit in Betracht zu ziehen. In der Taishô Zeit kam die Literatur von russischen Schriftstellern mit humanitärer Gesinnung in Mode, wie Tolstoi und Dostojewsky, die mit ihren Protagonisten mit großer psychologischer Eindringlichkeit Menschen schilderten und ein christliches Denkschema vertraten. Diesen Trends ist auch die Wahl des Zitats von Gorki als Motto des Films zuzuschreiben.

Die Strömungen und Bewegung in der Literatur, wie die „weiße Birke“ oder die damals in Mode gekommenen russischen Schriftsteller mit humanitärer Gesinnung, sind Ausdrücke der Zeit, die eine Stimmung geschaffen und die Intellektuellen der Zeit beeinflusst haben.

3.2 Inhalt und Interpretation des Films

3.2.1 Handlung

Zu Beginn der Handlung werden die Holzfäller, die in Suginos Wald (Sugino= Waldbesitzer und Vater) arbeiten, gezeigt. Tarô (gespielt von Murata Minoru), ebenfalls ein Holzfäller, soll für Sugino (Vater, gespielt von Osanai Kaoru) ein Paket am Bahnhof abgeben und macht sich sogleich auf den Weg. Parallel dazu sehen wir „die Tochter“, ein Mädchen aus der Villa in der Nachbarschaft, und eine der Hauptdarstellerinnen des Films. Sie führt gerade die Bediensteten, die sie nach Hause holen wollen, an der Nase herum, indem sie sich vor ihnen versteckt. Sie wohnt – lediglich von Hauspersonal umgeben- alleine in dem Landhaus. Eine kecke, etwas kindische jedoch sehr gutmütige und treuherzige Person, die in ihrem Wesen, ihrer Erscheinung und ihrer westlichen Kleidung an die amerikanischen Schauspielerinnen Lilian Gish oder Mary Pickford erinnert.¹⁰⁸

Bereits in diesen Anfangsszenen des Films wird eine Verbindung zwischen Tarô und der Tochter hergestellt, als beide jeweils von der anderen Person eine Erscheinung haben. Nun schauen sich die beiden zusammen eine Aufführung von Straßenmusikern an, nach dessen Ende die Tochter von einem Bediensteten – erst nach heftigem Widerstand ihrerseits - mit einer Kutsche nach Hause gebracht wird.

Zur gleichen Zeit befindet sich Kôichirô, der Sohn Suginos, mit seiner Frau und seiner Tochter auf dem Weg zu seinem Elternhaus. Er hatte das Elternhaus verlassen, um in der Stadt als Musiker sein Glück zu versuchen. Nun kehrt er in das Haus seines Vaters zurück, nachdem er sich lange Zeit als armer Musiker durchgeschlagen hat. Auf ihrer Wanderschaft treffen sie auf zwei ehemalige Gefangene, die sich ebenfalls auf dem Heimweg befinden. Kôichirô bettelt um Essen für seine hungrige Tochter und erhält von ihnen aus Barmherzigkeit etwas Brot, das sie sich vom Mund abgespart haben. Nach diesem Aufeinandertreffen an einer Wegkreuzung laufen Kôichirô mit seiner Frau und ihr Kind in die eine, und die zwei ehemaligen Gefangenen in die andere Richtung. Die Kameraeinstellung am Schluss dieser Szene bleibt unverändert, bis beide Personengruppen fast verschwunden sind und weist symbolisch bereits auf die zwei Wege und verschiedenen Schicksalen hin, die die Personen erfahren werden.

¹⁰⁸ SATÔ, 1995: 179. Lilian Gish spielte regelmäßig in den Filmen von Griffith mit, unter anderem in *Birth of a Nation* und *Intolerance*.

Kurz darauf kommt die Familie am Haus des Vaters an und lässt sich von Tarô zu Hause ankündigen. Dort wohnt auch Mitsuko, eine Nichte des Vaters, die einst die Verlobte Kôichirôs war. Obgleich er sie verlassen hat und nun Frau und Kind hat, ist sie ihm immer noch sehr zugetan. Die erschöpfte Familie betritt das Haus. Wenig später kehrt auch der Vater (gespielt von Osanai Kaoru) zurück. Zunächst ignoriert er seinen Sohn, dann macht er ihm Vorwürfe. Verbittert fragt er ihn, was er denn nun nach zehn Jahren von ihm wolle. Kôichirô ist sehr verunsichert und kann nicht fassen, dass der Vater ihm seine lange Abwesenheit nicht verzeiht. Im Gegenteil, dieser weist ihn sogar ab und lässt ihn im schlimmsten Schneesturm in einem Stall schlafen. Später kommt er zwar, um Frau und Kind zu holen, dem Sohn jedoch will er noch nicht einmal den Stall überlassen. Diese Unbarmherzigkeit fällt ihm zwar schwer, aber er ist einfach zu enttäuscht von seinem Sohn. Nachdem dieser keinen anderen Ausweg sieht und der Vater ihm nicht vergibt, verlässt er den Stall und verschwindet im tosenden Schneesturm in Richtung Wald. Kurz darauf bemerkt Mitsuko den Tod seiner kleinen Tochter.

Während des Fortschreitens dieses Handlungsstranges bis zu seinem tragischen Ende spielt die zweite Handlung in der Villa der Nachbarschaft. Nachdem die zwei ehemaligen Gefangenen bereits bei mehreren Haushalten um Essen gebeten haben, versuchen sie – vom Hunger getrieben - heimlich in das Landhaus einzudringen. Dabei ertappt sie der alte Wächter der Villa. Er befiehlt ihnen sich gegenseitig durch Schläge zu bestrafen und zeigt zunächst kein Erbarmen. Schließlich jedoch bekommt er Mitleid und lässt sich erzählen, was sie in diese Notlage gebracht hatte. Der alte Wächter verschont sie und die Tochter des Landhauses veranlasst sogar, dass die beiden zu ihrem Weihnachtsfest im Hause eingeladen werden.

Nachdem der Zuschauer die Vorbereitungen zum Fest schon mitverfolgen konnte, findet am Abend endlich das Weihnachtsfest statt. Die Tochter hatte nicht nur die beiden ehemaligen Gefangenen, sondern auch das Musikantenpärchen und die Holzarbeiter aus dem Nachbarhaus zum Fest eingeladen. Das Wohnzimmer ist reich geschmückt und einige Gäste erfreuen die Mitfeiernden mit Aufführungen und es wird zur Musik einer von einem Grammophon abgespielten Schallplatte getanzt. Es herrscht eine ausgelassene Stimmung. Später teilen sich alle eine große Torte. Am Ende der Feier erhalten die Besucher von der Gastgeberin sogar Geschenke. Zurück bleibt die traurig blickende Tochter, die an den nicht erschienenen Tarô

denkt. In der Nacht, während sie schläft, erscheint ihr der Weihnachtsmann und hinterlässt ein Blumengesteck am Bett.

Am folgenden Morgen trifft die Tochter bei einem Spaziergang in der schneebedeckten Landschaft auf Tarô. Beide sind sehr erfreut sich zu sehen und spazieren gemeinsam durch die weiße Landschaft. Dabei stoßen sie auf zwei Holzfäller, die auf ihrem Weg zur Arbeit den erfrorenen Kôichirô im Schnee entdeckt hatten. Nun stehen die vier betroffenen um den Verstorbenen herum. Dabei stellt sich die Tochter die Entwicklung der Geschichte der zwei ehemals Gefangenen mit einem anderen Ende vor: Der alte Wächter hätte kein Mitleid mit ihnen gehabt, weshalb sie ihn erschlagen hätten und daraufhin ins Gefängnis gekommen wären. Tarô stellt sich vor wie die Familie hätte glücklich vereint sein können, hätte der Vater seinem Sohn vergeben. So schauen die zwei Holzfäller, Tarô und die Tochter auf den erfrorenen Sohn Suginos im Schnee hinab und es folgen als Nachwort die Worte Lukas aus dem Theaterstück *Nachtsyl* von Maxim Gorki.¹⁰⁹

3.2.2 Erzählstruktur und filmtechnische Umsetzung

Der Film setzt sich aus drei parallel verlaufenden und miteinander verflochtenen Geschichten zusammen, die sich auf einen Zeitraum von drei Tagen beschränken. Dabei liegt der Schwerpunkt auf den zwei Geschichten, die die Umsetzungen der literarischen Vorlagen darstellen. Die dritte Geschichte entwickelt sich zwischen der Tochter und dem Holzfäller Tarô. Die Geschichten sind durch einen ausgeklügelten Gebrauch von Rückblenden, in Form von Erinnerungen der Personen, und Phantasievorstellungen, zum Beispiel das Erscheinen von Personen, im Kreuzschnitt miteinander verbunden. Bei dem Kreuzschnitt handelt es sich um eine Schnitttechnik, durch die eine Parallelmontage erreicht wird, was bedeutet, dass zwei getrennte, meist inhaltlich zusammenhängende Handlungen ineinander montiert werden.

Fünf verschiedene Personengruppen spielen eine Rolle. Dabei handelt es sich um die eigensinnige Tochter aus einem wohlhabenden Landhaus und deren Hauspersonal; der Waldbesitzer Sugino aus der Nachbarschaft mit seinen Holzfällern und seiner Nichte, die den Haushalt führt; Suginos Sohn Kôichirô, der vor längerer Zeit das Vaterhaus verlassen hatte und nun mit Frau und Tochter zurückkehrt, sowie zwei ehemalige Gefangene, die sich auf ihrem Heimweg

¹⁰⁹ Vergleiche S. 28, Kapitel 3.1.3 Die Vorlagen.

befinden. Die fünfte Gruppe ist das musizierende Geschwisterpärchen, bei dem der Bruder für die japanische Volksmusik sorgt und seine Schwester einen Tanz dazu vorführt. Sie sind nicht unmittelbarer Teil der Handlung.

Der Anfang des Films, als sich die Seelen noch auf der Straße, also auf Wanderschaft, befinden, zeichnet sich durch eine komplexe Schnitttechnik aus; die zwei parallel verlaufenden Geschichten sind unterbrochen durch Rückblenden, die Erinnerungsfetzen verschiedener Personen darstellen. Es handelt sich dabei um ähnliche Ereignisse, um die Zeit als der Sohn sich noch im Haus des Vaters befand, wobei sich entsprechend die Sichtweisen verändern. Andere Rückblenden zeigen, wie der Sohn sich und seine Familie als Geigenspieler mehr schlecht als recht ernährt hatte. Im Film werden dem Zuschauer zwei Gegenwart – die Geschehnisse zweier verschiedener Spielorte präsentiert. Bei den Spielorten handelt es sich um das Haus des Waldbesitzers und der Villa, in der die Tochter wohnt.

Die Handlungen um die beiden Häuser werden durch Parallelmontage kontrastiert. Der Pessimismus der Geschichte des Sohnes und des Vaters (Vorlage „Mutter Landstraße“) verhält sich gegensätzlich zum Optimismus der Geschichte von den zwei ehemaligen Gefangenen (Vorlage „Nachtasyl“). Während das Schicksal der beiden Hauptpersonengruppen seinen Lauf nimmt - der Sohn trifft endlich auf den Vater, im anderen Haus versuchen die zwei ehemaligen Gefangenen einzubrechen und werden dabei entdeckt - wird die Schnitttechnik zunehmend komplexer. Die bedeutsame Wendung des Schicksals dieser beiden Personengruppen wird durch das technische Mittel des Kreuzschnittes aufgegriffen, das die inhaltliche Entwicklung auf filmischer Ebene unterstützt.

Die beiden Verliebten, die Tochter aus der Villa und Tarô, Holzfäller aus dem Hause des Waldbesitzers Sugino, nehmen innerhalb der Erzählstruktur eine besondere Rolle im Film ein. Sie sind die Zeugen der jeweiligen Ausgänge der beiden Handlungsstränge. Die Tochter beobachtet von der Rückseite des Hauses aus, wie der alte Wächter die ehemaligen Gefangenen aus Mitleid verschont, während Tarô, bereits vor der Wohnzimmertür und später vor der Scheune, die tragische Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn mitverfolgt. Im Epilog stellen sie sich jeweils das Ende der Handlungsstränge mit umgekehrtem Ausgang vor. Um die beiden Hauptstränge zu verknüpfen, schreibt Ushihara, wählte er die

beiden Figuren, die wie die Hauptdarsteller aus einem Kyôgenstück 狂言 wirken.¹¹⁰ Das Kyôgen bedeutet direkt übersetzt verrückte, spaßige, wilde Worte und stellt, neben Nô, die älteste Form des traditionellen Theaters in Japan dar.¹¹¹ Kyôgenstücke werden immer in der Mitte von Nô Stücken aufgeführt und bilden einen Gegensatz zu diesen. Ähnlich verhält es sich in *Rojô no Reikon*, wo die beiden als Beobachter einen Gegenpol zu den zwei anderen Geschichten bilden und sie gleichzeitig verbinden.

Der Film weist im Gegensatz zu anderen damaligen Filmen viele Nahaufnahmen auf. Dabei ist Folgendes zu beachten: Wie Iwamoto in seinem Artikel über die formalen Aspekte im frühen japanischen Film erläutert, werden in frühen japanischen Filmen Nahaufnahmen nicht wie in westlichen Filmen bei steigender Dramatik, sondern (wenn überhaupt) beliebig eingesetzt. Auch in *Rojô no Reikon*, den Iwamoto als einen der besten damaligen zeitgenössischen Filme bezeichnet, kommen kaum *echte* Nahaufnahmen vor.¹¹² In *Rojô no Reikon* stehen Nahaufnahmen (zum Beispiel Nahrungsmittel (Brot, Teekessel...), Tiere oder Gesichter (der vor Freude weinende Kôichirô, als er sich ausmalt, wie schön seine Rückkehr in sein Elternhaus werden wird; das friedlich aussehende Gesicht der verstorbenen Tochter) für einen besonderen Hinweis auf den Gegenstand und dessen Symbolik. Diese Aufnahmen sollten einen natürlichen Teil des Ganzen bilden und zusätzlich Atmosphäre schaffen.¹¹³

Die Nahaufnahme des Brotes in der Hand Kôichirôs beispielsweise weist noch einmal direkt auf das barmherzige Verhalten der zwei ehemaligen Gefangenen hin, die selber hungrig sind und sich dieses Brot für später aufgehoben hatten, es aber bereitwillig der noch bedürftigeren Tochter geben. Die Nahaufnahme des Teekessels in der Küche der Villa, den die beiden ehemaligen Sträflinge durchs Fenster sehen, vermittelt das Gefühl von Wärme und Fürsorglichkeit, mit der sie später empfangen werden. Ein weiteres Beispiel ist der Zweig von einem Beerenstrauch, den Kôichirôs Tochter als Geschenk für ihren Großvater gepflückt hat. Obgleich es ein liebevolles Geschenk ist, nimmt der Großvater den Zweig nicht an. Auch die Nahaufnahmen der drei fressenden Tiere, die der Sequenz folgen, in der der Vater seinem Sohn das Essen verweigert, bilden dazu einen Kontrast. Der Vater sorgt für seine Tiere, nicht

¹¹⁰ USHIHARA, 1968:105.

¹¹¹ HAMMITZSCH, 1981: 1855.

¹¹² IWAMOTO, 1993: 10.

¹¹³ YAMAMOTO, 1983: 111.

aber für seinen Sohn. Die Nahaufnahmen der Geige leiten immer die Rückblenden der Geschichte des Sohnes ein und rufen die Gründe in Erinnerung, deretwegen er das Elternhaus verlassen hatte. Die Nahaufnahmen der zerschissenen Schuhe Kôichirôs zeigen deutlich, wie verarmt und mittellos er ist und seine Scham darüber. Er möchte nicht, dass der Vater ihn so sieht. In seiner Vorstellung macht sein „Selbst“ ihm sogar über den Zustand seiner Schuhe Vorwürfe.

Die Zwischentitel in *Rojô no Reikon* waren im Vergleich zu den konventionellen Filmen der damaligen Zeit länger und literarischer und weisen damit auf die Absicht der Produzenten hin, den Film für sich stehend gestalten zu wollen. Es sollte sich so wenig wie möglich auf den Kommentator verlassen werden.

Es wurden viele technische Neuigkeiten der Zeit, wie Nahaufnahmen, lange Einstellungen, Trickblende, Überblendung und anderes in *Rojô no Reikon* ausprobiert und Iwamoto stuft ihn als „reformist“ Film im Sinne des westlichen Kinostils ein, der sich durch sorgfältig ausgearbeitete Einstellungen und Schnitte auszeichnet.¹¹⁴ Dennoch weist der Film Umsetzungsformen aus dem Theater auf. So wirkt die Gestaltung der Szenen an manchen Stellen wie im Theater und einzelne Szenen erscheinen als seien sie auf der Bühne gespielt.

Für die damalige Zeit weist der Film eine hohe Anzahl an Schnitten auf (eine Filmrolle eines Bluebird Films=50 Schnitte, eine Rolle *Rojô no Reikon*=84 Schnitte).¹¹⁵ Bei einem Film, der an einem Ort im selben Zeitrahmen stattfindet, wären deutlich weniger Schnitte nötig gewesen. Die Schnitttechnik hebt sich deutlich von jeglichen theaterähnlichen Elementen des frühen japanischen Films ab, die sich durch lange statische Sequenzen ohne Schnitt auszeichnen und zeigt, dass die Filmproduzenten mit der neuen Technik umzugehen lernten und sie für den angestrebten dramaturgischen Effekt zur Untermalung der Handlung einsetzten. Die vielen Schnitte weisen auch auf ein weiteres japanisches Element hin, das dem Film zu eigen ist: die Einbindung alltäglicher Szenen, um eine natürliche Atmosphäre zu schaffen. Die genau Wirkungsweise ist Gegenstand des nächsten Kapitels, das die Interpretation im gesellschaftlichen Kontext behandelt.

¹¹⁴ IWAMOTO, 1993: 16/21.

¹¹⁵ YAMAMOTO, 1983: 110/185.

3.2.3 Interpretation und zentrale Motive

Die Interpretation wird unter Berücksichtigung verschiedener Aspekte durchgeführt. Neben den Beziehungen der Charaktere untereinander ist die Unterschiedlichkeit der beiden Haushalte, in die die beiden Hauptpersonengruppen einkehren, von Interesse. Es stellt sich die Frage nach Absicht und Sinn dieser Gestaltung. In beiden Häusern werden zwar Kimonos getragen, dennoch weisen sie auch westliche Gebrauchsgegenstände auf. Im einen – der Villa der Tochter - wird mit Besteck gegessen und die Personen wirken durch Erscheinung und Verhalten westlicher. Das Weihnachtsfest stellt inhaltlich wie dramaturgisch den Höhepunkt dar, was auch filmtechnisch unterstützt wird. *Rojô no Reikon* weist neben Elementen westlicher Kultur auch charakteristische Merkmale japanischer Kultur auf. Letztere werden durch die Volksmusikantengeschwister in besonderer Weise verdeutlicht. Bei diesen Merkmalen haben der Naturalismus des Schauspiels und der Einsatz der Natur als Stimmungsträger besonderen Stellenwert.

Naturalismus im Film *Rojô no Reikon*

Yamamoto erkennt eine hohe Anzahl der Szenen oder Schnitte als besondere Eigenschaft der Darstellung des Naturalismus im japanischen Film. Dieses Charakteristikum ordnet er auch *Rojô no Reikon* zu. Die vielen Schnitte kommen durch die häufigen Sequenzen zustande, die alltägliche Handlungen darstellen. Im Mikrokosmos des Films, der wie schon erläutert, nur einen Zeitraum von drei Tagen an einem Ort darstellt, werden die hauptsächlichen Handlungsstränge von alltäglichen Geschehnissen begleitet. Zum Beispiel bringt Tarô in der Szene, in der die dramatische Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn beginnt, Feuerholz ins Zimmer und legt es im Kamin nach. Eine alltägliche Handlung, die parallel zur dramatischen Handlung des Hauptstranges läuft. Dadurch wird die ganze Situation in einen normaleren Rahmen gerückt.¹¹⁶ Über diesen Naturalismus bemerkt Iijima Tadashi:

Die Mitarbeiter des Instituts standen zum einen unter dem Einfluss des Realismus, damaliges Schlüsselwort des Shingekis (dem neuen Theater), und der „natürlichen Authentizität“, die Trend des amerikanischen Films war. Sie hielten es aus Ablehnung der konventionellen Kabuki- und die Shinpadramen heraus für richtig, Schauspiel und

¹¹⁶ YAMAMOTO, 1983: 119.

Inszenierung unter dem Motto „hin zur Natur, hin zur Natur“ (Betonung der Natürlichkeit) umzusetzen.¹¹⁷

Diese Bewegung „hin zur Natur“ beschränkte sich nicht nur auf den Film und das Theater sondern betraf auch die Literatur. Es war eine Tendenz der Zeit.

Auch die Tiere, wie der Hund Suginos und das Pferd, mit dem er zu seinem Arbeitsplatz dem Waldstück reitet, sind als Ausdruck des Naturalismus zu verstehen. Sie sind gleichzeitig auch Motive mit symbolischer Bedeutung, wie unten näher erläutert wird.

Tiere

Die Tiere im Film *Rojô no Reikon* entsprechen Symbolen einer bestimmten Stimmung oder Aussage. Oftmals bilden Sequenzen mit Tieren einen Kontrast zur Entwicklung der Geschichte zwischen Vater und Sohn. Zum Beispiel folgen der Szene, in der der Vater dem Sohn und dessen erschöpfter Familie das Essen verwehrt und nur mit Mitsuko das Mahl einnimmt, drei Nahaufnahmen von jeweils fressenden Tieren des Vaters. Erst kommt der weiße Hase, dem er sich angenommen hat, dann der fressende Hund und das fressende Pferd (Sequenz 185). Obwohl er seine Tiere fürsorglich pflegt, fühlt sich der Vater gegenüber seinem Sohn und dessen Familie nicht verantwortlich und lässt sie nicht mitessen. Stattdessen schickt er den Sohn im schlimmsten Schneesturm hinaus. Seine Hunde jedoch lässt er wegen des drohenden Sturms ins Haus holen. Als der Sohn ihn darauf anspricht, erwidert der Vater „du bist kein Hund von mir“ (Sequenz 174), und stellt klar, dass er ihn nicht mehr als seinen Sohn betrachtet, für den er sorgen müsste.

An anderer Stelle, als der Sohn den Vater auf ihre Blutsverwandtschaft anspricht und ihm zu Bedenken gibt, dass doch das gleiche Blut in ihren Adern fließe, fragt ihn der Vater bitter, wo den Kôichirô's Blut die ganzen Jahre geflossen sei. Kôichirô hat seine Pflichten als Sohn nicht erfüllt, während die Tiere des Vaters sich verhalten haben, wie es von ihnen erwartet wurde.

¹¹⁷研究所の人たちが、当時の新劇の基調であったリアリズムと、アメリカ映画流の自然主義的な本物主義との影響下に、そしてまた従来の歌舞伎劇および新派劇に対する反撥の気もちから、日本映画の演出や演技を“自然へ、自然へ”の方向にむけて行ったことはただしかったが。。。 IJIMA, TADASHI, *Nihoneigashi*, Band 1, 日本映画史、上巻, 1955:38. YAMAMOTO, 1983: 120.

Der weiße angeschossene Hase kann als Symbol für ein reines, unschuldiges Wesen interpretiert werden, das zum Opfer geworden ist. Mit ihm hat der Vater Mitleid, nicht mit dem Sohn, der sich egoistisch verhalten und sich zugunsten seiner persönlichen Entwicklung entschieden hat, den Vater zu verlassen, um in die Stadt zu gehen. Als der Vater in der Holzfällerhütte den Hasen, nachdem er in seine Obhut gegeben wurde, auf seinem Schoß hält, murmelt er ihm zu: „Für dich ist es auch noch nicht an der Zeit von deinen Eltern getrennt zu sein!“. Mit dieser Handlung ist für den Zuschauer ersichtlich, wie präsent der abwesende Sohn im Bewusstsein des Vaters ist, und was der Vater über die Beziehung zwischen Elternteil und Kind denkt: Sie gehören zusammen, auch lokal. Der Vater kann seinem Sohn später dessen lange Abwesenheit trotzdem nicht verzeihen.

In obig geschilderter Szene erscheint kurz darauf der Sohn dem Vater. Erschrocken wendet sich der Vater mit dem Hasen auf dem Schoß der Erscheinung seines traurigen Sohnes zu und versucht mit ihm zu reden. Die Erscheinung verschwindet jedoch wieder und zurück bleibt der niedergeschlagene Vater, der gedankenversunken den Hasen streichelt. Die kurze Erscheinung wiederholt sich, diesmal ist der Sohn böse und beschimpft seinen Vater. Sein Gesicht ist vor Wut verzerrt, auf dem Schoß liegt der Geigenkasten. Der Vater spielt hier in Gedanken die vergangene Auseinandersetzung durch, die er mit seinem Sohn hatte.

Der Vater beauftragt Tarô, den Hasen nach Hause zu bringen. Auf dem Heimweg trifft Tarô auf Kôichirô und soll dessen Rückkehr zu Hause anmelden. So bringt Tarô mit dem weißen Hasen die Nachricht zu Mitsuko, dass der Sohn zurückgekehrt sei. Während der Hase durch den Vater Barmherzigkeit erfährt, bleibt dessen Inneres seinem Sohn gegenüber scheinbar unberührt. Das Bild des Tieres wird hier im Gegensatz zum Schicksal des Sohnes konstruiert. Durch die Technik der Parallelmontage wird diese Kontrastierung zusätzlich unterstützt und verstärkt.

An anderer Stelle wird ein weißer Schwan gezeigt, der ruhig auf dem See schwimmt (Sequenz 43). Es handelt sich um die Szene, bei der sich Mitsuko an die Zeit erinnert, als Kôichirô ihr auf der Geige vorgespielt hat. Der Schwan vermittelt die ruhige, harmonische Stimmung, die damals vorherrschte, aber der jetzigen Situation gegensätzlich ist.

Diese Vermittlung von Stimmungen durch bestimmte symbolische Bilder oder Nahaufnahmen ist eine Technik, die im japanischen Film stärker genutzt wird als im westlichen Film, worauf im nächsten Abschnitt ausführlicher eingegangen wird.

Das Erzeugen einer bestimmten Atmosphäre

Wie bereits im Kapitel Erzählstruktur und filmtechnische Umsetzung erläutert wurde, dient die Verwendung von Tiermotiven und filmtechnischen Mitteln, wie Nahaufnahmen oder der Kreuzschnitt dazu, bestimmte Atmosphären in *Rojô no Reikon* zu schaffen und dem Zuschauer zu vermitteln. Dabei dient der Kreuzschnitt nicht nur zur Erzeugung eines Gegensatzes zwischen den beiden Handlungssträngen. Er wird laut Richie und Anderson darüber hinaus auch eingesetzt, um die parallele Darstellung der Emotionen der beteiligten Personen zu ermöglichen, die zur Verstärkung einer dramatischen Atmosphäre führt. In diesem Zusammenhang erwähnt Richie den „Mood Film“, ein späteres Genre in der japanischen Filmgeschichte, dessen Filme mehr Wert auf die Widerspiegelung einer Grundstimmung oder Atmosphäre legen als auf das einfache Erzählen einer Geschichte.¹¹⁸ Der Existenz einer bestimmten Stimmung kommt dabei sehr viel Bedeutung zu. Dies stellt eine Eigenart des japanischen Films dar, die so im westlichen Film nicht zu beobachten ist.

Die Art von „Mood“ oder Stimmung in japanischen Filmen rührt, so schreibt Yamamoto, von der besonderen Sichtweise der Japaner über die Natur her. Im Westen steht der Mensch der Natur gegenüber und ist Herr über sie, während in Japan der Mensch als ein Teil der Natur empfunden wird.¹¹⁹ Sowohl die Motive der Nahaufnahmen als auch die Parallelmontage sind zwei Ausdrucksweisen, um in *Rojô no Reikon* eine bestimmte Atmosphäre oder Stimmung zu erzeugen, für die Japaner empfänglich waren. Dies gilt ebenso für die Natur im Allgemeinen wie im Folgenden erläutert wird.

Natur

Rojô no Reikon ist einer der ersten unter freiem Himmel gedrehten Filme in Japan. Murata macht darin von der Landschaft und der Natur Gebrauch, um die Gegensätzlichkeit der Geschichten noch zu verstärken. Das Wetter unterstreicht die Situationen des Filmes und hat symbolische Bedeutung. Als die Tragödie zwischen Vater und Sohn seinen Lauf nimmt, spiegelt die bittere, erbarmungslose Natur diese dunkle Stimmung wieder, indem ein Schneesturm Schneeflocken durch die Tannen

¹¹⁸ ders.

¹¹⁹ YAMAMOTO, 1983: 114.

wirbelt. In dieser grausamen, erbarmungslosen Natur stirbt der Sohn. Am nächsten Morgen, als sich der alte Wächter und sein neuer Arbeitskollege Tsurukichi zur Arbeit in die Berge aufmachen, scheint dagegen wieder die Sonne. Die beiden Naturerscheinungen verdeutlichen die Entwicklungen des jeweiligen Handlungsstranges und Yamamoto erklärt, dass es sich so verhalte, als begleite die Natur den individuellen Lebensweg der Charaktere, die Reise des Sohnes und die der Streuner, der ehemaligen Gefangenen. Die traurige, bittere Reise – das Leben – wird durch die strenge Winterlandschaft der Hochebene noch betont.¹²⁰

Die beiden Häuser- Gnade versus Recht

Die beiden Personengruppen, „die Seelen“, treffen bei ihrer Wanderschaft kurz aufeinander, trennen sich dann wieder an einer „Weggabelung des Schicksals“ (Sequenz 103) und die beiden Lebenswege nehmen bei ähnlichem Ausgangspunkt entgegengesetzte Wendungen. Sie finden ihr Ende in zwei verschiedenen Häusern.

Die Darstellung der Gepflogenheiten und Zustände in beiden Häusern erfordert eine genaue Betrachtung: Auf der einen Seite das Haus des Waldbesitzers und Vaters Sugino: Hier ist ein Mann der Herr im Haus. Eine Mutter existiert nicht, dafür aber eine Nichte, die traditionell mit einem Kimono gekleidet ist, und für die Vater Sugino sorgt. Es herrschen konservative Verhältnisse im Umgang miteinander; der Mann ist für die Mitglieder des Haushalts verantwortlich, die Frau organisiert den Haushalt. Der Sohn hat die Eltern zu achten, ihnen zu gehorchen und auch Pflichten zu übernehmen.

Wie bereits oben erläutert, vergibt der Vater dem Sohn nicht, da dieser der Gehorsamspflicht eines Sohnes nicht nachgekommen ist. Diese Sequenz erinnert an das biblische Gleichnis vom verlorenen Sohn. Doch statt des positiven Endes – ausgelöst durch Vergebung und Versöhnung – führt die moralische Sturheit des Vaters zu Leid und Tod. Er fällt ein hartes Urteil über den Sohn, der nur seiner Berufung – dem Geigenspiel, welches ihn in die Großstadt rief – gefolgt war. Aber der Sohn ließ seine Verlobte zurück und brach damit auch sein Eheversprechen. Ein Punkt, auf den sein Vater ihn anspricht und ihm vor Augen führt, dass dieses Verhalten unehrenhaft sei. Ähnlich unehrenhaft habe sich der Sohn während seiner

¹²⁰ ders.: 121.

langjährigen Abwesenheit verhalten, indem er keine Briefe nach Hause schrieb und den Brief des Vaters ignorierte.

Wut und Enttäuschung des Vaters sind verständlich und seine Verletzung nachvollziehbar. Er hat „Recht“, der Sohn hat sich nicht angemessen verhalten. Der Vater bleibt seiner Auffassung von Moral und „Recht“ treu, hat sich der Sehnsucht nach seinem Sohn nicht gebeugt und hatte daher kein Erbarmen zur rechten Zeit. Der durch diese Entscheidung verschuldete Tod seines Sohnes und seiner Enkelin wird zu seinem Schicksal. Der Vater vertritt die konfuzianische Auffassung der japanischen Gesellschaft. Einschränkend könnte hier natürlich gesagt werden, dass dies auch der Vorlage Schmidt- Bonns entspricht, in der der Sohn von seinem Vater verstoßen wird.

Auf der anderen Seite ist die Villa; hier ist die junge Tochter die Herrin im Haus. Schon ihrem äußeren Erscheinungsbild nach wirkt sie unjapanisch. Sie trägt extravagante, westliche Kleidung und auch ihr Verhalten weist nicht die zurückhaltende Art einer japanischen Dame auf. Frech und schelmisch ist sie, lebt in einem wohlhabenden Haushalt, in dem es einen Plattenspieler gibt, Diener und Kutscher im westlichen Anzug auftreten und Weihnachten gefeiert wird. Am Anfang des Films schießt sie mit einem Luftgewehr nach dem Hut des Dieners. Bei den Weihnachtsvorbereitungen läuft sie dem Diener, der auf einem Stuhl steht und den Weihnachtsbaum schmückt, gegen den Stuhl. Anstatt ihm aufzuhelfen, fängt sie an, schallend über den armen heruntergefallenen Menschen zu lachen (Sequenz 135). Lauthals wehrt sie sich gegen den zu kleinen Weihnachtsbaum und stürmt aus dem Haus, rutscht das Geländer hinunter in den Garten, um dort selbst einen größeren Tannenbaum zu holen (Sequenz 135-136).

Ihr Charakter und ihre Handlungen in *Rojô no Reikon* spiegeln laut Yamamoto den Einfluss amerikanischer Filme wieder. Wer würde in Japan mit einem Luftgewehr nach dem Hut des Kutschers schießen oder als Person eines gehobenen gesellschaftlichen Ranges das Treppengeländer herunterrutschen? Yamamoto vergleicht den Charakter mit dem in *Intolerance* auftretenden naiven Bergmädchen (gespielt von Constance Talmadge). Davon sei die Tochter ein genauso naives Doppel.¹²¹ Im äußeren Erscheinungsbild erinnert sie auch an die Schauspielerin

¹²¹ YAMAMOTO, 1983: 113.

Mary Pickford, die in den zwanziger und dreißiger Jahren zu einem der ersten weiblichen Stars des Filmgeschäfts in Amerika wurde.¹²²

In der ihr eigenen Art wirkt die Tochter ruppig, aber im Grunde ihres Herzens ist sie ein guter Mensch. Sie vertritt die humanistische Ethik, indem sie Menschen unabhängig von ihrer gesellschaftlichen Stellung achtet und zu ihrer Weihnachtsfeier einlädt. Dabei lädt sie Leute aus der Unterschicht ein, wie das Geschwisterpärchen, das Volksmusik vorführt, die ehemaligen Gefangenen, die einbrechen wollten und die Holzarbeiter des Nachbarhauses (dabei lädt sie den Hausherrn selber nicht ein). „Ihr“ Handlungsstrang (mit den zwei ehemaligen Gefangenen) verläuft glücklich und wendet sich zum Guten. Sogar den beiden Einbrechern wird Vergebung gewährt. Sie schafft allen Freude und wird dafür direkt belohnt durch das Geschenk des Weihnachtsmannes (Sequenz 245) und indirekt durch die Erfüllung ihrer Liebe zum Holzfäller Tarô.

Der Vater Sugino dagegen, ein verantwortungsbewusster Arbeitgeber, der standhaft und moralisch ist, und sich sowohl um seine Arbeiter als auch um seine Nichte und sogar um seine Tiere fürsorglich kümmert, erlebt Schlimmes, da er nicht vergibt. Dabei wird in diesem Film der Eindruck vermittelt, als sei nur durch Gnade und Vergebung Glück zu erlangen, wie dies in der christlichen Lehre verbreitet wird.

Diese Einteilung der beiden Haushalte ist ein interessanter Aspekt in *Rojô no Reikon*. Ob die Produzenten auf christliches Gedankengut aufmerksam machen wollten, oder ob durch die Einteilung in einen traditionellen männlich geführten Haushalt und einen weiblich geführten und stärker westlich geprägten Haushalt die westliche Kultur in ein günstiges Licht gerückt werden sollte, bleibt spekulativ. Es war den Produzenten jedoch auf alle Fälle ein Anliegen, auf die unterschiedlichen Beziehungen zwischen den Menschen aufmerksam zu machen, was zum Diskussionsgegenstand im nächsten Abschnitt wird.

Das Thema Beziehungen in *Rojô no Reikon*

Ein wichtiges Thema im Film stellen Beziehungen zwischen Menschen dar. Das tragische Beziehungsende zwischen Vater und Sohn bildet einen Gegensatz zum Anfang der freundschaftlichen Beziehung zwischen dem alten Wächter und den beiden ehemaligen Gefangenen. Nach Richie und Anderson wurde in *Rojô no*

¹²² Mary Pickford war im Amerika der zwanziger Jahre eine Idol. Bereits 1917 war sie in mindestens 169 Filmen aufgetreten und man nannte sie „Little Mary“ (bezog sich auf ihr Alter als auch auf ihre Körpergröße), „Our Mary“ oder „American Sweetheart“. In DeBauche, Leslie Midkiff, 1984: 152.

Reikon die Parallelmontage im Kreuzschnitt nicht nur verwendet, um den Gegensatz dieser zwei Geschichten zu betonen, sondern um die Emotionen der beteiligten Personen parallel darzustellen. Die Produzenten von *Rojô no Reikon* können durch diese spezielle Schnitttechnik das betonen und auf das aufmerksam machen, was für sie die größten Kräfte des Lebens sind: Liebe innerhalb der Familie, Freundschaft, und Kameradschaft zwischen Menschen.¹²³

Bereits durch die Namen der ehemaligen Gefangenen versteht ein Japaner die enge und gute Beziehung zwischen den beiden. Kranich 鶴 Tsuru und Schildkröte 亀 Kame, im Japanischen zwei äußerst glücksverheißende Tiere, sind eine sehr gute Kombination und immer ein Paar. Wie auch das Sprichwort 鶴は千年 亀は万年 (Der Kranich sind 1000 Jahre, die Schildkröte 10 000 Jahre) verdeutlicht, sind die Tiere Symbole für ein langes, glückliches Leben. Wie das Paar hier im Film bilden sie eine Einheit, die sich aufeinander stützt und zusammenarbeitet. Das Schicksal der beiden, die durch ihre enge Freundschaft miteinander verbunden sind, wendet sich immer zum Guten.

Weihnachten

Das Weihnachtsfest bildet den Höhepunkt des Films, wobei dies von westlichen, im Speziellen von europäischen und japanischen Zuschauern unterschiedlich empfunden wird. Von westlichen Zuschauern erfährt die Weihnachtsfestszene eine schwerere Gewichtung als von den Japanischen. Dies ist auf die Assoziationen, die Weihnachten bei einem westlichen Zuschauer auslösen, zurückzuführen.¹²⁴ Weihnachten, das Fest der Liebe, der Barmherzigkeit und des Vergebens, wird auch in *Rojô no Reikon* in diesem Rahmen gefeiert. Die gutherzige Tochter des Hauses hat barmherzig eingeladen, sogar die Einbrecher dürfen zu ihrem Fest kommen sowie die Straßenmusiker und die einfachen Waldarbeiter aus der Nachbarschaft.

Obwohl das weihnachtliche Fest in keiner der zwei literarischen Vorlagen vorkommt, kehrt Kôichirô ausgerechnet an Heiligabend in sein Elternhaus zurück. Weihnachten unterstreicht die Botschaft von der Barmherzigkeit und von der richtigen Zeit des Vergebens im Film und spielt auf das Motto des Films an. Das Fest

¹²³ RICHIE U. ANDERSON, 1982: 43/44.

¹²⁴ bei einer Umfrage der Autorin nach Sichtung des Films gaben Europäer, hauptsächlich Deutsche, die Weihnachtsszene als Schlüsselszene an, während Japaner andere Szenen, wie zum Beispiel die Szene bei der Wegegabelung (Kôichirô mit Frau und Kind laufen die eine Richtung, die zwei ehemaligen Gefangenen laufen die andere) angaben. Befragte: 25 Personen im Alter 20-30 Jahren.

entwickelt sich im Kontrast zu der Situation im Hause des Vaters und bildet auch filmtechnisch einen Höhepunkt. Ab Sequenz 206 bis 239 (die Gäste machen sich auf den Heimweg, im anderen Haus ist die Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn beendet; der Vater hat ihm nicht vergeben sondern fordert ihn zum Gehen auf) wird im ständigen Wechsel das Weihnachtsfest, die Auseinandersetzung und der draußen herrschende, immer heftiger werdende Sturm gezeigt. Der Vater kennt kein Erbarmen für seinen Sohn und kann ihm, obgleich er sichtlich darunter leidet, nicht verzeihen.

Der Stall mit dem Stroh erinnert an die Jesuskrippe und an die Umstände, unter denen das Jesuskind am Weihnachtsabend geboren wurde. Dieses christliche Bild wird hier mit einem anderen Verlauf als in der gewohnten Geschichte eingesetzt. Der Verstoß gegen christliche Werte könnte in der Umkehrung des Gleichnisses vom verlorenen Sohn manifestiert werden, indem der Vater in die Rolle des Wirtes aus der Weihnachtsgeschichte schlüpft, der der schwangeren Maria und ihrem Mann ein Zimmer im Wirtshaus verwehrt und sie stattdessen im Stall nächtigen lässt.¹²⁵ Und sogar aus dem Stall verjagt er seinen Sohn. Obgleich der Vater später in den Stall kommt, um Frau und Kind des Sohnes zu holen, ist es für das Kind bereits zu spät. „...Um Barmherzigkeit zu erweisen gibt es einen passenden Zeitpunkt...“ der Vater hat diesen Zeitpunkt nicht erkannt oder nicht wahrnehmen wollen. Er muss dafür sühnen und den Tod seiner Enkelin und seines Sohnes hinnehmen. Für den Vater ist der Sohn den Verpflichtungen eines jeden Menschen, nämlich verantwortungsvoll zu handeln, zu seinem Wort zu stehen und für die Familie zu sorgen, nicht nachgekommen. Er bemüht sich, moralisch richtig zu handeln und bereitet sich selbst mit seiner Entscheidung, dem Sohn nicht zu vergeben, großen Kummer. Aber er hält an seinen Prinzipien fest und zeigt durch seine Handlung, dass er die Wünsche eines Individuums, hier die Selbstverwirklichung seines Sohnes, für unwichtig hält und den gesellschaftlichen Verpflichtungen eines Menschen hintanstellt.

Für das westliche Publikum stellt das Weihnachtsfest einen logischen Bestandteil des Films dar. Denn das Weihnachtsfest in der winterlichen Zeit ruft in den Menschen sentimentale Empfindungen hervor, die eine Offenheit gegenüber Mitmenschen, vor allem innerhalb der Familie, bewirken und zur Vergebung führen.

¹²⁵ Schmidt- Bonn schrieb 1912 das Theaterstück *Der verlorene Sohn*, ein Legendenspiel welches die Thematik des verlorenen Sohnes als Inhalt hat. SCHMIDT- BONN, 1912.

Die kalte Jahreszeit um Weihnachten passt dabei in das weihnachtliche Konzept, da sie fast dazu zwingt, die Menschen, die draußen frieren, hereinzulassen und das Haus zu öffnen, um gemeinsam das Fest zu begehen. Dies geschieht im Hause Suginos nicht.

In *Rojô no Reikon* unterstützt, wie oben bereits erläutert, die raue Natur die Handlung des Films. Im Juli wäre der Sohn draußen in den Bergen nicht verstorben. Warum aber lassen die Filmemacher den Film zeitlich nicht etwas später stattfinden und den Sohn am japanischen Jahresendfest sterben? Es gibt Beispiele in der japanischen Literatur, in denen das christliche Weihnachtsfest im Japanischen durch die Jahresgabe (toshidama), die einen wichtigen Teil des Neujahresfests bildet, ersetzt wird.¹²⁶ Dieser kulturelle Transfer dient dazu, dem japanischen Leser das Verständnis der westlichen Vorlage zu erleichtern. Das Neujahresfest stellt jedoch einen anderen kulturellen Kontext dar und es handelt sich demnach um einen wirklichen Transfer, also um eine Übertragung des in der ursprünglichen literarischen Vorlage vorhandenen Weihnachtsfests in die japanische Übersetzung.

Im Film *Rojô no Reikon* ist dies nicht der Fall. Es kann davon ausgegangen werden, dass die Entscheidung der Produzenten nicht das japanische Neujahresfest sondern das christliche Weihnachtsfest im Film darzustellen, darauf zurückzuführen ist, dass auch die mit dem Weihnachtsfest transportierten christlichen Elemente zentrale Motive des Films sein sollten. Das westliche Weihnachtsfest wird gewählt, da das japanische Neujahresfest nicht den gleichen emotionalen Hintergrund mit den christlichen Werten aufweist.

James H. Barnett stellt fest, dass in allen Gesellschaften, die das Weihnachtsfest begehen, charakteristische Gemeinsamkeiten beim Feiern von Weihnachten bestehen. Es gibt gleiche feststehende Gegebenheiten, die er als „external forms“ bezeichnet, wie den Weihnachtsbaum, die Feier an sich und auch Nächstenliebe, Güte und Wohltätigkeit, für die kein christlicher Glaube vorhanden sein muss. Diese Elemente werden als Weihnachtskult bezeichnet. Gesellschaftliche Werte wie Liebe in der Familie, zwischen Kindern und Eltern, Nächstenliebe und Menschenliebe sind dabei in gleicher Weise präsent.¹²⁷

In diesem Zusammenhang ist das Datum der Premiere des Filmes *Rojô no Reikon* ein beachtenswerter Aspekt: Der Film wurde am 8. April, dem Geburtstag des

¹²⁶ SALOMON, 2003: 213.

¹²⁷ KURAHATO, 1999: 3.

historischen Buddhas uraufgeführt. Die Wahl dieses Datums ist wohl kaum zufällig erfolgt. Eine mögliche Deutung wäre, dass sich die christliche Ethik des Vergebens durch die Auswahl dieses Datums für die Erstaufführung dieses westlich geprägten Filmes ausweiten und einen universellen Charakter erhalten sollte.

Wie vertraut jedoch waren die durchschnittlichen Bewohner Japans zu dieser Zeit mit dem Weihnachtsfest? Mit der Öffnung des Landes 1859 und den sich von da ab aufbauenden Beziehungen zwischen dem Westen und Japan wurden westliche Traditionen ins Land eingeführt. Ab 1875 fanden zunehmend Weihnachtsfeste statt: zunächst in christlichen und missionarischen Schulen und bei westlichen Regierungsvertretern, Delegierten, Botschaftern oder anderen westlichen Berufstätigen in Japan. Zu diesen weihnachtlichen Feierlichkeiten wurden japanische Intellektuelle oder höher gestellte Japaner geladen. Die japanischen Gäste wurden dadurch mit dem Weihnachtskult - im Sinne Barnetts - vertraut gemacht. Zusätzlich brachten japanische Austauschstudenten, die das Weihnachtsfest in Europa oder Amerika miterlebt hatten, wie zum Beispiel Mori Ôgai, diesen Kult nach Japan.¹²⁸

Andere Faktoren, wie die Eröffnung von Meidiya 1885, einem Importgeschäft für ausländische Nahrungsmittel, in dessen Schaufenstern sich der Weihnachtskult kulinarisch zeigte, oder der russisch- japanische Krieg, durch den Japaner mit der Tradition in Kontakt kamen, trugen dazu bei, das Weihnachtsfest bekannter werden zu lassen. In der Meiji Zeit war Weihnachten ein „Zivilisationsfest“, und der Weihnachtsmann - im Japanischen nach dem angelsächsischen Santa Claus benannt - ein Symbol für Zivilisation.¹²⁹ Japanische Kaufleute spürten schnell, wie gut sich das weihnachtliche Fest kommerzialisieren ließ. Weihnachten rückte in ein neues Licht und erreichte einen immer höheren Bekanntheitsgrad unter der japanischen Bevölkerung. Dabei ist darauf hinzuweisen, dass sich zwischen dem europäischen, zum Beispiel englischen und deutschen oder dem amerikanischen Weihnachtsfest bei den äußeren Formen jeweils einige Unterschiede ergeben. So mag für einen Deutschen der Plastikweihnachtsbaum und die silvesterartige Dekoration auf Unverständnis stoßen. In *Rojô no Reikon* gibt es zwar den echten Tannenbaum, die Dekoration mit Konfetti und Papierschlängen erinnert jedoch an eine europäische Silvesterparty, und auch die Torte ist für den deutschen Kulturkreis ungewohnt.

¹²⁸ ders.: 61/ 66.

¹²⁹ ders.: 94.

Das Krippenspiel kam zum ersten Mal am 25. und 26. Dezember 1909 im Yûrakuza auf die Bühne, dem Theater, in dem westliche Stücke und wenige Jahre später auch Schmidt- Bonn und Gorki aufgeführt wurden, als „Weihnachten der Kinder“ 降誕祭の子供 kôtansai (kurisumasu) no kodomo. Am Haupteingang stand ein großer geschmückter Weihnachtsbaum; mit der Eintrittskarte wurde ein Geschenk überreicht. Der Theaterraum war über alle drei Stockwerke mit Kindern besetzt - das Stück wurde eine Sensation.¹³⁰

Ende der Meiji-, Anfang der Taishô Zeit – um 1912 - sorgten viele bedeutende Literaturübersetzungen, die nach Japan eingeführt wurden, für die Verbreitung des Weihnachtskultes. Darunter beispielsweise Dickens *Weihnachtserzählungen*, in dem steht: „Weihnachten ist eine wunderbare Zeit, man wird gutherzig und verzeiht Menschen. Eine glückliche Zeit der Nächstenliebe im Jahr ist es, in der, soviel ich weiß, alle, Männer so wie Frauen, ihr Herz öffnen“.¹³¹

Andere Literatur wie Goethes *Die Leiden des jungen Werther*, Andersons *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*, Tolstois *Krieg und Friede*, Thomas Manns *Die Buddenbrooks*, hatten zwar nicht unmittelbar mit dem Weihnachtsfest zu tun, entsprachen aber durch ihre Thematik einem Teil des Weihnachtskultes. Der „Weihnachtsgeist“ und das Feiern von Weihnachten wurden als neues kulturelles Element in die japanische Gesellschaft aufgenommen.

Nach dem ersten Weltkrieg, als eine große Kluft zwischen Arm und Reich so wie das Gefälle zwischen Land und Stadt augenfällig wurde, fanden um die Weihnachtszeit besondere Kampagnen in Form von sogenannten „Mitgefühl-Wochen“ 同情週間 Dôjôshûkan statt. Zu diesen Kampagnen wurden Waisenkinder in Heimen besucht, für arme Menschen Essen verteilt und Basare abgehalten, deren Erlös für wohltätige Zwecke gespendet wurde.¹³²

Das Weihnachtsfest mit dem Weihnachtskult wurde zunehmend populärer. Bekannt und verbreitet war dieses westliche kulturelle Fest bei der Elite in Japan, in deren Kreisen es auch am häufigsten gefeiert wurde. Es kann festgehalten werden, dass zur Zeit des Films *Rojô no Reikon* das Weihnachtsfest auch in der unteren Bevölkerungsschicht nicht mehr gänzlich unbedeutend war und die „weihnachtliche Aura“ wahrgenommen wurde.

¹³⁰ KURAHATO, 1999: 110.

¹³¹ KURAHATO, 1999: 112.

¹³² ders.: 125.

Japanische Elemente

Das Element des Kyôgen in Form der Geschichte zwischen Tarô, dem Holzfäller aus dem Hause Sugino, und der Tochter aus der Villa kommt aus der Bühnentradition. Das Grimasseziehen der Tochter und deren einzigartige Ausdrucksweise könnten auf dieses traditionelle japanische Theaterelement zurückgeführt werden, da dort „Gefühle akustisch durch Onomatopöie¹³³ und mimisch ausgedrückt“ werden.¹³⁴ Die Tochter drückt ihre Gefühle, wie Entzücken (als der Wächter den beiden Einbrechern vergibt) oder Widerwillen (als der Diener sie nach Hause holen möchte) mimisch oder mit Körpersprache aus.

Bei den Stücken des Kyôgen handelt es sich meist um „aus dem Leben gegriffene und geraffte Darstellungen zwischenmenschlicher Beziehungen“, die leicht nachvollziehbar sind.¹³⁵ Dieses Element aus dem traditionellen japanischen Theater und die Volksmusikanten, die die sogenannten Yagibushi vorführten, bei dem es sich ursprünglich um ein Tanzlied zum sommerlichen Obonfest aus der Region Tochigi und Gunma handelte, das sich ab 1917 ins ganze Land verbreitete, stellen zwei traditionelle japanische Anteile im Film dar.

¹³³ Wörtl.: Lautmalerei. Sprachwissenschaftlicher Fachausdruck für die lautmalerische Unterstützung der Wortbedeutung.

¹³⁴ HAMMITZSCH, 1981: 1807.

¹³⁵ HAMMITZSCH, 1981: 1807.

4 Die Reaktionen auf den Film und sein Wirken

Die Filmbeurteilungen aus dem Jahre 1921 und die der gegenwärtigen Filmforscher weisen ähnliche Kritikpunkte auf. Anhand derer ist erkennbar, dass sich das gewöhnliche japanische Publikum mit dem Film schwer getan haben muss. Er erschien zu fremdartig. Geradezu „nach Butter habe er gestunken“ バタ臭い batakusai.¹³⁶ Butter wurde von den Japanern der damaligen Zeit aufgrund seines hohen Fettgehalts nicht gut vertragen und deswegen gemieden. Der Ausdruck steht also im übertragenen Sinne für zu „ausländisch“.

*Der Film vermittelt das Gefühl, als schau man nicht einen japanischen sondern eher einen nordeuropäischen Film. Beispielsweise wirkt das Volksmusikantengeschwisterpaar nicht so als würde es das japanische Alltagsleben darstellen sondern als würde es in einem italienischen Film auftreten. Kurz gesagt hat der Film dadurch etwas von einem „übersetzten Theaterstück“ an sich.*¹³⁷

Zu diesem Kritikpunkt äußerte sich in den sechziger Jahren der Filmforscher Iwasaki Akira in ähnlicher Weise. Er führt aus, dass als eine Bearbeitung von Schmidt- Bonns „Mutter Landstraße. Das Ende einer Jugend“ und Gorkis „Nachtasyl“, der Film meilenweit vom japanischen Alltagsleben entfernt wäre, was ihn unrealistisch wirken lasse, und den Anschein eines verstaubten, bearbeiteten Theaterstückes vermittele.¹³⁸ Die Realität mit den sozialen Bedingungen des damaligen Japans sei im Film viel zu schwach ausgeprägt, schreibt der Filmforscher Satō Tadao.¹³⁹ Satō weist darauf hin, dass selbst das Thema *Rojō no Reikons* eine Nachahmung einer der damals in Japan häufig gezeigten amerikanischen Filme mit christlicher Moral darstellen könnte.¹⁴⁰ Dagegen ähneln laut Iijima Tadashi die Rückblenden in der Handlung und das Zeit - und Ortverhältnis einer Idee für ein Bühnenstück und lassen auf Osanais Schirmherrschaft und auf Murata, „der eben doch ein Theatermensch sei“, schließen. Das Werk sei also seiner Form nach völlig „filmfremd“ und wirke auch

¹³⁶ IWAMOTO, 1986: 144.

¹³⁷ この映画は日本劇というよりは北欧の映画を見る様な感じがした。八木節の妹弟等は、丁度、イタリア映画に現れる日本人の感が深い、其れだけ凡てが、日本の生活を表現して居ない気がする。言わば、翻訳劇臭味があった。ISONO 1921: 102.

¹³⁸ IWASAKI, AKIRA 岩崎昶: Eigashi 映画史, 1961:35-36. YAMAOTO, 1983: 104/105.

¹³⁹ SATŌ, 1985: 178/179

¹⁴⁰ ders.: 179.

nicht japanisch.¹⁴¹ Er räumt ihm zwar bemerkenswerte Errungenschaften ein, wie zum Beispiel die revolutionäre Schnitt - und Konstruktionstechnik oder die Themeninhalte der Menschlichkeit und des Vergebens. Abschließend beurteilt er den Film jedoch als einfach nicht interessant genug, denn die Geschichte verlaufe schleppend und sei langweilig.¹⁴² Der Film besitze nicht genug Unterhaltungswert, was ebenfalls der internen Beurteilung der Shôchikufirma entsprach.¹⁴³ Aus diesen Gründen sei der Film laut Iwasaki auch zu einer wirtschaftlichen Enttäuschung geworden.¹⁴⁴ Die Shôchiku Firma schließt sich der Kritik an, jedoch weist sie auch auf eine Besonderheit des Films hin:

*Kostüme und Handlung hatten den Flair eines „Übersetzungsstücks“ aber der wunderschöne Drehort in Karuizawa als Hintergrund, vor dem sich die menschliche Geschichte entwickelt, machte einen wie bisher in keinem japanischen Film gesehenen künstlerischen Hauch aus.*¹⁴⁵

Die damaligen und gegenwärtigen Filmforscher sind sich trotz der Kritikpunkte über die herausragende Bedeutung des Films in der japanischen Filmgeschichte einig. Aufgrund seiner Machart und seinem Inhalt unterscheidet er sich sowohl von den damaligen Filmen im Kabuki- als auch von denen im Shinpastil. Er war im Sinne der Jun'eiga Bewegung, der Pure Film Bewegung entstanden und nach Yamamoto war der Einfluss auf die japanische Gesellschaft groß.¹⁴⁶ Yamamoto vertritt die Ansicht, dass die in *Rojô no Reikon* vorkommenden westlichen und japanischen Aspekte nicht einander entgegengestellt, sondern miteinander verbunden werden. Diese Symbiose macht eine allgemeine Besonderheit des japanischen Films aus.¹⁴⁷ Der japanische Film hat im Einverleibungsprozess westlicher Elemente japanische Formen angenommen und bei der Modernisierung traditionelle Elemente aktiviert. Genau dafür stelle *Rojô no Reikon* ein Beispiel dar.¹⁴⁸

¹⁴¹ Ijima in YAMAMOTO, 1983: 105.

¹⁴² IJIMA, 1985: 120-121.

¹⁴³ 娯楽映画としての松竹所内の評価は、芳しくなかった。IWAMOTO, 1986: 143.

¹⁴⁴ Iwasaki Film Yearbook, 1936. BURCH, 1979:105.

¹⁴⁵ コスチュームや動作には、翻訳劇らしい臭さがあったが、美しい軽井沢のロケーションを背景に、ヒューマンな物語が展開し、今までのどんな日本映画にも見られなかった芸術的香りが感じられた。Shôchiku, 1964:2: 44.

¹⁴⁶ YAMAMOTO, 1983: 103.

¹⁴⁷ YAMAMOTO, 1983. 123.

¹⁴⁸ YAMAMOTO, 1983: 104.

Den Vorstellungen Osanais folgend, der versuchte im Bereich Film, wie auch auf der Bühne, seine Ideale und neuen künstlerischen Ideen durchzusetzen, stellte der Film etwas Ungewohntes, Neues dar. Dazu äußerten sich bereits Kritiker aus dem Jahre 1921, wie Kondô, der die damalige Situation folgendermaßen erläuterte:

Wenn man die Bewegung der heutigen Filmproduktion geschichtlich einteilt, kann man sie in zwei Perioden unterteilen: in die „Zerstörungsphase“ und die „Aufbauphase“. Und zwar ist erstere das Zeitalter, das durch Kaeriyamas Filme (wie Miyama no Otome, Shô no Kagayaki und Genei no Onna), die sich den japanischen Shinpafilmen widersetzen, seinen Anfang nahm und in dem auf der Basis von „reinen“ Filmen, Spielfilme produziert werden sollten. Die „Aufbauphase“, bzw. die Zeit, in der versucht wurde in die völlig zerstörten Verhältnisse „einen neuen Turm zu bauen“ wird mit Rojô no Reikon begonnen..... Rojô no Reikon ist ein Werk, das historischen Ruhm innehält, da es als Pionierwerk dieser Zeit einen erstaunlichen Vormarsch in Richtung der zweiten Phase fortsetzt.....Ich selbst spreche dem Stück in allerlei Hinsicht meine Anerkennung aus.¹⁴⁹

Kondô weist in seiner Aussage auf die besondere Funktion *Rojô no Reikon*s hin, auf die Pionierrolle dieses Werkes. Weiter bemerkt Kondô, dass für ihn Plot und Bearbeitung gut seien, wobei die Inszenierung in ihrem Verlauf in manchen Punkten etwas irreführend sei. Wenn sich bei einem Handlungsstrang etwas ereignet habe und der sich parallel entwickelnde Handlungsstrang wieder zum Thema wird, fange die Geschichte dort an, wo sie aufgehört habe, die Zeit würde also angehalten. Diese Handhabung schwäche das dramaturgische Interesse. Er lobt hingegen die Leistungen der Laienschauspieler und hatte nur etwas an dem Schauspiel Osanais auszusetzen. Seiner Meinung nach ließen dessen Gestik und Art und Weise des Schauspiels zu wünschen übrig.¹⁵⁰

Iwamoto Kenji schreibt, dass die Erfolge der Premiere im ersten Kino Shôchikus in Asakusa und die der Folgeshows und Aufführungen in Osaka und

¹⁴⁹ 今の日本の映画劇製作の運動を歴史的に分類したら二つの時代に分類する事が出来る。それは破壊時代と建築時代とでも名付けようか。即ち前者の破壊時代とは帰山教正氏に依って火火蓋を切られた『深山の乙女』『生の輝き』『幻影の女』等という日本従来の新派劇に反抗して、曲りなりにも純粹な映画劇の型式の上に映画劇をつくらんとした時代である。で、次の建築時代即ち破壊し尽した凄惨な現状に新しく塔を築かんとしに創造の期は當にこの『路上の靈魂』を似て開始するものであると信ずる。。。この時機の先頭に立って目覚しい進軍を続けて第二の時代に向った歴史的名譽を荷ったものは『路上の靈魂』である。。。自分はこの劇にあらゆる賛辭を皇するものである。KONDÔ, 1921: 35.

¹⁵⁰ Kondô, 1921.

Nagoya dem Bekanntheitsgrad und der Beliebtheit des Kommentators Tokugawa Musei zu verdanken sein könnten.¹⁵¹

Hier ist jedoch zu bedenken, dass der Film vor seiner Premiere mit dem Namen Osanais beworben wurde. Die belebte Zuschauerschicht war mit dessen Name aufgrund seines Schaffens auf dem Gebiet der Shingekitheaterbewegung bereits vertraut und kam am Abend der Premiere scharenweise erwartungsvoll und geistig angeregt ins Kino.¹⁵²

Viele Kritiken waren daher sehr positiv und die Filmversierten, vor allem die jüngeren, und Theaterschaffenden der damaligen Zeit tief beeindruckt. Sie wurden durch ihn inspiriert, sich mutig in Richtung eines neuen japanischen Films zu bewegen.¹⁵³ Nach Satô hat der Film die intellektuellen Kreise Japans für die noch unterentwickelte Filmwelt ihres Landes sensibilisiert und dadurch zu einem Fortschritt im japanischen Film beigetragen.¹⁵⁴

Richie beurteilt den Film aus heutiger Sicht unter anderem folgendermaßen: „One of the results of the acceptance of *Souls on the road* was that, for the first time in Japan, directors were free to make films about Japanese life as it was.”¹⁵⁵ Dabei stellt sich die Frage worauf er genau anspielt, denn das Weihnachtsfest war meines Erachtens keine Darstellung „about Japanese life as it was“. Seiner Meinung nach beeindruckte der Film das japanische Publikum auf der einen Seite aufgrund seiner dramatischen und tragischen Atmosphäre, für die das japanische Publikum generell auch heute noch sehr empfänglich ist, auf der anderen Seite aufgrund der Tatsache, dass es sich bei den Menschen in *Rojô no Reikon* um einfache, durchschnittliche Leute der unteren Mittelklasse handelte.¹⁵⁶

In Amerika wurde *Rojô no Reikon* 1999 im Rahmen einer Filmreihe zur frühen Filmgeschichte „as a landmark of Japanese Cinema, as well as an important example of early filmmaking outside the European and American traditions“ im Modern Art Museum in New York gezeigt.¹⁵⁷ Die Vorführung beweist, dass der Film noch heute und auch außerhalb Japans Beachtung findet.

¹⁵¹ IWAMOTO, 1986: 143/144.

¹⁵² Shôchiku, 1964: 244.

¹⁵³ 。 。 。 おおかたの批評は好意的であり、当時の映画 青年たち、演劇 青年たちは大きな感銘を受け、新しい日本映画への勇気を鼓舞されたのだった。 IWAMOTO, 1986: 145.

¹⁵⁴ SATÔ, 1985: 179.

¹⁵⁵ RICHIE, 1982: 27.

¹⁵⁶ ders.: 25.

¹⁵⁷ Moma Magazine, November Issue 1999: 25. Der Film wird in unregelmässigen Abständen im Rahmen ähnlicher Filmreihen im Modern Museum of Art in New York vorgeführt.

5 Diskussion

Wie ausführlich dargelegt wurde, ist die westliche Beeinflussung in dem japanischen Stummfilm *Rojô no Reikon* zum einen in Inhalt und zum anderen in der filmtechnischen Umsetzung deutlich erkennbar. Die Produzenten hatten sich mit dem Film meiner Ansicht nach zum Ziel gesetzt, das japanische Publikum mit der westlichen Kultur in Berührung zu bringen. Sie waren vom Ausland und dem dortigen Film- und Theatergeschehen beeindruckt, ja fasziniert und beabsichtigten, ihre Landsleute daran teilhaben zu lassen. Das japanische Publikum sollte für die westliche, für damalige japanische Augen exotische Kultur geöffnet werden.

Wie dargelegt, hatte Osanai Kaoru durch seine Auslandsaufenthalte und durch den Kontakt zu Mori Ôgai eine starke westliche kulturelle Prägung erfahren. Nicht nur auf seinem Spezialgebiet - dem freien Theater - sondern auch im Filmbereich, lag es ihm am Herzen, der japanischen Gesellschaft eine Zugangsmöglichkeit zur westlichen Kultur zu verschaffen. Die Produktion *Rojô no Reikons* diente eben dieser Absicht und die Welterfahrenheit Osanais fand in ihm ihren Niederschlag.

Auch der Regisseur Murata und der Drehbuchautor Ushihara von *Rojô no Reikon* hatten eine Affinität zum westlichen Ausland. Ushihara hatte sich in seinem Studium mit westlicher Literatur beschäftigt und besaß wie Murata ein ausgeprägtes Interesse am westlichen Theater. Beide hatten sich mit amerikanischen und europäischen Filmen auseinander gesetzt, speziell mit dem amerikanischen Film *Intolerance*, dessen Technik in *Rojô no Reikon* deutlich erkennbar eingesetzt wurde.

Unter dem Einfluss von europäischen und amerikanischen Filmen entwickelte sich neben den japanischen Unterhaltungsfilm und den Historienfilmen ein eigenständiger japanischer Spielfilm oftmals in westlichem Filmstil. Ein wesentliches Ergebnis dieser Arbeit ist die Erkenntnis, dass eine Modernisierung des japanischen Films in dieser Zeit demnach einer Verwestlichung gleichkommt. Der Anfang der Eigenständigkeit des japanischen Films ist durch ein Bestreben gekennzeichnet, Filme zu drehen, deren inhaltliche Prägung wie auch die angewandte Filmtechnik unter dem dominanten Einfluss des westlichen Filmemachens stand. Der Zeitraum, in dem der Film *Rojô no Reikon* gedreht wurde, war von einem Entwicklungsprozess geprägt, in dem sich die japanische Filmkunst mittels des westlichen Einflusses zu einer filmischen Eigenständigkeit entwickelte. Es erfolgte eine Entwicklung von überwiegend reproduzierendem zu eigenständig schöpferischem Schaffen. Wie

gezeigt, können daher in *Rojô no Reikon* zum einen Einflüsse aus dem Westen gefunden werden, zum anderen Eigenheiten der japanischen Kultur. So werden beispielsweise die westlichen Vorlagen, die zwei Haupthandlungsstränge, mit dem japanischen Element des Kyôgens verbunden.

Der kommerzielle Misserfolg ist im Ergebnis auf die hohen Produktionskosten und den vergleichsweise geringen Unterhaltungswert für das japanische Publikum zurückzuführen. Der geringe Unterhaltungswert ist vor allem durch das hohe Niveau des Films bedingt, in dem Dinge gezeigt wurden, mit denen sich der durchschnittlich gebildete Japaner zu dieser Zeit nicht identifizieren konnte. Außerdem ist es die erste filmische Aufzeichnung, die das Feiern eines der wichtigsten westlichen kulturellen Feste in der japanischen Kultur zeigt. Wie oben eingehend erläutert wurde, war das Weihnachtsfest zu dieser Zeit in Japan zwar nicht unbekannt, wurde jedoch von der gerade entstehenden Mittelschicht und der bereits bestehenden Unterschicht noch nicht wie im Film gefeiert und musste im Publikum daher weitgehend auf Unverständnis stoßen. Unabhängig davon wirkt *Rojô no Reikon* meiner Ansicht nach auf den Betrachter aufgrund fehlender spannender Handlungselemente langweilig.

Der Film war mit seinem unerwarteten Verlauf, den formalen Randbedingungen - die Produzenten gingen sogar soweit und benutzten am Anfang des Films die russische und deutsche Sprache ohne Übersetzung, um die Vorlagen und den Prolog vorzustellen - und schließlich der westlichen Technik des Films für das japanische Publikum völlig neu - zu neu. Vor allem die technische Umsetzung, aber auch die zahlreichen westlichen kulturellen Elemente erschwerten dem Zuschauer den Zugang zum Film und wirkte somit antagonistisch zum beabsichtigten Ziel, dem Zuschauer die westliche Kultur näher zu bringen. Der Zuschauer war schlichtweg überfordert. Er konnte dem Film nur schlecht folgen und sich schlecht mit dem Ablauf und den auftretenden Persönlichkeiten identifizieren. In der Summe seiner angestrebten Progressivität musste der Film dem japanischen Publikum unwirklich und unwahrscheinlich vorkommen.

Sein primärer Effekt und filmgeschichtlich bedeutende Wirkung sind daher auch nicht beim Publikum zu beobachten, sondern schlugen sich bei den zeitgenössischen Regisseuren und der Filmindustrie nieder, die in der Bewältigung traditioneller Themen steckten und nun kritisch angeregt wurden. Nicht zuletzt inspirierte sie *Rojô no Reikon*, zu neuen thematischen Ufern im Film aufzubrechen.

Das Schaffen der drei Filmemacher *Rojô no Reikons* war in hohem Maße von Idealismus geprägt, der materielle Aspekte völlig verdrängte. Sie waren von der Hoffnung beseelt, zum japanischen Filmpublikum vorzudringen. Sie wollten Zeichen setzen.

Dabei nahm das Shôchiku Institut eine Vorreiterfunktion für sich in Anspruch. Ein experimenteller Film wie *Rojô no Reikon* stellt in diesem Zusammenhang eine filmische Weiterentwicklung dar, die weder von der Masse des Publikums freudig begrüßt und positiv aufgenommen werden musste, noch leicht von Produktionsfirmen finanziert wurde. Dieser Film entsprach dennoch den Absichten und Erwartungen des Instituts und seiner Mitarbeiter.

Abschließend bleibt zu bemerken, dass der Film *Rojô no Reikon* zwar in seiner Urform nicht mehr vorliegt, aber das erhaltene, teils restaurierte und rekonstruierte Filmdokument zum Verständnis der Entwicklung der japanischen Filmgeschichte einen hohen Stellenwert aufweist. Es ist der älteste heute noch existierende japanische Pure Film und für eine Auseinandersetzung mit der Filmgeschichte des Landes ein bedeutendes Werk, das aus heutiger Sicht als erster „richtiger“ japanischer Film verstanden werden kann. Diesen herausragenden Stellenwert wird *Rojô no Reikon* erwartungsgemäß auch zukünftig beibehalten, sollten nicht noch ältere Beispiele eines frühen japanischen experimentellen Films gefunden werden.

6 Übersetzung des Drehbuchs mit Anmerkungen

路上の靈魂 *ROJÔ NO REIKON* SEELEN AUF DER STRASSE

Ushihara Kiyohiko¹⁵⁸

Taishô 10 - 1921

Stab

Produktionsleitung Osanai Kaoru

Regisseur Murata Minoru

Wilhelm Schmidtbonn¹⁵⁹

„Chimata no ko“ (Kinder einer Stadt)¹⁶⁰ (Übersetzt von Mori Rintarô¹⁶¹)

Maxim Gorki

„Donzoko“ (Die Gosse)¹⁶² (Übersetzt von Osanai Kaoru)

als Vorlage

Kamera Mizutani Bunjirô

..... Oda Hamatarô

Licht Shimazu Yasujirô

Besetzung¹⁶³

Sugino Yasushi (Meister aus dem Landhaus) Osanai Kaoru

Sugino Kôichirô (Yasushis Sohn) Tôgô Koreya (Suzuki Denmei)

Yôko (Kôichirôs Ehefrau) Sawamura Haruko

Fumiko (Kôichirôs Tochter) Hisamatsu Mikiko

¹⁵⁸ Drehbuchautor.

¹⁵⁹ Wilhelm August Schmidt fügte aus rein praktischen Gründen den Namen seiner Geburtsstadt Bonn seinem Namen an. REBER, 1969: 4.

¹⁶⁰ Entspricht dem deutschen Titel „Mutter Landstraße. Das Ende einer Jugend“. Bei der Ausgabe, die Moris Übersetzung zu Grunde liegt, handelt es sich um die 2. Auflage, Fleischel Verlag, 1904 (siehe: Autor Katalog von Ausländischen Büchern in der Bibliothek von Rintarô (Ogai) Mori). Diese Vorlage weist zu der Ersterscheinung im Jahre 1901 geringe Veränderung auf.

¹⁶¹ Mori Ôgai; Rintarô ist sein persönlicher Name, während Ôgai sein Schriftstellernamen ist, den er seit seinem Studium in Deutschland verwandte aus SCHAMONI, Wolfgang, *Vom Münchner Medizinstudenten zum klassischen Autor der modernen japanischen Literatur*, Bayerische Staatsbibliothek, Ausstellungskatalog, 41, 1987: 11.

¹⁶² Entspricht dem deutschen Titel „Nachtasyl“.

¹⁶³ Bei den Lesungen der Namen der Darsteller habe ich mich an die Kritik aus dem Jahre 1921 gehalten. In den neueren Werke über japanische Filmgeschichte, wie zum Beispiel Richie oder Burch findet man teilweise andere Lesungen.

Yasushis Nichte Mitsuko (Kôichirô's Verlobte)	Date Ryuko
Die Tochter aus der Villa	Hanabusa Yuriko
Der alte Wächter der Villa.....	Okada Sotarô
Der Diener der Villa.....	Shigehara Kumahiko (Ushihara Kiyohiko)
Tsurukichi (Entlassener aus dem Gefängnis).....	Minami Mitsuaki
Kamezo (Entlassener aus dem Gefängnis).....	Tsutamura Shigeru (Tsunami Takeo)
Tarô (ein junger Angestellter aus dem Hause Sugino)	Murata Minoru
Die Bediensteten aus dem Hause Suginos	Angestellte des Instituts
Das Volksmusikanten Mädchen	Azuma Eiko
Der Volksmusikanten Junge	Komatsu Takeo

Shochiku Kinema Institut, 1. Werk

(produziert: Herbst 1920 bis Frühling 1921)

„*Rojô no Reikon*- Seelen Auf der Strasse“

Zur Erklärung der technischen Begriffe:

- (**F I**)¹⁶⁴ Aufblende (Fade in)
- (**F O**) Abblende (Fade out)
- (**I I**)¹⁶⁵ Iris- Blende auf (Iris in)
- (**I O**) Iris Blende zu (Iris out)
- (**DIS**)¹⁶⁶ Überblendung (Dissolve)
- (**WIPE**) Trickblende, Wischblende

TT Zwischentitel im Film

T Dialog

¹⁶⁴ Aufhellung des Bildes von Schwarz bis zur richtigen Belichtung. Strukturmittel der Film- Syntax. MONACO, 1995: 543.

¹⁶⁵ Eine Trick- Blende, bei der das Bild kreisförmig ein- oder ausgeblendet (Iris out, I O) wird. MONACO, 1995: 558.

¹⁶⁶ Filmischer Effekt, bei dem durch Kombination von Ab- und Aufblende zwei Szenen ineinander übergehen. Filmdramaturgisch ein Strukturierungsmittel. MONACO, 1995: 577.

TT (F I) “Wir müssen mit allen Menschen Erbarmen haben. Zum Beispiel hatte Jesus Christus mit allen Menschen Erbarmen. Und er hat uns aufgetragen, es ihm nach zu tun. Es gibt eine Zeit, um mit Menschen Erbarmen zu haben. Es ist gut diese Zeit nicht zu verpassen. Maxim Gorki“¹⁶⁷ (F O)

1 (I I) Hochebene, Gebirge und Wolken (I O)

TT (I I) Die Sonne eines warmen Winternachmittags dringt durch die Wolken und wirft reichlich Licht auch auf die Forststelle zwischen den Bergen.....

(I O)

2 Holzfällerplatz

Holzfäller bei der Arbeit.

3 Die Hütte am Holzfällerplatz

Ihr Anblick aus der Ferne.

4 Holzfällerplatz

Holzfäller, die Bäume abholzen. Unter Ihnen ein junger Mann.

TT Der besondere Schützling des Meisters, Holzfäller Tarô..... Murata Minoru

5 Holzfällerplatz

Tarô, der einen Baum fällt. Die anderen Holzfäller.

6 In der Holzfällerhütte

Hier ist der Treffpunkt der Holzfäller. In der Mitte davon sitzt ein älterer Mann mit einer edlen Ausstrahlung.

TT Nachdem sich Sugino Yasushi aus der politischen Welt zurückgezogen hat, predigt er die Arbeit, die im Schweiß des Angesichts vollbracht wird..... XXXX

Sugino gibt den Holzfällern in der Nähe Anweisungen.

T „Heda, du, kannst du mir kurz mal Tarô herholen?“

Ein Holzfäller geht nach draußen.

¹⁶⁷ vgl. GORKI, *NachtasyI*, 2001: 59. Dieses Vorwort steht im Film auf russisch vor dem japanischen. Auch werden die Vorlagen, als sie vor Beginn des Films gezeigt werden bei Schmidt-Bonns Stück auf deutsch und bei Gorki auf russisch angezeigt. Dies verlangt dem japanischen Publikum viel ab, da die wenigsten mit der deutschen oder russischen Sprache vertraut waren. Die Tatsache beweist jedoch, wie wichtig es den Produzenten war, eine Originalität zu erreichen.

7 In der Nähe der Holzfällerhütte

Der Holzfäller kommt aus der Hütte, gibt Tarô Handzeichen und ruft ihn herbei.

T „Hey! Herr Tarô, der Meister hat gerufen!“

8 Holzfällerplatz

Tarô hält inne und antwortet. Dann übergibt er die Axt, die er benutzt hatte, einem anderen Holzfäller, wird abgelöst und geht.

9 In der Nähe der Hütte des Holzfällerplatzes

Tarô kommt und geht mit dem Holzfäller, der ihn gerufen hatte, in Richtung Hütte.

10 Holzfällerplatz

Ein Baum fällt zu Boden.

11 In der Holzfällerhütte

Sugino Yasushi übergibt Tarô ein Päckchen, das er zusammengeschnürt hat.

T „Bring dieses Päckchen rechtzeitig für den nächsten Zug zum Bahnhof. Wenn du das erledigt hast, kannst du nach Hause gehen.“

Tarô nimmt das Paket und geht los.

12 Förderwagenschienen

Tarô läuft die Schienen der Förderwagen für den Holztransport entlang.¹⁶⁸

13 Lagerplatz in der Nähe der Forststelle

Yasushi beaufsichtigt den Platz, an dem die Baumstämme gelagert werden.

14 Ein Bahnhof

Tarô übergibt das Päckchen einem Bahnbeamten und wartet. Der Bahnbeamte wiegt das Päckchen.

15 Ein kleiner Weg auf der Hochebene

¹⁶⁸ Da es sich hier um ein Drehbuch handelt, sind die japanischen Sätze oftmals sehr kurz und erfordern im deutschen Relativsatzkonstruktionen. Ich entscheide mich beim Übersetzen jedoch dafür, das Deutsche so zu formulieren, dass es natürlich klingt und gegebenenfalls auch Sätze zusammenzufassen.

Das Fräulein Tochter in westlicher Kleidung kommt angelaufen.

TT Die Tochter einer sehr wohlhabenden Familie, die im Landhaus in den Bergen das Jahresende verbringt..... Hanabusa Yuriko

16 Ein Pfad auf der Hochebene

Sie bleibt in Gedanken vertieft stehen. Vor ihr taucht eine Erscheinung Tarô auf.

Es ist sein Gesicht, nachdem sie sich sehnt. Plötzlich dreht sie sich um.

17 Ein Weg der Hochebene (das Panorama aus Hanabusas Perspektive-Iris)

Eine Kutsche hält an, und der Diener sucht mit lauter Stimme nach der Tochter des Hauses.

18 Ein Pfad der Hochebene

Die Tochter schaut dem Geschehen zu, als führe sie etwas im Schilde.

19 Bahnhof

Tarô erscheint die Gestalt der Tochter. Auch in seinem Herzen glüht wohl die Sehnsucht nach ihr. Ein sehnsüchtig herbei gewünschtes Gesicht.

Tarô nimmt die Quittung für das Gepäckstück vom Bahnbeamten entgegen und geht fort.

20 Bahnhof

Der Zug fährt ab.

21 Ein Weg in der Nähe des Bahnhofs

Tarô geht fort.

22 Ein Weg in der Nähe des Bahnhofs

Ein von Zuschauern umringtes, tanzendes Geschwisterpärchen.

TT In einer Strasse der Stadt haben zwei Volksmusiker¹⁶⁹, Schwester und Bruder, Gäste angezogen. Auch Tarô, der gerade vorbeikommt, gesellt sich zu den Zuschauern und sieht beim Tanzen zu.

23 Ein Pfad auf der Hochebene

Die Tochter schaut verschmitzt dem Diener zu, der laut nach ihr ruft.

„Lästiger Diener! Wollen wir doch mal mit dem Luftgewehr schießen!“, und sie schießt mit dem Luftgewehr.

24 Pfad auf der Hochebene

Der runde, steife Männerhut des Dieners, der nach der Tochter ruft, macht einen Satz.

Während der Diener entsetzt ist, lacht der Kutscher.

25 Pfad auf der Hochebene

Die Tochter läuft davon.

26 Weg in der Nähe des Bahnhofs

Tarô schaut noch immer dem Tanz des Musikantengeschwisterpärchen zu.

27 Ein Weg auf der Hochebene

Die Tochter kommt eiligen Schrittes herbei.

28 Ein anderer Weg

Der Diener ruft laut:

T „Fräulein Tochter! Fräulein Tochter!“

29 Ein Weg

Die Tochter flieht vor dem lästigen Diener. Schnellen Schrittes kommt sie angelaufen.

¹⁶⁹ Es handelt sich hierbei um Volksmusik aus der Region Yagi. Früher war es eine japanische Tanzmusik für das Obonfest im August in den Gegenden Gunma und Tochigi. In der Präfektur Tochigi gab es ein Dorf namens Yagi. Von Yagi aus verbreitete sich diese Volksmusik über Japan. Das letzte Schriftzeichen fushi steht für Melodie.

TT Die Tochter kommt auch zufällig vorbei, bahnt sich einen Weg durch das Gedränge und schaut dem Musikantengeschwisterpärchen zu.¹⁷⁰

Bald darauf ist das Tanzen beendet und der Bruder sammelt bei den Zuschauern Kleingeld ein.

Tarô gibt bereitwillig Geld. Die Tochter jedoch scheint kein Geld zu haben. Tarô sieht dies und gibt, da er bei ihr in der Nähe steht, an ihrer Stelle Geld.

TT Das Fräulein Tochter hat kein Geld. Tarô hat Mitleid und gibt alle seine mitgebrachten Kupfermünzen für das Fräulein Tochter her.

30 Ein Weg

Die Tochter ist Tarô dankbar.

31 Ein Weg in der Nähe des Bahnhofs

Der Diener kommt auf der Kutsche den Weg herbei gefahren.

32 Ein Weg in der Nähe des Bahnhofs

Der Tanz ist beendet und die Menschenansammlung zerstreut sich. Die Tochter bleibt allein zurück.

Dahin kommt der Diener. Er hält die Kutsche an und will die Tochter auf die Kutsche einladen.

T „Sehr geehrtes Fräulein Tochter, hier sind Sie also. Nun lassen Sie uns gemeinsam nach Hause zurückkehren.“

Die Tochter wehrt sich und zieht Fratzen.

33 Ein Weg

An einem etwas abseits gelegenen Ort steht Tarô und sieht sich die Szene an.

34 Ein Weg

Die Tochter wird am Ende zum Einsteigen in die Kutsche gezwungen. Die Kutsche fährt ab.

Auch Tarô, im Herzen hat er noch die Erinnerung an das Mädchen, geht weg.

¹⁷⁰ Da es sich bei TT um die Zwischentitel des Films handelt, um das, was die Zuschauer auf schwarzem Hintergrund lesen können, kommt es gegebenenfalls mit den vorher notierten Regieanweisungen zu Wiederholungen.

35 Vor der Hütte auf der Forststelle

Eine Kutsche mit Yasushi fährt nach Hause.

TT (I I) Die Abenddämmerung, die mit ihren Flügeln sowohl Trauer als auch Freude umarmt, breitet sich leise aus.¹⁷¹ (I O)

36 Wohnzimmer von Suginos Landhaus

Yasushi, der die Geige, die an der Wand neben dem Fensterplatz aufgehängt ist, anstarrt. (DIS)

Die Erinnerung an Kôichirô, sein Sohn und den Tag an dem er davon lief.

Kôichirô stößt den Vater, der ihn aufhalten will, von sich, lässt die Geige einfach so zurück, und geht fort. Mitsuko, die Verlobte Kôichirôs, kommt aus dem hinteren Teil der Wohnung hervor und rennt ihm hinterher. Kôichirô jedoch geht einfach so wie er ist hinaus.

TT Yasushi stürzt zu Boden. Die Nichte des Meisters, und ehemalige Verlobte Kôichirôs Mitsuko.....Date Ryûko

Mitsuko kommt eiligen Schrittes hinausgelaufen. Mitsuko und Yasushi schauen Kôichirô, der das Haus verlässt, nach.

37 In der Nähe des Landhauses

Kôichirô geht fort.

38 Wohnzimmer des Landhauses

Der erschütterte Yasushi, der die Geige Kôichirôs noch im Arm hält. Auch Mitsuko, die verlassene Verlobte, ist traurig. (DIS)

39 Wohnzimmer des Landhauses Vor der Feuerstelle

Yasushi kann es kaum ertragen, an die Zeit zu denken, als Kôichirô das Haus verlassen hat.

Mitsuko trägt das Tablett mit dem Abendessen herein.

40 Das Landhaus Zimmer der Angestellten

Tarô mit befreundeten Bediensteten. Einer zündet die Lampe an.

¹⁷¹ Steht in sehr poetischem Japanisch geschrieben.

41 Wohnzimmer des Landhauses

Mitsuko zündet in der Lampe Licht an.

Yasushi schenkt sich Wein in ein Glas ein, trinkt einen Schluck und beginnt mit der gegenüber sitzenden Mitsuko das Abendessen. Auch Mitsukos Blick wandert oben an die Wand. Dort hängt Kôichirô's Geige.

Mitsukos Erinnerung. (DIS)

42 Seeufer

Der junge Kôichirô spielt auf seiner Geige. Die glückliche Mitsuko hört entzückt zu.

(DIS)

43 Wasseroberfläche

Ein schwimmender Schwan.

(DIS)

44 Seeufer

Kôichirô's Geige. Mitsuko hört aufmerksam zu.

(DIS)

45 Wohnzimmer des Landhauses

Mitsuko sind wegen der Erinnerung Tränen in die Augen getreten. Yasushis und Mitsukos tristes, einsames Abendessen.

46 Zimmer der Bediensteten

Tarô ist allein am Fenster in Gedanken versunken. Er denkt wohl an das Mädchen.

47 Villa Zimmer der Tochter

Auch die Tochter denkt nach. Sie denkt wohl an Tarô.

48 Wohnzimmer des Landhauses

Yasushi, der tief in Gedanken versunken sein Abendessen beendet hat.

49 Esszimmer der Villa

Der Diener und eine Bedienstete bereiten das Abendessen vor.

50 Zimmer der Tochter

Die Bedienstete kommt, um zum Abendessen zurufen.

51 Esszimmer

Tochter isst in Gesellschaft des Dieners und der Bediensteten.

52 Wohnzimmer des Landhauses

Yasushis und Mitsukos tristes Essen.

(I O)

TT Ohne Geld, ohne Essen und wegen der langen Reise ermüdet im Schatten der Steine im Tal.

53 Im Schatten des Tals

Der abgemagerte Kôichirô in Begleitung von seiner Frau und seinem Kind setzt sich im Schatten der Steine hin.

Kôichirô verliert sich in Gedanken.

TT Nachdem er der Musikerwelt in Tokyo nach gejagt war, hatte das Schicksal Kôichirô übel mitgespielt. Das Gesicht Sugino Kôichirô, der sich, in völlig veränderter Gestalt als wie er Jahre zuvor von zu Hause weggelaufen war, auf dem Weg zu dem Hause seines Vaters befindet.....Tôgô Koreya

Das Gesicht Kôichirôs.

Die Szene, in der er, in Gestalt eines Studenten in Uniform den an ihn klammernden Vater zu Boden wirft, und aus dem Haus stürmt.

Kôichirô verliert bei diesen Erinnerungen die Kontrolle über sich und wirft seine Hände vor sein Gesicht. Dann folgen erneut Erinnerungen-

(DIS)

54 Konzertsaal

Auf der Bühne spielt Kôichirô Geige. Das Publikum bleibt regungslos. Kôichirô fällt in Ohnmacht. Yôko steht sofort auf.

55 Warteraum des Veranstaltungsortes

Kôichirô wird von Yôko umsorgt.

56 Zeitung (Ausschnitt)

Sugino Kôichirô in Ohnmacht gefallen

Kôichirô Sugino, der berühmt werdende Sohn Yasushi Suginos, erleidet bei der Vorführung von Werken der philharmonischen Gesellschaft einen Zusammenbruch.

(DIS)

57 Kôichirô's Wohnung

Kôichirô und Yôko.

Zwischen den Beiden befindet sich die gerade geborene Fumiko. Kôichirô, liest einen Brief von Yasushi, dem Vater, in dem dieser ihm dringend rät nach Hause zu kommen.

58 Brief (Ausschnitt)

Alles, sowohl Felder als auch Berge, warten auf Kôichirô's Rückkehr in die Heimat. Ich bitte darum, dass Sie an Ihren alten Vater denken und so schnell wie möglich zurückkehren.

59 Kôichirô's Wohnung

Kôichirô zerreiÙt diesen Brief in kleine Stückchen.

60 Konzertsaal

Kôichirô spielt auf seiner Geige vor.

Die Zuschauer stehen alle auf und schreien ihn nieder. Kôichirô, völlig entrüstet, schmeißt seine Geige zu Boden und verlässt die Bühne.

61 Zerbrochene Geige

(DIS)

62 Wartezimmer des Veranstaltungsortes

Ein Kritiker beugt sich über Kôichirô, wirft ihm das Programm hin und geht.

63 Zeitung (Ausschnitt)

Kôichirô Sugino erneut verspottet worden.

64 Im Schatten des Tals

Kôichirô erwacht aus seinen Erinnerungen und blickt zärtlich in die Richtung seiner Frau und seiner Tochter.

Das Gesicht der abgemagerten Yôko.

TT Yôko, ehemals Sängerin mit gutem Ruf, ist mit Kôichirô verheiratet und versteht ihn als einzige.....Sawamura Haruko

Das erschöpfte Gesicht der jungen Tochter.

TT Kôichirôs Tochter Fumiko.....Hisamatsu Mieko

Kôichirô, zu Tränen gerührt, betrachtet mit trauriger Miene seine Frau und Tochter.

T „Yôko, Fumiko, bitte vergebt mit! Noch ein bisschen haltet durch! Wenn wir erst zu Hause angekommen sind wird alles gut.“

Kôichirô schaut leidend die zwei abgemagerten Gesichter an. (DIS)

65 An einer Straßenecke

Wie bei einem einfachen Straßenmusiker versammeln sich Menschen an einer Straßenecke und Kôichirô spielt auf seiner Geige.

(WIPE)

66 Antikladen

Kôichirô tauscht seine Geige ein.

(WIPE)

67 Straßenecke

Der bis zum Betteln heruntergekommene Kôichirô mit seiner Frau und Tochter.

(DIS)

68 Das Wohnzimmer des Landhauses

Die Vorstellung Kôichirôs, der Vater empfinde ihn und seine Frau und sein Kind voller Freude. Glückseligkeit und Freude.

(DIS)

69 Im Schatten des Tals

Es kostet zwar viel Mühe aber Kôichirô denkt immer ständig daran, wie er in seiner Heimat ankommt und der Vater ihn voll Freude empfängt. Aber was ist wohl mit der damals zurückgelassenen Mitsuko?

70 Seeufer

Die Erinnerung an Koichirô, der auf seiner Geige spielt und Mitsuko, die verträumt zuhört.

(DIS)

71 Im Schatten des Tals

Das Feuer erlischt langsam und die Kälte ist bitterlich. Angesichts seiner zu Tode erschöpften Frau und Tochter wird Kôichirô's Herz schwer.

72 Weg durch das Tal

Ein Mann, der aussieht wie ein Streuner, kommt herbeigelaufen, dabei stützt er seinen körperlich schwachen Freund.

TT Tsurukichi, ein aus dem Gefängnis entlassener Streuner, der außer der Verachtung der Gesellschaft, Armut und Hunger nichts besitzt und mit dem man Mitleid haben sollte.....Minami Mitsuaki

Der andere Mann hustet fortlaufend stark.

TT Neben der Verachtung der Gesellschaft, Armut und Hunger leidet der zu bemitleidende ehemalige Sträfling Kamezo auch noch an Tuberkulose.....Tsutamaru Shigeru

Auch sie, in erschöpften Zustand, suchen einen Platz zum Schlafen für die Nacht, und laufen umher.

TT (I I) Nachdem sie sowohl Kummer als auch Freude gemeinsam durchlebt haben, bricht die Nacht an. Nun ist Weihnachten da.

73 (I I) Panoramaaufnahme von der Villa

Die prächtige Villa.

74 Villa Zimmer der Tochter

Die Tochter erwacht in ihrem Bett.

75 Der Garten

Hühner in der Morgensonne.

76 Landhaus von Yasushi Zimmer der Bediensteten

Tarô erwacht.

77 Im Schatten des Tals

Kôichirô erwacht von schweren Träumen aus seinem Schlaf draußen. Die drei stehen auf.

78 Wohnzimmer des Landhauses

Yasushi raucht seine Pfeife und genießt etwas Zeit am Morgen.

Aber sein Blick richtete sich wie gewohnt oben an die Wand – Kôichirô's Geige. Yasushi denkt ständig an Kôichirô.

79 Am Rande des Bergstroms

Die drei, Kôichirô, Yôko und Fumiko machen sich auf in Richtung Heimat.

80 Zwischen den Felsen

Tsurukichi und Kamezo sind völlig erschöpft und lassen sich auf die Steine fallen. Kamezo hustet heftig. Er sieht sehr gequält aus. Kurz darauf öffnet Tsurukichi ein kleines, von Hand eingepacktes Päckchen und holt daraus ein kleines Stückchen Brot hervor. Dies teilt er in zwei Stücke, während er die eine Hälfte noch einmal in zwei Teile teilt und eine Hälfte seinem Freund gibt. Ihr Frühstück ist zwar ohne Geschmack und viel zu wenig, aber sie verschlingen es gierig.

TT Als sie das Frühstück beendet haben, müssen auch Tsurukichi und Kamezo weiter laufen. Tsurukichi verpackt die übriggebliebene Hälfte Brot wieder, steht auf, und die beiden schleppen sich mühselig weiter.

TT Der Meister geht heute auch in die Berge.

81 Rückseite des Landhauses

Ein Pferd steht bereit. Yasushi steigt auf das Pferd und macht sich zusammen mit den Holzfällern auf in die Berge.

82 Die Gleise der Schmalspurbahn der Hochebene

Tsurukichi und Kamezo laufen die Bahnschienen entlang.

83 Die Gleise des Zuges in der Hochebene

Zu Tode erschöpft läuft Kôichirô mit seiner Frau und seinem Kind die Schienen entlang. Der Zug überholt sie von hinten und fährt vorbei. Kôichirô.

T „Oh! Meine Lieben können nicht mehr laufen, aber in den Zug steigen können wir auch nicht! Vergebt mir!“

Die drei schleppen sich weiter die Eisenbahnschienen entlang.¹⁷²

TT Im Haus des Meisters arbeitet Mitsuko zusammen mit den Bediensteten.

84 Hintergarten des Landhauses

Im Hintergarten des Landhauses ist Mitsuko mit den Bediensteten bei der Arbeit. Während sich die einen um die Ziegen kümmern, stellen die anderen getrockneten Rettich her.

85 Holzfällerhütte

Der Anblick einer Holzfällerhütte in einer Bergschlucht aus der Ferne.

86 In der Holzfällerhütte

Yasushi, noch immer in Gedanken versunken.

TT In der Villa befindet man sich in Mitten der Weihnachtsdekoration.

87 Salon der Villa

Mitten bei der Weihnachtsdekoration. Der Diener, der Kutscher und die weiblichen Bediensteten, alle arbeiten mit vereinten Kräften.

88 Villa Zimmer der Tochter

Die Tochter kommt rein um etwas zum Schmücken zu holen, läuft plötzlich zum Fenster und schaut auf die Strasse.

89 Die Strasse vor der Villa

Das Musikantengeschwisterpärchen läuft dort.

90 Zimmer der Tochter

Auf Rufe kommt der Diener. Die Tochter sagt zu ihm:

T „Da hinten läuft doch das Musikantengeschwisterpärchen,... siehst du? Bitte lade sie für heute Abend ein!“

Der Diener läuft eilig los.

Die Tochter lehnt sich halb aus dem Fenster hinaus und schaut raus.

¹⁷² Dieser Teil ist in der heutigen Version des Films nicht vorhanden.

91 Die Strasse vor der Villa

Die Geschwister laufen dort.

92 Vorderseite der Villa

Die Tochter schaut aus dem Fenster des zweiten Stockwerks. Der Diener läuft auf die Strasse.

93 Die Strasse vor der Villa

Das Musikantenpärchen läuft dort entlang. Aus dem Tor kommt der Diener, er bringt die Geschwister durch Rufe zum Stehen.

T „Ihre Herrschaften Musiker, wollt ihr heute Abend nicht zu uns kommen?“

Die Geschwister nicken und gehen erfreut weiter.

94 Das Fenster des Landhauses

Die Tochter beobachtet alles.

95 Die Straße vor der Villa

Das Volksmusikantengeschwisterpärchen läuft wieder weiter.

96 Ein Weg im Wald

Es kommen, erschöpft und ausgemergelt, Kôichirô mit seiner Familie. Fumiko:

T “Vater! Gib mir etwas zu essen! Mein Bauch ist leer und ich kann nicht mehr laufen.“ Die drei setzen sich an den Wegrand. Fumiko:

T „Schau, da drüben ist Wasser...“

97 Im Wald

Klares Wasser sprudelt hervor.

98 Am Wegrand

Kôichirô: “Nun, dann lasst uns wenigstens Wasser trinken“, und die drei lassen Yôkos Beutel am Wegrand liegen und laufen in Richtung Quelle.

99 Am Rande der Quelle

Kôichirô gibt Fumiko etwas zu trinken.

100 Ein Weg im Wald

Tsurukichi und Kamezo kommen auch diesen Weg entlang gelaufen. Instinktiv werden ihre Augen von Yôkos zurückgelassenem Beutel am Wegrand angezogen.

T „Wir sind sehr arm dran, daher haben die Götter uns Almosen gegeben!“

Tsurukichi und Kamezo schleichen sich an den Beutel heran.

101 Am Rande der Quelle

Als die Eltern Wasser trinken schreit Fumiko auf:

T „Vater, Diebe!“

Kôichirô erschrickt und läuft in Richtung Weg.

102 Ein Weg im Wald

Gerade als Tsurukichi und Kamezo den Beutel stehlen wollen kam Kôichirô herbei gesprungen.

„Was macht ihr da?“ Kamezo nimmt eine drohende Haltung ein.

T „Was ! Gib uns was zu essen.“

Kôichirô schaut sich nach der schluchzenden Fumiko um und nimmt seine ganze Kraft zusammen:

T „Also, wie ihr seht haben wir nichts. Außerdem haben wir auch die letzten zwei drei Tage nichts mehr gegessen und deswegen weint dieses Kind so schrecklich“, Tsurukichi und Kamezo sind ganz ergriffen von dem Elend der erschöpften und jämmerlichen Eltern mit ihrer Tochter. Im Herzen der beiden kommt ein Gefühl hoch, dass nur arme Menschen miteinander verbindet. Aber beide haben keine Kraft etwas zu tun. Auch wenn sie mit dem vor Hunger weinenden Mädchen Mitleid haben, wollten sie weitergehen aber sowohl Tsurukichi als auch Kamezo können einfach nicht vorbei gehen.

T „Die Arme. Sollen wir ihr nicht das bisschen Brot geben, was heute morgen übrig geblieben ist?“

Tsurukichi öffnet das Päckchen, nimmt das übriggebliebene letzte Stück Brot heraus und reicht es der schluchzenden Fumiko. Hungrig schlingt die Tochter das Brot hinunter. Kôichirô, seine Frau und das Kind sind zutiefst dankbar. Als Tsurukichi und Kamezo dies sehen, ziehen sie wieder los.

TT An der Wegkreuzung des Schicksals laufen die zwei Menschen nach rechts und die drei nach links.

103 Wegkreuzung

Tsurukichi, Kamezo und Kôichirô und seine Familie von hinten mit hängenden Schultern, zwei laufen rechts, drei schleppen sich links den Weg entlang. (F O)

104 (F I) Die Holzfällerhütte

Von Außen.

105 In der Holzfällerhütte

Einer der Holzfäller kommt mit einem Hasen auf dem Arm herein und übergibt diesen Yasushi.

T „Dieser kleine Hase ist leider durch eine Gewehrverletzung verwundet worden, ich habe mich seiner angenommen.“

Yasushi nimmt ihn entgegen, schaut sich die Wunde an und fängt daraufhin an, an Kôichirô zu denken.

106 Die niedergeschlagene Gestalt Kôichirôs taucht auf.

107 Als nächstes fordert Kôichirô den Vater heftig heraus.

108 Holzfällerhütte

Yasushi kann Kôichirô nicht vergessen.

Er murmelt dem Hasen, den er im Arm hält zu:

T „Du armer Kerl! Du armer Kerl! Für dich ist es auch noch nicht an der Zeit von deinen Eltern getrennt zu sein.“

Er übergibt den Hasen, den er auf dem Arm hält, Tarô, der in seiner Nähe steht.

T „Du, Tarô, kehre schnell nach Hause zurück und kümmere dich um diesen Hasen.“

109 In der Nähe der Holzfällerhütte

Tarô läuft mit dem Hasen auf dem Arm in Richtung Landhaus.

TT Die drei können endlich das Dorf ihrer Heimat sehen. Sie haben es zur Gipfelspitze geschafft.

110 Auf dem Berggipfel

Endlich haben Kôichirô, seine Frau und sein Kind den Berggipfel erreicht und schauen hinab. Kôichirô freut sich. Er hält Frau und Tochter im Arm.

T „Hiermit ist es mit dem Laufen vorbei! Ah, all das, was man von hier aus sieht, das ist meine Heimat.“

111 Das Heimatdorf

Aussicht aus der Ferne auf das lang Ersehnte.

112 Auf dem Berggipfel

Aber Kôichirô sieht wie sich seine Frau und seine Tochter zusammengekauert haben, und sich bereits nicht mehr bewegen können. Als wolle er ihnen Mut machen sagt er:

T „Was wir sehen können ist alles mein Zuhause. Sowohl dieser Wald, dieses Dorf, auch dieser Berg, alles ist für uns gesegnet.“

Die Kamera erfasst lange die heimatliche Landschaft und die Iris läuft zusammen beim Anblick von Suginos Haus.

T „Auf! Habt Kraft, der liebe Herr Vater wird uns mit offenen Armen empfangen und uns doch wohl herzlich begrüßen.“

113 Gestalt Yasushis

Die Gestalt des gutmütigen Vaters.

114 Suginos Landhaus

Panoramaaufnahme der prächtig gelegenen Villa.

115 Auf dem Berggipfel

Kôichirô hebt seine zusammen gesunkene Frau und Tochter hoch. Fumiko sieht an ihrem Fuße einen kurzen Augenblick lang roten Beeren eines Baumes und hebt sie auf:

T „Die nehme ich für den Großvater mit.“

Seit langer Zeit lächeln sich Eltern und Tochter an.

Gekräftigt steigen sie hinab.

TT Die Zeit der einsamen Dämmerung mit dem Wind, der Geräusche in den Wipfeln der Bäume verursacht, breitet sich aus.

116 Hinterseite des Landhauses

Mitsuko fährt mit den Bediensteten die Ernte ein.

117 Ein Weg in der Hochebene

Tsurukichi und Kamezo laufen ermüdet Schritt für Schritt weiter.

118 Ein Weg in der Nähe des Landhauses

Kôichirô, Frau und Tochter kommen ermüdet mit schleppenden Schritten näher.

TT Die Arbeit des ganzen Tages ist beendet und auch der Meister hat sich auf dem Heimweg gemacht.

119 Vor der Holzfällerhütte

(Anblick aus der Ferne) Yasushi geht mit den Holzfällern nach Hause.

120 Ein Weg im Wald

Yasushi geht nach Hause.

121 Suginos Landhaus In der Nähe des Tors

Kôichirô ermutigt die beiden und schließlich kommen sie an das Tor ihres Hauses.

TT Kôichirô redet seiner Frau und Kind gut zu und endlich kommen sie bis zum Eingangstor des Hauses, nach dem sie sich so lange gesehnt hatten.

122 In der Nähe des Eingangs des Landhauses

Kôichirô, seine Frau und ihr Kind.

123 Ein Weg im Wald

Yasushi kehrt auf einem Pferd nach Hause.

124 In der Nähe des Eingangs der Villa

Als die drei endlich bis dorthin gekommen waren, läuft Tarô, mit dem Hasen auf dem Arm vorbei. Kôichirô hält ihn an-

T „Sind Sie ein Bewohner aus diesem Haus? Dürfte ich fragen, ..ehm.., ist der Herr Vater noch wohl auf?

Tarô antwortet:

T „Der Herr Meister? Er müsste bald nach Hause kommen.“

Kôichirô weiter:

T „Und, ist Mitsuko auch wohl auf?“

Der arglose Tarô antwortet wieder:

T „Wenn es um Mitsuko geht, sie ist da. Soll ich sie für euch rufen?“

Tarô geht zum Landhaus. Kôichirô schaut ihm nach, Yôko setzt sich an der Stelle zu Boden.

Zuhause angekommen war er, aber Kôichirôs Gefühl sagt ihm, er könne nicht sofort in sein Haus hineingehen.

TT Mitsuko kämmt alleine und traurig ihre Haare.

125 Mitsukos Zimmer

Mitsuko kämmt sich vor dem Spiegel die Haare.

126 In der Nähe des Landhauseingangs

Kôichirô, seine Frau und ihre Tochter warten auf eine Antwort von Tarô.

127 Mitsukos Zimmer

Tarô spricht in der Nähe des Fensters:

T „Fräulein, hier ist jemand für sie, bitte kommen sie sofort heraus.“

Mitsuko antwortet auf die Stimme

T „Im Moment habe ich meine Haare offen, bitte warte einen Moment.“

128 Eingang des Landhauses

Tarô, der noch immer den Hasen auf dem Arm hält, läuft am Eingang auf und ab. Dahin kommt Mitsuko, als sie das Bürsten ihrer Haare beendet hat. Tarô:

T „Also, dieser Hase, er ist in den Bergen durch eine Schussverletzung eines Jagdgewehrs verwundet worden und leidet sehr. Der Meister trug mich auf mit ihm zusammen nach Hause zu gehen und ihn zu pflegen“, so

erzählt er die Geschichte von dem Hasen und fährt fort:

„Außerdem wartet ein Besuch für dich dahinten.“

Mitsuko schaut in Richtung Eingang.

129 In der Nähe des Landhauseingangs

Kôichirô in Begleitung von Yôko und Fumiko.

130 Eingang des Landhauses

Mitsuko stößt einen kurzen Laut aus und rennt ins Haus.

131 In der Nähe des Landhauseingangs

Yôko hat Mitsuko zurück rennen sehen und sagt:

T „Komm, lass uns einfach wieder zurückgehen.“

Kôichirô hört nicht, was seine Frau gesagt hat.

TT Die zwei sind an eine ruhige, fast verlassene Villa gekommen.

132 Der Garten der Villa

Die beiden können Hunger und Erschöpfung nicht aushalten. Sie bereden sich, wie sie sich in die Landvilla hineinstehlen können. Aber sie können nicht gelassen sein.

Kamezo zögert und Tsurukichi meint:

T „Aber was machen wir wegen dem Hunger und der Erschöpfung? Der Hunger im Bauch wird sich nicht ändern!“ Er beobachtete die Villa.

133 Villa

Eine freundlich aussehende Villa. Es scheint, als brenne ein Feuer am Feuerplatz.

Rauch kommt aus dem Schornstein.

134 Der Garten der Landvilla

Tsurukichi und Kamezo stehlen sich näher an die Villa heran.

135 Eingang der Villa

Im Eingangsbereich befestigen die Angestellten Weihnachtsschmuck. Die Tochter selbst hilft schmücken, aber sie läuft in den Stuhl auf den der Diener steht. Den Diener legt es auf den Boden.

Dann wird der Weihnachtsbaum hineingetragen, aber die Tochter ist in schlechter Laune.

T „Was ist das denn? So ein kleiner Weihnachtsbaum...?“

Sie läuft auf der Stelle hinaus.

136 Terrassentreppe

Sie rutscht auf dem Geländer die Treppen hinunter und läuft in den Garten.

137 Ein Tannenbaum im Garten

138 Garten

Die Tochter, hoch erfreut. Sie versucht eine bestimmte Tanne im Garten zu fällen und reißt mit all ihrer Kraft daran. Natürlich bewegt sich der Baum nicht. Sie ist ganz verzweifelt und rupft einen Zweig ab. Diesmal zieht sie einen Handschuh an und zerrt erneut am Baum, aber....

T „Da kann ich gar nichts machen, so ohne weiteres kann ich ihn nicht fällen. Dann leihe ich mir etwas vom alten Wächter.“

Sie läuft in Richtung Rückseite der Villa.

139 Rückseite der Villa

Tsurukichi und Kamezo tauchen auf der Steinmauer auf. Sie rutschen von dort hinunter und schauen sich dann um.

TT Der alte Wächter des Landhauses war den vorherigen Tag in die Berge gegangen und hängt die durchnässten Kleider zum Trocknen auf.....Okada Sotarô

140 Die Rückseite der Villa

Der alte Wächter ist am Arbeiten.

141 Rückseite der Villa

Tsurukichi und Kamezo, die sich an der Hinterseite der Villa umschauen. Kamezo wird ängstlich:

T „Hey, Du, wenn wir gefunden werden müssen wir wieder ins Gefängnis. Lass uns lieber aufhören.“

Aber Tsurukichi sieht keinen anderen Ausweg.

TT Die Arbeit des Tages ist vorüber und auch der Meister begibt sich auf den Heimweg.

142 Bergweg

Yasushi ist zu Pferd auf dem Heimweg.

143 Wohnzimmer des Landhauses

Yôko wurde gegen ihren Willen von Kôichirô mit nach Hause genommen.

Sowohl Mitsuko als auch Yôko fühlen sich sehr unbehaglich. Kôichirô sagt zu Mitsuko, die so aussieht, als ob sie einfach nur alles geduldig ertragen würde:

T „Dir geht es gut! Ich bin wirklich überglücklich.“

Yôko sieht die völlig erschöpfte Fumiko an, die wirklich in einer schlechten Verfassung zu sein scheint. Sie sagt zu Kôichirô:

T „Du, bitte leihe mir deinen Schal!“, und kümmert sich fürsorglich um Fumiko.

T „Es steht nirgendwo geschrieben, dass ich, der ich nun nach Hause zurück gekehrt bin, euch nun nicht meine Frau und mein Kind zeigen darf.“

Mitsuko richtet endlich ihren Blick in die Höhe. Kôichirô

T „Endlich schaust du mir direkt ins Gesicht. Der Vater ist nicht da?“

Mitsuko: „Ja.“ „Wohin ist er denn gegangen?“ fragt Kôichirô.

T „In die Berge ist er gegangen“.

Kôichirô schaut Mitsuko und Yôko an:

T „Was ist denn mit euch beiden, was seht ihr euch denn mit solchen Gesichtern an?“

T „Das ist meine Cousine Mitsuko.“

Die beiden stehen neben Kôichirô und geben sich die Hand.

Kôichirô meint zu Yôko: „Nun, willst du dich nicht setzen?“

Yôko: „Nein, Bitte kümmere dich nicht um mich.“

Kôichirô: „Benimmst du dich nicht etwas sehr förmlich?“

Mitsuko: „Dürfte ich dein Fräulein Tochter einen Augenblick sehen?“

Kôichirô: „Ja, bitte geh' und schau sie dir an.“

Mitsuko: „Ohh, so etwas herziges“

Yôko sagt zu Mitsuko, die sich Fumiko nähert:

T „Wenn sie sich auszieht kann man ihre schmutzigen Kleider sehen....“ Sie schämt sich für Fumikos zerschlissene Kleidung. Kôichirô meint zu Yôko:

T „Du redest albernes Zeug. Weißt du nicht, dass wir nach Hause zurückgekehrt sind?“

Mitsuko schenkt Wein aus dem Schrank in ein Glas ein und bietet es Yôko an.

„Du möchtest bestimmt auch-

Kôichirô:

T „Nein danke. Wenn der Vater nach Hause zurückgekehrt ist, wollen wir gemeinsam trinken.“

Mitsuko hält die völlig erschöpfte, bewegendlose Fumiko im Arm. Sie erschrickt-

T „Entschuldigung, aber Ihre Tochter hat hohes Fieber.“ Yôko:

„Sie ist sicherlich krank.“

„Wenn das so ist, lasst sie uns in mein Bett legen,“ sagt Mitsuko und geht ins Nebenzimmer.

144 Nebenzimmer

Mitsuko führt Fumiko und bettet sie vorsichtig auf die Schlafstelle. Sie ist sehr besorgt.

145 Wohnzimmer des Landhauses

Kôichirô kann sich einfach nicht entspannen. Yôko ist völlig entkräftet.

146 Hintergarten des Landhauses

Der Vater Yasushi kehrt mit den Holzfällern aus den Bergen zurück.

147 Wohnzimmer des Landhauses

Yôko ist ängstlich und auf die Geräusche von draußen fragt sie: „Wer ist das wohl?“

Kôichirô: „Das wird wohl der Vater sein.“

148 Rückseite der Villa

Tsurukichi und Kamezo spähen in die Küche hinein.

149 Küche

Dampfendes, warmes Essen.

150 Rückseite der Villa

Tsurukichi und Kamezo sind gerade dabei sich durch das Fenster hineinzustehlen.
Der alte Wächter bemerkt dies.

151 Wohnzimmer des Landhauses

Yôko fürchtet die erste Begegnung mit dem Vater. „Also, ich werde zu Fumiko gehen“, sie geht in das Nebenzimmer.

152 Nebenzimmer

Yôko kommt herein und sagt zu Mitsuko:

T „Der Herr Vater ist nach Hause zurückgekehrt.“ Yôko löst Mitsuko ab, und schaut ihre kranke Tochter besorgt an.

153 Wohnzimmer des Landhauses

Mitsuko kommt. Kôichirô:

T „Hey, zeig mir mal deine Hand. Trägst du nicht noch den Ring, den ich dir gegeben habe? Aber wenn du nach *meinem* Ring fragst, bin ich in der Zwickmühle,“ sagt Kôichirô. Mitsuko will die Lampe anzünden.

T „Zünde das Licht bitte nicht an. Irgendwie ist der Zeitpunkt nicht richtig, weil ich nach so langer Zeit zurückgekehrt bin,“ sagt Kôichirô und wird ein wenig steif. Jedoch fragt er:

T „Sag, hat der Vater in der Zeit nicht Gerüchte über mich verbreitet?“

T „Nun hör mal, dein Vater hat dich doch schließlich lieb.“

Kôichirôs Anspannung lockert sich ein bisschen. „Daher wird er sich sicher sehr freuen, dass du zurückgekehrt bist.“ Kôichirô schaut Mitsuko an und sagt: „Sag, er wird wohl nicht so sehr auf meine abgenutzten und zerschissenen Schuhe schauen, oder?“

154 In der Nähe des Bediensteten Zimmer

Yasushi kommt.

T „Bitte kümmere dich gut um diesen Hasen.“

155 Das Wohnzimmer des Landhauses

Kôichirô erstarrt.

Als Yasushi herein kommt spricht er: „Heute habe ich wirklich einen großen Hunger!“ Kôichirô ist angespannt. Yasushi tut so, als sehe er Kôichirô nicht. Zu Mitsuko sagt er:

T „Ist jemand gekommen?“

„Ja, es ist jemand gekommen und wartet. Es ist jemand der dich, Herr Onkel, erfreuen wird.“

Aber Yasushis Verhalten ist kühl.

„Hm. Jemand der auf mich wartet? Aber ich kann nichts sehen....,“ und schaut um sich herum.

„Ich habe keine Ahnung wer es sein könnte, aber ich möchte den Gast auf keinen Fall unfreundlich behandeln. Denn ich mache jeden zu meinem Gast, außer den Leuten, die einem nicht gerne direkt ins Gesicht schauen und sich in die Ecke verkriechen.“

Kôichirô ist ganz perplex.

Als wenn Yasushi auf Kôichirô anspielen wolle sagt er: „Wer ist da drüben?“

156 Rückseite der Villa

Der alte Wächter entdeckt die zwei, als sie sich gerade durch die Küche ins Haus schleichen wollten. Er hebt sein Gewehr.

T „Wer ist da drüber?“

157 Zimmer der Bediensteten

Tarô mit den Holzfällern.

158 Das Wohnzimmer des Landhauses

Kôichirô ruft:

T „Vater!“

Ohne darauf zu antworten öffnet Yasushi die Tür und ruft in Richtung des Bedienstetenzimmer:

T „Hey, hört mal, gebt den Hunden etwas zu essen. Und noch etwas, wenn es so aussieht, als ob ein Sturm kommt, holt sie doch alle herein.“

159 Zimmer der Bediensteten

Auf diese Worte hin erhebt sich eine Bedienstete.

160 Das Wohnzimmer des Landhauses

Kôichirô, der von Yasushi ignoriert wird, kann nicht mehr an sich halten und nähert sich dem Vater.

T „Vater. Ich bin es, Kôichirô!“

Aber der Gesichtsausdruck des Vaters bleibt regungslos.

161 Zimmer der Bediensteten

Mitsuko kommt und sagt zu Tarô:

T „Tarô, heute dürfen alle ausgehen, du und noch ein bis zwei Leute bleiben aber bitte zu Hause.“

Tarô nickt. Nachdem Mitsuko dies gesagt hat, geht sie hinaus.

162 das Wohnzimmer des Landhauses

Yasushi will die Lampe mit Feuer anzuzünden, aber seine Hand zittert. Kôichirô sieht dies und sagt:

T „Deine Hand zittert. Also werde ich das Licht anzünden.“

Yasushi jedoch schweigt und zündet das Licht selbst an.

T „Nein, du warst doch zehn Jahre nicht da um mir zu helfen, nicht wahr? Du hast dich um nichts gekümmert; meine Sachen mache nun ich.“

Kôichirô kann sich nicht zusammenreißen.

T „Vater! Ich bin es, Kôichirô.“

T „Das weiß ich.“

Dann wendet er sich erneut zum Zimmer der Bediensteten:

T „Hey, Hör mal, kann jemand Feuerholz bringen?“

163 Das Zimmer der Bediensteten

Tarô steht daraufhin auf.

164 Das Wohnzimmer des Landhauses

T „Vater. Ich bin nach Hause zurückgekehrt.“

T „Ach, was du nicht sagst. Du bist es also.“

Kôichirô steht ganz hilflos da.

165 Rückseite der Villa

Der alte Wächter hält sein Jagdgewehr auf sie:

T „Stehen bleiben! Wenn ihr nicht stehen bleibt, schieß ich!“

Die zwei bitten inständig um Entschuldigung bei dem alten Wächter. Der Wächter:

„Also, jemand von euch Schuften nimmt den Zweig von dem Baum dort drüben!“ Da er keine andere Wahl hat, hebt Tsurukichi den Zweig vom Boden auf. Kamezo hustet heftig und spuckt Blut.

T „Und nun schlag diesen Mann!“

Tsurukichi zögert.

„Wirst du wohl zuschlagen!“ Tsurukichi: „Wenn ich schlage wird dieser Mann sterben.“

Der alte Wächter: “Wenn du nicht zu schlägst, soll ich dann das Gewehr abdrücken?“ und er bedroht sie mit dem Jagdgewehr.

Der bemitleidenswerte Kamezo und die Mündung des zielenden Jagdgewehrs.

Tsurukichi bleibt nichts anderes übrig als Kamezo zu schlagen.

166 Das Wohnzimmer des Landhauses

Der verzweifelnde Kôichirô wirft sich an seinen Vater. Yasushi: „Nun, aus welchem Grund bist du hergekommen?“

T „Ich habe eine Bitte. Ich möchte ab heute ein neuer Mensch werden. Bitte lass uns in diesem Hause glücklich werden.“

Yasushi jedoch bleibt, oh weh, ohne die Augenbrauen zu bewegen, mitleidlos und Kôichirô kann nichts dagegen tun.

167 Nebenzimmer

Yôko findet die Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn unerträglich. Die Tochter Fumiko ist bereits tief mit dem Gesicht ins Bett gesunken.

168 Das Wohnzimmer des Landhauses

Trotzdem sagt Kôichirô zu seinem Vater:

T „Vater, das Blut, das in deinem Körper fließt und das in meinem ist das gleiche Blut. Hörst du nicht den Ruf des Blutes an dich?“

Dagegen entgegnet Yasushi heftig:

„Ja und, wo ist denn dieses Blut von dir die ganzen Jahre geflossen?“

169 Das Wohnzimmer Vor der Tür

Tarô kommt mit Feuerholz, bleibt stehen und hört kurz zu.

170 Das Wohnzimmer des Landhauses

Tarô kommt mit dem Holz hinein, legt es an die Feuerstelle und geht wieder hinaus.

171 Rückseite der Villa

Der alte Wächter, der das Gewehr auf Tsurukichi und Kamezo richtet und sie zwingt sich abwechselnd Schläge zu versetzen. Kamezo scheint schon ganz erschöpft, aber der Wächter gibt grausamerweise die Rute auch ihm-

T „So und nun wechseln! Diesmal schlägst du!“

Vor lauter Hunger, Müdigkeit, Erschöpfung und Krankheit kann Kamezo kaum aufstehen und stürzt, in dem Moment als er die Rute nimmt, an Ort und Stelle zu Boden.

„Bitte vergeben Sie uns! Bitte helfen Sie uns!“

„Nein, das kann ich nicht.“

„Wir bitten Sie. Bitte vergeben Sie uns!“

Der alte Wächter, der grausamerweise immer noch Tsurukichi dazu zwingt Kamezo zu quälen. Die Zwei haben bereits jede Kraft verloren und schnappen nach Luft.

172 Das Wohnzimmer des Hauses

Kôichirô bemüht sich eifrig, die Vergebung des hartnäckigen Vaters zu erhalten.

T „Vater, wenn das so ist, dann befürwortest du auch nicht, dass wir hier eine Nacht verbringen würden, nicht wahr?“

Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn.

Yasushi nimmt ein kleines Buch vom Tisch.

173 Das kleine Buch (Ausschnitt)

Das Buch von Yasushi Sugino als Autor, auf dessen Buchumschlag der Titel „Man nehme einen Spaten“ gedruckt ist.

174 Das Wohnzimmer des Landhauses

Sugino ist stumm. Kôichirô meint weiter:

T „Vater, ich habe eine Bitte. Ich wende mich an dich: hier ist ein Mann mit seiner bemitleidenswerten Frau, der heute abend kein Bett hat und kein Stückchen Brot, das den Hunger stillen könnte.“

Immer noch versucht der Vater standhaft zu sein. Der gereizte Kôichirô hält sich den Kopf.

T „Ohh, mein Kopf fühlt sich an als platze er. Hast du nicht eben gesagt sogar die Hunde sollen ins Haus gelassen werden?“

Yasushi antwortet endlich:

T „Hunde sind wichtig. Du bist kein Hund von mir.“

175 Rückseite der Villa

Tsurukichi und Kamezo sind zusammengebrochen und liegen aufeinander. Während Kamezo stark hustet bekommt der alte Wächter Mitleid mit ihm. Aber der Wächter vergibt nicht. Er befiehlt ihnen trotzdem sich zu schlagen. Kamezo schlägt Tsurukichi, bricht jedoch auf der Stelle zusammen.

176 Das Wohnzimmer des Landhauses

Die Auseinandersetzung zwischen dem Vater und dem Sohn setzt sich immer noch fort. Yasushi geht zur Feuerstelle und legt Holz nach.

Da kommt Mitsuko mit dem Abendessen ins Zimmer herein. Yasushi kommt an den Abendbrottisch:

„Es ist spät. Es ist spät. Was gibt es denn heute Gutes?“

Mitsuko schaut Kôichirô lächelnd an.

T „Kôichirô, du hast dies, glaube ich, sehr gern.“

Mitsuko richtet auf dem Abendtisch die Gedecke¹⁷³ an und möchte Kôichirô gerade auffordern sich hinzusetzen.

177 Nebenzimmer

Yôko ist sehr nervös und verfolgt den Austausch, das Gespräch zwischen Vater und Sohn.

¹⁷³ Das japanische Wort お膳 Ozen bedeutet eigentlich Tablett. Dabei handelt es sich um Tablettts auf den das japanische Essen serviert wird.

178 Das Wohnzimmer des Landhauses

Yasushi ist erbost.

T „Dummkopf! Nimm' die Teller weg, die wir nicht brauchen.....“

Mitsuko, die zuvor in guter Stimmung gewesen war, räumt aufgrund Yasushis Aufruhr widerwillig die Tablett vom Tisch.

179 Nebenzimmer

Yôko, die angespannt im Hintergrund steht, kann durch die Tür sehen wie Mitsuko die Tablett im Küchenschrank verstaut.

180 Das Wohnzimmer des Landhauses

Kôichirô:

T „Was der Vater verlauten ließ, das war kein Scherz nicht wahr?“¹⁷⁴

Yasushi bleibt stumm. Kôichirô.

181 Nebenzimmer

Yôko, die angespannt im Hintergrund steht, kann durch die Tür sehen wie Mitsuko die Tablett abräumt.

182 Das Wohnzimmer des Landhauses

Mitsuko kehrt zum Abendessentisch zurück aber setzt sich nicht wie erwartet hin.

Kôichirô:

T „Was der Vater verlauten ließ, das war kein Scherz nicht wahr?“

Yasushi bleibt stumm. Kôichirô.

T „Ich möchte dir meine ausgehungerte Frau und Tochter vorstellen.“

183 Rückseite der Villa

Der alte Wächter der Villa sieht Tsurukichi und Kamezo unverwandt an.

184 Das Wohnzimmer des Landhauses

Mitsuko tut es Yasushi gleich, fängt jedoch nur widerwillig mit dem Abendessen an.

185 Garten

¹⁷⁴ In sehr höflichem Japanisch formuliert.

Ein fressender Hund.

Ein fressender Hase.

Ein fressendes Pferd.

186 Das Wohnzimmer des Landhauses

Das Abendessen von Yasushi und Mitsuko. Kôichirô ist völlig sprachlos.

187 Rückseite der Villa

Kamezo hustet stark und Tsurukichi kümmert sich um ihn. Die Hand des Alten, die das Gewehr hält, lockert sich.

Der Gesichtsausdruck der Tochter aus der Villa, die dies mit angeschaut hat, heitert sich auf.

Schließlich vergibt der Wächter den beiden. Tsurukichi und Kamezo drücken mit gefalteten Händen, wie zum Beten, ihre große Dankbarkeit aus.

Die Tochter freut sich.

TT Das Mitleidsgefühl des alten Wächters der Villa hat gesiegt. Dies ist ein wichtiger Moment.

188 (I I) Rückseite der Villa

Die Tochter schaut dem Geschehen freudig zu....sie hat Mitleid mit Tsurukichi und Kamezo. Tsurukichi erzählt mit dankbarem Herzen die Umstände der beiden, und wie es bis zu diesem versuchten Diebstahl kam.

189 Ein Weg

(DIS)

Vor einem Wirtshaus. Tsurukichi und Kamezo kommen schwankend angelaufen und bitten um ein bisschen Reis als Almosen.

Aber die Tür wird ihnen vor der Nase zugemacht.

Das Mädchen der Nachbarschaft verspotten die Beiden.

Die Zwei gehen mit hängendem Kopf davon.

(DIS)

190 Rückseite der Villa

Der alte Wächter bekommt Mitgefühl und hört nickend zu, was die beiden von ihrer Mühsal während des Wanderlebens zu erzählen haben.

Die Tochter, die von der Nähe aus, die Szene beobachtet hat, kommt auch angelaufen. Sie findet den alten Wächter großartig. Das Gesicht des alten Wächters.

(I O)

191 (I I) Wohnzimmer des Landhauses

Aus dem Nebenzimmer kommt Yôko mit Fumiko. Beide können gerade mal mit Mühe stehen. Kôichirô sagt zu den beiden:

T „Nun dann geht mal zum Großvater und begrüßt ihn.“ Yôko:

T „Nein, ich werde nicht gehen. Sag, du, sollen wir uns nicht endlich wieder aufmachen?“

Kôichirô: „Red’ keinen Blödsinn!“ Er beugt sich zu Fumiko: „Nun gib mal deine roten Beeren her. Der da ist es, das ist dein Großvater.“

Fumiko geht auf Yasushi zu:

„Großvater, die schenke ich dir,“ und hält ihm das Zweigchen mit den roten Beeren hin.

Kôichirô appelliert an Yasushi, der selbst auch tief bewegt scheint.

T „Hör bitte einmal zu. Ihre ersten Worte, an dich gerichtet. Wie sieht es aus, bitte umarme dieses Kind!“ sagt er und stellt seine Frau und Tochter vor.

Yôko umarmt Fumiko die ganz verloren da steht.

Yasushi sagt kein Wort. Er sieht ganz gequält aus.

In diesem Moment schwankt Yôko und bricht zusammen.

Kôichirô fängt sie auf.

T „Was ist los. Was ist los. Nun ja, genauso ist es. Eine Person ist am Ende.“

Auch Mitsuko stützt Yôko und kümmert sich um sie. Kôichirô:

T „Ich besitze nichts mehr. Das einzige was ich habe ist diese Frau und dieses Kind.“

Yasushis gequälte Schweigsamkeit.

Mitsuko gibt Yôko mehr Wein zutrinken.

T „Hey, Mitsuko, gib mir auch ein Glas von dem Wein.“

Aber Mitsuko sagt entschieden:

T „Nein ich kann dich nicht bedienen. Ich werde Betten für die Herrschaften dort richten.“

Yasushi steht auf und geht mit gequälter Miene, ohne darauf zu antworten.

192 Außerhalb des Wohnzimmers

Tarô beobachtet die Situation.

193 Wohnzimmer des Landhauses

Kôichirô hat seine Frau und seine Tochter jeweils links und rechts von sich untergehackt und hilft ihnen stehen.

T „Wir wollen anständig sein, wenn die Herrschaften da vorne ihr Essen beendet haben, müssen wir sie richtig begrüßen.“

Yasushi geht an den Küchenschrank und schenkt sich selbst Wein ein. Kôichirô kann seinen Vater nur anstarren.

(I O)

194 (I I) Rückseite der Villa

Der alte Wächter hilft Kamezo und Tsurukichi, die zusammengebrochen waren und sich nicht mehr bewegen können, auf und führt sie in die Küche.

Die Tochter folgt ihnen auch ein wenig später.

195 Küche Innenraum

Der alte Wächter kommt in die Küche und kümmert sich um Tsurukichi und Kamezo.

196 Der Salon der Villa

In Mitten der Weihnachtsvorbereitungen.

Die Tochter kommt und ruft den Diener.

197 Küche

Die Tochter läuft dem Diener nach. Dann kümmern sich alle um das Essen von Tsurukichi und Kamezo. Bald darauf fragt die Tochter:

T „Nun, hör zu, geh zum Hause Suginos und gebe bitte Tarô über das Weihnachtsfest Bescheid.“

Der Diener verlässt das Haus.

Tsurukichi und Kamezo sind ganz hungrig.

Die Tochter läuft dem Diener hinterher.

198 Vor dem Eingang der Villa

Der Diener, der hinausgegangen war, will gerade auf die Kutsche steigen.

Sie hält diesen fest.

„Kann ich mich auf dich verlassen?“

„Ja, ich habe es verstanden.“

„Sag es Tarô, ja?“, Sagt die Tochter eindringlich.

Die Kutsche fährt weg.

Die Tochter versichert sich mehrmals und kehrt zurück.

199 Ein Hinterweg an Suginos Haus

Die Kutsche des Dieners kommt angefahren.

200 Hintereingang des Landhauses

Der Diener steigt von der Kutsche ab und geht in Richtung Hintertür.

201 Zimmer der Bediensteten

Vor den Diener tritt Tarô: „Ich bin Diener der Villa und komme im Auftrag des Fräuleins aus dem Hause; Sie sind heute Abend herzlich zum Weihnachtsfest eingeladen.“

Tarô:

T „Sehr gerne würde ich kommen....aber ich... ich kann heute Abend nicht das Haus verlassen.“

Nachdem er sich zu allen aus dem Bedienstetenzimmer gewandt hat, sagt Tarô erneut zum Diener:

T „Haben Sie Vielen Dank. Da ich leider beschäftigt bin und nicht kommen kann, bitte, sollen doch diese Menschen Sie begleiten.“

Alle freuen sich sehr. Sie brechen sofort auf.

202 Hintergarten des Landhauses

Die Holzfäller und Bediensteten gehen fröhlich und in guter Laune hinaus und steigen in die Kutsche ein.

Tarô und zwei andere Leute schauen ihnen traurig nach.

203 Weg

Die Kutsche, in die alle gestiegen sind, fährt in Richtung Villa.

204 Zimmer der Bediensteten

Der einsame Tarô.

205 Der Weg

Nochmals die Kutsche.

206 Nachtansicht der Villa

Es brennt Licht und alles ist wunderschön.

TT Glückseligkeit

207 (I I) Der Salon in der Villa

Tsurukichi und Kamezo arrangieren glücklich Blumen für Weihnachten.

Die Gäste kommen. Auch das Musikantengeschwisterpärchen kommen an.

208 Zimmer der Tochter der Villa

Die Tochter zieht sich gerade ein Kleid für den Abend an.

209 Villa Eingang

Im Schneesturm kommt eine voll beladene Kutsche mit den Leuten aus dem Hause Suginos an.

TT (I I) Ein schrecklicher Schneesturm verursacht teuflische Geräusche und wird immer heftiger. (I O)

210 Zimmer der Bediensteten

Tarô, der am Kotatsu¹⁷⁵ sitzt und gelangweilt aus dem Fenster draußen dem Schneesturm zuschaut.

211 Wald

Der Schneesturm wird immer schlimmer.

212 Der Salon in der Villa

¹⁷⁵ 炬燵, Kotatsu ist ein kleiner, niedrigerer Tisch über den man eine Decke stülpt und ihn als Heiztisch benutzt. Die Beine werden gewärmt.

Tsurukichi und Kamezo, ganz erquickt, sind glücklich. Viele Gäste sind gekommen. Auch die Tochter hat sich für den besonderen Anlass gekleidet. Die Gruppe aus dem Hause Sugino kommt ebenfalls hereingeströmt.

TT Merry Christmas¹⁷⁶ – Frohe Weihnachten

213 Landhaus Der Salon

Die ausgelassenen Gäste. Fröhliche Weihnachtsstimmung.

TT Die drei wurden am Ende wirklich nicht vom Vater willkommen geheißen. Während sie vor großem Hunger, der seit dem sie zu Hause angekommen waren nur größer geworden war, und Erschöpfung nur schwer atmen können, gehen sie nun nach draußen in den stärksten Schneesturm.

214 Im Landhaus außerhalb des Wohnzimmers

Tarô schaut sich im Zimmer um.

Kôichirô, seine Frau und Kind verlassen taumelnd das Haus.

215 Wäldchen

Heftiger Schneesturm

216 Am Eingang des Landhauses

Kôichirô, seine Frau und Kind im tobenden Schneesturm.

217 Salon der Villa

Das Musikergeschwisterpärchen tanzt und macht Musik und alle schauen der Vorführung zu.

Strahlende Gesichter Tsurukichis und Kamezos.

Strahlendes Gesicht der Tochter.

218 Wäldchen

Der Schneesturm.

219 Salon der Villa

¹⁷⁶ Die Weihnachtswörter wie Frohe Weihnachten oder der Weihnachtsmann sind aus dem englischen entliehen, d.h. メリー・クリスマス, merī kurisumasu, Merry Christmas und サンタクロース. Santa Kurosû Santa Claus.

Es herrscht eine ausgelassene, fröhliche Stimmung. Einer der Waldarbeiter führt einen Trick vor, bei dem er so tut als habe er seinen Daumen verloren.

Die Tochter ist glücklich.

220 Vor dem Stall des Landhauses

Der Schneesturm wird schlimmer. Kôichirô, seine Frau und Kind bahnen sich durch den Sturm und kommen vor einem Stall zum Stehen.

„Hier gibt es vielleicht einen Schlafplatz für uns drei.“

Sie gehen hinein. Die drei taumeln, als würden sie zusammen brechen. Kôichirô kümmert sich um die zwei.

221 Salon der Villa

Der Tanz des Musikergeschwisterpärchen ist beendet und die Tochter legt eine Schalplatte auf, zieht den Diener mit sich und sie fangen an zu tanzen. Auch die Holzfäller kommen und es wird ein fröhliches Tanzfest.

222 Stall

Kôichirô deckt seine Frau und Tochter, die im Stroh liegen, mit seinem Mantel zu und lässt auch sich selbst hinfallen. Vor seinen Augen erscheint er sich, als Student in einer Uniform, und hält eine Violine in den Händen. Sein Phantom lächelt ihm, dem wirklichen Kôichirô, ironisch zu.

T „Du da, was soll diese schäbige Gestalt?“

Kôichirô steht mit einem Ruck auf und konfrontiert sein selbst mit der Vergangenheit. Zerschlossene Kleidung und der Zustand der Schuhe ... Dann sagt das Phantom noch:

T „Was ist aus deiner Kunst geworden? Wenn du noch spielen kannst, dann hier, probiere mal mit dieser zu spielen.“

Vor ihn wird eine Geige geworfen.

Er nimmt sie in die Hand und spielt.

Draußen hört man die Geräusche des Schneesturms.

Der spielende Kôichirô.

Und dessen Phantom-

T „Idiot!“

Wirft es Kôichirô vor, und verschwindet plötzlich.

Allmählich verschwindet auch seine Geige in der Hand.

Der erstarrte Kôichirô.

TT Der Meister ist nun doch besorgt und begibt sich in Begleitung eines Waldarbeiters auf die Suche nach den dreien.

223 Vor dem Wohnzimmer des Landhauses

In einen Mantel gepackt und in Begleitung eines Holzfällers verlässt Yasushi das Haus.

224 Salon der Landvilla

Noch immer herrscht eine fröhlich ausgelassene Stimmung.

Die Tochter hat aufgehört zu tanzen und steht in einer Ecke. Sie sieht irgendwie traurig aus-

TT Sie ist besonders betrübt, da sie alleine ist und Tarô nicht erschienen ist.

225 Salon der Landvilla

Das Fräulein Tochter ist einsam. Alle sind beschäftigt, aber sie ist immer noch einsam.

226 Stall

Kôichirô betrachtet die Gesichter seiner liegenden Frau und Tochter lange und liebevoll. Das eingefallene Gesicht seiner Frau Yôko. Das herzige Gesicht der einst jungen Yôko erscheint über dem anderen Gesicht.

Kôichirô weint.

227 Salon der Villa

Die ausgelassene, geräuschvolle Stimmung hält an, aber die Laune der Tochter verschlechtert sich und sie sondert sich von den Gästen ab.

228 Vor dem Stall

Yasushi, in Begleitung des Holzfällers, kommt durch den Schneesturm gelaufen und gelangt zum Stall.

T „Fußspuren, jemand ist hier reingegangen.“

229 Stall

Sie öffnen die Tür und treten ein. Mit dem Laternenlicht schauen sie sich drinnen um. Sie bemerken Kôichirô und seine Familie. Der Holzfäller will gerade anfangen sie hinauszujagen, als Yasushi den Mann nach draußen stößt und sich alleine Yôko und Fumiko nähert-

T „Madam, stehen sie auf und kommen sie mit. Und nehmen sie ihr krankes Kind mit, sie können bei mir nächtigen.“

Yôko klammert sich an Kôichirô:

„Du!“

Kôichirô:

T „Ins Zimmer mit begleiten? Wenn das so ist gehe ich auch mit.“

Yasushi:

T „Ein Zimmer wo du schlafen könntest gibt es nicht.“

Kôichirô:

T „Für meine Frau und mein Kind gibt es also ein Zimmer zum Nächtigen, für mich jedoch gibt es keins.“

Sugino:

T „Wer ist denn Schuld an dem bemitleidenswerten Zustand dieser zwei Menschen?“

Er fährt fort:

T „Außerdem, trägst du nicht die furchtbare Sünde mit dir, einem Mädchen das Herz verführt zu haben?“

Was ihn anging, so konnte er nichts mehr machen, aber er dachte an Yôko und Fumiko.

„Hey, Yôko. Hörst du mich?“

Yôko kommt nur mit Mühe zu Bewusstsein:

T „Was auch immer geschieht, bitte trenne dich nicht von mir.“

Als er diese Worte hört, sagt Kôichirô:

T „Vater, so ist es. Mein Glück bedeutet dir nichts.“

Yasushi erwidert kalt:

T „Nun, zur Buße gehe in den Wald und fälle Bäume.“

Er geht Kôichirô aus dem Weg und sagt zu Yôko:

T „Hören Sie, ich hätte Sie gerne im Hause.“

T „Nein, lassen Sie mich bitte in Ruhe.“

Schließlich sagt auch Kôichirô:

T „Du, es ist gut, wenn du es dir in diesem Haus gut gehen lässt.“

Yôko klammert sich an Kôichirô:

T „Auch wenn ich dieses Kind einfach so zurücklassen muss, ich werde dir folgen.“

230 Salon der Landvilla

Die Gäste sitzen alle um einen Tisch herum auf dem eine opulente, prächtige Weihnachtstorte platziert ist. Die Tochter ist in der Mitte; eine lebhaft, glückliche Szene.

231 Stall

Yasushis leidet. Kôichirô sagt zu Yasushi, der ohne sich zu beruhigen, hin und her läuft:

T „Wenn ich nun den deinigen Ort verlasse, gibt es für mich nur noch eine geöffnete Tür. Wenn ich durch diese gegangen bin bleibt sie für immer verschlossen!“

Yasushi:

T „Sprich jetzt nicht mehr!“

Kôichirô:

T „Gut, was würdest du denn machen, wenn ich, der hier steht, ein Räuber wäre?“

Yasushi:

T „Dafür gibt es keinen Grund.“

Yasushi ist ganz durcheinander, läuft auf und ab und befindet sich in einem Zustand tiefster, innerster Erregung.

232 Draußen vor der Tür

Der Schneesturm ist außer Rand und Band.

233 Salon der Landvilla

Die Gäste essen mit der Tochter zusammen die Torte.

Der glückliche Tsurukichi und Kamezo¹⁷⁷.

Der beschwipste Musikantenjunge.

Man kann alle Gesichter doppelt sehen.¹⁷⁸

234 Stall

Kôichirô fleht den Vater an:

T „Bitte, nimm mich, meine Person, in dieses Haus auf. Bitte, nun stimm' schon zu.“

Kôichirô wird zu Boden geworfen. Endlich sagt Yasushi ohne Gnade:

T „Steh' auf, wenn du es nicht tust, werde ich die Hunde auf dich hetzen.“

Kôichirô hebt sein Gesicht mit ernster Miene und sagt:

T „Wie war das noch mal? Hast du gesagt die Hunde auf mich hetzen?“

Sprachlos steht Kôichirô plötzlich auf, stürzt sich auf den Vater, hebt seine Peitsche und holt aus. Yasushi:

„DU¹⁷⁹ willst mich schlagen? Dann schlag'!“

Aber wie könnte er seinen eigenen Vater schlagen? Ohne zu Nachzudenken schmeißt Kôichirô seine Peitsche weg und nimmt diesmal zwei Sensen aus der Ecke des Stalls. Er wirft eine dem Vater zu, wendet sich ihm zu und hebt seine Sense in die Höhe:

„Komm, lass uns es wie Männer erledigen. Wenn du dich mit deiner Sense verteidigen kannst dann tue es.“

Er kann es jedoch nicht tun und seine Hand, die die Sense hält sinkt geschwächt.

Die Sense fällt zu Boden. Der Vater kann ihn nicht ernst nehmen und sagt:

T „Lassen wir das andere jetzt mal, und überlege erst mal, ob ein ehrenhafter Mensch mit DIR¹⁸⁰ etwas zu tun haben wollte.“

235 Salon der Villa

Die Tochter überreicht allen Geschenke. Die Gäste nehmen sie nacheinander entgegen und die Holzfäller begeben sich in froher Stimmung auf den Heimweg. Der Junge des Musikantenpärchens ist ziemlich beschwipst.

¹⁷⁷ Wörtlich: die glückliche Gestalt Tsurukichis und Kamezos.

¹⁷⁸ Der Junge des Musikantenpärchens ist so angetrunken, dass in dieser Szene mit filmtechnischen Mitteln seine betrunkene Sichtweise demonstriert wird.

¹⁷⁹ Pejorativer Ausdruck für „Du“. Früher hatte das Wort eine sehr höfliche Bedeutung, diese hat sich jedoch bis heute gewandelt. Kisama ist heute eine negative, sehr feindliche Ausdrucksweise.

¹⁸⁰ S.o.

236 Wohnzimmer des Landhauses An der Tür

Mitsuko ist fest entschlossen.

Sie trifft Vorbereitungen für ihren Aufbruch und verlässt dann das Haus.

237 Stall

Yasushi reicht Kôichirô seinen Hut und sagt im Befehlston:

T „Hier, nimm den und geh!“

Jetzt ist Kôichirô völlig verzweifelt.

Kôichirô:

T „Das ist ja sehr liebenswürdig. Wenn Yôko aufgestanden ist, machen wir uns zusammen auf den Weg.“

Yasushi:

T „Nein, du wirst alleine los gehen.“

TT Tarô folgt aus lauter Sorge den Spuren draußen.

238 In der Nähe des Eingangs

Nun geht auch Tarô in den Schneesturm hinaus.

239 Salon der Landvilla

Die traurige Tochter. Sie ist alleine. Alle begeben sich auf den Heimweg.

240 Vor dem Stall

Mitsuko kommt durch den Schneesturm gelaufen. Sie betritt den Stall.

Tarô, der einen Moment später den Stall erreicht, steht am Eingang und beobachtet die Situation drinnen.

241 Stall

Mitsuko kommt herein und sagt zu Yôko :

T „Entschuldigung, aber ich habe ein Zimmer für euch hergerichtet.“

Yasushi entgegnet:

T „Das ist gut. Sie sollen den Bediensteten zu Hand gehen und wir begleiten die Madam hier und das Kind.“

242 Villa Zimmer der Tochter

Auch die Tochter ist in ihr Zimmer zurückgegangen und zieht sich um.

243 Stall

Mitsuko steckt zwei Rosen an Kôichirô's Hut.

Vor Kôichirô's Augen taucht erneut eine Gestalt auf.

Er selbst, als Student, der im Schnee auf einer Geige spielt.

T „Ah, diese ersehnten Geigenklänge....“

Das Phantom verschwindet und der zur Realität zurückgekehrte Kôichirô kümmert sich um seine Frau, die fast nicht mehr bei Bewusstsein ist.

Mitsuko beugt sich zu Kôichirô und sagt:

T „Deiner Frau und Tochter wird es an nichts fehlen, alles wird da sein, sie werden gut behandelt werden.“

Dann sagt sie, als wenn sie sich fest entschlossen hätte:

T „Und nun, verlasse diesen Ort,“

Und spricht weiter entschieden:

T „Ich werde mit dir gehen,“ erklärt sie sich.

244 Vor dem Stall

Tarô steht Mitten im Schneesturm und sieht der ganzen Situation drinnen zu.

245 Landvilla Das Zimmer der Tochter

Das glückliche Gesicht der schlafenden Tochter, die in ihrem warmen Bett einen sanften Schlaf schläft. Dort erscheint plötzlich Weihnachtsmann¹⁸¹ und legt ein Geschenk an ihre Bettseite. Die Tochter träumt wohl.

246 Stall

Mitsuko und Yasushi starren mit düsterem Gesichtsausdruck durch die Tür in den tobenden Schneesturm.

247 Schneesturm

Kôichirô ist mitten im Schneesturm und verschwindet alleine.

¹⁸¹ Santa Klaus- Siehe FN 145.

248 Stall

Nachdem Sie Kôichirô nachgeschaut hatten möchte Mitsuko Yôko und Fumiko ins Schlafzimmer führen. Sie läuft in Richtung Mutter und Tochter. An der Seite Fumikos hält sie plötzlich zitternd inne und schaut erschrocken. Sie gibt einen Laut von sich. Fumiko war von ihnen gegangen.¹⁸²

T „Das Fräulein Tochter...! Das Fräulein Tochter...! Sie ist...tot.“

Fumikos kurzes Leben fand in dem Stall des großväterlichen Hauses ein Ende.

Auch Yasushi ist wie versteinert, in Tränen zieht er seinen Hut von seinem Kopf.

Der Schneesturm wird immer heftiger.

Das blasse Gesicht der jungen Fumiko.

(I O)

249 (I I) Die Verandatreppe der Villa (Am nächsten Morgen)

Im Gegensatz zum Wetter des Vortags erstrahlt die Sonne eines hellen Wintertages und Kamezo badet sich auf der Treppe im Sonnenschein.

Tsurukichi eilt dem alten Wächter bei seiner Arbeit zu Hilfe. Sie rüsten sich für ihre Arbeit in den Bergen.

250 Weg in der Nähe der Villa

Die Tochter kommt durch die winterliche Landschaft gelaufen. Sie will Tarô, der am Abend des Vortages nicht gekommen war, einen Besuch abstatten. In der Hand hält sie Blumen.

251 In der Nähe des Fensters des Landhauses

Tarô schaut ins Haus hinein.

252 Wohnzimmer des Landhauses

Sugino sieht die Holzfäller zum Arbeit hinausgehen, aber Sugino steht als einziger nicht auf. Er hat einen gequälten Gesichtsausdruck.

T „Bitte geht ihr drei nur in die Berge, denn ich werde heute ruhen.“

Yasushi ist in einer sehr schlechten Verfassung.

253 In der Nähe des Landhauses

¹⁸² Wörtlich: war kalt geworden.

Inmitten des Schnees machen sich die Holzfäller aus dem Hause Suginos auf in die Berge.

254 In der Nähe des Eingangs des Landhauses

Auch Tarô verlässt das Haus.

255 Ein Weg im Schnee

Die Tochter kommt alleine angelaufen.

256 Auf einer Brücke

Also doch, er mag sie wohl, die Tochter.

Tarô läuft in Richtung Villa.

TT Einem neuen Leben entgegen.

257 Ein Bergpfad im Schnee

Der alte Wächter der Villa und Tsurukichi laufen gemeinsam einen Weg entlang. Sie verstehen sich gut.

Tsurukichi sieht ebenfalls glücklich aus. Die Sonne scheint hell auf die Winterlandschaft, die so aussieht, als habe sie den Sturm des Vorabends vergessen.

258 Am Rande des verschneiten Tals

Die Tochter hat Schwierigkeiten. Tarô sieht dies und nähert sich ihr flinken Schrittes. Er nimmt sie auf den Rücken und überquert mit ihr den Fluss.

Die Tochter schenkt Tarô die Blumen.

259 Verschneiter Wald

Aus dem Hause Suginos kommen zwei Holzfäller. Von Schnee halb begraben entdecken sie ein seltsames Etwas, kommen angelaufen und nehmen es in die Arme. Es ist Kôichirô, der ein bemitleidenswertes Ende genommen hat.

Dort kommen nun auch zufällig die Tochter und Tarô vorbei und nähern sich rasch.

Das Gesicht der zutiefst schockierten Tochter, die den leblosen Körper anstarrt.

Es kommt ihr ein Gedanke.

T „Wenn der alte Wächter mit den beiden zu jener Zeit kein Mitleid gehabt hätte.“

Die Vorstellung der Tochter.

(DIS)

260 Rückseite der Villa

Der alte Wächter bedroht Tsurukichi und Kamezo, mit dem Gewehr auf sie gerichtet. Die zwei Schnaufenden, die es nicht ertragen können, entreißen dem alten Diener, der plötzlich aufsteht, das Gewehr und schlagen ihn tot.

Alles entwickelt sich völlig anders. Die Gestalten der beiden im Gefängnis, hinter Gitter.

261 Verschneiter Wald

Die Tochter, die sich diesen tragischen Vorstellungen hingibt.

Ah, was ein Glück, dank des Mitleids des alten Dieners damals... Sie ist erleichtert und schaut in eine andere Richtung.

262 Ein Weg den verschneiten Berg hinauf

Der alte Wächter und Tsurukichi laufen einen verschneiten Hügel hinauf.

263 Verschneiter Wald

Tarô starrt wie die Tochter den leblosen Körper an.

TT „Wenn mein Herr doch nur auf diese Weise Erbarmen gehabt hätte....“

(DIS)

264 In der Vorstellung- Wohnzimmer des Landhauses

Kôichirô klammert sich an den Vater. Der kaltherzige Vater, wie er nun mal ist, doch trotz allem, handelt es sich bei dem Gegner nicht um seinen geliebten Sohn? Nach kurzer Überlegung legt er seine Hände auf Kôichirôs Schultern.

Kôichirô umarmt ihn.

Das glückliche Gesicht Kôichirôs.

(DIS)

265 Verschneiter Wald

Tarôs trauriges Gesicht.

266 Auf dem Schnee

Kôichirôs kaltes, lebloses Gesicht.

(I O)

T “Wir müssen mit allen Menschen Erbarmen haben. Zum Beispiel hatte Jesus Christus mit allen Menschen Erbarmen. Und er hat uns aufgetragen, es ihm nach zu tun. Es gibt eine Zeit, um mit Menschen Erbarmen zu haben. Es ist gut diese Zeit nicht zu verpassen. Maxim Gorki“¹⁸³

¹⁸³ vgl. GORKI, *Nachtasyl*, 2001: 59.

7 Literaturverzeichnis

Quellen

(anonymer Verfasser 一記者): „Rojô no Reikon“ Sujigaki 「路上の靈魂」筋書, *Katsudô Zasshi*, Juni 1921: 92-99.

(anonymer Verfasser 一記者): „Rojô no Reikon“ no Henshûkyokudôjingôhyô jinbutsusunpyô 路上の靈魂 の編輯局同人合評人物寸評, *Katsudôzasshi*, Juni 1921: 103.

Gorki, Maxim: *Nachtasyl in Maxim Gorki: Fünf Dramen*, Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1989.

[Hikoguni Jitô] 彦國路東: „Rojô no Reikon no Inshô“ 「路上の靈魂」の印象, *Katsudô Kurabu*, Juni 1921: 44-47.

Isono Matsukaze 磯野松風: „Rojô no Reikon“ no Henshûkyokudôjingôhyô saigo no nikan ga seimei da 「路上の靈魂」 の編輯局同人合評 最後の二巻が生命だ, *Katsudô Zasshi*, Juni 1921: 101.

[Kondô Ikyôkichi] 近藤伊興吉: „Rojô no Reikon“ 路上の靈魂, *Kinema Junpô*, 11. Mai 1921: 35.

Murata Minoru, 村田実: „Rojô no Reikon“ 路上の靈魂, 1921. (Film)

Schmidtbonn, Wilhelm: *Mutter Landstraße, das Ende einer Jugend*, Schauspiel in drei Aufzügen, Bonn: Universitätsdruckerei von Carl Georgi 1901.

Schmidtbonn, Wilhelm: *Mutter Landstraße, das Ende einer Jugend*, Schauspiel in drei Aufzügen, Berlin: Egon Fleischel&Co 1904. (Ausgabe aus dem Katalog der ausländischen Bücher der Bibliothek von Rintarô Mori)

SCHMIDTBONN, WILHELM: *Der verlorene Sohn*, Ein Legendenspiel, Berlin: Egon Fleischel&Co 1912.

USHIHARA KIYOHICO 牛原虚彦: „Rojô no Reikon“, *Shinario Sakkakyôkai, Nihon Shinario daikei dai ichi kan* 路上の靈魂 シナリオ作家協会『日本シナリオ大系 第一巻』(Drehbuch von *Rojô no Reikon*), Maruyon Purodakushon Shinario bunko, 1973.

YOSHIYAMA KYOKKÔ 吉山旭光: „Rojô no Reikon“ no Henshûkyokudôjingôhyô watashi no mitamamawo 「路上の靈魂」 の編輯局同人合評 私の見たま々を, *Katsudô Zasshi*, Juni 1921: 102.

Sekundärliteratur

- Anderson, Joseph L. and Richie, Donald: *The Japanese Film: Art and Industry*, Princeton: Princeton University Press 1982.
- Anderson, Joseph L.: "Spoken Silents in the Japanese Cinema; or, Talking to Pictures: Essaying the Katsuben, Contextualizing the Texts", Noletti, Arthur und Desser, David (Hg.): *Reframing Japanese Cinema, Authorship, Genre, History*, Bloomington: Indiana University Press 1992: 259-295.
- Barth, Johannes: *Japans Schaukunst im Wandel der Zeiten*, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1972.
- Bernardi, Joanne: "The Pure Film Movement and the Contemporary Drama Genre in Japan", Dibbets, Karel und Hogenkamp, Bert: *Film and the First World War*, Amsterdam: Amsterdam University Press 1995: 50-61.
- Bernardi, Joanne: *Writing in Light, The Silent Scenario and the Japanese Pure Film Movement*, Detroit: Wayne State University Press 2001.
- Buehrer, Beverley: *Japanese Films, A Filmography and Commentary, 1921- 1989*, North Carolina: McFarland&Company, Inc. 1990.
- Burch, Noël: *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*, London: Scolar Press 1979.
- Bowring, Richard John: *Mori Ogai and the Modernization of Japanese Culture*, University of Cambridge, Oriental Publications 28, Cambridge: Cambridge University Press 1979.
- Chiba Nobuo 千葉伸夫: "Modanaizêshon jokyoku- eiga ron 1914- 1918 モダナイゼーション序曲—映画論 1914—1918" (Eine Ouverture der Modernisierung-Filmtheorie 1914- 1918), Iwamoto Kenji 岩本憲児 (Hg): *Nihon eiga to modanizumu 1920- 1930 日本映画とモダニズム 1920—1930* (Japanischer Film und Modernismus), Riburopôto 1991.
- DeBauche, Leslie Midkiff: "Mary Pickford's Public on the Home Front", *Journal of Contemporary History*, Vol. 19, Number 1, January, 1984: 149-159.
- Droop, Fritz: "Wilhelm Schmidtbonn", *Wilhelm Schmidtbonn*, Martin Rockenbach (Hg.), M.Gladbach und Köln: Orplid Verlag 1926.
- Duus, Peter: *Modern Japan*, Boston: Houghton Mifflin Company 1998.

- Faulstich, Werner und Korte, Helmut (Hg.): *Fischer Filmgeschichte Band 1: Von den Anfängen bis zum etablierten Medium 1895- 1924*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuchverlag 1994.
- Faulstich, Werner und Korte, Helmut (Hg.): *Fischer Filmgeschichte Band 2: Der Film als Gesellschaftliche Kraft 1925- 1944*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuchverlag 1995.
- Faulstich, Werner: *Grundkurs Filmanalyse*, München: Wilhelm Fink Verlag 2002.
- Freiberg, Freda: "Comprehensive Connections: the film industry, the theatre and the state in the early Japanese cinema", *Screening the past*, Issue 11
<http://www.latrobe.edu.au/www/screeningthepast/firstrelease/fr1100/fffr11c.htm>
 20/08/2003
- Gerow, A.A.: "The Benshi's New Face: Defining Cinema in Taishô Japan", *Iconics*, Vol. 3, The Japanese Society of Image Arts and Sciences 1994: 69-86.
- Gerow, A.A.: "The Word before The Image: Criticism, The Screenplay, and the Regulation of Meaning in Prewar Japanese Film Culture", Washburn, Dennis und Carol Cavanaugh (Hg.): *Word and Image in Japanese Cinema*, Cambridge: Cambridge University Press 2001.
- Hane Mikiso: *Modern Japan, A Historical Survey*, Oxford: Westview Press 2001.
- Hartmann, Rudolf: *Geschichte des modernen Japan: Von Meiji bis Heisei*, Berlin: Akademie Verlag GmbH 1996.
- High, Peter B.: "The Dawn of Cinema in Japan", *Journal of Contemporary History*, Vol. 19, Number 1, January 1984: 23-57.
- Hirai Teruaki 平井輝章: *Nihon eiga no tanjô* 日本映画の誕生, Fuirumu Âto Sha 1993.
- Iijima Tadashi 飯島正: "Nihon eiga no reimei: juneiga no shûhen 日本映画の黎明 — 純映画の周辺"(Der Beginn des japanischen Films: Das Umfeld des Pure Films), Imamura Shôhei, Satô Tadao u.a. (Hg.): *Nihon eiga no tanjô* 日本映画の誕生 (*Die Geburt des japanischen Films*) Band 1 von *Kôza Nihon eiga, ichi*, 講座日本映画 1 (*Vorlesungen über den japanischen Film*), Iwanami Shoten 1985: 104-127.
- Imamura Shôhei u.a. (Hg.): *Nihon eiga no tanjô* 日本映画の誕生(*Die Geburt des japanischen Films*) Band 1 von *Kôza Nihon eiga, ichi*, 講座日本映画 1 (*Vorlesungen über den japanischen Film*), Iwanami Shoten 1985.

- Iwamoto Kenji 岩本憲児: "Osanai Kaoru to eiga 小山内薫と映画" (Osanai Kaoru and Film) in *Wasedaigakudaigakuin bungaku kenkyûka kiyô* 早稲田大学大学院文学研究科紀要 第32輯 (A Bulletin of Graduate Division of Literature of Waseda University), Nr. 32, 1986: 139- 155.
- Iwamoto Kenji: "Film Criticism and the Study of Cinema in Japan: A Historical Survey" in *Iconics*, The Japanese Society of Image Arts and Sciences 1987: 129- 46.
- Iwamoto Kenji 岩本憲児 und Saiki Tomonori 佐伯知紀(Hg.): *Kikigaki kinema no seishun* 聞き書きキネマの青春, Riburopôrt 1988.
- Iwamoto Kenji 岩本憲児: *Nihoneiga to modanizumu 1920-1930 (Der Japanischer Film und Modernismus 1920-1930)*, Riburopôrt 1991.
- Iwamoto Kenji: „Japanese Cinema Until 1930: A Consideration of its Formal Aspects.“, *Iris*, 16, 1993: 9- 22.
- Iwase Miyuki 岩瀬みゆき: "Murata Minoru ron – sono engeki to eiga ni okeru jissen 村田実一その演劇と映画における実践" (Über Murata Minoru- seine Praktiken in Film und Theater), *Eigagaku* (Film Study), No. 9, 1995: 74-80.
- Janssen, Frank: *Theater in Über-setzung, Osanai Kaoru und das Neue Theater*, Hochschulschrift Düsseldorf, Univ., Diss.1999.
- Kaneko Sachiyo 金子幸代: „Mori Ogai no honyakubungaku to kindaiengeki, meiji yonjûnen kara taishô gonen made no honyakujôengikyoku“ 鷗外の翻訳文学と近代演劇, 明治四十年から大正五年までの翻訳上演戯曲 (Ôgai's Übersetzungsliteratur und das Moderne Theater, Übersetzte und aufgeführte Dramen von Meiji 40 bis Taishô 5), *Ôgai*, Mori Ôgai Kinnenkai, Nr. 51, 1992: 270-282.
- Kaneko Sachiyo 金子幸代: „Kindaiengeki to Mori Ogai – hoi, meiji yonjûnen kara taishô gonen no jôen nenpyô“ 近代演劇と森鷗外・補遺, 明治四十年から大正五年の上演年表 (Modernes Theater und Mori Ogai- Ergänzung, Aufführungen von Meiji 40 bis Taishô 5), *Ôgai*, Mori Ôgai Kinnenkai, Nr. 56, 1995: 121-140.
- Komatsu Hiroshi: „Some Characteristics of Japanese Cinema before World War I" in Noletti, Arthur und Desser, David (Hg.): *Reframing Japanese Cinema, Authorship, Genre, History*, Bloomington: Indiana University Press 1992: 229-258.

- Komatsu Hiroshi: "Japan- Before the Great Kanto Earthquake", in *The Oxford History of World Cinema*, New York: Oxford University Press 1996: 177-85.
- Kurahato, Kurausu u. Tateno-Kurahato Katsumi クラハト・クラウス、克美・タテノ
クラハト(Kracht, Klaus u. Tateno-kracht Katsumi): *Kurisumasu- dōyatte Nihon ni teichakushitagka* クリスマスーどうやって日本に定着したか (*Weihnachten- Wie hat es sich in Japan etabliert?*), Kadokawa Shoten 1999.
- Lewinsky, Mariann: *Eine Verrückte Seite. Stummfilm und Filmische Avantgarde in Japan*, Zürcher Filmstudien 2, Zürich: Chronos 1997.
- Linhart, Sepp: „Das Entstehen eines modernen Lebensstils in Japan während der Taishō-Periode (1912-1926)“ in *Saeculum*, Jahrbuch für Universalgeschichte, Bd. 25 1974.
- Ludwig, Nadeshda: *Maxim Gorki: Leben und Werk*, Berlin: Volk und Wissen Volkseigener Verlag Berlin 1984.
- Masumoto Yoshitoshi 升本喜年: *Jinbutsu: Shōchiku eiga shi: Kamata no jidai* 人物・松竹映画史 蒲田の時代(*Persönlichkeiten: Geschichte der Shōchiku Filme: Die Kamata Zeit*), Heibonsha 1987.
- McCaffrey, Donald W. und Jacobs, Christopher P.: *Guide to the silent years of American Cinema*, Westport, Conn.: Greenwood Press 1999.
- Metzger, Paul (Hg.): *Wilhelm Schmidtbonn und August Macke, Die Faszination des neuen Theaters*, Schriftenreihe Nr. 12, Verein August Macke Haus, Bonn 1994.
- Mikuni Ichirō 三國一郎: *Tokugawa Musei no sekai* 徳川夢声の世界(*Die Welt des Tokugawa Musei*), Seiabō 1979.
- Monaco, James: *Film verstehen, Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorien des Films und der Medien, Mit einer Einführung in Multimedia*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH 1995.
- Nada Hisashi: „The little Cinema Movement in the 1920s and the Introduction of Avant- Garde Cinema in Japan“, *Iconics*, Vol. 3, The Japanese Society of Image Arts and Sciences 1994.
- Noletti, Arthur und Desser, David (Hg.): *Reframing Japanese Cinema, Authorship, Genre, History*, Bloomington: Indiana University Press 1992.
- Reber, Trudis E.: *Wilhelm Schmidtbonn und das deutsche Theater*, Emsdetten: Verlag Lechte 1969.
- Richie, Donald: *Japanese Cinema, An Introduction*, Images of Asia, Oxford: Oxford University Press 1990.

- Richie, Donald: *A Hundred Years of Japanese Film*, Kodansha International Tokyo 2001.
- Rimer, Thomas J.: *Toward a Modern Japanese Theatre: Kishida Kunio*, New Jersey: Princeton University Press 1974.
- Salomon, Harald: „Agnes Sappers Wirken in Japan- Zur Rezeption eines deutschen Familienbildes in der frühen Shôwa Zeit“, *Japonica Humboldtiana Yearbook*, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2003: 179- 237.
- Satô Tadao: *Le Cinema Japonais*, Paris: Editions du Centre Georges Pompidou 1997.
- Satô Tadao 佐藤忠男: *Nihon eigashi, dai ichi kan* 日本映画史 第1巻 (*Geschichte des japanischen Film*), Iwanami Shoten 1995.
- Shimaji Takamaro 嶋地孝磨 (Hg.) u.a. : *Sekai no eiga sakka Nihon eiga shi sanjûichi* 世界の映画作家 3 1 日本映画史 (*Geschichte des japanischen Films Filmregisseure der Welt*), Vol. 31 , Kinema Junpôsha 1976.
- Shindô Kaneto 新藤兼人 : « Shinariotanjôzengo (Nihonshinarioshi1) シナリオ誕生前後 [日本シナリオ史1] “, Imamura Shôhei, Satô Tadao u.a. (Hg.) : *Nihon eiga no tanjô* 日本映画の誕生(*Die Geburt des japanischen Films*) Band 1 von *Kôza Nihon eiga, ichi*, 講座日本映画 1 (*Vorlesungen über den japanischen Film*), Iwanami Shoten 1985: 168-217.
- Schmidtbonn, Wilhelm: “Wilhelm Schmidtbonn- kleines Selbstbildnis“, *Wilhelm Schmidtbonn*, Martin Rockenbach (Hg.),M. Gladbach und Köln: Orplid Verlag 1926.
- Shôchikukabushikigaisha* 松竹株式会社(Hg.): *Shôchikunanajûnenshi* 松竹七十年史, Shôchiku 1964.
- Spalding, Lisa: “Period Films in the Prewar Era” in Noletti, Arthur und Desser, David (Hg.): *Reframing Japanese Cinema, Authorship, Genre, History*, Bloomington: Indiana University Press 1992: 131-144.
- Stauche, Ilse (Hg.): *Maxim Gorki, Drama und Theater*, Berlin: Henschelverlag 1968.
- Studnitz, Cecilia von: *Mit Tränen löscht du das Feuer nicht: Maxim Gorki und sein Leben*, Düsseldorf: Droste Verlag GmbH 1993.
- Sugai Yukio 菅井章雄 (Hg.): *Osanaï Kaoru engekironzenshû daiikkan jiyûgekijôhen* 小山内薫 演劇論全集 第一巻 自由劇場編, Miraisha 1964.

- Sugai Yukio 菅井章雄 (Hg.): Osanai Kaoru engekironzenshû dainikan chikujishôgekijôhen (ue), 小山内薫 演劇論全集 第二卷 築地小劇場編 (上), Miraisha 1965.
- Sugai Yukio 菅井章雄 (Hg.): Osanai Kaoru engekironzenshû daisankan chikujishôgekijôhen (shita) 小山内薫 演劇論全集 第三卷 築地小劇場編 (下), Miraisha 1965.
- Suzuki Denmei u. Shindô Kaneto 鈴木伝明・新藤兼人: „Gendaigekisutâdaiichigô 現代劇スター第一号 “ (Die Stars des Modernen Theaters- die Ersten) in Imamura Shôhei, Satô Tadao u.a. (Hg.), *Nihon eiga no tanjô* 日本映画の誕生(*Die Geburt des japanischen Films*) *Band 1 von Kôza Nihon eiga, ichi*, 講座日本映画 1 (*Vorlesungen über den japanischen Film*), Iwanami Shoten 1985: 74-283.
- Tanaka Jun'ichirô 田中純一郎: *Nihon eiga hattatsu shi* 日本映画発達史 I (Entwicklungsgeschichte des japanischen Films), Vol. I, Chûô kôronsha 1980.
- Toeplitz, Jerzy: *Geschichte des Films, Band 1, 1895- 1928*, Berlin: Henschelverlag 1975.
- Ushihara Kiyohiko 牛原虚彦: *Kiyohiko eigafu 50 nen* 虚彦映画譜 50年 (Kiyohiko 50 Jahre Filmnotizen), Kyoho Shobô 1968.
- Ushihara Kiyohiko 牛原虚彦: “Kamata modanizumu no gunzô 蒲田モダニズムの群像” (Interview: Die Kamata Modernismus Gruppe), Iwamoto Kenji und Saiki Tomonori 岩本憲児・佐伯知紀(Hg.) *Kikigaki kinema no seishun* 聞き書きキネマの青春, Libroport 1988: 101-140.
- Washburn, Dennis und Carol Cavanaugh (Hg.): *Word and Image in Japanese Cinema*, Cambridge: Cambridge University Press 2001.
- Yamamoto Kikuo 山本喜久男: *Nihon eiga ni okeru gaikokueiga no eikyô –hikaku eigashi kenkyû-* 日本映画における外国映画の影響 —比較映画史— (*Einfluss ausländischer Filme in japanischen Filmen –Vergleichende Filmgeschichte-*), Waseda daigaku shuppanbu 1983.
- Yamane, Keiko: *Das japanische Kino. Geschichte Filme Regisseure*, Schriftreihe des Deutschen Filmmuseums Frankfurt, München: Bucher 1985.
- Yoda Yoshikata 依田義賢: “Kantoku Murata Minoru 監督村田実” (Der Regisseur Murata Minoru), Imamura Shôhei, Satô Tadao u.a. (Hg.), *Musei eiga no kansei* 無声映画の完成 (Perfektion des Stummfilms) in *Band 2 von Kôza Nihon eiga, ni*,

講座日本映画 2 (*Vorlesungen über den japanischen Film*), Iwanami Shoten
1986: 12-227.

Yoshida Chieo 吉田知恵男: *Môhitotsu no eigashi- benshi no jidai* もう一つの映画史・
弁士の時代 (*Noch eine Filmgeschichte- Das Zeitalters des Benshis*), Jiji
Tsûshinsha 1978.

Nachschlagewerke

Ban'yû hyakka dai jiten 万有百科大辞典, 21. Bde., Shôgaku Kan 1972-76
(Encyclopedia Genre Japonica).

HAMMITZSCH, HORST: *Japan Handbuch*, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1981.

KUREBÊRU, JAN- PÔRU ジャン=ポール・クレベール (Jean- Paul Clebert): *Dôbutsu
shinboru jiten* 動物シンボル事典. Übers. von Takeuchi, Nobuo 竹内信夫 u.a.,
Taishû Kan shoten, (*Dictionnaire du Symbolisme Animal*) 1989.

Kôdansha, Encyclopedia of Japan 1983

Kôjien 広辞苑, Shinmura Izuru (Hg.), Iwanami Shoten 1998.

KUBO SAKAE 久保栄: *Osanai Kaoru* 「小山内薫」、Bungei Shunjû Shin ha 1947.

MANVELL, ROGER (Hg.): *The International Encyclopedia of Film*, New York: Crown
1972.

NOWELL- SMITH, GEOFFREY (Hg.): *The Oxford History of World Cinema*, New York:
Oxford University Press 1996.

ASAHI SHINBUN SHA 朝日新聞社 (Hg.): 'Gendai Nihon' Asahijinbutsu jiten 「現代日本朝
日人物事典」 Asahi Shinbun Sha 1990.

Nihon eiga kantoku zenshû 日本映画監督全集 (Umfassendes Verzeichnis der
japanischen Regisseure), Kinema Junpôsha 1976.

Internet

- 大正デモクラシーが生み出した大正文化のめばえ in
www.dentsu.co.jp/MUSEUM/taisho/2nd/03.html
www.dentsu.co.jp/MUSEUM/taisho/2nd/02.html , 02/01/04
 - Iwamoto Kenji, 岩本憲児 (文学部教授), 雑誌『蒲田』と松竹モダニズム in 早稲田大学図書館報 (Waseda Daigaku Toshokanhou) , No. 17 (1989.5.25)S. 6-7 in
www.wul.waseda.ac.jp/PUBS/fumi/17/17-06.html 02/01/04
www.seinzenza.com/performance/162/intro.html 02/01/04
www.chuo-kanko.or.jp/shiru/person7.html 02/01/04
www.tabiken.com/history/doc/C/C227C300.HTM 02/01/04
- 日本ペンクラブ電子文芸館編集室、招待席 小山内薫、
2002 in
www.japanpen.or.jp/e-bungeikan/guest/essay/osanaikaoru.html 16/07/2003

8 Anhang