

## **Diplomarbeit**

# **„Das asiatische Kino der 1990er Jahre.“**

Ausgeführt zum Zweck der Erlangung des akademischen Grades  
**Dipl. Ing. (FH) Telekommunikation und Medien**  
am Fachhochschul-Diplomstudiengang Telekommunikation und Medien St. Pölten

unter der Erstbetreuung von  
Dr. Arnulf Eggers

Zweitbegutachtung  
ausgeführt von  
Dipl.-Ing. Franz Zotlöterer

Lukas Böck  
tm021013

Wien, am 10.08.2007

Unterschrift:

## Ehrenwörtliche Erklärung

Ich versichere, dass

- ich diese Diplomarbeit selbständig verfasst, andere als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel nicht benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfe bedient habe.

- ich dieses Diplomarbeitsthema bisher weder im Inland, noch im Ausland einem Begutachter/einer Begutachterin zur Beurteilung, oder in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt habe.

Diese Arbeit stimmt mit der von den Begutachtern beurteilten Arbeit überein.

-----  
Ort, Datum

-----  
Unterschrift

*Danke an:*

*Dr. Arnulf Eggers, Dr. Alois Frotschnig*

*Beate Mungenast, Christian Reiner, Hannes Böck und Jun Yang*

## **Zusammenfassung**

Die Vorliegende Arbeit zielt darauf ab, Einblick in die Befindlichkeiten des asiatischen Kinos des ausgehenden 20. Jahrhunderts zu gewähren. Es wird der Versuch unternommen, anhand der historisch-politischen, künstlerischen und wirtschaftlichen Rahmenbedingungen zu erklären, warum dieser Kulturkreis im Allgemeinen, und einzelne Nationalstaaten im Besonderen, für sie charakteristische Filme produzieren, die mittlerweile auch ein breites westliches Publikum erreichen.

Exemplarisch wird hier auf Filmproduktion Südkoreas, Japans und Chinas eingegangen, bei denen jeweils andere Themenkomplexe auf das filmische Schaffen der Gegenwart wirken.

## **Abstract**

This thesis aims to shed light on various issues in Asian Cinema in the late 20th century. It is an attempt to explain the movies produced in this culture Group in general and by certain nation-states in particular, that now reach a broader western audience, in regard to their historical, political, artistic and economic framework.

The focus will rest primarily on examples from South-Korea, Japan and China, countries in which completely different factors help to shape the cinematic output of the present.

## Inhaltsverzeichnis

I.	Einleitung .....	8
II 1	Definition des Erkenntnisgegenstandes .....	9
II 2	Problembenennung.....	10
II 3	Ziel und Aufbau der Arbeit .....	10
II 4	Forschungsleitende Fragestellung .....	11
II 5	Hypothesen.....	11
II.	Süd-Korea.....	12
II 1	Das Trauma der Japanischen Annexion .....	12
II 2	Der Korea Krieg .....	14
II 3	Die Jahrzehnte der Diktatur .....	16
II 4	Aufbruch in die Freiheit.....	18
II 5	Die kulturelle Öffnung .....	19
II 6	Der Politische Wille zum Kino .....	20
II 7	Der Eintritt der Cheabol in Filmgeschäft .....	21
II 8	Der Rückzug der Chaebol.....	23
II 9	Risikokapital.....	24
II 10	Internationales Interesse.....	25
II 11	Filmbesprechungen .....	30
II 11.1	2009 – Lost Memories .....	30
II 11.2	Joint Security Area.....	32
II 11.3	Brotherhood.....	34
III.	Japan .....	37
III 1	Das entstehen einer Neuen Kunstform.....	38

---

III 2	Das Erbe des Theaters .....	41
III 3	Die Benshi .....	44
III 4	Die Vorkriegszeit, ein erstes goldenes Zeitalter .....	47
III 5	Der Japanische Film im Zweiten Weltkrieg .....	51
III 6	Die Amerikanische Besatzung .....	53
III 7	Die 50er Jahre, ein zweites goldenes Zeitalter .....	54
III 8	Die Krise der 60er und 70er Jahre .....	57
III 9	Der Zusammenbruch der Studios in den 80er Jahren .....	59
III 10	Der Independent Film der 90er Jahre .....	61
III 11	Das Phänomen Kitano Takeshi .....	62
III 12	Filmbesprechungen .....	63
III 12.1	Dolls .....	63
III 12.2	Blood and Bones .....	66
IV.	China .....	70
IV 1	Die Anfänge des Films in China .....	70
IV 2	Die 30er und 40er Jahre, Japanische Invasion und Bürgerkrieg .....	75
IV 3	Das Sozialistische Kino 1949 bis 1978 .....	79
IV 4	Die Rückkehr von Kommerz und Kunst in den 80er und 90er Jahren ....	83
IV 5	Filmbesprechungen .....	87
IV 5.1	Xiao Wu .....	88
IV 5.2	Farewell my Concubine .....	90
IV 5.3	Hero .....	93
V.	Zusammenfassung .....	97
V 1	Beantwortung der forschungsleitenden Fragestellung .....	97
V 2	Überprüfung der Hypothesen .....	98

V 3	Reflexion und Ausblick.....	100
VI.	Anhang .....	101
VI 1	Glossar .....	101
VI 2	Abkürzungsverzeichnis .....	105
VI 3	Literaturverzeichnis.....	106
VI 3.1	Bücher.....	106
VI 3.2	Internetquellen.....	107
VI 3.3	Pdfs .....	110
VI 4	Abbildungsverzeichnis .....	111

## Einleitung

*Fotografie ist die Wahrheit. Kino ist die Wahrheit 24 mal in der Sekunde.*

*Jean-Luc Godard*

[[www|wiki|quote](#)]

Die Entscheidung für das Thema dieser Arbeit habe ich zunächst auf einer rein emotionalen Ebene gefällt. Eigentlich kann man hierbei kaum von einer Entscheidung sprechen. Eher war mir instinktiv klar, dass, wenn ich mich einem Thema für Monate verschreiben sollte, dies der asiatische Film der Jetztzeit zu sein hätte. Dieser übt auf mich dank seiner Frische und Andersartigkeit, im Gegensatz zum westlichen Kino der Moderne, seit Jahren eine magische Anziehungskraft auf mich aus.

Erst im Verlauf der Arbeit wurde mir der Grund bewusst, warum ich mich für dieses Thema entschieden hatte. Er liegt in den Fragen die sich diese Gesellschaften in ihren Geschichten stellen, Fragen nach der eigenen Identität und eigenen Werten in einer globalisierten Welt, Fragen die es wert sind beantwortet zu werden.

Wohl war es schon immer so, dass das Kino um interessant zu sein, auf der Suche sein muss. Das Spannende und radikal Neue kann immer nur an gesellschaftlichen Bruchlinien entstehen, es ist schainbar an grosse sozioökonomische Verwerfungen gebunden. So wie der Italienische Neorealismus sich mit den Rändern der Gesellschaft beschäftigte, oder die französische Nouvelle Vague sich sich von den überkommenen Konventionen des damaligen Kinos lossagte, so entsteht auch heute der Film der es wert ist gesehen zu werden, in jenen Regionen der Erde, die von starken Umbrüchen gekennzeichnet sind. In Asien entstehen die derzeit die neuen Machtzentren einer multipolaren Welt, und die zukünftigen Impulse für die Bildung der Postmoderne werden nicht aus Europa und Amerika kommen, sondern dieser Region entspringen. Auch bin ich davon überzeugt, dass der Afrikanische Kontinent in Zukunft diese Rolle übernehmen wird.

## **I|1 Definition des Erkenntnisgegenstandes**

Das Medium Film ist im letzten Jahrhundert zu einem der wichtigsten kulturellen Kommunikationskanäle geworden. Es ist seiner Natur nach immer ein Kind der Zeit und des Ortes seiner Entstehung, nicht nur in der Wahl der Themen, sondern auch in der Narration und der formalen Umsetzung. So haben sich zeitweise besondere Amerikanische, Französische oder auch Dänische Stile entwickelt, um dann auch mit Stilen anderer Nationen wechselzuwirken.

Auch die asiatischen Kinos, vornehmlich vertreten durch Filmemacher aus Japan, China, Korea oder Hongkong, haben einen markanten eigenen Stil entwickelt, der sich zum Teil schon in der Themenwahl, andererseits auch in der Art wie die technischen Möglichkeiten und die szenische Gestaltung eingesetzt werden, um Narration zu unterstützen, äussert, und so für ihre Kulturkreise typische Produkte entstehen lässt.

Eine Stärke des Kinos dieser Region ist eine für westliche Verhältnisse erstaunliche Natürlichkeit und Unkonventionalität, die sich scheinbar in den letzten zwanzig Jahren hier entwickelt hat. Erklärbar ist dieser Umstand durch ein kreatives Selbstbewusstsein, das einerseits einer langen künstlerischen Tradition entspringt und andererseits Rückendeckung durch verstärkte Rezeption der Filme im Westen seit den 1990er Jahren erhält. Faktoren für künstlerische Stilbildung sind also auch Vertriebswege, technische Neuerungen, wie multisprachliche DVDs, und der Erfolg auf Internationalen Festivals.

## **I|2 Problembenennung**

Um die Filme eines fremden Kulturkreises deuten zu können, ist das Verständnis der Probleme und der politischen wie künstlerischen Geschichte dieser Gesellschaften nötig. Filme stehen nicht alleine für sich, sondern sind Antworten auf Fragestellungen der Gesellschaft die sie produzieren. Diese Fragestellungen können unter anderem aus den Gebieten der Geschichte, der kulturellen Tradition, aus wirtschaftlichen Rahmenbedingungen, dem politischen System oder der Probleme bei der Identitätsfindung entstehen.

## **I|3 Ziel und Aufbau der Arbeit**

Diese Arbeit soll die wichtigsten Einflüsse auf das filmische Schaffen in den behandelten Nationalstaaten aufzeigen. Am Ende der Kapitel die die einzelnen Länder behandeln, befinden sich Analysen von Filmen die für Produktion dort auf gewisse Weise als exemplarisch angesehen werden können.

Kapitel 2 beschäftigt sich mit dem Kino Südkoreas, bei dem vor allem dessen neu erlangte wirtschaftliche Stärke den Ausschlag gibt.

Kapitel 3 behandelt das seit langem als filmische Grossmacht etablierte Japan, hier ist die Verwestlichung am weitesten fortgeschritten und politische Hintergründe sind kaum vorhanden.

Im Kapitel 4 wird mit China ein durch und durch politisches Land beleuchtet, hier ist der Schatten des übermächtigen Staates auf die Filmproduktion noch heute unübersehbar.

## **I|4 Forschungsleitende Fragestellung**

Der narrative Film aller Kulturkreise bezieht seine Kraft aus seiner Fähigkeit dem Publikum ein Einfühlen in die Charaktere und das Geschehen zu ermöglichen. Die Geschichten sind in einigen Hinsichten oft trotz des Ursprungslandes und der verschiedenen Mentalitäten sehr ähnlich, sie handeln von starken menschlichen Gefühlen wie Liebe, Hoffnung oder Hass. Die Hintergründe vor denen sich diese Geschichten abspielen sind aber von Kulturkreis, meist manifestiert in der Form von Nationalstaaten sehr verschieden und entsprechen bestimmten Bedürfnissen dieser Kulturen. Wie ergeben sich trotz ähnlicher Thematik für verschiedene Gesellschaften vollkommen verschiedene Filme?

## **I|5 Hypothesen**

Es ergeben sich folgende Hypothesen:

- I. Asiatische Kinos besitzen eine eigene Bildsprache und Stil.
  
- II. Der asiatische Film weist traditionelle kulturelle Eigenheiten bei Stoffwahl, Narration auf.
  
- III. Die politische Geschichte der einzelnen Länder wirkt auf Stoffwahl und Narration
  
- IV. Die Rezeption in anderen Kulturkreisen ist eine Voraussetzung für kulturelles Selbstbewusstsein, so war die DVD und die Anerkennung bei Festivals ein Wegbereiter des asiatischen Kinos im Westen.

## II. Süd-Korea

Südkorea ist kulturell wie wirtschaftlich eines der Glanzlichter Südostasiens. Neben der allgemeinen Popkultur erlebt besonders die Filmwirtschaft, nach einer Phase der Marginalisierung seit Mitte der Neunziger Jahre, einen absoluten Boom. Heimische Produktionen ziehen im koreanischen Markt regelmäßig mehr Menschen ins Kino als teure Hollywood Blockbuster, der Marktanteil Inländischer Produktionen ist mit 50 bis 60 Prozent weltweit der Dritthöchste nach den USA und Indien. Der Film-Export erreicht fast jährlich neue Höhenflüge, koreanische Filme feiern Erfolge auf den internationalen Festivals und amerikanische Studios bemühen sich um Remake Rechte koreanischer Blockbuster.

Der Weg zu dieser kulturellen Blüte war lang und hart. Fast das gesamte zwanzigste Jahrhundert hindurch befand sich dieses Land in politischen Ausnahmesituationen, deren Kenntnis für ein Verständnis der koreanischen Gegenwartskunst ausschlaggebend ist. Auch heute genießt man nur in der südlichen Hälfte des Landes relative Freiheit, der Norden befindet sich in einem Zustand faktisch kompletter Abschottung, der auf einer Staatsideologie der Autarkie fußt, und produziert dementsprechend nur selbstreferenzielle und uninspirierte Kulturgüter.

*[vgl. Shin & Stringer|2005|S.17| [www|kfilm|nkcinema](http://www.kfilm.nkcinema)]*

### III|1 Das Trauma der Japanischen Annexion

Das erste große Trauma des zwanzigsten Jahrhunderts für das damals noch vereinte koreanische Volk war die Annexion durch den westlichen Nachbarn Japan 1910-1945 aufgrund der Schwäche der seit 1392 regierenden Choson Dynastie.

Nach einem Jahrzehnt starker Repressionen und blutiger Niederschlagung der koreanischen Unabhängigkeitsbewegung war in den 20er Jahren wieder ein gewisser Grad kultureller Eigenständigkeit in den Bereichen Presse, Film und

Darstellender Kunst möglich. So gab es in jener Zeit einen kleinen Boom der koreanischen Stummfilmproduktion. Etwa 70 Werke entstanden in jener Dekade im Gegensatz zu den 30er Jahren, in denen aufgrund der immer stärker werdenden japanischen Unterdrückung der Output auf 2-3 Produktionen pro Jahr sank.

[vgl. [www.pusan.hist](http://www.pusan.hist)]

Ab 1937 stand auch die koreanische Filmindustrie vollständig im Dienste der Japanischen Propagandamaschinerie. 1939 wurde Japanisch zur Amtssprache erklärt und ab 1941 wurden die Koreaner gezwungen japanische Nachnamen anzunehmen.

[vgl. *Shin & Stringer*|2005|S.21]

Das Ziel der japanischen Besatzer war es, die Eigenständigkeit der koreanischen Kultur auszulöschen und sie als einen Teil einer größeren japanischen Identität darzustellen. Koreanische kulturelle Denkmäler und Ausgrabungsstätten wurden geplündert um japanische Museen mit Ausstellungsstücken zu versorgen. Die Japaner waren in diesem Bestreben geleitet von der Theorie des *Nissen Dosoron*<sup>1</sup>, des gemeinsamen Ursprungs der beiden Kulturen und der gleichzeitigen Überlegenheit der Japanischen. Die Koreanische Kunst wurde nach japanischen Vorstellungen katalogisiert, und in musealen Kontext interpretiert, um die Geschichte der eroberten Kultur als Kapitel der eigenen zu präsentieren. Gleichzeitig wurde damit der japanische Besitzanspruch gegenüber Korea und die Unmöglichkeit der Unabhängigkeit zementiert.

Die Idee des Museums als Zeichen der imperialen Macht haben die Japaner von den westeuropäischen Kolonialmächten dieser Zeit übernommen, worin ein gewisser Anachronismus liegt, da der japanische Imperialismus seinen Ursprung wohl in einem Schutzreflex gegen eine erstarkenden westliche Hegemonie im neunzehnten Jahrhundert hat.

Besonderen Stellenwert unter den Japanern dieser Periode hatte die koreanische

---

<sup>1</sup> siehe Glossar

Keramikkunst, da diese Kunstform auch im Heimatland sehr hohen Stellenwert hatte und noch immer hat. So kam es in den 10er und 20er Jahren in Japan zu einer ersten Welle der koreanischen Kunst, die vielen japanischen Kunsthändlern zu Reichtum verhalf, da sie Artefakte in Korea zu Spottpreisen kaufen konnten.

[vgl. Shin & Stringer|2005|S.20| Positions 8|2000|S.711-737]

Demaskierend für die japanische Arroganz und Nationalismus sind in diesem Zusammenhang die Worte von Asakawa Noritaka einem damaligen Experten für Choson Keramik „*Ever since the Annexation, everything in Korea has come to light and things which were buried unseen in the ground have appeared here and there, from the standpoint of research, these are the best of times*“

[Positions 8|2000|S.721]



Abb. II – 1 | Asakawa Noritaka (mitte) 1922 in Seoul. Die Vasen Im Vordergrund sind derzeit Teil Japanischer Sammlungen.

## II|2 Der Korea Krieg

Die Zeit der Besatzung endete 1945 mit der Befreiung durch die Alliierten und der Kapitulation Japans. Ein Koreanischer Widerstand hat nicht nennenswert zur Erlangung der Unabhängigkeit beigetragen. Um das durch den Abzug der japanischen Truppen entstandene Machtvakuum zu beseitigen, verständigten sich

die Siegermächte USA und Sowjetunion auf einer Teilung des Landes entlang des 38. Breitengrades zur jeweiligen Administration und legten damit die Grundsteine zur späteren Zweiteilung des Landes. Wobei die gewählte Demarkationslinie eher mit zufällig in der Region vorhandenen Truppenstärken als mit politischem Kalkül zu tun hatte. Auch war eine Teilung des Landes, zumindest von amerikanischer Seite aus, bis zum Ausbruch des Koreakrieges keineswegs geplant.

Im Norden entstand unter Sowjetischer Verwaltung ein kommunistisches Regime, während die Amerikaner im Süden eine Verwaltung nach eigenem Vorbild und mit einigermaßen freien Wahlen aufbauten. Jedoch war die amerikanische Unterstützung für den Antikommunisten Syngman Rhee so stark, dass einige populäre linksgerichtete frühere Freiheitskämpfer die Wahlen 1948 boykottierten, woraufhin sich auch im Norden die Weichen gegen eine friedliche Wiedervereinigung stellten.

Im Juni 1950 überrannten dann Nordkoreanische Truppen mit sowjetischer Hilfe den militärisch schlecht ausgerüsteten südlichen Bruder und besetzten binnen Tagen die Hauptstadt Seoul. Doch die Hoffnung des Nordens, schnell genug neue Verhältnisse zu schaffen, um einem amerikanischen Gegenschlag zu entgehen, erfüllte sich nicht, und der Konflikt endete in einem der blutigsten Kriege des 20. Jahrhunderts. Im Westen wird dieser Konflikt oft als „der Vergessene Krieg“ bezeichnet, da ihm trotz der hohen Zahl an Todesopfern, wohl wegen seiner zeitlichen Nähe zum zweiten Weltkrieg und zum Vietnamkonflikt, nicht die genügende Aufmerksamkeit zu Teil wurde

Im Süden wie im Norden starben in den drei Kriegsjahren über 2,5 Millionen Menschen, mehr als 10 Prozent der Bevölkerung. 80% der Infrastruktur und Industrie sowie die Hälfte aller Wohnungen und Häuser wurden zerstört und das koreanische Volk schwer traumatisiert.

*[vgl. Shin & Stringer|2005|S.16, S.19-20| [www|wiki|k-war](http://www.wiki|k-war)]*



Abb. II – 2 | Pablo Picassos Massaker in Korea, eine Hommage an einen vergessenen Krieg.

### II|3 Die Jahrzehnte der Diktatur

Vor dem Hintergrund dieses Debakels und aus Angst vor einem erneuten Angriff aus dem Norden entwickelte sich im Süden eine der striktesten und paranoid antikommunistischen Gesellschaften der Welt. Obwohl auf dem Papier eine konstitutionelle Republik, wurde das Land eine Militärdiktatur. Der Ausnahmezustand wurde nach dem Krieg bis zum Ende der Diktatur nie aufgehoben, sondern diente neben neuen Sicherheitsgesetzen der Unterdrückung jedweder Opposition. Sogar für die Despoten selbst war die politische Situation gefährlich und unberechenbar, so gab zwischen 1947 und 1987 keinen gewaltfreien Machtwechsel, sondern nur Putsch oder politischen Mord.

[vgl. Shin & Stringer|2005|S.16]

Die kulturelle Produktion jener Jahre hatte mit schweren Repressionen und Zensur zu kämpfen. Jegliche Kritik am Regime, oder dem politischen System war untersagt, allein die Darstellung von sozialer Ungerechtigkeit oder Armut war Grund genug für Filmemacher mit den Behörden in Konflikt zu geraten.

Die staatlichen Förderungen der Künste in jener Zeit waren, dank einiger Gesetze zum Erhalt der Kultur (Cultural Preservation Acts, Park 1961), recht üppig, jedoch stand sie exklusiv im Dienste von traditionellen Künsten, die für die nationalistische Staatsideologie verwertbar waren, etwa das Kunsthandwerk oder die berühmten, mit Opern vergleichbaren P'ansori<sup>2</sup>. Auch Museen und die Archäologie prosperierten in diesem Klima, in dem die Kunst, wie in anderen autoritären Staaten auch, rückwärtsgewandt und statisch zu sein hatte um zu bestehen.

[vgl. *Shin & Stringer*|2005|S.22]

Die Entwicklung der Filmindustrie stand unter starken Regulierungen, sie wurde ab Anfang der 60er Jahre durch ein Filmgesetz (Motion Picture Law), das über mehreren Revisionen bis 1996 in Kraft war, unter restriktive Regierungskontrolle gestellt. So war Filmproduktion an eine staatliche Konzession gebunden, die nur unter schweren Auflagen zu erhalten war. Der Stab eines Unternehmens musste eine gewisse Anzahl von Beschäftigten und Schauspielern umfassen. Es bestand der Zwang, Produktionsstudios und Film Equipment selbst zu besitzen, eine große Menge Kapital musste im Unternehmen vorhanden sein und der Output durfte eine bestimmte Anzahl von Filmen nicht unterschreiten. Somit war eine unabhängige Produktion unmöglich gemacht und die Filmwirtschaft wurde in einer Hand voll Firmen konsolidiert, was die Kontrolle drastisch vereinfachte.

Darüber hinaus wurde der lukrative Filmimport an die Produktion gekoppelt und zusätzlich besteuert. Filmfirmen mussten selbst einige Titel produzieren, um ausländische Streifen in die Kinos holen zu dürfen, ausländischen Firmen war das Agieren in diesem Sektor untersagt. Die Unternehmen, die dieses System hervorbrachte, mussten also groß sein und in kurzer Zeit viele Filme zu geringen Kosten produzieren, um an die begehrten Importlizenzen zu gelangen.

[vgl. *Shin & Stringer*|2005|S.34| Pdf|*Cultural politics*]

---

<sup>2</sup> siehe Glossar

Trotz dieser Hürden und dank der Importbeschränkungen wurden verhältnismäßig viele Filme produziert. In den 60er und 70er Jahren etwa 200 Stück pro Jahr. Sie unterlagen der Kontrolle des mächtigen Öffentlichen Ethik Komitees (Public Ethics Committee) dem es frei stand Filme zu zensurieren, zu modifizieren oder zu verbieten. Viele Filmemacher sahen sich mit für sie bis heute ungelösten Rätseln konfrontiert, da die Gründe mit denen die Behörde oft harmlose Szenen aus Filmen herausschnitt, kaum nachzuvollziehen waren.

*[vgl. Shin & Stringer|2005|S.34| www|unesco]*

## **III|4 Aufbruch in die Freiheit**

Die Diktatur endete erst Ende 1987 mit den ersten freien Präsidentschaftswahlen, nachdem Arbeiter, Gewerkschaftler und Studenten gemeinsam einige Jahre auf Grossdemonstrationen demokratische Reformen eingefordert hatten, aber sicher auch weil dem Lande durch die Olympischen Spiele 1988 in Seoul große internationale Aufmerksamkeit zuteil wurde.

*[vgl. Shin & Stringer|2005|S.24]*

Wohl war ein autoritäres System in Süd-Korea nach den strukturellen Wandlungen der 60er, 70er und 80er Jahre einfach nicht mehr zu halten. Süd-Korea stieg nach dem Krieg durch ein Wirtschaftswachstum von fast 10% pro Jahr von einem zerbombten Dritte Welt Land zu einer globalen Handelsmacht mit einem Pro-Kopf Einkommen vergleichbar mit Portugal auf. Oft spricht man in diesem Zusammenhang vom „Wunder am Han-Fluss“. Mit dem zunehmenden Reichtum und dem damit einhergehenden Gefühl von Unabhängigkeit und Stärke, verlor der Hauptrechtfertigungsgrund für den Totalitarismus – als Schutzreflex gegen kommunistische Unterwanderung aus dem Norden – immer mehr an Bedeutung. Auch die Gesellschaft erlebte einen starken Wandel, die Umstellung vom Agrarstaat zur hochtechnisierten Exportmacht führte zu einer zusehenden Verstärkung der Bevölkerung, gleichzeitig vermischten sich konfuzianische Werte, zu denen auch die Obrigkeitshörigkeit zählt, mit westlichen Vorstellungen von Individualismus.

*[vgl. Shin & Stringer|2005|S.16|www|wiki|s-korea]*

## III|5 Die kulturelle Öffnung

Schon einige Jahre vor der politischen Wende fing sich die Situation für Filmschaffenden an zu verbessern. 1984 fiel das strenge Konzessionssystem und der Filmimport wurde von der Produktion entkoppelt. Dies führte zu einer unmittelbaren Erhöhung der Anzahl der Filmproduktionsfirmen von zwanzig 1984 auf 104 im Jahre 1988, und dazu, dass viele junge Produzenten ins Business gespült wurden.

*[vgl. Shin & Stringer|2005|S.35]*

Doch durch die Aufhebung der Importbeschränkungen geriet das politisch befreite koreanische Kino im Gegenzug unter starken wirtschaftlichen Druck. Die Zahl der importierten Filme stieg von 27 im Jahr 1985 auf 270 im Jahr 1989, und der Marktanteil von koreanischen Produktionen sank kontinuierlich, um 1993 einen Tiefststand von nur 15.9% zu erreichen. Darüber hinaus verlor die koreanische Industrie ihre Einnahmen durch den Filmimport, da nun amerikanische Studios Zweigstellen im Land einrichten durften und konnten die Gewinne, die früher im für die Finanzierung der Produktion wichtigen koreanischen Vertriebssystem geblieben wären, selbst abschöpfen.

Die koreanische Filmwirtschaft traf die direkte Konkurrenz mit Hollywood vollkommen unvorbereitet. Mit geringen finanziellen Mitteln und schlechterer technischer Ausstattung hatte sie dem höheren Unterhaltungswert der Hollywoodproduktionen wenig entgegenzusetzen und der Output sank von 100 Filmen pro Jahr in den 1980er Jahren auf etwa 60 in den 1990er Jahren, viele Filmschaffende sagten den koreanischen Film damals bereits tot.

*[vgl. Shin & Stringer|2005|S.32 S.35-36]*

## III|6 Der Politische Wille zum Kino

Dank politischer Motivation und wirtschaftlichen Interesses an einer Erstarkung der Filmwirtschaft gelang Mitte der 90er Jahre der Turnaround.

Die Führung des Landes erkannte in der Medienbranche eine Schlüsselindustrie für die globalisierte koreanische Gesellschaft, nachdem Berater 1994 dem damaligen Präsidenten Kim Young-Sam vorgerechnet hatten, dass die Einnahmen von einem Hollywood Blockbuster wie beispielsweise *Jurassic Park* (USA, 1993) den Exporterlösen von etwa 1,5 Millionen Autos von Hyundai entsprechen.

[vgl. *Shin & Stringer*|2005|S.53]

Solche Zahlenbeispiele scheinen großen Eindruck in der Politik hinterlassen zu haben, denn das Engagement für die damals siechende südkoreanische Filmindustrie war groß und breit angelegt. So wurde das alte, aber in abgeschwächter Form noch existente Filmgesetz durch ein Filmförderungsgesetz (Film Promotion Law) ersetzt. Die Filmproduktion wurde steuerlich begünstigt, was vorher nur für seit jeher stark exportorientierte Industriezweige möglich war. Außerdem wurde die Filmproduktion von einer Dienstleistungsindustrie zu einer Fertigungsindustrie reklassifiziert., was die Aufnahme von Bankkrediten erleichterte. Daneben wurden auf lokaler Ebene einige Filmfestivals ins Leben gerufen um dem koreanischen Film eine internationale Stimme zu geben. Das größte von ihnen ist in der nach Seoul zweitgrößten Stadt des Landes Pusan beheimatet, und hat sich seit seiner Gründung 1996 mit über 300 Filmen und 200.000 verkauften Tickets zum wichtigsten Filmfestival Asiens entwickelt. Die Ausrichtung des Festivals übernehmen dabei die Stadt Pusan und die Regierung. Zwischen 1999 und 2003 richtete die Regierung unter Dae-Jung Kim (1998-2003) einen mit insgesamt 125 Millionen Dollar dotierten Filmförderungsfond ein, um ihrem Einsatz für die Filmindustrie symbolischen Ausdruck zu verleihen.

[vgl. *Shin & Stringer*|2005|S.54| [www|k-film|piff05](http://www.k-film.piff05)]

Auch in die Ausbildung wurde viel investiert, während alte Meister wie Kwon Teak im (*Chunyang, Chihwaseon*) ihr Handwerk noch als Assistenten erfahrener Regisseure lernten, hat der Großteil der neuen Garde durch die weitere

Verbreitung von Filmschule einen universitären Hintergrund. Beispiele hierfür wären Heo Jin-ho (*Christmas in August*), Hong Sang-soo (*The Day the Pig Fell into the Well*) oder Bong Joon-ho (*Memories of Murder*).

[vgl. Shin & Stringer|2005|S.6]

## III|7 Der Eintritt der Chaebol in Filmgeschäft

Neben dem politischen Willen zum Film in den 1990er Jahren, war das neu entfachte Interesse der Wirtschaft an diesem Industriezweig noch wesentlicher für den Aufstieg des koreanischen Kinos, da sie Produktionskapital in einem Umfang bereitstellen konnte der die Möglichkeiten einer Regierung bei weitem übersteigt.

Den Anfang machte der Industriegigant Samsung als er den Film *Kyorhon iyagi* (Marriage Story 1922) von Ui-Sok Kim über ein frisch verheiratetes Pärchen, dessen Beziehung unter der Karriere der Frau zu leiden beginnt, zu 25% mitfinanzierte. Der große Erfolg dieses Films an den Kinokassen, ermutigte auch die anderen so genannten *Chaebol*<sup>3</sup>, die großen, in Familienbesitz befindlichen koreanischen Mischkonzerne wie Samsung, Hyundai, LG und Daewoo, die vom Kühlschrank über Fernseher, Videorecorder und Autos bis zum Hochseeschiff fast alles herstellen, in die Filmindustrie einzusteigen.

[vgl. Shin & Stringer|2005|S.36]

Dieser Schritt lag deswegen nahe, da diese Konzerne, die sowieso schon Videorecorder für die halbe Welt herstellten, auch eigene Videosparten besaßen. Seit Mitte der Achtziger Jahre hatte sich der Markt für den Verleih und den Verkauf von Videokassetten zu einem immer größeren und profitablen Geschäftsfeld entwickelt, und die Videolabels der Chaebols hatten ein starkes Interesse an neuem und preisgünstigem Content. Da der koreanische Markt ab den 90er Jahren ja auch für ausländische Firmen offen stand und nun amerikanische Firmen ihre Blockbuster über ihre Tochterlabels vertrieben, blieb den Chaebol nur ein Ausweichen auf koreanische Titel über. Dadurch dass das Interesse der Firmen an den Vermarktungsrechten plötzlich größer war als das Angebot,

---

<sup>3</sup>siehe Glossar

schossen die Preise in die Höhe. So kostete die Produktion eines koreanischen Films um 1992 umgerechnet etwa 600.000 US-Dollar, während die Lizenzierungskosten für den Videomarkt diesen Wert, zumindest bei den erfolgreicheren Produktionen, sogar übertraf. Der Ankauf eingeschränkter Rechte war also teilweise teurer als die gesamte Produktion.

*[vgl. Shin & Stringer|2005|S.37-39]*

Des Weiteren gründeten eben diese Großkonzerne Mitte der 90er auch eigene Kabelfernsehkanäle, Daewoo und Samsung sogar dezidierte Movie Channels, die am preisgünstigsten mit eigenem Material zu versorgen waren. Auch die Distribution der Filme ins Kino übernahmen die Chaebol selber und gründeten jeweils eigene Vertriebsfirmen die die Filme direkt in die Kinos des Landes brachten. Daneben bauten diese Multis viele zusätzliche Multiplexkinos und schafften es, die Zahl der Kinosäle signifikant zu erhöhen.

Durch das wirtschaftliche Eigeninteresse und den direkten Eingriff in den Vertrieb gelang es die Hollywoodfirmen davon abzuhalten, auch den einheimischen Markt zu dominieren, und koreanische Produktionen konnten darauf hoffen, lang genug in den Kinos zu bleiben um ihren Gewinn zu maximieren. Die Chaebol schufen insgesamt ein System perfekter vertikaler Integration, in dem alle Aspekte der Filmproduktion, von der Vorproduktion, über die Finanzierung, der Produktion, der Besetzung, dem Vertrieb und dem Verkauf von Rechten aus einer Hand steuerbar waren.

*[vgl. Shin & Stringer|2005|S.38]*

Der wirtschaftlicher Zugang der Großkonzerne zur Filmproduktion führte zwar einerseits zu einem besseren Umgang mit finanziellen Ressourcen, andererseits aber auch zu technisch ausgereiften und bombastischeren Produktionen, um dem vornehmlich jungen Kinopublikum gerecht zu werden, wodurch die Produktionskosten sich zwischen 1992 und 1996 durchschnittlich um einen Faktor drei auf fast zwei Millionen US-Dollar erhöhten.

*[vgl. Shin & Stringer|2005|S.39]*

## III|8 Der Rückzug der Chaebol

Mit der Wirtschaftskrise die 1997 Korea und andere asiatische Staaten, vornehmlich die so genannten *Tigerstaaten*<sup>4</sup>, erfasste war der Ausstieg der meisten Chaebol aus dem Filmgeschäft besiegelt. Durch einen Preisverfall von Exportgütern wie Computerchips, Autos und Schiffen auf dem Weltmarkt geriet Korea stark unter Druck und die Landeswährung Won befand sich im freien Fall. Einige der kleineren Chaebol überlebten die nächsten Jahre nicht.

*[vgl. Pdf|Crisis]*

Unter diesen Vorzeichen waren die wuchernden Konzerne gezwungen, nicht dringend benötigte Geschäftsfelder aufzugeben und Tochterfirmen abzustoßen. Auch von politischer Seite her war der Druck zur Abschlankung und übersichtlicheren Strukturierung und zur Schaffung von mehr Transparenz groß. Des Weiteren zeichnete sich ab, dass das Engagement der Chaebol im Filmgeschäft nicht die erhofften finanziellen Blüten trieb, einige teure Produktionen schafften es nicht ihre Kosten zu decken und bewogen die Firmen ihr Geld konservativer zu investieren. Darüber hinaus brachten auch die Geschäfte im Kabelfernsehen nicht die Renditen, die man sich einige Jahre zuvor erhofft hatte. Einzig Cheil Jedang (CJ Entertainment,) und Dongyang (Showbox) blieben im Geschäft und wurden zu den größten Filmvertrieben des Landes.

*[vgl. Shin & Stringer|2005|S.42]*

Doch auch nach ihrem Rückzug war der Wandel, den die Chaebol dem koreanischen Kino gebracht haben deutlich spürbar. Sowohl die technische Perfektion als auch der Wille zum wirtschaftlichen Erfolg sind Eigenschaften des koreanischen Kinos, die ihre Begründung in jener Phase der Entwicklung finden. Auch das Know-how, technische Ausrüstung und eine erkleckliche Zahl von Produktionsfirmen (918 im Jahre 2001), sind dem Land geblieben.

*[vgl.Pdf|Cultural politics]*

---

<sup>4</sup> siehe Glossar

## III|9 Risikokapital

Nach dem Ausstieg der Chaebol aus dem Filmgeschäft ging die Finanzierung auf Risikokapitalgesellschaften über, auch weil dies von der Regierung Kim Dae Jung (1998-2003) gefördert wurde. Der Boom an der Koreanischen Börse stellte hierfür genügend Mittel bereit, und die Filmwirtschaft konnte mit ihren regelmäßigen Blockbustern (*Shiri*, *Friend*, *The Foul King...*) als Wachstumsbranche glänzen. Auch durch die schnelle Ausschüttung der Gewinne machte sich die Filmwirtschaft zum Liebling der Investoren, während bei klassischeren Anlageformen erst nach einigen Jahren rekapitalisiert werden kann, hat man im Filmgeschäft bereits nach einem Jahr ein Ergebnis.

[vgl. *Shin & Stringer*|2005|S.43]

Zwischen 1999 und 2001 konnten sogar normale Kinobesucher ihrem Enthusiasmus finanziellen Ausdruck verleihen und in die heimische Filmwirtschaft investieren. Gewiefte Online Startups (Intz.com, Simmani.com) gründeten den Netizen Fund<sup>5</sup> und ermöglichten so Internetnutzern sich mit kleineren Beträgen an der Produktion einzelner Titel zu beteiligen. Einige Titel konnte hierbei große Erfolge vorweisen, das erste Projekt, *Banchikwang* (*The Foul King*, 1998) wurde zu 10 Prozent von Kleinanlegern finanziert, die sich wenig später über eine 97 prozentige Vermehrung ihrer Einlage freuen konnten. Andere Projekte wie beispielsweise *Chingoo* (*Friend*, 2001) und *Gongdong gyeongbi guyeok JSA* (*Joint Security Area*, 2001), könnten ähnliche Erfolge aufweisen. Einige Misserfolge wie *Humanist* (*Humanist*, 2001), *Jakarta* (*Jakarta*, 2000) oder *Nunmul* (*Tear*, 2001) verdarben dem Publikum aber den Geschmack am Investieren wieder und das System wurde auf Eis gelegt. Zumindest hat die koreanische Filmindustrie mit dem Netizen Fund ein einfallsreiches und das bislang demokratischste Instrument zur Filmfinanzierung hervorgebracht, und Mundpropaganda erfolgreich zum Public Relations Werkzeug gemacht.

[vgl. *Pdf*|*Cultural politics*| [www.kfilm.netizen](http://www.kfilm.netizen)]

---

<sup>5</sup> siehe Glossar

Im Gegensatz zum Netizen Fund ist der Trend zur Filmfinanzierung durch Risikokapitalgeber bis heute ungebrochen. Da derartige Investoren ihr Risiko weiter streuen und sich nur in geringerem Umfang an einzelnen Projekten beteiligen, sind sie unempfindlicher gegen die stetige Gefahr eines Flops an den Kinokassen.

*[vgl. Shin & Stringer|2005|S.44]*

Mit dem großen Run des Finanzmarktes auf die Filmfinanzierung in diesem Jahrhundert ergeben sich jedoch auch Gefahren für das Geschäft in Korea. Durch den Überfluss an Kapital im Markt steigen die Produktionskosten stetig, derzeit liegen die Kosten für einen Film bei etwa 4 Millionen US-Dollar ein horrender Wert verglichen mit den 600.000 Dollar von 1992. Nicht zuletzt verlangen auch die Schauspieler immer astronomischere Gagen, Superstars wie Song Kang Ho (Shiri, JSA, The Foul King, Sympathy for Mr. Vengeance) fordern mittlerweile bis zu 500.000 Dollar für eine Hauptrolle.

*[vgl. www|kfilm|05]*

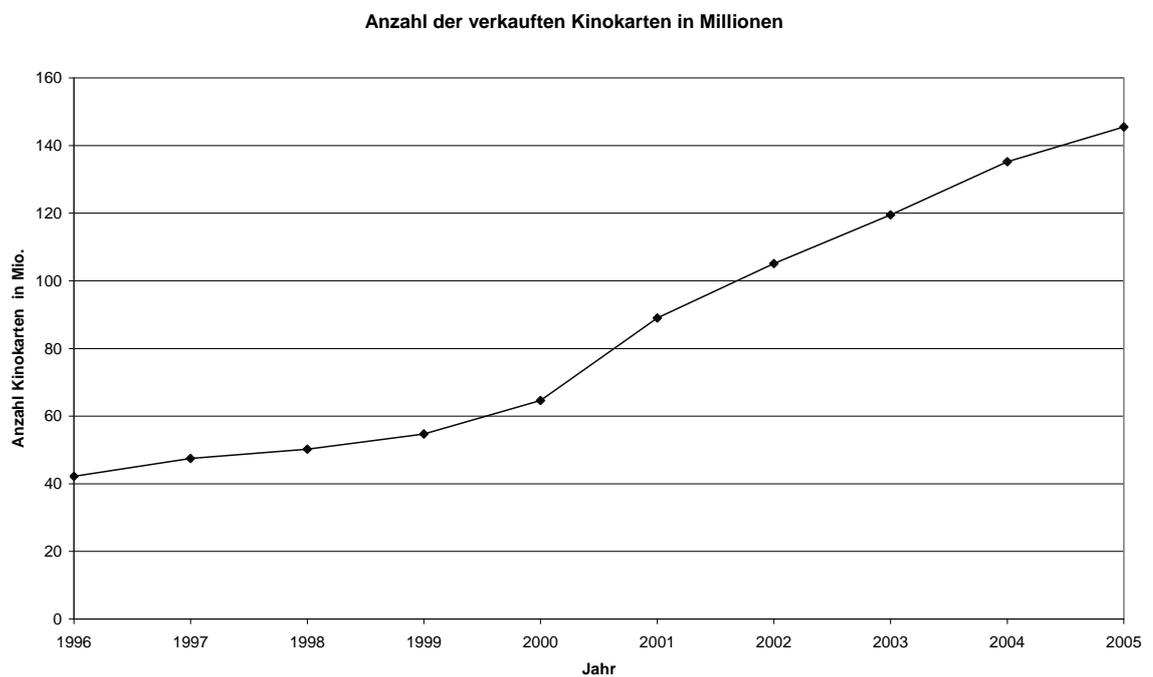
## **II|10 Internationales Interesse**

Noch ist der Trend zum Koreanischen Kino ungebrochen, der Marktanteil im eigenen Land liegt mit derzeit rund 60% nur hinter dem Amerikanischen und dem Indischen Kino, selbst anerkannte Filmnationen wie Frankreich oder Japan bringen es in dieser Disziplin nur auf etwa 35 Prozent, Deutschland auf nur 15 Prozent, und können sich mit dem vergleichsweise kleinen Tigerstaat diesbezüglich nicht messen.

*[vgl. www|obs]*



**Abb. II – 3 | Marktanteil inländischer Filme an den koreanischen Kinokassen.**



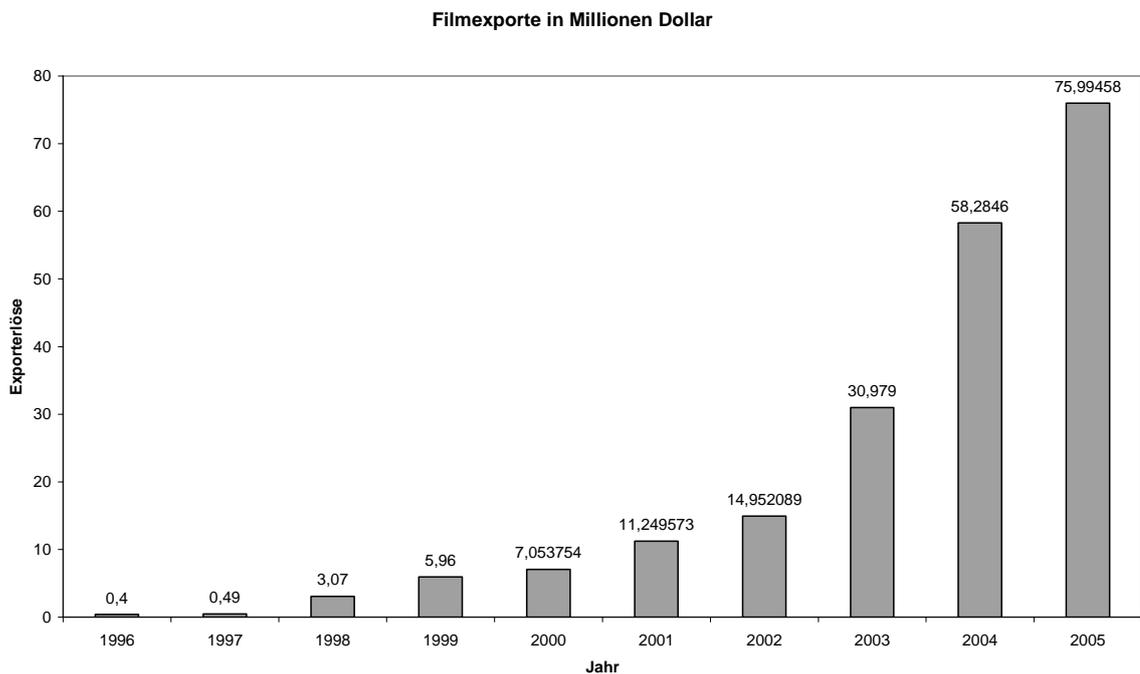
**Abb. II – 4 | Anzahl der in Korea verkauften Kinokarten**

Auch im Ausland hat sich „das Filmwunder am Han Fluß“ herumgesprochen; die Exporte stiegen in den letzten zehn Jahren so stark an, dass man kaum eine Superlative findet, diesen Umstand zu beschreiben; zwischen den 210.000 Dollar von 1995 und den 75 Millionen Dollar von 2005 liegt ein Faktor von 360!

[vgl. Shin & Stringer|2005|S.44| www|kfilm|05]

Besonders im ostasiatische Raum finden koreanische Kulturgüter besonderen Anklang, nicht nur Filme sondern auch Fernsehserien und Populärmusik sind unter den Jugendlichen Chinas, Hong Kongs, Vietnams oder Taiwans sehr beliebt. In China, einem riesigen Markt der noch nicht lange für den Kulturimport offen steht, trägt diese Entwicklung sogar einen eigenen Namen: *Hanryu*<sup>6</sup>, die Koreanische Welle.

[vgl. Shin & Stringer|2005|S.58]



**Abb. II – 5 | Auslandserlöse der koreanischen Filmwirtschaft**

---

<sup>6</sup> siehe Glossar

Die kulturelle Nähe zwischen diesen asiatischen Staaten begünstigt hierbei die Rezeption, koreanische Filme sind eben nicht nur knallige, an einem jugendlichen Publikum orientierte Blockbuster sondern tragen auch ältere panasiatische, konfuzianische Ideen in sich. Insofern ist das Koreanische Kino das Produkt einer hybriden Kultur, westliche Ästhetik, schnelle Schnitte, Close-Ups und Special Effects treffen hier auf Werte wie Familienzusammengehörigkeit, das Verhältnis des Einzelnen zur Gruppe sowie Loyalität.

Süd-Korea als erfolgreich globalisierte Nation hat hierbei eine Vorbildfunktion für andere, weniger entwickelte Länder und zeigt auf, dass die östliche Identität in einer verwestlichten Welt nicht zwingend der Marginalisierung anheim fallen muss. Gleichzeitig gibt es zu Korea in der Region keine historischer Ressentiments, im Gegensatz zu Japan, dessen kolonialistischer und rassistischer Größenwahn zu Anfang des letzten Jahrhunderts in der Region noch nicht zur Gänze verziehen ist. *Banchikwang* (The Foul King, 2000) wurde so zum Panasiatischen Smash Hit, *Swiri* (Shiri, 1999) führte auch die Box-Office Listen in Hong Kong an und spielte in Japan 1.2 Millionen Dollar ein, Joint Security Area zwei Jahre später sogar 2 Millionen.

Die neuen Verbreitungswege, die den Medien seit Mitte der Neunziger Jahre offen stehen, haben hierzu sicher beigetragen, Satellitenfernsehen, DVDs mit mehreren Sprach- und Untertiteltracks, das Internet, ob als legaler oder Illegaler Download, und die in Asien sehr beliebten, meist illegal erstellten Video CDs verbreiten koreanische Medienprodukte in der Region und im Rest der Welt.

[vgl. Shin & Stringer|2005|S.57-59]

Kein Wunder also, dass sich Amerikanische Majors reihenweise sich um Remake Rechte koreanischer Blockbuster bemühen. Die Konzepte sind an einem Millionenpublikum in und um Korea erprobt, und da diesem Publikum schon lange gefällt, was in Hollywood produziert wird, liegt der Schluss nahe, dass man auch asiatische Ideen erfolgreich nach Kalifornien bringen kann. Die Titel die derzeit in Planung sind, sind unter anderem *Oldboy* (Oldboy, 2003) für das Universal Pictures die Rechte erworben hat, *Siwora* (Il Mare, 2000) und *Gamunui yeonggwang* (Marrying the Mafia, 2002) durch Warner Bros., *Janghwa*, *Hongryeon* (A Tale of Two Sisters, 2003) und *Yeopgijeogin geunyeo* (My Sassy

Girl, 2001) durch Dreamworks und *Jopog manura* (My Wife Is a Gangster, 2001) und *Seonsaeng Kim Bong-du* (My Teacher Mr. Kim, 2003) durch Miramax.  
[vgl. Shin & Stringer|2005|S.60| Xu|2007|S.152| [www|sfgate|](#) [www|lky|](#)]

## III|11 Filmbesprechungen

Am Beispiel Korea lässt sich vor allem der Einfluss der politischen Geschichte auf das Filmschaffen ablesen. Sie scheint dabei Themen und Inhalte vorzugeben, während formale Aspekte wie Gestaltung und Schauspielerführung vor allem dem Produktions und Finanzierungshintergrund geschuldet sind.

Im folgenden werde ich drei neue Produktionen auf ihre Zusammenhänge mit der koreanischen Geschichte im 20. Jahrhundert betrachten. *2009 – Lost Memories* (2009 – *Lost Memories*, 2002, Regie: Lee Si-myung), ein Sci-Fi Steifen der die Japanische Kolonialisierung zum Thema hat, *Gongdong gyeongbi guyeok JSA* (Joint Security Area, 2000, Regie: Park Chan-wook) und *Taegukgi hwinalrimyeo* (Brotherhood, 2004, Regie: Kang Je-gyu), die beide die Teilung in Nord- und Südkorea zum Ausgangspunkt der Handlung nehmen.

### III|11.1 2009 – *Lost Memories*

*2009 – Lost Memories* spielt in einem Korea des Jahres 2009 in, dem die Japanische Okkupation nie geendet hat. Japan beherrscht Korea durch eine rassistischen Apartheitspolitik, hält die einheimische Bevölkerung in eigenen Koreanervierteln, und beschäftigt koreanische Kollaborateure in seinem Polizeiapparat.

Mithilfe von mythischen koreanischen Steinartefakten, die die Zeitreise ermöglichen, hat das japanische Regime die Geschichte so verändert, dass es entgegen der historischen Wahrheit und entgegen der spirituellen Stärke des Koreanischen Volkes an seiner Beherrschung des Landes festhalten kann. Eine Gruppe von Widerstandskämpfern versucht die Artefakte wieder in ihren Besitz zu bringen um den normalen Lauf der Geschichte wiederherzustellen und die japanische Okkupation zu beenden.

Ein mit der Bekämpfung der Unabhängigkeitsbewegung betrauter Japanischer Polizist koreanischer Abstammung, ein vom Widerstand verhasster Kollaborateur, entdeckt im Verlauf des Films durch den Kontakt zu den Steinartefakten seine eigenen Wurzeln wieder.

...

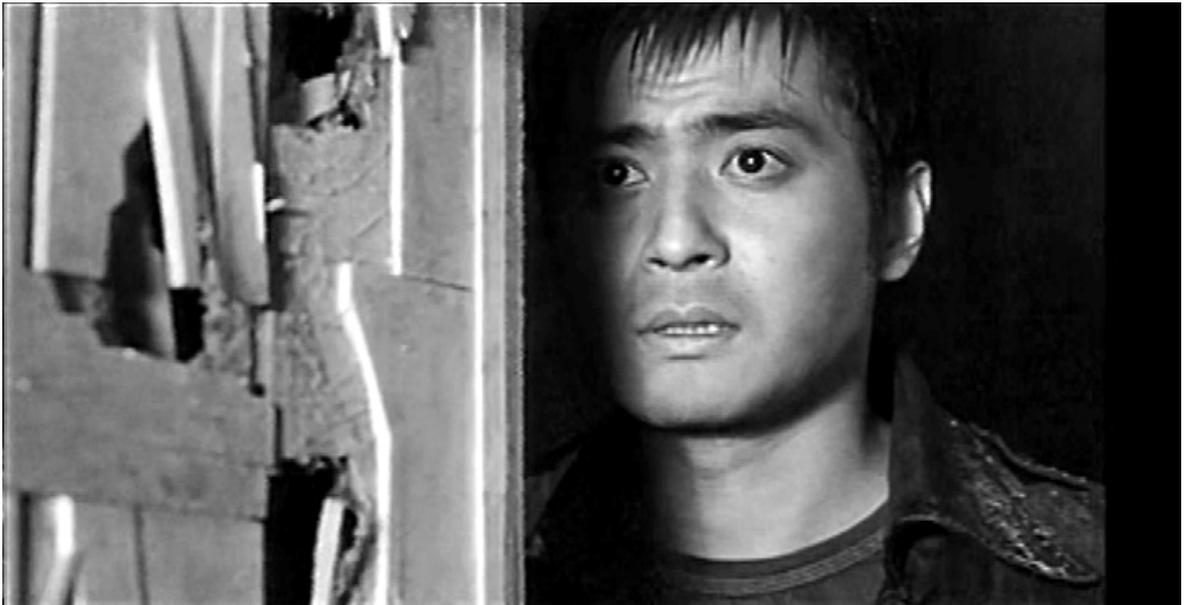


Abb. II – 6 | Jang Dong-Gun in 2009 – Lost Memories

Die Handlung des Filmes spiegelt so die Geschichte Koreas in der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts wieder. Ein Aspekt der Japanischen Kolonialpolitik war über die „Entdeckung“ und den Handel mit koreanischen Antiquitäten, vor allem wie erwähnt mit Porzellan aus der Choson Dynastie, um die koreanische Kultur als koloniales Subjekt für den japanischen Imperialismus zu definieren. Vergleichbar mit dem europäischen Orientalismus der seit dem 19. Jahrhundert die europäische Kolonialpolitik vom Nahen Osten bis Indien zu rechtfertigen hatte.

An der Figur des Polizisten Sakamoto Masayuki gespielt von Jang Dong-Gun wird dargestellt wie nationale Identität vor allem durch eine ideologische Interpretation von Geschichte hergestellt wird, beziehungsweise wie der Kolonialismus versucht ebendiese Identität zu zerstören. Sakamotos Selbstfindung, die Lösung seines Konflikts mit dem Vater, der ebenso wie er ein Kollaborateur war, und die Freiheit Koreas können erst durch das Wiedererlangen der gestohlenen Artefakte erreicht werden, das heißt, es muss erst die Möglichkeit hergestellt werden, die Symbole der eigenen Geschichte selbst zu interpretieren.

## II|11.2 Joint Security Area

Joint Security Area, ein Militärthriller aus dem Jahre 2000, hat einen fiktiven Grenzzwischenfall in der real existierenden demilitarisierten Zone entlang des 38. Breitengrades zum Ausgangspunkt. Die Handlung beginnt mit der Ankunft einer neutralen Untersuchungskommission unter Leitung von Sophie Jean, einer Schweizerin koreanischer Abstammung. Die offizielle südkoreanische Version der Geschehnisse geht von der Entführung eines südkoreanischen Grenzsoldaten durch nordkoreanisches Militär aus, während die nordkoreanische Seite einen Angriff Südkoreas auf seine Grenzstation behauptet. Sicher ist, dass während der Kampfhandlungen zwei nordkoreanische Soldaten getötet wurden, ein Südkoreaner sich befreien und von einem Rettungskommando zurückgebracht werden konnte.

Im Verlauf der Untersuchung, die sich auf die offiziellen Berichte der Beteiligten und auf die am Tatort gefundenen Indizien, sowie Vernehmungen im Bekanntenkreis des südkoreanischen Soldaten stützen, erscheinen Widersprüche zu beiden Versionen des Tathergangs.



Abb. II – 7 | Pan-koreanische Freundschaft in JSA

In Rückblenden wird, dem Ermittlungsstand entsprechend, die Vorgeschichte erzählt. So wird der Zuseher mit sich stets ändernden Versionen der Geschehnisse konfrontiert. Derer entstehen im Verlauf des Film mindestens vier. Zum einen sind da die offiziellen Darstellungen der beiden Regierungen, die die ihnen jeweils politisch gewünschten Darstellungen vertreten. Dazu kommt der von Sophie Jean in ihrer Untersuchung zutage geförderten mutmassliche Tathergang, der beiden offiziellen Versionen widerspricht. Er legt aber eine Wahrheit nahe, die sich im Film in Rückblenden entfaltet, die Sophie Jean aber im kompletten Umfang nicht entdecken kann.

Durch die Rückblenden erfährt allein der Zuschauer von den eigentlichen Begebenheiten, die in den Verhören aus Angst vor politischer Repression verschwiegen werden. Es hat weder eine Entführung, noch ein Angriff stattgefunden, stattdessen wurde eine über Monate geheime Freundschaft zwischen den offiziell verfeindeten Grenzsoldaten von einem nordkoreanischen Vorgesetzten entdeckt. In dem daraus resultierenden Feuergefecht in der nordkoreanischen Grenzstation entsteht eine Situation, in der die Soldaten zwischen Freundschaft und politischer Loyalität entscheiden müssen. Durch diese Umstände sind die Südkoreaner gezwungen, ihre nordkoreanischen Freunde zu töten um selbst mit dem Leben davon zu kommen. Wegen der in ihnen dadurch entstehenden Schuldgefühle begehen sie am Ende des Films Selbstmord.

Es ist wichtig hervorzuheben, dass Joint Security Area, obwohl ein südkoreanisches Produkt, keine Schwarzweissmalerei in der Gestaltung der Charaktere verwendet. Die Soldaten beider Seiten werden als Menschen gezeigt, die extremen äusseren Zwängen unterworfen sind.

Die Existenz zweier Regimes, die das gleiche Heimatland für sich beanspruchen und das damit einhergehende Bestehen zweier unterschiedlicher Deutungen einer gemeinsamen Geschichte, drückt sich in Joint Security Area in der Unmöglichkeit aus, eine objektive Wahrheit über eigentlich konkrete Vorgänge zu finden. Die Unversöhnlichkeit, mit der sich die beiden Konfliktparteien gegenüberstehen, verhindert von vornherein ein Happy End in dem alle Konflikte gelöst werden können und sich eine Wahrheit als für alle gültig herauskristallisiert.

Das tatsächliche Geschehen kann sich in dieser politischen und gesellschaftlichen Situation nur im Inneren der Protagonisten äussern, darf aber nie öffentlich bekannt werden. Im Film wird dieser Umstand noch dadurch angedeutet, dass die Wahrheit nie von einem der Soldaten im Verhör ausgesprochen wird, sondern, nur für den Betrachter in den Rückblenden abläuft..

### III|11.3 Brotherhood

Brotherhood (2004) ist ein Antikriegsmelodram das die Erlebnisse eines Brüderpaares im Koreakrieg in den Jahren 1950/51 erzählt. Einer kurzen Einführung die die Idylle des friedlichen Lebens vor dem Krieg beschreibt, folgt die drastische Darstellung vom grausamen Leben in den Schützengräben, die in ihrer Intensität nicht hinter westlichen Werken der letzten Jahrzehnte wie *Saving Private Ryan* oder *Letters From Niwochima* hinten anstehen. Unfreiwillig zwangsrekrutiert erleben die Brüder Jin-Tea und Jin-Seok den Horror des Krieges, der sie schliesslich nicht nur emotional voneinander trennt. Brotherhood spart nicht mit blutigem Realismus und bemüht sich um eine extrem wirklichkeitsnahe Darstellung von Verwundung und Tod.

Im Verlauf der Geschichte bemüht sich Jin-Tea, der grosse Bruder, durch Erlangung einer Tapferkeitsmedaille um die Erlaubnis, seinen kleinen Bruder nach Hause, zurück zu Mutter und Schwester zu schicken. Dieses Bemühen um Heldentum läuft aber ins Leere, da es zu einer Entfremdung zwischen den Brüdern führt. Jin-Seok will nicht, dass sein Bruder sein Leben für ihn riskiert. Jin-Teas Heldentum um des Bruders willen schlägt mit der Zeit in blinden Fanatismus um, dem jedes Mittel der Kriegsführung recht ist. Er tötet sogar einen ehemaligen Freund der vom Feind verschleppt und zur Kollaboration gezwungen wurde. Als aber die Brüder aufgrund falscher Behauptungen kommunistischer Umtriebe bezichtigt und von den eigenen Leuten gefangen genommen werden, kommt Jin-Tea aufgrund seiner Tapferkeitsmedaille frei, während Jin-Seok durch ein von südkoreanischen Sicherheitskräften gelegtes Feuer umzukommen scheint. Daraufhin läuft Jin-Tea zum nordkoreanischen Feind über, um den vermeintlichen Tod seines Bruders zu rächen. Doch Jin-Seok war rechtzeitig die Flucht gelungen und es kommt zu einem letzten Zusammentreffen im Schützengraben, bei dem

Jin-Tea Jin-Soek das Leben rettet indem er dessen Rückzug vor den herannaehenden Nordkoreanischen Truppen deckt, und so noch einmal die Seiten wechselt, bevor er im Kugelhagel sein Leben lässt.



**Abb. II – 8 | Der koreanische Bruderkampf in Brotherhood**

Die Geschichte der beiden Brüder und ihre Trennung durch den Krieg lässt sich als Parabel auf die Geschichte Koreas in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sehen. Unverschuldet, durch äussere Mächte gegeneinander aufgehetzt, entfremden sie sich trotz ihres gleichen Butes bis zum Tod.

Brotherhood trägt in der Gestaltung der Figuren jedoch stark schematische Züge. Die Handlung stützt sich ausschliesslich auf südkoreanische Charaktere, Nordkoreaner kommen nur als gesichtslose Masse oder besonders grausame und fanatische Kommandierende vor. Es wird kein differenziertes Bild der gegenerischen Seite entworfen.

Allerdings ist auch die südkoreanische Seite nicht nur positiv gezeichnet. Blinder Fanatismus, unreflektierter Kommunismhass und unnötige Grausamkeit und Kriegsverbrechen führen sich angesichts der Ausweglosigkeit des Krieges von selbst ad absurdum.

Als am Ende des Films der überlebende Jin-Seok 50 Jahre danach als alter Mann, vor dem frisch ausgegrabenen Skelett seines Bruders am ehemaligen Schlachtfeld sitzt, beklagt er, dass Jin-Tea sein Versprechen nicht eingehalten

habe zu ihm nach Hause zurückzukehren. Dies könnte man als Aufforderung an den Nordkoreanischen Bruderstaat verstehen endlich „heimzukehren“, Korea wiederzvereinigen, aber nach Südkoreanischer Prägung.

### III. Japan

Dass die japanische Filmindustrie hinter ihren westlichen Gegenstücken nicht zurückstehen muss, ist auch in unserem Kulturkreis einem breiten Publikum bekannt. Sowohl auf technischer Ebene wie auch erzählerisch entsteht in diesem Land seit Jahrzehnten weltweit anerkannte Qualität.

Schon in den 50er Jahren konnte das Land auf Siege bei internationalen Filmfestivals verweisen, 1951 gewann Kurosawa Akira mit *Rashomon* (Rashomon, 1950) den Goldenen Löwen für den besten Film bei den Filmfestspielen in Venedig und einen Oscar für den besten ausländischen Film, und 1955 den Silbernen Löwen für *Seven Samurai*. Mizoguchi Kenji brachte es in diesem Jahrzehnt auf zwei Silberne Löwen für *Ugetsu monogatari* (Tales of Ugetsu, 1953) und *Sanshō dayū* (Legend of Bailiff Sansho, 1954). Mit der Anerkennung, die Preise aus Venedig, Cannes, Berlin oder Hollywood mit sich bringen, wurden dem Land Ehren zuteil auf das seine Nachbarn noch lange warten mussten, Yimou Zhang aus China erhielt 1983 in Berlin einen Goldenen Bären und 1992 seinen ersten Goldenen Löwen, Hsiao-hsien Hou für Taiwan 1989 einen Goldenen Löwen. Korea gewann sogar erst 2002 mit Kwon-Taek Ims *Chihwaseon* (Chihwaseon) eine Goldene Palme in Cannes.



Abb. III – 1 | Kurosawa Akira (Mitte) 1951 in Venedig

Schon diese frühen Erfolge konnten sich auf eine reichhaltige, ein halbes Jahrhundert währende Tradition des Filmemachens beziehen und hatten die Rückendeckung eines wirtschaftlich erfolgreichen Studiosystems, das Filme in einer enormen Stückzahl herstellte. Bereits Mitte der 20er Jahre produzierte das Land um die 700 Filme im Jahr, von 1928 bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkriegs entstand in Japan weltweit jährlich die größte Anzahl von Filmen.

[vgl. *Richie*|2005|S.44]

### **III|1 Das entstehen einer Neuen Kunstform**

Japan machte sehr früh seine ersten Erfahrungen mit dem Medium Film, bereits 1896 traf das erste Edison Kinetoskop in Kobe ein, also etwa ein Jahr später als das Gerät, das noch in einen Guckkasten projizierte, in den Metropolen Europas Premiere hatte.

Das Interesse der Japaner an der neuen Technik war groß, sogar ein Prinz des Kaiserhauses war bei einer der ersten Vorführungen in Kobe zugegen, die ein Waffenhändler mit weit reichenden Beziehungen veranstaltete. Japan hatte sich zwar erst 40 Jahre zuvor in der *Meiji Reform*<sup>7</sup> dem Westen gegenüber geöffnet, war aber mit seiner Industrialisierung bereits weit fortgeschritten, und auf dem Weg auch militärisch mit den europäischen Mächten gleichzuziehen.

[vgl. *Yomota*|2007|S.35| *Yamane*|1985|S.7]

Wenig später, im Februar 1897, gelangte durch die persönlichen Beziehungen eines japanischen Industriellen zu Auguste Lumiere, der erste Kinematograph, ein Gerät mit dem man nun auch großflächig projizieren konnte, nach Japan. Zu sehen war damals das übliche Lumiere Show-Reel, bestehend aus Stadtaufnahmen von Lyon, einer Fahrt auf der Themse, einem Tanzfest in Paris und dergleichen.

[vgl. *Yamane*|1985|S.7]

---

<sup>7</sup> siehe Glossar

Wegen der Fremdheit der Bilder benötigte das Publikum, wie Japanische Städtetouristen heute noch, Erläuterungen um den Inhalt des Gesehenen verstehen zu können. So stand den damaligen Vorführungen immer ein Erklärer, ein so genannter *Benshi*<sup>8</sup>, bei, der nach Ablauf der kurzen Sequenzen den Zusehern die Bedeutung des Gesehenen noch mündlich vermittelte. Die *Benshi*/Filmerklärer wurden später zu einem, von den Japanischen Kolonien abgesehen, in diesem Umfang weltweit einzigartigen Phänomen, und haben sogar die Entwicklung des Tonfilms ein wenig verzögert.

Die ersten Filmaufnahmen in Japan machte der Ingenieur der Firma Lumiere, der auch die ersten Projektoren geliefert hatte, und brachte so die ersten bewegten Bilder Japans, Aufnahmen der Gegend um Kioto und einer Kabuki-Theatergruppe, in den Westen.

[vgl. Yomota|2007|S.35]

Nur Monate später machte der erste Japaner, Asano Shiro, ein Mitarbeiter eines damals bekannten Photogeschäfts, testweise Aufnahmen in Tokio.

[vgl. Yamane|1985|S.7]

1899 wurden die ersten kommerziellen Aufnahmen mit populären Geishas und deren Tänzen gemacht, wohl weil sich Bilder von Geishas im Postkartenformat zu jener Zeit gut verkauften. Ein halbes Jahr später wurden erstmals Teile eines Theaterstücks, von dem Titel *Momijigari* (Maple Viewing 1899) aus dem reichhaltigen Schatz des traditionellen *Kabuki*<sup>9</sup> Genres aufgenommen. Der Film mit den bekannten Schauspielern Ichikawa Danjuro und Onoe Kikugoro in den Hauptrollen gilt als die älteste erhaltene Aufnahme des Landes, und auch als ein leicht kurioses Kleinod, da es Einblick in die Denkweise bei den damaligen Produktionen gewährt. An einer Stelle des Stücks trägt der starke Wind, der an jenem Tag geherrscht hatte, den Fächer des Hauptdarstellers davon. Aufnahmen wurden damals zumeist noch in einem Stück und ohne Schnitt gemacht, und an

---

<sup>8</sup> siehe Glossar

<sup>9</sup> siehe Glossar

ein erneutes Filmen war nicht zu denken. Außerdem war den Schauspielern noch nicht bewusst, dass ein Fehler im Medium Film anders zu bewerten ist als im Theater, weswegen man den fliegenden Fächer noch heute bewundern kann.

[vgl. *Richie*|2005|S.18| *Yomota*|2007|S39.]



Abb. III – 2 | Ichikawa Danjuro und Onoe Kikugoro in *Momijigari*

Nachdem der Reiz des Neuen und Exklusiven verfliegen war, wurde das Medium Film zunächst eher das Metier von Schaustellern und Kleinkunsttheatern, 1903 wurde das erste dezidierte Filmtheater in Tokio gegründet und der Film verbreitete sich stetig weiter. In den nächsten Jahren gewann vor allem der Kriegsfilm an Bedeutung, denn Japan hatte Russland 1904 den Krieg erklärt, und das neue Medium erwies sich als brauchbares Mittel zur Stärkung des nationalen Bewusstseins. Die Kriegsszenen waren jedoch größtenteils nachgestellt, da es für Kampfgebiete keine Drehgenehmigungen vom Militär gab; auch erste Versuche von Trickaufnahmen finden sich hier.

[vgl. *Yamane*|1985|S.9]

Trotzdem vermarkteten die Produzenten ihre Filme als Dokumentationen mit Wahrheitsanspruch. Als diese Machenschaften ans Licht kamen hielt sich der Unmut des Publikums jedoch in Grenzen, wohl weil das Konzept das sich

bewegende Bilder überhaupt einen Wahrheitsanspruch haben sollen in den Köpfen der Japaner nicht richtig etabliert war.

[vgl. *Richie*|2005|S.26]

Durch den Bedeutungsgewinn, den der Film im Dienste des Vaterlandes erhielt, gelang es ihm jedenfalls, sich langsam wieder von dem Hintergrund einer Jahrmarktdarbietung zu lösen, in die er geschlittert war, und wieder stärker ein gehobenes Publikum anzusprechen

### III|2 Das Erbe des Theaters

1908 wurde das erste Filmstudio in Tokio errichtet. Finanziert wurde es von der Handelsgesellschaft Yoshizawa, die wie andere Firmen auch in der Filmwirtschaft ein neues Betätigungsfeld gefunden hatte. Produziert wurden Filme im Stil des Shinpa Theaters<sup>10</sup>, des Theaters der *Neuen Schule*. Diese Form war erst im vorigen Jahrhundert entstanden, orientierte sich dramaturgisch an westlichen Vorbildern, und befasste sich im Gegensatz zum traditionellen Kabuki Theater mit Themen der Gegenwart.

Der japanische Film leitet sich direkt aus diesen beiden Theaterformen ab, und zumindest zum Anfang wurde der Film in Japan als neue Form des Theaters oder als eine Fortsetzung davon gesehen, und nicht wie im Westen als eine neue Form der Photographie. Es bildeten sich zwei den Spielfilm dominierende Genres, die *Gendaigeki*<sup>11</sup> oder Gegenwartsfilm als Entsprechung des neueren Shinpa Theaters, und *Jidaigeki*<sup>12</sup> oder Historienfilme als Produkt der Kabuki Tradition.

[vgl. *Richie*|2005|S.22-23]

Der Film behielt damit viele Eigenarten des Theaters, zumindest für einige Zeit, unverändert bei. Beispielsweise war es bis in die 20er Jahre üblich auch für weibliche Charaktere männliche Schauspieler zu verwenden. Wie auch bei den Theaterformen, den oben genannten Benshi, der die Handlung erläuterte und

---

<sup>10</sup> siehe Glossar

<sup>11</sup> siehe Glossar

<sup>12</sup> siehe Glossar

dabei den Fokus von einer Figur zu Nächsten verschob. Bewegungen der Kamera kam diese Funktion zunächst noch nicht zu. Während man im Westen bereits mit Close-Ups und schnelleren Schnittfolgen experimentierte, um den Inhalt zu unterstreichen, war man in Japan diesen Entwicklungen etwa zehn Jahre hinterher. Hier hatte das Filmframe, nicht nur von der Form her, den Charakter einer Bühne, eines begrenzten Raumes in dem die Beweglichkeit des Blickpunktes von geringerer Bedeutung ist. Auch für einen schnellen Schnitt gibt es in einem solchen Kontext keine Begründung. Ein bekanntes Beispiel hierfür ist ein Film von 1912 nach dem Kabuki Stück *Chûshingura* (The Loyal Forty-Seven Ronin) von Japans erstem echten berufsmäßigen Regisseur Shozo Makino. In diesem ältesten erhaltenen Film dieses Filmemachers laufen die einzelnen Szenen ohne Schnitt etwa 1-2 Minuten und die Kameraeinstellungen erwecken den Eindruck man würde in einem Kabuki Theater sitzen. Gemeinsam mit dem Schauspieler Onoe Matsunosuke drehte Shozo zwischen 1912 und 1926 über 1000 Filme im Jidaigeki Stil, sie wurden so die ersten Stars im japanischen Filmgeschäft. Auch heute stößt man noch auf solche Produktivitätswunder, etwa Kitano Takeshi, der neben seinen Filmen auch noch in unzähligen Fernsehsendungen mitwirkt, Bücher schreibt und malt, oder Kurosawa Kiyoshi (nicht verwandt mit Kurosawa Akira) der um einen Film abzdrehen nur zwei bis vier Wochen veranschlagt.

[vgl. Mes & Sharp|2005|S.97]

Shozos Motto für die Filmproduktion war „*Klarheit der Bilder, eine interessante jedem zugängliche Geschichte und eine gute Bewegung d.h. Schauspieltechnik*“

[ Yamane|1985|S.9]



Abb. III – 3 | Onoe Matsunosuke und Shozo Makino



Abb. III – 4 | Makino in Die getreuen 47 Vasallen

Hierbei springt besonders die Klarheit der Bilder heraus, die bis heute die augenscheinlichste Eigenart des Japanischen Films ist. Sie findet sich exemplarisch unter anderem bei Ozu Yasujiro wieder, der sein filmisch reduktionistischstes Werk *Tokyo Monogatari* (Tokyo Story, 1953) zur Gänze aus der Perspektive eines auf einer Reismatte zu Tische Sitzenden aufgenommen und dabei sogar auf Kamerabewegung verzichtet hat. Heute zeichnen sich besonders die Filme von Kitano Takeshi durch ihren Hang zur lang andauernden Totalen und statischen Kompositionen aus.

Um das Jahr 1917 entstand eine weitere Film/Theater Mischform. Die *Rensaigeki*<sup>13</sup>, zu deutsch etwa Kettentheater, genannten Stücke meist im Stile des moderneren Shinpa Theaters, mischten echtes Schauspiel mit Projektionen, wobei die Handlungsteile, die in Innenräumen spielten, live dargeboten wurden und Außenaufnahmen mittels Projektor zugespielt wurden. Dabei sprachen die

---

<sup>13</sup> siehe Glossar

anwesenden Schauspieler die Texte zu den projizierten Szenen und machten den Film wieder zu einer audiovisuellen Erfahrung wie das Theater.

*[vgl. Yamane|1985|S.10]*

### **III|3 Die Benshi**

Zu Shozos und Onoes Zeiten konnte ein Schauspieler, wie im Theater, noch mehrere Rollen in ein und demselben Werk verkörpern. Im oben erwähnten Werk Chûshingura verkörperte Onoe neben der Hauptrolle noch zwei Nebenrollen. Wie bereits erwähnt gab es zu jener Zeit auch keine Schauspielerinnen, kaum Schnitt und keine ausgefeilteameratechnik.

All diese Eigenheiten weisen auf die, neben dem bewegten Bild, zweite Ebene der Erfahrung Kino im Japan am Anfang des 20 Jahrhunderts hin, den Benshi. Auch in anderen Filmnationen gab es zu Beginn des Kinos noch Erklärer, die den Besuchern den Inhalt des noch stummen Mediums näher brachten. Diese wurden aber etwa ab 1910 endgültig durch Zwischentitel und live gespielte Begleitmusik ersetzt.

Nicht jedoch in Japan, hier bestand die Institution des Filmerklärers bis über die Mitte der 30er Jahre, dadurch war die Umstellung auf den Tonfilm ein weniger klarer Fortschritt, der sich dadurch über zehn Jahre hinzog.

Ihre kulturellen Wurzeln haben die Benshi in den alten japanischen Theaterformen. Das Noh Theater<sup>14</sup>, eine Kunstform am ehesten vergleichbar mit der italienischen Oper, wird seit dem 14 Jahrhundert von einem die Handlung erläuternden Chor begleitet, auch das Kabuki Theater hat die Rolle eines Erklärers zu vergeben.

*[vgl. Yomota|2007|S.41]*

Zu Anfang bestand die Funktion der Benshi nur aus der Erläuterung des Inhalts des Gesehenen und die Überbrückung der Zeit, die zum Wechseln der noch kurzen Reels vonnöten war. Als das Kino aufkam hatte das Publikum noch Erklärungen zu Szenen aus fremden Städten nötig; die Öffnung zum Westen war

---

<sup>14</sup> siehe Glossar

erst weniger als ein halbes Jahrhundert her, die Abschottung zuvor hatte jedoch Jahrhunderte lang andauert, und die Japaner waren dadurch den fremden Sitten gegenüber fast gänzlich unkundig und eben auf die interpretatorischen Fähigkeiten der Benshi angewiesen. Die Benshi überbrückten diese Pausen mit langen Erklärungen und Ausführungen über die moralischen Implikationen des Gesehenen.

[vgl. *Richie*|2005|S.20]

Mit der Zeit aber, die Ära der Benshis hatte 35 bis 40 Jahre gedauert, erschufen die Filmerkklärer mit ihren rhetorischen Fähigkeiten eine neue kreative Ebene für das Kinopublikum. Mit ihrer Redegewandtheit – die reine Rethorik, in Japan *Rakugo* <sup>15</sup>genannt, hat hier seit jeher einen hohen Stellenwert und gilt als besonders reine Kunstform – unterlegten sie den gezeigten Film mit ihren eigenen, zum Teil improvisierten Geschichten, die sich nicht immer mit dem Inhalt der Intentionen des Regisseurs decken mussten. Das Kino hatte dadurch, im Gegensatz zum Westen, eher einen, dem Theater ähnlichen Charakter einer Live Performance. Die Benshi entwickelten dabei etliche Stilrichtungen und unterlegten die Filmszenen mit verschiedenen Stimmen für die einzelnen Protagonisten. Vorher existierte die Spielart des Japanischen Films, ein Theaterstück zu filmen und die Dialoge von den mitwirkenden Schauspielern live sprechen zu lassen, ein einzelner Benshi war also etwa die Sparversion dieses Konzepts.

[vgl. *Richie*|2005|S.21]

Während sich im Westen in den 1910er Jahren komplexere Erzählformen und bessere Kameratechnik entwickelten, blieb der Japanische Film dieser Zeit visuell vergleichsweise spartanisch. Hier war der Long Take das passende Stilmittel, der Narrativ entsprang ja der Redekunst des Benshi, und die Geschichte entstand nicht nur aus den Dialogen der Protagonisten. Der Einfluss der Erzähler ging soweit, dass das Publikum bei der Wahl des Filmes teilweise nicht auf den Film oder den Regisseur und Schauspieler achtete, sondern seine Auswahl von dem Benshi, der den Film unterlegte, abhängig machte.

---

<sup>15</sup> siehe Glossar

Die erfolgreichsten unter den Benshi konnten sogar bei den Produzenten Einfluss auf die Produktion nehmen, und so direkt auf das, was sie als bloßes Material für ihre eigenen Darbietungen ansahen, einwirken. Dadurch entstanden ruhigere Filme mit weniger dramatischem Aufbau und einfacheren Geschichten, durch die die Benshis besser in der Lage waren ihre eigenen Talente zu präsentieren. Wenn eine Einflussnahme oft nicht möglich war, beispielsweise bei ausländischen Produktionen, gingen die Benshis sogar soweit die Abspielgeschwindigkeit der Filme so zu verringern, dass sie zur eigenen Performance passte.

[vgl. Yomota|2007|S.44]

Auch Wettbewerbe zwischen den besten der Benshis wurden abgehalten, einige von ihnen fingen an Schallplatten ihrer Performances zu verkaufen, oder den Film bei ihrer Darbietung wegzulassen und reine Sprachstücke aufzuführen.

[vgl. Richie|2005|S.21]

1927 entstand der erste japanische Tonfilm, also etwa zeitgleich mit dem ersten amerikanischen Talkie *The Jazz Singer* von Warner Brothers, allerdings handelte es sich dabei nur um einen 30 Minuten langen Kurzfilm im Nadeltonverfahren und nicht um ein marktreifes Produkt. Die Benshi jedoch waren überaus beunruhigt und fürchteten um die Existenz ihres Berufsstandes, immerhin gab es schon um 1920 landesweit etwa 7000 Benshi. Einer der erfolgreichsten unter ihnen war übrigens Kurosawa Akiras älterer Bruder Heigo.

[vgl. Yamane|1985|S.10]

Zu Anfang der Tonfilm Revolution konnten sich die Filmerklärer noch behaupten, sie reduzierten einfach die Lautstärke des Soundtracks, und die Qualität der Darbietung der Benshis soll sich zu dieser Zeit auch erhöht haben. Auf lange Sicht jedoch waren sie chancenlos; als man dazu überging, so wie z.B. zum ersten Mal bei Joseph von Sternbergs *Morocco* (1931), japanische Untertitel auf den Filmrollen anzubringen, war ihr Schicksal besiegelt und sie mussten sich neue Betätigungsfelder suchen.

Einige von ihnen wurden Schauspieler, gingen zum Radio oder wurden Filmproduzenten, Kurosawas Bruder Heigo beging unglücklicherweise nach einem erfolglosen Streik Selbstmord.

[vgl. Yomota|2007|S.66]

### **III|4 Die Vorkriegszeit, ein erstes goldenes Zeitalter**

Das neue Medium hatte die japanische Bevölkerung stark in ihren Bann gezogen, und der Obrigkeit wurde klar dass der Film stärkeren Einfluss auf sein Publikum ausübt als das Theater, weil sich jedwede aufrührerische Wirkung mit der Anzahl der beliebig verfielfältigbaren Filmrollen erhöht.

Nachdem 1912 Straftaten nach dem Muster einiger populärer Kriminalfilme unter Jugendlichen explosionsartig zunahmen, wurden die ersten Zensurbehörden gegründet, die zuerst auf regionaler Ebene agierten und 1925 in eine zentrale Zensurstelle konsolidiert wurden.

[vgl. Yamane|1985|S.10| Yomota|2007|S.52| Richie|2005|S. 92]

Ebenfalls 1912 wurde die erste grosse Filmgesellschaft durch die Fusion von vier kleineren Betrieben unter dem Namen Nikkatsu gegründet, zur selben Zeit also in der in Amerika die grossen Filmstudios entstanden, so wie sie ist Nikkatsu auch heute noch im Filmgeschäft. Die Filmproduktion teilte sich dabei mit jeweils einem Studio auf Kioto und Tokio auf, während im modernen Tokio die neuen Dramen, die Gendaigeki, entstanden, eignete sich Kioto durch seine gut erhaltene Altstadt besser als Hintergrund für die Jidaigeki, die Historien- bzw. Samuraifilme. Diese Aufteilung der Genres zwischen den beiden Städten blieb bis in die 60er Jahre erhalten.

[vgl. Yomota|2007|S.42]

Die Bildersprache war wie bereits erwähnt noch recht primitiv, das japanische Kino hatte sich den sogenannten Hollywoodstil noch nicht angeeignet. Erst um 1917 gab es die ersten Grossaufnahmen und bewegte Kameras. Auch die Überblendung, im Westen eine Metapher für verstrichene Zeit wurde in Japan damals als reine Zierde eingesetzt. Rückblenden dienten nicht zur Erhellung der

vorangegangenen Handlung, sondern, wie in der Japanischen Lyrik, um Parallelen aufzuzeigen.

[vgl. *Richie*|2005|S.40-41| *Yomota*|2007|S.47]

Vor allem unter den Intellektuellen hatte der einheimische Film keinen besonders guten Ruf, er war eher als rückständig verpönt. Ozu Yasujiro soll bei seinem Einstellungsgespräch bei der Produktionsgesellschaft Shochiku auf die Frage welche, japanischen Filme der letzten Zeit ihm besonders gefallen haben, geantwortet haben, dass er nur an drei japanische Filme erinnern könne.

[vgl. *Richie*|2005|S.54]

Aus dieser Kritik heraus entwickelte sich unter dem Namen *Jun-Eigageki*<sup>16</sup>, etwa reines Filmtheater, eine Modernisierungsbewegung. Ihre Ziele waren, den Film von einem reinen Imitat der Theaterkunst hin zu einem eigenständigen Medium zu entwickeln, die *Benshi* abzuschaffen und, ebenso wie der Westen, Zwischentitel zu verwenden, auf Realismus und Kontinuität zu achten, kompliziertere Handlungen durch die Verwendung von Filmskripten zu etablieren und Schauspielerinnen und keine männlichen Frauendarsteller zu verwenden.

Ein Vorreiter dieser Bewegung war Norimasa Kaeriyama, Regisseur und seit 1913 Herausgeber der Zeitschrift *Kinema Record*. In seinem Bestreben, sich von der *Shinpa* und *Kabuki* Tradition zu lösen, propagierte er, Vorlagen aus der Literatur zu verwenden. Besonders die Werke von Henrik Ibsen, Anton Chechov und Maxim Gorki, die bei der japanischen Intelligentsia schon zuvor beliebt waren, wurden nun adaptiert.

Dadurch konnten nicht nur die höhergestellten Schichten im eigenen Land angesprochen werden, auch der Filmexport nach Europa und Amerika wurde damit ein erreichbares Ziel. Die progressiveren Filme wurden auch mit Englischsprachigen und Französischen Zwischentiteln versehen.

[vgl. *Yomota*|2007|S.48-50| *Yamane*|1985|S.11]

---

<sup>16</sup> siehe Glossar

Dieser Erneuerungsbewegung war indes nur kurze Dauer beschieden; das große Erdbeben in Tokio 1923 zwang die Filmproduktion, sich zur Gänze nach Kioto, der Bastion des weniger fortschrittlichen Historienfilms, auszulagern, wodurch Kioto in den 20er Jahren zur wichtigsten Filmstadt Asiens aufstieg,.

Die Veränderungen, die der Geist des Jun-Eigageki eingebracht hatte, lebten jedoch im Mainstream Kino fort. In dieser Phase, etwa um 1920 fand auch eine begriffliche Verschiebung beim Wort Film statt, der bis dahin übliche Begriff *Katsudo Sashin*, zu deutsch etwa Bewegte Bilder, wurde vom Terminus *Eiga*, etwa projizierte Bilder abgelöst, wodurch eine stärkere kulturelle Ausstrahlung und ein höherer Realitätsanspruch zum Ausdruck gebracht wurde.

[vgl. Yomota|2007|S.48, 53, 58]

Auch Schauspielerinnen waren ab den 20er Jahren, zum ersten mal seit dem siebzehnten Jahrhundert wieder akzeptiert, die 1920 zur Filmgesellschaft umgebaute Shochiku sprang sofort auf diesen Zug auf und gründete die erste Schule für Schauspielerinnen.

Wie auch im Westen waren die 20er Jahre in Japan eine Ära relativer Freiheit, die Zensur und Überwachung durch die Organe des Staates waren in dieser Phase deutlich schwächer, und auch die Rolle der Frau wurde hinterfragt. In diesem Klima war auch Platz für weibliche Star-Schauspielerinnen; der ersten von ihnen, Kurushima Sumiko, gelang es mehr Bilder von sich zu verkaufen als die beliebtesten Geishas.

[vgl. Yamane|1985|S.12| Yomota|2007|S.50 Richie|2005|S. 43]

Dem japanischen Film gelang es in den 20er Jahren nicht nur sich zu modernisieren, auch vom Produktionsumfang her gelangen exorbitante Steigerungsraten. Wie bereits erwähnt, war Japan vor dem Zweiten Weltkrieg die Nation mit dem höchsten Filmoutput. Zwischen 1920 und 1925 verzehnfachte sich die Anzahl der kursierenden Filmrollen einheimischer Produktionen, während sich die Importe nur verdreifachten, was vor dem Hintergrund des desaströsen Tokioter Erdbebens 1923 und anhaltender wirtschaftlicher Depression in der Zwischenkriegszeit besonders beeindruckend ist.

In der Themenwahl gelang nun die Abkehr von den Stoffen, die das Theater zu bieten hatte, hin zu Vorlagen aus der neu erstarkten Populärliteratur. Damit gelang es inhaltlich komplexere Filme zu produzieren und ein älteres Publikum stärker anzusprechen, besonders die am Kabuki orientierten Jidaigeki, bei denen zu jener Zeit Nikkatsu dominierte, befanden sich vorher inhaltlich eher auf einem kindergerechten Niveau.

[vgl. Yomota|2007|S.58, 118| Yamane|1985|S.13]

Die zweite grosse Filmgesellschaft *Shochiku* konzentrierte sich auf die Produktion von Gendaigeki, von Problemen und Befindlichkeiten der Stadtbevölkerung geprägte Dramen. Der berühmteste Regisseur dieses Unternehmens war zweifelsohne Ozu Yasujiro, auch er war ein Meister des Films über die Kleinbürger des *Shoshimin Eiga*<sup>17</sup>. Während er in den 20er Jahren noch einen komödiantischen Einschlag besaß, zeigte er in den 30er Jahren das Leben und die Leiden der städtischen Bevölkerung in einer sich rasant modernisierenden Welt auf. Schon anfang der 30er Jahre leistete er mit der Entwicklung seines spartanischen Stils unter Verwendung von Froschperspektive und Handlungswiederholungen die Vorarbeit zu seinen international bewunderten Werken der 50er Jahre.

[vgl. Yomota|2007|S.54-55, 70| Yamane|1985|S.14]

Mit der Weltwirtschaftskrise 1929 begann sich der Film politisch aufzuladen und den Kapitalismus zu hinterfragen. Ende der 20er Jahre erlebte Japan einen wahren Kommunismus Boom der zur Gründung einer „Liga für den proletarischen Film“ führte. Die Streifen dieser Phase, *Keiko Eiga*<sup>18</sup> oder *Tendenzfilme* die versuchten die Klassenunterschiede in der Gesellschaft zu beleuchten, hatten aber stark mit der Zensur zu kämpfen. Wenig später, mit dem Einfall Japans in die Mandschurei 1931, wurde politischer Protest dann schlichtweg unmöglich. Gleichzeitig muss man vielen Filmschaffenden dieser Generation vorwerfen, sich die Ideologien, die gerade in der Luft lagen, recht wahllos zu eigen gemacht zu haben. Viele von ihnen sind direkt vom politisch linken ins rechte Lager

---

<sup>17</sup> siehe Glossar

<sup>18</sup> siehe Glossar

übergewechselt. Mizoguchi Kenji, der mit *Tokyo March* (Tokyo koshin-kyoku 1929) einen eindeutigen Tendenzfilm gedreht hatte, war dabei keine Ausnahme, 1941 produzierte er mit einer weiteren Version von *Genroku Chûshingura* (The Loyal 47 Ronin) einen Film, der das Tenno System und den Feudalismus verherrlichte.

[vgl. Yomota|2007|S.60-62| Yamane|1985|S.14]

### **III|5 Der Japanische Film im Zweiten Weltkrieg**

Durch den Ausbruch des Krieges verschärften sich die Bedingungen für Filmschaffende und Kinobetreiber drastisch. In Japan begann die Kriegszeit mit der Kriegserklärung gegen China 1937 auch etwas früher als in Europa. Nachdem sich die Zensur schon im Laufe der 30er Jahre angesichts eines auflebenden Nationalismus und wiedererstarkender isolationistischen Tendenzen verschärft hatte, wurde die Filmproduktion ab 1939 mit einem neuen Filmgesetz nach dem Vorbild Nazi-Deutschlands vollkommen unter staatliche Kontrolle gestellt. Produktion und Distribution wurden strikten Genehmigungsverfahren unterworfen und Produktionen schon im Stadium des Drehbuchschreibens kontrolliert.

[vgl. Yomota|2007|S.77]

Schon von 1937 bis 1938 halbierten sich die Filmimporte, da amerikanische Streifen, die zuvor den Hauptteil der Einfuhren ausgemacht hatten, nun verboten waren. Die japanische Filmindustrie konnte den dadurch entstehenden Mangel an Filmkopien nicht wettmachen, sie büßte ganz im Gegenteil sogar drastisch an Produktionsvolumen ein. Das bis dahin verwendete Eastman-Kodak Filmrohmaterial war nach der Kriegserklärung der Alliierten vom Markt verschwunden und die Produktion von eigenem Filmmaterial war nicht so weit fortgeschritten um den Bedarf decken zu können. Durch die Bedeutung der Bewegten Bilder für Propagandazwecke wurde Filmmaterial als „notwendiges Kriegsmaterial“ eingestuft und die zivile Nutzung zusätzlich erschwert. Während 1941 noch etwa 500 Filme fertiggestellt werden konnten, etwa ein Drittel weniger als noch in den 20er Jahren, ging die Jahresproduktion aufgrund der wirtschaftlich katastrophalen Lage des Landes bis 1945 auf nur noch 26 Streifen zurück. Auch die Anzahl der Lichtspielhäuser befand sich im freien Fall, von den 2400 Kinos die

Mitte der 30er Jahre in Betrieb waren, überlebten nur 845 den Mangel an Kopien und die Zerstörungen des Krieges.

Die Filmproduktionsfirmen waren in diesem Umfeld gezwungen sich zu verkleinern und sich verstärkt auf die Produktion von kriegsdienlichen Dokumentationen und Wochenschauen zu verlagern. Am glimpflichsten kam dabei die Gesellschaft Toho davon, aufgrund ihrer guten Kontakte zum Militär konnte sie Aufträge für Luftaufnahmen einstreichen und noch einige Kriegsfilme drehen.

Auch die Firmen, die vor dem Krieg den Japanischen Markt dominiert hatten, Nikkatsu und Shochiku waren in schwerer Bedrängnis, sie durften pro Jahr nur noch 48 Filme produzieren, aber selbst das war nach einiger Zeit durch den Mangel an Filmmaterial nicht mehr möglich. Ab 1942 waren alle Produktionsstätten dazu gezwungen sich zu drei Verbänden zusammenzuschließen um die staatliche Kontrolle zu vereinfachen, Nikkatsu verschwand dadurch, nur Toho, Shochiku und die neu gegründete Daiei blieben bestehen.

[vgl. Yomota|2007|S.78| Yamane|1985|S.21-23]

Was beim Japanischen Kriegsfilm besonders auffällt, und ihn zum Beispiel von seinen deutschen Gegenstücken jener Tage unterscheidet, ist, dass er die eigene nationale Stärke und militärische Siege weniger pompös in den Vordergrund stellt, sondern eher moralisierend wirkt, den Heroismus und die Solidarität der Soldaten beschrieb, und nicht davor zurückschreckte, auch die Gräueltaten des Krieges zu zeigen. Viele dieser Filme wirken deswegen auf westliche Zuseher eher wie Antikriegsfilme; deswegen wurde wohl der Film *Gonin no sekkohei* (A Pay by the Wayside, 1938) von Tasaka Tomotaka 1938 bei den Filmfestspielen in Venedig ausgezeichnet, da er ohne Kampfverherrlichung auskommt und nur die Beziehungen der Soldaten zueinander beschreibt. 1939 drehte Tasaka mit *Tsuchi to heitai* (Mud and Soldiers, 1939) einen weiteren Kriegsfilm bei dem man, wie in Stanley Kubricks *Paths of Glory* (1957), den Feind niemals zu Gesicht bekommt.

[vgl. Yomota|2007|S.79-81 | Yamane|1985|S.22]

### III|6 Die Amerikanische Besatzung

Mit der Kapitulation Japans ging eine 14 Jahre währende Phase nationalistischer Prägung, die mit dem Einfall in der Mandschurei 1931 begonnen hatte, zu Ende. Im September 1945 übernahmen die Amerikaner durch die GHQ (General Headquarters) die Kontrolle des Landes bis 1952 und ebneten seinen Weg in die Demokratie.

Die Filmindustrie wurde in weiterer Folge vom CIE (Civil Information and Education Section), einer mit Zivilisten besetzten Behörde verwaltet, die ähnlich agierte wie in den Jahren zuvor die autoritäre Japanische Regierung. Wie im vorangegangenen Jahrzehnt waren Filmproduzenten gezwungen schon Drehbücher, diesmal in englischer Übersetzung zur Kontrolle einzureichen. Nach ihrer Fertigstellung wurden die Filme dann nocheinmal von der CCD (Civil Censorship Detachment), einer strengen militärischen Einrichtung zensiert. Das CIE gab 1945 eine Liste mit Themen aus, die von nun an tabuisiert waren, so wurden Vasallentreue und die Darstellung des alten feudalistischen Systems und der Ausdruck nationalistischer Tendenzen verboten, auch Teile der Japanischen Kultur wie Rache und ehrenvoller Selbstmord waren geächtet. Somit war die Produktion der traditionellen Samuraifilme praktisch unmöglich und die Industrie musste sich zur Gänze dem Gendaigeki Genre widmen. Auch die Filme aus der Vorkriegszeit wurden nachträglich zensiert, wodurch einige Werke nur noch unvollständig erhalten sind.

[vgl. Yomota|2007|S.99-101]

Der Film wurde von den Amerikanern allerdings auch gefördert, da sie ihn auch als Instrument zur Verbreitung von Demokratie und Individualismus sahen; so ging einer der frühen Filme Kurosawa Akiras *Waga Seishun ni kui nashi* (No Regrets for My Youth, 1946) auf eine Aufforderung der Amerikaner neomodische, demokratiebewusste Filme zu drehen zurück.

Zum Anfang ging die Revitalisierung der Filmindustrie nur schleichend voran, aufeinander eingespielte Crews wurden vom Krieg zerissen, und nicht wenige Regisseure hatten den Krieg nicht überlebt, wieder andere waren durch ihr vorangegangenes Engagement für den Nationalismus in Ungnade gefallen und in

politischen Säuberungskampagnen der Amerikaner für einige von ihren Positionen verdrängt worden. Derart gehemmt gelang es der Industrie erst 1956, wieder auf einen Output von 500 Filmen zu kommen, einen Wert wie zu Anfang des Krieges, im Jahr 1950 waren es sogar nur 200 gewesen. Der Auslöser dieses Wiedererstarkens war ausserdem weniger dem Nachrücken neuer Talente als dem durch den Koreakrieg ausgelösten Wirtschaftsbooms geschuldet.

Im Bereich der Sexualität kann das Eingreifen der Besatzer als tatsächliche Befreiung gewertet werden, nach dem Krieg waren erstmals Kusszenen und Andeutungen von Sexualität möglich, ein Umstand, der auch nach dem Abzug der Amerikaner nicht mehr hinterfragt wurde und so den Weg zu den *Pink-Eiga*<sup>19</sup>, den Erotikfilmen der 60er und 70er Jahren ebnete.

[vgl. Yomota|2007|S.102-104| Yamane|1985|S.29, 29]

### **III|7 Die 50er Jahre, ein zweites goldenes Zeitalter**

Mit der Wiedererlangung der Unabhängigkeit 1952 und dem damit verbundenen Wegfallen der durch das GHQ auferlegten Beschränkungen begann die nächste Phase der Prosperität für das Japanische Kino.

In diesen Abschnitt fällt auch die Entdeckung des japanischen Films durch den Westen, wie eingangs bereits erwähnt, gewann Kurosawa Akira 1951 in Cannes einen Goldenen Löwen für *Rashomon*, wobei die Teilnahme Kurosawas an diesem Wettbewerb zu einem gewissen Grad zufällig erfolgt ist. Nicht Kurosawa selbst oder seine damalige Produktionsfirma Daiei hatten die Idee, den Film in Venedig einzureichen, sondern die damalige Vorsitzende der Italy-Film Giuliana Stramigioli hatte den Film bei einem Japan Aufenthalt gesehen und war anschliessend an Daiei herangetreten. Der Sieg *Rashomons* löste eine regelrechte Orientalismus Welle im Westen aus, Filme von Mizoguchi Kenji wurde 1952 bis 1954 mit den Filmen *Saikaku ichidai onna* (Diary of Oharu, 1952), *Ugetsu monogatari* (Tales of Ugetsu, 1953) und *Sansho dayu* (Legend of Bailiff Sansho, 1954) drei Jahre in Folge in Venedig ausgezeichnet. 1954 waren sogar Mizoguchi Kenjis und Kurosawa Akiras Beitrag *Shichini no Samurai* (Seven Samurai, 1954)

---

<sup>19</sup> siehe Glossar

für die Goldenen Löwen nominiert und standen so in direkter Konkurrenz. Beide erhielten damals einen Silbernen Löwen, und Kurosawas Beitrag hat es geschafft, zu einem hochgeschätzten Klassiker der Filmgeschichte zu avancieren und bildete wenige Jahre später die Vorlage für *The Magnificent Seven* (1960) von John Sturges.

Was bei den Preisvergaben der westlichen Festivals jener Zeit auffällt ist, dass alle prämierten Filme in der vormodernen Zeit angesiedelt sind und dadurch besser westlichen Bedürfnissen nach Einfachheit und Exotik entsprechen. Die Filme Ozus Yasujiros, die in der Gegenwart angesiedelt waren, erlangten im Gegensatz dazu erst später internationale Bekanntheit.

[vgl. Yomota|2007|S.109-110| Yamane|1985|S.30]

Auch das japanische Publikum fand schnell wieder Gefallen an den neuen Historienfilmen, nachdem diese in den Jahren zuvor von den Amerikanern verboten waren, aber auch der Kriegsfilm, zuvor geächtet, erfreute sich nun regen Zuspruchs. Leider muss man vielen jener Filme konstatieren den vorangegangenen Krieg nostalgisch zu verklären und Kriegsverbrecher zu Helden zu stilisieren, auch stellten sich die Japaner gerne als Opfer des Konflikts da. Derartige Vorgänge hat es im Deutschland der Nachkriegszeit nicht gegeben, bis heute finden sich in Japan neokonservative Politiker, die die japanische Verantwortung für die rassistischen und kolonialistischen Gräueltaten der Vergangenheit in Abrede stellen.

[vgl. Yomota|2007|S.108-109]

Neben den grossen Filmstudios, die nun wieder in vollem Umfang produzierten etablierte sich in den 50er Jahren kurzzeitig auch ein System unabhängiger Produzenten das eher linksgerichtete Filme produzierte. In der Zeit der Besatzung war die Linke zusehends in Bedrängnis geraten, die amerikanische Jagd auf Kommunisten hatte auch in Japan ihre Spuren hinterlassen, und mit dem geographisch nahen Koreakrieg, bei dem zeitweise fast die gesamte koreanische Halbinsel unter roter Flagge stand, waren Filme die Klassenunterschiede kritisch beleuchteten in den grossen Studios nicht möglich.

[vgl. Yomota|2007|S.111]

Mit dem Boom der 50er Jahre – 1958 erreichte die Zahl der verkauften Kinokarten mit 1.127 Milliarden einen Höhepunkt – konzentrierten sich die grossen Studios wieder auf ihre spezifischen Genres, bei Toho produzierte man hauptsächlich Samurai und Monsterfilme. Kurosawa Akira und Naruse Mikiko waren zu jener Zeit bei Toho und produzierten Filme am laufenden Band. Auch der Klassiker *Gojira* (Godzilla 1951-1953) wurde von dieser Firma produziert und punktete nicht nur mit seinen Spezialeffekten, sondern auch mit seiner Kritik an der nuklearen Aufrüstung Amerikas.

Bei Daiei wiederum lag der Fokus auf melodramatischen Stoffen, hier produzierte man massenweise Filme über Mutterliebe, sogenannte *Hahamono*<sup>20</sup> Streifen, in denen Mütter beschrieben werden, die sich selbstlos für die Zukunft ihrer Kinder aufopfern, und deren lange theatralischen Abschiedsszenen an die Tradition des No, Sihinpa und des Kabuki Theaters erinnern. Mizoguchi Kenji war der erfolgreichste Regisseur dieser Firma zu dieser Zeit, zumal er sich schon in den 40er Jahren stark mit Frauenschicksalen und Emanzipation befasst hatte.

Bei Nikkatsu, wo man 1954 die Produktion als unabhängiges Unternehmen wieder aufnahm, konzentrierte man sich derweilen auf Actionfilme, die für ein junges männliches Publikum massgeschneidert waren. Zunächst sah sich die Firma schwer benachteiligt, die anderen Studios hatten zuvor Verträge ausgehandelt, die den Schauspielerwechsel von Firma zu Firma erschwerten, wodurch Nikkatsu sich auf junge Talente konzentrieren musste. Aber aus dem vermeintlichen Nachteil wurde bald finanzieller Erfolg; mit ihrem neuen Superstar Ishihara Yuijiro produzierte Nikkatsu bis in die 60er Jahre hinein zahlreiche Filme und konnte so ihre maroden Finanzen sanieren.

Bei der seit jeher dem mōndänen, teilweise melodramatischen Kleinbürgerfilmen verpflichteten Shochiku produzierte man weiterhin sentimentale Filme die oft auf das weibliche Publikum zugeschnitten waren. Der berühmteste Regisseur bei dieser Firma Ozu Yuijiro, sein berühmtestes Werk jener Dekade war *Tokyo Monogatari* (Tokyo Story, 1953), einer der visuell spartanischsten Filme der japanischen Geschichte.

[vgl. Yomota|2007|S.112-120| Yamane|1985|S.36-38]

---

<sup>20</sup> siehe Glossar

### **III|8 Die Krise der 60er und 70er Jahre**

Die 60er Jahre waren von einem drastischen Einbruch der Besucherzahlen in den Kinos gekennzeichnet. Die Zahl der verkauften Tickets halbierte sich vom Allzeithoch von 1.1 Milliarden 1958 auf 511 Millionen im Jahr 1963, und bis 1970 halbierten sich die Verkaufszahlen ein weiteres Mal.

Der Auslöser für diesen Zusammenbruch war, wie in anderen Ländern auch, die rasche Verbreitung des Fernsehens. 1953 nahmen Japanische Sender den Betrieb auf. Am Anfang war der Empfängerkreis noch bescheiden, 1955 betrug die Reichweite etwa 50.000 Haushalte, 1958 stieg diese Zahl aber schon auf 1.5 Millionen. Mit der Heirat des Kronprinzen Akihito 1959 und der Austragung der Olympischen Spiele in Tokyo 1964 schnellte die Reichweite aber bis Mitte der 60er Jahre auf 65% aller Haushalte in die Höhe.

Um gegen den Konkurrenzdruck des Fernsehens bestehen zu können, versuchte man dem Publikum mit technischen Neuerungen einen Mehrwert zu bieten, so sahen die 60er Jahre die Verbreitung des Breitwand-Formats und des Farbfims. Jedoch blieben diese Bemühungen ohne nennenswerten Erfolg, bei Nikkatsu, wo man zu Beginn des Jahrzehnts mit Actionstreifen recht erfolgreich war, sah man sich 1969 gezwungen die Studios zu verkaufen, 1971 musste die Filmproduktion schliesslich, genau so wie bei Daiei zur Gänze eingestellt werden.

*[vgl. Yomota|2007|S.123-124| Yamane|1985|S.41]*

Anfang der 60er Jahre hatten die grossen Studios noch eine unangefochtene Alleinherrschaft über die japanische Filmproduktion, 1960 entstammten noch 99% aller Filme von den marktdominierenden Firmen. Durch sogenannte Blockbuchungen, bei denen Kinos mit dem gesamten Output bestimmter Firmen bespielt wurden, konnten unabhängige Produzenten erfolgreich vom Markt ferngehalten werden. Mit dem Niedergang der etablierten Produktionshäuser begann jedoch eine Öffnung für die Independent Szene. Ausgerüstet mit 8 und 16mm Filmkameras begann der Underground die Öffentlichkeit mit experimentelleren Streifen herauszufordern. Die prominenteste Vertreter dieser Bewegung waren Oshima Nagisa und Yoshida Yoshishige; Oshima erlangte sogar

internationale Bekanntheit als der von seiner eigenen Produktionsgesellschaft hergestellte Film *Koshikei* (Death by Hanging, 1968), der die Todesstrafe und die Diskriminierung der Koreanischen Minderheit behandelt, in Cannes gezeigt wurde.

Gefördert wurde die unabhängige Produktion von der ATG, der Art Theatre Guild die 1962 gegründet wurde. Sie betrieb in den Ballungszentren eigene Kinos für künstlerisch wertvollere Filme und kümmerte sich um den Vertrieb unabhängiger Produktionen. Auch finanziell griff sie den Unabhängigen unter die Armen indem sie ausgewählten Projekten etwa eine Million Yen zur Verfügung stellte, was etwa einem Fünftel der Produktionskosten bei einem Major Studio entsprach.

[vgl. Yomota|2007|S.138| Yamane|1985|S.47]

Mitte der 60er Jahre kamen, vorangetrieben durch den desaströsen Zustand der Studios, die japanische Form des Sexfilms, die sogenannten Pink Eigas, in Mode. Zwar handelte es sich dabei nicht um pornographische Filme im engeren Sinne – das Zeigen der Geschlechtsteile war in Japan bis in die 90er Jahre ein Tabu – sondern um erzählerische Spielfilme mit unpassend häufigen Sexszenen. Gedreht wurde unter widrigen Bedingungen, mit einem minimalen Aufwand an Zeit und finanziellen Ressourcen. Bereits 1970 machte dieses Genre fast die Hälfte des japanischen Produktionsvolumens aus, wodurch es dem Studiosystem gelang, sich bis in die Gegenwart zu erhalten.

[vgl. Yomota|2007|S.139]

Der Niedergang der Studios blieb auch in dieser Dekade eine unumstößliche Tatsache, 1971 wurden nur noch 367 Filme fertiggestellt, 30% weniger als noch zehn Jahre zuvor. Von diesen 367 Streifen waren nur noch 160 normale Spielfilme aus der Produktion der grossen Studios, weitere 159 waren Pink Eigas, 48 entstammten unabhängiger Produktion

Unter derart schlechten Bedingungen hatten die Starregisseure wie Kurosawa Akira und Oshima Nagisa nur mehr die Möglichkeit, sich im Ausland um Produktionsfirmen umzusehen, viele andere wandten sich vom Kino ab und begannen Dokumentationen für Fernsehsender zu drehen.

Die Gesellschaft Nikkatsu, die den Betrieb schon eingestellt hatte, öffnete unter der Mitarbeit von Gewerkschaftsmitgliedern wieder ihre Pforten, produzierte aber hauptsächlich Pink Eigas, und geriet öfters mit der Zensur in Konflikt.

Auch Daiei konnte 1974 den Betrieb wieder aufnehmen, war aber in Ermangelung eigener Studios zum unabhängigen Produzenten degradiert.

[vgl. Yomota|2007|S.143-144]

### **III|9 Der Zusammenbruch der Studios in den 80er Jahren**

Die 80er Jahre sind in Japan vom kompletten Zusammenbruch des Studiosystems gekennzeichnet. Von den sechs grossen Studios, die noch in den 60er Jahren im Geschäft waren, existierten Mitte der 80er Jahre nur noch drei, ihr gemeinsamer Output schrumpfte von rund 500 Filmen in den 60ern auf nur noch rund 25. Nicht einmal die Sexfilme konnten die Studios am Leben erhalten, durch die zunehmende Verbreitung von Videorecordern und Sexvideos in den Privathaushalten verlor man auch diesen Markt.

Durch ihren Niedergang konnten sich die Studios auch nicht mehr um die Ausbildung von Fachkräften kümmern, in den technischen Bereichen war bis dahin das Wissen immer von einer Generation von Facharbeitern an die nächste weitergegeben worden. Symptomatisch für diesen Verfall war ein Zwischenfall 1989, als bei den Dreharbeiten zu einer weiteren Iteration des bekannten *Zatoichi*-Stoffes, ein Schwertkampflehrer von einem echten Schwert getroffen am Set verstarb.

[vgl. Yomota|2007|S.155-156]

Auch die Aufführungsstätten befanden sich im Wandel. Die grossen Kinos, deren Bestehen an den Output der grossen Studios gebunden war, mussten ebenfalls ihre Pforten schliessen. An ihre Stelle traten kleinere, unabhängigere Kinos mit etwa 200 Sitzplätzen und einem vielfältigen Programm.

[vgl. Yomota|2007|S.157]

Die herausragenden Filme in den 80ern sind spärlich gesät, Kurosawa Akira schuf mit Hilfe französischer und amerikanischer Investoren noch die grossen Werke *Kagemusha* (*Kagemusha the Shadow Warrior*, 1980) und *Ran* (*Ran*, 1985). Oshima Nagisa feierte mit *Senjou no Merii Kurisumasu* (*Merry Christmas Mr. Lawrence*, 1983) mit David Bowie in der Hauptrolle und dem ersten grossen Filmauftritt von Kitano Takeshi einen internationalen Erfolg.

Itami Juzo schuf mit *Dandelion* (*Tampopo*, 1985) einen Film, der in den USA sehr erfolgreich war, zumindest erfolgreicher als in seinem Heimatland; als Vorlage diente auch ein amerikanischer Film, nämlich *Rio Bravo* (1959) von Howard Hawks.

[vgl. *Richie*|2005|S.230]

Des Weiteren gewann in den 80er Jahren das Genre des japanischen Animationsfilms, der sogenannten Anime <sup>21</sup> an Gewicht. Erfahrung im Herstellen von Trickfilmen hatte man schon vorher gesammelt, 1963 entstand mit *Astroboy* die erste animierte Fernsehserie des Landes. Als Vorlage diente dabei die gleichnamige Comic-Buchserie, die ab dem Jahr 1951 erschien.

[vgl. *Richie*|2005|S.254]

In den 80ern entstanden dann auch vermehrt abendfüllende Trickfilme, der im Westen wohl bekannteste von ihnen war *Akira* (*Akira*, 1988), basierend auf der gleichnamigen Comic-Buchserie von Otomo Katsuhiro, bei dem dieser auch Regie führte. Ein weiteres Ausnahmetalent dieses Genres ist Miyazaki Hayao, der bei der Firma Studio Ghibli für Filme wie *Kaze no tani no Nausicaä* (*Nausicaä of the Valley of the Winds*, 1984) *Tonari no Totoro* (*My Neighbour Totoro*, 1988) *Majo no takkyubin* (*Kiki's Delivery Service*, 1989) verantwortlich zeigte. Das Beeindruckende an diesen Filmen ist, dass sie zwar für ein sehr junges Publikum bestimmt sind, aber auch für Erwachsene durch ihren ökologisch romantisierenden Charme überaus reizvoll sind. Der Erfolg der Animationsfilme ist übrigens auch heute noch ungebrochen und viele Titel schaffen auch den Sprung in die westlichen Kinos. Ich selbst kenne kaum jemanden in meiner Generation

---

<sup>21</sup> siehe Glossar

der Filme wie *Mononoke-hime* (Princess Mononoke, 1997) oder *Sen to Chihiro no Kamikakushi* (Spitited Away, 2002) nicht hoch verehrt. In Japan brachen die beiden letztgenannten Werke sogar die bis dahin bestehenden Box Office Rekorde.

[vgl. Richie|2005|S.256]

### **III|10 Der Independent Film der 90er Jahre**

Wirtschaftlich sind die 90er Jahre in Japan durch eine andauernde Rezession gekennzeichnet, ähnlich wie in Deutschland hat es das Land trotz intensiver Bemühungen über einen langen Zeitraum nicht geschafft diese zu überwinden.

Während sich in den 80er Jahren noch Unternehmen die an sich nichts mit der Filmproduktion zu tun hatten, in diesem Bereich engagierten, kam dieser Trend unter den wirtschaftlich widrigeren Bedingungen der 90er vollends zum Erliegen.

Versuche der Wiederbelebung des Filmgeschäfts waren nicht von Erfolg gekrönt, einige Produzenten unter der Führung von Sasaki Shiro versuchten, nachdem grosse Kinoketten aufgeben mussten, unter dem Namen „Projekt Arg“o eine Independent Kino-Kette aufzubauen, mussten aber bald wegen finanzieller Schwierigkeiten aufgeben. Ein ähnliches Schicksal ereilte die 1982 gegründete „Directors Company“ der aufstrebenden Jungregisseure Kurosawa Kiyoshi, Somai Shinji und Ishii Sogo, 1992 mussten sie dieses Projekt zu Grabe tragen.

[vgl. Yomota|2007|S.165-166]

Die Zahl der Kinobesucher, die 1990 noch knappe 150 Millionen betragen hatte, erreichte 1996 mit nur 120 Millionen ihren Tiefststand, seitdem ist auch eine gewisse Besserung der Lage eingetreten. In den letzten Jahren konnten wieder um die 160 Millionen Kinokarten verkauft werden. Auch auf internationalen Festivals gelang dem Japanischen Film ein gewisses Comeback. 1997 gewann Imamura Shohei mit *Unagi* (The Eel, 1997) die goldene Palme in Cannes, während Kitano Takeshi mit *Hana-bi* (Hana-bi, Fireworks, 1997) einen Goldenen Löwen in Venedig einheimste.

[vgl. Yomota|2007|S.167]

### III|11 Das Phänomen Kitano Takeshi

Kitano Takeshi ist sicher die schillerndste Figur, die das Japanische Kino derzeit zu bieten hat. Mit seinen nihilistischen Gangster-Filmen feiert er vor allem im Ausland die grössten Erfolge. Dadurch dass er in seinen Filmen oft selbst die Hauptrolle übernimmt und die Kamera minutenlang auf seinem ausdruckslosen Gesicht verharren lässt, das seit einem wohl suizidal motivierten Motorradunfall 1994 von nervösen Zuckungen befallen ist, erreicht er eine Präsenz der eigenen Persönlichkeit in seinen Filmen, wie sie anderen Regisseuren nicht möglich ist.

Neben seinen Ambitionen im Film ist Kitano Takeshi aber auch Standup-Comedian, Schriftsteller und seit Mitte der 90er auch Maler, ein echter Allroundkünstler. In Japan ist er auch weniger für seine Filme bekannt, dem Publikum seiner Heimat sind seine Werke oft zu anspruchsvoll und gewalttätig, als für seine fast täglichen Fernsehauftritte. Bekannt wurde er in den 70er Jahren als Teil des Duos Beat Takeshi und Beat Kiyoshi die mit ihrer Manzai <sup>22</sup>Comedy, vergleichbar mit dem was bei uns als Doppelconference kennt. In den 80er Jahren trennte er sich von seinem Partner, hostete seine eigenen TV-Shows und fing an, auch in Filmen als Schauspieler zu agieren. Anfang der 90er wurden seine öffentlichen Auftritte schlichtweg exzessiv, zeitweise moderiert er bis zu sieben TV-Shows pro Woche. Von 1990 bis 1995 wurde er sechsmal in Folge zur beliebtesten Fernsehpersönlichkeit des Jahres gekürt.

Sein filmisches Schaffen erledigt er gleichsam nebenher, er selbst sagt dass der Fluss in seinen Streifen nicht von vornherein determiniert ist, vieles entscheidet sich erst am Set des Films.

*[Abe|1994|Einleitung, keine Seitenzahlen vorhanden]*

---

<sup>22</sup> siehe Glossar

### III|12 Filmbesprechungen

Im Japanischen Film der Gegenwart ist das nationale Erbe kaum noch abzulesen. Der Ursprung dieses Kinos als Fortsetzung des Theaters kommt nur vereinzelt zum Ausdruck. Der klassische japanische Stil der durch lange Einstellungen und einem Hang zur Totalen gekennzeichnet ist, kommt nur noch bei wenigen Regisseuren zur Anwendung, die Meisten haben sich mittlerweile den schnelleren Hollywood Stil angeeignet.

Im folgenden Abschnitt möchte ich zwei Filme behandeln die noch stark von ihrem Japanischen Ursprung geprägt sind. Der Film *Dolls* (*Dolls*, 2002) von Kitano Takeshi nimmt ein traditionelles Puppentheaterstück zum Ausgangspunkt, auch die Handlung von selbstsüchtiger Liebe ist diesem entnommen.

Der Film *Chi to hone* (*Blood and Bones*, 2004) von Sai Yoichi setzt sich mit dem Schicksal der koreanischen Minderheit in Japan auseinander und thematisiert so den brutalen Imperialismus der in diesem Land in der ersten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts geherrscht hatte.

#### III|12.1 Dolls

In seinem Film *Dolls* (2002) kehrt Takeshi Kitano ästhetisch zu den Wurzeln des japanischen Kinos zurück. Am Beginn steht eine Aufführung eines *Bunraku*<sup>23</sup> Puppentheaterstückes wie es in Japan seit dem 16 Jahrhundert mit gleicher Beliebtheit neben No und Kabukitheater existiert. Von Musikanten und zwei Erzählern begleitet, stellen die ganz in schwarz gekleideten Puppenspieler auf einer kaum dekorierten Bühne die alte Geschichte einer jungen Frau die durch den Verrat ihres Geliebten in den Wahnsinn getrieben wird dar. Mit spärlichen Bewegungen und überwiegend frontalen Aufnahmen der Bühne und des vollbesetzten Zuschauerraumes schildert die Kamera das Geschehen das sich in dem abstrakt wirkenden Bühnenbild zwischen den Gesten der Puppen und der Sprache der Erzähler entfaltet.

---

<sup>23</sup> siehe Glossar

In der ersten Szene wird der Bühnentrick vorgestellt mit dem die Sprecher plötzlich in der Mitte der Szene erscheinen. Im Zentrum des Bühnenaufbaus ist eine Drehtüre eingelassen und durch eine Rotation um 180 Grad werden die Erzähler und Musikanten von der Rückseite in den Vordergrund des Bühnenbilds befördert. Diese Kreisbewegung wird im Film immer wieder von der Kamera nachgeahmt und bildet zusammen mit der Frontalen vom Zuschauerraum aus die beiden grundlegenden Kameraperspektiven, aus denen der Film konstruiert ist. Dazu kommt noch die spartanische und abstrakte Gestaltung des Bühnenbilds, die sich in den Realszenen von Dolls in der starken Künstlichkeit, was Geometrie, Farbgebung, Kostümen und Ausstattung der Sets widerspiegelt.



**Abb. III – 5 | Das Filmframe als Bühne bei Kitano Takeshi**

Im Verlauf des Bühnenstücks werden die Puppen filmisch immer mehr von ihren Spielern getrennt und stehen am Schluss der Sequenz allein vor einem schwarzen Hintergrund um sich in ihrer letzten Bewegung auf die Kamera zu in ein reales Schauspielerpaar zu verwandeln, das in mittelalterlichen Kostümen verbunden mit einem leuchtend roten Stoffband durch einen blühenden Kirschgarten wandelt.

Die darauffolgende Rückblende erzählt eine in Japan bekannte Geschichte. Ein junger Mann heiratet, von seinen Eltern gedrängt des Geldes wegen, die Tochter

seiner Vorgesetzten. Darüber verliert seine langjährige Geliebte den Verstand. Als er am Tag seiner Hochzeit erfährt dass sie versucht hat sich das Leben zu nehmen, verlässt er die Hochzeitsgesellschaft um sich fortan nur mehr um seine Geliebte zu kümmern und mit ihr als Bettlerpaar übers Land zu ziehen.

Kitano interessiert sich dabei weniger für die eigentliche Geschichte, sondern schildert die Beziehung zwischen dem untreuen Geliebten und dem verwirrten Mädchen in fantastisch anmutenden Bildern, in langen Einstellungen und in künstlich anmutenden sorgfältig ausgearbeiteten und beleuchteten Sets, die den Wechsel der Jahreszeiten in Primärfarben widerspiegeln. Die Szenen der Geschichte der zwei Geliebten spielen fast ausschliesslich im Freien: in Parks, im Auto, auf Parkplätzen und Strassen, wobei jedes Detail seinen bestimmten Platz hat. Obwohl nur on-location gedreht wurde, erreichen die Ausstattung und die urbanen und landschaftlichen Hintergründe eine Einfachheit und Reduktion wie es sonst nur in einem Studio oder eben der Theaterbühne möglich ist.

Der Kamera wird ganz direkt die Funktion des Erzählers aus dem Bunraku Theater übertragen. Sie dirigiert unseren Blick, betont in Grossaufnahmen und Zooms bestimmte Details der Emotion und erzeugt durch die sparsame Verwendung von Ausstattung und Farbe und mittels sorgfältiger orthogonaler Ausrichtung, einem Ständigen Spiel von Symmetrie und Parallelität ein hohes Mass an Konzentration und Harmonie.

Episodisch sind mit der Geschichte der jungen Geliebten zwei weitere Erzählstränge verbunden, die ähnlich melancholisch von der Umöglichkeit der Liebe durch die gesellschaftlichen Zwänge sprechen. Ein alternder Yakuza Boss erinnert sich an seine Jugendliebe und sucht die Stelle im Park auf an der er sie vor vielen Jahren verlassen hatte, um anderswo Arbeit zu suchen. Diese sitzt seit jenem Tage zu einer bestimmten Zeit an der gleichen Stelle um auf ihren Geliebten zu warten und ist so schon zu einer Berühmtheit unter den Parkbesuchern geworden. Als er sie dort antrifft gibt er zwar nicht seine wahre Identität preis, verspricht aber wieder zu kommen, woraufhin sie aufhören will auf

ihren Geliebten zu warten. Am Rückweg aus dem Park wird er aber Opfer eines Anschlags feindlicher Yakuzas.

Die dritte Geschichte handelt von einer jungen Starsängerin und der Rivalität unter ihren männlichen Fans, für die sie unerreichbar ist. Als sie sich aber nach einem Autounfall mit entstelltem Gesicht nicht mehr der Öffentlichkeit zeigen will, führt die Liebe eines ihrer Verehrers so weit dass dieser sich selbst blendet, und so, da er ihre Wunden nicht sehen kann endlich die ersehnte Nähe zu ihr erreichen kann.

### **III|12.2 Blood and Bones**

Blood and Bones (2004) von Sai Yoichi ist ein Historisches Drama das die Geschicke einer Koreanischen Einwandererfamilie in Osaka von den 1920er bis in die 1980er Jahre verfolgt. Im Zentrum der Geschichte steht Kim Shun-Pei, gespielt von Kitano Takeshi, ein brutaler Tyrann, der seine Familie und seine Umgebung mit eiserner Hand regiert.

Kim Shun-Pei landet 1923 in Osaka um sich als ungelernter Arbeiter aus der koreanischen Kolonie eine Existenz aufzubauen und eine Familie zu gründen. Zu Beginn des Zweiten Weltkriegs verschwindet er plötzlich, um aber am Ende des Krieges mit den Taschen voller Geld wieder aufzutauchen. Mit diesem Startkapital, dessen Quellen, wie die Gründe seiner Abwesenheit unerklärt bleiben, gründet er eine Fabrik für Fischprodukte. Er beutet seine Arbeiter, Nachbarn und Freunde aus dem koreanischen Ghetto in dem sie alle gemeinsam leben, rücksichtslos aus und schreckt auch hier nicht vor Gewalt zurück um seinen Willen durchzusetzen.

Die Fabrik macht gute Geschäfte und Kim hortet sein Geld und gibt niemandem aus seiner Familie etwas davon ab. Anfangs trägt er noch Anzüge und legt Wert auf gesellschaftliche Anerkennung, mit der Zeit aber kleidet er sich immer ärmlicher und kümmert sich nicht mehr um gesellschaftliche Konventionen. Er betrachtet seine Familie und seine Angestellten als sein Eigentum, vor allem seine

Frau muss ihm jederzeit zur Stillung seiner geschlechtlichen Triebe zur Verfügung stehen.

Über die Jahre zieht sich Kim immer mehr in sich zurück und seine einzige Sprache ist der Schlagstock und die Faust. Stur verfolgt er seinen eigenen Willen und seine Bedürfnisse. Er beginnt ein Verhältnis mit einer Kriegswitwe, wohnt mit ihr in derselben Strasse wie seine Familie, ohne aber den Anspruch auf seine Frau jemals aufzugeben.

Mit dieser jungen und schönen Witwe hat er die einzige Beziehung die nicht nur auf Vergewaltigung beruht. Für einen kurzen Moment wird hinter der steinernen Miene ein menschliches Wesen sichtbar, das Gefühle für ein Gegenüber entwickeln kann. Als die Witwe nach der Behandlung wegen eines Gehirntumors als bettlägeriger Krüppel aus dem Krankenhaus entlassen wird, kümmert er sich eine zeitlang um sie. Er nimmt eine neue Frau ins Haus, die ihm sexuell gefügig zu sein hat und die Kranke zu versorgt. Schliesslich tötet er sie aber mit eigenen Händen, um ihr „Frieden zu geben“.

Später schliesst er seine Fischfabrik und steigt als Kredithai ins Finanzgeschäft ein um in der Umgebung als Geldeintreiber eine neue Terrorherrschaft auszuüben. Er treibt seine Klienten durch seine brutalen Rückzahlungsforderungen in den Tod oder liefert sie den Yakuza aus. Er verweigert seiner Frau die Unterstützung als diese sich wegen einer Krebserkrankung einer Strahlenbehandlung unterziehen muss.

Schliesslich erleidet er, auf der Trauerfeier seiner Tochter die sich aus Verzweiflung über ihre unglückliche Ehe umgebracht hatte, einen Schlaganfall und bleibt halbseitig gelähmt zurück. Nun ist die Zeit der Rache seiner Frauen gekommen. Seine Ehefrau kommt ihm nicht zu Hilfe als er sie darum bittet, und seine neue Frau mit der er einige Kinder hat, gibt ihm jetzt die erhaltenen Schläge zurück und verlässt ihn mit einem Teil seines Vermögens.

Durch seine Behinderung milder geworden, versucht er seinen Sohn für sich zu gewinnen und ihn als Geldeintreiber anzuwerben. Doch dieser möchte mit seinem

Vater nichts mehr zu tun haben. Er entführt den noch minderjährigen Sohn seiner zweiten Frau und verschleppt ihn nach Nordkorea wo er einige Jahre später verarmt stirbt. Sein Vermögen spendet er dem Nordkoreanisch Staat.



Abb. III – 6 | Unbändige Gewalt in Blood and Bones

Kim Shun-Pei ist ein extrem gewaltätiger Charakter, zu keinem Mitgefühl fähig und der Film zeigt uns diese Gewalt eindringlich. In ruhigen, realistischen Einstellungen, die sich nie aus dem Viertel des koreanischen Ghettos hinausbewegen.

Diese absolute Gewalt und Negativität wird nie begründet, es wird nie erzählt welche Erlebnisse ihn zu einem solchen Exzess geführt haben. Mit absoluter Selbstverständlichkeit, wie eine Naturgewalt, herrscht er über sein Umfeld.

Wohl muss man zur Interpretation den historischen Rahmen bemühen in dem die Geschehnisse ablaufen. Die heute noch 700.000 Menschen starke koreanischstämmige Bevölkerung Japans ist das Ergebnis kolonialer Umsiedlungspolitik. Auflösung der koreanischen Kultur durch Austausch der Bevölkerung, ist eine weit verbreitete Politik in imperialistischen Staaten. Der Gewaltakt der Kolonisierung, der Umsiedlung, könnte der Auslöser sein für jenen totalen Verlust an Verhältnismässigkeit in der Gewaltanwendung. Jene absolute Verteidigungshaltung, die Kommunikation nur als Vergewaltigung und Zerstörung

betreibt ist das Spiegelbild des japanischen Imperialismus, der Kims koreanischen Körper buchstäblich zu zerreißen droht, und mit ihm seine ganze Umgebung.  
[vgl. [www|k-soc](#)| [www|time](#)| [www|midnight](#)]

## IV. China

Dem Chinesischen Film wurde internationale Anerkennung erst relativ spät zuteil. Erst seit den marktwirtschaftlichen Reformen Chinas ab Anfang der 80er Jahre und der damit einhergehenden grösseren künstlerischen Freiheit und dem wiedererstarkten Willen zu finanziellem Erfolg gelang es, auf der Weltbühne ein breiteres Publikum anzusprechen. Der Erfolg, der dem Chinesischen Kino seither zuteil wurde, ist wohl geeignet andere asiatische Nationen mit einem gewissen Neid zu erfüllen. Trotz der relativ geringen Anzahl von Produktionen die das Land hervorbringt. Seit Anfang der 90er bis heute bewegt sich die Jahresproduktion in dem bevölkerungsreichsten Land der Erde zwischen etwa 100 und 160 Titeln. Es sind die chinesischen Blockbuster wie *Wo hu cang long* (Crouching Tiger, Hidden Dragon, 1999), *Ying xiong* (Hero, 2002), *Shi mian mai fu* (House of Flying Daggers, 2004) die im Westen von allen Asiatischen Kinos das grösste Publikum ansprechen.

[vgl. Zhang|2004|S.196]

Mit Chinesisch soll in diesem Zusammenhang übrigens die Volksrepublik China gemeint sein, strenggenommen sind aber auch Taiwan und Hong Kong, das den Hauptteil des letzten Jahrhunderts politisch nicht Teil Chinas war und eine überaus starke Filmwirtschaft hatte, chinesische Staaten.

### IV|1 Die Anfänge des Films in China

Was die Einführung der Filmtechnik anbelangt, steht China beispielsweise hinter Japan nicht zurück; faktisch zeitgleich debütierte die faszinierende neue westliche Technik in China. Im August 1896 konnte man erstmals in Shanghai die von einem Franzosen importierten *xiyang yingxi* (westlichen Schattenspiele) bewundern. Im Jahr darauf debütierten die ersten amerikanischen Filme aus der Produktion Thomas Edisons ebenfalls in Shanghai. Die Chinesen selbst waren dem neuen Trend nicht weit hinterher, 1903 importierte Zhusan Lin, der in Deutschland studiert hatte, einen Projektor und einige Filmrollen und präsentierte

diese in Peking. Überhaupt hatten sich die Chinesen sofort mit der neuen Technik identifizieren können, schon 140 vor Christus erfand man in China das *yingxi*, das beleuchtete Schattenspiel, bei dem man aus Papier ausgeschnittene Figuren mittels Hintergrundbeleuchtung auf einen Schirm projizierte. Diese Technik erreichte bis ins dreizehnte Jahrhundert den mittleren Osten und Südostasien und erreichte im sechzehnten Jahrhundert Frankreich.

[vgl. Zhang|2004|S.14]

Zu Beginn dieser neuen Ära nutzte man noch Teehäuser und Theater für die Vorstellungen, auch gibt es deutliche Parallelen zwischen den frühen Filmvorführungen und dem Theater. So war es üblich bei den Vorstellungen zu Tische zu sitzen, lautes Lachen, Schreien, Essen und Spucken waren in diesem Umfeld durchaus akzeptiertes Verhalten.

Nach japanischem Vorbild verbreitete sich auch eine Vorform des Kinos: das Kettentheater. Die Theateraufführungen wurden dabei von Projektionen unterstützt und die Projektionen von den stimmlichen Künsten der Performen aufgewertet.

Das Erste richtige Kino, der Pavillon Cinema, wurde 1907 in Peking errichtet. Wie viele Spielstätten die in den nächsten Dekaden folgen sollten, befand es sich in ausländischem Besitz. Im Jahr darauf öffnete das erste Kino Shanghais, errichtet von einem Spanier, seine Pforten.

[vgl. Zhang|2004|S.17-18]

Die erste Filmproduktionsfirma Chinas wurde ebenfalls von einem Ausländer gegründet, Benjamin Brodsky, ein Amerikaner gründete 1909 in *Shanghai Yaxiya* (China Cinema Company) und produzierte in Shanghai und Hong Kong Kurzfilme. Grössere Erfolge stellten sich jedoch nicht ein, ehe die Produktion dem erst 21 Jährigen Chinesen Zhang Shichuan übergeben wurde. *Mit Nanfu nanqi* (The Difficult Couple, 1913) entstand der erste Spielfilm der Firma, eine Komödie die sich über die chinesischen Hochzeitsrituale lustig machte.

Ähnlich wie in Japan erinnerten diese Filme noch sehr an Theaterstücke. Die Kamera verharrte in einer fixen Einstellung und die Schauspieler improvisierten vor einem gemalten Hintergrund. Die Produktion bei Yaxiya währte jedoch nicht

lange; mit dem Ausbruch des ersten Weltkriegs 1914 wurde die Firma von den Lieferungen deutschen Filmmaterials abgeschnitten und musste aufgeben.

[vgl. Zhang|2004|S.20]

Vergleichsweise erfolgreicher war das Unternehmen Commercial Press, das seit 1903 Fachbücher und Magazine herausgab, 1917 eine Pathé Kamera erwarb und 1918 eine Abteilung für die Filmproduktion gründete. 1919 half die Firma beim Dreh eines Filmes für Universal Pictures und konnte so wichtige Erfahrungen sammeln. In den darauffolgenden Jahren produzierte Commercial Press über vierzig Kurzfilme mit dem Ziel der Erziehung und Belehrung des Publikums. In der Spielfilmproduktion versagte die Firma jedoch, weder waren ihre Produkte bei Kritikern beliebt, noch konnten sie den eigenen aufklärerischen Ambitionen genügen. Commercial Press verlieh jedoch ihr Equipment an andere Produzenten, wodurch einige grosse Erfolge möglich wurden, 1921 entstanden auf diese Weise mit *Hongfen Kulou* (The Vampires), *Yan Ruisheng* (Woe to the Debauched) und *Haishi* (Sea Oath) die ersten Abendfüllenden Spielfilme Chinas. *Hongfen Kulou* konnte, was für die damalige Zeit ungewöhnlich war, sogar nach Japan und Vietnam exportiert werden.

[vgl. Zhang|2004|S.21-22]

Von diesen Erfolgen ermutigt, wurden in den 20er Jahren unzählige Filmfirmen gegründet. Die einflussreichste von ihnen war die 1922 gegründete *Mingxing* (Star Motion Picture Company) rund um den bereits eingangs erwähnten Zhang Shichuan mit Produktionsstätten in Shanghai und Hong Kong. Mit *Gu'er jiu zu ji* (Orphan Rescues Grandfather, 1923) gelang der Firma ein phänomenaler Erfolg und die Verzehnfachung ihres Startkapitals. Zwischen 1924 und 1928 produzierte *Mingxing* fast 60 Filme, darunter viele Familiendramen und Filme über Frauenschicksale mit dem Hintergedanken der Erziehung des Publikums. Auf erzählerischer und technischer Ebene waren die Filme von *Mingxing* ein gewaltiger Sprung nach vorne; so beinhalteten sie Szenen, in denen mehrere Aufnahmen ineinander kopiert wurden, Fantasiensequenzen und die Handlung unterstreichende Close-ups. Auch für den ältesten erhaltenen Spielfilm Chinas zeichnete die Firma verantwortlich, *Laogong zhi aiqing* (Laborer's Love, 1922),

eine Komödie in der ein Gemüseverkäufer sich um die Hand einer Arztochter bemüht, enthielt schon all die oben genannten Techniken. Die Tatsache, dass der erhaltene Print des Filmes mit englischen Zwischentiteln versehen ist legt nahe, dass man bei Mingxing von Anfang an auch ein westliches Publikum im Auge hatte.

[vgl. Zhang|2004|S.23-25]



Abb. IV – 1 | Laborer's Love, der älteste erhaltene Spielfilm Chinas

Ein weiteres einflussreiches Unternehmen jener Tage war die von den Gebrüdern Shao 1925 in Shanghai gegründete *Tianyi* (Unique Film Production Company). Im Gegensatz zu Mingxing ist sie eher als konservativ zu bewerten. Statt Familiendramen und Komödien produzierte sie historische Dramen basierend auf Volkssagen und Mythen und versuchten so der Verwestlichung des chinesischen Kinos Einhalt zu gebieten. 1926 produzierte Tianyi zwei herausragende Kassenerfolge, die alle vorangegangenen Werke in den Schatten stellten, *Liang Zhou tongshi* (The Lovers, 1926) und *Yiyao baishe* (White Snake I-II, 1926).

[vgl. Zhang|2004|S.37-38]

Aus den historischen Dramen entwickelten sich in weiterer Folge die Genres des Martial Art Films und Streifen über Unsterbliche und Dämonen. Nachdem Mingxing 1928 die Serie *Huo shao hong lian si* (The Burning of Red Lotus Temple) gestartet hatte, überschwemmte eine regelrechte Welle derartiger Filme den Markt, Tianyi stellte eigens sechst Teams zusammen um solche Titel zu erstellen. Diese Filme handelten für gewöhnlich von Heldinnen und Helden mit übermenschlichen Fähigkeiten, die sich in den Dienst der guten Sache stellten, und mit ihren ausserordentlichen Kung-Fu-Fähigkeiten böse Herrscher bekämpften, oder den Tod ihrer Angehörigen rächten. Diese Themen sind direkte Hinweise auf einen latenten religiösen Fanatismus und Aberglauben der damals in China weit verbreitet war. Es gibt Überlieferungen, wonach unzählige Jugendliche nach dem Konsum solcher Filme ihr Zuhause verlassen haben sollen, um in den Bergen Unsterblichkeit zu suchen. Der Regisseur Zhang Shichuan soll sich sogar so sehr vor bösen Geistern gefürchtet haben, dass er in seinem Studio einen Schrein aufstellen ließ, und seine Belegschaft dazu anhielt, Unsterbliche zu verehren.

[vgl. Zhang|2004|S.40-41]

Mit der grossen wirtschaftlichen Depression der 20er Jahre, die auch vor China nicht halt machte, kam auch die Filmwirtschaft in arge Bedrängnis. Ein starker Anstieg der Preise für das nötige Rohmaterial bei gleichzeitigem Einbruch der Verkaufspreise der fertigen Produkte und die gallopiierende Inflation machten die Filmproduktion binnen weniger Jahre zu einem riskanten und wenig profitablen Geschäft. Von den 1926 registrierten 127 Produktionsfirmen, von denen zugegebenermassen die meisten winzig waren, überlebten nur 20 bis ins Jahr 1928, 1930 waren sogar noch weniger als ein Dutzend im Geschäft.

[vgl. Zhang|2004|S.43| [www|zhang](#)]

Was die Lage der chinesischen Filmwirtschaft weiter erschwerte, war ihr begrenzter Zugang zu den einheimischen Kinos, da diese zum Grossteil im Besitz von Ausländern waren, die der einheimischen Produktion mit einer gewissen Gleichgültigkeit gegenüberstanden und sich lieber des Outputs von Hollywood bedienten. 1926 existierten etwa 156 Kinos in China, bis 1930 kletterte diese Zahl

auf 250, aber nur zwischen fünfzig und sechzig von ihnen spielten einheimische Streifen.

Die filmische Hauptstadt Chinas war damals Zweifelsohne Shanghai, hier befanden sich etwa 25 Prozent aller Kinos, in der Hauptstadt Peking hingegen wurden 1926 nur vierzehn Kinos betrieben.

*[vgl. Zhang|2004|S.48-49]*

Politisch waren die Zehner und Zwanziger Jahre eine Zeit relativer Freiheit für den chinesischen Film. Nach dem Sturz der Qing Dynastie 1911 und der Ausrufung der Republik herrschte im Land ein relatives Machtvakuum, Warlords kontrollierten den Grossteil des Landes, und in Ermangelung einer starken zentralen Regierung hatten die Filmschaffenden kaum Zensur zu befürchten. Dies sollte sich erst in den 30er Jahren ändern, zwar wurde die Kommunistische Partei Chinas (KPCh) schon 1921 in Shanghai gegründet, jedoch hatte sie zunächst noch keinen Einfluss auf das Filmschaffen. Die zweite wichtige politische Bewegung jener Tage, die Kuomintang, kurz KMT unter der Führung Chiang Kai-Sheks, die 1927 die Herrschaft im Lande übernahm und eine Zentrale Regierung in Nanjing installierte, schaffte es auch nicht, vor 1930 Einfluss auf das Filmschaffen zu nehmen.

*[vgl. Zhang|2004|S.13]*

## **IV|2 Die 30er und 40er Jahre, Japanische Invasion und Bürgerkrieg**

Der radikalste Einschnitt der China Anfang der 30er Jahre widerfuhr war zweifelsohne der Einfall Japans in die Mandschurei am 18. September 1931. Japan errichtete in diesem Gebiet in weiterer Folge eine Marionettenregierung. Im Jänner 1932 griffen die Japaner auch Shanghai an und schafften es, die Stadt teilweise einzunehmen; der Konflikt endete mit einem Waffenstillstand im Mai 1932. Die KMT Regierung beging in diesem Zusammenhang allerdings einen entscheidenden Fehler: Anstatt sich den japanischen Aggressoren zu widersetzen, suchte sie den Ausgleich mit den Invasoren und verbat, diese zu

provozieren. Im Bereich des Films offenbarte sich diese Politik in einem Verbot von Filmen, die den Japanern kritisch gegenüber standen. Die Strategie der KMT stellte sich spätestens 1937 als schwerwiegende Fehleinschätzung heraus, als Japan erneut Shanghai angriff und auch in Nanjing und der Provinz Shanxi einfiel und der Konflikt zu einem grossflächigen Krieg eskalierte. In der Bevölkerung fasste ab 1931 angesichts der japanischen Bedrohung ein verstärkter Nationalismus Fuß, die Menschen konnten die friedliche Haltung der Regierung nicht teilen. Durch dieses Auseinanderdriften der Ansichten zwischen dem Volk und den Machthabern leisteten diese dem Entstehen einer linksgerichteten Bewegung auch im Film Vorschub. Während der Zeit des Krieges hatten die KMT und die Kommunisten noch eine gemeinsame Agenda, die KMT versuchte die Japaner vom Chinesischen Hinterland fernzuhalten und die KPCh führte einen Guerilla Kampf gegen die Invasoren. Mit der Niederlage Japans 1945 und dem Wegfall des gemeinsamen Feindes wurden KMT und KPCh zu erbitterten Gegnern. In einem vier Jahre andauernden Bürgerkrieg kämpften beide Organisationen um die Vorherrschaft im Land. Der Konflikt endete 1949 mit dem Sieg der Kommunisten, wodurch der Grundstein für die weitere politische Entwicklung, die bis in die Jetztzeit andauert, gelegt war.

[vgl. Zhang|2004|S.58-59, 70]

Die KMT Regierung in Nanjing setzte ab Anfang der 30er Jahre Schritte zur Filmzensur. Dieser Trend hatte eigentlich schon früher begonnen; gegen 1928 gab das Innenministerium dreizehn Vorschriften zur Filmproduktion heraus, 1929 wurden diese vom Innen- und vom Erziehungsministerium um sechzehn zusätzliche Punkte erweitert. 1931 erließ die KTM Regierung schliesslich ein Filmzensur-Gesetz, es wurde ein nationales Filmzensur-Komitee gegründet. Bald wurden Martial Arts Filme und solche über Unsterbliche und Dämonen verboten und die Filmschaffenden wurden dazu angehalten, bereits die Drehbücher zur Kontrolle vorzulegen.

[vgl. Zhang|2004|S.62-63]

Ein Unternehmen, das trotz dieser Umstände erfolgreich war, war die von Lou Mingyou gegründete *Lianhua* (United Photoplay Service). Mit ihren sozialkritischen

Filmen *Memories of the old Capital* und *Wild Flower*, die sie 1929, noch vor ihrer offiziellen Gründung 1930 produzierte, brach sie Box Office Rekorde. Lianhua war eines der ersten Unternehmen, das eine vertikale und horizontale Integration im chinesischen Filmwesen umsetzen konnte, und sich sowohl mit Produktion, als auch Vertrieb und Aufführung beschäftigte. Auch zur Politik hatte der Firmengründer Lou gute Kontakte, so war er in der Planung eines KMT-eigenen Studios involviert und seine Firma erhielt von der Regierung den Auftrag zur Produktion von Wochenschauen. Aber trotz ihrer Nähe zur Regierung gab es bei Lianhua auch progressive, linksgerichtete Regisseure. Ein Zeichen dafür dass an der kommunistischen Bewegung im China der 30er Jahre kein Weg vorbeiführte.

[vgl. Zhang|2004|S.60-61]

So konnte die linksgerichtete Filmbewegung trotz ihrer politischen Probleme mit der KMT Regierung starke Erfolge verbuchen. Vielen, vor allem Filmkritikern bei eigentlich regierungsnahen Zeitungen, waren die Filme von Lianhua zu abgehoben und herausfordernd. Sie verlangten die filmische Auseinandersetzung mit den Schicksalen der Arbeiter und der bäuerlichen Bevölkerung. Vor allem bei Mingxing fand die neue Ideologie grosses Gehör, aber auch bei Lianhua gelang es den Kommunisten Fuß zu fassen. 1934 wurde mit *Diantong* sogar eine Produktionsstätte unter direkter Einflussnahme der Kommunisten gegründet. Trotz intensiver Bemühungen der KTM, diesem Trend entgegenzutreten, sind beispielsweise im Jahre 1933 von den 70 in China produzierten Werken 34 als linksgerichtet anzusehen. Anscheinend hatten auch die Zensoren gewisse Sympathien für die linke Ideologie. 1933 gewann mit *Wild Torrents* ein linksgerichteter Film sogar einen staatlichen Preis. Und kleinere Produktionsfirmen, für die das Verbot Einzelner ihrer Titel existenzbedrohend war, konnten mit der Zensurbehörde weiter verhandeln, oftmals gelangten so eigentlich verbotene Filme für kurze Zeit zur Aufführung, was einer gewissen staatlichen Schizophrenie entspricht.

[vgl. Zhang|2004|S.66-70]

Der Ausbruch des Krieges 1937 führte zu einer Zersplitterung der chinesischen Filmindustrie. Die KTM Filmproduktion zog sich ins Hinterland zurück und

produzierte, trotz des Mangels von Filmmaterial Spielfilme und Dokumentationen. Die japanische Marionettenregierung in der Mandschurei gründete mit *Man'ei* eine eigene Produktionsfirma, die eng mit Unternehmen wie Shochiku und Toho zusammenarbeitete. In Shanghai, das die Japaner auch zwischen 1937 und 1941 nicht vollkommen unterwerfen konnten, entstand sogar, gegründet auf einen wirtschaftlichen Boom in der Region, eine weitere Welle der kommerziellen Filmproduktion.. Allerdings hatten Filmproduzenten hier mit politischem Terror von Seiten der Japaner und der KMT zu kämpfen. Als Shanghai 1941 aber an die Japaner fiel mussten sich die Filmschaffenden mit den Besatzern arrangieren. Diese vereinigten alle bis dahin bestehenden Produktionsstätten in der *Zhonglian* (China United Productions), die von 1942 bis 1945 127 Filme produzierte.

[vgl. Zhang|2004|S.83-89]

Im August 1945 beendete der Einzug sowjetischer Truppen die japanische Okkupation der Mandschurei. Ein Teil Ausrüstung, die zuvor im Besitz der Man'ei war, ging daraufhin an die Kommunisten, die damit in Xingshan im Nordosten des Landes ein Studio aufbauten. Die restliche Ausrüstung wurde von der KTM konfisziert, die damit in Changzhi ein Studio aufbaute, die grössten und wichtigsten Studios der KTM befanden sich jedoch in Shanghai und Peking. Trotz der Wirren des Bürgerkriegs zwischen 1945 und 1949 gelang der Filmwirtschaft ein Boom, bei dem sich die ideologischen Differenzen zwischen Kommunisten und KTM auch auf der Leinwand niederschlugen.

[vgl. Zhang|2004|S.95]

Die KTM machte sich sofort nach Ende des Krieges daran, die Filmwirtschaft zu monopolisieren, auch was den Vertrieb und die Vorführung betraf. Die Gründung privater Studios war ab sofort untersagt. Der Grossteil der Filmproduktion war somit der KMT gegenüber positiv eingestellt, viele von ihnen waren auch wirtschaftlich erfolgreich. *Tianzi diyihao* (Code Name No. 1, 1947) ein Agentenfilm verkaufte in Shanghai alleine 150.000 Tickets, nicht viel weniger als *Gone With the Wind* (1939) der verspätet nach China kam und es auf 170.000 Tickets in Shanghai brachte. Interessanterweise brachten die KTM Studios auch Filme hervor, die die Politik der Machthaber kritisierten, etwa *Huanxiang riji* (Diary of a

Homecoming ,1947) in dem die Desillusionierung der Nachkriegszeit und Kritik an der verbreiteten Korruption zum Ausdruck kam.

[vgl. Zhang|2004|S.96| www|zhang]

### **IV|3 Das Sozialistische Kino 1949 bis 1978**

Die restriktivste Phase der der chinesischen Filmgeschichte begann am ersten Oktober 1949 mit der Machtergreifung der Kommunistischen Partei Chinas und der damit verbundenen Ausrufung der Volksrepublik China. Die KMT hatte den Bürgerkrieg verloren und Chiang Kai-shek hatte sich mit einigen Getreuen nach Taiwan abgesetzt. Die Phase endete 1978 mit dem elften Parteitag der KPCh, bei dem unter dem Eindruck der schweren Verwüstungen, die die Kulturrevolution angerichtet hatte, ökonomische Reformen beschlossen wurden.

[vgl. Zhang|2004|S.189, 222]

Wie in keiner anderen Epoche stand das Kino unter völliger staatlicher Kontrolle, und politisches Entsprechen wurde viel wichtiger als künstlerische Werte. Regelmässig mussten Filmschaffende mit Verfolgung und Kerker rechnen. Die oft nicht eindeutige Haltung des Staates, in dem es oft Konflikte um die weitere politische Ausrichtung gab, machte die Filmproduktion zu einem unkalkulierbaren Risiko für Leib und Leben.

Der Ausbruch des Korea-Krieges 1950, bei dem sich China und die USA verfeindet gegenüber standen, beendete mit sofortiger Wirkung den Einfluss Hollywoods in China. Das dadurch entstandene Vakuum wurde teilweise vom osteuropäischen und sowjetischem Film ausgeglichen. Als sich aber das Klima zwischen China und Russland anfang der 60er Jahre zu verschlechtern begann, driftete das Land zusehends in die Isolation.

Die Kommunisten konfiszierten die von der KMT betriebenen Studios und wandelten sie in staatliche Betriebe um, die Arbeitstätten der Filmproduktion waren in Folge Studios in Peking, Shanghai und das Nordost Studio. Private Filmproduktionsfirmen wurden bald verboten und mussten sich 1952 in die Staatlichen Unternehmungen eingliedern. Auch für Vertrieb, Vorführung und Filmkritik waren vortan staatliche Organe zuständig. Noch 1949 wurde eine

zentrales Film Büro eingerichtet das dem Kulturministerium unterstellt war. 1950 wurde das dazugehörige Zensur-Komitee gegründet; wieder mussten alle Filmprojekte schon in der Phase des Drehbuchschreibens gebilligt werden. Die KPCh machte so den Filmschaffenden klar, dass die Filmproduktion nichts mehr mit Kunst zu tun hatte, sondern rein den politischen Interessen des Staates diene.

[vgl. Zhang|2004|S.189-190, 200]

Der erste sozialistische Film kam 1949 aus dem Nordost Studio, *Qiao* (Bridge, 1949) zeigte den heldenhaften Einsatz von Arbeitern bei Errichtung einer militärisch bedeutsamen Brücke zur Zeit der Revolution. Der Chefingenieur, der hier stellvertretend für die verachteten Intellektuellen steht, glaubt nicht an die termingerechte Fertigstellung des Projekts, wird aber durch Engagement des Kollektivs der Arbeiter widerlegt und bekehrt. Schon in diesem ersten Film der neuen Ära sind die wichtigen Themen der nächsten Jahre deutlich zu erkennen: der Fokus wird auf die Zeit der Revolution und die damit erfolgte Befreiung der Arbeiter, die Bekehrung der Intellektuellen und der Burgeoisie sowie die Glorifizierung des Proletariats gerichtet.

*Qiao* folgen viele andere Filme, die sich mit Kriegshandlungen beschäftigten, kein Wunder wenn man bedenkt, dass sowohl die Zuseher wie die Regisseure gerade derart turbulente Zeiten erlebt hatten. Auch war, wie gesagt, der Korea-Krieg gerade in vollem Gange, Beispiele hierfür wären noch *Zhonghua nüer* (Daughters of China, 1949) mit dem Befreiungskampf gegen die Japaner als Motiv und *Nanzheng beizhan* (From Victory to Victory, 1952), bei dem Kampfhandlungen zwischen Kommunisten und KMT nachgestellt wurden.

Die Helden der neuen Ära waren also das Proletariat, Arbeiter und Bauern, die neuen Drehorte Fabriken und Dörfer, das Öffentliche stand nun über dem Privaten und Anzeichen von Individualismus waren wirksam unterbunden.

[vgl. Zhang|2004|S192-193, 203.]

Zu Beginn mag das Publikum durch den Umschwung auf der Leinwand ein wenig verstört gewesen sein, vor allem das Fehlen jedweder Spiritualität und der Jahrtausende alten Konfuzianistischen Werte dürfte für viele ältere Menschen, die

noch im Glauben an Geister aufgewachsen waren, ein wenig schockierend gewesen sein. Indes konnte man damals in der Wahl der Formen der Unterhaltung nicht wählerisch sein, da keine Alternativen existierten.

Der Staat setzte natürlich alles daran, seine Propaganda auch zu verbreiten, die bestehenden Kinos wurden verstaatlicht, viele neue wurden gegründet. Um die Botschaften des gelebten Sozialismus auch in entlegener Gebiete zu bringen wurden Mobile Projektionsteams ins Leben gerufen. 1949 gab es derer etwa 100, aber bald explodierte ihre Zahl, bereits 1955 waren es an die 2300, 1957 sogar 6700. Die Zahl der Kinos erhöhte sich in diesem Zeitraum von 596 auf etwa 1000. Dementsprechend stiegen die Kinobesuche drastisch an, zumal für den Besuch eines Kinos der Kauf eines Tickets oft nicht mehr nötig war, 1949 lag die Zahl der Kinobesuche noch bei bescheidenen 49 Millionen, 1950 schon bei 146 Millionen und 1954 gar bei 822 Millionen.

[vgl. Zhang|2004|S.191, 201]

Auch in die Ausbildung wurden erhebliche Ressourcen investiert. In Peking wurde 1951 die erste Film-Schule der neuen Ära gegründet, einige weitere sollten bald in anderen Städten folgen. Auch wurden vermehrt Filmpreise vergeben, etwa vom Kulturministerium, oder von der Zeitschrift *Dazhong dianying* (Popular Cinema) die den Hundert Blumen Preis vergab.

Auch auf technischem Gebiet zeigte das Land starke Bemühungen, schon im Jahr 1959 waren 45 Prozent der filmischen Jahresproduktion in Farbe gedreht und Stereoton und Weitbildformat wurden erfolgreich eingeführt.

[vgl. Zhang|2004|S.200-201]

Diese Neuerungen konnten aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass es auch Probleme in der neuen Filmwirtschaft gab. So berichtete eine Pekinger Zeitung, dass 70 Prozent der Filme die zwischen 1953 und 1956 produziert wurden, nicht in der Lage waren, ihre Produktionskosten wieder hereinzuspielen, einige brachten sogar nur etwa 10 Prozent der Produktionskosten ein. Dies lag wohl an der mangelnden Qualität der Werke aus künstlerischer Sicht, die Charaktere hatten zumeist zu wenig psychologische Tiefe, die Handlung war wenig spannend

und zwischen den Filmen zu ähnlich, da Drehbücher anhand fixer Vorgaben erstellt wurden.

Die Regierung schien auf solche Probleme scheinbar zu reagieren, 1956 verkündete Mao dass positive Kritik gerne gehört würde, woraufhin viel Kritik an der ausufernden Bürokratie, dem filmischen Dogmatismus und der politischen Einmischung geäußert wurde. Kurzzeitig erweiterte sich dadurch der dem Filmwesen offen stehende Themenbereich. Nun konnten auch Volkssagen behandelt werden, Opernfilme und Komödien waren wieder erlaubt. Ebenso wurde die zentrale Kontrolle der Drehbücher gekippt und die Studios durften diese wieder nach eigenen Vorstellungen erstellen.

*[vgl. Zhang|2004|S.205-206]*

1957 wurde jedoch klar, dass Mao ein abgekartetes Spiel trieb. Die scheinbare Liberalisierung diente nur dazu, mögliche Dissidenten ans Tageslicht zu fördern. Eine nicht genau bekannte Anzahl von Filmschaffenden, jedenfalls einige bekanntere Namen der Szene, verschwanden nach dem Vorwurf politischer Rechtsgerichtetheit aus der Öffentlichkeit. Bekannt ist, dass zumindest sechzehn Personen aus der Filmindustrie Shanghais und sieben aus der Beijings ihre Kritik unabhängig von früheren Verdiensten mit dem Leben bezahlten.

*[vgl. Zhang|2004|S.207]*

Doch die schlimmsten Jahre standen den chinesischen Künstlern und Intellektuellen erst bevor. Die 1966 ausgerufene Kulturrevolution dauerte bis 1976. Sie bedeutete für das Land im Allgemeinen und für das Kunst- und Filmschaffen im Besonderen eine absolute Katastrophe. Mao initiierte zwar die Kulturrevolution um seine Macht im Lande zu zementieren, offiziell angelastet wurde sie später aber der ultralinken sogenannten Viererbande (Gang of Four) rund um seine Frau Jiang Qing, die in jungen Jahren in Shanghai übrigens Schauspielerin gewesen war, was sie aber geheim hielt. Trotz ihrer Vergangenheit sparte sie nicht mit Kritik an der ihrer Meinung nach zu wenig linksgerichteten Filmindustrie.

Mao versammelte im November 1966 die sogenannte Rote Garde am Tiananmen Platz um sich und schwor sie auf seinen Klassenkampf ein. In den folgenden Jahren wurden politische Kader und Intellektuelle schwer verfolgt, Schulen und

öffentliche Einrichtungen blieben geschlossen und die Filmindustrie brach ein, so wurde zwischen 1967 und 1969 nicht ein einziger Film produziert. Viele Filmschaffende, darunter verdiente Regisseure, kamen in jener Zeit zu Tode, weitere wurden eingesperrt. Aus den Produktionsfirmen wurde ein Grossteil der Belegschaft entfernt, im Changchung Studio, dem ehemaligen Nordost Studio beispielsweise, wurden zwei Drittel der Mitarbeiter dazu gezwungen in ländliche Regionen umzusiedeln.

[vgl. Zhang|2004|S.217-218]

Die Kulturrevolution endete 1976 mit dem Tod Maos und der Gefangennahme der Viererbande; die Filmindustrie erholte sich nur langsam. Einige Filme in den darauffolgenden Jahren erlaubten sich aber, Unmut über diese zerstörerische Zeit und die Viererbande zu äussern. Auch heutzutage ist die Kulturrevolution ein Thema im Chinesischen Film, ihre Wirren werden beispielsweise in *Lan feng zheng* (The Blue Kite, 1993) und *Ba wang bie ji* (Farewell My Concubine, 1993) dargestellt.

[vgl. Zhang|2004|S.222]

#### **IV|4 Die Rückkehr von Kommerz und Kunst in den 80er und 90er Jahren**

Anfang der 80er gelang der Chinesischen Filmindustrie in einem Klima der politischen Entspannung ein starkes Comeback. Durch die geringe Verbreitung von Fernsehgeräten war das Kino wieder eine beliebte Form der Unterhaltung vor allem in den ländlichen Regionen. Mitte der 80er erreichte die Besucherzahl mit 25 Milliarden ihren bisherigen Höhepunkt. Die filmische Ausbildung war 1978 wieder aufgenommen worden und vier Jahre später schloss der erste Jahrgang bei der Pekinger Filmakademie ab, unter den Absolventen von 1982 finden sich zwei der heute bekanntesten Regisseure des Landes: Zhang Yimou und Chen Kaige. Die Anzahl der produzierten Filme stieg drastisch an, von 67 im Jahre 1979 auf 144 1987.

Die Filmproduktion seit den 80er lässt sich grob in drei Teile gliedern: Leitmotiv-Filme zur staatlichen Propaganda, deren Produktion staatlich subventioniert ist, die aber an den Kinokassen kein besonderer Erfolg sind, Kunstfilme und den Hauptteil an kommerziellen Filmen.

[vgl. Zhang|2004|S.225-228, 240]

Als ein faktischer Ausgangspunkt der Kommerzialisierung kann wohl der Film *Hong gaoliang* (Red Sorghum, 1987) von Zhang Yimou gesehen werden. Der Film gewann einen Goldenen Bären bei den Berliner Filmfestspielen 1988, war aber im Gegensatz zu anderen anspruchsvolleren chinesischen Werken nicht nur im Westen sondern auch im Inland sehr beliebt. In Peking beispielsweise verlangten die Kinos bis zum Doppelten der sonstigen Preise für die Tickets zu dem Film. Die Cinematographie dieses Film setzte neue Massstäbe für das Land, und der romantisierende Umgang mit der Geschichte wurde ein Markenzeichen der Generation von Regisseuren der Zhang angehört.

[vgl. Zhang|2004|S.238]

Bei den Leitmotivfilmen wurde in den 90er Jahren trotz des geringen Publikumsinteresses die Produktion forciert. Nach dem Massaker am Tiananmen-Platz und der Niederschlagung der Studentenrevolte sah es die Regierung wohl verstärkt als notwendig an, sozialistisches Gedankengut zu verbreiten. Die Produktion solcher Filme vervierfachte sich von den 80ern bis in die 90er Jahre und für Filmschaffende waren und sind sie eine Möglichkeit ihr Können unter Beweis zu stellen, ohne ein finanzielles Risiko auf sich zu nehmen. Zusätzlich lässt sich in China wichtiges politisches Kapital aus solchen Arrangements schlagen. Als Genre dieser Streifen dient zumeist der Kriegsfilm. Der Kampf der Kommunisten gegen die KTM ist der beliebteste historische Hintergrund. In einer grossen Filmserie aus den 90er Jahren wurden alle wichtigen Kämpfe zwischen KPCh und KMT zwischen 1946 und 1949 nachgestellt, die Serie besteht aus *Da jiezhan* (The Decisive Engagement I-III, 1991, 1992) *Da zhuanzhe* (The Decisive Turning Point I-II, 1996) und *Da jinjun* (The Decisive further Advances I-IV, 1996-1999)

[vgl. Zhang|2004|S.285]

Die Filmproduktion erreichte 1992 mit 166 Titeln ihren bisherigen Höhepunkt, darunter viele Koproduktionen, vor allem mit Hong Kong. Als der Staat jedoch 1995 eine Regelung herausgab, derzufolge bei Koproduktionen der Grossteil der Postproduktion im Inland zu erfolgen hätte, gab es einen Knick im filmischen Output, schon 1996 konnten so nur mehr 110 Filme produziert werden, im Jahr darauf sogar nur noch 85. Auch die Besucherzahlen in den Kinos befinden sich im Sinkflug, eigentlich schon seit mitte der 80er Jahre. Die Zahl der verkauften Tickets, die 1984, wie bereits erwähnt, 25 Milliarden betragen hatte, sank 1991 auf etwa 14 Milliarden, 1994 waren es nur noch 3 Milliarden. Die restlichen 90er Jahre hielt dieser rückläufige Trend weiter an, 2002 konnten nur noch 220 Millionen Kinobesucher gezählt werden. Der finanzielle Erfolg der meisten Produktionen kann somit nicht mehr sichergestellt werden, in den Jahren 1997 bis 1999 beispielsweise gelang es 70 Prozent der Spielfilme nicht, ihre Produktionskosten wiedereinzuspielen. In dieser Situation liegt ein gewisser Anachronismus. Es stimmt traurig dass das Chinesische Kino in einem Zeitalter, in dem es die Weltbühne wieder betreten hat und mit einzelnen Produktionen mit Millionenbudgets die grössten Internationalen Erfolge feiert, an schweren strukturellen Problemen zu erkranken scheint.

*[vgl. Zhang|2004|S.282, 284]*

Bei den heute aktiven Regisseuren unterscheidet man zwischen der sogenannten fünften und der sechsten Generation von Filmemachern. Die fünfte Generation, zu der auch Zhang Yimou und Chen Kaige gehören, zeichnet sich dadurch aus, dass sie um die Fünfziger Jahre geboren wurde und die Wirren der Kulturrevolution, die politische Verfolgung, Hunger und Not dieser Tage noch miterlebt hat. Dass viele dieser Regisseure einen Hang zu Themen der vormodernen Zeit Chinas haben, lässt sich wohl dadurch erklären dass ihre persönlichen Traumata zu tief sitzen und zu unmittelbar sind, um dierekt aufgearbeitet zu werden. Die Beschäftigung mit der Geschichte gibt ihnen die Möglichkeit, sich von ihren eigenen Erlebnissen zu distanzieren. Sie können sich so in den Geist einer Zeit hineinversetzen in dem die Probleme, die sie eigentlich beschäftigen noch nicht existiert haben.

*[vgl. Xu|2007|S.33]*

Die sogenannte sechste Generation, die in den späten Sechzigern und frühen Achzigern geboren wurde, unterscheidet sich schon thematisch stark von ihren älteren Kollegen. Ihre Filme spielen meist in der städtischen Moderne. Anstatt von Helden und Kaisern handeln ihre Filme von den sozial benachteiligten Schichten im heutigen China, von Kleinkriminellen, Landflüchtlingen oder Prostituierten. Insofern gibt es eigentlich Parallelen zwischen ihnen und dem Propagandafilm der 50er und 60er Jahre. Beide bedienen sich eines sozialen Realismus, nur haben sich heute die Vorzeichen geändert. Beispiele für solche Regisseure sind Jia Zhangke mit seiner Hometown Triologie (*Xiao Wu*, *Xiao Wu*, 1998, *Zhantai* [Platform], 2000 und *Ren xiao yao* [Unknown Pleasures], 2002), Lou Ye mit *Suzhou he* (Suzhou River, 2000) oder Jian Wen mit *Guizi lai le* (Devils on the Doorstep, 2000).

Was all diesen Filmen gemeinsam ist, ist dass sie im Untergrund ausserhalb des Studiosystems produziert wurden und nie in chinesischen Kinos liefen. Bis 2003 war Privatpersonen die Filmproduktion nur in Kooperation mit den staatlichen Filmstudios erlaubt. In der Art House Szene des Westens werden sie hingegen als Meisterwerke gefeiert. Trotzdem erfahren diese Streifen inoffiziell auch in China grossen Zuspruch und verbreiteten sich schnell auf den ubiquitären Schwarzmärkten für DVDs und VCDs. So lässt sich der unfassenden Missachtung geistigen Eigentums im Modernen China zumindest ein positiver Punkt abgewinnen.

[vgl. Xu|2007|S.47-48]

## IV|5 Filmbesprechungen

Der Chinesische Gegenwartsfilm ist trotz der marktwirtschaftlichen Neuausrichtung des Landes stark Politisch geprägt. Bei der fünften Generation chinesischer Filmemacher wird dies durch eine Beschäftigung mit der Geschichte und historischen Persönlichkeiten zum Ausdruck gebracht auf die auch Fragestellungen der Moderne Projiziert werden.

Bei der sechsten Generation fehlen die Anspielungen auf die chinesische Geschichte dagegen vollständig, und die Handlungen sind solche der Gegenwart. Dennoch sind auch die Filme dieser Generation hoch politisch, da sie die Frage nach einer chinesischen Identität in einem neuen Zeitalter stellen, in dem alte Werte mit den Zwängen der Konsumgesellschaft kollidieren.

Der Film *Xiao Wu* (Xiao Wu, 1998) von Jia Zhangke, einem Regisseur der besagten sechsten Generation, bringt eben diese Orientierungslosigkeit zum Ausdruck. Der Protagonist büsst hier mit dem Verlust seiner Freunde und Familie alle normativen Kräfte in seinem Leben ein.

*Ba wang bie ji* (Farewell My Concubine, 1993) von Chen Kaige beschäftigt sich intensive mit der chinesischen Geschichte des vergangenen Jahrhunderts. Vor dem Hintergrund eines traditionellen Pekinger Opernhauses werden die politischen Wirren, angefangen von der japanischen Annexion, über den Bürgerkrieg bis hin zur menschenverachtenden Kulturrevolution dargestellt.

Zhang Yimous *Ying xiong* (Hero, 2002) versetzt uns ins vorchristliche Zeitalter, als ein legendärer König China zum ersten mal einte. Der Film ist somit eine Anspielung auf die territorialen Hegemonieansprüche des chinesischen Staates, die sich heute in der Tibet beziehungsweise der Taiwan Frage äussern.

## IV|5.1 Xiao Wu

Jia Zhangkes erster Langfilm Xiao Wu (1998) erzählt die Geschichte eines jungen Taschendiebs in Jias Heimatstadt Fenyang, Provinz Shanxi, im Norden Chinas. Shanxi ist vor allem durch die Ausbeutung der reichen Kohlevorkommen gekennzeichnet und in Fenyang sind im Jahre 1998 die Anzeichen der Modernisierung noch nicht weit verbreitet. Xiao Wu (der kleine Wu) schlägt sich mit Gelegenheitsdiebstählen von Brieffaschen durchs Leben. Er treibt verloren durch den chinesischen Alltag und widersteht trotzig den Anforderungen der angebrochenen neuen Zeit. Überall in Fenyang werden die alten verrussten Backsteinbauten abgerissen, die Bewohner umgesiedelt, um Platz für das Neue zu schaffen.

Auch Xiao Wus alte Freunde aus dem Kleinkriminellenmilieu haben sich der neuen Ideologie des Geschäftemachens zugewandt. Wie ein Relikt aus vergangenen Zeiten, unwillig sich anzupassen, seine Unabhängigkeit aufzugeben und sich den Anforderungen des freien Marktes zu stellen, verliert Xiao Wu im Verlauf des Filmes immer mehr den Zugang zur Welt und die Kontrolle über sein Leben. Am Ende, geschnappt von der Polizei, betrogen ausgerechnet von den Neuerungen der Technik, wird er in Handschellen auf der Strasse als Aussenseiter und Verbrecher zur Schau gestellt.

Xiao Wus wachsendes Gefühl der Entfremdung beginnt als er erfährt, nicht zur Hochzeit eines alten Jugendfreundes und früheren Taschendiebstahlkomplizen eingeladen zu sein. Dieser hatte sich dem Zigarettenhandel zugewandt und in kurzer Zeit ein kleines Vermögen verdient. Um sich nicht zu kompromittieren vermeidet er jetzt den Umgang mit seinem alten Milieu. Xiao Wu fühlt sich in seiner Ehre verletzt, da der Bräutigam ihn weder treffen, noch sein Hochzeitsgeschenk annehmen will, weil dieser sagt dass es sich dabei um schmutziges Geld handelte. Dabei ist Xiao Wu überzeugt dass der neue Reichtum seines alten Freundes vorwiegend auf Zigaretten schmuggel basiert, was dieser aber vehement von sich weist.

Der Affront seines alten Komplizen führt zu einer trotzigsten Versteifung auf seinen kriminellen aber unabhängigen Lebensstil, entgegen der Warnungen seiner übrigen Freunde. Er beginnt ein Verhältnis mit einer kleinen Prostituierten und legt sich, um immer für sie erreichbar zu sein, einen Pager zu. Dieser sendet aber nie die ersehnten Nachrichten seiner Geliebten, sondern nur die Wetteraussichten für Fenyang. Und als sich seiner Freundin das Versprechen von Glück in Gestalt von begüterteren Kunden mit Auto aus der Nachbarprovinz darbietet, verlässt sie Fenyang und Xiao Wu ohne zu Zögern.

Den Ring den er für sie gekauft hatte schenkt er seiner Mutter, die ihn aber ohne sein Wissen an die neue Verlobte seines Bruders weitergibt. Als er ihn daraufhin erbost zurückfordert wird er vom Vater wegen Nichtachtung seiner Eltern, der obersten Regel im konfuzianismus, aus dem Haus und der Familie verwiesen.

Der Pager, als Verbingung zum Fortschritt und zur modernen Gegenwart, bringt Xiao Wu zwar einige Bewunderung ein, führt aber zu seinem endgültigen Absturz und zum Ende seiner Freiheit, als dieser ausgerechnet im Moment eines Diebstahls losgeht und zu seiner Entdeckung und Festnahme führt. Die eingegangene Nachricht, die einzige von seiner Geliebten, informiert ihn über Ihre Abreise und das Ende ihrer kurzen Beziehung.



**Abb. IV – 2 | Xiao Wu, verloren in der chinesischen Moderne**

Xiao Wu ist also doppelt verlassen. Die alten konfuzianischen Familienbande lösen sich angesichts der Ideen von Individualität und Selbstbestimmung auf, während gleichzeitig das neue Marktregime absolute Anpassung an seine Regeln von Konsum und Gewinnstreben fordert.

Jia Zhangkes Blick richtet sich auf die Wirkungen und Mechanismen der ökonomischen Modernisierung Chinas. Er betrachtet vor allem die Verlierer wie Xiao Wu stellvertretend für eine Generation von Jugendlichen die orientierungslos nach einer neuen Identität zwischen chinesischer Tradition und westlicher Moderne suchen. Er bedient sich dabei eines dokumentarischen Stils, mit langen Einstellungen, die oft die Nebensächlichkeiten des Alltags betrachten. So lässt Jia Zhangke weniger dramatische Höhepunkte, als Stimmungen und Atmosphären entstehen.

[vgl. [www|sense1](#) | [www|beijing](#) | [www|sense2](#)]

#### **IV|5.2 Farewell my Concubine**

Farewell my Concubine (1993) von Chen Kaige war einer der frühen grosse internationale Erfolg des chinesischen Kinos. (Oscar-Nominierung für den besten ausländischen Film und eine Goldene Palme in Cannes, 1993). In China wurde Farewell my Concubine von der Zensur wegen seiner kritischen Darstellung der Grossen Proletarischen Kulturrevolution verboten.

Chen Kaige zählt zur oben erwähnten fünften Generation chinesischer Filmemacher, die unmittelbar nach Ende der Kulturrevolution mit dem Studium an der Pekinger Filmakademie begonnen haben. Chen war selbst Mitglied der Roten Garden und hat damals unter dem Druck der Umstände seinen Vater, einen bekannten Filmregisseur, als reaktionäres Element denunziert und sich öffentlich von ihm distanziert. Dieser war daraufhin viele Jahre in Umerziehungslagern interniert und hat nie wieder Filme gemacht.

Farewell my Concubine ist eine Abbildung der chinesischen Geschichte des 20. Jahrhunderts, von den 1920er Jahren bis 1977, ein Jahr nach Maos Tod und dem

Ende der Kulturrevolution, am Beispiel einer Pekinger Oper. Die wandelnde Wertschätzung und Behandlung der traditionellen chinesischen Oper durch verschiedenen aufeinanderfolgenden Regime zeigt deutlich die Auswirkungen politischer Instrumentalisierung und die ideologische Aufgeladenheit von Kultur und Kulturprodukten.

Der Film beginnt mit der unmenschlichen Ausbildung von Kindern zu Darstellern in einer traditionellen Operschule in den 1920er Jahren. Die Kunst der feudalen Tradition ist noch unangefochten aufrecht und die grossen Patrone und Förderer der Oper haben noch im vorigen Jahrhundert unter Kaiserin Cixi gedient. In dieser Schule lernen sich Dieyi und Xiaolou kennen um danach ihr ganzes Leben ein Bühnenpaar zu bleiben.

Ihre wichtigste Rolle wird die traditionelle Oper Farewell my Concubine, die Geschichte vom letzten Chu Kaiser der von den Han Truppen besiegt wird. Als er sich der Niederlage bewusst wird, versucht er seine Concubine Yu Li dazu zu bewegen zum Feind überzulaufen um ihr Leben zu retten. Diese aber nimmt sich während eines Schwerttanzes den sie scheinbar zur Zerstreuung ihres Kaisers aufführt mit seinem Schwert das Leben um ihm die Treue zu halten.

Diese Oper die im Film wieder und wieder gespielt wird nimmt die reale Handlung voraus und ist ein ständiger Bezugspunkt zu den emotionalen Verwicklungen durch die Jahrzehnte. Dieyi verkörpert die Rolle der Konkubine, nimmt auch abseits der Bühne ein androgynes Wesen an und verzehrt sich in Liebe zu Xialou der den Kaiser spielt.

Anfang der 30er Jahre sind die beiden die grössten Stars der beijinger Opernwelt und Xianlou, der sich weniger mit seiner Rolle und dem Stück identifiziert ist ein selbstsicherer und aufbrausender Lebemann der sich von Niemandem Vorschriften machen lässt. Als er die ehemalige Prostituierte Juxian heiratet kommt es zum ständigen Konflikt um seine Liebe zwische ihr und Dieyi.

In dieser Zeit, kurz vor dem japanischen Überfall auf die Mandschurei 1931, bricht auch die Gegenwart in das noch sehr traditionelle Leben der Operntruppe ein. Im

Film wird dies zuerst durch die Geräusch der Strassenbahn und Verkehrslärm signalisiert, später durch Aufnahmen im Fotoatelier in westlicher Kleidung.

Als die Japaner Peking besetzen singt der idealistische Dieyi für diese um Xialou zu retten, da der sofort mit den Besatzern in Konflikt geraten ist. Der japanische General Aoki schätzt die chinesischer Oper besonders und versucht mit dem Versprechen diese nach Tokio zu bringen das Wohlwollen der Chinesen zu erlangen.

Nach der japanischen Niederlage 1945 und unter den Machthabern der Kuomintang von Chang Kai-shek wird Dieyi wegen seines Auftritts vor der ehemaligen Besatzungsmacht des Landsverrats angeklagt, wird aber freigesprochen, da der nationalistischen Regierung nicht daran gelegen ist die Operntradition zu zerschlagen.



Abb. IV – 3 | Glitzernde Kostüme in Farewell my Concubine

Erst als die Kommunisten 1949 die Macht übernehmen sehen sie sich das erste Mal Anfeindungen wegen ihrer feudalen Kunst ausgesetzt. Das kommunistische Regime versucht die chinesischer Oper für Propagandezwecke zu gebrauchen. Die alten Stoffe, Kostume und Bühnendekorationen werden abgeschafft und durch die

Heldentaten des Proletariats, sozialen Realismus, moderne Kleidung und zeitgenössische Strassenszenen ersetzt. Als Dieyi und Xiaolou mit ihrer Truppe eine der acht neuen Modellopern erarbeiten sollen, kommt es zum Streit mit den jungen revolutionären Darstellern und ihr Bühnenmanager ist der Erste der sich den neuen Herren beugt.

Als die Kulturrevolution beginnt wird ihrem alten Förderer Yuan der öffentliche Prozess gemacht. Vor einer fanatisierten, Parolen brüllenden Menge wird Yuan wegen seiner Begeisterung für die Oper, seinen traditionellen feudalen Lebensstil und seinen Reichtum gedemütigt und gefoltert. Wenig später werden Dieyi und Xiaolou derselben Verbrechen angeklagt und in ihren Opernkostümen vom Mob durch die Strassen geschleift und zur Selbstkritik, einem verbreiteten Begriff der Kulturrevolution für Verleumdung und Falschaussage, gezwungen. Unter dem Druck der Gewalt der Masse zerbrechen die freundschaftlichen und familiären Bande. Dieyi und Xialou bezichtigen sich gegenseitig der Rückständigkeit und der Konterrevolution, und Xiaolou wird dazu gebracht seine Frau Juxian als frühere Prostituierte zu denunzieren und seine Liebe zu ihr zu verleugnen.

Der Film endet im Jahr 1977, Dieyi und Xiaolou treten nach 11 Jahren ein letztes Mal gemeinsam in einer leeren Turnhalle auf. Dieyi, endgültig mit seiner Rolle verschmolzen, nimmt sich als Konkubine Yu Li mit einem echten Schwert tatsächlich das Leben.

*[vgl. [www|wiki|farewell](http://www.wiki/farewell) | [www|associate](http://www.associate) | [www|moviecity](http://www.moviecity)]*

#### **IV|5.3 Hero**

Zhang Yimou's Hero (2002) ist ein episches Martial-Arts Drama um den legendären Qin König Ying Zheng, der von 221 bis 207 vor Christus zum ersten Mal in der chinesischen Geschichte die „Sechs Kämpfenden Reiche“ einigte. Ständig durch Attentäter der konkurrierenden Herrschern bedroht hat er sich tief in seinen Palast zurückgezogen und lebt das einsame Leben der Macht, da ihm niemand auf weniger als 100 Meter nahe kommen darf.

Die Handlung beginnt mit der Ankunft eines Schwertkämpfers namens Nameless am Hof, der behauptet drei seiner wichtigsten Gegner getötet zu haben. Als Beweis bringt er ihre zerbrochenen Waffen mit. In Rückblenden erzählt er dem König seine Heldentaten. Der König allerdings durchschaut seine List und deckt die Widersprüche in Nameless Darstellungen auf und stellt den Verlauf der Geschichte aus seiner Sicht dar. Doch auch diese Version erweist sich als nicht ganz richtig und erst parallel zum abschliessenden Kampf zwischen Nameless und dem Qin König erfährt man vom tatsächlichen Geschehen.

Nameless hat aus Rache für den von König Ying Zheng an seinen Eltern und seinem Volk verübten Mord zehn Jahre lang die Kunst des Schwertkampfes trainiert, bis er die Technik des Tötens auf zehn Schritte Entfernung beherrschte. Dazu besitzt er noch die Fähigkeiten einen Menschen nur scheinbar tödlich zu verletzen, indem seine Klinge diesen zwar durchdringt, dabei aber keine lebenswichtigen Organe verletzt. Aufbauend auf dieser Fertigkeit plant er eine Verschwörung mithilfe dreier Rivalen Ying Zhengs. Er tötet sie angeblich um die Gunst des Königs zu erlangen und ihm nah genug zur Ausübung seines eigenen Anschlags zu kommen.

Aber durch die Begegnung mit Sky, einem der drei Rivalen und früherem Attentäter, kommt er zur Überzeugung dass es besser ist den König nicht zu töten, da er der einzige ist der die kämpfenden Reiche einigen, und die Jahrhunderte langen Kämpfe beenden kann. Sky überzeugt ihn mit dem Ausspruch „Unter einem Himmel“, und statt dem tödlichen Stoss überbringt er Ying Zheng diese Botschaft, zusammen mit einer Kalligrafie Skys, die das Wort Schwert darstellt.

Hero ist in leuchtenden, von Szene zu Szene wechselnden Farben, oft monochrom mit feinen Nuancen erzählt, in mystischen Wüstenlandschaften und Bergwelten situiert. Die Helden und Schwertkämpfer besitzen wie in den Erzählungen der alten Zeit übermenschlichen Kräfte. Der Erzählfluss ist von epischer Breite geprägt und es stehen neben den aufwendig choreografierten Schwertkämpfen, vor allem die Beziehungen und Motivationen der handelnden Personen im Vordergrund.

Eine mögliche Interpretation des prinzipiellen Handlungsablaufes könnte ein sehr negatives Urteil abgeben. Der durch Kalligrafie und Schwertkampf weise gewordene Attentäter wird zum Märtyrer und schont den König um des höheren Gutes der Vereinigung Chinas willen. „Unter einem Himmel“ soll der Vorzug vor sechs kleineren unabhängigen Reichen gegeben werden. Dies wird häufig als Rechtfertigung des zeitgenössischen Chinesischen Herrschaftsanspruchs über die vielen Minoritäten Chinas, vor allem aber gegenüber Tibet und Taiwan verstanden. Die Bevorzugung eines grossen Herrschers wurde auch als Bejahung von Mao Zedongs Rolle in der chinesischen Geschichte gedeutet.



Abb. IV – 4 | Jet Li (links) in Hero

Ein genauerer Blick auf die subtile Gestaltung der Kostüme und der Atmosphären könnte das gegenteilige Urteil ergeben. Die Armee und Hauptstadt des Qin Königs gleicht einer faschistischen Kriegsmaschine, die weder Frieden noch Wohlstand, sondern Tod, Verwüstung und Einsamkeit bringt. Der Herrscher ist von einer gesichtslosen Menge von Bürokraten umgeben die ihm ihren Willen gegen seine persönlichen Gefühle aufzwingt. Er selbst ist nicht an kultureller Vielfalt sondern nur an Uniformität und absoluter Macht interessiert. Das Reich das er zu errichten gedenkt ist im Film nie positiv besetzt. Die Vereinigung ganz Chinas unter einer autoritären Macht wird nicht verherrlicht, sondern in ihrer Widersprüchlichkeit und Zerrissenheit dargestellt.

Wahrscheinlich macht Hero seine Botschaft nicht klar genug. Denn obwohl er dem Autoritarismus nichts Positives abgewinnen mag stellt er ihn am Ende doch als Ultima Ratio der Geschichte dar. Der geläuterte Attentäter lässt von dem geplanten Tyrannenmord ab um durch den Märtyrertod die Vereinigung Chinas „Unter einem Himmel“ zu ermöglichen. Ob dies der Überzeugung Zhang Yimous entspricht, oder eine Entschärfung der möglichen Kritik an den herrschenden chinesischen Verhältnissen ist, um die Zensur unbehindert zu passieren ist nicht ganz klar.

*[vgl. [www|wiki|zhang](#)| [www|wiki|hero](#)| [www|asiamedia](#)]*

## V. Zusammenfassung

### v|1 Beantwortung der forschungsleitenden Fragestellung

*Der narrative Film aller Kulturkreise bezieht seine Kraft aus seiner Fähigkeit, dem Publikum das Einfühlen in die Charaktere und das Geschehen zu ermöglichen. Die Geschichten sind in einiger Hinsicht oft trotz des Ursprungslandes und der verschiedenen Mentalitäten sehr ähnlich, sie handeln von starken menschlichen Gefühlen wie Liebe, Hoffnung oder Hass. Die Hintergründe vor denen sich diese Geschichten abspielen sind aber von Kulturkreis, meist manifestiert in der Form von Nationalstaaten, sehr verschieden und entsprechen bestimmten Bedürfnissen dieser Kulturen. Wie ergeben sich trotz ähnlicher Thematik für verschiedene Gesellschaften vollkommen verschiedene Filme?*

Die Andersartigkeit der Filme, die eine jeweilige Gesellschaft produziert, ist den individuellen Befindlichkeiten und den für diese Gesellschaft wichtigen Fragestellungen geschuldet. Auch wenn der Kontinent Asien bis zu einem gewissen Grad als ein Kulturkreis mit gemeinsamen Werten zu bezeichnen ist, so zerfällt auch hier das filmische Schaffen in seinen Ausprägungen und Eigenschaften entlang der nationalstaatlichen Grenzen. Auch wenn bestimmte Thematiken als allgemein menschlich angesehen werden können und Grenzen überschreiten, so richtet sich der Film trotzdem an gewissen lokalen Bedürfnissen aus. Koreaner sehen ihre Liebesgeschichten gerne vor dem Hintergrund vergangener Kriege, oder proben auf den Kinosesseln den Aufstand gegen die japanischen Unterdrücker, weil sie die Konfrontation mit dieser Thematik brauchen. Die Chinesen wiederum suchen die Auseinandersetzung mit der kommunistischen und der feudalistischen Vergangenheit um ihre eigene neue Identität ausbilden zu können.

Auch erfindet sich der Film nicht aus dem Nichts, er ist vielmehr die Fortsetzung einer jahrtausendalten kulturellen Entwicklung und nimmt oft alte, für das Land charakteristische Geschichten zum Ausgangspunkt seiner Handlung.

## v12 Überprüfung der Hypothesen

### *I. Asiatische Kinos besitzen eine eigene Bildsprache und Stil.*

Dies stimmt heutzutage nur noch teilweise. Zwar gab es eine eigene panasiatische Bildsprache, die sich aus der Nähe zu den Theaterformen der Region ableitet und von langen Einstellungen und einem Hang zur Totalen geprägt ist, jedoch tritt diese nur noch bei einzelnen Filmemachern in Reinform auf, etwa Kitano Takeshi oder Wong Kar-wai. Viele andere Regisseure, vor allem solche die Filme für ein junges Publikum drehen, haben sich den Stil Hollywoods angeeignet.

### *II. Der asiatische Film weist traditionelle kulturelle Eigenheiten bei Stoffwahl und Narration auf.*

Diese Behauptung ist sicher zutreffend, oft bildet die kulturelle Geschichte der einzelnen Länder den Hintergrund, vor dem moderne Filme spielen. Beim Japanischen Film nimmt man gerne Anleihen an den Stoffen die Kabuki, Noh oder Bunraku bereitstellen, in China knüpft man gerne an die Operntradition an, in Korea bemüht man den Themen der P'ansori. Darüber hinaus verbindet diesen Erdteil eine gemeinsame konfuzianistische Tradition, die mit ihrem Fokus auf Loyalität einen Erklärungsansatz für Familienfilme, Kriegsfilm und Historiendramen liefert.

### *III. Die politische Geschichte der einzelnen Länder wirkt auf Stoffwahl und Narration*

Zumindest für bestimmte Länder trifft dieser Punkt zu. Der japanische Film ist heute kaum noch von der Geschichte des Landes gekennzeichnet. In den letzten Jahrzehnten entstanden nur vereinzelt Werke, die sich mit der imperialistischen Vergangenheit des Landes auseinandersetzen, eine dezitierte Strömung ist daraus nicht entstanden.

In Korea hingegen ist die politische Geschichte von fundamentaler Bedeutung. Die Themen der japanischen Okkupation, des Krieges und der Teilung des Landes lasten schwer auf der koreanischen Psyche und verlangen auch nach filmischer Aufarbeitung. Dutzendfach setzten sich hier Filme mit diesem Themenkomplex auseinander.

Auch in China ist die politische Vergangenheit und Gegenwart der wichtigste Ausgangspunkt des Filmschaffens. In diesem Land muss erst eine neue hybride Identität geschaffen werden, die neben den kulturellen Traditionen und den Verfehlungen der menschenverachteten kommunistischen Vergangenheit auch den Einfluss der westlichen Moderne und des Individualismus berücksichtigt. Dementsprechend setzen sich hier viele Filme mit der vormodernen Zeit und ihren Werten auseinander. Dies war lange nicht erwünscht, ist aber für die chinesische Selbstfindung unabdingbar. Auch die kommunistische Vergangenheit, etwa die Kulturrevolution, ist hier ein wichtiges Thema.

*IV. Die Rezeption in anderen Kulturkreisen ist eine Voraussetzung für kulturelles Selbstbewusstsein, so war die DVD und die Anerkennung bei Festivals ein Wegbereiter des asiatischen Kinos im Westen.*

Mit dieser Fragestellung bin ich nicht besonders glücklich. In ihr schwingt ein westlicher Orientalismus mit dessen ich mich im Nachhinein schäme. Weder die asiatischen noch andere uns fremde Kulturen bedürfen westlicher Anerkennung um ihr Selbstbewusstsein zu entfalten, eine gegenteilige Ansicht würde in verachtenswerter Arroganz verharren.

Wohl erfahren diese Gesellschaften und ihre Filmschaffenden aus der internationalen Rezeption ihres kulturellen Outputs eine gewisse Genugtuung, und freuen sich, in eine kulturelle Wechselwirkung mit dem Westen eingegangen zu sein, nachdem die Beeinflussung zuvor eher einseitig war. Im Kwon-Taek soll, nachdem er die erste Goldene Palme für Korea gewonnen hatte, gesagt haben, dass er durch diesen Sieg eine Bürde nationalen Ausmasses abgestreift hat.

Allerdings ist die Rezeption in anderen Kulturkreisen von hoher Bedeutung, wenn die Werke im eigenen Land verboten sind, wie etwa im Fall von Jia Zhangke, so kann nationale Bekanntheit aus internationaler Reflexion entstehen.

Auf wirtschaftlicher Ebene, und dabei ist der Einfluss des multisprachlichen Mediums DVD nicht zu vernachlässigen, ist die Rezeption in anderen Kulturkreisen von hoher Bedeutung, weil der lokale Markt viele Filmproduktionen nicht finanzieren könnte. Die grossen chinesischen Filme der vergangenen Jahre wie Hero oder House of Flying Daggers haben einen grossen Teil ihrer Einnahmen in amerikanischen und europäischen Kinos lukriert.

### v|3 **Reflexion und Ausblick**

Asien ist meiner Meinung nach der derzeit der filmisch spannendste Kontinent. Hier werden im Gegensatz zum Westen noch Fragen gestellt, die einer Beantwortung wert sind, und der Film übersteigt hier den Horizont reiner Unterhaltung. Ich denke dass dies auch noch für einige Jahrzehnte so bleiben wird, denn neben den in dieser Arbeit behandelten Ländern gibt es in jener Region noch weitere, deren filmisches Schaffen von hoher künstlerischer und gesellschaftspolitischer Relevanz ist, etwa Thailand, Taiwan oder die Philippinen. In weiterer Folge, falls diese Gesellschaften zur Ruhe kommen und ihre Identitätsbildung für eine Zeit abschliessen, wird sich auch der Pol spannenden filmischen Schaffens in andere Regionen der Erde verschieben, ich denke dabei etwa an Afrika, Indonesien, Indien oder den Iran.

Noch ist es jedoch nicht so weit, und meine Hoffnung ist, dass wir in Zukunft noch viele interessante Werke aus dieser Region kennenlernen werden, und dass diese internationale Beachtung erfahren. Vor allem wäre es wünschenswert wenn dereinst andere Filmnationen der weltweiten Vorherrschaft des amerikanischen Films wirklich etwas entgegenzusetzen hätten, um Raum zu schaffen für eine weitere Art der Filmkunst in unseren Kinos.

## VI. Anhang

### VI|1 Glossar

#### *Anime*

Bezeichnung für den japanischen Animationsfilm. Weit verbreitet in Kino und Fernsehen. Auf inhaltlicher und visueller Ebene starke Parallelen zu Manga, dem japanischen Comicbuch.

#### *Benshi*

Benshi begleiteten den Japanischen Film bis in die 30er Jahre, Übersetzt etwa „Vortragender“. Ihre Stimmkünste prägten in der Stummfilm-Ära die Erfahrung eines Kinobesuchs maßgeblich.

[vgl. Yamane|1985|S.223]

#### *Bunraku*

Traditionelles Japanisches Puppentheater, aufgeführt von Puppenspielern, Sängern und Lautespielern. Die Puppen sind mit 0,75-1,2m recht gross. Es bestehen enge Verflechtungen mit dem Kabuki Theater, mit dem es sich viele Stoffe teilt.

[vgl. [www|wiki|Bunraku](http://www.wiki/Bunraku)]

#### *Chaebol*

Grosse koreanische Mischkonzerne wie Samsung, Daewoo und LG haben weitreichende wirtschaftlichen Ambitionen und waren zeitweise in den Bereichen Filmproduktion und -Vertrieb tätig.

#### *Gendaigeki*

Übersetzt etwa „Zeitgenössisches Theater“, Filme aus Japan die in der Moderne angesiedelt sind.

[vgl. Yamane|1985|S.223]

*Hahamono*

Mütterfilme aus Japan mit Blütezeit in den 50er Jahren. Auf sentimentale Weise wird die Fürsorge oft alleinstehender Mütter für ihre Kinder dargestellt.

[vgl. Yamane|1985|S.223]

*Hanryu*

In China geprägter Begriff für eine Welle der Verbreitung koreanischer Populärkultur, etwa Filme, Musik und Fernsehserien in Südostasien.

[vgl. Shin & Stringer|2005|S.58]

*Jidaigeki*

Japanischer Historienfilm, Film im klassischen Stil. Angesiedelt in der Edo-Zeit (1603-1867), meist über Samurai und Shogune.

[vgl. Yamane|1985|S.223]

*Jun-Eigageki*

„Bewegung des reinen Filmtheaters“ Reformbewegung in der Filmproduktion Japans Anfang der 20er Jahre; forderte die Abkehr vom Benshi, bessere Drehbücher, Zwischentitel und die Abschaffung männlicher Frauendarsteller

[vgl. Yamane|1985|S.223]

*Kabuki*

Traditionelle Japanische Theaterform, deren Wurzeln ins 17. Jahrhundert reichen. Die Schauspieler tragen dabei kunstvolles Make Up und können mehrere Rollen annehmen.

[vgl. Yomota|2007|S.22]

*Keiko Eiga*

„Tendenzfilm“ Politisch links orientierte Filme in Japan um 1930, die Klassenunterschiede beleuchten und Kapitalismuskritik üben

[vgl. Yamane|1985|S.223]

*Manzai*

Eine japanische Form der Stand-Up Comedy, vergleichbar mit den hierzulande bekannten Doppelconferenzen. Meist bestehend aus zwei Schauspielern, die in hohem Tempo Scherze zum Besten geben, wobei einer von beiden sich als einfältig darstellt.

[vgl. [www/wiki/manzai](http://www/wiki/manzai)]

*Meiji Reform*

Eine Phase weitreichender Veränderungen in der japanischen Politik und Gesellschaft zwischen 1868 und 1873. Weitreichende Reformen führten unter anderem zu einer Öffnung Richtung Westen.

[vgl. *Yomota*|2007|S.220]

*Netizen Fund*

Koreanische Filmfinanzierungsfonds, bei denen sich Privatleute beteiligen können. Um das Jahr 2000 hatte dieses System einige schöne Erfolge vorzuweisen.

[vgl. [www/kfilm/netizen](http://www/kfilm/netizen)]

*Nissen Dosoron*

Japanische Theorie über einen gemeinsamen Ursprung mit dem koreanischen Volk in der Mandschurei.

[vgl. *Positions* 8|2000|S.735]

*Noh Theater*

Älteste ausgeübte Japanische Theaterform, Anfänge im 14. Jahrhundert. Unter Mitwirkung eines Chores und eines Erzählers entsteht ein extrem stilisiertes Kunstwerk aus Dichtung Tanz und Musik.

[vgl. *Yomota*|2007|S.221]

*P'ansori*

Traditionelles koreanisches opernhafes Drama, aufgeführt von einem Sänger und einem Trommler. Blütezeit im 19. Jahrhundert.

[vgl. *Shin & Stringer*|2005|S.218]

*Pink-Eiga*

“Rosa Film” Erotikfilme mit denen die strauchelnde japanische Filmindustrie, vor allem Nikkatsu, ab Ende der 60er Jahre versuchte, sich über Wasser zu halten.

[vgl. Yamane|1985|S.223]

*Rakugo*

Japanische Form der rein stimmlichen Unterhaltung, bei der ein Erzähler viele Charaktere in unterschiedlichen Stimmlagen darstellt.

[vgl. [www|wiki|Rakugo](http://www.wiki.de/Rakugo)]

*Rensaigeki*

Das sogenannte Kettentheater bildet eine Mischform zwischen Theater und Kino. Neben der schauspielerischen Darbietung werden Aussenaufnahmen projiziert und stimmlich begleitet.

*Shinpa Theater*

Shinpa, das Theater der neuen Schule, entstand etwa um 1890. Im Gegensatz zum traditionellen Kabuki Genre befasst es sich mit Themen der Gegenwart, etwa sentimental Familien Geschichten.

[vgl. Yomota|2007|S.220]

*Shoshimin Eiga*

Ende der 50er Jahre ausgestorbenes Genre des Kleinbürgerfilms, das den Alltag etwa von kleinen Angestellten darstellt. Bekannteste Vertreter sind Ozu und Naruse.

[vgl. Yamane|1985|S.223]

*Tigerstaaten*

In der 1980er Jahren geprägte Bezeichnung für Südostasiatische Staaten mit sehr hohem Wirtschaftswachstum und hochtechnologischer Industrie, etwa Südkorea, Taiwan und Hong Kong.

[vgl. [www|wiki|tiger](http://www.wiki.de/tiger)]

## **VI|2 Abkürzungsverzeichnis**

ATG	Art Theatre Guild
CCD	Civil Censorship Detachment
CIE	Civil Information and Education Section
GHQ	General Headquarters
KMT	Kuomintang
KPCh	Kommunistische Partei Chinas

## VI|3 Literaturverzeichnis

### VI|3.1 Bücher

- [Shin & Stringer|2005]* Chi-Yun Shin & Julian Stringer 2005  
New Korean Cinema  
New York University Press
- [Richie|2005]* Donald Richie 2005  
A Hundred Years of Japanese Film  
Konashanda International
- [Yamane|1985]* Keiko Yamane 1985  
Das Japanische Kino  
Bucher
- [Yomota|2007]* Inuhiko Yomota 2007  
100 Jahre japanischer Film  
Stroemfeld
- [Xu|2007]* Gary G. Xu 2007  
Sinascape, Contemporary Chinese Cinema  
Rowman & Littlefield
- [Zhang|2004]* Yingjin Zhang 2004  
Chinese National Cinema  
Routledge
- [Abe|1994]* Casio Abe 1994  
Beat Takeshi vs. Takeshi Kitano  
Kaya Press

*[Mes & Sharp|2005]* Tom Mes & Jasper Sharp 2005  
The Midnight Eye Guide to New Japanese Film  
Stone Bridge Press

*[Positions 8|2000]* Positions East Asia Cultures Critique  
Volume 8, 2000  
Duke University Press

### **VI|3.2 Internetquellen**

*[www|wiki|quote]* <http://en.wikiquote.org/wiki/Film>  
[Abruf am 10.08.07]

*[www|kfilm|nkcinema]* <http://koreanfilm.org/nkcinema.html>  
[Abruf am 10.08.07]

*[www|pusan|hist]* <http://www.pusanweb.com/Exit/Oct97/briefhist.htm>  
[Abruf am 10.08.07]

*[www|wiki|k-war]* [http://en.wikipedia.org/wiki/Korea\\_War](http://en.wikipedia.org/wiki/Korea_War)  
[Abruf am 10.08.07]

*[www|unesco]* [http://www.unesco.org/courier/2000\\_10/uk/doss23.htm](http://www.unesco.org/courier/2000_10/uk/doss23.htm)  
[Abruf am 10.08.07]

*[www|wiki|s-korea]* [http://en.wikipedia.org/wiki/South\\_korea](http://en.wikipedia.org/wiki/South_korea)  
[Abruf am 10.08.07]

*[www|kfilm|piff05]* <http://www.koreanfilm.org/piff05.html>  
[Abruf am 10.08.07]

- [*www|kfilm|netizen*] <http://koreanfilm.org/netizen.html>  
[Abruf am 10.08.07]
- [*www|kfilm|05*] <http://www.koreanfilm.org/kfilm05.html>  
[Abruf am 10.08.07]
- [*www|obs*] <http://www.obs.coe.int/about/oea/pr/berlin2007.html>  
[Abruf am 10.08.07]
- [*www|sfgate*] <http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/g/a/2004/07/01/korcine.DTL>  
[Abruf am 10.08.07]
- [*www|lvk*] <http://www.lvk-info.org/nr22/lvk-22vorwort.htm>  
[Abruf am 10.08.07]
- [*www|k-soc*] [http://www.koreasociety.org/film\\_blog/reviews/blood\\_and\\_bones.html](http://www.koreasociety.org/film_blog/reviews/blood_and_bones.html)  
[Abruf am 10.08.07]
- [*www|time*] <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,880317,00.html>  
[Abruf am 10.08.07]
- [*www|midnight*] <http://www.midnighteye.com/reviews/bloodandbones.shtml>  
[Abruf am 10.08.07]
- [*www|zhang*] <http://chinesecinema.ucsd.edu/index.html>  
[Abruf am 10.08.07]

- [*www|sense1*] <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/03/jia.html>  
[Abruf am 10.08.07]
- [*www|Beijing*] <http://www.beijingscene.com/V05I023/feature/feature.htm>  
[Abruf am 10.08.07]
- [*www|sense2*] [http://www.sensesofcinema.com/contents/01/15/zhangke\\_interview.html](http://www.sensesofcinema.com/contents/01/15/zhangke_interview.html)
- [*www|wiki|farewell*] [http://en.wikipedia.org/wiki/Farewell\\_My\\_Concubine\\_%28film%29](http://en.wikipedia.org/wiki/Farewell_My_Concubine_%28film%29)  
[Abruf am 10.08.07]
- [*www|associate*] [http://www.associatedcontent.com/article/17286/personal\\_revolutions\\_from\\_chinas\\_5th.html](http://www.associatedcontent.com/article/17286/personal_revolutions_from_chinas_5th.html)  
[Abruf am 10.08.07]
- [*www|moviecity*] <http://www.moviecitynews.com/Interviews/kaige.html>  
[Abruf am 10.08.07]
- [*www|wiki|zhang*] [http://en.wikipedia.org/wiki/Zhang\\_Yimou](http://en.wikipedia.org/wiki/Zhang_Yimou)  
[Abruf am 10.08.07]
- [*www|wiki|hero*] [http://en.wikipedia.org/wiki/Hero\\_%282002\\_film%29](http://en.wikipedia.org/wiki/Hero_%282002_film%29)  
[Abruf am 10.08.07]

- [*www|asiamedia*] [http://www.asiamedia.ucla.edu/  
article.asp?parentid=14371](http://www.asiamedia.ucla.edu/article.asp?parentid=14371)  
[Abruf am 10.08.07]
- [ *www|wiki|Bunraku*] <http://en.wikipedia.org/wiki/Bunraku>  
[Abruf am 10.08.07]
- [*www|wiki|manzai*] <http://en.wikipedia.org/wiki/Manzai>  
[Abruf am 10.08.07]
- [*www|wiki|Rakugo*] <http://en.wikipedia.org/wiki/Rakugo>  
[Abruf am 10.08.07]
- [*vgl. www|wiki|tiger*] <http://de.wikipedia.org/wiki/Tigerstaaten>  
[Abruf am 10.08.07]

### **VI|3.3 Pdfs**

- [*Pdf|Cultural politics*] Cultural politics in Korea's contemporary films under neoliberal globalization.  
Dal Yong Jin 2006  
<http://mcs.sagepub.com/cgi/content/abstract/28/1/5>
- [*Pdf|Crisis*] The Korean Financial Crisis of 1997-98.  
Irma Adelman and Song Byung Nak  
<http://are.berkeley.edu/~adelman/>

## VI|4 Abbildungsverzeichnis

- Abb. II – 1* | Asakawa Noritaka 1922 in Seoul  
[Quelle: Positions 8|2000|S.727]
- Abb. II – 2* | Pablo Picassos Massaker in Korea  
[Quelle:www|wiki|k-war]
- 
- Abb. II – 3* | Marktanteil inländischer Filme  
an den koreanischen Kinokassen.
- Abb. II – 3* | Anzahl der in Korea verkauften  
Kinokarten
- Abb. II – 4* | Auslandserlöse der koreanischen  
Filmwirtschaft

Erstellt mit den Quellen: <http://www.koreanfilm.org/kfilm90-95.html>  
<http://www.koreanfilm.org/kfilm96.html> | <http://www.koreanfilm.org/kfilm97.html>  
<http://www.koreanfilm.org/kfilm98.html> | <http://www.koreanfilm.org/kfilm99.html>  
<http://www.koreanfilm.org/kfilm00.html> | <http://www.koreanfilm.org/kfilm01.html>  
<http://www.koreanfilm.org/kfilm02.html> | <http://www.koreanfilm.org/kfilm03.html>  
<http://www.koreanfilm.org/kfilm04.html> | <http://www.koreanfilm.org/kfilm05.html>  
[Abruf am 10.08.07]

---

- Abb. II – 5* | Jang Dong-Gun in 2009 – Lost Memories  
[Quelle: Screenshot der DVD]
- Abb. II – 6* | Pan-koreanische Freundschaft in JSA  
[Quelle: Screenshot der DVD]
-

- Abb. II – 7* | Der koreanische Bruderkampf in Brotherhood  
[Quelle: Screenshot der DVD]
- Abb. III – 1* | Korosawa Akira (Mitte) 1951 in Venedig  
[Quelle: Yamane|1985|S.30]
- Abb. III – 2* | Ichikawa Danjuro und Onoe Kikugoro in Momijigari  
[Quelle: Yamane|1985|S.8]
- Abb. III – 3* | Onoe Matsunosuke und Shozo Makino  
[Quelle: Yamane|1985|S.9]
- Abb. III – 4* | Makino in Die getreuen 47 Vasallen  
[Quelle: Yomota|2007|Bildersammlung]
- Abb. III – 5* | Das Filmframe als Bühne bei Kitano Takeshi  
[Quelle: Screenshot der DVD]
- Abb. III – 6* | Unbändige Gewalt in Blood and Bones  
[Quelle: Screenshot der DVD]
- Abb. IV – 1* | Laborer's Love, der älteste erhaltene Spielfilm Chinas  
[Quelle: Zhang|2004|S.25]
- Abb. IV – 2* | Xiao Wu, verloren in der chinesischen Moderne  
[Quelle: Screenshot der DVD]
- Abb. IV – 3* | Glitzernde Kostüme in Farewell my Concubine  
[Quelle: Screenshot der DVD]
- Abb. IV – 4* | Jet Li in Hero  
[Quelle: Screenshot der DVD]