

The Photoplay in Japan

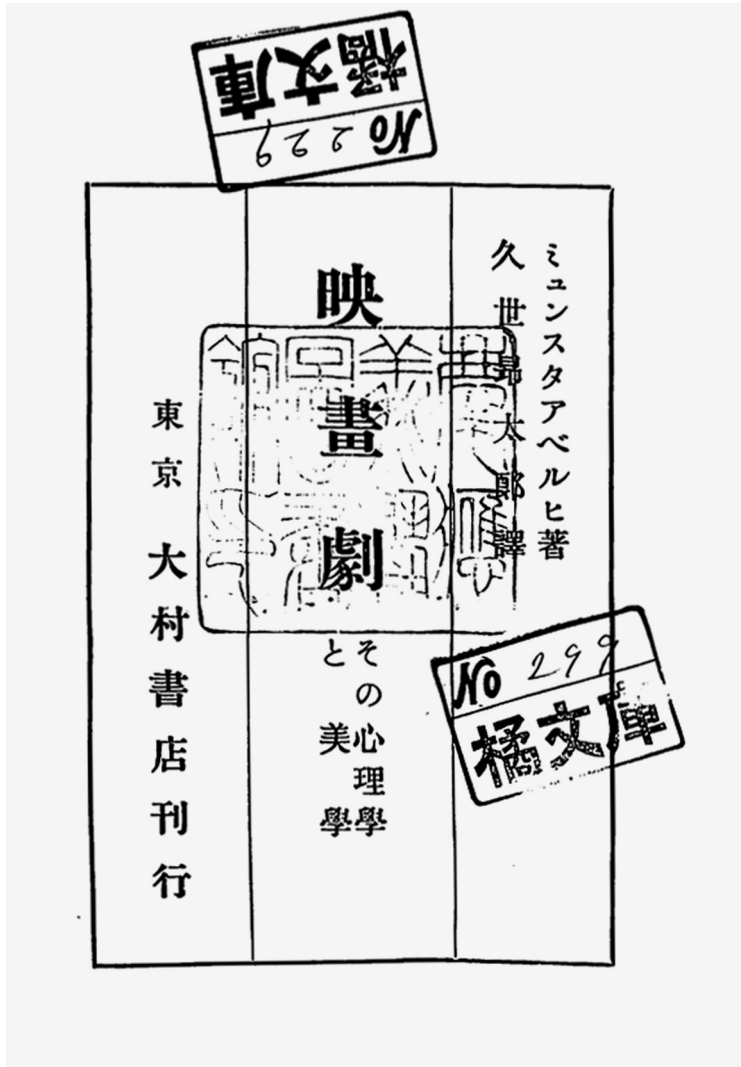
Münsterbergs Buch zwischen der Bewegung für den reinen Film und dem philosophischen Kunstdiskurs

Kerstin Fooker

Während in den USA Hugo Münsterbergs 1916 erschienenes Buch *The Photoplay: A Psychological Study* bereits in den 1920er-Jahren dem Blick der Öffentlichkeit weitgehend entschwunden war und in Europa erst lange nach dem Zweiten Weltkrieg überhaupt Aufmerksamkeit erregte, wurde es in Japan schon früh rezipiert und komplett ins Japanische übersetzt. Es erschien unter dem Titel *Eigageki: sono shinrigaku to bigaku* (*Das Lichtspiel. Seine Psychologie und Ästhetik*) im Frühjahr 1924 in Tokio. Schon zuvor hatte jedoch der einflussreiche japanische Filmtheoretiker, -reformer, Autor und Regisseur Kaeriyama Norimasa Teile von *The Photoplay* nur ein Jahr nach dessen Erscheinen für seinen Band *Katsudō shashingeki no sōsaku to satsuei hō* (1917, *Die Produktion und Fotografie von Kinodramen*), Japans erstem Handbuch zu Filmtechnik und -gestaltung, verwendet (Bernardi 2001, 76f; Kaeriyama 1921, 1–2¹; Sharp 2011, 202).

Woher rührt dieses einmalig frühe Interesse an Münsterbergs Filmtheorie ausgerechnet im fernen Japan? Es hat offenbar viel mit dem hier nach Jahren der Abschirmung besonders vehement einsetzenden Diskurs der Moderne zu tun, innerhalb dessen der Film als international wahrgenommenes Medium eine wichtige Rolle spielte. Vor diesem Hintergrund möchte ich näher darauf eingehen, warum *The Photoplay* in der diskursiven Landschaft zur Filmproduktion und -rezeption im Japan der 1910er- und 1920er-Jahre so relevant war. Bemerkenswert ist

1 Ein Scan der Wiederauflage von 1921 ist bei der japanischen National Diet Library online einsehbar: <http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1871654> (13.11.2017).



Titelblatt der japanischen Ausgabe von *The Photoplay*, 1924, mit Bibliotheksstempel (Dank an Andreas Becker, Tokio).

zunächst, dass sich unterschiedliche Akteure bei verschiedenen Elementen von Münsterbergs multidisziplinärem Ansatz bedienen. Er erlangte damit in Japan eine komplexe theoriegeschichtliche Bedeutung, wie sie Gerow (2010), Bernardi (2001) und Makino (1999) hervorheben.

Der Frage nach dem besonderen japanischen Interesse an Münsterbergs Buch möchte ich unter drei Gesichtspunkten nachgehen.

Zuerst sei als Hintergrund die damalige kulturhistorische Situation Japans skizziert und erörtert, welchen Platz Übersetzungen westlicher Bücher im intellektuellen Diskurs eingenommen haben. Auf dieser Grundlage widme ich mich dem Film- und Kinokontext jener Zeit in Japan, insbesondere der Verbindung zwischen theoretischem Diskurs und filmkultureller Praxis, um dann die Übersetzer des Buches und deren Interessen kurz vorzustellen und der Frage nachzugehen, wo der Ort einer solchen Übersetzung im Filmdiskurs Japans lag.

Öffnung und Modernisierung – Japan nach 1868

Mit ihrer lang anhaltenden wirtschaftlichen und kulturellen Isolationspolitik (*sakoku*), die seit der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts bestand, suchten die japanischen Tokugawa-Herrscher jegliche Formen des Austauschs mit externen Mächten zu unterbinden oder zumindest massiv zu kontrollieren. Erst unter dem militärischen Druck westlicher Mächte – und kurz vor der daraus resultierenden Meiji-Restauration von 1868 – hatte Japan seine Häfen für den Westhandel und das Land für weitreichendere kulturelle Kontakte geöffnet. In den kommenden Jahrzehnten unterzog sich die japanische Gesellschaft unter europäischen und amerikanischen Einflüssen mit enormem Tempo umfassenden Veränderungen.

Teil dieses Wandels war auch ein ästhetischer Umbruch. Als Ausdruck nationaler Befindlichkeiten artikulierte sich in Bildern zwischen Tradition und Moderne ein ästhetisches Empfinden, dessen zentrale Themen Visionen eines modernen Japans bildeten. Leicht klingt, insbesondere mit Blick auf den japanischen Kontext, die Dualität von Tradition und Moderne nach einem Allgemeinplatz, dennoch war es ein realer, tiefgreifender Konflikt, der sich im japanischen Alltagsleben abspielte. In intellektuellen und künstlerischen Diskursen spiegelten sich die Ausprägungen des ästhetischen Umbruchs hin zur Moderne auf vielfältige Weise wider.

Dies führte seit der Meiji-Restauration zu einer Fülle von Übersetzungen aus der westlichen Wissenschaft, Kunst und Kultur. Sie dienten letztlich dazu, für die stattfindenden Veränderungen eine Verstehensgrundlage zu schaffen. Insbesondere die Elite war bestrebt, in Europa oder in den USA zu studieren. Vor diesem Hintergrund erscheint die Übersetzung eines Werkes des damals hoch angesehenen Psychologie-Professors der Harvard University, Hugo Münsterberg, zunächst kaum überraschend. Von Interesse ist hier, mit welchen Ansätzen aus *The Photoplay* der Film thematisiert wurde und wie diese im Kontext japanischer Diskurse angeeignet wurden.

Die Anfänge des Films in Japan und der frühe Diskurs zum Kino

Japan hatte um 1924 bereits eine lange und vielfältige Film- und Kinogeschichte aufzuweisen. Um eine Brücke zwischen dem intellektuellen Wissensdurst der modernen Meiji-Generation und den parallel verlaufenden westlichen Filminnovationen zu schlagen, sei die Geschichte von Inabata Katsutarō kurz angeführt.

Inabata entstammte einer Familie, die seit Generationen ein traditionelles Süßwarengeschäft in Kyoto betrieb. Mit einem Auslandsstipendium der Meiji-Regierung gelang es ihm, zwischen 1877 und 1885 an der École La Martinière in Lyon zu studieren, wo er Auguste Lumière kennenlernte. Bei einer späteren Frankreichreise im Jahr 1896 traf er erneut mit Lumière zusammen und war sofort von dessen *Cinématographe* fasziniert. So kam es, dass Inabata mit den Lumière-Technikern François-Constant Girel und Gabriel Veyre, einer Cinématographe-Apparatur und 50 Filmrollen zurück nach Japan reiste (High 1984, 23f). Hier kannte man bereits das *Kinetoscope*, Edisons Guckkasten für bewegte Bilder von 1896. Die erste Filmprojektion auf eine Leinwand im Frühjahr 1897 in Osaka wird indes dem von Inabata importierten *Cinématographe* zugeschrieben, schnell gefolgt von Edisons *Vitascope* (vgl. ausführlicher Bernardi 2001, 29; High 1984, 24; Komatsu 1996, 177). Laut Komatsu eröffnete Japans erstes (allein der Filmvorführung vorbehaltenes) Kino, das *Denki-kan*, im Jahr 1903 in Tokios Asakusa-Distrikt, betrieben von dem Studio Yoshizawa, einer der frühesten japanischen Filmproduktionsfirmen, die zuvor Glasbildserien für die Laterna Magica hergestellt hatte. Da es zu dieser Zeit in Japan weder eigene Ateliers noch eine etablierte Filmindustrie gab, stammten die meisten der gezeigten Filme in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts aus Europa, meist Frankreich, oder aus den USA (Komatsu 1996, 177). Mit anderen Worten, der Raum des Kinos war in Japan von Beginn an ein internationaler.

Indes kurbelte dann besonders der Japanisch-Russische Krieg (1904–1905) die inländische Filmproduktion an und weckte das Interesse einer breiteren Öffentlichkeit an den Möglichkeiten des Mediums. Wenig später baute Kawaura Kenichi, Chef des Studios Yoshizawa, nach einem Besuch bei Edison in den USA das erste Glashaus-Studio für die Filmproduktion in Tokios Meguro-Distrikt, das 1908 fertiggestellt wurde (Bernardi 2001, 67; Komatsu 1996, 177). Dennoch blieb es weitgehend beim Import europäischer Filme. Frühe Produktionsfirmen wie Yoshizawa und Fukuhōdō hatten schon seit 1908 respektive

1910 ihre Büros in London, vor allem um europäische Filme nach Japan zu importieren und in den eigenen Kinos zu zeigen. Der Ausbruch des Ersten Weltkriegs ebnete dann den Weg zur verstärkten Vorherrschaft des amerikanischen Kinos auf dem japanischen Markt, wenngleich europäische Filme auch weiterhin präsent blieben. Das Verhältnis zwischen Importen und einheimischer Produktion änderte sich erst in den späteren 1920er-Jahren zugunsten japanischer Filme, die nun auf dem inländischen Markt überwogen.

Frühe Publikationen zum Film, wie zum Beispiel die Zeitschrift *Katsudō Shashinkai* (*Der Kinematograf*), die zwischen 1909 und 1911 von dem Yoshizawa Studio herausgegeben wurde und in seinen Kinos erhältlich war, richteten sich hauptsächlich an die Anhänger des neuen Mediums und zeichneten sich trotz der Verbindung zur Produktionsfirma durch erhebliche redaktionelle Freiheiten aus (Komatsu und Makino in Bernardi 2001, 309 Fn. 50). Solche Zeitschriften, die in den 1910er-Jahren zahlreich herauskamen,² sahen sich in einer aufklärerischen Rolle. Sie wollten dem japanischen Publikum technische und ästhetische Merkmale und Inhalte der importierten westlichen Filme näherbringen, wobei man schon früh nach Herkunftsländern unterschied.

Neben solchen Zeitschriften übernahm bis zu dem in Japan spät vollzogenen Wechsel zum Tonfilm auch der *Benshi* eine gewisse aufklärende Funktion. In Fortführung von Traditionen des Kabuki- und Nō-Theaters war der *Benshi* eine Art Erzähler, der, begleitet von traditioneller japanischer Musik, dem Publikum die Szenen und Inhalte der Filme erklärte und in längeren Filmen auch die Dialoge sprach (Komatsu 1996, 177). Als ein Live-Element der Vorführungen erlangte der *Benshi* mitunter Starruhm, der dem der Filmstars um nichts nachstand. Komatsu argumentiert weiter, dass um der Popularität und Erzählkunst des *Benshi* Raum zu geben, kurze Handlungsabläufe und schnelle Schnitte vermieden sowie die Zwischentitel stark eingeschränkt wurden (ibid., 178). Ein anderes spezifisch japanisches Element der frühen Filmpraxis war die bis in die erste Hälfte der 1920er-Jahre – ebenfalls in Kontinuität einer Theatertradition – fortgesetzte Praxis der *Onnagata*, also männlicher Darsteller weiblicher Rollen. Dies begünstigte eine stilisierte Ästhetik, die dem Close-up

2 Es ist nicht einfach zu klären, wann die ersten Ausgaben dieser Zeitschriften erschienen und wie lange sie existierten (einige nur für etwa ein Jahr). Die folgende Titelliste bietet nur eine kleine Auswahl: *Katsudō Shashinkai* ab 1909, *Kinema Record* ab 1913, *Katsudō shashin zasshi* ab 1915, *Katsudō no sekai* ab 1916, *Katsudō gahō* ab 1917, *Katsudō Kurabu* ab 1918, *Kinema jumpō* ab 1919 (bis heute), *Eiga Ōrai* ab 1925, *Eiga Hyōron* ab 1925.

von Frauengesichtern, der im westlichen Kino so wichtig wurde, im japanischen Film vorerst keine ‚Notwendigkeit‘ einräumte. Tatsächlich hatten also spezifisch japanische filmische und außerfilmische Traditionselemente wie *Benshi* und *Onnagata* erheblichen Einfluss auf die Produktionspraxis. Sie gelten somit auch als Hauptgründe, warum der japanische Film – gegenüber den parallel präsenten westlichen Filmen – von Reformern wie Kaeriyama Norimasa und den Anhängern des um seine Person in den 1910er-Jahren formierten *Jun'eigageki undō* (*Bewegung für den reinen Film*)³ als minderwertig empfunden wurde.

Dass Kaeriyama Münsterbergs *The Photoplay* bereits 1917, also nur ein Jahr nach der amerikanischen Erstpublikation, teilweise in japanischer Übersetzung zugänglich machte, erklärt sich zweifellos aus dem Wunsch, sich westlich-intellektueller und zugleich prominenter Unterstützung im Kampf gegen die so wahrgenommene Rückständigkeit zu versichern.

Die japanischen Übersetzer

Kaeriyama Norimasa (1893–1964) interessierte sich früh für westlichen Film. Schon als Student schrieb er unter dem Pseudonym Mizusawa Takehiko für die Filmzeitschrift *Katsudō Shashinkai*. Später, 1913, war er Mitbegründer der durch die reformorientierte «Bewegung für den reinen Film» einflussreich gewordenen Zeitschrift *Kinema Rekōdo* (*Kinema Record*, zuerst: *Firumu Record*, *Film Record*) und hatte über die Jahre importierte Publikationen zum westlichen Film gesammelt. Die Mitglieder der Reformbewegung, eine intellektuelle und zugleich praxisorientierte Gruppe, wollten sich im Zeichen einer Modernisierung des japanischen Kinos westlicher Filmästhetik annähern und strebten dafür hauptsächlich die Abschaffung von drei traditionellen Elementen der japanischen Filmpraxis an: die Anlehnung an traditionelles Bühnenrepertoire, die Vorliebe für den *Benshi* anstelle von Zwischentiteln und komplexeren narrativen Techniken der Aufmerksamkeitslenkung durch Kamera und Schnitt sowie die Verwendung der *Onnagata* anstelle von Schauspielerinnen (Bernardi 2001, 13). Letztlich strebten die Reformer ein ernsthaftes Studium des Films und eine damit einhergehende Aufwertung zu einer als eigenständig anerkannten

3 Anm.d. Hg.: In der englischen und amerikanischen filmhistorischen Literatur ist für diese Bewegung die englische Übersetzung *Pure Film Movement* üblich. Die wörtliche Übersetzung «reiner Film» (siehe auch Lewinsky 1997, 127) darf indes nicht zu einer Verwechslung mit dem französischen Avantgardekonzept des *cinéma pur* aus der zweiten Hälfte der 1920er führen.

Kunstform an, was eine zentrale Schnittmenge mit Münsterbergs Ansätzen darstellte. Auch wenn die Regisseure, die aus der Reformbewegung hervorgingen, oft nur bis Mitte der 1920er-Jahre aktiv waren, so ist der Einfluss der Bewegung und von Filmen wie Kaeriyamas SEI NO KAGAYAKI (THE GLORY OF LIFE, Jap 1918–1919) im Japan der damaligen Zeit nicht zu unterschätzen.⁴ Gerade im geschriebenen Diskurs war die Bewegung so einflussreich, dass um 1920 eigentlich alle erfolgreichen japanischen Filmpublikationen ihre Grundprinzipien und Standpunkte teilten (Gerow 2010, 109).

In Anbetracht des bedeutsamen Einflusses der Reformbewegung auf den Filmdiskurs und die Filmpraxis im Japan der 1910er- und frühen 1920er-Jahre ist es umso interessanter, dass Münsterbergs *Photoplay* eine der Grundlagen von Kaeriyamas Film-Buch bildete (Bernardi 2001, 77; Kaeriyama 1921, 1f; Sharp 2011, 202). Die Publikation, die laut Gerow als «das zentrale Buch der Bewegung für den reinen Film» anzusehen ist (2010, 83), basierte neben dem Auszug aus Münsterbergs Schrift unter anderem auf Kaeriyamas Teilübersetzungen von Epes Winthrop Sargents *The Technique of the Photoplay* (1912), Vachel Lindsays *The Art of the Moving Picture* (1915), Alfred Parzer-Mühlbacher *Photographisches Unterhaltungsbuch* (1905) und – in der überarbeiteten Wiederauflage des Kaeriyama-Bandes von 1924 – auf Victor Freeburgs *The Art of Photoplay Making* (1918). Zwar könnte man mit Gerow argumentieren, dass Kaeriyamas Buch «eher eine Zusammenfassung von amerikanischen und europäischen technischen Handbüchern darstellte» und somit wenig originell war, so war es doch – wie auch Gerow einräumt – «immens populär und einflussreich und erfuhr zwischen 1917 und 1924 zehn Wiederauflagen» (2010, 109).

Insgesamt bestand die Leserschaft von Kaeriyamas Buch sicherlich aus frühen Filmenthusiasten, die über die Möglichkeiten des Mediums und den empfundenen Mangel an der Umsetzung seines Potenzials im japanischen Kontext diskutierten. Anders war es dann offenbar bei der ersten kompletten Übersetzung von Münsterbergs *The Photoplay* im Jahr 1924, die der japanische Philosoph Tanikawa Tetsuzō (1895–1989) unter dem Pseudonym Kuze Kōtarō besorgte. Wie aus seiner Einleitung hervorgeht, ging es ihm hauptsächlich darum, die Leser zunächst vom künstlerischen Wert des Mediums zu überzeugen. Bedeutsam ist hier vielleicht, dass Tanikawa – im Vergleich zu Kaeriyama – der Filmbranche durchaus fern stand. Er war Absolvent der philosophischen Fakultät der Kaiserlichen Kyoto Universität,

4 Mehr zu der Bewegung findet sich bei Bernardi (2001) oder Gerow (2010).

unterrichtete anschließend Philosophie an Kyotos Dōshisha Universität; später wurde er als Professor der Philosophie an die renommierte private Hōsei Universität in Tokio berufen, wo er in der Nachkriegszeit auch als Universitätspräsident amtierte. Der Filmhistoriker und -sammler Makino Mamoru schrieb in einem Artikel über die Anfänge der Filmforschung in Kyoto, es sei wohl wenig überraschend gewesen, dass *The Photoplay* von Tanikawa übersetzt wurde, da es Münsterberg nicht nur um filmische Ästhetik und Ausdrucksmöglichkeiten ging, sondern auch um psychologische Aspekte. Mit diesem Fokus sei das Buch typisch gewesen für die Übersetzungen, die damals von Kyotos Professoren angefertigt wurden (Makino 1999, 34).

In seiner Einleitung gibt Tanikawa weitere Aufschlüsse über seine Beweggründe für die Übersetzung, ohne auf Kaeriyamas Auszüge aus Münsterbergs Buch näher einzugehen. Tanikawa, der zuvor Simmel, Kant und Goethe ins Japanische übersetzt hatte (womit er mit seinem Interesse an Klassik und Moderne Münsterberg ähnelte), lobt zunächst das wissenschaftliche Renommee des deutsch-amerikanischen Professors als angesehenen Philosoph und Psychologe und hebt dessen wissenschaftlichen Pioniergeist, ästhetische Untersuchungen mit fundierter psychologischer Arbeit zu kombinieren, anerkennend hervor (Tanikawa 1924, 1f). Auf diesen Hinweis der «wissenschaftlichen Wertschätzung» folgt die wohl für Tanikawa entscheidende Frage: Warum und in welcher Weise kann der Film als (eigenständige) Kunst bezeichnet werden? Er beginnt seine Antwort mit einem Geständnis, wie es Münsterberg ebenfalls abgelegt hatte, dass er nämlich bis vor kurzem noch ein Verächter des Films gewesen sei, ohne sich jemals wirklich damit beschäftigt zu haben. Nachdem er einige hochwertige Filme gesehen hatte, sei er zwar von der Falschheit seines Urteils überzeugt gewesen, konnte den Film jedoch noch immer nicht als eigenständige Kunstform betrachten. Erst Münsterbergs Buch habe ihm die Augen geöffnet und die ernsthafte Auseinandersetzung mit dem Thema ermöglicht (ibid., 3f).

Dabei übernimmt Tanikawa Münsterbergs Versöhnung von Klassik und Moderne und schließt an die – von ihm als Prophezeiung empfundene – Voraussage einer «strahlenden Zukunft» an, die Münsterberg mit seinem idealistischen Kunstverständnis auf Basis der Kombination moderner Technik und neuester psychologischer Erkenntnisse für das Medium annimmt. So wie die klassischen Künste Musik, Literatur und Malerei zwar nicht von allen in gleichem Maße verstanden würden, sei doch, bei allen Unterschieden, jede für sich eine eigene Kunstform. Der Film sollte nun, ähnlich wie bei Münsterberg, als eigenständige

neue Form im Sinne künstlerischer Kontinuität in dasselbe eher traditionalistische Verständnis von Ästhetik und Kunst eingeordnet werden (ibid., 4 sowie Schweinitz 1996, 25). Mit nahezu pädagogischem Impetus widmet Tanikawa seine Übersetzung den «kultivierten Filmliebhabern», empfiehlt das Buch jedoch auch den «kultivierten Filmverächtern», denen er aber die Bedingung stellt, sich zumindest einen Film eines exzellenten Regisseurs mit ausgezeichneten Schauspielern anzusehen. Sein Vorwort schließt mit dem erneuten Plädoyer, den Film als eigenständige Kunstform zu begreifen – ohne hierbei ausdrücklich zwischen westlichem und japanischem Kino zu unterscheiden.

Tanikawa sowie die von ihm adressierte Leserschaft ist also – im Gegensatz zu der von Kaeriyama – in der akademisch-intellektuellen Riege der «Zweifler» oder «Verächter» des Mediums anzusiedeln. In seinem Wunsch, Film als eigenständig wertgeschätzte Kunstform zu positionieren, war Tanikawa jedoch nicht uneins mit den Zielen der «Bewegung für den reinen Film», nur lag deren Interesse zunächst eher bei der Produktion, während es Tanikawa und seiner avisierten Leserschaft eher um die Rezeption ging. Offensichtlich vermochte Münsterbergs *The Photoplay* beide Interessenrichtungen zu bedienen.

Zwischen den beiden japanischen Münsterberg-Publikationen, Kaeriyamas Teilübersetzung von 1917 und Tanikawas Gesamtübersetzung von 1924, hatten die Filmreformer einige Erfolge gefeiert: Es gab zahlreiche Filmskripte, außerdem begannen in den frühen 1920ern verstärkt Schauspielerinnen aufzutreten (sie lösten die *Onnagata* bis Mitte der Dekade komplett ab). Lediglich der *Benshi* hielt sich hartnäckig bis zum Ende der Stummfilmzeit und verließ seine Bühne auch dann nicht ohne Widerstand. Die von den Reformern geführten Modernisierungsdebatten und die Kämpfe zwischen westlicher und japanischer Filmästhetik verloren – ob ihrer Erfolge – Mitte der 1920er-Jahre zunehmend an Vehemenz, wenn auch noch nicht an Relevanz. Als eine Art der Weiterführung des Diskurses mit anderem Schwerpunkt hat Tanikawas Komplett-Übersetzung von Münsterbergs Buch in Japan sicherlich zu einem weitreichenderen Verständnis des Films als eigene Kunstform beigetragen, die über komplexe Möglichkeiten modernen Erzählens verfügt.

Ausblick

Ein dramatisches Ereignis mit verheerenden Folgen auch für die japanische Filmindustrie war das schwere Kantō-Erdbeben vom 1. September 1923, das hauptsächlich die Städte Tokio und Yokohama traf.

Für die Filmindustrie bedeutete es, dass die meisten der inzwischen entstandenen Studios zerstört wurden, worauf viele Produktionsfirmen den Neuanfang eher in Kyoto suchten. Insgesamt beschleunigte der Wiederaufbau Tokios jedoch die Modernisierung und damit auch eine Verwestlichung des Stadtbildes und der Infrastrukturen, was sich visuell in den Filmen des Shōchiku Kamata Studios, des größten noch in Tokio ansässigen Studios, widerspiegelte.

Als Tanikawa im Frühjahr 1924 seine den Liebhabern und Zweiflern des Mediums gewidmete Übersetzung von Münsterbergs Schrift darbot, stand der japanischen Filmindustrie und Kinolandschaft der stetig wachsende Massenandrang der späteren 1920er- und der 1930er-Jahre noch bevor. Dass die Filme im Zuge dessen auf den Geschmack ihres Publikums eingingen, blieb nicht aus. Die Reformer sollten zunehmend mit einer ihrer Hauptforderung hadern: Der von ihnen vehement geforderte Einsatz von Schauspielerinnen anstelle der *Onnagata* führte durch zunehmende Erotisierung zu einer ‚Vulgarisierung‘ des Kinos, die dem Ideal einer hohen Kunstform entgegenstand. In den späten 1920er-Jahren verlagerten sich die Diskurse der Reformer dann zunehmend in Richtung der kommunistisch inspirierten Debatte der Proletarischen Filmliga Japans (kurz: *Prokino*) und der Möglichkeiten, Film als Medium für die arbeitenden Massen einzusetzen. Wie Makino (1999, 34) erwähnt, blieb Tanikawa im Verlauf seiner Karriere weiterhin der Philosophie verbunden, hat aber offensichtlich dank Münsterbergs Impuls auch sein Interesse am Film weiterverfolgt. Seine ab 1925 kontinuierliche Mitarbeit an der Filmzeitschrift *Eiga Zuihitsu* zeugt davon.

Literatur

- Bernardi, Joanne (2001) *Writing in Light: the Silent Scenario and the Japanese Pure Film Movement*. Detroit: Wayne State University Press.
- Freeburg, Victor Oscar (1918) *The Art of Photoplay Making*. New York: Macmillan.
- Gerow, Aaron A. (2010) *Visions of Japanese Modernity: Articulations of Cinema, Nation, and Spectatorship, 1895–1925*. Berkeley: University of California Press.
- High, Peter B. (1984) The Dawn of Cinema in Japan. In: *Journal of Contemporary History* 19,1, Historians and Movies: The State of the Art: Part 2, S. 23–57.
- Kaeriyama, Norimasa (1917/1921) *Katsudō shashingeki no sōsaku to satsuei hō*

- (活動写真劇の創作と撮影法). Tokio: Hikōsha [1. Aufl. 1917; 2. erw. Aufl. Tokio: Seikōsha 1921].
- Komatsu, Hiroshi (1996) Japan: Before the Great Kanto Earthquake. In: *The Oxford History of World Cinema*. Hg. v. Geoffrey Nowell-Smith. Oxford: Oxford University Press, S. 177–182.
- Lewinsky, Mariann (1997) *Eine verrückte Seite. Stummfilm und filmische Avantgarde in Japan*. Zürich: Chronos Verlag.
- Lindsay, Vachel (1915) *The Art of the Moving Picture*. New York: Macmillan.
- Makino, Mamoru (1999) Eiga ni okeru Kyoto gakuha no seiritsu (映画における京都学派の成立). In: *Ritsumeikan University Art Research Center Memorial Lecture Series*, S. 29–51 [<http://www.arc.ritsumei.ac.jp/archive01/jimu/kiyou/vol1/04.pdf> (letzter Zugriff am 15.11.2017)].
- Münsterberg, Hugo (1916) *The Photoplay: A Psychological Study*. New York: D. Appleton.
- Parzer-Mühlbacher, Alfred (1905) *Photographisches Unterhaltungsbuch. Praktische Anleitungen zu interessanten und leicht auszuführenden photographischen Arbeiten*. Berlin: Gustav Schmidt.
- Sargent, Epes Winthrop (1912) *The Technique of the Photoplay*. New York: Moving Picture World.
- Schweinitz, Jörg (1996) Psychotechnik, idealistische Ästhetik und der Film als mental strukturierter Wahrnehmungsraum: Die Filmtheorie von Hugo Münsterberg. In: *Hugo Münsterberg: Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie und andere Schriften zum Kino*. Hg. v. Jörg Schweinitz. Wien: Synema, S. 9–26.
- Sharp, Jasper (2011) *Historical Dictionary of Japanese Cinema*. Lanham, Md.: Scarecrow.
- Tanikawa, Tetsuzō / Kuze Kōtarō (1924) *Eigageki: sono shinrigaku to bigaku* (映画劇: その心理学と美学). Tokio: Ōmura shoten.