



Roland Domenig und Sepp Linhart (Hg.)

Wien und Tokyo, 1930–1945

Alltag, Kultur, Konsum

Roland Domenig und Sepp Linhart (Hg.)

**WIEN UND TŌKYŌ VON 1930 BIS 1945
ALLTAG, KULTUR, KONSUM**

BEITRÄGE ZUR JAPANOLOGIE

Veröffentlichungen der Abteilung für Japanologie
des Instituts für Ostasienwissenschaften
der Universität Wien

Band 39

Herausgeber

Sepp Linhart

WIEN UND TŌKYŌ VON 1930 BIS 1945
ALLTAG, KULTUR, KONSUM

Herausgegeben von
Roland Domenig und Sepp Linhart

WIEN 2007

© Copyright 2007 by Abteilung für Japanologie des Instituts für Ostasienwissenschaften, Universität Wien

ISBN 978-3-900362-22-X

Gedruckt mit Unterstützung der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät, Universität Wien

Verleger und Eigentümer: Abteilung für Japanologie des Instituts für Ostasienwissenschaften der Universität Wien; Herausgeber: Sepp Linhart; c/o Abteilung für Japanologie des Instituts für Ostasienwissenschaften, Universität Wien, Spitalgasse 2–4, A–1090 Wien, Österreich.

Druck: Offset-Schnelldruck Riegelnik, Piaristengasse 17–19, A–1080 Wien, Österreich.

INHALT

Abbildungsverzeichnis	vii
Einleitung	
Roland DOMENIG und Sepp LINHART: Wien und Tōkyō von 1930 bis 1945: Alltag, Kultur, Konsum	3
 Konsum und Sport	
Franz EDER „Man lebte damals von der Hand in den Mund“ Zur Konsumgeschichte Wiens von 1920 bis 1945	13
Wolfram MANZENREITER Die Faschisierung des Körpers: Sport in totalitären Systemen. Wien und Tōkyō im Vergleich, 1930 bis 1945	33
Peter EIGNER Im Wechselbad der Gefühle. Politik und Alltag in Wien 1930 bis 1945 – Eine Collage	55
 Rundfunk und Film	
WATANABE Narumi Japanische Hörspiele in den 1930er Jahren	81
Roland DOMENIG Fruchtbare Erde – Zum <i>Tsuchi</i> -Boom der 1930er Jahre. Das Radiodrama <i>Tsuchi</i> von Mizoguchi Kenji und der Film <i>Tsuchi</i> von Uchida Tomu	99
TSUNEKAWA Takao Filmwirtschaft, Kritik und Publikum in Japan. Über das Umfeld des Filmschlagers <i>Aizen katsura</i>	123
Susanne SCHERMANN Film in Zeiten des Krieges	137
 Theater, Literatur und Kunst	
HARA Michio Die Blütezeit des Kabuki-Theaters im Tōkyō der 1930er Jahren	153
Hilde HAIDER-PREGLER Wiener Theater im Spannungsfeld der Politik	163
Sepp LINHART <i>Die Tokioten</i> . Kabarett in Wien zu Beginn der NS-Zeit	179

ITODA Sōichirō	
Kawabata Yasunaris Roman <i>Die Rote Bande von Asakusa</i> . Ein Tōkyōter Stadtviertel zwischen Schaulust, Eros und Verkleidung	195
AIHARA Ken	
Die 1930er Jahre im Spiegel der japanischen Holzschnittkunst am Beispiel von Taninaka Yasunori	209
Autoren	224

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Kapitel Eder

Abb.1	Arbeitslosenquote und Anteil der Unterstützten (1918–1941)	15
Abb.2	Anteil der Arbeitslosen in Wiener Bezirken für das Jahr 1934	16
Abb.3	Zusammensetzung der Haushaltseinkommen Wiener Arbeitnehmer, 1926–1934	17
Abb.4	Konsumausgaben Wiener Arbeitnehmerhaushalte, 1925–1950	18
Abb.5	Werbung für Suppenwürfel	19
Abb.6	Werbung für Einsiedehilfe	19
Abb.7	Klischee der bürgerlichen Hausfrau (1936)	22
Abb.8	Klischee der bürgerlichen Hausfrau (1936)	22
Abb.9	Kleider aus Zellwolle (1942)	24

Kapitel Itoda

Abb.1	Theaterstandorte in Tōkyō (um 1930)	195
Abb.2	Noten zum Schlager <i>Tōsei Ginzabushi</i> von Nakayama Shinpei	196
Abb.3	<i>Moga</i> („modern girl“)	198
Abb.4	<i>Mobo</i> („modern boy“)	198
Abb.5	<i>Jūnikai</i> (vor dem Erdbeben von 1923)	199
Abb.6	<i>Jūnikai</i> (nach dem Erdbeben von 1923)	199
Abb.7	Ishizumi Harunosuke, aus <i>Kojiki uramonogatari</i> (1929)	201
Abb.8	Revuegirls des Casino Folly	205
Abb.9	Ishizumi Harunosuke, aus <i>Asakusa uramonogatari</i> (1930)	206

Kapitel Aikawa

Abb.1	Mutter Hous (1933)	211
Abb.2	<i>Kawaii ryū</i> („Goldiger Drache“, 1933)	212
Abb.3	<i>Jigazō</i> („Selbstbildnis“, 1932)	213
Abb.4	Illustration zu Uchida Hyakkens <i>Ōsama no senaka</i> („Der Rücken des Königs“, 1933)	214
Abb.5	<i>Efferutō</i> („Eiffelturm“, Illustration zu Satō Haruos FOU (1936)	214
Abb.6	<i>Seishun no bohyō</i> („Grabstein für die Jugend“, 1933)	215
Abb.7	<i>Mūran rūju</i> („Moulin Rouge“); aus der Serie <i>Machi no hon</i> („Stadtteilbücher“, 1933)	216
Abb.8	<i>Shinema Ginza</i> („Cinema Ginza“); aus der Serie <i>Machi no hon</i> („Stadtteilbücher“, 1933)	216
Abb.9	<i>Biru ni yoru onna</i> („Frau, sich auf ein Gebäude stützend“, 1931)	217
Abb.10	<i>Jitensha A</i> („Fahrrad A“, 1932)	217
Abb.11	<i>Keijō</i> („Seoul“, 1932)	218
Abb.12	<i>Butō</i> („Tanz“, ca. 1928)	219
Abb.13	<i>Jigazō</i> („Selbstbildnis“, Datum unbekannt)	219
Abb.14	<i>Shōnen raisan</i> („Anbetung der Jugend“, ca. 1939)	220
Abb.15	<i>Sessen</i> („Harter Kampf“), aus <i>Sensō hangashū</i> („Sammlung von Kriegsholzschnitten“, 1933)	221

EINLEITUNG

Einleitung – Wien und Tōkyō von 1930 bis 1945: Alltag, Kultur, Konsum

ROLAND DOMENIG UND SEPP LINHART

Die vorliegende Aufsatzsammlung umfasst die Beiträge, die beim vierten gemeinsamen Symposium der Meiji-Universität, Tōkyō, der Universität Wien und des Akademischen Arbeitskreises Japan (AAJ) im Jänner 2005 an der Universität Wien vorgetragen wurden. Diese Symposien finden seit dem Jänner 2001 statt und sind alle dem großen Thema „Alltags- und Freizeitkultur in Wien und Tōkyō vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart“ gewidmet. Jedes Symposium legt den Fokus auf eine andere historische Periode, so dass allmählich der gesamte genannte Zeitraum abgedeckt wird. Das erste Symposium behandelte die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts¹, das zweite die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert², das dritte die Taishō-Periode (1912–1926) und die 1920er Jahre³, und das vierte die Zeit von 1930 bis 1945. Das fünfte, über das bereits ein Bericht erschienen ist, widmete sich der Nachkriegszeit⁴. Die Symposien werden alljährlich abwechselnd entweder in Japan oder in Österreich abgehalten, das erste, dritte, fünfte in Tōkyō, das zweite, vierte und sechste in Wien, und zwar jeweils in der Landessprache des Veranstaltungsortes. Daher liegen auch die Veröffentlichungen des ersten, dritten und fünften Symposiums in japanischer Sprache vor, die des zweiten und vierten in deutscher Sprache. Das sechste Symposium zum Zeitraum des hohen wirtschaftlichen Wachstums 1955 bis 1975 findet im September 2007 wieder in Wien statt.

Während an der Meiji-Universität die Germanistische Abteilung der Kulturwissenschaftlichen Fakultät (Bungakubu) die Symposien betreut, ist an der Universität Wien die Japanologie des Instituts für Ostasienwissenschaften

1 Meiji daigaku bungakubu (Hg.): *Meiji daigaku sōritsu 120-shūnen kinen Meiji daigaku, Uiin daigaku kyōdō shinpojiumu: Sōgō tēma: Jūkyūsei ni okeru nichijō to asobi no sekai – Edo, Tōkyō to Uiin. Hōkokusho*. Tōkyō: Meiji daigaku 2001, 106 S.

2 Sepp Linhart (Hg.): *Wien und Tokyo um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert*. Wien: Abteilung für Japanologie, Institut für Ostasienwissenschaften, Universität Wien 2003 (=Beiträge zur Japanologie 37), vi, 230 S.

3 Yoshida Masahiko und Itoda Sōichirō (Hg.): *1920 nendai no nichijō to asobi no sekai. Tōkyō to Uiin. Meiji daigaku, Uiin daigaku dai 3-kai kyōdō shinpojiumu*. Tōkyō: Meiji daigaku bungakubu 2005, 125 S.

4 Yoshida Masahiko und Itoda Sōichirō (Hg.): *Tōkyō to Wiin. Senryōki kara 60nendai made no nichijō to yoka. Meiji Daigaku, Wiin Daigaku Dai go-kai kyōdō shinpojiumu ronbunshū*. Tōkyō: Meiji daigaku bungakubu 2007, 180 S.

der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät für die Abwicklung verantwortlich. Der Akademische Arbeitskreis Japan unterstützt die Japanologie bei der Öffentlichkeitsarbeit und der sonstigen Organisation. Die Veranstalter bemühen sich, nicht nur Germanisten bzw. Japanologen, sondern auch Vertreter zahlreicher anderer Fächer als Referenten zu gewinnen. Ursprünglich forderten die Veranstalter von den Referenten vergleichende Referate zu Aspekten der Alltags- und Freizeitkultur in den beiden Metropolen ein, wobei diese Vergleiche entweder in einem Referat oder quasi als Tandem in zwei Referaten zu je einer Stadt hätten durchgeführt werden können. Wie auch der vorliegende Band zeigt, war diese Idee allerdings nicht stringent durchzuhalten, so dass an die Stelle von sehr systematischen Vergleichen eher essayistische, kaleidoskopartige Betrachtungen getreten sind. Die Veranstalter sind allerdings überzeugt, dass auch die nun entstandene Vorgangsweise genug interessante Ergebnisse liefert, die eine Publikation der überarbeiteten Referate rechtfertigt.

In der behandelten Periode entwickelten sich die beiden Metropolen Wien und Tōkyō immer weiter auseinander. Während Tōkyō als Hauptstadt eines expandierenden Reiches, welches zum Zentrum einer gewaltigen Region in Ost- und Südostasien werden wollte, immer mehr Einwohner zählte, war das architektonisch als Zentrum einer europäischen Großmacht angelegte Wien nach 1918 nur noch die Hauptstadt eines obskuren Kleinstaats zwischen den beiden Giganten Deutschland im Norden und Italien im Süden, und ab 1938 nicht einmal mehr das. Diese Auseinanderentwicklung des Charakters der beiden Städte nach 1918 ist vielleicht auch als ein Grund auszumachen, warum die wirklich explizit vergleichenden Beiträge in den Bänden, die die Zeit nach der Gründung der Republik Österreich behandeln, etwas in den Hintergrund getreten sind.

Die einzelnen Beiträge wurden in diesem Band in drei große Kapitel zusammengefasst: Konsum und Sport, Rundfunk und Film, sowie Theater, Literatur und Kunst.

Franz Eder beschreibt zunächst die Geschichte des Konsums in Wien von den 1920er Jahren bis kurz nach dem Zweiten Weltkrieg auf höchst lebendige Art und Weise, wobei er einerseits seine Behauptungen mit Statistiken untermauert, sie andererseits durch Aussagen von Zeitgenossen anschaulich belegt. Obwohl es großteils eine Geschichte eines aus heutiger Sicht unvorstellbaren Mangels ist, lässt der Autor auch die Freude über die neuen technischen Erfindungen nicht zu kurz kommen. Elektrische Beleuchtung, Bügeleisen, Rundfunkempfangsgerät usw. waren völlig neue Erfindungen, die das Leben der Bevölkerung und vor allem der Hausfrauen wesentlich erleichterten. Obwohl kein paralleler Beitrag zu Tōkyō vorliegt, kamen natürlich auch die Be-

wohner von Tōkyō zur gleichen Zeit in den Genuss der gleichen technischen Geräte, und auch die Hausfrauen in der japanischen Hauptstadt erlebten ab den 1920er Jahren einen deutlichen Modernisierungsschub in ihren Haushalten. Dass sich hie wie dort mit Kriegsausbruch die allgemeinen Lebensbedingungen merklich verschlechterten bis hin zum Kampf um das nackte Überleben, braucht wohl nicht extra angemerkt zu werden.

Mit der Bedeutung des Sports in totalitären Systemen beschäftigt sich Wolfram Manzenreiter vergleichend angelegter Beitrag, der trotz der Unterschiedlichkeit von Austrofaschismus, Nationalsozialismus und Tennō-Nationalismus zahlreiche Ähnlichkeiten ausmacht. Zunächst enthüllt er die weit verbreitete Ansicht vom unpolitischen Sport als eindeutige Lüge. In allen drei behandelten totalitären Regimen wurde dem „Körper“ eine besondere Bedeutung beigemessen, die sich in zahlreichen politischen Aktionen und Aktivitäten manifestierte, wie mehr Stunden für den Turnunterricht, organisatorische Vereinheitlichung sämtlicher sportlichen Aktivitäten oder besonderer Nachdruck auf erfolgreichem internationalen Auftreten. Die Verankerung der als spezifisch japanisch empfundenen Sportarten *jūdō*, *kendō*, *kyūdō* und *naginata* als Pflichtfächer im Schulsport gab Japan außerdem die Möglichkeit der ideologischen Differenzierung vom Westen. Insgesamt hatte der Sport in Wien wie in Tōkyō wesentlichen Anteil an der Militarisierung der gesamten Gesellschaft.

Im Aufsatz von Peter Eigner geht es um die Wechselwirkung von Politik und Alltagsleben in Wien zwischen 1930 und 1945, also um das Ende des „Roten Wien“, Wien im Ständestaat und Wien unter dem Nationalsozialismus. Die Beziehungen zwischen „großer“ Politik und dem Alltag der „gewöhnlichen“ Leute stellt Eigner in chronologischer Reihenfolge dar, wobei er nicht nur materielle Probleme schildert, sondern auch die zahlreichen Inszenierungen der jeweiligen politischen Systeme sowie die verbliebenen Freuden des Alltags, die sportlichen Erfolge ebenso wie die beliebtesten Filme und Schlager. Die den jeweiligen Abschnitten vorangestellten Zitate aus dem Stück *Der Herr Karl* beweisen die großartige zeitgeschichtliche Intuition der beiden Autoren Carl Merz und Helmut Qualtinger. Im Unterschied zu Wien gab es in Tōkyō zur gleichen Zeit keinen so grundlegenden Wandel in den politischen Systemen, so dass hier ein entsprechender Beitrag über Tōkyō mit dem Ziel, die Unterschiede zu Wien aufzuzeigen, besonders schmerzlich vermisst wird.

Der zweite Abschnitt wird mit zwei Beiträgen zum Rundfunk eingeleitet, einem Medium, das seit den 1920er Jahren existierte und im besprochenen Zeitraum quasi noch in den Kinderschuhen steckte. Die totalitären Machthaber erkannten aber bald die in diesem Medium enthaltenen Möglichkeiten

der umfassenden Beeinflussung und versuchten selbstverständlich rasch, es sich zunutze zu machen. Watanabe Narumi leitet daher ihren Beitrag über die Hörspiele in den 1930er Jahren auch mit einem Überblick über die staatliche Rundfunkpolitik in Japan ein und macht die genannten Zusammenhänge für Japan deutlich. Danach analysiert sie drei Hörspiele aus den 1930er Jahren, je eines aus den Jahren 1932, 1934 und 1937. Vor allem im letzten Hörspiel, *Nogi shōgun* („General Nogi“), des bekannten Autors Mushanokōji Saneatsu wird die Tendenz, den Rundfunk zur ideologischen Gleichschaltung der Hörer zu benutzen, überdeutlich. Da sich das Anhören von Hörspielen bald nach dem ersten Ausstrahlen eines Rundfunkprogramms zu einer beliebten neuen Unterhaltungsform entwickelt hatte, aus dieser Zeit jedoch keine Tondokumente überliefert sind, stellen die erhaltenen Manuskripte von Hörspielen zweifelsohne ein wichtiges Quellenmaterial für die Analyse der staatlich gelenkten Unterhaltung dar.

Ein Hörspiel und einen Film über den Roman *Tsuchi* („Erde“) von Nagatsuka Takashi stellt Roland Domenig in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen. Der 1910 erstmals veröffentlichte Roman und sein 1915 verstorbener Autor waren im Japan der 1930er Jahre weitgehend in Vergessenheit geraten und wurden erst 1936 in einer Hörfunkserie über literarische Meisterwerke der breiten Bevölkerung wieder in Erinnerung gebracht. Obwohl ein Regiemeister wie Mizoguchi Kenji für das 1937 an drei Abenden gesendete Hörspiel verantwortlich war, war jedermann von seinem Erfolg überrascht. Auf das erfolgreiche Hörspiel folgten Theaterfassungen, eine Neuauflage des Romans und schließlich 1939 ein Film, allerdings nicht unter der Regie von Mizoguchi, sondern von Uchida Tomu. Der enorme Erfolg dieses realistischen Stoffes aus dem ländlichen Milieu ist wohl zum Teil aus der antistädtischen Grundstimmung der damaligen Zeit erklärbar, zum Teil aber wohl auch aus der Übereinstimmung der Handlung mit dem Stereotyp von der unverschuldet in Not geratenen ländlichen Bevölkerung. Ein weitergehender Vergleich mit der damals auch in Österreich stark propagierten Ideologie des Bauertums, wie sie an einigen Stellen in Peter Eigners Aufsatz angesprochen wird, wäre sicher lohnenswert.

Film ist auch das Thema der Aufsätze von Tsunekawa Takao und Susanne Schermann. Tsunekawa beschäftigt sich zunächst mit dem Film *Aizen katsura* („Der Liebesbaum“), der 1938 bei einem überwiegend weiblichen Publikum jüngeren Alters so großen Anklang fand, dass bis Ende 1939 insgesamt vier Folgen des Filmes gedreht wurden. Von diesem unpolitischen Film ausgehend beginnt Tsunekawa die Situation der japanischen Filmwirtschaft in den 1930er Jahren zu schildern: das Publikum, wobei er aufschlussreiche zeitgenössische Kritiken der damaligen Kinobesucher zi-

tiert, die fünf großen Filmgesellschaften, die zur Zeit der Produktion von *Aizen katsura* miteinander konkurrierten, und schließlich die inhaltliche Entwicklung der Filme und die geänderte gesetzliche Lage seit 1939 durch das Inkrafttreten eines neuen Filmgesetzes. Dessen siebenter Punkt räumte die Möglichkeit ein, Filme zu verbieten, die „der nationalen Kultur schaden“, ein Gummiparagraph, auf den sich vor allem Filmkritiker immer wieder beriefen, um billige, schlechte Filme zu kritisieren, wodurch sie *nolens volens* mit dem totalitären Staat zusammenarbeiteten. Tsunekawa warnt schließlich davor, die billigen, massenhaft produzierten Komödien zu Filmen des Widerstands gegen das Regime hochzustilisieren, wie es mancherorts getan wird, weil das Publikum mit dem Kinobesuch keinen Akt des Widerstands setzen, sondern sich lediglich unterhalten wollte.

Vergleichend angelegt ist der Beitrag von Susanne Schermann zum Film während des Krieges in Deutschland und Österreich einerseits und in Japan andererseits. Nach einer kompakten Übersicht über das Filmschaffen in den beiden Ländern gelingt es Schermann, einige signifikante Unterschiede aufzuzeigen. Insgesamt wurden in Deutschland bei einer stetigen Abnahme der Produktion mit zunehmender Kriegsdauer mehr Filme produziert als in Japan, der Film scheint einen höheren Stellenwert gehabt zu haben. Die Zensur in Deutschland arbeitete wesentlich unobjektiver als die in Japan und war oft von der Laune Einzelner abhängig. In Japan wurde bei Filmen, die die Vorzensur passiert hatten, höchstens noch einzelne kleine Szenen zensiert, die Aufführung eines Filmes war aber nicht mehr gefährdet. Ein wesentlicher Unterschied liegt in der Produktion von Propagandafilmen, die in Deutschland häufig eine Verunglimpfung der Feinde (Juden, feindliche Ausländer) zum Inhalt hatten, was in Japan fast nicht der Fall war, wo vor allem Personen mit Eigenschaften auf der Leinwand gezeigt wurden, die auch vom Volk erwartet wurden. Schermann charakterisiert die 50 während des Krieges von der Wien-Film produzierten Filme als „Wein, Tanz und Operette“, und es stellt sich die Frage, ob nicht Willi Forst durch seine Themenwahl ganz bewusst das Österreichische betonen und dem Deutschen entgegenstellen wollte.

Im dritten Abschnitt zu „Theater, Literatur und Kunst“ werden zunächst das Kabuki-Theater in Tōkyō und die Wiener Theaterszene abgehandelt. Hara Michio schildert die Situation des Kabuki-Theaters in Tōkyō im Jahre 1930 und weist darauf hin, dass von der Zahl der Aufführungen und der Güte der Schauspieler her die 1930er Jahre einen Höhepunkt des Kabuki-Theaters darstellten. Dies war vor allem der Firma Shōchiku zu verdanken, die die Welt des traditionellen, der feudalistischen Epoche entstammenden Kabuki mit modernen kapitalistischen Methoden beinahe monopolistisch beherrschte, nicht

nur in Tōkyō, sondern auch in Ōsaka und Kyōto. Einen weiteren Grund für das Entstehen dieser Glanzzeit bildete das hohe Können einer Gruppe von drei Schauspielern, Sadanji, Kikugorō und Kichiemon, die damals alle auf dem Zenit ihres Schaffens angelangt waren. Hara verweist aber auch darauf, dass die feudalistischen Werte, die das Kabuki-Theater propagierte, in gewisser Weise den Werten des immer stärker werdenden traditionalistischen Nationalismus entgegenkamen, und das Kabuki-Theater diesem bei der Verbreitung der von ihm gewünschten Ideologie in die Hände spielte.

Im Wien der 1930er Jahre waren das Burgtheater und andere Theater nicht nur indirekte, sondern direkte Instrumente zur Beeinflussung der Zuseher im Sinne der ständestaatlichen Ideologie. Aus heutiger Sicht kurios wirkende Theaterstücke wie *Lueger, der große Österreicher* von Hans Naderer im Deutschen Volkstheater oder das Napoleon-Stück *Hundert Tage* von Benito Mussolini und Giovacchino Forzano im Burgtheater machen den Zusammenhang zwischen Spielplan und Tagespolitik mehr als deutlich. Hilde Haider-Pregler widmet sich in ihrem Beitrag ausführlich der Neuinszenierung von Grillparzers *König Ottokars Glück und Ende* durch Ernst Lothar im Burgtheater am 31. Oktober 1933, das vom Habsburger-Stück zum National-Stück uminterpretiert und entsprechend adaptiert wurde. Als österreichisches „Nationaltheater“ wollte das Burgtheater mit einem „Zyklus österreichischer Meisterwerke“ das österreichische Nationalbewusstsein stärken. Die damals aufgeführten Autoren wie Mell, Sassmann, Schreyvogel, Wenter und Ortner sind heute in der Versenkung verschwunden, während heute hoch geschätzte Dramatiker wie Ödön von Horváth damals einer Aufführung für nicht würdig befunden wurden. Als Gegenteil zu diesem christlich-sozialem Hort des Konservatismus mit totalitären Zügen wurde im Wien der 1930er Jahre das Kabarett immer wichtiger.

Einem einzigen Kabarettprogramm im Jahre 1939 ist der Beitrag von Sepp Linhart gewidmet, der das im Wiener Werkel von Mai bis August vier Monate lang gegebene Stück *Die Tokioten*, auch bekannt als *Das chinesische Wunder* oder *Der wandernde Zopf. Ein Spiel um den Chinesen, der net untergeht*, vorstellt und dessen Japan-Bild untersucht. Dieses Stück, das die deutsche Besetzung Wiens auf humoristische Weise mit der Besetzung Chinas durch Japan vergleicht, ist insofern umstritten, als es einerseits als österreichische Widerstandsliteratur gefeiert und andererseits als billige, angepasste Unterhaltung kritisiert wurde und wird. Der Autor findet aber erwähnenswert, dass dieses Stück Kabarett ein Japan-Bild transportiert, das dem damals offiziell propagierten, heroisierenden Japan-Bild nicht entspricht, sondern das in Wien vorherrschende negative Preußen-Stereotyp auf die Japaner überträgt.

Wie auch schon in seinen früheren Symposiumsbeiträgen befasst sich Itoda Sōichirō auch in diesem Band mit dem Wallfahrts- und Vergnügungsbezirk Asakusa, diesmal anhand des 1929 erschienen Romans *Asakusa kurenai-dan* („Die rote Bande von Asakusa“) des späteren Literaturnobelpreisträgers Kawabata Yasunari. Dieser Zeitungsroman besticht durch seine detailgetreuen Schilderungen des Bezirks Asakusa, um 1930 unbestritten das Unterhaltungs-viertel Nummer 1 von Tōkyō. Interessanterweise sind in Kawabatas Roman keinerlei politische Hinweise zu finden – wie oft in seinen Werken spielt auch dieser in einer apolitischen Welt –, doch ändert sich das in den 1934 und 1937 erschienenen Fortsetzungen. Selbst ein so unpolitischer Autor wie Kawabata kommt nicht umhin, die Änderungen der 1930er Jahre zur Kenntnis zu nehmen, und Itoda gibt einige Beispiele für Hinweise auf die damalige Zeit.

Der letzte Beitrag beschäftigt sich mit einem Vertreter der Holzschnittkunst der 1930er Jahre, Taninaka Yasunori. Im Gegensatz zu seinem berühmten Zeitgenossen Munakata Shikō, der mit seinen gefälligen Grafiken weite Kreise anspricht, ist Taninaka zeitlebens ein Außenseiter, was sich auch auf seine Rezeption auswirkte. Aihara Ken beschreibt zunächst den Übergang von der kommerziellen Holzschnittproduktion der Meiji-Zeit, als *ukiyo-e* (Bilder der fließenden Welt) weltbekannt, zur Holzschnittkunst der Taishō- und frühen Shōwa-Zeit, die unter dem Namen *sōsaku hanga* (schöpferische Holzschnitte) fungiert. Ab 1930 findet diese neue Holzschnitt-Bewegung in der Zeitschrift *Shiro to kuro* („Weiß und Schwarz“) ein wichtiges Organ zur Verbreitung ihrer Ideen, und Taninaka ist einer der bedeutendsten Mitarbeiter der Zeitschrift. Anders als Munakata, der sich mit den Motiven seiner Holzschnitte in der japanischen Tradition bewegt, zeichnet der vom deutschen Expressionismus und vom japanischen Modernismus beeinflusste Taninaka die moderne Gegenwartswelt. Um 1935 gibt es jedoch in seinem Schaffen einen Bruch, er zeichnet fast nur noch Blumen, Kinder und Tiere und scheint sich angesichts der zunehmend schwierigen Zeiten in eine eigene illusionäre Welt zurückzuziehen.

Die Herausgeber und Autoren hoffen, mit diesen Aufsätzen einen Beitrag zur besseren Kenntnis der noch immer zu wenig erforschten Periode 1930 bis 1945 in Tōkyō und Wien bzw. in Japan und in Österreich leisten zu können.

Für das Zustandekommen des diesem Band zugrunde liegenden Symposiums stellten folgende Institutionen finanzielle Beihilfen bereit:

Magistratsabteilung 7 der Stadt Wien – Wissenschaft
Österreichische Forschungsgemeinschaft
Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät der Universität Wien

Ihnen allen sowie dem Japanischen Botschafter in Österreich, Exzellenz Umezu Itaru, der das Symposium durch einen Empfang unterstützte, sei an dieser Stelle unser herzlichster Dank ausgesprochen. Für die Ermöglichung der Publikation bedanken wir uns bei Herrn Dekan Dr. Franz Römer für eine Druckkostenbeihilfe.

Wien, Juli 2007

Roland Domenig
Präsident
Akademischer Arbeitskreis Japan

Sepp Linhart
Vorstand
Institut für Ostasienwissenschaften
der Universität Wien

KONSUM UND SPORT

„Man lebte damals von der Hand in den Mund“ Zur Konsumgeschichte Wiens von 1920 bis 1945

FRANZ X. EDER

1. Was heißt „Konsum/ieren“?

„Konsum“ und „Konsumieren“, diese zwei Begriffe zählen wohl zu den schillerndsten der gegenwärtigen Alltagssprache. Zu konsumieren sei demnach mehr oder weniger alles, worauf man Lust und Laune – und auch das nötige Geld dafür – hat. In den Geschichtswissenschaften wird der Begriff, der ursprünglich aus den Wirtschaftswissenschaften stammt, deutlich eingeschränkter verwendet (vgl. Eder 2004). Gemäß deren Definition wird unter „Konsum“ primär der Ge- und Verbrauch von Gütern und Dienstleistungen verstanden, beim „Konsumieren“ geht es also um die Tätigkeit des Gebrauchs und Verbrauchens in privaten Haushalten bzw. von Privatpersonen („öffentliche Haushalte“, die ebenfalls konsumieren können, seien hier einmal ausgenommen). Anders als in der Alltagssprache wird im wissenschaftlichen Sprachgebrauch jedoch vor allem dann von „Konsumieren“ gesprochen, wenn Güter und Dienstleistungen marktvermittelt erworben werden. In der historiographischen Praxis erwies sich allerdings bald, dass für das Verständnis der „Konsumgeschichte“ auch eigenwirtschaftliche, also nicht marktvermittelte Gebrauchs- und Verbrauchsformen mitberücksichtigt werden müssen – beispielsweise im Wien der Zwischenkriegszeit die Selbstversorgung aus kleinen Gemüse- und Obstgärten, den so genannten „Schrebergärten“. Marktvermittlung impliziert auch, dass handelnde Personen in Marktprozesse zwischen Produzenten und Verbrauchern eingebunden sind und so den Bedingungen des Warenhandels, Marketings und der Werbung unterliegen – diesen aber nicht „ausgeliefert“ sind. Um das Konsumieren verstehen zu können, müssen „Konsument“ und „Konsumentin“ als entscheidungsfähige Personen gesehen werden (Stihler 1998:177): Was, wie und warum sie konsumieren, lässt sich nicht mehr rein ökonomisch erklären. Vor allem bei Produkten, die nicht zum unmittelbaren Überleben bzw. zur Deckung von Grundbedürfnissen dienen, sondern zur Befriedigung darüber hinausgehender Wünsche und Annehmlichkeiten, kommen auch psychologische, kommunikative und kulturelle Aspekte ins Spiel. An der Konsumwahl sind meist Kategorien wie Geschmack und Kompetenz sowie soziale und kulturelle

Zugehörigkeit und Distinktion beteiligt. Vielfach werden nicht nur einzelne Produkte konsumiert, sondern ganze „*object domains*“ (Brewer 1997:54), also Gegenstandsarrangements, die in eine gemeinsame Bedeutungsmatrix eingeschrieben sind. (Beispielsweise werden bei der symbolischen Inszenierung der „klassischen“ Wohnzimmereinrichtung neben den Einzelgegenständen auch Gesamtarrangements fantasiert und beeinflussen die Wahl und den Kauf einzelner Möbelstücke.) Bei dieser Form von Konsum steht weniger der Nutzwert von Produkten im Mittelpunkt, sondern deren „Zeichenaurea“ (Gries 2003:89), also jene Symbole und Bedeutungszuschreibungen, die diese mit Mehrwert auszeichnen. Die neuere kulturwissenschaftliche Geschichtsforschung beschäftigt sich deshalb verstärkt mit der symbolischen Bedeutungs- und Sinngebung des Kaufens, Gebrauchs und Verbrauchens. Ihr geht es um kulturelle Werte und Normen und um deren mediale Vermittlung in Form von (mit dem Konsumieren verbundenen) Texten, Bildern und Filmen.

Entsprechend dieses Begriffsspektrums definiert sich die Reichweite des hier behandelten Gegenstandes: Unter Konsumieren werden im Folgenden nicht nur die ökonomischen Formen des Kaufens, Ge- und Verbrauchens verstanden, sondern auch der soziale und kulturelle Umgang mit Gütern und Dienstleistungen (vgl. Eder 2003). Für die Periode der Zwischenkriegszeit und des Zweiten Weltkrieges eröffnet sich damit ein weites gesellschaftliches und kulturelles Feld, das durch große Ambivalenzen gekennzeichnet ist. Auf der einen Seite war das Kaufen, Gebrauchen und Verbrauchen von Armut, Mangel und Überlebensnotwendigkeiten geprägt, auf der anderen standen schon in diesen Jahrzehnten eine große Palette von Konsummöglichkeiten und noch mehr Konsumversprechungen und -verheißungen zur Verfügung. Für Wien liegt zu deren Analyse und Darstellung gerade für die Zwischenkriegszeit eine breite Basis von qualitativen und quantitativen Quellenmaterialien vor. Die gute Qualität zeitgenössischer Konsumdaten, insbesondere das reichhaltige statistische Material der Haushaltserhebungen der Wiener „Kammer für Arbeiter und Angestellte“ aus den 1920er Jahren (vgl. Kautsky 1937), ist auch der Grund, warum hier der Untersuchungszeitraum bis in die Jahre nach dem Ersten Weltkrieg ausgedehnt wird.

2. Einkommensverhältnisse

Das Konsumpotential der Wiener Haushalte ging auch in der Zwischenkriegszeit Hand in Hand mit den Haushalts- und Individualeinkommen und diese wiederum waren von der Arbeitsmarktlage und dem „sozialen Netz“ abhängig. Um letzteres zumindest rudimentär zu sichern, wurde nach dem Ersten Weltkrieg eine Reihe von sozialpolitischen Maßnahmen ergriffen: So entstand 1918 die

Arbeitslosenunterstützung für alle Industriearbeiter und Angestellten; sie wurde 1920 in die Arbeitslosenversicherung inklusive „Notstandshilfe“ umgewandelt. Die ArbeitnehmerInnen profitierten von den Bestimmungen des neuen Kollektivvertragsrechts und dem Angestelltengesetz. Mit dem Mietrechtsgesetz wurde der Kündigungsschutz von Mietwohnungen verbessert, die Regelung der Miethöhe machte das Wohnen halbwegs erschwinglich.

Maßnahmen wie diese waren für viele Wiener Haushalte schon alleine deshalb (über)lebensnotwendig, weil mit dem Zerfall der Habsburgermonarchie frühere Wirtschafts- und Handelsräume und mit ihnen Arbeitsplätze verloren gingen. Die „Genfer Sanierung“ der Hyperinflation (1922) führte ebenfalls zu einer deutlichen Verschlechterung der Arbeitsmarktsituation. So kostete die Reduktion des überdimensionalen Staatsapparates – österreichweit verlor rund ein Drittel der 94.000 Staatsbeamten ihren Arbeitsplatz – gerade in der Bundeshauptstadt viele Stellen. Auch in anderen Bereichen war ein drastischer Rückgang zu verzeichnen, etwa bei Hausgehilfinnen oder Angestellten im Bankbereich (Sandgruber 1995:361). Dementsprechend rasch wuchs in den 1920er Jahren der Anteil der Unterstützten. In den 1930er Jahren ging er wieder deutlich zurück, dafür stiegen nun die Zahlen der Notstandshilfebezieher und der so genannten „Ausgesteuerten“, die keine Ansprüche mehr hatten (Abb.1).

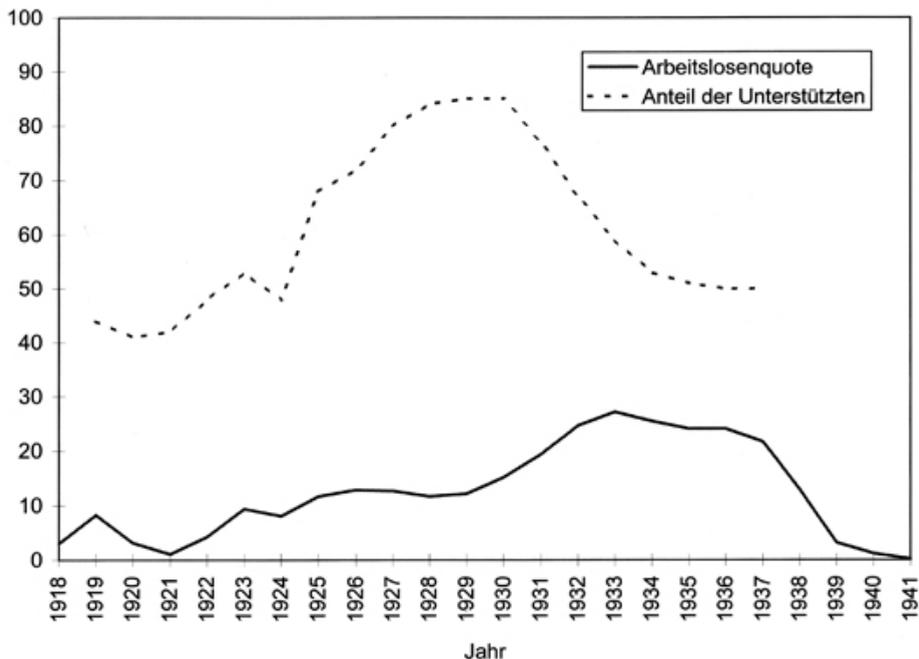


Abb. 1: Arbeitslosenquote und Anteil der Unterstützten (1918–1941, in Prozent)

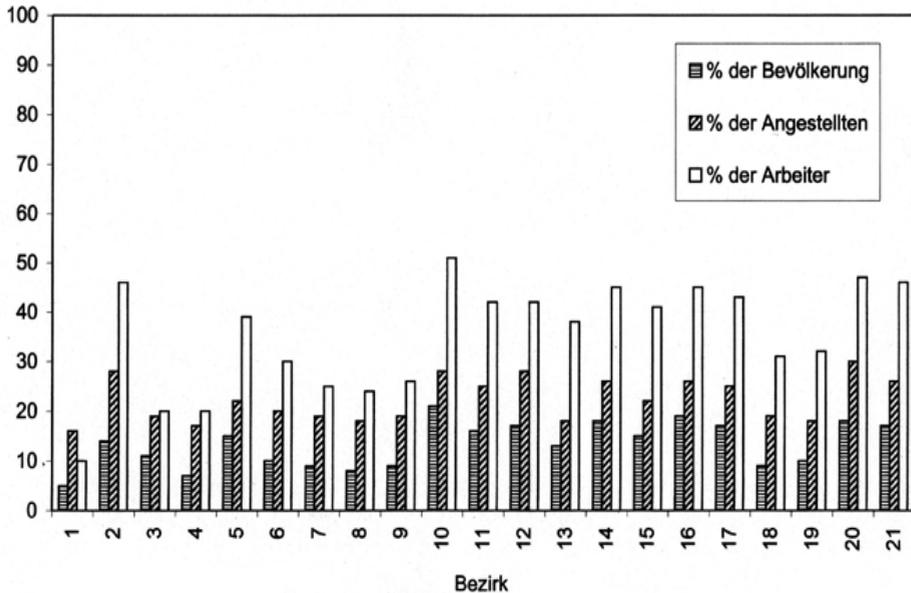


Abb. 2: Anteil der Arbeitslosen in Wiener Bezirken für das Jahr 1934 (Banik-Schweitzer 1982:73)

Dass es zwischen den einzelnen Wiener Bezirken teils große Unterschiede in der Verteilung der Arbeitslosigkeit gab, zeigt Abb. 2. Arbeiter und Arbeiterinnen waren von der schlechten Arbeitsmarktlage in wesentlich höherem Maße betroffen als die Angestellten. In den „typischen“ Wiener Arbeiterbezirken konnte bis zur Hälfte dieser Bevölkerungsgruppe ohne Arbeit sein. Der Höchststand wurde 1933 erreicht, wobei nun viele Personen über einen längeren Zeitraum ohne Beschäftigung blieben. Dieser Wert verringerte sich bis 1937 nur langsam auf 21,7% (vgl. Safrian 1984). Entsprechend des großen Arbeitskräfteangebots mussten bei den Mindestlöhnen und den tatsächlich ausbezahlten Stundenverdiensten deutliche Verdiensteinbußen hingenommen werden. So blieben etwa in der Wiener Metallindustrie die Löhne bis zu Beginn der 1930er Jahre recht stabil bzw. erhöhten sich sogar leicht und fielen dann im Zuge der Wirtschaftskrise bis 1937 um 10 bis 20% (Arbeiterlöhne 1938:75).

Eine große Anzahl Wiener Haushalte war also schon in den 1920er Jahren, vor allem aber in den 1930er Jahren von Arbeitslosigkeit und prekären Einkommensverhältnissen geprägt. Über die Zusammensetzung der Haushaltseinkommen (Abb. 3) sind wir aufgrund der Budget- und Konsumerhebungen in Arbeiter- und Angestelltenfamilien ebenfalls recht gut informiert (vgl. Löhne 1928; Kautsky 1937; Vyhnalek 1995). Diese Statistiken zeigen, dass der Anteil des Arbeitseinkommens des Mannes auffällig zu-

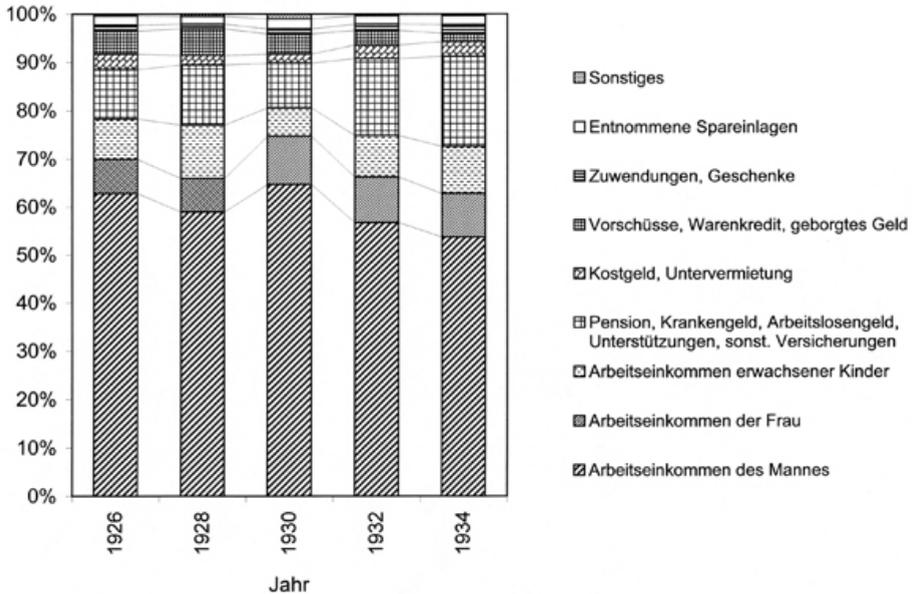


Abb. 3: Zusammensetzung der Haushaltseinkommen Wiener Arbeitnehmer, 1926–1934 (in Prozent)

rückging, die Beiträge von Frauen sowie Arbeitslosengeld, Unterstützungen und Ähnliches anstiegen. Nicht erfasst wurden dabei jene Naturaleinkünfte, die von einzelnen Haushaltsmitgliedern etwa durch das „Organisieren“ von Nahrungsmitteln, Brennstoffen und durch Naturaltausch beigesteuert wurden (vgl. Papathanassiou 1999).

Daneben spielten bei zehntausenden Wiener Haushalten die Erträge von Kleingärten – den „Schrebergärten“ – eine wichtige Rolle. Nachfolgendes Beispiel aus den lebensgeschichtlichen Aufzeichnungen von Engelbert R. zeigt deren Funktion für die Familienökonomie:

„Mein Großvater war 9 Jahre arbeitslos und daher ausgesteuert, wie man es nannte, daher ohne Einkünfte. Da war es ein Glück, daß meine Großmutter eine kleine Invalidenpension, von der man natürlich nicht leben konnte, hatte. Auf der anderen Seite war der Schrebergarten unverzichtbar. Alle Grundnahrungsmittel wie Kartoffel, Gemüse und Erdbeeren und anderes Obst konnte man ernten. Die ersten Erdbeeren wurden verkauft und auch Frühgemüse sorgte für eine bescheidene Einnahme. Um gute Ernte zu erzielen, brauchte man Dünger. Großvater machte sich in der Früh mit Besen, Schaufel und Leiterwagerl auf den Weg, um Roßmist (Pferdemist) zu sammeln. [...] Auch die Hasenzucht im Schrebergarten besserte den Speisezettel damals auf.“ (Engelbert R., 2)

3. Mangelökonomien

Dass viele Haushalte von Mangel und äußerst sparsamem Umgang mit den Ressourcen, wenn nicht überhaupt von Elend und Not geprägt waren, zeigt auch die Ausgabenseite des Haushaltsbudgets (Abb. 4). Der Anteil der Nahrungsmittel lag dort bei 40 bis 60% der Gesamtausgaben. Zusammen mit den Ausgaben für Wohnung und Bekleidung waren schnell 70, wenn nicht 80% erreicht – für die typischen Produkte des Wohlstandskonsums heutiger Haushalte wie Erholung, Sport, Unterhaltung, Verkehrsmittel und Urlaub blieb da kaum etwas übrig. Die Mangelökonomie kam auch in der Veränderung des Nahrungsmittelkonsums zum Vorschein. Bis 1930 gingen zuerst all jene Ernährungsausgaben leicht zurück, die für prekäre Einkommens- und Konsumverhältnisse typisch waren, um mit der Wirtschaftskrise und steigender Arbeitslosigkeit wieder zu expandieren. Besonders drastisch kommt dies im Pro-Kopf-Verbrauch einzelner Nahrungsmittel zum Ausdruck: Getreideerzeugnisse wie Mehl und Brot, aber auch Kartoffeln, Filz und Speck, Zucker und Kaffee bestimmten in der Weltwirtschaftskrise den Speisezettel vieler Wienerinnen und Wiener. Umgekehrt reduzierte sich der Verbrauch höherwertiger Nahrungs- und Genussmittel wie Fleisch, Milch, Eier oder Alkoholwaren. Vorratshaltung und billige Ersatznahrung hatten in den unteren Schichten deshalb in der Zwischenkriegszeit eine wichtige Funktion für die Ernährungssicherung (Abb. 5 & 6).

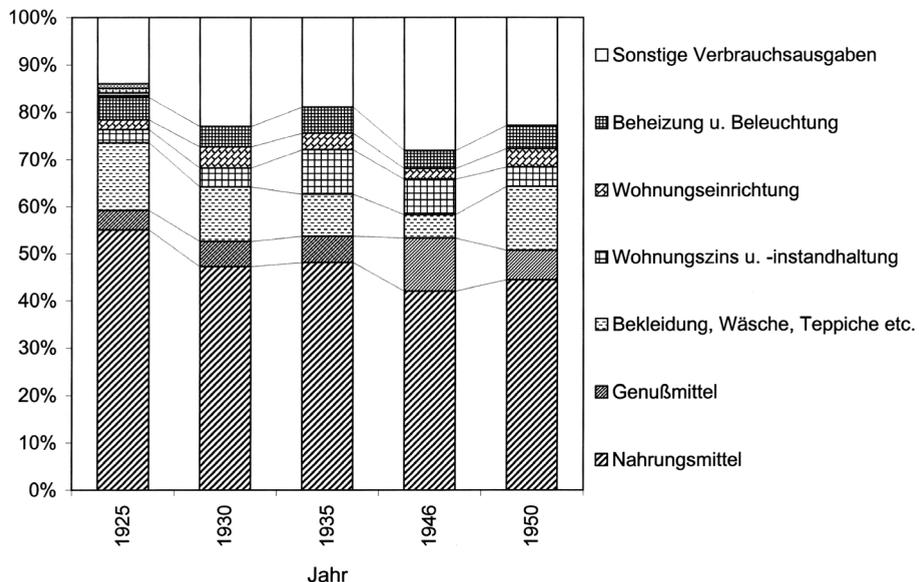


Abb. 4: Konsumausgaben Wiener Arbeitnehmerhaushalte, 1925–1950 (in Prozent)



Abb. 1-5: Werbung für Suppenwürfel

In den Haushalten der Arbeitslosen dominierten insgesamt die billigen Nahrungsmittel wie Kartoffeln und Getreiderzeugnisse (Tabelle 1). Wobei nicht alle Haushaltsmitglieder von der Veränderung des Nahrungsmittelkonsums in gleicher Weise betroffen waren: Teurere Lebensmittel wie Genussmittel, Fleisch und der „Luxuskonsum“ – hier insbesondere der wöchentliche Wirtshausbesuch – blieben dort meist den Männern vorbehalten. Billige Konsumgüter wie Brot, Kartoffeln oder auch (Ersatz)Kaffee und Zucker waren die tägliche Nahrung von



Abb. 1-6: Werbung für Einsiedehilfe

Frauen und Kindern (Sandgruber 1991:45). Käthe Leichter erhob unter Industriearbeiterinnen, dass fast die Hälfte der Frauen überhaupt kein Fleisch zu sich nahm (Leichter 1931:80). Der Verzehr von Genussmitteln, etwa von Süßigkeiten bei Kindern, stand dementsprechend hoch im Kurs.

Wohnungsausgaben bildeten im Vergleich zu heute einen eher geringen Budgetposten. Vor allem der geringe Anteil der Wohnungsmieten und der Wohnungsinstandhaltung ist bemerkenswert. Durch die gesetzliche Mietzinsregelung lag ihr Anteil nur zwischen 5 und 10%. Die Einrichtung der Wohnung und die Anschaffung der Haushaltsgegenstände mussten in der Mangelökonomie ebenfalls zurücktreten. Selbst wenn das Motto „Sparen“ hieß, kam es in manchen Haushalten zu bedeutenden Neuerungen – etwa durch die Energieversorgungsaktion der Gemeinde Wien, die „In jeden

Tabelle 1: Pro-Kopf-Nahrungsmittelverbrauch Wiener Arbeitnehmerhaushalte, 1925–1946 (Auswahl) (für einen Mann über 20 Jahre; in Kilogramm, Liter oder Stück)

Produkt	1925	1930	1935	1946
Getreideprodukte	169,6	138,4	141,5	142,9
Fette aller Art	21,3	12,4	11,2	5,7
Filz und Speck		12,8	15,2	1,3
Fleisch und Wurst	57,4	60,5	53,7	4,5
Konservenfleisch				6,7
Fisch frisch u. konserviert		3,4	2,0	6,4
Eier	160	252	202	4
Milch aller Art	158,6	195,7	168,8	32,3
Kondensmilch				
Gemüse	33,4	47,5	47,5	43,8
Kartoffeln	61,8	48,2	53,1	143,0
Hülsenfrüchte	2,1	1,6	2,1	15,6
Obst frisch u. getrocknet	29,2	47,5	46,0	18,4
Zucker(waren)	23,6	27,7	25,7	7,0
Bohnen- u. Ersatzkaffee	5,2	6,0	5,7	2,0
Bier	11,4	21,6	10,4	13,1
Wein	1,7	3,8	4,9	4,3
Spirituosen	0,8	1,3	1,0	0,1

Quelle: Wirtschafts- und sozialstatistisches Handbuch

Haushalt Gas und Strom“ bringen sollte. Karl Klein, der 1908 geborene Sohn eines Wiener Straßenbauers, erlebte die Einführung von Strom und Gas im elterlichen Haushalt folgendermaßen:

„Als wir 1923 die erste Fünfundzwanziger-Birne einschalteten, war dies eine Festbeleuchtung – nie mehr Petroleumlampen reinigen, nachfüllen, Docht schneiden. [...] Gleichzeitig kam auch das Gas in die Wohnung. Auf dem Herd wurden ein Rechaud und eine Gasbackröhre aufgestellt, vor allem für die Frauen eine ungeheure Entlastung; keine Holzspandeln (Holzspäne), kein Kohleschleppen aus dem Keller, kein Ascheräumen, kein Staub und Ruß. Allmählich entwickelte sich eine Industrie für eine Vielfalt von Elektrogeräten und Hilfen für den Haushalt. Leider wurde die Arbeitslosigkeit größer, und man konnte die Geräte nicht kaufen.“ (Arnold 1986:59)

Manche der neuen technischen Geräte waren allerdings von so großem Nutzen, dass man sie, wenn irgendwie möglich, trotzdem anschaffte. So konnte

sich die Familie von Grete Witeschnik-Edlbacher ein elektrisches Bügeleisen leisten, nachdem 1924 in der Fasangasse im 3. Bezirk der Strom eingeleitet wurde. Die Vorteile des elektrischen Bügelns lagen auf der Hand:

„Nun gab es auch Steckdosen für das neue Bügeleisen. „Elektra Bregenz“ stand darauf. Schluss mit dem Heizen von Holzkohle, die im Sommer immer vor der Wohnungstüre auf dem Gang hin- und hergeschwungen werden mußte, um sie in Glut zu bringen. Schluß mit dem hochglühenden Stahlstück, das im Winter mit dem Schürhaken aus der Ofenglut gezogen und mit großer Geschicklichkeit in den hohlen Leib eines Bügeleisens gesteckt wurde!“ (Arnold 1986:55)

Die meisten neuen Haushaltsgeräte wie elektrischer Kühlschrank und Waschmaschine blieben jedoch in weiter Ferne, über ein Telefon verfügten nur recht wohlhabende Haushalte und vor allem Betriebe. Motorisierte Verkehrsmittel, die heute zur Standardausstattung auch der meisten Wiener Haushalte zählen, waren noch kaum verbreitet: 1936 konnte man rund 15.000 Personenkraftwagen (inklusive Taxis) und fast 17.000 Motorräder auf Wiener Straßen bewundern. Massenverkehrsmittel blieb neben der Straßenbahn nach wie vor das Fahrrad (ca. 250.000 Stück) (Sandgruber 1995:372).

Kennzeichen der Mangelökonomie war es auch, dass die Verwaltung der geringen Mittel meist ungleich zwischen den Haushaltsmitgliedern verteilt war. Die Männer lieferten wöchentlich das „Wirtschaftsgeld“ ab, behielten ein „Taschengeld“ für sich und delegierten die Verantwortung für die Gestaltung der Ausgaben und damit die Mangelwirtschaft an ihre Frauen (Sieder 1986:49). Streitigkeiten über sparsames Einkaufen und sinnvolle Anschaffungen standen deshalb in ärmeren Familien auf der Tagesordnung. Umso wichtiger war es, dass die rund 97.000 Mitglieder der Konsumgenossenschaft (1937) in den 303 Wiener Filialen nicht nur günstig, sondern meist auch auf Kredit einkaufen („anschreiben“) konnten (Wirtschafts- und sozialstatistisches Handbuch 1970:702).

Fragen des richtigen Einkaufens und Verbrauchens prägten auch den öffentlichen Diskurs über die Verbraucherin. Sie wurde als recht ambivalentes Geschöpf konzipiert: Zum einen sah man in ihr die (wahl)freie Verbrauchsspezialistin, ihre Konsumtätigkeit als eine gesellschaftliche und private (Arbeits)Leistung und als Teil der Professionalisierung der Haushalte (vgl. Ellmeier 1990). Proletarische wie bürgerliche Hausfrauen würden durch gezielten Einkauf – die eine in der Konsumgenossenschaft, die andere beim „Greißler“ (dem kleinen Einzelhändler) – und durch disziplinierten und sparsamen Verbrauch einen Beitrag zur Verbesserung der Haushaltsmisere und wo-



Abb. 7 & 8: Klischee der bürgerlichen Hausfrau (1936)

möglich auch der Volkswirtschaft leisten. Trotz Mangelökonomie sollten sie damit auch für die Stabilisierung von Familie und Heim sorgen. Insbesondere bürgerliche Frauen sollten sich auf nichtmaterielle Reproduktion und auf die Kultivierung des häuslichen Glücks und der familiären Harmonie konzentrieren (Abb. 7 & 8) (vgl. Hornung 1990). Bei bürgerlichen Haushalten setzte man als selbstverständlich voraus, dass dafür ausreichend Güter und Dienstleistungen – wie die Arbeitsleistung von Dienstmädchen, repräsentative Einrichtungsgegenstände und Produkte für die Körperpflege – vorhanden waren.

Die tayloristische Zurichtung von Küche und Heim wurde als „rationelle Haushaltsführung“ propagiert und galt als modernste Variante der Professionalisierung. Am bekanntesten wurde ihre Umsetzung in der „Frankfurter Küche“ durch Margarete Schütte-Lihotzky. Auch auf der Ausstellung „Der neue Haushalt“ (1925) wurden genügend Produkte vorgestellt, die eine rationelle Inszenierung des Haushaltes ermöglichen sollten: Abwasch, Elektrobügeleisen, Eiskasten, „Vacuum Cleaner“, elektrische Heizung und Heißwasserspeicher sollten die Hausfrauen nicht bloß entlasten, sondern auch die Produktivität ihrer Arbeit – etwa im Bereich von Reinlichkeit und Hygiene – steigern. Selbst wenn sich der durchschnittliche Haushalt diese Geräte erst viel später leisten konnte, gehörten sie ab jetzt zum Kanon jener Konsumgüter, die als Inbegriff des „besseren“ Lebens galten.

Selbst die professionellste Verbraucherin sollte aber den Verführungen der Warenwelt, dem Glanz der Passagen und Auslagen genauso erliegen können wie dem Geflüster von Hausierern oder den Versprechungen der Werbeplakate (Bernold und Ellmeier 1997:462). In der Zwischenkriegszeit avancierte der Konsumhedonismus zum fixen Bestandteil der scheinbar durch Radio, Film und Illustrierte verführten „Konsumentin“. Im Alltag rückte die in Tagträumen und Phantasien aufbereitete Welt der Dinge sowohl akustisch als auch bildlich immer mehr in die Lebenswelt ein. 1924 wurde der offizielle Radiobetrieb in Österreich aufgenommen und transportierte die Sehnsucht nach der konsumvermittelten Überschreitung der sozialen und räumlichen Grenzen in eine schnell wachsende Anzahl von Haushalten. 1937 gab es in Wien bereits 292.000 registrierte Radioempfänger (Chaloupek 1991:505). Auch Magazine und andere illustrierte Presseprodukte generierten Konsumvisionen in Wort und Bild. Der Stummfilm und bald auch der Tonfilm verwandelten die phantasierten Konsumwelten in lebensechte „laufende Bilder“. Mitte der 1920er Jahre gab es in Wien rund 170 Kinos, deren Eintrittspreise so niedrig waren, dass auch ärmere Bevölkerungsschichten die „Lichtspieltheater“ aufsuchen konnten.

4. „Durchwursteln“ und Kriegsnot

Nach dem „Anschluss“ (1938) kam es durch die Rüstungswirtschaft und vermehrte öffentliche Investitionen, aber auch durch „Arisierungen“, die Verdrängung der jüdischen Bevölkerung vom Arbeitsmarkt sowie (ab 1941) durch den Einsatz von Zwangsarbeitern und Zwangsarbeiterinnen zu einem raschen Wirtschaftswachstum und niedrigen Arbeitslosenzahlen (Butschek 1992:109). Auch wenn sich diese „Beschäftigungserfolge“ der NS-Politik tief ins kollektive Gedächtnis eingegraben haben, steht nach den jüngsten Forschungen fest, dass sich die Ernährungs- und Verbrauchslage der Bevölkerung dabei weiter verschlechterte. Konsumvisionen wie der „KdF-Wagen“, der als „Volkswagen“ für die breite Masse beworben wurde, blieben nur Visionen. Während des Krieges fielen die verfolgten Bevölkerungsgruppen überhaupt aus dem staatlichen Rationierungssystem und wurden vom Arbeitsmarkt und damit von den Einkommensmöglichkeiten verdrängt.

Das Wiener Institut für Wirtschaftsforschung stellte bereits 1941 fest, dass die Lebenshaltungskosten der Wiener Bevölkerung seit dem Jahr 1938 durch Preissteigerung, Rationierung und Qualitätseinbußen ständig zugenommen hatten. Bezogen auf eine vierköpfige Arbeiterfamilie erhöhten sich die Kosten in diesem Zeitraum um 31 bis 38 %, das Realeinkommen ging um 24 bis 28 % zurück. Untere Einkommensgruppen, und damit die Käuferinnen und Käufer



Abb. 9: Kleider aus Zellwolle (1942)

billigerer Nahrungsmittel, waren von der Preissteigerung und Rationierung am härtesten getroffen. Nicht ausreichend vorhandene Lebensmittel und Produkte minderer Qualität verteuerten sich überproportional oder mussten durch teurere Produkte ersetzt werden. Typisches Beispiel dafür sind Speckfilz, Schmalz und Milch, die durch teure Butter substituiert wurden. Andere typische Ersatzprodukte waren Zellwolle für herkömmliche Stoffe und Holzschuhe statt Lederschuhe (Die Entwicklung der Lebenshaltungskosten 1941: IV).

Spätestens mit der Rationierung kam es zu einer Verschlechterung der Ernährungssituation. Wie meist in

Krisenzeiten ging der Verbrauch von Fetten und Fleisch zurück, jener von Kohlehydraten stieg an. Über die schlechte Qualität der Lebensmittel erfährt man auch in lebensgeschichtlichen Texten, etwa im Tagebuch der damals 25jährigen Erna M., die dort 1942 eintrug:

„Nun beginnt man schon den Krieg zu spüren. Das Brot wird plötzlich sehr schlecht, es klebt noch nach fünf Tagen und verursacht schreckliche Blähungen. Es gibt überhaupt kein Gemüse, manchmal vertrocknete Orangen, und das Mehl ist dunkel. Wenn man Konservengemüse damit einbrennt, sieht es aus, als wenn alles voll Staub und Sand wäre. Wenn wir essen, haben wir nach einer Stunde Hunger, weil kein Fett dabei ist. Kartoffel werden als ganze serviert, weil sie zerkleinert zu viel Fett brauchen würden.“ (Erna M., 12)

Je nach Verbraucher- und Familientyp lag der Kaloriengehalt der zuge teilten Rationen 1941 zwischen 5 und 26 % unter dem Kalorienverbrauch von 1938. Der Nährwert der zugeteilten Rationen ging bis 1945 auf 800 Kalorien zurück (Sandgruber 1995:436).

Selbstversorgung war bei Lebensmitteln ein Gebot der Stunde. Eine der Möglichkeiten offerierte ein so genanntes „Grabeland“. Frau B. beschreibt diese Einrichtung, die ihre Familie auch nach 1945 noch ausgiebig nützte, folgendermaßen:

„Meine Eltern hatten ein Grabeland in Simmering am Kanal. Es waren ca. 200 m² große Parzellen, auf denen Gemüse angebaut wurde. In einer Ecke dieses Gartens gab es einen 2 x 2 m² großen Regenunterstand, der nur an zwei Seiten Wände hatte. Darin befand sich eine Truhe, die von einem Geschütz abgebaut worden war und Werkzeuge beinhalten. Die beiden anderen Seiten des Unterstandes waren mit Schnüren bespannt, an denen sich Bohnen und Fisolen emporschlängelten, ein schmaler Eingang blieb frei. Mein Vater war damals schon bei der Eisenbahn und konnte bei der Bahn die Erlaubnis erwirken, dass über der hinter den Grabeländern liegenden Bahnlinie von einem Hydranten eine Leitung unter den Schienen hindurch gelegt werden durfte. Somit war es ein Grabeland mit eigenem Wasseranschluss. [...] Für den Anbau gab es kleine Hefte, in denen genau beschrieben war, wie groß die Beete sein sollten, womit sie bebaut werden sollten, welche Nachfrucht gesät werden sollte, um einen möglichst großen Ernteertrag zu erzielen.“ (Liselotte B. 2004)

In den letzten Kriegsmonaten verschlimmerte sich die Versorgungslage der Wiener Bevölkerung dramatisch, die zugeteilten Kartenrationen konnten nicht mehr ausgegeben werden. Ein Großteil der verbliebenen Vorräte wurde von der abziehenden Deutschen Wehrmacht beschlagnahmt, vernichtet oder an die Bevölkerung verteilt. Nach dem Ende der Kämpfe am 13. April 1945 übernahmen die sowjetischen Truppen die verbliebenen Depots. Die Nahrungsversorgung wurde zur zentralen Überlebensaufgabe der Wienerinnen und Wiener. Für jene, die über keine Geldmittel verfügten, um sich am boomenden Schwarzmarkt versorgen zu können, wurde Plündern, Hamstern, Tauschen und Betteln zur Nahrungsquelle. Die meisten der noch in der Stadt befindlichen Menschen lebten in Kellern und Bunkern und kamen nur zum Organisieren von Nahrungsmitteln aus ihren Verstecken. Kinder und Jugendliche mussten ebenfalls bei der Essensbeschaffung helfen. Die damals 11jährige Christine P. schrieb über die Plünderung einer Käsefabrik:

„Ganze Käseräder versuchte man (aus der Käsefabrik in der Kuffnergasse) wegzurollen, während andere daneben herrannten, um ein Stück runterzuschneiden. Man ging mit Brecheisen ebenso ans Werk wie mit

anderen scharfen Gegenständen. Wir haben eine Schachtel Eckerlkäs ergattert – zu Matsch getreten, aber essbar. Wir versuchten unser Glück in der Inneren Stadt und landeten bei der Urania. Dort lag ein erschossenes Pferd, und man raufte um das Fleisch, das man in Fetzen aus dem Tier riss. Einige werkelten mit dem Messer und kamen schneller zu ihrem Stück. Berge von Schuhkartons lagen inmitten des Chaos und wir sahen neugierig hinein. Schöne hochhackige Schuhe lagen unbeschädigt in den vielen Schachteln, die wir öffneten, aber nirgends fanden wir Essen.“ (Christine P., 27)

Im Zuge der so genannten „Mai-“ oder „Erbsenspende“ im Mai 1945 verteilte die Rote Armee pro Person 20 dkg Bohnen, 20 dkg Erbsen, 5 dkg Speiseöl, 15 dkg Fleisch und 1/8 kg Zucker. Diese erste Lebensmittellieferung ist in der Erinnerung der Wienerinnen und Wiener allerdings nicht nur mit positiven Gefühlen besetzt. Die damals 26jährige Erna F. machte ebenfalls zwiespältige Erfahrungen:

„Brot war Mangelware in diesen Tagen. Die Bäcker hatten wenig oder gar kein Mehl, um die hungernde Bevölkerung zu versorgen. Aus den wenigen Lebensmitteln, die wir noch im Hause hatten und die meine Mutter wie einen Schatz hütete, kochte sie Einbrennsuppe ohne Fett, Haferflockenlaibchen und solche aus Erbsen (letztere als milde Gabe der Russen), die wir allerdings am Abend zuvor in Wasser einweichen mussten, um am folgenden Tag die Käferchen aus den einzelnen Kügelchen leichter entfernen zu können, die sich darin eingemistet hatten.“ (Erna F., 10–11).

Die Wiener Molkereien konnten aufgrund mangelnder Zulieferung und fehlender Transportmöglichkeiten im Mai 1945 nur rund 3.000 bis 5.000 Liter Milch pro Tag ausfahren, eine Menge, die nicht einmal für die Säuglingsversorgung (bei einer Ration von einem Viertel Liter pro Kopf) reichte (Kretschmer 1985:168).

Nicht alle Bezirke waren von der Krise auf dieselbe Art und Weise betroffen. Am Stadtrand und in stärker agrarischen Stadtregionen herrschten eindeutig bessere Zulieferbedingungen als in den innerstädtischen und dicht bebauten Gegenden. Auch die Selbstversorgung aus dem eigenen Garten klappte dort besser, und die Bauern der Umgebung waren leichter zu erreichen. Nach den Schätzungen des Instituts für Wirtschaftsforschung brachten die Wiener Haushalte 1945/46 durch Selbstversorgung und „Organisieren“ rund zwei Drittel der benötigten Nahrungsmittel auf, nur ein Drittel stammte aus offiziellen Zuteilungen.

Im Sommer 1945 konnten die vorgesehenen Kalorien – zwischen 833 Kalorien für Normalverbraucher und 1.620 Kalorien für Schwerarbeiter – meist nicht vollständig ausgegeben werden, da bei Fleisch und Fett Engpässe auftraten. Statt dieser Lebensmittel kamen Hülsenfrüchte aus Armeebeständen zur Verteilung (Monatsberichte 1945, H. 1/2, 19). Im Herbst 1945 wurde die Lebensmittelversorgung zur Aufgabe aller Besatzungsmächte, wobei jedes Land für die Aufbringung in der eigenen Zone verantwortlich war. Bei nominal gleichen Zuteilungsrationen konnte dies zu recht unterschiedlichen Ausgabemengen führen. Besonders die Unterschiede zwischen der sowjetischen und der amerikanischen Zone blieben vielen Wienerinnen und Wienern im Gedächtnis. Die Sowjets standen für Kartoffeln, Hülsenfrüchte und Ersatzkaffee, die Amerikaner für Fett und Öl, Konservenfleisch, Käse und Bohnenkaffee. Erstere hatten für 37% der Wiener Bevölkerung zu sorgen, letztere für 21%.

Tabelle 2: Versorgung der Wiener Bevölkerung durch die sowjetische und amerikanische Besatzungsmacht (September 1945 bis Jänner 1946; in Prozent)

Art	Sowjets	Amerikaner
Mehl	25	36
Fett und Öl	14	36
Zucker	32	36
Hülsenfrüchte	37	33
Fleisch	62	11
Trockenei	1	65
Konservenfische	0	55
Käse	0	100
Kartoffeln	100	0
Bohnenkaffee	0	44
Ersatzkaffee	24	0

Quelle: Monatsberichte 1947, Beilage 4:7

Angesichts der allseits herrschenden Not wurden die ersten Güter des „American Way of Life“ besonders geschätzt: Amerikanische Zigaretten, Nylonstrümpfe, Coca-Cola und Kaugummi waren begehrte Tausch- und Zahlungsmittel und galten als Vorboten eines neuen, modernen Lebens westlicher Prägung. Selbst wenn man kein amerikanisches Ersatzgeld wie Lucky Strikes anzubieten hatte, konnte man wie Karl R. auch mit Restbeständen österreichischer bzw. deutscher Zigaretten im Resselpark, dem größten Schwarzmarkt Wiens, ins Geschäft kommen:

„Man lebte damals von der Hand in den Mund. Was sollte ich tun? Ich tat das, was alle anderen auch taten. Ich sah mich einmal im Resselpark um, wo der ganze Schleichhandel florierte. Ich hatte natürlich nichts zu verkaufen, schaute mich aber um, was am meisten gehandelt wurde. Am meisten ging es verhältnismäßig um Lebensmittel, die ich natürlich nicht hatte, die ich brauchte, und um Zigaretten. Zigaretten hatte ich noch einen bescheidenen Vorrat, auch Feuersteine waren sehr gefragt. Ich ging in unsere Trafik. Die Trafikantin hatte sich dummerweise in die Partei einschreiben lassen und hatte ihr Geschäft schließen müssen. Sie besaß noch verschiedene Vorräte, aber nichts zu essen. Ich bekam von ihr ein paar Pakete Feuersteine und Zigaretten. Damit ging ich in den Resselpark und machte ganz gutes Geschäft für sie. Es war natürlich nicht sehr viel, aber für sie war es genügend. Ich brachte ihr Brot, Schmalz, Mehl und noch andere Lebensmittel. Dafür gab sie mir immer ein paar Zigaretten oder eine Schachtel Feuersteine, sodass auch ich mein Auslangen hatte.“ (Karl R., 72–73)

Im Winter wurde die Versorgung Wiens immer schwieriger, die Vorräte des Umlandes waren aufgebraucht, und die Lieferungen der Alliierten trafen nur schleppend ein. Zu Weihnachten 1945 brachte Bundeskanzler Leopold Figl die katastrophale Lage des Landes in einer berühmt gewordenen Radioansprache auf den Punkt:

„Ich kann Euch zu Weihnachten nichts geben, ich kann Euch für den Christbaum, wenn ihr überhaupt einen habt, keine Kerzen geben, kein Stück Brot, keine Kohle zum Heizen, kein Glas zum Einschneiden. Wir haben nichts. Ich kann Euch nur bitten, glaubt an dieses Österreich!“ (Figl 1945)

Es folgten Jahre mit wiederkehrenden Versorgungskrisen, Schwarzmarkt und mehr Konsumvisionen als realen Konsummöglichkeiten. Besonders die Hilfsprogramme der Westalliierten, und hier wiederum der USA, prägten sich ins kollektive Gedächtnis der Wienerinnen und Wiener ein. Noch jahrelang blieb die Bevölkerung auf diese ausländische Unterstützung und Versorgung angewiesen – insbesondere auf die UNRRA-Hilfe (United Nations Relief and Rehabilitation Administration) und CARE-Pakete.

Die Wiener Konsumentinnen und Konsumenten orientierten sich dabei immer mehr an westlichen Vorbildern. Die österreichische Version des „American Way of Life“ wurde zur Zielvision der Wiederaufbau- und Wirtschaftswunderzeit. Für viele blieben Mangel, Hunger und Not jedoch

lebenslang in Erinnerung und beherrschten ihre weitere Konsumhaltung. Die Nachkriegsgeneration hingegen erlebte die „Coca-Colonisation“ (vgl. Wagnleitner 1991) am eigenen Leibe und machte das Konsumieren zu einem zentralen Bestandteil ihres Lebens.

Literatur

ARNOLD, Viktoria (Hg.)

1986 *Als das Licht kam. Erinnerungen an die Elektrifizierung.* Wien, Köln und Graz: Böhlau.

B., Liselotte

2004 *Persönliche Mitteilung an den Autor.*

BANIK-SCHWEITZER, Renate

1982 *Zur sozialräumlichen Gliederung Wiens 1869–1934.* Wien: Jugend und Volk.

BERNOLD, Monika, und Andrea ELLMEIER

1997 „Konsum, Politik und Geschlecht. Zur ‚Feminisierung‘ von Öffentlichkeit als Strategie und Paradoxon“, Hannes Siegrist, Hartmut Kaelble und Jürgen Kocka (Hg.): *Europäische Konsumgeschichte. Zur Gesellschafts- und Kulturgeschichte des Konsums (18. bis 20. Jahrhundert).* Frankfurt a. M. und New York: Campus, 441–466.

BREWER, John

1997 „Was können wir aus der Geschichte der frühen Neuzeit für die moderne Konsumgeschichte lernen?“, Hannes Siegrist, Hartmut Kaelble und Jürgen Kocka (Hg.): *Europäische Konsumgeschichte: Zur Gesellschafts- und Kulturgeschichte des Konsums (18. bis 20. Jahrhundert).* Frankfurt a. M. und New York: Campus, 51–74.

BUTSCHEK, Felix

1992 *Der österreichische Arbeitsmarkt – von der Industrialisierung bis zur Gegenwart.* Stuttgart: Fischer

1997 *Statistische Reihen zur österreichischen Wirtschaftsgeschichte. Die österreichische Wirtschaft seit der industriellen Revolution.* Wien: Österreichisches Institut für Wirtschaftsforschung.

CHALOUPEK, Günther

1991 „Die Metropole als Hauptstadt der Republik Österreich“, Günther Chaloupek, Peter Eigner und Michael Wagner (Hg.): *Wien. Wirtschaftsgeschichte 1740–1938, Band 1.* Wien: Jugend und Volk, 487–543 (=Geschichte der Stadt Wien; Band IV).

EDER, Franz X.

2003 „Privater Konsum und Haushaltseinkommen im 20. Jahrhundert“, Franz X. Eder,

- Peter Eigner, Andreas Resch, Andreas Weigl: *Wirtschaft, Bevölkerung, Konsum. Wien im 20. Jahrhundert*, Innsbruck, Wien und München: Studienverlag, 201–285.
- 2004 „Konsum/ieren. Begriffe und Ansätze der Konsumforschung und -geschichte“, *Historische Sozialkunde: Geschichte – Fachdidaktik – Politische Bildung* 2, 4–12.
- ELLMEIER, Andrea
- 1990 „Das gekaufte Glück. Konsumentinnen, Konsumarbeit und Familienglück“, Monika Bernold u. a. (Hg.): *Familie: Arbeitsplatz oder Ort des Glücks? Historische Schnitte ins Private*. Wien: Picus Verlag, 165–201.
- F., Erna
- o.A. *Dokumentation lebensgeschichtlicher Aufzeichnungen* am Institut für Wirtschafts- und Sozialgeschichte der Universität Wien.
- FIGL, Leopold
- 1945 „Weihnachtsansprache“, *Österreichische Mediathek, Leopold Figl, Weihnachtsansprache 1945* (http://www.mediathek.ac.at/stimmportraits/figl_leopold.htm)
- GRIES, Rainer
- 2003 *Produkte als Medien: Kulturgeschichte der Produktkommunikation in der Bundesrepublik und der DDR*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag.
- HORNUNG, Ela
- 1990 „Sie sind das Glück, sie sind die Göttin. Glück und Arbeit in bürgerlichen Hauswirtschaftsratgebern“, Monika Bernold u. a. (Hg.): *Familie: Arbeitsplatz oder Ort des Glücks? Historische Schnitte ins Private*. Wien: Picus Verlag, 105–133.
- KAUTSKY, Benedikt
- 1937 *Die Haushaltstatistik der Wiener Arbeiterkammer 1925–1934*. Leiden (= International Review for Social History 2, Supplementband).
- KRETSCHMER, Helmut
- 1985 „Konfrontation amtlicher und privater Darstellungen bei der Beurteilung historischer Ereignisse: Dargestellt am Beispiel Wien 1945“, *Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien* 41, 156–177.
- LEICHTER, Käthe
- 1931 *So leben wir: 1320 Industriearbeiterinnen berichten über ihr Leben. Eine Erhebung*. Wien: Arbeit und Wirtschaft.
- M., Erna
- o.A. *Dokumentation lebensgeschichtlicher Aufzeichnungen* am Institut für Wirtschafts- und Sozialgeschichte der Universität Wien.
- MAIMANN, Helene (Red.)
- 1981 *Mit uns zieht die neue Zeit: Arbeiterkultur in Österreich 1918–1934*. 3. Auflage. Wien: Habarta.

- MONATSBERICHTE des Instituts für Wirtschaftsforschung
 1945 ff. *Monatsberichte des Instituts für Wirtschaftsforschung*. Wien: Institut für Wirtschaftsforschung.
- N. N.
 1928 *Löhne und Lebenshaltung der Wiener Arbeiterschaft im Jahre 1925*. Wien: Verlag der Kammer für Arbeiter und Angestellte in Wien.
 1938 *Arbeiterlöhne der Wiener Metallindustrie*. Statistische Nachrichten 16/3–4, 74–76.
 1941 *Die Entwicklung der Lebenshaltungskosten und Löhne in Wien seit der Wiedervereinigung*. Wien: Wiener Institut für Wirtschaftsforschung.
 1947 „Die Ernährungsbilanz Österreichs im Wirtschaftsjahre 1946/47“, *Monatsberichte des Instituts für Wirtschaftsforschung*, Beilage Nr. 4.
 1959–1969 *Wirtschaftsstatistisches Handbuch der Arbeiterkammer*. Wien: Kammer für Arbeiter und Angestellte für Wien.
 1970 *Wirtschafts- und Sozialstatistisches Handbuch 1945–1969*. Wien: Kammer für Arbeiter und Angestellte für Wien.
- P., Christine
 o.A. *Dokumentation lebensgeschichtlicher Aufzeichnungen* am Institut für Wirtschafts- und Sozialgeschichte der Universität Wien.
- PAPATHANASSIOU, Maria
 1999 *Zwischen Arbeit, Spiel und Schule*. Wien und München: Geschichte und Politik.
- R., Engelbert
 o.A. *Dokumentation lebensgeschichtlicher Aufzeichnungen* am Institut für Wirtschafts- und Sozialgeschichte der Universität Wien.
- R., Karl
 o.A. *Dokumentation lebensgeschichtlicher Aufzeichnungen* am Institut für Wirtschafts- und Sozialgeschichte der Universität Wien.
- SAFRIAN, Hans
 1984 *Wir ham die Zeit der Orbeitslosigkeit schon richtig genossen auch: Ein Versuch zur (Über-)Lebensweise von Arbeitslosen in Wien*. Gerhard Botz und Josef Weidenholzer (Hg.): *Mündliche Geschichte und Arbeiterbewegung*. Wien und Köln: Böhlau, 293–331.
- SANDGRUBER, Roman
 1991 „Das Essen der Arbeiterfrauen: Geschlechtsspezifische Konsumunterschiede in Arbeiterhaushalten“, *L'homme. Zeitschrift für feministische Geschichtswissenschaft* 2/1, 45–56.
 1995 *Ökonomie und Politik: Österreichische Wirtschaftsgeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Wien: Ueberreuter Verlag.
- SIEDER, Reinhard
 1986 „Vata, derf i aufstehn? Kindheitserfahrungen in Wiener Arbeiterfamilien um

1900“, Hubert Christian Ehalt, Gernot Heiß und Hannes Stekl (Hg.): *Glücklich ist, wer vergisst ...? Das andere Wien um 1900*. Wien, Köln und Graz: Böhlau, 39–90 (=Kulturstudien; 6).

STIHLER, Ariane

1998 *Die Entstehung des modernen Konsums: Darstellung und Erklärungsansätze*. Berlin: Duncker & Humblot.

VYHNALEK, Wolfgang

1995 *Die Konsumgewohnheiten der Arbeiter in der Ersten Republik*. Diplomarbeit. Institut für Wirtschafts- und Sozialgeschichte der Universität Wien.

WAGNLEITNER, Reinhold

1991 *Coca-Colonisation und kalter Krieg: Die Kulturmission der USA in Österreich nach dem Zweiten Weltkrieg*. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik.

Die Faschisierung des Körpers: Sport in totalitären Systemen. Wien und Tōkyō im Vergleich, 1930 bis 1945

WOLFRAM MANZENREITER

1. Einleitung

Der Idee vom unpolitischen Sport erteilte Václav Havel, Schriftsteller, politischer Aktivist und ehemaliger Präsident der Tschechischen Republik, in seiner Dankesrede für den Seoul Peace Preis¹ im Oktober 2004 in Prag eine Absage. Gerade in totalitären Systemen sei die Idee vom unpolitischen Sport ein Ausdruck der „akzeptierten Lüge“, ohne die das Verhältnis zwischen Herrschenden und Beherrschten nicht zu regulieren sei. Indem jeder Beteiligter, ob Funktionär, Athlet oder Zuschauer, der Vorstellung von einem unpolitischen Sport huldigt, trägt er auch zu ihrer Verbreitung bei: er ist Opfer der Lüge und wird gleichzeitig selber zum Lügner. Wer als Sportler diesen Kreislauf verlassen und „in der Wahrheit leben“ will, muss sich der Zwangsmechanismen des Systems bewusst sein, das ihn strafen, bestenfalls fallen zu lassen droht. Den Komplizen bietet das totalitäre System anderenfalls alle dem System nur möglichen Bequemlichkeiten. Im Gegenzug fordert der Totalitarismus dafür das Vorrecht, die individuellen Leistungen öffentlich als Ausdruck der Leistungsfähigkeit des Systems und seiner Ideologie darstellen zu dürfen (Havel 2004).

Havels Kritik richtete sich an das Internationale Olympische Komitee für die Vergabe der Olympischen Spiele 2008 an ein Land, das systematisch Menschenrechte und kulturelle Minderheiten unterdrücke. Dies sei ein Verrat am Olympischen Ethos, der Freiheit, Harmonie und Menschenwürde symbolisiere. Wie ich auf den folgenden Seiten diskutieren werde, können sowohl der Verrat am Olympischen Ethos als auch die Illusion vom unpolitischen Sport auf eine lange Tradition der Vereinnahmung des Sports für die Interessen des Totalitarismus zurückblicken. Der Vergleich der Entwicklung und Bedeutung

1 Der Seoul Peace Preis wurde 1990 im Gedenken der Olympischen Spiele von Seoul und ihrer Bedeutung für den Weltfrieden eingerichtet. Da in Seoul 1988 erstmals seit Montreal 1976 (Moskau 1980 wurde von den USA und ihren Alliierten, Los Angeles 1984 von der Gegenseite um die Sowjetunion herum boykottiert) wieder beide Blöcke der Weltordnung des Kalten Kriegs bei den Olympischen Spielen präsent waren, haben die Spiele in Korea aus der Perspektive der Preisverleiher zu den fundamentalen Veränderungen ab 1989 beigetragen. Unter den Preisträgern befinden sich Personen und Organisationen, die sich herausragende Verdienste um Weltfrieden und Harmonie erworben haben (www.seoulpeaceprize.or.kr).

des Sports in Österreich und Japan während der dreißiger und frühen vierziger Jahre des 20. Jahrhunderts soll zwei der wichtigsten Gründe für die Faszination, die der Sport auf totalitäre Systeme ausübt, erläutern. Sowohl die Ebene des Spitzensports, der zumeist als Zuschauer- oder Showsport wahrgenommen wird, als auch der Bereich des Massensports, der häufig in der Schule beginnt oder von anderen öffentlichen Institutionen ausgeführt wird, entpuppen sich als politisch steuerbar, inszenierbar, verführbar. Ich werde zeigen, wie der Sport als Disziplinierungsinstrument zu einer Schlüsselfunktion in der politisch-ideologischen Erziehungsarbeit von totalitären Gemeinwesen wird und von diesen nach innen und außen zur Propagierung der eigenen Überlegenheit genutzt wird. Zuvor aber setzte ich mich mit den Grundlagen des Vergleichs vom Sport in den autoritären Systemen von Japan und Österreich in den Jahren 1930 bis 1945 auseinander.

2. Konzeptionelle Vorüberlegungen zu autoritären Systemen: Faschismus und Totalitarismus

Das erste Problem des Vergleichs kommt in dem Ausdruck „autoritäres System“ zum Vorschein, der im Prinzip zu vage ist, um politologisch definiert werden zu können. Praktisch gibt er das weitgehende Fehlen von liberalen und libertären Grundelementen im Staat zu verstehen, ohne darüber hinaus klar zu machen, ob die Autorität im Gemeinwesen mit feudalistischen Strukturen, einem monarchistischen Absolutismus oder einem repressiven Totalitarismus zusammenhängt. Mit dem Faschismusbegriff steht eine terminologische Alternative für die Klassifizierung autoritärer Herrschaftsformen zur Verfügung, die vor allem dem Untersuchungszeitraum entgegen kommt. Der Faschismus, so der Doyen der vergleichenden Faschismusforschung Ernst Nolte, „ist Anti-Marxismus, der den Gegner durch die Ausbildung einer radikal entgegen gesetzten und doch benachbarten Ideologie und die Anwendung von nahezu identischen und doch charakteristisch umgeprägten Methoden zu vernichten trachtet, stets aber im undurchbrechbaren Rahmen nationaler Selbstbehauptung und Autonomie“ (Nolte 1984:51). Daher folgt auch die Einschätzung des Faschismus als historisches Phänomen, das in Reaktion zu seiner Zeit untersucht werden muss, nur so verstanden werden kann und damit als weltgeschichtliche Erscheinung tot ist. Aber auch andere HistorikerInnen beobachteten für die Jahre nach dem Ersten Weltkrieg, dass sich überall in Europa ähnliche Bewegungen formierten, die in ihrer nationalistischen Ausrichtung die Verbindung zwischen der Vergangenheit ihrer Länder und den speziellen Problemen zu betonen suchten, mit denen sich ihre Staaten und Gesellschaften in einer Welt nach dem Vertrag von Versailles konfrontiert sahen (Linz 1976:7–8).

Charakteristisch für den Faschismus ist in jedem Fall ein extremer Nationalismus, den Griffin als palingenetische Form eines populistischen Nationalismus näher spezifiziert hat, der durch das Hervortreten eines neuen Menschentyps charakterisiert ist (Griffin 1994:35). Außerdem zeichnet sich der Faschismus aus durch ein ausgeprägtes Führerprinzip, eine mit religiöser Inbrunst vertretene Ideologie mit nationalistisch oder rassistisch begründeten Vorstellungen der eigenen Überlegenheit, eine tiefe Krise des liberalen Systems, die oft von linken Revolutionsdrohungen genährt worden ist, die Überzeugung, dieser Krise nur mit radikalen Methoden Herr werden zu können, damit verbunden eine extreme Gewaltbereitschaft gegen alles Oppositionelle, die Verfolgung und Einschüchterung Andersdenkender durch Geheimpolizei und paramilitärische Organisationen (Linz 1976:31) und die Mobilisierung der Massen in einer Bewegung, Partei oder Organisation, die wohl hauptsächlich Zulauf aus der Mittelschicht erhält (Nolte 1984; Kershaw 1993).

Im Fall von Österreich ist die Verwendung des Begriffs Austrofaschismus als Bezeichnung für die Jahre 1934 bis 1938 nach wie vor umstritten, auch wenn sich für den Ständestaat viele der oben angeführten Merkmale nachweisen lassen. Ebenso schwer fällt den Historikern die Verwendung des Faschismusbegriffs für Japan, wo ähnlich wie in Österreich nicht von einer Massenbewegung die Rede sein kann, auf der sich die Macht des Staatsapparats aufbaute und durch die sie ihre Wirkung bis in die Privatsphäre hinein entwickeln konnte. Es gab zwar 1933 den Ansatz unter Ministerpräsident Dollfuß, mit der Vaterländischen Front eine der italienischen Partito Nazionale Fascista oder der deutschen NSDAP nachmodellerte Massenbewegung zu initiieren, die Vaterländische Front schaffte es aber trotz ihrer politischen Monopolstellung nach dem Parteienverbot 1934 und der Zwangsmitgliedschaft für alle öffentlich Beschäftigten, die zu einem Mitgliederstand von etwa 3 Millionen Ende 1937 führte, nie, als Sammelbecken aller österreichischen Patrioten ihre politischen Widersacher vom rechten und linken Spektrum für sich zu gewinnen. Die japanische Vereinigung zur Unterstützung der Kaiserherrschaft (Taisei yokusan kai), die 1940 als Einheitspartei allen existierenden Parteien und Organisationen übergestülpt wurde, vermochte über die Parlamentarier, lokale Beamte und traditionelle Nachbarschaftsorganisationen ein dichtes Netz der Kontrolle über das ganze Land auszuweiten, konnte sich aber nie wirklich gegen die Partikularinteressen ihrer Sektionen durchsetzen. Zur ideologischen Indoktrination war die Organisation nur bedingt notwendig. Von einer Staatskrise konnte in Österreich eher gesprochen werden als in Japan. Um der Gefahr von links aus dem Weg zu gehen, schaltete sich das österreichische Parlament selber aus; in Japan dagegen, wo praktisch alle Linksparteien nur in der Illegalität existierten, geriet die Staatsordnung unter massiven Druck

von rechtsstehenden Organisationen als eine Reaktion auf die Probleme, die von der rapiden Modernisierung, Japans Integration in die Weltwirtschaft und diverse Wirtschaftskrisen hervorgerufen worden waren.

Ministerpräsident Dollfuß konnte schwerlich als charismatische Führungsperson bezeichnet werden, die sich in Österreich vielleicht noch am ehesten in der Person seines Stellvertreters Graf Starhemberg, Führer der paramilitärischen Schutztruppen, manifestierte. In Japan dagegen stand der Tennō nicht nur symbolisch im Zentrum der kulturellen Orientierung der japanischen Gesellschaft, sondern auch juristisch an der Spitze der politischen Macht. Die der preußischen Staatsauffassung nachmodellerte Meiji-Verfassung hatte praktisch alle staatlichen Gewalten und Institutionen zu in seinem Namen handelnden oder an seiner Stelle ausführenden Organen erklärt. Die Tagesgeschäfte der nationalen wie internationalen Politik wurden allerdings von Mitgliedern der Adelshäuser, Vertretern des Militärs und bürgerlichen Politikern ausgeübt, deren Entscheidungen im Prinzip den Willen des Tennō antizipieren mussten. Wichtig ist aber die Bedeutung des Tennō als Schlüsselfigur für die ideologische Mobilisierung der japanischen Bevölkerung im japanischen Familienstaat. Die Vorstellung von der japanischen Nation als großer Familienverbund mit dem Tennō als Familienvorstand spiegelte die Mikrorealität der Haushaltsorganisation wider und bot dem Einzelnen eine konkrete Möglichkeit, sich als Mitglied einer „ausgewählten Nation“ zu verstehen. Diese Indoktrination fiel vor allem bei den jüngeren Söhnen aus Bauernfamilien auf fruchtbaren Boden. Da ihnen die auf Primogenitur und Patrilinearität basierende Erbrechtsfolge ökonomische Zukunftschancen im Zusammenhang mit dem Familienbesitzstand vorenthielt, wurden sie zur natürlichen Auslese für Berufskarrieren im Militär und kolonialistische Migration. Den Nachkommen eines Stands, der über nahezu drei Jahrhunderte von dem Kriegerstand unterdrückt und ausgebeutet worden war, bot sich in der Identifikation mit der kaiserlichen Linie des Sonnenstamms die einzigartige Möglichkeit, sich als Mitglied eines Kriegervolks wahrzunehmen, das seinen Ursprung bis auf die Sonnengottheit zurückführen konnte (Reischauer 1970:185, zit. n. Mangan und Komagome 2000:182).

Faschismus, wie George Mosse beobachtet hat, nährt sich von der Unzufriedenheit mit der Moderne und versucht ein neues Gemeinschaftsgefühl zu schaffen (Mosse 1966:315). Der Faschismus wurde überall zu einer neuen Religion mit eigenen Idealen, Mystizismen, und liturgischen Riten. Auf kulturellem Terrain war Japans autoritäres System dem europäischen Faschismus wohl verwandter als auf der Ebene der politischen Institutionen. Trotz formaler Bekenntnisse zur harmonischen Konkordanz kamen die japanischen Staatsstrukturen dem Totalitarismus des nationalsozialistischen Deutschlands

nie allzu nahe. Eine dem europäischen Nationalsozialismus in Form und Ideen nahe Bewegung wie *Kita Ikkis Yūzonsha* stürzte den Staat aufgrund ihrer Ausstrahlung auf das Militär zwar in eine Krise, stand aber nie in Radikalopposition zu den offiziellen Herrschaftsstrukturen, die stattdessen eine Faschisierung von oben vorantrieben (Böttcher 1989:85–86). Zwar war nach dem Attentat auf den letzten bürgerlichen Premierminister Inukai Tsuyoshi 1932 keine reine Parteienregierung mehr zustande gekommen, aber offene Wahlen für das Zweikammernparlament wurden bis 1942 weiterhin durchgeführt. Ein Gesetz zur nationalen Mobilisierung verlieh der Regierung unter Konoe Fumimaru 1938 weitreichende ökonomische und politische Macht, und die Schaffung der Vereinigung zur Unterstützung der Kaiserherrschaft unter dem zweiten Konoe-Kabinett im Dezember 1940 zielte letztlich auf die Schaffung einer Einheitspartei ab; faktisch blieben Inhalt und Strukturen der Meiji-Verfassung unangetastet, da diese erstens der Kaiser-Institution auf den Leib zugeschnitten war, der Tennō nach wie vor sakrosankt und zunehmend zu einem militärischen Symbol des Staates wurde, und zweitens die Verfassung flexibel genug war, um über Sondergesetze und Notstandsregelungen bei Bedarf die Grundrechte auszuhebeln und die Befugnisse der Exekutive auszuweiten.

Letztlich aber erhielten die Militärkabinette und Kriegsregierungen nie volle Gewalt über die einzelnen ministeriellen Zuständigkeitsbereiche, deren Konkurrenzen auch in Kriegszeiten andauerten. Die Vereinigung zur Unterstützung der Kaiserherrschaft vermochte weder eine von allen Seiten unterstützte zivile Kontrollinstanz über das Militär aufzubauen noch alle Aspekte des nationalen Lebens um einen Führer herum zu mobilisieren. Auch während der Kriegszeit, als Kontrollmechanismen und nationale Mobilisierung ihren Höhepunkt erreicht hatten, hielten sich die im Charakter eher vormodernen als totalitären Elemente aus Familismus und Physiokratismus (*nōhon shugi*) in den dominanten sozialen und ökonomischen Vorstellungen am Leben.

Die Schwierigkeiten in der Anwendbarkeit des Faschismusbegriffs lassen sich nicht endgültig auflösen, vor allem wenn das eigentliche Ziel der Untersuchung nicht die politischen Strukturen sind, sondern der Sport und seine Bedeutung für diese. Sieht man davon ab, dass der Totalitarismusbegriff in den Jahren des Kalten Krieges als Kampfbegriff des Westens gegen den Osten besetzt wurde, bietet sich dieser vielleicht am ehesten für die Analyse des Sports in Japan und Österreich zu dieser Zeit an, weil er doch spezifischer als der Autoritarismus, dabei allgemeiner als der Faschismus, operiert. Totalitäre Systeme sind nicht vom Volk legitimiert und werden auch nicht vom Parlament kontrolliert. Totalitäre Staaten streben die Verwirklichung einer sozialen Utopie an und damit verbunden die Schaffung eines neuen Menschen. Auf

institutioneller Ebene charakterisieren den Totalitarismus ein Einparteiensstaat mit Personenkult um einen unumschränkten Herrscher und Terror gegen Andersdenkende durch geheimpolizeiähnliche Organisationen; ideologisch kennzeichnet ihn die Indoktrination des Volkes, die bis zur Politisierung der Privatsphäre reicht.

3. Umbrüche und Kontinuitäten im Totalitarismus

Das Erlöschen der österreichischen Unabhängigkeit repräsentiert das zweite der beiden grundlegenden Probleme, mit denen sich die vergleichende Untersuchung Japans und Österreich während der 1930er und der Weltkriegsjahre konfrontiert sieht. In dieser Zeit erschütterten Österreich zwei große Brüche. Verschwanden zunächst mit dem Ständestaat von Dollfuß weitgehende Freiheitsrechte, die parlamentarische Demokratie und der Liberalismus, so wurde 1938 mit dem Anschluss an Nazi-Deutschland der gesamte österreichische Staat mit seinen Institutionen und administrativen Strukturen von einem stärkeren und aggressiveren Staat verschluckt. Formal gesehen bezieht sich der Vergleich Tōkyō–Wien ab 1938 also nicht mehr auf den österreichischen Sport, sondern auf den deutschen Sport in der Ostmark.

Weber und Black (2000) zufolge dürfte dieser Umbruch trotz allumfassender Auswirkungen auf die Strukturen des österreichischen Sports inhaltlich relativ wenig an Veränderungen hervorgerufen haben, da ein Großteil der österreichischen Turner bereits vor der austrofaschistischen Periode ideologisch mit den deutschen Turnern gleichgezogen und damit den inneren Anschluss längst vorweggenommen hatte. Auch lassen sich im Bruch Kontinuitäten feststellen: Bereits vor dem Anschluss hatte in Österreich eine der nationalsozialistischen Praxis ähnliche Form der gewaltsamen Unterdrückung Pluralismus, Autonomie und Liberalismus im Sport ein Ende beschert. Seit Jänner 1934 wurden, angefangen mit der mächtigen Arbeitersportorganisation ASKÖ, alle oppositionellen Turn- und Sportbewegungen verboten und ihre gesamten Besitztümer, von Sportplätzen bis zu Schlagbällen, von der offiziellen Einheitsfront beschlagnahmt, die dem Befehl des Führers der Heimwehren, Graf Starheimberg, unterstand (Stecewicz 1998:60–93). Dass sich trotz dieses Raubzuges, der dem freien Sport die materielle Überlebensgrundlage entzogen hatte, und aller Anstrengungen der nationalsozialistischen Gleichschaltung ab 1938 dennoch nationale, regionale oder lokale Eigentümlichkeiten im Sport bewahren konnten, die dann auch als symbolisches Mittel der Abgrenzung oder gar der Kritik gegen die dominante, preußische Idee von Deutschland wirksam wurden, hat Matthias Marschik (1998) in seiner sozialhistorischen Analyse des Fußballs im nationalsozialistischen Wien herausgearbeitet.

Im Gegensatz zu den tiefgreifenden Veränderungen in Österreich verliefen die politischen Entwicklungen in Japan kontinuierlicher. Der Einmarsch der japanischen Armee in der Mandschurei 1931 und der weitreichende Einfluss des Militärs auf die Regierungskabinette ab 1932 sind ungeachtet ihrer Dramatik letztlich nur eine Verschärfung der anti-pluralistischen und repressiven Tendenzen, die den japanischen Staat selbst während der vergleichsweise liberalen Jahre der Taishō-Demokratie und wieder zunehmend ab den späten 1920er Jahren gekennzeichnet hatten. Auch die ab 1937 erfolgenden Überfälle auf China und der dadurch ausgelöste Eroberungsfeldzug im Pazifik setzten die kolonialistische Expansionspolitik fort, die dem Muster europäischer Machtpolitik aus der Zeit nach dem westfälischen Frieden entsprach und von Japan bereits im späten 19. Jahrhundert aufgenommen worden war. Für die ideologische Vereinnahmung der Bevölkerung bediente sich der Staat unverändert des Staatsshintō, der Ideologie des Familienstaats und des Tennō-Systems, die in der Idee vom einzigartigen Japan und seines charakteristischen Staatswesens (*kokutai*) zusammenflossen.

4. Die Aufwertung des Körpers

Die nationalsozialistische Körperformierung orientierte sich am ideologisch überhöhten Ideal eines imaginären sportlichen „Volkskörpers“. Die besondere Rolle des Körpers war ideologisch mit der Somatisierung der Gesellschaft und ihrer Konzeption als Volkskörper verbunden, dessen Vitalität und Energie sich im Expansionsstreben und der Notwendigkeit von der Schaffung neuen Lebensraums äußerten. Wie im Nationalsozialismus wurde auch im japanischen Imperialismus der Lebensraumfrage eine wichtige Rolle eingeräumt: einerseits sollte, so die offizielle Ideologie, durch die Expansion der japanischen Einflussphäre ein Schutzgürtel von starken und eigenständigen Staaten um das japanische Kernland der Großasiatischen Wohlstandssphäre gelegt werden (vgl. Martin 1999); andererseits sollten nach den Vorstellungen von Katō Kanji und anderen führenden Vertretern der japanischen Version vom Physiokratismus durch die Erschließung der Mandschurei die überschüssigen Energien der jungen Landbevölkerung, für die praktisch kein Land zur Bearbeitung übrig blieb, wirtschaftlich produktiv eingesetzt werden (vgl. Mori 2004).

Die Vorstellung vom Körper als Handlungsträger der politischen Machtentfaltung hatte auch unter japanischen Theoretikern großen Anklang gefunden. So versprachen sich Denker wie Ueda Seiichi und Sasaki Hitoshi von der Erziehung der Körper die Schaffung eines neuen Menschen. Dem sozialdarwinistischen Gesetz des Überlebens des Stärkeren zufolge soll der neue Mensch in der Lage sein, die an der kapitalistischen und automatisierten Zivi-

lisation leidende soziale Wirklichkeit zu zerschlagen, zu erneuern und sich in der imperialistischen Expansion neue Wege zu schaffen (Irie 1986:76). Aber auch eher dem linken Spektrum zuzuordnende Theoretiker trugen mit ihren Gedanken zur Faschisierung des japanischen Sports bei: dem proletarischen Sportdiskurs ordnet der Ideenhistoriker Irie Katsumi Zeitgenossen wie Mae-kawa Mineo, Nakaya Jūji und Yamada Yoshimasa zu, die Ende der 1920er und Anfang der 1930er Jahre mit anti-modernistischer Kritik an der urbanen Gesellschaft und der Hinwendung zur traditionellen Landwirtschaft in der Tradition des radikalen Physiokratismus die Widersprüche in der modernen Gesellschaft zu überwinden suchten (vgl. Irie 1986:80-87).

Die anti-intellektuelle Grundhaltung vieler faschistischer Bewegungen bewirkte eine kontrastierende Aufwertung des Körperlichen, die wie in den Fällen von Benito Mussolini und Oswald Mosley von der British Union of Fascists (vgl. Collins 2000) sogar öffentlich in der Gestalt ihrer Führer verkörpert wurde. Der besondere Stellenwert der Körpererziehung wurde bereits in dem Parteiprogramm der NSDAP von 1920 festgeschrieben. Im Punkt 21 sprach sich die NSDAP für eine per Gesetz festzuschreibende Turn- und Sportpflicht zum Zwecke der „Hebung der Volksgesundheit“ aus. Der ehemalige Sprinter und Sportreferent einer SA-Brigade Bruno Malitz erklärte das nationalsozialistische Interesse am Sport so:

Der Nationalsozialismus betrachtet Sport als Dienst am Volk, wie die militärische Dienstzeit Dienst am Volk war. Wir Nationalsozialisten wollen durch den Sport Menschen erziehen. Das Ziel im nationalsozialistischen Sport ist die Durchbildung des einzelnen Menschen zur Kräftigung des Volkskörpers [...] Nicht auf die gesunden Körper einiger Wenigen kommt es an. Was nützen tausenden und abertausenden Volksgenossen die gesunden Körper dieser Wenigen, die von ihnen auf Sportfesten bewundert werden. [...] Ein gesunder Körper des Volkes ist das Ziel des Nationalsozialismus. (*Die Leibesübungen in der nationalsozialistischen Idee*. München 1933, zit. n. Leitgeb 2000:28)

Dem Bedürfnis nach einer vormilitärischen Ausbildung kamen das Reichsportamt und die für Schulsportfragen zuständige Abteilung im Bildungsministerium mit der Einführung einer dritten Turnstunde nach. Diese wurde 1935 zeitgleich mit der allgemeinen Wehrpflicht eingeführt. Das gesamte Stundenmaß wurde dadurch nicht erhöht, sondern durch Reduktion der allgemeinen Unterrichtsfächer, vor allem im altsprachlichen Bereich, erreicht. Symbolisch fand die Aufwertung der Körpererziehung im Nazi-Deutschland auch ihren Ausdruck in der Aufnahme als Pflichtgegenstand bei den universitären Auf-

nahmeprüfungen und in der prominenten Stelle auf dem Zeugnisformular, auf dem die Note für das Fach seiner Ausdifferenzierung wegen auch den größten Raum einnahm. Einen weiteren Indikator bot der Umstand, dass nur dieses Schulfach im Reichserziehungsministerium mit dem Amt für Körperliche Erziehung mit einer eigenen Abteilung vertreten war. Mit der Neuverteilung des Kräfteverhältnisses zwischen Körper- und Geisteserziehung entsprach die Umsetzung auch den erziehungspolitischen Ansichten Hitlers:

Der völkische Staat hat in seiner Erkenntnis seine gesamte Erziehungsarbeit in erster Linie nicht auf das Einpumpen bloßen Wissens einzustellen, sondern auf das Heranzüchten kerngesunder Körper. Erst in zweiter Linie kommt dann die Ausbildung der geistigen Fähigkeiten. Hier aber wieder an der Spitze die Entwicklung des Charakters, besonders die Förderung der Willens- und Entschlusskraft, verbunden mit der Erziehung zur Verantwortungsfreudigkeit, und erst als Letztes die wissenschaftliche Schulung (Hitler 1937:452).

Im Jahr des Anschlusses 1938 wurde der österreichische Schulsport den neuen nationalsozialistischen Richtlinien für die Leibeserziehung an Jungenschulen unterworfen, die erst im Vorjahr in Kraft getreten waren. Die Ziele des Sportunterrichts definierten sich in den vier Hauptbereichen Volksgemeinschaft, Wehrhaftigkeit, Rassebewusstsein und Führertum (Peiffer 1987:139–140). Kraft wurde neben Mut und Gemeinschaft zu einem Leitmotiv der faschistischen Leibeserziehung. Den Schulsport hatte der Ständestaat im Vergleich zu NS-Deutschland vergleichsweise nachlässig behandelt, was nicht zuletzt auch auf materielle Beschränkungen zurückzuführen war. Die Umsetzung der neuen Richtlinien, die nun fünf Wochenstunden für das ehemalige Nebenfach Turnen in allen Schularten verlangte, brachte zahlreiche Probleme mit sich. Diese wurden nicht allein von der sprunghaften Ausweitung bedingt, sondern auch von dem Neuarrangement der Sportarten untereinander, die einseitig die soldatischen Eigenschaften der Schüler forcierten und damit auf die gesamte Werteökologie einwirkten. Zu Anpassungsschwierigkeiten kam es aufgrund des Lehrermangels, fehlender Übungsstätten und -geräte, und des mangelhaften Ausbildungsstands in den Kernfächern der nationalsozialistischen Leibeserziehung, Boxen und Fußball (Müllner 1993:68).

Wie für den deutschen Nationalsozialismus bildete der Schulsport auch für den japanischen Totalitarismus den Hebel, mit dem der Großteil der Bevölkerung in den Formierungsprozess des neuen Volkskörpers integriert werden konnte. Zwar spielten der Körper und seine Ausbildung immer schon eine gewichtige Rolle im japanischen Erziehungssystem – im Prinzip beobachten

wir trotz aller Veränderungen eine Kontinuität in der Bildungspolitik, die im späten 19. Jahrhundert vom Erziehungsministerium für die flächendeckende Entwicklung eines Nationalbewusstseins und der Herausbildung von Tugenden loyaler Subjekte implementiert worden war (vgl. Manzenreiter 2001). Leibeserziehung als Schulfach bestand zum überwiegenden Teil aus Turnen mit und ohne Geräten. Besonders die gymnastischen Übungen eigneten sich hervorragend für das Einstudieren von kollektivistischen Werthaltungen und konzertierten Bewegungen, wie sie bei Massenaufmärschen präsentiert oder im Militärdienst ausgeübt wurden. Je nach Schulstufe und Schulart wurden auch wehrgymnastische Übungen als Teil des Unterrichts verwendet: Marschieren oder Haltung annehmen waren die harmloseren Übungen im militärischen Sportunterricht. Meist waren es ehemalige oder noch aktive Militärangehörige, die den Jungen das Exerzieren und den Umgang mit dem Karabiner beibrachten.

Mit den traditionellen Kampfkünsten verfügte Japan über ein eigenes distinktives Format sportlicher Bewegungsübungen, das hervorragend geeignet war für Indoktrinationsaufgaben im Dienste der herrschenden Ideologie. Zum einen konnten über die körperliche Praxis die für eine moderne Armee ebenfalls wichtigen Eigenschaften wie Gehorsam, Selbstdisziplin und Ausdauer vermittelt werden. Zum anderen konnte in der Reflexion auf den Ethos des Kriegerstandes im feudalen Japan und eine Jahrhunderte alte japanische Tradition verwiesen werden und damit ein Beitrag zur Bekräftigung der japanischen nationalen Identität geleistet werden. Über drei Jahrzehnte hatten sich liberale und nationalistische Sportpädagogen um die Einführung der Kampfkünste in den regulären Sportunterricht gestritten. Hinweise auf die gesundheitliche Gefährdung der jungen Körper hatten Kendō und Jūdō lange Zeit lediglich einen Platz unter Wahlfächern oder Klubaktivitäten ermöglicht. Ab 1931 wurden Kendō und Jūdō jedoch als Pflichtfach an den weiterführenden Schulen eingeführt; ab 1936 auch im Pflichtschulbereich, wo Kyūdō und Naginata Einzug in den Sportunterricht für Mädchen hielten. Bei aller Kontinuität darf also nicht der Trend zur Aufwertung der Körpererziehung im Lehrplan übersehen werden: auch in Japan wurde ab 1937 die Sportprüfung in das Aufnahmeverfahren für den sekundären Bildungsweg aufgenommen. Das quantifizierende Interesse an der Volksgesundheit, das sich bereits seit der Jahrhundertwende in der regelmäßigen statistischen Erfassung der körperlichen Entwicklung der Schuljugend äußerte (vgl. Yamamoto 1999), wurde 1940 mit dem Gesetz zur Erfassung der körperlichen Fitness (*kokumin tairyoku hō*) gesetzlich auch auf den Körper jedes männlichen (wehrfähigen) Minderjährigen erweitert (Art. 4 des entsprechenden Gesetzestexts).

5. Die Gleichschaltung des Sportbetriebs

Mit Ausnahme des Schulsports war der Großteil des Sportbetriebs vor den 1930er Jahren außerhalb des staatlichen Einflussbereichs organisiert gewesen. Zwar bedurften die im christlich-konservativen CDTÖ (Christlich-Deutsche Turnerschaft Österreich) und deutschnationalen DTB (Deutscher Turnerbund) 1919 organisierten Klubs öffentlicher Subventionen; das galt auch für die im linken Arbeitersportverband organisierten Vereine (ASKÖ). Ungeachtet der Haltung des österreichischen Staates zu Deutschtümelei und Antisemitismus im DTB 1919 oder den sozialrevolutionären Elementen im Arbeitersport, für den Staat war es billiger und einfacher, den Verbänden und ihren Mitgliederklubs die Verwaltung und Durchführung des sportlichen Programms zu überlassen. Der Griff nach dem Sport begann in Österreich im Januar 1934 mit der Einrichtung eines fünfgliedrigen Turn- und Sportkollegiums unter Ernst Preiss. Der Hofrat im Bundesministerium für Unterricht und Leiter der Sportabteilung sprach sich in einer ersten Presseaussendung auch klar zum autoritären Führerprinzip in den ihm nun unterstellten Sportorganisationen aus (Stecewicz 1998:55): Zwar wolle man keine Gleichschaltung, lediglich eine Gleichrichtung errichten, und dafür war man auch bereit beharrlichen Druck auszuüben; schließlich müsse sich jeder Verband darüber klar sein, dass die staatliche Förderung natürlich nur denjenigen zugute kommt, die sich im Sinne der staatlichen Aufbauarbeit beteiligten (*Neue Freie Presse*, 28.1.1934, zit. n. Stecewicz 1998:57). Bei den bürgerkriegsartigen Tumulten im Februar 1934 standen sich auf beiden Seiten auch Mitglieder der Sportverbände in den Reihen von Schutzbündlern, Heimwehr und Frontkämpfern gegenüber. Aber es waren nur die sozialdemokratischen Organisationen, die wenige Tage später mit der Auflösung ihrer Verbände bestraft wurden. Das gesamte materielle Vermögen des ASKÖ, der Naturfreunde und zahlreicher anderer Vereine wurde beschlagnahmt. Die Sportplätze, Schutzhütten, Bootshäuser wurden mitsamt ihrem Inventar bewährten obrigkeitlichen Organisationen wie der Heimwehr übergeben, auch wenn diese bislang kaum als Förderer des Sports in Erscheinung getreten waren (Stecewics 1998:62–65).

Welche Bedeutung dem Sport im Ständestaat eingeräumt wurde, unterstrich die Übernahme aller Kompetenzen für Sportangelegenheiten (mit Ausnahme des Unterrichts und der Ausbildung der Sportlehrer) durch das Bundeskanzleramt. Mit der Zuständigkeit der Einheitssportfront wurde der Vizekanzler und Heimwehrführer Starhemberg betraut. Das rechtliche Gerüst der Einheitssportfront formulierte ein Bundesgesetz vom 21. November 1934, das die Österreichische Sport- und Turnfront als auf autoritärer Grundlage und Führerprinzip aufgebauten Verband definiert, der zum Zweck der einheitlichen

vaterländischen Führung alle Sport- und Turnverbände zusammenschloss (Stecewicz 1998:89–90). Opposition gegen die totale Einmischung des Staates kam aus beiden Richtungen: die in Brünn gedruckte illegale *Arbeiter-Zeitung* kritisierte am 2. Dezember 1934 den „Zustand totalitärer Staatsklaverei“, und in den Publikationen des Deutsch-Österreichischen Alpenvereins wetterte der Vorsitzende und Nationalsozialist Pichl gegen die Eingliederung der österreichischen Sektionen, bis er auf Anordnung von Starhemberg 1935 aus seinem Amt entfernt wurde (Stecewicz 1998:97). Der DTB 1919, in dessen Turnhallen sich auch Putschisten gesammelt hatten, wurde nach dem gescheiterten Putsch der Nationalsozialisten im Juli 1934 unter bundesstaatliche Leitung gestellt und nach Besserung der zwischenstaatlichen Beziehungen zwischen Deutschland und Österreich im Juli 1936 der Sportfront einverleibt.

Der Anschluss 1938 bedeutete das Ende für die Einheitssportfront. Zunächst wurde am 14. März Friedrich Rainer, Chef des Politischen Amtes in der Landesleitung Österreich der NSDAP, die Leitung der Turn- und Sportfront übertragen, die als eigener Gau dem Deutschen Reichsbund für Leibesübungen eingegliedert wurde. Die Christlich-Deutschen Turnvereine wurden aufgelöst, jüdische Mitglieder aus allen Vereinen der Front entfernt und die Jugendabteilungen der Hitlerjugend angeschlossen (Stecewicz 1998:161–163). Als am Ende des Jahres der Deutsche Reichsbund für Leibesübungen auf Führererlass als Nationalsozialistischer Reichsbund für Leibesübungen in den NS-Apparat eingegliedert wurde, wurden auch die ehemaligen österreichischen Vereine als „deutsche Gemeinschaften“ des Gaus XVII unter die Kontrolle der NSDAP gebracht.

Ähnlich wie in Österreich und Deutschland hatte sich der japanische Staat weitgehend aus der Organisation des Freizeitsports herausgehalten. In den frühen 1930er Jahren war die Idee von sich selbst tragenden Sportklubs eine ausgesprochene Seltenheit, wenngleich die modernen Industriebetriebe etwa zu der Zeit begannen, stärker auf die Freizeitaktivitäten ihrer Mitarbeiter einzuwirken und diesen etwa die Mitgliedschaft bei firmenintern organisierten Sportklubs anboten. Diese waren aber ebenso eine absolute Minderheit wie die Schüler und Studenten an den höheren Bildungsinstitutionen, denen die größte Palette an Sportmöglichkeiten zur Auswahl offen stand. Mit Ausnahme der Großstadtbewohner, die in den 1920er Jahren den Zuschauersport und vereinzelt Sportarten als Ausdruck eines neuen urbanen Konsumstils entdeckten, kam der Großteil der Bevölkerung praktisch nur periodisch während der Schulausbildung in den Kontakt mit Sportaktivitäten, und dort zumeist mit Turnsport, Kampfkünsten und weniger aufwändigen Gruppenspielen.

Faktisch war der Großjapanische Amateurdachsportverband (Dainihon taiiku kyōkai) das Pendant zum Deutschen Reichsbund für Leibesübungen.

Der 1911 gegründete Verband vertrat Japan zunächst nach außen bei den Olympischen Spielen und entwickelte erst nach und nach die interne Organisationsstruktur eines Dachverbands, der sich in Einzelsportartenverbände und regionale Zweigstellen untergliederte. Selbst der Amateursportdachverband musste zu Beginn der Taishō-Zeit bei seinen ersten Gehversuchen weitgehend auf staatliche Hilfe verzichten. Das Interesse des Staates manifestierte sich ab den frühen 1920er Jahren, zum Beispiel in der Ausrichtung der ersten nationalen Sportfeste, die gleichzeitig auch Meisterschaftswettkämpfe waren, auf dem „heiligen“ Grund des Meiji-Schreins. Auf politischer Ebene fielen Sportangelegenheiten in das Ressort des Erziehungsministeriums, auch wenn sich seit Beginn des 20. Jahrhunderts immer wieder die Ministerien für Inneres und Heeresangelegenheiten in Fragen der Körperertüchtigung einmischten (Sakaue 1998:68–73). Bis in die Mitte der 1930er Jahre hinein konnte das Erziehungsministerium seine Vormachtstellung erhalten; dafür trugen seine Direktiven selber zur Instrumentalisierung des Sports für nationale Zwecke bei. Auf Vorschlag des Beratungsausschusses für Erziehungsfragen wurden die Leiter der Zweigstellen der Amateursportverbände in den Präfekturen quasi verbeamtet und damit dem direkten Zugriff des Ministeriums unterstellt (Sakaue 1998:156). Dem Drängen der Armee nach gesunden Soldatenkörpern begegnete das Erziehungsministerium 1937 mit der Ablösung von Schulhygienewarten (*gakkō eisei-kan*) durch Sportwarte (*taiiku-kan*), die sich konzentriert um das nationale Ziel der Stärkung des Volkskörpers kümmern sollten. 1941 wurde die Leibeserziehung als eigene Sektion im Erziehungsministerium aufgewertet. Mittlerweile hatte sich das Heeresministerium mit seinem Wunsch nach einem Wohlfahrtsministerium durchgesetzt, das sich primär der Volksgesundheit und dem großen Übel der Tuberkulose widmen sollte. Auch dieses Ministerium (*Kōseishō*) verfügte seit 1938 über eine eigene Sektion für Fragen der körperlichen Gesundheit (*Tairyokukyoku*).

Die Kontrolle der Jugend setzte aber auch außerhalb der Schule an. Zur genaueren Überwachung der in den sportlichen Klubs organisierten jungen Arbeiter und Arbeiterinnen wurde 1930 ein Firmensportverband gegründet, dem allein in Tōkyō 602 Firmen beitreten mussten. Auf Anregung des Militärs war bereits 1916 eine landesweite Jugendorganisation (*Dainippon rengō seinen-dan*) gegründet worden, in der alle männlichen Pflichtschulabgänger, die noch nicht im wehrfähigen Alter waren, automatisch zum Mitglied wurden. Diese Jungmännerorganisationen waren ähnlichen Verbänden aus Europa wie dem Wandervogel nachgebildet worden, deren Effektivität für die Schürung der Kriegsbegeisterung unter der Jugend japanische Militärbeobachter wie den General und späteren Premierminister Tanaka Giichi während des Ersten Weltkriegs begeistert hatten. Ähnliche Organisationen wurden auch

für jüngere Burschen und Mädchen gegründet. 1928 zählte das zuständige Amt für Öffentliche Erziehung im Bildungsministerium 15.295 Gruppen für Jungen mit über 2,5 Millionen Mitgliedern und 13.034 Mädchengruppen mit 1,5 Millionen Mitgliedern (Monbushō 1972:Kap.4.8). Die politische und moralische Bildung der arbeitenden Jugendlichen war eines der Hauptanliegen dieser Verbände. Sport war neben militärischen Drillübungen eine der Hauptbeschäftigungen während der allwöchentlichen Treffen. Allerdings gab es je nach Region große Unterschiede in den Sportarten, derer sich die Jugendgruppen annehmen konnten. Generell waren die modernen Sportarten auf dem Land weit unterrepräsentiert, wo es selbst an den einfachsten Ausrüstungsgegenständen fehlte. Im Jänner 1941 wurden auf Druck des Erziehungsministeriums alle Kinder- und Jugendorganisationen des Landes in der Großjapanischen Jugend- und Kinderorganisation (Dainippon seishōnendan) vereint. In der Struktur folgte es dem dreistufigen Modell der japanischen Verwaltung: landesweiter Dachverband mit präfekturalen Sektionen, die von den Gouverneuren geleitet wurden, und lokalen Zweigstellen unter der Aufsicht der Direktoren von Jugendschulen (*seinen gakkō*). Diese Mischung aus Berufs- und Sonntagsschule war bereits 1935 zur Erziehung der Jugendlichen in Disziplin und körperlichen wie sittlichen Tugenden, zur Vorbereitung auf das Berufs- und das Alltagsleben und den Dienst an der japanischen Nation gegründet worden. Auch die bislang weitgehende Autonomie genießenden Studentensportverbände wurden Ende 1941 in einer Organisation (Dainippon gakutō taiiku shinkōkai) gleichgeschaltet.

Die Totalisierung des Sportbetriebs fand ihren Höhepunkt mit der Reorganisation des Amateursportdachverbands 1942. Der föderative Verband löste sich und seine Mitgliederorganisationen auf. Unmittelbar danach wurde er aber als Großjapanischer Sportklub (Dainippon taiikukai) neu gegründet, dem die bislang unabhängigen Mitgliedsverbände nun als sportartenspezifische Sektionen angehörten. Den Vorsitz im Sportklub Japan übte der Premierminister Tōjō Hideki aus, der im Übrigen auch den Vorsitz über die Massenorganisation zur Unterstützung der Kaiserherrschaft innehatte. Damit war der gesamte japanische Sportbetrieb von einer einzigen Vereinigung absorbiert worden.

6. Die Militarisierung des Sports

Vormilitärische Erziehung war nicht nur den Nazis ein Anliegen, sondern auch dem Ständestaat. Eine der wichtigsten Neuerungen der Schulsportpolitik zwischen 1934 und 1938 betraf die Einführung der vormilitärischen Ausbildung für Knaben, die 1935 in Kraft trat. 1937 wurde diese konsequent ergänzt durch

eine obligate Schießausbildung in den beiden obersten Klassen der mittleren Lehranstalten. Mädchen, die freilich von diesen Lehrveranstaltungen ausgeschlossen waren, wurden stattdessen im Hinblick auf ihre künftigen Aufgaben als Frauen und Mütter unterwiesen. Mit der vormilitärischen Erziehung waren Zielvorstellungen verbunden, die nationalistische Begeisterung für Österreich zu erwecken und zur Charakterschulung beizutragen suchte: die dabei aufgezählten Eigenschaften wie Mut, Tapferkeit und Gehorsam entsprechen einigen Leitmotiven der nationalsozialistischen Leibeserziehung. Damit war der habituellen Militarisierung der Schuljugend (Müllner 1993:52) bereits vor dem März 1938 der Boden bereitet worden.

In Japan wurden bereits seit der Errichtung des modernen Erziehungssystems im späten 19. Jahrhundert militaristische Ambitionen der vormilitärischen Wehrerziehung im Sportunterricht verwirklicht. Der weniger ideologisch als pädagogisch aufgefasste Streit zwischen Anhängern der militärischen und der schwedischen Gymnastik (*heishiki taisō*) wurde auch nach der Verabschiedung des ersten Lehrplans für den Sportunterricht im Jahr 1913 nicht aufgelöst, da dieser die Unterweisung der Schüler in beiden Stilrichtungen vorsah. Die Verfechter der Wehrerziehung aber gewannen allmählich die Überhand: 1917 empfahl ein Erziehungsausschuss dem Parlament, dass „die militärische Gymnastik an den höheren Bildungsinstitutionen Schüler zu Soldaten in patriotischer Übereinstimmung, kämpferischem Geist, Gehorsam und geistiger wie körperlicher Zähigkeit“ (Abe, Kiyohara und Nakajima 1992:5) erziehen solle, und 1925 durfte das Heeresministerium Offiziere als Sportlehrer an die Schulen schicken.

Die Militarisierung des Sportunterrichts intensivierte sich in den 1930er Jahren. Mit der Mobilisierung für den Krieg nahm der Sportunterricht zunehmend den Charakter der vormilitärischen Wehrausbildung an. Hier wurden die Schüler auf die Anforderungen des Kriegs vor Ort vorbereitet: Handgranaten ersetzten Schlagbälle, Wettrennen mit Gasmasken und Löschkübeln simulierten Brandschutzübungen, Staffelläufe mit Bahren das Bergen von Verwundeten (vgl. Abe, Kiyohara und Nakajima 1992). 1939 wurde militärischer Drill (*gunji kyōren*) zum Pflichtfach an den Universitäten, und Landesverteidigung (*kokubō undō*) erschien als neue Sportart auf den Lehrplänen; entsprechende Turniere wurden nach den ersten Landesverteidigungssportspielen (*Seinen gakkō kokubō taiiku taikai*) im Mai 1939 regelmäßig abgehalten. Der reguläre Sport geriet aufgrund seiner westlichen Wurzeln zunehmend ins gesellschaftspolitische Abseits: Das Erziehungsministerium gestattete den Schülern Wettkampfsportarten nur mehr an Feiertagen; ein kaiserliches Edikt empfahl dagegen den jungen Schülern, sich in traditionellen Kampfkünsten zu üben. Englischsprachige Fachausdrücke wurden durch japanische Termini ersetzt,

und viele Materialien wie Gummi oder Leder, die für Sportgeräte oder die Sportausübung wichtig waren, fielen unter das Kriegsrationalisierungsgesetz.

7. Die Inszenierung des sportlichen Körpers

Die symbolische Verknüpfung von Sport und Nation für nationalistische Zwecke begann in den frühen 1920er Jahren. Bereits die Wahl des Parks um den 1920 fertig gestellten Meiji-Schrein, in dem der Gründer des modernen japanischen Staates verehrt wurde, für die Errichtung eines Sportkomplexes demonstriert den inszenatorischen Charakter des Sports als Ritual und Zeremonie. Dieser Ort bildete einen wesentlichen Bezugspunkt für die nationalistische Indoktrination der jugendlichen Sportler, da die Delegationen aus ganz Japan, wenn sie anlässlich der hier ab 1923 ausgetragenen Meisterschaften in die Hauptstadt reisten, auch dem Schrein einen obligatorischen Besuch abstatteten. Die räumliche Dimension wurde um eine zeitliche Komponente erweitert: Der Schlußtag des Turniers fiel auf den 3. November, den Geburtstag des Meiji-Kaisers. Diesen staatlichen Feiertag erklärte das Erziehungsministerium zum landesweiten Tag des Sports (*Zenkoku taiiku dē*), an dem sich im ganzen Land Schulen und Schüler in sportlichen Wettkämpfen maßen.

Die sich im Laufe der Zeit subtil verändernden Vorstellungen des Staates vom Zweck des Sports spiegeln sich in den Bezeichnungen für die Großturniere wider. Die ersten beiden Veranstaltungen wurden als Meiji Schrein-Wettkampfturnier (*Meiji jingū kyōgi taikai*) unter der Ägide des Innenministeriums, das für den Schrein zuständig war, durchgeführt. Als das sich in seinem Kompetenzbereich bedroht fühlende Erziehungsministerium drohte, die Spiele zu boykottieren und den Schülern die Teilnahme am Turnier zu verbieten, fiel das Turnier in seinen Zuständigkeitsbereich und wurde ab 1926 als Meiji Schrein-Turnier für Nationale Leibesübungen (*Meiji jingū kokumin taiiku taikai*) ausgetragen. Ab 1939, als das Wohlfahrtsministerium die Organisation der Spiele übernahm, wurden sie zum Nationalen Volksturnier für Leibesübungen (*Meiji jingū kokumin rensei taikai*); und 1942, als Sport direkt dem Kabinett zugeordnet war, ersetzte das Wort für Drill die Leibesübungen (*Meiji jingū kokumin kyōren taikai*): dieser Name passte auch treffender zum zunehmend militärischen Charakter der Spiele, von dem wir bereits gehört haben.

Auch auf internationaler Ebene widmete der japanische Staat langsam, aber sicher, dem Sport und seiner Bedeutung für die Repräsentation nach außen und die Kohäsion nach innen mehr Aufmerksamkeit. Dass Hitler-Deutschland die Olympischen Spiele 1936 effektiv verwendete, um seine neu gewonnene nationale Größe vor der Welt zu inszenieren, Ängste vor dem

Nationalsozialismus zu beschwichtigen und seine politischen Ambitionen zu legitimieren, ist längst bekannt und ausführlich dokumentiert worden (vgl. Alkemeyer 1996). Zweifelsohne hätte das militaristische Japan 1940 die ihm 1936 zugesprochenen XII. Olympischen Spiele in Tōkyō in gleicher Weise zu nutzen gewusst, hätte nicht der Krieg gegen China das japanische Kaiserreich zur Aufgabe dieses Plans gezwungen (vgl. Karaki 1982; Tagsold 2002).

Zu den Olympischen Spielen von Los Angeles entsandte Japan 1932 das nach den gastgebenden USA größte Sportlerkontingent und beendete die Spiele auf dem sechsten Rang in der Länderwertung. Vor allem die Siegesserie der Schwimmer in einer Disziplin, die bislang von den USA dominiert worden war, sorgte für weltweite Überraschung. Der Erfolg der japanischen Sportler sorgte für einen, wenn auch nur vorübergehenden, positiven Meinungsumschwung in der amerikanischen Presse Japan gegenüber, wenn man dem entsprechend enthusiastischen Bericht des Vorsitzenden des Amateursportdachverbands Kishi Seiichi an den japanischen Kaiser Glauben schenken darf (Sakaue 1998:188). Der Einfluss von Sportgroßveranstaltungen auf die Sportbegeisterung in Japan war dank der sportlichen Erfolge und der Leistungen der modernen Massenmedien enorm. Rund 40.000 Leser der *Asahi shinbun* beteiligten sich an einem Wettbewerb, den die Zeitung zur Unterstützung der Olympiamannschaft ausgeschrieben hatte: Gesucht wurde ein selbst gedichteter Text für einen quasi-offiziellen sportlichen Schlachtgesang. Radio-Reportagen von den Spielen in Los Angeles wurden im japanischen Rundfunk um einige Stunden zeitversetzt quasi als Live-Übertragungen gesendet. Vier Jahre später aus Berlin konnten die japanischen Sportfans bereits im Originalton den Verlauf der Spiele verfolgen. Das Interesse an den Olympischen Spielen von Berlin war durch den zuvor schon bekannt gewordenen Zuschlag der Spiele von 1940 an Tōkyō immens in die Höhe gestiegen, und Funktionäre wie Medien beobachteten die Organisation der Olympischen Spiele in Berlin genau als Vorbereitung für die Spiele von Tōkyō. Japan war auf ausdrücklichen Wunsch der Nationalsozialisten mit dem bisher größten Aufgebot an Sportlern an einer internationalen Sportveranstaltung angereist. Die Fördermittel, die der Sportverband vom Erziehungsministerium und vom Tennō-Haus für die Expedition erhalten hatten, waren um ein Vielfaches höher als die Gelder, die während der vorhergegangenen Olympischen Spiele eingeworben werden konnten (Sakaue 1998:230–232). Richard Mandell (1971) hat in seiner Studie über die Nazi-Spiele die Japaner als die emotionalsten unter den antretenden Nationen beschrieben: Sie brachen in Tränen aus, egal ob sie als Sieger oder als Verlierer aus den Wettbewerben hervorkamen (zit. in Sakaue 1998:232). Dies unterstreicht den Druck, dem sich die Repräsentanten Japans bei ihren Auftritten auf der Bühne der Welt bewusst waren.

Die Bewerbung um die XII. Olympischen Spiele in Tōkyō hatte bereits in den frühen 1930er Jahren unter Federführung des Bürgermeisters der Stadt, Nagata Hideichirō, begonnen. 1935 sprachen sich beide Kammern des nationalen Parlaments für die Abhaltung der Spiele im Jahr 1940 aus. Für dieses Jahr waren große Feierlichkeiten vorgesehen anlässlich der von japanischen Historikern berechneten 2600 Jahre währenden Kaiserherrschaft; Weltausstellung und Olympische Spiele in Tōkyō hätten dem Tennō die Gratulationen und dem Staat die Aufmerksamkeit der gesamten Welt beschert. Das Lobbying gegen Konkurrenten aus Rom, London und Helsinki übernahmen für Japan vor allem Kanō Jigorō, der Gründer des Kōdōkan Jūdō und erster japanischer Repräsentant beim Internationalen Olympischen Komitee, sowie Baron Soejima Michimasa und der Botschafter Japans in Italien Sugimura Yōtarō. Den Zuschlag erhielt Tōkyō 1936 beim Olympischen Kongress in Berlin; ein Nachfahre der Tokugawa-Herrscher wurde Vorsitzender des Olympischen Planungskomitees. Die Spiele fielen jedoch zusammen mit den Winterspielen, die in Sapporo hätten stattfinden sollen, und der Weltausstellung genauso wie die für 1938 geplanten Ostasiatischen Spiele dem 1937 ausgebrochenen Krieg zum Opfer. Das Militär hatte sich nie von der Aussicht begeistert gezeigt, Geld und Ressourcen für ein Sportfest zu verschwenden. Zum großen Jubeln fehlte schlichtweg das Geld, und an der abgespeckten Version der Oriental Games im Juni 1940 nahmen neben Japan nur mehr Athleten aus den Ländern teil, die bereits dem japanischen Einflussbereich unterstanden.

Diese japanisierte Version der ursprünglich auf amerikanische Initiative gegründeten „Fernöstlichen Olympischen Spiele“ stellt eine weitere Manifestation der engen Verknüpfung von Sport und Politik dar. Erstmals fand das Turnier zwischen China, Japan und den Philippinen 1913 in Manila statt. Volle Mitgliedschaft im Verband der Fernöstlichen Athleten erhielt Japan 1915 bei den zweiten Spielen in Shanghai. Dabei sorgte das japanische Team für einen Eklat, weil die japanischen Sportler verspätet anreisten. Anlass für die Verzögerung bildete die abwartende Haltung des japanischen Sportdachverbands nach anti-japanischen Sentiments in Shanghai, die von den „21 Forderungen“ an die chinesische Regierung ausgelöst worden waren (Date 2000:209). An japanisch-chinesischen Spannungen sollte der Verband auch auseinander brechen. 1934 verweigerte das Gründungsmitglied China dem mandschurischen Marionettenstaat das Recht zur Teilnahme an den zehnten Fernöstlichen Spielen, die 1934 in Manila stattfinden sollten; Japan drohte seinerseits, unter diesen Umständen nicht an dem Turnier teilzunehmen. Mangelnde Solidarität mit der Mandschurei warfen nationalistische Kreise dem Japanischen Amateurdachsportverband vor, als sich dieser doch für die Fahrt nach Manila

entschlossen hatte. Universitäre Sportklubs an der Meiji-Universität und später auch an der Keiō-, Waseda- und Tōkyō Bunrika-Universität drohten ihren Mitgliedern mit Ausschluss, wenn sie nicht das Auswahlteam verlassen würden. Patriotische Studentenverbände bedrängten die Sportler und den Dachverband mit Petitionen und Aktionismus: Schwimmer wurden Opfer eines handgreiflichen Überfalls; das Basketball-Team beim Abschiedsbankett und andere Sportler beim Einkleiden für den Zeremonialakt überfallen. Schließlich begann die Front der Sportler aufzubröckeln, bis ein beträchtlich reduziertes Team den Hafen von Kōbe verließ (vgl. die Berichterstattung in den Tageszeitungen im Frühjahr 1934).

Die Haltung der Nation spaltete sich an der Frage der Teilnahme ebenso, wie die Frage der Aufnahme der Mandschurei schließlich zur Auflösung des Verbands Fernöstlicher Athleten führte. Im Anschluss an die Spiele löste sich die Organisation bei ihrem Kongress selber auf; der zugleich neu gegründete Verband Orientalischer Sportler hatte neben den Philippinen nur mehr Japan als Vollmitglied: dem mandschurischen Verband wurde das Mitgliedsrecht automatisch zugeteilt, falls ein formaler Aufnahmeantrag gestellt werden würde.

Auch in Wien wurde der Sport für übersportliche Zwecke instrumentalisiert: Als die österreichische Bevölkerung im März 1938 zur Abstimmung über den Anschluss oder die zukünftige Unabhängigkeit aufgefordert wurde, wurde der Massenandrang bei Fußballspielen genutzt, um für eine den Plänen der Nationalsozialisten entsprechende Stimmenabgabe zu werben. Das offizielle Endergebnis der Abstimmung von 99,73% für den Anschluss war jedenfalls nicht allein Repressalien und Betrug der Nationalsozialisten zuzurechnen.

7. Schlussbemerkung

Der Blick auf Japan und Österreich in den 1930er und frühen 1940er Jahren unterstreicht den hohen Stellenwert, den Sport in totalitären Systemen einnimmt. Der Sport wurde im Nationalsozialismus zu einem zentralen Handlungsfeld der Indoktrination; im Totalitarismus Japans dagegen hatte er eher komplementäre Funktion. Dies liegt zum einen daran, dass der Sportbetrieb in Japan in wesentlich höherem Ausmaß in den Bildungsinstitutionen verankert war, zum anderen daran, dass der japanische Staat über Schulen, Armee und Jungmännerorganisationen die staatsshintōistische Ideologie vom Familienstaat mit dem quasi-göttlichen Tennō als Oberhaupt der Nation in einem Ausmaß verbreiten konnte, wie es die europäischen Massenbewegungen des Faschismus sich nicht erträumen konnten.

Wie eingangs geschildert, fördert die Lüge des unpolitischen Sports die Stabilität des totalitären Systems. Die charakteristische Aneignungstaktik repressiver Systeme besteht gerade in der Negation von Anstrengung, Disziplin und Leistung des Einzelnen, der stattdessen als typischer Repräsentant für die Errungenschaften des Systems, das ihn hervorgebracht hat, dargestellt wird. Abgesehen von diesem Merkmal ist die Kombination aus staatlichem Verwertungsanspruch und kulturalistisch-ideologischer Vereinnahmung individueller oder kollektiver Spitzenergebnisse aber auch in liberalen Gesellschaften nichts Ungewöhnliches. Wenn Mitglieder unterschiedlicher Systeme und Ideologien auf dem Sportplatz gegeneinander antreten, stehen häufig mit ihnen auf dem Feld das Prestige von Staaten, die Wahrung nationaler Interessen oder der Überlegenheitsanspruch ideologischer Lehren. Unterschiede ergeben sich wiederum in der sportlichen Praxis: den diesen symbolischen Kampf austragenden Körpern stehen jeweils unterschiedliche Wege zur Verfügung, wie sie sich vorbereitend in Form bringen, dem Erwartungsdruck stellen müssen oder entziehen können. Gerade in der Wahlmöglichkeit ist das liberale System jedem repressiven System gegenüber vorzuziehen. Nur besteht auch im Liberalismus die Gefahr, dass die Konkurrenzsituation des Wettkampfs und die Repräsentationsanforderungen des Turniers das Recht auf Selbstbestimmung zur Illusion verkommen lassen.

Literatur

- ABE Ikuo, KIYOHARA Yasuharu und NAKAJIMA Ken
 1992 „Fascism, sport and society in Japan“, *The International Journal of the History of Sport* 9/1 (April 1992), 1–28.
- ALKEMEYER, Thomas
 1996 *Körper, Kult und Politik. Von der „Muskelreligion“ Pierre de Coubertins zur Inszenierung von Macht in den Olympischen Spielen von 1936*. Frankfurt a.M. und New York: Campus.
- BÖTTCHER, Dirk
 1989 „Faschismus. Begriff und historische Entwicklung“, Ulrich Menzel (Hg.): *Im Schatten des Siegers: JAPAN. Staat und Gesellschaft*. Frankfurt: Suhrkamp, 77–98.
- COLLINS, Tony
 2000 „Return to manhood. The cult of masculinity and the British Union of Fascists“, J.A. Mangan (Hg.): *Superman supreme. Fascist body as political icon – global fascism*. London: Frank Cass, 145–162.
- DATE Yoshimi
 2000 „Kyokutō senshūken kyōgi taikai no sekai. Ajia shugitekina supōtsu kan no risō

to genjitsu“ [Die Welt der Fernöstlichen Spiele. Ideal und Wirklichkeit einer asiastischen Sportsicht], Hirai Hajime (Hg.): *Supōtsu de yomu Ajia*. Kyōto: Sekai shisōsha, 205–224.

GRIFFIN, Roger

1994 *The nature of fascism*. London u.a.: Routledge.

HAVEL, Václav

2004 *Acceptance Speech for the Seoul Peace Prize 2004*. Online http://www.seoul-peaceprize.or.kr/english/prize_sixth_03.shtml (Zugriff 10.12.2004).

HITLER, Adolf

1937 *Mein Kampf*. München: Zentralverlag der NSDAP.

IRIE Katsumi

1986 *Nihon fashizumu ka no taiiku shisō* [Konzepte der Leibeserziehung im japanischen Faschismus]. Tōkyō: Fumidō shuppan.

KARAKI Kunihiko

1982 „Die aufgegebenen Olympischen Spiele in Tokyo 1940“, *Hitotsubashi Journal of Arts and Sciences* 23/1, 60–70.

KERSHAW, Ian

1993 *The Nazi dictatorship. Problems and perspectives of interpretation*. London: Edward Arnold.

LEITGEB, Manfred

2000 *Sport als Transportmittel nationalsozialistischer Ideologie*. Diplomarbeit. Geisteswissenschaftliche Fakultät der Universität Wien.

LINZ, Juan J.

1976 „Some notes towards a comparative study of facism“, Walter Laquer (Hg.): *Fascism: A reader's guide*. Berkeley: University of California Press, 3–121.

MANDELL, Richard

1971 *The Nazi Olympics*. New York: Macmillan.

MANGAN, J.A., und KOMAGOME Takeshi

2000 „Militarism, sacrifice and emperor worship: the expendable male body in fascist Japanese martial culture“, J.A. Mangan (Hg.): *Superman supreme. Fascist body as political icon – global fascism*. London: Frank Cass, 181–204.

MANZENREITER, Wolfram

2001 „Moderne Körper, moderne Orte. Sport und Nationalstaat in Japan und Österreich 1850–1900“, *Minikomi – Informationen des Akademischen Arbeitskreises Japan* 2 (2001), 14–21.

MARSCHIK, Matthias

1998 *Vom Nutzen der Unterhaltung. Der Wiener Fußball in der NS-Zeit: Zwischen Vereinnahmung und Resistenz*. Wien: Turia + Kant.

MARTIN, Bernd

1999 „„Großasiatische Wohlstandssphäre“, Japan, der Krieg in Asien und im

- Pazifik“, Mathias Münter-Elfner u.a. (Hg.): *Aufbruch der Massen, Schrecken der Kriege*. Leipzig und Mannheim: Brockhaus, 664–677.
- MONBUSHŌ (Hg.)
 1972 *Gakusei hyakunen shi* [Geschichte von 100 Jahren Schulsystem]. Tōkyō: Ōkurashō Insatsukyoku.
- MORI Takemaro
 2004 „Colonies and countryside in wartime Japan: emigration to Manchuria“, *Japan Focus* Juli 2004. Online <http://japanfocus.org/article.asp?id=130> (Zugriff 12.12.2004).
- MOSSE, George
 1966 *The crisis of German ideology: intellectual origins of the Third Reich*. New York: Schocken.
- MÜLLNER, Rudolf
 1993 *Die Mobilisierung der Körper. Der Schul- und Hochschulsport im nationalsozialistischen Österreich*. Wien: WUV-Universitätsverlag.
- NOLTE, Ernst
 1984 *Der Faschismus in seiner Epoche. Action française – Italienischer Faschismus – Nationalsozialismus*. München: Piper.
- PFEIFFER, Lorenz
 1987 *Turnunterricht im Dritten Reich*. Köln: Pahl-Rugenstein.
- REISCHAUER, Edwin
 1970 *Japan. The story of a nation*. New York: Knopf.
- SAKAUE Yasuhiro
 1998 *Kenryoku sōchi to shite no supōtsu. Teikoku Nippon no kokka senryaku* [Sport als Machtinstrument. Die Nationalstaatsstrategie des Kaiserlichen Japans]. Tōkyō: Kōdansha (= Kōdansha sensho mechie; 136)
- STECEWICZ, Ludwig
 1998 *Sport und Diktatur. Erinnerungen eines österreichischen Sportjournalisten 1934–1945*. Hg. von Matthias Marschik. Wien: Turia + Kant.
- TAGSOLD, Christian
 2002 *Die Inszenierung der kulturellen Identität in Japan. Das Beispiel der Olympischen Spiele Tokio 1964*. München: Iudicium.
- WEBER, Wolfgang, und Paula BLACK
 2000 „Muscular Anschluss: German bodies and Austrian imitators“, J.A. Mangan (Hg.): *Superman supreme. Fascist body as political icon – global fascism*. London: Frank Cass, 62–81.
- YAMAMOTO Takuji
 1999 „Kokuminka to gakkōshintai kensa ni tsuite“ [Nationalisierung und die schulische Körperuntersuchung], *Ōhara shakai mondai kenkyūjo zasshi* 488, 30–43.

Im Wechselbad der Gefühle. Politik und Alltag in Wien 1930 bis 1945 – Eine Collage

PETER EIGNER

„Bis Vieradreißig war i Sozialist. Des war aa ka Beruf. ... Später bin i demonstrieren gangen für de Schwarzen ... für de Heimwehr ... net? Hab i fünf Schilling kriagt ... Dann bi i ummi zu de Nazi ... da hab i aa fünf Schilling kriagt ... na ja, Österreich war immer unpolitisch ...“

Qualtinger und Merz, *Der Herr Karl*, 11.

Hinter dem Titel meiner Ausführungen „Im Wechselbad der Gefühle“ versteckt sich, wie das einleitende Zitat bereits nahe legt, nicht etwa die Geschichte des österreichischen (Fußball)Wunderteams bis zum Abreißen seiner Siegesserie, das Hauptaugenmerk der folgenden Ausführungen liegt auf der wechselvollen Geschichte Wiens in den 1930er Jahren, dem mehrfachen politischen Paradigmenwechsel (in den Jahren 1933/34 bzw. 1938) und dessen Auswirkungen auf den Alltag der Wiener Bevölkerung.¹

Diese Periode umfasst die letzten Jahre des so genannten „Roten Wien“, des international gerühmten Paradebeispiels einer sozialdemokratischen Kommunalpolitik, bis zu seinem Ende, das sich ab 1931, deutlich ab 1933 abzuzeichnen begann und im Aufstand eines Teils der österreichischen Arbeiterschaft im Februar 1934, von vielen als Bürgerkrieg bezeichnet, kulminierte. Es folgte die Etablierung und vergleichsweise kurze Regierungsperiode des autoritären Ständestaates, der österreichischen Variante des Faschismus. Geprägt wurde der Zeitraum von der Konfrontation der drei großen politischen Lager Österreichs, der ab 1934 verbotenen Sozialdemokratie, den Christlichsozialen, oder genauer dem konservativ-bürgerlichen Lager insgesamt, und den sich im Untergrund formierenden Nationalsozialisten, die mit der Errichtung des Hitler-Regimes in Deutschland im Jahr 1933 ihre Zeit auch in Österreich gekommen sahen. Und dies nicht zu Unrecht, wie ein Blick auf die „Anschlussstage“ im März 1938 verdeutlicht. Eine Aufbruchstimmung, getra-

¹ Eine wesentliche Literaturgrundlage dieser Arbeit bilden Wien-Darstellungen, die sich auf die Lebensverhältnisse in Wien in den 1930er und 1940er Jahren konzentrieren, sowie Ereignischroniken. Es sind dies teils populärwissenschaftlich gehaltene Bücher, die meisten darunter zeichnen sich insbesondere durch hervorragendes Bildmaterial aus. Zu nennen sind hier Pohanka und Apfel 1991; Veigl und Derman 1998 sowie Brandstätter 1986.

gen von der Hoffnung auf ein Ende der wirtschaftlichen Misere insgesamt und der Arbeitslosigkeit im Besonderen, hatte weite Teile der Bevölkerung Wiens erfasst. Glaubten viele Wienerinnen und Wiener nun den Alptraum der letzten Jahre hinter sich gelassen zu haben, so erscheinen die Ereignisse retrospektiv nur als Stationen auf dem Weg in die wahre Katastrophe.

Die „Anschluss“-Euphorie dürfte nicht lange angehalten haben. Weniger ein grundlegender ideologischer Gesinnungswandel als vielmehr das verstärkte Aufkommen antideutscher Ressentiments und die bald blutige Realität des Zweiten Weltkriegs dürften zu einem Stimmungsumschwung eines Teils der Bevölkerung beigetragen haben, in Wien wahrscheinlich mehr als im restlichen Österreich. Als der Krieg dann 1945 zu Ende war, das NS-Regime besiegt, waren viele froh, viele allerdings auch nicht. Und gerade im groß zelebrierten österreichischen Jubeljahr 2005 gilt es auch an die Schattenseiten der Geschichte Österreichs zu erinnern.

Wohl niemand hat diesen dramatischen Wandel so treffend und böse beschreiben können wie Carl Merz und Helmut Qualtinger in ihrem *Herrn Karl*, der wohl genialsten Literarisierung eines typischen Durchschnittsösterreichers, der sich an alle Situationen und Lebenslagen anpasst.

Auf dem Weg in die Katastrophe

„De Dreißigerjahr? Da war i sehr oft arbeitslos. Hackenstad.“

Qualtinger und Merz, *Der Herr Karl*, 11.

Entsetzliche wirtschaftliche Not (es gab kaum eine Familie ohne Arbeitslosen), Parteienhass und Terror, Bürgerkriegsstimmung und Todesurteile prägten die 1930er Jahre und bestimmten gewiss auch den privaten Alltag der Wiener Bevölkerung. Demgegenüber standen die kleinen Freuden und Ablenkungen, kurze Phasen, in denen man das Elend vergaß oder zumindest zu vergessen suchte. Der österreichische Schriftsteller Anton Wildgans weiß wahrscheinlich noch gar nicht, wie recht er hat, wenn er in seiner am 1. Jänner 1930 im Rundfunk gesendeten „Rede über Österreich“ den Mythos des „österreichischen Menschen“ kreiert, der „seine eigene sittliche Höhe“ erst erreicht, „wenn seine leiderfahrene Philosophie in Kraft tritt: im Dulden“ (Brandstätter 1986:421). Dazu sollten sich noch viele Gelegenheiten ergeben, schneller als vielen lieb war.²

² Die hier zum Ausdruck kommende Passivität als eine Art österreichischer „Volkscharakter“, fast schon eine Vorwegnahme der späteren Opferrolle, auf die sich Österreich nach 1945 – gestützt auf die Moskauer Deklaration – zurückzog, sollte jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich viele Österreicherinnen und Österreicher sehr aktiv an der Beseitigung der Demokratie sowohl 1933/34 als auch 1938 und an den

Die Stadt steht vor immer größeren wirtschaftlichen Problemen, eine Ende 1929 durchgeführte Verfassungsänderung hat eine enorme Reduktion der Geldmittel für die Gemeinde Wien mit sich gebracht. Neben der Kinder- und Jugendfürsorge, dem Gesundheits- bzw. dem Schulwesen liegt der wohl größte Schwerpunkt der sozialdemokratischen Stadtverwaltung auf dem sozialen Wohnbau. Viele Wienerinnen und Wiener leiden unter verheerenden sozialen Bedingungen, insbesondere unter katastrophalen Wohnverhältnissen: „An den Winterabenden wurde es jetzt schon sehr kalt. Wir hatten zu wenig Geld, um Brennholz zu kaufen, und auch keinen richtigen Ofen. Die Heizung besorgte ein Kochherd, und ab zehn Uhr abends wurde nicht mehr nachgelegt. Das hatte zur Folge, dass in unserem Wohn-Schlaf-Raum (wir hatten ja nur diesen einen) die Temperatur in der Nacht auf acht bis sechs Grad absank.“ (Doubek 2003:45). Ein neues, vom bei vielen umstrittenen, teils sogar verhassten Stadtrat Hugo Breitner eingeführtes Steuersystem ermöglicht die Errichtung von weit über 60.000 Wohnungen in Wien. Bis heute prägen Gemeindebauten das Bild Wiens, wobei viele der in den 1920er und 1930er Jahren errichteten Wohnanlagen auch architektonisch bemerkenswert sind. Im Oktober 1930 wird etwa mit der Einweihung des Karl-Marx-Hofes, einem der größten Gemeindebauten Wiens, der 5.000 Menschen Platz bietet, noch einmal ein großer Propagandaerfolg³ der Wiener Sozialdemokratie erzielt, doch ihre Blütezeit ist vorbei: Die Infrastrukturinvestitionen schrumpfen, 1931 wird der Verteilungsschlüssel der Bundeseinnahmen zuungunsten Wiens geändert, die Bundeshauptstadt zunehmend finanziell ausgehungert.

Dieses „Rote Wien“ steht einer parteipolitisch großteils konservativen „schwarzen Provinz“ gegenüber, einer jener unheilvollen und nicht zu lösenden Konflikte, der seinen Schatten über die Geschichte der Ersten Republik wirft. Bereits im Mai 1930 ist dem Korneuburger Eid, den die Heimwehranhänger⁴, die nach ihrer Huttracht⁵ als „Hahnenschwanzler“ bezeichnet werden, schwören, deutlich sowohl ein Bekenntnis zu den Grundsätzen des Faschismus als auch eine Kampfansage gegen den westlichen demokratischen Parlamentarismus zu entnehmen gewesen (Goldinger und Binder 1992:171).

Verbrechen des NS-Regimes beteiligten. Dulden bezieht sich hier in erster Linie auf das wirtschaftliche Elend der 1930er Jahre, insbesondere die exorbitant hohe Arbeitslosigkeit.

³ Zitat aus der Festrede Otto Glöckels: „Früher wurden Schlösser und Burgen gebaut für die Unterdrückten des Volkes ... heute entstehen Burgen des Volkes ...“, zitiert nach Brandstätter 1986:420.

⁴ Unter den Heimwehren sind die den Christlichsozialen nahe stehenden Wehrverbände zu verstehen, die sich allerdings zunehmend in zwei ideologische Richtungen aufsplitteten, eine stärker christlich-soziale und eine radikale nationalsozialistische.

⁵ Die Hüte der Heimwehrmitglieder waren mit einer Hahnenfeder geschmückt. Durch die vielen Verbote erhält Kleidung insgesamt eine starke Symbolwirkung. So stehen Ausschlaghemdkragen und Windbluse für die verbotenen Uniformen der Jungsozialisten.

Noch wird frei gewählt in Österreich, ein letztes Mal, eine bürgerliche Koalition besiegelt den Weg der bei den Wahlen 1930 erstmals stimmenstärksten österreichischen Partei, der Sozialdemokratie, in die Opposition. Dort bleibt sie auch, was viele retrospektiv als einen der verhängnisvollsten Fehler der Sozialdemokratie interpretieren, als es im Gefolge der Creditanstalt-Krise des Jahres 1931 zu einer Regierungsumbildung kommt und der Arbeiterpartei von den Christlichsozialen ein Koalitionsangebot unterbreitet wird.⁶

Radio hören, insbesondere den Sender Radio Wien, ist eine beliebte, weil auch relativ erschwingliche Freizeitbeschäftigung geworden. Das neue Medium macht das Lied *Dein ist mein ganzes Herz* aus der Operette *Das Land des Lächelns* von Franz Lehár zum Schlager des Jahres und seinen Interpreten Richard Tauber zu einem der bekanntesten Tenöre der Welt. Wer es sich leisten kann (die Wiener Arbeitsämter registrieren 1930 über 102.000 Arbeitslose, die Wirtschaftslage spitzt sich zu), flüchtet in die Traumwelt des Kinos. 1930 beginnt das Zeitalter des Tonfilms in Österreich, Willi Forst und Willi Fritsch erfreuen insbesondere die Zuseherinnen, Lilian Harvey die Zuseher.

Wien leidet wie andere Städte unter immer mehr Verkehr. 1930 erfolgt deshalb eine Festlegung der Handzeichen zur Regelung von Straßenkreuzungen. Städtische Freiräume gibt es allerdings noch genug, der Verkehr konzentriert sich auf die Innenstadt und einige andere neuralgische Punkte. Auf der Straße zu leben ist somit trotz zunehmenden Verkehrs für tausende Wiener Kinder und Jugendliche Realität, sicher auch wegen der Enge der Wohnverhältnisse. Auf der Straße wird gespielt (vor allem Fußball, aber auch Cowboy und Indianer, Tempelhupfen oder Kuglerl scheiben) und/oder gekämpft – gegen den anderen Gemeindebau, eine andere Gasse oder Straße. Auf die Straße oder das „Grätzl“, in dem man wohnt, also das nähere Wohnumfeld, konzentriert sich nahezu alles tägliche Geschehen. Mit ihren Geschäften, Fleischhauern, Gemüsehändlern, der Milchfrau, dem Bäcker, Schuster, Kohlenhändler, dem Gasthaus bieten sie alles, was gebraucht wird bzw. was leistbar ist. In diesen Geschäften anschreiben zu lassen, also den geforderten Betrag schuldig zu bleiben meist bis zur nächsten Lohnauszahlung, ist für viele Haushalte Realität.

Fahrten mit der Straßenbahn, der Besuch von Verwandten oder gar eines Fußballspiels bilden gewissermaßen Höhepunkte im Alltagstrott. Erholung vom Alltag bieten ferner die sonntäglichen, oft noch selteneren Ausflüge

⁶ Die Sozialdemokratie hatte in einigen Punkten Entgegenkommen gezeigt, so trug sie die für die Sanierung der CA notwendigen Gesetze wesentlich mit und hatte auch dem unter Druck des Völkerbundes eingebrachten Budgetsanierungsgesetz die Zustimmung gegeben. Sich an der Regierung unter nicht gerade verlockenden Bedingungen zu beteiligen, überstieg jedoch ihre Kompromissbereitschaft. Vgl. dazu Gollinger und Binder 1992:183–184.

zu den Attraktionen des Praters oder in den Wienerwald, den Höhepunkt der Freizeitfreuden stellt meist die Einkehr im Ausflugsgasthaus dar, wobei man sich oft sein Essen selbst mitnimmt und nur Getränke konsumiert.

Die Auenlandschaft der Lobau, das Schwimmbad Gänsehäufel an der Alten Donau, das Überschwemmungsgebiet an der Donau und die „schräge Wies'n“ am Donaukanal, liebevoll als Riviera Wiens bezeichnet, locken tausende Wienerinnen und Wiener zum Schwimmen und Sonnenbaden. In der Zwischenkriegszeit errichtete Bäder wie das Amalienbad oder das Kongressbad gelten bis heute auch als architektonische Meisterleistungen. Im Winter wiederum trifft man im Wienerwald, den Wiener Hausbergen, immer mehr Schifahrer an. Sportliche Betätigung beschränkt sich nicht nur mehr auf die Oberschichten, Sportvereine schießen aus dem Boden, auffällig ist, dass sich auch der Breitensport vielfach in politischen Formationen bewegt. Nahezu jede Wienerin und jeder Wiener gehören zumindest einem Verein an. Fast jede Tätigkeit, und zwar nicht nur sportliche, wird von Vereinen organisiert. Großereignisse wie die 1931 im neu errichteten Praterstadion veranstaltete Arbeiterolympiade steigern die Popularität des Sports. Massen strömen in die Fußballstadien, der Fußballverein *Rapid Wien* gewinnt 1930 als erste österreichische Fußballmannschaft den Mitropa-Cup. Karl Schäfer erringt seinen ersten von sechs Eiskunstlaufweltmeistertiteln. Stolz ist Österreich 1930 zudem auf seinen – in der Ersten Republik bereits vierten – Nobelpreisträger, auf Karl Landsteiner, den Entdecker der Blutgruppen.

Tumulte und Demonstrationen seitens der Heimwehr und von Nationalsozialisten löst im Jänner 1931 die Aufführung des Antikriegsfilms *Im Westen nichts Neues* nach dem Roman von Erich Maria Remarque aus. Das vom Innenminister daraufhin verhängte Aufführungsverbot interpretiert die *Arbeiter-Zeitung*, das Parteiorgan der Sozialdemokratie, als „Kapitulation der Regierung vor dem Hakenkreuzterror“ (Pohanka und Apfel 1991:17). Zu Ausschreitungen zwischen Sozialdemokraten und Nationalsozialisten kommt es auch an der Wiener Universität. Die von New York ausgehende Weltwirtschaftskrise greift allmählich auf Österreich über (vgl. Stiefel 1988). Im Zusammenspiel mit hausgemachten Problemen wird die Krise zunächst bei den Banken sichtbar. Ihren Höhepunkt erreicht die Banken- und Finanzkrise, als – nach dem Scheitern der Bodencreditanstalt im Jahr 1929, die unter Rudolf Sieghart einen zu expansionistischen Zug eingeschlagen hatte, der sich gerächt hat – mit der Creditanstalt (CA) Österreichs nunmehr bei weitem größte Bank im Mai 1931 einen Verlust von 140 Millionen Schilling für das Geschäftsjahr 1930 bekannt geben muss (vgl. Stiefel 1989). Massenabhebungen nicht nur bei der Creditanstalt sind die Folge, die Oesterreichische Nationalbank verliert innerhalb kürzester Zeit einen Großteil ihrer Geld- und Devisenreserven.

Letztlich wird die Sanierung der CA einige Jahre und enorme Geldsummen, weit höher als der 1931 verlautete Betrag, in Anspruch nehmen. Ein harter Deflationskurs wird eingeschlagen, auf Maßnahmen zur Belebung der Wirtschaft weitgehend verzichtet.

Es ist politisch kalt geworden, und im September 1931 gesellt sich zur angespannten politischen Lage – in der Steiermark ereignet sich operettenhaft und doch real mit dem nach dem Bundesführer der Heimwehr benannten „Pfrimerputsch“ der Versuch eines Staatsstreichs – ein klimatischer Kälteeinbruch, der vor allem die Population der Wiener Schwalben bedroht. Gegen diese Gefahr weiß man sich allerdings zu schützen: 60.000 Schwalben werden in einer Rettungsaktion in einem Flugzeug nach Venedig gebracht (Pohanka und Apfel 1991:20). Es gibt es noch, das viel besungene goldene Wienerherz. Bissig karikiert bzw. von den Hauptfiguren Tobias Seicherl und seinem Hund Struppi kommentiert werden die Zeitgeschehnisse im beliebten „Comic Strip“ der Tageszeitung *Das Kleine Blatt*.

Österreichs Fußballteam erweist sich seiner neuen Spielstätte, dem Praterstadion, mehr als würdig, das Wunderteam, das – so wird später kolportiert – von Sportjournalisten aufgestellte „Schmieranski-Team“ beginnt seinen Siegeszug mit einem 5:0 Sieg gegen Schottland im Mai 1931. Besonders gefeiert wird der 5:0 Sieg gegen Deutschland im September dieses Jahres. Fußball begeistert die Massen und die Intellektuellen, ihr besonderer Liebling wird in den 1930er Jahren der wegen seiner schwächlichen Statur als „Papierener“ bezeichnete Matthias Sindelar. Schaulustige kommen 1931 mehrfach auf ihre Rechnung: Die Arbeiterolympiade im Juli, an der 80.000 Arbeitersportler teilnehmen, wurde bereits erwähnt. Dreimal ist über Wien das Luftschiff „Graf Zeppelin“ zu sehen, auch die Brände der Ankerbrotfabrik und des Brigittenaueer Roxytheaters werden neugierig beäugt.

Die Kürzung der Beamtgehälter erregt die Beamten, Preiserhöhungen bei Salz, Tabak und der Bahn werden von der Mehrheit der Bevölkerung sicher schmerzvoller empfunden.

Die wirtschaftliche Misere und die daraus resultierende Anfälligkeit für politischen Populismus und Radikalismus schlagen sich bei den Wiener Landtags- und Gemeinderatswahlen 1932 im erstmaligen Einzug der Nationalsozialisten in den Gemeinderat nieder, ihr Erfolg geht – im Gegensatz zu den Bundesländern – eindeutig zu Lasten der Christlichsozialen. Der aggressive Antisemitismus der Nationalsozialisten – so finden sich im Wahlkampf Plakate mit Texten wie „500.000 Arbeitslose, 400.000 Juden – Ausweg sehr einfach! Wählt Nationalsozialisten“ – scheint gefruchtet zu haben.

Mit Engelbert Dollfuß gelangt 1932 ein Skeptiker des demokratischen Parlamentarismus an die Spitze des Staates. Viele Wienerinnen und Wiener

spotten in unzähligen Witzen und Spottversen über Dollfuß' geringe Körpergröße, das Lachen soll jedoch vielen von ihnen noch vergehen. Eines seiner Ziele, die Abschaffung des Parlamentarismus, wird er bald – im März 1933 – erreichen. Tumulte im Parlament wie im Oktober 1932, Tumulte auf der Straße oder im berühmten Wiener Kaufhaus Gerngroß auf der Mariahilfer Straße, das in jüdischem Besitz ist und im Dezember 1932 am letzten langen Einkaufssamstag Ziel von Stinkbomben- und Tränengasattacken von Nazis wird, häufen sich und sind Vorboten des politischen Umbruchs. Beinahe alltäglich sind die Ausschreitungen gegen jüdische Studenten an der Wiener Universität geworden. Wien kann auf sein erstes Hochhaus (errichtet in der Herrengasse) verweisen.

Die Zahl der Arbeitslosen und die Zahl der Ausgesteuerten, also jener ohne jegliche finanzielle Unterstützung, steigt stetig, mit ihnen die Selbstmordrate. Fast jeder, der ein Instrument einigermaßen beherrscht oder singen kann, versucht sich als Straßenmusikant. Viele betteln auf der Straße mit umgehängten Schildern, auf denen „Nehme jede Arbeit an“ oder „Wer gibt mir Arbeit?“ geschrieben steht (dazu und im Folgenden Portisch 1989:384–390). Die Gemeinde richtet Wärmestuben ein, die Kirche und die Heilsarmee verteilen Suppe und Brot. Winterhilfsprogramme der Regierung sollen die Not leidende Bevölkerung zumindest mit alten Kleidungsstücken versorgen. Eine nicht enden wollende Schar von Bettlern zieht von Haus zu Haus und von Wohnungstür zu Wohnungstür. Am Stadtrand vermehren sich Elendsquartiere, etwa Höhlenwohnungen, in denen Arbeits- und Obdachlose ihr Leben fristen. Wie stark sich das Arbeitslosenelend auf alle Lebensbereiche niederschlägt, zeichnet die im Jänner 1933 erschienene Studie *Die Arbeitslosen von Marienthal* eindrucksvoll nach: Der Tag vergeht, „ohne daß man recht weiß, was geschehen ist“, schreibt einer der Autoren, Paul Lazarsfeld (Jahoda, Lazarsfeld und Zeisel 1975:84). So geht es Tausenden Wienerinnen und Wienern. Jeder erdenkliche Zuverdienst, ob als Aushilfe in bürgerlichen Haushalten oder als Schneeschaufler im Winter, ist willkommen und erleichtert das Überleben.

Immer eintöniger ist auch der tägliche Speiseplan geworden: „Da der Winter kalt, aber nicht sehr schneereich war, konnte mein Vater die Arbeitslosenunterstützung nicht durch Schneeschauflern aufbessern, und so lebten wir größtenteils von Paradeisern, Kohl, Spinat und Kraut, beigelegt Erdäpfel in jeder Form, manchmal Reis. Das Einzige, was es immer gab, war Schmalzbrot.“ (Doubek 2003:66). Umso größer, insbesondere für Kinder und Jugendliche, ist die Freude über die seltenen, meist Anlass bedingten Gasthausbesuche, vor allem wenn es dabei als unumstrittenen Höhepunkt etwas zu essen gibt.

Der Ständestaat – die österreichische Spielart des Faschismus – Herrschaft des Mittelmaßes

„Was drüben im Reich geschah, wurde in Österreich nachgeäfft, nur schlammiger und konfuser, teilweise sogar humaner, wie es der Seelenhaltung des Phäakenvolkes entspricht. Den politischen Vertretern der alpenländischen Hörndl- und Körndlbauern sowie des christlichen Mittelstandes lag ein deftiger Kuhhandel mehr am Herzen als die eiserne Hand des Götz von Berlichingen. Hier begnügte man sich mit seinem unsterblichen Zitat.“

Adolf Molnar, *Ich wurde kein Lesebuchheld*⁷

Nach dem 4. März 1933, dem Tag der legendären „Selbstausschaltung“ des Parlaments, zurückzuführen auf eine Geschäftsordnungspanne, beginnt die Zeit der Notverordnungen in Österreich. Regiert wird mittels des Kriegswirtschaftlichen Ermächtigungsgesetzes aus dem Jahr 1917. Einem allgemeinen Versammlungs- und Aufmarschverbot folgen Auflösung und Verbot des sozialdemokratischen Wehrverbandes, des Republikanischen Schutzbundes, der jedoch illegal weiterexistiert. Sparprogramme und weiterer Sozialabbau (Kürzungen des Arbeitslosengeldes, Eingriffe in das Kollektivvertragsrecht) als Ausdruck eines radikalen wirtschaftlichen Deflationskurses treffen die ohnehin geschwächte Bevölkerung schwer. Die Kirche stellt sich voll hinter die Regierung. Der von vielen erwartete Generalstreik der Sozialdemokraten bleibt aus, die Arbeiterbewegung wird Schritt für Schritt zurückgedrängt (ihr traditioneller Maiaufmarsch wird untersagt⁸, die *Arbeiter-Zeitung* verboten), demokratische Institutionen wie der Verfassungsgerichtshof lahm gelegt, die Todesstrafe wieder eingeführt.

Es herrscht ein neues gesellschaftliches Klima, die von den Sozialdemokraten eingerichteten Frauenberatungsstellen werden geschlossen, selbst die Automaten für Kondome werden prompt abmontiert (Gedye o. J.:145). Selbst in den Schulalltag greift das neue Regime ein. In Wien verweisen hohe Mitgliederverluste der Sozialdemokratischen Arbeiterpartei von fast 30 Prozent zwischen März und November 1933 auf die erhebliche Schwächung ihrer Organisationsfähigkeit (Goldinger und Binder 1992:217).

Zwar kämpft Dollfuß auch gegen einen weiteren Feind, die Nationalsozialisten (im Juni 1933 erfolgt das Verbot der NSDAP), doch er zerreibt sich in

7 Zitiert nach Pohanka und Apfel 1991:56.

8 Die Wiener Sozialdemokratie kann am 1. Mai 1933 dennoch einen ihrer letzten Triumphe erzielen. Trotz Verbots und trotz Absperrung der Ringstraße folgen tausende Arbeiterinnen und Arbeiter der Parole der SDAP „Am 1. Mai auf der Ringstraße spazieren gehen!“ und ziehen in die Wiener Innenstadt. Vgl. dazu Leichter 1964:194–195.

diesem Zweifrontenkrieg. In so genannten Anhaltelagern treffen sich kommunistische, sozialistische bzw. sozialdemokratische und nationalsozialistische Häftlinge. Schritt für Schritt wird die Demokratie in Österreich abgebaut, auf die Gründung der Vaterländischen Front im Mai 1933, einer nach deutschem und noch mehr nach dem von Dollfuß bevorzugten italienischen Vorbild errichteten Massenorganisation, folgt im September Dollfuß' programmatische Rede auf dem Wiener Trabrennplatz mit dem Bekenntnis zur autoritären Umgestaltung Österreichs auf berufsständischer Grundlage. Doch genau die Massenbasis fehlt dem Regime, die Mehrheit nicht nur der Wiener Bevölkerung lehnt das neue System ab. Der autoritäre Ständestaat schließt rund zwei Drittel der Bevölkerung von jeder Mitgestaltung aus und stützt sich primär auf den zur Staatsreligion erklärten politischen Katholizismus. Terror steht auf der Tagesordnung, die Situation spitzt sich zu.

„Na – im Vieradreißerjahr .. wissen S' eh, wia des war. ... Das sind Dinge, da wolln man net dran rühn, da erinnert man sich nicht gern daran ... niemand in Österreich ...“

Qualtinger und Merz, *Der Herr Karl*, 11.

Provoziert durch die Mobilisierung der Heimwehren Anfang Mai 1933, in Angst versetzt durch die Ankündigung des Sicherheitsministers und Wiener Heimwehrführers Emil Fey vom 11. Februar 1934, am folgenden Tag würde die Heimwehr „ganze Arbeit“ leisten, bietet eine Hausdurchsuchung in Linz nach Waffen des illegalen Schutzbundes am 12. Februar den Anlass für einen Generalstreik und für einige Tage blutiger Auseinandersetzungen. Die folgenden Ereignisse gehen als Bürgerkrieg in die österreichische Geschichte ein, doch eine Erhebung der Massen, auf die ein Teil des linken politischen Lagers hofft, erfolgt nicht. In Wien herrscht der Ausnahmezustand, vereinzelt sind Schüsse zu hören, auch von schweren Geschützen. Schulen, Theater und Cafés sind geschlossen zu halten, es fahren keine Straßenbahnen, das Standrecht wird in Wien verhängt, neun Schutzbündler hingerichtet. Unter den Massen von Verhafteten sind der Wiener Bürgermeister Karl Seitz und die Stadträte Hugo Breitner, Robert Danneberg und Otto Glöckel, wichtige Repräsentanten des verhassten „Roten Wien“. Die Kämpfe sind letztlich von kurzer Dauer, der Widerstand der Arbeiter erlahmt. Da die Schauplätze aber oft Gemeindebauten, also einfache Wohnhäuser sind, in denen Waffenlager des Schutzbundes vermutet werden und die nun von Angehörigen des Heeres beschossen werden, fordern die Auseinandersetzungen auch zahlreiche unbeteiligte Opfer. Über 100 Toten unter Polizei, Heimwehren und Bundesheer stehen 250 Opfer unter den Sozialdemokraten (andere Schätzungen belaufen sich auf 1.500 bis

2.000 Opfer) gegenüber. Über 7.800 Menschen sind allein in Wien während der Kämpfe und danach verhaftet und eingesperrt worden. „Die rote Bastille [gemeint ist das Wiener Rathaus, P.E.] ist erstürmt, das Vorwerk des Bolschewismus in Mitteleuropa, diese Herausforderung und Drohung in Permanenz, ist aus der Bundeshauptstadt verschwunden“, so triumphiert die Wiener *Reichspost*, das Parteiorgan der Christlichsozialen, am 14. Februar 1934.

Es beginnt die Zeit der Umbenennungen von Straßen, Plätzen und Gebäuden. Das Denkmal der Republik auf der Wiener Ringstraße wird zunächst verhängt, dann ganz abgetragen. Die Stadt wird eines Teils ihrer Identität beraubt.⁹ Wien wird der Status als eigenes Bundesland entzogen (den Wien erst seit 1922 innehatte, was für die Stadt die eigene Steuer- und Finanzhoheit brachte), die Stadt für „bundesunmittelbar“ erklärt. Eine berufsständisch zusammengesetzte und nicht mehr frei gewählte „Wiener Bürgerschaft“ ersetzt den Wiener Gemeinderat. Alle sozialdemokratischen Partei-, Gewerkschafts- und Kulturorganisationen werden aufgelöst, das Parteivermögen eingezogen. Nahezu alle Grundlagen des „Roten Wien“ werden zerstört, wesentliche Er rungenschaften wie die Glöckelschen Schulreformen rückgängig gemacht, das weit über Österreichs Grenzen hinaus beachtete und gerühmte Wohnbauprogramm eingestellt.

Dollfuß ist am Höhepunkt seiner Macht, er zelebriert und inszeniert mit großen Umzügen die Geburt Österreichs als christlicher, deutscher Bundesstaat auf ständischer Grundlage. Mit Investitionsmaßnahmen wie dem Bau der Wiener Höhenstraße im Wienerwald oder der Reichsbrücke hofft er auf stärkeren Rückhalt in der Wiener Bevölkerung, doch diese schüttelt eher den Kopf über die Errichtung einer Autostraße in einer Zeit, in der sich fast niemand ein Auto leisten kann. Das wirtschaftliche Elend und die Arbeitslosigkeit vermögen diese propagandistisch groß aufbereiteten Bauvorhaben ohnehin kaum zu mildern. Ein beliebter Witz im damaligen Österreich verdeutlicht die mangelnde Popularität des neuen Regimes: „Welche drei Stände fehlen im Ständestaat?“ Die Antwort: „Verstand, Wohlstand und Anstand.“ (Pohanka und Apfel 1991:39).

Eine neue Kunstszene, gestützt auf Autoren wie Mirko Jelusich, Egon Caesar Conte Corti oder Bruno Brehm, formiert sich, der Heimatroman feiert seine Renaissance, die von den Sozialdemokraten eingerichteten Arbeiterbibliotheken werden von „gefährlichem Schrifttum“ gesäubert, gemeint sind die Werke Jack Londons, Arthur Schnitzlers, Karl Kraus' oder Berta von Suttners. Da verwundert es wenig, wenn viele österreichische Künstler – der Architekt

⁹ Weitere Umbenennungen finden nach dem „Anschluss“ 1938 und neuerlich nach dem Ende der nationalsozialistischen Herrschaft 1945 statt. Einige Plätze erhalten, nach Änderungen in den Jahren 1918, 1934 und 1938, 1945 ihren bereits fünften Namen.

Josef Frank, der Maler Oskar Kokoschka, der Bildhauer Fritz Wotruba, später die Literaten Stefan Zweig und Joseph Roth, der Regisseur Max Reinhardt – in die Emigration gehen und sich in Robert Musils in der Emigration verfassten *Tagebüchern* folgender Eintrag findet: „Sie nehmen alles Mittelmäßige, wenn es sich plötzlich bekennt, und versuchen nun, darauf den Begriff des Neuen Österreichs zu errichten.“ (zit. n. Pohanka und Apfel 1991:43). Nicht untypisch für Krisenzeiten beginnt das Kabarett zu boomen. Zu nennen sind die Etablissements *Der liebe Augustin*, *Die Stachelbeere*, *Literatur am Naschmarkt*, politisch am schärfsten agiert das 1934 gegründete *ABC*.

Wien hat sich auch nach außen deutlich sichtbar verändert, die vormalige Weltstadt ist Provinz geworden. Karl Tschuppik, ein bekannter österreichischer Journalist, gibt den Eindruck eines französischen Besuchers Wiens von dieser Veränderung wieder:

„Der Fremde fragt mich, wieso es komme, daß sich Wien in der äußeren Form seiner Menschen, in der Kleidung so verändert habe. Ihm fiel es auf, daß die großstädtischen Menschen – und Wien ist immer noch eine Großstadt, nach Berlin und Paris die drittgrößte Stadt des Kontinents – die Tracht der alpenländischen Provinz bevorzugen, mitten im Getriebe der Großstadt das Kleid des Bauern, die kurze Lederhose und die Wadenstutzen tragen ... Früher wär's nicht möglich gewesen, etwa als Regierungsrat in diesem Anzug ins Büro zu kommen. Schon der Portier hätte gestutzt: Wollen der Regierungsrat vielleicht den Dachstein besteigen?“ (zit. n. Brandstätter 1986:428)

Dollfuß' Triumph ist für ihn von kurzer Dauer. Im Juli 1934 fällt er einem nationalsozialistischen Putschversuch, der ansonsten fehlschlägt, zum Opfer. Dollfuß ist bis heute eine umstrittene Persönlichkeit geblieben.¹⁰ Sehen ihn die einen in erster Linie als Beseitiger der Demokratie in Österreich, der auf diese Weise den ihm persönlich zweifellos verhassten Nationalsozialismus den Weg ebnete, so bezeichnen ihn die anderen als letzten Verteidiger der Demokratie. Dollfuß' Nachfolger wird Justizminister Kurt Schuschnigg. Der „Märtyrertod“ von Dollfuß stärkt zunächst den Ständestaat, die Trauerfeier wird mit 150.000 Teilnehmerinnen und Teilnehmern zu einer der wohl machtvollsten Demonstrationen des Ständestaates. Doch zutreffender charakterisiert ein Bericht der Sicherheitsbehörden über die politische Lage in Wien aus dem Jahr 1935 die Situation in der Hauptstadt, demzufolge habe sich „(u)nter der

¹⁰ Die 70jährige Wiederkehr der Februarereignisse 1934 löste in der Tageszeitung *Der Standard* nicht nur eine Artikelserie, sondern eine Flut von Leserbriefen aus, die zu einer für Österreich ungewohnt heftigen Debatte führten. Siehe <http://derstandard.at/url=?id=1562560>.

friedliebenden Bevölkerung“ „infolge der bedrängten wirtschaftlichen Lage ... eine gewisse Gleichgültigkeit gegenüber den politischen Vorgängen und der vaterländischen Bewegung, teilweise auch Verbitterung und Hoffnungslosigkeit, eingestellt“ (Pohanka und Apfel 1991:42).

Auch in sportlicher Hinsicht werden die Hoffnungen vieler Österreicherinnen und Österreicher enttäuscht. Das Abschneiden Österreichs bei der Fußballweltmeisterschaft in Italien 1934, ein vierter Platz, ist schwächer als erwartet. Der Schauspieler Hans Moser erlangt durch die Filme *Leise flehen meine Lieder* (Willi Forsts Regiedebüt 1933) und den den Glanz des Wiener Fin-de-siècle beschwörenden Film *Maskerade* (1934) noch größere Popularität, durch letzteren wird auch Paula Wessely zum Star. Österreichs Filmproduktion beschwört eine heile Welt; dass diese oft (nur) in der Vergangenheit gefunden werden kann, überrascht wenig angesichts der tristen Realität der Gegenwart. Vorsichtshalber wird 1935 gegen die drohende „kulturelle Verwilderung“ des Staates die Filmzensur eingeführt (Pohanka und Apfel 1991:47). Umso wichtiger und lebendiger wird die Wiener Kleinkunst, etwa das Kabarett Simpl. Ein glanzvolles Österreich der Gegenwart soll der 1935 erstmals nach dem Ersten Weltkrieg veranstaltete Opernball repräsentieren. Immerhin dient sein Reinertrag Beziehen der österreichischen Winterhilfe, und auf diese sind viele Österreicherinnen und Österreicher dringend angewiesen, ansonsten hat die Bevölkerung wohl andere Sorgen.

Die wirtschaftlichen Kennzahlen bessern sich zwar allmählich, katastrophal bleibt aber die soziale Lage: Sozialleistungen werden weiter gekürzt, wieder sind es die Beamten, die besonders schwer betroffen sind. Die Zahl der unterstützten Arbeitslosen liegt 1935 bei 111.000 (dazu und im Folgenden Pohanka und Apfel 1991:49–51). Rund ein Viertel der Arbeitslosen erhält keine Unterstützung mehr, ist „ausgesteuert“, 1936 beziehen in Wien 83.000 Menschen Notstandshilfe. Krisensymptome allerorten: Die Zahl der Altersrentner in Wien ist in den 1930er Jahren deutlich gestiegen. Gewachsen ist auch die Zahl der Straßenhändler und -verkäufer, der Bettelmusikanten und der lebenden „Litfasssäulen“ mit Werbetafeln auf Brust und Rücken – ausgesteuerte Arbeitslose verfallen auf die seltsamsten Ideen –, immer mehr Menschen versuchen ihr Geld notgedrungen auf der Straße zu verdienen. Jeder zweite Jugendliche, der die Schule verlässt, hofft vergeblich auf einen Arbeitsplatz. Die *Kronen-Zeitung* meldet, dass die Hälfte aller Ehen in Wien aus wirtschaftlichen Gründen kinderlos bleibt. Die Einführung der so genannten „Bundesdienstpflicht“ verlockt viele arbeitslose junge Männer in die österreichische Armee einzutreten. Die 60 Groschen für ein Lotterielos sind für viele unerschwinglich, geschweige denn der eine Schilling, den man für ein Menü im Gasthaus braucht. Ein Durchschnittseinkommen beträgt zwischen

60 und 120 Schilling und ist für viele unerreichbar. Die Ärmsten hoffen auf Zuteilungen aus der Winterhilfe, einem Sozialwerk der Bundesregierung, das auf freiwilligen Spenden beruht.

Die Nationalsozialisten erfreuen sich wachsender Beliebtheit, unter der arbeitslosen Intelligenz, der Studentenschaft, unter ehemaligen Offizieren, arbeitslos gewordenen Privatangestellten oder zusammengebrochenen kleinen Gewerbetreibenden, wie ein Bericht der Generaldirektion für öffentliche Sicherheit aus dem April 1936 verlautet (Pohanka und Apfel 1991:49). Mit der Errichtung so genannter „Familienasyle“ versucht die Regierung der steigenden Obdachlosigkeit entgegenzuwirken. Dass für diese Notwohnungen keine Strom- und Gasanschlüsse vorgesehen sind, verdeutlicht, welch geringen Stellenwert die soziale Frage im Ständestaat einnimmt.

Fußball erfreut sich weiterhin ungebrochener Beliebtheit. Dem Eiskunstläufer Karl Schäfer kann man zum sechsten Weltmeistertitel und zum neuerlichen Olympiagold gratulieren. Sportler und Sportlerinnen des traditionsreichen jüdischen Wiener Sportvereins Hakoah nehmen aus Protest an den im nationalsozialistischen Deutschland abgehaltenen Spielen nicht mehr teil. Im Boxer Hans Lazek, im Radrennfahrer Ferry Dusika oder im Schirennläufer Toni Seelos hat Österreich neue Idole gefunden. Dem Schispringer Sepp „Bubi“ Bradl gelingt als erstem Menschen ein Sprung über 100 Meter. Zum Schlager des Jahres 1936 wird *Sag beim Abschied leise Servus* aus Willi Forsts Film *Burgtheater*, Zarah Leanders Karriere nimmt ihren Anfang. Das „Steyr-Baby“, den österreichischen Volkswagen, können sich nur die wenigsten leisten, privates Massenverkehrsmittel Nummer 1 in Wien ist und bleibt das Fahrrad. Mopeds und Motorräder gelten fast schon als Inbegriff von Luxus. Der Besuch des englischen Königs Edward VII. lockt tausende Schaulustige an.

Dass das Regime unter den Wienerinnen und Wienern weiterhin nicht sonderlich beliebt ist, zeigt sich in kleinen Gesten. Schuschnigg lehnt sich immer stärker an Benito Mussolini an. Als Italien 1935 in Abessinien einmarschiert, beteiligt sich das offizielle Österreich wegen der Freundschaft mit Italien nicht an den Völkerbundsanktionen gegen Italien, während sich die Wiener Bevölkerung als Zeichen leisen Protests mit Anstecknadeln in den abessinischen Landesfarben schmückt (Pohanka und Apfel 1991:48).

Im Juliabkommen 1936 anerkennt Deutschland zwar Österreichs Souveränität, doch sind dafür einige Gegenleistungen zu erbringen, die den Nationalsozialisten in Österreich weiteren, und wie sich bald zeigen wird, unaufhaltsamen Aufschwung verleihen. Der Bankrott der traditionsreichen und grenzüberschreitend operierenden Versicherungsgesellschaft Phönix erschüttert 1936 die Wiener Bevölkerung, wohl bereits ahnend, dass sie es als Steuerzahler sein werden, die die Verluste zu tragen haben. Der ohnehin virulente

Antisemitismus verstärkt sich, da für die Geschäftsgebarung der Versicherungsgesellschaft Phönix dessen jüdischer Generaldirektor Wilhelm Berliner verantwortlich gemacht wird. Die Untersuchungen decken ein Korruptionsgeflecht auf, in das etliche Politiker und hohe Beamte verstrickt sind.

Im Juni 1936 wird der Philosoph und Begründer des „Wiener Kreises“ Moritz Schlick auf den Stiegen der Universität Wien ermordet. Kurz zuvor ist Karl Kraus gestorben, der unerbittliche (Sprach)Kritiker, der durch seine zuletzt bekundete Unterstützung des Ständestaates (als kleineres Übel gegenüber den Nazis) selbst zunehmend in die Kritik geraten war. Während ein Wahrzeichen der Stadt, die für die Wiener Weltausstellung 1873 im Prater errichtete Rotunde, 1937 abbrennt, wird ein neues Prestigebauwerk, die Wiener Reichsbrücke, kurz darauf eröffnet.

Politische Zerrissenheit allerorten, die Charakterisierung des Generalsekretärs der Vaterländischen Front, Guido Zernatto, in der Öffentlichkeit als christlich-sozialer Heimwehnnazi, der eine Jüdin zur Frau hat, trifft dies sehr genau (Pohanka und Apfel 1991:55). Auch innerhalb vieler Familien finden sich Anhänger verschiedenster Ideologien, Nazis, Sozis, Kommunisten, Christlichsoziale und „Hahnenschwanzler“. Politische Konfusion führt zu einer Habsburg-Renaissance in Österreich.¹¹

Schuschniggs politische Strategie zielt zunehmend darauf ab, Arrangements mit den Nationalsozialisten zu treffen. Ob dies sinnvoll ist oder nicht, es ist ohnehin zu spät. Das Treffen mit Adolf Hitler im Februar 1938 resultiert in einer Regierungsumbildung, die einer Kapitulation Schuschniggs gleichkommt. Die Nationalsozialisten sehen ihre Stunde gekommen und beginnen die Straßen zu beherrschen. Ein letztes Kooperationsangebot der illegalen Sozialdemokraten an die Regierung scheitert. Auf die Ankündigung einer Volksabstimmung oder -befragung über das weitere Schicksal Österreichs reagiert Hitler mit Drohungen. Am 11. März verkündet Schuschnigg im Radio „Der Herr Bundespräsident beauftragt mich, dem österreichischen Volk mitzuteilen, daß wir der Gewalt weichen.“, und er verabschiedet sich von der Bevölkerung mit den legendären Worten „Gott schütze Österreich“ (Portisch 1989:540–542). Am 12. März beginnt der Einmarsch der Deutschen Wehrmacht.¹² Am 15. März findet auf dem Wiener Heldenplatz die gewaltige „Anschluss“-Kundgebung statt, der Jubel auf den Straßen ist groß. Scham, Trauer und Verzweiflung finden woanders statt, eine Selbstmordwelle hat eingesetzt.

11 Jede dritte österreichische Gemeinde hat Otto Habsburg mittlerweile die Ehrenbürgerschaft verliehen (Pohanka und Apfel 1991:57).

12 Noch im Februar 1938 hat Schuschnigg in seiner letzten Regierungserklärung von der Erhaltung der unversehrten Freiheit und Unabhängigkeit des österreichischen Vaterlandes gesprochen und seine Rede mit den Worten „Bis in den Tod rot-weiß-rot! Österreich!“ beendet (Portisch 1989:530).

Finsterste Nacht – Wien im Nationalsozialismus

„Vor einem Geschäft in der Praterstraße ... sehe ich ein junges Mädchen, das immer wieder niederkniet und aufsteht. Um ihren Hals trägt sie ein Plakat mit der Aufschrift: ‚Bitte kaufen Sie nicht bei mir – ich bin eine Judensau.‘ Im Schaufenster eines Geschäftes in der Mariahilfer Straße sitzt fünf lange Stunden hindurch ein Österreicher in mittleren Jahren. Um den Hals trägt er ein Plakat mit der Aufschrift: ‚Schauen Sie mich gut an: Ich bin ein Arier und ein Schwein – ich habe in diesem Judengeschäft eingekauft.‘“

G. E. R. Gedy, *Als die Bastionen fielen*, 334.

„Naja – des war eine Begeisterung ... ein Jubel, wie man sie sich überhaupt nicht vorstellen kann – nach diesen furchtbaren Jahren [...] Endlich amal hat der Wiener a Freid g'habt ... a Hetz [...] unübersehbar warn mir [...] es war wia a riesiger Heiriger ...!“

Qualtinger und Merz, *Der Herr Karl*, 15.

Der Triumph der Nazis ist perfekt. Was folgt, sind Monate der Schande für Wien. Berühmt geworden sind die Bilder Straßen waschender, von vielen Schaulustigen verhöhnter Juden. Zu diesen symbolischen Akten und Ritualen, zu Demütigungen und Beschimpfungen gesellen sich konkrete physische Angriffe, Misshandlungen und massenhafte Beraubung (Botz 1990:289). Für die Juden Wiens, rund 10 Prozent der Bevölkerung, und für sonstige Missliebige, Repräsentanten des den Nazis verhassten Ständestaates oder der „Linken“, kritische Intellektuelle usw., beginnt ein Wettlauf mit der Zeit. Die berufliche wie private Existenz der als jüdisch definierten Bevölkerung Wiens wird unaufhörlich untergraben. Schrittweise werden Berufsverbote erlassen, für „nicht-ariische“ Richter, Staatsanwälte, Ärzte, dem Mischeheverbot im Mai 1938 folgt im Juni die Sperre der öffentlichen Wiener Gärten für Juden, im November jene für Kino und Theater. Durch Auswanderung (von 100.000 „Glaubensjuden“ allein bis Mai 1939), aber auch durch Verhaftungen und Lagereinweisungen (am 1. April 1938 findet der erste Transport von Schutzhäftlingen nach Dachau statt) wird die jüdische Bevölkerung Wiens deutlich dezimiert, werden wichtige Bereiche der Wiener Wirtschaft, wie die Textil-, insbesondere die Modebranche, aber auch Kunst (z. B. Hermann Leopoldi, Richard Tauber) und Wissenschaften (Sigmund Freud, die Nobelpreisträger Otto Loewi und Erwin Schrödinger) deutlich geschwächt. Aber es gibt auch viele, die – teils vielleicht aus Feigheit und Opportunismus und nicht aus vollster politischer Überzeugung – „froh und stolz“ sind, „am neuen großdeutschen Werk mitarbeiten zu können“ (Veigl und Derman 1998:41). Dazu gehören etwa die Schauspieler

Ewald Balser, Albin Skoda, Attila Hörbiger und Paula Wessely, die Dirigenten Herbert von Karajan, Karl Böhm und Wilhelm Furtwängler und viele Schriftsteller – im vom „Bund der deutschen Schriftsteller Österreichs“ zur Zeit des „Anschlusses“ herausgegebenen *Bekennnisbuch österreichischer Schriftsteller* finden sich viele bereits im Ständestaat gefeierte Namen wie Conte Corti, Ginzkey, Jelusich, Weinheber, Waggerl, Mell oder Brehm).¹³

Die Volksabstimmung über den bereits vollzogenen „Anschluss“ erbringt auch in Wien ein Ergebnis mit über 99 Prozent Ja-Stimmen. Mittels der „Arisierungen“, an denen sich auch Teile der Wiener Bevölkerung heftig beteiligen und bereichern, erfolgt die Eliminierung eines wichtigen Teils der Wiener Geschäftswelt. Generell standen die „Arisierungen“ im Spannungsfeld zwischen einer Art Mittelstandspolitik (zu der auch die so genannte „Wiedergutmachung“, die Versorgung früherer illegaler Nationalsozialisten, gehört) und einer Modernisierung der im Vergleich zu Deutschland rückständigen Wirtschaft (Weber 2004:21). Bei aller Vorsicht vor der Verwendung eines Terminus wie „Wiener Modell“ für die Planung und Durchführung der „Arisierungen“, als genuin österreichisch, besser wienerisch kann die hohe Intensität des „Drucks der Straße“ bezeichnet werden, der die „Entjudung von unten“ beschleunigte. Purer Neid gelangt jetzt nach den Jahren der Entbehrung zum vollsten Ausdruck. Wohnungsaufösungen, Verkaufsangebote von Wohnungs- und Geschäftseinrichtungen füllen die Wiener Zeitungen, „endlich judenfrei“ gemachte Häuser schmücken sich mit weißen Fahnen. Dem „Novemberpogrom“ (besser bekannt unter dem Euphemismus „Reichskristallnacht“) fallen mit Ausnahme des Stadttempels alle jüdischen Gotteshäuser zum Opfer, es kommt zu Verhaftungen von Juden und Plünderungen jüdischer Geschäfte. Zumindest aus diesen, in aller Öffentlichkeit stattfindenden Ereignissen muss sich die Bevölkerung früh ihren Reim gemacht haben.

Große Erwartungen weckt die nationalsozialistische Propaganda, etwa hinsichtlich der Beseitigung der Wohnungsnot. Es sind dann die an die 60.000 bis 70.000 „arisierten“ Wohnungen, die an die Stelle groß angekündigter Wohnbauprogramme treten. Das Stadtgebiet Wiens wird durch eine Eingemeindung stark vergrößert, die Stadt wird aber in der NS-Zeit – im Gegensatz etwa zu Linz – keineswegs bevorzugt behandelt (sie gelangt durch das „Ostmarkgesetz“ von einer Landes- in eine reichsunmittelbare Verwaltung unter dem Reichsstatthalter) und erlebt keine „neue Blüte“, wie von Hitler in einer Rede angekündigt. So bleiben auch die gigantischen Neugestaltungspläne für Wien, die unter dem Motto „Wien an die Donau“

¹³ Manche unter ihnen bleiben vielleicht nicht ganz freiwillig. Hans Moser, Österreichs größter Volksschauspieler, hat beispielsweise eine jüdische Gattin.

stehen, unrealisiert. Gezielte Kommunalpolitik wird dem Ausbau von Industrie- zu Rüstungsunternehmen, später kriegssichernden Maßnahmen untergeordnet.

Erfolge zeitigen hingegen die Arbeitsbeschaffungsprogramme, die Arbeitslosigkeit kann rasch und deutlich abgebaut werden. Es sind insbesondere diese unmittelbar positiven Auswirkungen, die sich tief in das kollektive Bewusstsein vieler Österreicherinnen und Österreicher hinsichtlich der Einschätzung des Nationalsozialismus eingegraben haben. Auf die äußerste Sparsamkeit in den öffentlichen Haushalten der 1930er Jahre ist eine Politik der ungezügelter Ausweitung der Budgets und eines großzügigen Ausbaus öffentlicher Einrichtungen gefolgt. Die Grenzen dieser auf Budgetdefiziten aufbauenden Beschäftigungspolitik wurden im Dritten Reich nicht mehr sichtbar (Jablonek u. a. 2003:74–75).

Umfang und Umsätze des Weihnachtsgeschäftes 1938 – erzielt etwa in den „arisierteren“ Kaufhäusern Gerngroß und Herzmansky auf der Mariahilfer Straße – verweisen auf die anfangs geradezu euphorische Stimmung. Erste Zweifel über die neuen Herren mischen sich jedoch bald in die Kabarettprogramme, hier wird erstmals insbesondere der Mentalitätsunterschied zwischen „Reichsdeutschen“ (in Österreich geringschätzig als „Piefke“ bezeichnet) und „Ostmärkern“ („Ostmark“ lautet die neue Bezeichnung für Österreich) thematisiert (siehe den Beitrag von Linhart in diesem Band). Und Reichsdeutsche erobern immer mehr Spitzenpositionen in Wien. Diesen Konflikt spiegelt auch eine berühmte Episode aus der Wiener Theatergeschichte. Das Zitat aus Franz Grillparzers Hohelied auf Österreich aus *König Ottokars Glück und Ende* „Da tritt der Österreicher hin vor jeden, / Denkt sich sein Teil und lässt die andern reden!“ ruft bereits ab Februar 1939 ostentativen Beifall des Publikums hervor. Ob sich dahinter bereits auch eine Art von ideologischer Distanzierung und nicht nur eine Distanzierung von der vielen Österreichern fremden deutschen Mentalität versteckt, muss allerdings zumindest angezweifelt werden. Begeisterung und Euphorie dürften aber nachgelassen haben, insbesondere als ab 1939 erste Engpässe bei der Lebensmittelversorgung auftreten und erste Rationierungen – im März etwa von Fett jeglicher Art – zur Folge haben, im August 1939 folgt die Bezugsscheinpflicht für zahlreiche Lebensmittel sowie für Seife, Textilien und Schuhe.

Die neuen Ausstellungen gelten dem „ewigen Juden“ oder „Entartete(r) Kunst und entartete(r) Musik“. Dieser Form der Kunst wird immer mehr eine „völkische“ Kunst gegenübergestellt, die Realität des Krieges wird entweder ausgespart oder wie 1942 in der Schau „Kunst und Krieg“ heroisiert. Totale, in Ausnahmefällen annähernde Gleichschaltung (etwa im Reichssender Wien, der in seinen Programmen ein gewisses „Wienertum“ behaupten kann)

ist das Gebot der Stunde, auch der Alltag ist davon zunehmend betroffen: Kindergarten, Hort, Schule zählen dabei zu den wichtigsten Institutionen, Jugendorganisationen arbeiten an der Gleichschaltung des Nachwuchses, gestärkt soll insbesondere die künftige Kampfbereitschaft werden. Blockleiter und seine -helfer sind für die Kontrolle der Haushalte vorgesehen. Über Zellenleiter, Ortsgruppenleiter bis zum direkt dem Gauleiter unterstellten Kreisleiter steigt die NS-Hierarchie. Politik und Alltag sind kaum mehr zu trennen. Aufmärsche, Appelle, Gedenktage gliedern den nationalsozialistischen Jahresablauf¹⁴ (Veigl und Derman 1998:61). Modernste Inszenierungen zelebrieren traditionelle Mythen, eine seltsame Mischung aus Technologieverehrung und Agrarromantik bzw. -kitsch charakterisiert die neue Herrschaft. Auch ein Kinobesuch – in Wien gibt es 222 Kinos – vermag Ablenkung in den tristen Alltag zu bringen und Sehnsüchte zu stillen. In den Unterhaltungsfilmern der Wien-Film wird das Bild des alten Wien hochgehalten, etwa in den Streifen *Operette* (1940), *Wiener Blut* (1942) und *Schrammeln* (1944). Die Huldigung einer heilen Welt voll Ordnung und Wiener Charme inmitten des Krieges ist ein Charakteristikum der eskapistischen Massenkultur (fast die Hälfte aller während des Dritten Reiches gedrehten Spielfilme sind Komödien), gleichzeitig dienen andere Streifen – *Leinen aus Irland* 1939, *Jud Süß* (1940), *Ohm Krüger* (1941) oder *Heimkehr* (1941) – eindeutig der Volksverhetzung.

Der Kriegsbeginn scheint in Wien trotz des Großeinsatzes der NS-Propaganda mehr heimliche Angst als Kriegsbegeisterung ausgelöst zu haben. Der Erste Weltkrieg hat tiefe Spuren hinterlassen. Doch das Bild ist zwiespältig. Als im Oktober 1939 der Beginn der Massendeportationen der Wiener Juden Richtung Polen einsetzt, bemächtigen sich etliche Wienerinnen und Wiener der Gepäcksstücke ihrer Mitbürger. Wirtschaft und Werbung stellen sich in den Dienst des Krieges und bedienen sich der Sprache der NS-Propaganda (vgl. Veigl und Derman 1998). Schlagertexte, etwa die Zarah Leander-Hits *Davon geht die Welt nicht unter* und *Ich weiß, es wird einmal ein Wunder geschehen* oder das Lale Andersen-Lied *Es geht alles vorüber, es geht alles vorbei* dienen der Verschleierung der Wirklichkeit und spiegeln diese zugleich.

Wichtigstes Massenmedium ist das Radio (dazu und im Folgenden Veigl und Derman 1998:90–95). Ein so genannter Volksempfänger findet sich in

14 Der „Tag der Machtergreifung“ am 30. Jänner, die Parteigründungsfeier am 24. Februar, „Heldengedenktage“ und „Verpflichtung der Jugend“ im März, Führers Geburtstag im April, der „Nationale Feiertag des Deutschen Volkes“ am 1. Mai, Muttertag, die Sonnwendfeier im Juni, der Nürnberger Parteitag im September, der Erntedanktag im Oktober, der Gedenktag für „Gefallene der Bewegung“ im November, die Wintersonnwende und das weihnachtliche „Julfest“ im Dezember.

nahezu jedem Haushalt. Als der regionale Charakter des Programms des Reichssenders Wien im Jahr 1940 zunehmend verloren geht, beklagen viele Hörerinnen und Hörer das Schwinden echten Wienertums. Bald vermerkt die Hörerschaft wieder erste Regionalisierungsansätze, sie soll in Laune gehalten werden. Der Schwerpunkt liegt nun neben ernster Hochkultur und populären Schlagern auf Volksmusik, ideologisch geht es weiterhin um Systemstabilisierung (dazu und im Folgenden Veigl und Derman 1998:99–103). Was die Musik betrifft, sind die Nazis uneins. Die Volksmusikbewegung achtet auf eine penible Trennung von zeitloser Volksmusik und Schlager (vom Jazz gar nicht zu reden), Propagandaminister Joseph Goebbels' Parole „Gute Laune ist kriegswichtig“ steht hingegen für die populäre Musik als Mittel zur Ablenkung und Entspannung. Auch hier wird wieder das Nebeneinander von Modernitätsbegeisterung und Modernitätsangst spürbar. Ähnlich widersprüchlich ist das nationalsozialistische Frauenbild. Einerseits wird der Mutterschaft gehuldigt, gleichzeitig werden zunehmend Frauen in das Erwerbsleben eingegliedert und finden dort auch – notgedrungen, es fehlt an Männern – in typische Männerberufe (im Postdienst, bei Straßen- und Eisenbahn) Eingang.

Gegen „Meckerer“ und „Kritikaster“, gemeint ist der berühmte Wiener „Raunzer“ und „G'rantler“, ist man bereits im Fasching 1939 aufgetreten (Veigl und Derman 1998:7–8), mit zunehmender Kriegsdauer mehrt sich die Unzufriedenheit mit den Zuständen. Der Widerstand muss sich seine Bühnen finden. Fußball ist eine davon. Schon 1940 ist es beim Aufeinandertreffen zwischen Admira Wien und Schalke 04, einem Verein aus Gelsenkirchen im Ruhrgebiet, zu antideutschen Sprechchören gekommen. Ähnliches ereignet sich beim legendären Endspiel um die Deutsche Meisterschaft zwischen Rapid Wien und wiederum Schalke 04.

Der Krieg dringt immer stärker in den Alltag ein. Mangel bestimmt zunehmend die Werbelinien, ob es sich um Zahnpasta, Waschmittel, Seife, Haarwuchspräparate oder Sekt handelt. Energie zu sparen wird den Hausfrauen etwa in der „Kohlenklau“-Kampagne eingedrillt. Spendenaufrufe und Sammlungen gehören bereits ab 1940 zum Alltag. Gesammelt wird Geld, Altpapier, Knochen, Metall, Lumpen, Bücher, Flaschen, Spielzeug, für die Soldaten an der Ostfront Winterkleidung und Schiausrüstungen.

„Der Mangel an verschiedenen Materialien führte zu den seltsamsten Auswüchsen. Tante Lisi kam in diesen Tagen mit einem Hut, der aus einer Stoffkappe mit aufgeklebten Sägespänen bestand. Es gab keine Seidenstrümpfe mehr, und die jungen Frauen bemalten sich die Beine mit einer lichtbraunen Tinktur. Sogar Nähte wurden an den Waden aufgetragen. [...] Die Le-

bensmittel wurden immer eintöniger. Butter und echte Marmelade kannten wir nur mehr aus unserer Erinnerung.“

Günther Doubek, „*Du wirst das später verstehen ...*“, 305.

Für Geschäftsleute ist der Alltag seit der Wende an der Ostfront bürokratischer geworden (dazu und im Folgenden Veigl und Derman 1998:154). Im Fall eines Bäckers sind Sonderzuteilungen, Aufforderungen für Kriegswinterhilfswerk-Spenden, Lkw-Anforderungsansuchen, Erhebungsbögen etwa über die Beschäftigung ausländischer Arbeitskräfte, Betriebsmeldebögen und diverse Forderungen der Deutschen Arbeitsfront (DAF) zu berücksichtigen. Die Versorgungssituation wird immer katastrophaler, obwohl man sich an die Essensbeschaffung mit Lebensmittelkarten, an Ersatzstoffe und Sparrezepte gewöhnt hat. Auch Schuhe, Heizmaterial, Dinge des täglichen Bedarfs wie Nähadeln, Papier und Seife sind Mangelware. Die Ernährungslage befindet sich im Winter 1942/43 in einer schweren Krise, insbesondere in den Städten, so auch in Wien. Normalverbraucher erhalten 1942 neben 2 kg Brot 206 Gramm Fett, 300 Gramm Fleisch, 3 (ab 1944: 1) kg Kartoffeln pro Woche und 2 (1944: 1) Eier im Monat (Brandstätter 1986:441). Obst und Gemüse gibt es kaum mehr, Bohnenkaffee ist schon längst eine Rarität geworden. Zigaretten sind seit Jänner 1942 rationiert und gehören zu den begehrtesten Schleichhandelsgütern. Immer häufiger wird im Rahmen so genannter „Grabelandaktionen“ zur Nutzung städtischer Anlagen für den Gemüseanbau aufgerufen. Bald wird jedes verfügbare Stück Wiese mit Gemüse oder Kartoffeln bebaut. Eingeschränkt sind nicht nur Lebensmittel zu haben, ähnliche Bestimmungen betreffen die Nutzung von Privat-Kraftfahrzeugen, von Reichsbahn, Bussen und Taxis. Auch an Bekleidung gelangt man nur mehr mit Bezugscheinen.

Verzicht und weibliche Opferbereitschaft werden auch in den Kinofilmen immer mehr in den Mittelpunkt gerückt.

Im Zeichen des totalen Krieges

Nach der Niederlage bei Stalingrad im Februar 1943 verkündet Propagandaminister Goebbels den „totalen Krieg“. Damit wird auch die Möglichkeit der Zwangsverpflichtung für Männer und Frauen ausgedehnt (ihr ist bereits im Jänner eine Erweiterung der Arbeitsdienstpflicht vorausgegangen), 16jährige werden als Luftwaffenhelfer eingesetzt oder erfahren in Wehrrerüchtigungslagern umfassende vormilitärische Ausbildung. Ein Teil der Wiener Jugend, die so genannten „Schlurfs“, beginnt aufzubegehren. Sie treffen sich mit Vorliebe im Wiener Prater, tragen längere Haare, lieben den unter den Nazis verpönten Jazz und verweigern militärisches Verhalten.

Diverse Formen passiven Widerstandes nehmen zu: Arbeitsverzögerung, Feindsenderhören, boykottierte Betriebsappelle, verweigerte Spenden. Äußerste Vorsicht ist allerdings weiterhin angebracht.¹⁵ Die Führerbeschimpfung wird die Antwort des Volkes auf den Führerkult. Flüsterwitze und Spottverse verbreiten sich rasant. „Wien ohne Wein. St. Marx ohne Schwein. Schwechat ohne Bier. Führer, wir danken Dir.“ (Brandstätter 1986:437). Die propagierte Siegesgewissheit weicht Kriegsmüdigkeit und Spott. Abzulesen ist dies an den sich häufenden Verfahren mittels des Heimtücke- oder Wehrkraftzersetzungsgesetzes am Oberlandesgericht Wien (insgesamt werden während des Krieges 14.500 derartige Verfahren im Bereich des OLG Wien eingeleitet). Stimmungsberichte des Sicherheitsdienstes aus dem Reichsgau Wien vermelden Mitte Dezember 1944: „Immer offener wird die Forderung nach Beendigung des Krieges gestellt.“ (Veigl und Derman 1998:168).

Die neue Revue im Simpl mit dem Titel *Tausend Worte Wienerisch*, in der die reichsdeutschen Staatsbürger nicht besonders gut wegkommen, wird von der Wiener Bevölkerung bis zu ihrer Zensur geradezu gestürmt (Veigl und Derman 1998:169–170). Wachsenden antipreußischen Ressentiments gegenüber steht „ein vorerst unklares Österreichbewusstsein“, „mit dem mentalitätsmäßig und vorurteilsreich eine vorsichtige und ambivalente Abkehr von Großdeutschland unter Hintanhaltung der eigenen Rolle im einstigen deutschen Frühling des Jahres 1938 eingeleitet wird“ (Veigl und Derman 1998:170). Nur zu gerne vergisst die österreichische bzw. Wiener Bevölkerung jenen unrühmlichen Part, den sie selbst beim Umbruch eingenommen hat. Es ist daher umso wichtiger, auf ihre aktive Rolle in den „Anschlussstagen“ zu verweisen, etwa bezüglich der „wilden Arisierungen“ – diese Raubzüge gingen selbst den neuen Machthabern zu schnell und zu weit –, oder auf die beschleunigende Wirkung der Ereignisse in Wien hinsichtlich der Judenverfolgungen.

1944 wird die Gauhauptstadt Wien erstmals von amerikanischen Flugzeugen bombardiert. Vorbereitungen für derartige Angriffe haben bereits früher eingesetzt, Luftschutzübungen werden abgehalten. „Jedes Haus musste einen Luftschutzwart haben, der über den Verlauf der Wasser- und Gasleitungen genau Bescheid wusste, außerdem über Notausstiege und mögliche Kellerdurchbrüche zu den Nachbarhäusern.“ (Doubek 2003:318). Wien erhält seine Flaktürme, die bis heute als mahnende Denkmäler aus der NS-Zeit bestehen, zahlreiche Baudenkmäler werden mit splittersicherem Schutz überzogen, Wasserreservoirs werden zu Löschzwecken errichtet, Luftschutzgräben ausgehoben. Ab September 1944 steht das kulturelle Leben in

¹⁵ Wer ausländische Sender hört, kann ab 1942 mit dem Tod bestraft werden, für das Erfinden und Weitererzählen von Flüsterwitzen gibt es ein bis zwei Jahre Haft (Veigl und Derman 1998:165–166; Brandstätter 1986:437).

Wien de facto still. Theater, Kabarett, Orchester, Kunsthochschulen stellen ihre Tätigkeit ein, ferner zahlreiche Verlage, die Tagespresse, in der sich Todesanzeigen von gefallenen Soldaten zu häufen beginnen, wird weitgehend zusammengelegt. Es erfolgt eine Beschränkung des Bahnverkehrs, in den Betrieben wird Urlaubssperre verfügt und eine 60-stündige Wochenarbeitszeit eingeführt.

Mit der Verkündigung des Volkssturmes im November 1944 ist der Zustand der totalen Mobilmachung erreicht. Der stellvertretende Gauleiter Scharitzer ruft in Wien zum Kriegseinsatz der Hitlerjugend (HJ), zum Streifendienst und Übernahme in die SS auf (Veigl und Derman 1998:187). Ein letzter Grob sammeltag im Jänner 1945 greift auf die letzten Reserven der Wiener Bevölkerung zurück: auf Vorhänge, Kleider, Öfen, Essbesteck.

Schreckensende

Wien gerät zunehmend in eine Art Ausnahmezustand. Am 12. März 1945 erfolgt der bislang schwerste Fliegerangriff auf die Stadt, hunderte Todesopfer sind zu beklagen. Insgesamt fordern 52 Luftangriffe auf Wien über 8.700 Tote. Ende März wird die Standgerichtsbarkeit mit sofortiger Wirkung eingeführt. Das Verlassen des Gebietes des Reichsgaues Wien ohne Genehmigung wird verboten, alle Schulen geschlossen. Am 5. April sind die sowjetischen Truppen im Süden Wiens zum Kampf angetreten, am 6. und 7. dringen sie in das Stadtgebiet ein. Am 8. April fängt der Wiener Stephansdom Feuer. Den Kampfhandlungen fallen mehr als 2.200 Menschen zum Opfer. Bis in die letzten Kriegstage dauert der Wahnsinn an, Widerstandskämpfer, die eine kampflose Übergabe Wiens an die Sowjets geplant hatten, werden noch am 8. April hingerichtet, letzte Judenerschießungen finden statt. Die Schlacht um Wien dauert bis zum 13. April, die Rote Armee marschiert in Wien ein.

Als der Schrecken ein Ende hat¹⁶, trauen sich die Leute langsam wieder auf die Straße. Vorsichtig erkundigt man sich nach den Geschehnissen, das Ausfallen des Stroms hat zu völligem Informationsmangel geführt. Die Stadt liegt in Trümmern. Fast 47.000 Gebäude (ca. 28 % des Baubestandes) sind beschädigt oder zerstört, über 86.800 Wohnungen (12,3 % des Wiener Wohnungsbestandes) sind unbenutzbar, 35.000 Menschen in der Folge obdachlos (Brandstätter 1986:445; Ziak 1965:13–15). Überall Bombentrichter und Schutthaufen, in den Parks deuten Grabhügel auf die hastigen Beerdigungen der Opfer der letzten Tage hin. Es sind in erster Linie Frauen, die das Geröll

¹⁶ Erinnert soll aber auch an jene werden, für die mit dem Ende des Nationalsozialismus eine Welt zusammenbricht. Auch jetzt häufen sich Selbstmorde, zu den prominenten Opfern zählt der Schriftsteller Josef Weinheber.

aus den Zimmern schaffen, Fenster verkleben, die nassen Decken dichten. Die Infrastruktur ist zusammengebrochen, die Wasser- und Gasleitungen größtenteils zerstört, ausgebrannte Straßenbahnwagen blockieren die Gleise. Plünderungen sind an der Tagesordnung, Tauschhandel und Schwarzmarkt beginnen aufzublühen. Gleichzeitig bringt noch der April einige Normalisierungsschritte mit sich. Erste Kinos und die Rundfunkanstalt RAVAG, unter Kontrolle der russischen Besatzung, nehmen wieder ihren Betrieb auf. Theodor Körner wird zum Wiener Bürgermeister bestellt, ein „provisorischer“ Gemeinderat eingerichtet, Ende April konstituiert sich als Ausdruck der Wiederherstellung der demokratischen Republik Österreich eine „Provisorische Regierung“. Am 8. Mai kapituliert – endlich – auch Deutschland. Doch statt sich der Mühe, dem schmerzhaften Prozess der Aufarbeitung der Vergangenheit zu unterziehen, statt eigenes Mittun zu thematisieren, breitet sich ein Schleier des Vergessens über die Stadt, erleichtert wird die Selbstdarstellung und Inszenierung als gequältes Land dadurch, dass Österreich völkerrechtlich zum ersten Opfer des Nationalsozialismus erklärt wird.

Literatur

BOTZ, Gerhard

1990 „Die Ausgliederung der Juden aus der Gesellschaft. Das Ende des Wiener Judentums unter der NS-Herrschaft (1938–1943)“, Gerhard Botz, Ivar Oxaal und Michael Pollak (Hg.): *Eine zerstörte Kultur. Jüdisches Leben und Antisemitismus in Wien seit dem 19. Jahrhundert*. Buchloe: Obermayer, 285–311.

BRANDSTÄTTER, Christian (Red.)

1986 *StadtChronik Wien. 2000 Jahre in Daten, Dokumenten und Bildern*. Wien: Brandstätter.

DOUBEK, Günther

2003 „Du wirst das später verstehen ...“ *Eine Vorstadtkindheit im Wien der dreißiger Jahre*. Wien: Böhlau (=Damit es nicht verloren geht ...; 47).

GEDYE, G. E. R.

o. J. *Die Bastionen fielen. Wie der Faschismus Wien und Prag überrannte*. Wien: Danubia.

GOLDINGER, Walter, und Dieter A. BINDER

1992 *Geschichte der Republik Österreich 1918–1938*. Wien und München: Geschichte und Politik.

JABLONER, Clemens u.a.

2003 *Schlussbericht der Historikerkommission der Republik Österreich. Vermögensentzug während der NS-Zeit sowie Rückstellungen und Entschädigungen seit 1945 in*

- Österreich*. Wien: Oldenbourg (=Veröffentlichungen der Österreichischen Historikerkommission; 1).
- JAHODA, Marie, Paul F. LAZARSELD und Hans ZEISEL
 1975 *Die Arbeitslosen von Marienthal. Ein soziographischer Versuch über die Wirkungen langandauernder Arbeitslosigkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (=edition suhrkamp 769). (Erstausgabe 1933 erschienen)
- LEICHTER, Otto
 1964 *Glanz und Ende der Ersten Republik. Wie es zum österreichischen Bürgerkrieg kam*. Wien: Europa.
- POHANKA, Reinhard, und Kurt APFEL
 1991 „Diese Stadt ist eine Perle...“ *Leben in Wien 1930–1938*. Wien: Jugend und Volk Edition Wien.
- PORTISCH, Hugo
 1989 *Österreich I. Die unterschätzte Republik*. Wien: Kremayr & Scheriau.
- QUALTINGER, Helmut, und Carl MERZ
 1964 *Der Herr Karl und weiteres Heiteres*. Reinbek: Rowohlt.
- STIEFEL, Dieter
 1988 *Die große Krise in einem kleinen Land. Österreichische Finanz- und Wirtschaftspolitik 1929–1938*. Wien: Böhlau (=Studien zu Politik und Verwaltung; 26).
- STIEFEL, Dieter
 1989 *Finanzdiplomatie und Weltwirtschaftskrise., Die Krise der Credit-Anstalt für Handel und Gewerbe 1931*. Frankfurt am Main: Fritz Knapp (=Schriftenreihe des Instituts für bankhistorische Forschung e. V.; 12).
- VEIGL, Hans, und Sabine DERMANN
 1998 *Alltag im Krieg 1939–1945. Bombenstimmung und Götterdämmerung*. Wien: Ueberreuter.
- WEBER, Fritz
 2004 „Einleitung“, Ulrike Felber, Peter Melichar, Markus Priller, Berthold Unfried, Fritz Weber: *Ökonomie der Arisierung. Teil 1: Grundzüge, Akteure und Institutionen*. Wien: Oldenbourg (=Veröffentlichungen der Österreichischen Historikerkommission; 10/1), 9–23.
- ZIAK, Karl (Red.)
 1965 *Wiedergeburt einer Weltstadt. Wien 1945–1965*. Wien: Jugend und Volk.

RUNDFUNK UND FILM

Japanische Hörspiele in den 1930er Jahren

WATANABE NARUMI

1. Einleitung

Der japanische Rundfunk beging 2005 sein achtzigjähriges Jubiläum. In diesem Zeitraum entwickelten sich zwar verschiedenartige Medien, doch begann alles ursprünglich mit dem Radio. Im Jahr 1925 nahm der Rundfunksender Tōkyō (JOAK) als erste japanische Radiostation seinen Sendebetrieb auf: Am 22. März erfolgte die erste Test-Ausstrahlung, ab 12. Juli wurde dann das reguläre Sendeprogramm aus dem neuen Atagoyama-Studio in Shiba ausgestrahlt.

Die allerersten Radiosendungen entstanden 1920 in den USA. Deutschland folgte 1923, Österreich 1924, und nach zwölf weiteren Ländern fasste das Radio auch in Japan Fuß. Dort ließ die große Erdbebenkatastrophe in der Region Kantō im September 1923, der etwa 100.000 Tote und etwa 45.000 Vermisste zum Opfer gefallen waren, die Notwendigkeit einer genauen Vermittlung von Informationen erkennen und beschleunigte den Start des Rundfunkbetriebs. Die erste japanische Rundfunkanstalt wurde im November 1924 als eigenständige Körperschaft gegründet. Der erste Präsident des Senders, Gotō Shinpei, nannte in seiner berühmten Eröffnungsrede vier Ziele und Aufgaben des Rundfunks: Erstens die Chancengleichheit von Kultur – das Radio solle die Barrieren zwischen Stadt und Land, alt und jung, Männern und Frauen sowie zwischen den Klassen aufheben und allen gleichermaßen und allumfassend den Segen des Rundfunks bescheren; zweitens die Erneuerung des häuslichen Lebens – bislang sei es üblich gewesen, Unterhaltung und Zerstreuung außerhalb des Heims zu suchen, doch nun könne die ganze Familie sich um das Radio scharen und die wahren Freuden des häuslichen Lebens genießen; drittens die Sozialisierung der Erziehung; und viertens die Anregung der wirtschaftlichen Funktion (vgl. NHK hōsō bunka kenkyūjo 2002:12–13) In seiner Aufzählung fehlte noch die soziale Funktion als journalistisches Medium. Diese Auslassung erscheint plausibel, wenn man bedenkt, dass der japanische Rundfunk unter Staatskontrolle gestartet wurde. 1926 wurden die drei Rundfunkanstalten von Tōkyō, Ōsaka und Nagoya zur Nihon hōsō kyōkai (Japanische Rundfunkgesellschaft), dem Vorläufer des gegenwärtigen japanischen Senders NHK, vereinigt.

Die ersten Ausstrahlungen des Rundfunks wurden vom Publikum begeistert aufgenommen. Die 1928 erschienene *Tōkyō hōsōkyoku enkakushi*

(„Chronik des Rundfunksenders Tōkyō“) stellte fest, dass die Beliebtheit des Rundfunks in den ersten Jahren „wie die aufgehende Sonne“ gewesen sei (Koshino 1928:53). Obwohl Radioempfänger anfänglich ziemliche Luxusgeräte waren¹, konnte sich das Radio stetig ausbreiten und an Popularität gewinnen. Neue Wortschöpfungen wie „Radio-Fan“ (*rajio fan*) oder „Radio-Laune“ (*rajio kibun*) hielten Einzug in die Alltagssprache. „Radio-Fans“ hatten großes Interesse an moderner bequemer Einrichtung; der Begriff „Radio-Laune“ drückte das gesamte Gefühl von Überraschung, Neugier, Erwartung, Angst, Flucht und Freude aus, das die Japaner beim ersten Erleben des Mediums empfanden (vgl. Yamamoto, Odawara und Itō 1984). Der Rundfunk traf den Nerv der damaligen Atmosphäre von Modernismus, die auch die „Taishō-Demokratie“ hervorgebracht hatte. Japaner wollten Gedanken, Leben und Kultur neu gestalten und strebten nach einem modernen Leben.

Bereits zu Beginn der japanischen Rundfunkgeschichte entstanden völlig neue Ausdrucksformen der Kunst, darunter die Gattung des Hörspiels. Wie ist es aber möglich, dass das Hörspiel von Anfang an eine künstlerische Form darstellte? Seit Sendebeginn strahlte man regelmäßig „Radio-Theater“ (*rajio-geki*) aus. Dafür wurden die Textbücher verschiedener Bühnentheater verwendet, die einfach im Radio gesendet wurden. Ein Beispiel ist das am 10. Mai 1925 ausgestrahlte Kabuki-Stück *Sayaate* („Die Nebenbuhlerschaft“). Solche Sendungen erreichten eine hohe Popularität, weil Kabuki-Stars und andere berühmte Schauspieler mitwirkten.

Schon bald gab es auch extra für das Radio bearbeitete originale Stücke im Programm. Am 13. August 1925 wurde das Epoche machende Hörspiel *Tankō no naka* („In der Steinkohlengrube“) gesendet. Es geht darin um die Furcht, die einen alten Mann und ein junges Paar packt, die nach einem Unfall in einem Kohlebergwerk eingesperrt sind. Die Vorlage dazu, das Original-Riodrama *Danger*, war 1924 von dem britischen Dramatiker Richard Hughes (1900–1976) für die BBC geschrieben worden. Es war das weltweit erste Hörspiel, in dem Geräusche eine wichtige Funktion übernahmen (vgl. Gotō 1982:46–47). Der Dramatiker und Regisseur am Kleinen Tsukiji-Theater (Tsukiji shōgekijō)² Osanai Kaoru (1881–1928) übersetzte das Hörspiel ins Japanische und inszenierte es auch. Diese Sendung fand sowohl bei den Hörern als auch bei den Produzenten ein starkes Echo. Bald darauf wurde eine Hörspielforschungsgruppe (*rajio dorama kenkyūkai*) ins Leben gerufen, in deren

1 Kristallempfänger kosteten damals 65–75 Yen, Vakuumröhrenempfänger 120 Yen. Das Anfangsgehalt für Staatsbeamte betrug monatlich 75 Yen, eine Kinokarte kostete 40 Sen, 10 kg Reis 2 Yen 30 Sen (vgl. Shūkan Asahi 1981a und 1981b).

2 Das Kleine Tsukiji-Theater wurde 1924 als Theater für das unter dem Einfluss des modernen europäischen Theaters entstandene *shingeki* („Neues Drama“) gegründet.

Mittelpunkt der Romancier und Dramaturg des Rundfunksenders Tōkyō, Nagata Mikihiko (1887–1964), stand.³ Er führte anstelle des Begriffs *rajiogeki* („Radio-Theater“) die Bezeichnung *rajio dorama* (Radiodrama bzw. Hörspiel) ein. Die Gruppe existierte allerdings nur kurz und vermochte keine Theorie des Hörspiels aufzustellen. Die japanischen Hörspiele der Gründungsphase entstanden, indem sie von *Tankō no naka* die Techniken der akustischen Inszenierungsmethoden übernahmen.

Ein halbes Jahr nach Sendestart führten die Sendeanstalten Umfragen unter allen Rundfunkkunden durch. Ihnen zufolge nahmen „Radio-Theater“ die erste Stelle der beliebtesten Programme ein (vgl. Wakameda 1926:32). Die neu geborene Rundfunkgattung fand rasch Einzug in das Leben der Japaner. Dass nicht irgendeine traditionelle Sprechkunst wie *rakugo* und *kōdan*, sondern das neue Genre „Radio-Theater“ den ersten Platz einnahm, überraschte die Rundfunkverantwortlichen. Die Gattung des Hörspiels wurde so mit Hilfe der traditionellen Bühnentheater zu einer bedeutenden Sendesparte. Das Ergebnis ermutigte die Hörspielmacher zu weiteren Versuchen mit der neuen künstlerischen Funkform.

Nach dieser Vorgeschichte möchte ich mich im Folgenden der japanischen Hörspielszene in den 1930er Jahren zuwenden, in denen sich vor dem Hintergrund der allgemeinen Mobilisierung auch eine staatliche Vereinnahmung des Mediums Rundfunk abzeichnete. Vorher möchte ich jedoch noch die japanische Rundfunklandschaft dieser Zeit im Überblick darstellen.

2. Die japanische Rundfunklandschaft in den 1930er Jahren

In den 1930er Jahren vollzog sich eine starke Nationalisierung, und Japan bereitete sich fast fanatisch auf den Krieg vor. Vor diesem Hintergrund wurde der japanische Hörfunk nach und nach als Propagandamedium zur Beeinflussung der Massen gleichgeschaltet. Als sich im Jahre 1931 der so genannte „Mandschurische Zwischenfall“ ereignete, in dessen Folge der Puppenstaat Mandschukuo gegründet wurde, gab es in Japan etwa 650.000 Rundfunkkunden, im darauf folgenden Jahr zählte man bereits mehr als eine Million Kunden. NHK feierte das im großen Stil; dabei wurde die monatliche Rundfunkgebühr von bisher 1 Yen auf 75 Sen herabgesetzt (vgl. Nihon hōsō shuppan kyōkai 1935:3). Zu diesem Zeitpunkt begann in Japan die Hochblüte des Radios. Mit Ausweitung des Krieges nahm auch die Zahl der Rundfunkkunden weiter zu.

³ Neben Nagata Mikihiko gehörten Hattori Yoshio, Osanai Kaoru, Kubota Mantarō, Nagata Hideo, Oka Kitarō, Yamada Kōsaku, Mizutani Takeshi und Inoue Masao der Hörspielforschungsgruppe als Mitglieder an.

Im Jahr 1934 wurde das Rundfunksystem als staatliche Einrichtung fast zur Vollendung gebracht, wobei man sich die Rundfunkpolitik des nationalsozialistischen Deutschlands zum Vorbild genommen hatte. Im selben Jahr äußerte sich der Ministerialdirektor des Ministeriums für Kommunikation über die neue Aufgabe des Rundfunks folgendermaßen: „Wir wollen Programme produzieren, die nicht nur den Wünschen des Volkes nachkommen, sondern es auch aufklären, dem Staat zu folgen“ (Nihon hōsō kyōkai 1977:90). In der Folge wurde der Rundfunk in höherem Maße durch den Staat geführt und kontrolliert. Das Motto von NHK in den Jahren 1936 und 1937 lautete „Nationalflagge und Radio in jedes Haus“; mit Slogans wie „Rundfunk ist ein rascher und exakter Berichterstatter“, „Rundfunk ist der beste Hauslehrer“ und „Radio ist die einfachste Vergnügungsanstalt“ wurde für den Rundfunk geworben (Ōzorasha 2000:31). Hinter diesen Schlagwörtern verbarg sich die Aufgabe des Rundfunks, das Volk auf den Krieg vorzubereiten und zu führen. Diese Aufgabe wurde in den unterschiedlichsten Programmen umgesetzt, das gewöhnliche Volk erkannte die Einmischung der Regierung in den Sendungen aber nicht, im Gegensatz zu Journalisten und Kritikern, die bereits erkannten, dass sich Japan in einer Krise befand (vgl. Takeyama 2002).

Am 7. Juli 1937 berichteten die Nachrichten vom Ausbruch von Kampfhandlungen an der Marco Polo-Brücke nahe von Peking. Es waren dies die ersten Radiomeldungen über den Krieg mit China. Nach Kriegsausbruch wurden die staatlichen Kontrollen über den Rundfunk durch Verbot, Zensur und Unterbrechung verstärkt. Alle Sendemanuskripte wurden einer Vorzensur unterzogen, die der Hörspiele machten dabei keine Ausnahme. Andererseits nahmen die Nachrichtenmeldungen über den Verlauf des Krieges weiter zu. Dahinter stand der Einfluss des Militärs, das die Massenmedien während des Krieges für sich nutzbar machen wollte. Zur moralischen Stärkung des Volkes verbreiteten die Zeitungen in Extrablättern die Nachrichten von den Siegen des japanischen Militärs (vgl. Handa 2004:60). Sowohl der Rundfunk als auch die Zeitungen schlugen sozusagen die Trommel, zu der die japanische Nation tanzte.

Im Übrigen war die Rundfunklandschaft in Österreich in dieser Zeit der in Japan ähnlich. Der damalige österreichische Sender, die RAVAG, war nach 1933 zu wesentlichen Veränderungen gezwungen worden: Die Regierung machte „von dem ihr zur Verfügung stehenden Propagandamittel des Rundfunks den ausgiebigsten Gebrauch“ (Ergert 1974:133). Der Generaldirektor der RAVAG, Oskar Czeija, sagte dazu folgendes: „Der Rundfunk hat eine neue Aufgabe übernommen, nämlich die Aufgabe, das gesamte Volk in einheitlicher Willensbildung zusammenzufassen.“ (Ergert 1974:134). Es versteht sich von selbst, dass die Kontrollen durch die Nazis nach dem Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich 1938 noch verstärkt wurden. Der österrei-

chische Rundfunk und der japanische Rundfunk entwickelten sich zur selben Zeit zum Propaganda-Medium.

Es muss an dieser Stelle auch auf einen entscheidenden Unterschied hingewiesen werden: Im Gegensatz zu Hitler, der sich öfter im Radio äußerte, konnte man vor dem 15. August 1945 niemals die Stimme von Kaiser Hirohito öffentlich im Radio hören. Es war in der Rundfunkpraxis ein absolutes Tabu, die Nation seine Stimme hören zu lassen. Das war eine geschickte, vielleicht sogar schlaue strategische Rundfunkpolitik: Das Fehlen seiner Stimme in Radiosendungen sollte das Volk darin bestätigen, ihn auch weiterhin zu vergöttern (vgl. Takeyama 1989).

Man sendete stattdessen von 1937 bis zum Kriegsende zusammen mit den Meldungen über Gefallene an der Front immer wieder das Lied *Umi yukaba* („Wenn ich an die See gehe“). Bei dessen Text handelt es sich um ein Gedicht von Ōtomo no Yakamochi (717?–785) aus dem *Manyōshū* („Sammlung der zehntausend Blätter“), der ältesten japanischen Gedichtesammlung aus dem 8. Jahrhundert. Die antiquierte Sprache klingt mit der Melodie des Komponisten Nobutoki Kiyoshi (1887–1965) so erhaben, dass das Lied sehr anrührend sein kann. Der Text, der für die Zeit wie geschaffen war, lautet wie folgt:

Wenn ich an die See gehe,
werde ich zu einer Leiche im Wasser.
Wenn ich ins Gebirge gehe,
werde ich zu einer grasbewachsenen Leiche.
Ich will gerne bei unserem Kaiser sterben.
Ich bereue es nie und nimmer.⁴

Zur Kapitulation im August 1945 musste Kaiser Hirohito vor das Mikrofon treten, um das Ende des Krieges zu verkünden. Das japanische Volk, das zum ersten Mal seine Stimme hörte, nahm die Nachricht von der Niederlage größtenteils ruhig auf, was die Alliierten bewunderten. Der Rundfunk hatte so ironischerweise eine doppelte Rolle gespielt: Einerseits förderte er den Krieg, andererseits setzte er seinen Schlusspunkt.

3. Japanische Hörspiele in den 1930er Jahren

Im Folgenden soll auf die Hörspiele der 1930er Jahren unter der gerade beschriebenen Rundfunkpolitik eingegangen werden. In der Forschungsge-

⁴ Eigene Übersetzung. Vgl. CD von Aikawa Yumi: *Kokumin kayō – warera no uta – kokumin gasshō o utau* [„Volkslieder – Unsere Lieder – Volkschöre“]. Nihon Columbia, 2000.

schichte über das japanische Hörspiel stellt sich diese Zeit als äußerst lückenhaft dar, im Vergleich zur Gründungsphase des Radios in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre und seiner Blütezeit nach 1945, die in ihren Grundzügen untersucht sind. Es hat sich indessen bei meinen Recherchen im Archiv von NHK herausgestellt, dass gerade in dieser Zeit viele Hörspiele in Auftrag gegeben und auch gesendet wurden. Das Hörspiel erfreute sich sehr großer Beliebtheit. Da Hörspiele damals fast ausnahmslos live gesendet wurden, sind leider keine Tonaufnahmen erhalten. Es war allgemein üblich, Hörspiele nach der Sendung nicht wieder aufzuführen. Zum Glück sind jedoch mehrere Manuskripte erhalten, einige wurden sogar publiziert. Aus diesen Gründen können praktisch nur geschriebene Texte als Forschungsmaterialien benutzt und inhaltlich analysiert werden.

Auffallend sind zunächst die häufigen Hörspielbearbeitungen von ausländischer Literatur. Dahinter steht wohl vor allem die „Internationalisierung“ Japans seit der Taishō-Zeit. Die folgenden Stücke sind Beispiele für Bearbeitungen westlicher Vorlagen: *Akage* („Poil de Carotte“, Sendung: 3. April 1931, Bearbeitung: JOAK) von Jules Renard (1864–1910), *Pēru Gyunto* („Peer Gynt“, Sendung: 17. September 1932, Bearbeitung: JOAK) von Henrik Ibsen (1828–1906), *Ochō fujin* („Madame Butterfly“, Sendung: 24. Januar 1936, Bearbeitung: JOAK) von David Belasco (1859–1931) und *Dainana tengoku* („Im siebenten Himmel“, Sendung: 29. Juni 1939, Bearbeitung: JOAK) von Austin Strong (1881–1952).

Die Bearbeitungen ausländischer Vorlagen bezogen sich hauptsächlich auf europäische und amerikanische Werke. Unter den Hörspielen nach ausländischen Vorlagen war auch die von Hayashi Nikuta besorgte Bearbeitung *Gurando hoteru* („Grand Hotel“) nach dem Roman *Menschen im Hotel* der aus Wien gebürtigen Autorin Vicki Baum (1888–1960), die am 24. Oktober 1933 gesendet wurde. Im Mai 1933 waren die Werke der jüdischen Schriftstellerin in Deutschland den Bücherverbrennungen zum Opfer gefallen, der japanische Rundfunk kümmerte sich jedoch nicht darum, obwohl er nach dem Vorbild des NS-Rundfunks organisiert war. Baums Roman *Menschen im Hotel* (1929), in dem die Autorin das Leben im Berliner Grand Hotel gegen Ende der 1920er Jahre skizzierte, war 1931 unter dem Titel *Grand Hotel* in Hollywood verfilmt und unter dem gleichnamigen Titel in englischer Sprache herausgegeben worden.⁵ Der japanische Rundfunk stellte dem japanischen Publikum in der Form des Hörspiels bloß ein aktuelles Werk vor. So sendete er viele Bearbeitungen westlicher Literatur, um seiner Aufgabe als Bildungsan-

⁵ Vicki Baum nahm 1931 die Einladung nach Hollywood an, an der Verfilmung ihres Romans *Menschen im Hotel* teilzunehmen (vgl. Baum 1929). Bei dieser Gelegenheit übersiedelte die Autorin nach Kalifornien. Sie erwarb später die amerikanische Staatsangehörigkeit und starb 1960 in Los Angeles.

stalt nachzukommen. Das japanische Radiopublikum der 1930er Jahre hörte Hörspielbearbeitungen sehr gerne, obwohl es sich im Allgemeinen mehr für japanische als für abendländische Kultur interessierte.⁶

Die Hörspielproduzenten wollten jedoch im Grunde mehr anspruchsvolle originale Hörspielmanuskripte. Das *Rajio nenkan* („Radio-Jahrbuch“) von 1932 schrieb, dass man ein „reines Hörspiel“ (*junsui naru rajio dorama*) anstrebe, dessen Handlung, Form und Inhalt dem Rundfunk angemessen seien (Nihon hōsō kyōkai 1932:285). Man beschritt dabei zwei Wege: Zum einen gab es Preisausschreiben, um auf diese Weise originale und interessante Werke zu sammeln, zum anderen gab man bei bekannten Schriftstellern Hörspiele in Auftrag, wobei die Honorare sehr großzügig ausfielen. Das Hörspiel als Genre stand in dieser Zeit gewiss noch in seiner Entwicklungsphase, manche Originalfassungen sprachen aber das Sentiment der Zuhörer an und fanden tiefen Widerhall. Drei solcher Hörspiele sollen im Folgenden vorgestellt und kommentiert werden.

3.1. *Hirugao* („Winde“)

Das sentimentale Hörspiel *Hirugao* („Winde“) von Seto Eiichi (1892–1943) wurde am 5. August 1932 ausgestrahlt. In diesem Hörspiel, das aus vier Szenen besteht, spielte der populäre *shinpa*-Schauspieler Hanayagi Shōtarō (1895–1965) die Hauptrolle eines jungen Mannes und die *shinpa*-Schauspielerin Okada Yoshiko (1902–1992) die Rolle seiner Jugendfreundin, was für die damaligen Hörer von großem Reiz gewesen sein muss. *Shinpa* ist die Bezeichnung des populären Volkstheaters, das sich vom traditionellen Kabuki dadurch unterschied, dass es in der Gegenwart spielende Stoffe und aktuelle Liebestragödien auf die Bühne brachte. Der Autor des Hörspiels war selbst als Dramatiker dieses Volkstheaters erfolgreich mit Theaterstücken, die die gesellschaftliche Bindung und den Humanismus thematisierten.

In der ersten Szene des Hörspiels besucht der Hauptprotagonist Hashimoto Toshio nach langer Zeit wieder den Bezirk Hamachō in Tōkyō, wo er bis zum Alter von 17 Jahren gelebt hatte. Er geht mit seinem Jugendfreund spazieren und ist von den Veränderungen des Bezirks sehr überrascht. Besonders am Herzen liegt ihm seine alte Freundin Kiyoko. In der zweiten Szene begegnet Toshio seiner alten Bekannten Otami und ihrer Nichte Sakie, die früher seine Jugendfreundin war und jetzt als Geisha in Yanagibashi arbeitet. Toshio erfährt von ihnen, dass Otamis Sohn in der Mandschurei gefallen ist.

⁶ Eine Mitte der 1930er Jahre durchgeführte Höreruntersuchung in Bezug auf Musik beispielsweise ergab, dass die Zuhörer japanischer Musik gegenüber westlicher Musik den Vorzug gaben (vgl. Takeyama 2002b:41–42).

Alle fahren zusammen mit dem Schiff nach Asakusa. In der dritten Szene erfährt Toshio in einem Café von Sakie, dass Kiyoko bei ihrem Onkel in Ushigome lebt. In der vierten Szene besucht Toshio schließlich seine ersehnte Freundin. Aber Kiyoko ist nun blind, weil sie bei der großen Erdbebenkatastrophe im Kantō-Gebiet an den Augen verletzt wurde. Bei ihrem Wiedersehen nach sehr langer Zeit wechseln sie miteinander folgende Worte:

- Kiyoko: Scheinbar änderten sich meine Gefühle sehr, nachdem ich blind geworden war, aber eigentlich ändert sich nichts in meinem Herzen. Was ich jeden Tag sehe, sind die anschaulichen Dinge von früher. Onkel, sehe ich das, oder erinnere ich mich daran?
- Onkel: Red doch nicht so ein Zeug! Es macht doch wohl keinen Unterschied, ob du sagst „ich sehe“ oder „ich erinnere mich“. Oder wie glaubst du sonst könnte ich die Dinge in der Erinnerung so lebhaft vor mir sehen. Es ist doch so, Herr Hashimoto?
- Hashimoto: Das glaube ich auch. Es ist wahrscheinlich so, nur dass ich das Gefühl von Kiyoko-chan verstehe. Ich bin lange in der Mandschurei gewesen und habe mich dort auch oft an die Heimat erinnert. Wenn ich die Augen schloss, hatte ich das Gefühl, alles vor mir zu sehen. Je mehr Sehnsucht nach der Heimat ich hatte, desto mehr konnte ich sehen. Es war, als ob ich wirklich gesehen hätte. Alles hob sich ab. Ich konnte Gestalten sehen und sogar Stimmen hören.
- Kiyoko: Ja? Und woran hast du dich erinnert?
- Hashimoto: An die Zeit in Hamachō.
- Kiyoko: Ach, also ging es dir, Toshi-chan, in der Mandschurei wie mir jetzt, nicht?
- Hashimoto: Ja. Aber ich bin wieder hier, und alles hat sich total verändert.
- Kiyoko: Das heißt, was ich sehe, ändert sich nie. Doch du, Toshi-chan, wirst von nun an viel Neues sehen.
- Hashimoto: Ja, die Zeit in Hamachō ist eine liebe Erinnerung. Ich werde sie auf immer unantastbar bei mir behalten. Ich kam heute ganz plötzlich und bin lange geblieben. Für heute Abend möchte ich nun Abschied nehmen. (Seto 1932:23–24)

Nachdem der junge Mann gegangen ist, versucht der Onkel die blinde Nichte zu trösten: „Warum weinst du? Da kann man ja nichts machen. Weine nicht! Weine nicht!“ (Seto 1932:25). Damit endet das Hörspiel.

Lange Zeit erinnerten sich Kiyoko und Toshio unabhängig voneinander an die gemeinsame Zeit in Hamachō, jetzt aber können sie nicht mehr das Gleiche sehen. Kiyoko sieht bloß die unveränderte Vergangenheit, während Toshio der veränderten Gegenwart ins Auge blickt. Das Wiedersehen ließ sie dies deutlich erkennen. Daher fährt der junge Mann in seine Heimat, um eine andere Frau zu heiraten, und die blinde Frau wird in der dunklen Gegenwart zurückgelassen. Die Hörer dachten vermutlich mit tiefer Anteilnahme an die arme Frau, die einer Windenblüte gleicht. Die Blüten der Winde öffnen sich morgens und schließen sich bereits am Nachmittag. Kiyoko erfährt eine Liebe von kurzer Dauer und ist dann alleine im Dunkeln. Sie wird als Leidtragende des großen Erdbebens dargestellt, welches dem Publikum unvergesslich blieb. Der Autor schildert stimmungsvoll das traurige Ende einer ersten Liebe in einer alten japanischen Welt, indem er sie mit aktuellen Ereignissen wie dem Kantō-Erdbeben oder der Mandschurei kontrastiert. Diese erinnerten das Publikum an die eigene Wirklichkeit.

In *Hirugao* werden viele spezifisch japanische Motive aufgegriffen wie Geishas, eine Schifffahrt auf dem Sumidagawa oder Kiyomoto-Musik. Am Ende des Hörspiels sollte man der Regieanweisung des Autors zufolge Holzklappern und Rufe eines *kowairoya* hören. *Kowairoya* waren Künstler, die auf der Straße Schauspielerstimmen imitierten und um Geld baten. Solche Motive evozierten das alte Tōkyō, in dem noch die Stimmung von Edo spürbar war, und riefen eine verlorene Welt ins Gedächtnis zurück. Die effektvollen Geräusche, die damals mit verschiedenartigen primitiven Methoden realisiert wurden, kann man sich leicht vorstellen.

3.2. *Takarabune* („Das Schatzsegelboot“)

Das zweite Beispiel ist das komische Hörspiel *Takarabune* („Das Schatzsegelboot“), ebenfalls von Seto Eiichi, das am Neujahrstag 1934 aus dem Atagoyama-Studio des Rundfunksenders Tōkyō mit vielen *shinpa*-Schauspielern gesendet wurde. Eine fröhliche Stimmung beherrscht das ganze Stück, das dadurch prädestiniert für das Neujahrsfest war. Der Hauptprotagonist Katsu, ein Handwerker, hat durch *mujin*⁷, eine Art Lotterie, einiges an Geld gewonnen und verbringt den Abend des zweiten Neujahrstages mit seinen Freunden in einem Gasthaus. Eine Szene aus dem Hörspiel soll näher vorgestellt werden. Katsu benutzt darin das japanische Wort *tenkō*, das sowohl „Schulwechsel“ als auch „Meinungswechsel“ bzw. „übertreten“ bedeuten kann.

⁷ Das *mujin*-System geht bis in die Kamakura-Zeit zurück und ist eine Art Kreditgenossenschaft. Eine Gruppe von Personen zahlt regelmäßig in einen Gemeinschaftstopf ein; die Auszahlung erfolgt dann durch Auslosung.

Katsu: Ich bin übergetreten.

(Alle sind erstaunt.)

Fuku: Übergetreten? Besuchst du eine Abendschule oder so etwas?

Katsu: Was? Sag nicht so etwas Albernese. Ich bedaure, euch sagen zu müssen, dass ich selbst das Einmaleins nicht vollauf beherrsche. Wer geht zur Abendschule?

Fuku: Aber du sagtest gerade, du hättest die Schule gewechselt. *Tenkō* bedeutet „die Schule wechseln“, merk es dir doch!

Katsu: Du bist ja gar nicht mehr auf dem Laufenden. *Tenkō* bedeutet – um es kurz zu sagen – dass Gedanken wankend sind.

Fuku: Das hat doch mit dem Erdbeben zu tun.

Katsu: Ich werde dir gleich eine aufs Maul hauen, du Einfaltspinsel! He, Keishū, wenn du so denkst, dann wird die Welt eben einfach düster. Ich möchte noch fröhlicher sein. Besonders dieses Jahr. Es ist zwar nicht wert, dass ein Mensch wie ich dies an so einem Ort äußert, aber ich möchte sagen, wir feiern zum ersten Mal das Neue Jahr, seitdem unser Kronprinz geboren ist. Das ist das segenreichste Neujahr seit der Gründung des Reiches.

Kei: Ja, das meine ich auch. (Seto 1956:256–257)

Das Leben und die Gefühle der munteren, im Edo-Jargon sprechenden Personen sind in dem Hörspiel sehr lebhaft dargestellt. Immer wieder wartet es mit Wortspielen und Scherzen auf. Katsu freut sich über die Geburt des Kronprinzen, des derzeit amtierenden Kaisers Akihito. Danach sagt er, dass er sich trotz seiner Armut dafür entschieden habe, alles gewonnene Geld für seine Landsleute im japanischen Reich auszugeben (Seto 1956:257). Der Autor ist erfahren darin, Darstellungen der Zeitumstände ganz beiläufig in die Gespräche einzustreuen. Dem Anschein nach ist Katsu sorgenfrei und lebensfroh, aber er kümmert sich wohl um die irdischen Angelegenheiten. Das Volk war sich bewusst, gerade eine ernste Zeit zu durchleben. Deswegen machen die Personen des Hörspiels gelegentlich spitze Bemerkungen. Beispielsweise begegnet dem betrunkenen Katsu und seinem Freund Tome auf dem Heimweg ein Affenschausteller mit seinem Affen. Da kratzt der Affe Katsu an der Wange, woraufhin er zu Tome, der ihn wegen einer dummen Äußerung milde tadelt, meint: „Na, so was! Du setzt dich aber ungeheuer für Tiere ein! Du bist sozusagen wie ein Hitler für die Tierwelt, der die Menschenwelt unterdrücken will. Also gut, den Affen werde ich fangen und mich damit verdient machen, warte nur ab!“ (Seto 1956:262–263). Es handelt sich hierbei um ein Wortspiel, denn Katsu benutzt für das Wort „fangen“ das japanische Wort „*hittora maete*“, welches gleichlautend mit der japanischen Aussprache von „Hitler“

ist. Der Autor lässt Katsu das Wort des damaligen Volkes führen, das über das Unrecht der Welt Ärger empfand. Man erkennt, dass zur Zeit der Sendung, also mehrere Jahre vor Unterzeichnung des Achsenvertrages mit Deutschland, noch keine strenge Zensur herrschte.

Tome bringt den betrunkenen Katsu nach Hause, und Katsu träumt dort davon, dass die Sieben Glücksgötter (Daikokuten, Ebisu, Fukurokuju, Jurōjin, Bishamonten, Hotei und Benzaiten) mit ihrem Schatzsegelboot zu ihm kämen. In seinem Traum unterhält er sich nacheinander mit den Glücksgöttern. Die folgende komische Szene, in der Katsu mit dem Glücksgott Bishamon spricht, bringt die Zeitumstände gut zum Ausdruck:

Katsu: Ich verstehe. Ich bin sprachlos. Ich habe Herrn Daikoku noch nie ohne Haube gesehen. Nun, Herr Bishamon, Sie legen immer in voller Rüstung eine Lanze an, als wäre sie ein Ladenhüter in zehn chinesischen Geschäften, aber tragen Sie ab und zu auch Zivilkleidung? Ich möchte Sie mal in so einem lockeren Anzug sehen. Kennen Sie sich auch mit geschmackvollen Sachen aus, weil Sie in Kagurazaka Ihre Poststation haben?

Bishamon: Halten Sie den Mund! In der ernsten Lage, in der sich der Staat befindet, kann ich keinen solch bequemen Anzug tragen. Glauben Sie, dass ich nicht einmal für einen Tag die Kriegsausrüstung vernachlässigen kann, obwohl die Welt friedlich ist? Die Kriegsausrüstung ist die Vorbedingung des Friedens. Wenn Sie Geld vom *mujin* haben, spenden Sie für den Wehrbeitrag!

Katsu: Danke für Ihren Rat. Ich habe das Geld vom *mujin* schon ausgegeben. Ich wollte noch einmal Geld geschenkt bekommen, also bewirte ich Sie gerade. Sie sind ja wirklich humorlos.

Bishamon: Wer ist humorlos?! Geschmackvoll und humorlos in der Notzeit, eben zu dieser Zeit, in der Faschismus gerade Mode ist; so quatschen die Erwachsenen! Ich sage erneut, ich werde Sie mit dem großen Speer durchbohren und erledigen.

Katsu: Ach Gott, Mord! (Seto 1956:270–271)

Bishamon ist ein Gott, der böse Geister jagt und Glücksgüter gibt. Deshalb sorgt er sich um die gefährlichen Zeitläufe und ermahnt Katsu zur Ernsthaftigkeit.

Nachdem Katsu nacheinander mit allen sieben Glücksgöttern gesprochen hat, erwacht er aus dem Traum und erfährt von seiner Frau Oyoshi, dass sie ihr erstes Kind empfangen hat. Der Kindersegen sowohl bei der kaiserlichen Familie als auch im Volk führt zum Landesfrieden. Die Geschichte endet mit

einem Happy End, und ein hausierender Verkäufer verkauft „*otakara, otakara*“ („Schätze, Schätze“) rufend Glück verkündende Bilder des Schatzsegelboots und der Sieben Glücksgötter. Diese Bilder legte man am 2. Jänner unter das Kopfkissen, damit man einen schönen Traum vom Neuen Jahr hat. In diesem Volksglauben zeigt sich der Wunsch des einfachen Volkes nach bescheidenem Glück. Im Hörspiel konnte Katsu den schönen Traum bereits träumen, ohne sich ein Bild gekauft zu haben.

In dem Hörspiel *Takarabune* wird das Neujahrsfest des Volkes humorvoll und geschickt dargestellt, und man kann in ihm sehr gut die Stimmung im Volk und die gesellschaftlichen Verhältnisse von 1934 erkennen. Damalige Hörer identifizierten sich vermutlich mit den Personen, und wir in der Gegenwart können aus dem Hörspiel lernen, dass sich Japaner in jener Zeit in ihrem Alltag mit *mujin* und dem „Schatzsegelboot“ beschäftigten, etwas, das wir heute nicht mehr haben. 1934 konnte man noch ein fröhliches Neujahr feiern, obwohl das Hörspiel erkennen lässt, dass sich Japan bereits in einer Notzeit befand.

3.3. *Nogi shōgun* („General Nogi“)

Nicht wenige Hörspiele der 1930er Jahre zielten offensichtlich auf eine Stärkung des Nationalgefühls und des allgemeinen Kampfgeistes ab. Die Landesgeschichte, die großen Helden und Staatsmänner der Vergangenheit und die kriegerische Nation wurden immer wieder thematisiert. Diesbezüglich repräsentative Hörspiele sind beispielsweise *Sora no akuma* („Der Teufel im Himmel“, Sendung: 8. August 1933) von Kishida Kunio (1890–1954), *Nogi shōgun* („General Nogi“, Sendung: 23. September 1937) von Mushanokōji Saneatsu (1885–1976), *Mutsu Munemitsu* („Munemitsu Mutsu“, Sendung: 11. September 1939) von Kaneko Yōbun (1894–1985) und *Tonarigumi* („Die Nachbarschaftsgruppe“, Sendung: 19. Oktober 1939) von Wada Katsuichi (1900–1993). Ich möchte im Folgenden ein wenig näher auf das Hörspiel *Nogi shōgun* eingehen, das im September 1937, etwa 10 Wochen nach Ausbruch des zweiten Chinesisch-Japanischen Krieges, gesendet wurde. Es ist ein Beispiel dafür, dass selbst ein prominenter Schriftsteller wie Mushanokōji Saneatsu propagandistische Hörspiele verfasste.

Der Held des Stücks, Nogi Maresuke (1849–1912), war japanischer Oberbefehlshaber im Russisch-Japanischen Krieg, der 1904 ausbrach und 1905 entgegen allen Erwartungen mit einem Sieg Japans endete. Japan war nach dem gewonnenen Krieg ganz siegestrunken, und niemand konnte sich vorstellen, dass das Land vier Dekaden später ruiniert sein würde. Das Hörspiel, das sich aus Dialogen über Nogis Sohn sowie über den Verlauf des Krieges in Port Arthur zusammensetzt, handelt vom fanatischen Soldatengeist.

Die Geschichte beginnt mitten im Russisch-Japanischen Krieg, als die japanische Armee in Port Arthur einen schweren Kampf zu bestehen hat. Der kommandierende General Nogi, der den Befehl erhielt, die Festung so schnell wie möglich zu erobern, hat gerade seinen Sohn, Leutnant Nogi Yasunori, verloren. Zuvor war bereits sein anderer Sohn in diesem Krieg gefallen. General Nogi spricht alleine mit seinem toten Sohn:

Nogi: Yasunori, du bist für unser Land gefallen. Dein Vater weint und verehrt dich. Dank deinem Opfer wird Port Arthur bald fallen. Man wird mich bemitleiden und lieben. Eben das, was über die Kraft der Menschen geht, wird auf der Erde zuwege gebracht. Du hast dich nicht vergebens geopfert. (Mushanokōji 1937:12)

Der General, der vor anderen Menschen Gelassenheit heuchelt, weint hier um seinen geliebten Sohn. Dennoch sieht er in dessen Tod ein notwendiges Opfer für den Sieg. Und tatsächlich ändert sich der Kriegsverlauf: Der militärisch wichtige „Hügel 203“ wird von Nogi erobert und fällt in die Hände Japans. Admiral Tōgō Heihachirō (1848–1934) besucht General Nogi, um ihm seinen Respekt auszudrücken. Admiral Tōgō vernichtete als Kommandant der japanischen Seestreitkräfte nach knapp einem halben Jahr im Japanischen Meer die baltische Seeflotte von Russland, wodurch der Kriegsverlauf entscheidend beeinflusst und zugunsten Japans entschieden wurde.

Tōgō: Es ist Ihr Verdienst, dass unser Land die Festung einnehmen konnte. Selbstverständlich wären Sie erfolglos gewesen, wenn Sie nicht in Japan geboren wären.

Nogi: Das ist wahr. Ich bin noch niemals vorher von einer vortrefflichen Staatsform so beeindruckt gewesen. Denn wer im Krieg fällt, ruft „Lang lebe Seine Majestät der Kaiser!“ und stirbt recht tapfer. Wenn ich daran denke, steigen mir Tränen in die Augen. (Mushanokōji 1937:22)

Die beiden stimmen ein Preislied auf die japanische Staatsform an, deren Überlegenheit sie sich ganz sicher sind. Auch wenn man in der Realität den Kaiser nicht hören konnte, nahm die Staatsform, in derer Mittelpunkt der Kaiser stand, eine zentrale Rolle in der Propaganda ein. Im Hörspiel erklärt General Nogi, nachdem die Festung von Port Arthur am 5. Januar 1905 kapituliert hat, seinem Widersacher, Generalleutnant Anatolii Mikhailovich Stessel (1848–1915), den Unterschied zwischen den Japanern und den Russen sowie die Bedeutung der japanischen Staatsform:

- Stessel: Mir scheint, dass die japanische Armee eine Kraft hat, die wir nicht begreifen können. Das ist eine wunderbare Kraft. [...] Sogar tote Japaner scheinen lebendig. Manchmal haben wir das Gefühl, dass wir nicht wissen, ob wir von lebenden Menschen besiegt wurden. Man versteht das nicht, wenn man mit Menschen anderer Länder kämpft. Irgendeine starke Kraft scheint sich durch die ganze japanische Armee zu ziehen.
- Nogi: Ich verstehe. Ich freue mich, das zu hören. Ehrlich gesagt, wir glauben, dass ihr als Einzelpersonen recht stark seid, dass es auch unter euch vortreffliche Menschen gibt. Meiner Meinung nach sind Sie irgendwie leichtlebig, obwohl Sie für Ihren Staat arbeiten, wie Sie sagen. Erlauben Sie mir zu sagen, dass Sie Ihr Leben für bedauerlich halten. Natürlich hält keiner es für unwichtig. Aber wir halten mehr auf unsere Ehre und denken mehr an das Land. Sie begreifen unsere Staatsform nicht. Außerdem machen wir verzweifelte Anstrengungen zu leben, da unser Land klein ist. Wir vertragen uns gut miteinander. Deshalb sind wir bereit zu sterben, wenn unsere Kameraden sterben. (Mushanokōji 1937:27–29)

Nogi erklärt hier, warum Japan das mächtige Russland besiegen konnte. Seine Rede überzeugt sowohl Stessel im Hörspiel als auch das damalige Radiopublikum, das gerade einem neuen Krieg gegenüberstand. Wie die drei oben zitierten Szenen zeigen, handelt es sich bei dem Hörspiel um eine Würdigung der japanischen Staatsform durch die bewunderungswürdige Geschichte des Helden des Russisch-Japanischen Krieges, General Nogi.⁸ Die japanische Staatsform verlangte unbedingten Gehorsam gegenüber dem Kaiser und schloss Sozialismus, Kommunismus, Demokratie, Individualismus und Liberalismus aus. Diese nationale Ideologie war ein Pfeiler für die Japanerinnen und Japaner, die 1937 dieses Hörspiel hörten. Mit einem Wort ist das Werk nicht mehr als ein Propagandastück, bei dem kaum mehr eine Ambition zur Weiterentwicklung der Hörspielkunst ausgemacht werden kann, sondern das dem Publikum vielmehr die Staatsideologie vermitteln wollte.

Solche propagandistischen Hörspielproduktionen nahmen bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges einen immer größeren Stellenwert im Radioprogramm ein, und die Hörspiele der ersten Hälfte der 1940er Jahre verloren vollkommen ihren künstlerischen Sinn. Die Hörer wurden gewiss von den mi-

8 General Nogi und seine Frau begingen nach dem Tod des Meiji-Kaisers rituellen Selbstmord.

litaristischen Geschichten gerührt, sie verlangten aber auch nach friedlichen Stücken (vgl. Takeyama 1990:100–104), denn der Krieg war bereits Teil ihres Alltags.

Der Autor von *Nogi shōgun*, Mushanokōji Saneatsu, war in seiner Jugend ein erklärter Kriegsgegner gewesen. Zwei Jahren nach Ende des Russisch-Japanischen Krieges hielt er an der Gakushūin-Universität einen Vortrag zum Thema „Der Wert des Menschen“, in dem er zum Schluss kam, dass Soldaten am allerwenigsten Wert auf den Menschen legen würden. Mushanokōji hielt diesen Vortrag in Anwesenheit von Nogi Maresuke, der nach dem Krieg Direktor der Gakushūin-Universität wurde. Überlieferungen zufolge soll Nogi die Röte ins Gesicht gestiegen sein (Okuwaki 1998:61).

Doch die fanatische Zeit und sein Aufenthalt in Europa veränderten den idealistischen Schriftsteller, und 1937 unterstützte der einstige Kriegsgegner mit dem Hörspiel *Nogi shōgun* den Krieg. Wie viele andere Intellektuelle jener Zeit konvertierte er zu einem Apologeten der Nationalismus. In seinem 1942 erschienenen Buch *Daitōa sensō shikan* („Persönliche Eindrücke vom Großostasiatischen Krieg“) schreibt er, dass Japan um eine neue Ordnung in Asien kämpfen müsse, um es von England und den USA zu befreien (vgl. Mushanokōji 1942:47–60). Mushanokōjis Rolle während des Krieges führte nach 1945 zu seinem Ausschluss von allen öffentlichen Ämtern.

4. Schlussbemerkung

Die 1930er Jahre waren in Japan eine „Zeit des Faschismus, in der verschiedenes Wissen in das Mobilmachungssystem für den Krieg absorbiert wurde, was in diesem Sinn ein Fehler des modernen Japans war, oder der Zeit, die intensiv auf ein finsternes Ende deutete“ (Yoshimi 2002:12), wie es der Soziologe Yoshimi Shun’ya ausdrückt. Dabei hatte der Rundfunk als nationales Kontrollmedium äußerst effektiv funktioniert und das alltägliche Bewusstsein der Bevölkerung stark beeinflusst. In diesem Sinne ist der Rundfunk offenbar für den Krieg mitverantwortlich. Doch der Rundfunk stellte auch einen geistigen Anhaltspunkt dar, den das damalige Volk miteinander teilte. In den 1930er Jahren avancierte das Radio zu einem zentralen Bestandteil eines jeden Wohnzimmers (*chanoma*), und das Anhören von Hörspielen stellte für viele Familien ein großes Vergnügen dar. Das gesamte Programmspektrum, einschließlich der Sparte der Kulturprogramme, wurde von der damaligen Rundfunkpolitik vorgegeben. Dies konnte die Hörer jedoch nicht davon abhalten, in den populären Hörspielsendungen ein gewisses Maß an Zerstreuung und Unterhaltung zu finden. „Die innere Bühne“, die das moderne Medium dem Publikum schenkte, besuchte dieses gerne.

Die japanischen Hörspiele der 1930er Jahre blieben der Nachwelt gleichsam als Spiegel der damaligen öffentlichen Kultur erhalten. Sie ermöglichen heute Rückschlüsse auf die damalige Stimmung in der Bevölkerung und die gesellschaftlichen Verhältnisse in Japan. Obwohl die Hörspiele jener Zeit als akustische Kunst noch nicht zur Vollendung gebracht worden waren, sind sie uns insbesondere als Dokumentationen wertvoll. Die Hörspiele zwischen den Anfängen des Rundfunks und seiner Hochblüte in der Nachkriegszeit sollten mehr Beachtung finden. Auch wenn sie als Tondokumente nicht erhalten sind, können sie uns dennoch viel erzählen. Darüber hinaus wäre ein Vergleich mit österreichischen und deutschen Hörspielen der 1930er Jahre lohnenswert. Es ließen sich gemeinsame Probleme und Möglichkeiten der Hörspiele während einer bedrückenden Zeit feststellen.

Literatur

BAUM, Vicki

1929 *Menschen im Hotel. Ein Kolportageroman mit Hintergründen*. Berlin: Ullstein.

ERGERT, Viktor

1974 *50 Jahre Rundfunk in Österreich. Band I: 1924–1945*. Wien: Residenz.

GOTŌ Yoshirō

1982 „Sakigake rajio dorama-shi“ [Geschichte der wegbereitenden Hörspiele] (1)~(4), *Bunken geppō (The NHK Report on Broadcast Research)*, (1) 1982/3, 46–52, (2) 1982/6, 61–67, (3) 1982/7, 52–58, (4) 1982/8, 56–62.

HANDO Kazutoshi

2004 *Shōwa-shi 1926–1945* [Geschichte der Shōwa-Zeit]. Tōkyō: Heibonsha.

KOJIMA Tsunehisa (Hg.)

1989 *1930 nendai no Nihon* [Japan in den 1930er Jahren]. Kyōto: Hōritsu bunkasha.

KOSHINO Sōtarō (Red.)

1928 *Tōkyō hōsōkyoku enkakushi* [Chronik des Rundfunksenders Tōkyō]. Tōkyō: Tōkyō hōsōkyoku enkakushi hensan iin.

MINAMI Hiroshi (Hg.)

1981 *Nihon modanizumu no kenkyū: shisō, seikatsu, bunka* [Studien zum japanischen Modernismus: Ideen, Leben, Kultur“]. Tōkyō: Burēn shuppan.

MUSHANOKŌJI Saneatsu

1938 „Nogi shōgun“ [General Nogi]. Manuskript von NHK. Auch veröffentlicht als „Rajio dorama Nogi shōgun“ [Hörspiel „General Nogi“], *Gendai* 19/1, 532–543.

1942 *Daitōa sensō shikan* [Persönliche Eindrücke vom Großostasiatischen Krieg]. Tōkyō: Kawade shobō.

NHK HŌSŌ BUNKA KENKYŪJO (Hg.)

2002 *Hōsō no 20-seiki* [Das 20. Jahrhundert der Rundfunksendungen]. Tōkyō: Nihon hōsō shuppan kyōkai.

NHK SĀBISU SENTĀ (Hg.)

2005 *Hōsō 80-nen. Sore wa rajio kara hajimatta* [80 Jahre Rundfunk: Es begann mit dem Radio]. Tōkyō: NHK sābisu sentā.

NIHON HŌSŌ KYŌKAI (Hg.)

1932 *Rajio nenkan Shōwa 7-nenban* [Radiojahrbuch 1932]. Tōkyō: Nihon hōsō shuppan kyōkai.

1935 *Rajio nenkan Shōwa 10-nenban* [Radiojahrbuch 1935]. Tōkyō: Nihon hōsō shuppan kyōkai.

1951 *Nihon hōsōshi* [Geschichte des japanischen Rundfunks]. Tōkyō: Nihon hōsō kyōkai.

1977 *Hōsō 50-nenshi shiryōhen* [50 Jahre Rundfunk. Materialiensammlung]. Tōkyō: Nihon hōsō shuppan kyōkai.

NISHIZAWA Minoru

2002 *Rajio dorama no ōgon jidai* [Das goldene Zeitalter des Hörspiels]. Tōkyō: Kawade shobō shinsha.

OKUWAKI Kenzō

1998 *Kenshō „Atarashiki mura“ – Mushanokōji Saneatsu no risō shugi* [Inspektion „Das Neue Dorf“ – Der Idealismus von Mushanokōji Saneatsu]. Tōkyō: Nōsan gyoson bunka kyōkai.

ŌZORASHA (Hg.)

2000 *Senjika hyōgoshū* [Sammlung von Slogans der Kriegszeit]. Tōkyō: Ōzorasha.

SETO Eiichi

1932 „Hirugao“ [Winde], Manuskript NHK.

1956 „Takarabune“ [Das Schatzsegelboot], Nihon hōsō kyōkai (Hg.): *NHK hōsōgeki senshū 1* [NHK Ausgewählte Hörspiele Bd.1]. Tōkyō: Nihon hōsō shuppan kyōkai, 251–275.

SHIBATA Tadao

1981 *Radio dorama nyūmon – kikaku, kyakuhon, enshutsu* [Einführung in das Hörspiel: Planung, Textbuch, Inszenierung]. Tōkyō: Kyōiku shiryō shuppankai.

SHŪKAN ASAHI (Hg.)

1981a *Nedan no meiji taishō shōwa fūzokushi* [Sittengeschichte der Preise der Meiji-, Taishō- und Shōwa-Zeit]. Tōkyō: Asahi shinbunsha.

1981b *Zoku nedan no meiji taishō shōwa fūzokushi* [Sittengeschichte der Preise der Meiji-, Taishō- und Shōwa-Zeit 2]. Tōkyō: Asahi shinbunsha.

TAKEYAMA Akiko

1989 *Gyokuon hōsō* [Die Rundfunkansprache des Kaisers]. Tōkyō: Banseisha.

1990 *Sensō to hōsō* [Krieg und Rundfunk]. Tōkyō: Shakai shisōsha.

- 2002a *Rajio no jidai – Rajio wa chanoma no shuyaku datta* [Das Zeitalter des Radios – Als das Radio die Hauptrolle im Wohnzimmer spielte]. Kyōto: Sekai shisōsha.
- 2002b „Hōsō kaishi kara 10-nen, ukete no rajio kan“ [Die Ansichten der Radiohörer 10 Jahren nach Sendestart des Rundfunks], *Media History* 13, 37–53.
- WAKAMEDA Risuke
- 1926 „Ongaku oyobi engei no hōsō kachi (1)“ [Der Wert der Musik- und Unterhaltungsprogramme (1)], *Rajio no Nihon* 1, 30–33.
- YAMAMOTO Tōru, ODAWARA Toshi und ITŌ Masanori
- 1984 „Sōsōki no rajio kibun – Tōkyō Asahi shinbun no kiji kara“ [„Radio-Laune“ der Gründungsphase – Aus den Artikeln der Tōkyō Asahi Zeitung], *Communication kenkyū* 14, 71–150.
- YOSHIMI Shun’ya
- 1995 „Koe“ no shihon shugi [Der Kapitalismus der „Stimme“]. Tōkyō: Kōdansha.
- 2002 *1930 nendai no media toshintai* [Medien und Körper in den 1930er Jahren]. Tōkyō: Seikyūsha.

Fruchtbare Erde – Zum *Tsuchi*-Boom der 1930er Jahre. Das Radiodrama von Mizoguchi Kenji und der Film von Uchida Tomu

ROLAND DOMENIG

1. Einleitung

Die 1930er Jahre waren in Japan eine Zeit der Krise. *Hijōji* (Krise) lautete eines der Schlagwörter der Zeit, das in aller Munde und scheinbar omnipräsent war – in den Medien, in der Werbung und in der Populärkultur. *Yukizumari* (Sackgasse) lautete ein anderes Schlagwort, das von Politikern, Wirtschaftstreibern und einfachen Menschen gerne verwendet wurde, um die Situation zu beschreiben, in der sie und die Nation sich befanden. Die 1930 einsetzende Depression, die als *Shōwa kyōkō* oder Shōwa-Wirtschaftskrise bekannt ist, war die schlimmste Wirtschaftskrise in der Geschichte des modernen Japans. Hauptleidtragend war die ländliche Bevölkerung, die ins Zentrum des Interesses rückte. War die Taishō-Zeit (1912–1926) und die ersten Jahre der Regentschaft des Shōwa-Tennō von der aufblühenden urbanen Kultur der Großstädte geprägt, so wandte man sich in den 1930er Jahren vermehrt dem Land und den Problemen der ländlichen Bevölkerung zu, deren Lösung als Schlüssel zur Lösung der Probleme der Nation gesehen wurde. Diffundierte in den 1920er Jahren die Kultur der Hauptstadt in die ländlichen Gebiete, so fand in den 1930er Jahren eine umgekehrte Entwicklung statt, und die Kultur der ländlichen Regionen übte einen starken Einfluss auf die Stadtbevölkerung aus. Der vorliegende Beitrag versucht diese Entwicklung anhand eines konkreten Beispiels – des Booms, den der Roman *Tsuchi* [Erde] von Nagatsuka Takashi in Rundfunk, Theater und Kino auslöste – nachzuzeichnen.

Gleichzeitig möchte ich einen heute weitgehend in Vergessenheit geratenen Aspekt der japanischen Rundfunk- bzw. Filmgeschichte in Erinnerung rufen, nämlich die enge Beziehung und Wechselwirkung zwischen Rundfunk und Kino. Radio und Film standen vor allem in den ersten beiden Dekaden des japanischen Rundfunks in einem sehr symbiotischen Verhältnis zueinander, von dem beide profitierten. Während die japanische Filmgeschichte einigermaßen erschlossen ist, harret die japanische Rundfunkgeschichte noch einer eingehenden Aufarbeitung. Im Zentrum der folgenden Betrachtung stehen die Hörspielfassung und die Verfilmung von Nagatsukas Roman, die den Anfangs-

und Endpunkt des „*Tsuchi*-Booms“ bilden. Uchida Tomus Filmadaption von *Tsuchi* wurde 1939 zum besten Film des Jahres gewählt und gilt als ein Hauptwerk des japanischen Realismus der späten 1930er Jahre; die Hörspielfassung aus dem Jahr 1937 stammt von keinem geringeren als von Mizoguchi Kenji, dessen Bedeutung für das japanische Kino unbestritten ist, dessen Wirken und Bedeutung für den japanischen Rundfunk aber so gut wie vergessen ist.

Bevor ich das Hörspiel und den Film vorstelle und auf die Beziehung zwischen Rundfunk und Kino sowie auf die Ursachen für den *Tsuchi*-Boom eingehe, sind noch einige Bemerkungen angebracht, in welchem Zusammenhang der *Tsuchi*-Boom mit dem Thema des diesem Band zugrunde liegenden Symposiums „Alltag und Freizeit in Tōkyō und Wien“ steht. Schließlich spielt *Tsuchi* in einem Bauerndorf in Ibaraki und das darin dargestellte kärgliche Leben der Bauern hat denkbar wenig mit dem kosmopoliten Flair der Hauptstadt zu tun. Dennoch gibt es eine Reihe wichtiger Bezüge zu Tōkyō: zum einen wurde das von Mizoguchi inszenierte Hörspiel vom Radiosender Tōkyō produziert, zum anderen wurde Uchidas Verfilmung größtenteils in den Tamagawa-Studios von Nikkatsu in Tōkyō gedreht. Auch die Theaterbearbeitung von *Tsuchi*, die dem Hörspiel folgte, erlebte ihre Uraufführung in Tōkyō, wie übrigens auch der all diesen Bearbeitungen zugrunde liegende Roman von Nagatsuka zuerst als Fortsetzungsroman in der *Tōkyō Asahi Shinbun* erschienen war bevor ihn der in Tōkyō ansässige Verlag Shun'yōdō in Buchform herausbrachte. Darüber hinaus gibt es weitere Zusammenhänge, auf die ich im abschließenden Teil eingehen werde, in dem die Gründe für die erstaunliche Popularität von *Tsuchi* in den späten 1930er Jahren untersucht werden soll.

2. Der *Tsuchi*-Boom

Tsuchi ist der einzige Roman des Dichters Nagatsuka Takashi (1879–1915), einem Schüler von Masaoka Shiki (Tsunenori) (1869–1902), der als Neuerer der traditionellen Gedichtformen *haiku* und *tanka* gilt und zu den einflussreichsten literarischen Persönlichkeiten seiner Zeit zählte. Von Masaoka übernahm Nagatsuka den so genannten *shasei*-Stil (Naturskizzen-Stil), den er auch in seine Prosaarbeit einfließen ließ (vgl. Wuthenow 2003). Auf Anregung von Natsume Sōseki, der damals für die Kulturseite der *Tōkyō Asahi Shinbun* verantwortlich war und durch ein Gedicht in der von Masaoka herausgegebenen Zeitschrift *Hototogisu* auf Nagatsuka aufmerksam wurde, veröffentlichte Nagatsuka, der selbst einer Bauernfamilie entstammte, von Juni bis November 1910 in der *Tōkyō Asahi Shinbun* den Fortsetzungsroman *Tsuchi* über das entbehrungsreiche und beschwerliche Leben der Bauern seiner Heimat Ibaraki. Natsume Sōseki schrieb 1912 auch das Vorwort für die Buchveröffentlichung

des Romans, der als Hauptwerk der so genannten *nōmin bungaku* (Bauernliteratur) gilt und zu den Literaturklassikern der Meiji-Zeit zählt.¹

Ein Vierteljahrhundert später, im Mai 1937, strahlte der Radiosender Tōkyō eine von Mizoguchi Kenji inszenierte dreiteilige Hörspielfassung von *Tsuchi* aus, die am Beginn eines außergewöhnlichen Booms stand, der bis zur Aufführung von Uchida Tomus Verfilmung des Romans zwei Jahre später und darüber hinaus anhielt. Nach dem Hörspiel kam im Oktober 1937 im Kleinen Tsukiji-Theater (Tsukiji shōgekijō) eine Theaterfassung von *Tsuchi* zur Aufführung, die Itō Teisuke (1901–1946), ein Cousin von Nagatsuka Takashi, für die Theatergruppe Shin-Tsukiji gekidan besorgte. Aufgrund des enormen Erfolges wurde das Stück auch im November und Dezember 1937 in den Spielplan aufgenommen, und im Jänner 1938 feierte die Theatertruppe bei Gastspielen in Kyōto und Ōsaka damit große Erfolge. Im Jänner 1939 wurde das Stück neuerlich im Kleinen Tsukiji-Theater aufgeführt. Im Juni 1939 brachte auch die Theatergruppe Tōhō gekidan eine Inszenierung von Itōs Theaterfassung von *Tsuchi* heraus (Tanaka 2002:127). Zuvor war am 26. und 27. Februar 1939 auch das Hörspiel neuerlich ausgestrahlt worden, diesmal jedoch nicht unter der Leitung von Mizoguchi, sondern von Aoyama Sugisaku, der ebenfalls eine bedeutende Filmkarriere machte, allerdings weniger als Regisseur (er führte bei zwei Filmen Regie), sondern als Schauspieler.² Das Skript dieser zweiten Hörspielfassung stammte von Kobayashi Masaru und baute auf Yoda Yoshikatas Bearbeitung für Mizoguchi auf (Tanaka 2002:129).

Uchida Tomus Verfilmung von *Tsuchi* schließlich erlebte am 13. April 1939 im Teitoza in Shinjuku seine Premiere und blieb drei Wochen lang im Programm, was für damalige Verhältnisse sehr lang war. Üblicherweise wechselte das Programm jede Woche. Im August 1939 wurde der Film bei den 7. Filmfestspielen von Venedig aufgeführt und erlangte dadurch auch international Bekanntheit. Im selben Jahr wurde der Film von der Kritikerjury der Zeitschrift *Kinema Junpō* zum besten Film des Jahres gewählt und mit mehreren japanischen Filmpreisen ausgezeichnet.

Der Boom war nicht nur auf den Rundfunk, das Theater und das Kino beschränkt. Auch der all diesen Bearbeitungen zugrunde liegende Roman von Nagatsuka Takashi erlebte eine Renaissance. Im Mai 1938 brachte der Verlag Shun'yōdō eine Neuedition des Romans heraus, die bis zur Premiere von

1 1986 erschien eine von Kawamura Yasuhiro besorgte englische Übersetzung des Romans (Nagatsuka 1986), 1989 eine weitere von Ann Waswo (Nagatsuka 1989). Eine Fassung von *Tsuchi* in der originalen Schreibung findet sich auf der Website <http://gaku2003.hp.infoseek.co.jp/CHIHEI/BACKS/TSUCHI/KOBEYA.html>.

2 Er war eine wichtige Stütze in den Filmen des Kinoreformers Kaeriyama Norimasa und spielte nach dem Krieg auch in zwei von Mizoguchis Filmen mit, in *Joyū Sumako no koi* [Die Liebe der Schauspielerin Sumako] und in *Ugetsu monogatari* [Erzählungen unter dem Regenmond].

Uchida Tomus Verfilmung im April 1939, also in knapp einem Jahr, sagenhafte 120 Auflagen erlebte (Tanaka 2002:127).

Der Vollständigkeit halber sei an dieser Stelle auch noch der Fernseh-Vierteiler von *Tsuchi* erwähnt, den Uchida Tomu nach dem Krieg für Nihon-TV (NTV) drehte. Die Schauspieler der im August und September 1962 ausgestrahlten Fernsehfassung gehörten der Theatergruppe Bunka-za an, die im Jahr darauf eine weitere Theaterfassung von *Tsuchi* aufführte, die auf einen Entwurf zurückging, den Uchida Tomu unmittelbar nach Kriegsende in der Mandschurei für die Theatertruppe geschrieben hatte (Tanaka 2002:139).

3. Das Hörspiel *Tsuchi* von Mizoguchi Kenji

Am Beginn des *Tsuchi*-Booms stand das von Mizoguchi Kenji inszenierte dreiteilige Hörspiel aus dem Jahr 1937. Mizoguchi hatte im Jahr davor zwei seiner wichtigsten Vorkriegsfilme, *Naniwa erejī* [Ōsaka Elegie] und *Gion no kyōdai*³ [Schwestern von Gion], gedreht und befand sich auf einem Höhepunkt seines Schaffens. Beide Filme entstanden für das Studio Daiichi Eiga, das Nagata Masaichi nach seinem Weggang von Nikkatsu im September 1935 in Kyōto gegründet hatte. Mit Nagatas Berufung zum Leiter des Ōizumi-Studios von Shinkō Kinema hörte Daiichi Eiga nach nur zwei Jahren auf zu existieren, und Mizoguchi wechselte ebenfalls zu Shinkō Kinema nach Tōkyō, wo sein nächster Film *Aienkyō* [Die Strassen von Liebe und Hass] entstand.

Kobayashi Tokujirō, der Produzent des Hörspiels, war zu Beginn des Jahres 1937 an Mizoguchi herangetreten, die Regie des Hörspiels zu übernehmen, aufgrund der Dreharbeiten zu *Aienkyō* musste das Projekt jedoch um mehrere Monate verschoben werden (Kobayashi 1938:60). Mizoguchi schlug als Autor Yoda Yoshikata vor, der die Drehbücher der drei genannten Filme geschrieben hatte und zu Mizoguchis wichtigstem Drehbuchautor wurde. Yoda musste das Skript auf Geheiß von Mizoguchi dreimal umschreiben, was als Beleg angesehen werden kann, dass Mizoguchi seine Arbeit für das Radio ebenso ernst nahm wie seine Filmarbeiten (vgl. Kobayashi 1938:60).

Tsuchi war ein so genannter *rajio shōsetsu* oder „Radiroman“, ein Genre, das im Oktober 1934 vom Radiosender JOAK (dem heutigen ersten Radioprogramm von NHK) ins Leben gerufen wurde.⁴ Es waren dies Hörspielfassungen von Romanen, die sich bei den Zuhörern großer Beliebtheit erfreuten. Im Herbst 1936 wagte sich JOAK erstmals an einen Literaturklassiker der Meiji-

³ Der Titel wird oft fälschlich *Gion no shimai* gelesen. Richtig ist aber die Lesung *Gion no kyōdai* (vgl. Tanaka 1997:179).

⁴ Der erste „Radioman“, Kitamura Kihachis *Haha no kokoro* [Das Herz einer Mutter], wurde am 7. Oktober 1934 ausgestrahlt (Tanaka 2002:130).

Zeit heran, nämlich Natsume Sōsekis *Sanshirō*. Mit der Regie betraute man den Filmregisseur Yamamoto Kajirō, der mit den Literaturverfilmungen von Natsumes *Botchan* (1935) und *Wagahai wa neko de aru* [Ich der Kater] (1936) große Erfolge gefeiert hatte und den man deshalb wohl am geeignetsten hielt, den Roman von Natsume Sōseki für den Rundfunk zu bearbeiten. Das Skript stammte von Kobayashi Masaru, der bereits die Drehbücher für Yamamotos Verfilmungen von *Botchan* und *Wagahai wa neko de aru* geschrieben hatte und der 1939 das Skript der zweiten Rundfunkfassung von *Tsuchi* schreiben sollte.⁵

Als Sprecher – oder wie man heute sagen würde *voice-actors* – wurden Schauspieler der Filmproduktionsgesellschaft P.C.L. eingesetzt, bei der Yamamoto unter Vertrag stand. *Sanshirō* wurde ein sehr großer Erfolg – das *Rajionenkan* von 1937 bezeichnete das Hörspiel als „neuen Höhepunkt der Radio-kunst“ – und ermutigte JOAK, weitere Literaturklassiker als Radioromane auszustrahlen (Tanaka 2002:131).

Dem Produzenten der Serie, Kobayashi Tokujirō, zufolge, dachte man bei Radio Tōkyō bereits vor *Sanshirō* an eine Bearbeitung von Nagatsuka Takashis Roman *Tsuchi*, doch bereitete die düstere Stimmung des Romans den Verantwortlichen beim Sender Kopfzerbrechen (Kobayashi 1938:60). Das in *Tsuchi* dargestellte triste und entbehrungsreiche Leben der Landbevölkerung ohne Hoffnung auf Besserung war denkbar weit von den Themen entfernt, die das für das Radio zuständige Postministerium (*teishinshō*) propagieren wollte. Diese sollten nämlich „heiter“ (*meirō*) und „gesund“ (*kenzen*) sein. Es darf nicht vergessen werden, dass der Rundfunk vor dem Krieg einer viel strengeren Kontrolle unterworfen war als das Filmwesen, das in den Zuständigkeitsbereich des Innenministeriums fiel. Es gab eine strikte Vorzensur der Skripten, und das Postministerium konnte schon beim kleinsten Verstoß gegen die Zensurvorschriften die Sendung unterbrechen. Musik-, Hörspiel- und sonstige Sendungen sollten als *ian hōsō* in erster Linie der Erbauung und Zerstreuung der Zuhörer dienen. *Tsuchi* war jedoch ein Stoff, der wenig dazu angetan war, die Zuhörerschaft zu erbauen oder zu zerstreuen.

Worum geht es in *Tsuchi*? Die Geschichte spielt in einem kleinen Dorf am Westufer des Flusses Kinugawa in der Präfektur Ibaraki, rund 80 km nördlich von Tōkyō. Die Familie des Pachtbauern Kanji hat trotz harter Arbeit kaum das Nötigste zum Überleben, denn den Großteil der Reisernte muss er an den Pachtherrn abgeben. Der Roman, der um das Jahr 1910 spielt und sich über einen Zeitraum von 6–7 Jahren erstreckt, beginnt mit der Erkrankung von Kanjis Frau Oshina an Wundstarrkrampf nach einer selbst durchgeführten

⁵ Kobayashi wirkte auch als Skriptor an Mizoguchis fehlgeschlagenem ersten Tonfilm *Furusato* [Heimat] mit. Satō Takashis Verfilmung von Kobayashis Roman *Chokorēto to heitai* [Schokolade und Soldaten] zählte zu den erfolgreichsten Filmen des Jahres 1938.

Abtreibung. Oshina stirbt und lässt Kanji und ihre beiden Kinder zurück. Die 15jährige Tochter Otsugi muss den Platz der Mutter in der Familie einnehmen, die Landarbeit erlernen, den Haushalt führen und sich um den dreijährigen Bruder Yokichi kümmern. Kanji wacht sehr streng über die zu einer hübschen jungen Frau heranreifenden Otsugi, die nach dem Tod seiner Frau zur unentbehrlichen Arbeitskraft für ihn wird. Bei der männlichen Dorfjugend macht sich Kanji, der jeden Kontakt zu unterbinden versucht, nicht sehr beliebt und wird nicht zuletzt deswegen zum Ziel von Spott und bösen Gerüchten. Von der Dorfgemeinschaft wird Kanji weitgehend gemieden, denn er zählt zu den ärmsten Bauern des Dorfes und stiehlt gelegentlich Gemüse von den Feldern der anderen Bauern. Der wohlhabende Landbesitzer bietet ihm zwar Gelegenheitsarbeiten an und hält im Ernstfall eine schützende Hand über ihn, doch ist Kanji am liebsten alleine und kümmert sich nicht darum, was andere von ihm halten. Entlang der Jahreszeiten schildert der Roman den harten Alltag der Bauern, das Reispflanzen, Wasserschöpfen und Bewässern, Unkrautjäten, die Reisernte und die folgenden Feierlichkeiten.

Die Ruhe wird gestört, als der Stiefvater von Oshina, in deren Familie Kanji eingehiratet hat, zu Kanji und seiner Familie zieht. Uhei war seinerzeit gegen die Heirat seiner geliebten Stieftochter mit dem mittellosen Kanji gewesen, und wäre Oshina nicht schwanger geworden, hätte er der Heirat auch nie zugestimmt. Uhei und Kanji waren nie gut miteinander ausgekommen, weshalb Uhei sich nach dem Tod seiner Frau entschlossen hatte, den Haushalt zu verlassen und in die Stadt zu ziehen, wo er als Pförtner in einer Fabrik arbeitete. Aufgrund seines hohen Alters musste er jedoch seine Stelle aufgeben und war in sein Heimatdorf zurückgekehrt, um mit seinen Enkelkindern und seinem Schwiegersohn zu leben. Obwohl Otsugi zwischen Kanji und Uhei zu vermitteln versucht, nehmen die Spannungen zwischen den beiden Männern zu. Eines Wintertages kommt es aufgrund einer Unachtsamkeit von Uhei und Yokichi zum Unglück. Die Hütte gerät in Brand und brennt vollständig nieder. Kanji steht vor den Scherben seiner Existenz und ist völlig verzweifelt, weil er nicht weiß, wie es mit ihm und seiner Familie weitergehen soll. Kanji macht den alten Uhei für das Unglück verantwortlich und weigert sich, ihn wieder in die Familie aufzunehmen. Erst als Uhei versucht, sich das Leben zu nehmen, und in letzter Minute von Otsugi und Kanji gerettet wird, besinnt sich Kanji eines Besseren. Es kommt zur Versöhnung, und Kanji ist bereit, die Verantwortung für den alten Mann zu übernehmen. Die ersten Vorboten des Frühlings lassen alle neue Hoffnung schöpfen.

Nach anfänglichen Bedenken wegen der Dusterheit der Vorlage gab man bei JOAK schließlich doch grünes Licht für eine Hörspielfassung von *Tsuchi* und beauftragte Mizoguchi Kenji mit der Regie. Dass die Wahl auf Mizoguchi

fiel, der zu den profiliertesten Filmregisseuren des Landes zählte, unterstrich nicht nur die Ambition des Projektes, sondern auch den Wunsch, an den Erfolg von *Sanshirō* anzuknüpfen, bei dem die Betrauung eines Filmregisseurs mit der Regie – oder Rundfunkleitung (*hōsō shiki*) wie es damals hieß – sich als großer Gewinn erwiesen hatte (vgl. Kobayashi 1938:60). Die Wahl war aus einem weiteren Grund keine zufällige, denn eine entscheidende Frage war, welche Sprache für das Hörspiel verwendet werden sollte. Mizoguchi hatte in seinen vorangegangenen Filmen mit der Verwendung von Dialekt experimentiert – in *Naniwa ereji* mit dem Dialekt von Ōsaka und in *Gion no kyōdai* mit dem Dialekt von Kyōtos Freudenviertel. Es muss an dieser Stelle daran erinnert werden, dass der Tonfilm damals ein noch sehr junges Medium in Japan war. Zwar gab es in Japan bereits 1929 die ersten Versuche mit Tonfilm – einer der ersten, letztlich gescheiterten Versuche mit Tonfilm war Mizoguchis *Furusato* [Heimat] mit dem Opernsänger Fujiwara Yoshie –, doch konnte sich der Tonfilm nicht zuletzt aufgrund des Widerstandes der *benshi*, der obligatorischen Kinoerzähler, die eine dominierende Rolle im japanischen Kino spielten, nur sehr langsam durchsetzen. Mizoguchi kehrte nach dem missglückten Tonfilm-Experiment mit *Furusato* jedenfalls wieder zum Stummfilm zurück und drehte erst 1934 seinen ersten kompletten Tonfilm. Sein berühmter Regiekollege Ozu Yasujirō brauchte noch länger; sein erster Ton- und zugleich einziger Dokumentarfilm *Kagamijishi* entstand erst 1935 (siehe den Beitrag von Hara in diesem Band).

Mizoguchi und sein Drehbuchautor Yoda Yoshikata hatten jedenfalls in ihren gemeinsamen Filmen das Problem der verschiedenen regionalen Dialekte auf hervorragende Weise gelöst und boten sich für das ambitionierte Radioprojekt geradezu an. Sie kamen zum Schluss, dass, weil das Hörspiel landesweit gesendet werden soll, es der Verständlichkeit wegen nicht möglich sein würde, durchgehend den Dialekt von Ibaraki zu verwenden. Sie entschlossen sich deshalb für eine Hybridfassung, bei der die für den Fortgang der Handlung wesentlichen Dialoge in einer dem Standardjapanisch angeäherten Sprache bzw. einem abgeschwächten Dialekt gesprochen wurden, die sonstigen, für das Verständnis der Handlung nicht unbedingt wichtigen Dialoge hingegen im lokalen Ibaraki-Dialekt (Yoda 1938:52).⁶

Wie seine Filme bereitete Mizoguchi auch das Hörspiel sehr sorgfältig vor. Nach Beendigung der Dreharbeiten zu *Aienkyō* fuhr er nach Ibaraki, um die Heimat von Nagatsuka Takashi zu besuchen und den Schauplatz des Romans kennen zu lernen. Er sprach mit Verwandten des Dichters und ließ sich

⁶ Yasuda 2004 beschäftigt sich mit der Frage des Dialekts im Hörspiel *Tsuchi*. Yasuda bezieht sich dabei nicht auf die Fassung von Yoda Yoshikata, die bedauerlicherweise nicht erhalten ist, sondern auf die im Archiv von NHK erhaltene Fassung der Wiederaufführung von Kobayashi Masaru.

in die Feinheiten des örtlichen Dialekts einführen. Wie wichtig ihm die Frage des Dialektes war zeigt sich nicht zuletzt darin, dass er einen Schüler von Nagatsuka, der als Lehrer an der Shimotsuma-Schule arbeitete und ungefähr im selben Alter wie Nagatsuka war, als Sprachcoach nach Tōkyō kommen ließ, um die Schauspieler in die Besonderheiten des lokalen Dialektes von Ibaraki einzuführen (Mizoguchi 1938:48).

Wie bei der Sprache stellte sich auch die Frage nach der angemessenen Musik für die Hörspielfassung von *Tsuchi*. Der Komponist Norimatsu Akihiro, der als Musikverantwortlicher verpflichtet wurde, entschied sich für die Verwendung von westlicher Musik anstatt traditioneller japanischer Musik, die dem Sujet ebenfalls angemessen gewesen wäre. Norimatsu schrieb einen impressionistischen Musikscore, der vor allem Naturstimmungen und die Atmosphäre der Situationen zu evozieren trachtete und durch die Konzentration auf Celesta, Flöte und Viola ein Lokalkolorit vermitteln wollte, das nicht zu westlich klang (Norimatsu 1938:53–54). Norimatsu Akihiro schrieb übrigens auch die Musik zu Uchidas Verfilmung von *Tsuchi* – seine erste Filmmusik – und stellt das einzige verbindende Glied zwischen Mizoguchis Hörspiel und Uchidas Film dar.

Es wäre nahe liegend gewesen, wenn Mizoguchi für das Hörspiel Filmschauspieler eingesetzt hätte, wie Yamamoto es bei *Sanshirō* getan hat, er entschied sich jedoch bewusst für Bühnenschauspieler, genauer gesagt *shinpa*-Darsteller, die über ausreichende Erfahrung verfügten. Mizoguchi über sein Vorgehen: „Ich wählte voll ausgebildete Schauspieler, die über eine vollendete Spielweise verfügten. Allerdings reichte es nicht, ihre Schauspielkunst einfach zu übernehmen. Wenn jemand seine Kunst perfekt beherrscht, wirkt er leicht anmaßend. Das jedoch ist der Tod jeder Kunst. Einen Fortschritt kann es nur geben, wenn der geschaffene Typus erneuert wird, indem man die Muster zerstört, d.h. die Anmaßung niedergerissen wird. Ich musste also zunächst das Selbstvertrauen der Schauspieler zerschlagen und ihren Widerstand dagegen nützen, um ein neues Schauspiel aufzubauen.“ (Mizoguchi 1938:49).

Für die Rolle der Otsugi wurde Mori Kakuko verpflichtet, die zwei Jahre später die Hauptrolle in Mizoguchis Film *Zangiku monogatari* [Erzählung von den späten Chrysanthemen] spielen sollte. Uhei wurde von Daitō Kijō verkörpert, der Hauptprotagonist Kanji von Ōya Ichijirō, den Mizoguchi später in seinem Film *Shin-Heike monogatari* einsetzte.⁷ In der *Miyako Shinbun* erinnerte

7 Die komplette Besetzungsliste des Hörspiels sah folgendermaßen aus: Ōya Ichijirō (Kanji), Mori Kakuko (Otsugi), Daitō Kijō (Uhei), Murata Mineko (Oshina), Fujima Kōichi (Yokichi), Fujima Fusako (Frau des Grundbesitzers), Kikunami Shōnosuke (Jinbei), Takanashi Hyōdō (Arzt, betrunkenen Mann), Hanawa Kōichi (Polizist, junger Dorfbewohner), Yanagido Haruko (junges Mädchen), Yukioka Kōjirō (Mutter des Grundbesitzers), Minami Ichirō (Uheis Arbeitsgeber), Mori Kikue (Otsuta) (Yoda 1938:52).

sich Ōya Ichijirō später, dass Mizoguchi fast eine Woche lang sehr intensiv, teilweise bis 4 Uhr in der Früh, mit den Schauspielern das Hörspiel geprobt hat (vgl. Tanaka 2002:134). So intensives Proben für ein Hörspiel stellte damals die Ausnahme dar; die meisten Hörspiele gingen nach ein, zwei Proben und einem Testlauf auf Sendung. Bei den Probeaufnahmen von *Tsuchi* waren – auch das scheinbar eine Premiere – Beamte des Postministeriums zugegen, deren Sorgen nicht nur dem Stück gegolten haben dürften, das wie gesagt aufgrund seiner Dusterheit als bedenklich eingestuft wurde, sondern die vermutlich auch ein wachsames Auge auf Mizoguchi haben wollten, der mit seinen Filmen in der Vergangenheit mehr als einmal mit der Zensurbehörde in Konflikt geraten war. Laut Wada Shinken, der in dem Hörspiel die Zwischentexte sprach⁸, wünschten die Beamten, dass angesichts der insgesamt sehr tristen Geschichte wenigstens die Zwischentexte heiter (*akaruku*) sein sollten (Wada 1938:55). Zudem fielen einige Textstellen der Zensur zum Opfer. Beispielsweise musste der Satz „Die Erde erlegt ihnen ein von Leid und Qual geprägtes Schicksal auf“ wegen Bedenken der öffentlichen Sicherheit und Moral (*chian fūki*) gestrichen werden; die Textstelle „Die jungen Männer des Dorfes starrten auf Otsugis Körper“ wurde vermutlich aus sittlichen Gründen beanstandet (Wada 1938:55). Yoda Yoshikata versuchte die Bedenken der Zensoren auf gewisse Weise auch dadurch zu zerstreuen, dass er – auch aus dramaturgischen Gründen – den zweiten Abend heiterer und fröhlicher gestaltete als den ersten und dritten Abend (Yoda 1938:51).

Nach langen und intensiven Vorbereitungen ging das Hörspiel schließlich auf Sendung und war entgegen allen Befürchtungen ein sehr großer Erfolg. In der Zeitschrift *Teatoru* schrieb der Kritiker Maruyama Tetsu in seinem Jahresrückblick auf die Radiodramen des Jahres 1937: „Der größte Hit unter den Radiodramen des Jahres war zweifellos die vor dem Ausbruch des Kriegs mit China am 28., 29. und 30. Mai an drei Abenden gesendete Bearbeitung von Nagatsuka Takashis *Tsuchi*. Die Ausstrahlung stieß landesweit auf äußerst großes Interesse, und die positiven Zuschriften der Zuhörer an den Sender türmten sich zu Bergen.“ (Maruyama 1938). Die Zeitschrift *Hōsō* bezeichnete das Hörspiel als „Meilenstein der Radiokunst“ und widmete ihm 1938 in seiner Oktober-Ausgabe ein Sonderthema. Darin sind auch mehrere Reaktionen von Hörern enthalten, die einen Eindruck von der starken Wirkung des Hörspiels auf die Radiohörer vermitteln. Leider sind weder Tonaufzeichnungen des Hörspiels noch das Originalbuch von Yoda Yoshikata überliefert, was vermutlich mit ein Grund dafür ist, warum das Hörspiel heute praktisch vergessen ist.

⁸ Wada Shinken war bis zu seinem Tod im Jahr 1952 im Alter von nur 40 Jahren einer der beliebtesten Radiosprecher von NHK. Am 15. August 1945 verlas er nach der Ansprache von Kaiser Hirohito im Radio die Erklärung der Kriegsniederlage. Zu Wada Shinken siehe Yamakawa 2003.

Der Erfolg von *Tsuchi* brachte Mizoguchi jedenfalls weitere Angebote für Hörspielinszenierungen ein. Im März 1938 inszenierte er Tokutomi Rokas Bildungsroman *Omoide no ki* [Erinnerungen], im Dezember 1939 Tanizaki Jun'ichirōs *Yoshinokuzu*. In beiden Hörspielen spielte abermals die Verwendung von Dialekt eine wichtige Rolle. Mizoguchi hatte zwar schon vor *Tsuchi* mehrere Hörspiele inszeniert, er betrachtete *Tsuchi* jedoch als erstes Beispiel einer „reinen Radiokunst“ (*jun-rajio-geijutsu*) (Mizoguchi 1938:49).

Mizoguchi Kenji und Yamamoto Kajirō waren nicht die einzigen Filmregisseure, deren Talent sich das Radio damals zu Nutze machte. Auch die Regisseure Kimura Sōjirō, Chiba Taiki, Shimazu Yasujirō, Uchida Tomu und viele andere inszenierten Radiodramen. Selbst Ozu Yasujirō unternahm 1935 einen Ausflug zum Rundfunk mit einer Radiofassung seines Films *Hakoiri musume* [Das Mädchen in der Kiste], die drei Tage vor dem Kinostart gesendet wurde. Auch in diesem Fall sind der nicht erhaltene Film und das Hörspiel völlig in Vergessenheit geraten.

Radiofassungen von Filmen gab es allerdings schon sehr viel früher. Seit Bestehen des japanischen Rundfunks, also seit 1925, zählten so genannte *eiga monogatari* zum fixen Bestandteil des Radioprogramms. Es waren dies die von *benshi*, den obligatorischen Kinoerzählern, vorgetragenen Erzählungen (*eiga setsumei*) aktueller Filme, meist begleitet von den Orchestern der jeweiligen Kinos, für die die *benshi* arbeiteten. In den späten 1920er Jahren erreichte der japanische Stummfilm, der Dank der Kunst der *benshi* nie wirklich stumm war, seinen Höhepunkt. Es war die Zeit der Star-*benshi*, die zum Teil größere Kinomagneten waren als die Schauspieler oder Regisseure. Viele *benshi* sollten später, nachdem der Tonfilm sie überflüssig machte, eine zweite Karriere beim Hörfunk machen, der berühmteste davon Tokugawa Musei, der nicht nur der bedeutendste *benshi*, sondern auch einer der größten Radiostars der Vorkriegszeit war.

Das junge Medium Radio versuchte nicht nur von der Popularität der *benshi* zu profitieren, sondern auch von der Popularität der Schauspieler und vor allem der Schauspielerinnen, die oft zur Mitwirkung bei Hörspielen eingeladen wurden. Es darf nicht vergessen werden, dass Filmschauspielerinnen damals in Japan ein relativ neues Phänomen waren. In den ersten beiden Dekaden der japanischen Filmgeschichte wurden Frauenrollen wie beim Kabuki von männlichen Frauendarstellern (*oyama*) gespielt. Als erster Film, in dem eine Schauspielerin eingesetzt wurde, gilt Kaeriyama Norimasas *Sei no kagayaki* [Glanz des Lebens] aus dem Jahr 1918.⁹

9 In den so genannten *rensageki* („Kettendrama“), einer in den 1910er Jahren beliebten Hybridform von Theater und Film, bei der Außenszenen als Film abgespielt und Innenszenen von den Schauspielern auf der Bühne dargestellt wurden, wurden bereits davor Schauspielerinnen eingesetzt (vgl. Bernardi 2001:52–66),

Neben den *eiga monogatari* gab es so genannte *hōsō eigageki* (Rundfunk-filmdramen). Es waren dies Tonfassungen aktueller Filme mit den Stimmen der Schauspieler, die man im Kino nur stumm – bzw. mit den Stimmen der *benshi* – zu sehen bekam. Das Radio lieferte sozusagen den Ton zum Film. Man könnte auch sagen, es waren Radiotrailer für die Filme, die gerade im Kino liefen. Ein gutes Beispiel dafür ist wiederum ein Werk von Mizoguchi Kenji, nämlich *Tōkyō kōshinkyoku* [Tōkyō Rhapsodie] aus dem Jahr 1929. Der Film, der als Kooperation zwischen Nikkatsu und der Plattenfirma Nitchiku, der späteren japanischen Columbia, entstand, war ursprünglich als so genannter *part talkie* geplant, also einer Mischung aus Stumm- und Tonfilm, bei der die Musikeinlagen mit Ton, die restlichen Szenen ohne Ton aufgenommen werden sollten. Nitchiku importierte zu diesem Zweck aus den USA das Vitaphon-Tonverfahren, doch schlug der Versuch fehl, und der Film kam nur als Stummfilm in die Kinos. Das Radio jedoch ermöglichte eine „Tonfassung“ des Films, inszeniert von Mizoguchi selbst mit allen Schauspielern des Films (Tanaka 1992:220). Interessanterweise wurde das Rundfunkfilmdrama von *Tōkyō kōshinkyoku* nicht vom Sender Tōkyō, sondern vom Sender Ōsaka produziert.

Mizoguchis Verbindung mit dem Rundfunk geht bis in das Gründungsjahr von NHK zurück. Im November 1925 ging sein erstes *hōsō eigageki*, *Ningen* [Der Mensch], über den Äther. In der Folge wurden viele seiner Filme als *eigageki* vom Rundfunk ausgestrahlt. Die Regie führte dabei meist Mizoguchi selbst. 1936 wurden selbst noch Hörspiele seiner Tonfilme *Naniwa erejī* und *Gion no kyōdai* hergestellt (Tanaka 2002:153).

Mit dem Aufkommen des Tonfilms nahm der Einfluss des Kinos auf den Rundfunk und insbesondere auf die Gattung des Radiodramas zwar ab, doch riss die Verbindung zwischen Kino und Radio nie ganz ab. Nach dem Krieg kann man von einer Umkehrung sprechen, denn populäre Hörspiele dienten häufig als Vorlagen für Filme wie beispielsweise im Fall von *Kimi no na wa* [Wie lautet dein Name?]. Die Verfilmung von Ōba Hideo aus dem Jahr 1953 zählt heute zu den Klassikern des Nachkriegsfilms, während das ursprüngliche Hörspiel, das von 1947 bis 1949 ausgestrahlt wurde, zunehmend in Vergessenheit geriet.

4. Die Theaterfassung von *Tsuchi*

Fünf Monate nach dem Erfolg von Mizoguchis Hörspielinszenierung kam im Oktober 1937 im Kleinen Tsukiji-Theater eine Theaterfassung von *Tsuchi*

als erste „Filmschauspielerin“ gilt jedoch Hanayagi Harumi, die ihr Filmdebüt in Kaeriyamas Film gab (vgl. Satō und Yoshida 1975:172–174).

zur Aufführung, die Itō Teisuke, ein Cousin von Nagatsuka Takashi, für die Theatergruppe Shin-Tsukiji gekidan besorgte. Inszeniert wurde das Stück von Okakura Shirō; in den Hauptrollen waren Susukida Kenji als Kanji, Yamamoto Yasue als Otsugi und Nagata Yasushi als Uhei zu sehen.¹⁰ Aufgrund des enormen Erfolges des vom 9. bis 18. Oktober aufgeführten Stückes wurde es auch im November und Dezember 1937 in den Spielplan aufgenommen. Mit rund 14.000 Zuschauern war es das erfolgreichste Stück, das bislang im Kleinen Tsukiji-Theater zur Aufführung gelangte (Tanaka 2002:127). Im Jänner 1938 feierte die Theatertruppe bei Gastspielen in Kyōto und Ōsaka ebenfalls große Erfolge mit dem Stück. Wie die im Oktober 1937 in der Zeitschrift *Teatoru* veröffentlichte Theaterfassung von *Tsuchi* belegt, nahm Itō für die Bühnenbearbeitung einige Änderungen der Romanvorlage vor. Das betraf insbesondere eine stärkere Akzentuierung der sozialen Unterschiede und Probleme zwischen Pächtern und Landbesitzern. Zu diesem Zweck führte Itō die Figur des Besitzers von Kanjis Pachtland ein, der in Nagatsukas Roman nicht in Erscheinung tritt (vgl. Itō 1937).

Die zeitgenössische Kritik ging auf diese Änderungen und das von Itō thematisierte Spannungsverhältnis zwischen Landbesitzern und Pächtern kaum ein – Sugai Yukio zufolge weil das wenige Monate nach Ausbruch des zweiten Chinesisch-Japanischen Krieges im Juli 1937 als nicht opportun galt (Sugai 1974:135). Sie beschränkte sich stattdessen vor allem auf die Lobpreisung der Schauspieler, insbesondere Susukida Kenji in der Rolle von Kanji. Während der Dramatiker und Schriftsteller Mafune Yutaka das aufrichtige und ernsthafte Bemühen der Schauspieler, das „ländliche Leben“ (*chihō seikatsu*) authentisch wiederzugeben, lobte (Sugai 1974:136), beklagte der Kritiker Fuse Tatsuji in der Zeitschrift *Teatoru*, dass das Stück die „Seele der Bauern“ (*nōmin no tamashii*) nicht ausreichend zum Ausdruck bringen würde. Das Stück wäre lediglich dazu geeignet, beim großstädtischen Publikum Mitleid mit dem schweren Los von Kanji und Otsugi hervorzurufen, nicht aber die Seele der in Armut lebenden und unterdrückten bäuerlichen Bevölkerung zu verstehen (Fuse 1937).

Im Jänner 1939 wurde das Stück neuerlich im Kleinen Tsukiji-Theater aufgeführt, es handelte sich jedoch weniger um eine Wiederaufführung als vielmehr um eine Neueinstudierung, für die der ursprüngliche Text stark bearbeitet wurde (Someya 1939:11).¹¹ Die Regie wanderte von Okakura Shirō zu Senda Koreya, und auch die Schauspieler wechselten. Der Wechsel der Schauspieler

10 Susukida, der auch unter dem Künstlernamen Takayama Tokueemon auftrat, und Nagata waren nicht nur bekannte Bühnenschauspieler, sondern machten auch bedeutende Filmkarrieren.

11 Die überarbeitete Fassung wurde im Juli und August 1948 in der Zeitschrift *Teatoru* veröffentlicht (Itō 1948a und 1948b) und erschien im November 1953 als Taschenbuch im Verlag Aoki Shoten (Itō 1953).

war eine aus der Not geborene Entscheidung, denn die ursprünglichen Darsteller von *Otsugi* und *Uhei* standen nicht zur Verfügung; Yamamoto Yasue fiel krankheitsbedingt aus, und Nagata Yasushi war zum Kriegsdienst einberufen worden. Die Rolle der *Otsugi* übernahm Sono Keiko, während Susukida Kenji die Nachfolge von Nagata als *Uhei* antrat und die Rolle von Kanji an Honjō Katsuji (Tōno Eijirō)¹² abtrat. Neu war auch die Ausstattung von Itō Kisaku, die nicht unwesentlich zum Erfolg der Neueinstudierung beitrug. Itō Kisaku wurde nach dem Krieg zu einem gesuchten Filmausstatter und arbeitete regelmäßig mit Regisseuren wie Toyoda Shirō, Kinoshita Keisuke und Inagaki Hiroshi zusammen. Er war auch verantwortlich für die Ausstattung von zwei von Mizoguchis bekanntesten Filmen, *Ugetsu monogatari* [Ugetsu – Erzählungen unter dem Regenmond; 1953] und *Sanshō dayu* [Sansho Dayu – Ein Leben ohne Freiheit; 1954].

Der Herausgeber der Zeitschrift *Teatoru*, Someya Kaku, stellte die Neueinstudierung über die Erstaufführung vom Herbst 1937 wegen der seiner Meinung nach gelungenen Bewältigung der Dialektfrage. Erstmals sei es gelungen, ein von großstädtischem Akzent (*tokaiteki na akusento*) gänzlich freies Stück auf die Bühne zu bringen. Sono Keiko würde zwar schauspielerisch nicht an Yamamoto Yasue heranreichen, vermittele dafür aber einen viel „erdigeren Eindruck“ (*tsuchi no nioi*). Yamamotos Darstellung des einfachen Bauernmädchens sei im Vergleich zu Sonos natürlicher Schlichtheit viel exzentrischer gewesen. Weniger gelungen war nach Someyas Meinung die Darstellung des Hauptprotagonisten Kanji durch Honjō Katsuji – ihm haften zu sehr etwas Großstädtisches an (*tokaiteki na mono ga kobiritsuite iru*), um einen in Armut lebenden Bauern glaubhaft zu verkörpern (Someya 1939:12).

In jedem Fall war auch die Neueinstudierung von *Tsuchi* ein großer Erfolg, und der Publikumsandrang ließ, wie Someya feststellt, auch in der zweiten Hälfte der Aufführungsstaffel nicht nach (Someya 1939:12).

5. Der Film *Tsuchi* von Uchida Tomu

Als im Kleinen Tsukiji-Theater die Neueinstudierung der Bühnenfassung von *Tsuchi* lief, neigten sich auch die Dreharbeiten zur Verfilmung von Nagatsukas Roman dem Ende zu. Eigentlich wollte Mizoguchi selbst den Roman verfilmen – Pläne dazu wurden bereits Ende der 1920er Jahre in der so genannten

12 Nach einer Verhaftung aufgrund seiner Beteiligung an einer linken Theatergruppe mußte Tōno Eijirō 1941 auf Anordnung des Innenministeriums seinen Künstlernamen Honjō Katsuji ablegen (Mizouchi 1979:383). Er machte danach unter seinem richtigen Namen eine bedeutende Filmkarriere und spielte u. a. in Filmen von Uchida Tomu, Mizoguchi Kenji, Ozu Yasujirō und Kurosawa Akira.

Kinyōkai (Freitagsgesellschaft) geschmiedet, einem Planungsgremium des Studios Nikkatsu, für das Mizoguchi damals tätig war (Tanaka 1992:221). Das Projekt konnte damals jedoch nicht realisiert werden, wahrscheinlich vor allem, weil das Thema nicht dem damaligen Zeitgeschmack entsprach. Das Publikum verlangte nach urbanen Themen und nicht nach einer Geschichte wie *Tsuchi*. Nach dem Hörspiel dachte Mizoguchi neuerlich über eine Verfilmung des Stoffes nach, doch musste er einsehen, dass das Studio Shinkō Kinema, für das er zu diesem Zeitpunkt arbeitete, weder über die finanziellen Mittel noch über geeignete Schauspieler verfügte, um Nagatsukas Romanvorlage gerecht werden zu können (vgl. Sazaki 1992:38).

Auch andere interessierten sich für den Stoff: Tōhō verlautbarte im Dezember 1937 in der *Yomiuri Shinbun*, *Tsuchi* mit Naruse Mikio verfilmen zu wollen, und die Shin-Tsukiji gekidan schlug der Filmproduktionsgesellschaft Tōkyō Hassei eine Verfilmung der Theaterfassung von *Tsuchi* mit dem Regisseur Toyoda Shirō vor (Tanaka 2002:156). Das Rennen machte schließlich aber Uchida Tomu.

Uchida hatte 1937 mit dem Film *Kagirinaki zenshin* [Grenzenloser Fortschritt] – nach einem Drehbuch von Ozu Yasujirō – einen seiner bisher größten Erfolge gefeiert und kehrte danach zu einem Projekt zurück, das ihn seit einiger Zeit beschäftigte. Uchida wollte einen Film über das wichtigste Nahrungsmittel der Japaner, über Reis, drehen und das „Leben eines Reiskorns“ (*kome no isshō*) und damit den Jahresablauf eines Bauernlebens dokumentieren (Uchida 1939a:30). Er besprach die Möglichkeit eines Dokumentarfilms darüber gerade mit seinem bisherigen Drehbuchautor Yagi Yasutarō, der einer Bauernfamilie entstammte, als er von seinem Regiekollegen Shimizu Hiroshi auf Nagatsukas Roman aufmerksam gemacht wurde. Der Plan, einen Dokumentarfilm über Reis zu drehen, verwandelte sich rasch in den Wunsch einer Verfilmung von *Tsuchi*.

Unabhängig von Uchidas Plänen interessierte sich auch dessen Studio Nikkatsu für den Stoff. Als Uchidas Film *Kagirinaki zenshin* im Oktober 1937 fertig wurde, kam im Kleinen Tsukiji-Theater gerade die Theaterfassung von *Tsuchi* heraus, die wie gesagt ein großer Erfolg war. Der Leiter der Planungsabteilung von Nikkatsu, Fukuda Eizaburō, und sein Stellvertreter Sakamaki Tatsuji, die wie Nagatsuka aus der Präfektur Ibaraki stammten, hatten – aus nachvollziehbaren Gründen – großes Interesse an dem Stoff und nahmen Verhandlungen zur Sicherung der Filmrechte an Nagatsukas Roman auf (Sazaki 1992:37).

Da Yagi Yasutarō nach *Kagirinaki zenshin* Nikkatsu verlassen hatte, musste sich Uchida nach einem neuen Drehbuchautor umsehen und fand ihn in Yagis Namensvetter, dem Theaterautor Yagi Ryūichirō. Anfang Dezember

1937 fuhren beide nach Ibaraki, um sich ein Bild von der Heimat Nagatsukas und vom Schauplatz des Romans zu machen. Am 25. Dezember fuhren sie, verstärkt durch Kitamura Tsutomu von der Planungsabteilung von Nikkatsu, erneut nach Ibaraki und zogen sich für ein Monat in das Narasawa-Onsen zurück, um an dem Drehbuch zu schreiben. Am 20. Jänner 1938 war der erste Drehbuchentwurf fertig (Sazaki 1992:38). Im Mai 1938 wurde das fertige Drehbuch in der Zeitschrift *Nippon eiga* veröffentlicht (Yagi und Kitamura 1938).

Da der Lauf der Jahreszeiten den Rahmen des Films bilden sollte, musste mit einer langen Drehzeit gerechnet werden. Der Ausstatter Hori Yasuji fand in Oshidate, im heutigen Fuchū, ein altes Bauernhaus, das für den Film wie geschaffen war. Nikkatsu kaufte das Haus, ließ es zerlegen und auf einem Open-Set in der Nähe seiner Tamagawa-Studios wieder aufbauen (Uchida 1939b:69). Die Hauptrolle des Kanji übernahm Kosugi Isamu, mit dem Uchida bereits in mehreren Filmen zusammengearbeitet hatte und der auch in mehreren Filmen von Mizoguchi mitwirkte. Im Jahr davor hatte er die Hauptrolle in *Atarashiki tsuchi* [Neue Erde] gespielt, einem unrühmlichen NS-Propagandastreifen von Arnold Fanck, der als erste deutsch-japanische Koproduktion in Japan gedreht wurde und in Deutschland unter dem Titel *Die Tochter des Samurai* herauskam (vgl. Hansen 1997). Die Rolle von Otsugi war das Filmdebüt der damals erst 16jährige Kazami Akiko. Sie arbeitete später noch öfter mit Uchida zusammenarbeiten, spielte auch in einem Film von Mizoguchi mit und ist heute mit weit über 80 Jahren immer noch aktiv. Uhei schließlich wurde vom Veteranen Yamamoto Kaichi gespielt, einem Schüler von Kawakami Otojirō, der ebenfalls bereits öfter mit Uchida zusammengearbeitet hatte wie auch mit Mizoguchi, in dessen allererstem Film er die Hauptrolle spielte.

Die Dreharbeiten begannen am 25. März 1938 und endeten am 31. März 1939, dauerten also ziemlich genau ein Jahr (Sazaki 1992:38–39). Die für damalige Verhältnisse ungewöhnlich langen Dreharbeiten ließen im Sommer 1938 bei den Studiobossen von Nikkatsu die Alarmglocken läuten. Sie fürchteten ein explodierendes Budget und verlangten den Abbruch der Dreharbeiten. Um die Studioverantwortlichen zu beruhigen, drehte Uchida im Sommer 1938 den Film *Tōkyō Arabian naito* [Tōkyō Arabian Night] basierend auf dem gleichnamigen populären Manga von Shimizu Kon. Er konnte dadurch den Abbruch des Projektes verhindern und die Verfilmung von *Tsuchi* fertig stellen. Unterstützt wurde Uchida von Negishi Kan'ichi, der im Oktober 1935 zum Leiter der im Jahr davor gegründeten Tamagawa-Studios von Nikkatsu berufen wurde. Während die Nikkatsu-Studios in Kyōto auf *jidaigeki* (Historienfilme) spezialisiert waren, wurden in den Tamagawa-Studios so genannte

gendaigeki, also Filme, die im modernen Japan spielen, hergestellt. Zusammen mit dem Produzenten Makino Mitsuo führte Negishi einen realistischen Stil ein, der zum Markenzeichen der Tamagawa-Studios wurde und der das japanische Kino der späten 1930er und frühen 1940er Jahre maßgeblich prägte. Der Realismus der in den Tamagawa-Studios gedrehten Filme nahm den weltweit stilprägenden italienischen *neorealismo* der Nachkriegszeit um einige Jahre vorweg. Negishi konnte die Dreharbeiten von *Tsuchi*, einem Hauptwerk des japanischen Realismus, nicht bis zum Ende verfolgen, da er im Juni 1938 zum Direktor der im Jahr davor gegründeten Mandschurischen Filmgesellschaft bestellt wurde und nach Xinkyo, dem heutigen Changchun, ging.¹³ Uchida sollte Negishi 1941 in die Mandschurei folgen; er verbrachte auch nach Ende des Krieges mehrere Jahre in China und kehrte erst 1954 nach Japan zurück.

Abgesehen von einigen Szenen, die in Ishigemachi am Unterlauf des Kinugawa nahe Nagatsukas Heimat sowie am Nakatsunako-See in Haku-ba in der Präfektur Nagano gedreht wurden, entstand der Film *Tsuchi* zum größten Teil in den Tamagawa-Studios von Nikkatsu im Westen von Tōkyō. Insgesamt wurden für den Film 65 Sets errichtet, darunter mehrere weitläufige Open-Sets, die einen Großteil des Studiogeländes einnahmen (Sazaki 1992:39). Die Autobiographie von Midorikawa Michio, dem Kameramann von *Tsuchi* und Schwager von Uchida Tomu, gibt einen lebendigen Einblick von den technischen und sonstigen Schwierigkeiten, mit denen die Crew und Mitwirkenden während der langen Dreharbeiten konfrontiert waren (Yamaguchi 1987:108–120).

Die letzte Einstellung wurde am 31. März 1939 abgedreht, bereits vier Tage später war der Film fertig geschnitten. Weitere zehn Tage später, am 13. April 1939, fand im Teitoza-Kino in Shinjuku die Uraufführung des Films statt. Zuvor gab es am 10. April in den Tamagawa-Studios eine Voraufführung für die Mitglieder der Vereinigung Japanischer Filmregisseure (Nihon eiga kantoku kyōkai). Unter den Zusehern dieser Voraufführung war auch der damalige Vorstand der Vereinigung Mizoguchi Kenji. Leider ist keine Reaktion von Mizoguchi auf den Film, den er selber gerne gemacht hätte, erhalten. Überliefert ist jedoch die Reaktion von Shimizu Hiroshi, der Uchida auf den Roman *Tsuchi* aufmerksam gemacht und selbst über eine Verfilmung nachgedacht hatte. Er schickte nach der Voraufführung ein Telegramm an den Kameramann Midorikawa Michio mit dem Wortlaut: „*Tsuchi ima mita*

13 Präsident der Mandschurischen Filmgesellschaft war Amakasu Masahiko, der 1923 als Mörder des Anarchisten Ōsugi Sakae und dessen Frau Itō Noe unrühmliche Bekanntheit erlangt hatte. Obwohl die Filmgesellschaft von einem Rechtsextremen geleitet wurde, wurde sie während des Krieges zu einem Auffangbecken für linke japanische Filmemacher. Zur Geschichte von Manei siehe Yamaguchi 1989 sowie Hu und Gu 1999.

naita Hiroshi“ (Gerade *Tsuchi* gesehen und geweint. Hiroshi) (Yamaguchi 1987:110).

Die zeitlich und finanziell aufwendigen Dreharbeiten und die damit verbundenen Mühen für alle Beteiligten hatten sich in jedem Fall gelohnt. *Tsuchi* wurde ein grandioser Erfolg, sowohl an der Kinokasse als auch bei den Kritikern, wobei anzumerken ist, dass die Kritik nicht uneingeschränkt positiv ausfiel. Der Film wurde von der renommierten Kritikerjury der Zeitschrift *Kinema Junpō* dennoch zum besten Film des Jahres gewählt und mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet, darunter dem Preis der Vereinigung Japanischer Filmregisseure (für den kurz nach Fertigstellung des Films verstorbenen Schauspieler Yamamoto Kaichi), dem Preis des Erziehungsministers, dem Eigasekaisha-Preis und dem Preis zur Förderung internationaler Kultur (*kokusai bunka shinkō sōtaishō*). Im August 1939 wurde *Tsuchi* bei den 7. Filmfestspielen von Venedig aufgeführt und damit einem internationalen Publikum bekannt gemacht. *Tsuchi* gilt als Hauptwerk des japanischen Realismus, der viel von dem vorwegnahm, was der italienische Neorealismus wenige Jahre später in Europa verwirklichte. Der Film, der *Tsuchi* am nächsten kommt, ist Luchino Viscontis 10 Jahre später gedrehter *La terra trema*.

Bedauerlicherweise wurden in Japan während des Krieges alle Kopien des Films sowie die Negative zerstört, weshalb er nach dem Krieg als verschollen galt. 1968 tauchte im Staatlichen Filmarchiv der DDR in Ostberlin jedoch eine gekürzte, deutsch untertitelte Kopie des Films auf. Diese von Iwasaki Akira deutsch untertitelte Kopie dürfte nach der Aufführung des Films bei den Filmfestspielen von Venedig nach Berlin gelangt sein, wo der Film unter dem Titel *Der Acker* aufgeführt wurde. Der Filmkritiker Erwin Goelz alias Frank Maraun lobte den Film in der Zeitschrift *Filmkurier* vom 3. März 1942 als „das bedeutendste Werk, das der japanische Film bisher hervorgebracht hat. [...] Die Wirkung, die von diesem Film und der unbarmherzigen Wahrheit seiner Gestaltung ausgeht, ist überwältigend. Er erschüttert fast noch mehr als durch seinen Konflikt durch die Macht des einfachen Lebens, dem er Ausdruck gibt“ (Maraun 1993:79).¹⁴

Ende der 1990er Jahre wurde im Archiv des russischen Gosfilmfonds in Moskau eine weitere Kopie des Films gefunden, die sowjetische Truppen am Ende des Krieges in der von Japan besetzten Mandschurei konfisziert hatten. Mit 115 Minuten ist diese Kopie zwar um 23 Minuten länger als die 92-mi-

¹⁴ Goelz bewertete den Film ganz im Sinne der vorherrschenden NS-Ideologie: „Es gibt zwei schicksalhafte Grundgegebenheiten des japanischen Lebens, die hier gestaltet werden. Es ist die kardinale Tatsache des Volkes ohne Raum, und es ist die Forderung der Sippentreue. [...] Sein Schwerpunkt liegt in der Offenbarung der zähen Volkskraft, die auf engem Raume ihr Leben mit einer heroisch berührenden Anstrengung behauptet.“ (Maraun 1993:79).

nütige Kopie aus Ostberlin, doch fehlen auch bei der in Russland gefundenen Kopie wichtige Teile des ursprünglich 142 Minuten langen Films.

6. Hintergründe und Ursachen des *Tsuchi*-Booms

Es stellt sich nun die Frage, wie ein über 20 Jahre alter Roman gerade in den 1930er Jahren zu einem so erstaunlichen Boom führen konnte. Um die enorme *Tsuchi*-Begeisterung verstehen zu können, ist es notwendig, einen Blick auf das Zeitgeschehen zu werfen. Nach einer Phase der Hochkonjunktur während des ersten Weltkriegs, wich diese nach dem Krieg einer anhaltenden Rezession, die vor allem die ländlichen Gebiete traf, weil die Preise für Reis, das wichtigste landwirtschaftliche Produkt, und für Rohseide, das wichtigste Exportprodukt, stark nachließen. 1930 schwappte die Wirtschaftsdepression, die im Jahr davor die USA erfasst hatte, nach Japan über, und die so genannte Shōwa-Krise (*Shōwa kyōkō*) resultierte in einem weiteren Preissturz. Der Reispreis halbierte sich, und der Preis für Rohseide sank auf unter ein Drittel des bisherigen Wertes (Smith 2001:52). Damit nicht genug gab es 1931 und 1934 Missernten, die die ohnehin schon prekäre Lage der Bauern weiter verschlechterten. 1932 betrug die Verschuldung der landwirtschaftlichen Haushalte 4,7 Mrd. Yen – das entsprach dem Doppelten des Wertes der gesamten landwirtschaftlichen Produktion in diesem Jahr, zweieinhalb Mal der Höhe des gesamten Regierungsbudgets oder einem Drittel des japanischen Bruttoinlandsproduktes (Smith 2001:64).

Auch die Kluft zwischen Stadt und Land wurde immer größer. Die japanischen Städte erlebten in den 1920er Jahren nicht nur ein rasches Wachstum – lebte 1920 einer von acht Japanern in einer Stadt mit 100.000 Einwohnern oder mehr, so war es 1935 einer von vier; die Zahl der Städte mit 100.000 Einwohnern stieg im selben Zeitraum von 16 auf 34 (Smith 2001:43) –, sie profitierten auch am meisten von der Modernisierung Japans, während die ländlichen Kommunen sich immer mehr als Modernisierungsverlierer sahen und zusehen mussten wie Teile ihrer Jugend in die urbanen Zentren abwanderten.

Die Krise in der Landwirtschaft wurde jedenfalls zu einem der dringlichsten nationalen Probleme und rückte entsprechend ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Einen nicht unwesentlichen Beitrag leistete dazu der versuchte Putsch vom 15. Mai 1932, der von jungen Armee- und Marineoffizieren zusammen mit Aktivisten des japanischen Agrarismus (*nōhon shugi*) verübt wurde.¹⁵ Der von den Medien aufmerksam verfolgte Prozess gegen

¹⁵ Zur Geschichte des japanischen Agrarismus siehe Havens 1974, Higashi 1987 oder Shinazawa 1994.

Tachibana Kōzaburō und die Mitglieder seiner landwirtschaftlichen Genossenschaftsbewegung Aikyōkai, die an dem Putschversuch teilgenommen hatten, räumte diesen viel Raum ein, auf die Probleme der ländlichen Regionen einzugehen und das Interesse der Öffentlichkeit zu wecken (Smith 2001:80–83). Für das nach dem misslungenen Staatsstreich einberufene Kabinett von Saitō Makoto, das auch als Kabinett der nationalen Einheit (*kyōkoku itchi naikaku*) bekannt ist, wurde die Bekämpfung der landwirtschaftlichen Krise zu einem Eckpfeiler der Regierungspolitik. Während Vertreter der Agrarismus-Bewegung wie Nagano Akira, Katō Kanji, Gondō Seikyō, Yamazaki Nobuyoshi oder Okada Atsushi mit zahlreichen Petitionen radikale Reformen anstrebten, verfolgte die Imperial Agricultural Association (Teikoku nōkai) einen moderateren Kurs und präsentierte im August 1932 Vorschläge zur Schuldensanierung der Bauern (*fusai seiri*) und zur Revitalisierung der Wirtschaft (*keizai kōsei*). Beide Kammern des Parlaments verabschiedeten im März 1933 ein vom Landwirtschaftsministerium gearbeitetes Gesetz zur Errichtung von Schuldensanierungsgenossenschaften (*fusai seiri kumiai*). Diese sollten durch Aufkaufen der Hochzins-Darlehen, die fast die Hälfte der Verbindlichkeiten von Bauern ausmachten, und Umwandlung in Niedrigzins-Darlehen zur Entschuldung der ländlichen Bevölkerung beitragen (vgl. Smith 2001:84–134).

Im Herbst 1932 wurde zudem die Bewegung zur wirtschaftlichen Regeneration der Dörfer (*nōsangyoson keizai kōsei undō*) ins Leben gerufen. Deren Herzstück, die Vereinigung zur Regeneration der Bauerndörfer (Nōson kōsei kyōkai), verfolgte u.a. das Ziel, in der Bevölkerung das Bewusstsein der Bedeutung des ländlichen Raums und seiner Gesundung zu stärken. Sie gab unzählige Schriften und Bücher heraus und produzierte sogar Schallplatten mit Liedern, die die Renaissance des ländlichen Raumes besangen (*nōson kōseika*). Die Lösung des landwirtschaftlichen Problems wurde nicht nur im Inneren gesucht, sondern – wie die Okkupation der Mandschurei im Jahr 1931 zeigte – auch außerhalb von Japan. „*Tsuchi e no kaiki*“, Rückkehr zur Erde oder Rückkehr zum Land, lautete eine Parole der Zeit. Diese eng mit dem erstarkenden Nationalismus verbundene Entwicklung und Ideologisierung machte sich nicht nur in den ländlichen Gebieten, sondern auch in den urbanen Zentren bemerkbar. Besonders deutlich zeigte sich das in der Populärkultur. Zeitschriften wie *Bungei jidai* (Verlag Shinchōsha) oder *Kindai seikatsu* (Verlag Kindai seikatsusha), beide Paradebeispiele des Shōwa-Modernismus, wurden kurz nach dem gescheiterten Putschversuch vom Mai 1932 eingestellt, während Bücher wie Gondō Seikyōs *Nōson jikyūron* [Theorie zur Selbstversorgung der Bauerndörfer] hohe Auflagen erzielten (vgl. Tanaka 2002:161).

Vor diesem Hintergrund ist die Neubewertung von Nagatsuka Takashis Roman *Tsuchi* zu sehen, dem bedeutendsten Werk der *nōmin bungaku*, des Genres der „Bauernliteratur“. Der Roman war zwischen Juni und November 1910 als Fortsetzungsroman in der *Tōkyō Asahi Shinbun* erschienen. Dass der Roman erst zwei Jahre später in Buchform herausgebracht wurde, kann als Beleg dafür gesehen werden, dass der Roman bei seinem Erscheinen alles andere als ein durchschlagender Erfolg war. Er und sein Autor gerieten nach Nagatsukas frühem Tod im Jahr 1915 auch schnell in Vergessenheit. Inuta Shigeru, der Führer der *nōmin bungaku*-Bewegung, beklagte beispielsweise im Dezember 1922 in der *Yomiuri Shinbun*, dass obwohl erst acht Jahre seit dem Tod von Nagatsuka vergangen sind, die meisten Leute nicht einmal mehr den Namen des Schöpfers von Meisterwerken wie *Tsuchi* kennen würden (Tanaka 2002:159). Die von der Regierung propagierte Rückbesinnung auf das ländliche Leben, die zugleich eine Reaktion auf den Modernismus der 1920er Jahre war und im größeren Rahmen der Nationalisierung Japans während der 1930er Jahre gesehen werden muss, entriß zehn Jahre später Nagatsuka wieder dem Vergessen. Die Wiederentdeckung von *Tsuchi* als Meisterwerk der japanischen Literatur blieb nicht nur auf literarische Zirkel beschränkt, sondern weitete sich rasch in der gesamten Bevölkerung aus. Im Februar 1936 stellte der Dichter Koizumi Tōzō den Roman in der von Radio Ōsaka produzierten Hörfunkreihe „Würdigung literarischer Meisterwerke (*bungei meisaku no kanshō*)“ einer breiten Hörerschaft vor. Viele der Zuhörer haben im Jahr darauf vermutlich auch das Radiohörspiel von Mizoguchi gehört, die Neuedition des Romans gelesen und sich 1939 die Verfilmung von Uchida Tomu angesehen.

7. Schlussbemerkung

Das Hörspiel und der Film *Tsuchi* sind symptomatisch für eine Entwicklung in den 1930er Jahren, die von der sich verschärfenden Krise in der Landwirtschaft gekennzeichnet war. Die „Rückkehr zur Erde“ stand im Einklang mit den nationalistischen Zielen der Politik und war eine Reaktion auf die und eine Kritik an der vorangegangenen Dekade, die durch Modernismus, Liberalität, Hedonismus und das Schlagwort „*ero guro nan-sensu*“ („erotisch, grotesk, Nonsens“) gekennzeichnet und von der Kultur der urbanen Zentren, allen voran der Hauptstadt Tōkyō, geprägt war. Das Kino war sowohl Inbegriff dieser städtischen Kultur als auch ein wichtiges Medium ihrer Propagierung. In den 1930er Jahren, insbesondere nach Ausbruch des Krieges mit China 1937 sollte sich das japanische Kino den von der Regierung vorgegebenen nationalen Zielen unterordnen und viel von seiner Eigenständigkeit verlieren. Das sich in den 1920er Jahren neu

etablierende Medium Rundfunk machte sich anfangs die Popularität des Kinos zu Nutze und ging eine symbiotische Beziehung ein, von der beide profitierten. Die Rolle des „Unterhaltungskosmos Kino“ für die Etablierung und Entwicklung des japanischen Rundfunk muss erst gebührend gewürdigt werden. Sie ging weit über die Inszenierung von Hörspielen durch bekannte Regisseure und das Auftreten von Schauspielern und Schauspielerinnen im Radio hinaus und spannte einen weiten Bogen, vom Einsatz der Kinoorchester bis zum Austausch von technischem Personal. Das Kino bildete sozusagen den Humus, auf dem der Rundfunk gedeihen konnte. Es handelte sich dabei um eine äußerst fruchtbare Erde.

Literatur

BERNARDI, Joanne

2001 *Writing in Light. The Silent Scenario and the Japanese Pure Film Movement*. Detroit: Wayne State University Press.

FUSE Tatsuji

1937 „*Tsuchi o mite – Nōmin no tamashii o kataru*“ [Betrachtung von *Tsuchi* – Erzählen über die Seele der Bauern], *Teatoru* 4/12 (Nr. 41), 43–55.

HANSEN, Janine

1997 *Arnold Fancks „Die Tochter des Samurai“: Nationalsozialistische Propaganda und japanische Filmpolitik*. Wiesbaden: Harrassowitz (=Iaponia Insula 6).

HAVENS, Thomas R.H.

1974 *Farm and Nation in Modern Japan. Agrarian Nationalism, 1870–1940*. Princeton: Princeton University Press.

HIGASHI Toshio

1987 *Kinrō nōminteki keiei to kokka shugi undō. Shōwa shoki nōhon shugi no shakaiteki kiban* [Entlohnter landwirtschaftlicher Betrieb und nationalistische Bewegung. Die gesellschaftliche Grundlage des Agrarismus zu Beginn der Shōwa-Zeit]. Tōkyō: Ochanomizu shobō.

HU Chang und GU Quan

1999 *Manei – Kokusaku eiga no shosō* [Die Mandschurische Filmgesellschaft – Aspekte der nationalistischen Filme]. Übers. aus d. Chinesischen v. Yokochi Takeshi und Aida Fusako. Tōkyō: Pandora.

ITŌ Teisuke

1937 „*Tsuchi*“ [Erde], *Teatoru* 4/10 (Nr. 39), 1–52 [=52–103].

1948a „*Tsuchi – zenhan*“ [Erde – 1. Teil], *Teatoru* 15/7 (Nr. 87), 1–26.

1948b „*Tsuchi – kōhan*“ [Erde – 2. Teil], *Teatoru* 15/8 (Nr. 88), 1–22.

1953 *Tsuchi* [Erde]. Tōkyō: Aoki Shoten (=Nihon puroretaria bungaku taikai).

KOBAYASHI Tokujirō

1938 „Kikakusha no tachiba kara“ [Aus der Perspektive des Produzenten], *Hōsō* 8/10, 60–61.

MARAUN, Frank

1993 „Japans Filmkunst. Der japanische Volkscharakter im Spiegel von Spiel- und Dokumentarfilmen“, Freunde der Deutschen Kinemathek (Hg.): *Filme aus Japan. Retrospektive des japanischen Films 12. September – 12. Dezember 1993*. Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek, 78–80.

MARUYAMA Tetsuo

1938 „Shōwa jūninen-do no rajio dorama“ [Die Radiodramen des Jahres 1937], *Teatoru* 5/1 (Nr. 42), 51.

MIZOGUCHI Kenji

1938 „Enshutsusha no tachiba kara“ [Aus der Perspektive des Regisseurs], *Hōsō* 8/10, 48–49.

MIZOUCHI Kiyoshi

1979 „Tōno Eijirō“, Kinema Junpōsha (Hg.): *Nihon eiga haiyū zenshū danyū-hen* [Lexikon japanische Filmschauspieler]. Tōkyō: Kinema Junpō-sha, 383–385.

NAGATSUKA Takashi

1986 *Earth*. Übers. v. Nagatsuka Takashi. Tōkyō: Liber Press.

1989 *The Soil. A Portrait of Rural Life in Meiji Japan*. Übers. v. Ann Waswo. London und New York: Routledge (=Nissan Institute Routledge Japanese Studies Series).

NORIMATSU Akihiro

1938 „Sakkyokusha no tachiba kara“ [Aus der Perspektive des Komponisten], *Hōsō* 8/10, 53–54.

ŌYA Ichijirō

1938 „Engisha no tachiba kara“ [Aus der Perspektive des Schauspielers], *Hōsō* 8/10, 56–57.

SOMEYA Kaku

1939 „Engeki jihyō: Tsuchi saien o chūshin ni“ [Theaterrezensionen: Rund um die Wiederaufführung von Tsuchi], *Teatoru* 6/2 (Nr. 55), 10–11.

SATŌ Tadao und YOSHIDA Chieo (Hg.)

1975 *Nihon eiga joyūshi* [Eine Geschichte von Filmschauspielerinnen in Japan]. Tōkyō: Haga shoten.

SAZAKI Yoriaki

1992 „Tsuchi“ [Erde], Ueki Hiroshi (Hg.): *Uchida Tomu kantoku tokushū* [Retrospektive Uchida Tomu]. Tōkyō: Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan Firumusentā, 37–41 (=FC 90).

SHINAZAWA Mitsuaki

1994 *Kindai nihon shisō no ichisokumen. Nashonarizumu – nōhon shugi* [Ein As-

pekt des modernen japanischen Denkens: Nationalismus – Agrarismus]. Tōkyō: Yachiyo shuppan.

SMITH, Kerry

2001 *A Time of Crisis. Japan, the Great Depression, and Rural Revitalization*. Cambridge und London: Harvard University Asia Center (=Harvard East Asian Monographs; 191).

SUGAI Yukio

1974 *Tsukiji shōgekijō* [Das Kleine Tsukiji-Theater]. Tōkyō: Miraisha.

TANAKA Masasumi

1992 „Ushinawareta Nihon eiga to tomo ni – Wakaki hi no Mizoguchi Kenji, soshite Nihon eiga – sono gaikan“ [Gemeinsam mit verloren gegangenen Japanischen Filmen – Der junge Mizoguchi Kenji sowie der japanische Film – Ein Überblick], *Yuriika* 24/10, 204–221.

1997 „Sono basho ni eiga arite 4“ [An dieser Stelle gibt es Filme 4], *Kinema Junpō* 1223, 179.

2002 „Mō hitotsu no *Tsuchi*“ [Eine weitere Bearbeitung von *Tsuchi*], *Ozu Yasujirō no hō e. Modanizumu eigashi-ron* [An Ozu Yasujirō. Filmgeschichtliche Aufsätze zum Modernismus]. Tōkyō: Misuzu shobō, 126–165.

UCHIDA Tomu

1939a „*Tsuchi* oboegaki“ [Erinnerungen an *Tsuchi*], *Eiga hyōron* 13/6, 30–31.

1939b „*Tsuchi* ruperūtāju“ [Reportage über *Tsuchi*], *Eiga no tomo* 9/2, 68–71.

WADA Shinken

1938 „Kaisetsusha no tachiba kara“ [Aus der Perspektive des Kommentators], *Hōsō* 8/10, 54–5.

WUTHENOW, Asa-Bettina

2003 „Nagatsuka Takashis *Tsuchi* – *shaseibun* im Roman“, Wolfgang Seifert und Asa-Bettina Wuthenow (Hg.): *Anbauten. Umbauten. Beiträge zur Japan-Forschung*. Festgabe für Wolfgang Schamoni zum 60. Geburtstag von seinen Schülern, Mitarbeitern und Kollegen. München: Iudicium, 153–170.

YAGI Ryūichirō und KITAMURA Tsutomu

1938 „Shinario: *Tsuchi*“ [Drehbuch: Erde], *Nippon eiga* 3/5, 141–176.

YAMAGUCHI Takashi

1989 *Maboroshi no kinema Manei – Amakasu Masahiko to katsudōya gunzō* [Visionäres Kino Mandschurische Filmgesellschaft – Amakasu Masahiko und eine Gruppe von Filmemachern]. Tōkyō: Heibonsha.

YAMAGUCHI Takeshi (Hg.)

1987 *Kameraman no eigashi. Midorikawa Michio no ayunda michi* [Filmgeschichte eines Kameramannes. Der Weg von Midorikawa Michio]. Tōkyō: Shakai shisōsha.

YAMAKAWA Shizuo

2003 *Sōsō sō nan da yo – Anaunsā Wada Shinken-den*. Tōkyō: Iwanami Shoten.

YASUDA Toshiaki

2004 „Rajiodorama no naka no hōgen – ‚Tsuchi‘ to ‚Maihime‘ kara“ [Dialekt in Radiodramen – am Beispiel Tsuchi und Maihime], Endō Oriie u.a. (Hg.): *Senjichū no hanashikotoba* [Die gesprochene Sprache während des Krieges]. Tōkyō: Hitsuji Shobō, 141–162.

YODA Yoshikata

1938 „Kyakushokusha no tachiba kara“ [Aus der Perspektive des Drehbuchautors], *Hōsō* 8/10, 49–52.

Filmwirtschaft, Kritik und Publikum in Japan. Über das Umfeld des Filmschlagers *Aizen katsura*

TSUNEKAWA TAKAO

1.

Zu Beginn möchte ich eine Szene aus dem Film *Aizen katsura* („Der Liebesbaum“) aus dem Jahr 1938 beschreiben. Der Titel, der für heutige japanische Ohren seltsam klingt, bezeichnet den Katsura-Baum (japanischer Scheinjudasbaum) auf dem Hof eines Tempels, der der Gottheit Aizenmyōō gewidmet ist. Aizenmyōō verklärt die körperliche Liebe und verhilft dadurch den Menschen zur Erlösung. Die Protagonisten des Films, die Krankenschwester Katsue und der junge Arzt Kōzō, schwören sich Liebe, während sie den Baum mit der Hand berühren, denn die Liebenden, die sich auf diese Weise an den Baum wenden, werden dem Volksglauben zufolge schließlich vereint werden, mit welchen Schwierigkeiten auch immer sie zu kämpfen haben.

In der besagten Szene feiern die Mitarbeiter des Krankenhauses, in dem Katsue und Kōzō beschäftigt sind, die Promotion Kōzōs: einige halten eine Gratulationsrede, einige geben zum Besten, was sie können. Es ist interessant und auch belustigend zu sehen, dass die zum Besten gegebenen Nummern für das Alter und die gesellschaftliche Position der Auftretenden typisch sind. Kōzōs Schwester Takeko spielt, als Tochter aus großbürgerlichem Hause, auf dem Klavier Beethovens *Mondscheinsonate*, die ihrer Bildung gemäß auf Englisch „Moonlight Sonata“ genannt wird. Die Oberschwester Satō, eine ältere, pedantische, im Grunde aber eigentlich gutmütige Person, spielt Biwa – ein gitarrenartiges Instrument – und rezitiert dabei eine Episode aus der Geschichte des Bürgerkriegs von Heike und Genji: Nasuno Yōichi, ein junger Held, zielt auf Befehl des Feldherrn von seinem schaukelnden Schiff aus auf einen Fächer, der am Mast eines ebenfalls schaukelnden feindlichen Schiffes befestigt ist, und trifft mitten hindurch. Satsuma-Biwa war Ende der Meiji-Zeit bei Studenten beliebt, eine burschikose Musik, bei deren Aufführung man manchmal in Begeisterung geriet, schrie und tobte. Chikuzen-Biwa hat sich daraus, aber in eine etwas andere Richtung, entwickelt. Diese Version wurde wegen der sanften, schmiegsamen Melodien gern von Frauen gespielt (Morigaki 1960:60). Eine von diesen Frauen scheint die Oberschwester Satō zu sein. Beide Arten der Biwa-Musik waren jedoch schon mehr als zehn Jahre

vor ihrem Auftritt, seit Anfang der Shōwa-Zeit, aus der Mode gekommen (vgl. Morigaki 1960:165–166).

Als Nächstes wird eine Szene aus dem Theaterstück *Konjiki yasha* („Der goldene Dämon“, 1902) gespielt, dem der gleichnamige Roman, der Ende der Meiji-Zeit von Ozaki Kōyō verfasst wurde, zu Grund liegt. Omiya, ein bildhübsches Mädchen, ist mit Kan’ichi, einem strebsamen Studenten, verlobt. Aber Tomiyama, der Erbe eines Bankiers, verliebt sich in sie und nimmt sie ihrem Verlobten weg. Auf der Bühne machen Omiya und Kan’ichi ihren letzten Spaziergang an der Küste von Atami, einem bekannten Fremdenverkehrsort in der Nähe von Tōkyō. Kan’ichi redet Omiya zu, um sie zurückzugewinnen. Er ist fest davon überzeugt, dass sie zu der reichen Heirat von ihren Eltern gezwungen wurde. Jetzt aber bemerkt er, dass sie selbst an der Heirat nicht uninteressiert ist. Er fühlt sich verraten und wird zornig. „Heute Abend in einem Jahr wird der Mond von meinen Tränen trübe sein“, ruft er aus und gibt ihr einen Fußtritt. Das ist eine Szene, die jeder Japaner kennt, die aber schon bald nach der ersten Aufführung nicht mehr herzerreißend, sondern etwas übertrieben und belustigend wirkte. Dieser Eindruck wird in dem Film noch dadurch gesteigert, dass eine junge Krankenschwester die Rolle von Kan’ichi übernimmt.

Am Schluss singt die Heldin Katsue als Höhepunkt der Darbietungen eine Serenade des italienischen Komponisten Riccardo Drigo. Kōzō fordert seine Schwester Takeko auf, sie am Klavier zu begleiten, diese aber weigert sich: sie habe nie mit Laien musiziert. Verärgert setzt er sich selber ans Klavier, was ihn ebenfalls als Sohn aus großbürgerlichem Hause ausweist. Katsue singt beglückt. Sie wird sich später als Schlagersängerin und -komponistin einen Namen machen.

Auf die Popularität der hier vorgetragenen Musikstücke wirft das kuriose Buch *Chikuonki to rekōdo no erabikata kikikata* („Anleitung zum Auswählen und Hören von Grammophon und Schallplatten“) etwas Licht, das 1931, also sieben Jahre vor dem Film *Aizen katsura*, veröffentlicht wurde. Der Verfasser, Tanabe Hisao, verteilt seine Empfehlungen auf zehn Listen. Jede Liste ist für eine besondere Zuhörerschaft bestimmt und enthält Schallplatten, die – recht fürsorglich vom Autor – insgesamt unter 30 Yen zu erstehen waren. Die Chikuzen-Biwa der Oberschwester Satō rangiert an zweiter Stelle der ersten Liste mit „traditioneller japanischer Musik zur Unterhaltung älterer Leute“. Drigos Serenade der Heldin Katsue kommt in drei Listen vor, einmal japanisch gesungen an zweiter Stelle der dritten Liste („zur Unterhaltung junger Leute“), dann mit Mundharmonika gespielt an erster Stelle der fünften Liste („für Kinder im Rahmen der Familienunterhaltung“), und schließlich mit Violinbegleitung oder als Trio gespielt an der zwölften Stelle der achten Liste

(„zur musikalischen Erziehung der Schulkinder“). Beethovens *Mondscheinsonate* ist an erster Stelle der zwölften Liste („ohne Rücksicht auf Preise“) angeführt (Tanabe 1931).

2.

Der Film *Aizen katsura*, dessen erster (*zenhen*) und zweiter (*kōhen*) Teil am 15. September 1938 uraufgeführt wurde, machte Furore, überwiegend bei jungen Frauen. Laut Ōguro Tōyōshi, einem zeitgenössischen Filmkritiker, wurde das Liebesduett aus dem Film in Japan an allen Ecken gesungen und gesummt (Ōguro 1939:6), und der Film brachte dreimal so viel Einnahmen wie übliche Kinofilme (*Kinema junpō* Nr. 667:117). Die Produktionsgesellschaft des Films, Shōchiku, ließ sofort eine Fortsetzung folgen; die im Mai 1939 uraufgeführte Fortsetzung *Zoku Aizen katsura* („Fortsetzung Der Liebesbaum“) wurde sogar ein noch größerer Erfolg als die ersten beiden Teile. Im Asakusa Kokusai Gekijō, dem mit 3.300 Sitzen größten Lichtspieltheater Japans, konnte man drei Tage lang des Andrangs nicht Herr werden, so dass die Verkehrspolizei bemüht werden musste; eine Resonanz, von der die Produzenten selbst nicht wussten, wie sie sie zu verstehen haben (*Nihon Eiga* Juni 1939:74). Auch beim vierten und letzten Film dieser Serie, *Aizen katsura kanketsuhan* („Der Liebesbaum – Schlussteil“), der am 16. November 1939 seine Uraufführung erlebte und bei dem wie bei den anderen Filmen Nomura Hiromasa Regie führte, ließ die Publikumsgunst nicht nach. Aus Fukuoka wurde berichtet: „Über 70 Prozent der Sitze wurden von blühenden jungen Frauen in Beschlag genommen, die zum Weinen, zum Lachen und zum Seufzen gebracht werden durch den Film, dem eine magische Kraft innezuwohnen scheint.“ (*Kinema junpō* Nr. 701:88).

Die zeitgenössische Filmkritik wollte, ungeachtet dieses großen Erfolgs, oder eben deshalb, von *Aizen katsura* nichts wissen. Die Filmzeitschrift *Kinema junpō* hat die Eigenart, jeder Filmkritik zwei Zeilen „wirtschaftliche Bewertung“ beizufügen. Das nimmt sich bei *Aizen katsura* recht belustigend aus. Über die ersten beiden Teile lautet die Kritik folgendermaßen: die Handlung überzeuge überhaupt nicht, das Charakterbild der Protagonisten sei, gelinde gesagt, inkonsequent. Wirtschaftliche Bewertung: „Durch seine ungemain starke Anziehungskraft auf das Publikum behauptet sich der Film als das erfolgreichste Stück dieser Saison.“ (*Kinema Junpō* Nr. 665:70). Hinsichtlich der Fortsetzung macht sich die Kritik über die extreme Konfliktlosigkeit der Handlung lustig: eine Rivalin der Hauptfigur Katsue taucht auf, aber die beiden sind bereit, zugunsten der jeweils anderen auf das eigene Glück zu verzichten. Wirtschaftliche Bewertung: „Der Film lässt nichts zu wünschen

übrig. Überwältigende Publikumsgunst hat ihn an die erste Stelle der Saison befördert.“ (*Kinema Junpō* Nr. 683:82). Der Schlussteil schließlich beinhalte, der Kritik zufolge, nichts, als dass die Liebenden nacheinander an den Kriegsschauplatz in China ziehen und vergeblich versuchen, sich zu treffen. Es sei waghalsig, auf solch einer dürftigen Fabel zwei Stunden Kino aufbauen zu wollen. Wirtschaftliche Bewertung: „Enormer Erfolg, sogar noch größer als bei den Vorgängerfilmen.“ (*Kinema Junpō* Nr. 703:66).

Ein Großteil des Publikums von *Aizen katsura* bestand aus Mädchen und jungen Frauen im Alter von etwa 15 bis 25 Jahren, u. a. Dienstmädchen, Kellnerinnen, Bürogehilfinnen, Krankenschwestern, aber auch junge und ältere Hausfrauen. Ein Angestellter der Firma Shōchiku erzählt in seinem Erinnerungsbuch über *Aizen katsura*, dass er mit 12 Jahren mehrmals mit seinem um einige Jahre älteren Dienstmädchen und einmal mit seiner ganzen Familie samt Bediensteten den Liebesfilm gesehen habe. Alle seien begeistert gewesen und unterhielten sich eine Woche lang ausschließlich über den Film. Das genannte Dienstmädchen ließ sich von dem Film beirren: ein halbes Jahr darauf ging sie nach China, um dort, wie die Protagonistin, als Krankenschwester zu arbeiten. Man bemühte sich vergebens, sie zurückzuhalten (vgl. Suzuki 1984:53–57).

3.

In einem kurzen Artikel in der damaligen Filmzeitschrift *Eiga no tomo* skizziert die bekannte Schriftstellerin Muraoka Hanako liebevoll die weiblichen Kinobesucher, die über die Handlung diskutieren. Hier geht es nicht um *Aizen katsura*, sondern um einen anderen Film, der nicht genannt wird.

„Wieso behandelt der Vater seine Tochter so schlecht?“

„Weiß nicht. Die sind schon Mann und Frau, haben einander auch lieb und besuchen den Vater. Er sollte sie eigentlich gut gelaunt empfangen.“

Diese Damen sind wahrscheinlich Ladenbesitzerinnen aus der Nachbarschaft. Sie haben Schwierigkeiten, die Handlung zu begreifen, und sagen immer wieder „Warum denn“, oder „Das wundert mich“. Das tut mir leid, und ich will ihnen helfen.

„Der Vater war mit der Heirat seiner Tochter nicht einverstanden. Aber gegen seinen Willen haben sich die jungen Leute durchgesetzt. Darüber ist er noch verdrießt. Der junge Mann ist eigentlich kein schlechter Mensch, aber nicht tüchtig genug. Der Vater war der Meinung, dass von ihm nicht viel zu erwarten sei. Deshalb wollte er ihm seine Tochter nicht zur Frau geben.“

Mitten in der Vorführung ins Kino gekommen, habe ich den Anfang nicht gesehen, wusste aber Bescheid, weil ich den Fortsetzungsroman schon in

der Zeitung gelesen hatte. Auch aus der Atmosphäre der Szene konnte ich mir leicht die Vorgeschichte ausmalen.

„Ach so. Deshalb ist er so kurz angebunden. Aber er ist ein bisschen zu eigensinnig, finde ich. Der Bräutigam arbeitet doch. Damit sollte er sich schon zufrieden geben. Vorbei ist vorbei, jetzt ist jetzt. Das muss man lernen. Sonst wird es dem Bräutigam langsam unerträglich. Der Vater tut unrecht daran, in seinem alten Groll zu verharren.“ Sie wollen mich eines Besseren belehren, als wäre ich der Vater. (Muraoka 1939:72–73)

Brecht, der bei einem Instrumentenhändler statt einer Trompete Messing kaufen wollte, hätte seine Freude an den beiden Frauen gehabt, die den Film nicht ästhetisch sehen, sondern Probleme des alltäglichen Lebens aus ihm herausholen wollen.

Die Schriftstellerin Muraoka bekennt in demselben Essay, dass sie sich darauf freue, mit ihrem Dienstmädchen Yaeya zu einer Kinoveranstaltung zu gehen, bei der die drei bis dahin produzierten *Aizen katsura*-Filme auf einmal zu sehen sind. Sie erwähnt aber gleichzeitig ein Dienstmädchen aus der Nachbarschaft, das einen halben Tag Urlaub bekommen hat, um sich den französischen Film *Retour a l'aube* (1938) mit Danielle Darrieux und den japanischen Film *Higuchi Ichiyō*, eine Biographie der bekannten Dichterin der Meiji-Zeit, anzusehen. Dieses Dienstmädchen habe ein weit höheres geistiges Niveau als sie selbst und Yaeya, meint die Schriftstellerin (Muraoka 1939:73).

Das gebildete Filmpublikum, dem das obige Dienstmädchen eher ausnahmsweise angehört, bestand damals vorwiegend aus Studenten und Angestellten. Die große Mehrheit davon interessierte sich ausschließlich für europäische und amerikanische Filme und hatte für japanische Filme kaum etwas übrig, worüber sich Filmkritiker immer wieder beklagten. Einer von ihnen, Tsuji Hisaichi, karikiert diesen Typ von Kinobesucher wie folgt:

Er steht auf, frühstückt mit Miso-Suppe, zieht einen Angestelltenanzug von Londoner Schnitt japanischer Anfertigung an, fährt mit der leicht schwankenden Bahn zum Büro. Zum Mittagessen begnügt er sich mit Soba (japanische Nudeln) oder mit Toast und Kaffee, denn zu viel Essen ist eine schlechte Gewohnheit der Japaner. Die Mittagspause dauert eine Stunde. Er geht mit seinen Kollegen in ein niedliches Café und scherzt mit den jungen Kellnerinnen. „Blue Skies“ oder „Sombre Dimanche“ ist dort zu hören. Er pfeift die Melodie, die ihm irgendwie bekannt vorkommt. Nach Feierabend, nicht immer, nur ab und zu, wenn ein Fräulein es telephonisch vorschlägt, geht er mit ihr in das Grillrestaurant des Imperial-Hotels, um

sie danach in die Mädchenoper zu begleiten. Ist zehn Uhr vorüber, haben sie Hunger. Während sie in einem Oden-Geschäft Taicha essen, hört er sich ihre Meinung über Herrn Iida, Charles Boyer, und die Unvollendete (Symphonie braucht man nicht zu sagen, das gehört zur Bildung) aufmerksam an und erklärt ihr als Revanche die militärische Situation von Nanking nach der Belagerung und die Effektivität des Minenwerfers. Da der Taxiverkehr nach 12 Uhr verboten ist, nimmt er rechtzeitig ein Taxi und fährt die Freundin, die in der Umgebung der Chūō-Linie wohnt, nach Hause. Unterwegs muss er ihr versprechen, nächstes Mal Shimagi Kensakus Roman *Seikatsu no tankyū* („Suche nach dem Leben“, 1937) mitzubringen und sie in das Abonnementkonzert mit dem Berlioz-Programm zu begleiten. In seinem Apartmenthaus ist das Etagenbad schon kalt. Er zieht sich japanisch um und geht in eine Kneipe in der Nähe. An einem Zehn-Sen-Whisky berauscht, befreundet er sich mit einem Arbeiter und verkündet: Torazō sei besser als Yonewaka. „Ja, wirklich, Torazō ist der beste. Wenn Sie mir erlauben, trage ich *Ishimatsu daisan* („Ishimatsu als Stellvertreter seines Chefs“) vor. Er deklamiert, die Kellnerin lobt ihn, er habe eine tolle Stimme. Im Bett fängt er an, *Eine Reise in die Sowjetunion* von André Gide zu lesen, schläft aber nach einer halben Seite ein. Morgen wird er in Asakusa *Les bas-fonds* sehen. Es ist nicht ausgemacht, ob er danach auch die Freuden auf der anderen Seite des Ufers kosten wird. (Tsuji 1938:41)

Tsuji fährt fort, er habe einmal von der internationalen Lebensart der Stadt New York gehört, wo ein Jude russischer Abstammung in einem Anzug von Londoner Schnitt in ein italienisches Restaurant geht, um sich dort, von afrikanischer Musik berieselt, von einem griechischen Kellner bedienen zu lassen. Aber ein New Yorker, da er sich an einen sicheren Lebensstil und eine vertraute Lebensanschauung halten könne, habe es besser als ein japanischer Intellektueller. Dieser fasse alles an, was an Kultur importiert worden sei, finde aber nichts, worauf er sich stützen könne. Dennoch, wenn für Jean Renoirs Film *Les bas-fonds* („Nachtasyl“, 1936) Reklame gemacht wird, sehe man im Schaufenster der Buchhandlung in der Ginza die Taschenbuchausgabe von Gorkis Theaterstück aufgestapelt (Tsuji 1938:49).

4.

Die Filmgesellschaft Shōchiku bestand seit 1920, konnte also in der japanischen Filmbranche, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstand, auf eine relativ lange, ehrwürdige Tradition stolz sein. Auch verfügte sie über ein hohes technisches Niveau. Sie verfolgte eine doppelgleisige Geschäftspolitik:

einerseits ließ sie von ihren bekannten Hausregisseuren, u. a. Ozu Yasujiro, Shimizu Hiroshi und Gosho Heinosuke, ein paar gute Filme drehen, andererseits war sie aber darauf aus, schnell und billig Filme für das Massenpublikum herzustellen. Der Direktor des Shōchiku Ōfuna-Studios, Kido Shirō, versucht in einem Artikel in der Filmzeitschrift *Kinema junpō*, die marktorientierte Einstellung seiner Firma zu rechtfertigen. Er macht Filmkritikern ihre „Kunstbeflissenheit“ zum Vorwurf und meint, man könne die Masse nur dann erziehen, wenn man sie verstehe, bei ihr bleibe, ihr höchstens einen Schritt vorangehe. Künstlerische Filme, wie sie den Kritikern vorschwebten, wären für die Masse einfach befremdlich (Kido 1939:8–9). In einem Interview, das er der ersten Nummer der neu gegründeten Filmzeitschrift *Eiga junpō* gab, verkündete er, er sehe seine Aufgabe darin, Mädchen und Frauen zu unterhalten und zu erziehen, und zwar mit der Begründung, es sei wichtig, jungen Frauen die richtige Mütterlichkeit beizubringen, weil die Mutter in der japanischen Gesellschaft, ihrer vorwiegend patriarchalischen Struktur zum Trotz, einen besonderen Einfluss auf die Kinder habe, und folglich darauf, ob aus der nächsten Generation eine richtige Nation werde oder nicht. Ihm gefalle an dem weiblichen Publikum vor allem, dass es gerne Moralpredigten höre und sich dadurch beeinflussen lasse, und dass Frauen an dem Film nicht herumtörgeln würden wie Männer, sondern sie Freundinnen von dem Film erzählen und so kostenlos bewerben würden (Kido 1941:30–31). Dass sich Kido unverblümt zu einer profitorientierten Strategie bekannte, die künstlerische Filme kaum zuließ, obwohl seine Firma filmtechnische Voraussetzungen dafür mehr als genug besaß, brachte einige Filmkritiker dazu, Shōchiku mit einer Prostituierten zu vergleichen. Man bewundere das schöne Kind und wolle es, ein bißchen verliebt, auf den rechten Weg zurückbringen mit den Worten: „Deine Schönheit ist eigentlich nicht dazu da, einer sinnlichen Lust zu dienen“. Da kremple sie die Ärmel auf, zeigt die tätowierten Arme und höhne: „Lass das Predigen!“ (Tsumara 1939:10).

Um die Zeit von *Aizen katsura* konkurrierten fünf große Filmgesellschaften miteinander. Ein Kritiker charakterisiert ihr Publikum wie folgt: bei Tōhō Angestellte und Studenten, bei Shōchiku kleine Ladenbesitzer und -besitzerinnen und Bedienstete aus den Geschäftsvierteln, bei Shinkō Frauen der unteren Klasse, bei Daitō Arbeiter und Kinder, nur bei Nikkatsu wisse man nicht, was man sagen solle (Shimizu 1939a:23–24).

Nikkatsu ist von den fünf Filmgesellschaften die älteste, gegründet 1912, zu Beginn der Taishō-Zeit. Ihre Hausregisseure Tasaka Tomotaka und Uchida Tomu waren sehr bekannt. Tasaka drehte 1938 *Gonin no sekkōhei* („Die fünf Späher“), ein Kriegsfilm, der bei den Internationalen Filmfestspielen von Venedig mit dem Preis des Volkskulturministers ausgezeichnet wurde, und

Robō no ishi („Ein Stein am Wegrand“) nach dem gleichnamigen Roman von Yamamoto Yūzō, die Geschichte eines Jungen, der in Armut aufwächst und sich mühsam das Leben erkämpft, sowie 1939 *Tsuchi to heitai* („Die Erde und die Soldaten“), eine Verfilmung des Romans von Hino Ashihei, der darin seine Erlebnisse als Soldat im Chinesisch-Japanischen Krieg verarbeitete. Uchida Tomu drehte im selben Jahr *Tsuchi* („Erde“; siehe den Beitrag von Domenig in diesem Band). Diese Filme, die auch wirtschaftlich Erfolge verbuchen konnten, wurden wärmstens aufgenommen von der Kritik, die sie den vier *Aizen katsura*-Filmen gegenüberstellte, um zu zeigen, wie heruntergekommen Shōchiku sei (vgl. Shimizu 1939a:28). Auch im Allgemeinen bildeten diese beiden Filmgesellschaften einen Gegensatz: Shōchiku hatte ein „feminines“ Image, Nikkatsu hingegen ein „maskulines“ (vgl. Sawamura 1938:77–82, Togawa 1939a:30–32, Tsumura 1939b:9).

Tōhō, 1937 gegründet, war damals die jüngste Filmgesellschaft. Sie hat sich aus der Firma P. C. L. entwickelt, die, selber kein Filmproduzent, Tonaufnahmen für seit einigen Jahren hergestellte Tonfilme in Auftrag nahm. Tōhō war sehr innovativ: sie ließ Theaterschauspieler und Komödianten im Film auftreten, produzierte als erstes Filmstudio Dokumentarfilme und modernisierte die Arbeitsbedingungen der Regisseure und Schauspieler. Da sie noch kein bestimmtes Stammpublikum hatte, konnte sie experimentierfreudig arbeiten. Kritiker erwarteten für die Zukunft ziemlich viel von dieser Filmgesellschaft, deren Produktionen sie als durchaus akzeptabel befanden (vgl. Ōtsuka 1939a:46–54).

Shinkō und Daitō waren nicht so groß wie die drei genannten Studios. Sie stellten überwiegend Filme für die Masse her. Shinkō verharrte, wie ein Kritiker meinte, im Kino von gestern, abgesehen von wenigen guten Regisseuren und Drehbuchschreibern (vgl. Kotake 1939:37–42). Daitō war interessanter. Diese Filmgesellschaft, die bis dahin nur Stummfilme produziert hatte, stieg erst 1938 in die Tonfilmproduktion ein und trat, wenn auch nicht mit den drei großen Filmgesellschaften, so doch mit Shinkō in Konkurrenz. Um sich gegen Shinkō zu behaupten, versuchte Daitō, obwohl sie bisher nur für das Massenpublikum produziert hatte, auch Filme herzustellen, die Intellektuelle ansprechen sollten. Es gelang ihr langsam, die Kritik für sich zu interessieren (Yamamoto 1939:43–45).

5.

Der Chinesisch-Japanische Krieg, begonnen im September 1931 mit der Invasion in die Mandschurei, trat 1937 in die zweite Phase ein, in der sich der Kriegsschauplatz auf ganz China ausweitete. Das Leben der Bevölkerung

auf den vier japanischen Hauptinseln, das in der ersten Phase noch eher normal zu nennen war, verschlimmerte sich sichtlich. Zu merken ist das an den Zeitungen; Kriegsnachrichten inklusive mühsam heiterer Episoden von der Front beanspruchten immer mehr Raum, gefallene Soldaten wurden in den Lokalspalten, jeder mit einem winzigen Photo und zwei Zeilen, gewürdigt, man wurde aufgefordert, Kessel und Pfannen für die staatlich organisierten Metallsammelaktionen herzugeben und ließ sich belehren, wie man ein abgetragenes Kleid nochmals wenden und weiter nutzen konnte. Andererseits aber ergab die ausgebaute Rüstungsindustrie Arbeitsplätze, ließ Löhne und Gehälter steigen, so dass auch Werktätige sich das Kino leisten konnten und auch tatsächlich massenweise ins Kino strömten.

Die Kriegsberichtsfilme, die zu dieser Zeit die Zeitungsverleger herstellten, wurden begeistert aufgenommen. In der Folge kamen die Filmproduzenten auf den Gedanken, dass ein Film nicht immer ein Spielfilm zu sein braucht mit Stars und einfacher Handlung. In dieser Erkenntnis fühlte man sich interessanterweise auch dadurch bestärkt, dass die *jidaigeki* (Historienfilme), in denen der Held mit seinem Schwert alle Bösewichte erledigt, damals schnell ihr Publikum verloren (vgl. Fukunaga 1939a:30–36, Simizu 1939b:37–43, Togawa 1939b:45–49) – und dies obwohl, nebenbei gesagt, spannende Fechtzenen, wie sie auf der Bühne unvorstellbar gewesen wären, erst durch die Kamera möglich wurden. Regisseure begannen mit neuen filmtechnischen Möglichkeiten, die der Kriegsfilm entwickelt hatte, zu experimentieren, um „filmische Filme“ zu machen (Fukunaga 1939b:64).

1939 wurde das Filmgesetz erlassen. Die Regierung hatte schon ein paar Jahre zuvor angefangen, die Filmindustrie ernst zu nehmen und der imperialistischen Politik dienstbar zu machen. Zu diesem Zweck bezog sie gegen „billige“ Unterhaltungsfilm Stellung, die sich nicht um den großen Krieg und die schwierige Situation der Nation kümmerten.

Das Filmgesetz verpflichtete die Kinos dazu – übrigens nach deutschem Vorbild – neben dem Spielfilm „ein bestimmtes Quantum“ Kulturfilme zu zeigen (*Eiga hyōron* Oktober 1939:27). Das führte zur Produktion einer Reihe von, mitunter auch schlechten oder amateurhaften, Kulturfilmen: über das Leben in einem kleinen schneereichen Dorf, über Tiere und Pflanzen, über Verkehrswesen, Ernährungsprobleme, Medizin (vgl. Asano 1939:30–31, Imamura 1939:32–36, Togawa 1939c:51–55, Aoki 1939:55–57). Das gab auch Anlass dazu, neue filmtechnische Möglichkeiten zu entdecken und zu erproben. Es wurde aber nicht daran gedacht, durch solche Techniken die politische Wirklichkeit zu beleuchten. Die Filme über China und die Mandchurei, die oft und bereitwillig von Regierung und Militär gefördert wurden, kamen über das Niveau des Propagandafilms nicht hinaus.

Es ist nicht leicht auszumachen, wie weit Filmproduzenten, Filmkritiker und Publikum der imperialistischen nationalen Politik folgten oder nicht. Ein Zensor bedauert in der *Asahi shinbun* vom 20. Juli 1938, dass die Protagonistin in einem Liebesfilm an nichts anderes als an schöne Kleider und ihr persönliches Glück denke: da sei keine Spur von gesellschaftlichem Leben, von Familie und Nationalökonomie. Eine Woche darauf, am 28. Juli, proklamierte der Direktor von Shōchiku, Kido Shirō, in derselben Zeitung, ohne, wie mir scheint, direkt auf die Stellungnahme des Zensors zu reagieren: seine Firma werde künftig keine Filme mehr produzieren, „in denen es hauptsächlich um Liebe geht“. Er und seine Mitarbeiter sähen ihre Aufgabe vielmehr darin, zur nationalen Politik beizutragen und die Nation durch gesunde Unterhaltung geistig zu stärken. Die Mehrheit der Kritik blieb unbeeindruckt und war eher der Meinung, Kido hätte sich durch seine subalterne Bekundung lächerlich gemacht (Ōguro 1939:6); außerdem hätte Shōchiku auch bislang keine eigentlichen Liebesfilme produziert, sondern nur Schnulzen. Kido erkenne nicht, wie schwer es angesichts der heutigen Gesellschaft sei, einen Liebesfilm zu machen, es sei denn Filme über die Unmöglichkeit der Liebe (Tsumura 1939b:9). Analoges beinhaltet die folgende Episode. Ein Kritiker schreibt:

Ich habe heute einen Shōchiku-Film gesehen mit dem Titel *Yoimachigusa* („Eine Nachtblume“), in dem ein Vater seiner Tochter predigt: „Liebe hin, Liebe her. Du solltest nicht so eigensinnig sein. Denk mal an die Soldaten, die in China einen schweren Kampf kämpfen.“ Das Publikum brach in ein schallendes Gelächter aus. Ich lachte mit. (Iwasaki 1938:62)

Das Publikum und der Kritiker lachen den Vater aus, da er sich auf die Soldaten an der Front beruft, um sie sozusagen gegen seine Tochter zu mobilisieren, die in die Heirat, die er für sie vorbereitet hat, nicht einwilligen will. Der Kritiker fügt hinzu, er habe sich nachher gedacht, dass die Szene keineswegs ironisch, sondern ernst gemeint sein könne, und das finde er deprimierend.

Damals wurden unter dem Vorwand, der Eroberungspolitik zu dienen, eine Menge billige Produktionen auf den Markt geworfen. Überall bekam man klischeehafte Bilder serviert: heldenhaftes Soldatenleben an der Front, zur Schau gestellte Kampfhandlungen, der plötzlich in den Krieg ziehende Geliebte, eine Menschenmenge mit Fähnchen, die Soldaten bejubelt, ein japanischer Soldat, der sich in ein chinesisches Mädchen verliebt u. a. m.. Kritiker haben sich über solche Filme vielfach lustig gemacht (vgl. Hazumi 1938:68–69, Tajima 1938:81, Ōtsuka 1939b:23).

Aber die Frage bleibt offen, ob Filmkritiker und ein Teil des Publikums es wirklich ablehnten, den Film in den Dienst der imperialistischen Politik zu stellen. Nach dem Filmgesetz von 1939 wurden Filme verboten, die

- das Kaiserhaus beleidigen und die Würde des Kaiserreiches gefährden,
- aufwieglerische Ideen propagieren,
- politischen, militärischen, diplomatischen, wirtschaftlichen und sonst öffentlichen Interessen abträglich sind,
- gegen die guten Sitten verstoßen und die nationale Moral unterminieren,
- die Reinheit der Nationalsprache beflecken,
- technisch ungenügend sind,
- der Entwicklung der nationalen Kultur schaden.

(*Eiga hyōron* Oktober 1939:32)

Der letzte Punkt, der ganz allgemein gehalten ist, erwies sich später, neben Punkt 3 und 4, als besonders verhängnisvoll. Er führte schließlich zur Verschärfung der Zensur. Den Filmkritikern war aber Punkt 7 besonders willkommen, da sie den größten Teil der japanischen Filme als künstlerisch miserabel ablehnten und es für dringend nötig hielten, ihr Niveau zu heben. Mit anderen Worten, sie scheuten nicht davor zurück, der nationalistischen Politik in die Hand zu arbeiten, um eine bessere Filmkultur zu bekommen. Sie waren, obwohl ästhetisch hochsensibel, in dieser Hinsicht blind und eigneten sich sogar – nicht anders als die große Masse – die verlogene Parole der Befreiung Asiens von der europäisch-amerikanischen Kolonialherrschaft an. Andererseits aber scheint mir das Argument, das man heute noch ab und zu hört, nicht besonders überzeugend zu sein, dass die Filmgesellschaften, die, obwohl von der Regierung und Kritik immer wieder gerügt, nicht aufhörten, billige Liebesfilme und Komödien herzustellen, und ihr Publikum, das massenweise derartige Filme rezipierte, dadurch indirekt ihren Protest gegen den Krieg zum Ausdruck bringen wollten. Zwar ließe sich mit einigem Recht feststellen, dass derartige Kinobesucher eine gewisse Aversion gegen allzu linientreue nationalistische Filme verspürten, aber es ist kaum anzunehmen, dass ihre Aversion einem politischen Bewusstsein entsprang, aus dem sich politische Aktionen, und sei es der lauesten Art, hätten entwickeln können. Sie waren, obwohl ab und zu murrend, mit dem imperialistischen Eroberungskrieg einverstanden und wollten sich lediglich ein Recht auf bescheidene Vergnügungen vorbehalten, das ihnen die Regierung prinzipiell auch gerne gewährte. Sie waren nämlich der Meinung, dass die Zensur nicht allzu streng sein dürfe, denn wenn das Kino dadurch so langweilig werde, dass es das Publikum verliere, könne man es der Politik nicht mehr dienstbar machen.

Literatur

AOKI Fuminori

1939 „Bunka eiga seisakusho ron“ [Versuch über Kulturfilmproduzenten], *Eiga hyōron* 21/9 (September 1939), 55–57.

ASANO Akira

1939 „Eiga fūzoku danpen“ [Fragmente über Volksbrauch im Film], *Eiga hyōron* 21/8 (August 1939), 30–32.

FUKUNAGA Takehiko

1939a „Jidai eiga ni nozomu“ [Anforderungen an den Historienfilm], *Eiga hyōron* 21/2 (Februar 1939), 30–36.

1939b „Bungei eiga“ [Literaturfilme], *Eiga hyōron* 21/1 (Jänner 1939), 63–68.

HAZUMI Tsuneo

1938 „Kokusaku senjō no Nihon eiga“ [Nationalpolitiktreue japanische Filme], *Eiga no tomo* 16/8 (August 1938), 68–72.

IMAMURA Tahei

1939 „Bunka eiga no seikaku“ [Eigenschaften des Kulturfilms], *Eiga hyōron* 21/5 (Mai 1939), 32–36.

IWASAKI Hisashi

1938 „Eiga seisakusha ni“ [An den Filmproduzenten], *Eiga no tomo* 16/8 (August 1938), 62–63.

KIDO Shirō

1939 „Eiga no saidai shimei wa kokumin goraku“ [Die wichtigste Aufgabe von Film ist die Unterhaltung der Nation], *Kinema junpō* 691, 8–9.

1941 „Fujinkyaku o wasureru na“ [Vergesst nicht das weibliche Publikum!], *Eiga junpō* 1/1 (Jänner 1941), 30–31.

KOTAKE Masao

1939 „Shinkō eigaron“ [Versuch über die Shinkō-Filme], *Eiga hyōron* 21/9 (September 1939), 37–42.

MORIGAKI Jirō

1960 *Rekōdo to 50-nen*. [Fünfzig Jahre Schallplatte]. Tōkyō: Kawade shobō shinsha.

MURAOKA Hanako

1939 „Machi no eiga“ [Kino in der Stadt], *Eiga no tomo* 17/8 (August 1939), 72–73.

ŌGURO Tōyōshi

1939 „Tōhō eiga shōron“ [Versuch über die Tōhō-Filme], *Kinema junpō* 684, 6–7.

ŌTSUKA Kyōichi

1939a „Tohō eigaron“ [Versuch über die Tohō-Filme], *Eiga hyōron* 21/9 (September 1939), 47–54.

1939b „Daizai to shakai“ [Stoff und Gesellschaft], *Eiga hyōron* 21/12 (Dezember 1939), 21–23.

SAWAMURA Tsutomu

1938 „Shinario no Ōfuna-chō“ [Drehbücher im Ōfuna-Stil], *Eiga hyōron* 20/8 (August 1938), 77–82.

SHIMIZU Akira

1939a „Nikkatsu eigaron“ [Versuch über die Nikkatsu-Filme], *Eiga hyōron* 21/9 (September 1939), 22–29.

1939b „Tenkanki ni tatsu jidaigeki eiga“ [Der Historienfilm am Wendepunkt], *Eiga hyōron* 21/2 (Februar 1939), 37–43.

SHIMIZU Takiji

1957 *Rekōdo gaisha – aru bungei buchō no kirinuki-chō kara* [Plattenfirma – aus dem Notizbuch eines Literaturabteilungsleiters]. Tōkyō: Tōkyō raifusha

SUZUKI Kazutoshi

1984 „*Aizen katsura*“ to *Nipponjin* [„*Aizen katsura*“ und die Japaner]. Tōkyō: Jōhō sentā shuppanyoku.

TAJIMA Taro

1938 „Watashi no tachiba kara“ [Von meinem Standpunkt aus], *Eiga no tomo* 16/11 (November 1938), 78–81.

TANABE Hisao

1931 *Chikuonki to rekōdo no erabikata kikikata* [Anleitung zum Auswählen und Hören von Grammophon und Schallplatten]. Tōkyō: Kōshinsha.

TOGAWA Hisasuke

1939a „Shōchiku eiga no konnichi“ [Die Shōchiku-Filme von Heute], *Eiga hyōron* 21/11 (November 1939), 30–36.

1939b „Jidaigeki eiga no genjitsu tōhi“ [Realitätsverlust der Historienfilme], *Eiga hyōron* 21/2 (Februar 1939), 45–49.

1939c „Bunka eiga no gainen“ [Der Begriff des Kulturfilms], *Eiga hyōron* 21/5 (Mai 1939), 51–55.

TSUJI Hisaichi

1938 „Mittsu no eiga fūzoku“ [Drei Einstellungen zum Kino], *Eiga hyōron* 20/1 (Jänner 1938), 41–50.

TSUMURA Hideo

1939a „Shōchiku eigaron“ [Versuch über die Shōchiku-Filme], *Kinema junpō* 679, 10–11.

1939b „Shōchiku eigaron II“ [Versuch über die Shōchiku-Filme II], *Kinema junpō* 681, 8–9.

YAMAMOTO Kōtarō

1939 „Daitō eiga“ [Daitō-Filme], *Eiga hyōron* 21/9 (September 1939), 43–45.

Film in Zeiten des Krieges

SUSANNE SCHERMANN

1. Filmindustrie in Deutschland und Österreich

Das Deutsche Reich betrachtete die Filmproduktion als Propagandainstrument und schätzte sie daher als äußerst wichtig ein. Die treibende Kraft war dabei das neugegründete Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda unter der Leitung von Dr. Joseph Goebbels (1897–1945). Hitler wurde am 30. Jänner 1933 zum Reichskanzler berufen, und am 13. März wurde dieses Ministerium gegründet, indem das Kultusministerium einige Kompetenzen abgab. Der damals 35jährige Goebbels wurde zum Minister berufen, und bereits zwei Wochen später, am 28. März, hielt er eine Rede vor den Filmschaffenden, in der er die Grundlinien seiner Politik darlegte. Goebbels forderte in dieser Rede, den deutschen Film „von der Wurzel aus zu reformieren“ und ihm „völkische Konturen“ zu geben (Prinzler 1995:106–107). Die Willkür, die von nun an die deutsche Filmpolitik bestimmen sollte, kam in diesem Zusammenhang schon klar zum Ausdruck: Goebbels lobte in seiner Rede den Film *Nibelungen* (1924) von Fritz Lang (Borgelt 1993:196), doch am Tag danach wurde Langs neuer Film, *Das Testament des Dr. Mabuse* (1932/33), von der Filmprüfstelle verboten (Wetzel und Hagemann 1982:130).

In der Verordnung des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda vom 28. Juni 1933 gab es dann konkretere Anweisungen, nämlich dass jeder, der am Kulturgut Film mitarbeiten wolle, deutscher Staatsbürger und deutschstämmig sein müsse – eine Maßnahme, die vorwiegend gegen Juden gerichtet war. Es arbeiteten ja bis zuletzt Ausländer im Film des Deutschen Reiches mit: Lida Baarova, Goebbels' Geliebte, war Tschechin; man bemühte sich – allerdings erfolglos – um Greta Garbo; man drehte mit der Ungarin Mrika Röck, der Schwedin Zarah Leander und mit der schwedischen „Reichswasserleiche“ Kristina Söderbaum, so genannt, weil sie – aus unglücklicher Liebe oder anderen Verstrickungen – am Ende ihrer Filme meist ins Wasser ging, darunter auch in dem antijüdischen Propagandafilm *Jud Süß* (1940).

Im Februar 1934 wurde das Lichtspielgesetz im Sinne des Nationalsozialismus novelliert. Neben der Zensur des fertigen Films trat nun auch eine Zensur des Drehbuchs in Kraft. Trotz dieser Vorzensur wurden allerdings immer wieder fertige Filme verboten.

Vor 1933 war der deutsche Film ein Exportartikel; vor allem der typische UFA-Stil von gut gemachter Unterhaltung mit viel Musik und relativ anspruchsvoller Thematik war auch im Ausland beliebt. Die Einnahmen der UFA aus dem Export machten vor 1933 20 % bis 40 % der Produktionskosten aus, das ging in der Folge auf ca. 6 % zurück (Borgelt 1993:210). Die Anzahl der Kinobesucher im Inland stieg zwar in den folgenden Jahren (Tabelle 1), das konnte den Verlust aber nicht ausgleichen (Borgelt 1993:210–211). Bereits am 1. Juni 1933 war die Filmkreditbank gegründet worden, die bis zu 50 % der Produktionskosten vorfinanzierte. Die Filmindustrie geriet dadurch in Abhängigkeit von staatlichen Geldern, und 1937 übernahm der Staat 72 % der UFA, des größten deutschen Filmkonzerns.

Mit Kriegsbeginn setzte ein Kinoboom ein, der vor allem auf dem Interesse an den Wochenschauen zur Kriegslage beruhte, aber auch auf dem Wunsch nach der Flucht aus dem Alltag; geboten wurde also einerseits Information, andererseits Zerstreuung.

1942 wurde die deutsche Filmindustrie neu organisiert, 138 Einzelunternehmen aus allen Bereichen der Filmherstellung wurden unter staatlicher Kontrolle zusammengeschlossen. Es gab seit Juni 1941 praktisch keine privatwirtschaftliche Filmproduktion mehr (Borgelt 1993:237).

Tabelle 1: Deutsche Filmproduktion 1929–1945

	Kinos	Zuschauer (in Millionen)	Spielfilme
1929	5078	328	183
1930	5059	290	146
1931	5066	273	144
1932	5059	238	132
1933	5071	245	114
1934	4889	259	129
1935	4782	303	92
1936	5259	362	112
1937	5302	396	94
1938	5446	442	100
1939	6923	624	111
1940	7018	834	85
1941	7043	892	67
1942	7042	1.062	57
1943	6561	1.116	78
1944	6484	1.101	64
1945	keine Daten		
Gesamtzahl der Filme unter nationalsozialistischer Herrschaft (1933–1945): 1094 (Witte 1993:158)			

Quelle: Prinzler 1995:106–156

Ähnlich war die Situation in Österreich. Das autoritäre Dollfuß-Regime zensurierte und schränkte bereits nach dem Bürgerkrieg 1934 die persönliche Freiheit ein, der Verfassungsgerichtshof war ausgeschaltet. Kardinal Dr. Theodor Innitzer, damals Ehrenpräsident des Instituts für Filmkultur, forderte 1936 von der österreichischen Bevölkerung, sich „durch Förderung und Boykott einwandfreie und gute Filme zu erzwingen“. Filme, „die nicht der Hebung der Volkskraft dienen“, sollten „verhindert“ werden. Und er appellierte an die österreichischen Filmschaffenden, sich ihrer „sittlichen und kulturellen Verantwortung“ bewusst zu sein (Fritz 1991:47).

Die österreichische Filmindustrie stand unter starkem Druck, da sie ihre Filme in den großen deutschen Markt exportieren wollte, vom Deutschen Reich aber gefordert wurde, dass in der Filmindustrie nur Arier arbeiteten. Das ging – wie in Deutschland – an die Grundsatzsubstanz. Die Industrie versuchte daher zunächst sich zu verweigern, doch nach und nach beugte sie sich diesem Diktat. Selbst die Sprechweise des Schauspielers Hans Moser änderte sich, sein Jiddeln und Nuscheln war im Deutschen Reich unerwünscht (und auch unverständlich). Im Film *Burgtheater* (1936) von Willi Forst ist seine Sprechweise weitgehend arisiert.

Nach dem Anschluss 1938 wurden alle Filmorganisationen aufgelöst, die Filmproduktion der deutschen Reichsfilmkammer unterstellt und die Wien-Film gegründet, die im März 1939 ihren ersten Film herausbrachte. Die Filmzensur wurde zunächst aufgehoben, im März 1939 aber wieder eingeführt, basierend auf dem deutschen Lichtspielgesetz vom 16. Februar 1934, das nun ja auch für die Ostmark galt. Die Wien-Film stellte bis Kriegsende mehr als 50 Spielfilme und knapp 60 Kulturfilme her (Tabelle 2). Der Großteil waren Unterhaltungsfilme. Interessanterweise sind die Heimat- und Bergfilme im Dritten Reich die Sache der Deutschen, der österreichische Film kann mit „Wein, Tanz und Operette“ zusammengefasst werden.

2. Filmindustrie in Japan

Japan wiederum befand sich seit dem so genannten „Mandschurischen Zwischenfall“ (auch Mukden-Zwischenfall) am 18. September 1931 in einem unerklärten Krieg gegen China; im Februar 1932 wurde der Marionettenstaat Mandschukuo (auch Kaiserreich Manshū genannt) gegründet. Nach den Parlamentswahlen im Jänner 1936, bei denen gemäßigte, nichtnationalistische Gruppen stärker wurden, versuchte eine Gruppe junger Offiziere am 26. Februar einen Putsch. Nach anfänglichen Erfolgen wurde der Putsch niedergeschlagen, die Anführer verhaftet und zum Tod verurteilt. In der Sache erreichten sie jedoch, was sie gewollt hatten, nämlich einen Militärstaat, in dem die staats-

Tabelle 2: Österreichische Filmproduktion 1934–1938, Wien-Film 1939–1945

	Kinos	Zuschauer (in Millionen)	Spielfilme
1928		30	
1932	909		
1933			
1934			17
1935			32
1936		26,5	25
1937	862		18
1938			4
1938/39			7
1939–1945			mehr als 50

Quelle: Fritz 1991:200–201

bürgerlichen Freiheiten stark eingeschränkt, Zensur, willkürliche Verhaftungen und Vorgehen gegen „unjapanische Elemente“ hingegen alltäglich waren.

Nach dem Zusammenstoß zwischen japanischen und chinesischen Soldaten an der Marco-Polo-Brücke am Stadtrand von Peking am 7. Juli 1937 begann der zweite Chinesisch-Japanische Krieg. Nach Hitlers Überfall auf Polen verhielt sich Japan zunächst abwartend, doch durch den Fall Frankreichs schien ein Bündnis mit Deutschland zweckmäßig. 1940 wurde der Drei-Mächte-Pakt zwischen dem Deutschen Reich, Italien und Japan geschlossen.

1939 wurde ein Filmgesetz erlassen, das sich nach Goebbels' deutscher Vorlage richtete, also Vorzensur und Beschränkungen der Mitarbeiter vorsah und auch den Filmimport betraf. Die japanische Filmindustrie wurde durch die Zwangszusammenlegung von großen Filmproduktionsgesellschaften ebenfalls zentralisiert, allerdings anders behandelt als im Deutschen Reich: sie wurde zwar kontrolliert, doch nicht verstaatlicht, konnte sich also bis zu einem gewissen Grad der Kontrolle entziehen. So wollte der Staat ab 1941 nationalpolitische Filme (*kokusaku eiga*) auszeichnen und appellierte an die Filmschaffenden, solche Filme vorzuschlagen, doch die Resonanz der Filmindustrie war nur mäßig (Shimizu 1994:40–41) – es gab offensichtlich kein großes Interesse. Daher wurde das System 1943 dahingehend geändert, dass *alle* Filme automatisch Anwärter auf diese „Auszeichnung“ waren: im Jahr 1944 wurden dann aus 45 Filmen 26 erwählt, also 60 % (Yamamoto 1985:84).

Ein weiterer Unterschied lag in der Behandlung der Filmschaffenden, die nicht – wie in Deutschland – bevorzugt wurden. So wurden die bedeutenden Regisseure Ozu Yasujirō und Yamanaka Sadao 1939 als Soldaten eingezogen. Das ist so, als hätte man Willi Forst an die russische Front geschickt. Und

während Deutschland noch 1944 zehntausende Soldaten für den Durchhaltefilm *Kolberg* abstellte, limitierte der japanische Staat die Zahl der Filme auf zwei pro Monat, eine Zahl, die oft nicht erreicht werden konnte, weil es an Rohfilm mangelte. In Deutschland sank die Zahl der Spielfilme langsam, von rund 100 im Jahr 1938 auf 85 im Jahr 1940 und 64 im Jahr 1944; in Japan sank die Filmproduktion innerhalb von zwei Jahren hingegen drastisch: von rund 500 Filmen im Jahr 1940 auf knapp 90 im Jahr 1942, also auf weniger als ein Fünftel (Tabelle 3). Der Film nahm also in Japan bei weitem nicht den Stellenwert ein, den er im Dritten Reich hatte.

Tabelle 3: Japanische Filmproduktion 1931–1945

	Kinos	Zuschauer (in Millionen)	Spielfilme	<i>gendai geki</i>		<i>jidaiki geki</i>	
1931			580	292	50%	288	50%
1932			498	268	54%	230	46%
1933			483	232	48%	251	52%
1934			426	210	49%	216	51%
1935	1586	185	462	200	43%	262	57%
1936			529	218	41%	311	59%
1937			562	238	42%	324	58%
1938			542	225	42%	317	58%
1939			513	234	46%	279	54%
1940	2363	405	497	209	42%	288	58%
1941			232	118	51%	114	49%
1942	2350		87	52	60%	35	40%
1943			61	40	66%	21	34%
1944			46	29	63%	17	37%
1945	1237	400	26	15	58%	11	42%
Summe			5.544	2.580	46,5%	2.964	53,5%

Quelle: Yamamoto 1985:70–71

3. Vorschriften für die Filmproduktion

Die deutsche Filmproduktion wurde vom Lichtspielgesetz bevormundet, und auch über die Inhalte gab es Vorschriften. 1941 gab es in Österreich zum Beispiel folgende Anweisungen:

„Verboten ist es, in Filmen zu zeigen: rauchende Personen, Karikierung eines Lehrers, Habsburger, k. u. k. Offiziersuniformen, kinderlose Ehen, Berlin von negativer Seite, Berliner Dialekt sprechende Personen, Film im Film, uneheliche Kinder, Katastrophen. Unerwünscht sind: Häufung von

Zufällen, Spionage durch Wehrmachtsmitglieder, Namen wie Lehmann, Schulze, Müller, Maier, Krause, Anna, Emma, Berta, Marlies, August, Emil, Gustav. Erwünscht sind: positive Zeichnung eines Lehrers, kinderreiche Familien, Berliner Filme im gehobenen Milieu, gut klingende, schöne Namen“ (Rundschreiben und Verordnungen an die Filmschaffenden der Wien-Film 1941–1944, zitiert nach Fritz 1991:185).

In Japan gab ein Erlass von 1937 die Richtlinie vor: Individualismus, wie er in europäischen und amerikanischen Filmen gezeigt wird, sei zu vermeiden, der japanische Geist solle erzogen werden, der Verwestlichung der Jugend, vor allem der Frauen, solle entgegengewirkt werden, lockere Sprache solle vermieden, Respekt gegenüber Älteren gefördert werden (Yamamoto 1985:83).

Und ein Erlass von 1940 verfügte: gesunde Unterhaltungsfilm mit aktivem Thema, etwa über Landwirtschaft und Produktion, seien erwünscht, Komödien hingegen nur mit Vorsicht zu behandeln. Verboten waren auch die Darstellung von privatem Glück, von Luxus, rauchenden Frauen, und von Alkoholgenuß im Café, weiters westliche Sprache und lockere Moral (Yamamoto 1985:83).

Es ging also – ähnlich wie in Deutschland – um die „guten alten“ Werte, individualistischen Tendenzen sollte entgegengewirkt werden. Doch die japanischen Vorschriften gehen weiter, indem sie vor Komödien explizit warnen und vor allem das private Glück verbieten, das Individuum, soweit es nicht im Dienst des Staates steht, also ignorieren.

4. Förderung und Zensur im Deutschen Reich

4.1. Propagandafilme

Welche Filme wurden gefördert, galten also als ideologietragend? Im deutschen Propagandafilm kann man zwei Perioden unterscheiden. Gleich nach der Machtergreifung 1933 gab es eine Welle von Propagandafilmen zum Nationalsozialismus, allen voran die Filme *SA-Mann Brandt*, *Hitlerjunge Quex* und *Horst Westmar*. Dabei handelte es sich aber nicht um Auftragswerke, sondern um vorauseilenden Gehorsam der Filmindustrie, die sich mit den neuen Machthabern gut stellen wollte – allerdings ohne großen Erfolg. Interessant ist der Film *Horst Westmar*, der zunächst als *Horst Wessel* abgedreht wurde: der Film kam nicht durch die Zensur und wurde nach zahlreichen Änderungen und unter dem neuen Titel einige Monate später, im Dezember 1933, uraufgeführt (Borgelt 1993:198–199, Kreimeier 1994:243–244).

Goebbels sagte in einer Rede vom 9. Oktober 1933, als *Horst Wessel* gerade zu *Horst Westmar* umgearbeitet werden musste: „Wir Nationalsozialisten legen an sich keinen gesteigerten Wert darauf, daß unsere SA über die Bühne oder über die Leinwand marschiert. Ihr Gebiet ist die Straße. Wenn aber jemand an die Lösung nationalsozialistischer Probleme auf künstlerischem Gebiet herangeht, dann muß er sich darüber klar sein, daß auch in diesem Falle Kunst nicht von Wollen, sondern von Können herkommt.“ (Wulf 1983:386). Die Industrie war also zunächst höchst verunsichert, was erwünscht wurde, und lavierte lange Zeit vor sich hin.

Ab 1939 folgte die zweite Welle von Propagandafilmen, diesmal ausdrücklich vom Staat gewünscht. Die gewünschte Ideologie war vorwiegend antisemitisch, wie zum Beispiel der berühmte Streifen *Jud Süß* (1940), aber auch antibritisch (*Ohm Krüger*, 1941), oder sie befürwortete die Euthanasie (*Ich klage an*, 1941). Je nach Kriegslage änderte sich die Ideologie, vor allem in Hinsicht auf die Sowjetunion. Die Wien-Film steuerte insgesamt vier Propagandafilme bei, die Antisemitismus und die Reinheit des deutschen Volkes zum Thema hatten. Insgesamt erhielten 30 Filme im Deutschen Reich das Prädikat „Staatspolitisch besonders wertvoll“ (vgl. Kanzog 1994). Ausgezeichnet wurden Filme, die völkisches Gedankengut und die Idee der Volksgemeinschaft hochhielten und den gesunden, sauberen, ebenmäßigen Menschen zum Ideal hatten.

4.2. Unterhaltungsfilme

Doch erwünscht waren nicht nur systemstützende Filme, sondern auch Unterhaltung. Anlässlich einer Arbeitstagung des Präsidialrates der Reichsfilmkammer am 29. März 1940 verteidigte Goebbels das Lustspiel: Er betonte die besonderen Aufgaben des Films als „wertvolles Instrument der Volksführung im Kriege“ und die Wichtigkeit von heiteren und musikalischen Stoffen. Auch das Lustspiel könne tiefere Bedeutung haben, während mancher so genannte „ernsthafte“ Film mit „abwegiger Problemstellung und unnatürlichen Dialogen völlig bedeutungslos wirken“ könne (Prinzler 1995:137).

Es ging also nicht nur darum, das Volk in die richtige Richtung zu treiben, sondern es gleichzeitig auch bei Laune zu halten. Das Strickmuster dieser Komödien ist ähnlich: Verwechslungen, Situationskomik, romantischer Schauplatz, in Maßen Nervenkitzel, ein erlösendes Happy End und möglichst keine Realitätsnähe. Fast 50% der Filme im Deutschen Reich waren Komödien, mit Kriegsbeginn sank diese Zahl auf rund 35%, doch nach der Wende bei Stalingrad überstieg sie 50% (Tabelle 4). Das Publikum verlangte also nach Ablenkung und Zerstreung, nach Flucht aus der Wirklichkeit.

Tabelle 4: Genres im deutschen Film der Kriegsjahre

	Komödie	Melodrama	Propaganda	Action
1935	50%		10%	
1939	36%			
1942	35%		25%	
1943	55%		8%	
Durchschnitt	48%	27%	14%	11%

Quelle: Witte 1993:158

„Die erklärte Filmpolitik der Nazis war bestrebt, die politische Wirkung des Films durch scheinbar unpolitische Unterhaltung zu gewährleisten. Das Kino sollte die Deutschen, statt sie durch Parteipropaganda zu polarisieren, mit Ufa-Lustspielen im gemeinsamen Lachen vereinen und mit viel Musik und Tanz von Terror und Kriegsvorbereitungen ablenken.“ (Paech und Paech 2000:151)

Von dieser Politik zeugen die Titel einiger Filme, die bei Kriegsende noch nicht abgedreht waren: *Die tolle Susanne*, *Die Fledermaus*, *Das kleine Hofkonzert*, *Liebe nach Noten*, *Dreimal Komödie*, *Ein Herz schlägt für dich*, *Eine reizende Familie*, *Erzieherin gesucht*, *Fahrt ins Glück*, *Tierarzt Dr. Vlimmen*, *Heidesommer*, *Verliebte Leute*, *Frech und verliebt*, *Liebesheirat* (Borgelt 1993:251). Viele dieser Filme wurden nicht fertig gestellt, doch aus den Titeln kann man wohl schließen, dass es sich keineswegs um Problemfilme handelte.

4.3. Die Problematik der Unterhaltungsfilme

Friedrich Heer nannte diese Filme „Haschisch für den kleinen Mann“ (Fritz 1991:96), wohl in Anlehnung an das Opium des Volkes. „Vielleicht ist der süße Kitsch auf die Dauer gesehen, was die politische Verseuchung, Zersetzung, Verdummung, Verblödung betrifft, nicht weniger gefährlich als auch blutiger Kitsch.“ (zit. n. Fritz 1991:97)

Dieses vernichtende Urteil ist jedoch zu streng. Es ist klar, dass Unterhaltungsfilme eine nahezu unerträgliche Wirklichkeit erträglicher machen und insofern systemerhaltend wirken, doch das sagt nichts über die Einstellung der Zuschauer aus. So schreibt zum Beispiel Victor Klemperer, der während der Nazizeit als Jude mit einer arischen Frau in Dresden lebte und überlebte, in seinen Tagebüchern wiederholt über das Kino. Es war ihm Entspannung und Freude, er liebte Musikfilme und Komödien.

„13. Juni, Mittwoch [1934]

(...) Einmal, in Monaten einmal, waren wir im Kino. Wir glaubten, es gebe einen uns noch unbekanntem Kiepura-Film, es war aber der uns bekannte: „Ein Lied für dich“ [Cine-Allianz 1933, Regie: Joe May]. Tant mieux; wir könnten ihn gern ein drittes Mal sehen und hören. So viel Musik, Humor, Schauspielkunst y todo. Es war mir eine richtige Erlösung. Es wirkte noch einen Tag lang nach.“ (Klemperer 1999a:116).

„5. Oktober, Sonnabend [1935]

(...) Einmal, erholend, ein hübscher Kiepura-Film mit Doppelgängerrolle: Er spielt und singt als berühmter Tenor und als Heringsbändiger. Harmloser Schwank, in allen Rollen ausgezeichnet: „Ich liebe alle Frauen“ [Cine-Allianz 1935, Regie: Carl Lamac, Musik: Robert Stolz]. Aber vorher ein Stück Nürnberger Parteitag und Vorlesung der Judengesetze, wenigstens des Eheverbotes.“ (Klemperer 1999b:52)

„8. August, Sonntag [1937]

(...) Es sind Kinoabende nachzuholen, wohlgelungene – wäre nur nicht jedesmal die Bitterkeit des sich beweihräuchernden und triumphierenden dritten [sic] Reiches. Die Erneuerung der deutschen Kunst – die jüngste deutsche Geschichte im Briefmarkenbild, Jugendlager, begeisterter Empfang des Führers in X oder Y. Kulturrede Goebbels' vor den germanisierten Theaterleuten, die größte Redehalle der Welt, die größte Autobahn der Welt usw. usw. – die größte Lüge der Welt, die größte Schmach der Welt. Helf er sich... Also im Fü-Li [Fürsten-Lichtspiel] „Ramona“, der bisher beste Farbenfilm. (...) – Im Freiburger-Platz-Kino „Gordian der Tyrann“ [West-europäische Film AG, 1937, Regie: Fred Sauer].“ (Klemperer 1999c:48).

Diese Freude an der Kinounterhaltung wurde Klemperer nach der Reichskristallnacht im November 1938 genommen, als Juden der Zutritt zu allen Darbietungen der deutschen Kultur verboten wurde. Komödien waren Unterhaltung für das gesamte Volk, und so wenig alle Deutschen gegen Hitler waren, wie nach dem Krieg gern behauptet, so wenig waren alle Deutschen für Hitler.

4.4. Zensur

Welche Filme wurden von der Zensur abgelehnt? Gänzlich abgelehnt wurden im Deutschen Reich insgesamt 27 Filme, viele andere wurden erst nach Änderungen oder Kürzungen freigegeben. Allerdings lässt sich oftmals nicht

erkennen, warum ein Film verboten wurde, die Aufzeichnungen sind lückenhaft. So wurde der Unterhaltungsfilm *Alles aus Liebe* von 1943 verboten (Wetzel und Hagemann 1982:53–55), wie auch der Film *Am Ende der Welt*, ebenfalls von 1943, der ideologisch einwandfrei erscheint mit dem Gegensatz von böser Stadt und gutem Land und einem Juden als Bösewicht (Wetzel und Hagemann 1982:59–60). Die Grundlinien der Verbote sind: Änderung der Kriegslage, Katastrophen, und – besonders interessant – wirtschaftliche Tristesse, Armut, Krankheit, Düsterei, Pessimismus. Der Film *Das Leben kann so schön sein* von 1938 zeigt ein junges Ehepaar, das finanziell gerade durchkommt. Der Ehemann ist ein schwacher Charakter und vergießt sogar Tränen. Der Film wurde von der Zensur zwar freigegeben, auf Befehl Hitlers, der starke Männer und ein prosperierendes Reich erwünschte, aber verboten (Wetzel und Hagemann 1982:86–91). Das Schicksal eines Films hing also nicht von gesetzlichen Vorschriften ab, sondern vom Interesse einzelner und von der jeweiligen politischen Tagessituation. Die Betroffenen erhielten auch keine Begründungsbescheide. „Das Gros der Zensurfälle betraf durchschnittliche Unterhaltungsfilme, die sich beflissen einordneten ins Wertgefüge nationalsozialistischer Ideologie“ (Wetzel und Hagemann 1982:7).

5. Förderung und Zensur in Japan

In Japan wurden wenige nationalpolitische Filme (*kokusaku eiga*) hergestellt, und es gibt kaum Propagandafilme im westlichen Sinne; wenige Filme stellen Feindbilder dar. Der „Böse“ ist meist kein Ausländer, sondern ein vom Westen verdorbener Japaner oder auch Chinese. Ausländer wurden meist von Japanern dargestellt, und kein Versuch wurde gemacht, einen Akzent in ihr fließendes Japanisch einzufügen, um der Handlung ein wenig mehr Realität zu geben. Diese Feindbilder wurden oft in der Vergangenheit angesiedelt, konkrete Gegenwartsbezüge sind selten. Ein Gegenbeispiel bietet der Film *Momotarō – Umi no shinpei* („Momotarō, Gottessoldat des Meeres“, 1944), ein Zeichentrickfilm, der schon als Genre zur grotesken Darstellung neigt. Die westlichen Ausländer sind als eigenartige Wesen mit langen Armen und Beinen dargestellt, sie sind verweichlicht und dekadent.

Im Gegensatz zu Deutschland wurden ab Einführung der Vorzensur keine Filme mehr gänzlich verboten; willkürliche Entscheidung gab es also nicht, doch Kürzungen sind zahlreich. Darüber wurde genauestens Buch geführt, die Länge und der Grund der Kürzung sind penibel angegeben, und dies wurde in einer eigenen Zeitschrift publiziert (Originalausgabe: *Katsudō shashin fūirumu ken'etsu jihō* [Aktuelle Nachrichten zur Zensur des Lichtspielfilms], 1925–1939, und *Eiga ken'etsu jihō* [Aktuelle Nachrichten zur Filmzensur],

1940–1944. Reprint: *Eiga ken'etsu jihō fukuseihan* [Aktuelle Nachrichten zur Filmzensur, Nachdruck], 1985–1986. Zur Zensur vgl. Makino 2003). Es gibt zwei Oberkategorien: öffentliche Sicherheit und Sitten. Unter die „öffentliche Sicherheit“ fallen zum Beispiel die Stellung des Kaisers und des Militärs, unter „Sitten“ Andeutungen von Sex, Glücksspiel und Ähnliches. In dem Film *Muhōmatsu no isshō* („Das Leben des ungebändigten Matsu“, Regie: Inagaki Hiroshi, 1943) zum Beispiel wurde ein Liebesgeständnis gestrichen, wohl weil die Frau die Witwe eines Militärs und der Mann ein einfacher Rikschafahrer war (Yamane 1985:99).

Hingegen war eine triste wirtschaftliche Situation anders als in Deutschland kein Verbotgrund. Bis zum Ende der 1930er Jahre entstanden Filme über das Leben einfacher Menschen, *shōshimin eiga* (Kleinbürgerfilme), die die schlechte Wirtschaftslage der damaligen Zeit reflektierten. Im Mittelpunkt stehen meist Arbeiter und Angestellte, die angesichts der übermächtigen Probleme aufgegeben haben und ihr Schicksal passiv über sich ergehen lassen. Im Allgemeinen reist man am Ende des Films nach China, das damals als Shangri-La angesehen wurde.

6. Zusammenfassung

In Deutschland sollte der Film einen Traumstoff liefern. Mit Bildern eines besseren Lebens, nicht verunreinigt vom Schmutz der wirklichen Welt, etwa von der Misere großstädtischer Wohn- und kleinbäuerlicher Lebensverhältnisse oder auch vom Krieg, sollten Filme von allem Hässlichen oder Peinlichen freigehalten werden. Eine positive Bilderwelt mit der Klarheit des konventionell Vertrauten, ohne komplizierte Erzählformen. Wichtiger als Feindbilder in Propagandafilmen ist der Kanon kleinbürgerlicher Glücksvorstellungen, in unzähligen Unterhaltungsfilmern mit dem Bild eines jungen liebenden Paares in idyllischer, sonniger Landschaft dargestellt.

Der japanische Film hingegen verschönert nicht, die Darstellung privaten Glücks ist sogar verboten. Die Filme sind nicht zur Flucht aus der Wirklichkeit da, eine realistische Darstellung des Alltags war sogar erwünscht. Es gibt wenige Propagandafilme im westlichen Sinne, aber auch wenige Komödien. Donald Richie formuliert es so:

„In einem Staat, in dem Verpflichtung und nicht Gefühl oder Verstand die soziale Ordnung beherrscht, war es nicht notwendig, Schrecken zu verstecken oder einen Grund für den Kampf zu liefern. Es genügte zu zeigen, was vom Volk erwartet wurde.“ (Anderson und Richie 1982:127, übersetzt aus dem Englischen von S.S.).

Erwartet wurde Opferbereitschaft und die Hinnahme der Tatsachen, und diese Ideologie wurde vorwiegend verbreitet. Deswegen gibt es auch kaum Propagandafilme, und selten Bezug zu einem Gott, zu göttlicher Sendung, sondern vielmehr Bezug zu Japan, das in diesem Fall die Gottstellung einnimmt. Die Soldaten sind nicht heroisch, sondern sterben im Kampf, der Krieg ist schrecklich, aber notwendig. Es werden normale Menschen gezeigt, mit denen sich das Publikum leicht identifizieren kann. Oft opfern sie ihre Neigung der Pflicht. Die Filme richteten sich in erster Linie an die Heimatfront, kaum an Soldaten.

Im Gegensatz dazu wollte der deutsche Film bis zuletzt auf die Soldaten einwirken. Am 30. Jänner 1945 wurde der Durchhaltefilm *Kolberg* in Berlin und in der französischen Stadt La Rochelle an der Atlantikküste uraufgeführt. La Rochelle, der Stützpunkt der deutschen U-Boot-Flotte, war damals bereits von amerikanischen Truppen eingeschlossen; die Filmrollen mussten daher vom Flugzeug über der Stadt abgeworfen werden. 1943 von Goebbels angeordnet, kostete der Film über 8 Millionen Reichsmark, was ihn zum teuersten Film des Nationalsozialismus machte. Tausende Soldaten waren als Statisten notwendig, weiters 6000 Pferde für die Kavallerie. 100 Eisenbahnwaggons mit Salz wurden an den Drehort gebracht, um bei den Dreharbeiten im Sommer eine Winterlandschaft im Schnee drehen zu können. Im Mittelpunkt steht die Stadt Kolberg, die 1807 dem Ansturm der napoleonischen Truppen trotzte und sich trotz immenser Opfer bis zum Ende nicht ergab.

Doch dieser Appell an das Durchhaltevermögen fruchtete nichts. Bald nach der Uraufführung von *Kolberg* in La Rochelle ergaben sich die Deutschen den Amerikanern.

Literatur

- ANDERSON, Joseph L., und Donald RICHIE
1982 *The Japanese Film. Art and Industry. Expanded Edition.* Princeton: Princeton University Press.
- BORGELT, Hans
1993 *Die Ufa, ein Traum.* Berlin: Edition q.
- FRITZ, Walter
1991 *Kino in Österreich. 1929–1945: Der Tonfilm.* Wien: Österreichischer Bundesverlag.
- KANZOG, Klaus
1994 „Staatspolitisch besonders wertvoll“. *Ein Handbuch zu 30 deutschen Spielfilmen der Jahre 1934 bis 1945.* München: Schaudig und Ledig (=Diskurs Film; 6).

KLEMPERER, Victor

1999a *Tagebücher 1933–1934*, Berlin: Aufbau TB.

1999b *Tagebücher 1935–1936*, Berlin: Aufbau TB.

1999c *Tagebücher 1937–1939*, Berlin: Aufbau TB.

KREIMEIER, Klaus

1994 *Die UFA Story. Geschichte eines Filmkonzerns*. München und Wien: Wilhelm Heyne Verlag.

MAKINO Mamoru

2003 *Nihon eiga ken'etsu-shi* [Geschichte der japanischen Filmzensur]. Tōkyō: Pandora. N.N.

1925–1939 *Katsudō shashin fuirumu ken'etsu jihō* [Aktuelle Nachrichten zur Zensur des Lichtspielfilms]. Tōkyō: Naimushō keihokyoku.

N.N.

1940–1944 *Eiga ken'etsu jihō* [Aktuelle Nachrichten zur Filmzensur]. Tōkyō: Naimushō keihokyoku.

N.N.

1985–1986 *Eiga ken'etsu jihō fukuseihan* [Aktuelle Nachrichten zur Filmzensur, Nachdruck]. Tōkyō: Fuji shuppan.

PAECH, Anne, und Joachim PAECH

2000 *Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen*. Stuttgart und Weimar: Metzler.

PRINZLER, Hans Helmut

1995 *Chronik des deutschen Films. 1895–1994*. Stuttgart und Weimar: Metzler.

SHIMIZU Akira

1994 „War and Cinema in Japan“, Abé Mark Nornes und Fukushima Yukio (Hg.): *The Japan/America Film Wars. WWII Propaganda and Its Cultural Contexts*. Chur: Harwood Academic Publishers, 7–57.

WETZEL, Kraft, und Peter HAGEMANN

1982 *Zensur. Verbotene deutsche Filme 1933–1945*. Berlin: Verlag Volker Spiess.

WITTE, Karsten

1993 „Film im Nationalsozialismus“, Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes und Hans Helmut Prinzler (Hg.): *Geschichte des deutschen Films*. Stuttgart und Weimar: Metzler, 119–170.

WULF, Karsten

1983 *Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation*. Frankfurt/M; Berlin und Wien: Ullstein.

YAMAMOTO Kikuo

1985 „Senji taiseika no eiga dōkō“ [Tendenzen des Films unter dem Kriegssystem], Chiba Nobuo, Yamamoto Kikuo, Nagasaki Hajime und Iwamoto Kenji (Hg.): *Nihon eigashi-shi* [Japanische Filmgeschichte]. Tōkyō: Kinema junpōsha, 67–99.

YAMANE Keiko

1985 *Das japanische Kino. Geschichte, Filme, Regisseure.* München und Luzern:
Bucher (= Schriftenreihe des Deutschen Filmmuseums Frankfurt).

THEATER, LITERATUR UND KUNST

Die Blüte des Kabuki-Theaters im Tōkyō der 1930er Jahre

HARA MICHIO

Die Blüte, die die Theaterwelt von Tōkyō, und als Teil davon insbesondere das Kabuki-Theater, in den 1930er Jahren erlebte, ist ein bemerkenswertes Phänomen, das ich zunächst anhand der Aufführungen, die im April 1930 im Herzen von Tōkyō in den großen Kabuki-Theatern stattfanden, näher erläutern möchte.

Besonders hervorzuheben ist, dass in diesem Monat, im April, das Tōkyō-Theater, das eigens für die Aufführung von wichtigen Kabuki-Stücken errichtet worden war, seine Tore öffnete und eine Gruppe von beliebten Schauspielern, deren wichtigster Onoe Kikugorō VI. war, eine spektakuläre Einweihungsvorstellung lieferte. Im gleichen Monat gaben im nicht allzu weit davon entfernt gelegenen Kabuki-za-Theater eine Anzahl von sehr berühmten Schauspielern, die sich auf dem Zenit ihrer Karriere befanden, Vorstellungen voll erhabener Würde, die zahlreiche Zuschauer anzogen und auch dem in gewisser Weise Japan repräsentierenden Beinamen dieses Theaters, nämlich „Allerheiligstes Staatstheater“ alle Ehre machten. Außerdem wurden in diesem Monat im Meiji-za-Theater, das am Ufer des Sumida-Flusses lag, mehrere neue Werke aufgeführt, und im Teikoku-Theater, das dem Kaiserpalast gegenüber lag, gab man das traditionelle Kabuki-Stück *Kanadehon Chūshingura*, wobei in beiden Theatern führende Schauspieler ihre vom Publikum hoch geschätzte Kunst darboten.

Betrachtet man zudem, was in den Monaten davor und danach gegeben wurde, so stellt man fest, dass im März 1930 zusätzlich zu dem zuvor genannten Kabuki-za im nur einige hundert Meter entfernt liegenden Shinbashi-Enbujō, außerdem im Hongō-za, das heute im Bezirk Bunkyo nicht weit von der Universität Tōkyō liegt, und im Shinkabuki-za in Shinjuku sowie im Mai 1930 im Kabuki-za, im Tōkyō-Theater, im Meiji-za und im Shinkabuki-za Kabuki-Aufführungen stattfanden. Schaut man sich weiters die Anzahl der Aufführungen an, wird man bemerken, dass es ähnlich war wie im April. In fast jedem Monat fanden damals also in jeweils vier großen Häusern Kabuki-Aufführungen von höchster Güte statt. Und man weiß zudem, dass es als Selbstverständlichkeit angesehen wurde, stets höchsten Ansprüchen zu genügen. Man kann also völlig zu Recht diese Zeit auch als das Goldene Zeitalter des Kabuki bezeichnen.

Hierzu ist anzumerken, dass heutzutage, am Anfang des 21. Jahrhunderts, rund ein halbes Jahrhundert später, das Kabuki auf dem besten Wege ist, seinen zwischenzeitlich erfahrenen Beliebtheitstiefpunkt zu überwinden. Es hat wieder so weit an Popularität gewonnen, dass seit einiger Zeit in Tōkyō wieder jeden Monat in drei, manchmal auch in vier Theatern Kabuki-Stücke aufgeführt werden. Im Vergleich zu der zuvor beschriebenen Aufführungsfrequenz in den 1930er Jahren ist auf den ersten Blick also kein großer Unterschied festzustellen. Vergleicht man jedoch die Anzahl der Schauspieler und die Anzahl der hinter den Kulissen Mitwirkenden in den Theatern und außerdem das Niveau und den Gehalt der damals und heute angebotenen Stücke, so steht das heutige Kabuki-Theater hinter seinem Vorgänger zurück. Es ist einfach so, dass das moderne Kabuki-Theater der 1930er Jahre, das seit der Meiji-Restauration verschiedene Entwicklungsphasen durchlaufen hatte, bevor es diese Form erreichte, sich seinerzeit wirklich auf dem Gipfel befand, was nicht zuletzt daran lag, dass es perfekt zur damaligen Zeit passte.

In den 1930er Jahren waren in Japan Nationalismus, Totalitarismus und Militarismus auf dem Vormarsch, die ein dunkles Zeitalter einläuteten, das alles zu verschlingen drohte. Unter welchen Umständen kam es aber in der damaligen dunklen Zeit dazu, dass das Kabuki im Kontrast dazu Helligkeit und Lebensfülle bieten und bis dahin unerreichte Höhen der Popularität erreichen konnte? Dafür gibt es verschiedene Gründe, die im Folgenden näher erläutert werden sollen.

1. Die Übernahme der Theaterwelt Tōkyōs durch die Shōchiku-Aktiengesellschaft

Der erste dieser Gründe ist, dass damals fast alle Kabuki-Aufführungen in Tōkyō von der Shōchiku-Gesellschaft, einem Theaterfachbetrieb, auf die Bühne gebracht wurden. Aufgabe und Zielsetzung der Unternehmensführung dieser Gesellschaft bestand darin, die Termine für die Aufführungen aller unter ihrer Verwaltungshoheit stehenden Theater allmonatlich zu koordinieren.

Die Shōchiku-Gesellschaft geht auf das Zwillingbrüderpaar Shirai Matsujirō und Ōtani Takejirō zurück, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als Söhne eines innerhalb eines Kyōtoer Theaters gelegenen Verkaufsstandes geboren wurden. Sie hatten den festen Willen, einen Betrieb zur Theaterführung zu gründen, und verstanden diesen Wunsch 1902 auch in die Wirklichkeit umzusetzen. Der Firmenname, für den sie sich entschieden, ist eine Zusammensetzung aus den jeweils ersten Schriftzeichen ihrer Vornamen, was sinojapanisch gelesen Shōchiku (Kiefer und Bambus) ergibt.

Nach der Gründung ihres Betriebes machten sich die Brüder zuerst daran, sowohl die Theater als auch die Schauspieler in Kyōto und Ōsaka unter Vertrag zu nehmen, bevor sie um 1910 begannen, ihre Fühler nach Tōkyō auszustrecken. Die nächsten 20 Jahre waren sie damit beschäftigt, sich gegen den Widerstand der Theaterbetreiber in Tōkyō und die zahlreichen Schwierigkeiten, die im Zuge des großen Kantō-Erdbebens 1923 durch Gebäudebrände entstanden, zu behaupten. Um das Jahr 1930 hatten sie es schließlich geschafft, sowohl die großen Theater Tōkyōs als auch ihre Schauspieler für sich zu verpflichten. Von den sieben Theatern, deren Aufführungspläne der Monate März, April und Mai wir zuvor betrachtet haben, gehörten übrigens mit Ausnahme des Shinbashi-Kabuki-Theaters alle anderen sechs zur Dachorganisation Shōchiku, und von den Schauspielern gehörten ihr sogar ausnahmslos alle an.

Wenn man davon ausgeht, dass zuvor auch schon alle Theater und Schauspieler im Kamigata- oder Kansai-Gebiet bei Shōchiku organisiert waren, bedeutet dies, dass die Kabukitheaterwelt Japans zur damaligen Zeit fest in der Hand dieser Gesellschaft war. Dies war auch der Grund dafür, dass es Shōchiku möglich war, im Hinblick auf den wirkungsvollsten Einsatz der ihnen in großer Menge zur Verfügung stehenden hervorragenden Schauspieler die Aufführungstermine sowohl in ihren Theatern im Osten als auch im Westen von Japan langfristig zu planen. Sie machten Schluss mit dem hergebrachten Planungsstil, der darin bestand, dass jeder Theaterbetreiber für jede Aufführung Einzelverträge mit den Schauspielern aushandelte. Die Shōchiku-Methode war erfolgreich, weil sie weitaus sicherer und effektiver war, was daran lag, dass sie auf einem von Sachverstand geprägten und dem modernen Zeitalter angepassten Verfahren beruhte.

Obwohl das Kabuki eigentlich nichts anderes als ein vormodernes Theatergenre darstellte, war es der Shōchiku-Gesellschaft im vom Kapitalismus geprägten modernen Japan aufgrund ihrer kapitalistischen Geschäftsführung gelungen, finanziell abgesicherte Vorstellungen auf die Beine zu stellen, die das Publikum in Scharen herbeilockten und ihr zudem zu großem Einfluss verhalfen. Auf diese Weise entstand zwar eine bis dahin nicht da gewesene Überkommerzialisierung der Kunst, was einerseits negative Auswirkungen hatte, andererseits aber auch einer modernen, neuen Besucherschaft die Tore öffnete, die soziale Stellung der Schauspieler verbesserte und ihnen durch wirtschaftliche Absicherung ein zuvor nicht gekanntes sorgenfreies Leben ermöglichte. Das Kabuki-Theater ist auf diese Weise nicht nur der Gefahr des Niedergangs entgangen, die ihm beim Anbruch der modernen Zeit drohte, sondern es hat zudem noch vermocht, der Schauspielkunst zu neuer Blüte zu verhelfen.

2. Der Niedergang der proletarischen Theaterbewegung

Der zweite Grund für den Erfolg des Kabuki-Theaters in den 1930er Jahren war, dass zu Beginn der Dekade in Japan durch die harsche Unterdrückung politischer Aktivitäten die sozialistische Bewegung mundtot gemacht wurde, was gleichzeitig auch den Niedergang der proletarischen Arbeiterbewegung besiegelte.

Das Phänomen des *shingeki*, des Neuen Theaters, entstand zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit dem Anbruch der Moderne hauptsächlich durch Impulse der Bildungsschicht und stand in engem Zusammenhang mit deren Bestreben, die westliche Kultur zu übernehmen, hatte aber zuerst keine direkten Auswirkungen auf das Kabuki-Theater.

Zu der Zeit allerdings, als die *shingeki*-Bewegung in der Theaterwelt sehr stark war, wirkten sich ihre Bestrebungen nach revolutionären strukturellen Veränderungen auch auf die Welt des Kabuki aus. So wurden beispielsweise Forderungen nach Aufbesserung der Gagen sowie Kritik an dem feudalistisch strukturierten Meister-Schüler-System laut und allmählich auch zu implementieren begonnen, doch geriet dabei die Hierarchie, die die Theaterwelt seit Alters her beherrscht hatte, ins Wanken, worauf sich eine gewisse Angst ausbreitete.

Folglich bedeutete der Niedergang der Reformbewegung für die große Anzahl derjenigen in der Kabuki-Welt, die die Reformgedanken als gefährlich abgelehnt hatten und alles, was rot war, verabscheuten, zunächst eine Sicherheitsgarantie für ihre eigene Welt, weshalb sie ihn auch mit einem Gefühl der Erleichterung zur Kenntnis nahmen.

Bevor sie unter dem politischen Druck der Zeit nahezu völlig ausgelöscht wurde, war die proletarische Theaterbewegung das Herzstück des *shingeki*, weshalb ihr Niedergang auch das Schicksal des *shingeki* besiegelte. Die Folge davon war das Phänomen, dass für die auf alles Neue begierige Bildungsschicht der sich zur modernen Großstadt entwickelnden Hauptstadt ein modernes Theater, das diesem Bestreben hätte entgegenkommen können, nicht mehr existent war. Die Rolle, dieses Vakuum zu füllen, fiel dem Kabuki-Theater zu und muss als eine der Hauptursachen für seine damalige Blüte gesehen werden.

3. Die Reevaluation der traditionellen Kultur

Der dritte Grund ist das große Interesse, das damals der traditionellen Kultur entgegengebracht wurde. Die in den 1930er Jahren zunehmende Tendenz, eine auf Konservatismus basierende Stabilisierung der Verhältnisse durchzusetzen,

brachte zwangsläufig die Unterdrückung jeglichen radikalen Gedankenguts mit sich, was auf Gebieten wie dem Journalismus und auch in akademischen Kreisen zu einer Reevaluation, ja sogar zu einer Wiederbelebung traditionellen und klassischen Kulturguts führte.

Seit der Meiji-Restauration (1868) war rund ein halbes Jahrhundert vergangen. Eine tiefschürfende und kritische Neubewertung dessen, was die neue Zeit ausmachte, schien angebracht und löste durch die Rückbesinnung auf verloren gegangene Werte der Edo-Zeit (1603–1868) eine wahre Edo-Nostalgiewelle aus. Die Neubelebung alter Traditionen trug also nicht unerheblich zum Erfolg des Kabuki-Theaters bei.

4. Die Wertschätzung feudalistischer Moralvorstellungen

Der vierte Grund für den Erfolg des Kabuki-Theaters in den 1930er Jahren steht in engem Zusammenhang mit der nationalistischen Bewegung. Die Erstarkung von Nationalismus, Totalitarismus und Militarismus spiegelt sowohl die inneren Verhältnisse Japans als auch seine angespannten Beziehungen zu anderen Ländern wider und war eine Entwicklung, die schließlich die ganze japanische Gesellschaft in einem eisernen Griff gepackt hielt. Stellvertretend für die geistige Gesinnung dieser Zeit sei das Gewicht genannt, das, wie auch im „Kaiserlichen Erziehungserlass“ eingefordert, auf feudale Werte wie „*chūgi*“, d. h. die Treue zu Kaiser und Obrigkeit, und die pflichterfüllte Liebe der Kinder zu ihren Eltern gelegt wurde. So waren auch viele der schönsten und aufrührendsten Kabuki-Inszenierungen solche, in denen aufrichtige Gefolgsleute bewegt von feudalistischen Werten wie den eben genannten sogar ihr eigenes Leben hingaben.

Obwohl trotz vieler Abhandlungen zum Thema noch nicht endgültig geklärt ist, ob das Hauptanliegen des Kabuki-Theaters an sich darin bestanden hat, die Wichtigkeit der Befolgung feudalistischer Werte zu erläutern, oder eher darin, das tiefe Mitgefühl für solcherart vom Schicksal geprüfte Menschen und ihre Beweggründe auf der Bühne zu visualisieren, ist doch zu betonen, dass das Kabuki-Theater in der Zeit, als der Totalitarismus immer mehr an Boden gewann, diesem in gewisser Weise entgegenkam und ein überaus taugliches Medium darstellte, um eben solche feudalistischen Werte beim Publikum zu verinnerlichen.

Man kann nicht umhin festzustellen, dass das Kabuki seine Blüte in den 1930er Jahren zusätzlich zu den bereits genannten Gründen auch seiner eigenen opportunistischen Haltung gegenüber dem Totalitarismus zu verdanken hatte.

5. Das hohe Können der Schauspieler

Ein besonders wichtiger Grund für die Blüte des Kabuki-Theaters in den 1930er Jahren war das sehr hohe Niveau der Schauspieler, denn ohne begabte Schauspieler wäre der Erfolg des Kabuki allen anderen angeführten Gründen zum Trotz nicht so durchschlagend gewesen. Die Kabuki-Schauspieler der damaligen Zeit zeichneten sich sowohl hinsichtlich ihrer Schauspielkunst als auch ihrer Körperbeherrschung aus. Üblicherweise wird stellvertretend das Siebenergespann von Nakamura Utaemon V. (1865–1940), Onoe Baikō VI. (1870–1934), Matsumoto Kōshirō VII. (1870–1949), Ichimura Uzaemon XV. (1874–1945), Sawamura Sōjūrō VII. (1875–1949), Ichikawa Sadanji II. (1885–1940), Onoe Kikugorō VI. (1885–1949) und Nakamura Kichiemon I. (1886–1954) angeführt, denn jeder von ihnen war entweder ein Sohn oder Schüler der drei berühmtesten Schauspieler der Meiji-Zeit, nämlich von Ichikawa Danjurō IX. (1838–1903), Onoe Kikugorō V. (1844–1903) oder Ichikawa Sadanji I. (1842–1904). Sie waren seit ihrer Kindheit einem orthodoxen, rigorosen Training unterworfen, das es ihnen ermöglichte, sich die seit der Edo-Zeit etablierten Grundlagen dieser Kunst sozusagen von der Pike auf anzueignen, und konnten so eine hohe Stufe des Könnens erreichen, die allgemein sehr hoch geschätzt wurde.

Schaut man sich ihre Lebensdaten an, so stellt man fest, dass mit Ausnahme des ältesten, Utaemon, dessen Geburtsjahr 1865 noch in die Keiō-Ära, die letzte Ära der Edo-Zeit fiel, alle anderen in dem neuen Zeitalter, das mit der Meiji-Restauration anbrach, geboren wurden. Von ihren individuellen Unterschieden einmal abgesehen, wurden alle in eine moderne Zeit hineingeboren, die sie auch entsprechend prägte und deren Wesen sie verinnerlichten, doch in Kombination mit den seit frühester Kindheit erlernten traditionellen Grundlagen der Kunst wurden aus ihnen Schauspieler auf höchstem, bis dahin nicht in dieser Art gekanntem Niveau.

Unter ihnen gelang es besonders dem Trio Sadanji, Kikugorō und Kichiemon, die in den 1930er Jahren alle zwischen 40 und 50 Jahre alt waren und somit auf dem Höhepunkt ihrer Karriere waren, mit ihrer von erstaunlicher Lebendigkeit durchdrungenen Spielweise der Welt des Kabuki neue und in ihrer Art wunderbare Impulse zu geben, und sie vermochten so sowohl die modernen Stadtbewohner als auch die Angehörigen der Bildungsschicht in ihre Vorstellungen zu locken.

Ihr Können war es vor allem, das das Kabuki von allen anderen Genres abhob und es zu Japans repräsentativer Theaterrichtung der Moderne werden ließ, und das in einem Maß, dass es für westliche Japanreisende seinerzeit ein Muss war, in eine Kabuki-Vorstellung zu gehen. Zu ihnen gehörten u. a.

Berühmtheiten wie Charles Chaplin (Japanreisen 1932 und 1936) und Jean Cocteau (Japanreise 1936).

In dieser Zeit waren jedoch nicht nur auf dem Gebiet des Kabuki Künstler von höchstem Rang tätig, denn auch auf dem Gebiet des Nō und Kyōgen sowie auf dem Gebiet des Bunraku war es ähnlich. Während Japan in den 1930er Jahren unaufhaltsam dem Krieg entgegen trieb, erlebte seine Kunstwelt, insbesondere die des Theaters, eine Zeit außerordentlicher Blüte.

6. Das Entstehen einer neuen Klasse von Zuschauern

Durch Brände nach dem großen Kantō-Erdbeben erlitten Tōkyōs Theater immense Schäden, doch ging ihr Wiederaufbau sowie auch der anderer kultureller Einrichtungen in den 1930er Jahren außerordentlich schnell und reibungslos vonstatten und ermöglichte so den zuvor beschriebenen Aufschwung.

Allerdings ist zu vermerken, dass die Zuschauer aus dem Volk, insbesondere aus der Schicht der Handwerker, schwere wirtschaftliche Einbußen hatten hinnehmen müssen. Obwohl sie von Kindheit an daran gewöhnt waren, zum Vergnügen in ein nahe gelegenes Kabuki-Theater zu gehen, wodurch sie sowohl einerseits die Theater finanziell stützten, als sich andererseits dabei auch reichhaltige Kennerschaft und immenses Kunstverständnis erwarben, konnten sie es sich nun nicht mehr so oft leisten, dorthin zu gehen, weshalb die Theater den Besuch von immer weniger traditionellen Kabuki-Kennern zu verzeichnen hatten.

Auf der anderen Seite siedelten sich in Tōkyō immer mehr Unternehmen an, es gab immer mehr höhere Schulen und Bildungsstätten, und es kam zur raschen Ausdehnung der Vororte, in denen immer mehr von außerhalb stammende Angestellte, Schüler und Studenten wohnten. Es bildete sich schließlich eine neue Schicht von Stadtbewohnern, eine neue Schicht von Bildungsbürgertum, heraus. Und als das *shingeki*, das dem von Bildungswillen beseelten Verlangen dieser neuen Schicht nach niveauvoller Zerstreuung so gut entgegen gekommen war, unterging, war das Kabuki-Theater mit der schauspielerischen Qualität seiner Darsteller, die ihm neue Impulse einzuhauchen vermocht hatten, der nächst beste Ersatz dafür. Die Schauspieler des damaligen Kabuki vermochten durch ihre individuelle Bühnenausdruckskraft, die das Ergebnis von einer Kombination aus sicherer Beherrschung traditioneller Kunst und ihrem ebenso sicheren Gespür für die Moderne war, dem jeweiligen Publikum zu geben, wonach es verlangte.

7. Sadanjis und Kikugorōs Modernisierungsansätze

Unter denjenigen, die durch verschiedene Modernisierungsansätze versuchten, diesem jungen und in Bezug auf Kabuki noch unerfahrenen Publikum den Zauber dieser Welt zu vermitteln, und so nicht unwesentlich zu ihrem Aufschwung beizutragen, sind vor allem die Schauspieler Ichikawa Sadanji II. und Onoe Kikugorō VI. hervorzuheben.

Zu Sadanji sei soviel gesagt, dass er 1928 im Anschluss an einen Auftritt in Moskau, wo er mit Stanislawski und Eisenstein zusammentraf, auch einen Abstecher nach Wien machte. Aufgrund seines großen Interesses für westliches Theater reiste er im gleichen Jahr nochmals nach Europa und besuchte erneut Wien. Am 1. und 2. Oktober stieg er dort im Imperial-Hotel ab, besuchte eine Vorstellung im Theater an der Josefstadt, die Kaiserresidenz und auch den Prater.

Zu Kikugorō ist anzumerken, dass die Art, wie er die sichere Grundlage seiner präzise beherrschten traditionellen Stilmittel perfekt einsetzte, um moderne psychologische Porträts zu schaffen, und sie zudem gekonnt mit seinen Körperbewegungen zu koordinieren verstand, von ausgesuchter Exquisitität war. Kikugorō selbst war recht rundlich, doch wie er seinen Körper geschickt benutzte, um das Volle und Weiche dieses mädchenhaften Charakters zum Leben zu erwecken, war für damalige Verhältnisse in einem noch nicht da gewesenen Grad realistisch.

Die Kunst von Kikugorō ist in einem wenn auch nur kurzen Filmausschnitt festgehalten, in dem Kikugorō in einer seiner Paraderollen, nämlich dem Tanz eines Mädchens in *Kagamijishi* („Spiegellöwe“), glänzt. Diese Filmaufnahme, die mit 1935 genau in der Mitte der 1930er Jahre in der Absicht entstand, seine Kunst für die Nachwelt festzuhalten, stammt von dem Regisseur Ozu Yasujirō, der Film missfiel Kikugorō jedoch so sehr, dass er bis auf dieses Stück auch nie vollendet wurde und zu seinen Lebzeiten in Japan nie an die Öffentlichkeit gelangte. *Kagamijishi* ist auch ein heute noch oft aufgeführtes, populäres Stück. Dieser Tanz besteht aus zwei gegensätzlichen Teilen, denn in der ersten Hälfte tanzt ein junges Mädchen, das im Schloss von Edo dient, einen schönen Tanz, während es zum Geist eines Löwen geworden im zweiten einen kraftvollen, heldenhaften Tanz vollführt. Besonders hervorzuheben sind die anmutigen, mädchenhaften Bewegungen von Kikugorō und besonders auch der wirkungsvolle Einsatz der Kimonoärmel, denn daran lässt sich der hohe Grad seines Könnens ablesen.

Abschließend lässt sich sagen, dass durch das glückliche Zusammentreffen einer Reihe günstiger Voraussetzungen das Kabuki-Theater in den

1930er Jahren eine Hochblüte erlebte. Der fortschreitende Krieg und die anschließende Besatzungszeit, in der die vom Kabuki verkörperten feudalistischen Werte verpönt waren, setzten dieser bis heute nicht wieder erreichten Hochblüte ein jähes Ende.

Literatur

ATSUMI Seitarō

1956 *Shibai gojūnen* [50 Jahre Schauspiel]. Tōkyō: Jiji tsūshinsha.

ENGEKIKAI

2001 *Engekikai nigatsu rinji zōkangō. Kabuki no nijūseiki. Hyakunen no kiroku* [Februar-Sondernummer der Zeitschrift Engekikai („Theaterwelt“): Das 20. Jahrhundert des Kabuki-Theatres. Aufzeichnungen von 100 Jahren]. Tōkyō: Engeki shuppansha.

MIYAKE Shūtārō

1942 *Engeki gojūnenshi* [50-Jahr-Geschichte des Theaters]. Tōkyō: Masu shobō (=Shin Nihon bunka-shi sensho).

NAGAYAMA Tokuomi (Red.)

1993 *Kabukiza hyakunen-shi honbun-hen jōkan* [100jährige Geschichte des Kabukiza-Theaters. Hauptteil 1]. Tōkyō: Kabukiza.

1996 *Shōchiku hyakunen-shi* [100jährige Geschichte von Shōchiku]. 3 Bände. Tōkyō: Shōchiku.

NAKAMURA Kan’emon

1980 *Gekidan gojūnen: Watashi no zenshinza-shi* [50 Jahre Theatertruppe. Meine persönliche Geschichte des Zenshinza]. Tōkyō: Miraisha.

ŌKUMA Toshio (Hg.)

1929 *Ichikawa Sadanji kabuki kikō* [Kabuki-Reisebericht von Ichikawa Sadanji]. Tōkyō: Heibonsha.

ŌZASA Yoshio

1995 *Nihon gendai engekishi. Shōwa senchū-hen 3* [Moderne Theatergeschichte Japans 3 – Die Shōwa-Kriegsjahre]. Tōkyō: Hakusuisha.

TOITA Yasuji

1950 *Engeki gojūnen* [50 Jahre Theater]. Tōkyō: Jiji tsūshinsha (=Nijūseiki Nihon bunmeishi).

WAKIYA Mitsunobu und KIDO Shirō (Hg.)

1951 *Ōtani Takejirō engeki rokujūnen* [60 Jahre Theater von Ōtani Takejirō]. Tōkyō: Dainihon yūbenkai kōdansha.

Wiener Theater im Spannungsfeld der Politik

HILDE HAIDER-PREGLER

1.

In der Spätphase der Ersten Republik verstärkte sich zusehends der kulturpolitische Druck auf das Theater. Dies betraf neben den Staatstheatern auch die großen Wiener Bühnen. Ungeachtet einer seit den 1920er Jahren schwelenden, zum überwiegenden Teil ökonomisch bedingten Theaterkrise (vgl. Brückl-Zehetner 1988, Fuhrich 1997), gekennzeichnet durch schnell wechselnde Direktionen, temporäre Schließung mancher Bühnen und hohe Schauspielere Arbeitslosigkeit, entwickelte sich während der 1930er Jahren in literarischen Kabarets und winzigen Kellerbühnen eine äußerst lebendige, vielfältige, zum Teil auch politisch aufmüpfige Off-Szene, wo auch zahlreiche aus NS-Deutschland geflüchtete Schauspieler Auftrittsmöglichkeiten fanden. Daneben erlebten theatrale Formen der kommerziellen Unterhaltungskultur wie Revue und Variété eine späte Blüte.

Um den Stellenwert kulturell-theatraler Repräsentation für das österreichische Selbstverständnis der Ersten Republik zu verdeutlichen, ist eine kurze Retrospektive notwendig. Nach dem Zerfall der Donau-Monarchie beschloss die Abgeordneten aller Parteien schon im Spätherbst 1918 sowohl in der provisorischen als auch in der konstituierenden Nationalversammlung, die ehemaligen Hoftheater, also Burgtheater und Hofoper, aus dem ehemaligen Hofärar ins Eigentum der neu gegründeten Republik zu übernehmen und finanziell dem Unterrichtsressort zuzuordnen, das damit auch die ideelle Verantwortung übernahm. Dass beide Bühnen defizitär waren und es übrigens auch trotz kontinuierlicher Sanierungsforderungen und -versuchen blieben, nahm man nolens volens zur Kenntnis. Denn man betonte damit – wie auch kurz danach bei Gründung der Salzburger Festspiele – von Anfang an ihre symbolische Bedeutung, sowohl gegenüber der eigenen Bevölkerung als auch nach außen hin: Der politische Machtverlust wurde dahingehend kompensiert, dass man im Verwalten und Weiterentwickeln des reichen kulturellen Erbes des größeren Österreichs auf künstlerisch-kulturellem Gebiet nach wie vor Weltgeltung beanspruchte. Der Wechsel vom k. k. Hoftheater, das Kaiser Joseph II. 1776 zum „Nationaltheater“ erhoben hatten, zum Staatstheater der Republik gestaltete sich ziemlich bruchlos. Man könnte auch sagen: man

spielte weiter, wie man schon vorher gespielt hatte, ohne bewusste äußere Zeichen eines republikanischen Kunstverständnisses zu setzen – im Gegensatz zu Berlin, wo man mit Leopold Jessner einen künstlerisch radikal neue Wege einschlagenden (und überdies sozialdemokratisch gesinnten) Regisseur zum Intendanten des ehemaligen Wilhelminischen Hoftheaters bestellt hatte.

Der neue Burgtheater-Direktor Albert Heine hingegen war noch von Kaiser Karl designiert worden. Er resignierte bereits 1921, ihm folgten bis 1932 drei weitere, der Tradition des Hauses verpflichtete Direktoren: der österreichische Dichter Anton Wildgans (1921/22 und 1930/31), Max Paulsen (1922/23), Franz Herterich (1923 bis 1930), beide als Schauspieler und Regisseure am Burgtheater tätig. Sie alle scheiterten an der Forderung, in wirtschaftlich schwieriger Zeit den Anspruch eines Bildungstheaters für alle Österreicher einzulösen und das Burgtheater ja nicht zum so genannten „Geschäftstheater“ mit reißerischen En-suite-Serienerfolgen verkommen zu lassen, dabei aber dennoch das ständig steigende Defizit einzudämmen. Die mehrfach vorgenommene Erhöhung der Eintrittspreise erwies sich als fragwürdige Sanierungsmaßnahme: In den Feuilletons jener Jahre wird immer wieder geklagt, dass das alteingesessene Stammpublikum, zumeist als kunstsinniger Mittelstand definiert, sich den Theaterbesuch nicht mehr leisten könne, sofern es nicht mit Stehplätzen oder billigen Galeriesitzen vorlieb nehme. Auf den guten Plätzen würde sich hingegen intellektuelles Proletariat, also schnell reich gewordene Schieber und Kriegsgewinnler, gelangweilt zur Schau stellen – und auch das nur bei Premieren, während der etwa 1.650 Sitze umfassende Zuschauerraum bei Repertoirevorstellungen gähnend leer bliebe (vgl. Dietrich 1976). Dieses zahlungskräftige „neue“ Publikum fand im Allgemeinen mehr Gefallen an der in den 1920er Jahren auch finanziell florierenden Unterhaltungskultur der Revue- und Variétébühnen, die mit deutlich höheren Eintrittspreisen als die Theater kalkulierten.

Trotzdem bespielte das Burgtheater ab 1922 mit dem Akademietheater ein zweites, bedeutend kleineres Haus als Kammerspielbühne. Der künstlerische Ertrag jener Jahre entsprach jedenfalls bei weitem nicht dem nach wie vor aufrecht erhaltenen Mythos des Burgtheaters, der suggerierte, dass es nach wie vor – wie einst in der ehemaligen Haupt- und Residenzstadt der Donaumonarchie – als tonangebende Bühne des deutschen Sprachraums Richtung weisend sei. An diesem von der Realität seit langem schon divergierenden Mythos baute aber die Erste Republik – und in den Jahren des Wiederaufbaus nach 1945 dann die Zweite – unverdrossen weiter.

Der österreichische Dichter und glücklose Burgtheaterdirektor Anton Wildgans definierte 1926 anlässlich des 150 Jahr-Jubiläums der Erhebung zum Nationaltheater „Die geistige Sendung des Burgtheaters in der Republik“

dahingehend, dass es „ein Volks- und Nationaltheater“ und „ein volkstümliches Wahrzeichen“ sei. Daher werde es zu Recht „aus den Mitteln der Gesamtheit erhalten“. Der Spielplan spiegle Österreichs „geistiges Antlitz“. Das Burgtheater stehe

„nicht bloß zufällig auf einem beliebigen Fleck Erde, sondern kraft historischer Kausalität in der Hauptstadt jener deutschen Lande, die seit Jahrhunderten das Sammelbecken für den Zusammenstrom vieler Völkerschaften sind. Hier bildete sich jener übernationale Typus des Deutschen heraus, den ich bei anderer Gelegenheit einmal den österreichischen Menschen genannt habe.“

Zugleich aber sei es „im Bewusstsein der Welt“ verankert als „eines der wenigen großen Wahrzeichen europäischer Kunst wie die C F der Pariser und die Scala in Mailand andere sind.“ (zit. n. Dietrich 1976:562–563).

Die scheinbar bruchlose, Zeiten überdauernde Identität des Burgtheaters fand ihren Ausdruck auch am Festhalten an althergebrachten Burgtheater-Ritualen, von denen sich manche, freilich in abgeschwächter Form, sogar bis heute erhalten haben. Zeichnete man zu Kaisers Zeiten verdiente Ensemble-Mitglieder mit dem Titel „k. k. Hofschauspieler“ aus, so bescherte ihnen die Republik den Titel „Kammerschauspieler“. Seit den Zeiten von Kaiser Joseph II. gehörte es zu den Besonderheiten, dass sich nach Ende der Vorstellung der Vorhang nicht mehr hob, mochte der Beifall des Publikums auch noch so stürmisch sein. Daran änderte sich auch in der Republik nichts, obwohl sich dasselbe Ensemble im kleinen Akademietheater seit dessen Eröffnung ganz selbstverständlich in wohl einstudierter Applausordnung vor den Zuschauern verneigen durfte. Endgültig aufgehoben wurde dieses Vorhangverbot übrigens erst in den 1980er Jahren. Unangetastet blieb auch die Tradition der Ehrenabende, die Burgschauspieler nach 25jähriger Zugehörigkeit zum Haus anlässlich „runder“ Jubiläen feierten. An solchen Abenden, in denen das Vorhangverbot selbstverständlich aufgehoben war, brillierte der Jubilar in seiner Wunschrolle, doch die eigentliche, gesellschaftliche Inszenierung begann erst nach Ende der Vorstellung: Da nahm auf der mit Goldsesselchen bestückten, offenen Bühne das gesamte Ensemble Platz, der Geehrte thronte in der Mitte, um mehr oder minder launige Glückwunschadressen Prominenter aus dem kulturellen und politischen Leben entgegenzunehmen. Bis in unsere Tage locken die streng nach Protokoll ablaufenden Burgtheater-Begräbnisse (vgl. Meister 2004) auch Zuschauer an, die das Haus noch nie von innen gesehen haben. Über die Beerdigung von Max Devrient im Juni 1929 berichtet etwa der Burgschauspieler Fred Hennings:

„Der Sarg mit der Leiche Devrients war in der evangelischen Kirche AB in der Dorotheergasse 18 aufgebahrt und zwischen 10 und 12 Uhr zur öffentlichen Besichtigung freigegeben. Zur Einsegnung, die um zwei Uhr von Pfarrer Stökl vorgenommen wurde, war der Eintritt in die Kirche nur den Besitzern von Einladungskarten gestattet.“ (Hennings 1973:84)

Nach dem Trauergottesdienst wurde der Sarg durch die von Menschenmassen gesäumten Straßen ins Burgtheater überführt, wo die eigentliche Trauerfeier stattfand, ehe sich der Kondukt – Familie, das gesamte Ensemble des Burgtheaters, prominente Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens – auf der während dieser Stunden vom öffentlichen Verkehr frei gehaltenen Ringstraße erneut in Bewegung setzte. „Devrient“, so schreibt Hennings, „war der letzte unseres Hauses, der noch in einem prunkvollen Galaleichenwagen, den zwölf Rappen mit Vorreiter zogen, zu seiner endgültigen Ruhestätte übergeführt wurde.“ (Hennings 1973:84).

Da das Burgtheater dem Unterrichtsressort zugeordnet war und diesem in den rasch wechselnden Kabinetten der Ersten Republik schon in den 1920er Jahren Minister des konservativen Flügels vorstanden, begünstigte diese Konstellation auch die sowohl im Spielplan als auch in der Aufführungspraxis zum Ausdruck kommende konservative Linie des Burgtheaters.

2.

Die künstlerische Konkurrenz der – zwar keineswegs vor Krisen gefeiten – Privattheater, vor allem des Deutschen Volkstheaters und des 1924 von Max Reinhardt übernommenen Theaters in der Josefstadt, war keinesfalls zu unterschätzen. In diesem Zusammenhang ist auch erwähnenswert, dass Österreich 1922 ein für Europa zukunftsweisendes Theatergesetz erließ (vgl. BGBl. 1922, Nr. 441), worin die Beschäftigungsbedingungen für Bühnengehörige arbeitsrechtlich geregelt wurden. Für die Direktoren verteuerte sich dadurch allerdings der Theaterbetrieb. Um 1930 konnte jedenfalls eine Reihe von Privatbühnen aus verschiedenen Gründen ihren Betrieb nicht mehr aufrecht erhalten, es gab in kurzem Wechsel Direktorenrochaden, temporäre Zusammenlegung von Theaterbetrieben, und es kam zur zeitweiligen Schließung einiger Bühnen sowie zu einer erschreckend hohen Zahl arbeitsloser Schauspieler, so dass man sogar von einem Schauspielerproletariat sprach. Die Zahl der ein Engagement suchenden Bühnenkünstler stieg noch weiter an, als nach dem März 1933 aus Deutschland geflüchtete Schauspieler ins nicht gerade emigrantenfreundliche Österreich kamen, um sich in der Theaterstadt Wien eine neue Existenz aufzubauen.

Als sich mit der (Selbst)-Ausschaltung des Parlamentes im März 1933 und dem dadurch bedingten Rückgriff der Regierung unter Bundeskanzler Engelbert Dollfuß auf das Kriegswirtschaftliche Ermächtigungsgesetz vom 24. Juli 1917 das Ende der demokratischen Republik abzeichnete, waren die Weichen hin zum Austrofaschismus gestellt. Diese Entwicklungen bewirkten auch einschneidende Veränderungen in der Kulturpolitik und insbesondere im Wiener Theaterleben. Die Bundeshauptstadt und Theatermetropole Wien war zwar unbestritten der Ort der bürgerlichen „Hochkultur“, doch mit dieser allein gab man sich im „Roten Wien“ nicht zufrieden. Einerseits war die sozialdemokratische Volksbildung bemüht, dem Proletariat auch die ihm zuvor vorenthaltenen kulturellen Werte zugänglich zu machen; so vermittelte z. B. die sozialdemokratische „Kunststelle“ stark verbilligte Theater- und Konzertkarten. Daneben gab es aber auch radikalere Forderungen nach einer eigenen proletarischen Kultur, die man auch auf dem Sektor theatraler Spielformen außerhalb des professionell-konventionellen Theaterbetriebs erprobte (vgl. Doll 1997). Die veränderte politische Situation bedingte auch die Unterbindung dieser Entwicklung, wenn auch ein Autor wie Jura Soyfer und manch andere Beteiligte noch nach 1934 im literarisch-politischen Kabarett ein Wirkungsfeld fanden.

Nach dem Bürgerkrieg und Inkrafttreten der Mai-Verfassung 1934 wurde das Theater kulturpolitisch nicht nur durch Wiedereinführung der Zensur von der ständestaatlichen Österreich-Ideologie in die Pflicht genommen, wovon 1934 auch die großen Privatbühnen betroffen waren. Gab es in der Ersten Republik sieben „Kunststellen“ verschiedener parteipolitischer bzw. weltanschaulicher Richtungen als volksbildnerische Organisationen, so wurden diese im Ständestaat aufgelöst bzw. zur „Österreichischen Kunststelle“ zusammengefasst, die damit eine Monopolstellung innehatte. Sie definierte sich als „Sanierungszentrale“ des Wiener Theaters, indem sie den Bühnen für ausgewählte Inszenierungsprojekte bereits im vorhinein die Abnahme großzügiger Kartenkontingente garantierte. Dass diese indirekte Subvention nur der „vaterländischen“ Ideologie konformen Projekten zuteil wurde und dass linke oder allzu liberale Ideen vertretende Autoren keinerlei Chance hatten, muss wohl nicht eigens betont werden. Die auf Zuschüsse angewiesenen Bühnen mussten den zur Aufführung vorgesehenen Stücktext, möglichst unter Beifügung der in Aussicht genommenen Besetzung, einreichen, wodurch die Kunststelle sich indirekt Einfluss auf Spielpläne und Engagementpolitik sicherte. Derart wurde, um nur ein Beispiel zu nennen, das im Spätherbst 1934 uraufgeführte vaterländische Schauspiel *Lueger, der große Österreicher* von Hans Naderer mit insgesamt 54 Vorstellungen zum größten Publikumserfolg des Deutschen Volkstheaters unter der Direktion von Rudolf Jahn (1932–1938). Die „Österreichische Kunststelle“ veranstaltete dafür in einem Rundschreiben an

die Bezirksstellen der „Vaterländischen Front“ sogar eine regelrechte Werbekampagne unter Berufung auf Kardinal Innitzer und Bundeskanzler Schuschnigg, die sich nicht nur äußerst lobend über das Stück geäußert und es „allen katholischen Kreisen“ dringlich empfohlen hätten (Jarka 1981a:516, 566).

Wie jedem autoritären Staat war auch dem österreichischen Ständestaat ein durchorganisiertes, kontrolliertes, ins Erziehungswesen eingebundenes Theater für Kinder und Jugendliche ein Anliegen. Die Gründung eines solchen „Theaters der Jugend“ wurde auch etwa ab 1935 im Unterrichtsministerium eifrig – und wenig rühmlich – betrieben, da zukünftige Mitarbeiter, insbesondere für Leitungspositionen, vorrangig nach politisch-ideologischen Kriterien und kaum im Hinblick auf ihre künstlerische Kompetenz beurteilt wurden. Die Strategien zur Ausgrenzung unerwünschter Bewerber reichten bis hin zu Ruf schädigenden Unterstellungen. Diese Erfahrung machte jedenfalls der als Schauspieler und Regisseur sehr gut ausgewiesene Walter Firner (1905–2002), ein gebürtiger Wiener, der sich an deutschen Bühnen einen guten Namen gemacht hatte, aber wegen seiner jüdischen Herkunft 1933 als „halber Emigrant“ – so bezeichnete der selbst betroffene Journalist Stefan Grossmann damals zur Rückkehr gezwungene Österreicher – nach Wien kam, wo er, ohne über ein festes Haus zu verfügen, unverzüglich die „Österreichische Volksbühne“, eine überwiegend aus Exilanten zusammengesetzte Truppe, gründete. Die Resonanz der Presse war beinahe einhellig positiv. Firner nahm eigeninitiativ Kontakt mit höheren Schulen auf. Er bot Klassiker-Inszenierungen für ein junges Publikum an und legte ein Abonnement auf, das wachsenden Zuspruch fand. Aufgrund dieser Erfahrungen bewarb er sich mit, wie er meinte, berechtigten Hoffnungen im Unterrichtsministerium für eine Position im künftigen „Theater der Jugend“, wurde zunächst mit fadenscheinigen Argumenten hingehalten und schließlich abgelehnt, mit Hinweis auf den Verdacht, in Deutschland kommunistisch agitiert und ein „Theater der Gottlosen“ geleitet zu haben. Gegen diese – im katholischen Ständestaat existenzgefährdende – Unterstellung ging Firner sogar erfolgreich zu Gericht, im „Theater der Jugend“ war dennoch kein Platz für ihn (vgl. Jarka 1981b). Über den wahren Grund der Ablehnung – Firners Judentum – war man sich zwar intern einig, offiziell verlautbaren durfte man ihn nicht. Denn trotz des subkutan praktizierten Antisemitismus waren Juden in Österreich vor dem Gesetz nicht diskriminiert.

3.

Im Burgtheater hatte der seit 1932 amtierende Direktor Hermann Röbbeling, der sich schon zuvor in Hamburg nicht durch avantgardistischen Kunstsinn,

aber umso mehr durch solide, Gewinn bringende Geschäftstüchtigkeit ausgezeichnet hatte, keinerlei Schwierigkeiten, der kulturpolitischen Linie von Unterrichtsminister Kurt Schuschnigg zu folgen. Von Röbbling waren weder politische noch ästhetische Eskapaden zu befürchten. Im Burgtheaterspielplan kündete sich die politische Wende bereits 1933 an, zunächst mit dem am 22. April auf den Spielplan gesetzten Napoleon-Stück *Hundert Tage* von Benito Mussolini und Giovacchino Forzano, deutsch von Géza Herczeg, der seine 1935 in Druck erschienene Übersetzung Werner Krauß, dem Napoleon-Darsteller des Burgtheaters, widmete (vgl. Dermutz 2005:97–107). Dermutz bezeichnet diese Premiere als „Legitimation der Diktatur“ (Dermutz 2005:97). Die Aufführung hatte wenige Wochen nach der Ausschaltung des Parlaments in der Tat politische Brisanz. Das *Wiener Montagblatt* betonte am 24. April die „lebendige Beziehung“ des Schauspiels „zu den politischen Verhältnissen unserer Zeit“ und rezipierte das Stück „wie eine temperamentvolle Verteidigungsrede der Diktatur, für das alleinige Entscheidungsrecht des großen Mannes, dem in bedrängtesten Zeiten niemand in den Arm fallen sollte, das zu tun, was dem Vaterland frommt.“ Die Zeitungen betonten die engen und herzlichen österreichisch-italienischen Beziehungen, Mussolini höchstpersönlich schickte Direktor Röbbling nach der Premiere ein Danktelegramm, verzichtete zur Gänze zugunsten arbeitsloser Wiener Schauspieler auf die Tantiemen der Burgtheateraufführungen und ließ den Protagonisten Werner Krauß Anfang Mai 1933 mit einer Sondermaschine zu einer Audienz nach Rom einfliegen, um ihn mit einem Orden auszuzeichnen.

Im September bekannte sich Bundeskanzler Dollfuß in Wien in einer programmatischen Rede am Trabrennplatz bereits offen zu einem „sozialen, christlichen deutschen Staat Österreich auf ständischer Grundlage, unter starker autoritärer Führung“ und stellte damit zielstrebig die Weichen für die am 1. Mai 1934 in Kraft tretende Verfassung. In diesem Zusammenhang verdient die Neuinszenierung von *König Ottokars Glück und Ende* durch Ernst Lothar im Burgtheater am 31. Oktober 1933 besondere Beachtung. Grillparzers historisches Trauerspiel mit der berühmten Lobrede auf Österreich, die bis vor nicht allzu langer Zeit jedes Schulkind auswendig zu lernen hatte, diente im 20. Jahrhundert mehrere Male zur offiziellen kulturpolitischen Affirmation einer österreichischen Identität – oder besser gesagt: zur kulturpolitischen Affirmation der jeweiligen Österreich-Ideologie (vgl. Haider-Pregler 1994). Schon die Premierendaten der Neuinszenierungen machen hellhörig: 1908 erschien das Stück zur Feier des 60jährigen Regierungsjubiläums von Kaiser Franz Joseph II. im Repertoire und hielt sich bis 1918 auf dem Spielplan; die Inszenierung von 1933 wurde bis Februar 1938 gespielt, dann war Pause bis 1949. Und 1955, also im Jahr der Unterzeichnung des Staats-

vertrags, eröffnete man das in den letzten Kriegstagen zerstörte und endlich wieder aufgebaute Burgtheater naturgemäß mit dem *Ottokar* (Haider-Pregler 1997:114–117).

Natürlich stellt sich da die Frage, wie ein mit der Inthronisation des Hauses Habsburgs endendes Trauerspiel in all diesen politischen Konstellationen quasi als Staatsakt funktionieren und verstanden werden konnte. Auskunft darüber geben die Regie- bzw. Soufflierbücher aus dem Burgtheaterarchiv. „Für die Bühne neu eingerichtet“ steht auf dem Titelblatt von Ernst Lothars Regiebuch (Haider-Pregler 1994:202–208). Besonders signifikant sind die Änderungen der Schlusszene. Statt der Huldigungspassagen auf das Haus Habsburg lässt Lothar nur „Hoch Österreich!“-Rufe erschallen. Bemerkenswert ist auch, dass Grillparzers „Heil“-Rufe fürs Kaiserhaus konsequent durch „Hoch“-Rufe ersetzt sind, vermutlich um jede Assoziation mit dem deutschen Hitler-Gruß zu vermeiden. Lauten Grillparzers Schlussverse „Habsburg für immer!“, so ließ Lothar seinem Regiebuch zufolge alle auf der Bühne Anwesenden „enthusiastisch“ „Hoch Österreich!“ rufen, während Rudolf seinen Söhnen vom Boden aufhalf, danach seine Hände auf ihre Scheitel legte und in der daraufhin eintretenden Stille „inbrünstig und leise“ „Hoch Österreich!“ wiederholte. Über diesem Tableau fiel der Vorhang.

Rudolf repräsentierte in diesem Regiekonzept von Anfang bis zum Ende weniger den Ideal-Kaiser als vielmehr eine persönlichkeitsstarke legitime Autorität, die ohne eigennützige Absichten und verantwortungsbewusst die Ordnung in einem christlich-katholischen Reich herstellt und auf dieser Basis den Grundstein für ein nach diesen Wertvorstellungen regiertes Österreich legt. Auf diese Weise versinnbildlichte er im Grunde die Österreich-Idee des Ständestaates, der sich ja in Abgrenzung zum Nationalsozialismus als eigentlicher Repräsentant der christlich-katholischen deutschen Reichs-Idee verstand.

Leider fehlt es an Bildmaterial, so dass sich nicht mehr feststellen lässt, ob das Lob eines Kritikers, Lothar habe „buchstäblich die Fahne Österreichs den ganzen Abend hindurch über der Inszenierung wehen lassen“, beschreibend oder metaphorisch gemeint war. Die Premiere hatte jedenfalls den Charakter eines Staatsaktes. So konnte man etwa am 2. November 1933 im *Neuen Wiener Tagblatt* lesen:

„In dem festlich beleuchteten Hause sah man den Bundespräsidenten Miklas mit Gemahlin, Kardinal-Erzbischof Dr. Innitzer, Bundeskanzler Dr. Dollfuß mit Gemahlin, Vizekanzler Fey, Bundesminister Dr. Schuschnigg, Sicherheitsdirektor Dr. Steidle und zahlreiche andre offizielle Persönlichkeiten sowie viele Schriftsteller und Künstler [...] Die Sehergabe unseres

großen Nationaldichters Franz Grillparzer kam an diesem österreichisch-national gestimmten Abend zum Ausdruck. Als am Schlusse des Dramas, die um Rudolf von Habsburg auf dem Schlachtfeld versammelten Österreicher auf die Kunde vom Sieg des österreichischen Heeres ausriefen: ‚Es lebe Österreich!‘ erhob sich das gesamte Publikum. Es bezog den Ruf auf die Gegenwart, indem es unter lebhaftem Händeklatschen dem in seiner Loge verharrenden Chef der Bundesregierung Dr. Engelbert Dollfuß stürmische Huldigungen bereitete.“

Am 1. Mai 1934 wurde dieses Österreich verfassungsgemäß zur politischen Realität. Nicht von ungefähr betont Rudolph Lothar in einer Nachbemerkung seines historischen Werkes *Das Wiener Burgtheater*, er habe die „Korrektur“ seines Buches genau an diesem Tag „abgeschlossen.“ (Lothar 1934:522). Die so oft eher diffus betonte, dem Burgtheatermythos verhaftete „Sendung“ der Burg wurde hier ideologisch festgeschrieben. Das Burgtheater

„ist berufen und bestimmt, *das Nationaltheater Österreichs* zu sein. Der Sammelpunkt seiner geistigen Kräfte, Sinnbild und Wahrzeichen seiner Kultur. Die Pflege der österreichischen Dramatik muß gleichbedeutet sein mit der Betonung des nationalen Bewußtseins, mit dem stärksten Ausdruck erdverbundener Heimatliebe. „In seinem Lager ist Österreich“, muß es vom Burgtheater heißen. Österreichs geistige Bedeutung, Österreichs nationales Bewußtsein ist in seine Hand gegeben. Und so erfüllt sich heute das Wort seines Gründers: Das Burgtheater ist heute erst unser Nationaltheater geworden.“ (Lothar 1934:521–522)

Das Buch wurde von Kurt Schuschnigg, damals noch Minister für Unterricht und Justiz, alsbald schon Nachfolger von Dollfuß, im Geleitwort als „österreichisches Hausbuch“ empfohlen (Lothar 1934:5).

Das „nationale Bewusstsein“ stärkte das Burgtheater mit einem „Zyklus österreichischer Meisterwerke“, in dessen Rahmen bereits die erwähnte Inszenierung von *König Ottokars Glück und Ende* herausgekommen war. Von den österreichischen Zeitgenossen setzte Röbbling auf jene Autoren, deren Werke die gewünschte vaterländische Gesinnung ausdrückten und die dafür zumeist Themen aus Österreichs glorreicher Vergangenheit wählten. Zu Wort kamen u. a. Hans Sassmann mit historischen Lebensbildern oder Josef Wenter mit seinen der Blut- und Bodenideologie angepassten Stücken, ferner Max Mell mit im Katholizismus verwurzelten Schauspielen, der sich eifertig jedem politischen System andienende Vielschreiber Hermann Heinz Ortner oder der nicht minder wendige Friedrich Schreyvogel. Nicht zu Wort kamen

hingegen die Kritischen und Unbequemen unter den zeitgenössischen österreichischen Dramatikern. Als Beispiel sei nur Ödön von Horváth erwähnt, der 1931 für *Geschichten aus dem Wiener Wald* immerhin den Kleist-Preis erhalten hatte. Horváths Bühnenverlag bot dem Burgtheater sowohl *Die Unbekannte aus der Seine* als auch *Der jüngste Tag* zur Uraufführung an. Die Dramaturgie reagierte darauf mit ziemlich harschen Absagebriefen. Es sei nur am Rande vermerkt, dass *Die Unbekannte aus der Seine* erst am 17. Oktober 1962 auf den Spielplan gelangte, und zwar als erste Horváth-Premiere des Burgtheaters überhaupt. Neben dem Österreich-Schwerpunkt stand natürlich die klassische Dramatik von Shakespeare bis Schiller weiterhin auf dem Repertoire, als Kassenfüller bewährten sich, vor allem im kleinen Haus, unzählige Konversationslustspiele und heitere Gebrauchsstücke. Dass auch die anspruchsvolle Welt dramatik aus Vergangenheit und Gegenwart ihren ständigen Platz im Spielplan einnehmen sollte, demonstrierte man mit dem Festspiel-Zyklus „Stimmen der Völker im Drama“, dem während Röbbelings Direktionszeit insgesamt 12 Premieren gewidmet waren. Der erste Abend mit Grillparzers *Ein Bruderzwist in Habsburg* (21. Oktober 1932) drückte die besondere Verantwortung des Staatstheaters für die Pflege der österreichischen Dramatik aus, danach kamen im Laufe der Jahre andere Nationen zu Wort. Auffällig ist dabei das Bemühen der Direktion und der Bundestheaterverwaltung um die zuvor vernachlässigte Dramatik aus den Nachfolgestaaten der Donau-Monarchie. Das ungarische Drama war mit Imre Madáchs *Die Tragödie des Menschen* vertreten, das polnische mit Zygmunt Krasinskys *Die ungöttliche Komödie*. Hinter den Kulissen bemühte man sich, sogar auf der Ebene der Diplomatie, um ein repräsentatives tschechisches Stück, ohne sich auf ein beiden Seiten genehmes Werk zu einigen. Zwar kamen einige tschechische Autoren im Repertoire zu Wort, im Festspiel-Zyklus aber war keiner vertreten.

Röbbeling erfüllte also die in ihn gesetzten Erwartungen. Er rationalisierte den Staatstheater-Betrieb nach privatwirtschaftlichen Kriterien, steigerte mit erfolgreichen Werbekampagnen die Auslastungszahlen (Dietrich 1976:672–674) und bot einen kulturpolitisch konformen, jedes Risiko meidenden Spielplan.

Obwohl die Politiker der Ersten Republik dem – als Bedrohung des Theaters angesehenen – Film noch recht skeptisch gegenüberstanden und einige von ihnen sogar gegen das „furchtbare, sittenverderbende Unwesen“ des Kinos zu Feld zogen (vgl. Dietrich 1976:520), erhielt Willi Forst im Sommer 1936 die Erlaubnis, Szenen seines Films *Burgtheater* am Originalschauplatz zu drehen. Und in Forsts Film nimmt der Burgtheater-Mythos auf der Leinwand Gestalt an: Die Handlung spielt zwar (sicher nicht von ungefähr) „um

1897¹, sie beginnt und endet am historisch authentischen Ort: auf der Bühne und im Zuschauerraum des Burgtheater, doch weder das Geschehen, noch die Personen haben Bezug zur Geschichte des damals von Max Burckhard geleiteten Hauses. Der auftretende „Burgtheaterdirektor“ hat nicht einmal einen Eigennamen. Auch der umschwärmte Hofschauspieler Mitterer, der als Goethes Faust und als König Philipp in Schillers *Don Karlos* Triumphe feiert, ist eine fiktive Figur. Er wird zur Inkarnation des charismatischen Bühnenkünstlers schlechthin, der, auf der Suche nach dem kleinen Glück an der Seite eines wohl behüteten jungen Mädchens aus der Wiener Vorstadt, seine private Gretchen-Tragödie erlebt. Durch den Verzicht erlangt er zwar die höchste Reife seiner Darstellungskunst, allerdings verbunden mit der schmerzlichen Erkenntnis, dass dem schöpferischen, faustischen Menschen die private Erfüllung verwehrt bleibt. Willi Forst war es, seiner eigenen Aussage nach, bei seinem Werk um die Aussöhnung von Theater und Film zu tun. Sein Burgtheater in einem imaginären glanzvollen Fin-de-siècle wird dabei zum unbestrittenen Olymp der Schauspielkunst und zum dauerhaft nachwirkenden Wahrzeichen österreichischer Kultur. Die ins Auge gefasste Gala-Premiere von *Burgtheater* im Burgtheater kam trotzdem nicht zustande (vgl. Haider-Pregler 1998; Büttner 2004).

4.

Propagiert der Ständestaat eine traditionsbewusste Hochkultur als repräsentativ für das Theater- und Musikland Österreich, so förderte er daneben nicht weniger intensiv eine volkstümliche, in einem bodenständigem Brauchtum verwurzelte bzw. darauf rekurrierende Heimatkunst. Umso erstaunlicher ist daher die Annäherung an die urban-kommerzielle Unterhaltungskultur der Revue. Am 7. November 1933, also wenige Wochen nach der programmatischen Trabrennplatz-Rede von Bundeskanzler Dollfuß, fand im Neuen Stadttheater die als gesellschaftliches Ereignis inszenierte Premiere von *O, du mein Österreich!* statt. Mit dieser „musikalischen Parodie“ (unter teilweise Rückgriff auf Roda Rodas altbewährten *Feldherrnhügel*) versuchten sich Géza Herczeg und Karl Farkas sehr deutlich als Gestalter einer regimiekonformen patriotischen Revue, der die hochrangigen Premierengäste, allen voran der Kanzler mit Gattin, den Beifall nicht versagten.

1 Das „alte“ Burgtheater musste sich bis 1888 mit einem ehemaligen, zum Theater adaptierten Ballhaus am Michaelerplatz begnügen. Im Zuge der Stadterweiterung entstand der von Gottfried Semper und Karl Hasenauer entworfene Prunkbau an der Ringstraße, der 1888 eröffnet wurde. Die äußere Pracht konnte nicht über die unzulängliche Akustik und die schlechte Sicht auf vielen Plätzen hinwegtäuschen. 1897 fand daher ein die Rezeptionsbedingungen entscheidend verbessernder Umbau des Zuschauerraumes statt.

Waren große Ausstattungsrevuen mit ihren „ungezogenen Ausgezogenheiten“ in den 1920er Jahren von der christlich-sozialen *Reichspost* (4. Oktober 1926) noch als „Fremdpflanzen“ im Wiener Theaterleben angeprangert worden, so las man nun im selben Blatt am 9. November 1933 eine wahre Lobeshymne auf diese „triumphale Huldigung des starken Glaubens an ‚O, du mein Österreich!‘“ Das Bild, in dem eine Militär-Kompagnie zum Lied „Wenn die Soldaten durch die Stadt marschieren“ auf der Bühne erschien, wirkte auf den Kritiker derart, dass er Erinnerungen „mit dem ganzen Zauber köstlicher Erlebnisse aus vergangenen Tagen“ in einem „Gegenwartsein“ lebendig auferstehen sah, „in dem der Soldatenrock wieder zu Ehren gekommen ist.“ Im Finale illustrierte, so das *Neue Wiener Journal* am 8. November 1933, ein „historischer Festzug“ die „Geschichte unserer glorreichen Armee in den letzten tausend Jahren“, wobei die „Mannen Rudolf von Habsburgs, Prinz Eugens und Andreas Hofers bis zu den Deutschmeistern die Waffengattungen aller Zeiten“ vorführten. Am Schluss stimmten alle 200 Mitwirkenden „O, du mein Österreich!“ als inoffizielle Volkshymne an, um im Anschluss daran die offizielle Haydn-Hymne zu intonieren, die das Publikum stehend mitsang.

Obwohl die Mai-Verfassung die Zensur wieder eingeführt hatte und sich die Regierung überdies 1936 im Juli-Abkommen mit Deutschland verpflichtet hatte, im Hinblick auf die Entspannung der diplomatischen Beziehungen jede Propaganda gegen die NSDAP zu unterbinden, gab es doch auch Alternativen zur offiziellen Kulturpolitik. Gerade die literarisch-politische Kleinkunst erlebte während der 1930er Jahre in den Souterrains großer Kaffeehäuser einen rasanten Aufschwung, auch wenn so manche dieser Unternehmen recht kurzlebig waren. Nicht bei allen von ihnen war die Widerstandshaltung gegen den eigenen autoritären Staat und gegen den drohenden Nationalsozialismus so einhellig wie im 1932 von Stella Kadmon eröffneten und geleiteten Lieben Augustin oder im besonders scharfzüngigen, ab 1934 spielenden ABC. Die Autoren griffen bei ihren witzig-pointierenden Zeitdiagnosen gerne auf die Stilmittel der Altwiener Komödie zurück, allen voran der seit langem schon in den österreichischen Literaturkanon eingegangene Jura Soyfer. Soyfers Mittelstücke – etwa einstündige, an Nestroys Sprachwitz anknüpfende Kurzdramen voll praller Komödiantik – standen sogar in der oft als „Burgtheater“ unter den Kleinkunsthöfen gelobten, von Rudolf Weys künstlerisch geleiteten Literatur am Naschmarkt auf dem Programm; hier lavierte man sich mit Geschick durch die Unbill der Zeit und versuchte dabei, sich – besonders während der Sommertourneen des Ensembles – nach mehreren Seiten hin abzusichern, wie einige Schriftstücke aus dem in der Handschriftensammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek befindlichen Nachlass von Rudolf Weys erkennen lassen. Im März 1938 stellte sich dann zum Schrecken von

Weys sogar heraus, dass auf seiner Bühne illegale Nazis an der Seite von Exilanten und engagierten Regimegegnern aufgetreten waren.

Von der Ensemblezusammensetzung traf dies auf einige der so genannten „49er-Theater“ zu, die ab 1934 die Wiener Theaterszene belebten und so manche dramatischen Werke herausbrachten, vor denen die großen Bühnen zurückschreckten (vgl. Mayer 1994). Die Direktoren dieser höchstens vor 49 Zuschauern spielenden Kleinbühnen benötigten zur Führung ihres Unternehmens keine Konzession, sondern mussten ihre Vorstellungen nur als „öffentliche Veranstaltungen“ behördlich melden. Möglich war dies durch eine raffinierte Auslegung des Theatergesetzes von 1929, nach dessen Definition ein Theater über einen mindestens 50 Plätze umfassenden Zuschauerraum verfügen musste.

Die 49er-Theater spielten zumeist auf Teilung der – auch bei gutem Besuch eher kargen – Abendeinnahmen, so dass es für die dort Engagierten manchmal nicht einmal für einen Straßenbahnfahrchein reichte. Trotz der fehlenden sozialen Sicherheit boten diese Alternativ-Bühnen vor allem Exilanten und Nachwuchsschauspielern die Chance, auf sich aufmerksam zu machen bzw. sich künstlerisch zu erproben, auch wenn sie daneben einen Brotberuf ausüben mussten. Besonders hervorzuheben ist die programmatisch „Theater für 49“ benannte, 1934 eröffnete Kleinbühne, wo u. a. Horváths *Glaube Liebe Hoffnung* in Anwesenheit des Autors uraufgeführt wurde und der junge, damals noch unbekannte Fritz Hochwälder als Dramatiker auf sich aufmerksam machte. Geleitet wurde dieses Theater von E. Jubal, der 1935 auch die Direktion des gleichfalls als 49er-Bühne geführten Jüdische Kulturtheaters übernahm. Letzteres deklarierte sich ganz offen als Emigrantentheater, das – im Gegensatz zu den damals noch bestehenden jiddischen Bühnen im Zweiten Bezirk – vor allem ostjüdische Dramatik in hochdeutschen Übersetzungen bot. Zielpublikum war das assimilierte Wiener jüdische Bürgertum, um es angesichts der Vorgänge in Deutschland mit einem in diesen Kreisen oftmals abschätzig beurteilten Teil seiner eigenen Kultur zu konfrontieren und es zu bestärken, sich zu den eigenen jüdischen Wurzeln zu bekennen. Den größten Erfolg feierte das Jüdische Kulturtheater mit der Uraufführung des aufrüttelnden, zum weltweiten Protest gegen den Rassenwahn der Nazis aufrufenden Exilschauspiels *Die Grenze* (21. April 1936). Auf dem Theaterzettel wurde das Stück zwei unbekanntem dänischen Schriftstellern zugeschrieben, erst in der Druckfassung (Wien: Gsur & Co) zeichnete der bei der Premiere als Übersetzer genannte Albert Ganzert als Autor. Auch dieser Name war ein Pseudonym, und zwar für den 1933 in die Schweiz emigrierten Journalisten Awrum Halbert. *Die Grenze* brachte es auf mehr als 200 Reprisen und wurde überdies auf Gastspielen in Paris, Amsterdam und Litauen gezeigt.

Nach der Annexion Österreichs begannen die Nazis unverzüglich mit der „Arisierung“ der Wiener Bühnen. An den großen Bühnen, wo an manchen bereits Zellen illegaler NSDAP-Mitglieder alles für den „Anschluss“ vorbereitet hatten, übernahmen neue, regimetreue Direktoren das Kommando. Jüdische und „jüdisch versippte“ Angehörige des künstlerischen und nichtkünstlerischen Personals wurden entlassen. Die literarisch-politischen Kabaretts und die 49er-Theater wurden von einem Tag auf den anderen geschlossen, das Jüdische Kulturtheater wurde von Schlägertrupps demoliert. Das „Asylland wider Willen“ war für die Theateremigranten zur Falle geworden. Nicht allen von ihnen gelang die Flucht in ein neues Exilland.

Literatur

BRÜCKL-ZEHETNER, Heidemarie

1988 *Theater in der Krise. Sozialgeschichtliche Untersuchungen zum Wiener Theater der Ersten Republik*. Dissertation. Universität Wien.

BÜTTNER, Elisabeth

2004 „Die Fallen der Kunst, Burgtheater von Willi Forst“, *Maske und Kothurn* 50/2, 121–133.

ÖSTERREICHISCHER BUNDESTHEATERVERBAND (Hg.)

o.J. (1976) *Burgtheater 1776–1976. Aufführungen und Besetzungen von zweihundert Jahren*. 2 Bände. Wien: Ueberreuter.

DALINGER, Brigitte

1998 *Verloshene Sterne. Geschichte des jüdischen Theaters in Wien*. Wien: Picus.

DERMUTZ, Klaus

2005 *Das Burgtheater 1955–1976. Die Welt-Bühne im Wandel der Zeiten*. Wien: Deuticke (=Edition Burgtheater; 7).

DIETRICH, Margret

1976 „Burgtheater und Öffentlichkeit in der Ersten Republik“, Margret Dietrich (Hg.): *Das Burgtheater und sein Publikum*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 479–707 (=Veröffentlichungen des Instituts für Publikumsforschung; 3).

DOLL, Jürgen

1997 *Theater im Roten Wien. Vom sozialdemokratischen Agitprop zum dialektischen Theater Jura Soyfers*. Wien, Köln und Weimar: Böhlau (=Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur; 43).

FUHRICH, Edda

1997 „„Schauen Sie sich doch in Wien um! Was ist von dieser Theaterstadt übriggeblieben?“ Zur Situation der großen Wiener Privattheater“, Hilde Haider-Pregler und

Peter Roessler (Hg.): *Zeit der Befreiung. Wiener Theater nach 1945*, Wien: Picus, 106–124.

HAIDER-PREGLER, Hilde

1994 „König Ottokars Glück und Ende‘ – ein ‚Nationales Festspiel‘ für Österreichs ‚Nationaltheater‘?“, Hilde Haider-Pregler und Evelyn Deutsch-Schreiner (Hg.): *Stichwort Grillparzer*: Wien, Köln und Weimar: Böhlau, 195–222.

1997 „Das Burgtheater ist eine Idee ...‘ Die Jahre 1945–1955 – eine Zwischenzeit des österreichischen Staatstheaters?“, Hilde Haider-Pregler und Peter Roessler (Hg.): *Zeit der Befreiung. Wiener Theater nach 1945*. Wien: Picus, 84–122.

1998 „Das Theater hört nie auf.‘ Willi Forsts Film vom Burgtheater“, *Modern Austrian Literature* 32/3, 157–176.

HAIDER-PREGLER, Hilde, und Beate REITERER (Hg.)

1997 *Verspielte Zeit. Österreichisches Theater der dreißiger Jahre*. Wien: Picus.

HAIDER-PREGLER, Hilde, und Peter ROESSLER (Hg.)

1997 *Zeit der Befreiung. Wiener Theater. Wiener Theater nach 1945*. Wien: Picus.

HEISS, Gernot, und Oliver RATHKOLB (Hg.)

1995 *Asylland wider Willen. Flüchtlinge in Österreich im europäischen Kontext seit 1914*. Wien: Jugend und Volk, Edition Wien, Dachs Verlag (=Veröffentlichungen des Ludwig-Boltzmann-Institutes für Geschichte und Gesellschaft; 25).

HENNINGS, Fred

1973 *Heimat Burgtheater. Das republikanische Hoftheater 1918–1938*. Wien und München: Herold.

HÜTTNER, Johann

1997 „Die Staatstheater in den dreißiger Jahren. Kunst als Politik – Politik als Kunst“, Hilde Haider-Pregler und Beate Reiterer (Hg.): *Verspielte Zeit. Österreichisches Theater der dreißiger Jahre*. Wien: Picus, 60–76.

JARKA, Horst

1981a „Zur Literatur- und Theaterpolitik im ‚Ständestaat‘“, Franz Kadmoska (Hg.): *Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938*. Wien, München und Zürich: Europaverlag, 499–538.

1981b „Fallstudie: Theater für eine ‚Jugend in Gefahr‘“, Franz Kadmoska (Hg.), *Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938*. Wien, München und Zürich: Europaverlag, 579–585.

KINDERMANN, Heinz

1939 *Das Burgtheater. Erbe und Sendung eines Nationaltheaters*. Wien und Leipzig: Adolf Luser Verlag.

LOTHAR, Rudolph

1934 *Das Wiener Burgtheater. Ein Wahrzeichen österreichischer Kultur*. Wien: Augarten Verlag.

MAYER, Ulrike

1994 *Theater für 49 in Wien 1934–1938*. Dissertation. Universität Wien.

MEISTER, Monika

2004 „Dramaturgie und Geschichte einer Trauerfeier: Das letzte Geleit für Ehrenmitglieder des Wiener Burgtheaters“, *Maske und Kothurn* 50/2, 30–41.

RATHKOLB, Oliver

1991 *Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich*. Wien: Österreichischer Bundesverlag.

TRAPP, Frithjof u. a.

1999 *Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters*. 3 Bände. München: K. G. Saur.

Die Tokioten. Kabarett in Wien zu Beginn der NS-Zeit

SEPP LINHART

Einführung

Obwohl man annehmen könnte, dass angesichts der fortschreitenden Annäherung von Nazi-Deutschland an das militaristische Japan in den dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts auch das japanbezogene Schrifttum in Deutschland und „Großdeutschland“ im Vergleich mit dem der Weimarer Republik wesentlich an Umfang gewann und entsprechend auch mehr prägenden Einfluss auf das deutsche und österreichische Japanbild gehabt haben dürfte, gibt es dazu kaum Untersuchungen. Ich selbst habe während der letzten fünf Jahre versucht, dieses in diesem Schrifttum sich abzeichnende Japan-Image herauszuarbeiten, wobei ich vor allem Werke mit hohen Auflagezahlen in den Mittelpunkt meiner Betrachtungen stellte, weil ich von der Formel: hohe Auflagezahl = großer Einfluss ausging. Selbstverständlich war ich mir der Fragwürdigkeit eines solchen Unterfangens durchaus bewusst (Linhart 2005).

Ein Beispiel für ein literarisches Werk, das der von mir gewählten Methode eindeutig widerspricht, aber doch einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf das Japanbild zumindest der Wiener Bevölkerung während der Zeit des Anschlusses Österreichs an Deutschland ausgeübt haben dürfte oder könnte, ist der Gegenstand dieses Aufsatzes: *Die Tokioten*, auch bekannt als *Das chinesische Wunder* oder *Der wandernde Zopf. Ein Spiel um den Chinesen, der net untergeht*. Als solches wurde es im Theater Wiener Werkel vom 2. Mai bis zum 31. August 1939 gespielt. Angeblich waren sämtliche Vorstellungen ausverkauft, und es wurde vom Direktor des Theaters, Adolf Müllner-Reitzner, nur aus dem Spielplan genommen, weil es ihm nach Kriegsbeginn nicht mehr passend erschien (Loibl 2003:84).

Das Wiener Werkel war die nach dem Anschluss gegründete Nachfolgebühne des früheren Kabarett-Theaters Literatur am Naschmarkt. Gespielt wurde im ehemaligen Moulin Rouge in der Liliengasse im 1. Bezirk, dem heutigen Theater im Zentrum. Das war durchaus keine Kleinbühne, sondern ein mittleres Theater, das über 300 Zuschauern Platz bot. Wenn man annimmt, dass in den vier Monaten, während welcher es auf dem Programm stand, an etwa 100 Tagen gespielt wurde, würde das heißen, dass etwa 30.000 Wiener dieses Stück gesehen haben. Damit hätte dieses Stück aber einen ganz

enormen Einfluss auf das japanische Image der damaligen Zeit in den Köpfen der Wiener gehabt, denn auch von den erfolgreichsten Japan-Büchern wurden nur selten mehr als 100.000 Stück verkauft, aber die in ganz „Großdeutschland“ (Linhart 2005).

Für mich ist also an diesem Stück interessant, was darin über Japan gesagt wird bzw. welches japanische Image darin zum Ausdruck kommt. Weniger interessiert mich hier die Frage, ob das Wiener Werkel nun Widerstandsliteratur verkörperte, was eher eine früher verbreitete Ansicht war, oder ob es letztlich nichts anderes als ein kleines Rädchen in der ungeheuer großen Propagandamaschinerie des „Dritten Reiches“ war, eine Sichtweise, die sich in den letzten Jahren durchzusetzen scheint.

Frau Professor Haider-Pregler vom Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien bin ich für die Überlassung eines Aufsatzes zum Wiener Werkel und für die Beschaffung einer bei ihr verfassten Diplomarbeit zum Wiener Werkel sowie von Literatur zum Wiener Kabarett in den 1930er Jahren zu großem Dank verpflichtet, ebenso für ein Gespräch, in welchem sie mich über die mit der Behandlung des Stückes *Die Tokioten* verbundenen Probleme aufmerksam machte.

Die Autoren

Als Autoren des Stückes gelten Fritz Eckhardt und Franz Paul, wobei der Anteil von Franz Paul nicht ganz geklärt ist, d. h. es ist nicht überliefert, ob er irgendwelche Eingriffe vornahm oder ob er als „arischer Autor“ nur den Decknamen lieferte. Fritz Eckhardt scheint jedenfalls der Hauptautor zu sein. Er war Sohn eines jüdischen Theaterdirektors, der während der NS-Zeit in einem KZ ermordet wurde, und einer „arischen“ Schauspielerin, also nach NS-Definition „Halbjude“. 1907 in Linz geboren, besuchte er die Schule in Wien und in Stuttgart und anschließend die Wiener Akademie für Kunst und Wissenschaft. 1924 gab er im Theater seines Vaters in Bad Cannstatt bei Stuttgart sein Debüt als Schauspieler. Danach war er am Wiener Volkstheater, in Reichenberg/Böhmen, in Karlsbad, in Hannover, in Den Haag und in Berlin tätig, ehe er wieder nach Wien zurückkehrte. Als „Mischling zweiten Grades“ war ihm nach dem Anschluss jedwede Betätigung im Kulturleben verwehrt.

Laut *Munzinger Online* schrieb Eckhardt trotzdem als „Tarnkappen-Autor“ „auf lebensgefährliche Weise kabarettistische Texte für Kleinkunsth Bühnen wie *Der liebe Augustin* und *Wiener Werkel*, wobei er sich des Namens seines ‚arischen‘ Freundes Franz Paul bediente“. *Der liebe Augustin* spielte im März 1938 zum letzten Mal (Loibl 2003:18), und daher dürfte diese kur-

ze Darstellung nicht ganz den Tatsachen entsprechen. Allerdings hatte sich Österreich bereits 1936 Deutschland gegenüber verpflichtet, keine antideutsche Propaganda mehr zuzulassen, und vielleicht verstieß Eckhardt dagegen. Für das Wiener Werkel hat Fritz Eckhardt tatsächlich zwei Programme gestaltet. Den größten Teil seines Lebensunterhaltes verdiente er laut Munzinger jedoch nicht mit dem Stückeschreiben, sondern mit dem „Handel mit Schnaps, Wein und Zigaretten“ (Munzinger Online).

Eckhardt rettete sich vor dem NS-Regime durch die Flucht nach Hollywood, wo er mehrere hundert Hörspiele schrieb und ein materiell unbeschwertes Leben führen konnte. 1945 kehrte er nach Wien zurück, erweckte das Kabarett *Der liebe Augustin* wieder zum Leben, arbeitete beim Rundfunk, spielte am Theater in der Josefstadt und schrieb Theaterstücke und Filmdrehbücher.

Wirklich bekannt und berühmt wurde Eckhardt aber durch das Fernsehen, für das er über 200 Drehbücher schrieb. In den Filmen und TV-Serien *Familie Leitner*, *Wenn der Vater mit dem Sohne*, *Hallo – Hotel Sacher ... Portier!* und *Tatort* wurde Eckhardt zum wahren Publikumsliebling, wobei er die meisten der Drehbücher selber schrieb. Vor allem als grantiger und zugleich charmanter Inspektor Marek, den er von 1963 bis 1987 und dann noch einmal 1992 insgesamt 26 Mal spielte, verkörperte er für das deutsche Publikum den Typ des Urwieners. Wie kein anderer, schrieb *Der Spiegel* am 15. Jänner 1996 in einem Nachruf nach seinem Tod am 31. Dezember 1995, habe er die Kunst beherrscht, die Atmosphäre in österreichischen Amtsstuben mit allen ihren Nichtigkeiten zu vermitteln, einer Welt, die durch das „Buckeln vor dem vorgesetzten Hofrat und das Treten gegen das arme Hascherl im Vorzimmer“ zusammengehalten werde (Munzinger Online).

Der Schriftsteller Franz Paul (1896–1994) war überzeugter Sozialdemokrat und arbeitete nur kurz für das Wiener Werkel. Laut Eckhardt war die Initiative zu der Zusammenarbeit mit Paul von ihm, Eckhardt, ausgegangen. In seinen Erinnerungen *Ein Schauspieler muß alles können. Mein Leben in Anekdoten* (München: Herbig 1989) schreibt er:

Meine Situation war 1938 deprimierend, war ich doch durch meinen jüdischen Vater aus dem deutschen Kulturleben ausgeschlossen. In Wien hatte ich zu dieser Zeit einen Freund und Mitarbeiter, den Autor Franz Paul, und mit dem sprach ich ein ernstes Wort: „Paß auf, ich müßte eigentlich in die Emigration gehen, aber ich hänge an Wien und an Österreich und möchte nicht weg. Aber ich muß von etwas leben. Ich möchte also weiter schreiben. Wenn du mich tarnst und deinen Namen für mich hergibst, dann bleibe ich hier – und wir können, davon bin ich überzeugt – nächstes Jahr

mindestens dreihundert Mark im Monat verdienen!“ Franz gab seinen Namen her, und ich blieb! Nur in einem hatte ich mich geirrt. Wir verdienten im nächsten Jahr nicht dreihundert Mark, sondern dreitausend....!“ (zit. n. Loibl 2003:131).

Franz Paul ist im ersten Programm des Wiener Werkels, das vom 20. Jänner bis 30. April 1939 gespielt wurde, als Autor des Sketches „Variationen über ein altes Thema“ und zusammen mit Rudolf Weys (1898–1978) als Autor der Programmpunkte „Plauderei an österreichischen Kaminen“ und „Herrn Sebastian Kampels Höllenfahrt“ genannt. Im zweiten Programm vom 2. Mai bis 31. August 1939 zeichnete er für „Das große Abenteuer“ und „Das chinesische Wunder oder Der wandernde Zopf. Ein Spiel um den Chinesen, der net untergeht“ allein verantwortlich. Danach taucht sein Name in den weiteren Programmen, insgesamt gibt es deren zehn, nicht mehr auf. „Kampels Höllenfahrt“ und „Das chinesische Wunder“ stammen unbestritten von Fritz Eckhardt, ob Paul auch für die anderen Programmpunkte nur seinen Namen hergab, entzieht sich meiner Kenntnis.

Der Text

Abgesehen von der Autorschaft gibt es auch Probleme damit, so etwas wie einen Urtext zu rekonstruieren. Die Texte von Kabarettnummern werden in der Regel nicht veröffentlicht, und selbst wenn sie veröffentlicht werden, weiß man nicht genau, wie sie gespielt wurden, weil in vielen Kabarettis auch ein wenig vom Stegreiftheater erhalten war, und weil es geradezu von spontanen Einfällen und Variationen lebte. Vom „Chinesischen Wunder“ gibt es einen Textabdruck in Hans Veigls *Bombenstimmung. Das Wiener Werkel. Kabarett im Dritten Reich* (1994), in Rudolf Weys' *Wien bleibt Wien und das geschieht ihm ganz recht. Cabaret Album 1930–1945* (1974) und in Manfred Langs Dissertation *Kleinkunst im Widerstand. Das Wiener Werkel. Das Kabarett im Dritten Reich* (1967). Laut Loibl sind diese Fassungen bestenfalls Kurzfassungen, denn im Programm sind fünf Rollennummern mehr zu finden als in diesen Texten und sie kommt daher zur Auffassung: „Wir kennen ‚Das chinesische Wunder‘, so wie es im ‚Werkel‘ gespielt wurde, nicht.“ (Loibl 2003:84).

Ich selbst besitze aus reinem Zufall – ich habe sie um 1980 von einem Zeitungsredakteur erhalten, der sie mir schenkte, als er hörte, dass ich Japanologe bin – eine maschinengeschriebene Fassung ohne Titel, die offensichtlich als Grundlage für eine nach dem Krieg im Rundfunk wiedergegebene Version oder aber für die 1951 wieder gespielte Version diente. Mündlich erhielt ich von ihm den Hinweis, dass der Text „Die Tokioten“ heiße und während des

Krieges in der Radiosendung „Das Zwölferhaus“ gesendet worden wäre. Tatsächlich war „Das Zwölferhaus“ während des Krieges eine beliebte Radiosendung, und Rudolf Weys, der beim Wiener Werkel mitarbeitete, scheint auch beim Zwölferhaus beschäftigt gewesen zu sein, womit eine personelle Kontinuität gegeben wäre. Weys, der mit einer Jüdin verheiratet war, hat auch nach dem Krieg das Wiener Werkel vehement verteidigt und darauf hingewiesen, dass die Mitarbeiter ständig ihr Leben aufs Spiel setzten, dass das nun in der Nachkriegszeit aber gar nicht mehr gewürdigt würde, ja dass die Mitarbeiter sogar der Kollaboration verdächtigt wurden und der Name Wiener Werkel als Nazibühne verboten wurde (Loibl 2003: Abbildung 9).

Zurück zu den Rollen: Ein Vergleich meines Manuskripts und des Programms von 1939 zeigt kaum Unterschiede:

Manuskript	Programm 1939
Gast	Gast
Greißler	Pi-Won-Ka, Greißler
Han-si	Han-Si
Haw-li-tscheck	Hav-Li-Tscheck
Her-ma	Her-Ma, eine Japanerin
Ka-ti	Ka-Ti
Ma-tscheck	Frau Ma-Tscheck
Ma-yer	Ma-Yer
Mi-tsi	Mi-Tsi, Bedienerin
Ober	Ober
Pe-cha-tscheck	Mandarin Ho-Hen-Wang
Pif-keh	Rat Pif-Keh
Po-ma-li	Po-Ma-Li, Amtsdienner
Pong	Pong, der Schwätzer
Re-si	Re-Si
Sänger	Pong
Wil-li	Wi-Li

Hier sind alle Rollen vorhanden, die auch das Programm von 1939 verzeichnet, lediglich die Schreibweise differiert leicht. Aus dem Mandarin Ho-Hen-Wang des ursprünglichen Programms wird später Hofrat Pe-cha-tscheck, anscheinend eine Hommage an Josef Pechacek, Mitarbeiter im Vorkriegskabarett Die Stachelbeere. Daher ist der mir vorliegende Text anscheinend vollständiger, gleichzeitig könnte man aber vermuten, dass auch die diversen gekürzten Abdrucke wegen des Vorkommens von Pe-cha-tscheck von der Nachkriegsfassung stammen. Ob mein Text oder die diversen Abdrucke näher am tatsächlich gespielten Text sind, kann ich nicht beurteilen, auf jeden Fall sind die Abdrucke wesentlich kürzer. Vielleicht sollte man noch erwäh-

nen, dass der junge deutsche Liebhaber Wi-Li 1939 vom späteren Burgtheater Parade-Schauspieler Josef Meinrad gespielt wurde.

Loibl gibt an, dass der heute überlieferte Teil aus lediglich drei Szenen besteht: die erste spielt im Amtszimmer des Mandarins, Hofrat Pe-cha-tschek; die zweite in der Altstadt von Wi-en zeigt wie der Tokiote Wil-li die Tochter des Hofrats, Re-si, anspricht; und die dritte spielt in der Greißlerei Pi-won-ka. Sie meint, dass drei Szenen für ein Kabarettstück, das den Mittelpunkt des Abends bildete, ein so genanntes Mittelstück, zu wenig seien, und dass es eine ausführlichere Fassung gegeben haben muss. Als Beweis führt sie eine Szene auf einer Bank im Park aus einem Manuskript aus dem Nachlass von Rudolf Weys an, und den ebendort vorkommenden Hinweis auf eine abschließende Heurigenzene. Tatsächlich sind in dem mir vorliegenden Manuskript wesentlich mehr Szenen enthalten: Auf die ersten beiden Szenen folgt (3) ein Gespräch zwischen Ma-yer und Haw-li-tschek über die bevorstehende Abstimmung. Danach folgt (4) eine Szene mit Wil-li und Re-si auf einer Parkbank, in der es zwischen den beiden funkt. Szene (5) spielt im Greißlerladen, und Szene (6) in einem Teehaus in Wien. Das Finale (7) in Form der großen Verbrüderung zwischen den Tokioten und den Chinesen findet dann beim Heurigen bei der Tsching-Tschang-Marie statt.

Das Manuskript und der Text von Weys weisen erhebliche Unterschiede auf, die Version von Weys scheint stark überarbeitet und gestrafft. Ich möchte nur den Auftakt hier miteinander vergleichen. Im Manuskript lautet dieser:

Pong (tritt vor den Vorhang, verneigt sich dreimal ganz tief): Hochgeborene, hochedle und erlauchte Gönner, die Ihr in Eurem Edelmut den Willen zeigt, dies unser niedriges Spiel auf Euren erhabenen Geist wirken zu lassen – Buddha segne Euren Bauch! Ich, Pong der Schwätzer, der ich bestimmt bin, mit meinem unwürdigen Geschwätz Euren verehrungswürdigen Augen und Ohren die lächerlichen Ausgeburten unserer krankhaften Phantasie verständlich zu machen, ich hoffe, dass Ihr Euch wohlfühlt, obwohl wir es wagen, unsere armseligen Gauklerkünste mitten hinein in Eure erhabene Verdauung zu produzieren.

Diese meine Worte werden Eurem durchdringenden Verstande bereits verraten haben, dass wir uns im Reiche China, auch Chinareich genannt, befinden, wo bekanntlich a echter Chineser net untergeht.

Bei Weys werden aus diesen üppigen elf Zeilen magere vier:

Pong, der Schwätzer (tritt liebedienend vor den Vorhang): Hochgeborene, nicht genug zu preisende und erlauchte Gäste, ich Pong, der Schwätzer, will

eurem durchdringenden Versand verraten, daß wir uns im Reiche China, auch Chinareich genannt, befinden, wo bekanntlich ein echter Chinese net untergeht.

Die Weys'sche Version ist so abgespeckt, dass der Witz beinahe völlig verloren geht. Der ursprüngliche (?) Eckhardt'sche Text hat wohl ein ähnliches Schicksal erlitten wie die Texte von Herzmanovsky-Orlando in den Friedrich Torberg'schen Fassungen.

Der Inhalt

Musikalischer Auftakt

Zunächst tritt Pong, der Schwätzer, auf und berichtet, dass man sich im Chinareich befinde, in dem ein echter Chineser net untergeht, zu der Zeit vor vielen tausend Jahren, als es sich an Japanland anschloss. Damals hätten in China die Bonzen der Mi-Dynastie geherrscht, der Bonze Mi-Fuss, der Bonze Mi-Schnigg und der Bundesbonze Mi-Klas.

Nun begeben sie sich in die Tage zurück, als die Truppen des Mikado in die Hauptstadt Chinareichs, Wi-en einzogen und zwar ins Amtszimmer eines Mandarins, des Hofrats Pe-cha-tschenk, in welchem um elf Uhr nach Landessitte nur der Amtsdienstler Po-ma-li und die Bedienerin Mi-tsi anwesend sind.

Amtszimmer des Hofrats

Der Amtsdienstler und die Bedienerin unterhalten sich über den Einmarsch der Japaner und die Konsequenzen: Kollege Wan-ko würde sich freuen, weil er ein alter Hakenbeiler ist, Amtsrat Ja-ni-schenk hingegen hätte eine annamitische Großmutter, daher wäre er für die Mi-Dynastie und gegen den Mikado. Mi-tsi ist erleichtert, weil ihr Sohn im Chinesisch-Japanischen Turnverein ist. Der Hofrat hätte zwar nichts gegen die Japaner, wohl aber gegen die Tokioten, weil diese eine besonders große Goschen hätten.

Pif-keh tritt auf und verlangt zackig eine Meldung, stellt fest, dass der Hofrat, obwohl um neun Uhr Amtsbeginn ist, noch nicht erschienen ist, und meint, dass von nun an hier richtig gearbeitet würde, was Po-ma-li zur Bemerkung veranlasst: Da wer'ns resignier'n.

Hofrat erscheint und freut sich über seine Biedermeier-Spieldose, die er für seine Sammlung gekauft hat. Er begrüßt Pif-keh als Repräsentanten der neuen Zeit und verweist auf seine rein mongolische Abstammung und dass er jedem Herren diene, empfiehlt Pif-keh ein legeres Arbeitstempo und ein gutes Frühstück im Teehaus Tschoch-li-tschenk. Er fordert von Po-ma-li einen Akt an und beruhigt ihn: „Sans net nervös – wir wer'ns schon demoralisieren!“ Denn

der Zopf wäre das große chinesische Wunder, das China nicht untergehen lasse. Singt das Lied vom Zopf.

Straße in der Altstadt von Wi-en

Zwei Landestöchter, Han-si und Re-si, treffen sich auf der Straße, Re-si, die in einem „mongolisierten“ Hutsalon arbeitet, bringt eine Hutschachtel zu einer Kundin. Re-si erzählt der Freundin, dass sie sich bereits mit einem Japaner verlobt habe, weil ihr deren Uniformen so gut gefielen, diese erleichterten ihr das großgelbe Denken. Re-si ist beeindruckt von Han-sis raschem Anschluss.

Wil-li tritt auf und lädt Re-si auf eine Tasse Tee ein, die jedoch ablehnt, weil sie im Dienst ist. Re-si sagt, sie wäre bei einem Pappenschlosser (Zahnarzt) angestellt, und für den liefere sie jetzt ein neues Gebiss für einen Tokioten aus. Wil-li begreift nicht, dass er auf den Arm genommen wird, sondern kommt zur Ansicht: „Ich gloobe, die fliegt uff mir...!!“

Ma-yer und Haw-li-tschek kommen im Gespräch

Die beiden unterhalten sich über die kommende Abstimmung über den Anschluss und über seine Konsequenzen: dass Oberchina und Niederchina jetzt Oberjangtsekiang und Niederjangtsekiang heißen würden, dass in die Teehäuser Musik komme und man nicht mehr gemütlich Zeitung lesen könne, dass der Dalai Lama als erster beim Mikado zum Huldigen war, obwohl er zuerst gesagt hätte, Chinareich ist ein Ständestaat auf buddhistischer Grundlage, während er jetzt großgelbe Wahlaufrufe verfasse. Schließlich versprechen sich beide, dass sie mit Ja stimmen und keine Gräuelpropaganda verbreiten würden.

Parkbank, abends, Wil-li und Re-si in inniger Umarmung

Re-si beklagt sich, dass Wil-li so poesielos wäre, und bittet ihn um ein liebes Wort, worauf er sie „Mein Affenärschchen“ nennt. Ein Problem wäre Re-sis Vater, Hofrat Pe-cha-tschek, der ihr verboten hätte, in den BGM, den Bund Gelber Mädchen, einzutreten. Die Aussprache Wil-lis, der statt Reserl Resall sagt, wird persifliert. Re-si wird ihrem Vater sagen, Wil-li wäre ein Unglück, aber keine Schande. Er hätte ihr immer schon gefallen, obwohl er „so a Riesengoschen“ habe.

Wil-li voll Begeisterung: „Also Mä’chen – det is schnieke, det is schnafte, det is dufte... dadruff jebührt dir’n Schmatz – also: Stilljehalten und anjtreten mit der Zuckerschnute!!

Re-si: Was willst..??

Wil-li: ’n Schmatz will ick, du süssa Wonnepfropfen – ’n Bussal!!

Re-si: Ja – aber ohne Begleittext!“

Greißlerladen

Mi-tsi möchte beim Greißler Pi-won-ka verschiedene Sachen – Reis, Mais, Taubeneier, Leinöl – kaufen, doch hat er alles nicht und bietet ihr „a bissel Germ“ an. Sie kommen auf die Bonzen zu sprechen, die es früher gut gehabt hätten, heutzutage wäre nur noch von den Kulis die Rede, „der Kuli der Faust, der Kuli der Stirn, die Gelbe Kulifront, Kraft durch Kulerei“. Mi-tsi erzählt, dass ihr Onkel früher Bonze war, jetzt aber Buchhalter sei, nämlich Parteibuchhalter, er wäre ein Märzveigerl. Greißler bietet Mi-tsi Rosenwasser an, sie lehnt ab, sie wäre doch keine Geisha.

Frau Ma-tschek tritt ein, vor der man sich in Acht nehmen muss, weil sie eine verkappte Beilerin ist. Sie verlangt eine Butter, doch Mi-tsi erklärt ihr, dass der Reichsfeldmarschall gesagt habe, die Butter würde abgeschafft, weil Flugdrachen wichtiger wären als Butter.

Die junge Japanerin Her-ma tritt ein, mit einer Frisur wie „eine echt japanische Urschel“ und mit Dschunken an den Beinen, die die Chinesinnen in Erstaunen versetzen. Angesichts der Japanerin werden die beiden zerstrittenen Chinesinnen die besten Freundinnen, eine echte Volksgemeinschaft.

Teehaus in Wi-en

Gast und Ober beklagen die Änderung der Sitten, dass nicht mehr automatisch Wasser serviert wird, und dass in allen Kaffeehäusern Radios spielen. Pif-keh und Pe-cha-tschek treten nacheinander mit ihren Eigenheiten auf. Pe-cha-tschek erzählt, dass die Japaner schon ganz schön nachlassen, im Tempo und im Eifer, die lebten sich eben langsam ein, gehen schon brav ins Teehaus und die Heurigenlokale wären mit Japanern überfüllt.

Bei der Tsching-Tschang Marie

Wil-li und Re-si wollen sich dem Hofrat offenbaren, Po-ma-li bestellt Regenwürmer, doch sind alle beim Landdienst, setzt sich mit Mi-tsi zu Pif-keh. Wil-li möchte mit Re-si sechs stramme Jungs zeugen, das ist sein Sexjahresplan. Po-ma-li verkündet, dass aus den begeisterten Schmetterern begeisterte Meckerer geworden seien, singt:

„I wass genau, mir san euch z'flau und nicht genügend ‚forsch‘,
drauf kann allein die Antwort sein: Legts uns das net übel aus
und wart's es amal o:
Wanns drauf ankummt, war'n ma allerweil no do! Hallo!“
Pif-keh, inzwischen auch bereits Spieldosensammler, ist begeistert.
Po-ma-li singt abermals
„Aus Tokio bist a Jass,

doch als Chineser schon nix wert
und g'hörst zur minder'n Rass!

....

I brauch ka Rass, i brauch ka Klass, i brauch kann Kastengeist,
hör ich davon nur einen Ton, bin ich schon angespeist.
Mit dem Herumdiktier'n hat man bei mir ka Glück,
Wie man in' Wald hineinplärrt, so plärrt es zurück!
Seids ma net bö, seids net nervös, sechts eure Fehler ein,
und zwar schon heut, solangs noch Zeit, net – erst wenna aus wird sein,
denn sowas kommt auf ja und nein,
dann hasst's: Packts die sieb'n Zwetschken ein
und fahts gach o!'

Die Stimmung der Chinesen ist am Höhepunkt, die Japaner sind ziemlich konsterniert. Der Hofrat tritt auf und bittet Pif-keh um Verzeihung für sein bisheriges Betragen, dieser bietet ihm sofort seine Rechte; Hofrat erklärt sich auch mit der Verbindung Re-sis mit Wil-li einverstanden. Es kommt zur großen Verbrüderung.

Schlusschor:

„Mir san halt Chineser und woll'n sonst nix sein,
weil uns alles andre net steht!
Mir hab'n gern den Fremden, kommt er zu uns 'rein,
und dann hab'n ma'n gern, wann er geht!
Mir san kane Krieger, doch war'n ma oft Sieger,
bei uns hat es manchen derrennt,
fällt wer aus unsern Rahmen, sag'n ma net Ja und Amen,
mir zag'n aa, wann's sein muass, die Zähnt!
Dann – drahn'n ma um und drahn ma auf und drahn ma an,
damit's secht's –
dass ma uns net wia an' Eintopf fressen kann!!“

Das Japanische in *Die Tokioten*

Wie nun schon jedem klar geworden ist, ist *Das chinesische Wunder* eine Perversiflage auf den deutschen Einmarsch in Österreich und insbesondere in Wien, wobei sich der Autor des Stilmittels der Verlegung der Handlung in eine andere Zeit und an einen anderen Ort bediente, in eine Zeit, die „viele tausende Jahre zurück“ liegt, als „Chinareich sich an Japanland anschloss“. Tatsächlich hinkt der Vergleich Japan–China und Deutschland–Österreich gewaltig.

Anders als Österreich, das sich eben an Deutschland anschloss bzw. widerstandslos anschließen ließ, schloss sich China nie an Japan an. Allerdings hatte Japan China gegenüber seit seinem Erfolg im Chinesisch-Japanischen Krieg von 1894/95 stets eine arrogante, Unterwerfung fordernde Haltung eingenommen, die 1915 in den 21 Forderungen an China gipfelte, deren Annahme China zu einer Kolonie Japans gemacht hätte. Am 18. September 1931 provozierten Angehörige der in China stationierten Kwantung-Armee den so genannten Mandschurei-Zwischenfall, der zur Gründung des japanischen Puppenstaates Mandschukuo und nach der Forderung des Völkerbundes nach Abzug der japanischen Truppen zum Ausscheiden Japans aus diesem internationalen Gremium führte, ein Vorgehen, das Hitler bald darauf ebenfalls nachvollzog. Nachdem es im Juli 1937 an der Marco Polo-Brücke in Peking zu einer Schießerei zwischen Japanern und Chinesen gekommen war, nutzte das die japanische Führung, um in China aktiv zu werden und ganz China zu erobern. China schloss sich jedoch Japan nicht an, sondern ordnete am 15. August 1937 die Generalmobilmachung an, womit ein genau acht Jahre dauernder Krieg zwischen Japan und China begann. Auch wenn die Verlegung des Anschlusses von Österreich ins „Chinareich“ witzig gewesen sein mag, entsprach sie keineswegs den historischen Tatsachen.

Es gibt eine Aussage von Herbert Staud, dass das Stück zunächst *Die Tokioten* heißen sollte, dass wegen der Anklänge an *Die Idioten* dieser Titel dann aber fallengelassen wurde (Staud 2002). Aus heutiger Sicht scheint die Benennung Tokioten eigenartig und ungewöhnlich, doch war sie es um 1939 wahrscheinlich nicht. Genauso wie man lange Zeit von den Japanesen als Gegenstück zu den Chinesen sprach, und nicht von den Japanern, so sprach man auch von den Tokioten und nicht von den Tokiotern oder den Bewohnern Tokios, wie wir heute sagen würden. Jura Soyfer hat beispielsweise in der satirischen Zeitschrift *Der Kuckuck* am 5. März 1933 das Gedicht „Kriegsrummel in Tokio“ veröffentlicht, in dem es heißt:

Die Offensive auf Jehol begann.
 Japanische Truppen gehen drauf – und dran!
 Zum Zwecke der Stimmungsbelebung
 Versammelten sich die Tokioten,
 Insoweit sie Patrioten,
 Zu einer Kriegskundgebung!

Soyfer hatte erst in den letzten beiden Zeilen seines insgesamt 51 Zeilen umfassenden Gedichts klar gemacht, dass er Deutschland meinte, wenn er von Japan sprach:

Ja, so macht man's in Tokio.
In Tokio? Auch anderswo...

Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Soyfers Gedicht einer der Ideengeber für Eckhardts Sketch war.

Wenn wir uns nun die Stilmittel ansehen, die Eckhardt verwendet, um den Zusehern die Tokioten/Japaner/Deutschen nahezubringen, kann man dreierlei Stilmittel unterscheiden. Erstens die Namen, die für die auftretenden Tokioten verwendet werden, zweitens die Begriffe und Fremdwörter aus der Kultur und Sprache der Tokioten und schließlich drittens die Eigenschaften, die den Tokioten zugeschrieben werden. Es fällt auf, dass im Stück viel weniger Tokioten auftreten als Chinesen, nämlich nur drei, denen jedoch dreizehn Chinesen gegenüberstehen. Außerdem wird im Stück noch auf weitere Chinesen Bezug genommen, auf weitere Japaner hingegen nicht. Die Namensbildung der Chinesen und der Tokioten erfolgt auf die völlig gleiche Weise, und hier kann man nur zum Schluss kommen, dass für Eckhardt Japaner und Chinesen ziemlich ähnliche Völker gewesen sein dürften, eben wie Deutsche und Österreicher. Er bemühte sich in keiner Weise, auf die Eigenheiten des Chinesischen und des Japanischen einzugehen, sondern bildete alle Namen nach einem Prinzip, nämlich Aufteilung bestehender deutscher bzw. eingedeutschter tschechischer Familien- und Vornamen in einzelne Silben, um so einen chinesischen Effekt zu erzielen. Die Namen der drei Tokioten sind infolgedessen Pif-keh, Wil-li und Her-ma. Pif-keh ist benannt nach dem berühmten Herrn Gottfried Piefke, einem preußischen Militärmusiker (1817–1884), der am 31. Juli 1866 beim Ende des Preußisch-Österreichischen Krieges auf dem Marchfeld bei Gänserndorf etwa 20 km vor den Toren Wiens mit seinem Bruder Rudolf (1835–1900) bei einer großen Parade ein Musikkorps dirigierte, worauf Kenner unter den vor die Stadt geeilten Wienern riefen „Die Piefkes kommen!“. Dieser Ruf pflanzte sich fort und wurde zum Synonym für die 50.000 paradierenden Preußen. Heute gilt Piefke in Österreich als abwertender Ausdruck für Deutsche, insbesondere für solche nördlich des Main, ich erinnere nur an *Die Piefke-Saga* von Felix Mitterer, die vor einigen Jahren bei ihrer Aussendung im ORF für sehr viel Aufregung sorgte. Warum Eckhardt Wil-li und Her-ma als deutsche Vornamen aussuchte, ist mir nicht unmittelbar einleuchtend. Alle drei Tokioten-Namen sind nicht japanisiert, sonst müssten sie eigentlich Pifuke, Wiruri und Heruma lauten. Auf jeden Fall hätte es sicher eine Reihe deutscher Namen gegeben, die sich leichter japanisieren ließen, wie etwa Erika oder Otto.

Sehen wir uns die Begriffe an, die mit den Tokioten in Verbindung gebracht werden. Als eine Art Ausruf in Anlehnung an „Jesus, Maria und Josef“ wird von Eckhardt den Tokioten mehrere Male „Buddha, Maria und Shinto“

in den Mund gelegt. Auch hier drängt sich ein Zusammenhang mit Soyfers Gedicht auf, denn darin heißt es „Für Buddha, Mikado und Vaterland“, wohl als Parodie auf „Für Kaiser, Gott und Vaterland“. Sowohl Soyfer als auch Eckhardt gehen so vor, dass sie jeweils ein Wort der ursprünglichen Phrase beibehalten, damit man die Parodie sofort erkennt. Die Verwendung von Buddha bei beiden Autoren ist abermals deutlich daneben und zeigt uns, dass sie die japanischen Verhältnisse offensichtlich nicht studiert haben. Wohl gibt es auch einen militanten Buddhismus, doch wurden die japanischen Truppen nie im Namen Buddhas auf ihre verschiedenen imperialistischen Eroberungszüge entsandt. Wenn etwas dem imperialistischen Christentum gleichzusetzen ist, in dessen Namen Truppen entsandt wurden, um die „heidnischen Völker“ zu besiegen, dann ist es der nach 1870 entstandene Staatshinto, der den geistigen Hintergrund für den Tennoismus bilden sollte. Allerdings wird im Shintoismus nicht ein Gott verehrt, sondern unzählige Götter. Wenn man eine einzelne Gottheit herausheben wollte, dann wäre das wohl Amaterasu, die Sonnengottheit. Da auch die Umschreibung Mikado (wörtlich: „erlauchtes Tor“) im 20. Jahrhundert nicht mehr üblich war, sondern der japanische Herrscher eben der Tenno war, müsste es bei Soyfer heißen: „Für Amaterasu, Tenno und Vaterland“, während in Eckhardts Phrase Maria, die gar nichts mit Japan zu tun hat, beispielsweise durch Konfuzius ersetzt werden könnte. Sein Ausruf könnte dann also sinnvoller lauten: „Buddha, Konfuzius und Amaterasu“, wodurch die wesentlichen Repräsentanten der drei Religionen, die in Japan von Bedeutung sind, genannt wären. Sowohl Soyfer als auch Eckhardt hätten sich beispielsweise das Textbuch der 1904 uraufgeführten berühmten Japan-Oper *Madame Butterfly* vornehmen können, das auf guten Recherchen beruht und sinnvollere japanische Begriffe und Namen beinhaltet.

Die übrigen von Eckhardt verwendeten Begriffe, um japanisches Lokalkolorit herzustellen, sind die allerüblichsten: Banzai, Mikado, Rikscha, Yen und Geisha. Banzai (wörtlich: „Zehntausend Leben“) wird dort verwendet, wo man in Nazi-Deutschland „Heil Hitler!“ oder „Sieg Heil!“ gerufen hätte, eine Parallele, die sich geradezu aufdrängt, und die bei Soyfer interessanterweise nicht vorkommt. Aus japanologischer Sicht ist Banzai aber noch das Beste, was die Tokioten zu bieten haben, auch wenn es eigentlich *Tennō heika banzai*, also „Zehntausend Leben unserem göttlichen Kaiser!“, heißen müsste. Über die fälschliche Verwendung von Mikado, die allerdings im Westen im 19. Jahrhundert weit verbreitet war, habe ich schon gesprochen. Der Hofrat Pe-cha-tscheck fährt in einer Rikscha vor, Wil-li bekommt sein Gehalt in Yen und Re-si soll keine Geisha werden. Interessant ist vielleicht nur noch, dass diese letztgenannten drei Begriffe vom Autor eher als allgemein ostasiatisch denn als spezifisch japanisch verwendet werden.

Kommen wir zum letzten Punkt, zu den Eigenschaften, die den Tokioten zugesprochen werden: Sie sind humorlos und großsprecherisch, unsympathisch, ungemütlich, arbeitswütig, legen ein rasches Tempo an den Tag, sind kaltschnäuzig, poesielos, unsensibel für fremde Sitten, zackig, forsch und haben große Pläne, die sich als nicht realisierbar herausstellen. Selbstverständlich sind das die Eigenschaften, die den Deutschen, oder besser den Berlinern, den Preußen, von den Österreichern zugeschrieben wurden, aber wenn die Gleichsetzung der Japaner mit den Deutschen einen Sinn haben soll, dann müssen auch die Japaner in der populären Meinung, muss also das hiesige Japan-Stereotyp dem in etwa entsprechen. Andererseits könnte man argumentieren, dass die Chinesen wie die Österreicher humorvoll und bescheiden, sympathisch, gemütlich, faul, langsam, gefühlvoll, romantisch, sensibel für fremde Sitten und äußerst pragmatisch, anpassungsfähig sind. Nationalitätenstereotype gehören zum Dümmersten und Vorurteilsbehaftetsten, das es gibt, doch enthalten sie auch ein Körnchen Wahrheit. Zur Zeit der Abfassung des Stückes, 1939, waren natürlich Nationalitäten- und Rassenstereotype besonders in Mode und gerade in Deutschland und damit auch in Österreich quasi staatlich institutionalisiert, denken wir nur an die den Juden und den Arianern zugeschriebenen Eigenschaften. Es erstaunt aber doch ein wenig, dass die Japaner, deren Kultur nur drei Jahrzehnte vor Eckhardt von Literaten wie Lafcadio Hearn, dem von Hugo von Hofmannsthal so hoch geschätzten griechisch-irischen Journalisten, Max Dauthendey oder Bernhard Kellermann so außerordentlich romantisch beschrieben worden waren, sich nun scheinbar mühelos ins österreichische Preußen-Stereotyp einordnen ließen. Erst unter der Einwirkung des Heurigen werden aus den Tokioten Menschen, werden ihre stereotypischen Eigenschaften bedeutungslos.

Zusammenfassung

Obwohl das deutschsprachige Japan-Schrifttum während der NS-Zeit einen großen Umfang erreichte, befinden sich darunter nur wenige Theaterstücke. Lediglich vom berühmtesten japanischen Drama, *Chūshingura*, bei uns bekannt als „Geschichte von den 47 Samurai“, gibt es während der NS-Zeit neben zwei Prosa-Bearbeitungen auch vier Bühnenfassungen¹, darunter zwei von relativ bekannten Autoren: von Mirko Jelusich (1886–1969), österreichischer Schriftsteller und Theaterkritiker, während des Ständestaates Mitglied der illegalen NS-Organisation „Kampfbund für deutsche Kultur“, eine der Schlüsselpersonen der NS-Kulturpolitik in Österreich, von März bis Juli 1938

¹ Vgl. dazu die ausführliche Behandlung der verschiedenen *Chūshingura*-Bearbeitungen bei Schauwecker 1990:415–439. Die zwei weiteren Bühnenfassungen stammen von Arthur Schneider (*Bushido*, uraufgeführt Leipzig 1942) und von C. Langenbeck (*Treue*, uraufgeführt München 1944).

kommissarischer Leiter des Burgtheaters, das Stück *Samurai. Schauspiel in fünf Aufzügen* (Wien: Speidel 1943; uraufgeführt in Kassel 1942) und von Eduard Reinacher (1892–1968), Dramaturg und Schriftsteller, Johann Peter Hebbel-Preisträger 1938, die Bearbeitung von Takeda Izumos *Die siebenundvierzig Ronin. Ein altjapanisches Heldenspiel* für die deutsche Bühne (Berlin: Widukind Verlag 1943; uraufgeführt in Münster 1942). Beide Stücke heroisieren die unbedingte Loyalität der 47 Vasallen, die ihren Herren rächen und sich anschließend entleiben, ohne darauf einzugehen, dass von den 250 Vasallen des Herrn von Ako 200 nicht diesen Weg beschritten. Beide Fassungen sind reinste NS-Propaganda, die letztlich von den deutschen Soldaten unbedingte Loyalität und Selbstaufopferung für das NS-Regime forderte.

Aus einer völlig anderen Ecke kommt hingegen Georg Kaisers *Der Soldat Tanaka. Schauspiel in 3 Akten*, erschienen in Zürich beim Verlag Oprecht im Jahr 1940. Der berühmte expressionistische Schriftsteller Georg Kaiser (1878–1945) war neben Gerhard Hauptmann der meistgespielte Autor seiner Zeit bis zum Jahr 1933, aber trotz Publikationsverbot und Aufführungsverbot blieb er bis 1938 in Deutschland, um dann über Holland in die Schweiz zu flüchten. *Der Soldat Tanaka* ist ein dramatisch exzellent gestaltetes Schauspiel, in dessen Verlauf der begeisterte Soldat Tanaka auf Grund seiner persönlichen und familiären Erlebnisse zum Kritiker am militaristischen System und als solcher zum Tode verurteilt wird. Hier ist keinerlei Exotismus zu finden, nur gut gemachte Agitation, wobei natürlich Japan als Handlungsort auch durch Deutschland ersetzt werden könnte. Selbstverständlich konnte Kaisers Stück erst nach dem Ende der NS-Zeit in Deutschland auf die Bühne gebracht werden.

Es ist mir nicht bekannt, ob und mit welchem Erfolg Jelusichs und Reinachers Stücke während der NS-Zeit aufgeführt wurden, da beide Stücke aber erst 1943 erschienen, ist es jedoch leicht möglich, dass Eckhardts *Die Tokioten*, wenn wir von den eingangs genannten 30.000 Besuchern ausgehen, neben Wilhelm von Scholz' *Ayatari*, einer Dramatisierung seiner Novelle *Die Pflicht* (Schauwecker 1990:417, Linhart 2005:51–52), das meistgespielte Stück mit Japan-Bezug während der NS-Zeit war. Die Tatsache, dass es keinen publizierten Originaltext gibt und dass sein Titel normalerweise keinen Japan-Bezug hat, hat sicherlich dazu beigetragen, dass es bisher von Japanologen überhaupt nicht beachtet wurde. Selbst wenn es darin letztlich vor allem um eine leichte, humorisierende Darstellung der österreichischen „Mia san mia“-Mentalität geht und sicherlich nicht um heroische österreichische Widerstandsliteratur, selbst wenn die Aufführung des Sketches gefährlich gewesen sein mag, sollte man es auch als Beitrag zur Kreation eines neuen Japanbildes in Österreich während der NS-Zeit sehen, eines Bildes, das die Japaner nicht wie ein Großteil der übrigen Japan-Literatur des Zeit zu heroisieren versucht, sondern das

ihnen die negativen Vorurteile, die die Österreicher gegenüber den Preußen haben und hatten, zuweist.

Literatur

ECKHARDT, Fritz

1989 *Ein Schauspieler muß alles können. Mein Leben in Anekdoten*. München: Herbig [ECKHARDT, Fritz und Franz PAUL]

[1951?] *Die Tokioten*. Maschinengeschriebenes Manuskript, 26 Seiten.

HAIDER-PREGLER, Hilde

2003 „Das ‚Wiener Werkel‘ – Ein ‚Wiener Januskopf‘? Kabarett zwischen Opportunismus und Widerstand“, Ilija Dürhamer und Pia Janke (Hg.): *Die „österreichische“ nationalsozialistische Ästhetik*. Wien, Köln und Weimar: Böhlau, 159–176.

LANG, Manfred

1967 *Kleinkunst im Widerstand. Das Wiener Werkel. Das Kabarett im Dritten Reich*. Wien: Unveröffentlichte Dissertation an der Universität Wien.

LINHART, Sepp

2005 „Das heroische Japan – deutschsprachige Japan-Literatur zwischen 1933 und 1945“, Martin Kubaczek und Tsuchiya Masahiko (Hg.): *Bevorzugt beobachtet. Zum Japanbild in der zeitgenössischen Literatur*. München: Iudicium, 41–65.

LOIBL, Daniela

2003 *Kabarett seiner Zeit. (Liter)arische Kleinkunst im „Wiener Werkel“ von 1939–1944*. Wien: Unveröffentlichte Diplomarbeit an der Universität Wien.

MUNZINGER ONLINE

o. J. „Fritz Eckhardt“, <http://www.munzinger.de/search/link?link=mol-00-person&v1=00000014099> (Zugriff am 9.8.2007)

SCHAUWECKER, Detlev

1990 „Japanisches auf Bühnen der nationalsozialistischen Zeit“, Josef Kreiner und Regine Mathias (Hg.): *Deutschland – Japan in der Zwischenkriegszeit*. Bonn: Bouvier Verlag, 403–439.

STAUD, Herbert

2002 „Das Ostmark-Kabarett ‚Wiener Werkel‘ – Kollaboration oder Demonstration?“, *Österreichische Literatur im Exil. Universität Salzburg*. http://www.literaturepochen.at/exil/lecturepage5034_7.html (Zugriff am 2.6.2005).

VEIGL, Hans

1994 *Bombenstimmung. Das Wiener Werkel. Kabarett im Dritten Reich*. Wien: Kremayr & Scheriau.

WEYS, Rudolf

1974 *Wien bleibt Wien und das geschieht ihm ganz recht. Cabaret Album 1930–1945*. Wien: Europaverlag.

Kawabata Yasunaris Roman *Die Rote Bande von Asakusa*. Ein Tōkyōer Stadtviertel zwischen Schaulust, Eros und Verkleidung

ITODA SŌICHIRO

Zwischen Dezember 1929 und Februar 1930 erschien in der Abendausgabe der renommierten japanischen Zeitung *Asahi Shinbun* der erste Teil eines Fortsetzungsromans in zunächst siebenunddreißig Folgen, der von der Leserschaft begeistert aufgenommen wurde und dem Asakusa-Viertel in Tōkyō, seit jeher als Theater- und Vergnügungsviertel bekannt, eine ungeahnte Renaissance bescherte.

Die Karte in Abb. 1 vermittelt einen Überblick über die Theaterstandorte in Tōkyō während der 1920er und 1930er Jahre. An den zwei markierten Regionen ist gleich zu erkennen, dass hier eine besonders dichte Konzentration von Theaterstandorten vorliegt, und zwar im Asakusa-Viertel sowie im bekannten Ginza-Viertel und im benachbarten Stadtteil Yūrakuchō nahe dem Kaiserpalast.

In der Ginza war das bekannte Kabuki-Theater angesiedelt, das auf Japanisch Kabukiza genannt wird. Etwas weiter im Osten lag das Tsukiji shōgekijō, ein kleines Theater im Stadtteil Tsukiji. Dieses Haus wurde seinerzeit in Anlehnung an die Berliner Kammerspiele konzipiert und hatte sich weit hin als Zentrum und Mekka des Neuen Theaters (*shingeki*) einen Namen gemacht. Mitte der 1930er Jahre kam eine weitere Neugründung

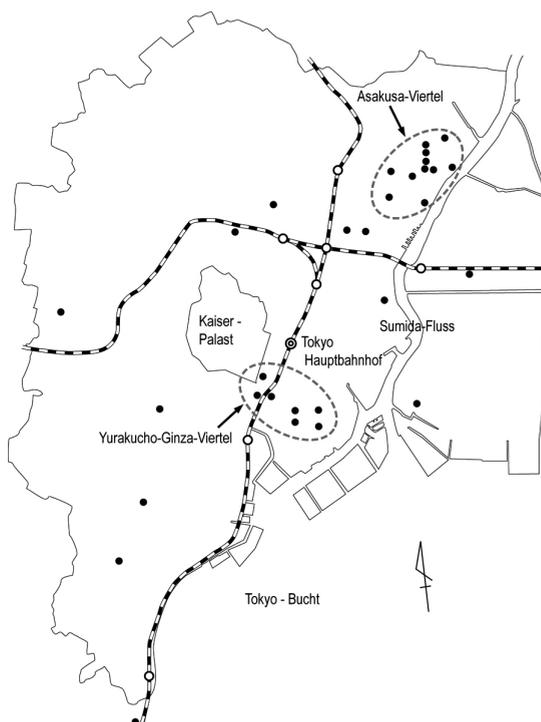


Abb.1: Theaterstandorte in Tōkyō (um 1930)

in Form einer Mädchenrevue hinzu, die landesweit großes Aufsehen erregen sollte: das Takarazuka-Theater in Tōkyō. Später folgte in der Nähe der Ginza mit dem Nihon gekijō („Japanisches Theater“) ein modernes Theater, das sich als eine Art Multimediapalast für die japanische Hauptstadt etablierte, in dem Film, Tanz, Lokalkabarett, Sprech- und Musiktheater unter einem Dach nebeneinander koexistierten. Die Lichtspiele auf der Ginza waren mit einem Hauch von Exklusivität umgeben. Das Publikum, das hier verkehrte, kam, um zu sehen und gleichzeitig, um sich selbst in Szene zu setzen. Hierfür lieferte die Nobel-Einkaufsmeile Ginza den erforderlichen Rahmen, denn diese Prachtstraße war Schaufenster zur Welt und gleichzeitig ein Teil der großen weiten Welt, entrückt vom profanen Leben des japanischen Alltags. Cafés, Restaurants und Parfümerien trugen dazu bei, den Duft der anderen Welt in die Herzen der Besucher zu tragen. Gleichzeitig wurde die Phantasie der Ginzabesucher durch eine musikalische Kulisse angeregt. Die Hits und Melodien aus den 1930er Jahren im Stile von „Auf der schönen neuen Ginza, trallala“ (*Tōsei Ginzabushi*; 1928) (Abb. 2) würden heute als etwas zu behäbig-swingend angesehen, sie galten damals jedoch als äußerst modern und progressiv:

„Beim Stelldichein auf der Allee,
Der Boy in Pluderhose mit nachgezognen Brauen
sein Mädels küss mit kurz geschnittenem Schöpfchen
Lässig wird der teure Stab geschwungen,
Komm, gib mir mal dein linkes Patschhändchen.“

セーラーズボンに ひきまゆげ イートンクローブ
うれしいネ スネークウッドを、ふりながら ちょいとかしー
ま - しょ - ひ - だ - り の て - -

Abb. 2: Noten zum Schlager *Tōsei Ginzabushi* von Nakayama Shinpei (1928)

Für eine Gesellschaft, in der die Begegnung zwischen den Geschlechtern nach einem traditionellen Muster abzulaufen hatte, stellte die Ginza einen einmaligen Freiraum dar, was sich im Text des folgenden Liedes ablesen lässt. Im Jahre 1937 wurde die Melodie *Omoide no Ginza* („Glückliche Stunden auf der Ginza“) zu einem Hit des Jahres:

„Mit meinem Liebchen, das mir gestern auf dem Trottoir über den Weg lief,
 gehe ich heut auf die Nacht in ein kleines Ginza-Café.
 Die Liebe blüht und sie verblüht
 in der Ginza, wo man sich liebt.“

Die Ginza der 1930er Jahre war demnach ein Ort, an dem sich Ausländisches mit allen Sinnen erfahren und das Gesehene und Gefühlte gleichzeitig auch wieder reproduzieren und inszenieren ließ: Ein Besuch in einem Stummfilmkino war ein zuvor nie gekanntes visuelles Erlebnis, das mit Musikuntermalung mangels Originalton die Phantasie aufs Höchste stimulierte. Man hörte die Schlager und erlebt ein nie geahntes Gefühl neuer, moderner Freiheit, wobei die jungen Leute beiderlei Geschlechts für einige glückliche Stunden über die Beschränkungen ihres Elternhauses und Inseldaseins hinausgehoben wurden. Hatte man einen guten Tag erwischt, konnte man sich verlieben und diese neue – meist nicht lang währende – Bekanntschaft gleich in einem der vielen kleinen Kaffeehäuser genießen. Duft und Aroma des Kaffees waren für die damaligen Japaner der Inbegriff alles Ausländischen. Auch wer keinen Kaffee trinken konnte, kannte doch den Geschmack aus tausend Erzählungen. Und wer sich keinen Kaffee leisten konnte, ging mit seinem Mädchen eben in ein Teehaus. Ginza, dieser Ort stand für Freiheit, Aufklärung und für die weite Welt, die einem hier zu Füßen lag. Die Litfaßsäule mit dem Filmplakat von Shirley Temple, dem weltberühmten Kinderstar der damaligen Zeit, und das junge „Ginzagirl“ mit seiner Dauerwelle und dem „trendigen“ Outfit spiegeln so recht die Atmosphäre und den Zeitgeist jener Tage wider (Abb. 3).

Auch die kleine und enge Welt des Theaters wurde von diesem Zeitgeist geprägt. Im Norden der japanischen Hauptstadt, etwas abseits des noblen Ginzatreibens, war der Stadtteil Asakusa angesiedelt, seit dem Mittelalter bekannt als eines der ersten Pilgerzentren, dessen Wahrzeichen der altehrwürdige Kannon-Tempel bildet, welcher der buddhistischen Göttin der Barmherzigkeit gewidmet ist. Der Kannon-Kult ist in Asien ebenso verbreitet wie die Marienverehrung in anderen Teilen der Welt.

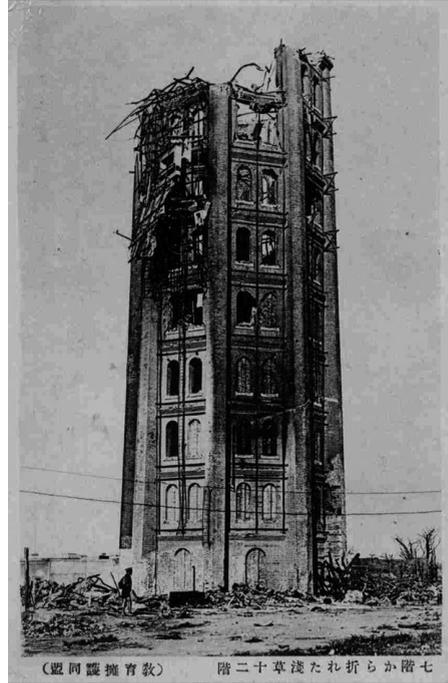
An der Peripherie von Heiligtümern siedeln sich bekanntlich gern Devotionalienverkäufer, Schausteller und Jahrmarktshändler an. Asakusa bildet hier keine Ausnahme und ist somit etwas ganz Besonderes in Tōkyō: eine bunte Mischung aus religiöser Inbrunst gepaart mit marktschreierisch-buntem Treiben. Jahrmarkts- und Schaustellerbuden sowie Verkaufsstände aller Schattierungen sind hier vertreten. Wer nach Asakusa ging, tat es, um hier zu beten oder um sich zu amüsieren oder auch beides. Der Kiosk, an dem der junge Mann mit der Schlägermütze die neueste Filmzeitschrift durchblättert, ver-

Abb. 3: *Moga* („modern girl“)Abb. 4: *Mobo* („modern boy“)

kauft sowohl moderne Filmstar-Plakate als auch Sammelbilder von Vertretern der traditionellen Bühnenkunst (Abb. 4).

Zu Beginn der 1920er Jahre erlebte Asakusa einen Boom auf dem Sektor der Vergnügungs- und Amüsierindustrie. Seite an Seite boten Lichtspielhäuser in- oder ausländische Stummfilme an. Gleich neben den Kinos waren Etablissements wie etwa Kabukitheater angesiedelt, flankiert von Bühnen in klassischem Stil. Keine zehn Schritte weiter konnte man eine Aufführung im Improvisationsstil des Neuen Theaters bewundern. Auch kleine Opernhäuser fehlten nicht. Und draußen vor der Tür unterhielten Gaukler die neugierige Menge mit ihrer Kunst für das einfache Volk. Reihen von Schausteller- und Verkaufsbuden säumten das muntere Geschehen, überragt von einem mächtigen „Wolkenkratzer“, dem zwölfgeschössigen Aussichtsturm, der den Namen „*jūnika*“ („12 Stockwerke“) trug (Abb. 5). Groß und Klein, Jung und Alt, Arm und Reich gaben sich hier ein Stelldichein. „Ein ständiges Werden und Vergehen von Mischungen, an denen alle Stände beteiligt waren und sämtliche Vergnügungsmöglichkeiten gleichzeitig angeboten wurden.“ So beschrieb es der Romancier Tanizaki Jun'ichirō.

Das Jahr 1923 brachte die große Zäsur. Am 1. September im Jahre Taishō 12 nach japanischer Zeitrechnung wurde die Hauptstadt von einem verhee-

Abb. 5: *Jūnikai* (vor dem Erdbeben von 1923)Abb. 6: *Jūnikai* (nach dem Erdbeben von 1923)

renden Beben heimgesucht. Als sichtbares Zeichen für die allgemeine Zerstörung mahnte die Ruine des Wolkenkratzers, der als Symbol für die neue Zeit stand (Abb. 6). Was einmal *jūnikai*, also 12 Stockwerke, hieß, wurde durch die gewaltige Einwirkung der Natur in wenigen Minuten auf weniger als die Hälfte reduziert. Nicht nur Gebäude und städtische Einrichtungen waren betroffen, das Erdbeben schlug auch beträchtliche Wunden in die verschiedensten Infrastrukturen. So wurde das Beben für die Theaterunternehmer Tōkyōs zu einem der größten Desaster ihrer Geschichte. In der Erinnerung der damaligen Bevölkerung von Tōkyō wurde daher niemals auf die 1920er oder 1930er Jahre Bezug genommen, sondern es gab nur die Zeit „vor dem Erdbeben“ und die Zeit „nach dem Erdbeben“. Diese Zeit nach dem großen Beben beginnt im Jahre 1923. Sie wird drei Jahre später durch den Wechsel zu einem neuen Tennō und die damit verbundene Ausrufung einer neuen Ära (Shōwa) auch äußerlich als neue Zeit ins Bewusstsein der japanischen Bevölkerung eingehen.

Kawabata Yasunari war der erste Literaturnobelpreisträger Japans. In seinem Roman *Asakusa kurenaidan* („Die Rote Bande von Asakusa“) schlägt er ein neues Kapitel dieses Stadtteils in Tōkyō auf. Bei Kawabata geht es ausschließlich um das Asakusa der Neuzeit, genauer gesagt um den „Ort Asakusa in der Shōwa-Zeit“, und zwar nach dem 1. September 1923.

Die Hauptperson in *Die Rote Bande von Asakusa* ist eine Schauspielerin namens Yumiko. Diese führt den Leser über eine geschickt angelegte Ich-Roman-Struktur in die tiefsten und finstersten Abgründe von Asakusa, wie sie auch schon vor der Zeitenwende in Tanizakis Romanen anklangen. Kawabata lässt den Leser dies auch spüren, doch anders als Tanizaki bringt seine Yumiko eine völlig neue Art von Unmittelbarkeit ein, die einerseits schonungslos offenbarend wirkt, andererseits aber von einem halbwüchsigen Eros der Hauptdarstellerin getragen ist, die es hinreißend schafft, Schockierendes und Schmutziges aus einem ganz besonderen Blickwinkel und dazu noch irgendwie attraktiv darzustellen.

In einem Kapitel mit der Überschrift „Kurzgeschorene Bande“ geht es um eine unbestimmte Zahl von zwielichtigen Individuen, denen offensichtlich die Haare gestutzt wurden, um sie, zurückgehalten durch ihr Schamgefühl, von einer Flucht aus der Besserungsanstalt abzuhalten. Eine junge Wilde namens Oshin, die bereits ein dutzendmal aufgegriffen und siebenmal aus der Anstalt ausgerissen war, wird in allen Einzelheiten beschrieben, und der Roman schildert, wie sie sich mit dem Abschaum der Gesellschaft herumtreibt, mit Tagelöhnern, Almosenempfängern, und Lumpensammlern ihren Tag verbringt und die Gesellschaft verlotterter Dirnen sucht. Yumiko beschreibt in diesem Umfeld sehr anschaulich die örtliche Rotlichtszene, in der die Anwesenheit von Jugendlichen unter 14 Jahren beileibe keine Seltenheit darstellt. Gleichzeitig werden tiefe Einblicke in die Welt „reiferer Damen“ eröffnet, die im Alter von über 40 ganz selbstverständlich ihrem Gewerbe nachgehen: „Ich werde dir das einmal zeigen. Morgens ist es besonders interessant..., wenn da die Obdachlosen aus ihren wundersamen Schlafstellen gekrochen kommen... Da kannst du einige von den heruntergekommenen Gestalten ganz aus der Nähe betrachten.“

Nicht etwa der Leser des Romans wird hier mit „du“ angeredet, sondern ein junger, neugieriger Schriftsteller, alias Kawabata Yasunari, der hier den Stoff für seinen Roman zu finden hofft. Es handelt sich um einen literarischen Kunstgriff der Ich-Erzählung.

Als noch die frühen Morgennebel über dem Asakusa-Park lagen, schreibt der Romancier, vertrieb sich „das hier ansässige Gesindel die Morgenstunden mit dem Anschauen der riesigen Ankündigungsplakate vor den Lichtspielhäusern.“ Und da habe er vor einem noch geschlossenen Barbierladen eine grell aufgetakelte weibliche Person beobachtet, die vor den eingelassenen Spiegeln an den Türsäulen sorgfältig ihr nachlässig aufgetragenes Make-up erneuerte.

Ein Zeitgenosse von Kawabata war der Fotojournalist Ishizumi Harunosuke, der mit einer für die Meiji-Zeit bemerkenswert modernen Reportagetech-

nik Wort- und Bildmedien miteinander zu kombinieren verstand, dabei soziale Missstände aufzeigte, gleichzeitig aber auch die Schau- und Sensationslust seiner Leserschaft anzuregen vermochte. Ishizumi verdanken wir u. a. den Schnappschuss in Abb. 7: Links steht eine argwöhnisch und trotzig in die Kamera blickende Gestalt. Die im Vordergrund sitzende weibliche Person ist eine käufliche Dirne aus dem Lumpenproletariat. Und aus Ishizumis Artikel zu diesem Foto spricht das gesamte Elend der damaligen Alkoholiker- und Strichszone in Asakusa.

Es lässt sich nicht mit Bestimmtheit sagen, ob Kawabata mit Ishizumi in Verbindung stand. Auf alle Fälle beobachteten beide das gleiche Milieu. Bei Ishizumi wird der Betrachter mit dem

Elend in seiner schonungslosen Offenheit konfrontiert und möchte sich abwenden. Kawabata dagegen verarbeitet den Stoff als Literat, wohl wissend, dass die Sprache über zahlreiche Kunstgriffe verfügt, mittels derer sich selbst das unsagbar Scheußliche mit einem zarten Schleier angedeuteter Erotik noch in erträglicher Weise verbergen lässt.

Die literarische Verarbeitung einer überaus abstoßenden Begegnung mit der Dekadenz in Asakusa soll das Bild abrunden: Es geht um einen Kerl von überragendem Körperbau, der da wie festgenagelt bis knapp unter die Knie im Wasser steht und sich unbeholfen die matschigen Brotreste aus einem Karpfentümpel herausfischt. Als Angel dient ihm eine „sieben Ellen lange Bambusrute“, mit der er sich das halbverfaulte Zeug heranschafft, um es schließlich laut schmatzend in sich hinein zu schlingen. „Der war bis vor kurzem völlig am Boden“, heißt es gegenüber dem Beobachter, der sich vorzustellen versucht, wie es eine völlig gescheiterte Existenz wohl anstellen mag, noch tiefer als ohnehin schon möglich „am Boden“ zu vegetieren. Doch gleich folgt eine erhellende Klarstellung:



Abb. 7: Ishizumi Harunosuke, aus *Kojiki uramonogatari* (1929)

„Aber jetzt ist er wieder ein normaler Penner. Allerdings ein halber Penner, ohne allgemeine Akzeptanz. Ein einsamer Penner sozusagen. Tja, der Arme hatte leider das Unglück, eine bezahlte Arbeit zu finden. Aber das währte nicht lang. Die Wirtschaftskrise hat ihn aus der Bahn geworfen, und er musste wieder Penner werden. Die anderen, die echten Penner, haben ihm diesen kurzen Karrieresprung nie verziehen. Darum ist er jetzt einsam und muss hier dafür am Karpfenteich bezahlen.“

„Der muss jetzt doch völlig verrückt sein“, erwiderte der Autor. „Ja, man weiß nicht“, erwiderte Yumiko. „Wer stinkende Brotreste frisst, der muss zumindest so tun, als ob er den Verstand verloren hätte. Aber vielleicht ist er ja wirklich nicht zu retten. Jedenfalls steht er in dem Ruf, ein Abtrünniger zu sein, und das hat ihm wohl den Rest gegeben. Der wird sein Leben lang auf der untersten Stufe der Armut vegetieren müssen.“

Der Versuch, einen Dialog wie den obigen einigermaßen nachvollziehbar ins Deutsche zu übertragen, erscheint im Grunde fast unmöglich, da sich das Gespräch in einem sehr speziellen Asakusa-Jargon abspielt, der auch heutigen japanischen Durchschnittsbürgern einige Rätsel aufgibt. Allerdings lassen sich viele Andeutungen aus dem Kontext heraus erahnen. Die Atmosphäre jedoch kann in einem hochsprachlichen Umfeld nur umrisshaft wiedergegeben werden.

Ein weiteres wichtiges Motiv in Kawabatas Roman liefern die Stichworte „Kostümierung“ sowie „Verschleierung und Tarnung“. Kawabata führt uns das Konzept aus kontrastivem Blickwinkel vor: Zum einen beschreibt er die kostümgebundenen Inszenierungsmechanismen auf der Ginza. Hier bewegt sich die High Society in gleißendem Rampenlicht, wobei jede billige Verkleidungstechnik sogleich als „nicht standesgemäß“ entlarvt würde. Für die Ginza lautete das erste Gebot: Das Schöne muss noch schöner als schön wirken, und zu diesem Zweck bietet sich als probates Mittel teure Kosmetik an. Die Kostümierung, Verschleierung und Tarnung der Ginza dient als „Verhübschungsmechanismus“ von Körperlichkeit. Asakusa dagegen, im Hinterhof der Ginza gelegen, fungiert als Antipode und klassisches „Schattenviertel“, bevölkert von Schattengestalten der Schwarz- und Graupalette. Farbe würde hier nur störend wirken. Für das Lumpenproletariat gilt die Devise: Nicht auffallen und sich stets im Hintergrund halten.

Diese Strategie bedarf keiner Kosmetik. Zwar schafft die fehlende Hygiene keine Schönheit, doch sie bewirkt unter anderen Vorzeichen eine Metamorphose ins Grotteske. Das, was künstlich herbeigeführt werden könnte, entsteht hier aus der Natur. Outsider oder im Abseits der Gesellschaft Lebende sind meist darauf bedacht, ihren eigenen Hintergrund zu verbergen. Dem Mimikry

kommt daher eine wichtige Rolle zu, sei es durch die Kleidung, sei es durch das Verhalten, durch die Sprache oder ganz einfach durch ein umfassendes Nicht-in-Erscheinung-Treten. In Kawabatas Roman wird das Klima in Asakusa wie folgt charakterisiert: versteckte Metamorphosen gepaart mit einer Art latenter Verkleidungs-Bereitschaft.

Dieses soziale Umfeld treibt die absonderlichsten Blüten. Die Schilderung des Bettler- oder Prostitutionsmilieus stellt nur eine Seite der äußerst facettenreichen Ansichten dar, die Kawabata dem Leser literarisch vor Augen führt.

Der Kannon-Tempel, Mittelpunkt und Drehscheibe des geistlichen und weltlichen Lebens in Asakusa, ist der gleichnamigen buddhistischen Göttin der Barmherzigkeit geweiht. Bei Kawabata kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass er seine Yumiko im Verlauf des Romans von einer weltlich Ausgestoßenen zu einer Art Heiligen transformieren lässt, wobei das klassische Motiv von der Heiligen und Hure, hier allerdings *a la japonaise*, anklingen mag.

Yumiko, die sich anschickt, den Leser durch die Abgründe der Land- und Leidenschaft von Asakusa zu führen, erscheint in Kawabatas Roman als vielseitig schillernde Gestalt: Hier als Musikantin, die ein verstimmtes Klavier traktiert, dort als kleine Revuetänzerin, eine unter vielen, schließlich als Eintrittskartenverkäuferin auf einem Karussell, oder durch Hinterhofgassen streifend und dabei Haarpomade feilbietend.

Die Szene, in der Yumiko als Kartenverkäuferin am Karussell lüsterne Blicke auf sich zieht, mag stellvertretend für sämtliche erotischen Andeutungen dienen, die zu Kawabatas Handwerkszeug gehören: Im Umkreis des Pferde- und Autokarussells stehen einige Bänke, besetzt von Figuren wie einem Hausmädchen, das ein Baby in den Schlaf wiegt, einer stämmigen Hausfrau, des Weiteren sitzt dort eine Dame von Welt, auf der Bank vis-a-vis ein Handwerker und daneben ein ganz normaler Familienvater. Alle richten ihren Blick auf das von Spiegelglas funkelnde Karussell, doch in ihren Augen wohnt ein Hauch von Abwesenheit. Das Karussell rotiert gemächlich wie ein riesiger am Stil mit Spiegelflächen verkleideter Pilz. Yumiko, die Kartenverkäuferin, hüpfelt geschäftig zwischen den Pferden und den Automobilen umher, um den Kunden das Geld für eine Karte zu entlocken. Scheinbar bemerkt sie nicht die heißen Blicke, die einige Gestalten in der Nähe des Karussells auf ihren Körper werfen. Ihre anmutigen Bewegungen und zarten Körperformen spiegeln sich an der Achse des Karussells wider, und der Soldat, der Student, der Wanderhandwerker und auch der gut situierte Herr, die alle so tun, als würden sie nicht verstohlen blicken, mal indirekt, und, wenn sie sich sicher fühlen, Yumiko sozusagen mit ihren Blicken verschlingen – all diese Herren verbringen hier äußerst zufriedene Stunden.

Das Haarspray war damals noch nicht erfunden. Für die Formgebung der japanischen Frisur benutzte man ein spezielles Kamelienöl von der Vulkaninsel Ōshima, die vor der Bucht von Tōkyō liegt. „Kamelienmädchen“ wurden die kleinen fliegenden Verkäuferinnen genannt, die solches Öl an der Haustür feilboten. Gegen Ende des Romans verkauft Yumiko in der besonderen Tracht eines Kamelienmädchens dieses Öl an Schiffersleute, die den Sumidagawa-Fluss im Herzen der japanischen Hauptstadt befahren. Das Fluss- und Schiffsmotiv bei Kawabata markiert die Grenze zwischen der Normalität und dem Nichtalltäglichen: Yumiko als scheinbar schlichte Ölverkäuferin, die jedoch als frühreifer Backfisch unter den Schiffsläuten für einigen Aufruhr sorgt. Und der Schriftsteller präsentiert sich in der Rolle des Berichterstatters:

Als ich am Sumida-Fluss Richtung Asakusa entlang schlenderte, erblickte ich eine kleine Kamelienölverkäuferin an Bord eines Schiffes. Sie starrte herüber zu mir, und allmählich gewann ich den Eindruck, „das Mädchen kenne ich doch“. Als sie dann mit fraulicher Überredungskunst die Kundschaft zum Ankauf mehrerer Ölfaschen bewog, wurde mir klar: „Das konnte doch nur Yumiko sein.“

Wie in der letzten Einstellung eines Films lässt der Schriftsteller das Mädchen an Bord des Schiffes auftreten und richtet an sie die Frage, was der blau gefärbte minirockartige Kimono (die Arbeitskleidung der Ölverkäuferinnen) zu bedeuten habe. Ob sie damit ihre Identität zu verschleiern trachte? „Nein“, bekommt er gesagt, „aber ohne diesen Aufzug läuft das Geschäft nun mal nicht so gut.“ Wo sie sich denn diese Kleidung ausgeliehen habe. Doch wohl nicht etwa in einem Kostümverleih? „Wo denken Sie hin“, erwidert Yumiko, „die habe ich von einer echten Ölverkäuferin, von einer Freundin. Die Gute wird sich jetzt sicher irgendwo am Theater herumtreiben und jungen Männer den Kopf verdrehen.“ Im Verlauf der Unterredung erreicht das Schiff die Azuma-Brücke in Asakusa. Yumiko hat sich inzwischen einen Strohhut tief ins Gesicht gezogen, der ihre Gesichtszüge in einen dunklen Schatten taucht. „Sehen Sie, mein lieber Herr Schriftsteller“, kommt es keck darunter hervor, „so wird mich kein Mensch mehr erkennen.“ Sie erhebt sich, dreht dem Romancier wie zufällig den Rücken zu, so dass er unter ihrem knappen Mini-Kimono die frivol weiß hervorblickenden Rundungen erblicken muss.

In dieser letzten Szene spiegeln sich sämtliche Elemente wider, aus denen sich das pulsierende Leben in Asakusa speist: Zum einen geht es darum, dass alle, die hier ihre Rollen spielen, darauf angewiesen sind, sich ihr tägliches Geld verdienen zu müssen. Zum anderen herrscht eine Art perma-



Abb. 8: Revuegirls des Casino Folly

nenter Inszenierungszwang: Alle Akteure sind stets darauf bedacht, ihre Körper in verschiedenen Verkleidungen zu präsentieren und diese Verhüllung je nach Erfordernis der Stunde wieder zu wechseln. Diese ständige Jagd nach Einkommensquellen und ein latenter Verwandlungsdrang, der einen unablässigen Kostümwechsel – Anziehen und Ausziehen – bedingt, bilden ein ganz eigentümliches Umfeld, das sich in einem latenten Eros à la Asakusa manifestiert.

An mehreren Stellen im Roman werden diese drei Elemente – Geld, Verkleidung und Eros – sozusagen als Leitmotiv auf der Bühne präsentiert. Ort der Inszenierung ist eine Hinterhofrevue namens „Casino Folly“. Zu Beginn der 1930er Jahre ging diesem Etablissement ein gewisser Ruf voraus. Da es recht häufig Erwähnung fand, darf wohl angenommen werden, dass es auch auf den Augenmenschen und Schriftsteller Kawabata einen gewissen Reiz ausgeübt haben mag. Bei dem Foto in Abb. 8 handelt es sich um eine Schwarzweißfotografie jener Zeit, die eine Schar junger Damen in Aktion auf der Bühne zeigt. In der Bildunterschrift heißt es: „Charakteristischer Casino Folly-Tanz (Auftritt Aquarien-Bühne). Oh, welche wundervollen Beine und anmutigen Jungmädchenbrüste!“ Das Foto in Abb. 9 erlaubt einen voyeuristischen Blick hinter die Kulissen. Das Mädchen, das auf der linken Seite auf die Bühne schaut, könnte durchaus eine Doppelgängerin Yumikos sein.

Die damalige Revue- und Unterhaltungsszene erlebte durch neuartige Rhythmen aus dem amerikanischen Jazz- und Tanz-Milieu einen ungeheuren Aufschwung. Nach dem eigentlichen Hauptprogramm jedoch folgte stets ein weiterer, der gemütliche Teil, in dem auf der Bühne zu frivolen Tanzbewegungen die schönen alten Volks- und Ländler gesungen und gegrölt wurden. Und die hoch geschwungenen Beinen der knapp bekleideten Mädchen trugen sicherlich dazu bei, die Herzen der Alten höher schlagen zu lassen und die Phantasie der Jungen zu beflügeln.

Kawabatas literarische Schilderungen der Höhen und Tiefen, des Schönen und des Hässlichen in Asakusa, vor allem auch seine Beschreibung der Revuezuschauer,

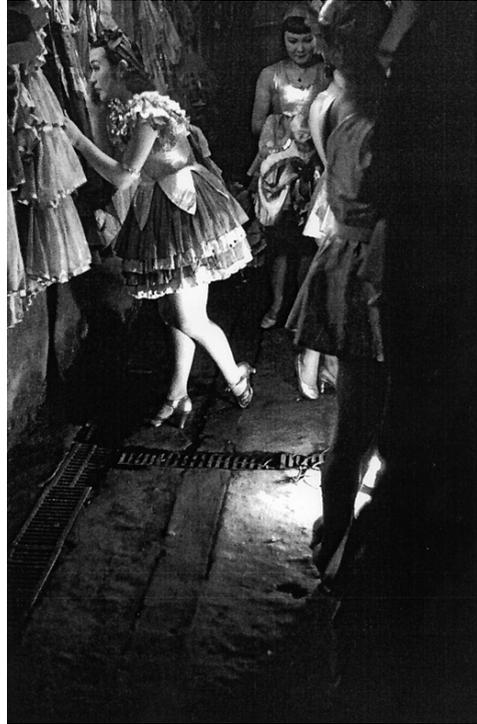


Abb.9: Ishizumi Harunosuke, aus *Asakusa uramono-gatari* (1930)

er, lassen sich in gewisser Weise mit den Milieudarstellungen des bekannten flandrischen Malers Pieter Brueghel vergleichen. Nur dass Kawabata eben literarisch vorgeht, wobei er selbst Gerüche zu schildern vermag, die heutigen Lesern noch angenehm oder unangenehm in die Nase fallen.

„Liebe Leser“, schreibt er an einer Stelle, „diese Revue war durchsetzt vom penetrant stechenden Geruch der Armut und des Lumpenproletariats“, das hier wie alle anderen Zuschauer auch, seinen Platz beanspruchte.

Die nach modernen Vorbildern geschminkten Mädchen konnten bei ihrem Tanz auf der Bühne spüren, wie die ekligen Blicke einer verlotterten und übel riechenden Zuschauerschaft über ihre halb bekleideten Körper glitten. Kawabata bezeichnete solche Szenen als „zweilichtige Milieubilder“, die er seinen Lesern als Brücke zum Verständnis dessen anbot, was hinter den Kulissen in Asakusa vorging.

1934 verfasste Kawabata unter dem Titel *Asakusa matsuri* (Asakusa Festival) einen Fortsetzungsroman zu *Die Rote Bande von Asakusa*. Der Titel ist jedoch irreführend, denn in Asakusa war unterdessen nicht mehr viel von der ehemaligen Hochstimmung geblieben. Die Sittenpolizei hatte in diesem

Stadtteil an strategisch wichtigen Punkten Anschläge angebracht, auf denen unter anderem Folgendes angekündigt wurde:

„Betrifft: Säuberungsaktion im Bereich des Asakusa-Parks

Hiermit wird bekannt gegeben, dass der Bereich von zwielichtigem Gesindel gesäubert wurde. Die Bürger können sich nun wieder frei bewegen, ohne Belästigung befürchten zu müssen.

Es wird empfohlen, durch die Polizei konzessionierte fliegende Händler, Schuhmacher oder Rikschafahrer in Anspruch zu nehmen. Jede ordnungsgemäße Konzession ist durch Adresse, den Namen des Inhabers und seine Konzessionsnummer bezeichnet.

Berufsbezeichnungen oder die Ausübung von Tätigkeiten, die keiner polizeilichen Erlaubnis unterliegen, sind ab sofort untersagt.“

Bereits seit dem 15. Jahrhundert waren solcherlei öffentlich verkündete Polizeiverordnungen in Japan üblich. Regierungen und Systeme wechseln, doch die Obrigkeit bleibt in der Wahl ihrer Mittel über Jahrhunderte hinweg oft erstaunlich unflexibel.

So sticht in Kawabatas Nachfolgerroman *Asakusa Festival* die Schilderung der polizeilichen Säuberung ins Auge: Die Jahre 1931 und 1937 bringen gewaltige Veränderungen für Japan. 1931 bringt die japanische Armee die Mandschurei unter ihre Gewalt. 1937 beginnt der Einmarsch der Militärs in China. Gleichzeitig wächst die Polizeipräsenz in Asakusa. Die einstige Spontaneität dieses Viertels wird nicht nur durch regelmäßige Säuberungsaktionen im Keim erstickt. Veranstaltungen unter den wachsamen Augen der Obrigkeit müssen auch durch so genannte Organisationskomitees geplant, abgesegnet und durchgeführt werden. In Kawabatas Roman tauchen nunmehr Titelträger wie beispielsweise der „Vorstand des Asakusa-Organisationskomitees“ auf, und der Leser spürt, wie ein schleichender Nationalismus und Militarismus das Leben im Asakusa-Viertel allmählich zum Erstarren bringt.

Kawabata Yasunari kann sicherlich nicht nachgesagt werden, er sei ein politischer oder politisch sensibler Schriftsteller gewesen. Ganz im Gegenteil – doch seine völlig unpolitische Betrachtungsweise kann als großes Glück für die Nachwelt angesehen werden, denn nur so konnte er ungetrübt durch äußere Einflüsse seiner feinen Beobachtungsgabe freien Lauf lassen.

Mit einem feinen Sensorium, das jede noch so kleine Veränderung registrierte, entwarf er ein naturgetreues und unverfälschtes Geschichtsbild der damaligen Szene und Stimmungslage von Asakusa, wie es kein anderer Schriftsteller in dieser Vollkommenheit vermochte.

Literatur

HOSOMA Hiromichi

2001 *Asakusa jūnikai. Tō no nagame to kindai no manazashi* [Der zwölfstöckige Turm von Asakusa. Die Turmaussicht und der moderne Blick]. Tōkyō: Seidosha.

ISHIZUMI Harunosuke

1927 *Asakusa uramonogatari* [Die Kehrseite von Asakusa]. Tōkyō: Bungei shijōsha.

1929 *Kojiki uramonogatari* [Die Kehrseite der Bettler]. Tōkyō: Bunjinsha shuppanbu.

1930 *Asakusa onna uramonogatari* [Die Kehrseite der Frauen von Asakusa]. Tōkyō: Bunjinsha shuppanbu.

ISODA Kōichi

1990 *Kawabata Yasunari „Asakusa kurenaidan“ kaisetsu* [Erläuterungen zu Kawabata Yasunaris *Die Rote Bande von Asakusa*]. Tōkyō: Shōgakukan.

1978 *Shisō to shite no Tōkyō. Kindai bungaku shiron nōto* [Tōkyō als Gedanke. Historische Abhandlung zur modernen Literatur]. Tōkyō: Kokubunsha.

ITODA Sōichirō

2005 „Bungaku ni hyōgen sareru misemono kūkan Asakusa“ [Der Schaustellungsraum Asakusa, wie er in der Literatur zum Ausdruck kommt], Yoshida Masahiko und Itoda Sōichirō (Hg.): *1920nendai no nichijō to asobi. Tōkyō to Uiin* [Freizeit und Alltag in Tōkyō und Wien in den 1920er Jahren]. Tōkyō: Meiji daigaku bungakubu, 41–49.

KAWABATA Yasunari

1981 *Asakusa kurenaidan* [Die Rote Bande von Asakusa]. Tōkyō: Chūō kōronsha (enthält *Asakusa kurenaidan* [Die Rote Bande von Asakusa] und *Asakusa matsuri* [Asakusa Festival]).

1981 „*Asakusa kurenaidan*“ *zokukan yokoku* [Vorankündigung des Nachfolgeromans von *Die Rote Bande von Asakusa*]. Tōkyō: Chūō kōronsha.

1981 *Shinpan Asakusa annaiki* [Asakusa-Führer Neuausgabe]. Tōkyō: Chūō kōronsha.

1999 *Die Rote Bande von Asakusa*. Übers. v. Richmod Bollinger. Frankfurt a. M.: Insel.

NOZAKI Kan

2003 *Tanizaki Jun'ichirō to ikoku no gengo* [Tanizaki Jun'ichirō und die Sprache des Auslandes]. Kyōto: Jinbun shoin.

TAITŌ-KU KYŌIKU IINKAI (Hg.)

1987 *Asakusa rokku. Kōgyō to machi no utsurikawari* [Der 6. Bezirk von Asakusa. Wandel des Viertels und seiner Unterhaltungseinrichtungen]. Tōkyō: Taitō-ku kyōiku iinkai (=Taitō-ku bunkazai chōsa hōkokusho; 5).

TANIZAKI Jun'ichirō

1999 *Asakusa shōsetsushū* [Asakusa-Romansammlung]. Tōkyō: Chūō kōronsha (=Jun'ichirō rabirinsu 9) (enthält die Romane *Ranru no hikari*, *Kōjin* und *Asakusa kōen*).

Die 1930er Jahre im Spiegel der japanischen Holzschnittkunst am Beispiel von Taninaka Yasunori

AIHARA KEN

Der *hanga*-Künstler Taninaka Yasunori (1897–1946) ist in Europa so gut wie unbekannt. Es war sein Zeitgenosse Munakata Shikō (1903–1975), der auch auf internationaler Ebene als *hanga*-Künstler Anerkennung erfuhr. Um die künstlerischen Leistungen beider Künstler besser beurteilen zu können, sollte zuerst geklärt werden, wie es in Japan zu dem Begriff *hanga* gekommen ist.

Was japanische *ukiyo-e*-Bilder sind, ist auch in Europa allgemein bekannt, und man kennt so berühmte *ukiyo-e*-Künstler wie Utamaro oder Hiroshige, die meisterhafte Bildentwürfe schufen. Dabei wurden jedoch die Holzschnitt-Arbeiten und der Druck nicht von den Künstlern selbst, sondern von Handwerkern, nämlich Holzschnitzern (*horishi*) und Druckern (*surishi*) ausgeführt.

Man sagt, dass der Begriff *hanga* in Japan im Jahr 1905 geprägt wurde. In der Kunstzeitschrift *Heitan*, die nach dem Modell deutscher Zeitschriften wie *Jugend* und *Simplicissimus* gestaltet war, kam der Begriff erstmals vor. Dieser Begriff bezeichnete zunächst einmal alle Holzschnitte, doch unterteilte man ihn später weiter in reproduktive Holzschnitte und in „schöpferische Holzschnitte“ (*sōsaku hanga*), was der Holzschnittkunst die Chance gab, als eigenständiges Genre anerkannt zu werden. Obzwar es in Japan bereits eine langjährige *hanga*-Tradition gab, wurden *sōsaku hanga*, bei denen alle Arbeiten wie Entwurf, Holzschnitt und Druck von einer einzigen Person und nicht wie bisher von verschiedenen Personen ausgeführt wurden, erstmals um diese Zeit geschaffen. Nach der Gründung der „Japanischen Vereinigung für *sōsaku hanga*“ (Nihon sōsaku hanga kyōkai) im Jahr 1918 breitete sich die *sōsaku hanga*-Bewegung in ganz Japan aus, und es gab viele, die sich mit diesem Genre auseinandersetzten. Dass das Verkehrsministerium bereits im Jahr 1900 die Erlaubnis erteilt hatte, auf Postkarten Bilder zu drucken, trug ebenfalls nicht unwesentlich zur landesweiten Ausbreitung der *sōsaku hanga*-Bewegung bei. Die noch heute in Japan übliche Sitte, bebilderte Neujahrsgrußkarten zu verschicken, nahm damals ihren Anfang mit Postkarten, die in Holzschnitttechnik hergestellt wurden. Die Mode, in Holzschnitttechnik Bildpostkarten herzustellen, ist ein Symbol für den Schaffensstil, der darin besteht, vom Entwurf über den Holzschnitt bis hin zum Druck alles selbst zu machen, und hat auf gewisse Weise der Kunstrichtung *sōsaku hanga* die Mög-

lichkeit gegeben, sich zu entwickeln. Um die *sōsaku hanga*-Bewegung weiter voranzutreiben, beschlossen die „Japanische Vereinigung für *sōsaku hanga*“ und eine Vielzahl weiterer *hanga*-Vereinigungen im Jahr 1931, sich zur „Japanischen *hanga*-Vereinigung“ (Nihon hanga kyōkai) zusammenzuschließen. Diese Vereinigung organisierte 1934 im Musée des Arts Décoratifs in Paris eine Ausstellung mit dem Titel „Der moderne japanische Holzdruck und seine Ursprünge“, in der *sōsaku hanga* aus Japan vorgestellt wurden.

Im Jahr 1930, als die *sōsaku hanga*-Bewegung bereits florierte, gründete der für die Erforschung von Relikten aus dem Altertum bekannte Kumata Ryōji die *hanga*-Zeitschrift *Shiro to kuro* („Weiß und Schwarz“), die zum Symbol wurde für die Kunst, *sōsaku hanga* zu gestalten, bei denen vom Entwurf über den Holzschnitt und den Druck alles von einer Person ausgeführt wird. Dieser Zeitschrift verdanken sowohl der später im Ausland zu Ruhm und Ansehen gelangte Munakata Shikō als auch Taninaka Yasunori, dessen Lebenslauf in völligem Kontrast zu dem des erfolgreichen Munakata stand, ihre Karriere.

Munakata, der nach dem Krieg auf der Biennale in São Paulo (1955) den höchsten Preis in der Kategorie Druckgrafik und auf der 28. Biennale in Venedig (1956) den Großen Internationalen Preis für Holzschnitte gewann und sowohl in Europa als auch in Amerika weithin bekannt ist, war von äußerst ehrgeizigem Charakter und hatte es sich bereits zu der Zeit, als er zum Kreis um die Zeitschrift *Shiro to kuro* gehörte, zum Ziel gesetzt, ein Künstler von gleichem Rang wie van Gogh zu werden. Den kraftvollen Werken von Munakata, die für ihre riesigen Ausmaße bekannt sind, sein starkes Selbstwertgefühl widerspiegeln und vor Lebensfülle nur so strotzen, gelang es vergleichsweise schnell, international Anerkennung zu finden. Sein 1936 auf einer japanischen Gemäldeausstellung ausgestelltes Werk *Yamato shi uruwashi* („Schönes Yamato“) begründete Munakatas Ruhm.

Das hohe Lob für Munakatas Werke kam vor allem von Konservativen, die in den 1930er Jahren, als in Japan alle Gedanken gleichgeschaltet waren, eine Rückkehr zu traditionellen Werten anstrebten und deren Forderungen auch rasch auf fruchtbaren Boden gefallen waren. Insbesondere Yanagi Muneyoshi, der die japanische Volkskunstbewegung (*mingei undō*) anführte, und einige seiner Anhänger sprachen Munakatas Werken hohes Lob dafür aus, dass in ihnen der Gedanke der Volkskunst verkörpert sei. Sie priesen Munakata dafür, dass seine Kunst fest in der heimischen japanischen Kultur verwurzelt war. Auch die Vertreter der Nihon roman-ha („Japanische Romantische Schule“), die den zur Zeit des Wiederaufbaus nach dem großen Kantō-Erdbeben von 1923 ins Land strömenden Modernismus verwarfen und die Rückkehr zu einer klassischen, auf dem Buddhismus basierenden Kultur anstrebten, unterstützten Munakata voll und ganz. Munakata selbst war stark von der Nihon roman-ha

beeinflusst und erkor später japanische Göttersagen und buddhistische Themen zu Motiven von epischen Bildern im Großformat. Repräsentativ dafür ist das Werk *Shaka jūdai deshi* („Die zehn Adepten des Shakyamuni“; 1939), auf dem Buddha in Lebensgröße abgebildet ist.

Die Rückkehr zu von japanischer Tradition angehauchten Werken beschränkte sich in den 1930er Jahren im Bereich der Holzschnittkunst jedoch nicht nur auf Munakatas Werk, sondern war auch bei vielen anderen Künstlern festzustellen. Die Gründung der Zeitschrift *Shiro to kuro* an sich ging auf die Ausbreitung der Volkskunstbewegung und der Japanischen Romanistischen Schule zurück. Einer, der im Hinblick auf *Shiro to kuro* zum Ausdruck kommende Tendenz und seine Einstellung gegenüber der damaligen Situation schon früh zum Rivalen von Munakata wurde, war Taninaka Yasunori, der sich von anderen *hanga*-Künstlern nicht unbeträchtlich unterscheidet.

Der Holzschnitt in Abb. 1 trägt den Titel *Mutter Hous* (1933). Einer Erklärung zufolge ist das eine Fehlschreibung des deutschen Wortes „Mutterhaus“. Der in romanischen Lettern geschriebene Titel *Mutter Hous* erscheint oben auf dem Bild, wobei interessanterweise „Mutter“ von links und „Hous“ spiegelverkehrt von rechts gelesen wird. Es ist ein schattenbildähnliches, illusionäres Bild, das an eine Filmszene oder ein Bühnenbild erinnert und in seiner Art repräsentativ für die Werke Taninakas ist. Obwohl Taninakas Karriere ebenso wie die von Munakata bei der Zeitschrift *Shiro to kuro* ihren Anfang nahm, ist der Eindruck, den seine Werke vermittelt, ein völlig anderer als der, den man beim Betrachten von Munakatas Werken erhält.

Taninaka kam 1897 im Bezirk vor den Toren des Hase-Tempels in der Präfektur Nara zur Welt. Das Hase-Gebiet war schon vor der Errichtung eines



Abb. 1: *Mutter Hous* (1933)

buddhistischen Tempels ein dem Shintō heiliges Gelände. In seinen *Kawaii ryū* („Goldiger Drache“, 1933; Abb. 2), *Doragonzu dorīmu* („Drachentraum“, ca. 1939), *Ryū o utsu* („Kampf mit dem Drachen“, ca. 1939) und *Orochi* („Riesenschlange“, 1937) betitelten Bildern kommen Lebewesen als



Abb. 2: *Kawaii ryū* („Goldiger Drache“, 1933)

Motive vor, bei denen man nicht genau unterscheiden kann, ob sie buddhistischen oder shintōistischen Ursprungs sind, die möglicherweise aber mit diesem speziellen Geburtsort in Verbindung stehen.

Nachdem der Vater arbeitslos geworden war, zog die Familie 1904 nach Korea, und zwar nach Pjöngjang, der heutigen Hauptstadt Nordkoreas. In

vielen seiner Werke lässt sich eine Vermischung von Landschaftsmotiven aus Korea, wo Taninaka mehr als 10 Jahre seines Lebens verbrachte, und japanischen Motiven erkennen. In dem Zyklus *Shōnen gashū* („Sammlung von Jugendbildern“), der 1932 als Reminiszenz an die Jugendzeit entstand, gibt es neben dem Bild *Sakura* („Kirschen“), auf dem der bei dem großen Erdbeben von 1923 zerstörte zwölfstöckige Turm von Asakusa zu sehen ist, auch eines, das den Titel *Chōsen no yoru* („Koreanische Nacht“) trägt. Auch das in Korea häufig anzutreffende Motiv eines auf dem Rücken eines Tigers reitenden Kindes erscheint mehrmals in seinen Werken wie z. B. in *Dōjikiko* („Kind auf einem Tiger reitend“, 1939) und *Sōko* („Tiger in vollem Lauf“, 1935).

Taninaka, der in einem aufs engste mit Religion verknüpften Ort geboren wurde und bis zum achtzehnten Lebensjahr in Korea aufwuchs, führte später das Leben eines Vagabunden auf den Straßen Tōkyōs. Während sich in den späten 1920er Jahren die *sōsaku hanga*-Bewegung immer weiter ausbreitete, begann Taninaka, inspiriert von den damals in großer Zahl veröffentlichten Handbüchern und Anleitungen über *hanga*-Technik, im Selbststudium *hanga* zu erschaffen. Damals scheint er kein Schnitzmesser, sondern vielmehr eine Art von Meißel, mit dem man die Speichen von westlichen Schirmen anschliff, verwendet zu haben. Den ersten Werken, die Taninaka, nachdem er sich die Technik selbst beigebracht hatte, fertigte, wie beispielsweise der *Mōsō*-Serie („Wahn-Serie“, 1925), sieht man zwar ihre Ungelenkheit noch an, doch lassen sie schon zumindest ansatzweise erkennen, was später die Einzigartigkeit seiner illusionären Werke ausmacht.

Ab den 1930er Jahren arbeitete Taninaka an der Zeitschrift *Shiro to kuro* mit und widmete sich intensiv der Herstellung von *hanga*. Die Mitarbeit an dieser Zeitschrift lässt sich auch an seinem sich ändernden Stil erkennen. Seine bis dahin von Linienführung geprägten *hanga* waren nunmehr schwarz und weiß und bekamen einen mehr bildhaften Charakter wie beispielsweise das Bild *Jigazō* („Selbstbildnis“; Abb. 3) aus dem Jahr 1932. Um die Umrisse seiner Gestalt zu schaffen, nahm er jedoch nicht schwarze Tusche für die Linienführung, was den Kontrast zu den weißen Teilen des Papiers, die nach dem Drucken bleiben, verstärkt. Schwarz und Weiß schaffen auf der Oberfläche eine Struktur von Volumen und Raum.

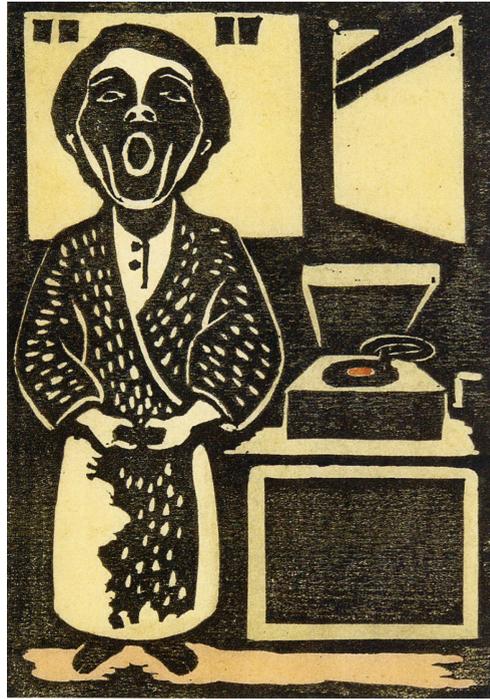


Abb. 3: *Jigazō* („Selbstbildnis“, 1932)

Das Bild entstand ungefähr um die gleiche Zeit, als auch Munakata Shikō anfang, bei der Zeitschrift *Shiro to kuro* mitzuarbeiten. Im Vergleich kann man sagen, dass Taninaka zwar Munakatas Talent in allen Aspekten zu würdigen wusste, seine eigene Karriere jedoch auch nicht sehr viel später einen Aufschwung nahm. Er erwarb sich die Anerkennung von Literaten wie Uchida Hyakken und Satō Haruo, für deren Bücher er oft Illustrationen und Einbände entwarf. Wegen der hohen Qualität der in *hanga*-Technik erstellten Illustrationen seien dabei besonders Uchidas *Ōsama no senaka* („Der Rücken des Königs“, 1933) und Satōs *FOU* (1936) hervorgehoben.

Da Uchida in diesem Werk neun Fabeln zu einem prachtvoll gestalteten Buch vereinen wollte, bilden fast auf jeder Seite die Holzschnitte von Taninaka das Kernstück (Abb. 4). Gleichwohl diese Illustrationen eine Auftragsarbeit waren, rühmte Uchida die von Taninaka geschaffenen „feinen Holzschnitte“ und legte so den Grundstein für die wachsende Wertschätzung, die Taninakas Werke danach landesweit erfuhren. Die Veröffentlichung von Uchidas *Ōsama no senaka* war eigentlich für 1933 geplant, verspätete sich jedoch aufgrund von Taninakas Hang zur Herumtreiberei erheblich. Weil er den sich wie ein Luftballon nach irgendwohin treiben lassenden Taninaka oft nicht erreichen



Abb. 4: Illustration zu Uchida Hyakkens *Ōsama no senaka* („Der Rücken des Königs“, 1933)



Abb. 5: *Efferutō* („Eiffelturm“), Illustration zu Satō Haruos *FOU* (1936)

Abb. 5): Wie sich die Autos um den Eiffelturm schlängeln, lässt wiederum an den vagabundierenden Lebenswandel denken, den Taninaka selbst führte.

Dank der Unterstützung vieler Autoren konnte Taninaka Mitte der 1930er Jahre eine Vielzahl von Holzschnitten herstellen. Im Gegensatz jedoch zu Munakatas Werken wie *Shaka jūdai deshi* („Die zehn Adepten des Shakyamuni“), oder *Daiseikai no saku* („Die große weite Welt auf Paneelen“, 1969), sind die meisten von Taninakas Werken selbst dann, wenn sie nicht als Buchillustrationen geschaffen wurden, von äußerst kleinem Format. Auch Taninakas so genannte „große“ Werke wie z. B. *Seishun no bohyō* („Grabstein für die Jugend“, 1933; Abb. 6) sind nicht größer als 30 cm im Quadrat. Auch in den quadratischen, etwa 9 x 9 cm messenden Bildern seiner Sammlung *Gensōshū* („Illusionssammlung“, 1933) kommt diese Eigenart seiner Bilder deutlich

konnte, gab ihm Uchida den Spitznamen „*fūsengahaku*“, was so viel wie „Luftballon-Künstler“ bedeutet. Dieser Spitzname wurde als Sinnbild für den in Lumpen Tōkyō durchstreifenden und herumvagabundierenden Taninaka gesehen, weshalb man ihn auch häufig benutzte.

Auch das 1936 veröffentlichte Werk *FOU* von Satō Haruo wurde von der Kritik hoch geschätzt. Trotz ihrer Winzigkeit kommt in den Illustrationen von Taninaka, die die in Paris spielende illusionäre Geschichte begleiten, seine große Kunstfertigkeit zum Ausdruck. Die bekannteste Illustration ist dabei das Bild *Efferutō* („Eiffelturm“;

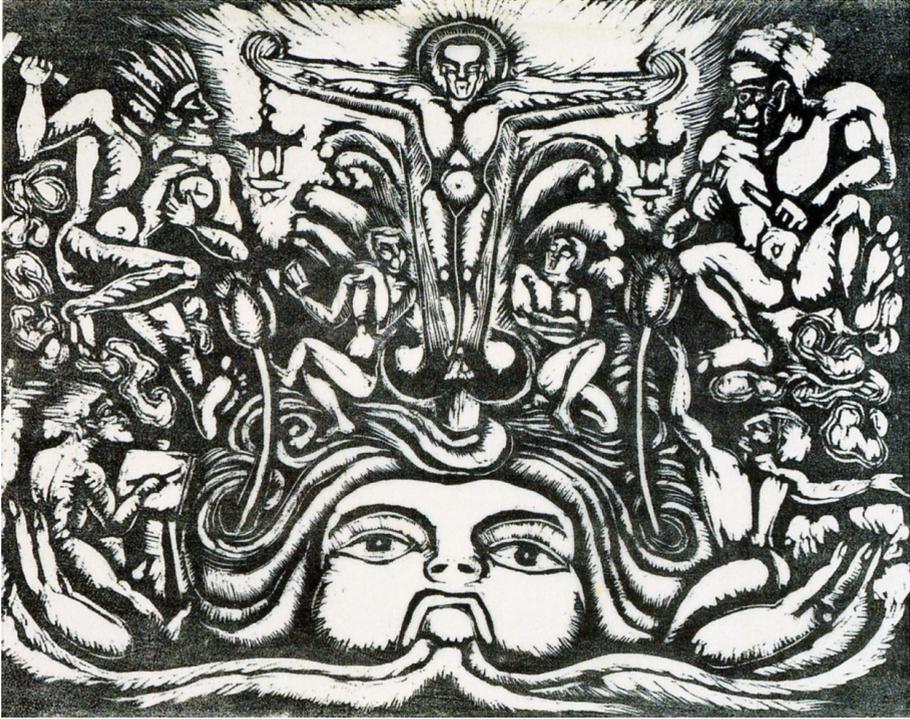


Abb. 6: *Seishun no bohyō* („Grabstein für die Jugend“, 1933)

zum Ausdruck. Obwohl man nun sagen könnte, dass seine Karriere als Buchdeckel- und Buchillustrator ihn zu diesem kleinen Format geführt hat, war für seine vielfältigen Motive dieses Format eine wichtige Voraussetzung. Dieses kleine Format kann auch als ablehnende Reaktion auf die von Munakata bevorzugte Malweise, d. h. dessen „ausdrucksstarke“ Werke, die seine tiefe Verwurzelung in der heimischen japanischen Literatur auch so treffend auszudrücken vermochten, gewertet werden. Während Munakata Taninaka hoch schätzte, fand Taninaka Munakatas Werke kalt und abweisend. Man könnte auch sagen, dass das in Munakatas Werken zum Ausdruck kommende Streben, „großartige“ Werke schaffen zu wollen, und auch die ungeschminkte Art, seine Heimatverwurzelung zu zeigen, bei Taninaka auf Abneigung stießen. Im Gegensatz zu Munakata, für den die Ausdruckskraft einer großen Bildfläche eine Grundvoraussetzung war, scheinen die absichtlich klein gewählten Formate Taninaka größere Freiheit in der Wahl von Motiven und in der Ausführung gelassen zu haben. Die Motive seiner Werke haben ihre Wurzeln nicht allein in der religiösen Bedeutung seines Herkunftsortes, sondern umfassen daneben auch Landschaftsmotive aus Korea, wo er seine Jugendjahre verbracht hatte, und die Wiederauferstehung Tōkyōs als moderne Stadtland-

schaft; in ihnen verbünden sich deutscher Expressionismus und Surrealismus zu einer illusionären Welt.

In den 1930er Jahren sind Taninakas Werke aufs engste mit der krassen Umgestaltung, die die Hauptstadt Tōkyō erfuhr, verknüpft. Die nach dem Ersten Weltkrieg im Jahr 1921 beschlossene Neuordnung der Stadtteile, um ein neues Tōkyō zu schaffen, wurde nach den Feuersbrünsten, die im Zuge des großen Kantō-Erdbebens auftraten, konsequent durchgeführt und formten die Stadt in einem irrsinnigen Tempo in eine Stadt der Moderne um. Die Modernisierung und Verwestlichung der Stadt Tōkyō und ihrer Gebäude, die Verwandlung von Stadtteilen wie Ginza und Asakusa in geschäftige Viertel bildeten eine Motivquelle für Taninaka. In seiner *Machi no hon* („Stadtteilbücher“) betitelten Serie von 1933 findet man deshalb Bilder wie z. B. *Mūran rūju*



Abb. 7: *Mūran rūju* („Moulin Rouge“); aus der Serie *Machi no hon* („Stadtteilbücher“, 1933)

(„Moulin Rouge“; Abb. 7), ein damals beliebtes Revuetheater in Shinjuku, *Shinema Ginza* („Cinema Ginza“; Abb. 8), ein in der Ginza gelegenes Lichtspielhaus, sowie viele der gern von Taninaka frequentierten Geschäftsstraßen von Tōkyō. Damals trug Taninaka Farben gern mit den Fingern auf, eine Technik, die auch bei dem eingangs erwähnten Werk *Mutter Hous* angewandt wurde. Was den Farbauftrag anging, zeichnete sich Taninaka durch eine ihm eigene Art und Weise aus, denn er trug sie von sich wegstreichend nach dem jeweiligen Muster auf, bevor er sich ans Drucken machte.



Abb. 8: *Shinema Ginza* („Cinema Ginza“); aus der Serie *Machi no hon* („Stadtteilbücher“, 1933)

Der Modernist Taninaka, der das moderne Tōkyō ohne festen Wohnsitz durchstreifte, hielt sich am liebsten in Cafés auf. Nach dem großen Kantō-Erdbeben und den danach wütenden Feuern stieg deren Zahl enorm an, und so gibt es



Abb. 9: *Biru ni yoru onna* („Frau, sich auf ein Gebäude stützend“, 1931)

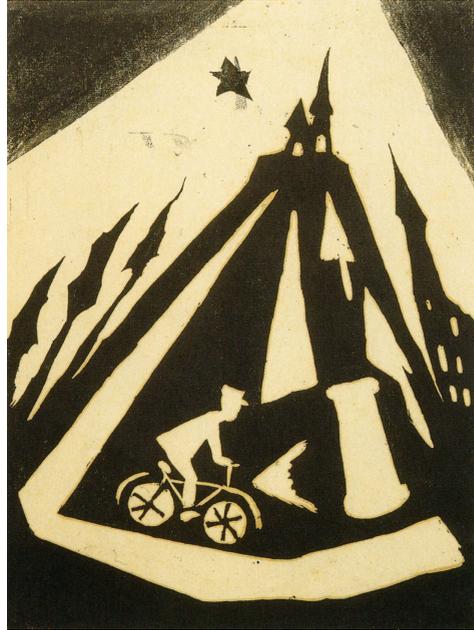


Abb. 10: *Jitensha A* („Fahrrad A“, 1932)

auch eine Reihe von Werken mit Café-Motiven. Beim Herstellen seiner *hanga* benötigte Taninaka Unmengen von Kaffee. Es wird berichtet, dass er, als er einmal zu sehr in sein Werk vertieft war, den Abfluss mit Kaffeesatz verstopfte. Er soll gelegentlich auch alle möglichen Leute, die er kannte, um Geld für Kaffee angegangen haben.

Auch alle möglichen Geräte und Maschinen, die damals das Leben der Menschen zu verändern begannen, waren für Taninaka von großem Interesse. Angefangen mit dem zuvor erwähnten Selbstbildnis, auf dem ein Phonograph zu sehen ist, tauchen in seinen Werken häufig auch Telefone, Autos, Luftschiffe und Flugzeuge auf. Bei dem Werk *Biru ni yoru onna* („Frau, sich auf ein Gebäude stützend“, 1931; Abb. 9) bildet ein Gebäude, das den modernen Baustil symbolisiert und auf das sich eine riesige Frau mit dem Ellebogen abstützt, den Mittelpunkt. Rechts oben auf diesem Bild sieht man das deutsche Luftschiff Graf Zeppelin, das 1929 nach Japan kam und einen riesigen Wirbel verursachte.

Was jedoch noch mehr als diese Symbole der Moderne Taninakas Motivwahl beeinflusste und einen großen Einfluss auf seine Werke ausübte, waren das Kino und der Tanz. Taninaka liebte Kinofilme über alles und frequentierte auf seinen Streifzügen neben Cafés vor allem Kinos. Besonders angetan hatte es ihm Robert Wienes *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920). Man kann füh-



Abb. 11: *Keijō* („Seoul“, 1932)

len, dass er ebenso wie Tanizaki Jun'ichirō und Satō Haruo, die beide frühzeitig Interesse für den deutschen expressionistischen Film zeigten, seinen Finger am Puls der Zeit hatte. In seinem Werk *Jitensha A* („Fahrrad A“, 1932; Abb. 10) ist der expressionistische Stil stark ausgeprägt. Anklänge an Szenen wie die, in der der Schlafwandler Cesare von Dr.

Caligari manipuliert durch krumme Gassen wandert, gibt es nicht nur in seiner Serie *Machi no hon*, in *Jitensha A* oder *Sakamichi o iku* („Einen ansteigenden Weg gehen“, 1932), also Werken, die die Architektur der Moderne zum Thema haben, sondern sind auch sehr stark in Werken wie *Keijō* („Seoul“, 1932; Abb. 11), dessen Motiv eine koreanische Ansicht ist, zu finden.

Zusätzlich zum Einfluss des deutschen expressionistischen Films spielte auch der Tanz eine große Rolle bei der Erschaffung seiner *hanga*. Ein dem modernen japanischen *butō*-Tanz entnommenes Motiv findet sich auf einem *Hadaka no mai* („Nackter Tanz“, ca. 1928) betitelten Bild. Dieses Motiv hat er später wiederholt verwendet, u. a. in *Ai no odori* („Liebestanz“, Datum unbekannt). Werke dieser Art wurden unter dem Oberbegriff *butō* (Tanz) zusammengefasst, denn auf allen sind sich beim Tanz die Glieder verdrehende Gestalten auf einer seltsam und expressionistisch aussehenden Bühne zu sehen (Abb. 12). Auf einem in Bleistift ausgeführten Selbstbildnis Taninakas (*Jigazō I*; Abb. 13) kann man gut erkennen, dass er klein gewachsen und mager war. Es ist auch bekannt, dass er seine Förderer oft überraschte, indem er ihnen, seinen nur aus Haut und Knochen bestehenden Körper vollkommen beherrschend, eine selbstvergessene Tanzeinlage darbot. Es heißt, dass Taninaka die linkischen, zuckenden Bewegungen, mit denen Cesare im Caligari-Film aus der Kiste steigt, nachdem er erwacht ist, bewusst in seinen Tanz einbaute. In seinem Tanz, in seinen Bewegungen lassen sich gewissermaßen die Umwälzungen ablesen, die in seiner Zeit stattfanden. Nachdem er in Berlin völlig hingerissen Niddy Impekoven hatte tanzen sehen, führte Murayama Tomoyoshi nach seiner Rückkehr aus Deutschland bei Ausstellungen der von ihm 1923 mit-



Abb. 12: *Butō* („Tanz“, ca. 1928)

begründeten dadaistischen Künstlervereinigung MAVO eine nackte Tanzvorführung vor. Es gibt genügend Hinweise dafür, dass Taninaka, der zum engeren Kreis von MAVO gehörte, tatsächlich auf einer MAVO-Bühne tanzte. Dabei ist durchaus vorstellbar, dass er, während er seinen mageren Körper wild kreisen ließ, schon überlegte, wie er das in seinen Werken umsetzen könnte.

Die Seite Taninakas, die ihn als modernen Maler zeigt, verschwand jedoch ab etwa 1935 immer mehr. An die Stelle von modernen Maschinen und Fahrzeugen treten oft Blumen, Kinder und Tiere. Wie auf Bildern wie *Shōnen raisan* („Anbetung der Jugend“, ca. 1939; Abb. 14), *Soradōji* („Himmelskind“, ca.



Abb. 13: *Jigazō* („Selbstbildnis“, Datum unbekannt)

1940) oder *Dōjikiko* („Kind auf einem Tiger reitend“, 1939) zu erkennen ist, hat er eine Art Rahmen geschaffen, in dessen Mitte sich, ganz wie von diesem beschützt, eine umso gemütlichere Welt auftut. Vor dem Hintergrund von Ereignissen wie dem so genannten „Mandschurischen Zwischenfall“, dem Krieg mit China und dem Krieg im Pazifik scheint der ständig an Boden zu gewinnende Totalitarismus Taninaka dazu getrieben zu haben, sich in die Welt seiner Werke zurückzuziehen. Zwar gibt es die Sammlung *Sensō hangashū* („Sammlung von Kriegsholzschnitten“, 1933; Abb. 15), die den wirklichen Krieg zum Thema hat, sie fällt aber, weil sie sich mit den Dingen, wie sie wirklich sind, auseinandersetzt, unter Taninakas Werken total aus dem Rahmen. Es ist ein starkes, krasses Werk, das auf Bitten der Zeitschrift *Shiro to kuro* entstand. Obwohl der Krieg auch in Taninaka selbst tobte, scheint er nicht unmittelbar zum zentralen Motiv seiner Werke geworden zu sein.

Dass Taninaka Yasunori als *hanga*-Künstler ein völlig anderes Leben führte als sein Rivale Munakata, der sich so gut darauf verstand, sich der Zeitströmung anzupassen und mit seinen Werken geschickt auf die konservative Schicht und ihr Streben nach einer volkstümlichen Identität einging, ist klar zu erkennen. Obwohl es ihn immer wieder dazu trieb, neue *hanga* zu



Abb. 14: *Shōnen raisan* („Anbetung der Jugend“, ca. 1939)



Abb. 15: *Sessen* („Harter Kampf“), aus *Sensō hangashū* („Sammlung von Kriegsholzschnitten“, 1933)

schaffen, nahm es mit seinen Lebensverhältnissen allmählich eine Wendung zum Schlechteren. Und obwohl er oft Aufträge für Buchdeckel und Vignetten bekam, setzte Taninaka sein Vagabundenleben auf den Straßen Tōkyōs fort. Im Jahr 1941 jedoch bezog er in einem Haus namens Motoyama-Haus, in dem eigentlich nur Frauen wohnten, ein Appartement, wodurch er zum Gesprächsstoff für die ganze Nachbarschaft wurde. Als das Haus 1945 nach einem Luftangriff abbrannte, ging es ihm körperlich nicht mehr gut genug, um sein altes unstetes Leben wieder aufzunehmen. Er schien daraufhin in eine Art Luftschutzkeller oder Wellblechhütte gezogen zu sein und dort noch eine Weile von Kürbissen, die er selber zog, gelebt zu haben, er war aber nicht mehr in der Lage, weitere Werke zu schaffen. 1946 wurde er tot unter seinem ausgebrannten Unterschlupf gefunden. Er war verhungert.

Wie bereits zuvor festgestellt, sind viele der Holzschnitte, die Taninaka hinterlassen hat, stark vom deutschen Expressionismus und vom Modernismus der frühen Shōwa-Zeit beeinflusst, andererseits ist durch seine Verwendung von Landschaftsmotiven aus Korea, wo er seine späte Kindheit und frühe Jugend verbracht hat, sowie von Tiger- und Drachenmotiven die Verschmelzung von fernöstlichen und westlichen Motiven als besonderes Charakteristikum seiner Werke hervorzuheben.

Modernistische Anklänge sind zwar in vielen von Taninakas Werken zu finden, dass seine Werke jedoch auch heute noch eine enorme Ausdruckskraft ausstrahlen, mag nicht nur an der Widerspiegelung der modernen Welt zu Beginn der Shōwa-Zeit liegen, sondern wohl auch daran, dass er nie aufgehört hat, der eben in dieser Zeit herrschenden Atmosphäre mit Unbehagen und einem Gefühl der Disharmonie zu begegnen. Indem sich die buddhistischen und shintōistischen Motive, die ihm sein Geburtsort eingab, und die Landschaftsmotive Koreas manchmal gegenseitig abstießen und manchmal harmonisch vermischten, schuf Taninaka in seinen Werken eine illusionäre Welt. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Hauptelemente von Taninakas Werken einerseits sowohl in der steten Wiederkehr von fernöstlichen, in ihrer volkstümlichen Anziehungskraft durchaus mit denen von Munakata zu vergleichenden Motiven liegen, gleichzeitig aber auch im Einsatz von Motiven wie Flugzeugen, Robotern, Maschinen, Cafés und Kino, die stellvertretend für die Stadt der Moderne stehen, im Künstler aber auch ein Gefühl des Unbehagens und der Disharmonie erweckten.

Im Vergleich zu Munakata, dem nach dem Krieg allerlei Preise verliehen wurden und der auch weiter schöpferisch wirkte, kann man nicht umhin festzustellen, dass Taninakas Leben, insbesondere wenn man sein Ende bedenkt, nichts als ein einziger Fehlschlag war. Im Hinblick auf die Welt, die er in seinen Werken erschuf, muss man jedoch sagen, dass Taninaka in der Geschichte der japanischen *hanga* eine selten anzutreffende künstlerische Freiheit errungen hat, denn seine Werke sind frei von jeglicher Ideologie. Die illusionäre Welt seiner Bilder, die er sich mit nacktem Körper wild tanzend entdeckte, lässt sich weder dem Modernismus noch der heimischen Volkskunst zuordnen. Die Werke, die Taninaka mit seinem feinen Sinn für die Vergänglichkeit der Welt erschuf, sind einzigartig. Indem sie sowohl den Erfolg als auch die Problematik, mit der sich die *sōsaku hanga*-Bewegung konfrontiert sah, verkörpern, kommt ihnen in der Geschichte der japanischen *hanga* eine Sonderstellung zu.

Literatur

KITA Mariko (Hg.)

1996 *Taninaka Yasunori no hanga sekai: Kūsō no tamatebako – Botsugo gojūnen* [Die Holzschnitt-Welt von Taninaka Yasunori: Schatzkästchen der Phantasie – Zum 50. Todestag]. Tōkyō: Nihon keizai shinbunsha.

RYŌJI Kumata (Hg.)

1976 *Taninaka Yasunori hanga tengoku* [Taninaka Yasunoris Holzschnitt-Paradies]. Tōkyō: Iwasaki bijutsusha (Sōsho bijutsu no izumi; 30).

SAKAI Tadayasu

1990 *Senkūhyakusanjūendai no hanga. Tōi taiko. Nihon kindai bijutsu shiko* [Die Holzschnitte der 1930er Jahre. Ferne Trommel. Persönliche Ansichten zur modernen japanischen Kunst]. Tōkyō: Ozawa shoten.

SHIBUYA KURITSU SHŌTŌ BIJUTSUKAN (Hg.)

1996 *Taninaka Yasunori to Ryōji Kumata. „Shiro to kuro“ no nakamatachi. Tokubetsu chinretsu* [Sonderausstellung Taninaka Yasunori und Ryōji Kumata, Kollegen bei „Shiro to kuro“]. Tōkyō: Shibuya kuritsu shōtō bijutsukan.

2003 *„Taninaka Yasunori no yume. Shinema to kafe to kaiki no maboroshi“-ten zuroku* [Katalog zur Ausstellung „Taninaka Yasunoris Traum. Die Vision von Kino, Café und Geheimnis“]. Tōkyō: Shibuya kuritsu shōtō bijutsukan.

YAMAMOTO Masayo

1994 *Kijinden* [Biografie eines Sonderlings]. Tōkyō: Shūeisha.

YOSHIDA Kazuhiko

1998 *Kabocha to fūsenгахaku* [Kürbis und Luftballon-Künstler]. Tōkyō: Yomiuri shinbunsha.

AUTOREN

- AIHARA Ken: Universitätslektor, Juristische Fakultät, Meiji-Universität, Tōkyō
- DOMENIG, Roland: Präsident des Akademischen Arbeitskreises Japan, Universitätsassistent, Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, Universität Wien
- EDER, Franz X.: außerordentlicher Professor, Historisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, Universität Wien
- EIGNER, Peter: außerordentlicher Professor, Historisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, Universität Wien
- HAIDER-PREGLER, Hilde: ordentliche Professorin, Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, Universität Wien
- HARA Michio: emeritierter Professor (Literarische Fakultät), Meiji-Universität, Tōkyō
- ITODA Sōichirō: ordentlicher Professor, Literarische Fakultät, Meiji-Universität, Tōkyō
- LINHART, Sepp: Vorstand des Instituts für Ostasienwissenschaften, ordentlicher Professor, Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, Universität Wien
- MANZENREITER, Wolfram: Assistenzprofessor, Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, Universität Wien
- SCHERMANN, Susanne: ordentliche Professorin, Juristische Fakultät, Meiji-Universität, Tōkyō
- TSUNEKAWA Takao: ordentlicher Professor, Literarische Fakultät, Meiji-Universität, Tōkyō
- WATANABE Narumi: außerordentliche Professorin, Handelswissenschaftliche Fakultät, Meiji-Universität, Tōkyō

Beiträge zur Japanologie

Monographienreihe der Abteilung für Japanologie am Institut für Ostasienwissenschaften der Universität Wien. Herausgeber: Sepp Linhart

Lieferbare Bände:

- Bd. 5 Dieter JETTMAR, *Der Fischereiwirtschaftschatz an der japanischen Pazifikküste*. 1968; v, 130 S. € 6,50
- Bd. 9 Günter WENCK, *Der Ausrufsatz in der Syntax des Japanischen*. 1972; 44 S. € 2,00
- Bd. 12 Alexander SLAWIK, Josef KREINER, Sepp LINHART und Erich PAUER, Aso. *Vergangenheit und Gegenwart eines ländlichen Raumes in Südjapan. Band 1: Einführung und Überblick*. 1975; 244 S. € 16,00
- Bd. 15 Regine MATHIAS, *Industrialisierung und Lohnarbeit. Der Kohlebergbau in Nord-Kyūshū und sein Einfluß auf die Herausbildung einer Lohnarbeiterschaft*. 1978; 371 S. € 16,00
- Bd. 17 *Die Japanerin in Vergangenheit und Gegenwart*. 1981; 325 S. € 18,00
- Bd. 18 Josef KREINER und Martin KANEKO, Aso. *Vergangenheit und Gegenwart eines ländlichen Raumes in Südjapan Bd. 3*. 1982; 197 S. € 12,50
- Bd. 19 Sepp LINHART, *Organisationsformen alter Menschen in Japan. Selbstverwirklichung durch Hobbies, Weiterbildung, Arbeit*. 1983; 169 S. € 11,50
- Bd. 22 Peter GETREUER, *Der verbale Pazifismus. Die Verteidigung Japans 1972–1983 in demoskopischen Befunden*. 1986; 667 S. € 35,00
- Bd. 23 Ingrid KARGL, *Ausgestoßen – Eingeschlossen. Die Hospitalisierung psychisch Kranker in Japan*. 1987; xii, 369 S. € 22,00
- Bd. 24 Ingrid KARGL, *Old Age in Japan. Long-Term Statistics*. 1987; xiv, 394 S. € 24,00
- Bd. 25 Megumi MADERDONNER, *Old Age in Japan. An Annotated Bibliography of Japanese Books*. 1987; viii, 257 S. € 18,00
- Bd. 26 Livia MONNET, *Paradies im Meer des Leidens: Die Minamata-Krankheit im Werk der Schriftstellerin Ishimure Michiko*. 1988; vii, 311 S. € 22,00
- Bd. 27 Ulrike WÖHR, *Frauen und Neue Religionen. Die Religionsgründerinnen Nakayama Miki und Deguchi Nao*. 1989; 190 S. € 14,50
- Bd. 28 Ingrid GETREUER-KARGL, *Ende der Dynamik? Eine Expertenbefragung zur Alterung der japanischen Gesellschaft*. 1990; xii, 282 S. € 18,00
- Bd. 29 Eva BACHMAYER, Wolfgang HERBERT und Sepp LINHART (Hg.), *Japan von Aids bis Zen. Referate des achten Japanologentages vom 26. bis 28. September 1990 in Wien. 2 Teile*. 1991; ix, vii, 554 S. € 26,00
- Bd. 30 Wolfgang HERBERT, *Die asiatische Gefahr. Ausländerkriminalität in Japan als Argument in der Diskussion um ausländische ‚illegale‘ ArbeitsmigrantInnen*. 1993; x, 272 S. € 20,50
- Bd. 31 Sepp LINHART, *Japanologie heute. Zustände - Umstände*. 1993; 184 S. € 14,50

- Bd. 32 Sepp LINHART, Erich PILZ und Reinhard SIEDER (Hg.), *Sozialwissenschaftliche Methoden in der Ostasienforschung*. 1994; 187 S. € 14,50
- Bd. 33 Wolfram MANZENREITER, *Leisure in Contemporary Japan. An Annotated Bibliography and List of Books and Articles*. 1995. 178 S. € 14,50
- Bd. 34 Sabine FRÜHSTÜCK, *Die Politik der Sexualwissenschaft. Zur Produktion und Popularisierung sexologischen Wissens in Japan 1908-1941*. 1997. 290 S. € 23,50
- Bd. 35 Martin SELLNER, *Wörterbuch sprachwissenschaftlicher Fachtermini. Japanisch-Deutsch, Deutsch-Japanisch*. 1998. 262 S. € 23,50
- Bd. 36 Wolfram MANZENREITER, *Die soziale Konstruktion des japanischen Alpinismus. Kultur, Ideologie und Sport im modernen Bergsteigen*. 2000. xviii, 300 S. € 20,50
- Bd. 37 Sepp LINHART (Hg.), *Wien und Tokyo um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert*. 2003; 230 S. € 20,-
- Bd. 38 Brigitte STEGER and Lodewijk BRUNT (ed.), *Night-Time and Sleep in Asia and the West. Exploring the dark side of life*. 2006; xii, 224 S. € 20,-