

Humboldt Universität zu Berlin
Philosophische Fakultät III
Zentrum für Sprache und Kultur Japans

Shinshaku Yotsuya kaidan

「新釈四谷怪談」

”Der Geist von Yotsuya” (1949)

Kinoshita Keisukes filmische Deutung eines populären
Kabukitheaterstückes aus dem Jahre 1825

Magisterarbeit

Zur Erlangung des akademischen Grades Magister Artium (M.A.)

Im Fach Japanologie

Eingereicht am 07.03.2002

Von Nadine Stutterheim

Immatr.: 110934

Wiss. Betreuer: Prof. Dr. Klaus Kracht

Inhaltsverzeichnis

Danksagung

1. Einleitung	1
2. Historischer Hintergrund – Die Filmpolitik der Besatzungszeit	8
2.1 Filmpolitik vor der Besatzungszeit	8
2.2 Filmpolitik der Besatzungszeit	9
2.2.1 Chronologischer Abriß	9
2.2.2 Empfohlene Themen	17
2.2.3 Verbotene Themen	21
2.2.4 Das Problem der <i>jidaigeki</i>	23
3. Der Regisseur Kinoshita Keisuke	30
3.1 Kinoshita in der Filmkritik	30
3.2 Leben und Werk	34
3.3 Kinoshitas Werke unter der Besatzungsregierung	43
4. Der Film <i>Shinshaku Yotsuya kaidan</i>	45
4.1 Legende und literarische Quellen zur Geistergeschichte <i>Yotsuya kaidan</i>	45
4.2 Die Vorlage zum Film: das Kabukistück <i>Tôkaidô Yotsuya kaidan</i>	47
4.3 Kinoshitas Verfilmung <i>Shinshaku Yotsuya kaidan</i>	54
4.3.1 Inhalt	54
4.3.2 Hintergründe der Produktion	58
4.3.3 Kritik und Rezeption des Films	61
5. Der Film als Produkt seiner Zeit – Unterschiede zur Kabukivorlage	69
5.1 Die Entmystifizierung eines Rachegeistes	69
5.2 Ein "modernisiertes" <i>jidaigeki</i>	75
5.3 Oiwa und Osode – die japanische Frau auf dem Weg der Emanzipation	82
6. Schlußüberlegungen	88

7. Literaturverzeichnis	90
7.1 Primärliteratur	90
7.2 Sekundärliteratur	90
8. Anhang	106
8.1 Filmographie <i>Yotsuya kaidan</i>	106
8.2 Filmographie Kinoshita Keisuke	107

Danksagung

Ich danke Herrn Professor Klaus Kracht vom Zentrum für Sprache und Kultur Japans der Humboldt-Universität zu Berlin für die Betreuung der vorliegenden Arbeit. Desweiteren möchte ich dem japanischen Kultusministerium danken, das mir einen Studienaufenthalt in Japan und somit einen sehr guten Zugang zu Quellen und Hilfsmitteln ermöglichte. Herr Professor Maeda Ryôzô vom Germanistischen Seminar der Rikkyô-Universität in Tôkyô hat mir mit seinen Hinweisen während der Entstehung der Arbeit regelmäßig geholfen. Außerdem möchte ich Frau Dr. Takenaka Hiroko danken, die sich sehr viel Zeit genommen hatte, mir bei der Übersetzung des Filmes zu helfen, sowie Herrn Harald Salomon, wissenschaftlicher Mitarbeiter am Zentrum für Sprache und Kultur Japans, der mir nach Durchlesen der Arbeit sehr wertvolle Hinweise und Anstöße gegeben hat.

TEIL I

1. Einleitung

Fragt man Japaner, ob sie die Geschichte “Der Geist in Yotsuya” 「四谷怪談」 (*Yotsuya kaidan*) kennen, so reicht die Palette der Antworten von “Hm, ja, schon einmal gehört.” über einen erschreckten Ausruf “Wie gruselig!” bis zu Andeutungen markanter Szenen durch Mimik und Gestik. Das Kabukitheaterstück¹ “Der Geist von Tôkaidô Yotsuya” 「東海道四谷怪談」 (*Tôkaidô Yotsuya kaidan*, zur Eindeutigkeit wird desweiteren der japanische Titel in Transkription angegeben) von Namboku Tsuruya IV 四代鶴屋南北 aus dem Jahre 1825 ist weithin bekannt und diente als Vorlage für verschiedene Filmversionen unterschiedlicher Popularität.² Der Film “Der Geist von Yotsuya” 「新釈四谷怪談」³ (*Shinshaku Yotsuya kaidan*, weiter SYK) von Kinoshita

¹ Das Kabuki 歌舞伎 stellt neben dem Nô-Theater und dem Puppentheater Bunraku eine der drei klassischen japanischen Theaterformen dar und vereint in sich Gesang (歌 “ka”), Tanz (舞 “bu”) und dramatische Darstellung (伎 “gi”). Es entwickelte sich im 16. Jhd. aus einer Art Unterhaltungskunst. “Kabuki” (ursprünglich von dem Wort “kabuku” 傾く – die heute üblichen Schriftzeichen wurden später verwendet, um das Wesen des Kabuki zu beschreiben) bedeutet etwa “verzerrt, ungewöhnlich”, was auf den Eindruck der ersten Kabukiaufführungen zurückzuführen ist. Es wurde von weiblichen Künstlerinnen entwickelt: die Tänzerin Okuni und ihre Schauspielerinnentruppe boten 1603 in Kyôto eine Aufführung aus Tanz und komischen Szenen dar. Da später Darstellerinnen oft Prostitution betrieben, verbot die Shogunatsregierung 1629 weibliche Darsteller, wodurch dieses Genre bis heute Metier männlicher Schauspieler ist. (STEIN: 335-36). Das Kabuki entwickelte sich zum Bürgertheater der Edo-Zeit. Die Stücke lassen sich in zwei große Kategorien einteilen, von denen jeweils Subkategorien existieren: *jidaimono* 時代物 (Historienstücke) und *sewamono* 世話物 (Bürgerstücke, Stücke aus dem alltäglichen Leben). In der Regel ist Kabukibesuchern die Handlung bereits bekannt, Ziel ist der Genuß der Darstellung an sich. Daher gilt die Aufmerksamkeit nicht unbedingt dem Inhalt des Stückes, sondern vielmehr den Darstellern und ihrer Kunst.

² Das bedeutet nicht, daß Japaner in der Regel mit dem Kabukistück vertraut sind; besonders unter jungen Leuten sind eher Verfilmungen bekannt.

³ “Shinshaku” 新釈 = neue Interpretation dient innerhalb des Titels eher als zusätzliche Erklärung

Keisuke 木下恵介 gehört zu den weniger bekannten Verfilmungen. Die Handlung spielt in der Edo-Zeit (1600–1868), womit der Film einer von Kinoshitas zwei *jidaigeki* 時代劇 (Historienfilme) ist. Ein *jidaigeki* spielt vor 1868, Protagonisten sind in der Regel Samurai oder auch herrenlose Samurai, die Handlung wird meist mit Schwertkampfszenen ausgeschmückt.⁴ Allein hinsichtlich der Interpretation ragt SYK unter den *Tôkaidô-Yotsuya-kaidan*-Verfilmungen heraus, wird jedoch in der Kinoshita-Forschung oft übergangen,⁵ wobei unter neueren Untersuchungen ein verstärktes Interesse zu erkennen ist.⁶ Es finden sich wenig Monographien zu Kinoshita aus ausländischer Sicht,⁷ so daß auf SYK, schon in der japanischen Kritik vernachlässigt, kaum eingegangen wird.

Insbesondere der historische Hintergrund der Produktion rechtfertigt eine Beschäftigung mit dem Film. 1949 produziert, fällt SYK in die Zeit der amerikanischen Besatzung. Mit der bedingungslosen Kapitulation der japanischen Regierung am 15. August 1945 übernahmen amerikanische Truppen die Regierungsgewalt in Japan, die erste Besatzung in der zweitausendjährigen Geschichte des Inselreiches durch eine kulturell und

und wird nicht immer mitgenannt bzw. erscheint in geringerer Schriftgröße als der restliche Titel.

⁴ Im Englischen wird als Äquivalent “period drama” verwendet, im Deutschen findet sich der Begriff “Historienfilm”. Ich möchte den japanischen Begriff beibehalten, da er innerhalb des japanischen Films und Theaters eine festgelegte Bedeutung hat, die im Deutschen so nicht anzutreffen ist. Eine detailliertere Darstellung zu *jidaigeki* erfolgt in Kapitel 2.

⁵ Daß dies nicht zuletzt eben mit der Tatsache zusammenhängt, daß der Film ein *jidaigeki* ist, bemerkt auch SATÔ (1997: 118).

⁶ Leider kommt es dennoch zu Mißverständnissen, so bei MCDONALD, die den Film zwar inhaltlich als eine etlicher Verfilmungen des Kabukistücks nennt, aber in der inhaltlichen Zusammenfassung fälschlicherweise nicht den Film, sondern einen ersten (noch nicht als Drehbuch fixierten) Entwurf Hisaita Eijirôs und Kinoshitas vorstellt. (MCDONALD 1994: 88-90).

⁷ Auch die Sonderausgabe zu Kinoshita in französischer Sprache, zusammengestellt von KÖNIG und LEWINSKY anlässlich eines Filmfestivals in Locarno 1986, enthält fast ausschließlich japanische Aufsätze in Übersetzung.

ethnisch andere Nation. Eine japanische Regierung und auch die Monarchie blieben bestehen, unterstanden jedoch der Besatzungsregierung mit General Douglas MacArthur, dem Supreme Commander for the Allied Powers (SCAP), an der Spitze.⁸ In den Tôkyôter Prozessen, die sich von Mai 1946 bis November 1948 hinzogen, wurden 25 Personen als Kriegsverbrecher verurteilt, sieben von ihnen zum Tode. Die amerikanische Regierung beschloß, den Kaiser von einer Kriegsschuld auszuschließen. Faßt man die Anweisungen Washingtons an General MacArthur zusammen, so war das Ziel der Besatzung, “[to] democratize Japan”,⁹ “to remake 70 million Japanese, to that time ‚feudalistic‘ and ‚militaristic‘ into a democratic and peaceful nation.”¹⁰ Ein Kurswechsel in der Politik der Besatzung wurde durch die Zuspitzung des Konflikts zwischen den ideologischen Lagern während des Kalten Krieges herbeigeführt. HIRANO unterteilt die Besatzungszeit in zwei Etappen: die Phase des idealistischen Wiederaufbaus und die Phase der retrogressiven Reorganisation in Übereinstimmung mit der Ideologie des Kalten Krieges.¹¹ So forderte die “Rote Säuberung” (reddo pâji) von 1950 zahlreiche Entlassungen, in deren Folge etliche konservativ und antikommunistisch Gesinnte in die Regierungsebene aufstiegen.¹² Mit dem Friedensvertrag von San Francisco, der im September 1951 unterzeichnet wurde und am 28. April 1952 in Kraft trat, wurde die Besatzung durch amerikanische Truppen offiziell beendet; Japan erlangte seine Souveränität wieder.¹³

⁸ Die Besatzung in Japan wurde ursprünglich vom Occupation Council for Japan ausgeführt, der aus den USA, China, der UdSSR und Großbritannien (vertreten durch Australien) bestand. Die Regierungsgewalt ging aber bald alleinig auf die USA über. (HIRANO: 3).

⁹ COHEN: 12.

¹⁰ Ebd.: 6.

¹¹ HIRANO: 4.

¹² Ebd.: 4.

¹³ Aufgrund des Artikels 9 der Verfassung ist in Japan eine Wiederbewaffnung unmöglich. Mit der

Kurz nach der Übernahme der Regierungsgewalt, gab der SCAP Richtlinien für Medien und Film bekannt. Gerade für die Filmproduktion wurden einige Themen vollständig tabuisiert. Sowohl das traditionelle Kabuki als auch *jidaigeki* wurden als eine Quelle feudalistischen Denkens und damit als den Demokratisierungsprozeß gefährdend angesehen. Schwerwiegendstes Problem war das Motiv des *adauchi* 仇討, das sich oft in Kabukistücken und *jidaigeki* wiederfindet. *Adauchi* bezeichnet Rache im feudalen Sinne, also der Mord an dem/den Mörder(n) des eigenen Feudalherrn oder nächster Verwandter.¹⁴ Hinsichtlich Kabuki und *jidaigeki* wurden starke Restriktionen aufgestellt, sie entgingen nur knapp einem vollständigen Verbot.¹⁵ Es ist auf den ersten Blick verwunderlich, daß eine Verfilmung von *Tôkaidô Yotsuya kaidan* zu dieser Zeit überhaupt möglich war. Die Vorlage ist eines der populärsten Kabukistücke; darüberhinaus eine Geistergeschichte par excellence, wodurch sich ein Rachemotiv anderen Charakters dazugesellt: ein *yûrei* 幽霊 (Geist einer getöteten oder im Groll verstorbenen Person) verfolgt eine oder mehrere Personen, die direkt oder indirekt Schuld am Tod des Verstorbenen trägt bzw. tragen, um durch Vergeltung zur ewigen Ruhe zu finden.¹⁶ Kinoshitas Interpretation unterscheidet sich jedoch stark von der

Zuspitzung des Kalten Krieges kam auf Japan jedoch die Funktion eines Bollwerkes gegen den Kommunismus im asiatischen Raum zu, seit 1954 existieren Selbstverteidigungstruppen.

¹⁴ Dies wurde 1873 im Zuge der Reformen der Meiji-Zeit (1868-1912) teilweise verboten. Danach galt es juristisch nicht als Verbrechen, (den) Mörder der eigenen Großeltern oder Eltern umgehend, also sofort nach der Tat, zu töten. 1880 wurde *adauchi* dann schließlich vollständig mit vorsätzlichem Mord gleichgesetzt.

¹⁵ HIRANO: 66.

¹⁶ *Yûrei* 幽霊 tragen starke Bezüge zum buddhistischen Glauben: einer verstorbenen Person ist die Buddha-Werdung verwehrt, da Groll bzw. eine unerledigte Angelegenheit ihre Seele im Diesseits hält. (TERUÔKA: 149). Daher sind *yûrei* in der japanischen Literatur des Altertums nicht zu finden, sondern erscheinen erst mit zunehmendem Einfluß des Buddhismus. Erstmals tauchen sie in "Die Geschichte des Prinzen Genji" 「源氏物語」 (*Genji monogatari*) aus dem 11.Jahrhundert auf, einem der ersten Romane der Weltliteratur. Dem Volksglauben entsprechend entstehen *yûrei*, wenn jemandes Tod durch Verrat bzw. dem Bruch sozialer Regeln verursacht wird oder unter Qualen

Kabuki-Vorlage: einige Motive und Charaktere, die für die Kabukihandlung wesentlich sind, finden sich darin gar nicht oder sehr verändert wieder. Untersucht man diese Differenzen genauer, wird deutlich, wie sehr der Film den Anforderungen der Besatzungsregierung entspricht.

Die vorliegende Arbeit gliedert sich in zwei Teile. Teil eins stellt eine theoretische Untersuchung von SYK dar. Zunächst soll die Filmpolitik in Japans Nachkriegszeit beleuchtet werden. Hierbei werden Richtlinien und Entwicklungen in der japanischen Filmindustrie nachgezeichnet. Der Schwerpunkt liegt auf den ersten drei Jahren, da sich in dieser Zeit die bis 1952 geltende Filmpolitik herausgeformt hat. Eine wesentliche Quelle zu diesem Thema stellen HIRANOs detaillierte Untersuchungen dar. ANDERSON und RICHIEs informative Einführung in den japanischen Film verschafft einen sehr guten Gesamtüberblick, jedoch haben sich bei eingehenderer Lektüre einige

erfolgt. Jeder, der unter großer emotionaler Anstrengung stirbt, entwickelt demnach eine intensive Energie, die schwer zu überwinden ist. (IWASAKI u. TOELKEN: 82). Mit der Muromachi-Zeit (1338-1573) wurden *yûrei* vermehrt in Nô und später auch Kabuki thematisiert. Ebenso erfuhr das Motiv eines *yûrei* eine Entwicklung: ist es in der Heian-Zeit (974-1185) in der Regel amouröser Natur – man denke an die Dame Roku-jô der “Geschichte des Prinzen Genji” –, finden sich in der Zeit des Kriegeradels (ab 1185) Geister im Kampf getöteter Krieger wieder. Mit der Edo-Zeit basiert das Hindernis, das dem Geist die Ruhe verwehrt, auf persönlichen Problemen, die sich aus hierarchischen Beziehungen (gekennzeichnet von Loyalität und Gehorsam) und, damit verbunden, materiellen Besitzansprüchen entwickeln. Hier erhalten *yûrei* ihren wirklich unheimlichen Charakter: gegen Ende des 18. Jhd. ist in Illustrationen von *yûrei* das Fehlen der Beine zu bemerken, was allgemein dem Einfluß der Malerei des Maruyama Ôkyô 円山応挙 (1733-1795) zugeschrieben wird. Zwar sind auch Ausnahmen zu verzeichnen, das generelle Bild eines *yûrei* der edozeitlichen Literatur und Kunst ist jedoch das einer betrogenen oder verratenen Frau, die sich zu Lebzeiten ihrem Mann nicht widersetzen konnte. Da Frauen im feudalen Japan eine äußerst schwache soziale Position innehatten und kaum Rechte besaßen, drückt sich hierin das Mitgefühl der Edo-Bevölkerung aus. (TERUÔKA: 150). Im Unterschied zu *yôkai* 妖怪 oder *obake* お化け, weiteren Erscheinungen in der japanischen Welt der Geister, die an einen Ort gebunden sind und verschiedenerlei Gestalt annehmen, haben *yûrei* einen bestimmten Adressaten und erscheinen in ihrer ursprünglichen menschlichen Gestalt. Wie unten deutlich wird, erscheint Oiwa in *Tôkaidô Yotsuya kaidan* sowohl als *yûrei* als auch als *obake* (ihr Geist nimmt die Form einer riesigen Ratte an). Auch in der Sekundärliteratur werden beide Begriffe verwendet.

Fehler herausgestellt. Die zahlreichen Zeitungsartikel und Filmkritiken sind für eine Rekonstruktion der damaligen Filmpolitik, -rezeption und -produktion, besonders hinsichtlich der *jidaigeki*, unentbehrlich. Das dritte Kapitel ist eine Vorstellung des Regisseurs Kinoshita Keisuke. Einer kurzen Untersuchung seiner Stellung innerhalb des japanischen Films und der Filmkritik folgt eine Darstellung seines Lebens anhand beispielhafter Werke. Anschließend werden Kinoshitas Produktionen während der Besatzungszeit vorgestellt und auf Konflikte mit der Zensurbehörde hingewiesen. In den letzten Jahren erschienen verschiedene Monographien zu Kinoshita, der 1998 verstarb. Sein Lebenswerk wurde durchaus differenziert reflektiert, jedoch fast ausschließlich aus japanischer Sicht.

Kapitel vier und fünf konzentrieren sich schließlich auf den Film SYK. Sämtliche *Yotsuya kaidan*-Verfilmungen basieren auf dem obengenannten Kabukistück, weshalb dieses detailliert vorgestellt wird. Zu Beginn soll jedoch auf die Legende zu *Yotsuya kaidan*,¹⁷ die Namboku als Impuls diene, und andere literarische Quellen, die diese Legende ebenso aufgriffen, eingegangen werden. Bei der Untersuchung von SYK im Kontext der Zeit der amerikanischen Besatzung soll das Kabukistück als Vergleichsobjekt dienen, um das Zeitgemäße und Neue in Kinoshitas Version zu verdeutlichen. Der Vergleich soll sich jedoch auf für Kinoshitas Verfilmung Wesentliches beschränken. Ich möchte bei der Untersuchung auf drei Punkte eingehen. Zum ersten ist Kinoshitas Film trotz des Titels (“Der Geist von Yotsuya”) keine Geistergeschichte, da versucht wird, mystische Erscheinungen in *Tôkaidô Yotsuya*

¹⁷ Auch hier wird der Eindeutigkeit wegen der transkribierte japanische Titel in kursiver Schrift angegeben. Damit ist stets die Geschichte “Der Geist von Yotsuya” gemeint, die sich weder auf das

kaidan aus psychologischer Sicht zu deuten und rational zu erklären. Zum zweiten soll der Film als ein *jidaigeki* der Nachkriegszeit untersucht werden, wobei der Protagonist Iemon als Vertreter der Kriegerklasse als Gegenstand dient. Zum dritten liegt in der von den Amerikanern geforderten Emanzipation der Frau und ihrer Befreiung aus dem feudal geprägten Familiensystem ein sinnvoller Ansatz für eine Interpretation von SYK. Kinoshita behandelt dieses Problem in den Figuren des Schwesternpaares Oiwa und Osode. Ein zweiter Teil der vorliegenden Arbeit besteht in der Übersetzung der Filmversion. Auf eine Übersetzung des Drehbuches soll verzichtet werden, da dies den Rahmen einer Magisterarbeit überschreiten würde. Auf Unterschiede zwischen Drehbuch- und Filmversion wird nicht weiter eingegangen.

Bei japanischen Personennamen wird der Familienname zuerst genannt. Bei im Rahmen des Themas relevanten Personen werden bei der erstmaligen Nennung die japanischen Schriftzeichen mit angegeben. Bei der Angabe von Filmen und japanischsprachigen Quellen erscheint, wenn nicht anders eingeführt, zuerst die Übersetzung in Anführungszeichen, dann der Titel in japanischer Sprache und schließlich die Transkription in kursiver Schrift. Bei den Filmographien wird der japanische Titel erst in Transkription, dann in japanischer Sprache genannt, anschließend wird die Übersetzung angegeben.

Kabukistück noch auf eine konkrete Verfilmung bezieht.

2. Historischer Hintergrund – Die Filmpolitik der amerikanischen Besatzung

2.1 Filmpolitik vor der Besatzungszeit

Die erste Zensur im japanischen Film überhaupt betraf 1908, zwölf Jahre nach Einführung dieses Mediums, das französische Werk *Le Règne de Louis XVI*. Damit sollte die kaiserliche Familie vor subversiven Angriffen geschützt und unmoralische Einflüsse auf Minderjährige abgewendet werden. Zu dem ersten Gesetz zur Filmkontrolle kam es 1925: die “Regelung zur Kontrolle von beweglichen Bildern oder ‚Filmen’” 活動写真フィルム検閲規則 (katsudô shashin “firumu” ken’etsu kisoku) beinhaltete eine Altersbeschränkung für bestimmte Filme, forderte getrennte Sitzbereiche für Männer und Frauen, regelte Urheberrechte und Filmverleih. Filmproduzenten mußten fertiggestellte Filme nebst erläuternder Skripte einreichen, die Regierung behielt sich das Recht vor, unerwünschte Stellen zu schneiden oder den gesamten Film zu verbieten.¹⁸

Das “Komitee zur Kontrolle staatsgefährdenden Denkens” 思想対策協議委員会 (shisô taisaku kyôgi iinkai), am 11.April 1933 gegründet,¹⁹ legte den Grundstein für eine verschärfte Kontrolle von Medien, Literatur und Film während des Pazifikkrieges. Am 5.April 1939 wurde das “Filmgesetz” 映画法 (eigahô) beschlossen und trat am 1.Oktober desselben Jahres in Kraft. Inhaltlich orientiert es sich teilweise an der Politik der Nazispitzenorganisation der Filmwirtschaft, wenn es auch anfangs vergleichsweise

¹⁸ Vgl. HIRANO: 14ff.

¹⁹ MITCHELL: 257.

mild war. Im Laufe des Krieges wurden die Zügel straffer gezogen. 1940 gab es erste Verordnungen bezüglich des Inhaltes von Filmen. Verboten wurden beispielsweise die Betonung privaten Glücks, die Darstellung sexueller Freizügigkeit oder Verhaltensweisen, die als unmoralisch angesehen wurden, wie Rauchen und Trinken bei Frauen. Komödien liefen Gefahr, verboten zu werden, sobald die Komik als übertrieben angesehen wurde. Drehbücher mußten nun erstmals vor Beginn der Produktion eingereicht werden und unterlagen solange Änderungen, bis der Inhalt die Zensurbehörde zufrieden stellte.²⁰ Produzenten, Filmverleiher und Veranstalter benötigten von nun an eine Lizenz, mittels Verweigerung bzw. Annullierung derer die Regierung problemlos unliebsamen Gegnern die Tätigkeit in der Filmindustrie unmöglich machen konnte.²¹ 1942 mußten sich sämtliche Filmproduzenten zu drei Verbänden zusammenschließen (Daiei 大英, Tôhō 東宝 und Shôchiku 松竹), der Verleih wurde staatlich organisiert. Diese Maßnahmen machten den Film zu einem der wichtigsten Propagandamittel.²²

2.2 Filmpolitik der Besatzungszeit

2.2.1 Chronologischer Abriß

Bereits während des Krieges beschäftigte sich das Department of War auf amerikanischer Seite eingehend mit der Analyse von japanischen Filmen, um

²⁰ ANDERSON u. RICHIE: 129.

²¹ Nach HELMER (39) ist der Regisseur Kamei Fumio 亀井文夫 allerdings der einzig dokumentierte Fall, dem die Arbeitsmöglichkeit entzogen wurde. Er verlor seine Lizenz im Herbst 1942, nachdem er wegen seines Filmes "Kämpfende Soldaten" 「戦う兵隊」 (*Tatakau heitai*) der kommunistischen Verschwörung angeklagt worden war. HIRANO (33) führt ebenso den Produzenten Iwasaki Akira 岩崎昶 an. Darüber hinaus ist kein weiterer Fall bekannt.

²² YAMANE: 21.

Kenntnisse über die japanische Kultur und Denkweise zu gewinnen.²³ Das Medium Film war also einerseits ein Weg zur Vorbereitung auf eine mögliche Besatzung, andererseits in der Nachkriegszeit, in der die japanische Bevölkerung in die Kinos strömte,²⁴ ein wesentliches Mittel zur “Umerziehung” der japanischen Gesellschaft. Die Meinungen über den Einfluß der amerikanischen Besatzung auf den japanischen Film sind geteilt. In verschiedenen Artikeln besonders kurz nach Ende der Besatzungszeit kann man deutliche Ressentiments der japanischen Seite gegenüber den amerikanischen Behörden herauslesen. So ist ein Teilnehmer einer anonymen Gesprächsrunde vom November 1953 der Ansicht, daß “die Zensur [während der amerikanischen Besatzung] bei weitem strenger als die des japanischen Militärs” gewesen sei.²⁵ Nach McDONALD entsprechen die strengen Maßnahmen seitens des SCAP den Zensurrichtlinien der japanischen Regierung zur Kriegszeit,²⁶ wogegen YAMANE von einer relativ großzügigen Filmkontrolle im Vergleich zu der während der Kriegszeit spricht.²⁷ In einem Gespräch mit David Conde, bis Juli 1946 Chef der Motion Picture and Theatre Unit innerhalb der CIE (Civil Information and Education Section), vom November 1964 betont IWASAKI die Notwendigkeit der drastischen Reformierung des japanischen Films: ohne diese hätte sich das japanische Kino nicht derart positiv entwickeln und Regisseure wie Kurosawa Akira 黒澤明 und Kinoshita Keisuke hervorbringen können.²⁸ Nach dem offiziellen Kriegsende am 15. August wurden sämtliche Kinotheater

²³ HIRANO: 25.

²⁴ COHEN: 3.

²⁵ 「例えば日本の軍の検閲より遥かに激しくてひどい目に遭ったという」 (*Senryôka no eiga gyôsei no uchimaku*; 15)

²⁶ McDONALD 1994: 71.

²⁷ YAMANE: 23.

²⁸ IWASAKI; FUJIMOTO u. CONDE: 29.

des Landes für eine Woche geschlossen. Von insgesamt 1801 Filmtheatern konnten 845 wieder in Betrieb genommen werden,²⁹ die drei oben genannten Filmgesellschaften und vier Wochenschaugesellschaften (Nichi-ei 日英, Asahi 朝日, Riken 理研 und Yokohama cinema 横浜シネマ) standen zur Produktion bereit.³⁰ Bis zur Bekanntgabe einer neuen Politik seitens der amerikanischen Besatzung herrschte eine große Unsicherheit unter den Filmgesellschaften, so daß bis Ende des Jahres lediglich 12 neue Filme uraufgeführt wurden.³¹ CONDE räumt ein, daß seiner Erinnerung nach vor Ankunft der Amerikaner in Japan keine konkreten Maßnahmen bezüglich des Films existierten.³² Den Beamten der Zensurbehörden wurde wiederholt vorgeworfen, über keinerlei Kenntnisse hinsichtlich des japanischen Films verfügt zu haben.³³

Am 22. September 1945 trafen etwa 40 Vertreter aller Filmgesellschaften, Regisseure, Geschäftsführer, Produzenten und sonstige Angestellte, auf Aufforderung der amerikanischen Behörden im Hauptquartier der Besatzungsregierung zusammen, wo ihnen von der eben gegründeten CIE die neuen Richtlinien für den Film bekanntgegeben wurden. Allgemeine Ziele waren Abschaffung des Militarismus, Förderung liberaler Ansätze und Bewegungen in Japan sowie Schaffung von Bedingungen, die eine nochmalige militärische Bedrohung des Weltfriedens durch

²⁹ 530 Kinos waren im Krieg zerstört worden, 260 mußten auf Anweisung der Alliierten schließen und 166 wurden zu anderen Zwecken genutzt. (TANAKA: 48).

³⁰ TANAKA: 48.

³¹ SHIROSEKI: 16.

³² CONDE; FUJIMOTO u. IWASAKI: 28.

³³ Vgl. *Senryōka no eiga gyōsei no uchimaku*. Sehr hart fällt zum Beispiel die Beschreibung des Beamten Harry Slott aus: einer "der lüsternen Blauaugen" 「好色ぶりを発揮する青い目たち」, "der nur darauf aus war, sich mit gehorsamen Japanerinnen zu vergnügen." 「この時ばかり、柔順な日本女性を愉しんだ訳だ」 (YAHIRO: 42.)

Japan verhindern.³⁴ Den Filmschaffenden wurden folgende Themen nahegelegt:

1. Showing Japanese in all walks of life cooperating to build a peaceful nation.
2. Dealing with the resettlement of Japanese soldiers into civilian life.
3. Showing Japanese prisoners of war formerly in our hands being restored to favor in the community.
4. Demonstrating individual initiative and enterprise solving the post-war problems of Japan in industry, agriculture, and all phases of the national life.
5. Encouraging the peaceful and constructive organization of labor unions.
6. Developing political consciousness and responsibility among the people.
7. Approval of free discussion of political issues.
8. Encouraging respect for the rights of men as individuals.
9. Promoting tolerance and respect among all races and classes.
10. Dramatizing figures in Japanese history who stood for freedom and representative government.³⁵

Am 19. November gab die CIE offiziell bekannt, daß von nun an Filme verboten würden, die folgende Kriterien erfüllen:

1. infused with militarism;³⁶
2. showing revenge as a legitimate motive;³⁷
3. nationalistic;
4. chauvinistic and anti-foreign;
5. distorting historical facts;
6. favoring racial or religious discrimination;
7. portraying feudal loyalty or contempt of life as desirable and honorable;
8. approving suicide either directly or indirectly;
9. dealing with or approving the subjugation or degradation of women;
10. depicting brutality, violence or evil as triumphant;
11. anti-democratic;
12. condoning the exploitation of children; or
13. at variance with the spirit or letter of the Potsdam Declaration or any SCAP directive.³⁸

Im Oktober 1945 forderte die Besatzungsregierung von den Filmgesellschaften eine

³⁴ SATO 1995: 163; IWASAKI 1975: 54

³⁵ *History of Nonmilitary Activities in Japan*: 18.

³⁶ Neben einer direkten Thematisierung im Film schloß dieses Verbot auch indirekte Bezüge ein. So wurde beispielsweise der Berg Fuji von den Amerikanern als Symbol für den japanischen Nationalismus und Militarismus gesehen. Er durfte während der gesamten Besatzungszeit nicht in Filmen gezeigt werden, sondern war lediglich als Firmenzeichen der Shôchiku-Filmgesellschaft erlaubt. (HIRANO: 53) Jedoch ist in etlichen Filmen der Shôchiku während der Besatzungszeit, so auch in SYK, eine sich drehende Weltkugel als Firmenzeichen zu sehen.

³⁷ Im Sinne von *adauchi*.

Liste mit sämtlichen Filmen, die von 1931 bis zum Ende des Krieges in Japan produziert worden waren. Am 16. November 1945 wurden von diesen 554³⁹ Werken 235⁴⁰ aufgrund feudalistischen, ultranationalistischen oder militaristischen Inhalts verboten.⁴¹ ANDERSON u. RICHIE nennen den SCAP⁴² als die die Auswahl der verbotenen Filme treffende Stelle, in anderen Quellen wird dies nicht explizit erwähnt; Conde selbst betont jedoch, daß dies allein auf Entscheidung der Angestellten der japanischen Filmgesellschaften beruhe und er – und somit die amerikanischen Behörden – an der Liste keine Änderungen vorgenommen habe.⁴³

Das Filmgesetz von 1939 und damit auch die Filmzensur der Kriegszeit wurden offiziell am 6. Dezember 1945 aufgehoben.⁴⁴ Die Besatzungsregierung begann mit der Filmkontrolle sofort nach der Ankunft in Japan,⁴⁵ offiziell wurde dies jedoch erst am 28. Januar 1946.⁴⁶ “Von nun an”, so schrieb die *Kinema jumpô* im März, “wird der SCAP dafür sorgen, daß die Filmproduzenten liberale Filme aus einem liberalen

³⁸ HIRANO: 46.

³⁹ *Eigakai kyûten no GHQ seisaku*.

⁴⁰ SCAPIN 287: Elimination of Undemocratic Motion Pictures (*History of Nonmilitary Activities of the Occupation of Japan*: 73). Zwar werden 236 Titel genannt, der Film “Eine gewisse Frau” 或女 (*Aru onna*, 1942) ist jedoch doppelt aufgelistet.

⁴¹ Die ausgehändigten Negative der meisten dieser Filme wurden im Frühjahr 1946 verbrannt. In ländlichen Gebieten wurden einige der verbotenen Filme jedoch weiterhin gezeigt, teils aus Unkenntnis, aber auch aus Mangel an Vorführmaterial. (ANDERSON u. RICHIE: 161).

⁴² Meint hier natürlich eher die Zensurbehörde, auf deren Entscheidung hin General MacArthur (SCAP) die Direktiven erließ.

⁴³ Vgl. HIRANO: 42.

⁴⁴ *Eigahô haishian nado kaketsu*. *Asahi shimbun* 7.12.1945. Andere Angaben finden sich in *Jihô: Heiwa kokka kensetsu he eiga no seisaku hôshin kimaru* (4.11.), *Eigakai kyûten no GHQ seisaku* (16.10.) und IKEDA (8.10.). Meines Erachtens ist dem Artikel der *Asahi shimbun* aufgrund der zeitlichen Nähe zum Ereignis mehr Vertrauen zu schenken.

⁴⁵ ANDERSON u. RICHIE: 160.

⁴⁶ SCAPIN 658: Memorandum on Motion Picture Censorship (*History of Nonmilitary Activities of the Occupation of Japan*: 23).

Blickwinkel produzieren.”⁴⁷ Von da an galt eine doppelte Zensur: Beamte der CIE, genauer der Theatre and Motion Unit, waren für zivile Aspekte, Beamte der CCD (Civil Censorship Detachment) für militärische Aspekte zuständig. Meinungsverschiedenheiten zwischen beiden Behörden blieben nicht aus, die letzte Entscheidung traf jedoch die CCD.⁴⁸ Diese doppelte Zensur galt bis zur Bildung des sogenannten “Komitees zur ethischen Kontrolle innerhalb des Films”⁴⁹ 映画倫理規程管理委員会 (eiga rinri kitei kanri iinkai, kurz: Eirin), die eine Selbstzensur garantieren sollte, am 14. Juni 1949. Eine postproduktionale Zensur durch die CIE bestand jedoch weiterhin bis zum Ende der amerikanischen Besatzung. Im Gegensatz zur japanischen Regierung während des Krieges war die Besatzungsregierung bestrebt, der Bevölkerung die Existenz einer Filmkontrolle nicht bewußt werden zu lassen, dies stünde im Widerspruch zu einer demokratischen Gesellschaft: eine Zensur in Form einer zivilen Behörde wurde von den Alliierten in der Verfassung verboten.⁵⁰

Im März 1946 forderte die japanische Regierung auf Druck der Alliierten die “Dachorganisation aller Filmgewerkschaften Japans” 全日本映画従業員組合同盟 (zennihon eiga jûgyôin kumiai dômei, kurz: Zen’ei)⁵¹ auf, eine Liste der

⁴⁷ 「今後の制作者は自由な映画を企画、制作できる訳で検閲は連合軍司令部によって行われる。」 (*Jihô: Heiwa kokka kensetsu he eiga no seisaku hôshin kimaru*).

⁴⁸ HIRANO: 47; *Senryôka no eiga gyôsei no uchimaku*. Ein aufschlußreicher Fall ist dabei der Dokumentarfilm “Die Tragödie Japans”/“Eine japanische Tragödie” 日本の悲劇 (*Nihon no higeki*, 1946) von Kamei Fumio, der unter Anleitung der CIE entstand, dann jedoch von der CCD abgelehnt wurde (*Senryôka no eiga gyôsei no uchimaku*).

⁴⁹ Nachzulesen in *History of Nonmilitary Activities of the Occupation of Japan*: 25. Dieses Komitee beschäftigte sich mit der Durchsicht von Drehbüchern, Titeln und Liedertexten. Bei Bemängelungen war die Zustimmung der Produzenten nötig, um Änderungen vorzunehmen.

⁵⁰ HIRANO: 45.

⁵¹ Die Zen’ei wurde am 13. Januar gegründet (TANAKA, J.: 48). Die Organisation expandierte,

Kriegsverbrecher innerhalb der Filmindustrie anzufertigen. Diese Liste wurde am 18.März veröffentlicht und enthielt nach vorheriger Überarbeitung 29 Namen, eingeteilt in drei Gruppen: Personen der Gruppe A wurde die Berechtigung zur Tätigkeit in der Filmindustrie vollends entzogen,⁵² für Personen der Gruppe B war dieses Berufsverbot auf eine bestimmte Zeit begrenzt, Personen der Gruppe C⁵³ hatten sich lediglich einer Selbstkritik zu unterziehen und wurden aufgefordert, sich von nun an für den Aufbau einer demokratischen Gesellschaft zu engagieren.⁵⁴ Einige wurden relativ schnell 1948 rehabilitiert, andere mußten bis 1950 warten. Die forcierte Demokratisierung zog unter den Japanern die Furcht vor einem unkontrollierten Einfluß kommunistischen Denkens nach sich,⁵⁵ MacArthurs Konzept bestand jedoch gerade darin, durch demokratische Reformen einen wirksamen Schutz gegen Kommunismus zu schaffen.⁵⁶ Die amerikanischen Behörden verfolgten anfangs auf ausdrückliche Anweisung aus

änderte ihren Namen am 28.April in "Dachverband aller Film- und Theatergewerkschaften Japans" 全日本映画演劇従業員組合同盟 (zennihon eiga engeki jûgyôin kumiai dômei, kurz: Nichi-ei-en) und trat mit nun 18.000 Mitglieder dem kommunistisch orientierten "Nationalen Kongreß der industriellen Gewerkschaften Japans" 全日本産業別労働組合 (zennihon sangyôbetsu rôdô kumiai) bei. (HIRANO: 214).

⁵² Darunter war Kido Shirô 城戸四郎 (1894-1977), ehemals Vorsitzender der "Vereinigung für den patriotischen Film" 映画報国団 (eiga hôkoku dan), der kurz zuvor zum Vertrauensmann der Shôchiku-Filmgesellschaft ernannt wurde (*Jihô: Heiwa kokka kensetsu he eiga no seisakuhôshin kimaru*).

⁵³ Gruppe C schloß einige Regisseure ein, die später als "Linke" angesehen wurden. (ANDERSON u. RICHIE: 164.)

⁵⁴ Ebd.: 163. Sämtliche Namen der Gruppe A und B wurden öffentlich bekanntgegeben in: *Jihô – Nihon idô eiga renmei un'ei funô no kiki itaru*.

⁵⁵ Kido, ehemals Direktor der Shôchiku-Filmstudios, ist in seinen Memoiren der festen Überzeugung, die amerikanischen Behörden seien von Anhängern des Kommunismus unterwandert gewesen. (Vgl. ANDERSON u. RICHIE: 163). Es wurde im allgemeinen angenommen, daß Conde Kommunist war. Vgl. hierzu auch in *Ikite iru nihon eiga shi (dai ni men) – Senryôka no eiga gyôsei no uchimaku* die Bemerkung, es sei der größte Fehler gewesen, Conde einzusetzen; seine linksgerichtete Gesinnung habe viele Probleme mit sich gebracht. Conde selbst äußert sich zu diesen Verdächtigungen mit den Worten, es seien viele Mißverständnisse aufgekommen. (CONDE; FUJIMOTO u. IWASAKI: 29).

⁵⁶ COHEN: 96.

Washington eine gewerkschaftsfördernde Politik,⁵⁷ da die Gewerkschaften jedoch zunehmend unter kommunistische Führung gerieten, fand ein Kurswechsel statt. Entscheidender Wendepunkt war die Zerschlagung des ersten nationalen Streiks durch MacArthur am 1. Februar 1947. Einen in dieser Hinsicht wichtigen Einschnitt in der Filmindustrie stellen die drei Streiks der Tōhō dar.⁵⁸ Der Ausbruch des Koreakrieges 1950 führte zu einer Verschärfung der antikommunistischen Haltung der japanischen Regierung. Durch die Äußerung Generals MacArthurs am 3. Mai 1950, die Kommunistische Partei stelle eine potentielle Gefährdung des Allgemeinwohls dar,⁵⁹ wurde die "Rote Säuberung" angeheizt. Anfang Juni wurden 24 führende Mitglieder der Partei sowie 17 Herausgeber des Parteiorgans "Rote Flagge" 赤旗 (*Akahata*) ihrer Ämter enthoben. Mitglieder der Kommunistischen Partei Japans wurden aus der Filmindustrie entfernt, im ganzen verloren 137 Mitarbeiter ihre Stellung, darunter Regisseure wie Gosho Heinosuke 五所平之介, Kamei Fumio 亀井文夫 und der Drehbuchschreiber Hisaita Eijirō 久板栄二郎.⁶⁰ In Presse und Rundfunk wurden 704 Angestellte entlassen, insgesamt mußten 1.171 Beamte aus Regierungsposten, 10.972 aus dem öffentlichen Dienst und 2.000 Angestellte aus dem Lehrdienst scheiden.

⁵⁷ Ebd.: 188ff.; IKEDA: 229. HIRANO (341ff.) zeigt anhand von Beispielen, wie sich dies innerhalb der Filmzensur bemerkbar machte.

⁵⁸ Die ersten beiden Streiks (Frühjahr und Herbst 1946) wurden relativ schnell beendet, die Gewerkschaft konnte einige Erfolge verzeichnen. Auslöser für den dritten Streik waren Kündigungsschreiben an etwa 1.200 Angestellte landesweit durch Beschluß des neuen Direktoren Watanabe, eines entschiedenen Antikommunisten. Dieser dritte Streik zog sich vom 15. April bis zum 18. Oktober hin. Die Gewerkschaft erreichte, daß die Entlassung von 270 Mitgliedern der Nichiei-en zurückgezogen wurde, die Unternehmensführung behielt sich das Recht auf Kontrolle politischer Aktivitäten vor und konnte eine Eindämmung des kommunistischen Einflusses als Erfolg verzeichnen.

⁵⁹ HIRANO: 254.

⁶⁰ Ebd.: 252. Dies und auch die Entlassungen bei den Streiks der Tōhō führten dazu, daß sich etliche Filmschaffende unabhängigen Filmproduktionen zuwandten.

COHEN spricht von 22.000 öffentlichen Beamten, die aufgrund der “Roten Säuberung” ihre Stellung verloren, wobei seiner Meinung nach etliche mit Sicherheit keine Kommunisten waren.⁶¹

2.2.2 Empfohlene Themen

Zwar wurde bereits bei Ausbruch des Krieges auf amerikanischer Seite mit gezielten Schulungen der japanischen Sprache und Kultur begonnen,⁶² dennoch urteilten Zensoren oft zu sehr nach amerikanischen Maßstäben. Bei der präproduktionalen Zensur kam es zu Streichungen von Szenen, die für den Japaner eine Selbstverständlichkeit darstellten, wie zum Beispiel das Begrüßen durch Verbeugung.⁶³

Bei Filmen gerade aus der Zeit kurz nach Kriegsende fallen Darstellungen betont westlicher Manieren auf, wie die Aufbahrung einer Toten in einer christlichen Kirche in Mizoguchi Kenjis 溝口健二 “Die Liebe der Schauspielerinnen Sumako”

「女優すまこの恋」 (*Joyu Sumako no koi*, 1947) oder der Gebrauch von Messer und Gabel anstelle der üblichen Eßstäbchen in Kurosawas “Ich bereue meine Jugend nicht”

「わが青春に悔いなし」 (*Waga seishun ni kuinashi*, 1946). Die Aussage Generals MacArthurs, das geistige Niveau eines durchschnittlichen erwachsenen Japaners gleiche dem eines Zwölfjährigen [Amerikaners],⁶⁴ scheint den Eindruck der Arroganz seitens der Amerikaner zu bestätigen.

Japan sollte zu einer demokratischen Gesellschaft nach amerikanischen Maßstäben

⁶¹ COHEN: 452.

⁶² HIRANO: 24ff.

⁶³ ANDERSON u. RICHIE: 162.

⁶⁴ HIRANO: 45.

reformiert werden. Für die amerikanischen Beamten schloß dies eine moderate sexuelle Befreiung ein. Es entstanden die sogenannten *seppun eiga* 接吻映画 (“Kußfilme”). Während des Krieges waren Darstellungen von Küssen verboten gewesen,⁶⁵ in ausländischen Filmen wurden derartige Szenen entfernt. 1946 versetzte “Jugend mit zwanzig” 「二十歳の青春」 (*Hatachi no seishun*) Kritiker und Publikum mit der ersten offiziellen Kußszene im japanischen Film in Aufregung. Im Anschluß daran wurde dieses Problem verschiedentlich öffentlich erörtert.⁶⁶ Nach Kritiken an der unnatürlichen Darstellung eines Kusses unter anderem in “Jugend mit zwanzig” wurde Kinoshita Keisuke von Kritikern für die Inszenierung einer natürlich wirkenden und für die Handlung notwendigen Kußszene in “Der Phönix” 「不死鳥」 (*Fushichô*, 1947) gelobt.⁶⁷

Ein weiterer wichtiger Punkt war die Unterstützung demokratischer Ideale im Film. Kurz nach Ende des Krieges wurden einige Filme unter besonderer Kontrolle der CIE

⁶⁵ Es gibt zwar eine Ausnahme in dem Film “Frauen gibt es überall” 「女はいつの世も」 (*Onna wa itsuno yo mo*, 1931) von Sasaki Keisuke 佐々木啓祐. Laut HIRANO (54) ging die entsprechende Szene ging allerdings nur durch die Zensur, weil der Hauptdarsteller den Zensoren im entscheidenden Augenblick ablenkte. Vier Tage nach der Premiere wurde der Film verboten.

⁶⁶ Nach einer Umfrage der *Yomiuri shimbun* waren 73% der Befragten für Kußszenen, mit der Begründung, es sei an der Zeit, sich von feudalistischen Zwängen und Anschauungen zu lösen, während 23% dagegenhielten, daß Küssen für Japaner unnatürlich und unüblich sei; es sei Ausdruck der Liebe zwischen Mutter und Kindern (*Seppun eiga*. *Yomiuri shimbun* 14.8.1946). Der Schriftsteller Shishi Bunroku erklärte, Küssen entspräche nicht der Physiognomie eines Japaners: schon vor Jahrhunderten hätten die Japaner erkannt, daß Küssen durch die Form ihrer Nasen unattraktiv wirken müsse (SHISHI: *Seppun*). Das Problem des Küssens wurde in Folge von sogenannten *kasutori zasshi* 粘取り雑誌 (“Billigblätter”) aufgegriffen, die sich neben Erotik auf Themen wie Verbrechen und bizarre Geschichten konzentrierten. Diese Zeitschriften kamen Ende 1946 auf, wurden schnell sehr populär, verschwanden aber bald 1949, als der Schwerpunkt der meisten Zeitschriften auf das Thema Familie gelegt wurde. (HIRANO: 162).

⁶⁷ HIRANO: 159.

produziert, wie beispielsweise Kurosawas “Ich bereue meine Jugend nicht”⁶⁸ und Kinoshitas “Das Morgen der Familie Ôsone” 「大曾根家の朝」 (*Ôsone ke no ashita*, 1946).⁶⁹ Im Vorfeld zum Inkrafttreten der neuen Verfassung am 3.Mai 1947 wurde mit den drei großen Filmgesellschaften abgesprochen, daß diese je einen Film zur Unterstützung verschiedener Aspekte der Verfassung produzieren sollten. Daei als Spezialist für *jidaigeki* behandelte in “Das politische Theater” 「壮士劇場」 (*Sôshi gekijô*) den Punkt der Zivilrechte, Shôchiku, die in der Regel Filme über und für Frauen produzierte, nahm sich in “Feuer der Leidenschaft” 「条炎」 (*Jôen*) des Problems der Gleichberechtigung an und Tôhô, die auf *gendaigeki* spezialisierte Filmgesellschaft, schuf in “Krieg und Frieden” 「戦争と平和」 (*Sensô to Heiwa*) eine Verurteilung des Krieges.⁷⁰

Die wiederholt betonte Zerschlagung feudaler Werte⁷¹ zielte besonders auf das feudal geprägte Familiensystem und hierbei vor allem die Stellung der Frau ab. In den Augen der Amerikaner hatten Frauen unter dem feudalen System zu leiden und benötigten zu ihrer Emanzipation der Unterstützung von außen. Das patriarchalische Familiensystem *ie* 家 wurde am 22.Dezember 1947 als juristische Instanz abgeschafft.⁷² Das Wahlrecht

⁶⁸ Zu einer detaillierten Darstellung der Produktionshintergründe vgl. HIRANO: 179-204.

⁶⁹ Das Drehbuch zu beiden Filmen schrieb Hisaita Ejirô, der sich in den 30er Jahren in der linken Theaterbewegung engagiert hatte.

⁷⁰ “Krieg und Frieden” durchlief einige Schwierigkeiten bei der CCD und wurde erst im Juli 1947 nach Entfernung von Sequenzen, die der Meinung der Zensur nach die Besatzung kritisierte und insgesamt etwa 30 Minuten des Filmes ausmachten, freigegeben. Unter den drei Filmen fand “Krieg und Frieden” mit Abstand die größte Anerkennung bei Kritik und Publikum. (Vgl. HIRANO: 170ff).

⁷¹ Vgl. eine Notiz des SCAP: *Draft: Women since the Occupation* oder ADACHI: 129.

⁷² Davor war zum Beispiel bei Heirat, Adoption oder Gründung einer Zweigfamilie die Erlaubnis des Familienoberhauptes nötig, der Wohnort wurde ebenso vom Familienoberhaupt bestimmt. Ein

für Frauen, erstmals in der japanischen Verfassung verankert, zählte zu General MacArthurs persönlichen Anliegen;⁷³ der Grundstein dafür war jedoch schon in der Vorkriegszeit gelegt worden, insbesondere von der damaligen Frauenbewegung, deren politische Forderungen jedoch erfolglos geblieben waren.⁷⁴ Verschiedene Probleme, wie die Wiederheirat von Kriegswitwen mit Verweis auf Stellung und Verhaltenskodex von Witwen innerhalb des feudalistischen Denkens, wurden in der Nachkriegszeit öffentlich diskutiert.⁷⁵ Filme, die emanzipierte Frauen darstellten, wurden gefordert und gefördert. So finden sich oft Protagonistinnen, die sich aus einer unbefriedigenden Ehe befreien und ihren eigenen Weg gehen, wie in “Eifersucht” 「嫉妬」 (*Shitto*, 1949). Nach HIRANO war die Darstellung von Gewalt gegen Frauen oder der Degradierung von Frauen nicht erwünscht.⁷⁶ Jedoch entschied auch hier eher Willkür als fixierte Richtlinien. HIRANO berichtet von einem Fall, wo auf Anweisung der CCD eine Szene entfernt werden mußte, in der eine Frau ihrem Mann im Abstand von einigen Schritten folgt.⁷⁷ Allerdings finden sich etliche Beispiele, in denen Frauen geschlagen bzw. regelrecht verprügelt werden.⁷⁸ Laut HIRANOs Untersuchungen sollte jedoch stets deutlich werden, daß die Hilfe von amerikanischer Seite für die Befreiung der Frau unbedingt notwendig sei. Frauenfiguren, die ihre Männer dominierten, gaben daher

weiterer Kritikpunkt war die Verfügung des Mannes über das Eigentum der Frau. Außerdem war die Erbschaft nun nicht mehr auf den ältesten Sohn festgelegt.

⁷³ COHEN: 12 u. 62.

⁷⁴ WEBER: 421.

⁷⁵ Zum Beispiel *Tôkyô shimbun* 20.4.48.

⁷⁶ HIRANO: 71.

⁷⁷ Ebd.: 72.

⁷⁸ Zum Beispiel in “Meine Liebe ist verbrannt” 「我が恋は燃えぬ」 (*Waga koi wa moenu*, 1949), “Eifersucht” oder “Frauen der Nacht” 「夜の女たち」 (*Yoru no onnatachi*, 1948).

wohl ebenso Anlaß zur Kritik.⁷⁹

2.2.3 Verbotene Themen

Unter den oben genannten verbotenen Themen wie Militarismus, Fremdenfeindlichkeit oder Glorifizierung feudaler Werte war die Kritik an der amerikanischen Besatzung ein Punkt, der den größten Raum zur Zensur bot.⁸⁰ Szenen, in denen der Krieg erwähnt wurde, mußten unbedingt den Verweis auf die Kriegsschuld Japans enthalten. Kritik an der ökonomischen Lage der Nachkriegszeit war nur gestattet, wenn dies als direkte Konsequenz des japanischen Militarismus dargestellt wurde.⁸¹ Besonders die Darstellung der Atombombenabwürfe in Hiroshima und Nagasaki galten als strengstes Tabu. Zwar wurden Dokumentarfilme der Filmgesellschaft Nichi'ei über die Atombombe nach einigen Änderungen von Conde freigegeben, dies offensichtlich aber nur, weil befürchtet wurde, daß ein Verbot der schon angekündigten Filme Kritik an den amerikanischen Behörden hervorrufen könnte.⁸² Ein weiteres Projekt der Nichi'ei, das eine regelmäßige Berichterstattung über Hiroshima und Nagasaki beinhaltete, mußte abgebrochen werden. Verschiedene andere Filmprojekte zu diesem Thema konnten ebenfalls auf Anweisung der Zensur nicht realisiert werden; Oba Hideos 大庭秀雄 "Die Glocke von Nagasaki" 「長崎の鐘」 (*Nagasaki no kane*, 1950) wurde erst nach etlichen Änderungen und Streichungen freigegeben.⁸³ Die Atombombe blieb undiskutierter wunder Punkt im amerikanisch-japanischen Verhältnis, SHIMIZU spricht

⁷⁹ HIRANO: 72.

⁸⁰ Ebd.: 45.

⁸¹ Ebd.: 54.

⁸² Ebd.: 60.

⁸³ Ebd.: 64.

von einem Schock, der die japanische Gesellschaft nach dem Ende der Besatzung erfaßte, als erstmals Fotografien von Opfern der Atombomben veröffentlicht wurden. In diesem Moment habe er persönlich die Befreiung von der Besatzung gespürt.⁸⁴

Weiterhin war die Darstellung asozialen Verhaltens nur erlaubt, wenn deutlich wurde, daß Glücksspiel, Verbrechen, Schwarzmarkthandel oder Prostitution zu verachten seien und negative Konsequenzen nach sich zögen.⁸⁵ Punkt acht der verbotenen Themen, “approving suicide either directly or indirectly”, spiegelt die extremen kulturellen Unterschiede wider. Während in der amerikanischen Gesellschaft Suizid durch den Einfluß der christlichen Religion eine große Sünde darstellt, ist im japanischen Denken Selbstmord einer Niederlage vorzuziehen. Insbesondere das Bushidô, die Ethik der Kriegerklasse, betont die Schönheit des Todes aus freier Entscheidung.⁸⁶ Die Amerikaner waren von den Kamikaze-Missionen⁸⁷ zum Ende des Pazifikkrieges entsetzt und sahen anders als die Japaner im Selbstmord keine konstruktive Lösung von Problemen.⁸⁸

Schon 1944 entschied sich Washington für einen Fortbestand der japanischen Monarchie. Das kaiserliche System, so das Argument, sei wesentlicher Teil der

⁸⁴ SHIMIZU 1994a: 212.

⁸⁵ HIRANO: 74.

⁸⁶ Vgl. ERLINGHAGEN.

⁸⁷ Die kamikaze tokubetsu kôgekitai 神風特別攻撃隊 war eine besondere Einheit der japanischen Luftwaffe, die im Oktober 1944 ins Leben gerufen wurde, um eine Einnahme der Philippinen durch die amerikanischen Truppen abzuwehren. Die Bezeichnung *kamikaze* basiert auf den so genannten “Göttlichen Winden” (“kami”=Gott, göttlich; “kaze”=Wind), Taifune, denen die zweimalige Verhinderung einer Invasion durch die Mongolen im 13.Jhd. zugeschrieben wird. Kamikaze-Flieger opferten das eigene Leben, um feindliche Ziele zu zerstören.

⁸⁸ HIRANO: 77.

japanischen Gesellschaft, ohne den diese in ein Chaos geraten würde, was kommunistische Einflüsse begünstigen könne. Der Kaiser blieb also von einer Verfolgung als Kriegsverbrecher verschont, freie Diskussionen über seine Rolle sollten jedoch gefördert werden. Kamei Fumios “Die Tragödie Japans” 「日本の悲劇」 (*Nihon no higeki*, 1946) ist ein Paradebeispiel für die Gratwanderung, die durch diese Bestimmungen von den Filmschaffenden abverlangt wurden. Der Film – ein Zusammenschnitt verschiedenen Dokumentarmaterials mit der klaren Darstellung des Kaisers als Kriegsschuldigen – wurde auf Anweisung der CIE produziert. Im Juni 1946 von CIE und CCD freigegeben, wurde er jedoch im August von der CCD verboten, sämtliche Abzüge mußten ausgehändigt werden.⁸⁹ Bis zum Ende der Besatzung durfte er nicht mehr vorgeführt werden.

2.2.4 Das Problem der *jidaigeki*

Zunächst soll der Begriff *jidaigeki* innerhalb des japanischen Filmes definiert werden. Die Handlung eines *jidaigeki* spielt in der Feudalzeit (1185 bis 1868), vor allem in der Edo-Zeit (1600-1868).⁹⁰ Der Begriff ist in Abgrenzung von dem Begriff *gendai geki* 現代劇 zu verstehen, der Filme bezeichnet, die sich mit Problemen und Phänomenen der gegenwärtigen Gesellschaft befassen.⁹¹ Zwar umfaßt das Genre Komödien, Geistergeschichten, Musicals, am typischsten sind jedoch Geschichten über Samurai

⁸⁹ Ebd.: 106. Es wird angenommen, daß der damalige Premierminister Yoshida MacArthur während eines persönlichen Besuches um Verbot des Filmes gebeten habe. (*Senryôka no eiga gyôsei no uchimaku*).

⁹⁰ Dies mutet paradox an, da die Edo-Zeit das Ende der Kriegerklasse symbolisiert, innerstaatlich lagen keinerlei kriegerischen Auseinandersetzungen vor. Samurai bekleideten, wenn sie überhaupt erwerbstätig waren, in der Regel Beamtenposten und bezogen einen Unterhalt von der Regierung.

⁹¹ Desweiteren existiert der Begriff *meijimono* 明治物 für Filme, deren Handlung in der Meiji-Zeit

oder Rônin (herrenlose Samurai), in denen Schwertkampfsszenen ein wesentlicher Bestandteil sind und auch den Handlungshöhepunkt markieren. *Jidaigeki* entwickelten sich aus der Praxis, Szenen, insbesondere Kampfszenen, des Kabuki zu filmen. Sehr bald verlagerte sich der Schwerpunkt auf Heldentaten tapferer Samurai.⁹² In der Regel verfügten Darsteller der ersten *jidaigeki* über Bühnenerfahrung im Kabuki. In den Zehner Jahren wurden *jidaigeki* als Stücke der Heldenverehrung von der Filmgesellschaft Nikkatsu 日活 produziert. Es entwickelten sich verschiedene Erzählmuster, von denen das der Rachegeschichte dominierte. Weiterhin entstanden Detektivgeschichten, in denen ein rechtschaffener Shôgun-Agent Gaunern gegenübersteht, mystische Geschichten, in denen der Held zum Beispiel einen legendären Geist bekämpft; Leben berühmter Schwertkämpfer wie Miyamoto Musashi 宮本武蔵 (1584?-1645) wurden wiederholt verfilmt, und auch ein Robin-Hood-Äquivalent findet sich: ein Angehöriger der Yakuza beschützt Arme und Schwache gegen gefährliche Widersacher.⁹³ Im Zusammenhang mit der ökonomisch instabilen Lage fand ab 1923 der Typus des Rebellen Einzug als Held im *jidaigeki*. Dennoch liegen hier keine Alternativen zu feudalen Werten vor und auch der Schwertkampf bleibt für die Handlung wesentlich. In den Dreißiger Jahren wurden vermehrt Samurai dargestellt, die sich in der Geschichte durch Patriotismus hervortaten. Während des Pazifikkrieges setzte die Regierung *jidaigeki* bewußt ein, um patriotischen Geist und Vaterlandsliebe zu stärken. Mit Ende des Krieges brach der “Winter der *jidaigeki*”⁹⁴ an, ihre Produktion wurde drastisch eingeschränkt. Bei den wenigen, die in dieser Zeit

(1868-1912) spielt. Diese werden aber meist zu den *gendaiigeki* gezählt.

⁹² SPALDING: 129.

⁹³ Ebd.: 134.

erschieden, wurde nun erstmals eine wahrheitsgemäße Darstellung der Fakten gefordert, Schwertkämpfe durften nicht gezeigt werden. Nach dem Ende der Besatzungszeit taten sich einige Regisseure wie Mizoguchi oder Kurosawa durch herausragende Werke hervor, wodurch diesem Genre ein neues Interesse entgegengebracht wurde. DESSER untersucht den Samurai-Film der Nachkriegszeit auf verschiedene narrative Muster hin. Aus einem nostalgischem Gefühl für die japanische Geschichte, deren Darstellung in Form der populären *jidaigeki* während der Besatzungszeit verboten worden war, entwickelte sich der nostalgische Samurai-Film. In seinen Strukturen ähnelt dieses Subgenre Samurai-Filmen der Vorkriegszeit. Der Held, schon zu Beginn zum Scheitern verurteilt, wird als Rônin, der seine Stellung durch äußere Umstände verloren hat, vorgestellt. Er geht aus einem Pflichtgefühl heraus den Weg der Gerechtigkeit, greift das System als solches aber nicht an. Der Konflikt zwischen *giri* 義理 (das Pflichtempfinden) und *ninjô* 人情 (das wahre, menschliche Gefühl) findet sich auch in dem von DESSER als antifeudalistischen Samurai-Film bezeichneten Subgenre, das mit Beginn der 60 Jahre aufkam. Der Protagonist, anfangs ein Samurai in angesehener Stellung, verliert wie im nostalgischen Samurai-Film seine Stellung durch äußere Umstände. Er kämpft für das Gute, beschützt Schwächere, findet aber am Ende den Tod. Im Unterschied zu vorher, beginnt der Held, das System als solches zu hinterfragen, Konflikte mit Vertretern der herrschenden Schicht sind häufig. Während in diesen beiden Erzählmustern die Gesellschaft über das Individuum gestellt wird, kennzeichnet sich der Protagonist des Films über Zenkämpfer durch eine Ignoranz seiner sozialen Umgebung aus. Er benutzt sein Schwert, um seine Kampfkunst zu

⁹⁴ 「時代劇冬の時代」 (KATÔ u. TSUTSUI: 8).

perfektionieren, dabei verachtet er sein eigenes Leben und auch das anderer. Entgegen dem Konzept der “Würde des Scheiterns”⁹⁵ wird hier erstmals ein erfolgreicher Protagonist vorgestellt, der am Ende überlebt. Filme, in denen der Schwertkampf zum zentralen Thema wurde, kamen mit Kurosawas “Die Leibwache” 「用心棒」 (*Yôjimbô*, 1961) auf. Der Antagonist, in den ersten beiden Subgenres die Gesellschaft an sich, im dritten unwesentlich, erhält hier eine wesentliche Funktion. Die Handlung spielt stets in der Edo-Zeit, die Gesellschaft bleibt bloßer Hintergrund für die zahlreichen Kämpfe, denen eine Form des Nihilismus eigen ist: das Individuum zählt nichts, jeder kann dem Schwert zum Opfer fallen. Filme dieses Genre ähneln sich im Muster untereinander und sind nach DESSER in ihrer Idee mit amerikanischen Western vergleichbar. Unter den Protagonisten finden sich auch Angehörige anderer sozialer Klassen.⁹⁶ Mit der Einführung des Fernsehens verloren *jidaigeki* jedoch deutlich an Niveau, billige Serien finden sich bis heute im japanischen Fernsehen.

Auf dem Treffen der Filmschaffenden am 22. September 1945 wurde auf das Problem des traditionellen japanischen Kabukitheaters und seine enge Verbindung mit dem feudalistischen Denken hingewiesen:

Kabuki theatre is based on feudalistic loyalty, and sets faith in revenge. The present world does not accept this morality any more. The Japanese will never be able to understand the principles of international society insofar as things

⁹⁵ In seiner Studie stellt MORRIS in verschiedenen Beispielen der japanischen Geschichte den typischen japanischen Helden, der nicht trotz (wie im westlichen Denken), sondern gerade wegen seiner Niederlage zum Helden wird. MORRIS, Ivan: *Samurai oder Von der Würde des Scheiterns*. Frankfurt/Main: Insel Verlag 1989.

⁹⁶ Vgl. DESSER: 145-164.

such as fraud, murders, and betrayals are justified by the principle of revenge, regardless of law. [...] ⁹⁷

Es ist Faubion Bowers zu verdanken, daß das Kabuki nicht vollständig verboten wurde. Bowers war anfangs MacArthurs Assistent, wechselte aus Leidenschaft für Kabuki ab 1946 dann in die Zensurabteilung für Theater innerhalb der CCD und wurde 1947 schließlich Direktor derselben. Das Motiv des *adauchi* galt als Problempunkt: Gedanken der Rache an der Siegermacht sollten auf gar keinen Fall aufkommen. Mit dem Verbot feudalistischer Themen sank das Repertoire des Kabuki erheblich, daher wurden etliche Stücke umgeschrieben. Versuche der Demokratisierung, wie beispielsweise weibliche Kabukidarsteller, wurden bald aufgegeben, da dadurch das Interesse am Kabuki sank. ⁹⁸ Bowers setzte sich mit allen ihm zur Verfügung stehenden Möglichkeiten für ein Überleben dieser jahrhundertealten Bühnenkunst ein. Ein wesentliches Argument Bowers' bestand in der Aussage, daß Kabuki als eine stilisierte Bühnenkunst geschätzt wurde und daher hinsichtlich der Themen wie Rache oder Selbstmord keinen Einfluß ausübe, im Gegensatz zum Film, einem Medium, das die Gegenwart mit all ihren Entwicklungen widerspiegele. ⁹⁹ Bowers erreichte, daß mit einer Vorführung von "Die Schatzkammer der treuen Vasallen" 「仮名手本忠臣蔵」 (*Kanadehon chûshingura*) am 1. Oktober 1947 die Zensur von Kabuki prinzipiell endete. ¹⁰⁰ Es ist nicht verwunderlich, daß gerade *jidaigeki*, die oft auf Kabukistücken

⁹⁷ HIRANO: 38.

⁹⁸ *History of Nonmilitary Activities of the Occupation of Japan*: 14.

⁹⁹ HIRANO: 66.

¹⁰⁰ Dieses bis heute sehr populäre Stück basiert auf der wahren Geschichte der "47 Rônin des Akô" 赤穂浪人事件 (*Akô rônin jiken*). Der Fürst Asano Takumi no Mikoto wurde von dem hochgestellten

basierten, den amerikanischen Beamten ein Dorn im Auge waren und fast vollkommen verboten wurden. Betrachtet man das Verhältnis von *gendaigeki* und *jidaigeki*, so wird deutlich, daß sich an der Abneigung der Amerikaner *jidaigeki* gegenüber bis gegen Ende der Besatzungszeit nicht viel änderte, allerdings wurden die Beschränkungen seit Oktober 1949 lockerer.¹⁰¹

	1945	1946	1947	1948	1949	1950	1951
<i>Gendaigeki</i>	10	59	89	106	126	178	154
<i>Jidaigeki</i>	2	7	8	17	30	37	54

¹⁰²

Jidaigeki, die zugelassen wurden, enthielten keine typischen Schwertkampfszenen. Es wird wiederholt erwähnt, daß Conde *jidaigeki* und darin besonders Schwertkampfszenen haßte,¹⁰³ womit die Antipathie seitens der Amerikaner *jidaigeki* gegenüber oft als sehr subjektive Meinung Condes abgetan wird. Conde stellte sich in Diskussionen gegen das gängige Argument, *jidaigeki* entsprächen im Grunde amerikanischen Western: der Held eines Westernfilms, so Conde, schütze mit seiner Pistole das Gesetz, wogegen der Samurai sein Schwert gebrauchte, um sich selbst zu schützen und somit gesetzlos sei.¹⁰⁴ Schon 1944 wurde in den USA der Propagandafilm

Zeremonienmeister Kira Kôzukenosuke derart provoziert, daß er diesen mit seinem Schwert verwundete, woraufhin er auf Anweisung des Shôgun *seppuku*, die rituelle Selbstentleibung, vornehmen mußte und sein Besitztum beschlagnahmt wurde. Seine 47 Gefolgsmänner planten heimlich Rache an Kira. Im Dezember 1702 drangen sie in dessen Anwesen ein und töteten ihn. Im Februar des folgenden Jahres begingen alle *seppuku*. Es war verboten, in Kabukistücken authentische Personennamen zu verwenden, daher trägt die Figur des authentischen Asano den Namen En'ya Hangan, die Entsprechung des Kira heißt Moronao Kôno. "Die Schatzkammer der treuen Vasallen" galt als die Demokratie hinderlichstes Stück. Die Aufhebung des Verbotes dieses Stückes bedeutete also die Aufhebung der Kabukizensur schlechthin. (LEITNER: 112).

¹⁰¹ FUJII: 245.

¹⁰² SHIROSEKI: 17. Im Vergleich dazu wurden 1937, zur Zeit eines aggressiven japanischen Militarismus, 324 *jidaigeki* und 238 *gendaigeki* produziert.

¹⁰³ Zum Beispiel in *Eigakai kyûten no GHQ seisaku*.

¹⁰⁴ CONDE; FUJIMOTO u. IWASAKI: 28.

Know your enemy: Japan produziert, in dem unter anderem Schwertkampfszenen aus japanischen Spiel- und Dokumentarfilmen zusammengeschnitten wurden. Das Schwert sei Statussymbol der Kriegerklasse,¹⁰⁵ welche damit zur Übung oder aus reinem Vergnügen Köpfe und Gliedmaßen einfacher Bürger abschlugen.¹⁰⁶ Die Japaner seien im Gegensatz zu Christen ein “blutdürstiges Volk”.¹⁰⁷ Bei obengenannten Treffen wurden die Vertreter der Filmgesellschaften “ermahnt”, so TANAKA, “daß die Bejahung der barbarischen und grausamen Gewalt in *jidaigeki* abzulehnen ist.”¹⁰⁸ In zeitgenössischen Essays zur Situation des japanischen Films bzw. konkret der *jidaigeki* wird auf die Schwierigkeit, diese völlig aufzugeben, hingewiesen. Sie seien sehr beliebt, die Zuschauer verlangten nach ihnen, dennoch solle sich jeder Regisseur des schlechten Einflusses solcher Filme bewußt sein.¹⁰⁹ Im März 1950 äußert sich MORI zum Schicksal der *jidaigeki* mit den Worten, für eine Entwicklung des japanischen Filmes müsse man auf diese verzichten. *Jidaigeki* der Nachkriegszeit enthielten im Gegensatz zum Kabuki, das als totes Kulturgut bewertet würde, sowohl feudalistische als auch humanistisch geprägte Gedanken, daher könnten sie leicht einen schlechten Einfluß ausüben.¹¹⁰

¹⁰⁵ Wie stark diese Symbolträchtigkeit historisch galt, wird an folgendem Beispiel deutlich. Bald nach der Einführung von Schußwaffen durch die Portugiesen im 1543 wurden diese verboten, da die Bedeutung des Schwertes als Waffe wesentlich herabgesetzt wurde und somit auch seine Funktion als Statussymbol der Kriegerklasse verlor. (DIAMOND: 257).

¹⁰⁶ In der Edo-Zeit galt für Samurai das Recht des *kirisutegomen* 切捨て御免: bei (schon geringfügigen) Vergehen einer Person niederen Standes durfte der Samurai sein Schwert gebrauchen und denjenigen töten. Allerdings wurde der Fall danach untersucht und der Samurai konnte, sollte er ungerechtfertigt gehandelt haben, auch bestraft werden.

¹⁰⁷ Vgl. HIRANO: 68.

¹⁰⁸ 「時代劇では殺伐、残酷な暴力肯定は好ましくないとしなめられました。」 (TANAKA, J.: 49).

¹⁰⁹ *Eiga kai tenbô: jidaigeki no hôkô*.

¹¹⁰ MORI 1950: 2. Hier sei bemerkt, daß MORI als ehemaliger Direktor der Tôhō-Filmstudios 1946 unter den “Kriegsverbrechern der Filmindustrie” der Klasse B zu finden ist. Es ist anzunehmen, daß

Nach Ende der Besatzungszeit ist einigen Kritikern deutlicher Unmut den Alliierten und ihrer Filmpolitik gegenüber anzumerken, was sich auch in Diskussionen über *jidaigeki* zeigt. So ist YAHIRO, der die Amerikaner wiederholt als “Blauauge” 青目 (aome) bezeichnet, der Meinung, daß gerade hinsichtlich der *jidaigeki* viele Argumente nicht haltbar gewesen seien.¹¹¹ In einer anonymen Gesprächsrunde von 1953 meint ein Teilnehmer herablassend, der Grund für die Restriktion der *jidaigeki* sei eben das *adauchi* gewesen: die Alliierten hätten eben einfach Angst vor diesem Rachedenken gehabt.¹¹²

3. Der Regisseur Kinoshita Keisuke

3.1 Kinoshita in der Filmkritik

Kinoshita Keisuke ist einer der großen Meister des japanischen Kinos und nach Ansicht von ANDERSON und RICHIE “yet one of the very few to see his country and his people as the occasionally ridiculous and more than occasionally ludicrous objects that any people are bound to be.”¹¹³ Mit seinem Tod 1998 hinterließ er 49 Werke. Die Meinungen über Stil und Qualität seiner Filme sind geteilt; durchgesetzt hat sich die Bezeichnung “Sentimentalist”.¹¹⁴ Kurosawa, in der Kritik häufig als Kinoshitas

er daher besonderer Kritik ausgesetzt war.

¹¹¹ FUJI: 41.

¹¹² *Senryôka no eiga gyôsei no uchimaku*: 21.

¹¹³ ANDERSON u. RICHIE: 372.

¹¹⁴ So in GALBRAITH: 31. KITAKAWA betont in einem Artikel von 1955 den sentimental Charakter seiner Filme. “[Seine Werke] enthalten zwar gelungene Stellen, aber sie sind so merkwürdig sentimental und gefallen mir nicht.” 「小器用なデリケートなところはあるが、妙に甘くて、気に入らないのである。」(KITAKAWA 1951: 50). In SATÔs Kritiken findet sich wiederholt der Ausdruck “ein Film, der die Zuschauer zum Weinen bringt” 「観客を泣かせる映画」.

Counterpart angesehen, hält dagegen: “ich bin eher [der] Sentimentalist, Kinoshita ist eher [der] Realist.”¹¹⁵ Kinoshita hat jedoch eine Reihe von Werken voll scharfer Ironie geschaffen, man denke an “Der blühende Hafen” 「花咲く港」 (*Hanasaku minato*, 1943) oder “Carmens reine Liebe” 「カルメン純情す」 (*Karumen junjôsu*, 1952). Nach Ansicht McDONALDs lassen sich Kinoshitas Werke in zwei Kategorien einteilen: zum einen sind sie satirischen, zum anderen lyrischen Charakters.¹¹⁶

Kinoshitas Protagonisten, die Sympathie und Mitgefühl beim Zuschauer hervorrufen, sind oft unperfekt, eben menschlich.¹¹⁷ Kinoshita verstand es, den Massengeschmack zu treffen,¹¹⁸ in Nachrufen zu seinem Tod 1998 wird er als Regisseur bezeichnet, “der die Stimmung der Zeit sensibel aufnahm.”¹¹⁹ SATÔ verweist wiederholt auf das Motiv des “Nörgelns”: “In Kinoshitas Filmen ist es so: Solange man ,nörgeln’ kann, lebt man. Wenn man nicht mehr ,nörgeln’ kann, lohnt es sich nicht mehr zu leben.”¹²⁰

¹¹⁵ 「俺の方がセンチメンタリストで、木下の方がよっぽどリアリストだよ。(NISHIMURA u. ISHIHARA: 174).

¹¹⁶ McDONALD 1983: 231.

¹¹⁷ Haruko, die Hauptfigur in “Eine japanische Tragödie” 「日本の悲劇」 (*Nihon no higeiki*, 1953) ist eine einfache und vulgäre Frau, was ihr die Verachtung ihrer Kinder einbringt. Der Vater in “Jugend” 「少年期」 (*Shonenki*, 1951) – im Film die Figur, die während des Krieges standhaft ihrer pazifistischen Gesinnung anhängt – zieht durch seine Ignoranz dem praktischen Leben gegenüber den Haß des Sohnes auf sich. In “Carmen besucht die Heimat” 「カルメン故郷に帰る」 (*Karumen kokyô ni kaeru*, 1951) schafft Kinoshita in einer naiv-dümmlichen Hauptfigur eine positive Heldin. (Vgl. KINOSHITA 1986: 32).

¹¹⁸ “Seine Werke sind für Entwicklungen der Zeit empfänglich [...]” 「彼の作品は常に時代の働きに敏感である[...]」 (*Kinema jumpô zôkan nihon eigakantoku zenshû*: 138).

¹¹⁹ *Hôga no kyôshô mata hitori...Yomiuri shimbun* 31.12.1998.

¹²⁰ [木下恵介の映画では、人間は愚痴を言いつづけることができるかぎりには生きられるのであり、愚痴も言えなくなったら生きる甲斐はないのである。] (SATÔ 1984: 165). 愚痴 “guchi” wird im Deutschen mit “Nörgeln” wiedergegeben. SATÔ sieht im “Nörgeln” einen wichtigen Bestandteil zwischenmenschlicher Beziehungen: wird man der Möglichkeit, sich bei seinen Nächsten über sein Schicksal zu beklagen, beraubt, ist das Leben nicht mehr lebenswert. So

Seine Werke spielen in der Regel in der Gegenwart,¹²¹ besonders die der Nachkriegszeit zeigen eine Auseinandersetzung mit dem Krieg auf persönlicher Ebene. Er untersucht Probleme und Entfremdungen innerhalb der Familie; häufig wird der Umgang mit dem Verlust einer nahestehenden Person thematisiert. Charakteristisch sind Kinoshitas Mutterfiguren, die nach Ansicht ISHIHARAs von der engen Beziehung zu seiner eigenen Mutter geprägt sind.¹²² Kinoshita ist, darin ist die Kritik sich einig, der Regisseur für das weibliche Publikum. Seine Frauenfiguren sind im Gegensatz zu den männlichen Protagonisten, welche gerade in den Werken der Nachkriegszeit oft unter Kriegsverletzungen leiden, voll Lebenskraft und innerer Stärke. In einer Sonderausgabe der *Kinema jumpô* über sein Werk wird er sogar explizit als „Frauenregisseur“ 女性監督 (joseikantoku) bezeichnet: „Meines Erachtens ist Kinoshita zweifellos ein ‚Frauenregisseur‘. Hier soll der Begriff ‚Frau‘ sagen, daß er nicht sich selbst als Absolutum begreift, sondern meint, daß er stets einen relativ[ierend]en Blickwinkel einnimmt.“¹²³ Dagegen sind bei Kinoshita auffallend oft weinende männliche

begeht Haruko in „Eine japanische Tragödie“ nach Meinung SATÔs deshalb Selbstmord, da sie sich ihren Kindern nicht mehr „nörgelnd“ mitteilen kann, eine Kommunikation zwischen ihnen unmöglich geworden ist. (Ebd.).

¹²¹ Vgl. auch Kinoshitas Aussage: „Zu arbeiten, ohne sich mit der Gegenwart auseinanderzusetzen, entfernt vom Zeitgeschehen, erscheint mir absurd. Die Probleme der heutigen Zeit sind in meinen Augen wesentlich.“ (‐Travailler en dehors d’une confrontation avec le présent, à l’écart de l’actualité, me paraît absurde. Le problèmes du présent sont essentiels à mes yeux.‐; KINOSHITA 1986: 55).

¹²² NISHIMURA u. ISHIHARA: 175. In ‐Jugend‐ zeichnet Kinoshita eine enge Mutter-Sohn-Beziehung, in welcher der Sohn anstelle des Vaters die Vertrauensperson seiner Mutter ist. Kinoshita selbst meint: ‐[...] meine Mutter ist die beste aller Mütter. Wenn ich in meinen Filmen eine ideale Mutter darstelle, ist es sie, die ich beschreibe.‐ (‐[...] et ma mère [est] la meilleure des mères. Quand je montre une mère idéale dans mes films, c’est elle que je décris.‐; KINOSHITA 1986: 41.)

¹²³ ‐私にとって木下はなによりもまず「女性監督」として立ち現れた。この場合「女性」というのは自分を絶対のものと考えずに常に相対的なまなざしをもつ、ということだ。‐ (ISHIHARA 1999b: 52).

Protagonisten anzutreffen. Kinoshita habe es, so ISHIHARA, jedoch verstanden, diese trotz ihrer emotionalen Schwäche schön wirken zu lassen.¹²⁴

Eine Darstellung in Abgrenzung zu Kurosawa erscheint sinnvoll, nicht zuletzt, da beide in der Kritik wiederholt einander gegenüber gestellt werden. Neben allen Würdigungen füreinander sind auch Spannungen zu spüren, so äußert sich Kinoshita über Kurosawas männliche Protagonisten wie folgt: “Ist das nicht lächerlich, so [eine] primitiv[e] Darstellung.”¹²⁵ YAMADA faßt in einem Satz zusammen, worauf die meisten Ansätze eines Vergleiches zwischen Kinoshita und Kurosawa abzielen: “Vom Typ gesehen ist Kurosawa ein männlich fühlender, Kinoshita ein weiblich fühlender Mensch, sie haben den japanischen Film zur selben Zeit geformt und bilden einen positiven [i.S. von kreativen] Kontrast zueinander.”¹²⁶ Ein weiterer aufschlußreicher Vergleich findet sich in den Worten des Kurosawa-Spezialisten NISHIMURA: “Einfach gesagt ist Kurosawa ein Beethoven, der keine Anstrengung scheut, und Kinoshita wie Mozart, ein Naturtalent.”¹²⁷ Anders als Kurosawa gelangte Kinoshita nicht zu internationaler Anerkennung. NISHIMURA erwähnt als möglichen Grund Kinoshitas “Süße”,¹²⁸ die an sich sehr japanisch sei und von einem internationalen Publikum nicht verstanden

¹²⁴ Selbst Oiwa in SYK sei trotz ihrer körperlichen Schwäche und der Anhänglichkeit an Iemon diesem an innerlicher Stärke und Entschlossenheit überlegen. (Vgl. ISHIHARA 1999a: 111–127).

¹²⁵ 「バッカじゃなからろうか、あんなに単純で」 (op.cit. NISHIMURA u. ISHIHARA: 175).

¹²⁶ 「タイプとしては黒澤さんは男性的ですし、木下さんは女性的な繊細な人で、同じ時期に日本映画界をしょって立った人たちなのですが、好対照です。」 YAMADA: 296.

¹²⁷ 「分かりやすくいえば黒澤さんは“努力の人・ベートーブエン”で、木下さんは“天才・モーツアルト”なんですよ。」 (NISHIMURA u. ISHIHARA: 172).

¹²⁸ 甘え “amae”: ist auch mit “Verwöhntheit” oder “jemanden verwöhnen” zu übersetzen. Ebenso findet sich im Zusammenhang mit Kinoshita der Begriff “amai”, was in erster Linie “süß” bedeutet und hier als “sentimental” zu verstehen ist.

werden könne.¹²⁹ Nach SATÔs Ansicht spielt dabei die unterschiedliche Interpretation des “Helden” eine große Rolle. Die Charaktere der starken männlichen Helden Kurosawas (der “Samuraitypus”) seien universal, würden also international anerkannt, während Kinoshitas männliche Helden schwach seien und oft in Liebeszenen aufträten bzw. als Liebende dargestellt würden. Ein typisch japanisches Verhalten in Liebesbeziehungen sei jedoch für Nichtjapaner schwer nachzuvollziehen, weswegen sich die Beliebtheit von Kinoshitas Filmen auf Japan beschränke.¹³⁰

3.2 Leben und Werk

Kinoshita Keisuke wurde am 5. Dezember 1912 in Hamamatsu (Präfektur Shizuoka) geboren und hatte schon als Kind den Wunsch, Regisseur zu werden. 1933 trat er in die Filmstudios der Shôchiku in Kamata ein, begann aber vorerst in der Abteilung für Filmentwicklung, da ihm für die Aufnahme in die Regieabteilung ein Universitätsabschluß fehlte und die Abteilung für Filmentwicklung bereits überfüllt war. Er bekam die Möglichkeit, als Assistent des Kameramanns Kuwabara Kô 桑原昂 unter dem Regisseur Shimazu Yasujirô 島津保次郎 zu arbeiten. Shimazu wurde auf Kinoshita aufmerksam und machte ihn 1936 zu seinem Regieassistenten. Shimazu wird als sehr ehrgeiziger Lehrer eingeschätzt, dem viel daran lag, seinen Assistenten mehr beizubringen als sie innerhalb eines durchschnittlichen Arbeitstages aufnehmen konnten.¹³¹ Er verlangte sehr viel von seinen Mitarbeitern, der Kritiker HAZUMI spricht

¹²⁹ NISHIMURA u. ISHIHARA: 175.

¹³⁰ SATÔ u. YAMADA: 23.

¹³¹ ANDERSON u. RICHIE: 374.

von ihm als “Tyrann”.¹³² Kinoshita kam nach eigener Aussage einige Male an seine Grenzen und überlegte wiederholt aufzugeben.¹³³ Sein Stil ist in verschiedener Hinsicht von dem Shimazus geprägt: von ihm lernte er, Situationen des alltäglichen Lebens gekonnt darzustellen,¹³⁴ und auch seine Experimentierfreude ist wohl im wesentlichen von ihm geweckt worden. Wie Shimazu richtete sich Kinoshita nicht unbedingt nach Drehplan und ließ den Schauspielern ausreichend Freiraum zur Improvisation.¹³⁵ Auch seine Fürsorge und Hartnäckigkeit als Lehrer übernahm er von ihm.¹³⁶ Als Shimazu 1939 schließlich zu der Filmgesellschaft Tôhō wechselte, begann Kinoshita als Regieassistent Yoshimura Kôsaburô 吉村公三郎. Er bekam das Angebot, gemeinsam mit Nakamura Noboru 中村登 einen eigenen Film zu drehen. Kurz vorher, im Dezember 1940,¹³⁷ erhielt er jedoch einen Einberufungsbescheid an die chinesische Front. Im Januar 1941 erlitt er eine Entzündung an der Achillessehne des linken Beines sowie eine Blutung am linken Auge und wurde in ein Lazarett eingeliefert.¹³⁸ Im Mai 1941 kehrte er in die Heimat zurück.

Wieder in Japan, war Kinoshita ein Jahr als Drehbuchschreiber bei Shôchiku tätig und drehte 1943 seinen ersten eigenen Film “Der blühende Hafen”, eine erfrischende

¹³² HAZUMI 1955: 32.

¹³³ KINOSHITA 1960: 130.

¹³⁴ *Kinema junpô zôkan nihon eigakantoku zenshû*: 138; SATÔ 1984: 112.

¹³⁵ Vgl. SACHAU: 82 .

¹³⁶ ANDERSON u. RICHIE: 375.

¹³⁷ Daß SATÔ (1984: 112) irrtümlicherweise das Jahr 1939 angibt, könnte damit zusammenhängen, dass Kinoshita 1939 für Yoshimuras Film *Nishizumi senshachô den* 「西住戦車長伝」 (*Aufzeichnungen des Panzerschützen Nishizumi*) mit Drehorten unter anderem in Nanking China bereiste (KINOSHITA 1998: 31).

¹³⁸ *Kurosawa Akira to Kinoshita Keisuke*: 9. SATÔ (1984: 112) nennt als Grund eine Lungeninfiltration.

Komödie in einer Zeit, in der Kriegspropaganda vorgeschrieben war. Für diesen Film, der vom Publikum sehr positiv aufgenommen wurde, erhielt Kinoshita gemeinsam mit Kurosawa für dessen Debütwerk “Sugata Sanshirô” 「姿三四郎」 (*Sugata Sanshirô*) den Yamanaka-Sadao-Preis. Die Kritik lobt das hohe Niveau und das technische Talent und setzt auf beide Regisseure große Hoffnungen, das flaue japanische Kino zu beleben.¹³⁹ Von 1939 an stand die gesamte Filmindustrie unter staatlicher Kontrolle. Die Tôhō produzierte etliche Kriegsfilme, wogegen Shôchiku sich auf “menschliche”¹⁴⁰ Filme für das weibliche Publikum konzentrierte. Nach Ansicht Kinoshitas war der Direktor der Kamata-Studios Kido Shirô 城戸四郎 Kriegsgegner und vermied weitgehend Propaganda im Film.¹⁴¹ Andererseits hatte er den Vorsitz der “Vereinigung für den patriotischen Film” 映画報国団 (*eiga hôkoku dan*) inne.¹⁴² Bis zum Ende des Pazifikkrieges drehte Kinoshita drei weitere Filme: “Magoroku lebt” 「生きている孫六」 (*Ikite iru Magoroku*, 1943), “Stadt des Jubels” 「歓呼の町」 (*Kanko no machi*, 1944) und “Das Heer” 「陸軍」 (*Rikugun*, 1944), wobei der letzte sicherlich der kontroverseste ist. In diesem Film zeigt Kinoshita eine Mutter, die große Zweifel und Schwierigkeiten hat, ihren Sohn in den Krieg ziehen zu lassen, sie ist also keine Vorbildfigur für die japanische Kriegspropaganda. Die aufwendige Schlußszene, in der Soldaten von einer Menschenmenge verabschiedet werden, rief etliche Diskussionen hervor. Inmitten der jubelierenden Massen versucht die Mutter, von Panik und Schmerz ergriffen, ihren Sohn so weit wie möglich zu begleiten, wird jedoch im

¹³⁹ SHIMIZU 1943: 31.

¹⁴⁰ 人間的 “ningenteki”.

¹⁴¹ SATÔ 1984: 114.

Menschengewühl umgerissen. Die letzte Einstellung zeigt sie innig betend, während die Massen an ihr vorbeiziehen. Die Zensur war von dieser Interpretation empört, ließ den Film jedoch unverändert, um ihn schließlich Soldaten an der Front zu zeigen, mit der Intention, ihnen die geistige Unterstützung seitens der Mütter in der Heimat bewußt zu machen und so zu motivieren.¹⁴³ Neben Würdigungen der antimilitaristischen Haltung Kinoshitas in “Das Heer” in der Nachkriegszeit, deutet beispielsweise Shinoda auf den uneindeutigen Charakter der Schlußszene hin, die ebenso eine enthusiastische und kriegsbejahende Haltung der Mutter zulasse.¹⁴⁴ Damit ist wohl insbesondere die letzte Einstellung gemeint, bei der zwei Interpretationen möglich sind: betet die Mutter für das Wohl ihres Sohnes oder für den Kriegserfolg des Kaiserreiches? SATÔ sieht Kinoshita nicht als klaren Kriegsgegner und Pazifisten: es sei typisch für ihn, das Schwanken der Mutter zwischen Patriotismus und der mütterlichen Liebe zum Kind zu zeigen.¹⁴⁵ Das anstehende Projekt Kinoshitas – ein Film über die Sondereinheit der Kamikaze-Flieger – wurde gestrichen; ein weiteres Drehbuch verwarf die Zensur mit der Begründung, der Inhalt widerliefe der Nationalpolitik. Kinoshita drehte bis Kriegsende keinen weiteren Film.

Nach Ende des Krieges kam es zu neuen Verordnungen und Richtlinien in der Filmpolitik seitens der Besatzungsmacht. Unter den 235 Filmen, die im November 1945 von auf Anweisung des SCAP verboten wurden, befanden sich sämtliche Werke Kinoshitas, die während dieser Zeit produziert wurden: “Der blühende Hafen”,

¹⁴² *Jihô – Nihon idô eiga renmei un'ei funô no kiki itaru.*

¹⁴³ KINOSHITA 1986: 22.

¹⁴⁴ HIRANO: 18.

¹⁴⁵ SATÔ 1984: 124.

“Magoroku lebt”, “Stadt des Jubels” und “Das Heer”. In seinem ersten Nachkriegswerk “Das Morgen der Familie Ôsone” stellt Kinoshita die Frage nach der Verantwortung für den Krieg. Der Film handelt von einer Familie aus der oberen Mittelschicht während und kurz nach Ende des Krieges, deren Mitglieder extrem verschiedener politischer Ansichten sind: der tyrannische Onkel ist überzeugter Soldat der Kaiserlichen Armee, ein Sohn wird zu Kriegszeiten als Liberaler verhaftet. Während einige Kritiker das Werk, das sich auf Platz eins der Bestenliste der *Kinema jumpô* befand, als richtungsweisend lobten,¹⁴⁶ wird Kinoshita in anderen Rezensionen als “Mitläufer” der neuen amerikanischen Besatzungspolitik bezeichnet.¹⁴⁷ SATÔ empfindet den Film, der eine den Propagandafilmen zur Kriegszeit völlig entgegengesetzte Aussage hat, als “glatten Schwindel”.¹⁴⁸

Die 50er Jahre, die allgemein als Blütezeit des japanischen Films gelten, können wohl auch als Hochphase in Kinoshitas Schaffen bezeichnet werden.¹⁴⁹ 1951 drehte er den ersten japanischen Farbfilm, “Carmen besucht die Heimat” 「カルメン故郷に帰る」 (*Karumen kokyô ni kaeru*), bezeichnend für Kinoshita, der nach eigenen Worten immer

¹⁴⁶ Vgl. ADACHI: 132.

¹⁴⁷ KITAKAWA (1951: 50) ist im allgemeinen nicht von der Leistung Kinoshitas überzeugt. In *Rikugun* sieht er eine deutliche kriegsbejahende Haltung des Regisseurs: “[...] ich denke, daß [Kinoshita], der so etwas wie ‚Rikugun‘ gedreht hat, von einer kriegsbejahenden Haltung durchdrungen ist und diese noch nicht ablegt hat. Zwar verherrlicht er nach dem Krieg in *Osome ke no ashita* das Aufkommen der Demokratie, aber damit schwimmt er nur mit dem Strom der Zeit.”
「やはり、その出発を戦時中にし、「陸軍」など作っている監督の骨身にしみた戦争肯定の思想からは抜け出していないのであらうと、思った。戦後、「大曾根家の朝」で、民主々義のあさばらけを謳歌したことも、あれは時流に便乗したに過ぎないのであらう。」

¹⁴⁸ SATÔ 1984: 126.

¹⁴⁹ Kinemajun: *Kinema jumpô zôkan nihon eigakantoku zenshû*: 138.

wieder etwas Neues, bisher Unbekanntes ausprobieren wollte.¹⁵⁰ Eine Fortsetzung der Geschichte folgte 1952 in “Carmens reine Liebe”. Beide Komödien handeln von einem einfachen Mädchen vom Lande, das sich in Tōkyō als Striptänzerin Geld verdient. Im ersten Film stattet sie ihrer Heimat einen Besuch ab, im zweiten wird ihr hartes Leben in der Großstadt vor dem Hintergrund politischer Ambitionen von Militaristen dargestellt. Zwischen beiden Werken liegt ein sechsmonatiger Frankreichaufenthalt, nach Kinoshitas Aussage mit der Absicht, “Japan kennenzulernen”.¹⁵¹ HAZUMI sieht diese Zeit als Einschnitt in Kinoshitas Wesen als Regisseur: er sei während des Aufenthaltes “japanischer” geworden.¹⁵² In “Eine japanische Tragödie” 「日本の悲劇」 (*Nihon no higeiki*, 1953), dessen Titel auf den gleichnamigen Dokumentarfilm Kamei Fumios verweist, stellt Kinoshita im Zerfall der traditionellen, vom Konfuzianismus geprägten Werte, wie Sorgepflicht gegenüber den Eltern, die Tragödie des Nachkriegsjapans dar. Im Mittelpunkt der Handlung steht Haruko, eine alleinerziehende Mutter, die sich in harten Zeiten für ihre beiden Kinder aufgeopfert hat und nun als Gesellschafterin arbeitet. Ihre Hoffnung auf Dank und Liebe der Kinder wird nicht erfüllt, ihr Sohn läßt sich von einem wohlhabenden Arzt adoptieren,¹⁵³ ihre Tochter verachtet die Mutter und zieht zu ihrem Geliebten. Das Einblenden

¹⁵⁰ “Ich will nicht als jemand beurteilt werden, dessen Werke so wie andere vorher sind.” 「前とおなじだとおもわれるのはいやなんです。」 (KINOSHITA 1955: 39).

¹⁵¹ KINOSHITA 1986: 32.

¹⁵² HAZUMI 1955: 34.

¹⁵³ Die Praxis des Adoptierens mit dem Ziel das Recht als Familienoberhaupt weiterzugeben, ist in Japan seit dem Altertum bekannt. Zwar wurde das Familiensystem *ie* mit dem neuen Zivilrecht von 1948 aufgehoben und somit im Falle einer Adoption das Wohl des adoptierten Kindes in den Vordergrund gestellt, die Tatsache, daß sich danach dennoch 60% der Adoptierten im Erwachsenenalter befanden, läßt jedoch vermuten, daß immer noch eher ökonomische und erbschaftsrechtliche Gründe vorlagen. 1987 erfolgte schließlich eine Gesetzesänderung, nach der es auch möglich wurde, bei der Adoption von Kindern unter sechs Jahren deren verwandschaftliche Beziehung zu den wirklichen Eltern und deren Familie zu annullieren.

verschiedener Nachrichten aus Presse, Rundfunk und Fernsehen arbeitet mit dokumentarischen Mitteln und setzt das persönliche Schicksal Harukos in Zusammenhang mit der japanischen Nachkriegsgesellschaft im allgemeinen. Kinoshita war selbst nicht verheiratet, zeigt jedoch in etlichen seiner Werke, welch hohen Stellenwert in seinen Augen die Familie hat. Während er das traditionelle Familiensystem in seinen ersten Komödien eher ironisiert, scheint er es in späteren Filmen wie auch “Eine japanische Tragödie” immer mehr zu bejahen.¹⁵⁴ 1954 folgen zwei weitere herausragende Werke, “Vierundzwanzig Augen” 「二十四の瞳」 (*Nijûshi no hitomi*) und “Garten der Frauen” 「女の園」 (*Onna no sono*). “Vierundzwanzig Augen” brachte Kinoshita den Kinema-Jumpô-Preis ein, die Hauptdarstellerin Takamine Hideko erhielt den Mainichi-Preis für die beste weibliche Hauptrolle, Kinoshita den Mainichi-Preis für das beste Drehbuch und die beste Inszenierung. Der Film gilt als einer der charakteristischsten Kinoshitas und begründete seinen Ruf als “Regisseur, der Gefühle zum Ausdruck bringt”.¹⁵⁵ Die Handlung beginnt 1928 und erzählt das Leben einer Lehrerin auf einer kleinen Insel und ihrer zwölf Schüler bis kurz nach Kriegsende. Der Krieg zerstört das idyllische Leben, sowohl das der Lehrerin als auch das der Schüler. Die Jungen der Klasse werden einberufen, jedoch werden sie als reine und unschuldige Menschen dargestellt. Dies könnte laut SATÔ ein Grund für die außergewöhnliche Popularität des Filmes gewesen sein: der Zuschauer bekam die Möglichkeit, die Vergangenheit, seine persönliche und die allgemeine Japans, zu

¹⁵⁴ SACHAU: 84. Oft wird auch in seinem Arbeitsstil seine Hingabe an die “Familie” gesehen (HAZUMI 1955). Sein Bruder Kinoshita Chûshi 木下忠司 komponierte in zahlreichen seiner Werke die Filmmusik, seine Schwester Yoshiko 芳子 schrieb für einige seiner Filme das Drehbuch und war mit seinem Kameramann Kusuda Hiroyuki 楠田浩之 verheiratet.

entschuldigen.¹⁵⁶ SATÔ kritisiert die einseitige Darstellung der Kriegszeit: sicher habe es gutmütige und unschuldige Menschen gegeben, aber ohne wirklich schlechte Menschen hätte ein Invasionskrieg nicht stattfinden können. Schon 1949 überblickt der Kritiker TSUNODA Kinoshitas Schaffen mit der Bemerkung, die “harmonische Welt” 甘美な世界 (“kambi na sekai”) in dessen Filmen und sein Glaube an das Gute im Menschen zögen sich wie ein roter Faden durch sein Werk.¹⁵⁷

In “Die Ballade von Narayama” 「檣山節考」 (*Narayama bushiko*, 1958) verwendet Kinoshita effektiv Elemente des Kabuki. Der Film gewann den Kinema-jumpô-Preis, den Mainichi-Preis für die beste Inszenierung und den Mainichi-Preis für die Filmmusik. “Weihrauch und Opferblumen” 「香華」 (*Kôge*, 1964) erzählt das Leben zweier Frauen, Mutter und Tochter, im Geisha-Gewerbe mit Beginn der Handlung um 1900 und Ende um 1950. Die Tochter ist erfüllt von der Pflicht ihrer Mutter gegenüber, gleichzeitig jedoch von deren Rücksichtslosigkeit und Oberflächlichkeit abgestoßen. Ihr Dilemma besteht darin, einem traditionellen System anzuhängen, während sich ihre Umgebung nach neuen Werten richtet. Nach diesem Film kam es nach über dreißigjähriger Zusammenarbeit zum Bruch mit der Filmgesellschaft Shôchiku.¹⁵⁸ Daraufhin arbeitete Kinoshita als Freischaffender, wandte sich Fernsehproduktionen zu

¹⁵⁵ 抒情作家として (“jojô sakka toshite”) (*Kinema jumpô zôkan nihoneiga kantoku zenshû*: 139).

¹⁵⁶ SATÔ 1984: 174.

¹⁵⁷ TSUNODA: 66.

¹⁵⁸ Kinoshitas nächstes Projekt “Ein festes Versprechen mit dem Schlachtfeld” 「戦場の固き約束」 (*Senjô no kataki yakusoku*) wurde von der Unternehmensleitung wegen zu hoher Kosten abgelehnt. Außerdem äußerte der Direktor Kido Kritik daran, daß der Protagonist Chinese sein sollte. (*Kurosawa Akira to Kinoshita Keisuke*: 13). Daraufhin verließ Kinoshita die Gesellschaft. Er wollte dieses Projekt vollenden und unternahm dafür Ende der 80er Jahre eine

und etablierte sich recht schnell in diesem Metier.¹⁵⁹ In seinen späteren Werken konzentriert sich Kinoshita auf die Beziehung zwischen Eltern und Kindern. “Das Mordopfer – mein Sohn!” 「衝動殺人－息子よ」 (*Shôdô satsujin – musuko yo*, 1979) und “Eltern, erwacht!” 「父よ母よ！」 (*Chichi yo haha yo!*, 1980) zeigen, daß nichts wesentlicher ist als Liebe innerhalb der Familie, eine Gesellschaft, in der dies keine Priorität besitzt, muß zusammenbrechen. In “Die Kinder von Nagasaki” 「この子を残して」 (*Kono ko wo nokoshite*, 1983) greift Kinoshita mit der Thematik des Atombombenabwurfes wieder die Kriegsproblematik auf. Sein letztes Werk “Vater” 「父」 (*Chichi*, 1988) erzählt liebevoll von der Beziehung eines Mannes zu seinem Vater, der naiv in seiner eigenen Welt lebt.

Am 30.Dezember 1998 starb Kinoshita an einem Gehirnfarkt. Im Januar 1999 fand eine öffentliche Trauerfeier statt. Zahlreiche Tageszeitungen würdigten ihn unter anderem als einen “Regisseur, der die goldene Ära des japanischen Films mitbestimmt hat”.¹⁶⁰ SATÔ sieht mit dem Tod Kinoshitas und auch Kurosawas, der drei Monate

China-Reise, jedoch blieb es nur bei dieser Vorbereitung. (*Kinoshita Keisuke kantoku shibô; Nihon keizai shimbun*).

¹⁵⁹ Das japanische Kino der 60er Jahre ist – wie das Kino generell – gekennzeichnet von einer vermehrten Produktion von Fernsehfilmen. Bei dem “Treffen der vier Ritter [des japanischen Films]” 四騎の会 (“yonki no ai”), zu dem sich Kurosawa, Kinoshita, Ishikawa Kon 石川混 und Kobayashi Masaki 小林正樹 zusammenfanden, um über die Zukunft des japanischen Films zu diskutieren, sprach sich Kurosawa entschieden gegen Fernsehproduktionen aus. Kinoshita, Ishikawa und Kobayashi begannen jedoch, für das Fernsehen tätig zu sein. (NISHIMURA u. ISHIHARA: 174). Kinoshita verlor bei Produktionen nie den Blick für die finanzielle Lage, auch dies mag ein Grund für seine Entscheidung für Fernsehproduktionen gewesen sein. (Vgl. dazu seine Aussagen über die kommerzielle Relevanz von Filmen in KINOSHITA 1986: 48)

¹⁶⁰ 「[...]日本映画の黄金時代を築いた巨匠 [...]」 (*Kinoshita Keisuke kantoku shibô; Hokkaidô*

früher gestorben war, das Ende einer Ära und erwartet somit einen Wandel im japanischen Film.¹⁶¹

3.3. Kinoshitas Werke unter der Besatzungsregierung

Einige der 16 Filme, die Kinoshita in der Zeit der amerikanischen Besatzung gedreht hatte, boten der amerikanischen Zensur Anlaß zur Kritik. In “Das Morgen der Familie Ôsone” wurde eine Szene gestrichen, die einen Bombenangriff durch amerikanische Truppen darstellt.¹⁶² Außerdem sollte die Figur des militaristisch gesinnten Onkels als eine “durch und durch schlechte Person”¹⁶³ konzipiert sein. Sowohl Kinoshita als auch Drehbuchschreiber Hisaita Ejirô waren sich einig, daß es derart schlechte Menschen nicht gäbe. Ihnen blieb jedoch nichts übrig, als einen Kompromiß einzugehen und zumindest nach den Wünschen der Zensur eine Schlußszene einzubauen, in der der liberal gesinnte Sohn nach Kriegsende von den Alliierten aus dem Gefängnis entlassen wird.¹⁶⁴

Kinoshita erinnert sich, daß die Zensur das Verhalten des Protagonisten in “Das Mädchen, das ich liebte” 「我が恋せし乙女」 (*Waga koi seshi otome*, 1946), nämlich die geliebte Frau ohne weiteres einem anderen zu überlassen, mißbilligend mit “dem Geist der Kamikaze-Flieger”¹⁶⁵ verglich, und bemerkt spöttisch, daß ein Mord aus Eifersucht den Beamten wohl lieber gewesen wäre. Er stritt mit der Behörde, mußte

shimbun).

¹⁶¹ *Hôga no kyoshô mata hitori...Yomiuri shimbun* 31.12.1998.

¹⁶² KINOSHITA 1986: 24.

¹⁶³ 「徹底的に悪いやつとして」 (SATÔ 1984: 177).

¹⁶⁴ Ebd., ADACHI: 132 oder HIRANO: 152.

¹⁶⁵ 特攻隊精神 “tokkôtaiseishin” (KINOSHITA 1955: 39).

trotzdem kleine Änderungen am Drehbuch vornehmen.¹⁶⁶ “Die Heirat” 「結婚」 (Kekkon, 1947) blieb von derartigen Änderungen verschont, dennoch schimpften die Zensoren nach Kinoshitas Aussage über die positive Darstellung der Figur eines Schwarzmarkthändlers. “Auf das Fräulein!” 「お嬢さん乾杯」 (Ojôsan kampai, 1949) behandelt das Thema einer Heirat zwischen einer Tochter aus bürgerlichem Haus und einem Mechaniker. Hier ist es das Motiv des *omiaï* お見合, der arrangierten Heirat, das die Zensurbehörde als Überbleibsel Japans feudalistischer Vergangenheit störte.¹⁶⁷ In “Die zersprungene Trommel” 「破れ太鼓」 (Yabure daiko, 1949) mußte der Satz des tyrannischen Vaters: “Ich hatte genug von Japan und ging in die Mandschurei.” abgeändert werden in: “Ich hatte genug von der Hauptinsel [d.h. Honshû] und ging nach Hokkaidô.”¹⁶⁸ Die Vermutung liegt nahe, daß ein derart unreflektierter Verweis auf eine freiwillige Teilnahme am Krieg gegen China innerhalb einer Komödie nicht geduldet wurde. Nach Kinoshitas Aussage wurde das Drehbuch zu SYK trotz der noch geltenden doppelten Zensur ohne Bemängelung zugelassen, dennoch zeigten sich die Zensoren bei der Erstaufführung empört.¹⁶⁹ Detaillierter soll darauf weiter unten eingegangen werden.

¹⁶⁶ Ebd. Welche Änderungen dies genau waren, erklärt Kinoshita nicht. Das Sujet, in dem der Protagonist sich der Wahl des Mädchens widerstandlos fügt, blieb jedoch bestehen.

¹⁶⁷ Leider liegen keine Statistiken oder Anweisungen hinsichtlich *omiaï* während der Besatzungszeit vor. Es kann lediglich nachgewiesen werden, daß die Anzahl der Scheidungen nach dem Krieg stieg.

¹⁶⁸ HIRANO: 81.

4. Der Film *Shinshaku Yotsuya kaidan*

4.1 Legende und literarische Quellen zur Geistergeschichte *Yotsuya kaidan*

Auf dem Friedhof des Myôgyô-Tempel 妙行寺 im Tôkyôter Stadtteil Nishigahara ist das Grab der Tamiya Oiwa 田宮お岩 zu finden. Eine Tafel informiert den Interessierten:

Legende

Die Ehe der Oiwa-sama und ihres Gatten Iemon stand schlecht und ließ sie erkranken. Daraufhin starb sie am 22. Februar des 13. Jahres der Kan'ei-Regierung [1636] und seither kam allerlei "Unglück" über die Familie Tamiya. Als ihr von dem buddhistischen Mönch Nichiren IV ein Lotussutra im Familientempel, dem Myôgyô-Tempel, gelesen wurde, hörte das Unheil schlagartig auf.

Dieser Tempel befand sich ursprünglich in Yotsuya, wurde jedoch im 42. Jahr der Meiji-Regierung [1909] an den gegenwärtigen Ort verlegt.

Bringt man der Pagode für Oiwa-sama ein Opfer dar und betet inbrünstig, so glauben viele, geht der Wunsch stets in Erfüllung.

Oktober im 61. Jahr der Shôwa-Regierung [1986]¹⁷⁰

TSURI beschreibt die Geschichte der Tamiya Oiwa wie folgt. Tamiya Iemon lebte mit seiner Tochter Oiwa in seiner Villa in dem Stadtteil Samon. Nach dem Tod ihres Vaters, nahm Oiwas Gatte dessen Namen an. Sie waren zwar arm, aber ein beneidenswert glückliches Paar. Oiwa galt als Bild einer treuen Gattin. Beflissen verehrte sie die Reisgottheit¹⁷¹ des Schreines, der sich auf dem Grundstück der Tamiyas befand.

¹⁶⁹ KINOSHITA 1986: 28.

¹⁷⁰ 「由緒：お岩様が夫伊右衛門との折合い悪く病身となられてその後亡くなったのが寛永十三年二月二十に日であり爾来田宮家ではいろいろと「わざわざ」が続き菩提寺妙行寺四代日遵上人の法華經の功德により一切の因縁が取り除かれた。この寺も当時四谷にあったが明治四十二年に現在地に移転した。お岩様に塔婆を捧げ熱心に祈れば必ず願い事が成就すると多くの信者の語るところである。昭和六十一年十月。」

¹⁷¹ Die Gottheit Ukanomitama no kami 倉稻魂神 entwickelte sich im Mittelalter zur Gottheit von Schmieden und Händlern, wurde später jedoch vermehrt von Kriegeren, in der Moderne schließlich von allen sozialen Klassen verehrt. Die ursprünglich shintoistische Gottheit erfuhr durch Kûkai 空海, den Begründer der buddhistischen Sekte Shingon 真言 ("das wahre Wort"), der sie als Schutzgottheit seines Tempels wählte, eine Transformation zu einer buddhistischen Gottheit. Traditionell befindet sich im Hof eines Anwesens oder Hauses ein kleiner Haustempel.

Anlässlich 72.Todestages Oiwas am 3.April des Jahres 1717 wurde ihr von den Leuten der Nachbarschaft der buddhistische Name Tokushômyônenshinnyo 得証妙念信女 gegeben.¹⁷² Bereits zehn Jahre später erleidet Oiwa in den “Geschichten aus Yotsuya”

「四谷雜談集」 (*Yotsuya zôdan shû*), zusammengetragen von Takada Mamoru 高田衛, ein härteres Schicksal. Tamiya Futaemon nimmt durch Vermittlung des Akiyama Nagaemon den Rônin Iemon als Gatten für seine Tochter Oiwa in sein Haus auf. Oiwas Häßlichkeit macht Iemon immer unzufriedener. Da Iemon durch Glücksspiel den gesamten Besitz der Familie Tamiya verloren hatte, beschließt Oiwa, eine Stellung als Magd in einer Samuraifamilie anzunehmen, in der Hoffnung, Iemon würde sich bessern. Der Polizeihauptmann Itô will Iemon mit seiner Geliebten Ohana verheiraten, die ein Kind von Itô erwartet. In Oiwas Abwesenheit vollzieht Akiyama die Scheidung Iemons von Oiwa. Als Oiwa dies erfährt, wird sie vor Wut wahnsinnig und verschwindet.¹⁷³

In dem Werk “Aufzeichnungen über die Städter der Bunsei-Zeit” 「文政町方書上」 (*Bunsei machikata kakiage*) von 1827 findet sich die Geschichte mit geringfügigen Unterschieden unter dem Titel “Aufzeichnungen über den Ursprung der Gottheit Oiwa”

「於岩稻荷来由書上」 (*Oiwa inari raiyu kakiage*): durch die Pockenkrankheit ist das Gesicht der Oiwa entstellt, eine Auge ist geschlossen. Bevor ihr Vater Tamiya Futaemon stirbt, heiratet Oiwa durch Vermittlung des Akiyama Nagaemon einen 31jährigen herrenlosen Samurai, der den Namen Iemon annimmt. Itô Kihei, ein 51jähriger

¹⁷² TSURI: 136.

Polizeihauptmann und guter Bekannter Iemons, will diesen mit seiner schwangeren Geliebten Oume verheiraten. Als sich Oiwa in den Dienst bei der Samuraifamilie begibt, heiratet Iemon durch Vermittlung des Akiyama die schwangere Oume, die neben dem Kind Itô drei weitere Kinder von Iemon zur Welt bringt. Als Oiwa davon erfährt, wird sie vor Eifersucht wahnsinnig und verschwindet am 25. August 1687. Iemon stirbt nach schwerer Krankheit, Oume und die vier Kinder, die Familien Itô und Akiyama, insgesamt 18 Personen, sterben eines unnatürlichen Todes. Die Nachfahren der Familie Tamiya halten 1715 eine Seelenmesse für Oiwa, womit die unglücklichen Ereignisse innerhalb der Familie aufhören.¹⁷⁴ Ähnlich findet sich die Geschichte der Oiwa in dem illustrierten Buch “Schriften und Bilder zu Geistergeschichten der heutigen Zeit”

「模文画今怪談」 (*Momonga ima kaidan*) aus dem Jahre 1788: hier ist sie eine sehr häßliche Frau und ihr Familienname ist Mamiya 間宮, ihr Gatte heißt Kiemon 喜右衛門. Dieser nimmt nicht die Geliebte Itô, sondern dessen Tochter zur Frau.¹⁷⁵

4.2 Die Vorlage zum Film: das Kabukistück *Tôkaidô Yotsuya kaidan*

Populär geworden ist die Geschichte “Der Geist von Yotsuya” durch das Kabukistück *Tôkaidô Yotsuya kaidan* des bedeutenden Kabuki- und Kyôgenverfassers Tsuruya Namboku IV.¹⁷⁶ Es wurde im Juli 1825 in Kombination mit dem Stück “Die

¹⁷³ Ebd.: 140-141.

¹⁷⁴ Ebd.: 137-138.

¹⁷⁵ Ebd.: 139.

¹⁷⁶ Tsuruya Namboku IV (1755-1829) wurde als Sohn eines Färbers geboren und gehörte somit der Kaste der Hinin oder “Unberührbaren” an. 1811 nahm er durch Heirat mit der Tochter des Tsuruya Namboku III den Namen Tsuruya Namboku IV an. Mit seinen Kyôgen- und Kabukistücken begründete er die Goldene Ära des Kabukitheaters. Daß er erst im Alter von 49 Jahren freischaffender Autor wurde, hängt sicherlich mit seiner Herkunft zusammen. Neben *Tôkaidô Yotsuya kaidan*, einem seiner bekanntesten Werke, schuf er etliche andere *kaidanmono*

Schatzkammer der treuen Vasallen” uraufgeführt.¹⁷⁷ Namboku griff auf drei Vorfälle zurück: auf die oben zitierte Legende der Tamiya Oiwa,¹⁷⁸ die Geschichte der 47 Rônin (“Die Schatzkammer der treuen Vasallen”) aus dem Jahre 1702/03 und den Fall am Onbôgraben in Edo, der sich einige Jahre zuvor ereignet hatte.¹⁷⁹ In diesem Stück, das zur Subkategorie der *kizewamono* 生世話物 (Stücke über das Leben der Städter in Edo) zählt, schafft er zwei Handlungsstränge, von denen sich der primäre auf die Geschichte von Tamiya Iemon und Oiwa konzentriert, und der zweite von der Beziehung zwischen Oiwas Schwester Osode und Naosuke handelt. Um das Neue an der Verfilmung Kinoshitas zu erfassen, ist eine detailliertere Darstellung des Kabukistückes nötig.

Tamiya Iemon, ein Rônin des En’ya Hangan, ist mit Oiwa verheiratet. Oume, Enkelin des wohlhabenden Itô Kihei, ein Vasall des Morinao (der Widersacher des En’ya), verliebt sich in Iemon. Oiwas Vater Samon, ebenfalls Rônin des En’ya und nun Bettler, hat erfahren, daß Iemon früher Geld von En’ya gestohlen hatte. Er holt seine Tochter zu sich zurück und fordert die Trennung der beiden. Iemon tötet ihn, verspricht aber Oiwa, die nicht weiß, daß er der Mörder ist, den Tod des Vaters zu rächen, wenn sie bei ihm bleibt. Osode, Oiwas jüngere Schwester, muß sich in dem Bordell des Masseurs

(Geisterstücke). Mit ihm kam die Tendenz auf, Stücke mit der Intention zu schreiben, das Publikum zum Gruseln zu bringen. Kyôgen ist ein lustspielartiges Theater, das im 14. Jhd. aufkam und bis heute zur heiteren Entspannung vor oder zwischen Nôstücken aufgeführt wird.

¹⁷⁷ Zu Einzelheiten der Uraufführung vgl. SUGA: 132. Danach wurden beide Stücke jedoch nicht mehr zusammen aufgeführt.

¹⁷⁸ Diese Geschichte wurde von *kôshakushi* 講釈師, professionellen Geschichtenerzählern, ausgeschmückt und weitergegeben. (KANAYAMA: 8).

¹⁷⁹ Ein Liebespaar, das aus dem Hause des wohlhabenden Gatten der Frau vertrieben wurde, beging Doppelselbstmord. Die Liebenden banden sich zusammen und sprangen in einen Fluß, sie trieben in dem Onbô-Graben in Sugimura merkwürdigerweise nicht liegend, sondern als ob sie im Wasser stünden. Ein Aalfischer holte den Kamm der Frau aus dem Wasser und wurde in derselben Nacht von einem heftigen Fieber geplagt, was die Leute der Gegend sehr verärgerte. (Ebd.).

Takuetsu verdingen, wobei sie sich jedoch noch keinem Freier hingegeben hat. Ihr Verlobter Satô Yomoshichi, wie Iemon Vasall des toten En'ya, widmet sich der Rache am Feind seines Herrn und kann daher noch nicht an eine Heirat mit Osode denken. Der Medizinverkäufer Naosuke, ehemals Diener des Okuda, ist in Osode verliebt und will sie freikaufen. Als Yomoshichi ins Bordell kommt, kommt es nach langer Zeit zu einem Wiedersehen mit Osode. Naosukes Haß auf Yomoshichi wird geweckt, er folgt ihm. Yomoshichi tauscht mit einem Gefährten die Kleider, weswegen Naosuke nicht ihn, sondern den Gefährten ermordet. Er zieht die Gesichtshaut des Toten ab, um ihn unidentifizierbar zu machen. Osode, in dem Glauben, Yomoshichi sei von einem Fremden getötet worden, geht eine Ehe mit Naosuke ein, der ihr verspricht, den Mord an Yomoshichi zu rächen.

Iemon und Oiwa bekommen ein Kind und leben von der Herstellung von Papierschirmen. Der Diener Kobotoke Kohei ist mit der Pflege Oiwas beauftragt. Gerade als er eine wundersame Medizin von Tamiya für seinen kranken Herrn stehlen will, wird er ertappt. Iemon und seine Kumpanen hacken ihm nacheinander die Finger ab und sperren ihn vorerst in einen Verschlager. Itô läßt Oiwa, die von der Geburt sehr geschwächt ist, durch Omaki, Amme der Oume, ein "Heilmittel" überbringen. In Wirklichkeit ist es ein Gift, daß ihr Aussehen verunstalten soll, damit Iemon, der Oiwas und des Lebens in Armut sowieso schon überdrüssig ist, sie verläßt und Oume zur Frau nimmt. Iemon begibt sich zu Itô, um sich für die Medizin zu bedanken. Währenddessen nimmt Oiwa das Gift ein und bekommt an der rechten Stirnseite eine Wunde. Iemon erfährt von Itôs Heiratsplan, der Intrige mit dem Gift und willigt schließlich in eine Heirat ein, unter der Bedingung, eine Anstellung bei Morinao zu bekommen. Anschließend kehrt er heim und will Oiwas Kamm, ein Erbstück ihrer Mutter,

verkaufen. Als Oiwa sich dagegen wehrt, nimmt er schließlich ein Moskitonetz, das er ihr mit Gewalt entreißen muß, wobei sich ihre Fingernägel im Stoff verhaken und abreißen. Er befiehlt Takuetsu, Oiwa zu vergewaltigen, um wegen der angeblichen Untreue Oiwas eine Trennung fordern zu können. Takuetsu versucht, sie zu vergewaltigen, sie wehrt sich jedoch mit einem Dolch, den sie in dem Handgemenge in die Wand stößt. Als Takuetsu ihr von der Intrige Itôs berichtet, will sie sich zu Itô begeben und ihren Fluch aussprechen. Beim Kämmen fällt ihr Haar büschelweise aus und aus der Wunde fließt Blut. Diese Szene wird *kamisuki* 髪梳き (“Haar kämmen”)¹⁸⁰ genannt und ist charakteristisch für das Stück. Hier erfolgt Oiwas Metamorphose in ein groteskes Wesen. Oiwa, rasend vor Wut, fällt unglücklich und schneidet sich am Dolch die Kehle auf. Iemon kehrt zurück, findet den Leichnam Oiwas vor, tötet zusammen mit seinen Kumpanen Kohei, nagelt beide zusammen an eine Tür und wirft diese in den Fluß.¹⁸¹ Er heiratet Oume. In der Brautnacht täuscht ihn der Geist Oiwas und er tötet versehentlich Oume. Dann tötet er Itô, den er für den Geist Koheis hält. Oumes Mutter Oyumi und ihre Amme Omaki, nun bettelarm, entzünden am Fluß ein Feuer für die Toten. Omaki wird durch Oiwas Rachegeist in Form einer Ratte in den Fluß gelockt und ertrinkt. Iemon stößt Oyumi ebenfalls in den Fluß, wo sie stirbt. Naosuke findet beim Angeln Oiwas Kamm.¹⁸² Beim Angeln erscheint Iemon die Tür mit den Leichnamen aus

¹⁸⁰ *Kamisuki*-Szenen sind im Kabuki ein Mittel, tiefe Emotionen oder Kummer des Betreffenden zum Ausdruck zu bringen. In der Regel wird Männern das Haar von der Geliebten, der Mutter oder der Ehefrau gekämmt, seltener wird Frauen das Haar gekämmt. In einer besonderen Form des *kamisuki*, das auch in *Tôkaidô Yotsuya kaidan* vorliegt, kämmt sich eine vor Eifersucht wahnsinnige Frau das Haar selbst. Dies läßt sich aus der Vorstellung herleiten, daß einer eifersüchtigen Frau das Haar zu Berge steht.

¹⁸¹ Nach MCDONALD (1994: 89) war es in der Feudalzeit üblich, wegen Ehebruchs Angeklagte Rücken an Rücken gebunden zur Hinrichtung zu führen. Ob Ehebrecher häufig von dem Gatten der Frau getötet wurden, ließ sich leider nicht klären.

¹⁸² Das japanische Wort für Kamm *kushi* weckt die Klangassoziationen mit “ku” 苦 = “leiden” und

dem Fluß, Oiwas Geist spricht ihren Fluch gegen Iemon aus, Koheis Geist bittet ihn um die Medizin. Diese Szene, *toitagaeshi* 戸板返し (”Türdrehen”) genannt, ist charakteristisch für das Stück und findet sich oft in Zeichnungen oder Drucken zu *Tôkaidô Yotsuya kaidan*.

Osode findet bei einem Kimonohändler Oiwas Kimono und will ihn in einem Bottich waschen. Naosuke bringt den Kamm, den Osodes als den ihrer Schwester erkennt. Als er sich zum Gehen wendet, um den Kamm zu verkaufen, erscheint eine Hand aus dem Bottich und hält den entsetzten Naosuke zurück. Osode erfährt durch Takuetsu vom Tod Oiwas und bittet Naosuke, die Schwester zu rächen. Sie gibt sich Naosuke, mit dem sie bisher keinen sexuellen Kontakt gehabt hatte, hin. In diesem Moment erscheint Yomoshichi. Osode sieht in dieser komplizierten Situation nur in ihrem eigenen Tod einen Ausweg: sie bittet beide heimlich, jeweils den anderen zu töten, und erreicht somit, daß beide Osode töten. Naosuke erfährt, daß sie in Wirklichkeit seine Schwester ist, und weiterhin, daß Yomoshichis Gefährte, den er getötet hatte, der Sohn seines ehemaligen Herrn Okuda war. Aus Reue begeht er Selbstmord. Iemon, vom Rachegeist verfolgt und wahnsinnig geworden, zieht sich in einen Tempel zurück, um von dem Geist befreit zu werden. Wieder erscheint ihm Oiwas Geist, quält ihn und erscheint auch seiner Mutter in Form von Ratten (Oiwa wurde im Jahr der Ratte geboren). Zum Ende treten Yomoshichi und Koheis Frau Ohana auf, um mit dem Mord an Iemon den Tod Oiwas, Osodes, Koheis und Saemons zu rächen.

Tôkaidô Yotsuya kaidan gilt nicht nur hinsichtlich seines Sujets, der Inszenierung, seiner

“shi” 死 = “Tod”. Ein Kamm übernimmt nach japanischem Volksglauben das Wesen und die Seele des Eigentümers. Dadurch wird der Kamm zu einem wiederholten Motiv in Geistergeschichten und Volkslegenden. (IWASAKA u. TOELKEN: 33).

Dynamik und Eleganz als Meisterstück Nambokus, es ragt generell unter den *Edo-sewamono*, den Bürgerstücken über die Stadt Edo, hervor. Das Stück ist angereichert mit Grausamkeit, Mord, Sexualität und Inzest. Diese Mischung ist charakteristisch für Stücke der späten Edo-Zeit, einer Zeit, die gekennzeichnet ist von politischer Isolation und die innerstaatlich keine schwerwiegenden Konflikte oder Unruhen aufwies. Die Städter verlangten nach Ablenkung, je sensationeller, desto besser. Die Thematik des Todes und damit verbunden Geistererzählungen kamen in Form romantischer Geschichten während der Edo-Zeit zu ihrer Entfaltung.¹⁸³

Der Literaturkritiker KATÔ Shûichi fällt über *Tôkaidô Yotsuya kaidan*, das wiederholt als charakteristisches Geisterstück¹⁸⁴ und meisterhaftes Kabukistück¹⁸⁵ bezeichnet wird, ein sehr rational geprägtes Urteil:

Da werden Finger gebrochen und Nägel abgerissen; das Gesicht ist vom Gift entstellt, die Haare fallen aus; am Türpfosten klebt Blut, aus dem Kübel taucht eine Hand auf; Riesenratten laufen umher. Es gibt sadistische Elemente, etwa wenn Iemon Oiwa mißhandelt oder ein blinder Masseur sich an die entstellte Oiwa heranmacht. Auch das Inzest-Motiv zielt auf den Kitzel des Perversen. Das *Tôkaidô Yotsuya kaidan* treibt die blutige Sinnlichkeit der bürgerlichen Edo-Gesellschaft an die Grenze des Möglichen. Iemon mordet nicht etwa, weil er ein böser Mensch wäre, sondern er tritt als Bösewicht auf, weil man unbedingt Mordtaten sehen will. Oiwa geistert nicht aus Eifersucht umher, sondern sie wird eifersüchtig, damit sie einen Grund hat, umherzugeistern. Die bürgerliche Gesellschaft von Edo betont die Teile statt des Ganzen, verfeinert die Verhaltensmuster, ohne nach deren Sinn und Zweck zu fragen, sucht nach immer stärkeren Reizen statt nach der Tiefe menschlicher Gefühle und gelangt so schließlich zum Extremfall *Tôkaidô Yotsuya kaidan*.¹⁸⁶

Das Stück trägt jedoch eine weitaus tiefere Bedeutung. Auch wenn nur die Uraufführung mit “Die Schatzkammer der treuen Vasallen” kombiniert wurde, liegt hier,

¹⁸³ Ebd.: 6.

¹⁸⁴ TÔGAWA: 36.

¹⁸⁵ Beispielsweise in: LEITNER: *New Kabuki Encyclopedia*. Im Edo-Tôkyô-Museum werden Techniken von Kabukiaufführungen am Beispiel von *Tôkaidô Yotsuya kaidan* erklärt.

wie in FUJIWARAs Abhandlung deutlich wird, ein wesentlicher Schlüssel zum Verständnis des Stückes: *Tôkaidô Yotsuya kaidan* parodiert “Die Schatzkammer der treuen Vasallen”. In erster Linie bedeutet dies: loyaler Samurai versus unloyaler Samurai, Thematisierung des “Guten” versus Thematisierung des “Bösen”, “geheiligte Vergeltung” versus “profane Vergeltung”.¹⁸⁷ Indem Namboku die Rachegeschichte “Die Schatzkammer der treuen Vasallen” und die Geistergeschichte verbindet, stellt er die tugendhaft geltende Loyalität der Samurai bloß.¹⁸⁸ Durch die Figur des egoistischen und unloyalen Tamiya Iemon wird die Heldengeschichte des Akô-Vorfalles annulliert.¹⁸⁹ *Gi 義* (“Treue”, “Loyalität”) erfuhr in der Edo-Zeit einen Wertewandel: während sich die Loyalität der 47 Samurai in einer “öffentlichen Entrüstung” äußert, entwickelt sich das Problem der Loyalität gut 100 Jahre später in *Tôkaidô Yotsuya kaidan* auf einer persönlichen Ebene.¹⁹⁰ Namboku verneint nicht Loyalität an sich, aber im Sinne des Bushidô scheint sie zur Zeit von *Tôkaidô Yotsuya kaidan* veraltet. Unter den Samurai, die in dem Stück auftreten, findet sich kein wirklich stattlicher, mehr noch: trotz der oberflächlich erscheinenden Rechtschaffenheit weisen sie einen negativen Charakter auf.¹⁹¹ Darüberhinaus stehen bestimmte Szenen in *Tôkaidô Yotsuya kaidan* entsprechenden in “Die Schatzkammer der treuen Vasallen” gegenüber.¹⁹²

Welche Anziehungskraft die Legende der Oiwa auch heute noch ausübt, zeigt sich in der Tatsache, daß es für Schauspieler, die die Rolle der Oiwa in Film und Theater

¹⁸⁶ KATO: 400. (Übers. von Ozaki Makoto).

¹⁸⁷ FUJIWARA: 37.

¹⁸⁸ SUGA: 132.

¹⁸⁹ Bis in die heutige Zeit herrscht eine große Vorliebe für diesen Vorfall, die sich in zahlreichen künstlerischen Verarbeitungen in Theater und Film widerspiegelt.

¹⁹⁰ FUJIWARA: 40.

¹⁹¹ Ebd.: 41.

darstellen, als ein Muß gilt, vorher zu deren Ruhestätte gehen und ihren Segen erbeten.¹⁹³

4.3 Kinoshitas Verfilmung *Shinshaku Yotsuya kaidan*

Im nächsten Abschnitt wird der Film *SYK* vorgestellt. Vorerst erfolgt eine detaillierte Inhaltsangabe.

4.3.1 Inhalt

Erster Teil:

Der Film beginnt mit einem vereitelten Gefängnisausbruch in Edo. Naosuke, der die Ausbrecher verraten hatte, und Kohei, der sich geweigert hatte, an dem Ausbruch teilzunehmen, werden vorgestellt. Nach seiner Entlassung aus der Haft macht sich Kohei auf die Suche nach Oiwa, einer Serviererin in einem Teehaus, aus Liebe zu der er vor drei Jahren Geld veruntreut hatte und mit Haft bestraft worden war. Von seinem Jugendfreund Yomoshichi und dessen Frau Osode, der jüngeren Schwester Oiwas, erfährt er, daß diese nun mit dem Samurai Tamiya Iemon verheiratet ist. Noch in angesehener Stellung hatte Iemon Oiwa geheiratet, ist jedoch aufgrund eines Diebstahles des ihm anvertrauten Eigentums, den er aus Unachtsamkeit nicht verhindert hatte, entlassen worden. Beide leben in ärmlichen Verhältnissen von der Herstellung von Papierschirmen. Oiwa erleidet eine Fehlgeburt, was die ohnehin schlechte Beziehung zwischen den beiden noch mehr trübt. Auf einem Stadtfest beschützt Iemon Oume, eine junge Dame aus wohlhabendem Haus, vor pöbelnden Männern. Sie verliebt

¹⁹² Vgl. Ebd.: 37ff.

¹⁹³ YOKOYAMA: 235.

sich sogleich in ihn. Naosuke, der sich ebenfalls auf dem Fest befindet und mit Iemon bekannt ist, wittert eine Möglichkeit, sich zu bereichern, indem er Iemon zu einer Heirat mit Oume verhilft. Er beginnt eine Affäre mit Omaki, der Amme von Oume, und beide arrangieren ein Treffen zwischen Iemon und Oume. Andererseits ermutigt Naosuke Kohei, sich zu Oiwa zu begeben, da er dadurch Iemon angesichts einer scheinbaren Untreue Oiwas zu einer Entscheidung zu bewegen glaubt. Oiwa ist in ihren moralischen Vorstellungen jedoch sehr konsequent und weist Kohei energisch die Tür. Oumes Vater Ichimonjiya Kihei ist angesichts ihrer starken Liebe zu Iemon bereit, einen schon gewählten anderen Heiratskandidaten abzuweisen und Iemon als Schwiegersohn zu akzeptieren. Iemon, den die Schönheit der jungen Oume und ihr Reichtum lockt, schlägt Oiwa eine Trennung vor. Oiwa, in der Regel schwach und ihrem Mann gehorsam und ergeben, lehnt entschieden ab. Iemon ist zu unentschlossen, sich gegen den starken Willen seiner Frau durchzusetzen. Der skrupellose Naosuke schlägt ihm vor, Oiwa zu töten, und überreicht ihm Gift. Iemon, der es nach einem ersten Versuch aber doch nicht über sich bringt, Oiwa, die er eigentlich bedauert, zu vergiften, fleht sie um eine Trennung an. In einem darauf folgenden Streit stößt er sie von sich, worauf sie in ein Becken mit heißem Wasser fällt und sich an der rechten Stirnseite verbrüht. Naosuke kommt hinzu und bringt ihr eine Salbe. Kurze Zeit später in einer Wirtsstube gibt er Iemon gegenüber zu, daß dies eine Brandsalbe war, woraufhin dieser entsetzt nach Hause eilt. Die Wunde hat sich durch die Brandsalbe entzündet und Oiwa sieht nun furchtbar aus, ihr Haar fällt an der Wundstelle aus. Iemon, von Naosukes Tat geschockt, gibt Oiwa kurz entschlossen das Gift. Kohei, der das Gespräch zwischen Iemon und Naosuke belauscht hatte, eilt herbei, um Oiwa zu retten. Er wird erst von Naosuke mit einem Dolch verletzt und schließlich von Iemon mit dem Schwert getötet. Takuetsu, der

vor Iemons Kommen bei Oiwa gewesen war und ihr nun eine Medizin bringen wollte, kommt zurück. Gerade als Iemon sich auf ihn stürzt, schweben die Seelen der Getöteten in Form von zwei Lichtern über Iemon und Takuetsu hinweg, Iemon schreit entsetzt auf. Osode und Yomoshichi werden in ihrem Haus von einem energischen Klopfen an der Tür aufgeschreckt. Als sich Osode zum Eingang begibt, öffnet sich die Tür von selbst.

Zweiter Teil:

Osode begibt sich zu Oiwas Haus und trifft Takuetsu, der ihr völlig verwirrt berichtet, Oiwa sei mit einem Geliebten geflohen. Zwei Bauern finden eine blutbefleckte Tür und werfen diese in den Fluß. Okura, Koheis Mutter, die diesen Fluß entlanggeht, sieht die Tür und wird von einer bösen Ahnung ergriffen. Im Hause Ichimonjiya laufen die Vorbereitungen für die Hochzeit. Yomoshichi, der sich geschäftlich dort aufhält, erfährt, daß ein gewisser Tamiya Iemon der Bräutigam ist, was ihn sehr verwundert. Osode findet bei einem Händler einen Kimono, den sie einmal Oiwa geschenkt hatte. Zusammen mit Yomoshichi beauftragt sie einen Inspektor, der Iemons nun verlassenes Haus auf Spuren untersucht. Naosuke wird wegen des Verrats im Gefängnis von einer Gaunerbande gesucht, von denen einer, Shinkichi, Omaki aus einer früheren Liebesbeziehung kennt. Iemon plagt das Gewissen, er ist übernervös und leidet unter Alpträumen und Bildern Oiwas. Die Leichname Oiwas und Koheis werden im Onbô-Graben gefunden. Takuetsu unterrichtet Iemon und Naosuke davon und erpreßt Schweigegeld. Naosuke bittet den dadurch verängstigten Iemon, ihm einen Pfandbrief über eine hohe Summe, die er sich von Kihei geben lassen will, zu unterzeichnen. Erstmals wird dem naiven Iemon bewußt, daß Naosuke ihn nur benutzt hat, um sich selbst zu bereichern. Als Omaki eine Aussprache mit Naosuke, der sich trotz

anfänglicher Heiratspläne ihr gegenüber gleichgültig zeigt, fordert, kommt Shinkichi hinzu und greift Naosuke an. Der kann ihn abschütteln, Omaki weiß nun jedoch, daß Naosuke ein skrupelloser Krimineller ist. In seinem Fieberwahn greift Iemon Oume an, da er in ihr Oiwas Geist zu sehen meint. Naosuke will sich von Kihei das Geld geben lassen, hat aber keinen Erfolg. Er erfährt jedoch, wo der Schlüssel zum Geldlager versteckt ist. In einem dunklen Waldstück greift Naosuke Takuetsu mit einem Dolch an, um ihn endgültig zum Schweigen zu bringen. Osode faßt einen Plan, da sie Iemon an dem Mord Oiwas schuldig weiß: mit Oiwas Kimono bekleidet geht sie zu ihm, um ihn zur Rede zu stellen. Iemon wiederum wird von Panik erfaßt, als er "Oiwa" vor sich sieht. Er stürzt sich mit einem Schwert auf sie, Osode fällt bewußtlos zu Boden, Iemon flieht angsterfüllt in den Garten. Yomoshichi, der Osode hinterhergeeilt ist, findet sie verängstigt vor und beide kehren heim. Auf dem Heimweg finden sie den verletzten Takuetsu, der ihnen von dem Mord an Oiwa berichtet. Kurz darauf kehrt Naosuke mit Iemon zu der Stelle zurück, an der Iemon Osode getroffen hatte. Niemand ist zu sehen, was Iemon darin bestärkt, einen Geist vor sich gehabt zu haben. Naosuke berichtet Iemon von dem Mord an Takuetsu und schlägt vor, zusammen nach einem Einbruch in Kiheis Geldlager aus Edo zu verschwinden. Dabei erwähnt er einen großen Raub vor sieben Jahren, bei eben dem Iemon damals seine Stellung verloren hatte. Iemon erkennt also, daß er durch Naosukes Schuld ins Elend gestürzt worden war. Er hat aber keine Wahl und muß ihm bei dem Einbruch in Kiheis Anwesen helfen. Vorher möchte er Oume sprechen, die ihn jedoch nicht sehen will. Kihei weist Iemon ab, gleichzeitig wird ihm die Ankunft des Inspektoren gemeldet. Kihei begibt sich zu einem Gespräch mit dem Inspektor, der ihn von Iemons und Naosukes Verbrechen unterrichtet. Allein gelassen hat Iemon die Möglichkeit, Naosuke zu dem Schlüssel zum Geldlager zu

helfen. Naosuke greift Omaki, die sich gerade im Flur aufhält, und zwingt sie, mit ihm ins Geldlager zu gehen. Während Naosuke das Geld stiehlt, wirft Omaki plötzlich eine Kerze um und flieht in den Garten. Naosuke stürzt hinter ihr her, wird jedoch von Shinkichi, der ihm heimlich gefolgt war, angegriffen. Naosuke versetzt ihm einen Dolchstoß, jedoch folgen ihm schon Polizeihäscher. Er flieht in die Villa. Iemon stürmt zu Oume und bedrängt sie, mit ihm zu gehen. Voller Angst wehrt sie sich. Im Handgemenge stürzt eine Laterne um und die Papiertüren fangen Feuer. Oume erleidet eine Brandwunde an der rechten Stirnseite, derselben Stelle, an der sich auch Oiwa verletzt hatte. Iemon schreit entsetzt auf. Naosuke eilt zu Iemon, der ihn angreift und tötet. Inmitten der Flammen sieht Iemon Oiwa in ihrer früheren Schönheit vor sich. Alles um sich vergessend, erinnert er sich an glückliche Zeiten mit ihr und kommt in den Flammen um, immer wieder ihren Namen rufend. Am nächsten Morgen unterhalten sich Nachbarn aufgeregt über die Ereignisse im Hause Ichimoniya. Dabei stehen auch Yomoshichi, Osode und Okura, die den Tod von Oiwa und Kohei betrauern. Trotz allem sind die schwangere Osode und Yomoshichi optimistisch; in der letzten Einstellung gehen sie lächelnd der Kamera entgegen.

4.3.2 Hintergründe der Produktion

Kinoshitas Verfilmung war der erste Geisterfilm nach 1945. Vor und während des Krieges basierten die meisten Geistergeschichten 怪談 (*kaidan*), auf Kabuki- oder Nôstücken oder Volkslegenden, wodurch die Handlung oft in der feudalen Zeit spielte. Es ist nur verständlich, daß mit der starken Einschränkung von *jidaigeki* auch

Geistergeschichten während der Besatzungszeit kaum produziert wurden.¹⁹⁴ Nach eigener Aussage hatte Kinoshita nicht von sich aus die Idee, *Tôkaidô Yotsuya kaidan* zu verfilmen. Auf einer Sitzung der Shôchiku-Filmgesellschaft wurde die Produktion eines Filmes anlässlich des Obon-Festes,¹⁹⁵ des japanischen Totenfestes, erwogen. Dabei sei beschlossen worden, daß Kinoshita dies übernehmen solle. Kinoshita besprach mit Hisaita Ejirô sein Vorhaben und dieser entschied sich für ein Drehbuch in Anlehnung an Arthur Schnitzlers *Der Mörder*.¹⁹⁶ Beide hatten schon bei Kinoshitas erstem Nachkriegswerk “Das Morgen der Familie Ôsone” und danach “Abtrünnigkeit” 「破壊」 (*Hakai*, 1948) zusammengearbeitet.

Am 14.Dezember 1948 wurde eine Zusammenfassung der Handlung nebst Erläuterung des Ziels der Produktion bei der Zensur eingereicht. In der Antwort vom 31.Januar 1949 bemerken die mit der Durchsicht betrauten Beamten, ob die Geschichte denn nicht als *gendai geki* möglich gewesen wäre. Das Drehbuch, das sich sehr von der Zusammenfassung unterscheidet, wurde am 25.April 1949 eingereicht. Es liegen zwei verschiedene Fassungen vor. Eine ist dem Film ähnlicher und höchstwahrscheinlich die Version, die bei der CIE eingereicht wurde, da neben der japanischen Fassung, eine englische Übersetzung vorliegt.¹⁹⁷ Merkwürdigerweise ist es jedoch die andere Fassung, welche erhebliche Abweichungen zum Film aufweist, die am 5.Juli 1949 in der *Eiga*

¹⁹⁴ KITAJIMA 2000b: 24. Allerdings wurde schon 1940 die Produktion von Geisterfilmen stark gesenkt, da mehr Wert auf Propagandafilme gelegt wurde.

¹⁹⁵ Das japanische Totenfest Obon お盆 wird im Sommer begangen. Der Zeitraum unterliegt regionalen Unterschieden, liegt aber in der Regel im August.

¹⁹⁶ KINOSHITA 1955: 42.

¹⁹⁷ Leider war in der Bibliothek der Shôchiku lediglich der erste Teil in japanischer und der zweite Teil in englischer Fassung aufzufinden, es ist aber anzunehmen, daß beide Teile derselben Version

geijutsu abgedruckt wurde. Ob es dafür bestimmte Gründe gab, dies auf einem Fehler oder Unachtsamkeit beruht, konnte jedoch nicht geklärt werden. Da sich beide Drehbuchversionen sehr von der Zusammenfassung unterscheiden, liegt nahe, daß die Zensur die Produktion eines Filmes nach dieser Zusammenfassung nicht genehmigt hatte. In der Zusammenfassung heuert Kihei den Gärtner Naosuke an, Iemon zu einer Heirat mit Oume zu überreden. Naosuke gibt Iemon ein Gift, von dem Oiwas Gesicht erschreckend unansehnlich wird. Aus Verzweiflung begeht sie daraufhin Selbstmord. Weiterhin war die *toitagaeshi*-Szene eingeplant, jedoch starren Oiwa und Kohei Iemon lediglich an, einen Fluch sprechen sie nicht aus. Osode hat im Gegensatz zum Film eine passive Rolle, Iemon fühlt sich durch sie bedroht, aber sie ahnt nichts von dem Verbrechen, der Mord wird nicht aufgedeckt und auch die Figur eines Inspektors fehlt. Iemon will auch Osode das Gift geben, da Halluzinationen von Oiwa sich mit Bildern Osodes überdecken, nimmt es dann aber selbst ein. Naosuke wird ebenfalls von Halluzinationen geplagt und stirbt bei einem Unfall. Die Story konzentriert sich ganz auf Iemon, der zweite Handlungsstrang des Films, der Naosuke als Gauner vorstellt und von seinem Plan, bei Kihei einzubrechen, berichtet, fällt weg. In diesem ersten Outline sind also noch deutliche Anlehnungen an das Kabukistück zu erkennen.

Wann die Genehmigung genau erfolgte, war nicht nachzuprüfen; die Dreharbeiten in den Kyôtoer Shôchiku-Studios begannen am 10.Mai.¹⁹⁸ Der Film wurde von der Shôchiku als ein “großartiges Werk” angekündigt. Daß er jedoch nicht als solches aufgenommen wurde, zeigen die Kritiken weiter unten. SYK weist eine Starbesetzung

angehören.

¹⁹⁸ Erläuterungstext zur Produktion von SYK. Shôchiku eiga puresu 76.

auf: Tanaka Kinuyo 田中絹代 (1910-77) (Oiwa-Osode) und Uehara Ken 上原謙 (1909-91) (Iemon) galten seit dem Film “Der Katsura-Baum der Liebe” 「愛染かつら」 (*Aizen katsura*, 1937) als profitbringendes Duo und traten schon in Kinoshitas “Die Heirat” als Liebespaar auf. Beide Schauspieler standen zu dieser Zeit auf der Höhe ihrer Popularität. Daß sie nun zusammen in dieser populären Geistergeschichte auftreten sollten, muß die Neugier des Publikums geweckt haben. Andererseits existierte nach SATÔ ebenso eine Befürchtung, daß der Ruf Tanakas als “zarte und charmante Schönheit” beschädigt werden könnte.¹⁹⁹ Weiterhin sind in SYK Sugimura Haruko 杉村春子 (Omaki), Takizawa Osamu 滝沢修 (Naosuke) und Sada Keiji 佐田啓二 (Kohei), der in Kinoshitas “Der Phönix” ein großartiges Debüt geliefert hatte,²⁰⁰ zu sehen.

4.3.3 Kritik und Rezeption des Filmes

Der Film SYK wurde größtenteils negativ aufgenommen. SATÔ bemerkt, daß der Film nach der Premiere kaum noch einmal vorgeführt worden sei.²⁰¹ Es sind lediglich Filmrezensionen in Tageszeitungen und Filmzeitschriften zu finden, sie zielen also eher auf eine allgemeine Leserschaft ab.²⁰² Sie tragen nicht unbedingt analytischen Charakter,

¹⁹⁹ SATÔ 1984: 143. Tanaka galt mit ihrem fragilen Körperbau als eine typische japanische Schönheit, die für die Darstellung lebhafter moderner Frauen nicht so sehr in Frage kam. (INOMATA u. TAYAMA 1977a: 43).

²⁰⁰ SATÔ 1984: 130.

²⁰¹ Ebd.: 145. Zu Besucherzahlen etc. fanden sich keine Angaben.

²⁰² Filmkritik und -journalismus kam mit der Gründung verschiedener Filmzeitschriften auf, von denen die *Kinema jumpô* (gegr. 1919) sehr bald zum Mittelpunkt wurde, wogegen jedoch Kritiker der *Eiga hyôron* eher als Theoretiker galten. (TOGAWA 1996b). Nach dem Krieg entstanden Kritiken innerhalb von Tageszeitungen, die auf eine Information zu neuesten Filmen abzielte. Die sogenannte “Nouvelle Vogue” der japanischen Filmkritik wurde von Satô Tadao und Tayama Tsutoya Ende der 50er Jahre begründet. (SHINADA: 90).

sondern stellen sehr subjektive Eindrücke dar. Unter japanischen Filmkritikern dieser Zeit sei, so ANDERSON und RICHIE, “the general level [...] so low, so corrupt, and so easily amneuvered by the major studios that one wonders the reading public bothers to even look at reviews.”²⁰³ Später wird SYK in der Regel in Aufsätzen bzw. gesonderten Publikationen vor filmwissenschaftlichem Hintergrund untersucht. Dabei wird häufig die “meisterhafte Kameraführung”²⁰⁴ gelobt und an einigen Stellen näher erläutert. Dennoch sind spätere Kritiken rar, in den meisten Monographien zu Kinoshita wird der Film, wenn überhaupt, lediglich erwähnt. In japanischen Werken zur Geschichte des japanischen Films finden sich kaum Verweise auf SYK.

Ist in Vorankündigungen von hohen Erwartungen an SYK die Rede – beispielsweise erhofft man sich durch die Verneinung der Existenz von Geistern eine Weiterentwicklung im Geisterfilm²⁰⁵ –, sind sich Kritiken nach der Premiere einig, daß der Film erstens nicht lobenswert und zweitens mit seiner neuen Interpretation nicht nötig sei. So betont HAZUMI, Kinoshitas Verfilmung gäbe keinerlei Hoffnung auf eine Zukunft der *jidaigeki*. Der Regisseur habe zwar die Intention gehabt, eine neue Interpretation zu schaffen, dies sei ihm aber nicht gelungen: Nambokus Iemon sei letzten Endes einem Menschen der gegenwärtigen Zeit ähnlicher als der Iemon Kinoshitas, nämlich vollkommen egoistisch und vom Bösen durchdrungen wie ein Schwarzmarkthändler.²⁰⁶ Hier stellt sich die Frage, ob HAZUMI tatsächlich überzeugt gewesen war, das Nachkriegs-Japan mit einem derartigen Schwarz-Weiß-Schema

²⁰³ ANDERSON u. RICHIE: 423.

²⁰⁴ Z.B. SATÔ 1984: 139.

²⁰⁵ Uehara *chonmage*.

²⁰⁶ HAZUMI 1949: 21.

beurteilen zu können. Darüber hinaus, so HAZUMI, seien neue Versionen dieser Geschichte generell nicht an der Zeit: solange die Furcht vor der Figur der Oiwa, Dreh- und Angelpunkt in [*Tôkaidô*] *Yotsuya kaidan*, bei den Zuschauern nicht vorhanden sei, sei eine Verfilmung schlichtweg unnötig. Auch andere Kritiker sind der Meinung, es wäre besser gewesen, Kinoshita hätte sich an die Vorlage gehalten. Nach YASUDAs Ansicht entspricht der Film nicht dem Niveau Kinoshitas und Hisaitas; sie hätten Iemon kaltblütig und brutal darstellen sollen. Seine Qualen seien zwar sehr groß, man könne jedoch den inneren, seelischen Konflikt kein bißchen nachempfinden. Er kritisiert die Darstellung der Oiwa:

Sie weint die gesamte Zeit über ihre Fehler. [...] Es wird zwar deutlich, daß Oiwa bedauernswert dargestellt werden sollte, aber gibt es denn keine anderen Mittel? ‚Schon wieder bist du so weinerlich. Ich hasse dein Heulgesicht.‘ Wenn er das sagt, können wir Iemons Gefühl verstehen.²⁰⁷

Jedoch liegt gerade darin die Absicht Kinoshitas, nämlich Mitgefühl und bis zu einem gewissen Grad Verständnis für Iemons Handeln zu wecken. “[...] Für mich steckt in der Tatsache, daß Iemon von *Yotsuya kaidan* um der Karriere willen seine Frau Oiwa umbringt, eine tiefe menschliche Tragödie. Es interessierte mich, diesem Leid auf den Grund zu gehen, [...]”²⁰⁸ Eine neue Interpretation der Geschichte bei Kinoshita sieht YASUDA in der Konstellation Oiwa-Osode. Osode, die ihrer älteren Schwester zum Verwechseln ähnlich sieht, kommt nach deren Tod zu Iemons Haus. Iemon glaubt, Oiwas Rachegeist vor sich zu sehen, womit dem Problem des “Rachegeistes” eine

²⁰⁷ 「自分の失策にいつもメソメソしている。可哀想な女を描く意図は判るとしてもそれは他に方法があったのではあるまいか？「またメソメソする、わしは泣き顔はきらいだ」という伊右衛門の気持には同感である。」(YASUDA: 20).

²⁰⁸ 「僕は「四谷怪談」の伊右衛門が女房お岩を出世のために殺すという気持のなかには、たいへん人間的な悩みがあるのじゃないかとは思ったのです。その悩みを掘り下げたらおもしろいだろうと考えついて、[...]」(KINOSHITA 1955: 43).

rationale Erklärung gegeben werde.²⁰⁹

KONDÔ stellt die Frage nach der Notwendigkeit einer Verfilmung des Stückes und meint hinsichtlich der Darstellung eines Iemon, der sich von dem Bösewicht Naosuke treiben läßt, es sei übertrieben, von einer “Neuinterpretation” zu sprechen.²¹⁰ Wie sehr die Gründe für Iemons Leid auch dargestellt seien: sein Handeln bleibt lediglich grausam, was ein unangenehmes Gefühl beim Zuschauer erwecke. Außerdem kritisiert er die unnötigen Schwenks bei der Kameraführung.²¹¹ In der *Tôkyô shimbun* wird die Figur des Iemon als zu wenig überzeugend bemängelt: der Konflikt zwischen der guten und der bösen Seite Iemons sei zu oberflächlich.²¹² TAKIZAWA ist überzeugt, daß jemand, der wegen eines einfachen Diebes seine Stellung verliert, niemals seine Frau umbringen würde. SYK sei ein emotionales Stück über die Beziehung von Oiwa und Iemon. TAKIZAWA lobt das Drehbuch von Hisaita Eijirô, welches Erwartungen wecke, die der Film jedoch nicht erfülle.²¹³ Nach Ansicht KANAYAMAs werde in dem Skript jedoch deutlich, daß der Drehbuchschreiber von den Produzenten sehr gehetzt worden sei.²¹⁴ TOGAWA unterstreicht die technische Kunstfertigkeit und den logischen Aufbau der Handlung, aus dem sich die Figuren überzeugend erschließen. Ein derart realistisches Geisterstück sei selten. Dennoch zweifelt TOGAWA an der Aktualität des Stoffes. Außerdem wäre Kinoshita zu weit mehr fähig gewesen, eine satirische

²⁰⁹ YASUDA: 20.

²¹⁰ KONDÔ 1949b.

²¹¹ KONDÔ 1949a. In SYK wird auffallend viel mit Kameraschwenks gearbeitet, so daß einzelne Einstellungen teilweise sehr lang werden. Kinoshita und vor allem auch Mizoguchi arbeiten häufig mit der Technik der Plansequenz oder “one-shot-one-scene”.

²¹² *Yotsuya kaidan. Tôkyô shimbun* 28.7.1949.

²¹³ TAKIZAKI: 17.

²¹⁴ KANAYAMA: 15.

Inszenierung hätte mehr Sinn gemacht. Zudem sei dem zweiten Teil schwer zu folgen.²¹⁵ Wesentlich spöttischer fällt eine anonyme Kritik aus dem Herbst 1949 aus. Kinoshitas einfältiger Vater habe ihm ein merkwürdiges altes Bild gezeigt, vor den Nachbarn mit seinem Sohn geprahlt und von ihm verlangt, ebenso ein Bild zu schaffen. Der schwache Klein-Kei²¹⁶ habe zwar erst abgelehnt, dann aber doch gedacht, daß er alles inszenieren könne und eine merkwürdige Geistergeschichte geschaffen, die jedoch nicht sehr gelobt worden sei.²¹⁷ Der Kritiker bezieht sich wahrscheinlich auf Kinoshitas Ziel, die Atmosphäre eines *Emakimono* 絵巻物, eines japanischen Rollbildes, zum Ausdruck bringen.²¹⁸ In SYK wurden etliche Wischblenden verwendet.

FUTABA lobt die hervorragende Inszenierung Kinoshitas, als Thriller reiche er durchaus an Hitchcocks Werke heran. Er kritisiert jedoch den zweiten Teil, der mit den verwirrend vielen Personen, die im ersten Teil kaum eingeführt worden seien, dem Gesamtwerk die Balance nehme. Es werde nicht deutlich, wer die zentralen Figuren des Filmes seien.²¹⁹ Als Antwort auf Kritiken an diesem “überflüssigen” zweiten Teil, bemerkt Kinoshita, daß er eben auch an einem kommerziellen Erfolg für die Shôchiku-Filmgesellschaft interessiert gewesen sei: “Mit dieser Besetzung bringt ein Teil keinen Gewinn.[...] genau wie mir Kritiker vorwerfen, habe ich dabei an Shôchiku gedacht.”²²⁰

²¹⁵ TOGAWA 1949a: 36.

²¹⁶ “Kei-chan”: “Kei” als Kurzform des Vornamen “Keisuke”, “chan” als diminutive Anrede, die hier herabsetzend zu verstehen ist.

²¹⁷ I. [anonym]: 25.

²¹⁸ KINOSHITA 1986: 28.

²¹⁹ FUTABA: 19.

²²⁰ 「あのキャストで一偏では採算がとれないというのですよ。[...]そういうところ、僕は批評家にたたかれるように、松竹のために考えちゃうところがあるのですね。」 (KINOSHITA 1955: 43). An anderer Stelle (Ebd.: 41) wird auch Kritik an Kurosawas Regieweise

Bei der Kritik der schauspielerischen Leistungen werden Sugimura Haruko (Omaki) und Takizawa Osamu (Naosuke) gelobt.²²¹ Uehara Ken sei, obwohl erstmals in einem *jidaigeki* zu sehen, die ideale Besetzung für die Rolle des Iemon.²²² Tanaka Kinuyo dagegen könne mit ihrem niedlich-rundlichen Gesicht von vornherein keinen Rachegeist darstellen.²²³

SUGA spricht 1994 von einem ungelungenen Film,²²⁴ der zwischen zwei großen Werken, „Auf das Fräulein!“ und „Die zersprungene Trommel“, entstanden sei.²²⁵ Der Fehler liege wohl darin, daß Kinoshita eine „urkomische Geistergeschichte“ geschaffen habe.²²⁶ Was damit gemeint ist, wird nicht genauer erklärt. Wie auch Kinoshita selbst, verweist SUGA auf die Problematik der Arbeitslosigkeit: mit dem erwerbslosen Samurai Iemon zeige Kinoshita die problematischen Verhältnisse des Nachkriegsjapans, in der die Arbeitslosenquote sehr hoch war.²²⁷ Nach KITAJIMAs Ansicht biete die Darstellung der Oiwa und des Iemon in SYK trotz des rationalen Ansatzes nichts Neues, man könne nur von einem enttäuschenden Film sprechen. Die Komposition des Werkes werde durch die Darstellung des Iemon zerstört, der trotz seines sinnlich-durchtriebenen

und Ziele, bei denen ein Gewinn für die Filmgesellschaft vollkommen ignoriert werde, deutlich.

²²¹ Beispielsweise YASUDA: 20.

²²² TÔGAWA 1949a: 37.

²²³ Beispielsweise YASUDA: 20.

²²⁴ Er spricht von 「居心地の悪い思いをしている[...]」 (etwa: „es hinterläßt eine unangenehme Erinnerung“), wobei nicht deutlich wird, worauf konkret er sich dabei bezieht.

²²⁵ „Auf das Fräulein!“ belegte Platz 6, „Die zersprungene Trommel“ Platz 4 der Bestenliste der *Kinema jumpô*.

²²⁶ SUGA: 134.

²²⁷ Dies ist jedoch keine neue Interpretation Kinoshitas. Auch in Nambokus *Tôkaidô Yotsuya kaidan* leben Iemon und Oiwa von Herstellung und Verkauf von Papierschirmen. KINOSHITA (1986: 29) selbst meint, daß ihm dadurch die Brücke zu gegenwärtigen Verhältnissen gelang und die Verfilmung somit trotz aller Schwierigkeiten möglich wurde.

Wesens²²⁸ etwas Heldenhaftes trage.²²⁹

In Kritiken späterer Zeit findet sich neben der eindeutig negativen Bewertung auch eine andere Sichtweise. Der Kritiker SATÔ verweist wiederholt darauf, daß SYK zu Unrecht vernachlässigt werde²³⁰ und betont seinen Wert gegenüber anderen Verfilmungen von *Tôkaidô Yotsuya kaidan*.²³¹ Dennoch geht er in seiner detaillierten Kritik nicht auf den zweiten Teil ein; die Kunst dieses Filmes liege hauptsächlich im ersten Teil. Er konzentriert sich besonders auf die Kameraführung, die in einigen Szenen meisterhaft sei.²³² Kinoshitas Kunst sieht SATÔ in der optimalen Darstellung des Grotesken, die Schwierigkeit liege gerade darin: *Yotsuya kaidan* müsse grotesk sein, dies dürfe aber nicht zu übertrieben erfolgen. So erscheine Oiwas Geist lediglich in zwei Szenen, die Darstellung sei dabei sehr unaufdringlich, so daß die Zuschauer, die nicht an Totengeister glaubten, nicht belustigt würden.²³³ Seiner Ansicht nach ist SYK ein Film über die moralischen Sitten der Edo-Zeit,²³⁴ der zwar hervorragend Angst- und Gruselgefühle beim Zuschauer hervorrufe, das Hauptaugenmerk jedoch nicht darauf lege. Vielmehr sei der Film eine romantische Darstellung der Beziehung Iemons und Oiwas.²³⁵ Allerdings hätte die Handlung nicht von einer derart rationalen Logik

²²⁸ 色悪的 (“iroakuteki”): “iro” = “sinnlich, sexuell”, “aku” = “schlecht”. Fixierter Charakter innerhalb des Kabuki, ein schöner Mann, der jedoch von schlechtem Charakter ist. Nambokus Iemon ist ein Beispiel für diese Rolle.

²²⁹ KITAJIMA 2000b: 24.

²³⁰ SATÔ u. YAMADA: 24.

²³¹ SATÔ 1995b: 168.

²³² SATÔ 1984: 142. Auf die Kameraführung bzw. –perspektive gehen frühere Kritiker und Rezensoren in der Regel nicht ein. Zu den von SATÔ vorgestellten Szenen auch näher in Kapitel 5.

²³³ SATÔ 1984: 142ff. Meines Erachtens kann jedoch nicht davon ausgegangen werden, daß das damalige Publikum nicht an Rachegeister glaubte.

²³⁴ Ebd.: 138.

²³⁵ Ebd.

durchdrungen sein müssen, um darzustellen, daß nach einer solchen Tat jedem ein Geist [in Form einer Halluzination] erscheinen könne.²³⁶

CHIBA betont, daß mit SYK und auch Yoshimuras “Ishimatsu aus dem Wald” 「森の石松」 (*Mori no Ishimatsu*, 1949) dem *jidaigeki* ein neues Gebiet erschlossen wurde.²³⁷ ISHIHARA bezeichnet den Film – und sie betont dabei, daß sie darin den zweiten Teil einschließe – als ein “erstklassiges Kunstwerk.”²³⁸ SHIMURA hält gegen die Kritiken von Kinoshitas Zeitgenossen, daß diese das Neue an der Interpretation nicht erkannt hätten, Kinoshitas “Neuinterpretation” sei anders zu verstehen.²³⁹ Sie sieht SYK als Fortsetzung des Filmes “Eine Frau” 「女」 (*Onna*, 1948), in dem Kinoshita das Problem der Emanzipation angerissen, aber nicht ausreichend bearbeitet hätte, was ihm daraufhin bewußt geworden sei.²⁴⁰

Allgemein gesagt lehnt die japanische Kritik die humanistische Darstellung des Iemon, der eben nicht von Schlechtigkeit durchdrungen ist, sondern sich trotz des grausamen – vorsätzlichen – Mordes zum Helden eignet, größtenteils ab. Es wäre wünschenswert, die japanische Kritik einer entsprechenden aus ausländischer Sicht gegenüberzustellen, die in diesem Umfang leider nicht vorliegt. Durch die Vorlage in Form eines

²³⁶ SATÔ 1993: 92.

²³⁷ CHIBA: 137.

²³⁸ ISHIHARA 1999a: 111.

²³⁹ SHIMURA: 78.

²⁴⁰ Ebd.: 82. Die Protagonstin in “Eine Frau” leidet unter ihrem kriminellen Geliebten, jedoch wird eine starke sexuelle Zuneigung der Frau zu ihm angedeutet. Zusammen unternehmen beide einen Ausflug, während dessen der Mann einen Ladenraub begeht. Die Schlußszene zeigt Parallelen zu der in SYK: inmitten eines Brandes in einer Stadt lehnt sich die Frau gegen ihren Geliebten auf, wird zwar von ihm mit einem Messer verletzt, erfährt jedoch Hilfe von Passanten und Miliz und siegt somit über den Mann.

Kabukistückes liegt scheinbar eine stark fixierte Vorstellung des Helden und der gesamten Darstellung vor, die eine Interpretation wie die Kinoshitas schwer zugänglich macht.

5. Der Film als Produkt seiner Zeit – Unterschiede zur Kabukivorlage

In *SYK* finden – typisch für Kinoshita, der nach eigener Aussage eine strikte Genre-Einhaltung bevorzugt²⁴¹ – die komisch-grotesken Elemente der Vorlage keinen Platz.²⁴² Ein Vergleich von Film und Vorlage ist sicher in verschiedenster Hinsicht aufschlußreich, im folgenden soll *SYK* von dem Kabukistück im Hinblick auf drei Punkte abgegrenzt werden.

5.1 Die Entmystifizierung eines Rachegeistes

Zeitgenössische Zuschauer sind höchstwahrscheinlich mit der Intention in *SYK* gegangen, einen Geisterfilm zu sehen, also “in der Schwüle der Sommerzeit ein kühlendes Frösteln zu erleben”,²⁴³ nichts anderes konnte von einem Film mit diesem Titel erwartet werden. Kinoshita hatte jedoch jegliches Mysteriöse aus seinem Film entfernt, markante unheimliche Szenen aus dem Kabukistück werden wenn überhaupt lediglich angedeutet.

- Er verzichtet auf die Szene, in der aus dem Bottich, in dem der Kimono der toten Oiwa gewaschen wird, eine Hand erscheint.

²⁴¹ Vgl. KINOSHITA 1955: 43.

²⁴² Gerade Szenen, in denen sich das Grauenhafte und Tragische der Geschichte zuspitzt, enthalten komische Elemente, die das Publikum zum Lachen bringen. So zum Beispiel das Verhalten des ängstlichen Takuetsu während der *kamisuki*-Szene, die Oiwass Metamorphose in ein groteskes Monster beschreibt.

²⁴³ MIYAKE (126) betont, daß in *Tôkaidô Yotsuya kaidan* Requisiten wie Moskitonetz, Räucherstäbchen und Leuchtkäfer verwendet werden, um eine sommerliche Atmosphäre

- Die berühmte Szene des *toitagaeshi*, dem “Türdrehen”, in der die Leichname von Oiwa und Kohei, die an beiden Seiten einer Tür genagelt sind, dem angelnden Iemon aus dem Fluß erscheinen und abwechselnd ihren Fluch aussprechen, findet bei Kinoshita eine dezente Andeutung: eine blutbefleckte Tür wird von Bauern gefunden und in den Fluß geworfen. Sie treibt flußabwärts, und als Koheis Mutter auf die Tür aufmerksam wird, dreht sich diese zweimal. Auch die Tatsache, daß die Leichname Oiwas und Koheis an eine Tür festgebunden und in den Onbô-Graben geworfen wurden, wird dem Zuschauer indirekt mitgeteilt. Einmal sieht Iemon die beiden Leichname in seinem Fieberwahn an der (Holz-)Decke, ein anderes Mal prallt er, die sich sträubende Oume mit sich ziehend, gegen eine Tür, die sich aus den Angeln löst. Iemon sieht auf die Tür, die im prasselnden Regen auf den Boden fällt, und weicht mit einem entsetzten Schrei zurück.
- In der Kabukiversion tötet Iemon in der Brautnacht versehentlich Oume, da der Rachegeist Oiwas deren Gestalt annimmt. Bei Kinoshita wird gezeigt, was nach Iemons Angriff geschieht: Oume kann fliehen und sucht bei ihrer Amme Omaki Schutz, Iemon erkennt, daß er nur geglaubt hatte, Oiwas Geist vor sich zu haben.
- Der *kamisuki*-Szene wird wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Nambokus Oiwa frisiert ihr Haar ausgiebig, ihr grauenerregendes Gesicht wird durch den Versuch, sich herzurichten, betont, wodurch die Szene sehr grotesk wirkt. Dieser Moment markiert ein Stadium der Metamorphose Oiwas in einen Geist noch vor ihrem eigentlichen Tod. Während sie vorher lediglich verunstaltet war, sich dennoch um ihr weinendes Kind gekümmert hatte, ist sie nach dieser Metamorphose aus ihrem

aufkommen zu lassen.

diesseitigen Alltag entrückt, was sich unter anderem in ihrem Desinteresse am weinenden Kind äußert.²⁴⁴ Oiwa, die weiß, daß Iemon sie verraten hatte, spricht nach dem Kämmen ihren Fluch aus. Bei Kinoshita faßt sich Oiwa erschrocken an die Wunde, als sie sich im Spiegel sieht, und einige Haare bleiben an ihren Fingern hängen. Sie sitzt dabei mit dem Rücken zur Kamera, ihr Gesicht mit der Wunde ist nicht zu sehen. Ihr entstelltes Gesicht wird in SYK lediglich dreimal kurz gezeigt. Eine *kamisuki*-Szene wie im Kabukistück ist nicht enthalten. Weiterhin teilt Kohei ihr zwar mit, daß Iemon sie vergiftet hat, aber da sie schon im Sterben liegt, ist nicht eindeutig, ob sie dies auch bewußt aufnimmt.

In der Erklärung zur Produktionsabsicht wird auf Freuds Psychoanalyse verwiesen. Die Visionen und Halluzinationen würden durch die Gewissensbisse des Protagonisten nach dem Mord an seiner Frau hervorgerufen.²⁴⁵ Kinoshita wollte sich auf die visuelle Darstellung der Halluzinationen Iemons beschränken. Trotz des Vorsatzes, die Geistererscheinung rational zu erklären, bleiben zwei wirklich mysteriöse Szenen enthalten, in denen die jeweilige Erscheinung nicht auf Iemons Wahnvorstellung zurückzuführen ist. Zum einen sieht Koheis Mutter Okura, die auf der Suche nach ihrem Sohn ist, die sich drehende Holztür im Fluß. Okura, von einer unheimlichen Ahnung ergriffen, sagt voller Schmerz: “Kohei!” Ebenso mysteriös ist das Klopfen an der Tür von Yomoshichi und Osode. Unmittelbar, nachdem Kohei und Oiwa ermordet wurden, schweben vom Tatort zwei Lichter weg – es ist anzunehmen, hierin ein Symbol ihrer Seelen zu sehen. Lediglich Iemon reagiert auf die beiden Lichter. Im Anschluß daran

²⁴⁴ HIROSUE: 142.

²⁴⁵ ‚Yotsuya kaidan’ seisaku ito.

erfolgt eine Einstellung von Yomoshichis Haus. Nur Osode vernimmt das laute Klopfen an der Tür, Yomoshichi bestreitet, daß es geklopft hätte. Als Osode sich zum Eingang begibt, öffnet sich die Tür von selbst. Weder Kinoshita noch Hisaita haben sich explizit dazu geäußert, warum diese Szenen enthalten sind. Da jedoch die gesamte Produktion darauf ausgerichtet ist, den Rachegeist der Oiwa als psychisches Leiden Iemons darzustellen, ist eine kommerzielle Motivation, von Kinoshita generell verteidigt, sehr wahrscheinlich. Darauf weist auch ein Standbild hin, daß wohl als eventuelles Plakat zur Vorankündigung aufgenommen wurde, dem Filminhalt jedoch widerspricht: Iemon und Oume, aneinandergeklammert, beide blicken ängstlich schräg zur Decke, wo das vergrößerte Gesicht Oiwas zu sehen ist, die schreckliche Wunde dem Betrachter zugewandt.²⁴⁶

Nach ihrem Tod ist Oiwa in drei verschiedenen Szenen zu sehen.

1. Während des Tanzes von Oume schiebt sich für Iemon zweimal Oiwa (mit unentstelltem Gesicht) dazwischen (jeweils eine Sekunde), er legt sich hin und sieht plötzlich Oiwa und Kohei (ihre unbeweglichen Leichname) an der Decke (eine Sekunde).
2. Als Osode Iemon im Kimono ihrer Schwester aufsucht, stürzt er sich aus Angst mit dem Schwert auf sie. Osode kommt von einer Verandatür schwankend auf Iemon, der im Zimmer steht, zu, ihr Haar hat sich gelöst. Dieser Zustand ähnelt dem Oiwas kurz vor ihrem Tod: Oiwa hatte sich mit gelöstem Haar an einer Tür festgeklammert, während Iemon im Garten stand. In dem Moment wird Osodes Gesicht für einen kurzen Moment zu dem Oiwas. Wie SHIMURA bemerkt, stellt der "Geist Oiwas"

²⁴⁶ Ob dieses Plakat wirklich verwendet wurde, ist leider nicht bekannt.

(aus Iemons Sicht) hier erstmals eine wirkliche Bedrohung für ihn dar, da er nicht unbeweglich ist, sondern auf ihn zukommt.²⁴⁷

3. In der Brandszene, dem Höhepunkt des Filmes, sieht Iemon Oiwa ruhig in den Flammen sitzend bei der Herstellung eines Papierschirmes. Kurz darauf sieht er sie stehen, das Gesicht traurig in den Händen vergraben. Er ruft ihren Namen, und anschließend erfolgt eine Einstellung, in der Iemon und Oiwa als glückliches Paar unter Kirschbäumen entlanggehen.

Oiwas entstelltes Gesicht erscheint dabei lediglich in zwei der Szenen (1. und 2.) sehr kurz. Eine längere Einstellung erfolgt im Gespräch mit Iemon kurz vor dem Mord. Im Kabukistück und anderen Filmadaptionen wird die Wunde immer wieder als schockierendes Element gezeigt, dabei bewegt Oiwa sich oder spricht ihren Fluch gegen Iemon aus. Oiwa mit einer blutenden Geschwulst an der rechten Stirnseite, an der das Haar ausgefallen ist, ist das Bild für *Yotsuya kaidan* schlechthin. Die Entstehung der Wunde wird in SYK rational erklärt. In der Kabukiversion nimmt Oiwa das Gift ein, das mysteriöserweise eine gräßliche äußerliche Wunde hervorruft. In SYK fällt Oiwa mit der Stirn in heißes Wasser und trägt danach ahnungslos die Brandsalbe auf, die Naosuke ihr voller Hinterlist gibt. Dadurch entzündet sich die Brandwunde und bricht auf.

SYK ist keine Geschichte über die Rache des Geistes der getöteten Oiwa, obwohl Iemons Schuld an ihrem Tod hier kaum direkter sein kann. Während der Rachegeist in der Kabukiversion mehrmals seinen Fluch gegen Iemon ausspricht, ist in Kinoshitas

²⁴⁷ SHIMURA: 84.

Version lediglich zweimal: “Verehrter Iemon!” (伊右衛門どの!) zu hören, jedoch als eine Wahnerscheinung Iemons zu verstehen. Ebenso erfolgt keine Rache an der Familie der Oume. Da sich Itô in *Tôkaidô Yotsuya kaidan* explizit schuldig an Oiwas Tod macht, indem er ihr das Gift überbringen läßt, müssen er, seine Enkelin Oume, deren Mutter und deren Amme sterben, die gesamte Familie wird ausgelöscht. In Kinoshitas Version ist Ichimonjiya unschuldig; es ist nicht deutlich, inwieweit er von den tatsächlichen Verhältnissen Iemons weiß. Zwar ermuntert er Iemon zu einer Trennung von Oiwa, läßt ihm aber freie Wahl. Aufgrund des Brandes, das in seinem Haus ausbricht, ist Ichimonjiya am Ende dennoch ruiniert. Oume erleidet eine Brandwunde an der rechten Stirnseite, eben derselben Stelle, an der sich auch Oiwa verbrüht hatte.

Eher als ein Geisterfilm trägt SYK Züge eines Thrillers (“suspense”-Film). Im ersten Teil liegen drei Szenen vor, die in der Art der Inszenierung und der Kameraführung charakteristisch für einen Thriller sind. Zum ersten ist dies die Szene, in der Iemon Oiwa zum Angeln an den Teich mitnimmt. Oiwa ist glücklich, nach langer Zeit wieder einen schönen Tag mit Iemon zu verbringen. Ahnungslos spricht sie von ihrem Wunsch nach einem Kind. Iemon starrt auf das trübe Wasser, die kurzzeitig einsetzende drohende Musik deutet seine Mordgedanken an. Als Oiwa sich zum Wasser beugt, nimmt die Kamera Iemons Perspektive ein. Er nähert sich langsam und hebt bereits die Hände, um sie in den Teich zu stoßen. Gerade als er sie packen will, dreht sich Oiwa um und kann sich noch rechtzeitig an ihn klammern. Daraufhin schlägt Iemon ihr die Trennung vor. Zwar würde keiner der mit *Tôkaidô Yotsuya kaidan* vertrauten Zuschauer an dieser Stelle einen Mord erwarten, dennoch läßt diese Szene den Atem stocken. Ein weiteres Beispiel ist der erste Versuch Iemons, Oiwa zu vergiften. Wieder setzt die

drohende Musik ein. Unbemerkt schüttet Iemon in einem plötzlichen Entschluß hastig das Gift in ihre Medizin. Er steht mit dem Rücken zu ihr, ängstlich auf die Wirkung des Giftes lauernd. Die Kamera hält den nervösen Iemon in Nahaufnahme, während gleichzeitig die ahnungslose Oiwa im Hintergrund die Papierschirme zusammenräumt. Schließlich setzt sie sich, nimmt die Tasse, setzt zum Trinken an und schüttet den Inhalt plötzlich weg, da eine Fliege hineingeflogen war. Der Mordversuch scheitert auch hier, da Iemon Oiwa abrupt vom Trinken einer weiteren Tasse abhält. Eine dritte Einstellung, die Elemente eines Thrillers enthält, liegt in der Szene vor, in der sich Naosuke zu Iemon begibt, um ihm vorzuschlagen, Takuetsu beiseitezuräumen. Die Kamera bewegt sich wackelnd auf Iemon zu, als ob jemand auf ihn zugehen würde. Als dieser sich erschrocken mit aufgerissenen Augen umdreht, weiß der Zuschauer, daß die Kamera die Perspektive einer Person einnimmt. Dann erfolgt ein Schwenk auf Naosuke, der sich jedoch noch weiter von Iemon entfernt befindet.

Die Figur des Inspektoren Tatsugorô, die in der Kabukiversion nicht enthalten ist, und damit verbunden die Untersuchungen und das Zusammenarbeiten mit Osode und Yomoshichi an der Aufklärung des Mordes sind bezeichnend für SYK als Kriminalgeschichte. Der Mörder Iemon wird aufgrund einer eindeutigen Beweislage von einer legitimierten Autorität überführt. Anstelle des subjektiven Racheempfindens liegen also objektive Beweise und Fakten vor.

5.2 Ein “modernisiertes” *jidaigeki*

Kinoshita selbst betont, den Film nicht in der Art eines *jidaigeki* gedreht zu haben. Die Geschichte des Iemon, der, von Armut geplagt und der erdrückenden Liebe seiner Frau

überdrüssig, in der Heirat mit Oume einen Ausweg sieht, unterscheide sich nicht von der Lage gegenwärtiger Menschen, könne also jedem widerfahren.²⁴⁸ Ein inhaltlich sehr relevanter Unterschied zur Kabukivorlage wird in sämtlichen Sekundärquellen ignoriert, nämlich die Tatsache, daß Iemon im Gegensatz zu dem Kabukistück seine Ehefrau Oiwa selbst ermordet. In *Tôkaidô Yotsuya kaidan* erhält Oiwa das Gift, das nicht tödlich ist, sondern lediglich ihr Aussehen verunstalten soll, von der Familie der Oume. Sie stirbt, als sie sich rasend vor Wut an dem Dolch, der in der Wand steckt, verletzt.²⁴⁹ Es ist also ein Unfall. Iemons Schuld liegt nicht im Akt des Mordens, sondern seiner Bereitschaft, Oiwa aufzugeben, seinem Verrat an ihr.²⁵⁰ In SYK dagegen erhält Iemon von Naosuke das Gift, da er sich bezüglich einer Trennung nicht gegen Oiwa durchsetzen kann, und nach einigem Zögern tötet er sie damit bewußt. Paradoxerweise erscheint Iemon trotz dieses Verbrechens als ein menschlicher Protagonist, der “trotz allem Züge eines Helden”²⁵¹ trägt. Da *jidaigeki* während der Besatzungszeit nahezu nicht realisiert werden konnten, ist es erstaunlich, daß die Produktion dieses Films, der nach Vorlage eines der populärsten *kaidanmono* im Kabuki geschaffen wurde, überhaupt genehmigt wurde. Es bleibt die einzige *Tôkaidô-Yotsuya-kaidan*-Verfilmung

²⁴⁸ KINOSHITA 1949c.

²⁴⁹ “Und als [Takuetsu] die stehende Oiwa packt und schüttelt, schwankt sie und fällt gegen den oberen Balken. Dabei geht sie geradewegs auf das blanke Schwert, das sie soeben weggeworfen hatte, zu. Oiwass Kehle wird durchbohrt, und Blut spritzt ihr ins Gesicht. Sie schwankt zwischen den Wandschirmen, fällt und sackt unter Stöhnen zusammen.”
 「ト思はずお岩の立ち身へ手をかけてゆすると、その体、よろよろとして、上の屋体へばったり倒る。そのはずみに、最前投げたる白刃、程よきやうに立ちかかりいて、お岩の喉のあたりをつらぬきし体にて、顔へ血のはねかかりし体にて、よろよろと屏風の間をよろめき出て、よきところへ倒れ、うめいて落ち入る。」 (*Shinchô nihon kotenshûsei ,Tôkaidô Yotsuya kaidan*’; 184).

²⁵⁰ Jedoch sprechen beispielsweise SATÔ (1995b: 168) oder auch MCDONALD (1994: 47, 89) von Nambokus Iemon als Mörder an seiner Ehefrau, das Bild des Mörders Iemon scheint sich in gewisser Weise durchgesetzt zu haben.

²⁵¹ KITAJIMA 2000b: 24.

während der Besatzungszeit.²⁵² Im folgenden sollen Entsprechungen des Films mit den Richtlinien der Zensur aufgezeigt werden.

Auch wenn der Film sich auf Iemon als durchgängigen Protagonisten konzentriert, zeigt sich Kinoshitas Fokus auf weibliche Charaktere in der Gegenüberstellung des schwachen Iemons und der starken weiblichen Figuren Oiwa und später Osode. Iemon ist alles andere als ein würdiger Vertreter der Kriegerklasse. Nichts ist wohl beschämender für einen Samurai, als von einem Gärtner (Naosuke) als "Schwächling" bezeichnet (Teil 1 Szene 44) bzw. "ängstlich" (Teil 2 Szene 13) belächelt zu werden. Eine elfbändige Sammlung von Richtlinien für das Bushidô von 1716, "Im Laub verborgen" 「葉隠」 (*Hagakure*), betont, daß ein Samurai stets bestrebt sein sollte, kein Wort der Schwäche preiszugeben.²⁵³ Iemons Schwäche und Abhängigkeit von Frauen werden in SYK betont, er weint mehrmals. Er schämt sich nicht, vor Naosuke in Tränen auszubrechen, da Oiwa eine Trennung derart vehement ablehnt, daß er sich nicht gegen sie durchsetzen kann. Ebenso schwach und unmännlich verhält er sich in seinem Eheleben mit Oume. Zunehmend fiebriger und verwirrter fleht er sie wiederholt an, ihn nicht zu verlassen, und beginnt auch hier zu weinen. Dreh- und Angelpunkt seines Lebens ist die Liebe zu einer Frau. In erster Linie binden ihn nicht Habgier oder Reichtum an eine Frau, wie bei Nambokus Iemon, sondern die Hoffnung auf Errettung durch die Frau. Oiwa, die ihn aus seiner Armut nicht helfen kann, wird durch Oume ersetzt, die Iemon zwar aus der materiellen Not hilft, jedoch nicht stark

²⁵² Dagegen wurde *Yotsuya kaidan* in den Jahren von 1910-38 22 Mal verfilmt.

²⁵³ Vgl. MISHIMA: 57.

genug ist, ihn seelisch zu stützen.²⁵⁴ In zwei Szenen wird Iemons schwacher untreuer Charakter deutlich Oiwas emotionaler Stärke gegenübergestellt. Iemon verbringt einen Abend mit Oume. Zeitgleich wird Oiwa von Kohei aufgesucht, weist diesem aber energisch die Tür. Als Iemon heimkehrt und Koheis Tabakbeutel findet, wirft paradoxerweise er Oiwa Untreue vor. Das zweite Mal findet eine Unterredung zwischen Kihei und Iemon statt, bei der explizit von einer Heirat Iemons und Oumes die Rede ist. Auf der anderen Seite begibt sich Kohei in dieser Zeit zu Oiwa, die sich panisch gegen ihn wehrt und schließlich durch Takuetsu Hilfe erfährt. Iemon kehrt heim und bezichtigt Takuetsu und Oiwa rasend vor Wut des Ehebruchs. „Eheliche Treue“ und „Liebe“ sind in SYK zentrale Momente. Hier sieht sich die bei Kinoshita häufige Darstellung eines liebenden Mannes bestätigt. Auch das Verhältnis zwischen Kohei und der von ihm umschwärmten Oiwa, bei Namboku eine Herrin-Diener-Beziehung, spricht dafür.

Der schwache, wankelmütige Iemon ist nicht zu selbständigem Handeln fähig. Er steht zwischen den Fronten, es sind drei Beziehungen, die sein Handeln bestimmen:

Die Beziehung zu Oiwa: Iemon ist ihr und ihrer Anhänglichkeit nicht gewachsen. Sie tut ihm leid und er sieht sein ungerechtes Verhalten teilweise ein, aber ihre erdrückende Liebe stößt ihn ab, und er ist ihrer Stärke und Hartnäckigkeit nicht gewachsen. In der Beziehung zu Oume ist Iemon von Beginn an passives Objekt: Oume ist es, die ihm ihre Liebe gesteht, sie bemüht sich mit allen Mitteln (und der Hilfe Omakis und Naosukes), ihren Vater zu einer Zustimmung zur Heirat zu bringen. Die Beziehung zu Naosuke ist

²⁵⁴ KANAYAMA (18) verweist auf den unterschiedlichen Charakter der Gefühle beider Frauen: während Oiwa eine gereifte Liebe zu Iemon empfindet und sich über alle Schwierigkeiten mit ihm hinwegzusetzen bereit ist, werden Oumes kindlichen, schwärmerischen Gefühle von der Angst vor Iemon, der bald Anzeichen der Verwirrung zeigt, verdrängt.

zweifellos am relevantesten für Iemons Handeln. So charakteristisch die Betonung der menschlichen Seite des Mörders Iemon für Kinoshita ist, die Figur des Naosuke, der im Abspann des ersten Teiles als “Personifizierung des Bösen” bezeichnet wird, ist untypisch sowohl für Kinoshita als auch für Drehbuchschreiber Hisaita. Wie oben erwähnt wurde, wehrten sich Kinoshita und Hisaita bei der Arbeit an “Das Morgen der Familie Ôsone” dagegen, die Figur des Onkels als “von Grund auf schlecht” darzustellen. Die Figur des Naosuke in SYK ist jedoch eine von Grund auf schlechte Person ohne Skrupel und Gewissen. Kinoshita selbst hatte die Beziehung zwischen Iemon und Naosuke mit der Fausts und Mephistopheles‘ verglichen.²⁵⁵ Ohne Naosukes Initiative käme eine Verbindung zwischen Iemon und dem Haus Ichimonjiya gar nicht zustande. Nambokus Itô kennt Iemon, der in der Nachbarschaft lebt; bei Kinoshita wird diese Bekanntschaft bewußt von Naosuke hergestellt. Naosuke intrigiert, so daß Iemon, eigentlich zum Handeln unfähig, zu Entscheidungen gezwungen wird. Eine deutliche Darstellung findet dies in den Morden an Oiwa und Kohei. Beide werden von Naosuke “vorbereitet”: er gibt Oiwa die Salbe, die ihr Gesicht entstellt, bzw. verletzt Kohei mit einem Dolch; und schließlich von Iemon ausgeführt: er gibt Oiwa bewußt das Gift und versetzt Kohei den tödlichen Schwertstreich.

Die Figur des Iemon symbolisiert den Untergang des Feudalismus und dessen Werte. Iemon ist durch seine Unfähigkeit, sich dem realen Leben zu stellen, zum Scheitern verurteilt. Er trägt eine beinahe belustigende Naivität zur Schau, als Naosuke ihm deutlich macht, daß, sollten sie gefaßt werden, beide die Todesstrafe ereilt (Teil 2 Szene 13). Seine Ignoranz der Umwelt gegenüber ist für ein Leben in der modernen

²⁵⁵ KINOSHITA 1949c.

Gesellschaft nicht tragbar. Es ist offensichtlich, daß nur er Nutzen von einer Trennung tragen würde, dennoch behauptet er Oiwa gegenüber, dabei an sie zu denken und ihr Glück im Auge zu haben.

Wie oben gezeigt wurde, war die Darstellung von Schwertkämpfen in der Besatzungszeit verboten. SYK enthält insgesamt fünf Szenen, in denen ein Schwert zum Einsatz kommt, diese sind jedoch untypisch für ein *jidaigeki*. Zum ersten ist Iemon der einzige, der ein Schwert benutzt, es ist also kein "Kampf". Zum zweiten sind seine Gegenüber nicht ebenbürtig. Zum dritten ist Iemon beim Gebrauch des Schwertes in der Regel nicht klar bei Verstand, sondern handelt im Fieberwahn oder aus Angst vor dem "Rachegeist". Im ersten Teil ist der unbewaffnete und hilflose Kohei, der Oiwa retten will, sein Opfer. Iemon, noch unter Schock nach den Mord an Oiwa, tötet ihn, nachdem Naosuke ihn schon mit einem kurzen Dolch verwundet hatte. Im zweiten Teil rast er mit dem Schwert Oume hinterher, die er für Oiwas Rachegeist gehalten hatte. Ein anderes Mal stürzt er sich auf Osode, die er ebenso für Oiwas Geist hält. Kurz darauf hebt er sein Schwert gegen Naosuke, als er erfährt, daß dieser den Raub begangen hatte, durch den Iemon seine Stellung verloren hatte. Zum Ende schließlich attackiert er ihn ein weiteres Mal und tötet ihn. Bevor sein Angst- und Wahnzustand einsetzt, gibt es lediglich eine Szene, in der Iemon als ehrenhafter Samurai auftritt, der Schwächere und Hilfsbedürftige beschützt, ganz so wie es in einem den Samurai verherrlichenden *jidaigeki* der Fall ist. Dies ist die Szene, in der er Oume gegen pöbelnde Männer verteidigt. Statt des für einen Angehörigen der Kriegerkaste üblichen Schwertes schwingt er jedoch lediglich eine lange Festlaterne. Schwert und Kurzsword²⁵⁶ sind

²⁵⁶ In der Edo-Zeit hatten Friedensrichter, also normale Bürger, und Angehörige der Yakuza, der Mafia, das Recht, ein kurzes Schwert zu tragen, es war jedoch Privileg der Samurai, mehr als ein

zwar an ihm zu sehen, bleiben jedoch unangerührt im Schaft stecken. In der veröffentlichten Drehbuchfassung ist für diese Darstellung der Gebrauch eines Schwertes vorgesehen. Die Abweichung im Film läßt vermuten, daß die Stelle zensiert wurde, diese Drehbuchfassung also die erste ist. Warum sie jedoch veröffentlicht wurde, bleibt unklar.

Das Problem der Rache im Sinne von *adauchi* hat innerhalb der Kabukivorlage eine grundlegende Funktion.²⁵⁷ Die Beziehungen zwischen Iemon und Oiwa sowie Naosuke und Osode basieren auf dem Gedanken der feudalen Rache: Iemon verspricht Oiwa, den Mörder ihres Vaters aufzuspüren – der er selbst ist – und Naosuke wiederum verspricht Osode, den Mord ihres Verlobten Yomoshichi zu rächen, den er selbst verübt zu haben glaubt. Ebenso ist Yomoshichi auf der Suche nach dem Mörder seines ehemaligen Herren En'ya, weswegen er nicht mit Osode zusammenleben kann und diese im Freudenhaus Takuetsus ihren Lebensunterhalt verdienen muß. Der Diener Kobotoke Kohei stiehlt eine mystische Medizin für seinen schwerkranken Herrn aus dem Hause Tamiya, wofür er von Iemon getötet wird. Itô Kihei ist Gefolgsmann des Morinao, des Widersachers des En'ya, womit sich der Kreis wiederum schließt.²⁵⁸ Es liegt ein Geflecht von Herr-Untergebener-Beziehungen vor, das in Kinoshitas Version ignoriert wird. Zuletzt ist auch das Ende des Bösewichtes Iemon ein Mord im Sinne des *adauchi*:

Schwert und weiterhin Waffen, die länger als zwei Fuß waren, zu tragen. (SILVER: 28).

²⁵⁷ Nicht zuletzt muß dabei auf das Kombinationsstück "Die Schatzkammer der treuen Vasallen" hingewiesen werden, daß von der Rache der 47 Rônin an dem Mörder ihres Herrn berichtet.

²⁵⁸ Daß Iemon sich aus Habgier mit der Familie eines Feindes seines ehemaligen Herrn einläßt, verdeutlicht seinen untreuen und egoistischen Charakter. Demgegenüber steht Yomoshichi, der wie ein wahrer Samurai die Treue zu seinem Herrn höher schätzt als die Liebe zu seiner Verlobten Osode. Er kann sich nicht um sie kümmern und überläßt sie dem Schicksal, bis er die Rache an dem Mörder seines Herrn vollendet hat.

Yomoshichi und Ohana rächen damit den Tod der anderen. Kinoshitas Iemon ist als ehemals angesehener, nun erwerbsloser Samurai der einzige Angehörige dieser Klasse unter den Figuren. Naosuke wird von einer Gaunerbande gesucht, er selbst ist ein gerissener Dieb, der auch vor Mord nicht zurückschreckt. Yomoshichi führt mit Osode ein glückliches Leben als Händler, beide stellen das Ideal einer gleichberechtigten Beziehung dar. Ichimonjiya, der Nambokus Itô entspricht, betreibt ein Reisgeschäft. Iemons Gegner ist nicht wie Yomoshichi ein Samurai, der von dem Gedanken der Rache besessen ist und ihn tötet, sondern ein Inspektor, der Untersuchungen anstellt und den Mord aufdeckt. Schließlich wird das Haus, in dem sich Iemon befindet, von Polizeiwachen umstellt. Iemon ist jedoch schon derart verstört, daß er den Flammen nicht entflieht, und darin umkommt.

5.3 Oiwa und Osode – die japanische Frau auf dem Weg der Emanzipation

In der Erklärung zur Produktionsabsicht wird der Bezug zum Problem der Emanzipation hervorgehoben:

Da die Protagonistin Oiwa als eine typische Japanerin ihre menschlichen Begierden immer wieder unterdrückt hat, kehren sich diese nach innen, und Oiwa muß als Totengeist erscheinen. Dies soll zeigen, wie unvernünftig das Unterdrücken der Bedürfnisse ist, das als seit alters her als weibliche Tugend angesehen wird, und eine menschliche Befreiung der japanischen Frau proklamieren.²⁵⁹

Wie oben erwähnt, konzentriert Kinoshita sich in seinen Werken oft auf die Darstellung der weiblichen Protagonisten und betont ihre Stärke in Abgrenzung zur emotionalen und teilweise auch physischen Schwäche der männlichen Gegenüber. Hier ist also ein

²⁵⁹ 「ヒロインお岩が、所謂日本的な女性として、人間的欲望をこと々に抑圧された為にこれが内攻して死霊亡霊に現れずにいらなかった所以を説明することによって古来女性の美德と考えられていた欲望の抑圧の不合理を示し日本女性の人間的解決を謳歌する—という

wesentliches Merkmal des Regisseurs zu sehen und nicht nur der Einfluß der Filmpolitik der Besatzungszeit. In der Formulierung des obigen Zitats ist dennoch ein Bemühen herauszulesen, die Zensur von der positiven Auswirkung des Filmes mit Hinblick auf die Emanzipationsproblematik zu überzeugen.²⁶⁰

Während der feudalen Edo-Zeit wurde das Vier-Stände-System 士農工商 (shinôkôshô) errichtet mit der Kriegerkaste an der Spitze, gefolgt von den Bauern, Handwerkern und Händlern.²⁶¹ Frauen standen generell unter den Männern. Frauen von Samurai hatten sich noch strenger als in anderen Klassen an ethische Vorschriften zu halten.²⁶² So existierten etliche Schriften konfuzianischer Gelehrter wie beispielsweise das “Schmuckkästchen der Hohen Schule für Frauen” 「女大学宝箱」 (*Onna daigaku takara hako*) des Gelehrten Kaibara Ekiken 貝原益軒 aus dem Jahre 1733. Betrachten wir nur drei Regeln:

- Wie schwach und ärmlich auch die Position ihres Mannes sein mag, eine Frau hat kein Recht, etwas daran zu bemängeln. Sollte sie geschieden werden, so ist das eine lebenslange Schande für sie.
- Außer ihrem Mann hat eine Frau keinen Herrn. Die größte, lebenslange Pflicht einer Frau ist Gehorsam. Sie soll ihrem Mann höflich, demütig und versöhnlich begegnen.
- Vor Eifersucht muß sich jede Frau hüten. Sie entfremdet damit nur ihren

意味も併せ持つ [...]」 (*Yotsuya kaidan' seisaku ito*).

²⁶⁰ Dies erinnert an Mizoguchis Film “Utamaro und seine fünf Frauen” 「歌丸を巡る五人の女」 (*Utamaru wo meguru gonin no onna*, 1946), ebenfalls ein *jidaigeki*, das solange abgelehnt wurde, bis Mizoguchi auf die Relevanz der Frauenproblematik im Film hinwies. (ANDERSON u. RICHIE: 162).

²⁶¹ Das System blieb starr, Aufstieg in eine andere Klasse war unmöglich. Es existierte eine weitere Klasse der Unberührbaren, *Eta* oder *Hinin*, deren Angehörige Berufe ausübten, die durch Einfluß des Buddhismus als unrein angesehen wurden (z.B. Gerber, Schlächter) oder Bettler waren. Die Reihenfolge unterliegt ethischen Prinzipien, Händler standen also ganz unten, da Handel, von Natur aus auf Gewinn abzielend, zu verachten war, waren jedoch teilweise begütert als Samurai. Bauern, die etwa 80% der Bevölkerung ausmachten, lebten in bitterster Armut.

²⁶² Unter den anderen Ständen hatten die Frauen in der Regel mehr Mitspracherecht. (SAITÔ: 134).

Mann von sich. Wenn ihr Mann etwas Schlechtes und Unvernünftiges tut, darf sie ihm nur mit sanfter Stimme Vorhaltungen machen. Geht er nicht darauf ein, muß sie warten, bis sich sein Herz besänftigt.²⁶³

NITOBÉ untersucht in seinem Essay von 1905 Bushidô, die Ethik der Samurai. Die gesamte Lehre des Bushidô sei durchdrungen vom Gedanken der Selbst-Aufgabe, dies gelte für beide Geschlechter. Die Frau habe von Jugend an gelernt, sich unterzuordnen und ihre eigenen Bedürfnisse zu unterdrücken. NITOBÉ verteidigt die Samurai-Ethik und betont in einem Vergleich zum alten Rom, daß die Frau in der Kriegergesellschaft genügend Respekt erhalten habe; jedoch wird in seiner Darstellung deutlich, wie sehr dieser mit Mutterschaft und Kindererziehung zusammenhängt.²⁶⁴ Im schon erwähnten „Im Laub verborgen“ gilt der Frau lediglich ein Satz: sie solle ihren Gatten stets als ihren Herrn betrachten.²⁶⁵

Während Oiwa und Osode in der Kabukivorlage keine leiblichen Schwestern sind,²⁶⁶ stellt Kinoshita zwei Schwestern dar, die sich wie eineiige Zwillinge gleichen, mit Tanaka Kinuyo in einer Doppelrolle. Oiwa unterscheidet sich in vielem stark von ihrer Schwester. Sie hatte einen Angehörigen der Kriegerklasse geheiratet, Osode einen bescheidenen Kimonohändler. Oiwa ist in ihrer Rolle als Gattin eines Samurai gefangen. Sie hängt damit dem feudalen System an und verkörpert Tugenden einer japanischen Frau im feudalen Sinne: so widerspricht sie ihrem Mann nicht, sondern ist gehorsam und demütig, sogar, wenn er sie offensichtlich unrechtmäßig behandelt. Auf Osodes Kritik an Iemons Verhalten Oiwa gegenüber bemerkt sie ganz im Stil einer

²⁶³ Op.cit. SAITÔ: 130.

²⁶⁴ NITOBÉ: 153.

²⁶⁵ DAY u. INOKUCHI: 96.

²⁶⁶ Im vierten Akt wird bekannt, daß Osode eigentlich die Tochter des Motomiya und somit die

verheirateten Frau der Feudalzeit:

OIWA: Auch er ist einsam. Das harte Leben ohne Arbeit dauert schon so lange an, er hat sich so auf das Kind gefreut und nun.... ist das passiert. [Anm.: die Fehlgeburt]

Es wird deutlich, daß eine Beziehung wie die Iemons und Oiwas veraltet ist. Dies bezieht sich auf beide Seiten: Oiwa leidet in ihrer unterdrückten Position, Iemon kann ihre Anhänglichkeit nicht ertragen. Zwar bemitleidet er sie, wie er Naosuke gesteht, aber aus seinem Verhalten spricht eine Abneigung gegen ihre Anhänglichkeit. Deutlich ist dies in der Szene, nachdem er Koheis Tabakbeutel im Haus findet und Oiwa heftig zur Rede stellt. Sie lacht verschämt, da er sie der Untreue bezichtigt, woraufhin er sie wütend anfährt. Sie wirft sich ihm mit einem devoten Blick an seine Brust, was ihn noch wütender macht. Als sie sich auf seine Beschimpfungen hin demütig und leise entschuldigt, sieht er sie nur haßerfüllt an. Später, als er ihr am See das erste Mal eine Trennung vorschlägt, versucht Oiwa immer wieder weinend, eine körperliche Nähe herzustellen und sich an ihn zu schmiegen. Entnervt und angewidert weicht er ihr aus, als wollte er sie abschütteln. So egoistisch Iemons Verhalten auch sein mag, ist es doch nachvollziehbar. Im Gegensatz zu dieser Anhänglichkeit und Ergebenheit Iemon gegenüber verhält sich Oiwa zu Kohei auffallend kalt. Ihre moralischen Vorstellungen, die sicherlich den Verhaltensregeln einer Frau ihres Status entsprechen, verbieten ihr, Kohei, der aus Liebe zu ihr sein Leben aufs Spiel setzt, auch nur anzuhören.

Osode führt mit Yomoshichi eine Beziehung, die auf Gleichberechtigung beruht, also eine Beziehung, die amerikanischen Idealen der Zeit entspricht. Osode ist eine tatkräftige Frau, die sich in ihren Äußerungen und Handlungen nicht zurückhält. Ihre

Schwester Naosukes ist. (*Shinchô nihon kotenshûsei ,Tôkaidô Yotsuya kaidan'*; 346).

Vorstellungen einer ehelichen Beziehung sind sehr modern.

OIWA: [...] Auch wenn ich arm bin, so bin ich doch gesetzlich mit einem Samurai verheiratet.

OSODE: Hahaha... Was für ein Samurai. Du bist zu nachsichtig. Du sagst nicht, was du denkst und leidest angstsclotternd. Kein Wunder, daß er dreist wird. Ob Samurai oder nicht, ihr seid doch verheiratet. Ihr liebt euch und seid zusammen. Du solltest direkter zu ihm sein.

Schon zu Beginn der Filmhandlung ist Oiwa nach einer Fehlgeburt schwach und kränklich. Die erste Nahaufnahme Oiwas erfolgt, nachdem in der Szene vorher Rückblenden von Iemon und Oiwa als glückliches Paar gezeigt werden, wobei die letzte Einstellung Iemon und Oiwa in leidenschaftlicher Umarmung zeigt. Oiwa hält sich meist im Haus auf, trägt schlichte Kleidung und ist ungeschminkt. Deutlich wird der Unterschied in der Erscheinung der Schwestern, als Osode zu Besuch kommt und beide abwechselnd in Nahaufnahme gezeigt werden: Osode wirkt frisch und kräftig, bewegt sich dynamisch und spricht energischer als Oiwa, die ihr zerbrechlich mit blassem Gesicht gegenübersteht. In ihren Schicksalen wird gleichsam die Emanzipierung der japanischen Frau thematisiert: Oiwa als Vertreterin des feudalen Systems stirbt, Osode als Symbol der modernen Frau, nimmt ihr eigenes Schicksal in die Hand und baut sich über alles Leid hinweg eine neue Zukunft auf.

Osodes Rolle nach Oiwas Tod besteht darin, den Mord an ihrer Schwester aufzudecken. Höhepunkt stellt die Szene dar, in der sie als "Oiwa" Iemon aufsucht, sie schlüpft sozusagen in Oiwa. Genau wie ihre Schwester bringt Osode ihr Leben in Gefahr, da Iemon sich mit dem Schwert auf sie stürzt. Aber auch hier zeigt sich, daß Osode Oiwa überlegen ist: anders als ihre Schwester trotzt Osode dem Tod. Sie wird zwar verletzt,

verliert kurz das Bewußtsein, findet aber wieder zu Kräften und kehrt mit Yomoshichi heim.

Ein weiterer Vergleichspunkt ist der der Schwangerschaft. Zu Beginn des Filmes verliert Oiwa ihr Kind durch eine Fehlgeburt. Iemons Unzufriedenheit scheint neben der Armut hauptsächlich darin ihren Ursprung zu haben. Ein gemeinsames Kind hätte beide vielleicht emotional aneinander gebunden und Hoffnung in Iemon geweckt. In der Edo-Zeit bestand der Wert einer Frau zu einem großen Teil in dem Erhalt der Nachkommenschaft. Unfruchtbarkeit galt als Schande für eine Frau.²⁶⁷ Kurz vor ihrem Tod hatte Oiwa im Gespräch mit Iemon ihren Wunsch nach einem Kind geäußert. Im zweiten Teil wird auf eine Schwangerschaft Osodes hingewiesen. Die Funktion des Kindes als hoffnungserfüllenden Zukunftsträgers ist hier sehr deutlich. Osode hat bezüglich des Stadiums der Mutterschaft Oiwas Platz eingenommen: die von feudalen Werten geprägte Beziehung Oiwa-Iemon, die derart tragisch verlaufen ist und schließlich ein schreckliches Ende genommen hatte, eine Beziehung, die aufgrund des feudalen Charakters zum Scheitern verurteilt war, findet in dem modernen Pendant Osode-Yomoshichi die Möglichkeit eines Neubeginns. Aus den letzten Worten der beiden und des Filmes überhaupt spricht ein deutlicher Optimismus:

YOMOSHICHI: Grüble nicht soviel, das schadet nur dem Kind in deinem Bauch.

OSODE: (*lachend*) Keine Sorge, es ist doch auch dein Kind, oder?

Beide lächeln.

An dieser Stelle gehen sie, den Blick in die Ferne gerichtet, der Kamera entgegen.

²⁶⁷ SAITÔ: 130. Wurde eine Frau geschieden, kam es zu einer Trennung von den Kindern, auch das Vermögen blieb vollständig beim Mann. Eine Scheidung seitens der Frau war nicht möglich.

6. Schlußüberlegungen

Shinshaku Yotsuya kaidan ist ein relativ unbekannter Film des Regisseurs Kinoshita Keisuke und ebenso unbekannt als Verfilmung des populären Kabukistücks *Tôkaidô Yotsuya kaidan* von Tsuruya Namboku. Wie deutlich wurde, unterscheidet sich der Film sehr von der Vorlage. Er konzentriert sich in der Interpretation des bekannten Bühnenstückes auf die menschliche Seite der Tragödie und ist in dieser Hinsicht ein für den Regisseur Kinoshita charakteristisches Werk. Markante Szenen des Kabukistückes, die durch Betonung der Grausamkeit und des Grotesk-Unheimlichen hervorstechen, werden im Film nicht aufgenommen. Weiterhin enthält Kinoshitas eigenwillige Interpretation für einen Film der damaligen Zeit charakteristische Elemente. *SYK* gilt zwar als erster Geisterfilm nach der Kriegsniederlage, ist aber kein Geisterfilm im eigentlichen Sinne. Die Absicht, die mysteriösen Ereignisse auf Symptome einer psychischen Instabilität des Protagonisten zu reduzieren, findet sich im Film größtenteils realisiert. Zwei Szenen, die diesem Ziel nicht gerecht werden, sind auf kommerzielle Erwägungen zurückzuführen. Ebenso ist *SYK* ein untypisches Beispiel für ein *jidaigeki* und kommt den Richtlinien der Filmpolitik der amerikanischen Behörden entgegen. Der willensschwache, egoistische Protagonist, Angehöriger der Kriegerklasse und somit Symbol der feudalen Gesellschaft, verdeutlicht mit seiner Niederlage den Untergang des Feudalismus. Während die Figuren der Kabukivorlage sich als Samurai, Vasall oder mit einem Samurai Verwandter durchweg in feudal geprägten Beziehungen befinden, gehören Kinoshitas Figuren bis auf den Protagonisten Iemon anderen sozialen Klassen an. Somit entfällt auch das Motiv des *adauchi*, dessen Thematisierung im Film von der Besatzungsmacht verboten worden war. Weiterhin wird in der Konstellation des Schwesternpaares Oiwa und Osode die Emanzipation der japanischen Frau und ihre

Befreiung aus dem feudalen System dargestellt. Oiwas Tod symbolisiert die Sinnlosigkeit feudaler Werte in Abgrenzung zum Sieg Osodes als einer emanzipierten Frau mit modernen Ansichten, die einer hoffnungserfüllenden Zukunft entgegenblickt. Inwiefern die Zensoren wirklich Einfluß auf die Entstehung des Films ausübten, bleibt leider ungeklärt, da sich entsprechende Notizen in den Unterlagen (inkl. Drehbuchversionen, Aufnahmeprotokoll und inhaltlicher Zusammenfassung in englischer und japanischer Sprache) nicht finden ließen. Die Filmanalyse hat gezeigt, daß mit *SYK* ein modernes *jidaigeki* geschaffen wurde, das die Werte der amerikanischen Besatzungsmacht ohne größere Einschränkung transportiert.

Die Popularität des Kabukistückes und immer neue Verfilmungen unterschiedlicher Interpretation bieten noch etliche Ansätze für eine weitere Beschäftigung mit dieser Thematik.

7. Literaturverzeichnis

7.1 Primärliteratur

Shinchô nihon kotenshûsei, *Tôkaidô Yotsuya kaidan*
新潮日本古典集成「東海道四谷怪談」(*Shinchô-Sammlung japanischer Klassiker*
,*Tôkaidô Yotsuya kaidan*). Tôkyô: Shinchô sha 1981.

Shinshaku Yotsuya kaidan 新釈四谷怪談 (“Der Geist von Yotsuya”). VHS, Shôchiku
1949, Regie: Kinoshita Keisuke 木下恵介.

7.2 Sekundärliteratur

ADACHI, Kazu 足立和: *Nihon eizô shi: Purojûsâ gun'yu den*
日本映像史：プロデューサー群雄伝 (*Geschichte von japanischen Filmaufnahmen:*
Gruppenporträt der Produzenten). *Kinema jumpô* 987 (Juni II/1988), 129-131.

ANDERSON, Joseph L. u. RICHIE, Donald: *The Japanese Film: Art and Industry*.
(Expanded Edition), Princeton New Jersey: Princeton University Press 1982 (1959).

BARRET, Gregory: *Archetypes in Japanese Film*. Selmsgrove 1989.

BURCH, Noël: *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*.
London: Scolar Press 1979.

CHIBA, Nobuo: *Kaihô to senryô* 解放と占領 (*Befreiung und Besatzung*) In: *Sekai no eiga sakka* 世界の映画作家 3 1 夏の号・日本映画史 (*Filmschaffende der Welt No. 31 Sommerausgabe: Geschichte des japanischen Films*). Tôkyô: Kinema jumpô sha 1976, 127-141.

COHEN, Theodore: *Remaking Japan: the American Occupation asw New Deal*. (Ed.
by Passin, Herbert). New York: Free Press 1987.

CONDE, David; FUJIMOTO, Naozane 藤本真澄 u. IWASAKI, Akira 岩崎昶:
Watashi ga shidôshita nihon eiga to saikai わたしが指導した日本映画との再会 (*Ein Wiedersehen mit dem japanischen Film, der meiner Leitung unterstand*). *Kinema jumpô* 379 (November II 1964), 26-30.

DAI, Nobutoku 大のぶとく: *‘Tôkaidô yotsuya kaidan’: Obake no ninki ni tsuite*
「東海道四谷怪談」・お化けの人気について (*‘Tôkaidô yotsuya kaidan’: Über die Popularität von Geistern*), *Eiga hyôron* September 1961, 128-129.

DESSER, David: *Towards an Analysis of Postwar Samurai Films*. In: Ders. u.

NOLLETTI, Arthur Jr. (Hrsg.) *Reframing Japanese Cinema. Authorship, Genre, History*. Indiana University Press 1992, 145-164.

DIAMOND, Jared: *Guns, Germs and Steel. A Short History of Everybody for the Last 13.000 Years*. Vintage 1998.

DRAFT: *Women since the Occupation*. (GHQ Material on History of Japanese Women Status.) Box 5247; National Diet Library Tôkyô.

Eiga no ugoki: Jidaigeki no ikô. 映画の動き・時代劇の移行 (Entwicklungen im Film: Historienfilme). Kinema jumpô 27 (1948), 28-29.

Eigahô haishian nado kaketsu. 映画法廃止案等可決 (Verabschiedung des Planes der Abschaffung des Filmgesetzes und anderer Gesetze.) Asahi shimbun 07.12.1945.

Eigakai kyûten no GHQ seisaku. 映画界急転のGHQ政策 (Drastische Änderungen im Film durch die GHQ). Yomiuri shimbun 20.9.1982.

ERLINGHAGEN, Helmut: *Selbstmord und Lebenssinn im Atomzeitalter*. Bodenheim: Athenäum Hain Hanstein 1994.

ETÔ, Fumio 江藤文夫: *Kinoshita Keisuke no zenshin 木下恵介前進 (Die Entwicklung Kinoshita Keisukes)*. *Eiga hyôron* Mai 1956, 28-30.

FAULSTICH, Werner: *Einführung in die Filmanalyse*. Tübingen: Narr 1994.

FOWLER, Edward: *Piss and Run. How Ozu Does a Number on SCAP*. In: WASHBURN, Dennis u. CAVANAUGH, Carole: *Word and Image in Japanese Cinema*. Cambridge: Cambridge University Press 2001, 273-292.

FUJII, Jinko 藤井仁子: *Jidaigeki eiga nenhyô: Onoue Matsunosuke kara gendai made 時代劇映画年表・尾上松之助から現代まで (Chronik der Jidaigeki: von Onoue Matsunosuke bis zur Gegenwart)*. In: KATÔ u. TSUTSUI, 237-256.

FUJIKAWA, Naonaga 藤川治永: *Yûrei eiga: ‚Eien no hito‘ 幽霊映画・「永遠の人」 (Geisterfilme: ‚Der Ewige‘)*. *Eiga hyôron* November 1961, 127-28.

FUJIWARA, Seiichi 藤原成一: *Sutiguma no fukushugeki: ‚Tôkaidô yotsuya kaidan‘ ro n ステイグマの復讐劇・「東海道四谷怪談」論 (Ein Stück über eine beispielhafte Rachegeschichte: ‚Tôkaidô yotsuya kaidan‘)*. In: *Daigaku nihon geijutsu*

gakubu kiyô 25/1995, 37-52.

FUJIMOTO, Naozane 藤本真澄; IWASAKI, Akira 岩崎昶 u. CONDE, David: *Watashi ga shidôshita nihon eiga to saikai* わたしが指導した日本映画との再会 (*Ein Wiedersehen mit dem japanischen Film, der meiner Leitung unterstand*). *Kinema jumpô* 379 (November II 1964), 26-30.

FUTABA, Jûzaburô 双葉十三郎: *Keisan ni tsuite: Nihon eiga geppyô* 計算について・日本映画月評 (*Rechenschaftsbericht: Monatskritik des japanischen Films*). *Eiga geijutsu* September 1949, 18-21.

GALBRAITH, Stuart IV: *The Japanese Filmography: 1900 through 1994*. Jefferson, North Carolina and London: McFarland 1996.

HANIYA, Yûkô 埴谷雄高: *Eiga no naka no Nihon: Kinoshita Keisuke no eiga wo mite* 映画のなかの日本・木下恵介の映画を見て (*Japan im Film: am Beispiel von Kinoshitas Filmen*). *Eiga hyôron* Januar 1958, 24-27.

HARAGUCHI, Tomoyo 原口智生 u. MURATA, Hideki 村田英樹: *Nihon horô eiga he no shôtai* 日本ホラー映画への招待 (*Einladung zum japanischen Horrorfilm*). Tôkyô: Heibon sha 2000.

HAZUMI, Tsuneo 筈見恒夫 1949: *Jidaigeki ron* 時代劇論 (*Über Historienfilme*). *Eiga shunjû* Oktober 1949, 18-27.

— 1955: *Hyôden: Kinoshita Keisuke* 評伝・木下恵介 (*Kinoshita Keisuke: Eine kritische Biografie*). *Kinema jumpô* 115 (April II 1955), 32-34.

HELMER, Reglindis: “Die Seeschlachten von Hawaii und Malaya” (*Hawai, Marê oki kaisen*) von Yamamoto Kajirô: *Zur Produktion, Rezeption und den Erzählstrategien eines japanischen Kriegs- und Propagandafilmes aus dem Jahr 1942*. Unveröffentl. Magisterarbeit, Berlin: Humboldt-Universität 1999.

HIRANO, Kyoko: *Mr. Smith goes to Tokyo: Japanese Cinema under the American Occupation*. Washington: Smithsonian Institution 1992.

HIRATA, Yoshinobu 平田善信 (wissenschaftliche Betreuung) u. UESUGI, Kanako 上杉可南子 (Zeichnung): *Tôkaidô Yotsuya kaidan* 東海道四谷怪談 (*Tôkaidô Yotsuya kaidan*). (Comic), Tôkyô: Kumon manga koten bungaku kan 1992.

HIROSUE, Tamotsu 広末保: *Yotsuya kaidan: Akui to warai* 四谷怪談・悪意と笑い

(Yotsuya kaidan: Böse Absichten und Lachen). Tōkyō: Iwanami shoten 1984.

History of Nonmilitary Activities of the Occupation of Japan, 1945-1951, 49 Bände, Bd.19: Theatre and Motion Pictures. Tōkyō: Nihon tosho sentā 1993.

Hōga no kyoshō mata hitori... 邦画の巨匠またひとり. . . (Noch ein Meister des japanischen Films...). *Yomiuri shimbun* 31.12.1998.

I [anonym]: *Nihon eiga wo ugokasu sanjū nin: Kurosawa Akira to Kinoshita Keisuke* 日本映画を動かす三十人・黒澤明と木下恵介 (*D reißig Personen, die den japanischen Film beeinflussen: Kurosawa Akira und Kinoshita Keisuke*). *Kinema jumpō* 69 (November I 1949), 25.

IIJIMA, Tadashi 飯島正: *Kinoshita Keisuke ni tsuite* 木下恵介について (Über Kinoshita Keisuke). *Kinema jumpō* 115 (April II 1955), 28-31.

IKEDA, Yoshinobu 池田義信: *Senryō seisaku no ni san* 占領政策の二三 (*Einiges zur Politik der Besatzung*). *Eiga jihō* November 1953.

Ikite iru nihon eiga shi (dai ni men): Senryōka no eiga gyōsei no uchimaku 生きている日本映画史・第二面・占領下の映画行政の内幕 (Lebendige Geschichte des japanischen Films: Ein Blick in die Verwaltung des Films während der Besatzungszeit: Teil 2.) *Eiga jihō* November 1953, 15–21.

INOMATA, Katsuyito 猪俣勝人 u. TAYAMA, Rikiya 田山力哉 1977a: *Nihon eiga haiyū zenshū: joyū hen* 日本映画俳優全集・女優編 (*Verzeichnis der Darsteller des japanischen Films: Schauspielerinnen*). Tōkyō: Shakai shisō sha 1977.

— 1977b: *Nihon eiga haiyū zenshū: danyū hen* 日本映画俳優全集・男優編 (*Verzeichnis der Darsteller des japanischen Films: Schauspieler*). Tōkyō: Shakai shisō sha 1977.

— 1977c: *Nihon eiga sakka zenshū* 日本映画作家全集 (*Verzeichnis der Regisseure des japanischen Films*). Tōkyō: Shakai shisō sha 1978.

ISHIHARA, Ikuko 石原郁子 1999a: *Isai no hito Kinoshita Keisuke: Yowai otokotachi no utsukushisa wo chūshin ni* 異才の人木下恵介・弱い男たちの美しさを中心に (*Das Talent Kinoshita Keisuke: Sein Fokus auf die Schönheit schwacher Männer*). Tōkyō: Pandora 1999.

— 1999b: *„Josei kantoku” Kinoshita Keisuke* 「女性監督」木下恵介 (*Der*

,Frauenregisseur' Kinoshita Keisuke). *Kinema jumpô* 1278 (August I 1999), 52–55.

ISHIHARA, Ikuko 石原郁子 u. NISHIMURA, Yûichirô 西村雄一郎 (対談 Gespräch): ,Kurosawa Akira to Kinoshita Keisuke' nitsuite kataru 「黒澤明と木下恵介」について語る (Gespräch: Über ,Kurosawa Akira und Kinoshita Keisuke'). *Kinema jumpô* 1266 (September II 1998), 172–177.

ISHIZAWA, Shûji 石沢秀二: ,Tôkaidô yotsuya kaidan' no enshutsukô 「東海道四谷怪談」の演出考 (Überlegungen zur Inszenierung von ,Tôkaidô yotsuya kaidan') In: *Tsuruya Namboku ronshû 鶴屋南北論集* (Essays zu Tsuruya Namboku). Tôkyô: Kokushokankôkai 1990, 29-36.

IWASAKI, Akira 岩崎昶 1975: *Senryô sareta sukuriin: waga sengoshi* 占領されたスクリーン・わが戦後史 (Die Leinwand der Besatzung: Geschichte unserer Nachkriegszeit). Tôkyô: Heibon sha 1975.

— 1986: *Kinoshita entre la guerre et l'après-guerre. Une esthétique antimilitariste*. In: KÖNIG u. LEWINSKY 1986, 82-92.

IWASAKI, Akira 岩崎昶; FUJIMOTO, Naozane 藤本真澄 u. CONDE, David: *Watashi ga shidôshita nihon eiga to saikai* わたしが指導した日本映画との再会 (Ein Wiedersehen mit dem japanischen Film, der meiner Leitung unterstand). *Kinema jumpô* 379 (November II 1964), 26-30.

IWASAKA, Michiko: *Ghosts and the Japanese: Cultural Experience in Japanese Death Legends*. Utah: State University Press 1994.

IZAWA, Jun 井沢淳 1960: *Yasashii kokoro* やさしい心 (Ein sanftes Herz). *Kinema jumpô* 273 (Dezember I 1960), 128-129.

Jihô: Heiwa kokka kensetsu he eiga no seisaku hôshin kimaru. 時報・平和国家建設へ映画の製作方針決る (Chronik: Der Film soll zum Aufbau eines friedlichen Staates dienen). *Kinema jumpô* 1 (März 1946), 4–7.

Jihô: Nihon idô eiga renmei un'ei funô no kiki itaru. 時報・日本移動映画連盟運営不能の危機至る (Chronik: Der japanische Filmbund, der nach dem Kurswechsel nicht mehr zu verwalten sein könnte). *Kinema jumpô* 2 (April 1946), 7–9.

KANAYAMA, Shinosato 金山滋野里: *Hisaita Eijirô kyakuhon ,Shinshaku yotsuya kaidan'* 久板栄二郎脚本「新釈四谷怪談」 (Ein Drehbuch von Hisaita Eijirô ,Shinshaku yotsuya kaidan'). *Shinario bungei* Juli 1949, 7–20.

KATÔ, Kanrô 加藤幹郎 u. TSUTSUI, Kiyotada 筒井清忠: *Jidaigeki eiga to wa nanika* 時代劇映画とはなにか (Was sind Historienfilme?). Tôkyô: Jimbun shoin 1997.

KATO, Shuichi: *Die Geschichte der japanischen Literatur*. Bern, München, Wien: Scherz 1990.

KENNELLY, Paul: *Realism in Kabuki of the Early Nineteenth Century: A Case Study*. <http://www.arts.usyd.edu.au/Arts/departs/philos/ssl/papers/kennelly.html> (zuletzt überprüft am 10.01.2002)

Kindaijin mukai ,Yotsuya kaidan' 近代人の「四谷怪談」 (,Yotsuya kaidan' mit modernen Personen). *Nikkan supôtsu* 24.5.1949.

KINOSHITA, Keisuke 木下恵介 (1947): *Zuisô: Sukoshi mukamuka shite* 随想・すこしかむかして (Skizzen: Ein leichter Ärger). *Kinema jumpô* 10 (Februar 1947), 9.

— 1949a: *Kyôto taizai ki* 京都滞在記 (Über meine Zeit in Kyoto). *Kinema jumpô* 64 (August II 1949), 12-13.

— 1949b: *Watashi wo kataru* 私を語る (Über mich selbst). *Shinario bungei* September 1949, 41-42.

— 1949c: *Zensetsu ,Yotsuya kaidan'* 前説「四谷怪談」 (Erklärung zu ,Yotsuya kaidan'). *Shintôkyô* 3.6.1949.

— 1954: *Nijûshi no hitomi* 二十四の瞳 (Vierundzwanzig Augen). *Eiga geijutsu* September 1954, 14-15.

— 1955: *Jisaku wo kataru* 自作を語る (Über mein Werk). *Kinema jumpô* 115 (April II 1955), 35-47.

— 1960: *Eiga wo tsukuru miryoku* 映画を作る魅力 (Der Reiz des Filmemachens). *Kinema jumpô* 273 (Dezember I 1960), 130-141.

— 1986: *Kinoshita dit*. In: KÖNIG u. LEWINSKY 1986, 17-58.

— 1998: *Ehagaki 絵はがき (Eine Ansichtskarte)*. In: Kurosawa Akira to Kinoshita Keisuke: *Subarashiki kyosei 黒澤明と木下恵介・素晴らしき巨星 (Kurosawa Akira und Kinoshita Keisuke: Zwei außergewöhnliche Meister)*. Tōkyō: Kinemajun sha 1998, 30-33.

KITAJIMA, Akihiro 北島明弘 2000a: *Daiisshō: Nihon horā eiga zenshi...senzen: Nihon no kaidan eiga no jūyaku wa yūrei yōkaitachi 第一章日本恐怖映画前史...戦前・日本の怪談映画の重役は幽霊・妖怪たち (Teil 1: Vorgeschichte zum japanischen Horrorfilm...Vorkriegszeit: Über die wichtige Rolle von Rachegeistern und Gespenstern)*. In: HARAGUCHI 原口 u. MURATA 村田, 18-19.

— 2000b: *Dainishō nihon horā eiga kiseki...1945-1976: ,Yotsuya kaidan', ,Kaibyō' mono wo chūshin ni kaidan eiga wo ryōsan 第二章日本恐怖映画軌跡...1945-1976・「四谷怪談」「怪猫」ものを中心に怪談映画を量産 (Teil 2: Koordinaten des japanischen Horrorfilms...1945-1976: Die Massenproduktion von Geisterfilmen am Beispiel von ,Yotsuya kaidan', ,Geisterkatzen')*. In: HARAGUCHI 原口 u. MURATA 村田, 24-25.

— 2000c: *Daisanshō gendai no horā eiga...1977-2000: Kaidan eiga kara nyūhorā eiga he 第三章現代の恐怖映画...1977-2000・怪談映画からニューホラー映画へ (Teil 3: Der gegenwärtige Horrorfilm...1977-2000: Vom Geisterfilm zum neuen Horrorfilm)*. In: HARAGUCHI 原口 u. MURATA 村田, 98-99.

KITAKAWA, Fuyuhiko 北川冬彦 (1947): *Nihon eiga hihyō: ,Kekkon' 日本映画批評・「結婚」 (Kritik japanischer Filme: ,Kekkon')*. *Kinema jumpō* 13 (Mai 1947), 31-32.

— (1948): *Haisengo no nihon eiga 敗戦後の日本映画 (Der japanische Film nach der Kriegsniederlage)*. *Kinema jumpō* 25 (Januar I 1948), 22-23.

— (1951): *Kinoshita Keisuke 木下恵介 (Über Kinoshita Keisuke)*. *Eiga hyōron* August 1951, 50-54.

KONDŌ 近藤 1949a: *Eiga hihyō: ,Yotsuya kaidan' (zenpen) 映画批評・「四谷怪談」(前編) (Filmkritik: ,Yotsuya kaidan' (Erster Teil))*. *Yūkan chūgai* 16.7.1949.

— 1949b: *Eiga hihyô: ,Yotsuya kaidan' (kôhen)* 映画批評：「四谷怪談」（後編）
(*Filmkritik: ,Yotsuya kaidan' (Zweiter Teil)*). *Yûkan chûgai* 23.7.1949.

KÖNIG, Regula u. LEWINSKY, Marianne (Hrsg.): *Keisuke Kinoshita. Entretien, Etudes, Filmographie, Iconographie*. Editions du Festival international du film, Locarno 1986.

KREFT, Heinrich: *Deutsch-japanische Beziehungen*. In: POHL, Manfred u. MAYER, Hans-Jürgen (Hrsg.): *Länderbericht Japan*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 1998.

Kurosawa Akira to Kinoshita Keisuke: Subarashiki kyosei
黒澤明と木下恵介・素晴らしき巨星 (*Kurosawa Akira und Kinoshita Keisuke: Zwei außergewöhnliche Meister*). Tôkyô: Kinemajun sha 1998.

KUSAKABE, Kyûshirô 草壁久四郎: *Nihon eiga hihyô hattatsu shi: Bangaihen: Shimbun eiga hihyô no ayumi*
日本映画批評発達史・番外編・新聞映画批評の歩み (*Geschichte der Entwicklung der japanischen Filmkritik: Zusatz: Gang der Zeitungsfilmkritik*). *Kinema jumpô* 1193 (Juni I 1996), 139-142.

LEITNER, Samuel L. (Hrsg.): *New Kabuki Encyclopedia. A revised adaption of Kabuki jiten*. Westport: Greenwood Press 1997.

McDONALD, Keiko 1983: *Kinoshita and the Gift of Tears: Twenty-four Eyes*. In: Dies.: *Cinema East: A Critical Study of Major Japanese Films*. Rutherford: Associated University Press 1983, 231-254.

— 1994: *Japanese Classical Theatre in Films*. New York: Associated University Press 1994.

MELLEN, Jean: *The waves at Genji's door: Japan through its cinema*. New York: Pantheon Books 1976.

MITCHELL, Richard H.: *Censorship in Imperial Japan*. Princeton New Jersey: Princeton University Press 1983.

MIYAKE, Shûtarô: *Kabuki: Japanisches Theater*. Berlin: Safari-Verlag 1965.

MIZUHARA, Fumito 水原文人: *Kinoshita Keisuke shiron: Daitanna, amarini daitanna emôshon* 木下恵介試論・大胆な、あまりに大胆なエモーション (*E in*

Entwurf zu Kinoshita Keisuke: *Mutige, etwas zu mutige Emotionen*) In: Kurosawa Akira to Kinoshita Keisuke: *Subarashiki kyosei*, 99-103.

MIZUMACHI, Ôji 水町青磁: *Kinoshita Keisuke kun 木下恵介君* (Über Kinoshita Keisuke). *Kinema jumpô* 12 (April 1946), 42.

—: *Nihon eiga hihyô: „Onna” 日本映画批評・「女」* (Kritik japanischer Filme: „Eine Frau”). *Kinema jumpô* 33 (Mai I 1948), 35.

MORI, Iwao 森岩雄: *Eiga zokudan daisankai 映画俗談第三回* (Plaudereien über den japanischen Film Teil III). *Eiga geijutsu* August 1949, 8–11.

— (1950): *Jidaigeki eiga no unmei nitsuite: Eiga zokudan (go) 時代劇映画の運命について・映画俗談 (五)* (Über das Schicksal des Historienfilms: Plaudereien über den Film (V)). *Eiga geijutsu* März 1950, 2–5.

MURAKAMI, Kanzô 村上元三: *Jidaigeki no uso 時代劇の嘘* (Die Lüge der Historiendramen). *Eiga hyôron* April 1952, 22-23.

MURATA, Hideki 村田英樹 u. HARAGUCHI, Tomoyo 原口智生: *Nihon horâ eiga he no shôtai 日本ホラー映画への招待* (Einladung zum japanischen Horrorfilm). Tôkyô: Heibon sha 2000.

NAGAKUBO, Takakazu 永保貴一: *Kenshô: Yotsuya kaidan 検証・四谷怪談* (Untersuchungen zu Yotsuya kaidan). Tôkyô: Sonorama Comic Book 2000.

Nihon eiga shôkai: „Yotsuya kaidan” 日本映画紹介・「四谷怪談」 (Vorstellung von Filmprojekten: „Yotsuya kaidan”). *Kinema jumpô* 60 (Juni II 1949), 29.

NISHIMURA, Yûichirô 西村雄一郎 u. ISHIHARA, Ikuko 石原郁子 (対談 Gespräch): *„Kurosawa Akira to Kinoshita Keisuke” nitsuite kataru 「黒澤明と木下恵介」について語る* (Gespräch: Über „Kurosawa Akira und Kinoshita Keisuke”). *Kinema jumpô* 1266 (September II 1998), 172–177.

OGAWA, Toru 小川とる: *Sei no kakikata: Kinoshita Keisuke to Kazan 性の描き方・木下恵介とカザン* (Darstellung der Geschlechter: Kinoshita Keisuke und Kazan). *Eiga hyôron* November 1961, 31–35.

—: *Le rire et les larmes. Le “beau” traditionnel selon Kinoshita*. In: KÖNIG u. LEWINSKY 1986, 112-121.

—: *Shisetsu: Sengo nihon eigashi 私設・戦後日本映画史 (Eine persönliche Theorie: die Geschichte des japanischen Nachkriegsfilms)*. *Eiga geijutsu* 332 (Februar 1980), 1-8.

OKAMOTO, Shiro: *The Man Who Saved Kabuki: Faubion Bowers and Theatre Censorship in Occupied Japan*. (translated and adapted by Leitner, Samuel L.), Honolulu: University of Hawai'i Press 2001.

Otoko no bigaku: Uehara Ken 男の美学・上原謙 (Eine männliche Schönheit: Uehara Ken). *Shin'eiga* September 1950, 42-43.

Remarriage of Widows. (GHQ Material on History of Japanese Women Status.) Box 5247; National Diet Library Tôkyô.

RICHIE, Donald: *A propos de Keisuke Kinoshita*. In: KÖNIG u. LEWINSKY 1986, 7-14.

RICHIE, Donald u. ANDERSON, Joseph L.: *The Japanese Film: Art and Industry*. (Expanded Edition). Princeton New Jersey: Princeton University Press 1982 (1959).

SACHAU, Bettina: *Die Frau im japanischen Film: Schauspielerinnen und Regisseure*. (Dissertation). Hamburg: Universität Hamburg 1988.

SATÔ, Tadao 佐藤忠男 1972: *Senryôka no nihon eiga 占領下の日本映画 (Der japanische Film in der Besatzungszeit)*. *Film center* 12 (Mai 1972), 4-8.

— 1982: *Currents in Japanese Cinema. Essays*. Tokyo: Kodansha 1982.

— 1984: *Kinoshita Keisuke no eiga 木下恵介の映画 (Die Filme Kinoshita Keisukes)*. Tôkyô: Filmcenter 1984.

— 1986: *Kinoshita et le sensibilité asiatique*. In: KÖNIG u. LEWINSKY 1986, 142-145.

— 1993: *Chambara to yotsuya kaidan チャンバラと四谷怪談 (Schwertkämpfe und Yotsuya kaidan)*. In: Ders.: *Taishû bunka no genzô 大衆文化原像 (Die ursprüngliche Bild der Massenkultur)*. Tôkyô: Iwanami shoten 1993, 83-97.

— 1995a: *Nihon eiga shi 日本映画史 (Die Geschichte des japanischen Films)*. (4 Bd.), Bd. 2. Tôkyô: Iwanami shoten 1995.

— 1995b: *Nihon eiga 300 日本映画300 (300 japanische Filme)*. Tôkyô: Asahi shimbun sha 1995.

— 1997: *Wasureenu jidaigeki to sono kantokutachi 忘れえぬ時代劇とその監督たち (Unvergessene jidaigeki und deren Regisseure)*. In: KATÔ u. TSUTSUI, 115-121.

—: *What is typical Japanese?*

<http://www.usc.edu/isd/archives/asianfilm/japan/whatis.html> (zuletzt überprüft am 11.02.2002).

SATÔ, Tadao 佐藤忠男 u. YAMADA, Yôji 山田洋次 (対談 Gespräch): *Kurosawa Akira to Kinoshita Keisuke: hanshō suru, sono seishin no kiseki 黒澤明と木下恵介・反照する、その精神の軌跡 (Kurosawa Akira und Kinoshita Keisuke: die Auswirkungen ihrer gegenseitigen Beeinflussung)*. In: *Kurosawa Akira to Kinoshita Keisuke: Subarashiki kyosei*, 17-25.

SCAP L sends ‚Magnificent Response‘ by Women. (GHQ Material on History of Japanese Women Status.) Box 5247; National Diet Library Tôkyô.

Seppun eiga 接吻映画 (Kußfilme). *Yomiuri shimbun* 14.8.1946.

SHIMIZU, Akira 清水晶 1943: *Nihon eiga hyôron: ‚Hanasaku minato‘ 日本映画評論・「花咲く港」 (Kritik japanischer Filme: ‚Hanasaku minato‘)*. *Eiga hyôron* September 1943, 30–31.

— 1973: 20.9.22 kara 23.8.19 made: *Senryôka no nihon eiga no kiroku 20.9.22から23.8.19まで・占領下の日本映画の記録 (22.9.1945 bis 19.8.1948: Aufzeichnungen zum japanischen Film in der Besatzungszeit)*. Film center (1973), 9-11.

— 1994a: *Sensô to eiga 戦争と映画 (Krieg und Film)*. Tôkyô: Shakai shisô sha 1994.

— 1994b: *Sensô to senryô ka no nihon eiga shi 戦争と占領下の日本映画史 (Die Geschichte des japanischen Films während des Krieges und der Besatzungszeit)*. Tôkyô: Shakai shisô sha 1994.

SHIMURA, Miyoko 志村三代子: *Saikô ‚Shinshaku yotsuya kaidan‘ 再考「新釈四谷怪談」 (‚Shinshaku yotsuya kaidan‘ noch einmal überdacht)*. *Eiga gaku* Dezember 1998, 77-87.

SHINADA, Yûkichi 品田雄吉: *Nihon eiga hihyô hattatsu shi (5): Sengo no eiga*

hihyôkai chôkan 日本映画批評発達史 (5) ・戦後の映画批評界鳥瞰 (Geschichte der Entwicklung der japanischen Filmkritik (5): Überblick der Welt der Kritik des japanischen Nachkriegsfilms). Kinema jumpô 1197 (Juli II 1996), 88-91.

SHINO, Tatsuhiko 滋野辰彦: Jidaigeki eiga ron 時代劇映画論 (Über Historienfilme). Kinema jumpô 75 (Februar II 1950), 22-23.

SHIROSEKI, Gorô 白石五郎: Jidaigeki eiga no shukumei 時代劇映画の宿命 (Das Schicksal der Historienfilme). Eiga hyôron April 1952, 16-21.

SHISHI, Bunroku 獅子文六: Seppun せっぽん (Küssen). Asahi shimbun 1.8.1948.

SILVER, Alain: The Samurai Film. New York: The Overlook Press 1983.

SMITH, Robert J.: Ancestor Worship in Contemporary Japan. Stanford: Stanford University Press 1974.

SPALDING, Lisa: *Period Films in the Prewar Era*. In: DESSER, David u. NOLLETTI, Arthur Jr. (Hrsg.) *Reframing Japanese Cinema. Authorship, Genre, History*. Indiana University Press 1992, 129-144.

Status of Japanese Women: From 'Things Japanese' by Basil Hall Chamberlain 1939 (6th edition revised). (GHQ Material on History of Japanese Women Status.) Box 5247; National Diet Library Tôkyô.

STEIN, Michael: *Japans Kurtisanen*. München: Iudicium 1997.

SUGA, Takashi 須賀隆: 'Yotsuya kaidan' to wa nanika? 「四谷怪談」とは何か (Was ist 'Yotsuya kaidan'?). Kinema jumpô 1145 (Oktober II 1994), 132-137.

SUGIMOTO, Shun'ichi 杉本峻一: *Nihon eiga no kôbô: Kurosawa Akira to Kinoshita Keisuke* 日本映画の光芒・黒澤明と木下恵介 (Zwei Lichter im japanischen Film: Kurosawa Akira und Kinoshita Keisuke). Eiga geijutsu August 1948, 26-27.

TAKAKI, Kenfu 高木健夫: Jidaigeki no shakaisei 時代劇の社会性 (Das Gesellschaftliche der Historiendramen). Eiga hyôron April 1952, 24-28.

TAKIZAWA, Hajime 滝沢一: 'Shinshaku yotsuya kaidan' 「新釈四谷怪談」 (Shinshaku yotsuya kaidan'). Eiga geijutsu Juli 1949, 17.

TANAKA, Jun'ichirô 田中純一郎: *Nihon eiga sengoshi* 日本映画戦後史 (*Die Geschichte des japanischen Films nach dem Krieg*). *Kinema jumpô* 377 (Oktober II 1964), 48-57.

TANAKA, Masami 田中真澄: *Kurosawa Akira to Kinoshita Keisuke no gensen: Hisenryôki kara fukkôki he* 黒澤明と木下恵介の源泉・被占領期から復興期へ (*Quellen von Kurosawa Akira und Kinoshita Keisuke: Vom Ende der Besatzungszeit bis zum Wiederaufbau*). In: *Kurosawa Akira to Kinoshita Keisuke: Subarashiki kyosei*, 130-133.

TAYAMA, Rikiya 田山力哉 u. INOMATA, Katsuyito 猪俣勝人: *Nihon eiga haiyû zenshû: joyû hen* 日本映画俳優全集・女優編 (*Verzeichnis der Schauspieler des japanischen Films: Schauspielerinnen*). Tôkyô: Shakai shisô sha 1977.

—: *Nihon eiga haiyû zenshû: danyû hen* 日本映画俳優全集・男優編 (*Verzeichnis der Schauspieler des japanischen Films: Schauspieler*). Tôkyô: Shakai shisô sha 1977.

—: *Nihon eiga sakka zenshû* 日本映画作家全集 (*Verzeichnis der Regisseure des japanischen Films*). Tôkyô: Shakai shisô sha 1978.

TERUÔKA, Yasutaka 耀峻康隆: *Nihon no yûrei* 日本の幽霊 (*Japanische Rachegeister*). In: *Ugetsu monogatari* 雨月物語 (*Geschichten unterm Regenmond*). *Nihon no koten* 14. Tôkyô: Sekai bunka sha 1975, 148-151.

TOGAWA, Naoki 登川直樹 1949a: *Nihon eiga no hihyô: 'Yotsuya kaidan'* 日本映画の批評・「四谷怪談」 (*Kritik zu japanischen Filmen: 'Yotsuya kaidan'*). *Kinema jumpô* 64 (August II 1949), 37-38.

— 1949b: *Eigakai tenbô: jidaigeki no yukigata* 映画界展望・時代劇の行方 (*Über die Zukunft des japanischen Films: Die Entwicklung der Historiendramen*). *Kinema jumpô* 70 (November II 1949), 28-29.

— 1996a: *Nihon eiga hihyô hattatsu shi (1): Daiikki: Sailento eiga jidai* 日本映画批評発達史 (1)・第一期・サイレント映画時代 (*Geschichte der Entwicklung der japanischen Filmkritik (1): Die erste Etappe: Zeit des Stummfilms*). *Kinema jumpô* 1191 (Mai I 1996), 126-129.

— 1996b: *Nihon eiga hihyô hattatsu shi (2): Tôkii shoki kara taihei'yô sensô shûryô made* 日本映画批評発達史 (2) : トーキー初期から太平洋戦争終了まで

(Geschichte der Entwicklung der japanischen Filmkritik (2): Vom Beginn der Tonfilm-Ära bis zum Ende des Pazifikkrieges). *Kinema jumpô* 1192 (Mai II 1996), 134-137.

TOITA, Michizô 戸井田道三: *Kinoshita Keisuke no tokushitsu* 木下恵介の特質 (Das Besondere bei Kinoshita Keisuke). *Eiga geijutsu* Januar 1956, 68-71.

TSUMURA, Hideo 津村秀夫 (1947): (Tokushû) *Nihon eiga kantoku ron: Kinoshita Keisuke* (特集) 日本映画監督論・木下恵介 ((Sondernummer) Zu den Regisseuren des japanischen Films: Kinoshita Keisuke). *Kinema jumpô* 19 (September 1947), 19.

— (1949): *Nihon eiga no unmei* 日本映画の運命 (Das Schicksal des japanischen Films). *Eiga geijutsu* April 1949, 2-5.

TSUNODA, Kahei 角田貨英: *Kinoshita Keisuke ron* 木下恵介論 (Über Kinoshita Keisuke). *Kinema jumpô* 69 (November I 1949), 66-67.

TSURI, Yôichi 釣洋一: *Yotsuya kaidan no shinjijitsu* 四谷怪談の新事実 (Neue Fakten zu Yotsuya kaidan). In: *Rekishi dokuhon* 42 (Januar 1997), 134-143.

TSUTSUI, Kiyotada 筒井清忠 u. KATÔ, Kanrô 加藤幹郎: *Jidaigeki eiga to wa nanika* 時代劇映画とはなにか (Was sind Historienfilme?). Tôkyô: Jimbun shoin 1997.

Uehara chonmage: hyumanizumu ,Yotsuya kaidan'
上原チョンマゲ・ヒューマニズム「四谷怪談」 (Uehara mit Samuraihaarknoten: ein humanistisches ,Yotsuya kaidan'). *Nikkan supôtsu* 24.5.1949.

UENO, Ichirô 上野一郎: *Kinoshita Keisuke ni tsuite* 木下恵介について (Über Kinoshita Keisuke). *Shinario bungei* September 1949, 42-44.

UESUGI, Kanako 上杉可南子 (Zeichnung) u. HIRATA, Yoshinobu 平田善信 (wissenschaftliche Betreuung): *Tôkaidô Yotsuya kaidan* 東海道四谷怪談 (*Tôkaidô Yotsuya kaidan*). (Comic), Tôkyô: Kumon manga koten bungaku kan 1992.

WEBER, Claudia: *Frauen in Japan: Zwischen Tradition und Aufbruch*. In: POHL, Manfred u. MEYER, Hans Jürgen (Hrsg.): *Länderbericht Japan*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 1998, 421-429.

YAHIRO, Fuji 八尋不二: *Jidai eiga no ki jûsan nen* 時代映画の記十三年 (*Chronik der Historienfilme über 13 Jahre*). *Kinema jumpô* März I 1964, 40-43.

YAMADA, Munemutsu 山田宗睦: *Ako jiken to bushidô 赤穂事件と武士道 (Der Fall der Akaho-Rônin und der Weg des Kriegers)*. *Taishû bungaku kenkyû* 3/1998, 19-26.

YAMADA, Yôji 山田洋次: *Kurosawa Akira wa otoko, Kinoshita Keisuke wa onna no miryoku wo eiga ni shita. 黒澤明は男、木下恵介は女の魅力を映画にした (Kurosawa Akira hat den männlichen Reiz, Kinoshita Keisuke den weiblichen Reiz im Film dargestellt)*. *Bungei shunjû* 69.2 (1991), 296-98.

YAMADA, Yôji 山田洋次 u. SATÔ, Tadao 佐藤忠男 (対談 Gespräch): *Kurosawa Akira to Kinoshita Keisuke: hanshō suru, sono seishin no kiseki 黒澤明と木下恵介・反照する、その精神の軌跡 (Kurosawa Akira und Kinoshita Keisuke: die Auswirkungen ihrer gegenseitigen Beeinflussung)*. In: *Kurosawa Akira to Kinoshita Keisuke: Subarashiki kyosei*, 17-25.

YAMANE, Keiko: *Das japanische Kino: Geschichte, Filme, Regisseure*. München, Luzern 1985.

YASHIMA, Midori: *Le style Ôfuna*. In: KÖNIG u. LEWINSKY 1986, 146-159.

YASUDA, Kiyoto 安田清夫: *Sakuhin hyôron: ,Yotsuya kaidan' 作品批評: 「四谷怪談」 (Filmkritik: ,Yotsuya kaidan')*. *Eiga hyôron* September 1949, 19-20.

YODA, Seiichi: *Die amerikanische Besatzungspolitik in ihren Auswirkungen auf die Emanzipation der japanischen Frauen*. In: *Referate des zweiten Wiener Japonologengesprâches vom 9.-11. April 1980*. Wien 1981

YOKOROBİ, Kôji 横堀幸司: *Kinoshita Keisuke no yuigon 木下恵介の遺言 (Das Vermächtnis Kinoshita Keisukes)*. Tôkyô: Asahi shimbun sha 2000.

YOKOYAMA, Hideko 横山秀子: *Yotsuya kaidan wa omoshiroi 四谷怪談は面白い (Yotsuya kaidan ist interessant)*. Tôkyô: Heibon sha 1997.

YOMOTA, Inuhiko 世方田犬彦: *Nihon eigashi 100 nen 日本映画史 100 年 (100 Jahre Geschichte des japanischen Films)*. Tôkyô: Shueisha 2000.

,Yotsuya kaidan' hoka konshû hôgahyô 「四谷怪談」 他今週邦画表 (Rezension von ,Yotsuya kaidan' und anderen japanischen Filme). *Tôkyô shimbun* 18.7.1949.

,Yotsuya kaidan' hôsô genkô 「四谷怪談」 放送原稿 (Aufzeichnung für die Filmankündigung von ,Yotsuya kaidan'). *Shôchiku eiga puresu* 76.

,Yotsuya kaidan' kôgai 「四谷怪談」梗概 (Zusammenfassung von ,Yotsuya kaidan').
Shôchiku eiga puresu 76.

,Yotsuya kaidan' seisaku ito 「四谷怪談」製作意図 (Absicht zur Produktion von
,Yotsuya kaidan'). Shôchiku eiga puresu 76.

Yotsuya kaidan to Oiwa 四谷怪談とお岩 (Yotsuya kaidan und Oiwa). In: Rekishi to
tabi 9/10 1997, 290-293.

8. Anhang

8.1 Filmographie *Yotsuya kaidan*²⁶⁸

- 1910 *Oiwa inari* 「お岩稲荷」 (“Die Gottheit Oiwa”), Yokota shōkai 横田商会
- 1911 *Yotsuya kaidan* 「四谷怪談」 (“Der Geist von Yotsuya”), Yoshizawa shōten 吉沢商店
- 1912 *Yotsuya kaidan* 「四谷怪談」 (“Der Geist von Yotsuya”), Regie: Makino Shōzō 牧野省三, Nikkatsu 日活
- 1913 *Yotsuya kaidan* 「四谷怪談」 (“Der Geist von Yotsuya”), Nikkatsu
- 1914 *Shin Yotsuya kaidan* 「新四谷怪談」 (“Der Geist von Yotsuya”), Komatsu shōkai 小松商会
- 1915 *Yotsuya kaidan* 「四谷怪談」 (“Der Geist von Yotsuya”), Tenkatsu 天活
- 1918 *Yotsuya kaidan (Jitsuroku Oiwa)* 「四谷怪談」 (実録お岩) (“Der Geist von Yotsuya – Die wahre Geschichte der Oiwa”), Nikkatsu (Kyōto)
- 1919 *Yotsuya fushigi* 「四谷不思議」 (“Mysteriöses in Yotsuya”), Regie: Yoshino Jirō 吉野二郎, Tenkatsu (Tōkyō)
- 1921 *Yotsuya kaidan* 「四谷怪談」 (“Der Geist von Yotsuya”), Regie: Yoshino Jirō 吉野二郎, Kokkatsu 国活
- 1923 *Yotsuya kaidan* 「四谷怪談」 (“Der Geist von Yotsuya”), Regie: Mori Kaname 森要, Shōchiku (Kamata) 松竹
- 1925 *Yotsuya kaidan* 「四谷怪談」 (“Der Geist von Yotsuya”), Regie: Yamagami Norio 山上紀夫, Tōhō 東宝
- 1927 *Iro wa kamei Yotsuya kaidan* 「いろは仮名四谷怪談」 (“Der Geist von Yotsuya – ein Pseudonym für Sinnlichkeit” - Teil 1&2), Regie: Inoue Kintarō 井上金太郎, Makino onshitsu マキノ御室
- 1927 *Tōkaidō Yotsuya kaidan* 「東海道四谷怪談」 (“Der Geist von Tōkaidō Yotsuya”), Regie: Nakagawa Shirō 中川紫郎, Nihon eiga puro 日本映画プロ
- 1927 *Yotsuya kaidan* 「四谷怪談」 (“Der Geist von Yotsuya” - Teil 1&2), Regie: Satō Juichirō 佐藤樹一郎, Teikine (Ashiya) 帝キネ
- 1928 *Shin’ita Yotsuya kaidan* 「新板四谷怪談」 (“Der Geist von Yotsuya”), Regie: Itō Daisuke 伊藤大輔, Nikkatsu (Uzumasa)
- 1928 *Iemon* 「伊右衛門」 (“Iemon”), Regie: Yasuda Norikuni 安田憲邦, Ban[dō] Tsuma[saburo] (Uzumasa) 阪[東]妻[三郎]
- 1928 *Yotsuya kaidan* 「四谷怪談」 (“Der Geist von Yotsuya”), Regie: Furuumi Takuji 古海卓二, Kawai puro 河合プロ
- 1931 *Oiwa nagaya* 「お岩長屋」 (“Die Hütte der Oiwa”), Regie: Namiki Kyōtarō 並木鏡太郎, Teikine

²⁶⁸ Entnommen aus: HARAGUCHI u. MURATA: 35.

- 1932 *Shin Yotsuya kaidan* 「新四谷怪談」 (“Der Geist von Yotsuya”), Regie: Nomura Hôtei 野村芳亭, Shôchiku (Kamata).
- 1936 *Yotsuya kaidan* 「四谷怪談」 (“Der Geist von Yotsuya”), Regie: Sonoike Nario 園池成男, Kôyô eiga 甲陽映画.
- 1937 *Iro wa kamei Yotsuya kaidan* 「いろは仮名四谷怪談」 (“Der Geist von Yotsuya – ein Pseudonym für Sinnlichkeit”), Regie: Kitô Shigeru 木藤茂, Shinkô (Kyôto) 新興
- 1938 *Kaidan Oiwa yakusha* 「怪談お岩役者」 (“Geistergeschichte über Oiwa”), Regie: Sukanuma Kanji 菅沼完二, Nikkatsu (Kyôto)
- 1949 *Shinshaku Yotsuya kaidan* 「新釈四谷怪談」 (“Der Geist von Yotsuya”), Regie: Kinoshita Keisuke 木下恵介, Shôchiku
- 1956 *Hakusen – midare kurogami* 「白扇・みだれ黒髪」 (“Weißer Fächer – wirres schwarzes Haar”), Regie: Kawano Yoshiichi 河野寿一, Tôei (Kyôto) 東映
- 1956 *Yotsuya kaidan* 「四谷怪談」 (“Der Geist von Yotsuya”), Regie: Môri Masaki 毛利正樹, Shintôhō 新東宝
- 1959 *Yotsuya kaidan* 「四谷怪談」 (“Der Geist von Yotsuya”), Regie: Misumi Kenji 三隅研次, Daiei (Kyôto) 大映
- 1959 *Tôkaidô Yotsuya kaidan* 「東海道四谷怪談」 (“Der Geist von Tôkaidô Yotsuya”), Regie: Nakagawa Nobuo 中川信夫, Shintôhō
- 1961 *Kaidan Oiwa no bôrei* 「怪談お岩の亡霊」 (“Die Geschichte von Oiwas Geist”), Regie: Katô Yasushi 加藤泰, Tôei (Kyôto)
- 1965 *Yotsuya kaidan* 「四谷怪談」 (“Der Geist von Yotsuya”), Regie: Toyoda Shirô 豊田四郎, Tôkyô eiga 東京映画
- 1969 *Yotsuya kaidan: Oiwa no bôrei* 「四谷怪談・お岩の亡霊」 (“Der Geist von Yotsuya: Oiwas Geist”), Regie: Mori Kazuo 森一生, Daiei (Kyôto)
- 1981 *Mashô no natsu Yotsuya kaidan yori* 「魔性の夏四谷怪談より」 (“Ein teuflischer Sommer – der Geist von Yotsuya”), Regie: Ninagawa Yukio 蜷川幸雄, Shôchiku
- 1994 *Chûshingura gaiden Yotsuya kaidan* 「忠臣蔵外伝四谷怪談」 (“Der Geist von Yotsuya – Eine Legende aus Chûshingura”), Regie: Fukasaku Kinji 深作欣二, Shôchiku

8.2 Filmographie Kinoshita Keisuke

- 1943 29.7. *Hanasaku minato* 「花咲く港」 (“Der blühende Hafen”), Shôchiku
18.11. *Ikite iru Magoro ku* 「生きている孫六」 (“Magoroku lebt”), Shôchiku
- 1944 8.6. *Kanko no machi* 「歓呼の街」 (“Stadt des Jubels”), Shôchiku

- 7.12. *Rikugun* 陸軍 (“Das Heer”), Shôchiku
- 1946 21.2. *Ôsone ke no ashita* 「大曾根家の朝」 (“Das Morgen der Familie Ôsone”), Shôchiku
- 29.10. *Waga koi seshi otome* 「我が恋せし乙女」 (“Das Mädchen, das ich liebte”), Shôchiku
- 1947 18.3. *Kekkon* 「結婚」 (“Die Heirat”), Shôchiku
- 11.11. *Fushichô* 「不死鳥」 (“Der Phönix”), Shôchiku
- 1948 4.4. *Onna* 「女」 (“Eine Frau”), Shôchiku
- 1948 27.7. *Shôzô* 「肖像」 (“Das Porträt”), Shôchiku
- 30.11. *Hakai* 「破壊」 (“Abtrünnigkeit”), Shôchiku
- 1949 9.3. *Ojôsan kampai* 「お嬢さん乾杯」 (“Auf das Fräulein!”), Shôchiku
- 5./16.7. *Shinshaku Yotsuya kaidan* 「新釈四谷怪談」 (“Der Geist von Yotsuya”), Shôchiku
- 1.12. *Yabure daiko* 「破れ太鼓」 (“Die zersprungene Trommel”), Shôchiku
- 1950 1.7. *Engêji ringu* 「婚約指輪」 (“Der Verlobungsring”), Shôchiku
- 1951 17.2. *Zenma* 「善魔」 (“Ein guter Dämon”), Shôchiku
- 21.3. *Karumen kokyô ni kaeru* 「カルメン故郷に帰る」 (“Carmen besucht die Heimat”), Shôchiku
- 12.5. *Shônenki* 「少年期」 (“Jugend”), Shôchiku
- 25.10. *Umi no hanabi* 「海の花火」 (“Feuerwerk über dem Meer”), Shôchiku
- 1952 13.11. *Karumen junjôsu* 「カルメン純情す」 (“Carmens reine Liebe”), Shôchiku
- 1953 17.6. *Nihon no higeki* 「日本の悲劇」 (“Eine japanische Tragödie”), Shôchiku
- 1954 16.3. *Onna no sono* 「女の園」 (“Garten der Frauen”), Shôchiku
- 15.9. *Nijushi no hitomi* 「二十四の瞳」 (“Vierundzwanzig Augen”), Shôchiku
- 1955 31.8. *Tôi kumo* 「遠い雲」 (“Ferne Wolken”), Shôchiku
- 29.10. *Nogiku no gotoki kimi nariki* 「野菊の如き君なりき」 (“Du warst wie eine wilde Chrysantheme”), Shôchiku
- 1956 17.4. *Yûyakegumo* 「夕やけ雲」 (“Wolken im Abendrot”), Shôchiku
- 14.11. *Taiyô to bara* 「太陽とバラ」 (“Sonne und Rosen”)
- 1957 1.10. *Yorokobi mo kanashimi mo ikusai getsu* 「喜びも悲しみも幾歳月」 (“Zeiten der Freude und der Trauer”), Shôchiku
- 1.12. *Fûzen no akari* 「風前の灯」 (“Eine Kerze im Wind”), Shôchiku
- 1958 1.6. *Narayama bushikô* 「檜山節考」 (“Die Ballade von Narayama”), Shôchiku

- 28.10. *Kono ten no niji* 「この天の虹」 (“Ein Regenbogen am Himmel”), Shôchiku
- 1959 3.1. *Kazahana* 「風花」 (“Schneeflocken”), Shôchiku
- 28.4. *Sekishunchô* 「惜春鳥」 (“Vogel des vergangenen Frühlings”), Shôchiku
- 27.9. *Kyô mo mata kakute arinan* 「今日もまたかくてありなん」 (“Und wieder ein Tag”), Shôchiku
- 1960 3.1. *Haru no yume* 「春の夢」 (“Frühlingstraum”), Shôchiku
- 19.10. *Fuefukigawa* 「笛吹川」 (“Der Fluß Fuefuki”), Shôchiku
- 1961 16.9. *Eien no hito* 「永遠の人」 (“Der Ewige”), Shôchiku
- 1962 14.1. *Kotoshi no koi* 「今年の恋」 (“Liebe dieses Jahres”), Shôchiku
- 12.8. *Futari de aruita ikushunshû* 「二人で何春秋」 (“Zeiten, die wir zu zweit verbracht haben”), Shôchiku
- 1963 6.1. *Utae wakôdotachi* 「歌え若人達」 (“Jugend, sing!”), Shôchiku
- 11.8. *Shitô no densetsu* 「死闘の伝説」 (“Legende eines tödlichen Duells”), Shôchiku
- 1964 24.5. *Kôge* 「香華」 (“Weihrauch und Opferblumen”), Shôchiku
- 1967 30.9. *Natsukashiki fue ya taikô* 「なつかしき笛や太鼓」 (“Sehnsuchterweckende Flöte und Trommel”), Tôhō
- 1976 29.5. *Suriranka no ai to wakare* 「スリランカの愛と別れ」 (“Liebe und Abschied in Sri Lanka”), Tôhō
- 1979 15.9. *Shôdôsatsumi musuko yo* 「衝動殺人 息子よ」 (“Das Mordopfer – mein Sohn!”), Shôchiku
- 1980 20.9. *Chichi yo haha yo!* 「父よ母よ！」 (“Eltern, erwachet!”), Shôchiku
- 1983 7.9. *Kono ko wo nokoshite* 「この子を残して」 (“Die Kinder von Nagasaki”), Shôchiku
- 1986 28.6. *Shin yorokobi mo kanashimi mo ikusai getsu* 「新喜びも悲しみも幾歳月」 (“Zeiten der Freude und der Trauer”), Shôchiku
- 1988 29.7. *Chichi* 「父」 (“Vater”), Shôchiku