

# internationales forum des jungen films

berlin  
24.6. – 1.7.  
1973

1

## KURUTTA IPPEIJI

Eine Seite des Wahnsinns

Land	Japan 1926
Produzent	Teinosuke Kinugasa
Produktions- gesellschaft	Shin Kankaku-Ha Eiga Renmei
Regie	Teinosuke Kinugasa
Buch	Yasunari Kawabata
Regieassistentz	Eiichi Koishi
Kamera	Kohei Sugiyama
Kameraassistentz	Eiichi Tsuburaya
Dekor	Chiyo Ozaki
Beleuchtung	Shoten Uchida
Script	Shigemasa Abe
Darsteller	
Der Mann	Masao Inoue
Die Frau	Yoshie Nakagawa
Die Tochter	Ayako Iijima
Ein junger Mann	Hiroshi Nemoto
Der Arzt	Misao Seki
Musik, nachkomponiert 1971	Modern Bamboo Flute Ensemble
Format	16 mm, Schwarzweiß
Länge	60 Minuten

### Zu diesem Film

Von Hiroko Govaers

Vor immerhin 45 Jahren, im Mai des fünfzehnten Jahres der Taisho-Ära (1926), wurde dieser Film im Shimokamo-Atelier der Shochiku Filmgesellschaft, das zufällig leerstand, hergestellt. Zu der Zeit gab es natürlich nur Stummfilme. Der Entwurf des Films war mit Hilfe der Mitglieder der Zeitschrift *Bungei Jidai* (*Das Zeitalter der Literatur*) erarbeitet worden, einer Gruppe junger Schriftsteller, die sich gerade Anerkennung verschafften, wie Riichi Yokomitsu, Yasunari Kawabata, Shinzaburo Ikaya und Kunio Kishida; die Arbeit begann mit Kawabatas Drehbuch. Das Atelier besaß eine einzige Bühne, die keineswegs gut ausgerüstet war. Unter derart ungünstigen Bedingungen brachte ein fähiger, ehrgeiziger Regisseur unabhängig einen Experimentalfilm zustande, der so weit von den Konventionen des japanischen Kinos entfernt war, daß man ihn mit einem modernen Ausdruck als Anti-Film bezeichnen könnte. Er ist in der Tat der bemerkenswerteste Meilenstein in der Geschichte des japanischen Films. Der Eindruck verstärkt sich noch, wenn man erfährt, daß alle die neuen Filmtechniken aus einer primitiven Einrichtung und Ausrüstung herausgeholt wurden. Außerdem hat der Film keine Zwischentitel, die damals üblich waren. Er zielte also darauf ab,

daß allein die Bilder dem Zuschauer die Vorgänge klarmachten. Ein ehemaliger alter Seemann ist als Gelegenheitsarbeiter in einer Krankenanstalt beschäftigt, in der seine Frau Aufnahme gefunden hat. Heimlich bewacht er sie; sie hat einmal versucht, sich mit ihrem Baby in den Armen zu ertränken; im kritischen Augenblick wurde sie von ihrer Tochter hinten festgehalten und gegen ihren Willen gerettet, aber das Baby ertrank. Ihr Wahnsinn ist die Folge dieses Unglücks. Der Regisseur versucht, das Schicksal symbolisch in den Charakteren darzustellen, die in diesem Krankenhaus völlig von der Außenwelt abgeschlossen sind. Der Film wurde in den Kinos für ausländische Filme gestartet, vor allem wegen der radikalen Abwendung von der gefestigten Tradition des japanischen Films. Obwohl die öffentliche Meinung dem Film nicht günstig gesonnen war, wurde er natürlich von dem damals aufsteigenden Filmkritiker Iwasaki und allen, die große Erwartungen in die Zukunft der Filmkunst setzten, gefeiert. Die unabhängige Produktionsgesellschaft hieß *Shin Kankaku-Ha Eiga Renmei* (*Neo-sensualistische Filmförderung*), was ursprünglich ein Spotttitel der Presse war. Nach der Fertigstellung des Films nannte sich die Gesellschaft *Kinugasa Eiga Renmei* (*Kinugasa Filmförderung*) und produzierte weitere Filme, unter anderen *Jujiro* (*Kreuzwege*, 1928). *EINE SEITE DES WAHNSINNS* ist ebenso wie *Kreuzwege* ein unerreichtes Werk der japanischen Filmgeschichte. In den zwanziger Jahren wurden verschiedene künstlerische Experimentalfilme in Europa geschaffen, Murnaus *Der letzte Mann* in Deutschland (1924), Abel Gances *La Roue* (1923) in Frankreich, Pudowkins *Mutter* (1926) und Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* (1926) in der Sowjetunion u.s.w. Wenn man bedenkt, daß diese Meisterwerke in Japan erst auf die Leinwand kamen, als *EINE SEITE DES WAHNSINNS* gestartet war, können wir nur betroffen sein von dem sonderbaren Zusammentreffen, daß Filmschaffende des Ostens und des Westens zur gleichen Zeit eine ähnliche Kunstbewegung in Gang setzten.

Zitiert nach: National Film Theatre Programme Notes

### Teinosuke Kinugasa und sein Film *EINE SEITE DES WAHNSINNS*

Von Joseph L. Anderson und Donald Richie

Teinosuke Kinugasa war einer von denen, die sich an der allmählichen Entwicklung eines eigentümlich japanischen Filmstils beteiligten. Mit einem Verleihvertrag von Shochiku in der Tasche gründete er die *Kinugasa Filmliiga*. Der Einsatz für seine Firma brachte ihn an den Rand des Bankrotts, und er hatte so wenig Geld für seine erste Produktion, den impressionistischen Film *EINE SEITE DES WAHNSINNS*, daß seine Darsteller – darunter einige große Namen – genötigt waren, beim Malen der Kulissen zu helfen, den Kamerawagen zu schieben und Requisiten herzustellen. Da er mit acht kleinen Scheinwerfern auskommen mußte, strich er die Wände seines kleinen Ateliers silbern an, damit zusätzlich Licht reflektiert wurde. Die Dreharbeiten für den Film nahmen relativ viel Zeit in Anspruch: einen ganzen Monat, und da Kinugasa es sich nicht leisten konnte, seine Schauspieler anständig unterzubringen, schliefen sie in den Bauten oder im Büro. Der Film wurde anders als alles, was bis dahin in Japan entstanden war. Er handelt von einem Seemann, der an der Geisteskrankheit seiner Frau schuld ist und deshalb in dem Krankenhaus arbeitet, das sie beherbergt. Die Darstellung erfolgt teilweise aus der Perspektive der Irren und verwendet die impressionistischen Schnitttechniken der russischen und französischen Avantgarde.

Der Impressionismus als Filmstil sollte in Japan eine große Bedeutung erlangen. Da man ihn dauernd mit dem Expressionismus verwechselt, ist es wohl nötig, einige Unterschiede zwischen den beiden Stilen herauszuarbeiten. Das Ziel des Impressionismus ist, so einer seiner Anhänger, "mehr das innere Leben der Menschheit darzustellen als seine äußere Erscheinung". Seine geistige Heimat ist das deutsche Theater, und er ist ursprünglich als Gegenströmung zum Naturalismus entstanden. Er betont das Unsichtbare, Unbewußte, Evokative, Symbolische und ist als Bühnenstil für die Dramen etwa von Copek, O'Casey und O'Neill am besten bekannt geworden. Er hat vor allem die künstlerischen Mittel der Bühnenbildner beeinflusst und verdankt ihnen mehr als den Regisseuren und Autoren. Gleiches gilt dann auch für den Film.

Der Impressionismus hat im Gegensatz dazu die Absicht, den Eindruck zu reproduzieren, der von dem Objekt oder der Idee selbst ausgeht; er ist vorwiegend französischen Ursprungs. Der Begriff, von Monets Bild *Impressions* abgeleitet, bezeichnet eine antiromantische, anti-akademische Kunst, wie man sie in den Bildern Manets, Monets, Renoirs und Degas' findet, meint im strengen Wortsinne aber auch die schöpferische Darstellung von Eindrücken, die der Künstler selbst empfangen hat. Verzerrungen, wenn man das so nennen kann und falls sie auftreten, gehen zurück auf die Darstellungsweise des Künstlers und liegen nicht im vorgegebenen Material. Das trifft ebenso auf Hemingways Prosa zu wie auf Filme von Eisenstein oder dem jungen René Clair. Also bezieht sich der Impressionismus darauf, wie ein Betrachter etwas *sieht*, während der Expressionismus sich auf die Natur des *betrachteten* Gegenstandes bezieht.

In einem Film wie *Das Kabinett des Dr. Caligari* – dem die Handlung von EINE SEITE DES WAHNSINNS ein wenig ähnelt – ist der Unterschied der beiden Auffassungen offensichtlich. Die Stärke des deutschen Films liegt darin, daß alles – die gemalten Kulissen, das künstliche Make-up, die schauspielerische Gestaltung – von der Idee beherrscht wird, daß der Zuschauer den Film mit den Augen eines Wahnsinnigen sieht. Das betrachtete Objekt ist der Wahnsinn, und diese Sicht wird in voller Stärke durchgesetzt, indem man die Zuschauer in die Welt der Kranken versetzt. Im Gegensatz dazu geht es in Teinosuke Kinugasas frühen Filmen – obwohl sie gelegentlich versuchen mögen, das Gefühl der Identifikation mit einer Figur herzustellen – vor allem darum, den Eindruck festzuhalten, den der Schöpfer selbst fühlte, als er zum erstenmal mit seinem Material konfrontiert wurde. Er greift Szenen heraus, deren Gesamtsumme der Eindruck dieses Gefühls ist. So wie uns Eisenstein einen Eindruck von einem Massaker in der Sequenz auf der Treppe von Odessa im *Panzerkreuzer Potemkin* gibt, vermittelt uns Kinusaga den Eindruck einer Heilanstalt.

Wegen seines Inhalts wurde der Film EINE SEITE DES WAHNSINNS in Kinos aufgeführt, die auf ausländische Filme spezialisiert waren, aber zur großen Überraschung aller war er sofort ein großer Erfolg. Im Shinjuku Musashino-kan brachte er mehr als tausend Dollar in der Woche ein, was erstaunlich viel war, wenn man bedenkt, daß zu jener Zeit der Eintrittspreis für das Kino auf den Gegenwert von 5 Cents oder weniger gesunken war. Das Geld war dem fast bankrotten Kinugasa höchst willkommen; er hatte den Film persönlich von Kioto nach Tokio bringen müssen, um zu verhindern, daß seine Gläubiger ihn beschlagnahmen ließen.

Der letzte Film, den Kinugasa in seiner eigenen Gesellschaft herstellte, war ein Meilenstein der japanischen Filmgeschichte. Es handelt sich um *Jujiro*, der später unter dem Titel *Shadows of the Yoshiwara* in Europa gezeigt wurde.

Joseph L. Anderson and Donald Richie, *The Japanese Film, Art and Industry*, Rutland/Vermont and Tokio 1959. S. 54 f.

## Eine Welt voll Angst und Wahnsinn

Von John Gillett

Wir sprachen mit Herrn Tsuji, der früher einmal Filmkritiker war, über die japanische Filmgeschichte, und er gab uns den Rat, die Stummfilme von Kinugasa, Murata und Daisuke Ito ("der erste Regisseur, der das Kostümstück modernisierte und sich mit Problemen des modernen Alltags beschäftigte") zu studieren. Es traf sich, daß Kinugasas EINE SEITE DES WAHNSINNS zufällig das letzte Randereignis der Japan-Retrospektive des National Film Theatre war und sich als ein bemerkenswertes Experiment erwies, das seiner Zeit offensichtlich um Jahre voraus gewesen war. Wie der einzige andere frühe Film Kinugasas, der hier bekannt geworden ist, *Jujiro* (*Kreuzwege*), hat er ein traumähnliches Drehbuch, das an die typischen Klassiker der amerikanischen und französischen Avantgarde erinnert. Dann fällt einem das Herstellungsdatum ein: 1926.

Obwohl Kinugasa zu der Zeit schon *Caligari*, *Der letzte Mann* (man vergleiche die letzte Aufnahme des Korridors in seinem Film) und Gances *La Roue* gesehen haben könnte, ist seine Art, eine abstrakte Bildwelt zu verwenden, radikaler und neuartiger. Der Film kulminiert in einigen halluzinatorischen Sequenzen, die sich aus Mehrfachbelichtungen aufbauen, in denen wir gewissermaßen im Innern der Patienten der Nervenheilanstalt miterleben, wie sich ihnen die reale Welt in Angst und Wahnsinn auflöst.

EINE SEITE DES WAHNSINNS spielt sich fast vollständig im Bereich der Heilanstalt ab und dreht sich um die rührenden Versuche eines alten Seemanns, der als Pförtner arbeitet, seine Frau zu befreien, die hinter Mauern gehalten wird, seit sie sich und ihren kleinen Sohn zu ertränken versuchte. Er träumt von ihrem früheren glücklichen Leben, wird in einen Aufstand der Insassen verwickelt und findet sich schließlich, als sich seine Frau weigert wegzugehen, damit ab, sein Leben mit Fegen und Putzen zu verbringen. Der Film wagt es, auf Zwischentitel zu verzichten, so daß es einem westlichen Zuschauer nicht leicht fällt, die verschlungenen Handlungs-fäden auseinanderzuhalten. Beim zweiten Anschauen wird die Grenze zwischen Wirklichkeit und Fantasie dann sehr viel deutlicher.

Nichts kann jedoch den Reichtum von Kinugasas Erfindungsgabe verdunkeln: Eine Kamera fährt einen Korridor hinunter in einen kämpfenden Haufen von Patienten und Ärzten hinein und zieht sich dann zurück durch die keuchenden Körper; die Frau blickt trübsinnig auf einen Baum im Garten, der sich plötzlich wie in einem Zerrspiegel zusammenzieht; ein Mädchen, das in seiner Zelle tanzt, verwandelt sich, als die verrückten Männer sie mit den Augen auffressen, in einen obszönen Klecks. Überall durchschneiden Gitter das Bild, verschleiern und verzerren die Gesichter und trennen die Insassen von dem bedrängten Personal. Die surrealistische Eindringlichkeit dieser Vorstellungswelt stammt vermutlich von Yasunari Kawabatas Drehbuch; doch weist die unablässig bewegliche, eindringlich forschende Kamera und die Verwendung kreisender Gegenstände, die in silbrig glitzerndem Licht getaucht sind, auf Kinugasas späteren Film *Kreuzwege* voraus. Die ganze mise en scène und der reife schauspielerische Darstellungsstil, beweisen ein für die Zeit phänomenales Können.

EINE SEITE DES WAHNSINNS wurde in einem kleinen, schlecht ausgerüsteten Atelier gedreht, und verständlicherweise war der Film bei seinem ersten Start ein kommerzieller Reinfall. Dann blieb er offenbar vierzig Jahre unbeachtet, bis Kinugasa eine Kopie in seinem Gartenschuppen fand. Die Wiederentdeckung und Wertschätzung dieses Films in Japan und Europa hat Kinugasa (er ist jetzt 76 Jahre alt) ein neues Leben geschenkt: er hat ihn zu seinem Lieblingswerk unter seinen hundert Filmen erklärt, er fühlt sich wieder als moderner Cineast. Diese Entdeckung ist sicherlich ein bedeutendes Ereignis und bekräftigt den Eindruck, daß die Zwanziger Jahre in Japan eine Goldmine sind, die noch auf ihre Freilegung wartet.

John Gillett, aus: *Japanese Notebook in Sight and Sound, International Film Quarterly*, London, Winter 1972/73, Vol. 42 No 1 S. 30.

## Gespräch mit Teinosuke Kinugasa

Von Hubert Niogret

Ein Film machte Teinosuke Kinugasa in Europa berühmt: *Jigokumon* (*Das Höllentor*, 1953), eine Tatsache, an die er sich nicht ohne Mißfallen erinnert und die bezeichnend ist für das Interesse des Publikums und der Kritik an exotischen Produkten mit einer Oberfläche von dekorativem Zeremoniell, in dem man allzu oft die einzige Begabung des Fernen Ostens vermutet hat. *Shirasagi* (*Der weiße Reiher*, 1958) hat die gleichen Fehler, behandelt aber eine zeitgenössische Thematik. Diese ist neben den historischen Fresken (*Das Höllentor*, *Daibutsu kaigen/Die Sage vom großen Buddha*, 1952) einer der beiden Hauptaspekte in Kinugasas Produktion der letzten zwanzig Jahre. Arne Svensson äußert sich, ohne allerdings auf Einzelheiten einzugehen, positiv über die Filme, die Kinugasa in den Dreißiger Jahren gedreht hat und die bei uns unbekannt geblieben sind (*Japan, Screen Series*, Zwemmer/Barnes). Zwei Stummfilme dagegen, KURUTTA IPPEIJI (*EINE SEITE DES WAHNSINNS*, 1926) und *Jujiro* (*Kreuzwege*, 1928) rechtfertigen das Interesse, das wir ihm heute entgegenbringen; sie sind auch der Grund, weshalb wir ihn gebeten haben, uns ein wenig aus den fünfzig Jahren japanischen Kinos zu erzählen, während derer er sich der Realisierung seiner Filme gewidmet hat. *EINE SEITE DES WAHNSINNS* und *Kreuzwege* bezeichnen ein entscheidendes Datum in der Geschichte des japanischen Films und des Films überhaupt; sie stellen eine Untersuchung des filmischen Materials dar, dessen Möglichkeiten bis in seine tiefsten Zonen erforscht werden, und zielen auf ein Kino, das man 'Kino der Bewußtseinsvorstellungen' ('mentaliste') nennen könnte und das noch in Robert Altmans Film *Images* Entsprechungen findet. *EINE SEITE DES WAHNSINNS* ist auf Bildern des Unterbewußtseins aufgebaut, die die einzige dramaturgische Entwicklungsschneise des Films darstellen<sup>1</sup>). Ein alter Matrose hat sich in einer psychiatrischen Klinik anstellen lassen, um die Flucht seiner Frau zu begünstigen, die sich in der geschlossenen Anstalt befindet, seit sie versuchte, sich mit ihrem Kind zu ertränken. Er träumt von den ersten Tagen ihres gemeinsamen Lebens, wird in einen Aufstand der Insassen verwickelt und kehrt resigniert zu seiner Arbeit zurück, als seine Frau, obwohl frei geworden, sich weigert, ihm zu folgen. Ohne Zwischentitel konzipiert, verbindet der Film seine Einstellungen zu einem schwindelnd schnellen Rhythmus, wobei Bildkomposition, Beleuchtung, Dekoration, Montage und Gestik der Schauspieler ein Universum entstehen lassen, das nur durch das subtile Zusammenwirken all dieser Stilmittel existiert.

Teinosuke Kinugasa glaubte diesen Film vor vielen Jahren bei einem Brand verloren zu haben. 1971 fand er bei der Suche nach einer alten Vase auf seinem Dachboden eine Kopie von *EINE SEITE DES WAHNSINNS*. Er ließ ein Dupnegativ anfertigen, eine Begleitmusik komponieren und reiste nach Paris, um diesen labyrinthischen Film zu präsentieren, mit einem Enthusiasmus, wie er bei einem Mann von 76 Jahren selten vorkommt.

*Kreuzwege*, der in Europa stärker bekannt geworden ist, seit man dem japanischen Film Interesse entgegenbringt, beweist, daß in Japan bestimmte Cineasten, jedenfalls Kinugasa, sich Experimenten widmeten, mit denen sie, ohne es zu wissen, nicht nur den Autoren der französischen Avantgarde, sondern auch Bereichen nahekamen, die der deutsche Film nach 1919 erobert hatte. Schminke, Dekors, Kamerawinkel erinnern an die des Expressionismus. Weite Kamerabewegungen durchmessen das Dekor, wie die Kamerafahrt durch die Läden des Viertels von Yoshiwara, die der Hauptsequenz des Films, dem Zusammenstoß zweier Rivalen bei einer jungen Frau, vorausgeht. Die Schnitttechnik dieses Films ist besonders komplex und läßt ein System bewußter und kohärenter Bedeutungen entstehen, das im damaligen japanischen Film als ungewöhnlich erscheinen mußte und sich grundsätzlich vom Stil der bei uns bekannten Filme Ozus und Mizoguchis unterscheidet.

Daß Teinosuke Kinugasa nach Beginn der Tonfilmzeit infolge der Einführung amerikanisch-kapitalistischer Methoden, in deren Zeichen sich die japanische Filmproduktion normalisierte, seinen Mut und seine Ambitionen verloren hat, vermindert keineswegs die Be-

deutung dieser beiden Filme, die sicherlich keine isolierten Werke sind und die von heute aus betrachtet erhebliche Bedeutung erlangt haben.

— Wie kamen Sie als 'onnagata' (Schauspieler, der Frauenrollen spielt) vom Theater zum Film?

— Ich debutierte als onnagata in einem Schauspiel, das sich vom Kabuki unterscheidet, dem Insaneki, das aus Filmvorführungen und aus komischen Sketchs mit Schauspielern bestand. Vier Jahre lang arbeitete ich in Osaka gleichermaßen für Theater und Film. Eines Tages rief mich die Gesellschaft Nikkatsu im Theater an, denn einer ihrer Schauspieler war krank geworden und sie suchten für ihren nächsten Film einen onnagata. So habe ich als Schauspieler beim Film angefangen, aber ich fühlte die Schwierigkeiten, die mit dem Status eines onnagata verbunden waren. Wenn man einen Film in Außenaufnahmen dreht, ist alles natürlich, bis auf die Rolle der Frau. Ich empfand die Notwendigkeit einer Veränderung, und ich begann Drehbücher zu schreiben, darunter *Imo Tonoshi* (*Der Tod meiner Schwester*), das die Nikkatsu produzieren wollte. Da ich 'Schauspielerin' war, stellte man mir einen Co-Regisseur an die Seite, aber ich war der eigentliche Regisseur. Das war im Jahre 1922, ich war 26 Jahre alt und empfand keinerlei Bedauern, mich von meinem alten Metier des Schauspielers zu trennen.

— Wie haben Sie ihren ersten Film gedreht, in dem Sie selbständig Regie führten, *Niwa no kotori* (*Zwei kleine Vögel*)?

— *Der Tod meiner Schwester* war kommerziell sehr gut gegangen. Ich spielte in diesem Film die Rolle der Schwester und Hideo Fujeno die des Bruders. In *Zwei kleine Vögel* habe ich das gleiche Thema wieder aufgenommen, aber mit einem anderen Dekor und anderen Personen. Diesmal geht es nicht um Menschen, sondern um Vögel.

— In Ihrem zweiten Film *Hibana* (*Der Funken*) trat Tomo Uchida, der Regisseur von *Die Erde*, als Schauspieler auf?

— Vor dem *Funken* sollte ich einen Film unabhängig von der Nikkatsu drehen, *Jireng* (*Die verlorene Liebe oder die traurige Hochzeit*). Theaterregisseure aus dem Norden Japans hatten mich gebeten, an einem 'insaneki'-Schauspiel mitzuwirken. Shozo Makino, einer der Direktoren der Nikkatsu, riet mir davon ab. Da ich schon berühmt war, meinte er, daß es abträglich für die Nikkatsu wäre, wenn ich wieder im 'insaneki' aufträte. Ich gab das Projekt auf und kehrte nach Kyoto zurück, um dort einen neuen Film zu drehen. Ich las einen Feuilleton-Roman von einem berühmten Romanautor. Ich bearbeitete ihn, und daraus wurde *Der Funken*. Ich sollte die Rolle der jungen Heldin spielen, die Tochter eines Fabrikbesitzers. Aus Mangel an Schauspielern bat man Tomo Uchida, die Rolle meines Liebhabers zu spielen, einen Arbeiter, der in der Fabrik beschäftigt ist. Noch heute erinnert sich Tomo Uchida an diese erste Begegnung, als ich 'Kamera' und 'Schnitt' im Ton einer Schauspielerin sagte.

— Sie haben die Drehbücher Ihrer meisten Filme selbst geschrieben, besonders in der Stummfilmzeit.

— Das hat drei Gründe:

1. In der damaligen Zeit bestanden die Drehbücher aus sehr summarischen Notizen. Sie hatten nicht die literarische Form von heute. Auf dieser Grundlage entwickelte jeder Regisseur seine eigene Arbeitsmethode.

2. Ich bewunderte die Filme Rupert Juliens, der Regisseur, Drehbuchautor und Schauspieler in einer Person war, und er hat mich beeinflusst.

3. Das erste Szenario, das ich für das Theater schrieb, entstand unter ziemlich komischen Umständen. Im Verlauf einer Theatertournee kam ich in eine Stadt in der Nähe von Issei, wo ein Stadtviertel ausschließlich von blinden Masseuren und Masseusen bewohnt wird (damals waren alle Masseure blind). Eines Tages gab es einen lebhaften Streit zwischen einem Masseur und seiner Frau. Er sagte: "Ich werde Dich umbringen." Er verletzte sich an der Schulter. Dann wollte er sich das Leben nehmen, indem er sich auf die Eisenbahngleise warf; aber da er nicht sehen konnte, warf er sich auf

die Gleise, als der Zug gerade vorbeigefahren war. Das war eine sehr komische Geschichte, über die das Lokalblatt berichtete. Mich interessierte diese Geschichte sehr, und ich besuchte das Paar. Sie redeten nur in einer besonderen Lautsprache, um zu beschreiben, was sich ereignet hatte: "Tss, vromm, Tsse, tsse..." – es war eine Art tönender Blindenschrift. Diese Geschichte habe ich auf der Bühne inszeniert. Ich war 21 Jahre alt. Später habe ich fortgefahren, meine Drehbücher selbst zu schreiben, außer in Fällen, wo ich keine Zeit hatte.

– Unter welchen materiellen Bedingungen haben Sie Ihre ersten Filme gedreht?

– Für die ganze japanische Filmproduktion galt, daß die Schauspieler die größte Wirkung auf das Publikum ausübten. Ich war berühmt und wurde gut bezahlt.

Damals erlebte die Nikkatsu ihre beste Zeit. Die Aktien stiegen unaufhörlich. Zweimal im Monat erhielten wir Zinsen. So konnte ich mir eine Pathé-Parvo-Kamera kaufen. Das Filmmaterial war nicht teuer, und so konnte ich allein, ohne finanzielle Hilfe, Filme drehen.

– Arbeiteten Sie mit einem großen Team?

– Im allgemeinen waren es 50 Personen, so zum Beispiel bei EINE SEITE DES WAHNSINNS. Nach diesem Film, der 1926 entstand, gründete ich meine eigene Produktionsfirma, Kinugasa, die 80 Personen beschäftigte. Damals wurde das Negativ vom Laboratorium noch ohne Perforation geliefert. Die Perforation mußten wir mit einer eigens zu diesem Zweck gebauten Maschine selbst anfertigen. Wir lieferten der Shochiku zwei Filme im Monat, die ungefähr 10 Millionen Yen kosteten. Aber jeder Film brachte uns auch eine Schuld von 5 Millionen Yen ein. Um diese Schulden zu bezahlen, die sich angehäuft hatten, drehte ich 1932 *Chushingara* (Die 47 Samurai), der einen enormen Erfolg erzielte. Nach diesem Film ging unser Material in den Besitz der Shochiku über. Für Engagements zahlte man damals phantastische Honorare. Es gab keinerlei Vertrag. Man stand sich gegenüber, und man sagte: "Einverstanden? ... Einverstanden."

– Wie groß war der Anteil der Improvisation beim Drehen Ihrer Filme, besonders bei EINE SEITE DES WAHNSINNS?

– In EINE SEITE DES WAHNSINNS beträgt der Anteil der Improvisation ungefähr 60 %. Was die Improvisation angeht, so habe ich die feste Überzeugung, daß die schöpferische Arbeit erst dann beginnt, wenn das Filmmaterial belichtet ist. Tag für Tag sammelt sich das Negativmaterial an, und erst nach den Dreharbeiten beginnt eine schöpferische Phase. Als ich für Shozo Makino arbeitete, willigte ich ein, zwei Filme in 25 Tagen zu drehen: *Nichirin* (Der Kreis der Sonne oder Die Sonne, 1925) und *Tenichibo to Iganosuke* (*Tenichibo* und *Iganosuke*, 1926), mit Kabuki-Schauspielern. Um bei *Nichirin*, der die Geschichte eines japanischen Mythos erzählt, gute Arbeit zu leisten, habe ich *Tenichibo* sehr schnell und ohne Drehbuch gedreht. *Tenichibo* behandelt eine sehr bekannte Legende, und ich habe aus der Improvisation eine neue Deutung entwickelt. Damit war ich in 14 Tagen fertig, und dann begann ich *Die Sonne*. Thema des Films ist die Herkunft der japanischen Kaiserfamilie, und gegen den Film gab es später einen Prozeß wegen 'Profanierung der kaiserlichen Familie'. Ich mußte Kyoto sofort verlassen, und als ich zurückkam, war das Negativ von *Tenichibo* da. Ich begann mir Gedanken über die Montage zu machen und darüber, welche Dialoge ich erfinden würde.

Noch heute glaube ich an die Möglichkeit der Improvisation, aber der Tonfilm läßt dafür keine Möglichkeiten mehr.

– EINE SEITE DES WAHNSINNS ist die Bearbeitung einer Vorlage von Yasunari Kawabata. Wie ist das Verhältnis der Bearbeitung zum ursprünglichen Werk?

– Im Vorspann des Films steht "bearbeitet nach einem Werk von Kawabata", aber tatsächlich gab es ein solches Werk überhaupt nicht. Zwischen mir und Kawabata entwickelte sich ein Dialog, und als Ergebnis dieser täglichen Diskussionen schrieb und reali-

sierte ich EINE SEITE DES WAHNSINNS. Kawabata lieferte mir einige Ideen, und ich verarbeitete sie in meiner Weise.

– In EINE SEITE DES WAHNSINNS und *Jujiro* (*Kreuzwege*, 1928) wird den deformierenden Kameraeinstellungen, der Beleuchtung und der Dekoration, die diagonale Linien bevorzugt, große Aufmerksamkeit gewidmet. Wie verlief Ihre Arbeit mit Kohei Sugiyama<sup>2)</sup>?

– Wenn man jung ist, fragt man niemals andere Leute um Rat. Bei EINE SEITE DES WAHNSINNS kam ich selbst auf die Idee, Verfahren der Deformation anzuwenden. Sugiyama war sehr zurückhaltend und sprach sehr wenig. Er trank Sake und hörte mir zu, ohne etwas zu sagen. Ich selbst dachte mir die Trickmöglichkeiten aus. Ich neige immer dazu, etwas anscheinend Unverständliches zu filmen, das erst in der darauffolgenden Einstellung erklärt wird. Gegen Ende seines Lebens hatte Sugiyama meine Arbeitsweise sehr gut verstanden. Er erriet meine Absichten, so daß wir immer übereinstimmten und ich damit fast unzufrieden war.

Zu den wesentlichen Aufgaben des Kameramannes gehört nicht die Wahl des Bildausschnitts und die Bildkomposition. Das gehört zur Verantwortung des Regisseurs. Seine Hauptaufgabe besteht darin, vom ersten Tag der Dreharbeiten an auf die Gleichwertigkeit der Bilder zu achten, selbst wenn er mit dem Resultat nicht zufrieden ist.

– Hatten Sie damals die Filme der französischen Avantgarde und die deutschen expressionistischen Filme gesehen?

– Vor *Kreuzwege* hatte ich keinen einzigen dieser Filme gesehen. Ich bin 1928 mit *Kreuzwege* nach Europa gekommen, weil ich dachte, daß diesem Film ein größerer kommerzieller Erfolg beschieden sein würde als EINE SEITE DES WAHNSINNS. Bei dieser Gelegenheit besichtigte ich die Filme der französischen Avantgarde sowie die sowjetischen Filme, darunter die von Pudowkin. In Leningrad begegnete ich Eisenstein. Er gab mir Arbeitsfotos von *Oktober*; die Einfachheit und zugleich die Kompliziertheit der Einstellungen dieses Films setzten mich in Erstaunen. Damals glaubte ich, daß der sowjetische Film die Zukunft der Kinematographie verkörpern, aber leider muß man konstatieren, daß dies nicht so geblieben ist.

– War der subjektive Aspekt in EINE SEITE DES WAHNSINNS und *Kreuzwege* etwas grundsätzlich Neues?

– In der Tat gab es diese Betrachtungsweise des Unbewußten bis dahin in Japan nicht. Aber es war eine Art von innerer Notwendigkeit, die uns dazu brachte, diese Methode anzuwenden. In *Kreuzwege* war das Dekor ebenso bizarr wie das der expressionistischen Filme, die ich nicht kannte. Aus wirtschaftlichen Gründen war es mir untersagt, neues Material für die Dekorationen des Films zu kaufen. Darauf ging ich im Studio hin und her und sammelte alle möglichen Dinge auf. Ebenfalls aus Mangel an Mitteln hatten wir bestimmte Dekorationen des Films als Zeichnungen ausgeführt. Das Spiel des Darstellers Masao Inoue war damals gleichfalls sehr neu, denn er hatte das System der Dreharbeiten begriffen.

Mit diesen beiden Filmen wollte ich in vollem Umfang das realisieren, was mich interessierte. Die spätere Generation entdeckte hier eine wirklich persönliche Ausdrucksweise.

– 1935/36 drehten Sie *Yukinojo Henge* (*Jukinojos Rache*) in drei Fortsetzungen. Dreißig Jahre später schrieben Sie das Drehbuch zu dem gleichnamigen Film Kon Ichikawas?

– 1935, als man zum Tonfilm übergang, machte der japanische Film eine Krise durch. Kazuo Hasegawa hatte einen besonderen Akzent, und es war schwierig, ihn als einen Darsteller junger Helden im Tonfilm zu lancieren. *Koina no Gimpei* (*Gimpei, der Liebhaber*, 1933), ein 'Sanjakumono'<sup>3)</sup>, war ein großer kommerzieller Erfolg, und dadurch wurde es möglich, das Problem des Akzents zu überwinden. Daraufhin suchte die Gesellschaft einen großen Film für Kazuo Hasegawa. Der Direktor der Gesellschaft hatte bereits die Rechte eines sehr populären Feuilleton-Romans gekauft, der in *Hasai Shimbun* erschien. Das war *Yukinojos Rache*. Anfangs

war er ein wenig pessimistisch, denn er glaubte nicht, daß Kazuo Hasegawa die Figur eines Frauendarstellers, der sich in Frauenkleidern rächt, überzeugend verkörpern würde, vor allem, weil Hasegawa bereits recht korpulent geworden war. Wir begaben uns nach Kamata (dort wurden die 'zeitgenössischen' Filme gedreht) und machten Probeaufnahmen mit Hasegawa, probierten Kostüme aus, machten Photos ... Ich erhielt das, was ich wollte, und ich begann den Film. Die wesentliche Idee war, dem großen Publikum zu gefallen, indem man die Attraktionskraft des spannenden Abenteuer- und Aktionsfilms ausnutzte. Der Film ging sehr gut, und sein Erfolg ermöglichte es der Gesellschaft Shochiku, ihre Studios von Kamata nach Ofuna zu verlegen. Der Direktor der Studios von Kamata, der heute Ehrenpräsident der Gesellschaft ist, hat sich persönlich bei mir bedankt. Was den Film Ichikawas angeht, so ist er technisch bewundernswert, aber Ichikawa wollte dem Publikum nicht gefallen, und der Film hat übrigens auch keinen Erfolg gehabt. Es war der letzte Film Hasegawas (und sein dreihundertster), der danach nur noch auf der Bühne spielte. Er war 60, und man spürt sein Alter ein wenig in dem Film.

– 1952 drehten Sie *Daibutsu kaigen* (*Die Sage des großen Buddha*).

– Ich hätte gern einen interessanten Film aus *Die Sage des großen Buddha* gemacht, aber wegen dieser großen Buddhafigur, die man für den Film konstruierte, konnte ich nicht machen, was ich wollte. Wenn ich den Film heute wiedersehe, finde ich ihn vollkommen langweilig. Die Geschichte war sehr interessant, denn sie ging ganz Japan an, aber für eine japanische Filmgesellschaft war es zu kostspielig, ein solches Unternehmen wirklich zum Erfolg zu bringen. Dazu hätte man eine sowjetische Produktion gebraucht.

– Haben Sie aus Budgetgründen 1966 eine Koproduktion mit der UdSSR realisiert: *Chiisanao Tobosha* (*Der kleine Flüchtling*)?

– Bei dieser Koproduktion ging es vor allem darum, durch die Arbeit mit den Russen ihre technischen Verfahren kennenzulernen. Ich hoffte, daß der Film in den Mosfilm-Studios gedreht werden würde, aber leider wurde er im Gorki-Studio gedreht, das ausschließlich Jugendfilme mit kleinem Budget produzierte. Deswegen wählten wir diese Geschichte eines kleinen Jungen, der herumvagabundiert.

– *Joyu* (*Die Schauspielerin*, 1947) ist die Biographie von Sumiko Matsui. Inwiefern interessierte Sie dies in Japan sehr geläufige Genre?

– Es ist keine besondere Verlockung, eine Biographie zu drehen. Wenn man im Krieg ist, gibt es immer Biographien militärischer Helden, aber da die Familie dieser Helden immer am Leben ist, muß man die Geschichte immer verschönern, und das ist nicht sehr interessant. Wenn man dagegen ein Buch bearbeitet, das das Leben einer Person beschreibt, kann man zu einem viel wahrhaftigeren Ergebnis gelangen. Sumiko Matsui war eine exemplarische Schauspielerin, die mir sehr gefiel. Die *Schauspielerin* war eine Art moralischer Essay über den Beruf der Schauspielerin.

– *Jigoku-mon* (*Das Höllentor*, 1953) ist Ihr in Europa bekanntester Film.

– An diesen Film erinnere ich mich nur mit Ärger. Nagata, der Präsident der Daiei, war zunächst mit dem Drehbuch nicht einverstanden. Aus Zeitmangel mußte ich sehr schnell arbeiten, und ich konnte nicht die Farbregie entwickeln, die ich eigentlich gewünscht hätte. Das Datum für den Start des Films war bereits im voraus festgelegt worden, und man sagt in Japan, daß dieses Datum nicht verschoben werden darf, selbst wenn die Revolution ausbrechen sollte. Aus diesem Grunde mußte ich Tag und Nacht arbeiten. Bei dem *Höllentor* hatte ich den Film im Kopf, obwohl es eigentlich kein Drehbuch gab. Da es sich um einen der ersten Farbfilme handelte, mußte er 2.700 m lang sein. Ich drehte jeden Tag, aber man sagte mir, daß es noch nicht ausreichte. Ich mußte den Film verlängern, aber nicht durch zusätzliche Szenen, sondern indem ich die Handlung verlangsamte. Kazuo Hasegawa geht nicht einfach geradeaus, sondern bleibt stehen, dreht sich um, geht wieder weiter, ohne jede Eile. Wenn er sich hinsetzt, ge-

schiebt es auf sehr langsame Weise, und bei der Montage habe ich niemals schnell geschnitten. So stellte ich den Film fertig. Glücklicherweise oder unglücklicherweise erhielt dieser Film einen Preis... Vielleicht hatte Herr Nagata Recht, aber ich habe eine unangenehme Erinnerung an den Film bewahrt. Das sind die Probleme eines Filmemachers, der für eine große japanische Gesellschaft arbeitet.

Anmerkungen:

- 1) Teinosuke Kinugasa äußert sich an späterer Stelle über seine Zusammenarbeit mit Yasunari Kawabata bei der Entwicklung des Drehbuchs. Hier sei daran erinnert, daß Kawabata damals zu der Gruppe 'Shinkankaku-ha' ('Neo-Sensualistische Schule') gehörte, die 1924 gegründet wurde und nach neuen verbalen Ausdrucksmöglichkeiten suchte, die den 'neuen Empfindungen' des modernen Lebens genauer entsprächen. (vgl. "La culture japonaise à la recherche de son identité" von Yoshio Abe, in: *Esprit*, Nouvelle Série, Nr. 2).
- 2) Kohei Sugiyama war unter anderem der Kameramann der Mizoguchi-Filme *Die 47 Samurai* (schwarzweiß) oder *Die Kaiserin Yang Kwei Fei* (Farbe).
- 3) abgeleitet von Sanjaku: langer, von Reisenden getragener Degen.

Hubert Niogret, Entretien avec Teinosuke Kinugasa. In: *Positif*, Nr. 150, Paris, Mai 1973, S. 69 ff.

## Zur Person

Teinosuke Kinugasa, geboren 1896, wurde bekannt als Frauendarsteller im Theater und später auch in Filmen. Seit 1922 Drehbuchautor und Regisseur. Die in Europa bekanntgewordenen Filme KURUTTA IPPEIJI (EINE SEITE DES WAHNSINNS, 1926) und *Jujiro* (*Kreuzwege*, 1928) sind sein 25. und sein 42. Film. *Kreuzwege* ist Ende der Zwanziger Jahre auch in Deutschland im Verleih gewesen. Von 1928 bis 1931 machte Kinugasa eine Europareise. Er besuchte Eisenstein und hielt sich auch in Deutschland auf. Ab 1931 weitere Filme. Im Westen bekannt wurde Kinugasa noch einmal mit dem Farbfilm *Jigokumon* (1953), der unter dem Titel *Das Höllentor* auch in der Bundesrepublik zu sehen war. Bis heute hat Kinugasa 94 Filme gemacht, wenn man seine zwei- und dreiteiligen Arbeiten nur als einen Titel rechnet.

Nach einem Programmblatt von *The Other Cinema*, London und nach Arne Svensson, *Japan, An Illustrated Guide*, Screen Series, London und New York 1971. Bei Svensson auch eine vollständige Filmographie.

Übersetzungen: Aus dem Englischen Armin Blichke, aus dem Französischen Ulrich Gregor

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welsersstraße 25 (kino arsenal)  
druck: b. wollandt, berlin 30