



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Yakuza-*eiga*:
Eine historische und filmwissenschaftliche Betrachtung
des japanischen Gangsterfilms von den 1960er Jahren
bis in die Gegenwart“

Verfasser

Leon Winkler

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.- Prof. Mag. Dr. habil. Ramón Reichert

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, im August 2014

Danksagung

Ich danke meinem Vater, der mich stets motiviert hat, sowie meiner Mutter, die mich auch als Lektorin unterstützt hat.

Ich danke auch meinem Betreuer Prof. Reichert für seine konstruktive Kritik und Hilfestellung.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	7
1 Yakuza.....	9
1.1 Ursprung und Geschichte	9
1.1.1 Herrenlose Samurai und Bürgerwehren.....	9
1.1.2 Glücksspieler und Straßenhändler	11
1.1.3 Beginn der Meiji-Zeit	14
1.1.4 Der Aufstieg Japans	15
1.1.5 Nachkriegszeit	18
1.1.6 Bandenkriege und der Kampf gegen die Yakuza.....	21
1.1.5 Waffenbesitz	29
1.1.6 Verbindungen zur Politik	30
1.1.7 Verbindungen zur Polizei.....	33
1.1.8 Familie und Gruppe in der japanischen Gesellschaft	36
1.1.9 <i>Oyabun/kobun</i>	39
1.1.10 Struktur einer Yakuza-Familie	42
1.1.11 Ehrenkodex und traditionelle Werte	46
1.2 Stellung in der modernen japanischen Gesellschaft	49
1.2.1 Mitglieder	49
1.2.2 Geschäfte	52
1.2.3 Die Sicht der Bevölkerung auf die Yakuza.....	57
1.3 Rituale und Zeremonien	58
1.3.1 Sakazuki.....	58
1.3.2 Bestrafungen	61
1.3.3 Irezumi.....	64
1.3.4 Selbstdarstellung.....	67
2 Der japanische Film.....	69
2.1 Vorläufer	69
2.2 Anfänge.....	70
2.3 Erste Blüte	72
2.5 Nachkriegszeit	73
2.6 Wirtschaftsaufschwung und internationaler Durchbruch	75
2.7 Krise des japanischen Kinos.....	76
2.8 Umstrukturierung und neuer Aufschwung.....	80
3 Der Yakuza-Film.....	82
3.1 <i>Chushingura</i>	82
3.1.1 Historischer Hintergrund	82
3.1.2 <i>Chushingura</i> in Literatur und auf den Bühnen	85

3.2 Vorläufer des Yakuza-Helden im Film.....	87
3.2.1 Der tragische Held in Japan.....	87
3.2.2 „Tormented Lord“ und „Loyal Retainer“	89
3.2.3 „Chaste Warrior“.....	91
3.2.4 Antiheld	92
3.2.5 Nihilismus.....	93
3.2.6 Ikonografie des <i>ninkyō-eiga</i> -Helden.....	95
3.2.7 <i>matatabi-mono</i>	98
3.3 Erste Filme.....	99
3.4 Nachkriegszeit	101
3.4 <i>Ninkyō-eiga</i>	102
3.5 <i>Jitsuroku-eiga</i>	109
3.6 Internationale Bedeutung.....	113
4 Filmwissenschaftliche Methoden	117
4.1 Mise en Scène	117
4.1.1 Beleuchtung	117
4.1.2 Schauplatz.....	118
4.1.3 Farbe	118
4.1.4 Maske und Kostüm	118
4.1.5 Schauspiel	119
4.2 Kadrierung	120
4.3 Montage	122
4.4 Narration und Dramaturgie	123
4.5 Figurenanalyse	127
4.6 Kontext/Genre/Intertextualität.....	128
5 Analyse und Vergleich: „Brutal Tales of Chivalry“ und „Tokyo Drifter“	131
5.1 Seijun Suzuki	131
5.2 „Brutal Tales of Chivalry“	134
5.2.1 Inhalt	135
5.2.2 Analyse	139
5.2.3 Wichtige Figuren	143
5.3 „Tokyo Drifter“.....	149
5.3.1 Inhalt.....	150
5.3.2 Analyse	154
5.3.3 Wichtige Figuren	158
5.4 Szenenvergleich von „Tokyo Drifter“ und „Brutal Tales of Chivalry“	161
5.4.1 „Brutal Tales of Chivalry“	161
5.4.2 „Tokyo Drifter“	165
5.4.3 Vergleich	166

6 Analyse und Vergleich: „Battles without Honor and Humanity“ und „The Godfather“	168
6.1 Kinji Fukasaku.....	168
6.2 „Battles without Honor and Humanity“	172
6.2.1 Inhalt	175
6.2.2 Analyse	181
6.2.3 Wichtige Figuren	184
6.3 „The Godfather“	191
6.3.1 Inhalt	193
6.3.2 Analyse	199
6.3.3 Wichtige Figuren	200
6.4 Szenenvergleich von „Battles without Honor and Humanity“ und „The Godfather“	203
6.4.1 „Battles without Honor and Humanity“	204
6.4.2 „The Godfather“	206
6.4.3 Vergleich	208
7 Analyse und Vergleich: „Outrage“ und „New World“	211
7.1 Takeshi Kitano	211
7.2 „Outrage“	214
7.2.1 Inhalt	214
7.2.2 Analyse	219
7.2.3 Wichtige Figuren	223
7.3 „New World“	225
7.3.1 Inhalt	226
7.3.2 Analyse	230
7.3.3 Wichtige Figuren	235
7.4 Szenenvergleich	237
7.4.1 „Outrage“	237
7.4.2 „New World“	240
7.4.3 Vergleich	242
Fazit	246
Quellenverzeichnis	248
Literaturverzeichnis	248
Internetquellen	251
Filmverzeichnis.....	253
Bilderverzeichnis	254
Abstract.....	260
Deutsch	260
Englisch	260
Lebenslauf.....	262

Einleitung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem japanischen Yakuza-*eiga*¹, insbesondere von den 1960er Jahren an. Zunächst erfolgt eine Darstellung der Geschichte der Yakuza, ihrer Mythen, ihrer Rituale und ihres Stands in der japanischen Gesellschaft. Die anschließende Auseinandersetzung mit der Filmgeschichte Japans soll ein Verständnis für das Umfeld, in welchem die Filme entstanden sind, erzeugen. Darauf folgt eine genauere Betrachtung des Yakuza-Films und seiner Entwicklung im Laufe des 20. Jahrhunderts. Dazu gehören auch eine Charakterisierung des typischen Yakuza-Helden sowie die Einteilung in die beiden Sub-Genres *ninkyō-eiga* und *jitsuroku-eiga*.

Diese soll unter anderem über die Darstellung des Yakuza-Ehrenkodex *jingi*, des, auch in Samurai-Filmen vorhandenen, *giri/ninjo*-Konflikts, verschiedener Yakuza-Rituale und des Bezugs zu klassischen japanischen Heldentypen bewerkstelligt werden. Auch wird auf die Veränderung des Yakuza-Filmhelden über die Jahrzehnte, seinen allmählich voranschreitenden moralischen Verfall und seine Haltung zum japanischen Nihilismus eingegangen. Darüber hinaus sollen die Vergleiche mit einem im Westen bekannten Yakuza-Film sowie einem amerikanischen und einem koreanischen Gangsterfilm die unterschiedlichen Sichtweisen auf Charaktere, die moralischen Wertvorstellungen und die Unterwelt des jeweiligen Landes verdeutlichen.

Die Filmanalysen konzentrieren sich zum einen auf die Literatur, mit der in den vorangegangenen Kapiteln gearbeitet wurde, um damit die Authentizität der in den Filmen gezeigten Handlungen und historischen Darstellungen besser analysieren zu können. Zum anderen stützen sie sich auf die Bücher „Einführung in die systematische Filmanalyse“ von Helmut Korte, „Die Figur im Film“ von Jens Eder und noch eine weitere Auswahl an Fachliteratur.

Für eine genauere Betrachtung des *ninkyō-eiga* der 1960er und 1970er Jahre werden die japanischen Yakuza-Filme „Brutal Tales of Chivalry“² und „Tokyo Drifter“³ herangezogen. Diese Auswahl soll die unterschiedliche Darstellung der Yakuza-Mythen zu jener Zeit veranschaulichen. Darüber hinaus ist „Tokyo Drifter“ ein im Westen populärer Film, wohingegen „Brutal Tales of Chivalry“ beinahe vollkommen unbekannt ist.

Bei der Analyse des *jitsuroku-eiga* der 1970er fiel die Wahl auf den japanischen Yakuza-Film „Battles without Honor and Humanity“⁴ und den US-amerikanischen Gangsterfilm „The Godfather“⁵; beides Filme, die ihr Genre umwälzten, zu großen Erfolgen wurden und einige

¹ *Eiga* ist die japanische Bezeichnung für Film und Yakuza-*eiga* bezeichnet auch das japanische Gangsterfilmgenre.

² *Showa zankyo-den*, Regie: Kiyoshi Seaki, JP 1965.

³ *Tokyo nagaremono*, Regie: Seijun Suzuki, JP 1966.

⁴ *Jingi naki tatakai*, Regie: Kinji Fukasaku, JP 1973.

⁵ *The Godfather*, Regie: Francis Ford Coppola, US 1972.

Fortsetzungsfilme nach sich zogen.

Um die Veränderungen des Genres in der Gegenwart aufzuzeigen, erfolgt eine genaue Betrachtung des japanischen Yakuza-Films „Outrage“⁶ und des südkoreanischen Gangsterfilms „New World“⁷ und der Einflüsse, die der Yakuza-*eiga* möglicherweise auf die Filme seines Nachbarlandes hatte.

Die japanischen und koreanischen Namen sind nach westlicher Schreibweise mit dem Vornamen zuerst geschrieben. Japanische und koreanische Wörter, die in unserem Sprachgebrauch vollkommen unbekannt sind, sind kursiv geschrieben. Die Titel der japanischen und koreanischen Filme werden auf Deutsch oder Englisch angegeben.

Bei allen Bezeichnungen, die auf Personen bezogen sind, betrifft die gewählte Formulierung beide Geschlechter, auch wenn aus Gründen der leichteren Lesbarkeit die männliche Form gewählt wurde.

⁶ *Autoreiji*, Regie: Takeshi Kitano, JP 2010.

⁷ *Sin-se-gae*, Regie: Park Hoon-jung, KR 2013.

1 Yakuza

1.1 Ursprung und Geschichte

1.1.1 Herrenlose Samurai und Bürgerwehren

Nach der Wiedervereinigung Japans im Jahre 1600 durch die Dynastie der Tokugawa kam es zu einer lang andauernden Periode des Friedens, was zu Problemen mit der Kriegerklasse der Samurai führte, von denen über 500.000 arbeitslos wurden. Viele von ihnen wandten sich von ihrem ursprünglichen Handwerk ab, gingen in den Staatsdienst, wurden Beamte oder schlossen sich den aufsteigenden Händlern und Kaufleuten an. Andere verwehrten sich dem Niederlegen ihrer Waffen oder hatten in anderen Professionen keinen Erfolg. Der Verlust ihrer Anstellung bei einem Fürsten war jedoch nicht neu für die herrenlosen Samurai, sogenannte Ronin, da dies bereits in früheren Zeiten passiert war.⁸

Viele Samurai, vor allem jene der unteren Ränge, verarmten zusehends, hatten in manchen Fällen einen schlechteren Ruf als die unteren Bevölkerungsschichten und schlossen sich oft den sogenannten *hatamoto-yakko* an.⁹ Diese waren ursprünglich Mitglieder der Leibgarde des Shoguns, *hatamoto* genannt, oder deren Angehörige und zogen nun vagabundierend und plündernd durch das Land.¹⁰ Eine weitere Gruppierung, die *kabuki-mono*, ging ebenfalls in den *hatamoto-yakko* auf, wobei sich die *kabuki-mono* der strikten neuen Ordnung nicht beugen wollten und dies mit Ungehorsam dem Staat gegenüber, dem Tragen von Bärten und auffälliger bunter Kleidung sowie dem Besitz übergroßer Schwerter zeigten. In ihren Reihen fanden sich nicht nur Ronin, sondern auch Mitglieder von Fürstenfamilien und der niederen Stände.¹¹ Sie zeigten zudem revolutionäre Tendenzen, die gegen das Tokugawa-Shogunat gerichtet waren, was dazu führte, dass eine große Anzahl an *kabuki-mono* hingerichtet wurde.¹²

Um sich den *hatamoto-yakko*, den *kabuki-mono* und auch dem das Land ausbeutenden *bakufu* (Shogunatsregierung) entgegenzustellen, schufen manche Städte und Dörfer Bürgerwehren, sogenannte *machi-yakko* oder *kyokaku*, die sich aus jungen Bewohnern, Glücksspielern, Arbeitern, Feuerwehrleuten, aber auch Ronin zusammensetzten. Diese Bürgerwehren gingen nicht nur gegen Übergriffe vor, sondern begannen die Bevölkerung ihres Dorfes zu unterstützen und entwickelten

⁸ Vgl. Kaplan, David. E./Alec Dubro, *Yakuza. Japan's Criminal Underworld*, Berkeley, Calif.: University of California Press 2003, S. 5.

⁹ Vgl. Kaplan/Dubro, *Yakuza*, S. 5

¹⁰ Vgl. Kawamura, Gabriele, *Yakuza. Gesellschaftliche Bedingungen organisierter Kriminalität in Japan*, Pfaffenweiler: Centaurus 1994, S. 27.

¹¹ Vgl. Poysden, Mark/Marco Bratt, *A History of Japanese Body Suit Tattooing*, Amsterdam: KIT Publishers 2006, S. 68.

¹² Vgl. Ortolani, Benito, *The Japanese theatre: from shamanistic ritual to contemporary pluralism*, Leiden: Brill 1990, S. 155f.

sich langsam zu Volkshelden. Sie wurden darüber hinaus ein Auffangbecken für andere Benachteiligte der Gesellschaft wie Bauern, die aufgrund von hohen Steuern ihr Land verlassen mussten, und herrenlose Samurai, welche in gewissen Fällen Kampfkunstschulen für die Bevölkerung errichteten.¹³ Da die unteren Schichten keine Schwerter tragen durften, entstanden in jener Zeit Kampfsportarten wie Karate, Aikido und Judo.¹⁴ Dies steigerte das Ansehen der Banden enorm und verlieh ihnen eine Art „Robin Hood“-Image, worauf sich die Yakuza noch heute berufen und sich deshalb auch als indirekte Nachfolger der Samurai sehen. Das Image als Beschützer der Schwachen wurde in der folgenden Zeit durch Heldensagen, Theaterstücke und Volksmärchen, wie der Sage von Chobei Banzuiin, gefestigt:¹⁵

„The most celebrated tale of the machi-yakko is that of Chobei Banzuiin. Born into a ronin family in southern Japan, Chobei journeyed to Tokyo around 1640, where he joined his brother, who was the chief priest of a Buddhist temple. Chobei became a labor broker, recruiting workers to build the roads surrounding Tokyo and to repair the stone walls around the shogun's palace. Using a ploy that would become a yakuza mainstay, Chobei opened a gambling den. The betting not only served to attract workers, but also enabled him to retrieve a portion of the salaries he paid them.“¹⁶

Von der Polizei wurde aber bald gegen vagabundierende Ronin und auch gegen die *machi-yakko* immer schärfer vorgegangen. Die Polizei war durch die 1629 begonnene, über ganz Japan verteilte, Errichtung von Wachhäusern immer effektiver geworden. Darüber hinaus erließ das Shogunat Verbote, die alle diese, vom Staat nicht tolerierten, Gruppen in ihren Möglichkeiten stark einschränkten. Auch wurden immer wieder Anführer hingerichtet. 1686 lösten sich schließlich viele der *machi-yakko* und *hatamoto-yakko* auf und könnten daraufhin einen der Grundsteine für die Yakuza gelegt haben.¹⁷ Aus welcher dieser Gruppen die Yakuza tatsächlich hervorgingen und wie authentisch der Altruismus der *machi-yakko* wirklich war, ist jedoch nicht festzustellen.¹⁸

Neben den *machi-yakko* existierten noch die *machi-hakeshi*. Sie setzten sich zu großen Teilen aus Bauarbeitern zusammen, die auch als Feuerwehrmänner tätig waren. Die einzelnen Gruppen waren, ähnlich den *machi-yakko*, stark hierarchisch aufgebaut und die Mitglieder zeigten ihre Zugehörigkeit durch das Tragen von spezieller Kleidung, Fahnen, Laternen, Schildertafeln und anderen Symbolen. Auch sie waren bei der Bevölkerung sehr angesehen und beliebt.¹⁹

¹³ Vgl. Kaplan/Dubro, *Yakuza*, S. 6.

¹⁴ Vgl. Poysden/Bratt, *A History of Japanese Body Suit Tattooing*, S. 69.

¹⁵ Vgl. Kawamura, *Yakuza*, S. 28.

¹⁶ Kaplan/Dubro, *Yakuza*, S. 6.

¹⁷ Vgl. Poysden/Bratt, *A History of Japanese Body Suit Tattooing*, S. 69.

¹⁸ Vgl. Hill, Peter B. E., *The Japanese Mafia. Yakuza, Law, and the State*, Oxford: Oxford University Press 2006, S. 39.

¹⁹ Vgl. Kawamura, *Yakuza*, S. 27.

Diese Zeit wird in den Yakuza-Filmen seit den 1960ern nicht behandelt und dient als Einführung in das Thema. Auch die *jidaigeki*, die in jener Zeit spielen, nehmen die Yakuza noch nicht als Gegenspieler wahr, da diese noch nicht die entsprechende Macht etabliert hatten.

1.1.2 Glücksspieler und Straßenhändler

Die ersten Yakuza tauchten allerdings erst im 18. Jahrhundert auf. Sie entwickelten sich aus zwei bestimmten Gruppen der japanischen Gesellschaft, einerseits aus den *bakuto*, was Glücksspieler bedeutet, und den *tekiya*, welche umherziehende Straßenhändler waren. Während sich Erstere auf die Handelsstraßen und Städte konzentrierten, waren Letztere auf Märkten und Volksfesten präsent.²⁰ Das Wort Yakuza geht auf eine bestimmte Kombination von *kabufuda*-oder *hanafuda*-Karten zurück, die in dem traditionellen japanischen Kartenspiel *oichi-kabu* die am schlechtesten mögliche Hand darstellte, *ya-ku-sa* genannt wurde und vollkommen wertlos war. So lässt sich das Wort gut auf einen Ursprung im Spieler-Milieu zurückführen²¹ und wurde zu Beginn nur für die *bakuto* verwendet. Erst später entwickelte es sich zu einem Sammelbegriff, welcher die *tekiya* und andere kriminelle Gruppen mit einbezog.²² Die Polizei teilt Yakuza-Mitglieder noch heute in *tekiya* und *bakuto* ein, obwohl sich die Bandbreite ihrer Aktivitäten natürlich stark vergrößert hat und sich deren Ursprung nicht mehr wirklich nachweisen lässt.²³ Kaplan und Dubro zu der Bedeutung des Wortes „Yakuza“:

„The losing combination of *ya-ku-sa* came to be used widely among the early gambling gangs to denote something useless. It was later applied to the gamblers themselves, to mean they were useless to society, born to lose. For years the word was limited to the *bakuto* gangs – there are still purists today among the Japanese underworld who insist that the only true *yakuza* are the traditional gamblers. As the twentieth century progressed, however, the word gradually received wide use by the general public as a name for *bakuto*, *tekiya*, and a host of other organized crime groups in Japan.“²⁴

Diese beiden Gruppen setzten sich zum einen aus Besitz- und Mittellosen, Gaunern und Aufrührern zusammen, welche zum Teil aus der Minderheit der *burakumin* stammten. Deren Vorfahren durften, nach religiösen Vorstellungen, nur unreine Berufe ausüben, waren sozial ausgegrenzt und sind dies teilweise heute immer noch. Ihnen blieb oft kein anderer Ausweg, als sich Banden anzuschließen, um somit ihren gesellschaftlichen Schranken zu entkommen.²⁵ Zum anderen schlossen sich ihnen

²⁰ Vgl. Poysden/Bratt, *A History of Japanese Body Suit Tattooing*, S. 71.

²¹ Vgl. Hill, *The Japanese Mafia*, S. 36.

²² Vgl. Schilling, Mark, *The Yakuza Movie Book. A guide to Japanese Gangster Films*, Berkeley: Stone Bridge Press 2003, S. 20.

²³ Vgl. Kaplan/Dubro, *Yakuza*, S. 7.

²⁴ Ebd., S. 13.

²⁵ Vgl. Hill, *The Japanese Mafia*, S. 80.

auch ehemalige Samurai, Handwerker und Händler an, die in ihren alten Berufen nicht mehr arbeiten konnten und sich den veränderten Bedingungen der Togukawa-Periode anpassen mussten.²⁶

Die umherziehenden *tekyia* verkauften häufig Medizin, auch wenn diese meist von zweifelhafter Qualität war. Darüber hinaus zählten Schauspielerei und Betrugerei zu ihren Verkaufstaktiken. Die Orte ihres Schaffens waren die Märkte der Städte sowie Tempel und Schreine während Volksfesten. Sie waren Mitglieder in Banden, welche sich in mehrere Ränge unterteilten, und deren Anführer, *oyabun* genannt, das Hauptquartier sowie Training für neue Mitglieder zur Verfügung stellten.²⁷ Des Weiteren verhandelten die Bosse mit der regionalen Verwaltung und zahlten die Miete für die Verkaufsstände an die Tempel und Schreine. Diese vermieteten sie wiederum an ihre Untergebenen, die ihnen Schutzgeld und Miete zahlten.²⁸ Die *tekyia* hielten sich insbesondere an die drei folgenden Regeln:

„Do not touch the wife of another member (a rule established because wives were left alone for long periods while their husbands went peddling).

Do not reveal the secrets of the organization to the police.

Keep strict loyalty to the oyabun-kobun relationship.“²⁹

Sie trieben zwar Schutzgeld ein, gingen, im Gegensatz zu den *bakuto*, jedoch hauptsächlich legalen Tätigkeiten nach. Dies führte dazu, dass sich ihr sozialer Status erhöhte, vor allem jener der *oyabun*. Dank der Anerkennung durch die Behörden erhielten einige unter diesen in den Jahren 1735-1740 durch den Shogun der Tokugawa-Dynastie die Aufsicht über Märkte. Sie sollten den Schwarzhandel und den Handel mit gefälschter oder beschädigter Ware sowie die Kämpfe zwischen rivalisierenden Banden unterbinden. Dies ermöglichte es den Bandenchefs, auch Miete von den verschiedenen Händlern auf den ihnen unterstellten Märkten zu verlangen.³⁰

Ursprünglich betrieben die Bosse der *bakuto* nicht nur Glücksspielhäuser, sondern hatten durch die Genehmigung vom Staat auch die Möglichkeit, Bauunternehmen zu betreiben und Aufträge zu vergeben. Der gleichzeitige Betrieb dieser beiden Institutionen führte dazu, dass viele in der Nähe beschäftigte Arbeiter ihr Geld beim Würfeln verloren. Die *bakuto* ermöglichten es jenen Spielern, die viel verloren hatten, ihre Schulden an den Baustellen abzuarbeiten.³¹ Zu den von ihnen organisierten Spielen gehörten einerseits Würfelspiele, andererseits auch Kartenspiele wie das

²⁶ Vgl. Kawamura, *Yakuza*, S. 55.

²⁷ Vgl. Poysden/Bratt, *A History of Japanese Body Suit Tattooing*, S. 71.

²⁸ Vgl. Kawamura, *Yakuza*, S. 57.

²⁹ Kaplan/Dubro, *Yakuza*, S. 11.

³⁰ Vgl. Ebd., S. 8-11.

³¹ Vgl. Hill, *The Japanese Mafia*, S. 38.

hanafuda oder das *oicho-kabu*. Es entstand in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts und basierte auf einem portugiesischen Kartenspiel, das 1633 verboten wurde, da es als eine Verbindung zum Christentum angesehen wurde. Allerdings wurde das Spielen von *hanafuda* ebenfalls von dem Shogunat untersagt und erst in der frühen Meiji-Zeit³² wieder freigegeben. Der Ursprung des Elektronikonzerns Nintendo liegt in der Produktion der im *hanafuda* genutzten, ebenfalls *hanafuda* genannten, Spielkarten, deren Verkäufe erst dann richtig anliefen, als die *bakuto* die Karten für ihre Glücksspiele nutzten.³³

Sie zogen aber nicht nur Außenseiter und Verbrecher an, sondern auch sozial höher gestellte Japaner wie Sumo-Ringer und Samurai. Die *bakuto* waren nicht nur der Ursprung der organisierten Kriminalität in Japan, sondern auf sie geht auch, wie vorher schon erwähnt, das Wort Yakuza und die noch heute geläufigen Bestrafungen, wie das Abschneiden der Fingerglieder, zurück.³⁴

Da die *daimyo* dem Shogun in regelmäßigen Abständen ihre Aufwartung machen mussten, nutzten sie bei ihren Reisen aus der Provinz jene Hauptverkehrsroute zwischen Edo und Kyoto, die von Togukawa Ieyasu nach dem Umzug der Regierung nach Edo wieder instand gesetzt worden war. Da dies die Versorgung vieler Reisender bedeutete, wurden 53 Raststationen in anliegenden Dörfern errichtet. Viele *bakuto*-Banden siedelten sich in diesen Orten an und ihre Geschäfte florierten.³⁵ Das Gleiche geschah an anderen Hauptverkehrsrouten Japans und in größeren Städten.³⁶

Wie die *tekyia* hielten sich die *bakuto* an strikte Regeln und ein mehrstufiges Rangsystem, in dem der Aufstieg harte Arbeit erforderte. Die verschiedenen Banden bekämpften sich zwar, hielten jedoch auch regen Kontakt und begegneten Besuchern aus befreundeten oder fremden Clans mit großem Respekt. Durch ihren Aufstieg in der Gesellschaft war es vielen Mitgliedern gestattet, ein *wakizashi*-Kurzschwert - im Gegensatz zu dem Schwerterpaar der Samurai, dem *daisho* - zu tragen.³⁷

Waren die Banden nach ihrem Aufkommen noch von den Herrschenden bekämpft worden, so unterstützte die Regierung die mächtigsten Bandenchefs nach einiger Zeit und fügte sie unter anderem in ihr Spitzelsystem ein. Diese Praxis wurde auch nach dem Ende des Togukawa-Shogunats fortgeführt. Mit dieser Unterstützung von höchster Ebene blühte das Geschäft der *bakuto* auf und machte die Wichtigsten ihrer Zunft zu angesehenen Vertretern der Gesellschaft, was den Mitgliedern der *burakumin* sonst meist verwehrt geblieben war.³⁸ Einigen Anführern gelang es

³² Die Meiji-Zeit beschreibt den Zeitraum von 1868 bis 1912.

³³ Vgl. Poysden/Bratt, *A History of Japanese Body Suit Tattooing*, S. 73.

³⁴ Vgl. Kaplan/Dubro, *Yakuza*, S. 13.

³⁵ Vgl. Poysden/Bratt, *A History of Japanese Body Suit Tattooing*, S. 74.

³⁶ Vgl. Kawamura, *Yakuza*, S. 56.

³⁷ Vgl. Kaplan/Dubro, *Yakuza*, S. 16.

³⁸ Vgl. Hill, *The Japanese Mafia*, S. 37.

sogar als Abgeordnete an der Regierung des Landes teilzunehmen.³⁹

Auch diese Jahrhunderte werden von den Yakuza-Filmen kaum behandelt. Den *jidaigeki*, die jene Jahre behandeln, dienen die Yakuza jedoch häufig als Antagonisten. So bekämpft der blinde Held der *Zatoichi*-Reihe⁴⁰, die sich sowohl inhaltlich auch als produktionstechnisch über mehrere Jahrzehnte erstreckt, häufig hinterhältige Yakuza-Clans, deren Bild sich stark von jenem Positivimage des *ninkyō-eiga* unterscheidet. Allerdings gibt es auch ab und zu einen guten Clan, der den bösen Clan mit der Hilfe Zatoichis bekämpft, häufiger werden die Yakuza jedoch als hinterlistige Verbrecher dargestellt, die die überlegene Schwertkampfkunst des Helden für ihre Zwecke missbrauchen wollen. Auch arbeiten sie mit korrupten Politikern zusammen, bestehlen und unterdrücken die Bevölkerung und heuern umherziehende Ronin an, um ihre Kleinkriege zu führen.

1.1.3 Beginn der Meiji-Zeit

Gegen Ende der Herrschaft der Togukawa in der Mitte des 19. Jahrhunderts wurde der Staat immer schwächer und schaffte es bald nicht mehr, die Ordnung in Japan aufrechtzuerhalten. Diese Zeit wird auch als das Goldene Zeitalter der Yakuza bezeichnet. Als die Machtkämpfe zwischen den Anhängern des Shoguns und jenen des Kaisers an Intensität zunahmen, schlossen sich die verschiedenen Banden immer wieder jener Fraktion an, welche sie als die mächtigere ansahen, und profitierten von den Kämpfen. Durch das Fehlen einer starken staatlichen Ordnungskraft weiteten viele *bakuto* ihr Geschäftsfeld aus und beschäftigten sich mit Prostitution, Schutzgelderpressung, Alkoholhandel und teilweise auch mit Rauschgift.⁴¹

Der Nationalheld Shimizu no Jirocho war in jener Zeit Anführer einer *bakuto*-Familie und ist heute noch einer der bekanntesten Yakuza Japans. Seine Gang bestand angeblich aus bis zu 600 Mitgliedern, mit denen Jirocho gegen ehrlose Gangs, Diebe und die unfähige und korrupte Polizei kämpfte.⁴² Auch sollen sie die einfache Bevölkerung gegen Übergriffe der Samurai und deren Herren geschützt haben. Nach der erzwungenen Öffnung Japans 1854 unterstützte Jirocho den jungen Kaiser, wurde nach dessen Sieg reich belohnt und zum Freiheitskämpfer stilisiert.⁴³ Dank seines Beistandes, der nicht ganz uneigennützig war, wurde er vom Kaiser für seine früher begangenen Verbrechen begnadigt und bekam von der Staatsmacht die Aufgabe, in seiner Heimatregion zu regieren. In den folgenden Jahren förderte er die Modernisierung seines Heimatdorfes Shimizu, eröffnete eine Englischschule und ein Gefängnis. Noch heute wird sein Grab von vielen besucht, aber es gibt auch Stimmen, die sich gegen diese Verklärung wehren. In einer angesehen japanischen

³⁹ Vgl. Kawamura, *Yakuza*, S. 56.

⁴⁰ 1. Teil: *Zatoichi monogatari*, Regie: Kenji Misumi, JP 1962. Weitere 25 Filme bis 1989.

⁴¹ Vgl. Poysden/Bratt, *A History of Japanese Body Suit Tattooing*, S. 74.

⁴² Vgl. Kaplan/Dubro, *Yakuza*, S. 19.

⁴³ Vgl. Kawamura, *Yakuza*, S. 29.

Zeitung erschien 1975 ein Artikel, der Jirocho als Ausbeuter darstellte, der die Bauern unterdrückte und im Inneren immer noch ein Yakuza war.⁴⁴

Nach den Auseinandersetzungen zu Beginn der Meiji-Zeit im Jahre 1868, welche von der Seite der Kaisertreuen gewonnen wurde und somit eine neue Ära Japans einleitete, begann die neue Regierung die Yakuza für ihre eigenen Zwecke einzusetzen. Da noch shoguntreue Krieger durch das Land zogen, wurden verschiedene Banden damit beauftragt, für Sicherheit auf den Straßen zu sorgen und die Ordnung auf dem Land wiederherzustellen. Trotz dieser Hilfestellung in Zeiten des Umbruchs begann die Regierung nach der Festigung ihrer Macht damit, Gesetze gegen Glücksspiel zu erlassen und die Banden zu verfolgen und zu verhaften.⁴⁵

1.1.4 Der Aufstieg Japans

Nach den Siegen in den Kriegen gegen China in den Jahren 1894-95 und gegen Russland im Jahre 1905 begann die japanische Wirtschaft zu erstarken. Dies führte auch wieder zu einer größeren Verbreitung des Glücksspiels. Die Yakuza beschränkten sich allerdings nicht nur auf dieses Feld, sondern begannen ihre Kontrolle auf die Prostitution, die Unterhaltungsindustrie, das Baugewerbe⁴⁶ und das seit 1868 boomende Riksha-Geschäft auszuweiten.⁴⁷

Durch ein verstärktes Auftreten der Polizei waren viele *bakuto* gezwungen, ihr Glücksspiel in abgelegene Stadtteile, jenseits der Zentren, zu verlegen, und eröffneten auch legale Scheinfirmen als Fassade, um diese Maßnahme zu umgehen. Da die *tekiya* zu einem großen Teil auch legale Geschäfte betrieben, fielen ihnen die Veränderungen leichter, allerdings waren auch sie vor dem konsequenteren Vorgehen durch Staat und Polizei nicht gefeit.⁴⁸

Einer der wichtigsten Figuren der Rechten um die Jahrhundertwende war Mitsuru Toyama. Er gründete 1881 die *genyosha*, auch Dark Ocean Society genannt, eine paramilitärische Organisation sowie Vorläufer der japanischen Geheimbünde und patriotischen Gruppierungen. Die *genyosha* führte Anschläge auf liberale Politiker durch und stellte gleichzeitig Bodyguards für rechte Politiker. Die Mitglieder sahen sich, im Gegensatz zu den *tekiya* und *bakuto*, am anderen Spektrum des organisierten Verbrechens Japans und sozusagen als hochwertigere Yakuza. Als 1892 die ersten demokratischen Wahlen anstanden, kam es zu einer massiven Unterstützung konservativer Politiker durch *genyosha*-Mitglieder, was für eine erneute Kooperation zwischen Politik und Unterwelt sorgte. Ursprünglich folgten viele Yakuza-Gruppen keinen politischen Ideologien, waren den Ultranationalisten allerdings in ihrem Verhältnis zu Macht, dem Ausländerhass, der Glorifizierung

⁴⁴ Vgl. Kaplan/Dubro, *Yakuza*, S. 19f.

⁴⁵ Vgl. Hill, *The Japanese Mafia*, S. 40.

⁴⁶ Vgl. Ebd., S. 41.

⁴⁷ Vgl. Poysden/Bratt, *A History of Japanese Body Suit Tattooing*, S. 75.

⁴⁸ Vgl. Kaplan/Dubro, *Yakuza*, S. 20.

ihrer Vergangenheit und dem Praktizieren der *oyabun/kobun*-Struktur sehr ähnlich.⁴⁹

1901 gründete Toyama die *Kokuryu-kai*, oder auch „Black Dragon Society“, die dabei behilflich sein sollte, die japanische Herrschaft über ganz Asien auszuweiten. Als ihr Vorbild galten Mussolinis Schwarzhemden, ihre Mitglieder betätigten sich als Streikbrecher und hatten enge Kontakte zu Polizei, Feuerwehr, Politik und Militär.⁵⁰ Es entstanden immer mehr Geheimorganisationen in Japan, die einerseits von reichen Gönnern unterstützt wurden und sich andererseits mit Geld aus Geschäftsbereichen versorgten, die von den Yakuza noch heute betreiben werden:

„[...] gambling, prostitution, protection rackets, strikebreaking, blackmail, and control of labor recruiting, entertainment, and street peddling. The secret societies attracted the bosses of local tekiya and bakuto groups and began a process that a hundred years later would continue to blur the distinction between gangsters and rightists in the minds of Japanese.”⁵¹

Mit Beginn der kommunistischen Revolution in Russland im Jahre 1917 begann sich auch Unmut unter den japanischen Arbeitern breitzumachen. Dieser wurde durch hohe Preise, welche ihren Ursprung in der Inflation hatten, angefeuert und richtete sich weniger gegen die Regierung, sondern gegen die Konzerne. Um diese Proteste niederzuschlagen, wurde sowohl auf Yakuza als auch auf die Geheimbünde zurückgegriffen.⁵²

In den 1930er Jahren war die Demokratie in Japan beinahe vollständig verschwunden und immer wieder fielen hohe Politiker Attentaten zum Opfer. Durch die vielen Verbündeten Toyamas in der Regierung wurde diese immer repressiver und weitete, unter Mithilfe des Militärs, der Yakuza und der Geheimorganisationen, die von den Nationalisten angestrebte „Großasiatische Wohlstandssphäre“ immer weiter aus. Diese euphemistische Bezeichnung beschrieb die Vertreibung der westlichen Kolonialherren aus dem asiatischen Raum und die dort damit einhergehende Herrschaft Japans.⁵³

Nach dem Vorbild des britischen Empires förderte Japan den Anbau und den Verkauf von Opium in China, verschiffte die Drogen allerdings auch in andere Länder wie die USA. Viele Yakuza-Familien beteiligten sich, dank der Vermittlung Toyomas, insbesondere in der kolonialisierten Mandschurei an vielen illegalen Geschäften. Sie unterstützten unter anderem das „Opium Monopoly Bureau“ bei der Herstellung und Verbreitung des Suchtmittels, beschränkten sich jedoch auf die besetzten Gebiete und hielten die Drogen von ihrem Heimatland fern. Darüber hinaus

⁴⁹ Vgl. Kaplan/Dubro, *Yakuza*, S. 22-24.

⁵⁰ Vgl. Kawamura, *Yakuza*, S. 30.

⁵¹ Kaplan/Dubro, *Yakuza*, S. 23.

⁵² Vgl. Hill, *The Japanese Mafia*, S. 41f.

⁵³ Vgl. Kaplan/Dubro, *Yakuza*, S. 26.

versorgten Yakuza-Organisationen die Armee mit den sogenannten „Trostfrauen“, Zwangsprostituierte aus den besetzten Ländern, die von den Soldaten misshandelt und vergewaltigt wurden.⁵⁴

Die traditionelleren Yakuza-Familien vergrößerten währenddessen ihre Macht im Heimatland. Durch die vielen neuen Kolonien stieg der Geldfluss nach Japan immer weiter an, was auch den Yakuza zu steigenden Einnahmen verhalf. Sie kontrollierten unter anderem die Gewerkschaften der Häfen und schafften, durch die Rekrutierung von Arbeitslosen, billige Arbeitskräfte heran. Dieses Geschäft war so rentabel, dass einige Familien darum kämpften. Eine der Gruppen, die siegreich daraus hervorgingen, war die in Kobe angesiedelte Yamaguchi-*gumi*, die unter der Führung Kazuo Taokas stand. Sie stellt bis heute die größte und mächtigste kriminelle Organisation Japans dar.⁵⁵

Nach dem Angriff auf Pearl Harbor und mit Beginn der japanischen Kriegsanstrengungen im 2. Weltkrieg wurden die Yakuza, und mit ihnen auch viele rechte Organisationen, erneut fallengelassen, da die Regierung sie nun nicht mehr benötigte. Während die Führungsriege der rechten Gruppen entweder für die Regierung arbeitete oder im Gefängnis saß, wurden die Yakuza zum Militärdienst eingezogen oder ebenfalls ins Gefängnis gesperrt.⁵⁶

Ein Großteil der *ninkyō-eiga* siedeln sich in den Jahren des japanischen wirtschaftlichen Aufstiegs während der Taisho-Zeit⁵⁷ und Vorkriegs-Showa-Zeit⁵⁸ an, die Kriegsjahre der Showa-Zeit thematisieren sie jedoch nicht. Die Geschehnisse von „Theater of Life: Hishakaku 2“⁵⁹ ereignen sich in der Mitte der Taisho-Zeit. Die ehemalige Geliebte des Hauptcharakters verdingt sich als Prostituierte in der Mandschurei und er versucht sie nach Japan zurückzuholen. So fließt auch etwas der damals herrschenden japanischen Kolonialpolitik in den Film mit ein. Die Filme der „Red Peony Gambler“-Reihe⁶⁰ spielen dagegen während der Mitte der Meiji-Zeit. Sie thematisieren die allmähliche Veränderung und die Europäisierung der japanischen Gesellschaft nach der Öffnung des Landes. So übernimmt die Hauptfigur Oryu im vierten Teil der Reihe, „Red Peony Gambler 4: Second Generation Ceremony“⁶¹, den Bau einer Eisenbahnstrecke und muss sich, neben dem Kampf gegen den feindlichen Yakuza-Clan, mit Flößern auseinandersetzen, die ihren Lebensunterhalt durch den Bahnbau gefährdet sehen.

⁵⁴ Vgl. Poysden/Bratt, *A History of Japanese Body Suit Tattooing*, S. 79.

⁵⁵ Vgl. Kaplan/Dubro, *Yakuza*, S. 26.

⁵⁶ Vgl. Hill, *The Japanese Mafia*, S. 41f.

⁵⁷ Die Taisho-Zeit beschreibt den Zeitraum von 1912 bis 1926.

⁵⁸ Die Showa-Zeit beschreibt den Zeitraum von 1926 bis 1989 und wird in Vorkriegs- und Nachkriegs-Showa unterteilt.

⁵⁹ *Jinsei Gekijo: Zoku Hishakaku*, Regie: Tadashi Sawashima, JP 1963.

⁶⁰ 1. Teil: *Hibotan bakuto*, Regie: Kosaku Yamashita, JP 1968. Weitere sieben Filme bis 1972.

⁶¹ *Hibotan bakuto: nidaime shumei*, Regie: Shigehiro Ozawa, JP 1969.



Abbildung 1: Mandschurei in „Theater of Life Hishakaku 2“.



Abbildung 2: Bahnbau in „Red Peony Gambler 4“.

1.1.5 Nachkriegszeit

Nach dem Krieg war das Land verwüstet, die Arbeitslosigkeit hoch und die Industrie lag am Boden. Die japanische Polizei war aufgelöst worden und die amerikanische Verwaltung kümmerte sich nicht um die Probleme mit dem organisierten Verbrechen. Dies hatte einen rasanten Aufstieg des Schwarzmarkthandels zur Folge, welcher nur drei Tage nach der Kapitulation seinen Anfang nahm. Dieser stand unter der Kontrolle der Yakuza und ermöglichte es vielen Japanern, die entbehrungsreiche Zeit zu überstehen. Es wird geschätzt, dass zwei Monate nach Kriegsende bereits 17.000 dieser Märkte existierten. An diesen nahmen nicht nur die traditionellen Händler, die *tekiya*, teil, sondern auch die *bakuto* und eine relativ neue Organisation, die *gurenthai*, welche sich durch ihre besondere Skrupellosigkeit und Brutalität auszeichneten und sich unter anderem aus Straßengangs und ehemaligen Soldaten zusammensetzten.⁶²

Die *gurenthai* brachen mit vielen Traditionen, hatten jüngere Mitglieder als die etablierten Gruppen und nutzten fortan Pistolen statt Schwerter, die sie sich von amerikanischen Soldaten besorgt hatten. Und dies obwohl die Kapitulationsbedingungen das Tragen von Waffen verboten.⁶³ Anfangs hatten sie nicht viel mit den traditionellen Yakuza-Gruppen gemein und teilten auch deren Werte nicht. Sie kontrollierten zunächst die Straßenprostitution, konnten ihren Einfluss in dem gesamten Prostitutionsbereich, insbesondere nach dem Verbot von 1957, stark ausweiten und kontrollierten das Geschäft bald fast vollständig. Im Laufe der Zeit schlossen sie sich mehr und mehr den etablierten Banden an und ordneten sich deren *oyabun* unter.⁶⁴ Die ehemals getrennt agierenden Gruppierungen vermischten sich in den folgenden Jahrzehnten zusehends und machen heutzutage eine Differenzierung beinahe unmöglich.⁶⁵

Die Autoritäten waren nicht in der Lage, jene Märkte zu kontrollieren, sondern waren selbst davon

⁶² Vgl. Hill, *The Japanese Mafia*, S. 43.

⁶³ Vgl. Poysden/Bratt, *A History of Japanese Body Suit Tattooing*, S. 82.

⁶⁴ Vgl. Kawamura, *Yakuza*, S. 59.

⁶⁵ Vgl. Herbert, Wolfgang, *Japan nach Sonnenuntergang. Unter Gangstern, Illegalen und Tagelöhnern*, Berlin: Dietrich Reimer Verlag 2004, S. 134.

abhängig. Die amerikanischen Besatzer benötigten den Schwarzmarkt, um eine Versorgung der Bevölkerung zu gewährleisten, die ohne die Yakuza nicht möglich gewesen wäre. Dies führte sogar dazu, dass die Yakuza berechtigt waren, Steuergelder zu kassieren, und 1946 zu einer staatlich unterstützten Kontrolle der Yakuza über alle Märkte in Tokyo. Auf dem Schwarzmarkt wurden nicht nur Lebensmittel verkauft, sondern auch Drogen, welche aus dem Krieg übriggeblieben waren. Das Amphetamin *shabu* wurde während des Krieges produziert, um es den Arbeitern zu ermöglichen, länger anstrengenden Tätigkeiten nachzugehen, und wurde ebenfalls Soldaten, wie zum Beispiel den Kamikaze, verabreicht, um deren Leistung zu steigern. So übernahmen die Yakuza nicht nur die Distribution, sondern auch die Produktion dieser Waren. Darüber hinaus war der Vertrieb von Amphetaminen erst ab 1951 illegal, wodurch es bis dahin zu keiner Behinderung des Handels kam.⁶⁶ *Shabu* ist die japanische Bezeichnung für Methylamphetamin oder Philopon, das 1893 in Japan entwickelt und 1919 perfektioniert wurde.⁶⁷

Da Glücksspiel in den 1950ern in einem gewissen Umfang legalisiert wurde, sahen sich die *bakuto* von einem Verlust eines großen Teils ihrer Einnahmen bedroht und verstärkten ihre Tätigkeiten in Bereichen wie Drogenhandel oder Prostitution. Traditionell war die Prostitution vor dem Krieg ein angesehenes Gewerbe, wurde nun aber mehr und mehr von den Yakuza übernommen, die auch Frauen von ihren Familien loskauften. Als 1957 die Prostitution schließlich illegal wurde, fiel sie komplett unter die Kontrolle der organisierten Kriminalität.⁶⁸

Die *sangokujin*, was „people from the three countries“ bedeutet, und sich auf die Koreaner, Chinesen und Taiwaner, die während des Krieges als Zwangsarbeiter nach Japan gebracht worden waren, bezieht.⁶⁹ Viele von den *sangokujin* rächten sich auch an japanischen Zivilisten, da sie während des Krieges wie Sklaven gehalten worden waren. Sie formierten sich in Gangs, griffen häufig etablierte Banden an und machten ihnen ihre Geschäfte streitig, was zu teils heftigen Auseinandersetzungen führte. Auch sahen sich die Yakuza als Verteidiger der Schwachen und des Heimatlandes, was von breiten Teilen der japanischen Bevölkerung ebenfalls so wahrgenommen wurde. Dies hatte Auswirkungen auf das Vorgehen der Polizei, welche häufig *sangokujin* strenger bestrafte als die Yakuza. Da unter den Bandenmitgliedern viele Kriegsveteranen waren, nahmen die Machtkämpfe und Bandenkriege, aus denen letztendlich die alteingesessenen Yakuza als Sieger hervorgingen, in ihrer Härte immer mehr zu.⁷⁰ Kaplan und Dubro zu der Unterstützung der Polizei

⁶⁶ Vgl. Hill, *The Japanese Mafia*, S. 44-45; Herbert, *Japan nach Sonnenuntergang*, S. 177.

⁶⁷ Vgl. Koichi, „Japan, Land of the Rising Meth“, *Tofugu*, 10.4.2012, <http://www.tofugu.com/2012/04/10/japan-land-of-the-rising-crystal-meth/>, Zugriff: 3.7.2014.

⁶⁸ Vgl. Kaplan/Dubro, *Yakuza*, S. 61.

⁶⁹ Vgl. Rankin, Andrew, „Recent Trends in Organized Crime in Japan. Yakuza vs the Police, & Foreign Crime Gangs“, *The Asia-Pacific Journal. Japan Focus*, 17.2.2012, <http://www.japanfocus.org/-Andrew-Rankin/3692>, Zugriff: 25.6.2014.

⁷⁰ Vgl. Hill, *The Japanese Mafia*, S. 45; Herbert, *Japan nach Sonnenuntergang*, S. 135.

durch die Yakuza in der Stadt Kobe:

„In Kobe, a group of some three hundred sangokujin invaded a police station and held hostages as a show of force. According to Yamaguchi-gumi boss Kazuo Taoka, the mayor of Kobe approached the yakuza leader for help. Taoka and his allies ambushed the sangokujin at the police station, stampeding them with swords, guns, and grenades. The yakuza's reward was twofold: the hated sangokujin were undercut, and the police owed the yakuza a long-term debt of giri.“⁷¹

Durch das Wiedererstarken der Yakuza-Gruppen begannen auch wieder ihre Beziehungen zu Politik und Polizei zu florieren und die amerikanischen Besatzer wichen immer mehr von ihrem ursprünglichen Plan ab, die organisierte Kriminalität zu unterbinden. Dies hatte nicht nur damit zu tun, dass die Yakuza beim Wiederaufbau halfen, sondern auch mit der Tatsache, dass sie Verbindungen zum politisch rechten Spektrum hatten und Anti-Kommunisten waren.⁷² Mit dem sich abzeichnenden Beginn des Kalten Krieges, in dem der ehemalige amerikanische Verbündete, die Sowjetunion, zu deren größtem Gegner wurde, war ein ziviles rechtes Bollwerk in Japan vermutlich gerne gesehen.

Die Nachkriegszeit findet sich sowohl in den *ninkyō-eiga* als auch den *jitsuroku-eiga* wieder und wird von dem jeweiligen Sub-Genre auf seine eigene Art und Weise behandelt. So versucht Ken Takakuras Yakuza-Familie in dem *ninkyō*-Film „Brutal Tales of Chivalry“ aus dem Jahr 1965 mit der Kontrolle über einen Markt, auf dem Schwarzhandel betrieben wird, sowohl den Händlern als auch der notleidenden Bevölkerung in einem vom Krieg zerstörten Japan unter die Arme zu greifen. Sie beteiligen sich darüber hinaus am Wiederaufbau und bekämpfen einen anderen Yakuza-Clan, der die ihnen Schutzbefohlenen ausbeutet und betrügt. Die Yakuza des *jitsuroku-eiga* „Battles without Honor and Humanity“ aus dem Jahr 1973, der zur gleichen Zeit wie „Brutal Tales of Chivalry“ spielt, beginnen ihre Karriere zwar auch auf dem Schwarzmarkt in einer zerstörten Stadt, scheren sich allerdings weniger um das Wohl der Allgemeinheit als um ihre eigenes. Auch setzt sich nicht mehr der Rechtschaffenere durch, sondern derjenige, der brutaler und rücksichtsloser vorgeht. Der Fokus auf diese Zeit zeigt die Bedeutung dieses Einschnitts für die Japaner, der in der Niederlage und der Zerstörung des Landes im zweiten Weltkrieg seinen Ursprung hatte.

⁷¹ Kaplan/Dubro, *Yakuza*, S. 36.

⁷² Vgl. Ebd., S. 41.



Abbildung 3: Schwarzmarkt in „Brutal Tales of Chivalry.“ Abbildung 4: Schwarzmarkt in „Battles without Honor and Humanity“.

1.1.6 Bandenkriege und der Kampf gegen die Yakuza

Mit Beginn des Koreakrieges im Jahr 1950 kam es durch Kriegslieferungen zu einem großen Aufschwung der japanischen Industrie. Da viele der Waren über die Häfen verschifft wurden, führte kein Weg an den Yakuza vorbei, da diese große Teile der Bau- und Hafenindustrie kontrollierten.

Durch diesen Wirtschaftsaufschwung kam es auch wieder vermehrt zu Glücksspiel, Prostitution und zu einem Aufschwung der Unterhaltungsindustrie.⁷³ Darüber hinaus kontrollierten die Gangs auch Teile des professionellen Sports wie Sumo-Ringen, das immer populäre werdende Baseball sowie Teile der aufstrebenden Filmindustrie und auch die Theater der Städte.⁷⁴ Die Beteiligung der Yakuza am Filmgeschäft hatte schon zu dessen Anfangszeit begonnen. Insbesondere der japanische Regisseur Makino hatte ständig mit Mitgliedern der Banden zu tun, die sich als die Beschützer seiner Filmproduktionen sahen. Sie beeinflussten die Darstellung von Gangstern in Filmen und ließen sich im Gegenzug von den Filmcharakteren beeinflussen.⁷⁵

Die immer wieder aufflammende Gewalt zwischen den verschiedenen Banden führte zu der Einführung neuer Gesetze im Jahre 1958, welche den Angriff mit Waffen wie Schwertern und Pistolen und die Bedrohung von Zeugen unter härtere Strafen stellten, sowie der Einführung eines Zeugenschutzprogramms. Dies führte jedoch nicht zu der gewünschten Eindämmung und zog immer restriktivere Gesetzesbeschlüsse nach sich. Hier gingen auch die Ansichten von Polizei und Politik auseinander, während erstere die Bedrohung durch die Gangs ernstnahmen und alles für eine Eindämmung deren Macht taten, sahen vor allem rechte Politiker gern über die Problematik hinweg. Von einer Zeitung wurde sogar behauptet, dass sich einige Gangs in politische Organisationen umwandelten, um dadurch vor der Polizei sicher zu sein.⁷⁶

⁷³ Vgl. Hill, *The Japanese Mafia*, S. 46.

⁷⁴ Vgl. Kaplan/Dubro, *Yakuza*, S. 62.

⁷⁵ Vgl. Yomota, Inuhiko, *Im Reich der Sinne. 100 Jahre Japanischer Film*, übers. von Uwe Hohmann, Frankfurt am Main: Stroemfeld 2007, S. 42.

⁷⁶ Vgl. Hill, *The Japanese Mafia*, S. 47; Kaplan/Dubro, *Yakuza*, S. 62.

Der finanzielle Aufstieg der Banden führte zu einem sprunghaften Anstieg an Neugründungen und einer Erhöhung der Mitgliederzahl, welche zu ihrem Höhepunkt im Jahre 1963 180000 Personen betrug.⁷⁷ Zwei Jahre darauf wurde die „Strategie 65“ ins Leben gerufen. Diese beinhaltete Maßnahmen, die es der Polizei zu ermöglichen, die Yakuza-Bosse aus dem Verkehr ziehen, die Einnahmequellen zum Versiegen bringen und die von den Gangs benutzten Waffen, wie Pistolen und Schwerter, zu beschlagnahmen. Bei diesen Aktionen wurden vor allem die Netzwerke zwischen den unterschiedlichen Gruppen zerschlagen, die individuellen Gangs existierten weiter. Nachdem die Bosse aus den Gefängnissen kamen, ging wieder alles seinen gewohnten Gang. 1969 wurde eine zweite großangelegte Polizeiaktion durchgeführt. Diese hatte jedoch hauptsächlich einen Effekt bei kleineren Gruppen, welche gelegentlich aufgelöst wurden und deren Mitglieder sich aus der Welt der organisierten Kriminalität zurückzogen. Lösten sie sich nicht auf, gingen sie meist in den stärker etablierten Gruppen auf.⁷⁸

Die großen und mächtigen Banden überstanden viele Attacken durch Politik und Polizei und existieren zum Teil noch heute. Jene Gruppierungen verfügten über eine große Breite an legalen sowie illegalen Tätigkeiten und die Bosse waren durch ein System, welches es ihnen ermöglichte, Geld aus illegalen Aktivitäten zu beziehen, ohne direkt daran beteiligt zu sein, vor Verfolgung geschützt.⁷⁹ In jenen Jahren der Bandenkriege änderte sich auch das Bild der Yakuza in der Öffentlichkeit und sie werden seither von offizieller Seite auch ausschließlich als *boryokudan* bezeichnet.⁸⁰ Hill hierzu:

„[In the] late 1960s, deals with the changing social status of yakuza organizations and a concurrent shift in public discourse that occurred at this time as yakuza organizations became increasingly perceived as predatory ‘violent gangs’ (*boryokudan*) rather than noble defenders of the weak.”⁸¹

Diese staatliche Umetikettierung hatte vor allem symbolischen Charakter, da die Verhaftungen von Gangmitgliedern nicht anstiegen. Die Bezeichnung als *boryokudan* sollte insbesondere der euphemistischen Wirkung des mythenbehangenen Ausdrucks Yakuza auf die Bevölkerung entgegenwirken und die Gangs als Verbrecher stigmatisieren. Zu diesem Zwecke gründete die Polizei lokale Bürgerwehren und hielt Seminare für Geschäftsleute ab, von denen man annahm, dass sie besonders heftig unter den Yakuza zu leiden hatten.⁸² Darüber hinaus wurden Syndikate,

⁷⁷ Vgl. Hill, *The Japanese Mafia*, S. 46.

⁷⁸ Vgl. Herbert, *Japan nach Sonnenuntergang*, S. 179.

⁷⁹ Vgl. Hill, *The Japanese Mafia*, S. 48.

⁸⁰ Vgl. Corkill, Edan, „Kiyoshi Nakabayashi. Ex-Tokyo cop speaks out on a life fighting gangs – and what you can do“, *The Japan Times*, 9.12.2013, www.japantimes.co.jp/life/2011/11/06/life/ex-tokyo-cop-speaks-out-on-a-life-fighting-gangs-and-what-you-can-do/#.UqYDyuJBpjJ, Zugriff: 25.6.2014.

⁸¹ Standish, Iselde, *A new History of Japanese Cinema*, New York, London: Continuum 2005, S. 289f.

⁸² Vgl. Kawamura, *Yakuza*, S. 113f.

die unter spezieller Aufsicht der Polizei standen, mit dem zusätzlichen Ausdruck *shitei* (besonders, speziell, bestimmt) versehen. Dies hatte zunächst die entgegengesetzte Wirkung auf die Betroffenen, da jene dies als Auszeichnung betrachteten. Über die Jahre änderte sich diese Einstellung allerdings, sodass die Yakuza heutzutage eher versuchen, diese Betitelung zu vermeiden.⁸³ Kawamura zu den allgemeinen Maßnahmen gegen die Yakuza:

„In den 70er Jahren wurden diese Kampagnen vor dem Hintergrund gewalttätiger Auseinandersetzungen zwischen den *yakuza*-Banden intensiviert. Die Polizei versuchte, die Banden-Mitglieder durch intensive Diskriminierungen in ihre Grenzen zu weisen. Grundstücksbesitzer wurden aufgefordert, Mietverträge für *yakuza*-Büros nicht zu verlängern. Eltern wurden aufgefordert, ihren Kindern das Spielen mit den *yakuza*-Kindern zu verbieten. Hausfrauen wurden angehalten, beim Einkauf die Ehefrauen von *yakuza*-Mitgliedern nicht mehr zu grüßen.“⁸⁴

Die Gruppen, welche die Zeit der härteren Gangart durch die Politiker und Polizei überstanden, wurden noch mächtiger, breiteten sich immer weiter aus und erschlossen neue Geschäftszweige. Vor allem ein durch die Ölkrise 1973 herbeigeführter Rückgang des Gewinns der Yakuza führte zur Entwicklung neuer Geschäftsformen, wie der Organisation von Glücksspielreisen ins Ausland, der Erpressung großer Konzerne, der Intensivierung des Drogenhandels und der Gründung von politischen Organisationen. Dies ermöglichte es ihnen, an Spendengelder zu kommen. Die dritte große Verhaftungswelle 1975 hatte wiederum zum Effekt, dass die ehemals aufgesplitterten Gruppen wieder in Netzwerken zusammenfanden und stärker als jemals zuvor landesweit expandierten. Die drei größten Syndikate, die aus diesen Veränderungen hervorgingen, waren die Yamaguchi-*gumi*, die Sumiyoshi-*kai*, und die Inagawa-*kai*, die in den 1990er Jahren 65% aller Yakuza-Mitglieder unter ihrer Schirmherrschaft vereinigt hatten.⁸⁵ Die Anhänge -*gumi* und -*kai* bedeuten so viel wie Organisation oder Vereinigung und deuten damit den verbundartigen Charakter dieser Gruppierungen an.⁸⁶

Die Angliederung der kleinen Gruppen an die größeren sowie die neue Vernetzung zogen eine komplett neue Gestaltung der Dachverbände nach sich. Die kleineren und hierarchisch niedrigsten Gangs mussten einen bestimmten Betrag an die nächsthöhere Gang entrichten. Damit ist heute noch das Recht verbunden, unter dem Namen einer großen Gruppe, zum Beispiel der Yamaguchi-*gumi*, tätig zu sein. Das Geld, welches der oberste Boss dadurch einnimmt, kann mehrere Millionen Yen

⁸³ Vgl. Herbert, *Japan nach Sonnenuntergang*, S. 185.

⁸⁴ Kawamura, *Yakuza*, S. 114.

⁸⁵ Vgl. Hill, *The Japanese Mafia*, S. 49.

⁸⁶ Vgl. O.N., „Yakuza Group Structure“, *Japan Subculture Research Center*, o.J., <http://www.japansubculture.com/resources/yakuza-group-structure/>, Zugriff: 3.7.2014.

ausmachen.⁸⁷

1978 kam es zu einem Anschlag auf Kazuo Taoka, den Anführer der Yamaguchi-*gumi*, durch eine rivalisierende Gang. Nach der Ermordung des Attentäters kam es zu heftigen Auseinandersetzungen, die auch unbeteiligte Bürger betrafen. Zusätzlich kam es zu einem Wertewandel innerhalb der jüngeren Yakuza-Generationen, die nicht mehr dazu bereit waren, alles für ihren Boss und ihre Familie zu opfern.⁸⁸

1981 starb Taoka schließlich eines natürlichen Todes, was allerdings zu einer Abspaltung innerhalb der Yamaguchi-*gumi* und zu heftigen Nachfolgekämpfen führte. Daraus ergab sich ein sprunghafter Anstieg der Gewalt in den Straßen Japans. In jenen Kämpfen kam es zu 25 Toten und 70 Verletzten, wobei sich unter letzteren auch einige unbeteiligte Zivilisten befanden.⁸⁹ Die Ichiwa-*kai*, welche aus der der Yamaguchi-*gumi* ausgetreten war, hatte zeitweise sogar eine höhere Mitgliederanzahl als diese. Dennoch gewann die Yamaguchi-*gumi* die Oberhand, da die Gruppe ihr Image aufbesserte und viele kleine Banden davon abhielt, sich ihrem Konkurrenten anzuschließen. Die Streitigkeiten hielten bis 1989 an und wurden schließlich mit der Auflösung der Ichiwa-*kai* beendet. Letzten Endes führten die Auseinandersetzungen sogar zu einer Stärkung der Position der Yamaguchi-*gumi*,⁹⁰ aber zu einer weiteren Schwächung des Ansehens der Yakuza in der Bevölkerung:

„[...] by the 1980s Japan's real-life outlaws were rapidly shedding their honorable image. The ruthless expansion pioneered by Taoka and his Yamaguchigumi, matched by Inagawa and the others, had made the public weary of the ever-present gangs. The widespread drug dealing, extortion, racketeering, and violence were affecting more people than ever before.”⁹¹

Und auch die Gewalt ging weiter. Aufgrund der landesweiten Expansion der Yamaguchi-*gumi* kam es immer wieder zu Kämpfen mit lokalen Banden und abermals zu einigen Toten. Der Druck auf die Behörden wuchs und die Massenmedien forderten zum wiederholten Male effektivere Maßnahmen gegen das organisierte Verbrechen.⁹² Auch in der Finanzwelt hatten sich die Yakuza in den vergangenen Jahren immer weiter ausgebreitet.

Während des Wirtschaftsbooms Japans in den 1980ern taten sich neue Geschäftsmöglichkeiten für die Yakuza auf, da die sogenannten Non-Banks durch Kreditinstitute an jeden Geld zu niedrigen Zinsen verliehen, ohne über dessen finanzielle Situation oder sozialen Hintergrund informiert zu

⁸⁷ Vgl. Herbert, *Japan nach Sonnenuntergang*, S. 180.

⁸⁸ Vgl. Kawamura, *Yakuza*, S. 35.

⁸⁹ Vgl. Hill, *The Japanese Mafia*, S. 50.

⁹⁰ Vgl. Kawamura, *Yakuza*, S. 37.

⁹¹ Kaplan/Dubro, *Yakuza*, S. 143.

⁹² Vgl. Herbert, *Japan nach Sonnenuntergang*, S. 182f.

sein.⁹³ Die Yakuza „sind in der Seifenblasenwirtschaftszeit häufig von Immobilienfirmen für Drecksarbeit bei Bodenpreistreiberei angestellt worden. Damit haben sie sich aber auch Knowhow und Verbindungen angeeignet und selber Immobilienfirmen gegründet. Bodenbesitz als Wertsicherung genügt meist, um hohe Darlehen zu erhalten.“⁹⁴

In den 1980er Jahren stiegen einige Yakuza-Gruppen auch in das Aktiengeschäft ein und gewannen dadurch einigen Einfluss auf die jeweiligen Unternehmen, die sie schließlich, wo es nur ging, ausbeuteten. Die Gewinne in diesem Geschäftsbereich waren um einiges ertragreicher als in den klassischen Gebieten der Yakuza und machten die daran Beteiligten noch mächtiger.⁹⁵ Darüber hinaus hatten sich die daran beteiligten Familien nun endgültig in der legalen Geschäftswelt etabliert.

Um den Einfluss der Yakuza in der Finanzwelt und der Politik weiter zurückzudrängen und auch als Reaktion auf die heftigen Kämpfe der Yamaguchi-*gumi* wurden 1992 mit dem „Act of Prevention of Unlawful Activities by *Boryokuden* Members“ weitere Gesetze gegen kriminelle Organisationen erlassen. Jede Gruppe, die mehr als 4% Mitglieder besaß, die einen kriminellen Hintergrund hatten, wurde als *boryokuden* klassifiziert. Die Behörde, die diese Maßnahmen vollstrecken sollte, ging gegen unlautere Tätigkeiten der *boryokuden* vor und half deren Opfern.⁹⁶

„Anhand des neuen Gesetzes können so definierte >>erpresserische Forderungen<< mit einem polizeilichen Unterlassungsbefehl beantwortet werden: bei Schutzgeld, (erzwungenen) Spenden, Schweigegeld, Warenkauf, Subkontraktierung (häufig im Baugewerbe), Subventionen sowie im Rahmen von Zwangsdelogierung zum Zweck der Bodenpreistreiberei(*jiage*) und bei außergerichtlichen Interventionen in zivilrechtliche Angelegenheiten.“⁹⁷

Um diesen Einschränkungen zu entgehen, wandelten sich, wie schon bei ähnlichen Gesetzen in den Jahrzehnten zuvor, einige Gruppen in rechte politische Organisationen um, registrierten ihre Büros als private Räumlichkeiten oder gründeten Fassadenfirmen.⁹⁸ Die Gründung von legalen Unternehmen, deren Führungspositionen meist mit vertrauenswürdigen Außenstehenden der Yakuza besetzt wurden, war die effektivste Form, gegen das Gesetz vorzugehen. Diese umfassten jene Geschäftsfelder, in denen sich die Banden bereits etabliert hatten, wie zum Beispiel das Baugewerbe, den Immobilienhandel, die Kreditvergabe und das Gastgewerbe. Die Yamaguchi-*gumi* forderte infolgedessen die unter ihrer Schirmherrschaft stehenden Gangs auf, sich in

⁹³ Vgl. Poysden/Bratt, *A History of Japanese Body Suit Tattooing*, S. 95.

⁹⁴ Herbert, *Japan nach Sonnenuntergang*, S. 124.

⁹⁵ Vgl. Kawamura, *Yakuza*, S. 33.

⁹⁶ Vgl. Poysden/Bratt, *A History of Japanese Body Suit Tattooing*, S. 96.

⁹⁷ Herbert, *Japan nach Sonnenuntergang*, S. 183.

⁹⁸ Vgl. Poysden/Bratt, *A History of Japanese Body Suit Tattooing*, S. 96.

Aktiengesellschaften umzuwandeln⁹⁹, und wollte darüber hinaus mit rechtlichen Mitteln gegen das Gesetz vorgehen:

„The Yamaguchi-gumi challenged the law as unconstitutional, claiming that it violated freedom of association and choice of profession, and arguing that the yakuza are not truly evil: their code of chivalry and samurai values obliges them to defend the interests of weaker members of society, and their conduct expresses their noble values, not degeneracy.”¹⁰⁰

Das Strafmaß für die Vergehen fiel allerdings mit einem Jahr Gefängnis oder einer halben Million Yen vergleichsweise gering aus. Wichtiger war die Auswirkung auf die Zivilbevölkerung, der es nun untersagt war, mit Gangmitgliedern zusammenzuarbeiten. Die Polizei führte die in den 1960ern begonnene Verteufelung der Yakuza fort, die auch von den Medien mitgetragen wurde. Dies bewirkte eine immer weiter fortschreitende Isolation der Yakuza und Boykottmaßnahmen vonseiten der Bevölkerung.¹⁰¹ Wie zum Beispiel in der Kleinstadt Kurume auf Kyushu: Dort kam es zu lautstarken Protesten gegen die Yakuza, die beinahe zu der Erstürmung eines ihrer Hauptquartiere führten.¹⁰² Bis heute wird ihnen der Zutritt in öffentliche Anlagen wie Saunas oder den neuerbauten Tokyo Sky Tree und in Kobe der Kauf von Immobilien in der Nähe von Schulen und Wohnvierteln untersagt.¹⁰³ Des Weiteren können Gangmitglieder keine Bankkonten eröffnen und müssen sich aus Immobiliengeschäften heraushalten.¹⁰⁴ Auch werden immer wieder Bankangestellte oder Firmenangehörige verhaftet, denen Verbindungen zu den Yakuza nachgesagt werden können.¹⁰⁵ Darüber hinaus kommt es immer wieder zur Schließung von Unternehmen, in denen Yakuza im Management sitzen.¹⁰⁶

Andrew Rankin zufolge unterscheiden sich die Yakuza von den Triaden, der Mafia oder ähnlichen kriminellen Organisationen dadurch, dass sie sich hauptsächlich auf Japan beschränken und ohne Partner keine großangelegten illegalen Aktivitäten außerhalb ihres Heimatlandes durchführen:

„But another distinctive feature of the yakuza is their insularity. Unlike those other

⁹⁹ Vgl. Herbert, *Japan nach Sonnenuntergang*, S. 187.

¹⁰⁰ Poysden/Bratt, *A History of Japanese Body Suit Tattooing*, S. 96.

¹⁰¹ Vgl. Herbert, *Japan nach Sonnenuntergang*, S. 183f.

¹⁰² Vgl. Koelling, Martin, „Japan. Kleinstadt im Kampf mit der Yakuza“, *Der Standard*, 28.12.2008, <http://derstandard.at/1229975158599/Japan-Kleinstadt-im-Kampf-mit-der-Yakuza/>, Zugriff: 25.6.2014.

¹⁰³ Vgl. Knüsel, Jan, „Tokyo Sky Tree. Keine Yakuza erwünscht“, *Asienspiegel*, 28.9.2010, asienspiegel.ch/2010/09/tokyo-sky-tree-keine-yakuza-erwünscht/, Zugriff: 25.6.2014; Knüsel, Jan, „Keine Häuser für die Yakuza“, *Asienspiegel*, 8.10.2010, <http://asienspiegel.ch/2010/10/keine-hauser-fur-die-yakuza/>, Zugriff: 25.6.2014.

¹⁰⁴ Vgl. Germis, Carsten, „Japanische Mafia. Die Yakuza sucht Nachwuchs“, *Frankfurter Allgemeine*, 10.7.2013, www.faz.net/aktuell/gesellschaft/kriminalitaet/japanische-mafia-die-yakuza-sucht-nachwuchs-12277523.html, Zugriff: 25.6.2014.

¹⁰⁵ Vgl. Bremner, Brian, „The Yakuza and the Banks“, *Bloomberg Businessweek*, 28.1.1996, www.businessweek.com/stories/1996-01-28/the-yakuza-and-the-banks-intl-edition, Zugriff: 25.6.2014.

¹⁰⁶ Vgl. Herbert, *Japan nach Sonnenuntergang*, S. 187.

organizations the yakuza have not established vast transnational criminal networks; they do not export drugs to the world, or sell weapons to terrorist groups, or threaten national security with anarchic violence. Though they have adjusted their methods and operations with great inventiveness over the decades, essentially the yakuza remain localized extortionists and enforcers, their rackets confined almost entirely to Japan. [...] In transnational criminal operations the yakuza tend to serve as financiers, rather than get directly involved. For example, the yakuza are said to pay gangs in South Korea to manufacture amphetamines, often in secret facilities in Thailand and China, and then smuggle it to Japan. Yakuza gangs also cooperate with other Asian crime gangs in trafficking people, pirated software, guns, drugs, and illegal chemicals, to Japan, and in smuggling stolen property (in particular, stolen vehicles) out of Japan for sale abroad. However, independent yakuza operations outside Japan are, as far as is known, limited to very small-scale operations: [...]”¹⁰⁷

An Immobiliengeschäften jenseits der japanischen Grenzen sind sie ebenfalls beteiligt, was, neben dem Besitz ausländischer Konten, die Geldwäsche erleichtert.¹⁰⁸ Jedoch hat diese Internationalisierung nicht nur positive Folgen für die Yakuza, da ihnen immer mehr Banden aus China und Korea die Geschäfte in Japan streitig machen.¹⁰⁹ Auch besagt ein japanisches Gesetz aus dem Jahre 2008, dass Anführer von kriminellen Organisationen für die Taten ihrer Untergebenen verantwortlich gemacht werden können.¹¹⁰

Seit 2012 gehen die Vereinigten Staaten in ihrem eigenen Land verstärkt gegen die Yakuza vor, da diese an Prostitution, Menschen- und Drogenschmuggel sowie Geldwäsche in Kalifornien und Hawaii beteiligt sind. Die USA sind von der Ernsthaftigkeit der japanischen Bemühungen gegen die Yakuza nicht überzeugt und haben von sich aus Maßnahmen gegen die japanischen Kriminellen, wie das Einfrieren von Konten einiger Bosse, ergriffen.¹¹¹

Die Yakuza entfernen sich allerdings immer weiter von ihrer ursprünglichen Funktion und entwickeln sich in einer Weise, die nicht mehr viel von ihrem verklärten Image übrig lässt:

“As Miyazaki sees it, the early yakuza functioned as a medium between the lower or peripheral parts of society and the mainstream (as regulators of the urban underclass, as survival mechanisms for marginalized groups, etc.). The modern yakuza have not forfeited

¹⁰⁷ Rankin, Andrew, „21st-Century Yakuza. Recent Trends in Organized Crime in Japan“, *The Asia-Pacific Journal. Japan Focus*, 13.2.2012, <http://www.japanfocus.org/-Andrew-Rankin/3688>, Zugriff: 25.6.2014.

¹⁰⁸ Vgl. Hill, *The Japanese Mafia*, S. 52f.

¹⁰⁹ Vgl. Germis, „Japanische Mafia“.

¹¹⁰ Vgl. O.N., „Woman sues Japan Yamaguchi-gumi crime boss Shinoda“, *BBC*, 17.7.2013, www.bbc.co.uk/news/world-asia-23339845, Zugriff: 25.6.2014.

¹¹¹ Vgl. McCurry, Justin, „US steps up offensive against Japan's yakuza gangs“, *The Guardian*, 24.2.2012, www.theguardian.com/world/2012/feb/24/united-states-offensive-japan-yakuza, Zugriff: 25.6.2014.

this role entirely, as seen in their recruitment drive for the Fukushima power plant. But Miyazaki insists that they now mostly operate within mainstream society (as money-lenders, conmen, drug-dealers, thieves, etc.). Thus the 21st-century yakuza do not wield the social power of the early gangs, which were rooted in the bottom layers of Japanese society: 'Now those roots have vanished, they have melted into society as a whole, and the yakuza gangs have turned into mafias'.'¹¹²

Die „Battles without Honor and Humanity“-Reihe Kinji Fukasakus zieht sich von der Nachkriegszeit hin bis zum Jahr 1970. Sie überspannt damit also die 25 Jahre, die vom rasanten Machtanstieg der Yakuza geprägt waren, allerdings auch jene Zeit, in der sie sich kontinuierlich von ihrem Idealbild entfernten und es somit immer öfter zu Konfrontationen mit Polizei und Bevölkerung kam. „Battles without Honor and Humanity“ zeigt die Beziehungen der Yakuza zu Politikern, ihren Handel mit Drogen und Menschen sowie die Machtkämpfe zwischen und innerhalb der verschiedenen Gruppierungen. Diese Auseinandersetzungen tragen sie dabei häufig mit Waffengewalt und auf offener Straße aus, wobei auch Unbeteiligte in Mitleidenschaft gezogen werden. Fukasaku schildert dabei den zunehmenden Wertezerfall und die fortschreitende Brutalisierung der Yakuza, wie sie in jenen Jahren auch stattfanden. In dieser Hinsicht werden seine Filme der Bezeichnung „realistische Aufzeichnung“ gerecht, auch wenn die Begebenheiten im Sinne der Filmdramaturgie stark überzeichnet dargestellt werden.

Die wenigen Yakuza-Filme der 1980er beschäftigen sich zum Teil auch mit realen Begebenheiten. So übernimmt die Frau eines Yakuza in Hideo Goshas Film „The Yakuza Wives“¹¹³ den Clan ihres Mannes, da dieser während einer der damals häufigen Verhaftungswellen eine Gefängnisstrafe absitzen muss. Die Handlung des Films nimmt deutliche Anleihen an den Problemen, mit denen die Yamaguchi-gumi Anfang der 1980er zu kämpfen hatte. So spaltet sich, nach dem Tod des Vorsitzenden eines großen Syndikats, ein Teil der Mitglieder ab, um eine eigene Familie zu gründen. Dies resultiert, ähnlich den realen Begebenheiten, in heftigen Auseinandersetzungen und vielen Toten auf beiden Seiten. Auch in den Filmen der 1990er und 2000er Jahre kommen politische und gesellschaftliche Hintergründe immer wieder zum Tragen. In Takashi Miikes Film „Dead or Alive“¹¹⁴ werden die internationalen Beziehungen zwischen den Yakuza und den chinesischen Triaden dargestellt. Takeshi Kitano schildert in seinem Film „Outrage“ von 2010 die Machenschaften eines überaus mächtiges Yakuza-Syndikats, welches Tokyo beherrscht, in allen möglichen Geschäftszweigen tätig ist und gewisse Ähnlichkeiten mit realen Organisationen wie der Yamaguchi-gumi aufweist.

¹¹² Rankin, „Recent Trends in Organized Crime in Japan“.

¹¹³ *Gokudo no onna-tachi*, Regie: Hideo Gosha, JP 1986.

¹¹⁴ *Dead or Alive: Hanzaisha*, Regie: Takashi Miike, JP 1999.

1.1.5 Waffenbesitz

Die strengen Waffengesetze Japans haben ihren Ursprung im 17. Jahrhundert. Alle Produzenten von Gewehren und Pistolen wurden von der japanischen Regierung in ein Monopol unter deren Kontrolle gezwungen und langsam aus dem Geschäft gedrängt. Das *bakufu* lagerte sämtliche Waffen ein und verhinderte in den nächsten 200 Jahren jegliche Form der technischen Weiterentwicklung in diesem Sektor. Die Restriktionen wurden in der Nachkriegszeit fortgeführt und mündeten 1958 schließlich im „Firearms and Swords Control Act“, der zur Folge hatte, dass Japan eines der sichersten Länder der Welt wurde.¹¹⁵ In jenen Nachkriegsjahren bezogen die Yakuza ihre Waffen zu großen Teilen aus amerikanischen Militärlagern, da die japanische Armee vollständig entwaffnet worden war. Und auch der vermehrte Waffenschmuggel aus Amerika begann.

Da der Besitz von Feuerwaffen in Japan verboten ist, haben die Yakuza auch diesen Markt übernommen.¹¹⁶ Die Waffen in Privatbesitz befinden sich fast ausschließlich in ihren Händen; nur einigen Sportlern ist es gestattet, Pistolen und Gewehre zu besitzen. Ein Großteil der Schusswaffen in Japan kommt noch immer aus den USA, aber auch aus dem asiatischen Raum wie China oder den Philippinen. Geschmuggelt werden sie sowohl von Militärangehörigen als auch Zivilisten, die den japanischen Markt in den 1990ern regelrecht mit Waffen überschwemmten. Die Preise fielen von 4000 Dollar im Jahr 1990 auf 500 Dollar im Jahr 1997.¹¹⁷

Ursprünglich wurden Auseinandersetzungen innerhalb der Yakuza nur mit Schwertern und Dolchen durchgeführt, es ist aber davon auszugehen, dass sich dies schon länger geändert hat und viele Mitglieder Schusswaffen besitzen. Durch den vermehrten Gebrauch der modernen Waffen werden auch immer wieder Unbeteiligte in die Kämpfe verwickelt, obwohl die Gangs stets bemüht sind, die Öffentlichkeit aus ihren Streitigkeiten herauszuhalten.¹¹⁸

„From about 1970 onwards, the yakuza have become increasingly well-armed, and there has been a marked shift from swords and daggers to modern firearms. This tendency has become especially pronounced since the mid-1980s, though seizure rates from that period may be attributed to the abnormal circumstances of the Yamaguchi-gumi's internal conflict. It is possible that the yakuza are trying to compensate for their manpower crisis by increasing their firepower through investing in efficient modern weaponry.“¹¹⁹

Jedoch steigen die Preise der Waffen in den letzten Jahren wieder an und auch ihre Anzahl

¹¹⁵ Vgl. Kaplan/Dubro, *Yakuza*, S. 307.

¹¹⁶ Vgl. Poysden/Bratt, *A History of Japanese Body Suit Tattooing*, S. 94.

¹¹⁷ Vgl. Kaplan/Dubro, *Yakuza*, S. 308.

¹¹⁸ Vgl. Kawamura, *Yakuza*, S. 47.

¹¹⁹ Hill, *The Japanese Mafia*, S. 52.

verringert sich stetig. Dies hängt mit der verschärften Gesetzeslage zusammen, die es ermöglicht, Bosse zu belangen, falls ihre Untergebenen mit illegalen Schusswaffen aufgegriffen werden. Seit der Verhaftung und Verurteilung des Anführers der Yamaguchi-*gumi* im Jahr 2004 ist es in vielen Familien verboten, Pistolen zu tragen.¹²⁰

In Yakuza-Filmen setzen sich die japanischen Gangster allerdings konsequent über das strikte Waffenverbot hinweg. So steht den Familienmitgliedern meist ein wahres Arsenal an Feuerwaffen zur Verfügung, welches sie auch häufig einsetzen, um ihre Gegner zu dezimieren. Sind die Yakuza in den Filmen, die in den 1940ern spielen, oft noch eher dürftig ausgerüstet und müssen mit Pistolen hantieren, die häufig nicht funktionieren, so scheinen sie in den aktuelleren Filmen ihren Triaden-Kollegen des Hong Kong-Actionkinos um nichts nachzustehen. Zum Beispiel benützt Takeshi Kitano in „Sonatine“¹²¹ ein Sturmgewehr, um seine ermordeten Familienmitglieder zu rächen. Den Akteuren in den Filmen Takashi Miikes scheint ihrer Kreativität in dieser Hinsicht sowieso keine Grenze gesetzt zu sein.



Abbildung 5: Pistole mit Ladehemmung in „Battles without Honor [...]“.

Abbildung 6: Maschinenpistolen in „Outrage“.

1.1.6 Verbindungen zur Politik

Wie vorher bereits erwähnt, hatten die verschiedenen Yakuza-Bosse und -Gruppen immer wieder enge Beziehungen zu großteils rechten Politikern und Parteien. Insbesondere in der Nachkriegszeit nahmen diese Verbindungen teils extreme Züge an, sodass ein Boss nicht nur ein Mitglied des Parlaments der Stadt Nagahama war, sondern auch deren Polizeichef, was zu einer ultimativen Kontrolle der Stadt durch die organisierte Kriminalität führte. Durch spätere Gesetze und die Zentralisierung des Polizeisystems traten diese Fälle nicht mehr auf. Als die Kontrolle der Polizei über den Staat weiter wuchs, kamen diese direkten Verbindungen zu einem Ende, einige Politiker behielten jedoch ihre guten Beziehungen zu den Gangsterbossen bei.¹²²

Eine besonders wichtige Position nahm damals Yoshio Kodama ein, der als eine Art Mittelsmann

¹²⁰ Vgl. Rankin, „21st-Century Yakuza“.

¹²¹ *Sonatine*, Regie: Takeshi Kitano, JP 1993.

¹²² Vgl. Hill, *The Japanese Mafia*, S. 52f.

zwischen den Yakuza, Rechtsextremen und der 1955 entstandenen Partei LDP (Liberal Democratic Party) galt. Auch hatte er 1950 die Gründung ihrer Vorgängerpartei LP (Liberal Party) finanziell unterstützt.¹²³ Er saß in der Nachkriegszeit zwei Jahre im Gefängnis, da er als Kriegsverbrecher, unter anderem wegen der Mithilfe bei der Gründung des Spionagenetzwerkes in China, verurteilt worden war. Als nun der Kampf gegen den Kommunismus begann, wurde er zunächst von den amerikanischen Besatzern und nach deren Abzug von der LDP als Verbindungsmann zur Unterwelt genutzt.¹²⁴ Für den amerikanischen Geheimdienst CIA war Kodoma deshalb von großem Wert, da er noch immer Spionagekontakte in China besaß.¹²⁵

Durch die strategische Lage Japans in der Nähe der kommunistischen Mächte China und der Sowjetunion waren immer noch viele amerikanische Truppen auf japanischem Boden stationiert. Die amerikanischen Politiker machten keinen Hehl aus ihrer Vorliebe für eine rechtsgerichtete Regierung in Japan und waren auch dazu bereit, gegen Aufruhr von links vorzugehen. Diese amerikanische Einstellung und die Tatsache, dass Japan durch die Stationierung verschiedenster Waffengattungen ein Ziel von feindlichen Angriffen werden könnte, führten zu immer stärkeren Protesten linksgerichteter Gruppen in den 1950er und 1960er Jahren. Dies bewirkte, dass die Yakuza von einigen Politikern zum Schutz vor linken Übergriffen und zum Kampf gegen Personen aus den linksgerichteten Lagern engagiert wurden.¹²⁶

Unter anderem wurde das Parlament während einer Abstimmung durch Yakuza-Gruppen abgeschirmt. Linke Demonstranten wollten diese verhindern, da ihre Fraktion ausgeschlossen worden war. 1951 ersann der japanische Justizminister Tokutaro Kimura die Gründung einer 200.000 Mann starken Eingreiftruppe, die aus einem Zusammenschluss von Yakuza und rechten Gruppierungen bestehen und den japanischen Staat vor einer sozialistischen Revolution schützen sollte.¹²⁷ Im Gegenzug sollten Gesetze gegen die von den Yakuza illegal betriebenen Glücksspielsparten entschärft werden. Zur Gründung des sogenannten „Drawn Sword Regiment“ kam es jedoch nie, da dem Premierminister das dazu veranschlagte Budget zu hoch war.¹²⁸

Dass diese Verbindung zur Unterwelt einen eher zweifelhaften Charakter hatte, kam unter anderem auch bei einem geplanten Besuch des amerikanischen Präsidenten Dwight D. Eisenhower zum Vorschein. Da es 1960, aufgrund der Verlängerung des Sicherheitsabkommens mit den USA und der darin angedachten Stationierung von amerikanischen atomaren Sprengköpfen in Japan, zu landesweiten Protesten gekommen war, breitete sich unter den japanischen Politikern die Sorge aus,

¹²³ Vgl. Poysden/Bratt, *A History of Japanese Body Suit Tattooing*, S. 84.

¹²⁴ Vgl. Herbert, *Japan nach Sonnenuntergang*, S. 135.

¹²⁵ Vgl. Poysden/Bratt, *A History of Japanese Body Suit Tattooing*, S. 84.

¹²⁶ Vgl. Kaplan/Dubro, *Yakuza*, S. 58; Ebd., S. 68.

¹²⁷ Vgl. Ebd., S. 58.

¹²⁸ Vgl. Poysden/Bratt, *A History of Japanese Body Suit Tattooing*, S. 83.

die Polizei könne nicht alleine für den nötigen Schutz des amerikanischen Präsidenten sorgen. Zu diesem Zweck wandten sich Angehörige der LDP an Yoshio Kodama, der eine fast 40.000 Mann starke Truppe organisierte. Diese bestand aus Angehörigen verschiedenster Yakuza-Gruppen und Rechtsextremen, welche wiederum im Vorhinein bezahlt wurden. Als der Besuch dann, wegen der starken Auseinandersetzungen zwischen Polizei und Demonstranten, bei denen eine Studentin zu Tode kam, abgesagt wurde, kam auch das Geld nicht mehr zum Vorschein.¹²⁹

Für die Politiker waren die Verbindungen zur Unterwelt beim Sammeln von Spendengeldern und beim Diskreditieren von Gegnern von Vorteil. Die Yakuza wiederum konnten sich darauf verlassen, dass sie von befreundeten Regierungsangehörigen aus dem Gefängnis geholt wurden. Dies geschah bis in die 1970er Jahre relativ offen, erst als sich immer mehr Widerstand in der Bevölkerung regte, begannen diese Beziehungen einen immer verborgeneren Charakter zu entwickeln.¹³⁰

„Although this confluence of rightist and gangster was appalling to most Japanese, there were others, including some of the most powerful men in the country, who prospered because of their ties to the gangster/rightist organizations. The gangs played an essential role in the creation of several immense fortunes and helped others in shaping political careers that reached, in some cases, to the very top.“¹³¹

Einen schweren Schlag erlitten die Beziehungen zwischen Politik und organisierter Kriminalität im Jahr 1976 durch den Lockheed-Skandal, welcher das ganze Ausmaß der Verstrickungen der LDP, der Wirtschaft und der Yakuza zum Vorschein brachte. Der Premierminister Tanaka Kakuei hatte schon 1974 wegen legal nicht nachvollziehbarer Finanzgeschäfte zurücktreten müssen und nun wurde bekannt, dass er ebenfalls Bestechungsgelder von Lockheed in Millionenhöhe, wie andere Regierungsmitglieder auch, angenommen hatte. Kodama Yoshida war maßgeblich an der Vermittlung dieser Zahlungen beteiligt, da er unter anderem auch massives Lobbying für Lockheed betrieb und von diesen dafür 2.1 Millionen Dollar bekam. Der Aufschrei der Öffentlichkeit war groß und Kodama glitt in die politische Bedeutungslosigkeit ab, während Tanaka weiterhin in der Politik tätig blieb. Der Skandal führte dazu, dass Politiker keine direkten Geschäfte mehr mit Yakuza anstrebten, und diese zusehends aus dem Blickfeld der Öffentlichkeit verschwanden.¹³² Auch heutzutage sind die Yakuza noch ein wichtiger Faktor für die LDP, vor allem was das Sammeln von Wahlkampfspenden und das Bekämpfen von politischen Rivalen betrifft.¹³³

Die Verbindungen zur Politik durchziehen Yakuza-Filme jedweder Dekade. Ist es in den *ninkyō-*

¹²⁹ Vgl. Hill, *The Japanese Mafia*, S. 55; Herbert, *Japan nach Sonnenuntergang*, S. 137.

¹³⁰ Vgl. Hill, *The Japanese Mafia*, S. 56.

¹³¹ Kaplan/Dubro, *Yakuza*, S. 62.

¹³² Vgl. Herbert, *Japan nach Sonnenuntergang*, S. 138.

¹³³ Vgl. Poysden/Bratt, *A History of Japanese Body Suit Tattooing*, S. 97.

eiga noch meist die gegnerische Yakuza-Familie, die Kontakte zu korrupten Politikern knüpft und diese im Kampf gegen die Familie des Helden ausnützt, so scheinen die Verstrickungen in der „Battles without Honor and Humanity“-Reihe undurchschaubar zu sein. Dies gilt insbesondere bei der Darstellung der 1940er und 1950er Jahre. So beeinflusst der *oyabun* der Yamamori-Familie in „Battles without Honor and Humanity“ auf die Bitte eines Abgeordneten eine Abstimmung im Parlament, indem er dessen Widersacher entführt.

1.1.7 Verbindungen zur Polizei

Wie bereits erwähnt, war diese Verbindung besonders in der Nachkriegszeit sehr eng, da die Polizei erst durch ihre Auflösung und dann die Dezentralisierung nach der Neugründung stark geschwächt war. Daraus folgte, dass die Yakuza häufig in ihren Gebieten für die Sicherheit sorgten, sowie die Einnahme von führenden Positionen in den lokalen Polizeivertretungen durch Mitglieder von Banden. Die Polizei schaffte es erst in den 1960er Jahren, sich von dem großen Einfluss in den eigenen Reihen zu lösen und ein strikteres Vorgehen gegen die organisierte Kriminalität zu bewerkstelligen. In den darauffolgenden Jahren und Jahrzehnten ließ die japanische Exekutive die Yakuza vor allem deshalb gewähren, um den Schein einer geregelten und organisierten Unterwelt zu wahren, welche durch ausländische Einflüsse weitgehend unbehelligt blieb.¹³⁴

„[...] tacitly, the police have actively welcomed the existence of the yakuza. In addition to their supposed role as a hammer of the left, they are also seen to have played a part in controlling disorganised crime within their *nawabari*, thereby contributing to Japan's reputation as a 'crime-free society'.“¹³⁵

Der Kampf gegen die Yakuza hat sich, sowohl von Seiten der Polizei als auch von Seiten der Politik, jedoch in den letzten Jahrzehnten immer weiter intensiviert:

“Police hostility to the yakuza has intensified, with more raids of yakuza offices and yakuza-run businesses, more arrests of senior rather than street-level gangsters, and more confiscations of illicit yakuza profits. ‘Yakuza eradication’ has become popular policy, with politicians, governors, mayors, and lawyers’ associations all proclaiming their resolve to destroy the yakuza once and for all. Anti-yakuza campaigning has recently extended beyond the traditional yakuza world to address a broader sphere of activities deemed to be undesirable or antisocial.”¹³⁶

Da die Yakuza allerdings aus den unterschiedlichsten Gruppierungen bestehen, welche alle eine individuelle Beziehung zum Staat betreiben, ist hier keine Generalisierung möglich. Während vor

¹³⁴ Vgl. Hill, *The Japanese Mafia*, S. 57-60.

¹³⁵ Hill, *The Japanese Mafia*, S. 60.

¹³⁶ Rankin, „21st-Century Yakuza“.

allem Gruppen aus dem Osten des Landes, wie die Yamaguchi-*gumi*, mit der Polizei zusammenarbeiten und offene Konflikte scheuen, ist die Haltung von im Westen stationierten Gruppen, die womöglich auch weniger etabliert sind, eine andere. Ähnlich wie auch in der Beziehung zu den Politikern profitieren beide Fraktionen von einer engeren Zusammenarbeit, die etwa das Zuspielen von wertvollen Informationen auf beiden Seiten ermöglicht, wie zum Beispiel das Warnen vor Razzien.¹³⁷

„Another factor encouraging police acceptance of *yakuza* groups is the degree of sympathy found amongst the police for the idealised value system of traditional *yakuza* chivalry expressed by such terms as *jingi*, *ninkyo*, and *kyakaku*. This is evinced by the widespread following enjoyed by *yakuza* films (also known as chivalry films—*ninkyo eiga*) amongst both police and *yakuza* circles. These films typically depict extreme devotion to a code of honour and such traditional Japanese virtues as endurance (*gaman*), duty (*giri*), humanity (*ninjo*), and selfsacrifice and, as such, appeal to the tough, masculine, and traditional cultures of both policemen and gangsters.“¹³⁸

Auch arbeiten die Gangs bei Morden innerhalb der Unterwelt immer wieder mit der Polizei zusammen, um deren Gesichtsverlust und die daraus resultierenden Razzien zu vermeiden. Die Täter, zumeist neue Mitglieder, stellen sich nach begangener Tat den Behörden und übergeben auch die als Beweismittel benötigten Waffen. Sie tun dies im Auftrag ihrer Bosse und erhoffen sich dadurch einen Aufstieg innerhalb der Organisation. Auch war es lange Zeit üblich, die genauen Strukturen einer Gruppe bei der Polizei offen zu legen, damit die Beamten wussten, wer an welcher Stelle der Organisation stand, um so bei eventuellen Besuchen genau Bescheid zu wissen. Die Yakuza und Polizisten stehen hier in einem beinahe freundschaftlichen Verhältnis zueinander, begrüßen sich mit dem Vornamen und stellen Polizeikontingente bei Yakuza-Veranstaltungen zur Verfügung. Die japanische Polizei ist in ihrer konservativen Weltanschauung und der offenen Zurschaustellung von Macht den Yakuza auch in ideologischer Hinsicht sehr ähnlich.¹³⁹ Wada zu weiteren Analogien dieser beiden Gruppierungen:

„Mit Yakuza und Polizisten treffen Vertreter zweier gesellschaftlicher Gruppen aufeinander, die beide in ein strenges hierarchisches Regelwerk gepresst sind, dafür aber ihren Mitgliedern familiären Zusammenhalt, Loyalität, Heldentum und Ehre bieten.“¹⁴⁰

Dieses offene und intime Umgehen miteinander soll verhindern, dass die Yakuza weiter in den Untergrund abdriften und somit auch schwieriger zu kontrollieren werden. Da die Repressalien

¹³⁷ Vgl. Hill, *The Japanese Mafia*, S. 60.

¹³⁸ Hill, *The Japanese Mafia*, S. 63.

¹³⁹ Vgl. Herbert, *Japan nach Sonnenuntergang*, S. 173.

¹⁴⁰ Wada, Maho, *Stille Gewalt. Inszenierungen des Todes in den Filmen von Takeshi Kitano*, Berlin: Avinus 2005, S. 27.

gegen die Yakuza immer weiter zunehmen, befürchten Beobachter jedoch, dass sie sich bald ganz der staatlichen Kontrolle entziehen. Die Folgen könnten die Anpassung an andere Mafiaorganisationen wie die Triaden oder die Übernahme ihrer Geschäfte durch ausländische Banden sein. Darüber hinaus wird befürchtet, dass die neu erlassenen Anti-Yakuza-Gesetze auch seriösen Firmen schaden könnten.¹⁴¹

„Aufgrund des neuen Gesetzes haben viele Yakuza-Gangs ihre Embleme von den Büroschildern entfernt und durch unverfängliche Firmenbezeichnungen ersetzt. [...] Auch die Satzungen des Syndikats und die Ahnengalerien, also Portraits ehemaliger Bosse, wurden aus den Büroräumen entfernt. Früher war es üblich, die Mitglieder der Gang fein säuberlich nach Hierarchiestatus geordnet, auf Listen an der Wand hangen zu haben. Auch diese Mitgliederverzeichnisse sind oft verschwunden. Sie waren einst für die Polizei äußerst praktisch, da sie hier sofort einsehen konnte, wie sich die Gang intern entwickelte. [...] Diese Einblicke werden der Polizei vermehrt verweigert. In der Yamaguchi-gumi wurde es streng untersagt, informelle Besuche von Polizeibeamten zu empfangen. Bislang eine gängige Praxis und *tachiyori* genannt, bei der die Beamten quasi auf einen Schluck Tee vorbeikamen und sich über die jüngsten Gang-internen Bewegungen auf dem Laufenden hielten. Heute wird jegliche Kooperation mit der Polizei zunehmend abgelehnt. Kleine, in dritter oder vierter Ordnung angegliederte Banden haben ihre Büros oder als solche benutzte Apartments so verlegt, daß die Polizei nicht weiß, wohin sie umgezogen sind. Es gibt Rechtsanwälte, die von einer >>Mafiosierung<< der Yakuza sprechen, und damit das Abtauchen in den Untergrund meinen, eine Anonymisierung und Unkenntlichmachen ihrer Gangzentralen und -mitgliedschaften.“¹⁴²

Die Beziehungen zur Polizei kommen insbesondere in dem Film „Outrage“ zum Vorschein. Es wird die enge Beziehung eines Yakuza zu einem Polizisten gezeigt, der von den verschiedensten Seiten Bestechungsgelder annimmt und die Nachforschungen seiner Behörde immer wieder beeinflusst und untergräbt. Auch in anderen Yakuza-Filmen werden die Verbindungen zwischen Polizei und Unterwelt beleuchtet. Ein besonderes Augenmerk auf diese Thematik legt Kinji Fukasaku in seinen Filmen „Cops vs. Thugs“¹⁴³ und „Yakuza Graveyard“¹⁴⁴. Beide zeigen Polizisten in den Hauptrollen, die an ihren Verflechtungen mit dem organisierten Verbrechen letzten Endes zu Grunde gehen. „Cops vs. Thugs“ handelt von einem Kriminalpolizisten, der eine freundschaftliche Beziehung zu einem Clan-Chef unterhält, nachdem er einen Mord für diesen gedeckt hat. Er unterstützt dessen Familie im Kampf gegen andere Yakuza-Gangs und versorgt sie mit

¹⁴¹ Vgl. Rankin, „21st-Century Yakuza“.

¹⁴² Herbert, *Japan nach Sonnenuntergang*, S. 184.

¹⁴³ *Kenkei tai soshiki boryoku*, Regie: Kinji Fukasaku, JP 1975.

¹⁴⁴ *Yakuza no hakaba: Kuchinashi no hana*, Regie: Kinji Fukasaku, JP 1974.

Informationen. Dies wird zunächst auch mehrheitlich toleriert, bis ein neuer Vorgesetzter aus der Hauptstadt kommt, der mit dem Kampf gegen die Yakuza und korrupte Polizisten beauftragt ist. Auch handelt der mit ihm befreundete *oyabun* immer fahrlässiger und provoziert letztendlich eine Straßenschlacht mit der Polizei. In „Yakuza Graveyard“ ist der Protagonist ebenfalls ein Polizist, der mit der Bestechlichkeit seiner Kollegen unzufrieden ist, oft auf eigene Faust handelt und deshalb ständig mit seinen Vorgesetzten aneinandergerät. Im Laufe der Handlung lernt er ein ranghohes Yakuza-Familienmitglied kennen, dessen Aufrichtigkeit und Ehrenkodex er schätzen lernt. Als er mit diesem schließlich ein *sakazuki*-Ritual durchführt und gegen einen anderen, von seinen Kollegen und Vorgesetzten unterstützten Yakuza-Clan vorgeht, wird er vom Dienst entlassen.

Beide Filme stellen die japanische Polizeibehörde als einen Hort der Korruption dar, deren Beamte auch nicht vor Folter an Yakuza, die nicht ihrem befreundeten Clan angehören, zurückschrecken. „Cops vs. Thugs“ zeigt sowohl Yakuza als auch Polizisten als ähnlich skrupellos und lässt wenig Sympathie für die beiden Fraktionen aufkommen. Dies ändert sich allerdings, als der mit dem Anti-Yakuza-Kampf Beauftragte eingeführt wird. „Yakuza Graveyard“ charakterisiert dagegen die dem Hauptcharakter nahestehende Yakuza-Familie sympathischer und macht somit dessen freundschaftliche Beziehung zu deren *oyabun* nachvollziehbarer.

1.1.8 Familie und Gruppe in der japanischen Gesellschaft

Die Japaner sind, von ihrer Geburt an, ständig Teil verschiedenster Gruppen, die ihren Alltag, ihr Wesen und ihre sozialen Gepflogenheiten bestimmen. Auch der Staat wird als eine Art Familie angesehen. Die erste Gruppe, in die die Japaner hineingeboren werden, ist ihr Familienclan *ikka* oder der Haushalt *ie*, dem in Japan weit mehr Bedeutung zugemessen wird als im Westen:¹⁴⁵

„Das Wesen dieses fest verwurzelten latenten Gruppengefühls in der japanischen Gesellschaft findet seinen Ausdruck in dem traditionellen allgegenwärtigen Begriff *ie* (Haushalt), einem Begriff, der auch den letzten Winkel der japanischen Gesellschaft durchdringt.“¹⁴⁶

Die Zugehörigkeit zu dem Haushalt ist nicht allein auf die Abstammung zurückzuführen. So sind zum Beispiel die angeheiratete Frau und die Schwiegertochter wichtiger für die Familie als die eigene Tochter, wenn sie den Haushalt bereits verlassen hat. Auch ist *ie* „vielmehr ein Kollektiv mit gemeinsamen Wohnsitz und – im Falle landwirtschaftlicher und ähnlicher Betriebe – eine Art Verwaltungszentrale. Das *ie* umfaßt die Mitglieder des Haushalts (meist die Mitglieder der Familie

¹⁴⁵ Vgl. Kawamura, *Yakuza*, S. 61.

¹⁴⁶ Nakane, Chie, *Die Struktur der japanischen Gesellschaft*, übers. von Jobst-Mathias Spannagel und Heide Günther-Spannagel, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 16.

des Haushaltvorstands; zusätzlich zu den Familienmitgliedern können aber auch andere Personen dazugerechnet werden), die damit zu Teilen einer unterscheidbaren sozialen Gruppe werden.“¹⁴⁷

Die Familie ist streng hierarchisch aufgebaut, patriarchalisch geführt und orientiert sich an dem konfuzianischen Senioritätsprinzip. Die Verfehlungen einer einzelnen Person werfen ein schlechtes Licht auf die gesamte Familie und Konflikte müssen auch innerhalb des *ie* gelöst werden, ohne die Außenwelt damit zu behelligen.¹⁴⁸ Laut Chie Nakane wird in unserer modernen Zeit häufig behauptet, die traditionelle Form des *ie* existiere in der heutigen japanischen Gesellschaft nicht mehr und ihre Rolle übernehme nun die Firma.¹⁴⁹

Auch Gabriele Kawamura zufolge gründet die wichtige Stellung der Firma oder einer Organisation in Japan auf dem starken Gruppenbewusstsein:

„In einer Gesellschaft, die wie die japanische von Gruppen, Gruppenzugehörigkeit und Gruppennormen geprägt ist, gewinnt die Bildung von Organisationen eine noch größere Bedeutung. Sie ist die einzige Möglichkeit, Macht zu gewinnen, zu erhalten und auszubauen. [...]Bei der starken Gruppenbezogenheit der Japaner ergab sich die soziale Notwendigkeit auch für die ‚outlaws‘ der Gesellschaft, sich in Gruppen zu organisieren.“¹⁵⁰

Die Struktur innerhalb eines Yakuza-Syndikats, wie etwa die Yamaguchi-*gumi*, ähnelt Hill zufolge jenem Aufbau einer japanischen Familie:

“These syndicates are composed of *ikka*, or (fictive) families. *Ikka* (sometimes also referred to as *kumi*) are the fundamental organisational units of the *yakuza*.”¹⁵¹

Ihren Ursprung hat dieser starke Gruppenbezug in konfuzianischen und feudalistischen Wertmustern, die eine wichtige Stellung in Japan einnehmen. In allen weiteren Religionen oder Philosophien, die die japanische Kultur prägen, wie Buddhismus, Shintoismus und Taoismus, hat das Individuum als eigenständiges und einmaliges Wesen eine eher negative Bedeutung. Insbesondere der Konfuzianismus bürdet ihm mehr Verpflichtungen auf, als ihm Rechte zuzugestehen, und die Japaner versuchen, ihr Selbst immer mit den Anforderungen der Gruppe in Einklang zu bringen:¹⁵²

„Die Individualität des Einzelnen existiert nur innerhalb des [sic!] Gruppenbindungen und nur in dem Ausmaß in dem die Gruppe in ihrer Funktion und Integrität nicht beeinträchtigt

¹⁴⁷ Ebd. S. 16f.

¹⁴⁸ Vgl. Kawamura, *Yakuza*, S. 61.

¹⁴⁹ Vgl. Nakane, *Die Struktur der japanischen Gesellschaft*, S. 21.

¹⁵⁰ Kawamura, *Yakuza*, S. 49.

¹⁵¹ Hill, *The Japanese Mafia*, S. 65.

¹⁵² Vgl. Kawamura, *Yakuza*, S. 50; Ebd., S. 61.

wird.“¹⁵³

Die stark hierarchischen Organisationformen, wie zum Beispiel die *oyabun/kobun*-Beziehung, die diese Gruppen prägen, haben ihren Ursprung in der vom Neo-Konfuzianismus geprägten Edo-Zeit¹⁵⁴. Das Togukawa-Shogunat förderte das konfuzianistische Werte- und Hierarchiesystem, um sein autoritäres System zu festigen. Die Position im Rangsystem innerhalb der Gruppe wird von mehreren Faktoren bestimmt, ein besonders wichtiger ist dabei das Senioritätsprinzip, das die Rangfolge innerhalb einer Firma bestimmt. Bei Mitgliedern gleichrangiger Stellungen in einer Firma, einer Universität oder dem Militär entscheiden das Eintrittsjahr, das Lebensalter und das Dienstalter über die Position des Einzelnen. Diese Einteilung findet nicht nur in Firmen oder offiziellen Organisationen statt, sondern auch in Künstlergruppen, die aus Schauspielern und Schriftstellern bestehen. Unterteilt sind diese Ränge in *senpai* (Ranghöhere), *kohai* (Rangniedrigere) und *doryo* (Kollegen). Wichtig ist dies unter anderem bei der Form der Anrede, die unter den Mitgliedern gebraucht wird.¹⁵⁵

„Ohne ständige Beachtung der jeweiligen Ränge ließe sich in Japan kein normales Leben führen, denn der Rang ist die soziale Norm, auf der das Leben in Japan beruht.“¹⁵⁶

Um die Harmonie, das harmonische Zusammenleben, für das jeder Einzelne verantwortlich ist, zu gewährleisten, haben die Jüngeren den Älteren Loyalität und Ehrfurcht entgegenzubringen. Die Älteren müssen im Gegenzug ihrer Fürsorgepflicht gegenüber den Jüngeren nachkommen. Wichtig hierfür sind die Begriffe *amae*, welcher die Gruppenangehörigen quasi in eine familiäre Konstellation, aber schwächer als es in der *oyabun/kobun*-Beziehung der Fall ist, einbettet, und *on*.¹⁵⁷

„Bestandteil der konfuzianischen Weltanschauung ist es, daß der einzelne sich darüber bewußt ist, daß er ständig Wohltaten (*on*) empfängt und dafür mit Dankbarkeit, seiner Arbeit oder seinem Leben zurückzahlen muss. Jeder Mensch steht in einer ständigen Dankesschuld gegenüber seinen Eltern, seinem Lehrer, seinem Vorgesetzten etc.“¹⁵⁸

Der Rangniedrigere befindet sich in einer sehr schwierigen Position. Er würde niemals der Meinung oder den Vorstellungen seines Vorgesetzten widersprechen. Und falls er doch einmal Einwände äußert, dann geschieht dies nur sehr umständlich und ist mit viel Mühe verbunden, da er die Gefühle seines *senpai* nicht verletzen darf. Macht der *kohai* dabei einen Fehler, würde er die Harmonie und Ordnung der Gruppe empfindlich stören. Dies führt dazu, dass der Untergebene

¹⁵³ Ebd., S. 50.

¹⁵⁴ Die Edo-Zeit beschreibt den Zeitraum von 1603 bis 1868.

¹⁵⁵ Vgl. Nakane, *Die Struktur der japanischen Gesellschaft*, S. 43f.

¹⁵⁶ Nakane, *Die Struktur der japanischen Gesellschaft*, S. 51.

¹⁵⁷ Vgl. Kawamura, *Yakuza*, S. 52.

¹⁵⁸ Kawamura, *Yakuza*, S. 52f.

meistens schweigt und sich dem Willen seines *senpai* beugt.¹⁵⁹

Die Gruppenzugehörigkeit ist in vielen Yakuza-Filmen ein wichtiger Faktor und dies insbesondere im *ninkyō-eiga*. So definieren sich die einzelnen Mitglieder, auch die Anführer, über die Gruppe, was es einem gelegentlich beinahe unmöglich macht, sie als Individuen zu sehen. Ist eine Yakuza-Gruppe gut, dann sind dies auch ihre Angehörigen, und bei ihren Feinden ist dies genauso. In „Brutal Tales of Chivalry“ schert kein einzelner Yakuza aus der Gruppe aus, sondern geht vollkommen in ihr auf. So gibt es weder in dem einen noch dem anderen Clan Überläufer oder Personen, die die Vorgaben ihres *oyabun* in Frage stellen, und sich deshalb strikt an dessen Befehle halten. Anders ist es jedoch in dem *jitsuroku-eiga* „Battles without Honor and Humanity“. Zwar definiert sich der Protagonist ebenfalls über seine Familie, er beginnt allerdings im Laufe der Handlung an seinen Brüdern und seinem *oyabun* zu zweifeln. Gegen Ende des Films hat er schließlich jegliches Vertrauen in seine Gruppe verloren und verlässt sie, um eine eigene Familie zu gründen.

1.1.9 Oyabun/kobun

Die Ursprünge des *oyabun/kobun*-Verhältnisses sind in der Tokugawa-Periode zu finden. Händler eröffneten Gilden, die nach diesem System aufgebaut waren, und auch Angehörige der japanischen Oberschicht, wie Samurai und Adelige, gestalteten ihre Beziehungen in dieser Weise.¹⁶⁰ Es beschrieb die Beziehung eines Schutzherrn zu seinem Vasallen, eines Grundherren zu seinem Pächter oder des Meisters zu seinem Jünger.¹⁶¹ Das System wurde in der Meiji-Restauration fortgeführt und festigte sich insbesondere während der rasanten Industrialisierung Japans als Grundbaustein für Firmen oder politische Parteien. Während der amerikanischen Besatzung wurden viele dieser Arbeitsverhältnisse aufgelöst und das *oyabun/kobun* -Verhältnis hatte in seiner ursprünglichen Form vornehmlich in der organisierten Kriminalität, in neofaschistischen Organisationen und abgelegenen Teilen Japans Bestand.¹⁶²

Die *oyabun/kobun*-Verbindung beschreibt eine familiäre Beziehung zwischen zwei Personen, die nicht blutsverwandt sind:

“The *oyabun-kobun* institution is one in which persons usually unrelated by close kin ties enter into a compact to assume obligations of a diffuse nature similar to those ascribed to members of one’s immediate family. The relationship is formally established by means of a

¹⁵⁹ Vgl. Nakane, *Die Struktur der japanischen Gesellschaft*, S. 54f.

¹⁶⁰ Vgl. Iwao, Ishino, „The Oyabun-Kobun. A Japanese Ritual Kinship Institution“, *American Anthropologist* 55/5, December 1953, S. 695-707; <http://dx.doi.org/10.1525/aa.1953.55.5.02a00080>, Zugriff: 5.5.2013, S. 698.

¹⁶¹ Vgl. Nakane, *Die Struktur der japanischen Gesellschaft*, S. 65.

¹⁶² Vgl. Iwao, „The Oyabun-Kobun“, S. 698.

ceremony involving many of the expressive symbolisms of birth and marriage.”¹⁶³

In dieser Beziehung nimmt der Boss oder Vorgesetzte die Rolle des Elternteils (*oyabun*) und seine Untergebenen die Rolle der Kinder (*kobun*) ein. Die Untergebenen wiederum stehen in einer brüderlichen Beziehung zueinander, in welcher es wiederum ältere (*anikibun/kyodai*) und jüngere (*ototobun/shatei*) Brüder, welche den älteren untergeben sind, gibt. Die Beziehung zweier gleichrangiger Yakuza-Brüder wird *kyodai* und die Beziehung zweier Yakuza-Brüder unterschiedlicher Rangstufen wird *aniki/shatei* genannt. Diese Verbindungen werden oft unter Verwendung verschiedenster Rituale, wie dem *sakazuki*, geschlossen.¹⁶⁴ Innerhalb der Yakuza diente diese Verbindung dazu, die Untergebenen noch enger an den Boss der Familie zu binden:

„In the feudal society of eighteenth-century Japan, the oyabun-kobun system often provided the basis for relations between teacher and apprentice, between lord and vassal, and, in the nascent underworld, between boss and follower. It was a mirror of the traditional Japanese family in which the father held great and final authority, including the power to choose marriage partners and occupations for his children. Within the early yakuza gangs the oyabun-kobun relationship created remarkable strength and cohesion, leading at times to a fanatic devotion to the boss. Today, despite encroaching modernization, it continues to foster a level of loyalty, obedience, and trust among the yakuza unknown within American crime groups except between the closest of blood relatives. [...] New kobun will be expected to act as teppodama (‘bullets’) in fights with other gangs, standing in the front line, facing the guns and swords of the other side, risking his life. [...] On occasion he will take the blame and go to prison for a crime committed by his oyabun.“¹⁶⁵

Ein weiterer Grund für ihre Existenz in der organisierten Kriminalität ist, dass ein *oyabun* seine Einflussphäre und seine wirtschaftlichen Interessen nicht an seinen leiblichen Sohn weitergeben durfte und dies stattdessen an seinen *kobun* tat.¹⁶⁶ Innerhalb einer Yakuza-Familie sind alle Mitglieder *kobun* ihres *oyabun* und sie zollen ihm absoluten Respekt. Er wird auch von allen mit dieser Bezeichnung angesprochen. Für die Aufnahme in die Familie muss sich ein Anwärter erst beweisen:

„Bevor ein neues Mitglied als *kobun* aufgenommen wird, muß er sich als eine Art Novize oder Lehrling bewähren und niedere Arbeiten verrichten. Nach der offiziellen Aufnahme in die Organisation ist der *kobun* seinem *oyabun* gegenüber zu absoluter Loyalität verpflichtet und hat die Belange und Ziele der Organisation ggfls. über seine eigenen Interessen oder die

¹⁶³ Ebd. S.696.

¹⁶⁴ Vgl. Hill, *The Japanese Mafia*, S. 67; Iwao, „The Oyabun-Kobun“, S. 696f.

¹⁶⁵ Kaplan/Dubro, *Yakuza*, S. 8.

¹⁶⁶ Vgl. Iwao, „The Oyabun-Kobun“, S. 696f.

seiner Familie zu stellen.“¹⁶⁷

Auch in der Zivilgesellschaft existiert die *oyabun/kobun*-Verbindung noch heute, allerdings in einer etwas lockereren Form als es bei den Yakuza der Fall ist. In einem Betrieb kann dies ein enges persönliches Verhältnis zu einem Vorgesetzten sein, der seinem Untergebenen bei Entscheidungen, bei Beförderungen oder der Stellensuche behilflich ist. Der *kobun* ist dem *oyabun* im Gegenzug stets zu Diensten, wenn dieser es verlangt. In einem bestimmten Arbeitsverhältnis kann auch ein *senpai* den *oyabun* darstellen, obwohl keine enge Beziehung besteht. Hier tritt der Fall ein, dass ein *kobun* in Beziehung zu mehreren *senpai* steht, er aber nur zu einem ein enges Verhältnis hat.¹⁶⁸ Bei den Yakuza existiert die *oyabun/kobun*-Verbindung immer noch in beinahe unveränderter Form:

„It is almost exclusively within the yakuza that the oyabun-kobun system remains unchanged from its past, existing in a world where kobun will kill others or even kill themselves for the sake of the oyabun. An old adage still popular among gang members goes: “If the boss says that a passing crow is white, you must agree.” It is this relationship that stands at the heart of the present, and future, of the Japanese underworld.“¹⁶⁹

Wer auch immer diesen Verpflichtungen dem *oyabun* gegenüber nicht nachkommt und das Gesetz des *giri* bricht, wird zum Ausgestoßenen und als *gedo* bezeichnet.¹⁷⁰ Kawamura über den Anführer einer solchen Regeln folgenden Gruppe:

„Der Führer einer japanischen Gruppe ist kein im westlichen Sinne charismatischer Anführer – sein Charisma liegt allenfalls darin, daß er sich für seine Gruppe stark macht und über eine ausgeprägte Kontaktfreudigkeit verfügt. Seine Auffassung setzt er weniger durch Leistung als durch Konsens innerhalb seiner Gruppe, die an seinen Entscheidungen aktiv beteiligt war oder diese für ihn vorbereitet hat, durch. Damit kann er der Loyalität seiner Gruppe gewiß sein ohne, wie dies im Westen häufig der Fall ist, auf tatsächlich autoritäres Verhalten zurückgreifen zu müssen oder auch zu dürfen. Damit ist selbstverständlich die Macht eines Führers in Japan eingeschränkt: er muß darauf achten, seine Untergebenen emotional zu binden und ihre Erwartungen zu erfüllen.“¹⁷¹

Das *oyabun/kobun*-Verhältnis ist in vielen Yakuza-Filmen von immenser Bedeutung und beeinflusst das Handeln der Protagonisten maßgeblich mit, da diese fast immer in solch einer Beziehung zu einem anderen Yakuza stehen. Shozo aus „Battles without Honor and Humanity“ begeht mehrere Morde, um seinen *oyabun* zufriedenzustellen, und Otomo aus „Outrage“ tritt einen regelrechten

¹⁶⁷ Kawamura, *Yakuza*, S. 68.

¹⁶⁸ Vgl. Nakane, *Die Struktur der japanischen Gesellschaft*, S. 66.

¹⁶⁹ Kaplan/Dubro, *Yakuza*, S. 10.

¹⁷⁰ Vgl. Shiba, Tsukasa/Aoyama Sakae, *Yakuza Eiga to Sono Jidai*, Tokyo: Chikuma Shinsho 1998, S. 25, zit. n. Standish, *A new History of Japanese Cinema*, S. 300.

¹⁷¹ Kawamura, *Yakuza*, S. 72f.

Krieg vom Zaun, weil er den Bitten und Befehlen seines *oyabun* folgt. Hatte diese Verbindung in den *ninkyō*-Filmen oft noch väterliche Züge, so nützen die *oyabun* späterer Dekaden ihre Macht über ihre *kobun* häufig zu ihrem eigenen Vorteil aus, und sie wird stattdessen durch die Beziehung zu einem Bruder ersetzt. Die enge Männerfreundschaft die häufig zwischen zwei *kyōdaibun* entsteht, zieht sich durch jede Epoche und ist ein wichtiger Faktor des Yakuza-Films. Isolde Standish zufolge äußert sich dies insbesondere in dem blutigen Showdown der *ninkyō-eiga*:

In contrast, for the heroes of the *ninkyō yakuza* genre, their death or incarceration at the end of the films, in the performative language of violence, becomes the ritualized vehicle of a fatalistic but nonetheless heroic expression of an authentic self that marks their connectedness to other men of similar standing. [...] Due to the overt homosocial nature of the bonding between the two main male protagonists, their scene of connectedness must perforce be fleeting and end in death and separation. [...] Earlier in the film the woman (Fuji Junko), with whom both men had been involved, was accidentally killed in the cross fighting. The inevitability of the female character's involvement with both men simultaneously works to shore up the heterosexual credentials of the main male characters while reinforcing the homosocial subtext, a theme Fukasaku Kinji would reemploy in 1975 in *Yakuza Graveyard* (*Jingi no hakaba kuchinashi no hana*). The tragic pathos of the connectedness of these final scenes in *ninkyō* films is reflected in their unsustainability. In a society founded on heterosexual unions, these narrative closures contrast with the assimilation of Ishihara Yujiro into a new, and by the films' standards, authentic monogamous heterosexual family structure. The homosocial is relegated to the mists of nostalgic prewar historical periods or to the exclusive male worlds of the prison and the war film. With the change in the aesthetic of the yakuza genre that occurred in the 1970s towards the realist style of the innovator Fukasaku Kinji 'jitsuroku' film series, the *ninkyō* ethic of the 1960s films again shifted genre."¹⁷²

1.1.10 Struktur einer Yakuza-Familie

“Stark identifies three distinct overlapping internal structures within the *ikka*: (1) a formal administrative hierarchy; (2) a hierarchy based on the traditional Japanese model of the household (*ie*); and (3) the hierarchy within internal groups. These structures give ‘cohesion and tightness to the group and counter the factionalism inherent in the three hierarchies’ [...].”¹⁷³

Die klaren Führungs- und Sozialstrukturen bildeten sich nach dem Entstehen der Yakuza in der

¹⁷² Standish, *A new History of Japanese Cinema*, S. 316

¹⁷³ Hill, *The Japanese Mafia*, S. 65.

Edo-Zeit heraus und bestehen in dieser Form noch heute und entsprechen in ihrem Aufbau wie bereits erwähnt der japanischen Familie *ikka*. Es folgt eine Auflistung der Positionen innerhalb eines großen Syndikats, wie der Yamaguchi-*gumi*. Der oberste Boss wird *kumicho* (jap. für Boss), *kaicho* (jap. für Vorsitzender) oder auch *oyabun* genannt. Er wird nicht gewählt, sondern von seinem Vorgänger bestimmt. Direkt unter dem *kumicho* stehen der *saiko-komon*, der Oberste Ratgeber des *kumicho*, der *so-honbucha*, der Leiter des Hauptquartiers, und der *wakagashira*, welcher der Zweite in der Kommandokette des Syndikats ist. Der *saiko-komon* wird von den *komon* (Beratern), den *shingiin* (Rechtsberatern) und den *kaikai* (Buchhaltern) unterstützt.¹⁷⁴

Dem *wakagashira* unterstehen eine Region und die sich dort befindenden Gangs; ihm steht der *fuku-honbucha* als Berater zur Seite, der wiederum selbst einige Gangs kontrolliert. Darüber hinaus wird der *wakagashira* von einigen *wakagashira-hosa* unterstützt. Der ihm unterstehende *shateigashira* ist ein regionaler Unterboss und Dritter in der Kommandokette, dem wiederum einige *shateigashira-hosa* behilflich sind. Dem *shateigashira* unterstehen die Seniorbosse der Gangs, *kyodai* (Großer Bruder) genannt, und die Juniorbosse *shatei* (Kleiner Bruder) genannt. *wakushu* (Junge Männer oder Kinder) ist ein Überbegriff für jene Syndikatsangehörige, die in der Hierarchie unter dem *wakagashira* stehen und damit auch den Großteil der Mitglieder ihrer Organisation stellen. All diese Personen haben das *sakazuki*-Ritual durchgeführt, um sich dem Syndikat anzuschließen, und stehen somit in einer *oyabun/kobun*-Beziehung zu dem *kaicho*. Allerdings ist diese Struktur nicht auf alle Yakuza-Familien anwendbar. Einige Familien besitzen mehrere *kumicho* an der Spitze, die wiederum ihre eigenen Gangs relativ selbstständig führen. Jeder der einzelnen Bosse ist für die ihm direkt unterstellten Banden verantwortlich.¹⁷⁵

Die einzelnen Positionen des Syndikats sind noch einem weiteren Rangsystem untergeordnet, welches die *ikka* in mehrere Ebenen unterteilt und der administrativen Hierarchie entspricht:

„The administrative, or ‘rank and duty’ hierarchy is the most visible feature of Stark’s structures. It comprises the formal structure of the organisation with clearly defined strata; each entailing specified tasks, duties, status, and privileges. These are: *Kumi-cho* (family head/boss); *saiko-kanbu* (senior executives); *kanbu* (executives); soldiers (*kumi-in*); and *jun-kasei-in* (trainees) (Stark 1981: 65). The category of *jun-kasei-in* also includes peripheral figures (*shuhensha*), such as *kigyo shatei* (business brothers), who are not officially connected with the *ikka*, but who profit from maintaining informal links.”¹⁷⁶

¹⁷⁴ Vgl. Poysden/Bratt, *A History of Japanese Body Suit Tattooing*, S. 89; Kawamura, *Yakuza*, S. 55; Ebd., S. 80; O.N., „Yakuza Group Structure“.

¹⁷⁵ Vgl. Poysden/Bratt, *A History of Japanese Body Suit Tattooing*, S. 89; Kawamura, *Yakuza*, S. 81; O.N., „Yakuza Group Structure“.

¹⁷⁶ Hill, *The Japanese Mafia*, S. 66.

Die *oyabun/kobun* und die *kyodaibun* -Beziehungen, die der *ie*-Hierarchie entsprechen, entstehen auch außerhalb der Syndikatsstruktur und sind nicht an diese gebunden. So können diese Beziehungen auch zwischen Mitgliedern verschiedener Gangs oder Syndikaten sowie mehreren Yakuza innerhalb einer Gang oder eines Syndikats existieren.¹⁷⁷

“It is important to note that these bonds connect individuals to each other rather than to a group. These fictive kinship links are seen as crucial in maintaining group cohesion both vertically (*oyabun–kobun*) and horizontally (*kyodaibun*).”¹⁷⁸

Jede der einzelnen Nebenfamilien oder Gangs hat ihren eigenen *kumicho/oyabun*, zu dem die jeweiligen Mitglieder nach dem *sakazuki*-Ritual ebenfalls in einer *oyabun/kobun*-Beziehung stehen können.¹⁷⁹ Die Untergebenen stehen dann wiederum in *kyodai*- oder *aniki/shatei*-Beziehung zueinander. Jene Nebenfamilien können sehr klein sein und aus nur zehn Mitgliedern bestehen, die dann jeweils eine bestimmte Position im Syndikat und eine bestimmte Position in ihrer Gang innehaben. Dies entspricht der von Hill erwähnten Hierarchie interner Gruppen.¹⁸⁰

Frauen spielen in den Organisationen so gut wie keine Rolle. Einzig und allein den Frauen der *oyabun*, *one-san* oder *anego* (Große Schwester) genannt, wird innerhalb der Familie Respekt entgegengebracht; auch übernahmen sie in gewissen Fällen kurze Zeit die Kontrolle über ihre Yakuza-Gruppe.¹⁸¹ Dies trifft insbesondere auf einige Yakuza-Filme zu, in denen die Frauen die Macht in einer Familie übernehmen:

“Within the organization these female characters are invariably referred to as *onesan*. This term of address, which literally means ‘elder sister’, locates them within the organizational hierarchy. The loyalty of these women is therefore directed to the organization to which they belong, and they only remain loyal to their husbands as members of that organization as long as the husband is fulfilling his role. If he transgresses, as he invariably does, then it becomes the duty of the *onesan* to fill the void to the extent that, should the situation warrant it, ties of loyalty to the man are no longer binding.”¹⁸²

Es existieren höfliche Anreden innerhalb der *ikka*, die, von ihrer Bedeutung her, stark den Anreden innerhalb eines japanischen Konzerns ähneln. Der Anführer der Familie wird als *kumicho* oder *oyabun* bezeichnet, während der Firmenchef *bucho* oder *shacho* genannt wird. Die älteren Brüder werden mit *aniki* und die höhergestellten Mitarbeiter als *senpai* angesprochen. Untergebene heißen in der Familie *omae* oder *kimi* und in der Firma *kun*. Einige Bezeichnungen, wie zum Beispiel *kimi*,

¹⁷⁷ Vgl. Kawamura, *Yakuza*, S. 81; Ebd., S. 92.

¹⁷⁸ Hill, *The Japanese Mafia*, S. 67.

¹⁷⁹ Vgl. Kawamura, *Yakuza*, S. 81; Ebd., S. 92.

¹⁸⁰ Vgl. Hill, *The Japanese Mafia*, S. 68.

¹⁸¹ Vgl. Poysden/Bratt, *A History of Japanese Body Suit Tattooing*, S. 89.

¹⁸² Standish, *A new History of Japanese Cinema*, S. 311.

werden allerdings in beiden Organisationsformen genutzt.¹⁸³

Auch die Existenz von Hauptfamilie (*bunke*) und Nebenfamilie (*honke*) geht auf das Feudalsystem der Edo-Zeit zurück. Hauptfamilien können ihren Stammbaum bis in diese Zeit zurückverfolgen und ihre Tradition spielt für den Status der Familie eine wichtige Rolle. Nebenfamilien oder Unterbanden führen den Namen der Hauptfamilie und können entweder durch einen, meist kostenintensiven, Anschluss mittels *sakazuki* oder durch Neugründungen innerhalb der Familie entstehen. Diese Neugründungen dürfen allerdings nur von *saiko-kanbu* und *kanbu* durchgeführt werden. Insbesondere neu entstandene Gangs versuchen durch die Verbrüderung mit einer alteingesessenen Familie ihr Prestige zu steigern und von dem bekannten Namen zu profitieren. Auch stehen die Unterbanden unter dem Schutz der Hauptfamilie, die eingreift, falls es zu Kämpfen mit anderen Banden kommt.¹⁸⁴

Die Yamaguchi-*gumi* vereinte im Jahr 1989 über 750 Banden oder Nebenfamilien, die jeweils 25 - 30 Mitglieder besaßen, unter ihrer Oberherrschaft und bestand aus ca. 31.000 Yakuza. Die einzelnen Gangs, die alle relativ autonom operierten, wurden von 102 *kyodai* oder *shatei* verwaltet, die monatlich einen gewissen Geldbetrag von den Anführern der Nebenfamilien erhielten. Aus diesen Einnahmen zahlten sie einen fixen Betrag an die Hauptfamilie.¹⁸⁵

„Large syndicates operate on a system of tribute known by the police as *janakin* (literally ‘upward payment money’) whilst the *yakuza* themselves prefer the term ‘*kaihi*’ (association fees). Under this system, gang members typically pay a monthly amount of *janakin* to their gang. Similarly subordinate gangs give *janakin* to their parent organisation. This system evolved as a direct consequence of the first and second police summit strategies of the mid-to-late 1960s. Because of these concentrated arrests of senior executives and bosses, it became necessary to insulate the top leadership from direct criminal involvement whilst retaining a secure and stable source of income.”¹⁸⁶

Die Yakuza-Familien der Filme treten in den unterschiedlichsten Formen auf. Sie reichen von kleinen Gruppen, wie der Familie in „Brutal Tales of Chivalry“, bis hin zu riesigen Syndikaten mit tausenden Mitgliedern wie in „Outrage“. Wenn Letzteres der Fall ist, liegt der Fokus der Handlung dennoch meist auf einer kleinen Nebenfamilie und nur selten auf der Hauptfamilie, da hier auch oft die familiären Züge der kompakten Gruppen fehlen.

¹⁸³ Vgl. Standish, Isolde, *Myth and Masculinity in the Japanese Cinema. Towards a Political Reading of the ‘Tragic Hero’*, Richmond: Curzon Press 2000, S. 168.

¹⁸⁴ Vgl. Kawamura, *Yakuza*, S. 69; Ebd., S. 92; Hill, *The Japanese Mafia*, S. 66.

¹⁸⁵ Vgl. Kawamura, *Yakuza*, S. 79.

¹⁸⁶ Hill, *The Japanese Mafia*, S. 90.

1.1.11 Ehrenkodex und traditionelle Werte

Die Yakuza berufen sich auf den Ehrenkodex der Samurai, den Bushido, und legen besonderen Wert auf die folgenden Begriffe: *giri* (Pflicht), *ninjo* (Neigung), *jingi* (Rechtschaffenheit), *gaman* (Geduld) und *ninkyō* (Edelmüt). „Die yakuza repräsentieren samurai-Tugenden und damit traditionelle japanische Wertmuster und Männlichkeitsideale.“¹⁸⁷

„The yakuza were especially keen on the values embodied in *bushido*, the much-heralded code of the samurai. Like the warriors, they would prove their manliness by the stoic endurance of pain, hunger, or imprisonment. Violent death for the yakuza, as for the samurai, was a poetic, tragic, and honorable fate. But the value system developed by the early yakuza endured because it went far beyond a mere reflection of the samurai's code. At its heart rested the concepts of *giri* and *ninjo* [...]“¹⁸⁸

Der Ehrenkodex *jingi*, was so viel wie Ritterlichkeit bedeutet, wird bis heute von vielen Yakuza hochgehalten. Er setzt die Yakuza vom Rest der Gesellschaft ab und beinhaltet sowohl die Treue zu Boss und Gang, als auch das Verbot, Unschuldige in Kämpfe mit einzubeziehen. *Jingi* ist mit ein Grund dafür, dass die Yakuza zum Teil noch immer romantisiert werden.¹⁸⁹ In der Nachkriegszeit war *jingi* unter den Yakuza besonders weit verbreitet und gilt auch weiterhin als eines ihrer wichtigsten Ideale:

„Used predominantly in the Tokugawa period, *jingi*, according to the popular conception, was adopted by manual labourers before being taken up by yakuza in the postwar period as part of their attempts to legitimize their social position through historical continuity.“¹⁹⁰

Jin bedeutet so viel wie Humanität oder edles Wesen und *gi* bedeutet Rechtschaffenheit. Beide sind Teil des konfuzianischen Tugendkatalogs.¹⁹¹ *Jingi* wurde früher vor allem als ein Leitfaden für das richtige Benehmen praktiziert, worunter auch ein spezielles Begrüßungsritual fiel:

„*Jingi* takes three distinct forms: *aitsuki-mentsu*, *mawari-mentsu*, and *goro-mentsu*, which are used as a form of *yakuza* self-introduction in one-to-one, group, and threatening situations respectively. Trainees who failed to correctly recite *jingi* greetings in public could be beaten with impunity by *yakuza* from other groups.“¹⁹²

Heutzutage werden diese Rituale kaum noch praktiziert und wenn, dann nur noch von älteren Mitgliedern. Der Grund dafür ist möglicherweise die lange Einarbeitungszeit, die Flut der neuen

¹⁸⁷ Vgl. Kawamura, *Yakuza*, S. 106f.

¹⁸⁸ Kaplan/Dubro, *Yakuza*, S. 17.

¹⁸⁹ Vgl. Schilling, *The Yakuza Movie Book*, S. 20.

¹⁹⁰ Standish, *A new History of Japanese Cinema*, S. 295.

¹⁹¹ Vgl. Herbert, *Japan nach Sonnenuntergang*, S. 148.

¹⁹² Hill, *The Japanese Mafia*, S. 86.

Mitglieder, die in der Nachkriegszeit aufgenommen wurden, sowie der kostengünstige Ersatz durch Visitenkarten und die *daimon* genannten Familienembleme.¹⁹³

Geläufiger ist heutzutage noch der Bezug zweier traditioneller Ideale, welche auch einen gewissen Einfluss auf die gesamte japanische Gesellschaft haben, nämlich *giri* und *ninjo*. Sie beschreiben den Konflikt zwischen Pflicht und Neigung.¹⁹⁴

„*Giri* umschließt auch die die Loyalität des Untertanen gegenüber seinem Vorgesetzten. Allgemeiner sind die gesellschaftlichen Verpflichtungen gemeint, die man durch Zuneigung (*ninjo*) oder durch Zuwendungen anderer aufgebürdet bekommt. Yakuza überzeichnen diese in der japanischen Gesellschaft wohl bekannten Ideale und halten sie bis heute mit deutlich feudalistischem Nachgeschmack hoch. *Giri* bindet einen an soziale Konventionen und an den eigenen sozialen Ort.“¹⁹⁵

Giri ist ein besonderes Gefühl der Pflicht, welches Loyalität und Dankbarkeit mit einbezieht, und beschreibt auch die Beziehung eines Yakuza oder Angestellten zu seinem *oyabun* oder Vorgesetzten. *Giri* drückt die Verantwortung und die Verpflichtungen des Einzelnen einer Gruppe, einer Gemeinschaft oder eben dem *oyabun* gegenüber aus.¹⁹⁶

„“*Giri* is hardest to bear.” Wrote Benedict, “There is no possible English equivalent and of all the strange categories of moral obligations which anthropologists find in the cultures of the world, it is one of the most curious. It is specifically Japanese.” The obligations encompassed by *giri* range from “gratitude for an old kindness to the duty of revenge.”¹⁹⁷

Ninjo hingegen beschreibt den Stand eines Individuums in der Gesellschaft, das seinem freien Willen folgen will. Hier steht weniger das Befolgen von Befehlen oder sozialen Zwängen im Vordergrund, sondern die eigenen persönlichen Neigungen. Auch bezieht *ninjo* ein Mitgefühl Schwächeren gegenüber und eine Empathie für andere mit ein.¹⁹⁸

„It is typically used in conjunction with *giri*, and the tension created by these two forces — obligation versus compassion—forms a central theme in Japanese literature. By adopting *giri-ninjo*, the yakuza greatly enhanced their standing in society, showing that, like the best samurai, they could combine compassion and kindness with their martial skills.“¹⁹⁹

So sehr die Yakuza auch dem Ideal der Samurai nacheiferten, ist es ihnen dennoch nicht gelungen,

¹⁹³ Vgl. Hill, *The Japanese Mafia*, S. 86.

¹⁹⁴ Vgl. Herbert, *Japan nach Sonnenuntergang*, S. 148.

¹⁹⁵ Ebd.

¹⁹⁶ Vgl. McDonald, Keiko I., „The Yakuza Film. An introduction“, in: *Reframing Japanese Cinema. Authorship, Genre, History*, Hg. Arthur Noletti jr./David Desser, Bloomington, Ind.: Indiana University Press 1992, S. 165-193, S.167

¹⁹⁷ Kaplan/Dubro, *Yakuza*, S. 17.

¹⁹⁸ Vgl. McDonald, „The Yakuza Film“, S. 167.

¹⁹⁹ Kaplan/Dubro, *Yakuza*, S. 17.

einen ähnlichen sozialen Status zu erreichen. Von ihren Vorbildern wurden sie eher mit Verachtung gestraft, da diese einen Großteil der Polizeibeamten stellten. Barret zu der Orientierung der Yakuza an Bushido:

„George De Vos has noted that the *yakuza* code was a parody of the samurai's Bushido, and that their ideal hero was drawn on samurai models.”²⁰⁰

Mithilfe dieser beiden Begriffe rechtfertigen viele Yakuza noch heute ihren Platz in der japanischen Gesellschaft, da sie sich infolgedessen auch als Unterstützer der einfachen Menschen sehen. Zusätzlich wollen sie sich hierdurch von anderen kriminellen Organisationen, wie zum Beispiel der italienischen Mafia, abgrenzen, da diese die Bewohner ihrer Territorien eher unterdrückt, als ihnen zu helfen. Dennoch ist die Meinung vieler Japaner, dass die Yakuza ein wichtiger Bestandteil der Gesellschaft sind, da sie das Glücksspiel, die Prostitution und den Drogenhandel in geregelte Bahnen lenken, und somit ein Großteil der japanischen Bevölkerung davon unbehelligt bleiben kann. Darüber hinaus dienen sie auch als Auffangbecken für die sozial Ausgestoßenen.

Ono Bamboku, ehemaliger Generalsekretär der LDP, besann sich auf *giri* und *ninjo*, als er bei einer *sakazuki*-Zeremonie eine Rede hielt und sich darin auch auf die Beziehung seiner Partei zu den Yakuza bezog.²⁰¹

„Politician's and those who go by the way of chivalry [i.e., Yakuza] follow different occupations, but they have one thing in common: their devotion to the ways of *giri* and *ninjo*. I offer my congratulations hoping that you will further exert yourself in the ways of chivalry so as to make our society a better one”²⁰²

Allerdings verlieren in den letzten Jahren die traditionellen Werte immer mehr an Gewicht und viele ältere Yakuza bedauern dies:

„Hayashi's chief complaint, like that of other oyabun, was that the old ways are dying, that the great values of *giri-ninjo*, of obligation and compassion, have faded.”²⁰³

Jingi, *giri* und *ninjo* sind in fast jedem Yakuza-Film ein zentrales und meist das wichtigste Thema. Dies gilt insbesondere für die *ninkyō-eiga*, trifft aber auch auf die Filme der anderen Dekaden zu, wenn auch in nicht solch exzessiven Formen. Die Helden der *ninkyō-eiga* befinden sich meist in einem *giri/ninjo*-Konflikt und versuchen ihre Handlungen stets mit *jingi* in Einklang zu bringen. *Giri* ist auch meist für die größten Katastrophen in den Filmen verantwortlich und führt häufig zu Selbstmordaktionen oder zu einer nicht enden wollenden Gewaltspirale. Der Konflikt tritt

²⁰⁰ Barrett, Gregory, *Archetypes in Japanese Film. The Sociopolitical and Religious Significance of the Principal Heroes and Heroines*, Selinsgrove: Susquehanna Univ. Press 1989, S. 64.

²⁰¹ Vgl. Poysden/Bratt, *A History of Japanese Body Suit Tattooing*, S. 84.

²⁰² Ebd.

²⁰³ Kaplan/Dubro, *Yakuza*, S. 127.

allerdings nicht nur in klassischen Yakuza-Filmen auf, sondern ist laut Anderson ein wichtiger Bestandteil vieler *jidaigeki*.

“In much Japanese fiction and particularly in *jidai-geki*, the essential conflict has a different dialectic: the confrontation between *giri* and *ninjo*. *Giri* refers to duty or obligation; *ninjo* to feeling or personal *inclination*. In simplistic psychoanalytical terms, *giri* might relate to the super-ego which moderates *ninjo*, instinct. The basic conflict in traditional *jidai-geki* usually arises because the protagonist faces (or faced) a complicating choice between what he is obliged to do and what he would like to do. [...] The source of core action in *jidai-geki* is often in the consequences of the protagonist's choice between his inescapable responsibilities and his conflicting personal inclinations.”²⁰⁴

1.2 Stellung in der modernen japanischen Gesellschaft

1.2.1 Mitglieder

Wie die gesamte japanische Gesellschaft haben auch die Yakuza ein Problem mit der Überalterung ihrer Mitglieder. Diese Problematik führte sogar soweit, dass eine in Hokkaido stationierte Gruppe Teilzeitjobs für Studenten in Stellenanzeigen anbot.²⁰⁵ Des Weiteren treten immer wieder Mitglieder wegen der härteren Gesetzgebung aus den Gruppen aus. Die Zahl der Vollmitglieder sank 2013 von 80.000 auf 63.000.²⁰⁶ Dafür stieg laut Wolfgang Herbert die Zahl an „außerordentlichen Mitgliedern“; die Anwärter auf eine Mitgliedschaft scheinen in den Statistiken nicht auf.²⁰⁷

Da die Anzahl an Syndikatsangehörigen in Japan immer weiter fällt, veröffentlichen die Familien zum Teil auch Werbebroschüren, um diesem Trend entgegenzuwirken. Die Mitgliedschaft in einer Yakuza-Gruppe ist nicht illegal und die Polizei darf, trotz der immer schärferen Gesetzgebung, nur dann eingreifen, wenn ein Verbrechen begangen wurde.²⁰⁸ Die Yakuza selbst sehen sich als einen Zufluchtsort für die Ausgestoßenen der japanischen Gesellschaft an. Jugendliche, die keinen Schulabschluss vorweisen können - in einem Land, wo fast 98% eines Schuljahrgangs einen Highschool-Abschluss schaffen -, haben fast keine Chance auf dem japanischen Arbeitsmarkt und geraten so fast zwangsläufig auf die schiefe Bahn. Manche wollen sich auch nicht dem Leistungsdruck beugen, der bei den Aufnahmeprüfungen zu den Universitäten herrscht und welcher

²⁰⁴ Anderson, J. L., „Japanese Swordfighters and American Gunfighters“, *Cinema Journal* 12/2, Spring 1973, S. 1-21; <http://www.jstor.org/stable/1225492>, Zugriff: 13.4.2014, S. 3-5.

²⁰⁵ Vgl. Hill, *The Japanese Mafia*, S. 51.

²⁰⁶ (Adelstein, 2013)

²⁰⁷ Vgl. Herbert, *Japan nach Sonnenuntergang*, S. 190.

²⁰⁸ Vgl. Germis, „Japanische Mafia“.

bei Nichtangenen schon zu Selbstmord geführt hat.²⁰⁹ Einige Yakuza-Bosse sind der Überzeugung, dass sie der Gesellschaft einen Gefallen tun, wenn sie Herumtreiber oder Mitglieder von Jugendbanden von der Straße holen, und somit Schlimmeres verhindern. Viele minderjährige Ausreißer und Jugendstraftäter bekommen bei den Yakuza eine zweite Chance auf ein halbwegs geordnetes Leben. Daneben dienen die zahlreichen Motorrad- und Jugendbanden quasi als Ausbildungsstätte, was es deren Mitgliedern oft ermöglicht, in eine Yakuza-Familie aufgenommen zu werden. Auch deswegen sehen sich die Yakuza quasi als Kontrollorgan, welches jugendliche Unruhestifter von den Straßen fernhält, sie umerzieht und somit die Straßen Japans sicherer macht.²¹⁰ Kawamura zu der sozialen Stellung eines Gangmitglieds:

„Die soziale Ächtung, der sich ein Mensch durch seinen Eintritt in die *yakuza* aussetzt, wird wiederum aufgewogen durch seinen Status als Mitglied der Subgruppe dieser Gesellschaft. Den Einkommens- und Machtzuwachs, den sie auf diese Weise erreichen, könnten sie auf legitimen Weg nicht erlangen.“²¹¹

Die familiären Strukturen der Yakuza-Gruppen können, neben der Verbesserung des sozialen Status, als ein Grund für den Eintritt von Mitgliedern angesehen werden, die entweder ihre Familie verloren haben oder von dieser enttäuscht wurden.²¹²

Viele Yakuza haben ihren Ursprung in ethnischen oder nichtethnischen Minderheiten. Dies sind zum einen Koreaner, die nach dem zweiten Weltkrieg in Japan geblieben sind, da sie eine Rückkehr in ihr von den Japanern ausgebeutetes Land für hoffnungslos hielten. Sie sehen sich vielen rassistischen Ressentiments ausgesetzt, was ihnen, ähnlich wie den Schulabbrechern, die Suche nach gutbezahlter Arbeit sehr erschwert. Sie machen allerdings nur einen geringen Teil der Syndikatsmitglieder aus.²¹³ Die *Tosei-kai* ist eine Yakuza-Gruppe, die sich hauptsächlich aus Japanern mit koreanischen Wurzeln zusammensetzt und von dem Koreaner Machii Hisayuki gegründet wurde. Sie entwickelte sich zu einer der mächtigsten kriminellen Organisationen in Japan und war maßgeblich an den antikommunistischen Tätigkeiten der Yakuza beteiligt. Machii verhandelte auch mit der koreanischen Regierung, was ihm die Gründung von Außenstellen der *Tose-kai* auf dem Festland ermöglichte.²¹⁴

Einen sehr viel größeren Teil stellen die *burakumin*, eine den indischen Unberührbaren ähnliche soziale Schicht, die ihre Ursprünge im feudalen Ständesystem hat. Sie durften nur, per religiöser Definition, unreinen Berufen wie Totengräber oder Schlächter nachgehen und haben unter dieser

²⁰⁹ Vgl. Nakane, *Die Struktur der japanischen Gesellschaft*, S. 155.

²¹⁰ Vgl. Herbert, *Japan nach Sonnenuntergang*, S. 111-113; Ebd., S. 171.

²¹¹ Kawamura, *Yakuza*, S. 77.

²¹² Vgl. Ebd., S. 67.

²¹³ Vgl. Herbert, *Japan nach Sonnenuntergang*, S. 113.

²¹⁴ Vgl. Poysden/Bratt, *A History of Japanese Body Suit Tattooing*, S. 84.

Stigmatisierung noch heute zu leiden. Da auch heutzutage noch manche Firmen keine *burakumin* einstellen wollen und die Yakuza diese Voreingenommenheit nicht teilen, wählt so manches Mitglied dieser Minderheit ein Leben in der organisierten Kriminalität.²¹⁵ Einige japanische Wissenschaftler sehen die Zusammensetzung und Funktion der Yakuza jedoch anders.

“In his 1993 history of the yakuza in the Showa period Ino hailed the yakuza gangs as ‘rebel armies at the bottom of Japanese society’ whose soldiers came mostly from the ‘discriminated social stratum’ [...]. Today he sees things differently: ‘My impression is that dropouts from mainstream society now make up the large part of the yakuza population’ [...]. Sociologist Yamada Hideo points to improvements in educational and job opportunities for minority groups such as Burakumin and Koreans, and to economic constraints on the gangs themselves. With unemployment rates currently high in Japan there are plenty of men looking for work, but the gangs cannot afford to take them: ‘When the economy was booming, the yakuza gangs were the last place of refuge for the poor, the ones society had left behind. But today the gangs will only accept men who they know are economically viable’ [...].”²¹⁶

Ein neues Mitglied muss zunächst ein halbes Jahr bei seiner Familie in die Lehre gehen. Während dieser Zeit wohnt es in deren Hauptquartier und geht hauptsächlich einfachen Tätigkeiten, wie Putzen oder Bedienen des Chefs, nach. Auch tragen die untersten Mitglieder oft eine Uniform. Nach Abschluss der Lehrzeit erhält der Neuling eine Visitenkarte, die seine Zugehörigkeit zur Familie symbolisiert und es Familienfremden ermöglicht, die Person einzuordnen. Diese Visitenkarte enthält folgende Informationen über die Person:

„[...] die Bande, den Familiennamen der Bande, die interne Gruppe, der er angehört, seinen Rang und zuletzt seinen Namen.“²¹⁷

Sahen die Protagonisten in *ninkyō*-Filmen wie „Brutal Tales of Chivalry“ und „Red Peony Gambler“ die Zugehörigkeit zu den Yakuza noch als hartes Los an, von dem sie sich wünschen, dass es ihnen erspart geblieben wäre, so ändert sich diese Einstellung der Film-Yakuza über die Jahre. Zum Beispiel zeigen sie ihre Familienembleme oder Tätowierungen häufig mit Stolz und um ihr Gegenüber einzuschüchtern. Man merkt diesen Yakuza auch an, dass sie nicht der obersten sozialen Schicht entstammen. So fluchen sie häufig, prügeln sich gerne und haben schlechte Manieren. Auch müssen neue Mitglieder sich immer wieder verdient machen und ihre Nützlichkeit für die Gruppe beweisen.

²¹⁵ Vgl. Herbert, *Japan nach Sonnenuntergang*, S. 113-115.

²¹⁶ Rankin, „Recent Trends in Organized Crime in Japan“.

²¹⁷ Kawamura, *Yakuza*, S. 82.

1.2.2 Geschäfte

Die Yakuza sind sowohl in den klassischen Wirtschaftszweigen der organisierten Kriminalität, wie Drogenhandel, Glücksspiel, Prostitution und Schutzgelderpressung, vertreten, betreiben aber auch legale Geschäfte oder Scheinfirmen. Der Drogenhandel begann, wie weiter oben bereits erwähnt, nach Ende des Zweiten Weltkriegs und warf, nachdem der Amphetaminhandel 1951 illegal geworden war, große Gewinne ab. Die Drogen, die verkauft werden, beschränken sich aber fast ausschließlich auf den Bereich der Aufputzmittel, da Japan schon früh, aufgeschreckt durch die Auswirkungen des Opiumkonsums in China, dessen Handel und Import unter Todesstrafe gestellt hatte.²¹⁸ Der Gebrauch von Amphetaminen wurde jedoch, vor allem im Krieg als Aufputzmittel für Soldaten, lange Zeit richtiggehend gefördert.²¹⁹ Der japanische Konsum von Amphetaminen war insbesondere in zwei Perioden besonders hoch. Diese werden deshalb als „first and second epidemic period“ bezeichnet und fanden zwischen 1945 und 1955 sowie zwischen 1970 und 1984 statt. Die erste Periode ist auf die Amphetaminbestände der Kriegszeit zurückzuführen und die zweite Periode auf die Haftentlassung vieler Yakuza-Bosse, die in den 1960ern verhaftet wurden und schnell an Geld kommen mussten.²²⁰

Die japanischen Konsumenten unterscheiden sich etwas von den westlichen, da die Drogen oft zur Leistungssteigerung verwendet und zum Beispiel von Arbeitern oder Angestellten genommen werden. Die Yakuza galten lange quasi als Garant dafür, dass Japan nicht von harten Drogen wie Heroin, LSD und Kokain überschwemmt wurde.²²¹ Als kolumbianische Drogenkartelle versuchten, den Handel mit Kokain in Japan anzukurbeln, nahmen die Yakuza, die als Prostituierte getarnten weiblichen Kuriere nicht in ihre Bordelle auf, und zeigten Dealer, die keine Mitglieder waren, bei der Polizei an.²²² In diesem Aspekt stehen ihnen deshalb Polizei und Gesellschaft immer wieder wohlwollend gegenüber. Im Laufe der letzten Jahre nahm der Handel mit Kokain und anderen harten Drogen innerhalb des Landes immer mehr zu.²²³ Im Drogengeschäft arbeiten die Yakuza mit Syndikaten in China und Taiwan zusammen. Dies gilt vor allem für Amphetamine. Da die Produktion in Japan, durch strenge Arzneimittelgesetze, so gut wie unmöglich ist, wird *shabu* ausschließlich in den eben genannten Ländern produziert.²²⁴ Den Verkauf von Heroin in Japan lehnen sie ab, helfen jedoch dabei, die Drogen nach Amerika und Europa zu verschiffen. Die Verweigerung des Handels ist vermutlich auf die strengeren Gesetze in Bezug auf Heroin im Land

²¹⁸ Vgl. Herbert, *Japan nach Sonnenuntergang*, S. 116; Ebd., S. 187.

²¹⁹ Vgl. Hill, *The Japanese Mafia*, S. 99.

²²⁰ Vgl. Poysden/Bratt, *A History of Japanese Body Suit Tattooing*, S. 94.

²²¹ Vgl. Herbert, *Japan nach Sonnenuntergang*, S. 118; Ebd., S. 172.

²²² Vgl. Kawamura, *Yakuza*, S. 41.

²²³ Vgl. Herbert, *Japan nach Sonnenuntergang*, S. 118; Ebd., S. 172.

²²⁴ Vgl. Kawamura, *Yakuza*, S. 40.

zurückzuführen.²²⁵

„One reason for this is that Japan imports almost all of its recreational drugs: yakuza dealers rely for this on drug gangs overseas. The main ports of transshipment to Japan are in other Asian countries, though the drugs may originate further afield. Amphetamine (crystal meth) remains the drug of choice for Japanese junkies, though cannabis, MDMA (ecstasy), and ketamine have also become popular. Yakuza drug-dealers are further restricted by the lack of demand for cocaine and heroin, drugs that have not caught on in Japan. The yakuza are therefore unable to profit from the sort of alliances with South American drug cartels that have enriched organized crime gangs in many other countries.“²²⁶

Die drei großen Gruppen verweigern sich allerdings offiziell dem Drogenhandel und schreiben kleine Familien, die den Handel betreiben, als zu unfähig, um in anderen Geschäftszweigen bestehen zu können, ab. Die Yamaguchi-*gumi* entließ auch Mitglieder, die beim Verkauf erwischt wurden, und gründete eine Gesellschaft namens *kokudo joka domei*, die gegen den Drogenmissbrauch kämpfen soll.²²⁷

Im japanischen Drogengeschäft etablieren sich allerdings auch immer mehr ausländische Gangs, die aus Brasilien, den Philippinen oder dem Iran kommen. Sie handeln damit entweder über ihre eigenen Netzwerke oder verkaufen ihre Ware an die Yakuza. Diese setzen häufig ausländische Dealer ein, damit bei deren Verhaftung möglichst keine Verbindung zu ihnen hergestellt werden kann.²²⁸

Die Yakuza betreiben auch heute noch die klassischen Würfel- und Kartenspiele oder auch Roulette, die allesamt illegal sind. Den größten Anteil an dem Glücksspielgeschäft hat jedoch das legale Spiel Pachinko, welches 1945 von den Amerikanern in Japan eingeführt wurde. Zwanzig Prozent der japanischen Bevölkerung spielen regelmäßig, indem sie Metallkugeln durch eine Maschine laufen lassen. Die am Ende gewonnen Metallkugeln werden gegen Preise eingetauscht, welche dann wiederum gegen Geld eingetauscht werden können. Die Yakuza dominieren dieses Geschäft allerdings nicht und viele der Pachinkoladen-Besitzer sind normale Bürger, die aber häufig Schutzgeld zahlen müssen. Wetten auf einige Sportarten sind in Japan erlaubt, jene, die jedoch nicht unter staatliche Kontrolle fallen, sind illegal und werden von den Yakuza kontrolliert.²²⁹ Rankin zum Stand des Glückspiels in der japanischen Gesetzgebung und zu der Verstrickung der Yakuza:

²²⁵ Vgl. Hill, *The Japanese Mafia*, S. 105.

²²⁶ Rankin, „21st-Century Yakuza“.

²²⁷ Vgl. Poysden/Bratt, *A History of Japanese Body Suit Tattooing*, S. 94.

²²⁸ Rankin, „21st-Century Yakuza“.

²²⁹ Vgl. Herbert, *Japan nach Sonnenuntergang*, S. 120.

„Gambling has long been illegal under Japanese law. The current criminal law of 1907 provides no break with this tradition and provides two categories of gambling: ‘simple criminal gambling’ (*tanjun tobaku zai*) and ‘habitual criminal gambling’ (*jashu tobaku zai*). [...] *Yakuza* participation in gambling in Japan takes three quite distinct forms: organising various types of card, dice and, latterly, roulette games (*bakuchi*); illegal bookmaking (*nomikai*); involvement in Japan’s *pachinko* (a kind of electronic bagatelle).“²³⁰

Darüber hinaus organisierten die Yakuza Luxusreisegruppen zu Casinos im Ausland. Hierzu bezahlten die Veranstalter Flüge, teure Hotels und weibliche Begleitung für ihre reichen Kunden. Dann ließ man diese einige Male beim Glücksspiel gewinnen, um sie daraufhin auszunehmen. Diese Reisen werden auch heute noch angeboten.²³¹

1952 wurden Speedboat-Rennen, *kyotei* genannt, eingeführt, bei denen es erlaubt war, zu wetten, und die dadurch auch heute noch eine legale Variante des Glücksspiels darstellen. Sasakawa Ryoichi, der ähnlich wie Yoshio Kodoma für die guten Beziehungen zwischen Politik und Yakuza sorgte, erlangte das Monopol für diese Rennen und machte es zu einem Multimillionen-Dollar-Geschäft. Auch viele Yakuza haben ihren Anteil an dieser Form des Glücksspiels.²³²

Das Eintreiben von Schutzgeld, *mikajimerya* genannt, zählt, wie bei vielen anderen mafiosen Strukturen, ebenfalls zu einer wichtigen Einnahmequelle der Yakuza, was von den verschiedenen Gruppen in ihren eigenen Territorien übernommen wird. Bei Geschäften, die einem Gewerbe in der Sexindustrie nachgehen, kommen die Betreiber um ein gewisses Entgelt nicht herum, da die Yakuza hier unter anderem für einen störungsfreien Ablauf der Geschäfte sorgen, falls es zum Beispiel zu Problemen mit Kunden kommt. Die Yakuza führen zwar selber keine Bordelle oder betreiben Zuhälterei, da dies in Japan verboten ist. Sie sorgen jedoch für die Logistik, verteilen die Frauen und treiben das Schutzgeld ein. Aber auch Restaurants können betroffen sein; es gelingt den Eigentümern jedoch immer wieder, sich gegen die Yakuza durchzusetzen und sie gegebenenfalls zu vertreiben. Dies kann dann zwar zu Zerstörungen führen, doch wenn der Bedrohte konsequent bleibt, wird er nicht weiter behelligt.²³³

Es gibt mehrere Möglichkeiten, das Schutzgeld einzukassieren. Einerseits die klassische Variante, die den Schutz des Geschäfts beinhaltet, *yojimbadaï* genannt. Darüber hinaus werden auch Handtücher und Snacks geliefert, auf die die Yakuza das Monopol haben. Zu guter Letzt werden Pflanzen und sonstige Einrichtungsgegenstände zu überhöhten Preisen vermietet.²³⁴ Auch in der

²³⁰ Hill, *The Japanese Mafia*, S. 106.

²³¹ Vgl. Hill, *The Japanese Mafia*, S. 107.

²³² Vgl. Poysden/Bratt, *A History of Japanese Body Suit Tattooing*, S. 87.

²³³ Vgl. Herbert, *Japan nach Sonnenuntergang*, S. 120.

²³⁴ Vgl. Hill, *The Japanese Mafia*, S. 95.

Kreditvergabe sind die Yakuza tätig und können hier ganz legal Zinsen in der Höhe von 25% bis zu 40% verlangen.²³⁵

Die Banden wurden in den 1980er Jahren vermehrt von großen Immobilienmaklern engagiert, die Bodenspekulationen betrieben. Sie sollten für die Firmen die Grundstücksinhaber so lange bedrohen und belästigen, bis diese bereit waren zu verkaufen.²³⁶ In den letzten Jahren werden die Yakuza nun für das genaue Gegenteil angeheuert. Bei Zwangsvollstreckungen besetzen sie nun die Häuser und weigern sich diese zu verlassen.²³⁷

Bei einer Umfrage aus dem Jahre 1985, die Regelung finanzieller Forderungen betreffend, hatte ein Teil der Befragten mehr Vertrauen in die Effektivität der Yakuza als in die ihrer Justiz.²³⁸ Ein Grund dafür ist, dass Japan nur eine sehr geringe Zahl an Anwälten besitzt, da die Zulassungsprüfung sehr schwierig ist und nur von 1,7% der Prüflinge bestanden wird. Dies macht sie bei zivilrechtlichen Prozessen extrem teuer, sodass zur Schlichtung von Streitigkeiten häufig auf Yakuza zurückgegriffen wird. Dies geschieht zum Beispiel bei Auseinandersetzungen zwischen Gläubigern und Schuldern. Da der Ausgang bei einem Prozess ungewiss ist und er sich womöglich über eine lange Zeit hinzieht, besteht die Möglichkeit, einen Yakuza für die Eintreibung des Geldes zu engagieren und somit eine schnelle Abwicklung herbeizuführen. Hierbei fällt allerdings bis zu der Hälfte der Summe als Honorar an. Seit den Gesetzen von 1992 dürfen Privatpersonen keine Yakuza zum Schlichten von Streits mehr anheuern, was zu einem 41%igen Auftragsrückgang führte.²³⁹

Prostitution war bis ins Jahr 1956 in Japan legal und wurde auch von staatlicher Seite unterstützt. Sie wurde einerseits als Hilfe zur Wahrung der öffentlichen Ordnung angesehen und die Bordelle dienten Polizisten zur Bspitzelung der Bevölkerung. Die Yakuza hatten vor dem Verbot keinen direkten Einfluss auf die Geschäfte der Prostituierten, sammelten jedoch zum Beispiel Schutzgeld ein. Seit 1956 ist es jedoch nicht möglich, ein Bordell zu eröffnen, in welchen explizit der Beischlaf angeboten wird. Die trotzdem weit verbreiteten Etablissements sind als Badehäuser oder Massagesalons deklariert, in denen Fellatio oder Masturbation angeboten wird. Da viele polizeiliche Auflagen und Kontrollen notwendig sind, ist es schwierig für die Yakuza, so ein Geschäft zu führen. Sie konzentrieren sich deshalb auf die sogenannten Dateclubs, in denen Freier an Prostituierte vermittelt werden, und die Straßenprostitution mit ausländischen Frauen, da die Banden hier tätig sein dürfen. In den Dateclubs profitieren die Eigentümer nicht direkt von dem Gewinn der Prostituierten, sondern verlangen Miete und Schutzgeld. Viele Yakuza, meist niederer

²³⁵ Vgl. Herbert, *Japan nach Sonnenuntergang*, S. 125.

²³⁶ Vgl. Kawamura, *Yakuza*, S. 112.

²³⁷ Vgl. Herbert, *Japan nach Sonnenuntergang*, S. 192.

²³⁸ Vgl. Kawamura, *Yakuza*, S. 108f.

²³⁹ Vgl. Herbert, *Japan nach Sonnenuntergang*, S. 126-128; Ebd., S. 184.

Ränge, sind mit diesen Frauen liiert und auch von ihren finanziellen Mitteln abhängig.²⁴⁰

Der Einfluss der Yakuza reicht allerdings weit über Japan hinaus und manchen Quellen zu Folge haben sie Verbindungen zu den chinesischen Triaden, der sizilianischen und amerikanischen Mafia, kolumbianischen Drogenkartellen und anderen kriminellen Organisationen weltweit.²⁴¹

In den Yakuza-Filmen werden, immer in Bezug auf die dargestellte Dekade, sehr viele der hier aufgezählten Geschäftsfelder dargestellt. Am häufigsten sind Würfel- oder Kartenspiele zu sehen, die von den Yakuza in allen zeitlichen Perioden betrieben werden. Dazu kommt ihre Rolle in dem Baugewerbe und der Unterhaltungsindustrie. Dies trifft auf *ninkyō*-, *jitsuroku*- und auch aktuelle Filme zu. Jene Filme, die in den 1940er Jahren spielen, zeigen meist jene Yakuza, die die Schwarzmärkte kontrollieren. Der antagonistische Yakuza-Clan ist darüber hinaus jedoch meist in viele andere kriminelle Aktivitäten verstrickt. In den *jitsuroku-eiga* kommt es vor, dass alle Familien in Drogengeschäfte oder Menschenhandel involviert sind.

Des Weiteren wird *kyōtei* immer wieder erwähnt. So besitzt Boss Yamamori in „Battles without Honor and Humanity“ Anteile an einer Speedboat-Strecke. Die Yakuza der Filme lassen sich immer wieder neue Ideen einfallen, um die Polizei hinters Licht zu führen und legale Scheinfirmen zu eröffnen, um damit ihre wahren Machenschaften zu verschleiern. Auch aktuelle Filme beschäftigen sich mit den zuvor genannten Tätigkeiten, bei jenen Takeshi Kitanos gerät diese Thematik allerdings häufig in den Hintergrund. Die Ausnahme bildet hier „Outrage“, der Drogenhandel, Erpressung, Prostitution und die Eröffnung von illegalen Spielcasinos veranschaulicht. Zwar wird vieles in überzogenem Maße dargestellt, es sind jedoch viele illegale Handlungen zu sehen, an denen die Yakuza vermeintlich beteiligt sind.



Abbildung 7: Glücksspiel in „Brutal Tales of Chivalry“.

Abbildung 8: Glücksspiel in „Battles without Honor [...]“.

²⁴⁰ Vgl. Hill, *The Japanese Mafia*, S. 115.

²⁴¹ Vgl. Poysden/Bratt, *A History of Japanese Body Suit Tattooing*, S. 93.



Abbildung 9: Drogenlabor in „Battles without Honor [...]“. Abbildung 10: Drogenhändler mit Migrationshintergrund in „Outrage“.

1.2.3 Die Sicht der Bevölkerung auf die Yakuza

Das Ansehen der Yakuza wird zum Teil noch immer von den Legenden um die *machi-yakko*, die Legenden um ihre Helden wie Shimizu no Jirocho oder Banzuiin Chobei und ihres Edelmut während bestimmter Perioden, bestimmt. Der Schauspieler Sonny Chiba, dem westlichen Publikum aus Quentin Tarantinos Film „Kill Bill“ bekannt, ist noch heute der Ansicht, die Yakuza seien in Bezug auf ihre moralische Einstellung als Nachfahren der Samurai anzusehen.²⁴²

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts unterstützten sie immer wieder die Bevölkerung. Sie versorgten während der Erdbeben in Niigata, 1964, und Hanshin, 1995, die Bevölkerung mit Lebensmitteln und Kleidung. Auch während des Erdbebens 2011 sorgten sie für Katastrophenhilfe und waren gelegentlich schneller an Ort und Stelle als die Behörden.²⁴³

Die Yakuza bieten Kawamura zufolge auch heute noch in der auf Konformität bedachten japanischen Gesellschaft eine Projektionsfläche. Sie leben vieles, was einem normalen Angestellten nicht möglich ist, aus und repräsentieren ein Männlichkeitsideal, das insbesondere durch die vielen Filme gefördert wird:

„In dieser Phantasiewelt spielen die *yakuza* die Rolle der tragischen Helden, die sich mutig, männlich, gerecht, selbstlos und ohne Ansehen der Folgen der konformen Gesellschaft widersetzen. Auf der ideellen Ebene übernehmen die *yakuza* eine Rolle, die in der Realität weder vom japanischen Normalbürger noch von den *yakuza* selbst eingenommen werden kann.“²⁴⁴

In einer Umfrage aus dem Jahr 1985 behaupteten fast 100% der Befragten, dass sie sich durch die Präsenz der Yakuza in den Vergnügungsvierteln nur selten oder nie unbehaglich fühlten. In einer

²⁴² *Yakuza-Kino. Der japanische Gangsterfilm*, Regie: Yves Montmayeur, FR 2008, TV-Ausstrahlung, Arte 12.2.2009, 00:00:10.

²⁴³ Vgl. Herbert, Wolfgang, „Yakuza. Gangster mit Edelmut“, *Der Standard*, 20.5.2011, <http://derstandard.at/1304552394113/Yakuza-Gangster-mit-Edelmut>, Zugriff: 25.6.2014.

²⁴⁴ Kawamura, *Yakuza*, S. 107.

Umfrage aus dem Jahr 1991 befanden jedoch fast 80% der Befragten, die Yakuza seien Feinde der Gesellschaft und nicht notwendig, 8% sahen sie als notwendiges Übel an und nur 1,8% hielten ihre Existenz für gerechtfertigt. Laut Gabriele Kawamura gibt es drei Gründe für das Abnehmen der Beliebtheit in der Bevölkerung: Erstens die Austragung ihrer Konflikte in der Öffentlichkeit und die damit einhergehende Einbeziehung und Schädigung Unbeteiligter, was eigentlich ihrer Tradition widerspricht. Zweitens die Loslösung der Yakuza von ihren angestammten Geschäftsbereichen und das Verlassen ihres Schattendaseins durch öffentliches und offensives Auftreten. Dies beunruhigt die Japaner, die von der Existenz der Yakuza zumeist nichts mitbekommen hatten. Drittens ein immer stärkeres Abweichen von dem Robin Hood-Image und die damit einhergehende Vernachlässigung des Schutzes der Schwachen in der Gesellschaft.²⁴⁵

Die vorhin bereits erwähnten Proteste und Boykottmaßnahmen der Bevölkerung gegen die Yakuza haben Rankin zufolge allerdings eher einen gegenteiligen Effekt:

“Even when successful, local anti-yakuza campaigns do not force the gangs to disband, but only to look for space elsewhere. While this is no doubt troublesome for the gangs, it is unlikely to disrupt their activities in any significant way. No one has produced evidence to show that forced relocations of yakuza offices actually reduce organized crime. We must therefore assume that the sum effect of these campaigns is only to encourage the yakuza toward greater secrecy, duplicity, and ruthlessness, thereby potentially worsening the overall situation.”²⁴⁶

1.3 Rituale und Zeremonien

Wie die meisten anderen Mafiagruppierungen weltweit haben auch die Yakuza bestimmte, ihnen typische, Rituale mit denen sie entweder Neulinge aufnehmen, ihre Beziehung untereinander vertiefen oder Vergehen bestrafen. Die Yakuza sind unter anderem durch ihre schmuckvollen Tätowierungen auch außerhalb Japans bekannt. Durch die Tätowierungen wählen ihre Mitglieder ganz bewusst eine gesellschaftliche Stigmatisierung, da sie aufgrund dieser sofort von anderen Japanern erkannt werden und es sich dadurch fast unmöglich machen, wieder in die Gesellschaft integriert zu werden.

1.3.1 Sakazuki

Das Ritual des *sakazuki*, welches zur Aufnahme neuer Mitglieder genutzt wird, entstand schon in der Frühzeit der Yakuza. Hierzu tauschen der Neuzugang und der *oyabun* Sake-Schalen und trinken aus der des anderen; die Menge des Sake in den Schalen bezieht sich auf den Status der

²⁴⁵ Vgl. Kawamura, *Yakuza*, S. 108f; Ebd., S. 111.

²⁴⁶ Rankin, „Recent Trends in Organized Crime in Japan“.

Teilnehmenden. Des Weiteren werden Meerbrassen, die als Glückssymbol gelten und deren Schuppen symbolisch oder tatsächlich mit dem Sake zu vermischen sind, sowie Salz, das im Shintoismus als Symbol der Reinigung und Reinheit gilt, benötigt. Dieses Ritual kommt allerdings nicht nur bei Aufnahme-riten zur Verwendung, sondern ebenfalls bei der Vertiefung des *oyabun-kobun*-Verhältnisses, wobei der *kobun* bestätigt, dass ihm der *oyabun* und die Yakuza-Familie wichtiger als seine ihm blutsverwandte Familie sind, und bei der Schließung von brüderlichen Verbindungen, *kyodaibun sakazuki* genannt.²⁴⁷ Das Ritual findet meist vor einem Shintoschrein statt, der vor zwei Bannern, die jeweils mit dem Namen der Sonnengöttin Amaterasu und dem des Kriegsgotts Hachiman beschriftet sind, steht.²⁴⁸

Die Schließung des brüderlichen Paktes ist aber nicht nur innerhalb der Gruppe möglich, sondern ebenfalls mit Mitgliedern anderer Familien oder außenstehenden Zivilisten. Die Verbindung zweier Brüder kann einerseits individuell geschehen, wenn diese eine lange Freundschaft verbindet, andererseits auch, um die Fusion oder den Frieden zweier unterschiedlicher Gangs zu beschließen. Dieser Pakt ist vielen Mitgliedern möglich, nicht nur den Bossen. Bei der Verbindung zweier Bosse werden auch deren Untergebene zu Brüdern. Sind die Teilnehmer von gleichem Rang, werden die Sake-Schalen zu gleichen Teilen gefüllt. Bei Yakuza unterschiedlicher Ränge wird in kleinen und großen Brüder unterschieden, was zu unterschiedlich gefüllten Sake-Schalen führt.²⁴⁹ Das Ritual wird durch das Austrinken der Sake-Schalen abgeschlossen und diese werden, falls es zu einem Bruch zwischen den Teilnehmenden kommen sollte, symbolisch ebenfalls zerbrochen.²⁵⁰ Auch die Kleidung kann unterschiedlich sein, wobei bei hochhoffiziellen Anlässen traditionelle Kleidung getragen wird und bei Ritualen im kleinen Kreis westliche Outfits genügen.

Hier die genaue Beschreibung Ishino Iwaos einer solchen Zeremonie und einige Erläuterungen zu der Symbolik:

„On the wall of the room of Sano’s quarters where the ceremony was held hung a picture of the patron deity of the trade, and in the middle of the room was a low Japanese table around which the participants sat. On the table were small wine cups (*sakazuki*), two containers of ceremonial rice wine, two cooked fish laid stomach-to-stomach, a dish of salt, and a large diamond-shaped Shinto ceremonial paper. An intermediary from another *kuini* began the ceremony with a brief speech explaining the purpose and the meaning of the gathering. He then poured wine into the *sake* cups, added a pinch of salt and a piece of fish. This drink represented blood. Next the *oyabun* accepted the cup and drank the wine in three distinct

²⁴⁷ Vgl. Herbert, *Japan nach Sonnenuntergang*, S. 168.

²⁴⁸ Vgl. Poysden/Bratt, *A History of Japanese Body Suit Tattooing*, S. 89.

²⁴⁹ Vgl. Herbert, *Japan nach Sonnenuntergang*, S. 168.

²⁵⁰ Vgl. Kaplan/Dubro, *Yakuza*, S. 9.

motions and passed it on to the *ojibun*. Each *ojibun*, in sipping this concoction in a similar manner, indicated that he was pledging himself as a ritual brother to Sano. After the *ojibun* finished, the four *kobun* drank the wine and thereby became ritual children of Sano. The ceremony was ended by the *oyabun* thanking the gobetween, and everyone congratulated each other. In this ceremony, in addition to the patron deity and the rice wine which represented blood, there were other significant symbolic elements. The drinking of the rice wine in three sips is a typical manner of drinking for the bridal couple in Japanese marriage ceremonies, and the two ceremonial fish laid in the dish in such a manner is said to represent birth.”²⁵¹

Sakazuki-Rituale werden nicht in allen Yakuza-Filmen abgehalten oder dargestellt, jedoch spielt die Tatsache, dass die Akteure dadurch verbunden sind, häufig eine wichtige Rolle. Dies sind zum einen die *oyabun/kobun*-Beziehungen und zum anderen die *kyodaibun*-Beziehungen. Der Umstand, dass die Personen, die daran teilnehmen, Vater und Söhne bzw. Brüder sind, ist ein wichtiger Bestandteil und eine treibende Kraft für die Handlung. So ist Shozo in „Battles without Honor and Humanity“ schockiert darüber, dass seine Brüder sich, im Zuge von familieninternen Machtkämpfen, gegenseitig töteten, während er im Gefängnis saß. Er versucht darüber hinaus die Konfliktparteien zu versöhnen und die Familie in ihrer ursprünglichen Form wiederherzustellen. Auch fällt es ihm schwer, gegen seinen *oyabun* vorzugehen. Mit der schlussendlichen Zerstörung der bei dem *sakazuki* verwendeten Sake-Schale tritt er aus der Familie aus und löst damit auch seine brüderlichen und väterlichen Bande zu den anderen Mitgliedern. Während das *sakazuki*-Ritual in „Battles without Honor and Humanity“ eher im Schnelldurchlauf gezeigt wird, ist in dem *ninkyō-eiga* „Honor among Brothers“²⁵² aus dem Jahr 1966 im Laufe des Vorspanns ein auf Genauigkeit bedachter, traditioneller Ablauf zu sehen.

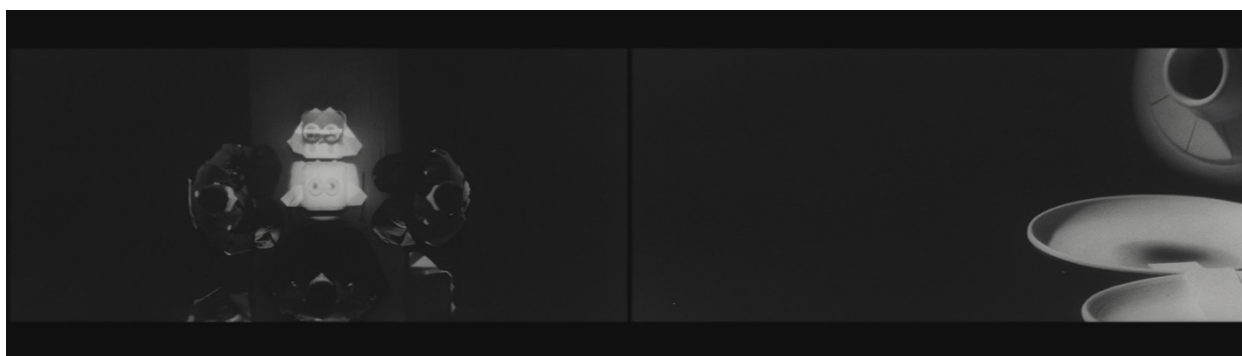


Abbildung 11: *Sakazuki*-Ritual in „Honor among Brothers“

Abbildung 12: Befüllung der Sake-Schalen.

²⁵¹ Iwao, „The Oyabun-Kobun“, S. 703f.

²⁵² *Kyodai jingi*, Regie: Kosaku Yamashita, JP 1966.

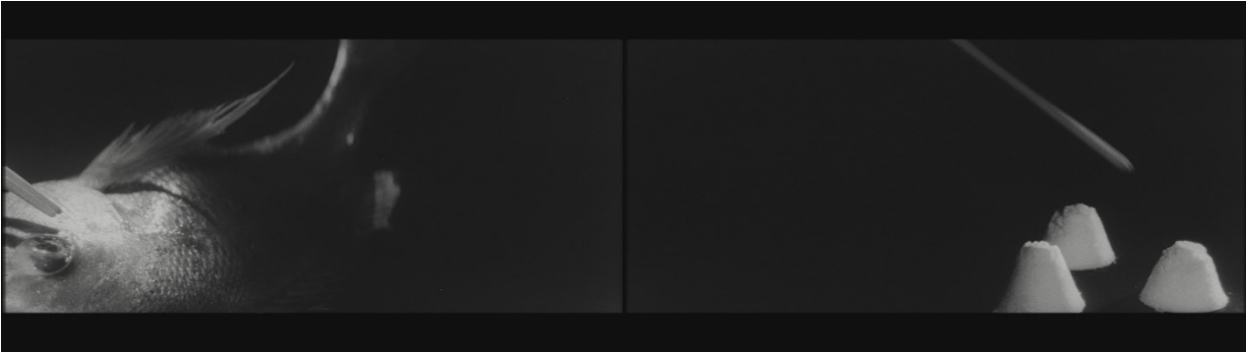


Abbildung 13: Meerbrasse.

Abbildung 14: Salz.



Abbildung 15: Trinken des Sake.

Abbildung 16: Abschließender Handschlag.



Abbildung 17: Sakazuki in „Battles without Honor [...]“. Abbildung 18: Zerstörung der Sake-Schale in „Battles without Honor [...]“.

1.3.2 Bestrafungen

In der japanischen Gesellschaft kann ein Familienmitglied durch seine Taten das Ansehen der gesamten Familie beschädigen, was diese durch interne Kontrolle zu vermeiden versucht. Die Gesellschaft erwartet von der Familie, dass etwaige Streitigkeiten innerhalb dieser gelöst werden. Falls sich ein Mitglied nicht an die familieninternen Regeln hält und somit die gesamte Familie in Verruf bringt, kann das schwere Strafen, die bis zum Ausschluss aus der Familie reichen, nach sich ziehen. Auch bei den Yakuza wird die gesamte Familie für die Probleme, die ein einzelnes Mitglied verursacht hat, zur Verantwortung gezogen. Bei besonderen Leistungen eines Einzelnen wiederum wird die Familie belohnt.²⁵³

²⁵³ Vgl. Kawamura, *Yakuza*, S. 69; Ebd., S. 84.

„Innerhalb der traditionellen yakuza-Banden gibt es ein ähnliches, internes System sozialer Kontrolle. Sanktionen auf Fehlverhalten erfolgen traditionellerweise innerhalb der yakuza, wenngleich die Art und Weise der internen Auseinandersetzungen und Sanktionierungen eine massivere ist als innerhalb der Familie. Lange galt hierbei auch die Regel, daß Außenstehende, also die Bevölkerung, durch interne Auseinandersetzungen nicht beeinträchtigt werden dürfen.“²⁵⁴

Die verschiedenen Gangs haben Regeln, die es zu befolgen gilt und deren Nichtbeachtung mit teils schweren Strafen geahndet werden kann. Fehlverhalten wie Feigheit, Ungehorsam oder der Verrat von Geheimnissen gelten auch als rufschädigend für den gesamten Clan, da es wie in der gesamten japanischen Gesellschaft nötig ist, jedweden Gesichtsverlust zu vermeiden. Insbesondere Verbrechen wie Vergewaltigung, Diebstahl und Mord sind verpönt und ziehen die gravierendsten Strafen, permanente Verbannung, *hamon* genannt, oder den Tod, nach sich. Bei der Verbannung eines Mitglieds, was dem sozialen Tod gleichkommt, wird dies unverzüglich anderen Banden mitgeteilt, sodass es dieser Person nicht mehr möglich ist, sich einem anderen *oyabun* anzuschließen. Um diese Information möglichst schnell zu verbreiten, werden auch heute noch Benachrichtigungen, *hamonjo*, mit den wichtigsten Angaben an die befreundeten Clans verschickt. Die Ermordung von Mitgliedern wird nur in den seltensten Fällen angewandt, z. B. wenn sich derjenige zum Beispiel wiederholt dem Boss widersetzt oder zur Rebellion aufgerufen hat.²⁵⁵ Es besteht auch die Möglichkeit einer temporären Verbannung, die *zetsuen* genannt wird. Der Yakuza hat die Chance, wieder in seine Familie aufgenommen zu werden, wenn er zeigen kann, dass er sich gebessert hat.²⁵⁶ Die Schwere dieser Strafe wird dadurch deutlich, dass sich die Japaner stark über ihre Gruppenzugehörigkeit definieren. Auch die selbstgewählte Stigmatisierung des Ex-Yakuza macht einen Wiedereintritt in die Zivilgesellschaft zu einem fast unmöglichen Unterfangen.²⁵⁷

Schwere Vergehen, die nicht fatal genug sind, um die oben genannten Konsequenzen nach sich zu ziehen, werden mit dem Ritual des Fingerabschneidens, *yubitsume* genannt, geahndet. Hierzu wird das oberste Glied des kleinen Fingers einer Hand, häufig mit dem *wakizashi* oder dem *tanto*, abgetrennt. Der Vorgang ist vom zu Bestrafenden selbst durchzuführen und gilt als eine Entschuldigung für Fehlverhalten oder große Dankbarkeit dem Boss gegenüber. Dies kann freiwillig geschehen oder angeordnet werden. Der amputierte Teil wird daraufhin in weißen Stoff gewickelt und dem *oyabun* überreicht, welcher, der Tradition entsprechend, die Entschuldigung akzeptiert. Dies soll, abgesehen von der dadurch entstehenden Brandmarkung, zur Folge haben, dass es für den Gestraften schwieriger geworden ist, ein Schwert zu führen. Bei weiteren

²⁵⁴ Ebd., S. 69.

²⁵⁵ Vgl. Kaplan/Dubro, *Yakuza*, S. 14f; Herbert, *Japan nach Sonnenuntergang*, S. 167.

²⁵⁶ Vgl. Poysden/Bratt, *A History of Japanese Body Suit Tattooing*, S. 90.

²⁵⁷ Vgl. Kawamura, *Yakuza*, S. 70; Ebd., S. 93.

Verfehlungen werden die nächsten Glieder des kleinen Fingers oder die obersten Glieder der nächsten Fingers abgetrennt, was auch eine immer stärkere Abhängigkeit vom *oyabun* bewirkt. Darüber hinaus erschwert es auch die Handhabung der Würfel bei den Glücksspielen der *bakuto*.²⁵⁸ Manche Yakuza-Familien bewahren die abgeschnittenen Fingerkuppen in Spiritus auf und stellen die Gefäße in ihrem Hauptquartier aus.²⁵⁹

Yubitsume wird aber nicht nur bei Bestrafungen angewandt, sondern auch von Mitgliedern durchgeführt, die ihre Verbundenheit mit der Familie beweisen wollen, so zum Beispiel, um einen Bandenkrieg abzuwenden, mit dem sie eigentlich nichts zu tun hatten. Dieser Finger wird dann *iki yubi* (lebender Finger) genannt. Dieser steht im Gegensatz zum *shinu ibi* (toter Finger), wie er bei den Bestrafungen genannt wird. Diese Tradition blieb allerdings nicht auf die Mitglieder der *bakuto* beschränkt. Einerseits nutzten auch die *tekiya* die Bestrafung zur Züchtigung ihrer Untergebenen, andererseits ereilte Glücksspieler, die ihre Schulden nicht zurückzahlen konnten, ebenfalls dieses Schicksal. Auch in der Gegenwart wird *yubitsume* noch durchgeführt, ist aber im Rückgang begriffen. Junge Yakuza zahlen heutzutage lieber Geldstrafen, da eine gekappte Fingerkuppe sofort auffällt und ein geregeltes Leben nach einem Ausstieg beinahe unmöglich macht. Ist der Akt dennoch vollzogen worden, können Fingerattrappen gekauft oder der kleine Zeh bei einer Operation angenäht werden. Weitere Bestrafungen sind das Verprügeln mit Holzschwertern, das Tropfen von heißem Wachs auf empfindliche Stellen und die Rasur von Haaren und Augenbrauen.²⁶⁰

„A 1993 survey by government researchers found that 45 percent of modern yakuza members had severed finger joints, and that 15 percent had performed the act at least twice.“²⁶¹

Die in Yakuza-Filmen am häufigsten vorkommende Form der Bestrafung ist *yubitsume*. Sie ist in Filmen aus allen Dekaden zu sehen und geschieht aus den unterschiedlichsten Gründen. So bietet Seiji in „Brutal Tales of Chivalry“ der Kozu-Familie seinen Finger im Austausch gegen Masas Leben an, wird stattdessen aber angeschossen. Shozo führt *yubitsume* in „Battles without Honor and Humanity“ durch, um sich bei seinem *oyabun* für eine Lappalie zu entschuldigen. Otomo zwingt in „Outrage“ einen Yakuza *yubitsume* mit einem Teppichmesser durchzuführen, um diesen zu demütigen, und schneidet seinen eigenen Finger ab, um sich bei seinem *kaicho* für Aktionen zu entschuldigen, die er im Auftrag seines *oyabun* gestartet hat.

²⁵⁸ Vgl. Kaplan/Dubro, *Yakuza*, S. 14.

²⁵⁹ Vgl. Poysden/Bratt, *A History of Japanese Body Suit Tattooing*, S. 91.

²⁶⁰ Vgl. Herbert, *Japan nach Sonnenuntergang*, S. 165-167.

²⁶¹ Kaplan/Dubro, *Yakuza*, S. 14.



Abbildung 19: Yubitsume in „Battles without Honor [...]“.

Abbildung 20: Yubitsume mit Teppichmesser in „Outrage“.



Abbildung 21: Otomos yubitsume in „Outrage“...

Abbildung 22: ...und die darauf folgende Übergabe des Fingers.

1.3.3 Irezumi

„By wearing a tattoo, a gang member is telling mainstream society not only that he is not part of it, but that he never wants to be so.“²⁶²

Die für die Yakuza typischen Tätowierungen hatten ihren Ursprung in einer Bestrafung durch die Polizei, bei welcher ihnen bei jedem Vergehen ein schwarzer Ring um den Arm oder Kopf herum tätowiert wurde. Die schmuckvollen Verzierungen, welche sich unter den Yakuza zuerst die *bakuto* auf den Körper zeichnen ließen, möglicherweise um die staatlichen Tätowierungen zu überdecken, hatten allerdings eine lange Tradition in Japan.²⁶³

Beobachtungen dieser Kunst gehen ins dritte Jahrhundert zurück und waren zu der Zeit des Aufkommens der Yakuza perfektioniert worden. Die Tätowierungen waren auch nicht nur auf die Mitglieder der Unterwelt begrenzt, sondern ebenfalls bei Arbeitern, die häufig ohne verhüllte Brust ihren Tätigkeiten nachgingen, sowie bei Geishas und Prostituierten beliebt. Letztere taten dies als Liebesbeweis für einen Freier, schnitten sich zu diesem Zweck aber auch ihre Fingerkuppen ab. Die Regierung versuchte zwar häufig, diese Kunst zu verbieten, vermochte aber nichts gegen deren Popularität auszurichten.²⁶⁴ Kaplan und Dubro zu dem Vorgang des Tätowierens:

“The traditional tattooing process is an agonizing one. Using a tool carved from bone or

²⁶² Hill, *The Japanese Mafia*, S.88.

²⁶³ Vgl. Ebd., S .87.

²⁶⁴ Vgl. Herbert, *Japan nach Sonnenuntergang*, S. 165.

wood, and tipped with a cluster of tiny needles, the artist punches into the skin with a succession of painful jabs. The thrusting action of the tattooer is particularly stinging to such sensitive parts as the chest and buttocks. The operation, furthermore, is a prolonged one. A complete back tattoo, stretching from the collar of the neck down to the tailbone, can take one hundred hours. Such extensive tattooing, then, became a test of strength, and the gamblers eagerly adopted the practice to show the world their courage, toughness, and masculinity.”²⁶⁵

Heutzutage besteht Hill zufolge die Majorität der Träger großflächiger Körperbilder aus Mitgliedern der japanischen Unterwelt, die sich dadurch einerseits bewusst von der Gesellschaft abgrenzen und andererseits ihren Status innerhalb des Clans festigen. Mehr als 70% der Yakuza tragen diese Tätowierungen, was es ihnen verunmöglicht, gewisse japanische Dienstleistungen in Anspruch zu nehmen, da oft ein Tattoo-Verbot herrscht. Nur 10% der Tätowierten entscheiden sich gegen das schmerzvolle traditionelle Stechen der Zeichnungen und bevorzugen elektrische Nadeln.²⁶⁶ Jene, die sich der Modernität verweigern, können sich allerdings des Respekts ihrer Standesgenossen sicher sein.²⁶⁷ Laut Donald Richie sind es jedoch Arbeiter und Handwerker, die einen Großteil der Kundschaft der *irezumi*-Meister ausmachen.²⁶⁸

„If everyone in a group is to do something, then all must actually do it, since the action defines the group. If the yakuza gangster is by definition tattooed, then all nascent yakuza must be tattooed before they can become real yakuza.“²⁶⁹

Die Wahl der Bilder, die vom *oyabun* oder Tätowier-Meister durchgeführt wird, ist ebenfalls wesentlich, da jede noch so kleine Verzierung einen gewissen Symbolgehalt in sich trägt. So werden eher zurückhaltenden Yakuza Dämonen oder Ähnliches tätowiert, um so ihrem ruhigen Wesen entgegenzuwirken. Aggressiveren Naturen werden hingegen friedfertige Shinto-Gottheiten oder Buddhas gestochen, um somit den entgegengesetzten Effekt zu erzielen.²⁷⁰ Auch kann man von bestimmten Tätowierungen auf die Gangzugehörigkeit oder auf das Besitzen bestimmter Fertigkeiten, wie dem Absolvieren des *jingi* schließen. Probleme kommen auf die Träger durch die hohen Kosten, den Schmerz beim Stechen und Folgeschäden wie Leberprobleme durch die Farbpigmente zu.²⁷¹

„...they serve as powerful means by which one’s identity as a *yakuza* can be established.

²⁶⁵ Kaplan/Dubro, *Yakuza*, S. 15.

²⁶⁶ Vgl. Hill, *The Japanese Mafia*, S. 87f.

²⁶⁷ Vgl. Kaplan/Dubro, *Yakuza*, S. 15.

²⁶⁸ Vgl. Richie, Donald/Ian Buruma, *The Japanese tattoo*, New York: Weatherhill 1991, S. 26.

²⁶⁹ Ebd., S. 60.

²⁷⁰ Vgl. *Yakuza. Gangster und Wohltäter*, Regie; Alexander Detig, Deutschland 2013, TV-Ausstrahlung, Arte 26.2.2013, 00:40:45-00:41:45.

²⁷¹ Vgl. Hill, *The Japanese Mafia*, S. 88.

They are expensive to acquire, highly visible, widely recognised as *yakuza* brands, and, consequently, stigmatised by mainstream Japanese society.“²⁷²

Die Tätowierungen drücken Richie zufolge die in Japan so wichtige Gruppenzugehörigkeit des Einzelnen aus. Sie stärken die Bande innerhalb einer Gruppierung und fungieren nebenbei auch als Erkennungsmerkmal. Während Personen im Westen mit Tätowierungen häufig versuchen, ihre Individualität auszudrücken, so kann dies in Japan als ein möglicher Indikator für den Wunsch, sich einer Gruppe anzuschließen, gedeutet werden.²⁷³

„The tattooed–yakuza or not–follow agreed-upon codes of behavior, are politically far to the right, and willingly conform to any group standard.“²⁷⁴

Ähnlich wie *sakazuki* und *yubitsume* nehmen auch die Tätowierungen der Yakuza in Filmen häufig einen wichtigen Platz ein. So entblößt jeder *ninkyō*-Filmheld während des finalen Showdowns seinen Oberkörper, um seine Tätowierung zur Schau zu stellen. Der englische Titel der „Red Peony Gambler“-Reihe bezieht sich auf die rote Pfingstrose, welche den Körper der Hauptfigur schmückt. In Yakuza-Filmen der darauffolgenden Jahre zeigen die Protagonisten ebenfalls immer wieder ihre Körperkunst. Die Motive sind mannigfaltig und sagen dabei häufig etwas über den Charakter des Trägers aus. Sie reichen von den eben erwähnten Pfingstrosen über chinesische Löwen, Drachen und Dämonen bis hin zu Kois. In dem koreanischen Gangsterfilm „Nameless Gangster“²⁷⁵ zeigen die Kkangpae, ähnlich wie die Triaden in „A Better Tomorrow“²⁷⁶, dass sie, neben einigen anderen Parallelen, auch die Tätowierungen mit ihren japanischen Pendants gemein haben.



Abbildung 23: Pfingstrose in „Red Peony Gambler“.



Abbildung 24: Tätowierung in „A Better Tomorrow“.

²⁷² Ebd., S. 86.

²⁷³ Vgl. Richie/Buruma, *The Japanese tattoo*, S. 60f.

²⁷⁴ Ebd., S.61.

²⁷⁵ *Bumchoiwaui junjaeng: Nabbeunnomdeul jeonsungshidae*, Regie: Yoon Jong-bin, KR 2012.

²⁷⁶ *Ying hung boon sik*, Regie: John Woo, HK 1986.



Abbildung 25: Drachen-Tätowierung in „Nameless Gangster“.



Abbildung 26: Dämon-Tätowierung in „Outrage“.

1.3.4 Selbstdarstellung

Die Yakuza stechen nicht nur durch ihre Tätowierungen oder eventuell abgetrennte Fingerglieder aus der Masse heraus, sondern ebenfalls durch ihre Kleidung, ihren Gang, ihre Sprache und generell die Art, wie sie sich präsentieren. Die Wahl, ein gesellschaftlich Ausgestoßener zu sein, hat auch einige Vorteile; so bringen die Yakuza ihre Gefühle und Wünsche sehr viel deutlicher zum Ausdruck als der Durchschnittsjapaner, der ja oft darum bemüht ist, so wenig wie möglich von sich Preis zu geben. Auch genießen sie Freizeit und alle Möglichkeiten zur Entspannung, anstatt sich für das Wohl der eigenen Firma zu Tode zu arbeiten. Insbesondere die jüngeren Yakuza bevorzugen meist einen sehr exaltierten Kleidungsstil, der unter anderem aus weißen Lederschuhen, grellen Krawatten, bunten Seidenhemden, Nadelstreifenanzügen und viel Goldschmuck besteht. Je älter und mächtiger der Yakuza, desto dezenter und teurer wird die Garderobe.²⁷⁷ Auffällig sind die Bosse auch dadurch, dass sie in ausländischen Luxuslimousinen durch die Städte gefahren und dabei auch von einigen Bodyguards begleitet werden.²⁷⁸

Ihr Auftreten ist prinzipiell sehr aggressiv und einschüchternd. Um diese Wirkung zu erzielen, wirken sie fast wie Schauspieler, die vollkommen in ihrer Rolle aufgehen, die sowohl durch den Gang und die Mimik als auch durch das Sprechen bestimmt wird. Der Gang ist gespreizt, bei Konversation wird das R gerollt und im Stakkato-Takt gesprochen. All dies ist auch in den Yakuza-Filmen zu finden, wobei ungewiss ist, wer hier von wem beeinflusst wurde.²⁷⁹ Nicht umsonst heißt Schauspieler auf Japanisch *yakusha*.²⁸⁰

Auch sprechen die Yakuza innerhalb der Banden in einem eigenen Dialekt namens *ingo*. Durch das Verdrehen, Abkürzen oder Neuerfinden von Wörtern sowie der chinesischen und koreanischen Aussprache bestimmter Wörter grenzen sich die Yakuza ebenfalls von der restlichen Gesellschaft

²⁷⁷ Vgl. Herbert, *Japan nach Sonnenuntergang*, S. 146.

²⁷⁸ Vgl. Kawamura, *Yakuza*, S. 23.

²⁷⁹ Vgl. Herbert, *Japan nach Sonnenuntergang*, S. 146.

²⁸⁰ *Yakuza-Kino*, 00:00:07.

ab. Auch vereinfacht es die Verständigung untereinander und stärkt die gemeinsame Identität.²⁸¹

²⁸¹ Vgl. Kawamura, *Yakuza*, S. 94.

2 Der japanische Film

2.1 Vorläufer

Das *no*-Theater entstand im Japan zur Mitte des 14. Jahrhunderts und entnahm Elemente aus vorangegangenen Theaterformen und schamanistischen Ritualen.²⁸² Die Stücke waren hoch stilisiert und verlangten umfassendes Vorwissen vonseiten des Publikums, was sie für die breite Masse unverständlich machten. Da das *no*-Theater sehr elitär und nur der Aristokratie vorbehalten war, entstanden Anfang des 17. Jahrhunderts das *kabuki*- und das *bunraku*-Theater für die Allgemeinheit, wobei es sich bei Letzterem um Figurentheater handelte.²⁸³ Bei *bunraku* wurde die Geschichte durch einen außenstehenden Beobachter, der das Geschehen auch kommentierte, vorgetragen.²⁸⁴ Ein Umstand, der das Aufkommen und die Popularität der *benshi* in den japanischen Kinos erklären könnte.

„The *kabuki* drama of the Tokugawa period was an art form that represented the taste and interests of the class of townsmen. Deprived of political and social opportunities, the townsmen tended toward grosser pleasures, evolving a theatre that was gaudy, graphic, and emotionally unrestrained. It contrasted with the drama of their social superiors, the military class of shogun, feudal lords, and upper samurai, who patronized *nō* drama: subtle, symbolic, a form already made static by tradition.“²⁸⁵

Die erste dokumentierte *kabuki*-Darbietung stammt aus dem Jahr 1603 und wurde von der Regierung von Anfang an mit Argwohn betrachtet. Zu jener Zeit traten Frauen auch in Männer-Kostümen und Männer in Frauen-Kostümen auf. Der enorme Erfolg dieser Stücke führte dazu, dass auch Prostituierte ihre *kabuki*-Vorstellungen nutzten, um sich Freiern anzubieten. Dieses *onna-kabuki* wurde im Jahre 1629 vom Shogunat verboten und das dafür einspringende, von jungen Knaben, die häufig bereits im *onna-kabuki* aufgetreten waren, gespielte *wakashu-kabuki* 1651. Daraufhin entstand das *yaro-kabuki*, in welchem nur noch Männern auftreten durften. Die Frauenrollen übernahmen hierbei die sogenannten *onnagata*.²⁸⁶ Da den Theaterleuten die Darstellung der obersten Klasse verboten war, setzten sie häufig historische Stücke in einen aktuellen Kontext.²⁸⁷ Spiegelte das *kabuki*-Theater in seinen Anfängen die Weltanschauung von einfachen Arbeitern wider, so war es zum Ende des 19. Jahrhundert aufgrund von Theaterreformen und erhöhten Preisen zunehmend elitär geworden. Dies äußerte sich in einer Verachtung der

²⁸² Vgl. Ortolani, *The Japanese theatre*, S. 87.

²⁸³ Vgl. Watanabe, Tomoya, „Bunraku“, in: *Klassische Theaterformen Japans. Einführung zu Nō, Bunraku und Kabuki*, hrsg. vom Japanischen Kulturinstitut Köln, Köln; Böhlau 1983, S. 25-35, S. 27.

²⁸⁴ Vgl. Yomota, *Im Reich der Sinne*, S. 26.

²⁸⁵ Leiter, Samuel L., *A kabuki Reader. History and performance*, Armonk, NY: Sharpe 2002, S. 33.

²⁸⁶ Vgl. Ortolani, *The Japanese theatre*, S. 166-168.

²⁸⁷ Vgl. Thornton, Sybille A., *The Japanese Period Film. A Critical Analysis*, Jefferson, NC: McFarland 2008, S. 116.

aufstrebenden Filmwelt gegenüber. Dennoch beeinflusste das *kabuki*-Theater lange Zeit das neue Medium, sowohl was Make-up, Kostüme und Künstlernamen als auch die Fülle an übernommenen Erzählstoffen betraf.²⁸⁸

2.2 Anfänge

Der Beginn des japanischen Kinos trat wie in der restlichen Welt zum Ende des 19. Jahrhunderts ein. Das erste Kinetoskop war im Jahre 1896 zu sehen und erfreute sich schnell großer Beliebtheit. Da die Filme aus dem Westen stammten, waren sie allerdings für viele Japaner schwer verständlich, was zur Einführung eines Kommentators führte, der die Filme dem Publikum erläuterte, dem sogenannten *benshi* oder *katsuben*, der den Japanern bereits aus Theateraufführungen bekannt war, wo er, wie oben erwähnt, als außenstehender Beobachter das Geschehen kommentierte.²⁸⁹

Diese Entwicklung orientierte sich an anderen Kulturkreisen, nahm aber in Japan besondere Ausmaße an. Die *benshi* wurden allmählich populärer als die Filme selbst und in eigenen Ranglisten aufgeführt. Zu Beginn kommentierten die *benshi* nur und ersetzten damit quasi die später eingeführten Zwischentitel. Auch ihr Sprachstil war stark durch das *kabuki*-Theater geprägt, erst im Laufe der Zeit wurde er umgangssprachlicher. Je mehr sich diese Kunst des Kommentierens entwickelte, desto weiter wichen die Ausführungen der *benshi* vom Gezeigten ab und sie erzählten oft eigene Geschichten, die nichts mit dem Film zu tun hatten. Viele Zuschauer kamen nur aufgrund der vortragenden *benshi* in die Kinos, was diesen eine große Macht und gelegentlich auch ein Mitspracherecht einbrachte. Dadurch konnten sie sich mit den Filmproduzenten abstimmen und die Vorführlänge auf die Vortragslänge abstimmen. Da sich die Zwischentitel, trotz einiger Versuche, in Japan nie wirklich durchsetzen konnten, wurden die Erzähler erst mit dem Einsetzen des Tonfilms obsolet und verschwanden. Einige von ihnen arbeiteten bis zum Ende der 1930er Jahre, auch um importierte Tonfilme zu übersetzen, indem sie den Ton leiser drehten. Ihr Einfluss ist bis heute im japanischen Kino zu finden, wenn man die Vor- und Nacherläuterungen der Filmerklärer betrachtet.²⁹⁰

Erste Filmaufnahmen in Japan wurden von dem Ostasienrepräsentanten der Brüder Lumière, Constant Girel, im Jahr 1897 getätigt und kurz darauf nahmen die ersten Japaner eine Filmkamera in die Hand. Asano Shiro war es, der die ersten Aufnahmen machte und auch einige seiner kurzen Filme mit Trickaufnahmen anreicherte.²⁹¹ Etwas später entstanden zunächst Landschaftsaufnahmen, Aufnahmen von Geishas und im späteren Verlauf auch von *kabuki*-Stücken. Der erste Spielfilm

²⁸⁸ Vgl. Yomota, *Im Reich der Sinne*, S. 24; Ebd., S. 39.

²⁸⁹ Vgl. Noletti, Arthur/David Desser „Introduction“, in: *Reframing Japanese Cinema. Authorship, Genre, History*, Hg. Arthur Noletti/David Desser, Bloomington, Ind.: Indiana University Press 1992, S. ix-xviii, S. x.

²⁹⁰ Vgl. Yomota, *Im Reich der Sinne*, S. 26f; Ebd., S. 66.

²⁹¹ Vgl. Ebd., S. 37.

handelte von einem bekannten Raubmord in Japan und wurde sehr populär, der Filmmarkt wurde allerdings weiterhin von Amerikanern, Briten und Franzosen dominiert.²⁹² Im Jahr 1903 eröffnete das erste Kino in Tokyo, weitere folgten und machten das Medium immer populärer. Insbesondere Kriegsfilmaufnahmen, wie die des Japanisch-Russischen Krieges von 1904 bis 1905, der mit einer Niederlage Russlands endete, trieben die Massen zu den Filmvorführungen.²⁹³ Sowohl dies als auch die mit Begeisterung aufgenommene Südpolexpedition des Forschers Shirase Nobu führten zu einer ideologischen Verbreitung des Nationalismus unter Zuhilfenahme des Films.²⁹⁴

Das erste Filmstudio entstand 1908 und filmte zu Beginn hauptsächlich Theatervorführungen ab. Diese wurden dann auf Vorhänge projiziert, hinter denen die Schauspieler standen und die gefilmten Stücke synchronisierten. Bis in die 1920er Jahre wurden alle Rollen von männlichen Schauspielern verkörpert. Zu Beginn nahmen die Japaner das Kino eher als neue Form des Theaters wahr; dies führte zu einer Aufteilung in Filme, die sich einerseits am traditionellen *kabuki* und andererseits am neuen zeitgenössischen Theater orientierten. Diese Einteilung zog sich durch die folgenden Jahrzehnte und führte zu der Kategorisierung in *jidaigeki*, Historienfilme, die zeitlich bis in die Edo-Zeit reichten, sowie *gendai-geki*, welche in der Gegenwart spielten.²⁹⁵ Anderson beschreibt den Unterschied so:

„Like so many Japanese critical terms, *gendai-geki* and *jidai-geki* are simultaneously precise and loose categorizations for the two major mega-genres of Japanese films. *Gendai-geki* generally refers to motion pictures which have a setting contemporaneous with the time of filming. *Jidai-geki* is not the Japanese equivalent of such general English language terms as historical drama, costume drama, or period drama. It primarily refers to films set in the latter part of the Tokugawa era, from the early 1600's to 1867. Stories with earlier historical settings are also *jidai-geki* but these are rare. The proper period of the *jidai-geki* ends with the beginning of the Meiji Restoration in 1868.”²⁹⁶

Die Samurai-Filme, welche einen großen Teil der Produktionen ausmachten, orientierten sich an Schwertkampf-Stücken, den sogenannten *kengeki*. Dieses Sub-Genre des *jidaigeki* wird als *chanbara* bezeichnet.²⁹⁷ Anderson hierzu:

“As the shoot-out and saloon fight create the dramatic highlights of the Western, the *jidai-geki* has its equivalent in *chanbara*, the violent, realistic swordfighting scenes derived from

²⁹² Vgl. Phillips, Alastair/Julien Stringer, „Introduction“, in: *Japanese Cinema. Texts and contexts*, Hg. Alastair Phillips /Julien Stringer, London: Routledge 2007, S.1-25, S. 3.

²⁹³ Vgl. Yamane, Keiko, *Das japanische Kino. Geschichte, Filme, Regisseure*, München: Bucher 1985, S. 8.

²⁹⁴ Vgl. Yomota, Im Reich der Sinne, S. 40.

²⁹⁵ Vgl. Phillips/Stringer, „Introduction“, S. 3.

²⁹⁶ Anderson, „Japanese Swordfighters and American Gunfighters“, S. 1.

²⁹⁷ Vgl. Yamane, *Das japanische Kino*, S. 9.

Shinkokugeki. As *chambara* is the hallmark of *jidai-geki*, the defining quality of *chambara* is explicit violence.”²⁹⁸

Die japanischen Filmproduktionsgesellschaften, darunter Nikkatsu, welches 1912 gegründet wurde, steigerten ihre Produktionsausstoß jährlich und drehten die restlichen 1910er Jahre hauptsächlich harmlose Filme, die sich weiterhin am Theater orientierten.²⁹⁹ Der Einfluss des Westens auf das japanische Kino bleibt allerdings bis heute bestehen. So wurden nicht nur Rahmenhandlungen von Hollywoodfilmen übernommen, sondern ebenso Remakes von Klassikern der Nouvelle Vague oder des italienischen Neorealismus veröffentlicht.³⁰⁰

2.3 Erste Blüte

Ähnlich wie in Hollywood entstand in der Frühzeit des japanischen Films ein Starsystem, welches die verschiedenen Genres mitprägte und oft mit ihnen in Verbindung gebracht wurde.³⁰¹ Des Weiteren forderten junge Intellektuelle in den 1920er Jahren, sich von dem traditionellen japanischen Theater abzugrenzen und den japanischen Film dem europäischen anzugleichen. Diese Forderungen reichten von der Abschaffung des theatralischen *kabuki*-orientierten Schauspiels zu einer realistischeren und naturalistischen Form sowie zur Einführung weiblicher Schauspielerinnen. Auch hegten sie den Wunsch, die *benshi* abzuschaffen und dafür die weltweit genutzten Zwischentitel einzusetzen.³⁰²

Seit dem Beginn der Filmindustrie in Japan hatte sich diese insbesondere in den zwei Städten Tokyo und Kyoto etabliert. Kyoto wurde wegen seiner Vielzahl an historischen Gebäuden als Drehort für Historienfilme genutzt. In Tokyo hingegen entstanden, aufgrund der allgegenwärtigen Modernisierung des Stadtbilds, moderne Dramen. Die Produktionsstätten verlagerten sich infolge des Kanto-Erdbebens 1923 einige Jahre von Tokyo nach Kyoto, was einen erhöhten Ausstoß an *jidaigeki* zur Folge hatte. Diese andauernde Konkurrenz führte zu einer weltweit fast einzigartigen Konstellation, die aus zwei großen Filmzentren bestand, die in einem andauernden Konkurrenzkampf standen.³⁰³ Darüber hinaus führten die weitreichenden Zerstörungen, die das Erdbeben nach sich gezogen hatte, zu einer Modernisierung der in Tokyo ansässigen Firmen.³⁰⁴

Die Filmemacher nahmen sich die amerikanischen Filme zum Vorbild und holten sich auch Spezialisten aus Hollywood zu Hilfe. Frauen wurden nun, statt verkleideter Männer, für weibliche Rollen besetzt und vor allem die Schwertkämpfe in Samurai-Filmen wurden nun immer

²⁹⁸ Anderson, „Japanese Swordfighters and American Gunfighters“, S. 2.

²⁹⁹ Vgl. Yamane, *Das japanische Kino*, S. 10.

³⁰⁰ Vgl. Yomota, *Im Reich der Sinne*, S. 29.

³⁰¹ Vgl. Phillips/Stringer, „Introduction“, S. 10.

³⁰² Vgl. Yamane, *Das japanische Kino*, S. 11.

³⁰³ Vgl. Yomota, *Im Reich der Sinne*, S. 33.

³⁰⁴ Vgl. Galbraith, Stuart, *Japanese cinema*, übers. von Egbert Baqué, Köln: Taschen 2009, S. 11.

realistischer.³⁰⁵ Dies hatte zur Folge, dass die japanischen Produktionen im eigenen Land immer populärer wurden und den westlichen Filmen langsam den Rang abliefen. 1928 produzierte Japan weltweit die meisten Filme, ihre Anzahl hatte sich in sechs Jahren fast um das Dreißigfache gesteigert.³⁰⁶

Obwohl bei den in den japanischen Kinos gezeigten Filmen die einheimischen Produktionen die ausländischen in ihrer Anzahl übertrafen, orientierten sich die Regisseure weiterhin an der westlichen Ästhetik und Filmtechnik, die der japanischen noch überlegen waren. Auch Themen wie Sozialkritik oder allgegenwärtiger Pessimismus aufgrund der Weltwirtschaftskrise verdrängten nun die klassischen Geschichten.³⁰⁷ Bei der Einführung des Tonfilms schloss vor allem Shochiku, das 1920 von der Theater- auf die Filmproduktion umstieg, schnell auf, während dessen Rivale Nikkatsu aufgrund von finanziellen Problemen noch einige Jahre mit dieser Neuerung warten musste. Shochiku veröffentlichte 1931 seinen ersten Tonfilm, Nikkatsu folgte im Jahr darauf. 1935 machte der Tonfilm aber schon ein Drittel des Gesamtmarktes aus und Japan begann seine Filme international zu exportieren. Die Stummfilmproduktion existierte noch bis 1938, da vor allem kleinere Produktionsfirmen nicht die Mittel hatten, ihre Technik zu erneuern. Allerdings war es hier, aufgrund der geringen Produktionskosten, jungen Regisseuren möglich, sich selbst zu verwirklichen, ohne restriktive Beschränkungen durch ihre Geldgeber fürchten zu müssen. Dieses B-Movie-Segment der japanischen Filmindustrie ermöglicht es talentierten Regisseuren bis heute, sich zu etablieren.³⁰⁸

2.5 Nachkriegszeit

Nach der Kapitulation Japans kam die Filmindustrie unter die Kontrolle des CIE (Civil Information and Education Section) und des CCD (Civil Censorship Detachment). Beide unterstanden dem amerikanischen Oberkommando im Pazifik, auch GHQ (General Headquarters) genannt. Eine der ersten Anordnungen war es, 225 Filme zu vernichten, welche als Relikte der Militärherrschaft angesehen wurden.³⁰⁹ Die Produktionspläne und Drehbücher mussten zunächst dem CIE vorgelegt werden und von dieser Institution freigegeben werden. Nach seiner Fertigstellung wurde der Film ein weiteres Mal von der CCD begutachtet.³¹⁰ Keiko Yamane zum CCD:

„[...] dessen Kontrolle erwies sich im Vergleich zu dem alten einheimischen Regime während des Krieges als ausgesprochen großzügig. Streng verboten war die Verbreitung

³⁰⁵ Vgl. Yamane, *Das japanische Kino*, S. 12f.

³⁰⁶ Vgl. Phillips/Stringer, „Introduction“, S. 5.

³⁰⁷ Vgl. Yamane, *Das japanische Kino*, S. 15f.

³⁰⁸ Vgl. Yomota, *Im Reich der Sinne*, S. 65.

³⁰⁹ Vgl. Phillips/Stringer, „Introduction“, S. 7.

³¹⁰ Vgl. Yomota, *Im Reich der Sinne*, S. 100.

feudalistisch-militaristischer Ideologien, gefördert wurden aufklärerische Themen wie Liberalismus und Demokratie.“³¹¹

Allerdings übten die Behörden scharfe Zensur, wenn es um die Darstellung der USA, zum Beispiel in Bezug auf die Atombombenabwürfe in Nagasaki und Hiroshima, ging. Des Weiteren wurde eine Liste mit 13 Punkten veröffentlicht, die alle weiteren Verbote, wie das Zeigen von Nationalismus, Patriotismus, feudalistischer Vasallentreue, die Ausübung von Rache, die Billigung des Selbstmordes und die Glorifizierung von Gewalt, umfasste, was die Produktion von klassischen *jidaigeki* unmöglich machte.³¹²

„During Periods of rapid sociopolitical change that threatened Japanese national identity – post-Meiji modernization and the post-defeat occupation periods – the *jidaigeki* films have functioned as one of the few popular forms for the re-processing of history as a vehicle for the redefinition of what constitutes national identity in an age of increasing convergence. Therefore, as a genre *jidaigeki* films are seen as a means to stabilize an exclusive identity through the establishment of clear boundaries both in the geographical and temporal terms of Edo. During the 1960s Toei shifted the moral values of the 1950s-style *jidaigeki* films to the modern age in the *ninkyō yakuza* genre.“³¹³

Die wiedereröffneten Kinos, von denen viele während des Krieges zerstört worden waren, erfreuten sich schnell großer Beliebtheit, da sie in den Zeiten des Wiederaufbaus und des Selbstzweifels eine Möglichkeit des Eskapismus boten. Der Wiederaufbau der Filmbranche gestaltete sich jedoch als kompliziert, da der Krieg die ehemals etablierten Produktionsteams auseinandergerissen hatte und ein Mangel an Spezialisten herrschte. Dennoch hatten es die drei großen Filmgesellschaften im Jahr 1946 geschafft, wieder einen regelmäßigen Produktionsbetrieb aufzubauen. Der durch den Beginn des Kalten Krieges gestartete Kampf gegen den Kommunismus machte in den folgenden Jahren auch vor ihnen nicht Halt. Der Entlassung vieler linksgerichteter Regisseure folgten die Gründungen einiger kleiner, unabhängiger Produktionsfirmen, deren Filme sich stark am italienischen Neorealismus und am sozialistischen Realismus orientierten. Der Erfolg einiger dieser Produktionen ermutigte immer mehr Filmemacher, fernab vom etablierten Studiosystem zu drehen.³¹⁴

Nach dem Friedensvertrag von San Francisco von 1951 und der daraus resultierenden Unabhängigkeit Japans wurde wieder mit der Produktion jener Filme begonnen, die während der Besatzungszeit verboten worden waren. Dies beinhaltete sowohl *jidaigeki* als auch Filme, die sich

³¹¹ Yamane, *Das japanische Kino*, S. 23.

³¹² Vgl. Yomota, *Im Reich der Sinne*, S. 101.

³¹³ Standish, *A new History of Japanese Cinema*, S. 291f.

³¹⁴ Vgl. Yamane, *Das japanische Kino*, S. 24-29.

mit den Atombombenabwürfen und Kriegsgräueln beschäftigten. Infolgedessen entstanden viele Produktionen, die die Japaner immer mehr als Opfer denn als Täter im Zweiten Weltkrieg darstellten. Die Opfer der japanischen Kolonialisierung aufseiten der in den eroberten Gebieten lebenden Menschen kamen darin kaum zur Geltung.³¹⁵

Der wirtschaftliche Aufschwung, der dem Jahre 1952 folgte, war ein Segen für die großen Filmproduktionsfirmen und bewirkte den Aufstieg Toeis, das im Jahr zuvor neugegründet worden war. Für die unabhängigen Filmgesellschaften bedeutete er jedoch oft das Ende, da sie nicht wettbewerbsfähig waren.³¹⁶

2.6 Wirtschaftsaufschwung und internationaler Durchbruch

In den 1950ern stieg die Produktion japanischer Filme stark an, und zwar auf 500 im Jahre 1956. Auch die Einführung des Farbfilms fiel in diese Periode. Im Ausland sorgten insbesondere Akira Kurosawa, Kenji Mizoguchi und Teinosuke Kinugasa, die bei den Filmfestspielen von Venedig und Cannes Preise gewannen, für die Wahrnehmung des japanischen Films über die Landesgrenzen hinaus.³¹⁷ Infolgedessen bekundeten immer mehr westliche Länder ihr Interesse an den Filmen jener Regisseure und legten damit den Grundstein für den weltweiten Export japanischen Filmguts. Einige von ihnen begannen gezielt Stoffe für ausländische Märkte zu produzieren. Einerseits bedienten sie sich vor allem der *jidaigeki*, die ausreichend Exotik für den Westen boten, und schlossen sich andererseits mit Produktionsfirmen in Hong Kong zusammen, um Filme für den dortigen Markt zu entwickeln.³¹⁸

Kurosawa sorgte 1954 für einen weiteren Exportschlager, nämlich den *chanbara* „Die Sieben Samurai“, der das Kino weltweit beeinflussen sollte. „Die Sieben Samurai“ hatte enormen Erfolg bei Kritik wie Publikum, zog zahllose Remakes, wie zum Beispiel die amerikanische Produktion „Die glorreichen Sieben“ von 1960, nach sich und gilt bis heute als einer der Prototypen des modernen Abenteuer- und Actionfilms. Der 1961 erschienenen „Yojimbo“, ebenfalls unter der Regie Kurosawas, wurde von Sergio Leone zur Grundlage seines Westernfilms „A Fistful of Dollars“ genutzt und legte damit die Grundlage für unzählige italienische Western. Der japanische Film war nun selber zur Inspirationsquelle für Generationen von Filmemachern jenseits der japanischen Inseln geworden.

Der weltweite Erfolg der Japaner ermutigte auch in Hong Kong ansässige Firmen wie die Shaw Brothers, eigene Schwertkampffilme zu produzieren. Als die japanischen Filmfirmen in den 1970er

³¹⁵ Vgl. Yomota, *Im Reich der Sinne*, S. 107-109.

³¹⁶ Vgl. Yamane, *Das japanische Kino*, S. 29.

³¹⁷ Vgl. Yomota, *Im Reich der Sinne*, S. 110.

³¹⁸ Vgl. Ebd., S. 111.

schließlich ihre Produktion an *jidaigeki* zurückführen, nahmen die Pendants aus Hong Kong schnell deren internationale Stellung ein und entwickelten sich ihrerseits zu einem weltweiten Phänomen.³¹⁹ Des Weiteren startete Nikkatsu eine Reihe von Koproduktionen mit Hong Kong, da ihre Actionfilme großen Zuspruch im asiatischen Raum gefunden hatten, was zu einem regen Austausch der beiden Filmnationen führte.³²⁰ Auch John Woo zählte die Filme Kurosawas und die *Yakuza-eiga* zu den Inspirationsquellen seiner legendären Actionfilme,³²¹ die wiederum das Hollywoodkino der 1990er maßgeblich beeinflussten. Bordwell hierzu:

„Shaws sent staff members to Japan to study production methods and began to hire Japanese directors and cameraman. Run Run Shaw and his manager Raymond Chow would screen a Japanese Film for directors to decide how to borrow its plot.“³²²

Die immer größere Reichweite der japanischen Filme - das Publikum hatte sich durch mehr weibliche, jugendliche und ländliche Besucher stark vergrößert - sorgte für ein breiter werdendes Angebot an verschiedensten Genres. Dieses Angebot umfasste Melodramen, Musicals, Kriminalfilme, Kriegsfilm, Science Fiction-Filme, wie „Godzilla“³²³, sowie eine hohe Anzahl an, zunächst aus dem Westen importierten, Liebesfilmen, die einen ungezwungeneren Umgang mit Sexualität darstellten, als dies bisher in Japan der Fall gewesen war, sowie das Aufkommen des *taiyozoku*-Genre.³²⁴ Der Höhepunkt der Filmproduktion war im Jahr 1960, in welchem 547 Filme entstanden, und dies fast ausschließlich in den fünf großen Produktionsgesellschaften.³²⁵

2.7 Krise des japanischen Kinos

Wie in den meisten Industrieländern hatte auch das japanische Kino zu Beginn der 1960er Jahre mit dem aufkommenden Fernsehen zu kämpfen. Während die Anzahl der Haushalte mit Fernseher exponentiell anstieg, ging die Anzahl der Kinobesucher immer weiter zurück und hatte sich bis 1963 auf 510 Millionen, vom ehemaligen Höchststand 1,13 Milliarden im Jahr 1958, fast halbiert.³²⁶ Es war nicht nur ein starkes Medium in Erscheinung getreten, welches den Kinos Konkurrenz machte, auch die Qualität der Filme ging stetig bergab, da sie in immer größerer Stückzahl hergestellt wurden. Des Weiteren stieg auch die Anzahl der für das Fernsehen produzierten Filme weiter an und machte damit dem Kino mehr und mehr Zuschauer streitig.³²⁷

³¹⁹ Vgl. Bordwell, David, *Planet Hong Kong. Popular Cinema and the Art of Entertainment*, Cambridge: Harvard University Press ²2000, S. 67.

³²⁰ Vgl. Yomota, *Im Reich der Sinne*, S. 135.

³²¹ Vgl. Bordwell, *Planet Hong Kong*, S. 100.

³²² Ebd., S. 206.

³²³ *Gojira*, Regie: Ishiro Honda, JP 1954.

³²⁴ Vgl. Yamane, *Das japanische Kino*, S. 36.

³²⁵ Vgl. Pohl, Manfred, *Japan*, München: Beck ⁴2002, S. 271.

³²⁶ Vgl. Ebd.

³²⁷ Vgl. Yamane, *Das japanische Kino*, S. 38.

Der Massenproduktion der großen Filmfirmen versuchten in den 1960ern Vertreter der japanischen Neuen Welle entgegenzuwirken. Regisseure wie Shōhei Imamura, Nagisa Oshima und auch Seijun Suzuki beschritten mit ihren künstlerischen und experimentellen Filmen neue Wege. Viele dieser Regisseure, darunter auch Oshima, welcher als einer der wichtigsten Vertreter der Neuen Welle gilt, waren bei Shochiku angestellt, was zu dem Begriff „Shochiku-Nouvelle-Vague“ führte.³²⁸ Sie unterstützten die Filmemacher auch deshalb, um mit der damals populären französischen Neuen Welle in Verbindung gebracht zu werden und somit den Absatzmarkt zu steigern.³²⁹ Einige dieser Regisseure blieben bei den großen Filmproduktionsgesellschaften angestellt und orientierten sich an deren Genrevorgaben, wieder andere verließen sie, um ihre eigenen Produktionsfirmen zu gründen oder bei unabhängigen Filmproduzenten unterzukommen.³³⁰

Einer der Gründe für den Aufstieg der unabhängigen Produktionsfirmen war unter anderem die Anhäufung an finanziellen Fehlschlägen, die die großen Filmgesellschaften zu verkraften hatten. Die daraus resultierende Flucht der Regisseure und der verringerte Produktionsausstoß boten den kleineren Firmen die Möglichkeit, ihr Personal aufzustocken und die eigenen Filme in Kinos zu bringen, die zuvor von den Großstudioproduktionen belegt worden waren. Diese hatten mit den sogenannten Blockbuchungen das Exklusivrecht, landesweit die Premieren ihrer Filme in den ihnen unterstellten Kinos abzuhalten.³³¹

„Vergleicht man die Neue Welle in Japan und die Nouvelle vague in Frankreich, so dürfte insbesondere angesichts der bei Oshima anzutreffenden Logizität, Phantasie und Ideenvielfalt letztlich doch die Unterschiede überwiegen. Die Filme der japanischen Neuen Welle wollten die innere und äußere Auseinandersetzung der Nachkriegsgeneration mit der bestehenden Gesellschaft ins Bild setzen, darin standen sein den jüngeren polnischen Gruppen oder dem „Free Cinema“ in England näher als der französischen Nouvelle Vague.“³³²

Toho unterstützte 1962 die Gründung eines neuen Filmvertriebs, der ATG (Japan Art Theater Guild). Die ATG hatte es sich zur Aufgabe gemacht, Filme, die auf dem Massenmarkt wenig Chancen hatten, in neun eigens dafür zur Verfügung gestellten Kinos aufzuführen.³³³ Des Weiteren konnte sie unabhängigen Regisseuren Budgets zur Verfügung stellen, die mit einer Millionen Yen etwa einem Fünftel der Kosten eines Filmes der großen Filmfirmen entsprachen.³³⁴

³²⁸ Vgl. Yomota, *Im Reich der Sinne*, S. 129.

³²⁹ Vgl. Yamane, *Das japanische Kino*, S. 43.

³³⁰ Vgl. Yomota, *Im Reich der Sinne*, S. 124.

³³¹ Vgl. Ebd., S. 138; Ebd., S. 155.

³³² Yamane, *Das japanische Kino*, S. 43.

³³³ Vgl. Ebd., S. 41.

³³⁴ Vgl. Yomota, *Im Reich der Sinne*, S. 138.

Einer der erfolgreichsten Zweige der unabhängigen Filmindustrie waren ab Mitte der 1960er Jahre die sogenannten *pinku-eiga*. Jene Filmgattung prosperierte, während die altgedienten Genres immer weiter an Absatz verloren und auch die Anzahl von Produktionen immer weiter zurückging.³³⁵

Diese preiswerten Spielfilme besaßen eine konventionelle Erzählstruktur, waren aber von einem hohen Erotikanteil durchzogen. Die geringen Kosten ermöglichten es vielen Regisseuren, ihrer Fantasie freien Lauf zu lassen, solange sie nur ausreichend Sexszenen in ihre Filme einbauten.

Nikkatsu produzierte in den 1960ern weiterhin sehr erfolgreich Actionfilme und war eine Anlaufstelle für viele junge Filmemacher, darunter Imamura und Suzuki, da diese bei ihren alten Arbeitgebern keine Aufstiegschancen hatten und Nikkatsu ihnen die Möglichkeit bot, innerhalb von wenigen Jahren eine Stelle als Regisseur zu bekommen.

Toei hielt Anfang der 1960er an den *jidaigeki* fest, deren Popularität aber bei den Kinobesuchern kontinuierlich abnahm. Dieses Genre verlagerte sich im Laufe des Jahrzehnts immer mehr auf Fernsehproduktionen. Ins Kino kamen stattdessen Yakuza-Filme, die damals eine Mischung aus Samurai- und Actionfilmen waren. Die *ninkyō-eiga* übernahmen das verklärte Yakuza-Bild, welches noch vielerorts verbreitet war, wurden oft von ehemaligen *jidaigeki*-Regisseuren inszeniert und können als deren Nachfolger betrachtet werden. Alle großen Filmproduktionsgesellschaften bis auf Toho beteiligten sich an dem Boom, welcher Mitte der 1960er Jahre begann und über ein Jahrzehnt andauerte. Sie stellten ihre kriminellen Protagonisten oft in überaus positivem Licht dar, was dem Bild, welches die Yakuza von sich selbst hatten, entsprach, und besaßen ein hohes Maß an Gewalt. Auch die Yakuza selbst fanden großen Gefallen an den *ninkyō*-Filmen:

“Not surprisingly, the yakuza became the yakuza films’ biggest fans. On the big screen, they could see themselves portrayed as the noble gangsters they so rarely are.”³³⁶

Einige Yakuza-Filme, welche nicht der üblichen Norm entsprachen, waren unter anderem von Seijun Suzuki und Kinji Fukasaku.³³⁷ Während die Filme Suzukis sowohl Nikkatsu als auch Zuschauer durch ihre Überstilisierung und Künstlichkeit befremdeten und letztendlich zu seiner Entlassung bei Nikkatsu führten, waren die Filme Fukasakus ein brutaler Abgesang auf das Yakuza-Heldentum, in welchen Intrigen und Mord an der Tagesordnung standen. Oft werden die Filme Fukasakus auch als Höhe- und Endpunkt des Yakuza-Booms betrachtet.

Die *pinku-eiga* wurden letztendlich die Rettung vieler großen Produktionsfirmen,³³⁸ allen voran Nikkatsus, das ab 1971 große Teile seiner Produktion auf dieses Genre beschränkte und den Begriff

³³⁵ Vgl. Domenig, Roland, „Vital flesh. The mysterious world of Pink Eiga“, *Far East Film*, 2002, web.archive.org/web/20041118094603/http://194.21.179.166/cecudine/fe_2002/eng/PinkEiga2002.htm, Zugriff: 25.6.2014.

³³⁶ Kaplan/Dubro, *Yakuza*, S. 142.

³³⁷ Vgl. Yamane, *Das japanische Kino*, S. 43-46.

³³⁸ Vgl. Yomota, *Im Reich der Sinne*, S. 139.

„Roman-Porno“ prägte, was Romantic Pornography bedeutet. Diese Filme hatten nun höhere Budgets und beinhalteten nur Softsexszenen, können daher nicht mit dem westlichen Porno in Verbindung gebracht werden.³³⁹ Toei startete, ebenfalls 1971, seine „Pinky Violence“-Filmproduktionen, die weniger mit Sexszenen, dafür aber mit viel Gewalt und nackter Haut auftrumpften. Diesen professionellen Produktionen hatten die unabhängigen Filmproduzenten zwar wenig entgegenzusetzen, blieben aber weiterhin erfolgreich im Geschäft, sodass die *pinku-eiga* und Roman-Porno 70% der japanischen Filmproduktionen in den späten 1970ern stellten.

„Unter wachsendem Konkurrenzdruck des Fernsehens flüchtete sich das kommerzielle japanische Kino in die Massenproduktion naiver Pornofilme und epigonenhafter Gewaltdarstellungen nach dem Muster der Yakuza-Filme, denn diese beiden wenig anspruchsvollen Gattungen waren die einzigen Kassenschlager, mit denen sich die angeschlagenen Filmkonzerne über Wasser zu halten vermochten.“³⁴⁰

Die Erfolge dieser beiden Genres konnten jedoch den fortschreitenden Niedergang der großen Filmproduktionsfirmen nicht aufhalten. 1975 waren die Besucherzahlen von ihrem ehemaligen Höchststand aus dem Jahre 1958 um fast 1 Milliarde auf 175 Millionen gesunken, während sich die Ticketpreise mehr als verzehnfacht hatten. Zwar war die Menge an Filmproduktionen in dieser Zeit von über 500 auf 333 reduziert worden;³⁴¹ diese entsprach jedoch nicht dem drastischen Zuschauerrückgang und führte bei fast allen Filmgesellschaften zu finanziellen Verlusten, wenn diese sich nur auf diesen Geschäftszweig beschränkt hatten. Dies bewirkte Schließungen von Tochterunternehmen und eine Welle von Entlassungen innerhalb der Arbeiterschaft. Während es den anderen Produktionsfirmen gelang, sich teilweise mit Immobilienketten oder Hotels über Wasser zu halten, musste Daiei im Jahr 1971 Konkurs anmelden.³⁴² Die Budgets der Filme sanken immer weiter und die Finanzierung kam aus den unterschiedlichsten Quellen wie Fernsehunternehmen und Filmverleih-Firmen.³⁴³

Das etablierte Starsystem ging in den 1970ern ebenfalls zu Ende. Die Schauspieler waren nun nicht mehr vertraglich an eine Filmproduktionsgesellschaft gebunden, bekamen für jeden Film neue Verträge und begannen wie Shintaro Katsu eigene Produktionsfirmen zu gründen. Auch begannen etablierte Regisseure wie Kurosawa, Imamura und Oshima sich vorübergehend aus dem japanischen Kinofilmgeschäft zurückzuziehen.³⁴⁴

³³⁹ Weisser, Thomas/Yuko M. Weisser, *Japanese Cinema Encyclopedia. The sex films*, Miami: Vital Books 1998, S. 16.

³⁴⁰ Yamane, *Das japanische Kino*, S. 52.

³⁴¹ Vgl. O.N., „Statistics of film industry in Japan“, *Motion Picture Producers Association of Japan*, 2012, http://www.eiren.org/statistics_e/, Zugriff: 25.6.2014.

³⁴² Vgl. Yamane, *Das japanische Kino*, S. 50.

³⁴³ Vgl. Mes, Tom/ Jesper Sharp, *The midnight eye guide to new Japanese film*, Berkeley, Calif.: Stone Bridge Press 2005, S. 49

³⁴⁴ Vgl. Yomota, *Im Reich der Sinne*, S. 144.

2.8 Umstrukturierung und neuer Aufschwung

Die großen Filmgesellschaften hatten in den 1980er Jahren einen Großteil ihrer Funktionen, die sie ehemals innehatten, eingebüßt. Dies betraf sowohl die Produktion, Distribution und Vorführung der Filme als auch die Ausbildung der Mitarbeiter innerhalb der Konzerne.³⁴⁵

Nach dem Zusammenbruch des klassischen Studiosystems wurde nach neuen Wegen der Finanzierung und der Produktion gesucht. Da die Filmfirmen nicht mehr die finanziellen Mittel der vorangegangenen Dekaden hatten, setzten Toho und Shochiku vermehrt auf unabhängige Regisseure, die nicht unter ihrer direkten Kontrolle standen. Da diese Firmen, die ehemals tonangebend waren, mit dieser passiven Rolle nicht zurechtkamen, zogen sich beide bald wieder aus dieser Verbindung zurück.³⁴⁶ Die großen Filmkonzerne beschränkten sich nun hauptsächlich auf den Verleih und nicht mehr auf die Produktion von Filmen. Einzig und allein Nikkatsu konnte, aufgrund seines Standbeines im *pinku-eiga* und der dadurch einhergehenden stabilen Filmproduktion, bis zu seinem Ende 1988 neue Regiegrößen wie Kiyoshi Kurosawa hervorbringen.³⁴⁷

Das Vakuum wurde aber recht schnell von neuen unabhängigen Filmproduktionsfirmen oder Konzernen, die ihren Ursprung in anderen Geschäftsbereichen hatten, gefüllt. Auch die von den großen Filmproduktionsgesellschaften abhängigen Kinos schlossen ihre Pforten und wurden von Multiplex-Kinos verdrängt, denen mehrere Vorführungssäle zur Verfügung standen. Dies resultierte in einer Vielzahl neuer filmischer Experimente, darunter Filme wie „Tetsuo“ von Shinya Tsukamoto aus dem Jahre 1989 und die Filme Takeshi Kitanos, die an die japanische Neue Welle der 1960er erinnerten.³⁴⁸ Einigen altgedienten Filmemachern, die in den 1970ern Versenkung verschwunden waren, gelang unter diesen neuen Bedingungen ein Comeback, wie Seijun Suzuki mit der Taisho-Triologie. An den rückläufigen Besucherzahlen der Kinos änderte dies jedoch nichts und sie erreichten im Jahr 1996 ihren absoluten Tiefstand, welche nur noch zehn Prozent des Rekordjahres ausmachten. Auch ging die Anzahl an japanischen Filmproduktionen immer weiter zurück, sodass Ende der 1980er mehr als doppelt so viele ausländische Produktionen in den Kinos gespielt wurden.³⁴⁹

„By the time the `90s came around, japanese cinema was going through something resembling a creative renaissance,...In the meantime the old studios, with Toei at the head of the pack, had discovered a new market for film productions: video.“³⁵⁰

³⁴⁵ Vgl. Yomota, *Im Reich der Sinne*, S. 155.

³⁴⁶ Vgl. Richie, Donald, *A Hundred Years of Japanese Film*, Tokyo: Kodansha International 2001, S. 216.

³⁴⁷ Vgl. Yomota, *Im Reich der Sinne*, S. 157.

³⁴⁸ Vgl. Ebd., S. 32.

³⁴⁹ Vgl. O.N., „Statistics of film industry in Japan“.

³⁵⁰ Mes/Sharp, *The midnight eye guide to new Japanese film*, S. 49.

Großproduktionen wie Akira Kurosawas Filme „Ran“³⁵¹ und „Kagemusha“³⁵² waren zum Teil nur noch unter der Mithilfe ausländischer Investoren möglich. Dennoch brachten epische *jidaigeki*, darunter auch Filme Kinji Fukasakus, einige der größten Blockbuster des Jahrzehnts hervor.³⁵³ Immer erfolgreicher wurden darüber hinaus die schon seit Jahrzehnten produzierten Anime, welche seit Katsuhiro Otomos Film „Akira“³⁵⁴ auch außerhalb Japans mit Begeisterung aufgenommen wurden. Seit Mitte der 1990er dominieren vor allem die Filme Hayao Miyazakis die japanischen Kinocharts, darunter der mit vielen internationalen Preisen ausgezeichnete „Spirited Away“³⁵⁵.

Zu einem weiteren schweren Schlag für die Filmindustrie kam es 1990 nach dem Platzen der Aktien- und Immobilienblase, von der sich die japanische Wirtschaft bis heute nicht erholt hat. Einerseits hatte dies zur Folge, dass viele Konzerne, welche in den 1980ern in das Filmgeschäft eingestiegen waren, sich wieder aus diesem zurückzogen. Andererseits mussten einige unabhängige Firmen ihren Betrieb aufgrund finanzieller Schwierigkeiten einstellen. Dennoch stieg die Anzahl an Filmproduktionen im Laufe der 1990er wieder an.³⁵⁶

Auch die Besucherzahlen erholten sich nach ihrem Tiefpunkt im Jahre 1996 langsam wieder, was zu einem großen Teil den im In- und Ausland sehr populären Anime zu verdanken war. Die Filme von Regisseuren wie Takeshi Kitano, Shohei Imamura und Takashi Miike erfreuten sich insbesondere bei europäischen Festivals großer Beliebtheit und wurden dort mit Preisen überhäuft. Auch wenn sie nicht den kommerziellen Erfolg der Anime erreichten, sorgten sie sowie eine Vielzahl weiterer *jidaigeki*-, Yakuza- und Horrorfilme wie „The Ring“ dafür, dass das japanische Kino nach seiner Krise nicht in der Bedeutungslosigkeit verschwand und auch wieder international einen hohen Stellenwert genießt. Sowohl die Anzahl als auch die Erfolge der japanischen Produktionen innerhalb des Landes haben die der ausländischen inzwischen wieder übertroffen und mit einem Angebot von 554 japanischen Filmen im Jahr 2012 den Rekord von 1960 gebrochen.³⁵⁷

³⁵¹ *Ran*, Regie: Akira Kurosawa, JP/FR 1985.

³⁵² *Kagemusha*, Regie: Akira Kurosawa, JP/US 1980.

³⁵³ Vgl. Mes/Sharp, *The midnight eye guide to new Japanese film*, S. 49.

³⁵⁴ *Akira*, Regie: Katsuhiro Otomo, JP 1988.

³⁵⁵ *Sen to Chihiro no kamikakushi*, Regie: Hayao Miyazaki, JP 2001.

³⁵⁶ Vgl. Yomota, *Im Reich der Sinne*, S. 166.

³⁵⁷ Vgl. O.N., „Statistics of film industry in Japan“.

3 Der Yakuza-Film

Laut Gregory Barrett übernehmen die Charaktere des *ninkyo-eiga* einige Elemente des „Loyal Retainer“ und des „Tormented Lord“ aus dem japanischen Nationalepos *chushingura* sowie Charakterzüge des japanischen Nationalhelden Miyamoto Musashi, die Barrett als Eigenschaften eines „Chaste Warrior“ bezeichnet:³⁵⁸

„Ian Buruma has aptly summarized the modern yakuza film genre as an expression of the death cult and the continuation of the *Chushingura* mentality. In terms of iconography, the genre's heroes simply combine elements of the Loyal Retainer, the Tormented Lord and the Chaste Warrior, and do not undergo significant metamorphoses.”³⁵⁹

3.1 Chushingura

3.1.1 Historischer Hintergrund

Chushingura bezieht sich auf das „Ako Incident“ und behandelt die auch im Westen bekannte Geschichte der 47 Ronin. Dieser Vorfall begann 1701 in der Burg Edo, dem Sitz des Shoguns, mit dem Mordversuch des *daimyo* von Ako, Asano Takumi, an dem *bakufu*-Offiziellen Kira Yoshinaka mithilfe eines Kurzschwertes. Kira wurde nur leicht verletzt, aber Asano wurde mit dem Tod durch den ehrenvollen Selbstmord *seppuku* bestraft, da er ein Schwert in der Burg des Shoguns gezogen hatte, was ein Schwerverbrechen war.³⁶⁰ Kira wurde nicht *seppuku* befohlen, da er den Schwerthieb ohne Gegenwehr über sich ergehen ließ. Wäre es zu einem Kampf gekommen, hätten, dem Prinzip *kenka ryoseibai* folgend, beide Seiten gleich bestraft werden müssen. Das Fliehen vor einem Kampf hätte jedoch auch den Tod zur Folge gehabt. Hier zeigt sich der etwas laxere Umgang der Verantwortlichen mit diesen Prinzipien, da sie keine Gesetze waren und in erster Linie die Instandhaltung der Ordnung gewahrt werden sollte. Der Hintergrund des Angriffs ist nicht zweifelsfrei überliefert worden, es wird jedoch angenommen, dass Kira Asanos Ehre in irgendeiner Weise verletzt hatte.³⁶¹ Da viele Aufzeichnungen aus dieser Zeit nicht mehr existieren, sind viele Zusammenhänge schwer nachzuvollziehen, was unter anderem auch für den Grund des Grolls Asanos gilt.³⁶²

Die Folgen des *seppuku* Asanos waren, dass sein Fürstentum anderen Verwaltern unterstellt werden sollte, sein Bruder eine Strafe zu zahlen hatte und seine Gefolgsleute ihre Anstellung verloren. Als

³⁵⁸ Vgl. Barrett, *Archetypes in Japanese Film*, S. 64.

³⁵⁹ Ebd.

³⁶⁰ Vgl. Smith II, Henry D., „The Capacity of Chūshingura: Three Hundred Years of Chūshingura“, *Monumenta Nipponica* 58/1, Spring 2003, S. 1-42; <http://www.jstor.org/stable/3096750>, Zugriff: 31.7.2013, S. 2.

³⁶¹ Vgl. Masahide, Bito/Henry D. Smith, „The Akō Incident. 1701-1703“, *Monumenta Nipponica* 58/2, Summer 2003, S. 149-170; <http://www.jstor.org/stable/25066212>, Zugriff: 31.7.2013, S. 150-153.

³⁶² Vgl. Smith II, „The Capacity of Chūshingura“, S. 4.

die Gefolgsleute zu hören bekamen, dass Kira noch am Leben war, reichten sie eine Petition ein, die die Aussetzung der Übernahme des Fürstentums forderte. Sie begründeten es damit, dass der Konflikt durch das Überleben eines der Teilnehmer noch nicht beigelegt war. Hier zeigte sich jedoch wieder der Pragmatismus des *bakufu*, welche die Berufung auf die alten Prinzipien verweigerte. Einige der Gefolgsleute, unter der Leitung von Yasube Horibe, wollten versuchen, Kira zu töten. Da dieser jedoch unter dem Schutz mächtiger Verbündeter stand, war dieses Unternehmen ohne Planung so gut wie aussichtslos. Andere wollten ihrem *daimyo* durch *junshi* in den Tod folgen und Kuranosuke Oishi versuchte mittels *rojo*, die Herrschaft über die Ako Burg beizubehalten. Des Weiteren wollte er die Wiederherstellung des Hauses Asano bewerkstelligen, da es mit dessen Tod erloschen war. Als *junshi* und *rojo* nicht mehr zur Debatte standen, wurde ein Plan zur Ermordung Kiras in Angriff genommen. Es herrschte allerdings Uneinigkeit darüber, wie dieser Angriff durchgeführt werden sollte. Horibe wollte einen schnellen Angriff durchführen, was jedoch als Fortsetzung des Fehlers ihres *daimyo* angesehen werden könnte. Deshalb schwebte Oishi ein überlegteres Vorgehen vor. Seiner Ansicht nach konnten die Ronin durch den Mord an Kira ihre Ehre und in weiterer Folge das Haus Asano wieder herstellen.³⁶³

„For the retainers, it did not matter why Asano attacked Kira, or why he had failed in his mission; all that mattered was that their lord had challenged Kira to a fight as samurai. Given this fact, unless he either succeeded in Killing Kira or died together with his opponent, his honor would be sullied. So for his retainers, in turn, to ignore their lord's dishonour was a matter of personal dishonour for themselves as vassals.[...] Rather than a vendetta, in their eyes it seems to have been the continuation of a battle their lord had initiated, which once started had to be thought through to victory. To leave it otherwise would be a dishonor.”³⁶⁴

Am 14.12.1702 griffen die Gefolgsleute Asanos Kiras Haus in Edo an, töteten ihn, trennten seinen Kopf ab, präsentierten ihn am Grab ihres Fürsten und ergaben sich daraufhin in *Sengakuji*.³⁶⁵ Um einen für sie und ihre Familien ungünstigen Ausgang zu vermeiden, akzeptierten die Ronin, dass Asano schuldig war, Kira in der Burg des Shoguns angegriffen zu haben. Sie argumentierten, dass Asano Kira sicherlich getötet hätte und es, aufgrund der Loyalität zu ihrem Fürsten, ihre Pflicht gewesen war, den Angriff zu vollenden.³⁶⁶ Daher beriefen sie sich auf *katakiuchi*, eine Form der Privatfehde, die es einem erlaubte, Rache an den Feinden des eigenen Vaters oder des älteren Bruders, wenn dieser durch sie getötet worden war, zu üben.³⁶⁷ Da diese Richtlinie ihren Ursprung

³⁶³ Vgl. Masahide/Smith, „The Akō Incident“, S. 156-162.

³⁶⁴ Masahide/Smith, „The Akō Incident“, S. 160.

³⁶⁵ Vgl. Smith II, „The Capacity of Chūshingura“, S. 2.

³⁶⁶ Vgl. Standish, *Myth and Masculinity in the Japanese Cinema*, S. 17.

³⁶⁷ Vgl. Masahide/Smith, „The Akō Incident“, S. 160.

im Konfuzianismus hatte und ausschließlich in Bezug auf familiäre Fehden angewendet wurde, änderten die Gefolgsleute *katakiuchi* dahingehend, dass der Vater darin durch den Fürsten ersetzt wurde. Die 47 Ronin hatten durch die bedingungslose Treue gegenüber ihrem *daimyo*, welche den Tod nach sich ziehen könnte, für einiges Aufsehen in der Bevölkerung gesorgt. Vermutlich um die öffentliche Meinung nicht gegen sich aufzubringen, berief sich das *bakufu* auf *kenka ryoseibai*. Darin bestätigten sie die Schuld Kiras in der Auseinandersetzung mit Asano, was zu der Wiederherstellung von dessen Familie führte, und das Ansinnen der Ronin, dass sie nicht das Gesetz in die eigenen Hände genommen, sondern einen Privatstreit aus Loyalität geführt hatten.³⁶⁸

Die Verurteilung der Ronin lautete: Tod durch *seppuku*, da sie Kira getötet hatten, obwohl er von dem *bakufu* bereits abgeurteilt worden war.³⁶⁹ Des Weiteren wurde ihnen Verschwörung und die Störung des Friedens in Edo vorgeworfen. Wären sie jedoch als Verschwörer verurteilt worden, hätte dies zu einer anderen Verurteilung als dem ehrenvollen Tod durch *seppuku* geführt. Die Gefolgsleute wären in diesem Fall als Verräter durch Enthauptung hingerichtet worden und ihre Familien hätten die nächsten Generationen darunter leiden müssen.³⁷⁰ Das Urteil wurde noch am Tag der Verkündung im Jahr 1703 vollstreckt.³⁷¹

„The Ako ronin may have become the object of popular adulation as “loyal retainers and righteous samurai” [...], but it would seem that what moved people was not the demonstration of abstract moral values such as “loyalty” or “righteousness,” as the pursuit of personal redress through private violence in the name of loyalty. It was this action that stirred people as a manifestation of a type of samurai behaviour that was rapidly disappearing.”³⁷²

Die Authentizität der Geschichte ist nicht zu 100% nachweisbar, da sich in den 300 Jahren nach dem Vorfall immer wieder Tatsachen und Legenden vermischten. Es gibt einerseits Manuskripte von Zeitzeugen, die als *jitsuroku* („true records“³⁷³) bezeichnet werden. Und das, obwohl die Quellen nicht zuverlässig sind, da sie zu einem großen Teil aus dem Besitz der Gefolgsleute Asanos stammen oder auf Hörensagen basieren. Der vertrauenswürdigste Bericht stammt von einem anonymen Autor, der vermutlich Angestellter des *bakufu* war und somit leichten Zugang zu vielen Informationen hatte. Zwar beziehen sich seine Texte ebenfalls auf Gerüchte und Legenden, die kritische Haltung und eigene Meinung gegenüber den 47 Ronin sprechen aber für ihn. Die Bühnenstücke hingegen können als historisch akkurate Grundlage ausgeschlossen werden, da viele

³⁶⁸ Vgl. Standish, *Myth and Masculinity in the Japanese Cinema*, S. 17f.

³⁶⁹ Vgl. Masahide/Smith, „The Akō Incident“, S. 165.

³⁷⁰ Vgl. Standish, *Myth and Masculinity in the Japanese Cinema*, S. 17.

³⁷¹ Vgl. Smith II, „The Capacity of Chūshingura“, S. 2.

³⁷² Masahide/Smith, „The Akō Incident“, S. 167.

³⁷³ Smith II, „The Capacity of Chūshingura“, S. 16.

der Autoren mehr Wert auf die Unterhaltung legten und die Geschichten nach ihrem Belieben ausbauten.³⁷⁴

„Later interpretations of their motivation were what Ivan Morris called the projection of archetypes onto actual historical figures.“³⁷⁵

Ein wichtiger Aspekt des *chushingura* war jener der Auflehnung und Rebellion gegen die Regierung, was noch in vielen Werken thematisiert wurde.³⁷⁶ Laut Ivan Morris war das Trotzen gegenüber einer ungerechten Macht ein wichtiger Bestandteil des tragischen Helden Japans.³⁷⁷ Auch hatte sich der Samuraikodex Bushido grundlegend geändert. Waren bis zu diesem Vorfall Ehre und Mut die zentralen Werte des Bushido gewesen, wurde ihnen von nun die Loyalität gleichgestellt:³⁷⁸

„To the *bushi* the honour and respect of their house was more important than loyalty, but after *Chushingura*, this ideology descended to the level where honour and respect were equated with loyalty.“³⁷⁹

3.1.2 Chushingura in Literatur und auf den Bühnen

Das Hauptaugenmerk des *chushingura* liegt auf der Thematik der „wahren“ Samurai, da sich diese Klasse damals ihrer neuen Stellung in Japan bewusst werden musste. Das Ereignis geschah zu einer Zeit, als bereits 100 Jahre Frieden in dem Land herrschte und die Samurai ihr Kriegerhandwerk nicht mehr ausüben konnten. Sie waren zu Hofbeamten, Polizisten und Händlern geworden.

Durch den nicht überlieferten Grund des Angriffs Asanos konnten die Schriftsteller jener Zeit ihrer Fantasie freien Lauf lassen, die meisten Geschichten hatten jedoch viele Gemeinsamkeiten.³⁸⁰ Die bald auf das „Ako Incident“ entstandene Legende charakterisiert Kira als gierigen Bösewicht und Asano hingegen als Ehrenmann, der schnell in Rage geriet. Asanos Gefolgsleute waren auch ohne Tadel und wollten nichts als die Ehre ihres Fürsten wiederherstellen. Da die schiere Anzahl der 47 Charaktere jeden Rahmen einer Aufführung oder Geschichte sprengte, bekamen viele der Ronin ein separates Heldenepos spendiert. Insbesondere im Laufe des 20. Jahrhunderts wurden die unterschiedlichen Charaktereigenschaften von Oishi und Horibe hervorgehoben. Während die Gruppe um ersteren ruhig und überlegt zu sein schien, brannten die Unterstützer Horibes auf einen

³⁷⁴ Vgl. Ebd.

³⁷⁵ Barrett, *Archetypes in Japanese Film*, S. 24.

³⁷⁶ Vgl. Standish, *Myth and Masculinity in the Japanese Cinema*, S. 20.

³⁷⁷ Vgl. Kawamura, *Yakuza*, S. 105.

³⁷⁸ Standish, *Myth and Masculinity in the Japanese Cinema*, S. 17f.

³⁷⁹ Sato, Tadao, *Chushingura. Iji no Keifu*, Tokyo: Asahi Shinbunsha 1976, S. 31, zit. n. Standish, *Myth and Masculinity in the Japanese Cinema*, S. 18.

³⁸⁰ Vgl. Standish, *Myth and Masculinity in the Japanese Cinema*, S. 20.

schnellen Angriff.³⁸¹

Es wird angenommen, dass sich die Gefolgsleute Asanos selbst durch literarische Werke inspirieren ließen, die in den vorangegangenen Dekaden veröffentlicht worden waren. In Büchern wie *budo denrai ki*, welches eine Sammlung an Kriegergeschichten aus dem 16. und 17. Jahrhundert beinhaltet, könnten sie das Idealbild der Samurai erkannt haben, dem sie nun selbst nacheiferten. Spätere Erzählungen um das „Ako Incident“ bezogen sich ebenfalls auf diese alten Sagen und gaben sie, in einem anderen Kontext, fast exakt gleich wieder.³⁸² Bis zur Meiji-Restauration 1868 gab es keine fiktionalen Charaktere in der japanischen Literatur, da dies sowohl dem Konfuzianismus als auch dem Buddhismus widersprach. Die Abenteuer und Geschichten um die 47 Ronin wurden zwar oft ausgeschmückt, mussten aber auf historischen Figuren basieren.³⁸³

In den Jahren nach dem Vorfall in Ako kamen immer mehr Legenden und Geschichten, die sich auf die Geschehnisse bezogen, in Umlauf. 1709 wurde Asano begnadigt, sein Haus wiederhergestellt und die Nachfahren der Ronin durften aus ihrem Exil zurückkehren. 1710 kam es zu einer wahren Flut an Literatur und Theateraufführungen, welche sich auf die populären Ereignisse bezogen und diese dadurch auch immer weiter verfälschten. Eines der ersten und beliebtesten *bunraku*-Stücke versetzte die Ako-Ereignisse in die Welt und Sprache des *taiheiki*, einer japanischen Kriegerlegende aus dem 14. Jahrhundert. Diese Variante setzte sich 1748 durch den enormen Erfolg des *bunraku*-Stückes *kanedehon chushingura* endgültig durch. Auf der Grundlage dieses Stückes wurden in den folgenden Jahrzehnten und Jahrhunderten unzählige Werke in allen erdenklichen Genres veröffentlicht, die die Geschichte zu einer der populärsten Japans machten.³⁸⁴

Sie beeinflussten die Darstellung der Samurai in der Populärkultur und in weiterer Folge auch die Helden des *jidaigeki*- und *ninkyo-eiga* maßgeblich. Der Samurai galt als selbstloser Kämpfer, der alles tat, um seine Ehre und die seines Fürsten zu verteidigen. Selbst wenn dies den Tod bedeuten sollte. Allerdings galt das Urteil des *seppuku* auch als Warnung an Aufrührer und die Aufführungen wurden deshalb bald von der Regierung gefördert:

„Moreover the *seppuku* of Lord Asano, Oishi and the others suggested that, while other samurai virtues like honor and the courage are commendable, they could be costly and that loyalty in the form of submission was the best course. [...] Before the Kanedehon version in 1748, it seems commoners had not been taught much about loyalty but had only been admonished to fear the strong and to respect authority. Henceforth, that fear would be

³⁸¹ Vgl. Smith II, „The Capacity of Chūshingura“, S. 8.

³⁸² Vgl. Ebd., S. 15f.

³⁸³ Vgl. Thornton, *The Japanese Period Film*, S. 50.

³⁸⁴ Vgl. Smith II, „The Capacity of Chūshingura“, S. 16-22.

internalized and rationalized as loyalty.”³⁸⁵

Die Popularität des Stoffes setzte sich mit dem Aufkommen des Films fort und er wurde in den verschiedensten Varianten bis heute mehr als 130-mal verfilmt.³⁸⁶ Eine der aktuellsten Versionen kam 2013 in der Form von „47 Ronin“³⁸⁷ in die Kinos. Diese Hollywoodproduktion entfernt sich dabei weit von der ursprünglichen Fassung, da sie mit Keanu Reeves einen westlichen Hauptdarsteller und allerlei metaphysische Elemente enthält. Diese führte unter anderem dazu, dass diese Neubearbeitung des Stoffes nicht einmal in Japan finanzielle Erfolge feiern konnte.

3.2 Vorläufer des Yakuza-Helden im Film

3.2.1 Der tragische Held in Japan

In Japan existieren, genauso wie im Westen, erfolgreiche Helden. Ivan Morris nennt hier zum Beispiel die 47 Ronin, die, allen Widrigkeiten zum Trotz, erfolgreich das ihnen gesetzte Ziel erreichten und ihren Fürsten rächten. Auch nennt er Helden der jüngeren Geschichte wie Admiral Togo, unter dessen Führung das junge Industrieland Japan die Großmacht Russland im Japanisch-Russischen Krieg schlug. Viele dieser Helden sterben auch in Folge ihres Handelns. Dies ist dann aber kein sinnloser Tod, da sie für eine ehrenvolle und gerechte Sache sterben und dafür auch ihr Ableben in Kauf nehmen.³⁸⁸ Jene Verachtung des eigenen Lebens, die als Opfer an das Gemeinwohl gesehen werden kann, tritt auch in vielen *ninkyō*-Filmen auf und gilt dort als eine wichtige Eigenschaft des Helden. Anderson teilt die *jidai-geki*-Helden in drei Kategorien ein:

“The *jidai-geki* usually focuses on a man with a sword. Traditionally, there are three major types of sword heroes whose differentiation, in part, reflects feudal social structure. First are the samurai, those exalted warriors whose code of bushido represents standards to which swordsmen of all kinds may aspire. But as *jidai-geki* are primarily tales of dislocation, the samurai in films are seldom part of the established order. Most of them have lost the lords to whom they owed hereditary allegiance. Many have become ronin - masterless samurai. Impoverished and denied their ancestral place in the world, these warrior outcasts wander from place to place, seeking refuge, employment, or revenge. A second variety of swordsman is the *kyōkaku* or sword-carrying commoner. These are men who have no hereditary right to carry swords but somehow, through purchase or usurpation, they have acquired weapons and the skill to use them. To a *kyōkaku*, the sword is a means to the

³⁸⁵ Barrett, *Archetypes in Japanese Film*, S. 24.

³⁸⁶ Vgl. Yomota, *Im Reich der Sinne*, S. 24.

³⁸⁷ *47 Ronin*, Regie: Carl Rinsch, US 2013.

³⁸⁸ Vgl. Morris, Ivan, *Samurai oder von der Würde des Scheiterns. Der tragische Held in der Geschichte Japans*, übers. von Ursula Gräfe und Gunther Ludwig, Frankfurt am Main: Insel Verlag 1989, S. 9.

stature and power denied him by birth. Often chivalrous *kyokaku* are identified as defenders of their helpless fellow commoners. The third and lowest group of swordsmen are *yakuza* who are professional gamblers engaged in all kinds of illicit enterprises. Their survival in a treacherous underworld depends on their sword power. The *yakuza* is less of a loner than the *ronin* or *kyokaku*. He is typically the leader or a member of a gang which is organized along the strict lines of their legal superiors: the feudal lord and his samurai. Like the *kyokaku*, the *yakuza* occasionally rises to the challenge of fighting for the meek.”³⁸⁹

In Japan existiert allerdings noch eine andere Form des Helden, nämlich die des tragischen. Es handelt sich hierbei um Charaktere, die strikt ihren moralischen Werten folgen, der Obrigkeit und dem Konformismus trotzen und daran schließlich zu Grunde gehen:

„Es sind Männer, die gewöhnlich in einer rastlosen und kriegerischen Epoche leben und die in krassem Widerspruch zu jeder Verdienstethik stehen. Ihre bedingungslose Aufrichtigkeit verbietet ihnen jene Schachzüge und Kompromisse, die weltlicher Erfolg meist voraussetzt.“³⁹⁰

Auch ist dem tragischen Helden kein glorreicher Tod vergönnt. Meist begeht er Selbstmord, um den letzten Rest Ehre zu behalten, der ihm geblieben ist.

„Sein Tod ist kein temporärer Rückschlag, der von seinen Nachfolgern wieder wettgemacht werden kann, sondern das irreversible Ende der von ihm verfochtenen Sache: Sein Kampf war also praktisch sinnlos, ja, er wirkte sich sogar in vieler Hinsicht nachteilig aus. [...] Zwar kennt auch die westliche Geschichte große Männer, die ihre Ziele am Ende nicht erreichten, doch wenn sie Helden wurden, geschah das nicht wegen, sondern *trotz* ihres Scheiterns.“³⁹¹

Der *ninkyō-eiga*-Held kann daher nicht als japanischer tragischer Held gesehen werden, obwohl er ebenfalls eine tadellose Moral hat, traditionelle Werte vertritt und sich jeglichen Intrigen oder Ähnlichem, durch die er die Oberhand gewinnen könnte, verweigert. Auch ist sein Tod, falls er in einem glorreichen Kampf stirbt, zumeist kein sinnloser, da er seine Feinde vernichtet, unschuldig zu Tode Gekommene rächt und Unterdrückten zu ihrem Recht verhilft. Dennoch gelingt die Einteilung des Protagonisten und seiner Kontrahenten in die von Morris formulierte Kategorisierung von Aufrichtigkeit und Realitätsdenken in vielen der angegebenen Punkte:

³⁸⁹ Anderson, „Japanese Swordfighters and American Gunfighters“, S. 3.

³⁹⁰ Morris, *Samurai oder von der Würde des Scheiterns*, S. 9.

³⁹¹ Ebd. S. 10.

„Aufrichtigkeit

1. emotionale Spontanität kann gefährlichem Handeln führen
2. bedingungsloser Idealismus
3. menschliches Mitgefühl (*nasake, ninjo*)
4. Selbstlosigkeit, Selbstaufopferung
5. Sympathie für den Verlierer (*ho-ganbiki*)
6. ungerechter Macht trotzend

Realitätsdenken

1. Berechnender Intellekt führt zu überlegter Zurückhaltung
2. ausgewogener Pragmatismus
3. Kälte, Mangel an menschlichem Gefühl (*hijo*)
4. Egoismus, Gier, Verfolgung eigener Interessen
5. Ehrfurcht vor weltlicher Macht und vor Erfolg
6. Unterwerfung unter die Obrigkeit[...]“³⁹²

Kawamura hierzu:

„Während der erfolgreiche Konformist in Japan das Realitätsprinzip verkörpert, steht die Figur des tragischen Helden für das Prinzip der Aufrichtigkeit. [...] Die Figur des tragischen Helden, der in einer Welt, in der politischer und ökonomischer Erfolg zählen, keinen richtigen Platz findet, ist ein Beispiel für das zweite [...] Ideal in der japanischen Tradition.“³⁹³

3.2.2 „Tormented Lord“ und „Loyal Retainer“

Die „Tormented Lord“- und „Loyal Retainer“-Eigenschaften des *ninkyō-eiga*-Helden können laut Barret aus den neueren Varianten des *chushingura* übernommen werden und beziehen sich hierbei auf Fürst Asano und seine Gefolgsleute. Im 19. Jahrhundert begann sich die Gewichtung der einzelnen Charaktere zu verschieben, als sie in der japanischen Erzählform *kodan* auftraten. Asano stellte in früheren Versionen einen schnell reizbaren Nebencharakter dar, dem ein schneller, ehrenvoller Tod vergönnt war und dessen kurzer Auftritt quasi als Aufhänger für die darauffolgenden Ereignisse diente. Nun wurde seine Stellung in den Stücken ausgebaut. Der

³⁹² Ebd. S. 419.

³⁹³ Kawamura, *Yakuza*, S. 105.

Daimyo musste nun einen langen Leidensweg über sich ergehen lassen, der mit Demütigungen begann und mit einem qualvollen Tod endete. Auch die Gefolgsleute erfuhren eine Überarbeitung. Haderten sie im *kanedehon chushingura* noch damit, dass sie viele Opferbringen mussten, um ihre Mission zu erfüllen – z. B. hätten durch ihre mögliche Verurteilung als Verbrecher auch ihre Familien gelitten –, konzentrierten sie sich im 19. Jahrhundert nur noch auf die Erfüllung ihrer Pflicht, ohne die Konsequenzen zu bedenken. Die Filme der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts mischten die *kabuki*- und *kodan*-Varianten und änderten nur wenig an den überlieferten Darstellungen des gequälten Fürsten und seiner loyalen Gefolgsleute. Erst 1934 erschien das *kabuki*-Stück *genroku chushingura* von Seica Mayama, welches so historisch akkurat wie möglich sein sollte. 1942 wurde diese Version von Kenji Mizoguchi verfilmt. Asanos Tod war wieder schnell und ehrenvoll, aber Oishis Ergebenheit galt nicht nur mehr seinem Fürsten allein, sondern vor allem dem Shogun und dem Kaiser. Die Akteure wurden nun zu japanischen Patrioten umgedeutet, die sich in den Dienst ihres Landes stellten und ihre Treue nicht nur auf eine einzelne Person richteten. Obwohl Mizoguchi keinen Propagandafilm drehen wollte, spielte er mit dieser Sichtweise der Militärdiktatur in die Hände.³⁹⁴

In der Nachkriegszeit war die Herangehensweise oft unterschiedlich. Einige Regisseure, wie Kinji Fukasku 1978, drehten Abenteuerfilme, deren Protagonisten sich nicht in einem überschwänglichen Ausmaß an Ehre und Treue hielten, sondern einen Kampf gegen die Obrigkeit planten. Die populärste Version von 1962 konzentrierte sich jedoch wieder auf die alten Tugenden und stellte Asano als jungen gequälten Fürsten dar, der von Intrigen und finsternen Machenschaften zum Äußersten getrieben wurde und im Prinzip unschuldig war. Oishis Rache entsprang nicht nur der Loyalität zu seinem Fürsten, sondern wurzelte in der Überzeugung, den Mord an einem Unschuldigen zu ahnden.³⁹⁵ Standish hierzu:

„Up to the end of the Second World War and including the 1950s’ Toei-style *jidaigeki*, narratives centered on the loyal relationship between vassals and their lords, for example, *The Loyal Forty-seven Retainers*, or on the ethic of helping the weak against the powerful [...] The group, or the ‘super samurai’, fights against common external foe in the name of justice. In the postwar period from 1960s on, we have seen in the example of the cruel-*jidaigeki* films, this narrative pattern shifts as enemies are multiplied and exist both within the organization or group to which the hero is affiliated and in the external world.”³⁹⁶

Was alle diese Stücke, Geschichten, Bücher und Filme gemeinsam haben, ist die Beziehung des loyalen Gefolgsmanns zu seinem Fürsten, die jegliches Handeln des Untergebenen vorgibt und

³⁹⁴ Vgl. Barrett, *Archetypes in Japanese Film*, S. 26-29.

³⁹⁵ Vgl. Ebd., S. 31.

³⁹⁶ Standish, *A new History of Japanese Cinema*, S. 296.

rechtfertigt. Der Gefolgsmann ist nicht nur bereit, sein eigenes Leben für den Fürsten zu opfern, sondern auch das seiner Familie und Freunde. Bei *chushingura* bekommt diese Hingabe fast einen religiösen Charakter:

„Oshi's affiliation as a retainer of the Asano household was the source of the religious sense of loyalty towards his dead lord. As nothing transcended his affiliation, loyalty toward it became his religion.“³⁹⁷

Diese Konstellation machten sich noch viele Filme des japanischen Kinos zunutze, was bei einigen, wie auch bei Varianten des *chushingura*, zur Darstellung einer unterschwelligsten Liebesgeschichte zweier Männer führte.³⁹⁸

Darüber hinaus haben *ninkyō-eiga* und *chushingura* noch andere Gemeinsamkeiten. In ihrem Buch „A New History of Japanese Cinema“ beschäftigt sich Isolda Standish mit einer Frage, die sich japanische Kritiker und Historiker stellen, und zwar jener, wieso im Westen Filme wie „Yojimbo“³⁹⁹, „Die Sieben Samurai“⁴⁰⁰ oder „Samurai Rebellion“⁴⁰¹ mit Preisen bedacht werden und Publikumserfolge erzielen, während die Geschichte der 47 Ronin oder die *ninkyō*-Filme kaum Beachtung finden.⁴⁰² Hierzu zitiert sie Tsutsui Hashimoto:

„First, he suggests that the tempo is different. *The Loyal Forty-seven Retainers* and the *ninkyō yakuza* films are about 'endurance and mortification' (*gaman, kuyashisa*). These themes, he argues, slow the pace down and are different from the themes in Western films.“⁴⁰³

3.2.3 „Chaste Warrior“

Barrett zufolge versuchen die Helden der westlichen Literatur, eine Frau im Kampf für sich zu gewinnen. Demgegenüber sahen viele junge Schwertkämpfer japanischer Erzählungen, die sich durch Duelle zu beweisen versuchten, die Liebe zu einer Frau als Schwäche an. Daher bezeichnet er sie als „Chaste Warrior“, deren bekanntestes Beispiel Musashi Miyamoto sei:⁴⁰⁴

„All ideal Japanese warriors then became chaste in their single-minded devotion to battle. Musashi became the incarnation of this single-minded devotion, and, as a popular hero, performed the socio-political function of preparing ordinary Japanese men for battle on

³⁹⁷ Barrett, *Archetypes in Japanese Film*, S. 34

³⁹⁸ Vgl. Ebd. S. 35.

³⁹⁹ *Yojimbo*, Regie: Akira Kurosawa, JP 1961.

⁴⁰⁰ *Shichinin no samurai*, Regie: Akira Kurosawa, JP 1954.

⁴⁰¹ *Joi-uchi: Hairyo tsuma shimatsu*, Regie Masaki Kobayashi, JP 1967.

⁴⁰² Vgl. Standish, *A new History of Japanese Cinema*, S. 291.

⁴⁰³ Tsutsui, Kiyotada, *Jidaigeki eiga no shiso: nosutariji no yukue*, Tokyo: PHP Shinso 2000, zit n. Standish, *A new History of Japanese Cinema*, S. 291.

⁴⁰⁴ Vgl. Barrett, *Archetypes in Japanese Film*, S. 44.

behalf of their nation.”⁴⁰⁵

Musashi Miyamoto, der vom Ende des 16. Jahrhunderts bis Mitte des 17. Jahrhunderts lebte, war ein exzellenter Schwertkämpfer und behauptete, alle Duelle, an denen er teilnahm, gewonnen zu haben. Da er während der Zeiten der Bürgerkriege lebte und nicht nur den langen Frieden der Edo-Zeit kannte, wurde er zum Idealbild des ehrenvollen Kriegers stilisiert, dem die folgenden Generationen von Samurai nacheiferten. Auch heutzutage werden die Lehren, welche er verfasst hat, noch von Managern nachzuvollziehen versucht.

“In the past three decades, the most famous loner has been *samurai* Musashi Miyamoto who discovers that despite his love and loyalty, he cannot rely on kinship or any other kind of traditional obligation. He resolves to go it alone. Musashi perfects his swordsmanship and himself through extreme discipline, practice, aesthetic activity, sacrifice, and meditation. He maintains his personal image with a Zen coolness that is uncommon among *jidai-geki* swordsmen.”⁴⁰⁶

In seinem „Buch der fünf Ringe“ beschrieb er alle Tugenden, die von den Samurai zu erwarten seien, und befasste sich darin auch mit Kriegs- und Kampfaktiken. Er ist ein japanischer Nationalheld und von ähnlicher Bedeutung für die Kultur des Landes wie *chushingura*. Deshalb gibt es zahllose Bücher, Theaterstücke und Filme, die sich mit ihm befassen und die japanische Populärkultur bis heute prägen. Auch hier gibt es wieder einige Variationen der historischen Figur, die jedoch alle seinen Mut, seine überlegene Schwertkampfkunst und seine Tugenden gemein haben. Im Gegensatz zum Gefolgsmann hatte der einsame Schwertkämpfer jedoch keinen Fürsten, dem er sich aufopferte, und steckte diese Energie in die Perfektionierung seiner selbst. Die fehlende Loyalität vieler Samurai zu einem Fürsten folgte aus der Schlacht von Sekigahara 1600. Diese hatte dazu geführt, dass viele Samurai der Verliererseite ihre Anstellungen verloren hatten und als Ronin durch das Land ziehen mussten, denen ihre Ehre über alles ging.

„He complements the peacetime loyal retainer, for during war courage is required in addition to submission. Musashi’s chaste warrior also complements Choshingura in terms of period film iconography. Since, unlike Oishi, he had no master to serve his brand of courage is divorced from loyalty and even mounted in a peculiar egoism.”⁴⁰⁷

3.2.4 Antiheld

Japanische Autoren wurden in diesem Fall von dem aus Russland stammenden nihilistischen Helden, aber auch von *kabuki*-Stücken, die von Dieben, Zuhältern und ausgestoßenen Priestern

⁴⁰⁵ Ebd.

⁴⁰⁶ Anderson, „Japanese Swordfighters and American Gunfighters“, S. 10f.

⁴⁰⁷ Barrett, *Archetypes in Japanese Film*, S. 45.

handelten, inspiriert.⁴⁰⁸ Einer der ersten Romane, welcher sich mit dieser Thematik befasste, war „The Great Bodhisattva Pass“ von Kaizan Nakazato. Er schrieb daran von 1913 bis 1941, ließ ihn aber unvollendet, was Regisseure nicht davon abhielt, 1935 die erste Filmversion des Stoffes in die Kinos zu bringen. Figuren, die auf dem Hauptcharakter Ryunosuke Tsukue basierten oder durch ihn inspiriert wurden, tauchten dagegen ab 1923 in den unterschiedlichsten Filmen auf. Neu war bei diesen Filmen, zum Beispiel „The Serpent/Orochi“ von 1925, dass es sich bei den Antihelden um Ausgestoßene handelte, die unter anderem gegen Regierung und Behörden kämpften. Allerdings standen sie hierbei auf verlorenem Posten.⁴⁰⁹ Alle ihre Anstrengungen etwas zu ändern oder sich zu rehabilitieren, waren zwecklos und führten in den Untergang, was den Schicksalen der Helden Kinji Fukasakus sehr ähnlich ist. Dies trifft in gewissen Aspekten auch auf das nächste Beispiel des Antihelden zu.

Die Figur des Sazen Tange basiert ebenfalls auf einem Roman, der 1927 in einer Zeitung erschien und 1928 zum ersten Mal verfilmt wurde. In ihr sieht Anderson eine Vereinigung von *giri* und *ninjo*, sowie die fatalen Folgen die daraus entstehen können.⁴¹⁰

„[...] the *ronin* named Sazen sacrifices everybody—enemies, friends, by-standers, lovers, and police—who would hold him back from his determined goal. In the character of Sazen Tange, *giri* and *ninjo* are united. He chooses to be dominated by one obligation which is also his single *ninjo*: revenge. According to the particular plot of a picture, Sazen seeks either to destroy his father's murderers or to avenge himself against those who have ousted him from his clan.“⁴¹¹

Die düsteren *jidaigeki* der 1920er und 1930er hatten laut Standish ihren Ursprung in der Wirtschaftskrise und verschwanden zwischenzeitlich aus den Kinos. Erst in den 1960ern, zu Zeiten der japanischen Neuen Welle, den damit einhergehenden Veränderungen und dem generellen Pessimismus durch Umweltverschmutzung, Korruption und Turbokapitalismus wurden sie wieder vermehrt produziert. Sie brachen häufig mit den mythenbehangenen Samurai-Idealen und wurden in dieser Hinsicht von den *ninkyō-eiga* ersetzt.⁴¹²

3.2.5 Nihilismus

Die nihilistischen Antihelden der 1920er und 1930er Jahre waren Ausgestoßene der Tokugawa-Gesellschaft und werden von Isolde Standish einem Sub-Genre des *jidaigeki*, dem *matatabi-mono*, zugeordnet, welcher auch Wanderer- oder Vagabundier-Film genannt wird. Sie zeichneten sich

⁴⁰⁸ Vgl. Thornton, *The Japanese Period Film*, S. 53.

⁴⁰⁹ Vgl. Barrett, *Archetypes in Japanese Film*, S. 36.

⁴¹⁰ Vgl. Ebd.

⁴¹¹ Anderson, „Japanese Swordfighters and American Gunfighters“, S. 6.

⁴¹² Vgl. Standish, *A new History of Japanese Cinema*, S. 107.

durch eine eigene Form des Nihilismus aus, der sich in den *jidaigeki*- und den *ninkyō-eiga* der 1960er Jahre verändert hatte.

„The ‘nihilism’ of the 1925 *The Serpent*-style film is grounded in the heroes’ alienation from the community through the failure of morale concepts of justice.[...] The nihilism of the 1960s’ *jidaigeki* films is, by contrast, founded on a transgressive refusal to adhere to the norms of a corrupt society. This is particularly the case in [...] the *ninkyō* yakuza films produced by Toei and epitomized through the star persona of Takakura Ken. The conscious transgression of these norms by the hero sets off a chain of events that similarly leads the hero to either a form of heroic isolationism, as in the case of Nemuri Kyoshiro, or to a search for an authentic identity in a prison community, as in the *Abashiri Prison* films of the *ninkyō* yakuza genre starring Takakura Ken. In both genres the heroes [...] are frequently described as in the literature as nihilistic in the philosophical sense of people who reject the existing social order and moral restraints. [...] Similarly, within the narratives of the Toei *ninkyō* yakuza film series, ‘money and greed’ are also posited as being at the heart of the social breakdown of the relationships between individuals. Out of this postwar linking of nihilism to a specific geo-historical configurations of mise-en scène, through the hero’s rejection of the society founded on utilitarian principles, the individual emerges pure and untainted.“⁴¹³

Nakazato ließ sich für seinen Antihelden zwar vom russischen Nihilismus inspirieren, es gibt jedoch grundlegende Unterschiede zwischen dem russischen und japanischen Nihilismus:

„This nihilism is quite different from the Russian nihilism, the sacrifice of any future in the new order through crime or sin committed for the sake of establishing the new order. This Japanese nihilism, Nakatzo’s nihilism, is based on Buddhism, on the idea of a world with no Buddha and no salvation, on a political context which gives no hope for a new order.“⁴¹⁴

Auch Isolde Standish zufolge hat der Nihilismus in Japan eine andere Bedeutung als im Westen:

“Nihilism is a term adopted into the Japanese lexicon and transliterated from the English as *nihirizumu* thus carries positive meanings of the heroic in that the material world is rejected in favour of some higher abstract spiritual system of values symbolized by the heroes’ martial skill and confused with star persona. In broad terms, there is a subtle historical shift in emphasis in that in the earlier 1920s’ films of *The Serpent*-mould the hero is not only unjustly excluded by society but is physically forced into some form of submission or symbolic castration. In these latter, postwar films it is the hero who ultimately chooses to

⁴¹³ Standish, *A new History of Japanese Cinema*, S. 277f.

⁴¹⁴ Thornton, *The Japanese Period Film*, S. 35.

reject a corrupt society, and out of the rejection he defines himself as an autonomous and moral individual.”⁴¹⁵

3.2.6 Ikonografie des *ninkyō-eiga*-Helden

Wie bereits erwähnt, übernimmt die Ikonografie der Protagonisten des *ninkyō-eiga*, Barrett zufolge, Elemente des „Loyal Retainer“, des „Tormented Lord“ und des „Chaste Warrior“ der *jidaigeki*. Allerdings zeigt der Yakuza-Filmheld, anders als zum Beispiel der „Loyal Retainer“, nicht nur Loyalität zu einer einzelnen Person, sondern zu der Gruppe, der er angehört,⁴¹⁶ da er in einigen Fällen selbst der *oyabun* ist. Auch gilt diese nicht nur seinen Gefolgsleuten, sondern den Bauarbeitern, Handwerkern und Händlern, die von ihm abhängig sind und von den verfeindeten Yakuza unterdrückt oder bedroht werden. Zu einem Bruch mit dieser keuschen und pflichtbewussten Vorgehensweise kommt es am Ende der 1960er. Der Protagonist unterdrückt nun nicht mehr seine Gefühle, sondern lässt ihnen freien Lauf und weigert sich seinem *oyabun* in blindem Gehorsam zu folgen. Genau diese Charakterzüge werden von den aufkommenden *jitsuroku-eiga* weitergeführt. Er nimmt nun Züge des von Barret und Thornton charakterisierten Antihelden an. In vielen Fällen übernehmen die Yakuza-Helden auch Elemente des von Ivan Morris charakterisierten tragischen Helden, wie zum Beispiel das Prinzip der Aufrichtigkeit. Ihre Gegner vertreten dagegen das Prinzip des Realitätsdenkens.

Falls im *ninkyō-eiga* die Beziehung zu einem *oyabun* besteht, nimmt dieser die Rolle Asanos ein, ist hier im Gegensatz zum *chushingura* jedoch die ältere Figur, wohingegen der Gefolgsmann, anders als Oishi, nun jung oder mittleren Alters ist. Er kämpft für seinen *oyabun* gegen einen feindlichen Boss, der Kira repräsentiert. Der junge Held der 1960er, dessen populärster Darsteller Ken Takakura war, glich Musashi in der Verweigerung, seinen sexuellen Trieben nachzugeben, und kam Frauen nur näher, falls diese im Sterben lagen. Auch verschob sich seine enge Beziehung häufig vom *oyabun* zu einem gleichaltrigen oder etwas älteren durch *kyōdaibun* verbrüdereten Yakuza, wodurch die Liebesgeschichte unter Männern vom *chushingura* bestehen blieb.⁴¹⁷ Die Verbindung zweier Brüder schwächte darüber hinaus die *oyabun/kobun*-Beziehung ab:

„[...] there is a clear breakdown in the vertical ties formerly founded on loyalty in favor of lateral ties based on a voluntary homosocial bonding.”⁴¹⁸

Für Standish ist die enge Bindung zwischen zwei Männern ein essentieller Teil der *ninkyō-eiga* und auch der *jitsuroku-eiga*. Bei den *ninkyō*-Filmen stellten diese Freundschaften, neben der Abschwächung der *oyabun/kobun*-Verbindung, die allerdings noch immer ein zentrales Thema war,

⁴¹⁵ Standish, *A new History of Japanese Cinema*, S. 278.

⁴¹⁶ Vgl. Barrett, *Archetypes in Japanese Film*, S. 64.

⁴¹⁷ Vgl. Ebd., S. 65-68.

⁴¹⁸ Standish, *A new History of Japanese Cinema*, S. 296.

auch eine nostalgische Rückbesinnung auf edlere Zeiten dar:

“The *Abashiri* series, along with the other two main *ninkyō* series starring Takakura Ken, *Tales of Japanese Chivalry* and *Remnants of Chivalry in the Showa Era*, present male homosocial bonding as a traditional virtue and principal site of male connectedness that the modern age of industrial capitalism was increasingly eroding.”⁴¹⁹

Der Yakuza-Held mittleren Alters, häufig dargestellt von Koji Tsuruta, war hingegen oft verheiratet oder verliebte sich im Laufe der Handlung.⁴²⁰ Er vernachlässigte seine Ehe oder Liebschaft aber, um sich daraufhin ganz der Männerfreundschaft oder der Treue zu seinem Boss hinzugeben.⁴²¹ Schilling hierzu:

„If Takakura was the quintessential *tateyaku*, a player of many roles who was shy with the ladies but fearless with the sword, Tsuruta was the master of *gaman* (stoic endurance), who could be counted on to always do the right *jingi* thing but was also capable of falling passionately, even desperately, in love.”⁴²²

Die Protagonisten waren aber immer in aussichtslosen Situationen gefangen, aus denen es nur einen Ausweg gab. Thornton bezieht sich im folgenden Zitat zwar auf die *matatabi-mono*, die in der Tokugawa-Periode angesiedelt waren, es lässt sich aber auch auf ihre Pendants der Taisho- und frühen Showa-Zeit anwenden:

„The world of the Tokugawa-period gambler, his obligation to his godfather (*oyabun*) and loyalty to the society of gamblers, enforced by threat of violence, represent the plight of the modern common soldier, more likely than not an impoverished peasant, conscripted to kill at the order of his ultimate patron and father figure, the emperor. The act of killing both identifies the group and binds him irrevocably to it. No matter how noble or tragic the hero, played by stoic Takakura Ken or the romantic Tsuruta Koji, the lesson is the same: killing, for whatever reason, places one outside the society of human beings; imprisonment and death are the only possible results. The gambler, as a traditional tragic hero, is a sympathetic figure; the *matatabi-mono* and the *ninkyō-eiga* are traditional Buddhist pictures of hell, of the *shuraba*.”⁴²³

Diese Geschichten sollen Mitleid bei den Zuschauern hervorrufen, aber durch ihren drastischen Ausgang auch immer dafür sorgen, dass sie ihren Idolen nicht nacheifern. Der Akt des Tötens wird im *matatabi-mono* als eindeutig böse Handlung angesehen und dies zieht sich von diesem

⁴¹⁹ Ebd., S. 301.

⁴²⁰ Vgl. Schilling, *The Yakuza Movie Book*, S. 28.

⁴²¹ Vgl. Barrett, *Archetypes in Japanese Film*, S. 68.

⁴²² Schilling, *The Yakuza Movie Book*, S. 29.

⁴²³ Thornton, *The Japanese Period Film*, S. 105.

Literaturgenre bis zu den *ninkyō*-Filmen:

„[...] by stoically adhering to the code, the gambler's code, which is the soldier's code, he loses the relationships that define him as a human being, those with a woman and a good friend. No longer human, like his counterpart the samurai, he vents his rage against a perverted system of loyalty in a bloody orgy of violence that rips apart the net of obligations in which he was trapped.”⁴²⁴

Das offen zur Schau gestellte Leiden des Protagonisten, insbesondere Ken Takakuras hier am Beispiel der „Abashiri“-Reihe, stellt laut Isolde Standish aus japanischer Sichtweise das Ideal der Männlichkeit dar:

“It is this ‘reflexive masochistic’ position, or in Japanese terms the display of *shinbo* (endurance or stoicism), that these films privilege and cast as a defining characteristic of an ideal masculinity. As Sato (1996 vol 3) argues, the Takakura Ken star persona is the 1960s’ equivalent of the *kabuki shinbo tateyaki* in that he displays a stoic perseverance in order to preserve ‘traditional virtues’ (*bitoku*). [...] The first and most common is a display of Tachibana’s ability to dominate his opponents by being able to withstand greater amounts of pain. The second is in the form of remonstrance which, if taken to the point of death, is traditionally referred to in Japanese as *shi no kogi* (a protest death). The two patterns however, are not by any means mutually exclusive and are often combined.”⁴²⁵

Dieses Leiden und die Geduld des Protagonisten treffen auf einen Großteil der *ninkyō-eiga* zu und auch den *jitsuroku-eiga*-Hauptfiguren bleiben sie nicht erspart, wenn sie auch nicht die Geduld ihrer Vorgänger besitzen, sich unentwegt erniedrigen zu lassen. Auch ist den von Takakura im *ninkyō-eiga* dargestellten Charakteren jede Form des Sadismus, anders als jenen Takeshi Kitanos oder Bunta Sugawaras, fremd, da die *ninkyō*-Filme immer sympathische Helden zeigen, die die Gunst der Zuschauer gewinnen sollen. Der Held bringt nur dann Gewalt zum Einsatz, wenn es darum geht, seine Stellung innerhalb der Gruppe oder in dem klassischen Endkampf gegen die personelle Übermacht der feindlichen Yakuza-Gang zu bestimmen. Dieser Kampf ist aus den *jidaigeki-eiga* übernommen worden und dient dazu, die überlegene physische und spirituelle Kraft des Protagonisten unter Beweis zu stellen.⁴²⁶ Ein wichtiger Bestandteil ist darüber hinaus der, auch in vielen *jidaigeki*-Filmen vorhandene, *giri/ninjo*-Konflikt.

“In Japanese films, *giri* is not based on abstract commitment or on natural law. It is tangible. *Giri* implies active relationship. Obligations are acquired because an obligee at one time

⁴²⁴ Ebd.

⁴²⁵ Standish, *Myth and Masculinity in the Japanese Cinema*, S.174-176.

⁴²⁶ Vgl. Ebd., S. 179.

performed deeds which the obligor must eventually repay. One therefore owes *giri* to one's parents, one's relatives, one's lord, one's employer, one's group. They in turn may owe *giri* to the individual. The nature of the obligation is often bound by the kind of societal relationship that exists between parties. It particularly depends on whether one is in a socially defined inferior or superior position to another. It is not inherently a simple dominance-submission relationship. *Giri* describes a relationship that is ideally more feudal than authoritarian because it implies mutual responsibilities.”⁴²⁷

3.2.7 matatabi-mono

Geschichten über die Yakuza kamen kurz nach dem Entstehen der *bakuto* und *tekiya* auf. Anfang des 20. Jahrhunderts kreierte Hasegawa Shin ein eigenes Literatur- und Theatergenre, genannt *matatabi-mono*, in welchem er, wie bereits erwähnt, Geschichten über die unteren Schichten wie zum Beispiel Ronin oder umherziehende Yakuza, insbesondere *bakuto*, verfasste. Er orientierte sich dazu an jenen *kabuki*-Stücken, die sich mit Menschen, die zwielichtigen Berufen nachgingen der einfachen Bevölkerung und den Armen befassten. Mit seinem ersten großen Erfolg „Tokijiro from Kutsukake“, der von einem umherziehenden Yakuza handelte, schuf Hasegawa sozusagen den Prototypen des *matatabi-mono*. Durch die Tatsache, dass sie auf Japans Straßen wandern mussten, verachteten sie sich selbst und wurden auch von der Gesellschaft verachtet, da Umherziehende und Bettler in der Tokugawa-Periode die unterste Klasse darstellten und als nicht-menschlich bezeichnet wurden. Im Gegensatz zu Nakatzos, der den Nihilismus in den Historienepen etablierte, etablierte Hasegawa den Humanismus in diesem Genre. Denn auch wenn seine Protagonisten dazu verdammt waren, ihr Dasein auf den Straßen zu fristen, so gab Hasegawa ihnen immer die Möglichkeit, ihre Würde und den ihnen entgegengebrachten Respekt zurückzuerlangen. Dies konnte durch gute Taten oder durch die Zurschaustellung des eigenen Mutes bewerkstelligt werden.⁴²⁸

„Significantly Hasegawa’s writing provided a new type of vagabond for filmmakers: the prototypical yakuza who becomes a criminal outcast out of *sheer necessity* and who seeks to free himself from the bondage imposed by his gang. Here the formula plots out the *yakuza*’s shift from in-group (society) to outer group (social outcasts). The corollary crisis results from his futile attempt to break the code of *giri* demanded by the group he has joined“⁴²⁹

Auch stellte er die Yakuza als ehrenwerte Gauner dar, welche der Zivilbevölkerung halfen und die Treue zu ihrem Boss als höchstes Gut ansahen. Sie orientierten sich an *bushido*, nach dessen Leitsätzen sie Schmerzen oder gar den Tod stoisch über sich ergehen ließen.⁴³⁰ Sie blieben

⁴²⁷ Anderson, „Japanese Swordfighters and American Gunfighters“, S. 4.

⁴²⁸ Vgl. Thornton, *The Japanese Period Film*, S. 37.

⁴²⁹ McDonald, „The Yakuza Film“, S. 170.f.

⁴³⁰ Vgl. Kaplan/Dubro, *Yakuza*, S. 16f.

allerdings immer Ausgestoßene der Gesellschaft:

„The fate of the heroes/heroines of these films is either resignation to the realities of modern life or, if they refuse accept the world as it is, as do the heroes of the *matatabimono*, death or incarceration in goal is the only alternative as there is no legitimate place in society for them“⁴³¹

Donald Richie zufolge werden die Yakuza ihren Samurai-Vorbildern nicht gerecht, sieht sie aber dennoch in der Tradition des *chusingura*:

„Yakuza etiquette is really a parody of the samurai code, and its expression is actually a continuation of what one critic called the ‘Chusingura mentality’. With such ‘Japanese’ virtues as loyalty, dedication, and subservience inculcated, one might have thought that a lasting popularity was assured.“⁴³²

3.3 Erste Filme

Die ersten Yakuza-Filme entstanden in den 1920er Jahren, in jener Zeit, die als das „Goldene Zeitalter“ des japanischen Films bezeichnet wird. Vorläufer des Genres waren Ninja-Filme, die sich ebenfalls mit Gesetzlosen, wie Ishikawa Goemon, der 1594 wegen versuchten Mordes an dem Feldherrn Toyotomi Hideyoshi hingerichtet worden war, befassten. Zwischen 1912 und 1950 entstanden zwölf Filme über Goemons Leben, der, im Gegensatz zu den meisten *jidaigeki*-Helden, nicht seinen Fürsten rächen wollte, sondern den Tod seiner Frau oder das Massaker an seinem Heimatdorf. Mit dem versuchten Mord an einem Fürsten stellte er sich auch unverhohlen gegen die absolute Macht der Autoritäten. Der erste Yakuza-Film aus dem Jahre 1927, „A Dairy of Chuji’s Travels“ von Ito Daisuke, greift die populäre Geschichte des Gesetzlosen Kunisada Chuji auf, welcher von 1810 bis 1850 lebte und quasi eine japanische Variante von Robin Hood darstellt.⁴³³ Sie handelt von einem jungen Mann, der seine legale Arbeit aufgibt, den Yakuza beitrifft und infolge dessen einen, die Bevölkerung unterdrückenden, Magistrat bekämpft. In zwei weiteren Filmen zog Chuji alleine durch Japan, um immer wieder Entscheidungen zu treffen, die von *jingi*, *giri* und *ninjo* beeinflusst waren und ihn deshalb stets in Gefahr brachten.⁴³⁴ Inhuiku Yomota sieht in ihm auch deutliche Parallelen zum Antihelden Sazen Tange, dessen Romanreihe im selben Jahr wie „A Dairy of Chuji’s Travels“ erschien.

„In dem zusammen mit Okochi Denjiro erstellten Dreiteiler *Chuji tabi nikki* sowie in der Serie „Sazen Tange“ sind die Hauptakteure jeweils von den Mächtigen vertrieben

⁴³¹ Standish, *A new History of Japanese Cinema*, S. 62.

⁴³² Richie, *A Hundred Years of Japanese Film*, S. 209.

⁴³³ Vgl. Thornton, *The Japanese Period Film*, S. 97.

⁴³⁴ Vgl. Schilling, *The Yakuza Movie Book*, S. 21.

Existenzen, die vom Gefühl des Scheiterns und einer universellen Bedeutungslosigkeit gepeinigt, ihr Leben fristen.“⁴³⁵

Durch den großen Erfolg der Trilogie entstanden in den folgenden Jahren viele Filme ähnlicher Thematik. Auf der Suche nach passenden Geschichten wurden viele Werke der beiden Autoren Hasegawa Shin und Kobozawa Kann verfilmt. Die Geschichten hatten oft einen tragischen Ausgang und endeten entweder mit dem Tod oder der Verhaftung des Helden. Auch waren sie zwischen ihrem Individualismus und der Verantwortung Verwandten oder Freunden gegenüber hin- und hergerissen.⁴³⁶ Es waren sympathische Figuren, denen es offenbar unmöglich war, sich in die Gesellschaft zu reintegrieren, so sehr sie es auch versuchten.⁴³⁷

Ein besonders wichtiger Aspekt in den Yakuza-Filmen ist der *giri/ninjo*-Konflikt, welcher das Handeln der Protagonisten beeinflusst und auch deren Verpflichtungen der Gruppe gegenüber den eigenen persönlichen Wünschen entgegenstellt. Die innere Zerrissenheit, zu welcher *giri* und *ninjo* führen können, kommt in dem auf Hasegawas *matatabi-mono* basierenden Film „Kaketoji Tokijiro“ von 1929 zum Ausdruck. Hier nimmt ein umherziehender Yakuza die Gastfreundschaft eines fremden Bosses an und wohnt drei Tage bei ihm. Um diesen Gefallen zurückzuzahlen, muss er an einem Kampf gegen eine befeindete Gang teilnehmen und soll in der Folge die gesamte Familie eines Gegners auslöschen. Der Yakuza verweigert jedoch die Ermordung mit dem Verweis auf *jingi*, da es ihm der Ehrenkodex verbiete, Unschuldigen zu schaden. Er fühlt sich dennoch schuldig, da er seinem Gastgeber den Wunsch verweigert hat. Dieser Gegensatz von *giri*, dem Gehorsam dem Boss gegenüber, und *ninjo*, dem Schutz der Unschuldigen, zieht sich durch viele Jahrzehnte, in denen sich dieses Genre immer wieder veränderte.⁴³⁸

„In the wandering-gambler piece, degradation is represented by the plight of wandering gambler forced to pay for his one-night's board and lodging (isshuku-ippa) with a gang boss by killing a stranger. This plight has been likened by film critic Sato Tadao to that of the drafted soldier given his room and board (a considerable boon for many impoverished farmer's sons) and thereby indebted to the emperor (as the great *oya*, or "father") to kill men like himself, strangers on the battlefield. The hero of the eponymous *Tikojiro* from *Kutsukake* regains his dignity and self-respect through a single act of mercy: Tikojiro kills a gambler like himself, but refuses to kill his wife and child, saves them, and finds himself saved. He leaves the gambler's world. When the woman dies, he goes on with her son.“⁴³⁹

⁴³⁵ Yomota, *Im Reich der Sinne*, S. 60.

⁴³⁶ Vgl. McDonald, „The Yakuza Film“, S. 170.

⁴³⁷ Vgl. Schilling, *The Yakuza Movie Book*, S. 21.

⁴³⁸ Vgl. McDonald, „The Yakuza Film“, S. 172.

⁴³⁹ Thornton, *The Japanese Period Film*, S. 38.

Aufgrund der Tatsache, dass viele dieser Filme einem Yakuza folgten, der, um den Machtkämpfen in den Städten zu entkommen, durch das Land wanderte, wurde das Genre auch Vagabundier-Film genannt.⁴⁴⁰

„Der Vagabundierfilm bot einen attraktiven Weg, in einer Zeit, die sich allmählich einem kritischen Punkt näherte, eine Distanz vom Bann der Gemeinschaft mittels Rückverweis auf den Nihilismus zu suchen.“⁴⁴¹

Allerdings waren nicht alle Charaktere der damaligen Zeit in diesem aussichtslosen Kreis gefangen. Manche Helden verzichteten freiwillig auf hochangesehene Stellungen und erfreuten sich stattdessen an ihrer persönlichen Freiheit und Unabhängigkeit. Auch sie zogen einsam umher, allerdings nicht als Getriebene oder Verfolgte, sondern sie folgten ihrem freien Willen.⁴⁴²

3.4 Nachkriegszeit

Die ehemals pessimistische Darstellung änderte sich in der Nachkriegszeit hin zu einer optimistischeren Variante. Waren vor dem Krieg viele Filme von dem *giri/ninjo*-Konflikt durchzogen, aus dem es oft keinen Ausweg gab, wurden die Yakuza-Figuren in den 1950ern durchwegs positiv dargestellt. Diese Zeit führte zu einer Welle an *jidaigeki*-Produktionen und in weiterer Folge zu einem Wiederaufleben des Yakuza-*eiga*. Die Helden waren nun keine umherziehenden Einzelgänger mehr, sondern starke charismatische Bosse, die auch das wiedergewonnene japanische Selbstvertrauen nach dem Wirtschaftsaufschwung widerspiegeln. *Giro/ninjo* steht nun auch häufig nicht mehr allein für den Protagonisten, sondern für die Gruppe, in der er sich bewegt oder die er anführt. Die Ambivalenz führt hier zu einer klaren Einteilung in Gut und Böse sowie einem schlussendlichen Sieg der guten Yakuza-Gang.⁴⁴³ Herbert zu den *ninkyō-eiga*:

„Nach dem zweiten Weltkrieg boten Yakuza-Filme vielfache Identifikationsmöglichkeiten. Und mit dem Kabuki haben sie gemein, daß sie extrem stilisiert und ritualistisch sind. In Handlung, Rollenbesetzung und Showdown (meist dramatischer Tod des Helden) sind sie unausweichlich vorgezeichnet.“⁴⁴⁴

Gegen Ende der 1950er Jahre wurden die Schauplätze mehr und mehr in die Gegenwart verlegt und die Geschichten wiederum von Hollywoods Gangsterfilmen beeinflusst. Einer der größten Erfolge jener Zeit war „Hana to Arashi to Gang“ von 1961 mit Ken Takakura in der Hauptrolle, der bald

⁴⁴⁰ Vgl. Yomota, *Im Reich der Sinne*, S. 59.

⁴⁴¹ Ebd.

⁴⁴² Vgl. McDonald, „The Yakuza Film“, S. 173.

⁴⁴³ Vgl. Ebd.

⁴⁴⁴ Herbert, *Japan nach Sonnenuntergang*, S. 147.

darauf zu einem der Superstars des *ninkyō-eiga* wurde:⁴⁴⁵

„[...] Ken Takakura, who created a new image of macho stardom and would later become an enduring icon personifying the Japanese male ideal for millions. Think of John Wayne with a sword.“⁴⁴⁶

Takakura selbst erklärt sich seine enorme Popularität so:

„But I think that the reason the general public identified with the roles I played, was that they were struck by my stance as a man who unrelentingly stands up to absurd injustices. It wasn't just that I was just going off to a sword fight, but that my character was willing to sacrifice himself in order to protect the people important to him.“⁴⁴⁷

3.4 Ninkyō-eiga

Zu Beginn der 1960er wurden die Yakuza in äußerst positivem Licht dargestellt. Die Filme dieser frühen Periode werden als *ninkyō-eiga* bezeichnet, was ins Englische übersetzt so viel wie „films of a chivalrous nature“ bedeutet. Sie spielten zu großen Teilen in der Taishō-Zeit sowie der Vorkriegs-Showa- und frühen Nachkriegs-Showa-Zeit und handelten von ehrenwerten *bakuto* und *tekiya*, deren Handlungen von den Idealen der Samurai und dem sich daran orientierenden Yakuza-Ehrenkodex *jingi* diktiert waren.⁴⁴⁸ Die Filme legen laut dem Waffmeister Ryozo Ueno Wert auf Pflichtgefühl und Menschlichkeit, wodurch der Geist der Samurai zu spüren sei.⁴⁴⁹ Yomota zu dem Samurai-Bezug in den *ninkyō-eiga*:

„Die Protagonisten gaben sich nun asketisch und aufrichtig, verkörperten gleichsam die japanische Lesart der konfuzianischen Moralvorstellungen. Obgleich historisch unsinnig, werden sie – während sie in der Moderne leben – in einer Weise dargestellt, als seien sie legitime Vertreter seiner Samurai-Ethik, wie sie während der Edo-Zeit vorgeherrscht habe.“⁴⁵⁰

Tsutsui beschreibt die *jidaigeki*-Bezüge laut Standish so:

„[...] *jidaigeki* films have offered distinctive and splendid models for life. In these films is conveyed the sense that people should live this way. [...]The quasi-*jidaigeki* of the *ninkyō* films starring Takakura Ken and Tsuruta Koji continued to offer this distinctive image of

⁴⁴⁵ Vgl. Schilling, *The Yakuza Movie Book*, S. 22.

⁴⁴⁶ Ebd., S. 27.

⁴⁴⁷ Adelstein, Jake/Nathalie-Kyoko Stucky, „Yakuza Movie Icon Takakura Ken Talks To JSRC About Yakuza Movies“, *Japan Subculture Research Center*, 31.1.2014, <http://www.japansubculture.com/yakuza-movie-icon-takakura-ken-talks-to-jsrc-about-yakuza-movies-exclusive/>, Zugriff: 10.7.2014.

⁴⁴⁸ Vgl. McDonald, „The Yakuza Film“, S. 167.

⁴⁴⁹ *Yakuza-Kino*, 00:28:30-00:28:40.

⁴⁵⁰ Yomota, *Im Reich der Sinne*, S. 134.

people through the ethos 'help the weak and frustrate the strong.' ”⁴⁵¹

Die 1960er werden als das Goldene Zeitalter des Genres bezeichnet, welches ab der Mitte des Jahrzehnts zusehends von Toei dominiert wurde. Die Erfolge und hohen Einspielergebnisse brachten die anderen Filmproduktionsgesellschaften in Zugzwang. Nachdem Toeis *ninkyō-eiga* den bisher sehr erfolgreichen Actionfilmen Nikkatsus im Laufe der 1960er die Kundschaft abspenstig gemacht hatten, versuchte auch dieses, in dem Genre Fuß zu fassen.⁴⁵² Die von amerikanischen Gangsterfilmhelden beeinflussten Actionhelden mussten Figuren weichen, die wiederum aus den Charakteren der Samurai-Epen und der japanischen Gangkultur entwickelt worden waren.⁴⁵³ Die dritte Firma, welches sich mit der Thematik befasste, war Daiei, konnte mit Toei allerdings nicht mithalten, was Erfolg und Produktionsmenge betraf.

Der in den *ninkyō-eiga* essentielle Kampf zwischen Gut und Böse war schon vielen *jidaigeki*-Filmen Toeis in den 1950er Jahren zu eigen gewesen. Der Wechsel von *jidaigeki* zu *ninkyō* hatte, durch die damit einhergehende Darstellung einer moderneren Zeit, für Toei auch ökonomische Gründe. Da der Wiederaufbau Japans durch den Wirtschaftsaufschwung immer weiter fortschritt und es zu einer allgegenwärtigen Modernisierung der Städte gekommen war, wurde es immer schwieriger, geeignete Drehorte für die Historienfilme der Edo-Zeit zu finden. Laut Richie waren zudem der Aufbau der Filme und die Dreharbeiten auf höchstmögliche Effektivität getrimmt:

“Stylistically conservative, the yakuza genre was further a "rationalized" product in that it was constructed of standard units: the "return" scene, the "identification" scene, the "reconciliation" scene. These were shot, from film to film, in more or less identical fashion. Like many traditional Japanese cultural products, the films were constructed of modules, one attached to another. Not only did they resemble the *chambara* in this way, they even reflected Onoe Matsunosuke's methods - one duel per reel. Such rationalization also means a product which is cheaper to make and easier to distribute, thus reducing the unit price.”⁴⁵⁴

Einer der ersten *ninkyō-eiga* war „Theater of Life: Hishakaku“⁴⁵⁵, der auf dem gleichnamigen Roman von Koyo Ozaki basierte welcher 1936 schon einmal verfilmt worden war und dem noch weitere filmische Neuinterpretationen folgen sollten.⁴⁵⁶ Er etablierte Ken Takakura und Koji Tsuruta als zwei der wichtigsten Schauspieler jenes Genres und definierte viele Regeln, an die sich die Regisseure in den kommenden Jahren mehrheitlich hielten. Tsuruta spielt darin einen Yakuza

⁴⁵¹ Tsutsui, *Jidaigeki eiga no shiso*, zit. n. Standish, *A new History of Japanese Cinema*, S. 275.

⁴⁵² Vgl. Schilling, Mark, *No Borders, no Limits. Nikkatsu Action Cinema*, Godalming: FAB Press 2007, S. 19.

⁴⁵³ Vgl. Schilling, *The Yakuza Movie Book*, S. 23.

⁴⁵⁴ Richie, *A Hundred Years of Japanese Film*, S. 209.

⁴⁵⁵ *Jinsei gekijo. hisha kaku*, Regie: Tadashi Sawashima, JP 1963.

⁴⁵⁶ Vgl. McDonald, Keiko I., *From Book to Screen. Modern Japanese Literature in Films*, Armonk, NY: Sharpe 2000, S. 21

namens Hishakaku, der sich, aus Liebe zu seiner Frau Otoyō, unter den Schutz eines *oyabun* namens Konin stellt. Die dadurch entstandene Verpflichtung diesem gegenüber führt dazu, dass Hishakaku eine befeindete Yakuza-Gruppe angreift und dafür ins Gefängnis muss. Während seiner Haftstrafe verliebt sich Takakuras Charakter, der an dem Angriff ebenfalls beteiligt war, aber nicht verhaftet wurde, in Otoyō, ohne zu wissen, dass eine Verbindung zwischen Hishakaku und Otoyō besteht. Konin wird währenddessen von einem feindlichen Clan ermordet.

Takakuras Darstellung weicht hier stark von jener seiner späteren Filme, die ihn zu einem Idol junger japanischer Männer machen werden, ab. Der Film zeigt ihn als einen von Gefühlen Getriebenen, der Otoyō um jeden Preis besitzen will, der verzweifelt, als er die Wahrheit über ihre Ehe erfährt, und der sein Leben dafür geben würde, um die bei Hishakaku entstandene Schuld zu tilgen. Auch lassen seine Schwertkampfkünste zu wünschen übrig, was in einem aussichtslosen Angriffsversuch auf Konins Mörder, der mit Takakuras Tod endet, offensichtlich wird. Hishakaku will zunächst nichts mehr von Otoyō wissen und versucht ein normales Leben als einfacher Arbeiter zu führen. Als er jedoch ebenfalls die Wahrheit über Konins Tod erfährt, zwingt ihn *giri* dazu, zu handeln und seinen Beschützer zu rächen. Er stellt sich allein mit einem *tanto* bewaffnet seinen Gegnern, und der Film endet offen.

Richtungsweisend war in „Theater of Life: Hishakaku“ die Ergebenheit der Charaktere gegenüber ihren Verpflichtungen und die dadurch entstehende Vernachlässigung von allem anderen, seien es nun die Frau, Freunde, Freiheit oder der Wunsch nach einem besseren Leben. Auch wurde die Unterdrückung der Bevölkerung durch feindliche Yakuza-Gruppen und die unabkömmliche Stütze, die die rechtschaffenen Yakuza für die japanische Gesellschaft darstellten, thematisiert.

Die Handlungen waren von der feudal geprägten Edo-Zeit in das frühe 20. Jahrhundert, in die Taishō-Zeit und die Vorkriegs-Showa-Zeit, verlegt worden. Jene Zeit in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts war, abgesehen von der Weltwirtschaftskrise, vom rasanten wirtschaftlichen sowie militärischen Aufstieg Japans geprägt. Einige der Filme spielten auch in der Nachkriegs-Showa-Zeit, als die Yakuza essentiell für die Versorgung der japanischen Bevölkerung waren. Die Schauplätze wechselten von den vormals ländlich geprägten Gegenden der Dörfer und Handelsstraßen in die wachsenden Großstädte. Hier konnten sowohl die *bakuto* mit ihrem Glücksspiel als auch die *tekiya* mit ihrem Handel und Baugewerbe florierende Geschäfte aufbauen. Allerdings änderte sich nur wenig an der Schwarz/Weiß-Darstellung. Es kämpften wieder gute Banden, die dem Gebot des *jingi* folgten, gegen Böse, welche sich, in den Zeiten des Aufschwungs, nur für Geld interessierten und mit korrupten Politikern zusammenarbeiteten.⁴⁵⁷

Obwohl der Protagonist stets versuchte, die Konflikte friedlich zu lösen, wurde er im Laufe der

⁴⁵⁷ Vgl. McDonald, „The Yakuza Film“, S. 174.

Handlung immer wieder herausgefordert und bis zum Äußersten getrieben, ertrug dies alles aber bis zu einem gewissen Punkt mit stoischer Geduld (*gaman*).⁴⁵⁸ War dieser Punkt überschritten, entlud sich der Zorn des Helden zumeist in einem blutigen Showdown, in welchem er, gebunden an den Ehrenkodex *giri*, gefallene Kameraden, Verwandte oder Ehepartner rächte. Dieser Kampf wurde von dem Hauptcharakter meist alleine ausgetragen, der sich mit seinem Schwert oft auch Schusswaffen gegenüber sah und dennoch triumphierte.⁴⁵⁹

„A typical Plot climaxes in the hero's sword- or gunfight resolving the issue at hand. The plot advances by means of the clear-cut oppositions familiar in Westerns [...]. These good/bad, in/out, and individual/group polarities speak clearly of cultural values and ideals. Notably absent in the prewar *yakuza* formula, however is the garden/desert opposition. Instead we shall see how the high/low dichotomy clearly reflects the vertical structure of Japanese society as a whole.“⁴⁶⁰

In manchen Fällen gesellte sich ein befreundeter oder verbrüderter Yakuza dazu, um mit seinem durch *kyodaibun* verbundenen Leidensgenossen gegen begangenes Unrecht zu kämpfen. Zumeist endete dies mit einem ehrenhaften Tod des Begleiters. Standish zu Gewalt und Tod in den *ninkyō-eiga*:

“These films uphold nostalgia-based values in contemporary society through a ritualised social conflict resolved through violence. At the level of personal intermale relations, violence is the symbolic vehicle through which power relations are maintained and renegotiated both within the group and in wider society. [...] In the 1960s *nagaremono* films that star Takakura Ken, however violence is a narrativised form of power-play between the dominant and the subordinate which ultimately restores the mythical meaningfulness of death as sacrifice.”⁴⁶¹

Dem Protagonisten blieb dieses Schicksal jedoch in den meisten Fällen erspart, er kam aber dennoch nicht um schwere Verletzungen oder eine Verhaftung durch die Polizei herum. Um die Filmreihe fortführen zu können, stirbt der Held durch seine Verletzungen einen rein symbolischen Tod, den er für seine Yakuza-Familie auf sich zu nehmen bereit ist. Ohne dieses Opfer hätte die Familie nicht weiterbestehen können, da sie andauernden Übergriffen der feindlichen Gang ausgeliefert gewesen wäre; oft gehörte hierzu der Tod des alten *oyabun*.⁴⁶²

„The good yakuza gang still resembles the forty-seven loyal retainers, though, not only in

⁴⁵⁸ Vgl. Herbert, *Japan nach Sonnenuntergang*, S. 147.

⁴⁵⁹ Vgl. Schilling, *The Yakuza Movie Book*, S.23.

⁴⁶⁰ McDonald, „The Yakuza Film“, S. 167.

⁴⁶¹ Standish, *Myth and Masculinity in the Japanese Cinema*, S. 166.

⁴⁶² Vgl. Barrett, *Archetypes in Japanese Film*, S.74.

the early death of their leader. In contrast to the bad gang who are usually presented as a motley crew who dress differently, the good gang all dress alike in traditional garb like kimono, with the crest of their boss prominently displayed as a sign of their strong sense of affiliation.”⁴⁶³

Auch die Konfliktparteien hatten sich, im Gegensatz zu den Vorgängern der Vor- und frühen Nachkriegszeit, geändert. Sie waren nicht mehr nur noch vom *oyabun/kobun*-Verhältnis geprägt, sondern von einer Rivalität auf Augenhöhe oder der *kyodaibun*-Verbindung. Des Weiteren wurden gelegentlich Dreiecksbeziehungen, wie in „Theater of Life: Hishakaku“, eingeflochten, welche zu inneren Konflikten des Helden führten, die es zu lösen galt.⁴⁶⁴

„Thus friction is caused by one *yakuza* who violates the *jingi* code by seducing a fellow *yakuza*’s woman. The hero’s feeling translates into conflict between desire for personal revenge (*ninjo*) and the loyalties of brotherhood (*giri*). In short, romance thickens and complicates the plot, and as may be expected, the ensuing rivalry becomes a plot convention to be adopted in many *yakuza* films to follow. Only when the hero finds a way to resolve the classical *giri/ninjo* issues is the film’s narrative pattern completed.”⁴⁶⁵

Ein wichtiger Aspekt dieser Filme war der Kampf des Alten gegen das Neue. Der Protagonist vertrat hier meist die traditionellen japanischen Werte, war bodenständig und setzte sich für die Schwächeren ein. Seine Gegner waren moderne Kapitalisten, die mit korrupten Politikern zusammenarbeiteten und einfache Arbeiter und Ladenbesitzer ausbeuteten. Darüber hinaus waren diese modernen Yakuza nunmehr keine Außenseiter der japanischen Gesellschaft, sondern respektable Geschäftsleute, die zum großen Teil legalen Tätigkeiten nachgingen. Dieser Kontrast wurde auch durch die Kleidung verdeutlicht, da sie, im Gegensatz zum traditionellen Kimono, oft westliche Kleidung, wie zum Beispiel Anzüge, trugen.

„The world of the gambler is divided into two camps: that of the good, represented by gamblers who restrict themselves to gambling, and the bad, who are involved in a myriad of crimes and sometimes linked to big business (polluting factories), corrupt politicians and colonialism. Good Guys wear Japanese clothes; bad guys, western.”⁴⁶⁶

Die Einteilung in gut und böse ist laut Standish allerdings nicht so einfach und hat ihren Ursprung eher in der Befolgung von traditionellen Werten als in westlichen Filmbösewicht-Schemata:

„Contestation is reflected in the films as struggles, not as in western Hollywood dramas

⁴⁶³ Ebd., S. 75-76.

⁴⁶⁴ Vgl. McDonald, „The Yakuza Film”, S. 174.

⁴⁶⁵ McDonald, „The Yakuza Film”, S. 174.

⁴⁶⁶ Vgl. Thornton, *The Japanese Period Film*, S. 104.

between the 'good' and 'bad' per se, but between competing organisations or factions which are cast in either 'good' or 'bad' roles depending on their commitments to tradition.”⁴⁶⁷

Der große Erfolg jener Filme, deren Zielpublikum hauptsächlich junge Männer waren, ist einerseits auf den für damalige Verhältnisse hohen Gewaltgrad zurückzuführen, der allerdings in den *jidaigeki* jener Zeit auch zugegen war. Des Weiteren war das Sujet des durch seine Ehre angetriebenen Beschützers der Unschuldigen in Japan durch Nationalepen, wie den *chushingura*, sehr beliebt und in vielen *jidaigeki* jener Zeit nicht mehr zu finden - ähnlich dem Kampf des Einzelnen, welcher traditionelle japanische Werte gegen westlichen Einfluss zu verteidigen sucht.⁴⁶⁸ Die Filme hatten einen nicht unerheblichen Einfluss auf alle politischen Spektren. Die linken Studenten jener Zeit und auch der rechtsnationalistische Aktivist und Schriftsteller Yukio Mishima waren begeisterte Fans des *ninkyō*-Films.⁴⁶⁹

“From within a scenario in which the homosocial moral code of brotherhood (*jingi*) is brought into confrontation with what is presented as an unjust restraint to male freedom, the hero of the *ninkyō* school displays his individuality through a hubristic refusal to compromise. Thus the fantasy of rebellion offered in these films appealed to the oppressed students of the National Federation of Students (Zengakuren) and, in terms of the acquiescent salaryman, this fantasy helped close the gap between the ideological image of a powerful masculinity and the experiential reality of most men's lives. Simultaneously the hero's ultimate failure alerts the spectator to the need to adjust his/her own values to the realities of his/her social existence.”⁴⁷⁰

Die *ninkyō-eiga* sprachen auch viele Probleme der japanischen Gesellschaft in den 1960er Jahren symbolisch an:⁴⁷¹

„Es war gerade das Bewußtsein von der gewünschten Rückkehr zu einer traditionellen Gemeinschaft unter der Annahme eines letztlich bereits erfolgten Verlustes von Treue und Menschlichkeit in der modernen Gesellschaft, das die Welt des „Edelmut-Films“ charakterisierte und ein grenzenlos utopisches Glück versprach. Diese Sehnsucht nach der vormodernen Zeit konnte in den Historiendramen aus der Vor- und Nachkriegszeit nicht aufkommen [...], daß sie [das Publikum] gemeinsam auf der Suche nach einer Gemeinschaft waren, in der sie ihren Individualismus nicht aufgaben, sondern vielmehr einbringen konnten, denn gerade als Kinder der Nachkriegszeit fehlten ihnen identitätsstiftende

⁴⁶⁷ Standish, *Myth and Masculinity in the Japanese Cinema*, S. 167.

⁴⁶⁸ Vgl. Schilling, *The Yakuza Movie Book*, S. 24.

⁴⁶⁹ Vgl. Kaplan/Dubro, *Yakuza*, S. 142.

⁴⁷⁰ Standish, *A new History of Japanese Cinema*, S. 314.

⁴⁷¹ Vgl. Standish, *Myth and Masculinity in the Japanese Cinema*, S. 181.

Jedoch richteten sich die *ninkyō*-Filme nicht ausschließlich an Männer, auch Frauen zählten, wenn nur in einem geringen Ausmaß, zur Zielgruppe. Dies war ein weiterer Grund dafür, dass 1968 mit Junko Fuji, in der Filmreihe „Red Peony Gambler“, die erste weibliche Yakuza-Heldin in einer Hauptrolle auf die Leinwand kam. Sie war die Tochter des Produzenten Koji Shundo und hatte schon in einigen Filmen Takakuras und Tsurutas Nebenrollen übernommen. Sie spielt Oryu, die Tochter eines ermordeten Yakuza-Bosses, die wie ihre männlichen Kollegen durch das Land zieht und auf Rache sinnt. Sowohl in ihren Fähigkeiten mit dem Kurzsword *tanto* als auch mit den Spielkarten steht sie ihren männlichen Kollegen um nichts nach. Sie folgt den gleichen Riten wie ihre männlichen Kollegen, ist, wie Ken Takakura in der „Brutal Tales of Chivalry“-Reihe, mit roten Pfingstrosen tätowiert und hält sich an den Ehrenkodex *jingi*. In der Welt der Yakuza kann sie allerdings nur als Mann existieren, also beschließt sie keine Frau mehr zu sein.⁴⁷³ Standish hierzu:

“However, within the quasi-familial world of the yakuza organizations presented in films, women are permitted a degree of authority in the outside masculine world. In this sense, these films offer a complex linking of masculinity to questions of endurance and power that, to a limited extent, permit women to transcend the biological divisions of male and female and enter the public world of the yakuza, while still remaining firmly within acceptable standards of the feminine.”⁴⁷⁴

Koji Shundos Ansicht nach ist der Erfolg der *ninkyō*-Filme auf Folgendes zurückzuführen:

„He argues that these films were based on ‘dreams and romance’, or ‘to put it in another way, the purity of men who, without calculating their self-interest, risk their lives, and thereby touch people’s hearts’. [...] Both explanations allude to the underlying fantasy the series offers to resolve: the search for an authentic identity and a sense of social connectedness played out in the melodramatic modes of alienation and rebellion.”⁴⁷⁵

Während die beschönigende Handlung der *ninkyō-eiga* kein authentisches Abbild des Alltags der Yakuza war, wurde jedoch alles versucht, um die Geschäfte, Riten und Eigenheiten der Gangster so realitätsnah wie möglich darzustellen. Viele Mitarbeiter Toeis hatten Kontakteleute in der Unterwelt, die sie mit Informationen und Geschichten versorgten, insbesondere der Produzent Koji Shundo arbeitete intensiv mit Bossen und anderen Gangmitgliedern zusammen. Er war maßgeblich dafür verantwortlich, dass viele Stilmittel eingeführt wurden und viele Rituale der Yakuza authentisch auf

⁴⁷² Yomota, *Im Reich der Sinne*, S. 134.

⁴⁷³ *Hibotan bakuto*, Regie: Kosaku Yamashita, JP 1968; DVD-Video, Toei Video 2002, 00:20:20.

⁴⁷⁴ Standish, *A new History of Japanese Cinema*, S. 310.

⁴⁷⁵ Ebd., S. 294.

der Kinoleinwand mitverfolgt werden konnten.⁴⁷⁶ Die Yakuza waren immer sehr an ihrer Darstellung im Film interessiert und machten auch einen nicht zu unterschätzenden Teil des Kinopublikums aus. Toei benutzte auch häufig Yakuza als Berater und Komparsen am Set, zum Beispiel bei der möglichst authentischen Darstellung von Glücksspielen, was bei einem Yakuza-Boss sogar eine Verhaftung nach sich zog.⁴⁷⁷ Später stritt Shundo allerdings eine zu enge Verbindung zu den Yakuza ab:

„He [Koji Shundo] later insisted that these and other relationships he developed with the yakuza were strictly professional.’ [Getting mixed up with the yakuza] is not the way to make good movies.’ ”⁴⁷⁸

Ein besonderes Beispiel für diesen Trend war der Schauspieler Noburo Ando. Ando war der Anführer einer *gurentai*, der *Ando-gumi*, war infolge dessen in viele Aktivitäten der Yakuza verwickelt und saß auch einige Jahre im Gefängnis. In der Nachkriegszeit wurde ihm durch einen Koreaner, der Mitglied einer konkurrierenden Gang war, mit einem Messer eine große Narbe in der linken Gesichtshälfte zugefügt, was seiner authentischen Darstellung zugutekam. Im Jahr 1964 löste er schließlich die *Ando-gumi*, unter großem Medienrummel, auf und wurde wenig später von Shundo angesprochen, ob er nicht in Yakuza-Filmen auftreten wolle. Ando spielte seitdem in 35 Filmen mit, darunter einigen, die sich direkt mit seiner Vergangenheit beschäftigten wie „The True Story of the Ando Gang – Attack“ von 1973. Er wirkte auch in Filmen unter der Regie Kinji Fukasaku mit.⁴⁷⁹

Im Laufe der 1960er Jahre bewegte sich die Haltung der Hauptfigur in vielen Filmen allerdings immer mehr weg von der Tradition hin zu den Vorzügen des japanischen Aufschwungs und führte so zu einer Form des Antihelden.⁴⁸⁰

3.5 Jitsuroku-eiga

Infolge der politischen und wirtschaftlichen Probleme der 1970er sank die Beliebtheit der *ninkyō-eiga* immer weiter und sie wurden durch die pessimistisch-brutalen *jitsuroku-eiga* ersetzt. Insbesondere der große Erfolg von „Battles without Honor and Humanity“ 1973 versetzte ihnen den Todesstoß und auch die beiden Superstars der vergangenen Dekade, Takakura und Tsuruta, bekamen vonseiten Toeis keine Rollenangebote mehr.⁴⁸¹ Der Bruch mit dem *ninkyō*-Filmgenre wurde durch den Titel und die Anfangsszene des Filmes besonders deutlich. Hier versucht ein

⁴⁷⁶ *Yakuza-Kino*, 00:32:46-00:34:30

⁴⁷⁷ *Yakuza-Kino*, 00:20:55-00:21:22.

⁴⁷⁸ Schilling, *The Yakuza Movie Book*, S. 27.

⁴⁷⁹ Vgl. Schilling, Mark, „We got a real wiseguy here“, *The Japan Times*, 17.4.2002, <http://info.japantimes.co.jp/text/ff20020417a1.html>, Zugriff: 20.11.2013.

⁴⁸⁰ Vgl. McDonald, „The Yakuza Film“, S. 178-180.

⁴⁸¹ Vgl. Schilling, *The Yakuza Movie Book*, S.34.

einzelner Yakuza mittels Schwert einen mit Pistole bewaffneten Gegner anzugreifen. Was in den alten Yakuza-Epen meist von Erfolg gekrönt war, endete nun mit dem schnellen Tod des Traditionalisten.⁴⁸² Auch den Hauptfiguren war kein klassischer ehrenvoller Tod mehr vergönnt:

“Within the 1960s’ genre conventions, through the hero’s death or his confinement in prison (known colloquially as *jigoku chu*/time in hell), the values of *jingi* are upheld and the hero achieves some short moment of connectedness. From the 1970s and the institution of realist yakuza films, spearheaded by the *War Without Morality* series, the hero often dies a solitary death, and the system that caused his death remains unaltered and if anything continues stronger than before.”⁴⁸³

Die ersten Filme mit *jitsuroku-eiga*-Elementen kamen um 1970 auf. Auch Fukasaku veröffentlichte schon vor seinem großen Erfolg 1973, mit Filmen wie „Japan Organized Crime Boss“⁴⁸⁴ oder „Modern Yakuza: Outlaw Killer“⁴⁸⁵ (engl. Alternativtitel: „Street Mobster“), Beiträge des Genres. Der Film „Japan Organized Crime Boss“ war allerdings noch kein reiner *jitsuroku-eiga*, sondern enthielt noch viele Elemente der *ninkyō-eiga*. Auch war Fukasaku für die Veränderungen nicht alleine verantwortlich. Regisseure wie Teruo Ishii, Tai Kato und Kosaku Yamashita zeigten schon früher die dunklen Seiten der Yakuza auf und reicherten ihre Filme mit viel Gewalt an. Sie enthielten auch schon innovative Kameraeinstellungen, die mit Handkamera gedreht wurden, was später zu einem Markenzeichen Fukasakus wurde. Die Veränderung des Yakuza-*eiga* ist also relativ fließend und nicht so abrupt wie manchmal behauptet.⁴⁸⁶

„These new yakuza films should be considered part of the contemporary film genre in that they break completely with the period film iconography and conventions. The fact that they are set in the postwar period is significant. While present-day Japanese could be nostalgic about the 1920s and 1930s when fabricated yakuza heroes were made to roam, the setting of these battles without honor and humanity in the anomic period immediately after the defeat in World War II prevented such a sanguine view.”⁴⁸⁷

Durch den Begriff *jitsuroku*, was so viel wie „authentische Aufzeichnung“⁴⁸⁸ bedeutet, wird klar, was die Intention der japanischen Filmemacher war. Sie wollten die ungeschminkte Realität und die Grausamkeit des Yakuza-Lebens abbilden. Hatten in den 1960ern noch die drei Filmproduktionsgesellschaften Daiei, Nikkatsu und Toei um die Gunst des Publikums gebuhlt,

⁴⁸² Vgl. Mes/Sharp, *The midnight eye guide to new Japanese film*, S. 46.

⁴⁸³ Standish, *A new History of Japanese Cinema*, S. 308.

⁴⁸⁴ *Nihon boryoku-dan: Kumicho*, Regie: Kinji Fukasaku, JP 1969.

⁴⁸⁵ *Gendai yakuza: hito-kiri yota*, Regie: Kinji Fukasaku, JP 1972.

⁴⁸⁶ Vgl. Knote, Pablo, „Japan Organized Crime Boss“, *Nippon Kino*, 27.5.2013, www.nippon-kino.net/japan-organized-crime-boss.html, Zugriff: 25.6.2014.

⁴⁸⁷ Barrett, *Archetypes in Japanese Film*, S.73.

⁴⁸⁸ Herbert, *Japan nach Sonnenuntergang*, S. 147.

dominierte Anfang der 1970er, nach der Umstrukturierung Nikkatsus und der Pleite Daeies, Toei das Genre vollkommen.

In dem Film „Yotamono no okite“ (1968) von Yasuo Furuhashi trat der Yakuza nun nicht mehr als Vertreter der kleinen Leute oder idealisierter Werte auf, sondern als Vertreter seiner eigenen Interessen. Sein Antrieb war die Vergrößerung des persönlichen Wohlstandes, aber auch seine Unabhängigkeit. Er verachtete die Zwänge von *jingi*, denen er innerhalb seiner Yakuza-Familie unterworfen war, und verweigerte sich auch der Wiederherstellung seiner Ehre durch den Kampf auf Leben und Tod. Wenn er kämpfte, dann nur, weil er auf den eigenen Vorteil bedacht war.⁴⁸⁹

“Beatings, murders and betrayals follow in quick succession as the conflict escalates - and the gangster *jingi* code is revealed as a monstrous sham.”⁴⁹⁰

Zu Beginn der 1970er Jahre vermochte es auch der Yakuza-*eiga* nicht, dem allgemeinen Niedergang des japanischen Films entgegenzuwirken. Toei setzte, dank der Überredungskunst Shundos, auf Kinji Fukasaku. Seine Bildsprache und Radikalität sowie der enorme Erfolg der „Battles without Honor and Humanity“-Reihe verschafften dem Genre neuen Auftrieb. Darüber hinaus brach Fukasaku mit dem Euphemismus des *ninkyō*-Filmgenres:

„My contribution to the development of Japanese Cinema was to abolish the star system. The traditional *yakuza* film depicted a clear-cut struggle between good and evil. Casting was entirely predictable. The odd thing was the good *yakuza* in these films were portrayed as being much better than your average law-abiding citizen. I was puzzled by this [...]. I bucked this convention by playing up the negative aspects of *yakuza* life.”⁴⁹¹

Diese neue Art der Yakuza-Filme versuchte ein realistischeres Bild der organisierten Kriminalität Japans zu zeigen und wollte über die bloße authentische Darstellung von Glücksspielen und Riten, wie es bei den *ninkyō-eiga* der Fall gewesen war, hinausgehen. Dies äußerte sich zum einen bei Fukasakus Filmreihe „Battles without Honor and Humanity“, dessen Geschichte auf den Memoiren eines Yakuza basierte, und zum anderen bei Filmen die Ereignisse, Gangtätigkeiten betreffend, aus Zeitungen entnahmen.⁴⁹² Der filmische Stil Fukasakus, der häufig als dokumentarisch bezeichnet wird, entsprach diesem Trend:

„In the more realistic *yakuza* films of the 1970s, the focus shifted to the postwar period itself, discarding much of the mythological baggage of the past. Now, the approach was that of the news cameraman, recording the carnage but refraining from judgement. A new hero

⁴⁸⁹ Vgl. McDonald, „The Yakuza Film“, S. 179.

⁴⁹⁰ Schilling, *The Yakuza Movie Book*, S. 33.

⁴⁹¹ McDonald, „The Yakuza Film“, S. 184.

⁴⁹² Vgl. Ebd., 184; Ebd., S.189.

appeared, whose loyalty was only conditional and who lived for himself – and to hell with the consequences.”⁴⁹³

Auch kümmerten sich die neuen Yakuza nur noch wenig um den Ehrenkodex oder die einfache Bevölkerung, die sie ja in den *ninkyō-eiga* immer so vehement verteidigt hatten. Der Protagonist des Films „Battles without Honor and Humanity“, gespielt von Bunta Sugawara, war einer der wenigen Gangster, der zumindest noch versuchte, einen Hauch von Ehre zu bewahren und seinem *oyabun* treu zu bleiben, obwohl dieser es ihm nicht leicht machte. Standish erkennt hier auch einen totalen Zusammenbruch der vertikalen *oyabun/kobun*-Loyalität:

„The structure of loyalty depicted in *jitsuroku* yakuza films of the 1970s moved entirely from the vertical to the horizontal or lateral, as all successful *oyabun* came to be depicted as scheming entrepreneurs.”⁴⁹⁴

Die Tode der Protagonisten konnten ebenfalls nicht mehr mit jenen ihrer *ninkyō-eiga*-Vorgänger verglichen werden. Wenn diese gestorben waren, dann geschah dies ehrenvoll, da sie ihre Ehre, Prinzipien oder Gang verteidigten. Des Weiteren hatten die Familien der *jitsuroku-eiga*-Darsteller nun starke Ähnlichkeit mit den korrupten Familien, die von den *ninkyō-eiga*-Helden früher bekämpft worden waren:

“While the earlier Takakura Ken-style of yakuza fought against the entrepreneurial, self-interested *oyabun*, the yakuza organizations depicted in the *War Without Morality* world have become the mainstay of that same ‘post-moral’ society. The heroes of this series, like the Takakura Ken model, exist on the margins of mainstream society; however, they take on a pathetic pathos because, unlike Takakura Ken, they are denied any form of hubristic self-assertion, as their deaths are portrayed as mean and degrading.”⁴⁹⁵

Laut Schilling wichen die *jitsuroku*-Filme zwar von der romantisierenden Verklärung, welche die *ninkyō*-Filme ausgezeichnet hatte, ab, die Darstellung von Männlichkeitsidealen blieb jedoch die gleiche:

„The film’s grimly realistic portrayal of postwar hoods shook the genre out of its nostalgia for prewar verities and made it once again relevant to the materialistic, amoral times.[...] He [Fukasaku] didn’t romanticize their code of honor-instead he exposed its fraudulence-but he admired their vitality and sheer cussedness. A bit of macho posturing was present in his just-one-of-the-bad-boys attitude, but there was also the pain and anger of the youth who had had his fill of official lies and adult hypocrisy, who realized that, in a world reduced to ruins

⁴⁹³ Schilling, *The Yakuza Movie Book*, S. 14.

⁴⁹⁴ Standish, *A new History of Japanese Cinema*, S. 301.

⁴⁹⁵ Ebd., S. 307f.

and society without values, the only law is survival.”⁴⁹⁶

Auch Standish zufolge änderte sich trotz der stilistischen Neuausrichtung nur wenig an der schon im *ninkyō-eiga* wichtigen Gruppenzugehörigkeit und den Männerfreundschaften:

“Oshima Nagisa also published a lengthy critique of the series in *Kinema Janpo* in 1975 in which he correctly argues that these films, although stylistically breaking with Toei genre conventions, in fact, are still conservative in their portrayal of the dynamics of the male group.”⁴⁹⁷

Aufgrund dieser veränderten Perspektive auf das Leben der Yakuza war es nur eine logische Konsequenz, dass sich in den 1970er Jahren auch die Darstellungsformen im Kino änderten. Obwohl diese Filme große Erfolge erzielten, konnten sie nicht mehr an die Popularität des Genres in den 1960ern anknüpfen und wanderten immer mehr in die Videotheken ab. Dies lag auch an der Verwässerung des dokumentarischen Stils vonseiten Fukasakus und seiner Drehbuchautoren. Darüber hinaus brachte Toei immer mehr vom Selben in die Kinos und führte beim Zielpublikum zur gleichen Übersättigung, wie es bei den *ninkyō-eiga* der Fall gewesen war.⁴⁹⁸

3.6 Internationale Bedeutung

Nach dem letzten großen Erfolg der Yakuza-Filme in der Mitte der 1970er Jahre war es insbesondere in den 1980ern still um dieses Genre geworden, da die Besucherzahlen weiter zurückgingen und nach dem Zusammenbruch des Studiosystems neue Produktionsbedingungen geschaffen werden mussten.

Zu dieser Zeit kamen die sogenannten *yatchan*-Filme auf, welche die Yakuza verharmlosten, sie parodierten und sie als Menschen darstellten, die Alltagsprobleme, wie jeder andere Japaner auch, zu meistern hatten. Diese Filme handelten auch oft von den Frauen der Bosse, die auch oft starken Einfluss auf ihre Männer ausübten und so als die heimlichen Herrscher der Unterwelt dargestellt wurden. Diese Figuren wichen stark von den ikonenhaften Darstellungen der 1960er und 1970er ab und vermenschlichten ihre Akteure zusehends. Lange bestand dieses Sub-Genre jedoch nicht und verschwand innerhalb weniger Jahre wieder aus den Kinos.⁴⁹⁹

Auch entstanden in den 1980ern einige Yakuza-Filme, die oft eine andere Sichtweise auf die japanische Unterwelt bieten, sich aber dennoch an viele Regeln des Genres halten. So handelt der Film „Sailor Suit and Machine Gun“⁵⁰⁰ von einer Schülerin, die den Clan ihres Vaters nach dessen Tod

⁴⁹⁶ Schilling, *The Yakuza Movie Book*, S. 43.

⁴⁹⁷ Standish, *A new History of Japanese Cinema*, S. 301.

⁴⁹⁸ Vgl. Schilling, *The Yakuza Movie Book*, S. 35.

⁴⁹⁹ Vgl. Herbert, *Japan nach Sonnenuntergang*, S. 151.

⁵⁰⁰ *Sera-fuku to kikanju*, Regie: Shinji Somai, JP 1981.

übernimmt. „The Yakuza Wives“ befasst sich mit der Frau eines Yakuza die dessen Familie kontrolliert, während er im Gefängnis sitzt. Besitzt ersterer noch einen satirischen Unterton, geht letzterer etwas ernster an die Thematik heran, spart jedoch ebenfalls nicht mit Seitenhieben auf die Welt der Yakuza. Beide Ausgangssituationen ähneln sich und erinnern an die „Red Peony Gambler“-Reihe die auch eine Frau als Hauptfigur hatte. Während sich diese allerdings alles Weibliche abstreifen wollte um in der Welt der Yakuza bestehen zu können, spielen die 1980er-Varianten ganz bewusst mit dieser für einen Yakuza-Clan ungewöhnlichen Situationen.

Seit den 1990ern werden viele der Yakuza-Filme hauptsächlich für den Heimvideomarkt, OV (original video) genannt, billig produziert. Kinoauswertungen erfahren diese Filme, die im Schnitt 70.000 Dollar kosten, zwar auch, dazu werden die 16 mm Filme aber lediglich auf 35 mm hochskaliert und verschwinden dann schnell wieder in den Videotheken. Die geringen Produktionskosten ermöglichen es dafür jungen Regisseuren, ähnlich wie bei den B-Filmen Suzukis, zu experimentieren, welche infolgedessen auch die internationale Filmlandschaft bereichern.⁵⁰¹ Mes und Sharp hierzu:

„[...], the phenomenon (OV, Anmerkung des Autors) also resurrected the yakuza genre and gave rise to a generation of filmmakers who found ways for self-expression within the low-budget genre confines [...].“⁵⁰²

Der Ursprung des Regisseurs Takashi Miike ist ebenfalls im Videosegment zu finden. Mit einer Produktionsmenge von bis zu 6 Filmen im Jahr, die sich nicht auf ein Genre beschränken und auch in ihrer Qualität variieren, zählt er zu den fleißigsten und erfolgreichsten Vertretern des Yakuza-eiga. Auch haben sich seine Filme zum Teil vollkommen von der Realität abgekapselt und oszillieren zwischen authentischer Milieustudie und komplettem Wahnsinn. Durch Filme wie „Audition“ und „Dead or Alive“, beide 1999, wurde er auch außerhalb Japans bekannt, trotz oder gerade aufgrund der extremen Gewaltdarstellungen und wegen der Charaktere, die so gar nicht den westlichen Sehgewohnheiten entsprechen.

Noch erfolgreicher auf dem internationalen Parkett ist sein Kollege Takeshi Kitano, der eine wahre Renaissance des Genres einleitete. Eine interessante Begebenheit ist jene, dass Kitano seine erste Regiearbeit dem Rückzug Kinji Fukasakus beim Film „Violent Cop“⁵⁰³ zu verdanken hatte. Kitano, der zunächst nur Hauptdarsteller und zu diesem Zeitpunkt ein Fernsehstar war, überwarf sich mit Fukasaku und wurde von den Produzenten gebeten, die Regie zu übernehmen als dieser krank wurde.⁵⁰⁴ Er kreierte in den folgenden Jahren einen ganz eigenen Stil, der insbesondere durch

⁵⁰¹ Vgl. Schilling, *The Yakuza Movie Book*, S. 37.

⁵⁰² Mes/Sharp, *The midnight eye guide to new Japanese film*, S. 49.

⁵⁰³ *Sono otoko, kyobo ni tsuki*, Regie: Takeshi Kitano, JP 1989.

⁵⁰⁴ Vgl. Mes/Sharp, *The midnight eye guide to new Japanese film*, S. 49.

ruhige Passagen, die von plötzlicher extremer Gewalt unterbrochen wurden, geprägt war.

“[...], Kitano rejected both the rigidly structured romanticism of the *ninkyō eiga* and the chaotic semi-documentary realism of the *jitsuroku eiga*. Instead he developed his own instantly identifiable style—a quirky mix of frontal compositions and elliptic editing, minimalistic dialog, and uninflected acting, brutal violence, and pawky comedy. At the same time the outlaw heroes in these films, played by Kitano himself, share something of the traditional *ninkyō* stoicism and fatalism, facing death (or dealing it) with barely a flicker of emotion.”⁵⁰⁵

Auch Kitano beschränkte sich nicht nur auf ein bestimmtes Genre, jedoch sind in fast jedem seiner Filme Yakuza-Elemente zu entdecken. Mit „Sonatine“ von 1993 gelang es ihm, eine neue Sichtweise auf das Yakuza-Filmgenre zu entwickeln. Seine Charaktere sind zwar noch immer gewissen Regeln unterworfen, zeigen sich aber zunehmend desillusioniert in ihrer Rolle als Bandenmitglied und vertreiben sich ihre Zeit oft mit kindlichen Späßen. Zwar besteht noch ein gewisser Zusammenhalt innerhalb einer kleinen Gruppe, die Führungsebene ist jedoch nur noch von Macht, Geldgier und Intrigen angetrieben. Auch bei Kitano sieht sich der einzelne Yakuza bei dem Versuch, die Traditionen zu befolgen, einem aussichtslosen Kampf gegenüber und seine Protagonisten sind keine Beschützer der Schwachen, sondern tun das, was ihrer Meinung nach nötig ist, um die Geschäfte am Laufen zu halten. Auf die Spitze treibt Kitano die Gewaltspirale in seinem Film „Outrage“ von 2010, in welchem ein *oyabun* seine Untergebenen so lange gegeneinander ausspielt, bis eine Vielzahl von ihnen entweder tot oder inhaftiert ist.

“The modern-day gangsters played by Takeshi Kitano in *Sonatine* and *Brother* kill with all the emotion of roach exterminators and live according to their own Social Darwinian Law: do unto others before others do unto you. Their characters are a far cry from the noble stoics of 1960s icons Ken Takakura, who resorted to violence only after repeated provocations, while following the traditional gangster code of repaying one’s moral obligations no matter what the personal sacrifice. [...] There are parallels, however, between Kitano’s dirty heroes and Takakura’s clean-cut ones: both are contemptuous of death in the best samurai tradition and both define macho cool for their respective generations.”⁵⁰⁶

An sein Goldenes Zeitalter in den 1960er und 1970er Jahren konnte der Yakuza-Film jedoch nicht mehr anknüpfen. Die Filme Miikes und Kitanos sind Ausnahmen in einem Genre, dessen Großteil aus für den Videomarkt produzierter Massenware besteht. Zwar zeigen diese Filme viele Formen extremer Gewalt und stellen die Yakuza oft als gnadenlose Verbrecher dar, doch die Protagonisten

⁵⁰⁵ Schilling, *The Yakuza Movie Book*, S.39.

⁵⁰⁶ Schilling, *No Borders, no Limits*, S.19.

versuchen sich dennoch meist an *jingi* zu halten und sind der einzige Lichtblick in einem Sumpf aus Korruption und Verrat.

Was passiert, wenn man diese Darstellung ins Lächerliche zieht und das Robin Hood-Image als Humbug abtut, indem man die Yakuza als brutale Ausbeuter darstellt, musste der Regisseur Juzo Itami am eigenen Leib erfahren. Sein Film „Minbo“ von 1992 setzte sich satirisch mit der Welt der Yakuza auseinander und lief als erfolgreichster Yakuza-Film jener Zeit in den japanischen Kinos. Einigen Mitgliedern der *Goto-gumi* missfiel der Film so sehr, dass sie Itami auflauerten, ihn mit Messern attackierten und ihn unter anderem im Gesicht verletzten, was zu einiger öffentlicher Empörung führte. 1997 nahm sich Itami das Leben, indem er von dem Dach seines Büros in den Tod sprang. Es machen seither Gerüchte die Runde, die Yakuza seien für seinen Tod verantwortlich gewesen, um ihn davon abzuhalten, weitere Filme zu drehen, mit denen er sie noch weiter verunglimpfen hätte können. Myiazaki Manabu, ein ehemaliger Yakuza und nunmehriger Schriftsteller, ist der Ansicht, dass es sich bei „Minbo“ um einen Propagandafilm für die Polizei handle und Itami sich daher den Angriff auf seine Person selbst zuzuschreiben habe. Des Weiteren geht er davon aus, dass der Regisseur sich wegen des Lobes, welches er für den Film von der Regierung erhielt, umgebracht habe.⁵⁰⁷

„The attack on Itami only stirred more outrage against the gangs by the public, who were steadily losing patience with their nation’s misguided gamblers and peddlers.”⁵⁰⁸

Takashi Miike ist der Ansicht, dass sich sowohl die Yakuza-Filme als auch die Yakuza selbst immer stärker verändern würden. So verschwänden die Filme, in denen sie Pflichtgefühl und Menschlichkeit zeigten, kontinuierlich aus den Kinos und ihre Protagonisten gehörten immer mehr ins Reich der Fantasie. Auch die Yakuza in der Realität hätten die Liebenswürdigkeit, die sie in der Vergangenheit zeigten, verloren und konzentrierten sich nur noch aufs Geldverdienen.⁵⁰⁹

⁵⁰⁷ *Yakuza-Kino*, 00:52:50-00:54:37.

⁵⁰⁸ Kaplan/Dubro, *Yakuza*, S. 143.

⁵⁰⁹ *Yakuza-Kino*, 00:55:56-00:57:07.

4 Filmwissenschaftliche Methoden

4.1 Mise en Scène

“In the original French, *mise-en-scene* [...] means "putting into the scene," and it was first applied to the practice of directing plays. Film scholars, extending the term to film direction, use the term to signify the director's control over what appears in the film frame. As you would expect from the term's theatrical origins, *mise-en-scene* includes those aspects of film that overlap with the art of the theater: setting, lighting, costume, and the behavior of the figures. In controlling the *mise-en-scene*, the director stages the event for the camera.”⁵¹⁰

Kamp nennt die *Mise en Scène* eine „Komposition des Filmbilds aus den einzelnen Gestaltungselementen, die vor und mit der Kamera inszeniert werden können.“⁵¹¹ Laut Kühnel fallen darunter folgende Begriffe:

„[...] bildliche Darstellung des Schauplatzes, Dekoration, Requisiten etc. [...];
Beleuchtung sowie Licht und Schatten [...];
Farbe [...] und
der Schauspieler im Film; Maske und Kostüm [...]“⁵¹²

4.1.1 Beleuchtung

Kühnel nennt die Beleuchtung „ein Mittel der Bildkomposition und räumlichen Gestaltung [...], ein Mittel der Charakterisierung[, das] der atmosphärischen und symbolischen Verdichtung der Szene“⁵¹³ diene. Laut Kamp gibt es folgende Stile der Beleuchtung: Normalstil, Low-Key-Stil und High-Key-Stil.

Der Normalstil orientiert sich an dem natürlich vorhandenen Licht und soll möglichst realistisch sein. Der Low-Key-Stil betont die Schattenführung, was zu einer ungleichmäßigen Beleuchtung führt und Spannung erzeugen soll. Beim High-Key-Stil wird die Szene übermäßig stark beleuchtet, sodass fast keine Schatten zu sehen sind, was wiederum eine optimistische Grundstimmung suggerieren soll.⁵¹⁴

Die meisten Yakuza-Filme bedienen sich einer Beleuchtung, die sich an dem natürlich vorhandenen Licht orientieren. Die Filme Seijun Suzukis weichen jedoch stark von der Norm ab und irritierten mit ihren Lichtspielereien sowohl Nikkatsu als auch das Publikum.

⁵¹⁰ Bordwell, David/Kristin Thompson, *Film Art. An Introduction*, New York: McGraw-Hill 2004, S. 176.

⁵¹¹ Kamp, Werner, *Vom Umgang mit Film*, Berlin: Volk-und-Wissen-Verlag 1998, S.47.

⁵¹² Kühnel, Jürgen, *Einführung in die Filmanalyse 1. Die Zeichen des Films*, Siegen: Universi 2008, S.45

⁵¹³ Kühnel, *Einführung in die Filmanalyse 1*, S. 64.

⁵¹⁴ Vgl. Kamp, Werner, *Vom Umgang mit Film*, 35f.

4.1.2 Schauplatz

Der Film-Dreh kann entweder an Originalschauplätzen oder in einem Filmstudio stattfinden. Die Dreharbeiten innerhalb eines Filmateliers oder gebauter Sets, den Backlots, erhöhen dabei die Kontrolle und Übersicht der Filmschaffenden.⁵¹⁵ Dies führt jedoch dazu, dass bei der Darstellung von Außenwelten in bestimmten Fällen Spezialeffekte genutzt werden müssen, um im Studio nicht vorhandene Elemente darzustellen. Dies geschieht unter anderen in Form von Modellbauten, Rückprojektionen und compositing mittels Computergrafiken/-animationen oder Matte Work.⁵¹⁶

Insbesondere Filme der *ninkyō*-Periode wurden häufig unter Zuhilfenahme von Innen- und auch Außenkulissen, innerhalb des Studiogeländes der japanischen Filmproduktionsgesellschaften, gedreht. Dies lag zum einen an der Notwendigkeit, historische Straßenzüge der Taisho- oder Vorkriegs-Showa-Zeit in Filmen wie „Red Peony Gambler“ darzustellen und zum anderen an der Wiederverwertung von Filmsets, die noch zu Zeiten des *jidaigeki*-Booms entstanden waren. Durch die Masse an Filmen, die während der 1960er Jahre in den Toei-Studios entstanden, war dies auch eine Möglichkeit, Kosten und Zeit zu sparen. Dies änderte sich mit den *jitsuroku*-Filmen. Zwar sind auch in diesem Genre immer wieder Innenkulissen zu erkennen, die Außenaufnahmen fanden jedoch zu großen Teilen an Originalschauplätzen statt, was wiederum als ein Indikator für die größere Authentizität gesehen werden kann.

4.1.3 Farbe

Farben dienen, ähnlich wie die Beleuchtung, „zur Stimmungserzeugung und -verstärkung“⁵¹⁷ und „zur Erzielung von Verfremdungseffekten“.⁵¹⁸ Sie dienen auch zur Vermittlung gesellschaftlicher oder religiöser Codes, zum Beispiel bei der Kleidung von Figuren.

„Filmmakers have long considered color to be an important aspect of mise-en-scene, capable of furnishing motifs that will develop across the film.“⁵¹⁹

Ähnlich wie bei der Beleuchtung stechen auch bei der Farbgestaltung die Filme Seijun Suzukis hervor. In dem, oft eindeutig in Innenkulissen gedrehten, Film „Tokyo Drifter“ verändert sich die farbliche Beleuchtung je nach Situation und sorgt dabei für ungewöhnliche Filmbilder.

4.1.4 Maske und Kostüm

Zum einen gibt es realistische Kostüme, die sich dem Setting des Films, in dem sie zu sehen sind,

⁵¹⁵ Vgl. Bordwell/Thompson, *Film Art*, S. 179.

⁵¹⁶ Vgl. Kühnel, *Einführung in die Filmanalyse 1*, S. 50; Bordwell/Thompson, *Film Art*, S. 246.

⁵¹⁷ Kamp, Werner, *Vom Umgang mit Film*, S. 39.

⁵¹⁸ Ebd. S. 40.

⁵¹⁹ Bordwell/Thompson, *Film Art*, S. 227.

anpassen.⁵²⁰ Dies sind zum Beispiel Rüstungen und Uniformen in Historienfilmen, die dabei mehr oder weniger authentisch sein können. So ist es vor allem in älteren Hollywoodfilmen, die im Mittelalter oder im alten Rom spielen, der Fall, dass die Kostüme nicht allzu realistisch gehalten sind. Auch dienen Kostüme, laut Kühnel, häufig dazu, eventuelle soziale Gegensätze zwischen den Figuren aufzuzeigen.⁵²¹

Zum anderen gibt es auch Filme, in denen die Charaktere stark stilisierte Kostüme tragen, da es dabei hauptsächlich um die gestalterische Qualität geht. Ähnliches gilt für die Maske oder das Makeup. Hier wird einerseits versucht, das Makeup so realistisch wie möglich zu halten, und andererseits wird es stark übertrieben und stilisiert. Letzteres trifft insbesondere auf Komödien oder Horrorfilme zu.⁵²²

Die Einteilung in bestimmte Kleidungsgattungen ist bei den *ninkyō-eiga* häufig ein integraler Bestandteil der Handlung, da dadurch die gegeneinander antretenden Yakuza-Familien eindeutig zu identifizieren sind. Grob gesagt, bedeutet eine westliche, moderne Kleidung häufig eine Zuordnung zu der Familie des Antagonisten und traditionelle Kleidung eine Zuordnung zu der Familie des Helden.

4.1.5 Schauspiel

Schauspiel im Film kann ebenfalls so realistisch oder naturalistisch wie möglich angelegt sein, aber auch sehr expressiven und theatralen Charakter haben. Wie die Wirkung auf den Rezipienten ausfällt, kommt vor allem auf dessen Sehgewohnheiten an. So kann die sprachliche und körperliche Darbietung eines populären amerikanischen Schauspielers der 1930er sehr befremdlich und übertrieben auf einen Kinogänger von heute wirken.⁵²³ Dies trifft auch auf Filme aus anderen Regionen der Welt zu. So ist ein deutscher Zuseher zwar vertraut mit dem Spiel bekannter Hollywoodgrößen, wird aber vermutlich durch das Chargieren eines Bollywood-Superstars schnell irritiert sein. Laut Bordwell sollte sowohl die Intention des Regisseurs/Schauspielers als auch das Genre beachtet werden:

„Changing views of realism are not the only reason to be wary of this as a concept for analyzing acting. Often when people call a performance unrealistic, they are evaluating it as bad. But not all films try to achieve realism. Since the performance an actor creates is part of the overall mise-en-scene, films contain a wide variety of acting styles. Instead of assuming that acting must be realistic, we should try to understand what kind of acting style the film is

⁵²⁰ Vgl. Kühnel, *Einführung in die Filmanalyse 1*, S. 83.

⁵²¹ Vgl. Ebd.

⁵²² Vgl. Bordwell/Thompson, *Film Art*, S. 186; Ebd., S. 189.

⁵²³ Vgl. Sikov, Ed, *Film Studies. An Introduction*, New York: Columbia University Press 2010, S. 130.

aiming at. If the functions of acting in the film are best served by a nonrealistic performance, that is the kind that the skillful actor will strive to present. [...] In mass-production filmmaking from Hollywood, India Hong Kong, and other traditions, overblown performances are a crucial source of the audience's pleasure. Viewers do not expect narrowly realistic acting from Jim Carrey or from martial arts stars like Bruce Lee or Jackie Chan.”⁵²⁴

Sikov versucht den Begriff Realismus im Schauspiel zu vermeiden und bezieht sich stattdessen auf den Naturalismus:

„Naturalism in acting is an attempt by a performer to appear not to be performing. Gestures that look spontaneous and unplanned, speech that doesn't call attention to itself—these are some of the tools of naturalistic actors.”⁵²⁵

Kühnel teilt die Schauspieler im Film in drei Kategorien ein. Die erste Kategorie ist jene der Laiendarsteller, die vor allem in frühen Filmen oder in Arthouse-Filmen auftreten. Die zweite Kategorie nennt er Type-Casting. Hierbei handelt es sich um Schauspieler, die immer wieder in bestimmten, fest umrissenen Rollen auftreten. Letzte Kategorie ist die des in Hollywood sogenannten Method Actors, der ganz in seiner Rolle aufgeht und sich mit ihr identifiziert.⁵²⁶

Die Yakuza-Filme jeder Epoche hatten häufig Darsteller, die auf bestimmte Rollen festgelegt waren. So treten in den Filme Toeis die Schauspieler meist in auf sie zugeschnittenen Funktionen auf. Ken Takakura und Koji Tsuruta waren zum Beispiel die größten Stars der *ninkyō-eiga*-Periode und bekamen nach dem Niedergang des Sub-Genres von den Produzenten ganz bewusst keine Arbeitsangebote mehr. Auch Bunta Sugawara hatte in vielen *jitsuroku-eiga* die Hauptrolle inne. Das Handeln seiner Charaktere war allerdings nicht so einseitig wie jenes seiner *ninkyō-eiga*-Vorläufer, die meist selbstlos, ehrenvoll und rechtschaffen strukturiert waren. Sugawaras Charakter wandelt sich zum Beispiel in „Battles without Honor and Humanity“ vom jungen Draufgänger zu einem eher zurückhaltenden *oyabun*. In Filmen wie „Modern Yakuza: Outlaw Killer“ bleibt er jedoch unbelehrbar und führt damit seine Gefolgsleute ins Verderben. Diese konstante Besetzung trifft sowohl auf Hauptrollen als auch auf Nebenrollen zu; so ist der Darsteller Toshie Kimuar, welcher den theatralischen Yamamori gibt, häufig in ähnlichen Rollen und mit vergleichbarem Schauspiel zu sehen.

4.2 Kadrierung

„Gemeint ist das Verfahren, die dreidimensionale fiktionale Welt des Films, das Produkt der

⁵²⁴ Bordwell/Thompson, *Film Art*, S. 200.

⁵²⁵ Sikov, *Film Studies*, S. 131.

⁵²⁶ Vgl. Kühnel, *Einführung in die Filmanalyse I*, S. 81.

mise-en-scène‘, in einem zweidimensionalen [sic!] Bild von festgelegtem Format darzustellen, die einzelnen Bildelemente innerhalb des begrenzten Bildfeldes [...] anzuordnen, und zwar unter drei Gesichtspunkten: [...] der räumlichen Wirkung [...], der Bildkomposition [...], der Dramaturgie, [...]“⁵²⁷

Dieses Bild wird von der Kamera eingefangen; Kamerabewegungen, Einstellungsgrößen, Kameraperspektiven usw. fallen ebenfalls unter den Begriff der Kadrierung.

„Der Kamerablick organisiert das Bild, er setzt den Rahmen, wählt den Ausschnitt, der von der Welt gezeigt wird, er bestimmt, was zu sehen ist.“⁵²⁸

Bei dem Begriff Bildkomposition handelt es sich um „die Anordnung der Bildelemente innerhalb des Bildfeldes und damit um die Strukturierung der Bildfläche.“⁵²⁹ Kühnel nennt hierbei wieder mehrere Unterformen wie den Fall der Sättigung und Verknappung (die Menge an Daten, die ein Bild enthält)⁵³⁰, der offenen und geschlossenen Form und der geometrischen und physikalischen Bildgestaltung. Die Bildkomposition/Kadrierung existiert in offener/angeschnittener Form und in geschlossener/nicht angeschnittener Form.⁵³¹

„Als angeschnitten oder offen werden Bildkompositionen bezeichnet, wie man sie normalerweise in Dokumentarfilmen findet, bei denen sich viele Bildelemente der Kontrolle des Filmemachers entziehen. In solchen Arrangements kann es passieren, dass der Bildrand Personen anschneidet oder Vordergrundelemente eine Figur teilweise verdecken. Von nicht angeschnittener Kadrierung oder geschlossener Bildgestaltung spricht man bei Kompositionen, in denen die abgebildeten Personen und Objekte sorgfältig inszeniert werden, damit alles klar erkennbar und grafisch ausgewogen ist.“⁵³²

Bordwell unterscheidet hierbei den onscreen und offscreen space, also jenen Raum, der von der Kamera eingefangen wird, und jenen, der außerhalb des Bildfelds existiert. Oft agieren die Schauspieler mit Personen oder Objekten außerhalb des sichtbaren Raumes und viele Regisseure nutzen diesen Umstand, um für Spannung oder Überraschungen zu sorgen.⁵³³

Der von Kühnel erwähnte Punkt der Dramaturgie besagt, dass sich die Kadrierung der Filmhandlung unterzuordnen hat, dass kein Bild für sich existiert und dass bei der Bewegung von Personen und Objekten durch verschiedene aufeinander folgende Einstellungen insbesondere die

⁵²⁷ Ebd., S. 87.

⁵²⁸ Hickethier, Knut, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart: Metzler 2007, S. 54.

⁵²⁹ Kühnel, *Einführung in die Filmanalyse I*, S. 98.

⁵³⁰ Vgl. Ebd., S. 98.

⁵³¹ Vgl. Mikos, Lothar, *Film- und Fernsehanalyse*, Konstanz: UVK-Verlag 2008, S. 193.

⁵³² Katz, Steven D., *Die richtige Einstellung. shot by shot*, Frankfurt am Main: Zweitausendeins 1998, S. 343.

⁵³³ Vgl. Bordwell/Thompson, *Film Art*, S. 259.

offene Bildkomposition von Bedeutung ist.⁵³⁴

Der Bildaufbau japanischer Filme unterscheidet sich laut Richie häufig von dem seiner westlichen Pendants und kann auf den hiesigen Zuseher zunächst etwas ungewöhnlich wirken:

“Among these conventions is the treatment of the motion-picture screen not as a window into space but as a flat two-dimensional surface, a picture. This picture is, to the Western eye, an unbalanced one. There is 'too much space' at the top of the frame, for example. Such a complaint would not, however, occur to a Japanese, familiar as he is with the convention whereby the upper part of a painted scroll and of a printed page is often left blank. The Western eye finds this picture too shallow as well. Even when the subject of the shot is distant, the composition brings it to the surface. It looks like a painting, or a print. One does not look through the screen and into an illusion of space; one looks *at* the screen.”⁵³⁵

Sowohl die Kadrierung als auch die Mise en Scène tragen dazu bei, dass der filmische Raum entsteht.

„Grundlegend ist der *Bildraum*, das ist die Menge der dargestellten Elemente, die abgeschlossen vom Bildäußeren besteht. Daraus konstituiert sich der architektonische Raum: Die im Bild befindlichen räumlichen Strukturen werden als Ensemble räumlicher Verhältnisse erkannt. [...] Schließlich nennt Rohmer den *filmischen Raum*, der dadurch entsteht, dass sich die architektonischen Räume einzelner Filmeinstellungen oder Einstellungsteile zu einem größeren kontinuierlichen Raum ergänzen. Dieser filmische Raum ist notwendigerweise nie vollständig abbildbar, sondern entsteht nur durch die filmischen Konstruktionen im Kopf des Zuschauers, der die Vollständigkeit, die Homogenität und die potentielle Abbildbarkeit dieses Raumes immer voraussetzt. [...] Der Terminus der *Diegese* bezeichnet hingegen die Vorstellung der dargestellten Welt, wie der Film sie in ihrer Gesamtheit konstruiert. Der filmische Raum ist also die räumliche Komponente der Diegese.“⁵³⁶

4.3 Montage

Bei der Montage werden „[d]ie einzelnen, unzusammenhängend gedrehten Einstellungen und die Tonquellen [...] unter dem Aspekt einer räumlichen und zeitlichen Kontinuität zusammengesetzt.“⁵³⁷ Der Montage fallen laut Borstnar, Pabst und Wulff folgende drei Funktionen zu: „Organisation der Handlung, Aufbau von Sinnbeziehungen, Steuerung der Aufmerksamkeit.“⁵³⁸

⁵³⁴ Vgl. Kühnel, *Einführung in die Filmanalyse 1*, S. 112f.

⁵³⁵ Richie, Donald, *Japanese Cinema. An Introduction*, Hong Kong, Oxford University Press 1990, S. 7.

⁵³⁶ Borstnar, Nils/Eckhard Pabst/Hans J. Wulff, *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*, Konstanz: UVK-Verlag 2002, S. 104-106.

⁵³⁷ Kamp, Werner, *Vom Umgang mit Film*, S.58.

⁵³⁸ Borstnar/Pabst/Wulff, *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*, S. 137.

Sikov teilt den Begriff Montage in drei verschiedene Kategorien ein. Zunächst in jene französische Bedeutung des Wortes Schnitt, in welcher der Filmmacher das Filmmaterial nach seinen Wünschen anpasst.⁵³⁹ Kühnel unterscheidet jedoch zwischen Schnitt und Montage und nennt Ersteres „einen Akt der Selektion“⁵⁴⁰ und Letzteres einen Akt „der Konstruktion, bei dem aus einzelnen Teilen (den Einstellungen) ein Ganzes entsteht.“⁵⁴¹ Die zweite Kategorie, die amerikanische Montage oder Montagesequenz, beschreibt das Vorgehen, einen bestimmten zeitlichen Ablauf im Film zu komprimieren oder zu dehnen.⁵⁴² Dies schränkt jedoch die Bedeutungsweite des Begriffs ein.⁵⁴³ Die dritte Kategorie ist jene, von sowjetischen Filmmachern wie Sergei Eisenstein und Dziga Vertov betriebene, Montage, „[...] die dazu dient, die Dinge vor der Kamera aus ihren alltäglich-normalen Erscheinungsformen zu befreien und sie damit einem neuen Blick zugänglich zu machen.“⁵⁴⁴ So werden zum Beispiel bei der Assoziationsmontage Einstellungen oder Bilder so miteinander verknüpft, dass sie beim Zuseher bestimmte Reaktionen und Assoziationen hervorrufen. Diese Montageform basiert auf den Experimenten des Regisseurs Lew Kuleschow.⁵⁴⁵

4.4 Narration und Dramaturgie

Hierbei handelt es sich um den inhaltlichen Aufbau eines Films. Die Narration soll die Handlung vorantreiben, Spannung erzeugen, Charaktere einführen usw.

„[...] Die Narration oder Erzählung besteht in der kausalen Verknüpfung von Situation, Akteuren und Handlung zu einer Geschichte; die Dramaturgie ist die Art und Weise, wie diese Geschichte dem Medium entsprechend aufgebaut ist, um sie im Kopf und im Bauch des Zuschauers entstehen zu lassen.“⁵⁴⁶

Bordwell legt bei der Narration die Gewichtung insbesondere auf Kausalität und Zeit.

„All the components of our definition—causality, time and space—are important to narratives in most media, but causality and time are central. A random string of events is hard to perceive as a story.“⁵⁴⁷

Des Weiteren ist zwischen dem Plot und der Story eines Films zu unterscheiden.

„A more formal definition of *story* is this: *all the events of the narrative as they occur in*

⁵³⁹ Vgl. Sikov, *Film Studies*, S. 57.

⁵⁴⁰ Kühnel, *Einführung in die Filmanalyse I*, S. 209

⁵⁴¹ Ebd., S. 210.

⁵⁴² Vgl. Sikov, *Film Studies*, S. 58.

⁵⁴³ Vgl. Borstnar/Pabst/Wulff, *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*, S. 139.

⁵⁴⁴ Ebd., S. 136.

⁵⁴⁵ Vgl. Kamp, Werner, *Vom Umgang mit Film*, S. 63.

⁵⁴⁶ Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 47.

⁵⁴⁷ Bordwell/Thompson, *Film Art*, S. 69.

chronological order from beginning to end, including not only those that we see and hear, but those we infer. [...] plot: the ordering and structuring of narrative events as they are presented in film.“⁵⁴⁸

Mikos zufolge ist diese Definition des Plots jedoch unzureichend.

„Diese Definition ist allerdings unpräzise, denn sie berücksichtigt weder, dass es Elemente im Film- oder Fernsehtext geben kann, die nicht zur erzählten Welt gehören, noch, dass es auch um die Art der Darstellung, die ästhetische Inszenierung der Plotelemente geht. [...] Der Plot ist vielmehr ein System, in dem Elemente wie Ereignisse und Figuren nach bestimmten Prinzipien zusammengestellt werden. Neben den inhaltlichen, handlungsrelevanten Elementen sind dies aber auch die formalen, ästhetischen, d.h., der Plot stellt nicht nur etwas vor, sondern auch etwas dar. [...] Es geht also nicht nur um die Ereignisreihen und die Figuren, sondern auch um ihre Darstellungsweisen. In einigen filmwissenschaftlichen Arbeiten wird daher nicht vom Plot, sondern vom Diskurs gesprochen, während Bordwell die ästhetischen Mittel als Stil bezeichnet und vom Plot trennt. Dieser filmische Diskurs bezieht sich auf die ästhetische Darstellung der Aktivität des Erzählens und das Verhältnis zwischen Text und Publikum.“⁵⁴⁹

In Bezug auf Plot und Story kann auch zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit unterschieden werden. Die Erzählzeit ist jene Zeitdauer, in welcher ein Film von einem Zuschauer konsumiert wird; also zum Beispiel 90 Minuten. Die erzählte Zeit beschreibt die Zeitperiode, die in einem Film dargestellt wird, und kann sich dabei über jede beliebige Zeitspanne erstrecken.⁵⁵⁰

Meistens wird bei Spielfilmen die Perspektive einer der handelnden Figuren eingenommen. Einige Filme benutzen allerdings einen Erzähler, welcher die Geschichte vorantreibt, kommentiert oder bestimmte Informationen liefert. Dieser muss nicht unbedingt in der Form eines Voice-Over-Kommentars, „[...]“, der erläuternde Kommentar eines Protagonisten auf der Tonspur, [...]“⁵⁵¹ auftreten, „[...]“, sondern kann auch durch die Kamera repräsentiert sein, die eine Geschichte aus der Perspektive einer Figur erzählt und den Zuschauer in diese Perspektive einbindet.“⁵⁵² Auch eine Kombination dieser beiden Erzählformen ist möglich. Der Voice-Over kann entweder von einem Charakter des Films oder, wie es häufig in Dokumentationen der Fall ist, von einem anonymen Kommentator stammen.⁵⁵³

„Erzählen rekuriert immer auf unser Vorwissen über Erzählwissen und Erzählinhalte.

⁵⁴⁸ Sikov, *Film Studies*, S. 90f.

⁵⁴⁹ Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 134f.

⁵⁵⁰ Vgl. Borstnar/Pabst/Wulff, *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*, S. 152.

⁵⁵¹ Kamp, Werner, *Vom Umgang mit Film*, S. 107.

⁵⁵² Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 130.

⁵⁵³ Vgl. Bordwell/Thompson, *Film Art*, S. 86.

Erzählen ist kulturell geformt und präformiert, so wie unsere Vorerwartung kulturell geprägt ist, etwas als Erzählung aufzufassen und zu rezipieren.“⁵⁵⁴

So ist die filmische Erzählweise in Japan von seinen theatralen Vorgängern und den *benshi* geprägt, was dazu führen kann, dass sich der inhaltliche Aufbau eines japanischen Film von dem seiner westlichen Pendanten stark unterscheidet. Dieser orientiert sich nicht immer an einer, im westlichen Sinne, logischen, sondern an einer ästhetischen Erzählweise:

“In Japanese films the compositions carry more than their simple narrative message – they speak of and for themselves. Their reason for being is, partially at least, to display their own aesthetic. For that reason an aesthetically patterned narrative is sometimes preferred to one that is more logical. Since neither physical nor psychological depth is sought, the kind of narrative tightness so prized in the West is not found in Japanese films. The idea that each unit or scene should push the story through to its conclusion is not one to which Japanese literature, drama or film subscribes. Rather, separate scenes can be devoted to separate events: the flights of the lovers, the soliloquy, the recognition scene, and so on.”⁵⁵⁵

Die Dramaturgie eines Films dient laut Mikos dazu, den Plot zu ordnen. Also zum Beispiel den Ablauf bestimmter Ereignisse sowie das Auftauchen von Plot Points festzulegen. Plot Points bezeichnen Wendungen der Handlung, welche die Figuren in ihrer Entwicklung entscheidend beeinflussen. Die Dramaturgie besitzt dabei verschiedene Wirkungsformen wie Spannung, Komik und Bedrohung.⁵⁵⁶ Sie teilt den Film darüber hinaus auch in einzelne Szenen ein, die wiederum in Akten zusammengefasst sind.⁵⁵⁷ Diese Aktstruktur lässt sich, namentlich in vielen westlichen Filmen und insbesondere in Filmen aus Hollywood, laut Sikov und Kühnel in drei Akte gliedern. Die Drei-Akt-Struktur besteht aus der Exposition im ersten Akt, der Behandlung eines im ersten Akt entstandenen Konflikts im zweiten Akt und der Auflösung des Konflikts im dritten Akt, wobei die beiden letzteren laut Kühnel durch Plot Points eingeleitet werden.⁵⁵⁸

„[...] die drei Akte entsprechen dabei der aristotelischen Folge von ‚Anfang‘, ‚Mitte‘ und ‚Ende‘ und stehen in einem zeitlichen Verhältnis von 1:2:1, [...]“⁵⁵⁹

Diese Struktur lässt sich laut Mikos jedoch nicht auf jeden Film anwenden:

„Allerdings heißt Erzählen in Film und Fernsehen auch, sich von der chronologischen Abfolge von Ereignissen nach dem kausal-logischen Ursache-Wirkung-Prinzip zu

⁵⁵⁴ Borstnar/Pabst/Wulff, *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*, S. 36.

⁵⁵⁵ Richie, Donald, *Japanese Cinema*, S. 8.

⁵⁵⁶ Vgl. Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 136.

⁵⁵⁷ Vgl. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 114.

⁵⁵⁸ Vgl. Kühnel, *Einführung in die Filmanalyse 2. Dramaturgie des Spielfilms*, Siegen: Universi²2004, S.90; Sikov, *Film Studies*, S. 105.

⁵⁵⁹ Kühnel, *Einführung in die Filmanalyse 2*, S. 89.

verabschieden. Der Anfang eines Films muss nicht der Beginn der Handlung sein, sondern kann bereits aus der (im klassischen Sinn) Konfliktphase stammen. Gerade Filme mit komplexer Struktur, die auch non-lineare Erzählweisen verwenden, weichen im dramaturgischen Aufbau von der einfachen Abfolge einer Erzählung ab.“⁵⁶⁰

Die Exposition dient dazu, den Zuschauer mit der Geschichte und den Figuren vertraut zu machen, die aktuelle Gesamtsituation klarzustellen und einen aufkommenden Konflikt aufzuzeigen. Es sollen alle Informationen bekanntgegeben werden, die dazu nötig sind, dem Rezipienten den weiteren Ablauf der Handlung verständlich zu machen. Dies muss nicht zwangsläufig zu Beginn eines Filmes geschehen, sondern kann auch zu einem späteren Zeitpunkt vermittelt werden.⁵⁶¹

„Die Exposition des Plots macht die Zuschauer bereits neugierig auf den Konflikt, denn aufgrund ihres narrativen Wissens werden sie im Rahmen von Genrefilmen bestimmte Konflikte erwarten, oder sie werden mit Hilfe von wahrnehmungsgeliteten Topik-Reihen unbewusst auf einen Konflikt hingeführt. Zugleich können sie Erwartungen in Bezug auf die Lösung der problematischen Ausgangssituation und des Konflikts generieren. Diese gespannte Erwartung, die auch als Neugier auf den Fortgang der Handlung und das Ende des Films oder der Fernsehsendung begriffen werden kann, ist in jedem Film- oder Fernsehtext vorhanden.“⁵⁶²

Die Spannung kann durch bestimmte Wendepunkte in der Geschichte oder ein verändertes Handeln der Hauptfigur erzeugt werden. Auch wird mit der Erwartungshaltung des Zuschauers gespielt, wenn zum Beispiel ein positiver Handlungsabschluss oder absehbare Ereignisse verzögert werden. Dieser Spannungsaufbau gipfelt zumeist in einem Höhepunkt, der in der Form eines Showdowns zwischen dem Hauptcharakter und seinem/seinen Kontrahenten dargestellt werden kann.⁵⁶³ Dies trifft auf die meisten *ninkyō-eiga* zu und wird häufig in einem Kampf des Einzelnen gegen eine große Übermacht dargeboten. Dies geschah analog zu vielen *jidaigeki* jener Zeit und hat sich bei letzteren bis heute nicht geändert.

„Am Ende soll ein Zustand von Stabilität, von Ruhe nach einer erlebten Störung, einem Konflikt, erreicht werden. Dieser kann unterschiedlicher Art sein. Die Theorie des klassischen Dramas gibt einen tragischen Schluss vor. [...] Nicht immer muss ein Schluss tragisch oder glücklich sein. Entscheidend ist, wie und womit der Zuschauer entlassen wird. Die dramatische Fallhöhe in der Geschichte wird häufig verbunden mit der Macht der emotionalen Anspannung, von der eine als kathartisch empfundene Wirkung im Zuschauer

⁵⁶⁰ Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 129.

⁵⁶¹ Vgl. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 117.

⁵⁶² Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 142.

⁵⁶³ Vgl. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 118f.

angenommen wird. Ist das Ende so, dass der Zuschauer alle Konflikte im Film gelöst findet, ist er tendenziell mit der Welt versöhnt. Der Film stellt damit keine weiterführenden Fragen, die in der Realität des Zuschauers zu beantworten sind. Die geschlossene Form schließt den Film gegenüber dem Zuschauer ab, die offene verlangt ihm eine weitere Beschäftigung mit dem ungelöst gebliebenen Konflikt bzw. Problem ab.“⁵⁶⁴

4.5 Figurenanalyse

„Die Analyse der Personen, Charaktere und Figuren in Filmen und Fernsehsendungen ist besonders wichtig, weil diese in den Erzählungen die Handlung vorantreiben. Ohne sie gäbe es keine Erzählung, keinen Plot und keine Geschichte. [...] Charaktere als Handlungsträger haben eine wichtige Bedeutung für die Geschichte im Kopf der Zuschauer. Dabei spielen Emotionen eine wichtige Rolle. [...] Je nach Sympathie oder Antipathie gegenüber den Handlungsträgern werden die Zuschauer unterschiedliche Geschichten konstruieren. Ob es zur Identifikation mit einer Figur im Film oder in der Fernsehsendung kommt, hängt nicht nur von den persönlichen Einstellungen und Lebenshintergründen der Zuschauer ab, sondern auch von der Funktion der Figur im Rahmen der Narration und den filmischen Gestaltungsmitteln – von der Kamera über die Lichtgestaltung bis hin zur Montage –, kurz: von der Inszenierung der Figur als Sympathieträger und Identifikationsfigur.“⁵⁶⁵

Bei der Figurenkonzeption unterscheidet Kühnel zwischen Typus, einer eindimensionalen Figur ohne individuelle Eigenschaften, und Charakter, einer mehrdimensionalen, individuellen, komplexen und deshalb auch widersprüchlichen Figur.⁵⁶⁶ Hickethier zufolge schließen die Zuseher bereits durch die visuelle Präsenz der Figur im Film auf bestimmte Grundeigenschaften. Diese werden im weiteren Verlauf noch durch Verhaltensweisen, das Erscheinungsbild und zusätzliche narrative Elemente ergänzt.⁵⁶⁷ Dadurch entwickeln die Rezipienten „– in Abstimmung mit den eigenen Alltagserfahrungen und den gekannten kulturellen Erzählmustern (narratives Wissen) – ein Gesamtbild der Figur, das mit sozialen und kulturellen Rollen korrespondiert und Ausgangspunkt ist für eine Art von Weltsicht und Lebensentwurf.“⁵⁶⁸ Kühnel unterscheidet hierbei zwischen mimetischer und diegetischer Charakterisierung, wobei erstere unter anderem über die Physiognomie der Figur, sowie mit Mitteln der Mise en Scène und letztere unter Zuhilfenahme kameratechnischer Mittel, wie der Montage, bewerkstelligt wird.⁵⁶⁹

⁵⁶⁴ Ebd., S. 119f.

⁵⁶⁵ Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 163.

⁵⁶⁶ Vgl. Kühnel, *Einführung in die Filmanalyse 2*, S. 142-144.

⁵⁶⁷ Vgl. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 122.

⁵⁶⁸ Ebd.

⁵⁶⁹ Vgl. Kühnel, *Einführung in die Filmanalyse 2*, S. 149.

Des Weiteren teilt er die Figuren in Haupt- und Nebenfiguren auf. Unter die Kategorie der Hauptfiguren fallen der Protagonist oder Held und potentiell der Antagonist, der Gegenspieler des Protagonisten. Kühnel unterteilt die Kategorie der Nebenfiguren in vier Untergruppen:⁵⁷⁰

1. Episodenfiguren, die in bestimmten Abschnitten der Handlung auftreten.
2. Hilfsfiguren, die Vertraute des Helden sind.
3. Figuranten, die als, meistens stumme, Nebenfiguren auftreten.
4. Statisten.⁵⁷⁰

4.6 Kontext/Genre/Intertextualität

„Filme und Fernsehsendungen sind keine singulären Ereignisse, sondern in die Strukturen und Funktionen der gesellschaftlichen Kommunikation eingebunden. Sie sind Elemente der Kommunikations- und Mediengeschichte, denn sie verweisen sowohl auf die Mediengeschichte von Film und Fernsehen als auch auf die Programmgeschichte.“⁵⁷¹

Bei der Rezeption eines Films muss insbesondere der kulturelle Hintergrund sowie das Vorwissen des jeweiligen Publikums in Betracht gezogen und dem jeweiligen gesellschaftlichen Kontext zugeordnet werden. So ist es zum Beispiel für westliche Zuschauer bei dem Konsum asiatischer Filme schwierig, gewisse Motivationen und Handlungen der Charaktere nachzuvollziehen. Dies gilt im Speziellen für den Yakuza-Film, da in diesem Genre viele Riten und Codes behandelt werden, die in Europa unbekannt sind. Die unerschütterliche Treue eines *kobun* zu seinem *oyabun* und der damit einhergehende *giri/ninjo*-Konflikt können womöglich für Unverständnis sorgen, obwohl beide Punkte oftmals die Hauptmotivation des Protagonisten sind. Die Yakuza-Filme der 1960er und 1970er, insbesondere die *ninkyō-eiga*, laufen häufig nach einem ähnlichen Schema ab und decken sich daher mit der folgenden Aussage Sikovs über die Eigenschaft des Begriffs Genre:

„Genres rely on repetition and variation rather than uniqueness—familiar, recognizable *conventions* rather than raw, pure *inventions*. It's true that a filmmaker may take an especially fresh approach to a genre by emphasizing an unexpected element, spinning a seemingly predictable Story in a new and unusual direction, or having a central character behave in an unconventional way. But these are variations, not radical innovations. In a Way, a film genre is rather like a language we all understand. One could make up an entirely new word, but nobody else would know what it means. It's the repetitive nature of language that enables it to have meaning and make communication possible. The same holds true for film

⁵⁷⁰ Ebd., S. 150.

⁵⁷¹ Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 259.

genres.”⁵⁷²

So ähnlich verhält es sich auch mit den *jitsuroku-eiga* oder den Filmen Kitanos – im Vergleich zu ihren Vorgängern aus den 1960er Jahren. Die wichtigsten Elemente des *Yakuza-eiga*, wie Treue, *jingi*, Tätowierungen, *oyabun/kobun*, *kyodaibun*, *giri/ninjo* und die Yakuza-Familie, sind in den neueren Varianten ebenso enthalten wie in den *ninkyo-eiga*. Allerdings haben sich die Herangehens- und Sichtweise sowie die Gewichtung verändert.

„Intertextualität kann damit im Wesentlichen durch drei Funktionen bestimmt werden: (1) die Absicherung von Sinn und Bedeutung, (2) die Erweiterung von Sinn und Bedeutung und (3) die Einbindung von Texten in den Wissenshorizont der Kultur.“⁵⁷³

Unter Intertextualität fallen Bezüge eines Films, wie Zitate, Anmerkungen und Parodien, auf andere Filme, Künste oder Medien. Hierunter fällt auch der Konnex zu Literatur und Theater. Filme können auf Büchern basieren, wobei die Art der Umsetzung von möglichst werkgetreu bis interpretativ reichen kann. Wenn sich Filme auf das Theater beziehen, wird häufig auf die Unterschiede zwischen den beiden Medien eingegangen. Verweise innerhalb des Films können entweder auf das Medium selbst oder auf andere Filme rekurrieren.⁵⁷⁴ Mikos zufolge können die Zuschauer „einem Film- oder Fernsehtext auch Bedeutung zuweisen, ohne die intertextuellen Bezüge zu realisieren. Zugleich können sie aber über die Realisierung dieser Bezüge ein Vergnügen am Text entwickeln.“⁵⁷⁵

Die von Sikov erwähnte Wiederholung innerhalb der Genres, was insbesondere auf viele *ninkyo-eiga* zutrifft, kann auch als Intertextualität verstanden werden. Da die Filme zumeist einen sehr ähnlichen Handlungsablauf, der auf den unvermeidlichen Schwertkampf zuläuft, und fast immer die gleichen Figurenkonstellationen bieten, sind Bezüge auf vorangegangene Filme kaum zu vermeiden. Die *ninkyo-eiga*-Helden sind, wie bereits erwähnt, eine Weiterentwicklung jener edlen und treuen Samurai der 1950er Jahre und weisen deshalb auch in ihrer Darstellung viele intertextuelle Bezüge auf die *jidaigeki-eiga* auf, welche ihrerseits in den 1960er Jahren kontinuierlich pessimistischere Formen annahmen. Auch die „Battles without Honor and Humanity“-Reihe steckt voller Querverweise auf die *ninkyo-eiga* und andere Medien. So basieren die Drehbücher auf Zeitungsberichten, die wiederum auf wahren Begebenheiten beruhen. Unter die Bezüge auf die *ninkyo*-Filme fallen unter anderem der Beginn des Films auf dem Schwarzmarkt oder der Kampf Shozos gegen einen Yakuza, der nur mit einem *wakizashi* bewaffnet ist und dabei erschossen wird. Auch sind in den Filmen Kinji Fukasakus immer wieder Filmposter von *ninkyo*-

⁵⁷² Sikov, *Film Studies*, S. 144.

⁵⁷³ Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 274.

⁵⁷⁴ Vgl. Borstnar/Pabst/Wulff, *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*, S. 75-81.

⁵⁷⁵ Vgl. Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 274.

Filmen zu sehen. So unterhalten sich einige Yakuza über Sumiko Fuji, als sie gerade an einem Poster der „Red Peony Gambler“-Reihe vorbeigehen. Und der verschlagene *oyabun* Yamamori lässt sich als Parodie auf die rechtschaffenen und gutmütigen Clanchefs der vorangegangenen Dekade sehen.

“Another problem to the Western viewer (who will have found these films slow, vague, meandering and hard to follow) is that the Japanese retain a high regard for convention and a relatively low regard for originality. This means that clichés are endlessly repeated and stereotypes welcomed. Despite the many exceptions to this generalization there remains a tradition which insists upon such invariables. The Japanese film is filled with them: filling cherry blossoms for doomed lovers, dark glasses for bad foreigners. The Western film is, to be sure, equally replete with clichés and stereotypes, but whereas the Japanese accept these as a matter of form, the Western audience tends to decry them.”⁵⁷⁶

⁵⁷⁶ Richie, Donald, *Japanese Cinema*, S. 9.

5 Analyse und Vergleich: „Brutal Tales of Chivalry“ und „Tokyo Drifter“

5.1 Seijun Suzuki

Seijun Suzuki wird zwar mit der japanischen Neuen Welle in Verbindung gesetzt, sah sich aber selbst nicht explizit als deren Vertreter. Er gilt bis heute als einer der bekanntesten Regisseure Japans, der es sich dank seines expressiven Regiestils mit Nikkatsu verscherzte, da er sich nicht an deren Vorgaben hielt und für seine Vorgesetzten unverständliche Arbeiten ablieferte. Sein Stil wurde oft als Pop-Art bezeichnet, da er durch innovative Kameraeinstellungen, Beleuchtung und Studiobauten ein bis heute einzigartiges Oeuvre schuf. Er selbst sagte in einem Interview, dass er zwar Pop-Art-Bilder wegen ihrer Formen betrachte, aber nicht verstehe, wieso gerade bei ihm der Begriff Pop-Art zutrefte. Er sieht seine filmische Gestaltung als Trick an, die er verwendet, um einen bestimmten Eindruck auf den Zuschauer zu machen:⁵⁷⁷

„To be honest, the choice of colours and such, there isn't much significance to them.

Generally, a movie is composed of many elements that make a strong impression on the viewer. I call them tricks. I think colour is one of those tricks.“⁵⁷⁸

Der 1923 geborene Suzuki wurde nach seinem High School-Abschluss eingezogen und kämpfte auf Seiten der japanischen Streitkräfte im Zweiten Weltkrieg. Er entwickelte während seiner Zeit in der Armee ein großes Misstrauen gegenüber der Obrigkeit,⁵⁷⁹ ähnlich seinem Kollegen Kinji Fukasaku. Nach Kriegsende kehrte er in ein zerstörtes Japan zurück und begann 1946, da er an der Tokioter Universität nicht aufgenommen wurde, Film zu studieren. Noch im selben Jahr begann er bei Shochiku als Regieassistent zu arbeiten. Als 1954 Nikkatsu wieder mit seinem regulären Filmbetrieb begann, wechselte Suzuki zu selbigem, da er dort die Möglichkeit hatte, schneller eine Stelle als Regisseur zu bekommen. Bei Shochiku hätte er noch einige Jahre als Assistent eines bereits etablierten Filmemachers arbeiten müssen.⁵⁸⁰

Nach einigen Drehbüchern, unter anderem für die Filme seinen Mentors Hiroshi Noguchi, für den er auch als Regieassistent tätig war, konnte er 1956 seinen ersten Film, „Victory is mine“⁵⁸¹, allerdings unter seinem gebürtigen Namen Seitaro Suzuki, in die Kinos bringen. Der erste Film, den er mit dem Namen Seijun Suzuki veröffentlichte, war „Underworld Beauty“ von 1958. Dieser

⁵⁷⁷ Vgl. Mes, Tom, „Seijun Suzuki“, *Midnight Eye*, 11.11.2001, <http://www.midnighteye.com/interviews/seijun-suzuki/>, Zugriff: 25.6.2014.

⁵⁷⁸ Ebd.

⁵⁷⁹ Vgl. Schilling, *No Borders, no Limits*, S. 142

⁵⁸⁰ Vgl. Mes/Sharp, *The midnight eye guide to new Japanese film*, S. 5.

⁵⁸¹ *Minato no Kanpai: Shōri o Waga Te ni*, Regie: Seitaro Suzuki, JP 1956.

handelt von einem alternden Yakuza, der in Anlehnung an die alten amerikanischen Gangsterfilme im westlichen Stil, inklusive dunklem Hut, gekleidet ist. Er beschützt ein junges Mädchen, welches von einer Yakuza-Gang drangsaliert wird.

In den folgenden Jahren drehte Suzuki bis zu vier Filme jährlich. Da diesen meist kein großer Erfolg beschieden war, hatte er meist nur geringe Budgets zur Verfügung, weshalb sein Schaffen lange Zeit in die Kategorie der B-Movies fiel. Er sah sich in jener Zeit eher als Arbeiter, denn als Künstler.⁵⁸² Er wurde von Nikkatsu als Regisseur aus der zweiten Reihe betrachtet und bekam aus diesem Grund nur dementsprechende Projekte.⁵⁸³ Dies hatte einerseits den Nachteil, dass mancher Zuseher die Filme als minderwertig betrachten konnte und es dadurch Suzuki erschwert wurde, Kassenschlager zu landen, da sie eine geringere Reichweite hatten. Andererseits übte hier Filmproduktionsgesellschaft weniger Kontrolle aus, sodass Suzuki seinen Phantasien in den kommenden Jahren immer wieder freien Lauf lassen konnte.

„Since I was working for a company, I couldn't deviate too much from the company's course. But because my films were in the B category, I had a wider range than an A director. Even if it went off a little bit, it wouldn't be too much of a problem with them. So in that sense I had a little bit of freedom. More than the A directors.“⁵⁸⁴

Im Jahr 1963 gelang es ihm schließlich mit den beiden Filmen „Detective Bureau 2-3: Go to Hell, Bastards“⁵⁸⁵ und „Youth of the Beast“⁵⁸⁶ ein breiteres Publikum zu erreichen.⁵⁸⁷ Beide hatten den Schauspieler Jo Shishido als Hauptdarsteller, der mit Suzuki zusammen einige Jahre später dessen im Westen bekanntesten Film „Branded to Kill“ drehte. Sie können allerdings noch nicht den *ninkyō-eiga* zugeordnet werden, da sie noch während Nikkatsus Actionfilm-Zeit entstanden. Diese *mukokuseki akushon*, was „no-nationality action“ bedeutet, orientierten sich an amerikanischen B-Western und waren nicht unbedingt an Japan oder eine bestimmte Zeit gebunden. Sie befassten sich mit simplen Plots, die einige Schießereien und Prügeleien aneinanderreichten, und schlossen häufig mit einem Happy-End. Suzukis Beiträge Anfang der 1960er waren aber meist tiefgründiger; dies hauptsächlich im optischen Bereich, da er oft an bestimmte Drehbuchvorgaben gebunden war. Sein filmisches Experimentieren begann mit „Youth of the Beast“, der einen gewissen Kultstatus beim Publikum erreichte und auch Suzukis bis dahin finanziell erfolgreichste Produktion war. Dies hatte zur Folge, dass er in den kommenden Jahren immer wieder auslotete, wie weit er bei seinen

⁵⁸² Vgl. Mes/Sharp, *The midnight eye guide to new Japanese film*, S.8.

⁵⁸³ Vgl. Schilling, *No Borders, no Limits*, S. 140.

⁵⁸⁴ Mes, „Seijun Suzuki“.

⁵⁸⁵ *Kutabare akuto-domo - Tantei jimusho 23*, Regie: Seijun Suzuki, JP 1963.

⁵⁸⁶ *Yaju no seishun*, Regie: Seijun Suzuki, JP 1963.

⁵⁸⁷ Vgl. Schilling, *No Borders, no Limits*, S. 142.

Projekten gehen konnte, ohne es sich bei seinen Arbeitgebern zu verschmerzen.⁵⁸⁸

„In his extremes he fills films with surreal, nonsensical set pieces and frequently uses cinematic techniques that draw attention not only to themselves but also to the entire plasticity of the medium [...]. It's typical of the Suzuki style of treating the cinema screen as merely a two-dimensional image to be filled with as much colour and action as possible. [...] Suzuki's approach to editing is similar nonconformistic, abandoning the standard shot-reverse-shot praxis and making heavy use of non-contiguous jump cuts to condense passages of time, reducing his film to a series of striking images.“⁵⁸⁹

Sein erster *ninkyō-eiga* war „Kanto Wanderer“ von 1963, aus jener Zeit, als Toei den Actionfilmen Nikkatsus mit diesem neuen Genre die Kundschaft streitig machte. Da das Genre damals nur eine sehr geringe Handlungsfreiheit der Figuren zuließ und sich auch der Plot an die Konventionen halten musste, versuchte Suzuki auch weiterhin, mit seinen optischen Spielereien aufzutrupfen. Die daraus resultierenden Filme hoben sich daher immer mehr von der Masse ab, blieben aber weiterhin ein Nischenprodukt.

“These crossovers, and at times the antithetical appropriations of the hero/star persona were possible because of the ambiguities of the defining plotline of the strong defending the weak regardless of personal cost. Suzuki Seijun, in his films in this genre, dispelled this potential ambiguity by linking the plotline to very specific sociohistorical time frames, for example, *Tokyo Drifter*-Tokyo in the post-Olympic era. By filling in the historical detail and linking the films to the realities of corporate corruption evident in the media of the day, his films lost their sense of ambiguity, becoming subversive. While continuing to appeal to student activists they alienated the more conservative middle-class salaryman, including the head of production at Nikkatsu, Horiki Yusaku.”⁵⁹⁰

Auch waren die verantwortlichen Nikkatsus nicht mit Suzukis expressivem Stil einverstanden, sodass sie 1966 sein Budget zu „Tokyo Drifter“ beschnitten, um ihm eventuelle Experimente auszutreiben. Dies hatte laut Desjardins jedoch den entgegengesetzten Effekt:

„Suzuki had been warned again to curtail his wild visual antics, so, in an attempt to appease the bosses, he slashed *Tokyo Drifter*'s budget. Conversely, this caused him and production designer Takeo Kimura to use even stranger, more imaginative lighting effects, sparsely dressed sets and weird juxtapositions to tell their story. The outcome was an outlandish deconstruction of the genre, a fast-moving piece of cinema made up of flamboyantly

⁵⁸⁸ Vgl. Mes/Sharp, *The midnight eye guide to new Japanese film*, S. 6.

⁵⁸⁹ Ebd., S. 7.

⁵⁹⁰ Standish, *A new History of Japanese Cinema*, S. 309.

eccentric tableaux that is by turns funny, thrilling and romantic.”⁵⁹¹

Allen Warnungen und Budgetkürzungen zum Trotz verscherzte es sich Suzuki 1967 mit dem Film „Branded to Kill“⁵⁹² endgültig mit seinen Arbeitgebern. Der Film war, im Gegensatz zu vielen früheren Produktionen Suzukis, in Schwarz/Weiß gehalten, was sein in „Tokyo Drifter“ vorherrschendes Spiel mit Farben unmöglich machte. Dennoch strotzte der vom drittbesten Killer der japanischen Unterwelt handelnde Film vor surrealen Einfällen, wie der Ermordung einer Zielperson mittels Heißluftballon.

„Viewed as a radical deconstruction of the hard-boiled genre or a Kafka-esque essay on the waking nightmare of modern life, *Branded to Kill* makes excellent sense (though Suzuki did not make such interpretations himself). Viewed as a programme picture for action fans, it makes little sense at all, save perhaps as a gesture of deviance or a evidence of professional collapse.”⁵⁹³

Als der Film auch noch ein finanzieller Misserfolg wurde,⁵⁹⁴ zog Nikkatsu den Schlussstrich. Die Studiobosse warfen Suzuki vor, für das Publikum unverständliche Filme zu drehen, und feuerten den rebellischen Regisseur schlussendlich, da sich das die Produktionsfirma ohnehin in einer finanziellen Notlage befand. Dies führte einerseits zu Protesten von Fans und Freunden Suzukis und andererseits zu einer Weigerung Nikkatsus, dessen Filme an einen Filmclub zu verleihen, was einen jahrelangen Prozess nach sich zog.⁵⁹⁵ Zwar gewann Suzuki diesen Rechtsstreit, wurde in den kommenden Jahren allerdings von keiner Filmproduktionsfirma mehr angestellt. Sein nächster Kinofilm, „A Tale of Sorrow and Sadness“⁵⁹⁶, erschien erst 1977,⁵⁹⁷ fiel allerdings sowohl bei der Kritik als auch bei seinen Fans durch.⁵⁹⁸ In den Jahren 1980 bis 1991 veröffentlichte er die einzelnen Segmente der „Taisho Trilogie“, mit denen ihm sein Comeback gelang und die ihm darüber hinaus viele internationale Filmpreise einbrachten. 2001 stellte er „Pistol Opera“⁵⁹⁹, ein Remake von „Branded to Kill“, und 2005 seine bislang letzte Regiearbeit „Princess Racoon“⁶⁰⁰ fertig.

5.2 „Brutal Tales of Chivalry“

„Brutal Tales of Chivalry“ aus dem Jahr 1965 und unter der Regie von Kiyoshi Saeki war der Start

⁵⁹¹ Desjardins, Chris, *Outlaw Masters of Japanese Film*, London: Tauris 2005, S. 141.

⁵⁹² *Koroshi no rakuin*, Regie: Seijun Suzuki, JP 1967.

⁵⁹³ Schilling, *No Borders, no Limits*, S. 145.

⁵⁹⁴ Vgl. Ebd.

⁵⁹⁵ Vgl. Baack-Sy/Suzuki, *Werkschau Suzuki Seijun*, S. 50.

⁵⁹⁶ *Hishu monogatari*, Regie: Seijun Suzuki, JP 1977.

⁵⁹⁷ Vgl. Desjardins, *Outlaw Masters of Japanese Film*, S. 142.

⁵⁹⁸ Vgl. Schilling, *No Borders, no Limits*, S. 145.

⁵⁹⁹ *Pisutoru Opera*, Regie: Seijun Suzuki, JP 2001.

⁶⁰⁰ *Operetta tanuki goten*, Regie: Seijun Suzuki, JP 2005.

für eine sehr populäre *ninkyō*-Filmreihe, die wie viele von Toeis erfolgreichen Serien insgesamt neun Teile, in den Jahren 1965 bis 1972, umfasste.

“The *Remnants of Chivalry in the Showa Era* series which was based on the theme of ‘chivalry and affection between men’ (*ninkyō purasu otoko no aijo*) received tremendous support from students and people who felt alienated.”⁶⁰¹

Hauptdarsteller war der gerade aufkommende Toei-Superstar Ken Takakura, der mit der ebenfalls 1965 startenden „Abashiri Prison“-Reihe⁶⁰² seine ersten großen Erfolge gefeiert hatte. Während die „Abashiri“-Filme die Yakuza-Strukturen auch in Gefängnissen abbildeten, zeigte die “Brutal Tales of Chivalry”-Reihe die Yakuza inmitten ihrer durch das Genre diktierten und auf den Yakuza-Legenden basierenden angestammten Arbeitsumgebung. Diese reicht von den nach dem Krieg für die japanische Bevölkerung so wichtigen Schwarzmärkten über das Baugewerbe bis hin zu Fischereibetrieben. Die Filme thematisieren stets die gute Yakuza-Familie, die alles auf sich nimmt, um die ihnen untergebenen Arbeiter und Händler zu schützen und zu unterstützen. Diese Familie steht auch immer in Konflikt mit der antagonistischen Yakuza-Gruppe, die sie ständig drangsaliert und die einfachen Leute betrügt und ausbeutet. Der Handlungsablauf ist zumeist derselbe und auch die Schauspieler setzen sich aus den für das Genre bekannten Toei-Schauspielgrößen zusammen. Der erste Teil der “Brutal Tales of Chivalry”-Reihe enthält alle klassischen *ninkyō-eiga*-Klischees, wie das Befolgen sämtlicher Yakuza-Regeln durch den Protagonisten und das Brechen sämtlicher Regeln durch den Antagonisten, die stoische Geduld und Männlichkeit Ken Takakuras sowie einen gewaltgeladenen Showdown. Des Weiteren enthält er viele Rituale und Erkennungsmerkmale der Yakuza und kann somit als exemplarisches Beispiel für das *ninkyō-eiga*-Genre herangezogen werden.

5.2.1 Inhalt

1. Exposition

(1.1) Der Vorspann ist mit Ken Takakuras Gesang unterlegt. Es folgt eine kurze Szene mit Shigeyoshi Kazama auf dem Schwarzmarkt der Shinsei-Familie, der sich dort über das reichhaltige Warenangebot wundert. Darauf folgt eine Szene auf dem Koze-Schwarzmarkt, der mit weniger vielfältiger Ware bestückt ist. Hier versuchen Shinsei-Mitglieder Händler abzuwerben und zerstören auch Artikel und Stände. Dies ruft das junge Koze-Mitglied Masa auf den Plan, der die Situation auf einem Hinterhof regeln will. Eine Prügelei entsteht, in der neun Shinsei gegen zwei Koze kämpfen. Kazama sieht dem Treiben erst wohlwollend zu und geht dann dazwischen.

⁶⁰¹ Shiba/Sakae, *Yakuza Eiga to Sono Jidai*, S. 51, zit. n. Standish, *A new History of Japanese Cinema*, S. 309.

⁶⁰² 1. Teil: *Abashiri Bangaichi*, Regie: Teruo Ishii, JP 1965. Weitere 17 Filme bis 1972.

(1.2) Im Hauptquartier der Kozu-Familie spricht der *oyabun* Gennosuke Kawada mit Kyota Ishimura, dem jungen Boss der Ishioka-Familie, dessen Frau Aya, die vor dem Krieg mit Seiji Terashima zusammen war, und Eto Changji, der rechten Hand Kawadas. Aya heiratete Ishimura, da ihr Vater, der vorherige Boss der Ishioka-Familie, starb und es ihr als Frau unmöglich war, die Familie zu führen. Kawada unterhält sich mit Eto über diese Thematik und ist sich sicher, dass Seiji es verstehen wird, da es zum Wohl der Familie geschah. Der Shinsei-Unterboss Akira Haga trifft ein und beschwert sich, dass seine Untergebenen ohne Provokation von den Kozu angegriffen worden seien. Kawada nimmt die Schuld auf sich und schlägt die Aufforderung Hagas, der Händlervereinigung unter der Führung des Shinsei-Anführers Toru Iwasa beizutreten, mit der Begründung aus, dass er keine „schmutzige“ Ware wolle. Kazama trifft kurz darauf ein und stellt sich mittels des *jingi*-Begrüßungsrituals vor.

(1.3) Bei einem Treffen von zwei Armeeangehörigen und den Yakuza-Bossen Asakusas wird über illegale Waren auf den Schwarzmärkten diskutiert. Iwasa fordert die anderen auf, der seiner Kontrolle unterstehenden, „Asakusa Tensho Union“ beizutreten, um die Wirtschaft der Region anzukurbeln. Kawada entgegnet daraufhin, dass nicht alle von ihnen ehrlich seien, und bezieht sich damit auf Iwasa. Nach dem Ende der Versammlung trifft sich Kawada mit seinem Sohn Teruo in einer Hausruine und unterhält sich mit ihm darüber, wie er die Region Asakusa wieder aufbauen will. Während des Gesprächs wird von einem nicht zu erkennenden Attentäter aus dem Hinterhalt auf den Kozu-*oyabun* geschossen. Zurück im Kozu-Hauptquartier diktiert Kawada Eto seinen letzten Willen. Dieser lautet, dass Seiji der neue *oyabun* werden soll. Einige Mitglieder wollen ihren Boss rächen, werden jedoch von Eto zurück gehalten.

2. Seiji kommt zurück

(2.1) (00:15:50) Seiji kehrt zurück und betrauert den Tod Kawadas. Kurz darauf erhält er dessen letzten Willen, der neben Seijis Ernennung zum *oyabun* noch den Wunsch Kawadas enthält, sich aus allen Konflikten mit den Shinsei herauszuhalten. Die Mitglieder sind über die Wahl sehr erfreut und einige wollen sich im selben Atemzug an ihren Feinden rächen. Seiji entgegnet ihnen jedoch, dass sie den letzten Willen Kawadas befolgen müssen und von jeglichen Racheaktionen absehen sollen. Kurz darauf bittet Seiji Eto, die Führung der Familie zu übernehmen, dieser verneint jedoch, da er durch eine Beinverletzung zu stark eingeschränkt und ebenfalls dem Testament verpflichtet sei.

(2.2) Aya und Ishimura treffen im Kozu-Hauptquartier ein, trauern um Kawada und begrüßen Seiji. Dieser ist zwar von Ayas Heirat überrascht, versteht allerdings die Gründe dafür. Auf den Wunsch Ishimuras hin, sich um Seiji zu kümmern, verabredet sich Aya mit diesem. Am nächsten Morgen sind einige Händler im Warenlager der Kozu und können ihre Schulden nicht bezahlen, woraufhin

Seiji meint, dass sie sich keine Sorgen zu machen bräuchten. Es erscheint Hanakawada, um mit Seiji zu sprechen und ihn darauf hinzuweisen, die Regeln der Yakuza zu befolgen, indem dieser eine Einführungszeremonie bezüglich seines neuen Status abhalten soll. Während des Gesprächs erhält Seiji ein Paket von Aya, das den umgenähten Kimono ihres Vaters enthält.

(2.3) Am selben Abend treffen sich die beiden an einem Schrein nahe des Flusses. Sie erzählt davon, wie sie von ihrer Familie zu der Heirat gedrängt wurde und dass sie es bereue, nicht Seiji geheiratet zu haben. Er solle den Kimono behalten, da er von Anfang als Geschenk an ihn gedacht gewesen sei. Währenddessen sieht Masa, wie einige Händler ihren Marktplatz verlassen, um sich den Shinsei anzuschließen, da diese bessere Waren besitzen und eine Markthalle bauen. Am selben Abend verhandelt Seiji in einer Bar mit einigen Geschäftsleuten, die ebenfalls unglücklich mit der Shinsei-Familie sind und Angst vor dieser haben. Kurz darauf setzt er sich mit Kazama zusammen, der ihm erzählt, dass er auf der Suche nach seiner kleinen Schwester sei, die, während er im Krieg war, einem Mann folgte und seitdem nichts mehr von sich hören ließ.

3. Beginn der Repressionen

(3.1) (00:31:54) In jener Nacht wird auch ein Warentransport der Koza-Familie per Lastwagen von einer Gruppe Shinsei-Mitglieder aufgehalten. Sie zerstören die Waren und verprügeln das Koza-Mitglied Goro. Wieder zurück im Koza-HQ wird Goro zunächst von Eto gemaßregelt, dass er sich nicht gewehrt habe. Seiji widerspricht Eto und lobt Goro, seine Befehle befolgt zu haben.

(3.2) Am nächsten Tag sieht sich Masa auf dem Shinsei-Markt um, wird entdeckt und gefangengenommen. Seiji will ihn zurückholen und einige Koza-Angehörige wollen sich ihm anschließen, was Seiji diesen allerdings nicht gestattet. Im Shinsei-HQ angekommen, verlangt Seiji die Herausgabe Masas. Haga verweigert dies jedoch und verlangt etwas für dessen Übergabe. Seiji bietet ihm ein Fingerglied mittels *yubitsune* an, was Haga jedoch ausschlägt und stattdessen den Koza-Markt verlangt. Seiji entgegnet darauf, dass ihnen ihr Marktplatz wichtiger sei als ihr Leben und wie man als ehrenwerter Yakuza überhaupt auf so eine Idee kommen könne. Daraufhin zückt Haga eine Pistole und stellt Seiji vor die Wahl: Leben oder Marktplatz. Seiji fordert Haga auf zu schießen, was dieser auch tut, und Seiji dabei an seinem Arm trifft, der seinerseits keinerlei Regung zeigt. Diese Schmerzunterdrückung beeindruckt und schockiert die Shinsei-Mitglieder gleichermaßen. Sie lassen Seiji und Masa ziehen. Zurück im Koza-HQ wird Seiji von Kazama verarztet, da dieser medizinische Erfahrung im Krieg gesammelt hat.

(3.3) Goro spielt *hanafuda* und gewinnt einiges an Geld. Kazama beobachtet ihn dabei und rät ihm aufzuhören, so lange er gewinnt. Goro stimmt zu und geht daraufhin zu der Prostituierten Michiyo, die an einer Lungenkrankheit leidet. Er überlässt ihr sein Geld, damit sie einen Arzt aufsuchen kann. Als Goro den Raum verlässt, kommt Michiyos Zuhälter, ein Mitglied der Shinsei, und will ihr

das Geld abnehmen. Goro geht dazwischen und verprügelt seinen Kontrahenten. Auf seinem Nachhauseweg wird Goro von einigen Shinsei-Mitgliedern abgefangen und von diesen mit Schwertern angegriffen, sodass er kurze Zeit später im Koza-HQ seinen Verletzungen erliegt. Als Michiyo ihn am nächsten Tag besuchen will, erkennt Kazama in ihr seine Schwester Miyo, um die er sich nun kümmern will. Währenddessen bittet Aya ihren Mann, seine Geschäfte mit den Shinsei zu beenden.

4. Shinsei weiten Repressionen aus

(4.1) (00:54:10) Die Shinsei-Familie hat das Grundstück, auf dem sich der Koza-Markt befindet, aufgekauft und will dort ihren eigenen Markt eröffnen. Die Koza weigern sich, das Gelände zu verlassen, und würden sich eher mit Holzpflocken durchbohren lassen, als aufzugeben. Die Polizei taucht auf, in deren Gefolge sich Hanakawada befindet. Dieser behauptet, dass der Kauf noch nicht rechtskräftig sei und dass der Eigentümer die Transaktion noch einmal überdenken solle. In einem Gespräch mit einigen Geschäftsleuten und Hanakawada wird Seiji ein Kredit für das Grundstück und eine eigene Markthalle angeboten.

(4.2) Währenddessen vertreiben die Shinsei einige Händler aus ihrer Markthalle, denen es nicht möglich ist, ihre Standgebühren zu zahlen. Sie wenden sich an Seiji, der ihnen ihre Untreue vergibt und kundgibt, das Leben als Yakuza aufzugeben und die Koza-Familie ehrbar zu machen.

(4.3) Ishimura erfährt von dem Unrecht, das die Händler von den Shinsei zu erleiden hatten, und greift infolgedessen deren Hauptquartier an. Er stirbt dabei und die Polizei geht von Selbstverteidigung vonseiten der Shinsei aus. Seiji bittet Aya, ihre Familie weiterzuführen und sich um die von ihr abhängigen Händler zu kümmern. Am nächsten Tag will Kazama seine Schwester im Krankenhaus besuchen, nur um dort zu erfahren, dass sie gestorben ist.

5. Finale

(5.1) (01:11:31) Bauarbeiter und Koza-Mitglieder bauen die Markthalle auf dem Koza-Grundstück auf und essen daraufhin in einem Gasthaus in der Nähe der Baustelle zu Abend. Zur gleichen Zeit schleichen sich einige Shinsei-Mitglieder mit Benzinkanistern auf die Baustelle. Die Koza beschließen, auch nachts weiterzuarbeiten, um die Konstruktion schneller abschließen zu können. Als sie sich auf den Weg machen, sehen sie die zur Hälfte fertiggestellte Markthalle in Flammen aufgehen und laufen zu dem Grundstück. Dort angekommen, finden sie zwei Shinsei-Mitglieder vor. Während der Kämpfe kommen jeweils zwei Mitglieder der Konfliktparteien zu Tode. Als Seiji am Unglücksort eintrifft, ist es schon zu spät, das Gebäude noch zu retten.

(5.2) Am nächsten Morgen stehen Seiji und Eto vor den verkohlten Überresten. Seiji bittet Eto, seine angefangene Arbeit zu vollenden. Seiji besucht daraufhin, gekleidet in den Kimono Ayas, den

Totenschrein Kawadas, leiht sich dessen Schwert und entschuldigt sich dafür, dass er den Anordnungen seines *oyabun* nicht Folge leisten konnte. Auf dem Weg hinaus trifft er zunächst auf Aya, die er bittet, sich um alles zu kümmern. Als er vor die Tür tritt, will ihm ein Großteil der Kozu-Mitglieder folgen. Seiji entgegnet, dass sie, im Gegensatz zu ihm, dem Willen Kawadas weiter folgen sollen.

(5.3) Auf dem, von Musik und Gesang unterlegten, Weg zum Shinsei-HQ trifft Seiji auf Kazama, der sich Seiji aus Dank für dessen Gastfreundschaft anschließen will. Als er argumentiert, dass er seine Ehre verlieren würde, falls Seiji ihm die Bitte ausschlägt, stimmt dieser zu. Am Ziel angekommen, überwältigen die beiden zunächst einen Wachposten. Daraufhin betritt Kazama das HQ durch einen Seiteneingang und erschießt einen Wachmann. Währenddessen fährt Seiji mit einem Lastwagen durch das Hauptportal und greift die dort wartenden Shinsei mittels Schwert an. Zusammen mit Kazama, der neben seiner Pistole noch Granaten benützt, dezimiert er seine Gegner. Nun trifft auch Masa ein, der den beiden zur Seite stehen will. In weiterer Folge sterben Masa und Kazama und auch Seiji wird schwer durch Pistolen und Stichwaffen verletzt. Schlussendlich gelingt es ihm, Iwasa zu töten.

(5.4) Eto, Aya, Kawadas Sohn und Hanakawada stehen vor der fertiggestellten Kozu-Markthalle und sprechen über Seiji, der überlebt hat und nach seiner Genesung eine kurze Gefängnisstrafe erhalten wird.

5.2.2 Analyse

Der Vorspann des Films besteht aus einer Bildfolge von Gemälden klassischer japanischer Motive, wie zum Beispiel einem buddhistischen Tempel. Die Tonspur beinhaltet ein Musikstück mit dem Gesang Ken Takakuras, der von seinem Leben als Yakuza und der damit einhergehenden gesellschaftlichen Ächtung singt. Darüber hinaus beinhaltet der Text einige Merkmale der Yakuza, wie zum Beispiel den Satz, dass die Männlichkeit allein auf der Tapferkeit beruht, und die Beschreibung der Tätowierung Takakuras, die aus einem chinesischen Löwen und Pfingstrosen besteht. Der Gesang war durchaus üblich für die Yakuza-Filme jener Zeit und auch sonst hält sich der Film streng an formale Vorgaben wie die Länge von 90 Minuten oder den stets ähnlich strukturierten inhaltlichen Aufbau. Zeitlich ordnet sich der Film im 21. Jahr der Showa-Zeit, also 1946, der Nachkriegszeit, ein; jener Zeit, die von der Kontrolle der Yakuza über die Schwarzmärkte und ihrer damit einhergehenden Macht und Popularität in der Bevölkerung geprägt war.

Der Handlungsaufbau ist relativ simpel. Schnell sind die Konfliktparteien vorgestellt und in Gut und Böse eingeteilt. In weiterer Folge wird gezeigt, wie die Shinsei die Kozu bis zum Äußersten treiben, selbst keine Regeln befolgen, dies jedoch von den anderen erwarten. Die Kozu unter der Führung Seijis hingegen versuchen, allen Provokationen zu widerstehen und dem Yakuza-

Ehrenkodex treu zu bleiben. Es gibt nur wenig Charakterentwicklung, sowohl bei den Protagonisten als auch bei den Antagonisten. Alles läuft auf den unausweichlichen Showdown hinaus, in dem Seiji seine Zurückhaltung fallen lässt und sich für alles erlittene Unrecht rächt.

“Unlike the Western, though, yakuza films are as highly stylized as the Kabuki theater of a century earlier. The movies are “probably the most restricted genre yet devised,” according to director Paul Schrader, writing in *Film Comment* magazine. “The characters, conflicts, resolutions, and themes are preset. [. . .]Yakuza films are litanies of private argot, subtle body language, obscure codes, elaborate rites, iconographic costumes and tattoos.””⁶⁰³

An „Brutal Tales of Chivalry“ lässt sich die handwerkliche Effektivität erkennen, auf die das Genre getrimmt wurde, um die Kosten gering zu halten. Abgesehen von der oben bereits erwähnten Laufzeit, gibt es auch keine große Abwechslung bei den Schauplätzen, von denen einige deutlich als Studiokulisse zu erkennen sind. Dasselbe lässt sich von der Kameraarbeit sagen. Es dominieren lange Einstellungen mit wenigen Kamerabewegungen und einer relativ niedrigen Schnittfrequenz. (Ein Vergleich zu „Tokyo Drifter“ ist in dessen Filmanalyse zu finden.) Bis auf einige wenige Prügeleien und Überfälle der Shinsei wird ein großer Teil der Handlung durch Dialoge vorangetrieben. Erst nach einer Laufzeit von 70 Minuten und dem Beginn des Finales in Sequenz 5 steigert sich das Tempo des Films und gipfelt in einem brutalen siebenminütigen Showdown. Dies könnte, neben dem ausufernden Symbolismus, ein weiterer Grund für die Geringschätzung des Westens für jenes Genre sein.

Gleich zu Beginn erfolgt die Charakterisierung der Shinsei-Familie als jene böse Yakuza-Familie, die der Kozu-Familie das Leben schwer machen wird. Wie Kazama bei dem Besuch auf deren Schwarzmarkt feststellt, vertreiben sie Waren zweifelhafter Herkunft, deren besondere Qualität das Angebot auf anderen Märkten übertrifft. Auch versuchen sie Händler auf dem Kozu-Markt abzuwerben, bedrängen sie und beschädigen ihre Waren. Zudem zeigt Masa seine überlegene Willensstärke und seinen Mut, als er seine zahlenmäßig weit überlegenen Gegner zum Kampf herausfordert.

Die Kleidung der Shinsei entspricht dem gängigen Klischee der *ninkyo-eiga*. Die einfachen Mitglieder tragen eine Mischung aus Hawaiihemden, Teilen von US-Armee-Uniformen, festem Schuhwerk und generell auffälligen Kleidungsstücken. Die Kozu tragen oft Sandalen, häufig auch, wie zum Beispiel Masa, eine Art Obi und eine Jacke mit ihrem Familienemblem.

⁶⁰³ Kaplan/Dubro, *Yakuza*, S. 141.

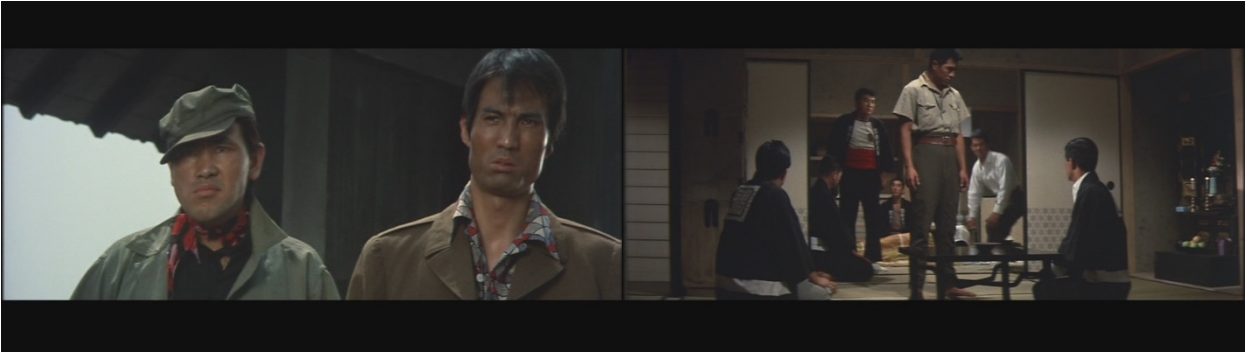


Abbildung 27: Kleidung der Kozu.

Abbildung 28: Kleidung der Shinsei.

Einige Kozu-Mitglieder, unter ihnen Seiji und Goro, tragen wiederholt Teile einer japanischen Armee-Uniform. Der einzige traditionell Gekleidete Shinsei ist deren Unterboss Haga. Er tritt während des Films ausschließlich in Kimono auf, was allerdings nichts an seiner Verschlagenheit und seinem Nahverhältnis zum Kapitalismus ändert. Hier steht er seinem Boss Iwasa in nichts nach. Dieser ist stets in feine westliche Anzüge gehüllt. Besonders auffällig treten die unterschiedlichen Kleidungsformen während des Treffens der Yakuza-Bosse, am Ende der ersten Sequenz, hervor. Hier sind nur Iwasa und Takigawa, der schnell als enger Verbündeter Iwasas zu erkennen ist, westlich gekleidet. Die anderen Bosse tragen einen Kimono, darunter Kawada, Ishimura und Hanakawada. Auch gehen die Meinungen bezüglich der Schwarzmarktgeschäfte auseinander. Während die einen versuchen, den Handel mit illegalen Waren zu bekämpfen, versuchen Iwasa und Takigawa, den Anwesenden den Beitritt zu ihrer Union schmackhaft zu machen.

Die im Film auftretenden Auseinandersetzungen sind fast immer auf das Verhalten von Mitgliedern der Shinsei-Gruppe zurückzuführen. Auch weisen sie immer die Schuld eines Streits von sich und sehen die Kozu-Familie als Ursache. Dieser Fall tritt mehrmals während des Films ein; zum ersten Mal während des Streits auf dem Kozu-Marktplatz, wo Kawada die Schuld daran anerkennen muss, um weitere Probleme zu vermeiden. Die Shinsei sind nur an Macht und Geld interessiert und betrügen die ihnen unterstellten Händler letztendlich. Die Befolgung von *jingi* oder anderen Yakuza-Werten ist ihnen fremd, sodass sie zum Beispiel Seijis Begrüßung ignorieren oder seine Bereitschaft zum *yubitsume* als sinnlos betrachten, da dies für sie keinen finanziellen Vorteil bringt. In der Forderung nach dem Kozu-Marktplatz sieht Seiji ebenfalls eine eklatante Verletzung der Yakuza-Ehre und spricht seinen Gegnern daraufhin die Zugehörigkeit zu den Yakuza ab. Neben der Ausbeutung der Händler, dem Drangsalieren von Geschäftsleuten und den Kozu sowie deren Händlern und dem Verkauf von illegalen Waren ist ein Mitglied darüber hinaus an Zwangsprostitution beteiligt. Des Weiteren gehen einige Morde auf das Konto der Shinsei.

Die Kozu-Familie ist in vielen Belangen das genaue Gegenteil der Shinsei-Gruppe und befolgt viele der klassischen Yakuza-Tugenden. Angefangen bei Kadawa, der sich mehr um seine Untergebenen sorgt als um das eigene Wohl und versucht, den Konfrontationen vonseiten seiner Feinde aus dem

Weg zu gehen. Als er allerdings bei dem Treffen der Yakuza-Bosse Iwasa indirekt des Handels mit illegaler Ware beschuldigt, verlässt er diesen Weg der Zurückhaltung, geht also seinen eigenen Neigungen (*ninjo*) nach und wird daraufhin auch sofort bestraft.

“Due to justice and humanity (*giri ninjo*), a law (*okrite*) is often violated and, in order to uphold the law, *giri* and *ninjo* are at times abandoned...he chooses morality and receives the punishment prescribed by the law [...]”⁶⁰⁴

Hier kann man auch schwer von einer „Asano-Aktion“ sprechen, da es ja Iwasa war, der beleidigt wurde und sich dafür rächte. Seiji ist auch nur insofern „Loyal Retainer“, als dass er den letzten Willen seines *oyabun* konsequent verfolgt und alle Konfrontationen, noch stärker als Kadawa, mit *gaman* über sich ergehen lässt. Asanos Verhalten ähnlicher ist der aussichtslose Angriff Ishimuras auf das Shinsei-HQ. Als er erkennt, dass Iwasa ihn die ganze Zeit über getäuscht hat, sieht er keinen anderen Weg als den des tragischen Helden. In dieser Hinsicht gleicht Ishimura auch mehr dem tragischen Helden als Seiji, da dieser ja in seinem Angriff Erfolg hat. Ishimuras Opfer kann eher als eines der letzten Geschehnisse, neben der Zerstörung des Marktplatzes, die den Protagonisten zu seinem Schwertkampf drängen, gesehen werden.

“[...]and, as a member of the gang which honours traditional values, he kills his rivals who trample on the morals (*momru*) that the yakuza are supposed to uphold. He is faithful to the point of sacrificing his life for the *oyabun* whom he trusts, for his gang and for his brother yakuza.”⁶⁰⁵

Seijis unerschütterliches Festhalten am letzten Willen Kawadas, und damit auch das der gesamten Familie, kann als *giri* angesehen werden. Auch wenn einige Mitglieder, vor allem jüngere wie Masa und Goro, stets Aktionen gegen die Shinsei fordern, ordnen sie sich doch auch aus *giri* den Wünschen Seijis und im Endeffekt denen Kadawas unter. *Ninjo* kommt wiederum in der Form der Behandlung der Händler zum Vorschein. Die Kozu würden ihr Leben für ihre Familienmitglieder geben oder für jene, die unter ihrem Schutz stehen. Auch verzichten sie selbstlos auf das rechtzeitige Zurückzahlen von Schulden oder tragen einigen Händlern den Überlauf zu den Shinsei nicht nach, als diese reumütig zu ihnen zurückkehren. Auch ist zum Beispiel Eto in dem komplizierten, zu *jingi* gehörenden, Begrüßungsritual geschult, was er beim Eintreffen Kazamas zum Besten gibt.

⁶⁰⁴ Standish, *Myth and Masculinity in the Japanese Cinema*, S. 165.

⁶⁰⁵ Sato, Tadao, *Nihon no Eigashi Vol. 3*, Tokyo: Iwanami Shoten 1996, S. 52, zit. n. Standish, *Myth and Masculinity in the Japanese Cinema*, S. 166.



Abbildung 29: Eto während des Begrüßungsrituals.

Abbildung 30: Kazama während des Begrüßungsrituals.

5.2.3 Wichtige Figuren

Bei der Figurenanalyse werde ich mich hauptsächlich auf den Hauptcharakter Seiji konzentrieren und auch einige, meiner Meinung nach, wichtige Nebencharaktere kurz beschreiben. Schwierig ist es bei dem Antagonisten Iwasa, da dieser meist aus dem Hintergrund agiert. Auch ist die gesamte Shinsei-Gruppe eher als ein gesammelter Komplex der Bösartigkeit, der sich aus den verschiedenen schlechten Eigenschaften seiner Mitglieder zusammensetzt, zu sehen.

Seiji Terashima:

Äußeres/Körper: Durchschnittliche Größe, schlank, trainiert/muskulös; kontrollierte, überlegte Bewegungen, überlegener Schwertkämpfer, zurückhaltendes oder bestimmtes Auftreten; gutaussehend; Tätowierung von Pfingstrosen und chinesischem Löwen.

Alter: Mitte 30.

Sozialer Status: Neuer *oyabun* der Kozu-Familie. Ist ledig und ehemaliger Soldat. War ursprünglich mit Aya liiert und wollte diese auch heiraten.

Wesentliche Persönlichkeitseigenschaften:

1. Ist seinem Vorgänger absolut treu und das über dessen Tod hinaus (*giri*/Loyal Retainer).
2. Sehr zurückhaltend. In ernsten Situationen stoisch; in lockerer Atmosphäre hingegen meist gut gelaunt und freundlich.
3. Stellt seine Verpflichtungen gegenüber der Familie (*giri*) und den von ihm abhängigen Personen (*ninjo*) über seine eigenen Interessen und würde auch mit seinem Leben dafür bezahlen.
4. Hält sich streng an den Ehrenkodex *jingi*.
5. Verdrängt seine Gefühle für Aya, um einerseits die Ordnung zu wahren (*giri*) und andererseits sich voll auf seine Aufgaben zu konzentrieren (Chaste Warrior).

6. Außerordentliche Willensstärke, die sich, neben großer Geduld, auch in Schmerzunempfindlichkeit und überlegener Schwertkampftechnik äußert.
7. Entspricht vielen Punkten der von Ivan Morris formulierten Aufrichtigkeit des tragischen Helden.

Vorgeschichte:

Von Seijis Vorgeschichte ist nur wenig bekannt. Durch einige Dialoge erfährt man, dass er als Soldat in der japanische Armee diente, mit Aya liiert war und es die jüngeren Koza-Mitglieder kaum erwarten können, ihn wiederzusehen. Darüber hinaus erwähnt Kawada, dass Seiji die Regeln der Yakuza über alles gehen und er dafür seine persönlichen Gefühle für Aya unterdrücken wird.

Tätowierungen:

Seiji trägt einige rote Pfingstrosen und einen chinesischen Löwen als Tätowierungen. Die Bedeutung von Letzterem ist folgende:

„The mythical Korean dog (*koma inu*), [...], as well as the Chinese Lion (*kara shishi*), whose statues in stone or porcelain you see outside Japanese shrines, graves, and even private mansions have become symbolic of guardianship, the protectors of sanctuaries. [...] The dog in general is also thought to be a loyal guardian of infants and children.“⁶⁰⁶

Das seltsame Aussehen des chinesischen Löwen ist der Unkenntnis japanischer Künstler geschuldet, die nie zuvor einen Löwen gesehen hatten, da diese in ihrem Land nicht heimisch sind. Die Tätowierung soll den Träger schützen und dessen Streben nach heldenhaften Fähigkeiten und überlegenem Geist betonen.⁶⁰⁷ Donald Richie zufolge hat das Tier mittlerweile jedoch jegliche symbolische Bedeutung verloren und besitzt nur noch dekorative Eigenschaften.⁶⁰⁸

Die Pfingstrose gilt in Japan als Königin der Blumen. Sie symbolisiert „regal power, wealth, good fortune and bravery. The crimson colour relates to blood and the rising red sun of the Japanese flag. Peonies are frequently seen in depiction of warriors.“⁶⁰⁹ Sie ist chinesischen Ursprungs und hat aufgrund ihrer Darstellung im Kartenspiel *hanafuda* starke Bezüge zum Glücksspiel.⁶¹⁰ „Hence the peony has come to suggest gambling daring and masculine rakishness.“⁶¹¹

Der chinesische Löwe und die Pfingstrose kontrastieren sich hierbei:

„Their [the Chinese Lions] fierceness (yang) is always contrasted with the gorgeous peony

⁶⁰⁶ Fellman, Sandy, *The Japanese Tattoo*, Hong Kong: Cross River Press 1986, S. 26.

⁶⁰⁷ North, Clark, „Meanings to classic Japanese style tattooing“, *Clark North Tattoo & Art*, 5.9.2013, <http://www.clarknorthart.com/meanings.html>, Zugriff: 25.6.2014.

⁶⁰⁸ Vgl. Richie/Buruma, *The Japanese tattoo*, S. 44.

⁶⁰⁹ Poysden/Bratt, *A History of Japanese Body Suit Tattooing*, S. 209.

⁶¹⁰ Vgl. Richie/Buruma, *The Japanese tattoo*, S. 40.

⁶¹¹ Ebd.

flower (yin) for esthetic balance.”⁶¹²



Abbildung 31: Seijis Rückentätowierung.

Abbildung 32: Seijis Schultertätowierung.

Die Zurschaustellung des nackten Oberkörpers hat laut Isolde Standish auch einen homoerotischen Unterton:

“[...] the male body in ninkyo yakuza films is frequently offered as object of display. The torso of Takakura Ken in particular has been objectified in both the *Remnants of Chivalry in the Showa Era* and in the *Tales of Japanese Chivalry* series. In both series in the final sequences, he is generally found stripped to the waist; either he has removed his upper kimono to allow freedom of movement with the sword, or his kimono has been slashed open in an early encounter in the scene. [...] His tattoo is central to his identity as it simultaneously signifies stoicism and identifies him as someone who exists outside mainstream society. It is also one of the conventions in the genre that invites the spectators gaze. The homoerotic undertones of this display for the predominantly male audience are displaced through several mechanisms, the admiration of the tattoo itself, through Wounds sustained in the fighting and through the heterosexual gaze of a female protagonist as in the tenth episode of the *Tales of Japanese Chivalry* series.”⁶¹³

Giri/ninjo/jingi:

Seijis Einstellung zu *giri* kommt mehrmals während des Films zum Vorschein. In der bereits erwähnten Unterdrückung seiner Gefühle zu Aya, die er hinter das Wohl der Ishioka-Familie stellt und indem er den Wünschen Kadawas folgt, *oyabun* zu werden und Konfrontationen mit den Shinsei aus dem Weg zu gehen. Seine Zurückhaltung geht soweit, dass es mehrmals beinahe einem Gesichtsverlust gleichkommt, dass er nicht auf die Aggressionen seiner Gegner reagiert. In einer Szene meint Masa sogar, dass er jeglichen Respekt vor Seiji verloren habe, nimmt dies später aber wieder zurück. Dies entspricht dem *giri/ninjo*-Konflikt, dem die meisten *ninkyo-eiga*-Helden

⁶¹² Fellman, *The Japanese Tattoo*, S. 26.

⁶¹³ Standish, *A new History of Japanese Cinema*, S. 313.

unterworfen waren. Aufgrund seiner Ergebenheit zu Kadawa ist es ihm unmöglich, aggressive Schritte gegen die Shinsei zu vollführen. Doch seine Zurückhaltung und Befolgung des Yakuza-Ehrenkodexes *jingi* bringt ihm dafür die Sympathien der Geschäftsleute und einfachen Arbeiter ein. Aus dieser Verpflichtung gegenüber *jingi* entsteht auch Mitgefühl. Dies zeigt sich in Seijis Behandlung der Händler, denen er zunächst einen Schuldenaufschub gewährt und später reumütige Überläufer wieder aufnimmt. Dies sind aber auch Pflichten gegenüber der Gemeinschaft, was wieder zu *giri* führt. Der endgültige Entschluss Seijis, das Shinsei-HQ anzugreifen, kann hier einerseits als Bruch der Verpflichtungen gegenüber Kadawas angesehen werden und dem Befolgen der eigenen Überzeugungen, *ninjo*, entsprechen. Andererseits tut er es auch, um den Schutz der Gemeinde vor den Shinsei und das Wohlergehen seiner Familie sicherzustellen. Man kann hier beinahe von einem *giri/giri*-Konflikt sprechen. Allerdings nimmt er es nicht mit allen Yakuza-Traditionen zu genau. So wird er zum Beispiel von Hanakawada ermahnt, dass er so bald wie möglich seine Einführungszeremonie zum *oyabun* vollziehen soll.

Gaman:

Gaman zeigt Seiji in jenen Situationen, in denen die Shinsei die Kozu-Familie regelrecht verhöhnen und ihr Gegenüber pausenlos unter Druck setzen. Auch wirkt seine stoische Ruhe dem Aufbrausen der jungen Mitglieder Masa und Goro entgegen. Seine Zähigkeit kommt insbesondere in jener Szene zum Vorschein, in der Seiji versucht, Masa von den Shinsei zu befreien. Durch sein reaktionsloses Hinnehmen der Schussverletzung beeindruckt er seine Gegner so sehr, dass diese in eine regelrechte Schockstarre verfallen und ihn mit ihrem Gefangenen ziehen lassen. Diese Zurschaustellung von Schmerzunempfindlichkeit und überlegenem Willen tritt in den *ninkyō-eiga* häufiger auf.

Nihilismus:

In „Brutal Tales of Chivalry“ wird in einigen Fällen, insbesondere während des Gesangs Takakuras, hervorgehoben, dass die Yakuza Außenseiter der Gesellschaft sind und daher ein hartes Leben führen. Auch äußert Seiji sein Vorhaben, die Kozu-Familie aufzulösen und einen normalen Betrieb zu führen. Allerdings bekämpft er nicht die Obrigkeit oder versucht, in einer von Korruption und Geld dominierten Welt, seinen eigenen Kopf durchzusetzen. In dem Film wirken eher die Shinsei wie ein Fremdkörper, da sowohl Militär als auch Polizei, Geschäftsleute und Händler meist auf der Seite der Kozu stehen und auf deren Schutz vor Iwasa hoffen. In keiner Szene besteht auch nur die Möglichkeit, dass das brutale Vorgehen der Shinsei vonseiten eines Politikers oder der Regierung gebilligt wird. Man bekommt eher das Gefühl, dass sie in Seiji die Hoffnung setzen, ihre zerstörte Gemeinde tatkräftig mitzugestalten und wieder aufzubauen.

Shigeyoshi Kazama:

Äußeres/Körper: Durchschnittliche Größe, kräftig, trainiert/muskulös; bestimmtes, aber auch emotionales Auftreten;

Alter: Mitte 30.

Sozialer Status: Ehemaliger Soldat und nun Yakuza auf Wanderschaft.

Wesentliche Persönlichkeitseigenschaften:

1. Stoisch, aber auch lakonisch.
2. Yakuza alter Schule, der sich an die Yakuza-Regeln hält.
3. Zeigt *ninjo* bei der Suche nach seiner Schwester.
4. Trägt zum Teil westliche Kleidung und benutzt moderne Waffen wie Granaten und Pistolen.
5. Besitzt medizinische Kenntnisse aus seiner Zeit beim Militär

Vorgeschichte:

Von Kazamas Vorgeschichte erfährt man einiges während des *jingi*-Begrüßungsrituals. So zum Beispiel seinen Geburtsort, seine Zugehörigkeit zur Juomji-Familie, den Namen seines *oyabun*; auch bezeichnet er sich selbst als Neuling in der Welt der Yakuza. Später erzählt er, während eines persönlichen Gesprächs mit Seiji, dass er auf der Suche nach seiner Schwester ist, die während des Krieges von einem Mann, unter der Vortäuschung falscher Tatsachen, aus ihrem Heimatdorf mitgenommen wurde. Des Weiteren werden seine Kriegserfahrungen während der Behandlung von Seijis Schussverletzung deutlich.

Nach seinem ersten Auftritt zu Beginn des Films fällt es zunächst schwer, Kazama einzuordnen. Zwar beäugt er die Waren der Shinsei kritisch und äußert seinen Zweifel an deren Herkunft, durch seine westliche Kleidung und die Freude an dem Kampf Masas mit den Shinsei bleiben seine wahren Intentionen zuerst aber etwas wage. Jedoch greift er nach der Kritik einer Händlerin an seinem Verhalten in die Schlägerei ein und beendet diese mit vorgehaltener Waffe. Als er dann schließlich das lange Begrüßungsritual mit Eto abgeschlossen hat, ist klar, dass es sich bei Kazama um einen ehrenwerten Yakuza handelt.

Giri/ninjo/jingi:

Giri und *jingi* zeigt Kazama vor allem zu Ende des Films, als er sich Seiji und dessen letzten Kampf anschließt. Er macht dies einerseits aus der Verpflichtung gegenüber dem *oyabun*, der ihn über lange Zeit bei sich wohnen ließ, aufgrund seiner Verachtung gegenüber den Shinsei und wohl auch zum Teil aus Rache für seine Schwester, die ja letztendlich von dem Shinsei-Zuhälter zugrunde

gerichtet wurde. Darüber hinaus meint er, dass er zum Gespött aller Yakuza werden würde, falls er Seiji nicht helfen würde. Es ist zu vermuten, dass er sich, wenn seine Schwester noch leben würde, aus dem Kampf heraushalten würde, um wiederum dem Mitgefühl zu seiner Schwester nachzukommen. Ihm bleibt daher ein *giri/ninjo*-Konflikt erspart.

Toru Iwasa:

Äußeres/Körper: Durchschnittliche Größe; verschlagenes und überhebliches Auftreten; strenger und abschätzender Blick.

Alter: Anfang 50.

Sozialer Status: *Oyabun* der Shinsei-Familie und Geschäftsmann.

Wesentliche Persönlichkeitseigenschaften:

1. Kapitalist durch und durch.
2. Befolgt weder *jingi* noch moralische Werte.
3. Befiehlt Mordanschläge und billigt unlautere Geschäftsmethoden.
4. Beträgt, wo er nur kann.
5. Gibt vor, am Gemeinwohl interessiert zu sein, verfolgt aber nur eigene Interessen.

Über den Boss der Shinsei-Familie erfährt man während des Films nur wenig, da er, wie bereits erwähnt, nur selten auftritt und hauptsächlich durch seine Handlanger vertreten wird. Wenn man davon ausgeht, dass die Shinsei meist seine Befehle befolgen, lassen sich daraus einige Charaktereigenschaften schließen.

Iwasa ist eine Mischung aus Verbrecher und Geschäftsmann. Seine Leute morden, bedrohen, betrügen und zwingen Frauen zur Prostitution, um mit so wenig Arbeit wie möglich an den größtmöglichen Profit zu kommen. Auch dies ist ein eklatanter Unterschied zur Kozu-Familie, die immer durch ihre Rücksichtnahme und harte Arbeit für die Bevölkerung auffällt, anstatt diese auszubeuten.

Weder Iwasa noch seine Männer befolgen den Ehrenkodex *jingi*; dies lässt sich unter anderem an dem Ignorieren des *yubitsume*-Angebots oder dem Nichtbefolgen der Regel, anderen Yakuza nicht ihre Lebensgrundlage zu nehmen, erkennen. Auch die Ausbeutung von Händlern und Frauen lässt sich mit *jingi* nicht vereinen, da die Bevölkerung eigentlich von den Aktivitäten der Yakuza nicht behelligt werden sollte, wenn sie diese nicht unterstützen, wie es bei den Kozu der Fall ist. Auch versuchen die Shinsei durch ihre ständigen Angriffe, eine Reaktion der Kozu zu erzwingen, die ihnen die nötige Legitimation geben würde, ihre Gegner zu vertreiben oder auszulöschen.

Der innere Zusammenhalt der Shinsei scheint jedoch stark zu sein, da es weder Überläufer noch Verräter oder Feiglinge gibt, die einem Kampf entfliehen. Auch bei dem Angriff Seijis auf das Shinsei-HQ versuchen die Mitglieder, ihren *oyabun* zu schützen (*giri*), und sterben dabei in Scharen. *giri* gilt bei den Shinsei allerdings nur innerhalb ihrer Familie, da sie sich weder der Gemeinschaft noch anderen Yakuza gegenüber verpflichtet fühlen. In „Brutal Tales of Chivalry“ ist der japanische Nihilismus auch eher aufseiten Iwasas zu finden als auf jener Seijis. Da Iwasa hauptsächlich an sich selbst und dem Wohlergehen seiner Gruppe interessiert ist und ihn die Probleme des zerstörten Japans vermutlich nicht interessieren, kann hier ein Kampf gegen die Obrigkeit erkannt werden.

5.3 „Tokyo Drifter“

Der Film „Tokyo Drifter“ kann nicht als klassischer *ninkyō-eiga* bezeichnet werden, da er zum einen Elemente der Actionfilme Nikkatsus und der Vagabundier-Filme übernimmt und zum anderen die, im *ninkyō*-Film elementare, *oyabun/kobun*-Beziehung in Frage stellt:

“The iconoclastic Nikkatsu studio director Suzuki Seijun (1923–) parodied this conservative subtext of the *ninkyō* yakuza films in productions such as the 1966 Tokyo Drifter (Tokyo no nagaremono). By linking the complete breakdown of *oyabun/kobun* relationships to the specific geohistorical mise-en-scène of Tokyo in the post-1964 era, Suzuki’s film, in contradistinction to the nostalgia of the *ninkyō* films, explores the inherent weakness of this structure by exposing the inherent potential for abuse of power.”⁶¹⁴

Neben diesem Bruch weicht auch die Zeit, in der das Geschehen stattfindet, von der in den *ninkyō*-Filmen üblichen ab. Statt in den 1920ern, 1930ern oder in den Jahren der Nachkriegszeit spielt „Tokyo Drifter“ in den 1960ern, jener Zeit, in der viele Probleme, die der Wirtschaftsaufschwung mit sich brachte, offensichtlich wurden, und man auch die Yakuza mehr und mehr als Feinde der Gesellschaft betrachtete, was zu einer Vielzahl an Repressionen und Verhaftungen führte. Augenscheinlichster Unterschied zu den Genrekollegen ist jedoch der visuelle Charakter des Films. Während Ken Takakura in „Brutal Tales of Chivalry“ meist auf wenigen bodenständigen Sets operierte, sind die Schauplätze „Tokyo Drifters“ über ganz Japan verteilt und stechen durch ihren expressiven Stil hervor:

„Suzuki, however, went farther than the rest in *Tokyo Drifter* (*Tokyo Nagaremono*, 1966), making abundant use of pop Art stylistics, jump cutting with blithe (and, at times, jarring) abandon and staging a barroom brawl inspired by Hollywood Westerns. He didn’t subvert

⁶¹⁴ Standish, *A new History of Japanese Cinema*, S. 300.

the genre so much as explode it.”⁶¹⁵

Auch handelt es sich bei dem Film um ein Einzelstück und nicht den Beginn einer schier endlosen Reihe. Dies liegt zum einen am eher geringen Erfolg der Suzuki-Filme in den Kinos und zum anderen an der steigenden Unzufriedenheit der Produktionsfirma Nikkatsu mit ihrem Regisseur. Zwar treten wiederum zwei Familien gegeneinander an, jene des Protagonisten Tetsu, gespielt von Tetsuya Watari, verlässt jedoch die japanische Unterwelt und versucht, legale Geschäfte zu betreiben. Auch treten während der Reisen der Hauptfigur durch Japan noch andere Yakuza-Familien auf; diese führen jedoch Stellvertreterkriege und sind immer mit einer der beiden Familien verbündet. Besonders auffällig ist die Kleidung der Kontrahenten. Sie lassen sich eben nicht mehr durch ihr Traditionsbewusstsein unterscheiden und tragen auf beiden Seiten westliche Anzüge. Auch ist Tetsu ein Meisterschütze und schießt mit seiner Pistole, anstatt ein Schwert zu schwingen.

5.3.1 Inhalt

1. Exposition

(1.1) Tetsuya „Phoenix Tetsu“ Hondo unterhält sich, neben Schienen und Eisenbahnwagons stehend, mit Tatsuzo „The Viper“, einem Mitglied und Killer der Otsuka-*gumi*, der ihn rekrutieren will. Tetsu entgegnet, dass sein *oyabun* Kurata das Yakuza-Geschäft verlassen habe, nun legalen Geschäften nachgehen wolle und er diesem treu bleiben werde. Um diese Treue zu testen, wird Tetsu zu dem am Hafen geparkten Wagen Otsukas gebracht und von dessen Handlangern verprügelt. Otsuka ist sich sicher, dass Tetsu, wenn er zum dritten Mal zu Boden geht, seine Zurückhaltung fallen lässt und sich wehrt. Er tut dies jedoch nicht, um sein Versprechen an Kurata einzuhalten. Dies sieht Otsuka als Freibrief, die Kurata-Familie zu drangsalieren. Es folgt der Vorspann mit dem Gesang Tetsuya Wataris.

(1.2) Otsuka steht mit einigen seiner Untergebenen vor dem Geschäftshaus Kuratas. Sie unterhalten sich darüber, dass es an den Geschäftsmann Yoshii verpfändet wurde, um einen Kredit aufzunehmen, und Otsuka dadurch in den Besitz des Gebäudes kommen könnte. Den Kredit benutzte Kurata, um den Nachtclub Arles, zu dem Otsuka nun fährt, zu kaufen, um in weiterer Folge bei den Yakuza aussteigen zu können. Während sie den Nachtclub betrachten, geht die Sängerin Chiharu, die Freundin Tetsus, an ihnen vorbei.

(1.3) Yoshii telefoniert mit Kurata, um mit ihm den Kreditplan zu besprechen und ihn an die Zahlungsfristen der acht Millionen Yen zu erinnern. Kurata unterhält sich daraufhin mit seinem Untergebenen Kumamoto, da es ihm nicht möglich ist, die Fristen einzuhalten. Dieser erwähnt, dass viele Mitglieder sie verlassen hätten, seit sie legal tätig sind. Darüber hinaus meint er, dass Yoshii

⁶¹⁵ Schilling, *No Borders, no Limits*, S. 143.

das Geschäftsgebäude erhält, falls sie nicht zahlen, und fragt, ob er ihn bedrohen solle. Dies schließt Kurata aus, da sie keine Yakuza mehr seien, und will zusätzlich noch den Arles-Club verpfänden. Tetsu trifft ein, spricht über den Überfall auf ihn und wird von Kurata wegen seiner Zurückhaltung gelobt.

2. Otsukas Plan

(2.1) (00:09:26) Tetsu geht aus eigenen Stücken zu Yoshii und spricht mit ihm über eine Änderung der Rückzahlung in monatlichen Raten. Als Tetsu sagt, dass er mit seinem Leben für die rechtzeitige Zahlung bürgen würde, da Kurata wie ein Vater für ihn sei, willigt Yoshii aus Respekt vor Tetsus Loyalität ein. Yoshiis Sekretärin Mutsuko ist mit einem von Otsukas Männern, Tanaka, liiert, für den sie auch spioniert, und berichtet ihm von dem Gespräch. Dazu geht sie in Otsukas Büro, welches sich in einem Hinterzimmer des Jazzclubs Manhole befindet. Währenddessen isst Kurata mit Tetsu, bedankt sich für dessen Mühe und meint, dass er Chiharu heiraten soll.

(2.2) Otsuka beobachtet Chiharu bei ihrer Probe und verlangt von ihr, nach der Beendigung eines Liedes, nochmals zu singen. Später wird sie von einigen seiner Untergebenen, unter ihnen Tanaka, entführt, die jedoch nicht bemerkt haben, dass Tetsu am Steuer ihres Wagens sitzt. Nach der Vertreibung der Entführer gehen Tetsu und Chiharu in eine Spielhalle. Auf die Frage, ob er noch mit zu ihr komme, bejaht dies Tetsu zwar, fährt dann aber mit dem Taxi, in dem beide saßen, weiter.

(2.3) Tanaka ruft bei Yoshii an und gibt vor, Tetsu zu sein. Er überzeugt Yoshii davon, dass er die acht Millionen sofort zahlen könne, und fordert ihn auf, in sein Büro zu kommen. Mutsuko ruft währenddessen bei Kurata an und sagt, dass sich der Termin verschoben hätte und er etwas später kommen solle. Als Yoshii bei Otsuka eintrifft, wird er verprügelt und bedroht. Otsuka verlangt von Yoshii, ihm die Besitzurkunde für Kuratas Haus, welches 200 Millionen Yen wert ist, für die acht Millionen Yen, die Kurata Yoshii schuldet, zu übergeben. Als er mit einer Pistole bedroht wird, willigt Yoshii ein, die Urkunde auszuhändigen. Danach ruft Tanaka in Yoshiis Büro an, wo Kurata zusammen mit Tetsu und Mutsuko wartet. Tetsu hebt ab, erfährt von dem Betrug und macht sich auf den Weg zu Otsuka. Yoshii wird von Otsuka erschossen und Tetsu nach seinem Eintreffen in eine Falle gelockt und dort bewusstlos eingesperrt. Daraufhin fährt Otsuka mit seinen Leuten zu Yoshiis Büro, wo Kurata immer noch wartet.

(2.4) Otsuka verlangt von Kurata dessen Siegel, um die Übergabe des Hochhauses zu vollenden. Kurata beschuldigt Otsuka, kein wahrer Yakuza zu sein, da er mit solchen Tricks arbeite. Otsuka entgegnet, dass es in der modernen Welt nur noch um Geld und Macht gehe und der Ehrenkodex der Yakuza darin nichts mehr zu suchen habe. Währenddessen entkommt Tetsu aus seinem Gefängnis. Als Kurata immer weiter bedrängt wird, zückt er eine Waffe und erschießt dabei aus Versehen Mutsuko. Otsuka verlangt weiterhin die Unterschrift, da er sonst die Polizei rufen werde.

In diesem Moment trifft Tetsu ein und sagt, dass er den Mord an Yoshii melden werde, falls Otsuka die Polizei informiert. Er und Kurata verlassen das Büro.

3. Tetsu verlässt Tokio

(3.1) (00:28:44) Die Leichen von Mutsuko und Yoshii werden von Otsuka so positioniert, dass es für die Polizei wie Mord und Selbstmord aussieht. Otsuka gibt Tatsuzo den Auftrag, Tetsu umzubringen. Tatsuzo will Tetsu im Club Arles auflauern; dieser kann jedoch flüchten und lauert seinem Verfolger auf einem Schrottplatz auf. Darüber hinaus zerstört Tetsu dort, unter der Zuhilfenahme einer Schrottpresse, Kuratas Waffe, mit der Otsuka Yoshii ermordet hatte. Er verprügelt Tatsuzo und verlangt von ihm, Otsuka auszurichten, dass er die Schuld an dem Mord Mutsukos übernehmen werde und dass er, falls Otsuka sich nicht an diese Geschichte hält, die Polizei über den Mord an Yoshii informieren wolle.

(3.2) Otsuka schlägt Tatsuzo, weil er versagt hat. Währenddessen trifft ein weiterer Untergebener Otsukas, Fujimura, ein und informiert diesen, dass das Mitglied Kenji, genannt „Shooting Star“, ihre Familie verlassen und sich einem Verbündeten Kuratas, Umetani aus Sasebo, angeschlossen habe. Sie wollen Kurata nun angreifen, bekommen aber die Nachricht, dass die Tamura-Gruppe auf Ansinnen Tetsus nach Tokio gekommen ist, um Kurata zu unterstützen. Als Lösung bietet Fujimura an, Tetsu aus Tokio zu vertreiben. Er spricht mit Kurata und versucht ihn davon zu überzeugen, dass Tetsu ein Problem für beide Familien sei und er sich von ihm lösen müsse; dazu ist dieser aber nicht bereit. Tetsu hört bei dem Gespräch mit und entschließt sich, Tokio zu verlassen. Kurata lässt ihn schweren Herzens gehen und empfiehlt ihm, zu seinem Verbündeten Shimada, dem *oyabun* der dortigen Südgruppe, nach Shonai, gelegen im Nordwesten Honshus, zu gehen. Bevor er aus Tokio abreist, ruft er noch bei Chiharu an, legt aber auf, ohne etwas zu sagen.

4. Tetsu beginnt seine Reise

(4.1) (00:41:17) Tetsu fährt mit dem Zug durch eine Winterlandschaft und bemerkt dabei Tatsuzo, der an der Tür zu seinem Abteil steht. Dies veranlasst Tetsu bei der nächsten Bahnstation zur Flucht und Tanaka, der ebenfalls in dem Zug war, läuft ihm zusammen mit Tatsuzo hinterher. Er läuft die Gleise entlang und wird dabei von Kommissar Sakai verfolgt, der die Ermittlungen zu den Morden an Yoshii und Mutsuko leitet. Sakai legt Tetsu Handschellen an, dieser wird jedoch gleich von Senzo, einem Mitglied der Südgruppe, befreit und sie fliehen gemeinsam vor Polizei und Otsukas Männern.

(4.2) Tetsu vollzieht, zusammen mit Shimada, das *sakazuki*-Ritual und wird gebeten, der Südgruppe im Kampf gegen die Nordgruppe, Verbündeten Otsukas, zu helfen. Da Tetsu kein Yakuza mehr ist, hadert er mit sich selbst, ob er ihnen helfen soll. Kurz darauf greift die Nordgruppe, bewaffnet mit Schwertern, Schusswaffen und Bambusspeeren, das HQ der Südgruppe an. Tatsuzo unterstützt die

Nordgruppe bei dem Angriff, indem er einige Mitglieder der Südgruppe durch ein Fenster erschießt, sich aber aus dem Rest der Kampfhandlungen heraushält. Tanaka stürmt zusammen mit ihren Verbündeten das HQ. Tetsu schlendert währenddessen einen Pfad entlang und singt das Titellied. Tanaka hört ihn und mahnt seine Verbündeten zur Vorsicht. Tetsu stürmt das HQ, erschießt dabei einige Mitglieder der Nordgruppe und verletzt auch Tanakas linkes Auge. Er muss immer bis auf zehn Meter an seine Gegner heran, sonst trifft er mit seiner Pistole nicht.

(4.3) Tetsu und Tatsuzo stehen sich auf verschneiten Gleisen gegenüber. Tatsuzo beginnt langsam, mit seiner Pistole auf Tetsu zu zielen, während ein Zug auf diesen zurast. Tatsuzo wird bei dieser Auseinandersetzung an seiner rechten Hand verletzt. Er greift Tetsu kurz danach in dessen Zimmer an und trifft ihn am linken Arm, während dieser kochendes Wasser in das Gesicht seines Angreifers schüttet. Einige Mitglieder der Nordgruppe treffen ein; Tetsu flieht und trifft dabei auf Kenji, der ihn gegen seine Angreifer verteidigt und sie in die Flucht schlägt. Zurück in Tetsus Zimmer, entfernt Kenji die Kugel, die in Tetsus Arm steckt, mit einem Messer und Alkohol. Die beiden unterhalten sich. Kenji meint, dass sie keine Feinde mehr seien und Tetsu nun auch ein einsamer Wanderer wie er sei. Tetsu empfindet Kenjis Verlassen der Otsuka-Gruppe als ehr- und treulos. Dieser entgegnet darauf, dass er auch bei Kurata vorsichtig sein und diesem nicht bedingungslos folgen solle. Tetsu sieht das anders. Kurata will sich um Tetsu kümmern, bis dieser gesund ist. Jener verschwindet jedoch bald darauf und macht sich auf ihn Richtung Sasebo, was im Nordwesten der Region Kyushu liegt. Auf der Reise nach Süden sehen sich Tetsu und Chiharu während eines Bahnhofaufenthalts in Zugabteilen zweier in entgegengesetzte Richtungen fahrender Züge. Sie will zu ihm; er ignoriert sie jedoch und sein Zug fährt ab.

5. Tetsu im Süden Japans

(5.1) (00:56:54) Tetsu trifft sich mit Umetani in dessen „Saloon Western“ genannter Bar. Tetsu erkennt Kenjis Jacke in Umetanis Büro und will, aufgrund seiner Verachtung der Treulosigkeit Kenji gegenüber, Sasebo wieder verlassen. Umetani meint, dass Tetsu noch altmodischer sei als Kenji, und zeigt ihm kurz darauf einige Störenfriede in seiner Bar. Diese gehören der, mit Otsuka verbündeten, Minato-Gruppe an und sind auf der Suche nach Tetsu. Auch der von seinen Begegnungen mit Tetsu gezeichnete Tatsuzo befindet sich im „Saloon Western“. Kurz darauf entbrennt eine Kneipenschlägerei, in die Tetsu, Umetani und Kenji verwickelt werden. Währenddessen versucht Tatsuzo Tetsu zu erschießen, dieser wird jedoch von Kenji davon abgehalten. Nach der Schlägerei erschießt sich Tatsuzo, da er seinen Auftrag nicht erfüllen konnte. Kenji meint in einem, kurz darauffolgenden, Gespräch mit Tetsu und Umetani, dass der Grund für den Selbstmord die Treue Tatsuzos zu Otsuka war. Tetsu dankt Kenji für die Rettung seines Lebens, verlässt die beiden anderen aber aufgrund seiner Ressentiments gegenüber Kenji.

(5.2) Kurata unterhält sich mit Kumamoto über ein von Otsuka angebotenes Treffen. Dieser verlangt die Eliminierung Tetsus und bietet Kurata dafür Frieden an. Darüber hinaus will Otsuka ihm sein Geschäftsgebäude und Chiharu abkaufen. Zur gleichen Zeit, während eines Auftritts Chiharus, sagt Tanaka ihr, dass Tetsu tot sei, woraufhin sie in Ohnmacht fällt. Otsuka meint weiter, dass Tetsu eine Gefahr für sie beide darstelle und sie ins Gefängnis bringen könne. Kumamoto stimmt dem Verrat zu. Daraufhin ruft Kurata Umetani an und sagt ihm, dass er Tetsu ermorden solle. Kurata erzählt Chiharu ebenfalls, dass Tetsu tot sei. Während eines Pokerspiels erzählt Kenji Tetsu von dem Telefonat Umetanis; dieser glaubt ihm jedoch nicht. Sie prügeln sich kurz und laufen dann hinaus auf die Straße, wo Umetani wartet und auf Tetsu schießt. Kenji meint, dass dieser den Auftrag wegen seiner Verpflichtungen Kurata gegenüber angenommen habe. Kenji ermöglicht Tetsu die Flucht, der sich auf den Weg zurück nach Tokio macht. Umetani bekommt noch die Chance, Tetsu zu erschießen, nimmt diese jedoch nicht wahr.

6. Finale

(6.1) (01:15:32) Kurata, Otsuka und Chiharu befinden sich im Barbereich des Club Arles. Otsuka verlangt von Chiharu, dass sie für ihn singen soll; sie weigert sich jedoch, woraufhin er sie schlägt. Chiharus Pianist wird hereingebracht und Otsuka hält ihm eine Pistole an den Kopf. Er droht damit, den Pianisten zu erschießen, falls Chiharu nicht zu singen anfängt. Nun beginnt sie und kurz danach erscheint Tetsu, der Kurata des Verrats bezichtigt. Es folgt eine Schießerei, während der Tetsu einige der anwesenden Handlanger Otsukas erschießt. Danach wird er von Kurata mit einer Pistole bedroht, die Tetsu ihm aus der Hand schießt. Tetsu erschießt zunächst Otsuka und richtet daraufhin die Pistole auf Kurata. Tetsu zerbricht ein Glas, um damit seine *oyabun/kobun*-Bindung zu Kurata zu lösen. Während er daraufhin Chiharu umarmt und ihr sagt, dass ein Vagabund keine Frau haben könne, schneidet sich Kurata mit den Scherben des zerbrochenen Glases die Pulsadern auf. Tetsu lässt die verzweifelte Chiharu allein zurück und der Film endet mit seinem Verschwinden in die Dunkelheit der Nacht.

5.3.2 Analyse

„Tokyo Drifter“ unterscheidet sich in vielerlei Hinsicht von dem klassischen *ninkyō-eiga* „Brutal Tales of Chivalry“. So verlegte Suzuki seinen Film in die 1960er Jahre, anstatt sich an die Genre prägenden Taisho- und frühen Showa-Zeit zu halten. Darüber hinaus übernimmt er mit seinen ständig wechselnden Schauplätzen Elemente des Vagabundier-Films und mit seinen westlich orientierten Figuren und Hollywoodzitatens, wie zum Beispiel dem „Saloon Western“, Elemente des Nikkatsu Actionfilms. Standish sieht in „Tokyo Drifter“ eine Parodie jener turbokapitalistischen Zeit, mit der auch der allmähliche Zerfall der Werte der Yakuza einhergeht:

“However, it also signifies a period of political scandals, corruption and continued student unrest, and it is this theme of corporate corruption that is parodied in Tokyo Drifter as the hero, Tetsuo (Watari Tetsuya 1941–), becomes expendable. Finally, betrayed by his *oyabun* who, devoid of the ethic of *jingi*, is willing to sacrifice Tetsuo for profit, Tetsuo becomes the contemporary, archetypal *nagaremono*.”⁶¹⁶

Jener Betrug Katuras an Tetsu wäre in vielen *ninkyō-eiga* unmöglich gewesen. Allerdings wird er dadurch entschärft, dass die beiden nicht mehr den Yakuza angehören und eigentlich am lukrativen legalen Geschäftsleben teilhaben wollen. Die 1960er Jahre waren auch jene Zeit, in der verstärkt gegen die Yakuza vorgegangen wurde, sodass sich viele kleine Familien auflösten und ihre Mitglieder das Leben als Yakuza aufgaben. Die veränderte Zeit zeigt sich auch im Vorspann und in vielen anderen, an Postkartenmotive gemahnende, Einstellungen und Szenen.

Es tauchen jedoch auch viele Elemente des *ninkyō-eiga* auf. Der Film beginnt in Schwarz-Weiß, wird jedoch von einer kurzen farbigen Einstellung unterbrochen und wechselt ab dem Vorspann komplett in Farbe über. Diese ersten viereinhalb Minuten zeigen den *giri/ninjo*-Konflikt Tetsus, der von Otsukas Männern verprügelt wird. Diese wollen ihn einerseits anheuern und andererseits seinen Gewaltverzicht, den er Kurata versprochen hat, testen. Tetsu kann sich hierbei nur durch seine bedingungslose Treue und innere Stärke zurückhalten. Dies wird durch einen Monolog deutlich, in dem er sich selber anfleht, nicht zu explodieren.

Auch ist zunächst die Einteilung in böse und gute Familie gegeben, dies jedoch ohne jegliche Verbindung zu etwaigen Yakuza-Mythen wie dem Schutz und der Unterstützung der Schwachen. Des Weiteren betreibt keiner der Yakuza, oder eben Ex-Yakuza, Schwarzmärkte, Glücksspielhäuser oder Prostitution. Kurata, Otsuka oder die im weiteren Verlauf auftretenden Bosse und Familien sind meist an legalen Geschäften beteiligt. Kurata ist seinem Schuldner Yoshii sogar deutlich unterlegen, bedroht diesen in keinsten Weise und will ihn nicht verärgern. Otsuka hingegen versucht durch alle möglichen Tricks, worunter auch die Bedrohung des Zivilisten Yoshii fällt, Kurata um seinen Besitz zu betrügen. Er beutet hierbei jedoch niemand Außenstehenden aus. Er zahlt Yoshii sogar die Schulden Kuratas aus, auch wenn Yoshii dies nicht will. Kurata ist in weiterer Folge auch hauptsächlich um sein eigenes Wohlergehen besorgt. Hier lässt sich kein selbstloser *oyabun* erkennen, der alles dafür tut, um die Seinen zu schützen, und gegen kapitalistische Feinde ankämpft. Dennoch sticht Otsuka durch besondere Rücksichtslosigkeit und Gier hervor. So spricht ihm Kurata, ähnlich wie Seiji den Kozu, jegliche Yakuza-Ehre ab, als er von dem Plan Otsukas erfährt, ihm seine Lebensgrundlage zu nehmen. Kurata denkt hierbei jedoch wiederum hauptsächlich an sich und die von ihm abhängigen Menschen.

⁶¹⁶ Standish, *A new History of Japanese Cinema*, S. 301.

Waren in „Brutal Tales of Chivalry“ die feindlichen Yakuza oft an ihrer Kleidung zu erkennen, so fällt diese Einteilung bei „Tokyo Drifter“ schwerer. Bis auf wenige Ausnahmen, zum Beispiel dem Aufeinandertreffen der Nord- und Südgruppe in Shonai, sind die Yakuza westlich gekleidet. Tetsu, der in der ersten Hälfte des Films einen hellblauen Anzug mit weißen Lederschuh trägt, macht hier keine Ausnahme. Er sticht dadurch, neben Otsuka, dessen Untergebene meist schwarze Anzüge tragen, am ehesten heraus. Otsuka trägt oft eine Sonnenbrille und ein rotes Sakko.

Jingi, *giri* und *ninjo* sind in allen Familien zu finden. So verachtet Tetsu Kenji dafür, dass er seine Treue zu Otsuka nicht einhält und stattdessen seine Familie verlässt, um sich deren Gegnern anzuschließen. Tetsus Meinung entsteht vor allem dank seiner absoluten Loyalität zu Kurata, die im Laufe des Films noch erschüttert wird. Kenji ist hier ein üblicher Charakter der *ninkyō-eiga*, da es in diesem Genre oft vorkommt, dass ein Yakuza seine Familie verlässt, sobald er sich der wahren Machenschaften seines *oyabun* bewusst ist. Dies ist für einen Yakuza eine schwere Entscheidung, da er aufgrund von *giri* hier seinen eigenen Neigungen nachgeben muss und daher seinen Verpflichtungen nicht mehr nachgehen kann. Ein besonderer Fall von *giri* trifft auf Tatsuzo zu, der aufgrund seines andauernden Versagens, Tetsu zu töten, keinen Ausweg mehr sieht und aus der Verzweiflung heraus, dem Wunsche seines *oyabun* nicht nachkommen zu können, Selbstmord begeht.

Auch definieren sich sowohl Protagonist als auch Antagonist nicht so stark durch die Gruppe, der sie angehören, wie dies in „Brutal Tales of Chivalry“ der Fall ist. Tetsus Familie besteht hauptsächlich aus ihm und seinem *oyabun* Kurata. Kumamoto tritt nur in wenigen Szenen auf und fungiert einerseits als gewalttätige Erinnerung an die Yakuza-Zeiten der Familie und andererseits als beinhardter Geschäftsmann, der Kurata letztendlich dazu überredet, Tetsu fallenzulassen. Die mit ihnen verbündete Gruppe von Shimada tritt nur kurz auf und dient hauptsächlich dazu, um einen Stellvertreterkrieg zu führen, in den Tetsu, Tanaka und Tatsuzo verwickelt werden. Mehr Platz wird Kenji und Umetani gegeben, die beide Yakuza alter Schule sind, wobei Letzterer in einen schwerwiegenden *giri/ninjo*-Konflikt hineinschlittert, als Kurata von ihm verlangt, Tetsu zu töten.

Den Otsuka-Verbündeten wird hingegen, bis auf den kurzen Kampf zwischen Nord- und Südgruppe, so gut wie kein Platz eingeräumt. Dafür ist der Antagonist Otsuka deutlich präsenter als dies Iwasa in „Brutal Tales of Chivalry“ war. Wurden die Shinsei noch als eine Einheit von Bosheit dargestellt, wo jedes einzelne Mitglied auf seine Weise versuchte, die Kozus zu bekämpfen, so werden Otsuka hauptsächlich von deren *oyabun*, dessen rechter Hand Tanaka und dem Auftragskiller Tatsuzo repräsentiert, wobei Tatsuzos Hauptaufgabe die Ermordung Tetsus ist und er sich an den vielen Intrigen kaum beteiligt. Auch hält er bedingungslos zu seinem Boss, was ihn schlussendlich in den Selbstmord treibt, da er ständig bei der Erfüllung seiner Aufgabe scheitert. Tanaka beteiligt sich dagegen direkt an Otsukas Machenschaften und steht diesem an

Hinterhältigkeit um nichts nach. So setzt er sogar seine Freundin als Spion ein, was diese schlussendlich das Leben kostet und Tanakas Hass auf die Kurata-Familie noch verstärkt.

„Tokyo Drifter“ unterscheidet sich von „Brutal Tales of Chivalry“ vor allem optisch und durch seinen großen Abwechslungsreichtum. Während in „Brutal Tales of Chivalry“ insbesondere dem Krieg geschuldete, triste innerstädtische Umgebungen dominieren, so schöpft „Tokyo Drifter“ die Möglichkeiten, welche die 1960er Jahre mit sich bringen, voll aus. Tokio erstrahlt im Lichte tausender Leuchtreklamen, im Norden verschlägt es Tetsu in eine Landschaft, die von meterhohem Schnee erdrückt zu werden scheint, und im lebhaften subtropischen Süden Japans wird der „Saloon Western“ bei einer Kneipenschlägerei zerstört. Auch die Sets der Innenräume, die bei beiden Filmen zumeist Studiokulissen sind, unterscheiden sich stark. Die Geschehnisse von „Brutal Tales of Chivalry“ finden meist in, durch klare Strukturen definierten, traditionellen japanischen Gebäuden statt. Seijun Suzuki ließ hier seiner Fantasie freien Lauf und wählte einige Sets, die entweder durch spezielle Farben bestimmt werden oder für japanische Verhältnisse sehr untypisch wirken. So residiert Yoshii in einem Büro, dessen Säulen und Wandmalereien an einen antiken griechischen Tempel erinnern, und auch die Inneneinrichtung des Club Arles ist äußerst ungewöhnlich.



Abbildung 33: Yoshiis Büro.



Abbildung 34: Club Arles.

Auch andere Stilmittel lassen sich nur wenig mit dem *ninkyō-eiga* vereinen. So verfärbt sich die Rückwand von Yoshiis Büro, nach der versehentlichen Tötung Mutsuko durch Kurata, von Weiß in Rot und es werden Schlagzeilen, Yoshiis und Mutsukos Tod betreffend, in das Bild geblendet.



Abbildung 35: Mutsukos Tod.

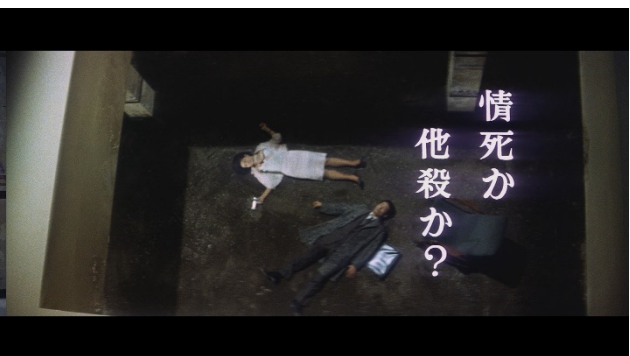


Abbildung 36: Schlagzeile.

Auch wenn sich „Tokyo Drifter“ in vielerlei Hinsicht von „Brutal Tales of Chivalry“ unterscheidet, werden dennoch einige Yakuza-Mythen und -Rituale beibehalten. So kommt, wie bereits erwähnt, in einigen Fällen der *giri/ninjo*-Konflikt zum Vorschein. Zudem ist ein, wenn auch nur sehr kurzes, *sakazuki*-Ritual zu sehen. Und als Tetsu seine Verbindung zu Kurata löst, zerbricht er symbolisch ein Glas anstatt der Sake-Schale, die dafür sonst verwendet wird. Die Treue zum Boss wird ebenfalls häufig thematisiert, sei es nun als blinder Gehorsam und absolutes Vertrauen oder als Bruch der Beziehung durch den Verlust des Vertrauens. In dem Kampf zwischen Nord- und Südgruppe sind einige Tätowierungen und Schwerter zu sehen, diese werden jedoch nur von Nebenpersonen geführt und von keinem der wichtigen Charaktere. Diese tragen ausschließlich Pistolen oder in einem Fall auch ein Klappmesser. Auch als Tetsu seinen Oberkörper entblößt, ist keine Tätowierung zu erkennen. Dieser ist allerdings, im Gegensatz zu Ken Takakuras, mit vielen Narben übersät. Auch hält sich Kurata, auch nach dessen Ausscheiden bei den Yakuza, zeitweise immer noch an *jingi*, beruft sich sogar einmal darauf und wirft Otsuka das Fehlen jeglicher Yakuza-Ehre vor. Hier ist Otsuka auch wieder der klassische Antagonist, der die Mitgliedschaft in der Organisation nutzt, um seine eigenen Interessen zu verfolgen, und nichts auf die Traditionen gibt.

5.3.3 Wichtige Figuren

Seijun Suzuki zu den Figuren in seinen Filmen:

“It’s not really the genre I’m interested in, but the character of the yakuza or a killer. They wander between life and death. As a character they are more interesting than normal people. They live very near death, so we can describe how they die, where they die, and when they die. You have a wider range of possibilities than you otherwise would if you were depicting a normal person.”⁶¹⁷

Tetsuya „Phoenix Tetsu“ Honda:

Äußeres/Körper: Durchschnittliche Größe, schlank, trainiert; kontrollierte, schnelle Bewegungen; überlegener Pistolenschütze; zurückhaltendes, manchmal ungestümes Auftreten; gutaussehend; zu Beginn des Films freundliches, später distanzierteres Verhalten.

Alter: Mitte 20.

Sozialer Status: Mitglied der Kurata-Familie. Ist mit Chiharu zusammen, distanziert sich aber im Laufe des Films zunehmend von ihr.

Wesentliche Persönlichkeitseigenschaften:

1. Explodiert, laut Aussage Otsukas, emotional, sobald er dreimal zu Boden geschlagen wird.

⁶¹⁷ Mes, „Seijun Suzuki“.

2. Hält sich aufgrund der Treue zu seinem *oyabun* aber zurück.
3. Schießt schnell und genau und ist deshalb all seinen Gegnern überlegen. Muss allerdings, aufgrund der technischen Spezifikationen seiner Pistole, bis auf zehn Meter an sein Gegenüber heran, um zu treffen.
4. Singt oder pfeift häufig die Titelmelodie.
5. Melancholisch.
6. Verachtet Untreue und Eidbruch, wie zum Beispiel jene Kenjis.
7. Nimmt seinem *oyabun* viele schwere Aufgaben ab. So versucht er, Bündnisse gegen Otsuka zu schmieden oder nimmt die Schuld an der Ermordung Mutsukos auf sich.

Vorgeschichte:

Von Tetsus Vorgeschichte ist nur wenig bekannt. So erfährt man zu Beginn des Films lediglich, dass er Mitglied der Kurata-Familie, ein guter Pistolenschütze und mit Chiharu zusammen ist.

Giri/ninjo/jingi:

Tetsu ist ein zwar jung, aber dennoch ein Yakuza alter Schule, dem Treue zu seinem Boss und Verpflichtungen gegenüber seiner Familie über alles gehen. Der auf den Wünschen seines *oyabun* basierende Gewaltverzicht und der daraus resultierende *giri/ninjo*-Konflikt halten jedoch nicht lange an. Tetsu hält sich in der ersten Hälfte des Films noch zurück und versucht Kämpfen aus dem Weg zu gehen. Als der Druck vonseiten Otsukas jedoch zunimmt, vergisst Tetsu mehr und mehr, seinem Versprechen zu folgen, und lässt sich auf Schießereien und Schlägereien ein. In einigen Fällen, wie zum Beispiel bei der Unterstützung der Südgruppe, fühlt er sich allerdings einem anderen *oyabun* verpflichtet, was zu einem *giri/giri*-Konflikt führt. So muss er abwägen, ob er sich strikt an die Vorgaben Kuratas hält oder einem Verbündeten in Not behilflich ist.

Seine Verpflichtungen Kurata gegenüber bringen ihn sogar soweit, die Schuld an dem Mord Mutsukos zu übernehmen, um damit seinen *oyabun* vor Erpressung oder Verhaftung zu schützen. Auch weigert er sich, bis zu dessen Verrat, jemals an Kurata zu zweifeln, und gerät deswegen häufig mit Kenji in Streitereien, da dieser das Thema weitaus pragmatischer angeht. Dennoch findet Tetsu in Kenji den, für das *ninkyō-eiga* typischen, *kyōdaibun* mittleren Alters, den er respektvoll mit *aniki* anspricht und dem er im weiteren Verlauf mehr und mehr vertraut.

Das Fehlen einer Tätowierung auf Tetsus Rücken kann einerseits durch sein Alter, aber auch mit der moderneren Zeit und dem generell moderneren Setting im Vergleich zu anderen *ninkyō-eiga* erklärt werden. So versuchen, vor allem jüngere, Yakuza die Stigmata Tätowierung und *yubitsume* zu vermeiden. Auch ist seine, zunächst enge, Beziehung zu Chiharu ungewöhnlich. Er entfernt sich

jedoch während des Filmes immer weiter von ihr und nimmt dadurch Züge des „Chaste Warrior“ an.

Gaman:

Anders als Seiji ihn „Brutal Tales of Chivalry“ unterdrückt Tetsu seine Schmerzen nicht immer und lässt ihnen bei der Behandlung seiner Schussverletzung durch Kenji freien Lauf. Diese Szene ähnelt der Verarztung Sejjis durch Kazama sehr. So stärkt sie ihn beiden Filmen die Beziehung der Charaktere und etabliert den einen als fürsorglichen Freund. Jedoch unterscheidet sich die Schmerzunterdrückung der Patienten deutlich voneinander. Auch die Geduld des Helden wird in beiden Filmen verschieden dargestellt. So hält sich Seiji bis zu dem Finale zurück und lässt bis dahin alles stoisch über sich ergehen. Tetsu wehrt sich relativ bald gegen die Übergriffe Otsukas und versucht oft, wie bei der Knüpfung von Allianzen, die Initiative zu ergreifen.

Kurata:

Äußeres/Körper: Durchschnittliche Größe; gutmütiges, väterliches Auftreten.

Alter: Um die 60.

Sozialer Status: *Oyabun* der Kurata-Familie.

Wesentliche Persönlichkeitseigenschaften:

1. Besitzt einige wertvolle Immobilien, guter Geschäftssinn.
2. Stieg bei den Yakuza aus, um ein ehrbarer Geschäftsmann zu werden
3. Verhält sich zu Tetsu wie zu einem Sohn
4. Wirkt wenig durchsetzungsfähig gegenüber Yoshii und Otsuka.
5. Hat der Gewalt und Einschüchterung abgeschworen.
6. Entscheidet sich gegen Tetsu, als er mit dem Verlust seiner Macht, seines Geldes und seiner Freiheit konfrontiert wird.

Giri/ninjo/jingi:

Kurata hat zu Filmbeginn eine enge Beziehung zu Tetsu und behandelt ihn wie seinen eigenen Sohn. Er ist sich bewusst, wie hart der Gewaltverzicht für Tetsu sein muss, sieht darin jedoch die einzige Möglichkeit, die Yakuza hinter sich zu lassen. Dennoch fühlt er sich weiterhin *jingi* verpflichtet und ist bestürzt darüber, dass Otsuka an Yakuza-Ehre nicht interessiert ist. Nach der unabsichtlichen Ermordung Mutsukos scheint er weniger über den Mord als über die Macht, die Otsuka deshalb über ihn hat, entsetzt zu sein. Er will seinen Status und seine Immobilien um jeden Preis behalten, gerät in einen *giri/ninjo*-Konflikt und verrät Tetsu letztlich dennoch. Dass er hierbei

allerdings nicht jegliche Ehre verloren hat, beweist er mit seinem Selbstmord am Ende des Films. Kurata unterscheidet sich in vielerlei Hinsicht von dem unerschütterlichen *oyabun* Kawada in „Brutal Tales of Chivalry“. So hat er zwar die Rüstung eines Samurai in seiner Wohnung, ein Hinweis auf mögliche Samurai-Ahnen, sonst aber nur wenig Bezüge zur japanischen Vergangenheit. Er trägt auch keinen Kimono, sondern westliche Kleidung und seine Wohnung ist ebenfalls mit westlichen Möbelstücken ausgestattet. Auch fehlen ihm die Härte Kawadas im Verhandeln mit seinen Gegnern und dessen strenge Befolgung des Ehrenkodex. Mit Seiji hat er gemein, dass er die Familie ehrbar machen wollte.

Otsuka:

Äußeres/Körper: Überdurchschnittliche Größe; schlank; brutales und gehässiges Auftreten; feine Kleidung, Sonnenbrille;

Alter: Mitte 30.

Sozialer Status: *Oyabun* der Otsuka-Familie.

Wesentliche Persönlichkeitseigenschaften:

1. Will Kurata mit allen Mitteln aus dem Geschäft drängen und schmiedet Intrigen, um dies zu bewerkstelligen.
2. Begeht den Mord an Yoshii persönlich und beteiligt sich auch an der Schießerei mit Tetsu im Finale.
3. Trägt meistens eine Sonnenbrille, auch in dunklen Innenräumen.
4. Hegt einen besonderen Groll gegen Tetsu.

5.4 Szenenvergleich von „Tokyo Drifter“ und „Brutal Tales of Chivalry“

Im Folgenden werden die beiden Finalszenen der Filme „Tokyo Drifter“ und „Brutal Tales of Chivalry“ analysieren und verglichen.

5.4.1 „Brutal Tales of Chivalry“

Von dem Aufbruch Seijis und Kazamas in Richtung Shinsei-HQ bis zu dem Ende der Szene, die sich aus 62 Einstellungen zusammensetzt, vergehen acht Minuten und zehn Sekunden. Es kommt also ca. alle acht Sekunden ein Schnitt vor. Die Schnittfrequenz erhöht sich in bestimmten Situationen, zum Beispiel bei der Erschießung des Wächters und der unmittelbar darauffolgenden Zerstörung des Eingangsportals durch den LKW. Auch während den Kampfszenen kommt es zu einigen schnellen Schnitten und zu einigen kurzen Parallelmontagen, in denen man abwechselnd Kazama mit seiner Pistole und Seiji mit seinem Schwert kämpfen sieht. Im Großen und Ganzen

bleibt die Schnittdichte aber konstant niedrig. Auch Kamerabewegungen sind kaum vorhanden und sie beschränken sich fast ausschließlich auf die unmittelbaren Kampfszenen, um deren Dynamik zu fördern. Dazwischen bleibt die Kamera fast immer statisch. Die Kämpfe gestalten sich ähnlich, wie dies David Bordwell beschreibt:

“Hollywood filmmakers, once the world’s leaders in portraying the dynamism of the human body, today seldom achieve rhythmic vitality. American action films substitute massive carnage and incessant bustle for well-calibrated views of precise, staccato movement. Hong Kong’s closest affinity is with the Japanese *jidai-geki* movies, which display the same pause/burst/pause structure. [...] Postwar Japanese action films shift the balance. They tend to minimize the burst of movement and dwell on the moments of stasis. The typical Japanese fight scene is mostly buildup and aftermath. The near-parodic extreme occurs in the finale of Kurosawa of Kurosawa’s *Sanjuro* (1964), which consists of a two-and-a-half-minute, virtually immobile confrontation between Sanjuro and his adversary—broken by one slash. The waiting game is also quite common in the *Zatoichi* series, a major inspiration for Hong Kong filmmakers, and today in the action films of “Beat” Takeshi Kitano.”⁶¹⁸

Die Einstellungsgrößen beschränken sich zum großen Teil auf Halbtotale-, Halbnah- und Naheinstellungen. Der Weg zu dem Shinsei-HQ ist in einer Panorama-Einstellung gefilmt und Groß-Einstellungen werden nur selten eingesetzt, zum Beispiel um Iwasas Angst vor seinem bevorstehenden Tod oder Seijis zu allem entschlossenen Gesichtsausdruck zu zeigen.



Abbildung 37: Der Weg zu den Shinsei.

Abbildung 38: Ein Wächter wird erstochen.

⁶¹⁸ Bordwell, *Planet Hong Kong*, S. 229.

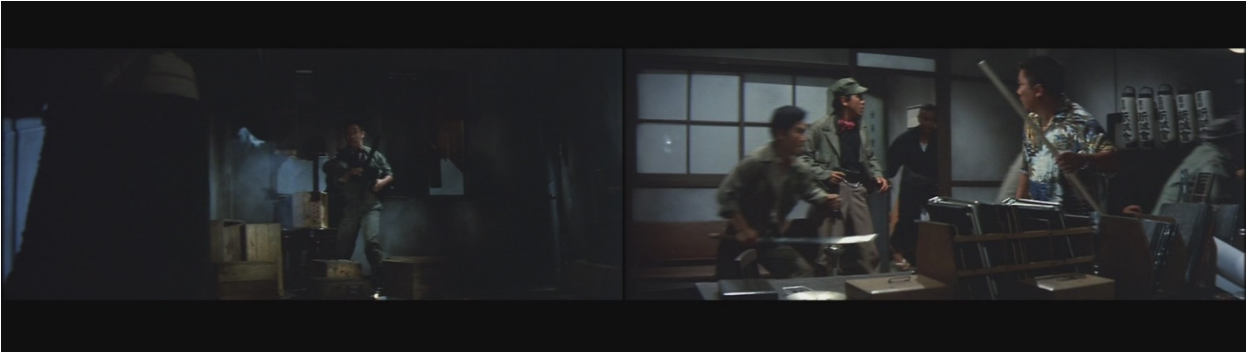


Abbildung 39: Ein weiterer Wächter wird erschossen.

Abbildung 40: Einige Shinsei schrecken auf.

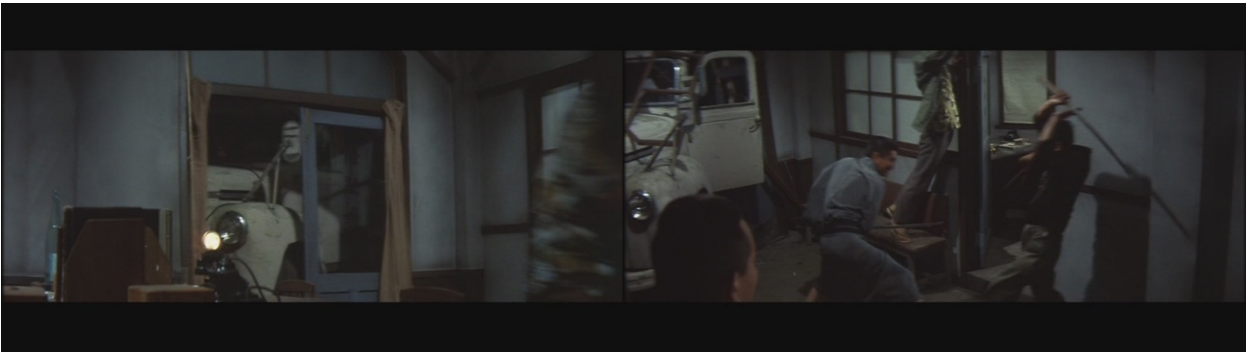


Abbildung 41: Seiji fährt mit einem Laster ins HQ.

Abbildung 42: Seiji kämpft.



Abbildung 43: Die Shinsei fliehen.

Abbildung 44: Kazama und Seiji folgen ihnen.



Abbildung 45: Kazama wirft eine Granate.

Abbildung 46: Iwasa will verhandeln.



Abbildung 47: Seiji kämpft weiter.

Abbildung 48: Kazama auch.



Abbildung 49: Masa kommt zur Hilfe.

Abbildung 50: Auf Kazama wird eingestochen.

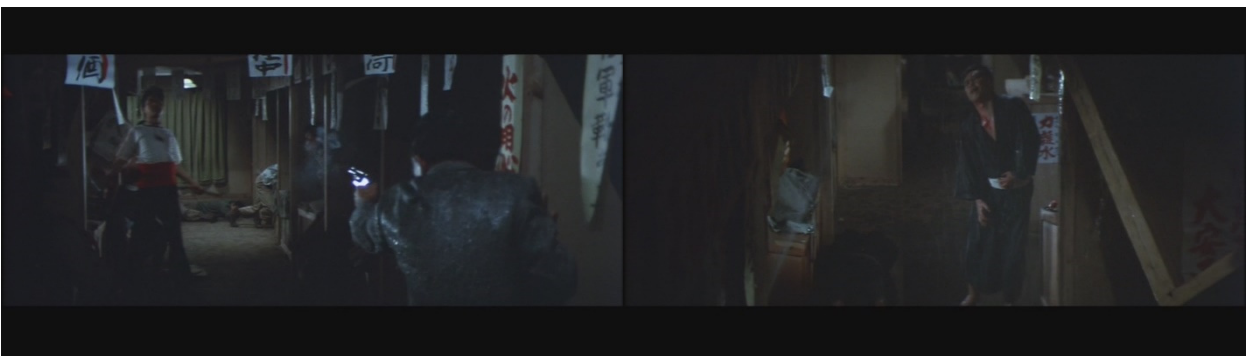


Abbildung 51: Masa stellt sich schützend vor Seiji und wird erschossen.

Abbildung 52: Kazama stirbt.

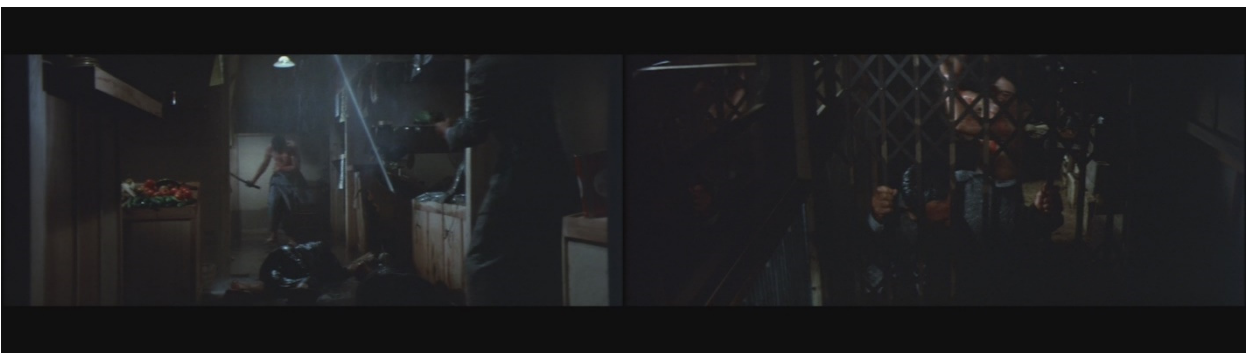


Abbildung 53: Seiji wird von Kazama angeschossen.

Abbildung 54: Seiji erschlägt Iwasa.

5.4.2 „Tokyo Drifter“

Vom Anfang bis zum Ende der Szene im Club Arles, die sich aus 63 Einstellungen zusammensetzt, vergehen sechs Minuten und 30 Sekunden. Es kommt also ca. alle sechs Sekunden ein Schnitt vor. Die Schnittdichte ist während der Schießerei Tetsus mit Otsukas Handlagern, die eine Minute dauert und sich aus 24 Einstellungen zusammensetzt, besonders hoch. Die restliche Szene hat dafür eine bedeutend niedrigere Schnittdichte. Ähnlich wie in „Brutal Tales of Chivalry“ beschränken sich die Kamerabewegungen hauptsächlich auf die unmittelbaren Kämpfe. Die Einstellungsgrößen setzen sich aus vielen Halbtotale- und Halbnahen-Einstellungen zusammen, allerdings gibt es auch, insbesondere während der Interaktionen der Charaktere, viele Großaufnahmen.



Abbildung 55: Otsuka zwingt Chiharu im Club Arles zu singen.

Abbildung 56: Tetsu erscheint im Club.

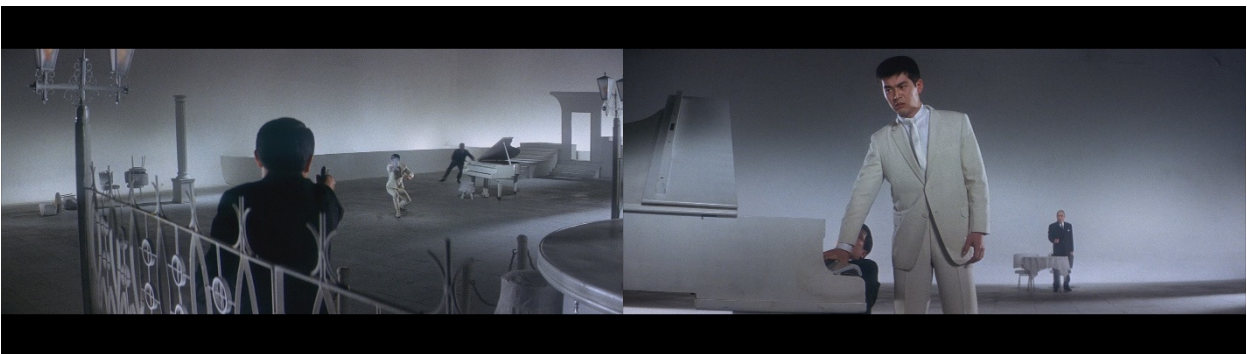


Abbildung 57: Tetsu erschießt einige Handlanger.

Abbildung 58: Kurata bedroht Tetsu mit einer Pistole.

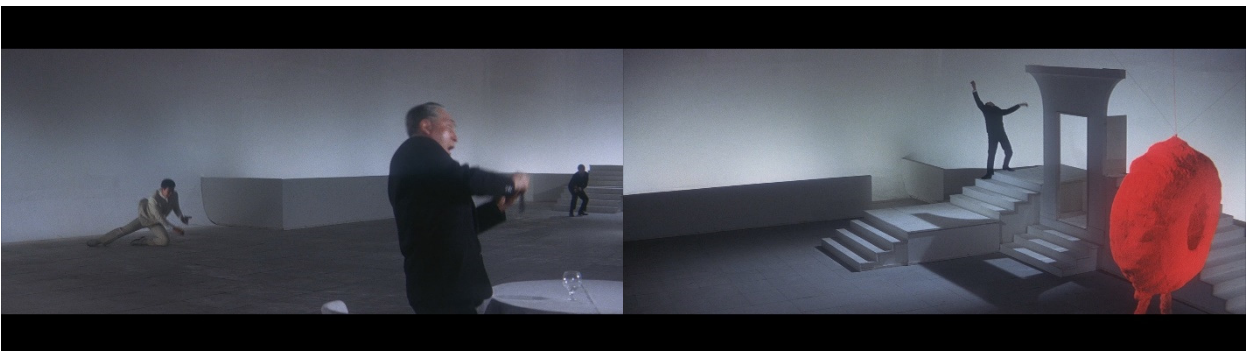


Abbildung 59: Tetsu schießt ihm die Pistole aus der Hand.

Abbildung 60: Tetsu erschießt Otsuka.

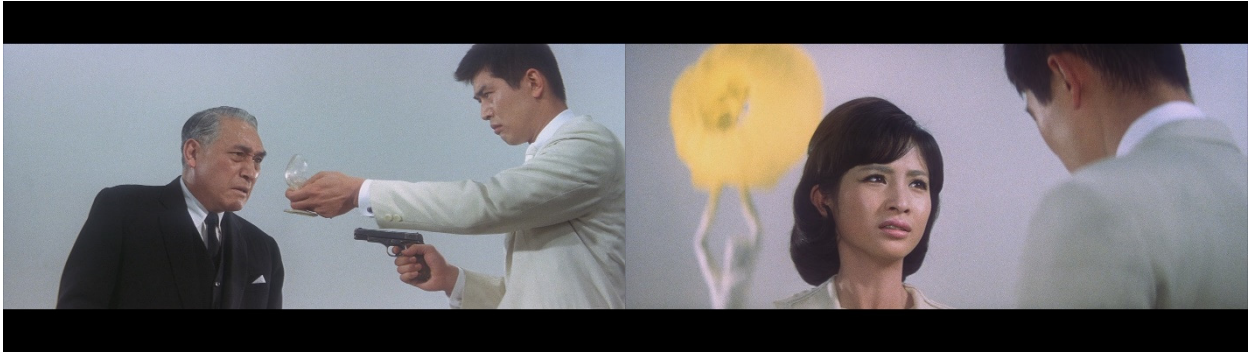


Abbildung 61: Tetsu löst seine Verbindung zu Kurata.

Abbildung 62: Tetsu sagt Chiharu, dass er sie verlässt.



Abbildung 63: Kurata begeht Selbstmord.

Abbildung 64: Tetsu verlässt den Club.

5.4.3 Vergleich

„Brutal Tales of Chivalry“ bietet einen typischen Showdown, in dem nicht viel gesprochen, sondern hauptsächlich gekämpft wird. Es fällt auf, dass auf schnelle Schnitte oder außergewöhnliche Kameraführung und –Einstellungen verzichtet wird, wie es im restlichen Film auch der Fall ist. Die Kamera nimmt immer einen ausreichenden Abstand vom Geschehen, sodass die Kampfhandlungen deutlich zu erkennen ist. Die Handlung wird nicht mehr vorangetrieben. Die Helden rächen sich an ihren Peinigern für begangenes Unrecht und zeigen keine Gnade. Einige Dialoge kommen vor, diese beziehen sich aber nur unmittelbar auf die Geschehnisse während der Kampfhandlungen.

Auch im Finale werden die Unterschiede von „Tokyo Drifter“ zu seinen Genrekollegen deutlich. Die Schießerei beschränkt sich auf einen kleinen Teil der Szene und der Kampf nimmt somit einen weitaus unbedeutenderen Platz ein, als dies in „Brutal Tales of Chivalry“ der Fall war. Der Rest besteht fast ausschließlich aus Dialogen und einer kurzen Gesangseinlage. Allerdings finden einige Schlägereien und Schießereien in früheren Szenen von „Tokyo Drifter“ statt und verteilen sich somit mehr über den gesamten Film. Dies schwächt allerdings auch die Symbolik des *ninkyō-eiga*-Showdowns ab, der ja dazu dient, die Überlegenheit, das Leiden und den symbolischen Tod der Hauptfigur zu zeigen.

So ist Tetsu seinen Gegnern zwar hinsichtlich seiner Reflexe weit überlegen, nur geschieht diese

Schießerei eher nebenbei und wirkt fast surreal. Die Leichtigkeit, mit der Tetsu an diese Tätigkeit herangeht, und seine Unbefangenheit erschweren es dem Zuseher, ein ähnliches Mitgefühl für ihn zu entwickeln, wie es bei Seiji der Fall war. Darüber hinaus hat Seiji den Verlust zweier Yakuza-Brüder zu verkraften. Dies alles macht die Eliminierung Otsukas und dessen Gang zu einem eher unwichtigen Teilaspekt des Geschehens. Die für den Film wichtigste Konfrontation ist jene zwischen Tetsu und Kurata, die mit dem Bruch ihrer Verbindung und dem Selbstmord des *oyabun* endet. Tetsu leidet hier eher mental denn körperlich, auch wenn er sich, bei dem Zerschlagen des Glases, an seiner Hand verletzt. Die Trennung von Chiharu erfolgt jedoch weitgehend emotionslos und verdeutlicht wieder Tetsus Parallelen zum „Chaste Warrior“.

Neben der Handlung ist der deutlichste Unterschied zwischen den beiden Szenen in der Ausstattung und der Beleuchtung zu finden. Das Shinsei-HQ hat keine besonders ausgefallenen Kulissen oder Dekorationen und bietet deshalb ein relativ realitätsnahes Bild eines Büros samt dem dazugehörigen Lager. Die Ausstattung des Büros sorgt darüber hinaus für eine weitere moralische Beurteilung der Shinsei, da diese zum großen Teil aus westlichen Möbeln besteht. Da die Szene nachts spielt, ist alles in ein düsteres Licht getaucht, was es gelegentlich schwer macht, gewisse Details zu erkennen. Es stechen der Crash des LKWs durch den Vordereingang und die Explosion einer Granate heraus. Letztere sorgt für einen Rohrbruch, der ein stetiges Herabfließen von Wasser auf die Protagonisten bewirkt und dadurch das Gefühl von Zerstörung und Ausweglosigkeit noch verstärkt.

Das Set des Club Arles steht dem Realismus des Shinsei-HQ völlig konträr gegenüber. Der Eingangsbereich gleicht von seinem architektonischen Aufbau einer gotischen Kathedrale und die Tür, durch die Tetsu den Barbereich betritt, scheint ins Nichts zu führen. Dieser ist, vor Tetsus Erscheinen, in Dunkelheit getaucht und nur wenige Personen, Möbel, eine teilweise rot beleuchtete Skulptur und ein Klavier sind zu sehen. Als die Schießerei beginnt, ändert sich die Beleuchtung und der gesamte Raum ist zu erkennen, auch wenn einige Ecken noch nicht ausgeleuchtet sind. Nach dem Tod Otsukas wird der gesamte Raum hell bestrahlt und die Farbe der Beleuchtung der Skulptur ändert sich langsam von Rot zu Weiß und schließlich zu Gelb. Der Raum ist sehr groß, eine Decke ist nicht zu erkennen und die Treppen, Säulen, Türen und Möbel, die sich darin befinden, scheinen willkürlich angeordnet zu sein.

6 Analyse und Vergleich: „Battles without Honor and Humanity“ und „The Godfather“

6.1 Kinji Fukasaku

„In the work of Kinji Fukasaku, the mushroom cloud, whose image fills the opening shot of his most celebrated film *Battles without Honor and Humanity*, symbolizes not just destruction but liberation. The chaos and anarchy that resulted from the devastation of the old rules and values created the freedom to start anew, releasing energy that is embodied in the outrageous, riotous, and above all violent actions of his protagonists. The paradox is that Fukasaku was anything but a supporter of the way Japan set about rebuilding itself in the post-war years. His films were openly critical of the official government policy of reconstruction, the director feeling on the one hand that it left too many people by the roadside and on the other hand that it curbed and eventually destroyed the energy and freedom the bomb had unleashed.“⁶¹⁹

Fukasaku war zwar kein Soldat im japanischen Kaiserreich während des zweiten Weltkriegs, da er, im Jahr 1930 geboren, noch zu jung für den Militärdienst war. Die Schrecken des Krieges und die Willkür der Obrigkeit bekam er aber zu spüren, als er, zusammen mit seiner Schulklasse, zum Arbeitsdienst in einer Fabrik eingeteilt wurde. Einen amerikanischen Bombenangriff überlebte er nur, weil er sich unter den Leichen seiner Freunde und Mitarbeiter verstecken konnte.⁶²⁰ In den deprimierenden Jahren der Nachkriegszeit suchte er Abwechslung in den Kinos und ging, aufgrund seiner Begeisterung für französische Filme und jene Akira Kurosawas, 1949 auf die Nihon Universität, um Film zu studieren. Nach seinem Abschluss wurde er 1953 von Toei angestellt und arbeitete acht Jahre lang als Regieassistent, bis er 1961 sein Regiedebut gab.⁶²¹

Es handelte sich bei „Wandering Detective: Tragedy in Red Valley“⁶²², mit Sonny Chiba in der Hauptrolle, um einen Actionfilm in modernem Setting, was für Toei zu dieser Zeit eher unüblich war, da die Produktionsfirma damals auf *jidaigeki* spezialisiert war. Die darauffolgenden Filme spielten meist in den Slums der Nachkriegszeit und handelten von Personen, die nicht am japanischen Wirtschaftsboom teilhatten und auf der Strecke geblieben waren. In seinen Geschichten klagte er die Regierung an, die nichts tat, um die Situation der Armen zu ändern, und sich stattdessen im Schein des Aufschwungs sonnte und eher Prestigeobjekte baute, als in die

⁶¹⁹ Mes/Sharp, *The midnight eye guide to new Japanese film*, S. 42.

⁶²⁰ Vgl. Ebd.

⁶²¹ Vgl. Schilling, *The Yakuza Movie Book*, S. 44.

⁶²² *Furaibo tantei: akai tani no sangeki*, Regie: Kinji Fukasaku, JP 1961.

Armenviertel zu investieren.⁶²³ Sein Durchbruch war schließlich der Film „Jakoman and Tetsu“⁶²⁴, aus dem Jahr 1964 mit Ken Takakura in der Hauptrolle, mit dem er einigen finanziellen Erfolg feiern konnte.⁶²⁵

Mitte der 1960er begann Toei verstärkt *ninkyō-eiga* zu produzieren; diesem verklärenden Genre konnte der auf Authentizität bedachte Fukasaku allerdings nur wenig abgewinnen. Die Protagonisten seiner Filme, die er in den folgenden Jahren drehte, handelten den ritterlichen Yakuza-Idealen, wie sie in den *ninkyō*-Filmen propagiert wurden, eher entgegen. Sie folterten ihre Verwandten, um an Informationen zu gelangen, ihre Handlungen hatten wenig mit Ehre zu tun und sie bekamen nie das, was sie wollten.⁶²⁶ Zu Beginn waren die düsteren Filme Fukasakus bei Produzent Koji Shundo nicht sonderlich beliebt, dieser änderte seine Meinung allerdings nach der Betrachtung des Films „Modern Yakuza: Outlaw Killer“. Shundo schaffte es auch gegen große Widerstände von Seiten der Verantwortlichen Toeis „Battles without Honor and Humanity“ zu produzieren, den Film, der Toei letztendlich vor der Pleite bewahrte.⁶²⁷

„These groundbreaking films established Fukasaku as a director who was experimenting within established genres to take Japanese film in a more realistic direction but who was also clearly aware that the final product had to be commercially viable.“⁶²⁸

Auch war Fukasaku zuerst nicht für die Regie vorgesehen, da Shundos Kollegen bei Toei der Meinung waren, er könne mit seinem speziellen, pessimistischen Stil keinen großen Hit produzieren. Doch die Zeiten hatten sich geändert, das Publikum wollte keine simple Einteilung in Gut und Böse vorgesetzt bekommen, sondern eine Welt, in der man niemandem vertrauen und der Einzelne nichts gegen die Mächtigen ausrichten konnte. Der erste Film, der schlussendlich neunteiligen „Battles without Honor and Humanity“-Reihe, wurde ein enormer Erfolg und katapultierte Fukasaku an die Spitze von Toeis Regie-Riege.

„By the early 1970s, Fukasaku’s protagonists were doomed to failure, misery, or death. This is as true for his gangster films as for the movies he made outside the genre....But it was in his gangster films of the same period that Fukasaku’s themes and concerns found their apogee. *Street Mobster* and *Battles without Honor and Humanity* positively belled with rage, energy, vitality and the frustration of a hopeless fight. By this time, the dark side of the country’s economic progress had come to light in the shape of a number of industrial

⁶²³ Vgl. Mes/Sharp, *The midnight eye guide to new Japanese film*, S. 43.

⁶²⁴ *Jakoman to Tetsu*, Regie: Kinji Fukasaku, JP 1964.

⁶²⁵ Vgl. Schilling, *The Yakuza Movie Book*, S. 44.

⁶²⁶ Vgl. Mes/Sharp, *The midnight eye guide to new Japanese film*, S.44.

⁶²⁷ Vgl. Schilling, *The Yakuza Movie Book*, S. 33.

⁶²⁸ Torrance, Richard, „The nature of violence in Fukasaku Kinji’s *Jingi naki tatakai*“, *Japan Forum* 17/3, 2005, S. 389-406; <http://dx.doi.org/10.1080/09555800500283950>, Zugriff: 5.9.2013, S. 390.

pollution scandals, [...]. People had started to become aware of the drawbacks and began expressing their dissatisfaction.“⁶²⁹

Die Situation, in die seine Protagonisten, meist nach einem Gefängnisaufenthalt, hineingeworfen wurden, ähnelte jener, in der sich Fukasaku selbst in Bezug auf die japanische Gesellschaft sah. Die Energie, Anarchie und die Chancen der Nachkriegszeit waren verschwunden und vom Kapitalismus sowie konservativen Kräften hinweggefegt worden. Vormalig verfeindete Clans arbeiten nun zusammen und haben sich mit der Obrigkeit arrangiert. Der Einzelne, der sich in die Zeiten des Aufbruchs zurücksehnt, kann nichts dagegen ausrichten und muss letztendlich scheitern.⁶³⁰

„Fukasaku [...], konzentrierte sich dagegen auf Gewaltfilme, die den Yakuza-Film von seinem sozialen Umfeld und den menschlichen Gefühlen befreien und die Gewalt gewissermaßen in Reinkultur vorführen. Eine solche Befreiung der Gewaltdarstellung ist wohl nur in relativ friedlichen, gewaltarmen Gesellschaften problemlos; andererseits erwartet sich mancher eine Art kathartische Wirkung auf das Publikum.“⁶³¹

Auch filmtechnisch ging Fukasaku neue Wege und orientierte sich an den Stilen der französischen Nouvelle Vague und denen des New Hollywood Kinos. Waren die bisherigen Yakuza-Filme meist mit langen Kameraeinstellungen, aufwändigen Sets und einer ruhigen Erzählweise ausgekommen, setzte Fukasaku auf schnelle Schnitte, Handkamera, angewinkelte Kameraeinstellungen und häufige Außenaufnahmen. Diese Filmsprache sollte einerseits die unbändige Energie der Protagonisten zum Ausdruck bringen und andererseits den beabsichtigten dokumentarischen Stil unterstreichen.⁶³²

„In *Jingi Naki Tatakai*, however, he filmed the realities of the postwar period as he saw them, using handheld cameras, zoom lens, natural lighting, and various types of film stock to create the gritty, chaotic look of period news footage.“⁶³³

„[...] Fukasaku shot it like a cameraman on a reality show, getting into the streets with his subjects and juicing his story with as much raw violence as he could get away with.“⁶³⁴

Eine gewisse Bekanntheit im Westen erlangte Fukasaku allerdings nicht durch seine Yakuza-Filme, sondern dank der amerikanischen Koproduktionen „*Tora! Tora! Tora!*“⁶³⁵ und dem postapokalyptischen Film „*Virus*“⁶³⁶ in welchem einige Hollywoodschauspieler mitwirkten. Bei

⁶²⁹ Mes/Sharp, *The midnight eye guide to new Japanese film*, S. 45.

⁶³⁰ Vgl. Ebd., S. 46.

⁶³¹ Yamane, *Das japanische Kino*, S. 52.

⁶³² Vgl. Mes/Sharp, *The midnight eye guide to new Japanese film*, S.46.

⁶³³ Schilling, *No Borders, no Limits*, S. 214.

⁶³⁴ Schilling, *The Yakuza Movie Book*, S. 43.

⁶³⁵ *Tora! Tora! Tora!*, Regie: Kinji Fukasaku/Toshio Masuda/Richard Fleischer, JP/US 1970.

⁶³⁶ *Fukkatsu no hi*, Regie: Kinji Fukasaku, JP 1980.

„Tora! Tora! Tora!“ handelte es sich um einen Film, der den Angriff der Japaner auf Pearl Harbor behandelte, der ursprünglich von Akira Kurosawa und Richard Fleischer gedreht werden sollte. Kurosawa verließ die Dreharbeiten allerdings und so wurden Fukasaku und Toshio Masuda für den Dreh der japanischen Segmente arrangiert. In den USA spielte der Film gerade seine Kosten ein und bekam durchschnittliche Kritiken. In Japan hingegen war er ein großer Erfolg. Fukasakus Talent ist in diesem Film zwar nicht zu entdecken, dennoch schilderten die Regisseure die Sicht beider Seiten sehr unpatriotisch und neutral.⁶³⁷

Nach dem großen Erfolg von „Battles without Honor and Humanity“ drehte Fukasaku bis 1976 noch sieben Fortsetzungen, die gegen Ende allerdings etwas von ihrer Aggressivität verloren hatten. Um einen gewalttätigen und nihilistischen Höhepunkt zu setzen, drehte Fukasaku 1976 den Film „Graveyard of Honor“⁶³⁸. Der Hauptdarsteller der „Battles without Honor and Humanity“ Reihe, Bunta Sugawara, war, trotz seiner Verfehlungen, einer der wenigen positiven Charaktere, der noch versuchte, in einer ihm nicht zugänglichen Welt die alten Werte hochzuhalten. Dies änderte sich nun mit „Graveyard of Honor“.

Der Film erzählt das Leben des Yakuza Rikio Ishikawas nach, welcher von Tetsuya Watari verkörpert wird. Dieser hatte zuvor in Yakuza-Filmen Nikkatsus, darunter „Tokio Drifter“, mitgespielt, verließ seinen Arbeitgeber jedoch, als dieser Anfang der 1970er damit begann, nur noch *pinku-eiga* zu drehen. Hoffnungslosigkeit und Werteverlust sind in „Graveyard of Honor“ Programm, da der Protagonist stark psychopatische Tendenzen hat und durch seine Taten immer schneller auf den Abgrund zusteuert. Dies äußert sich unter anderem in seinem massiven Drogenkonsum, den Angriffen auf seine Kollegen und Vorgesetzten sowie der Szene, in welcher Ishikawa in der Asche zurückgebliebene Knochen seiner Frau isst. Der Film war quasi der Schlussstrich unter das Goldene Zeitalter der Yakuza-Filme in den 1960ern und 1970er Jahren, da die finanziell erfolgreichsten Zeiten vorbei waren und auch das japanische Studiosystem am Abgrund stand.

“Fukasaku’s yakuza are essentially outcasts and sociopaths, products of the immediate post-war period. Their violence is without honor, and, at times, lacking rational purpose, becomes violence for the sake of violence. If the violence of an action film has no moral significance, there is little room for the unifying perspective of the hero.”⁶³⁹

In den folgenden Jahren drehte Fukasaku bei der neuen Produktionssparte der Verleihfirma Kodakaw einige Science Fiction- und Fantasy-Filme, denen allesamt großer Erfolg beschieden

⁶³⁷ Vgl. Mes, Tom, „Tora! Tora! Tora!“, *Midnight Eye*, 20.3.2001, old.midnighteye.com/reviews/toratora.shtml, Zugriff: 25.6.2014.

⁶³⁸ *Jingi no hakaba*, Regie Kinji Fukasaku, JP 1975.

⁶³⁹ Torrance, „The nature of violence in Fukasaku Kinji’s *Jingi naki tatakai*“, S. 397.

war⁶⁴⁰ und die ihn zu einem der wenigen Regisseure machten, die den japanischen Film vor der Bedeutungslosigkeit bewahrten. 1989 übernahm er schließlich die Regie zu dem Film „Violent Cop“ und übergab diese dann allerdings an eine weitere wichtige Figur des japanischen Films: Takeshi Kitano.

In den 1990er blieb er seiner Verbundenheit mit den Außenseitern des Systems treu und behandelte die Thematik in Filmen wie „The Triple Cross“⁶⁴¹ und „The Geisha House“⁶⁴².

Im hohen Alter von 70 Jahren schaffte er schließlich den internationalen Durchbruch mit dem gesellschaftskritischen „Battle Royale“⁶⁴³. „Battle Royale“ basiert auf dem gleichnamigen Roman von Koushun Takami, der von einer Schulklasse handelt, die im Zuge von Disziplinierungsmaßnahmen auf einer Insel ausgesetzt wird und deren Mitglieder sich gegenseitig töten müssen, bis nur noch eines übrig bleibt. Diese kontroverse Geschichte, die wieder Fukasakus Verachtung der japanischen Entwicklung durchblicken ließ und laut eigenen Aussagen teils auf den Erfahrungen seiner Jugend beruht, wurde ein großer nationaler und internationaler Erfolg. Er führte allerdings auch zu Protesten von Parlamentariern und besorgten Eltern, die davon ausgingen, dass der Film einen schlechten Einfluss auf die Jugendlichen haben könnte. Nachdem die Kritiker den Film „Battle Royale“ gesehen hatten und verstanden, dass auch eine Botschaft existierte, stellten sie die Proteste ein.⁶⁴⁴

2002 arbeitete Fukasaku noch an dem Videospiel „Clock Tower 3“ mit und begann die Dreharbeiten zu „Battle Royale 2“⁶⁴⁵. Im Laufe der Dreharbeiten brach er aufgrund eines zuvor diagnostizierten Krebsleidens auf dem Set zusammen und starb am 12. Januar 2003.

6.2 „Battles without Honor and Humanity“

Ähnlich wie der erste Teil der „Brutal Tales of Chivalry“-Reihe war „Battles without Honor and Humanity“ ebenfalls der Start einer äußerst erfolgreichen Serie, die insgesamt acht Teile umfasst, welche von 1973 bis 1976 produziert wurden. Ähnlich wie seine *ninkyo-eiga*-Vorgänger entstand der erste Teil bei Toei und wurde von Koji Shundo produziert. Auch der Regisseur Kinji Fukasaku hatte in den vorangegangenen Jahren viele Yakuza-Filme gedreht, die so gar nicht den *ninkyo-eiga*-Klischees entsprachen. Sie waren von brutaler Gewalt und Verrat durchzogen und zeigten eine Welt, in der nur der Skrupelloseste und Stärkste überlebte. In seinen Filmen war zumeist kein Platz für ein Beharren auf alten Yakuza-Tugenden oder auf dem Schutz der Schwachen. So waren es in

⁶⁴⁰ Vgl. Mes/Sharp, *The midnight eye guide to new Japanese film*, S. 49.

⁶⁴¹ *Itsuka giragira suru hi*, Regie: Kinji Fukasaku, JP 1992.

⁶⁴² *Omocho*, Regie: Kinji Fukasaku, JP 1998.

⁶⁴³ *Batoru rowaiaru*, Regie: Kinji Fukasaku, JP 2000.

⁶⁴⁴ Vgl. Mes/Sharp, *The midnight eye guide to new Japanese film*, S.51.

⁶⁴⁵ *Batoru rowaiaru tsū: Rekiemu*, Regie: Kenta Fukasaku/Kinji Fukasaku, JP 2000.

seinem Film „Outlaw Killers: Three Mad Dog Brothers“⁶⁴⁶ nicht die Antagonisten, die Frauen zur Prostitution zwangen, sondern der Hauptdarsteller selbst.

„They express the realities of post-war life and in particular of post-war gang life, where survival was more important than concepts like honor. Such outdated values had died with Japan's defeat, to be replaced by an unrestrained free-for all.“⁶⁴⁷

„Battles without Honor and Humanity“ war auch nicht der erste *jitsuroku-eiga*, jedoch der bisher erfolgreichste und verhalf dadurch dem neuen Sub-Genre des Yakuza-Films zum Durchbruch. Diese neuen, mit vermeintlichem Realismus durchzogenen Filme lösten die an den Kinokassen strauchelnden *ninkyō-eiga* ab und sorgten für einen letzten großen Höhenflug des japanischen Kinos in den 1970ern.

„Battles without Honor and Humanity“ spielt zu Filmbeginn zwar ähnlich wie „Brutal Tales of Chivalry“ in der japanischen Nachkriegszeit und die erste Szene zeigt verschiedene Gangmitglieder auf einem Schwarzmarkt, jedoch sind die Sitten weitaus rauer. So wird einem Yakuza, der auf einem Gebiet seiner Gegner erwischt wird, nicht etwa eine Tracht Prügel erteilt, sondern sogleich der Arm mit einem Schwert abgehackt. Auch ist keine simple Gut/Böse-Einteilung zu erkennen. Die eine und selbstlos gute Yakuza-Gang existiert einfach nicht. Die Familie des Hauptdarstellers Shozo Hirono, gespielt von Bunta Sugawara, gerät immer wieder in Konflikte mit konkurrierenden Banden, jedoch geht die Aggression nicht nur von den Gegnern aus, sondern oft von Shozos Gang selbst. Grund hierfür ist sein *oyabun* Yamaori, der keine Gelegenheit auslässt, um seine Macht zu stärken und für ihn lästig werdende Yakuza aus dem Weg räumen zu lassen. So wird der *oyabun* des Helden zum eigentlichen Antagonisten, etwas, das in den klassischen *ninkyō-eiga* beinahe unmöglich scheint.

Auch visuell unterscheidet sich der Film stark von seinen Vorläufern und vermittelt eine Bildsprache, derer sich Fukasaku schon in früheren Werken bedient hat. Die Kamera steht nur selten still, verharnt häufig in extrem angewinkelten Einstellungen und bewegt sich manchmal so hektisch, dass es schwierig sein kann, dem Geschehen zu folgen. Dies alles soll dem Realismus des Filmes zugutekommen und einen Dokumentarfilm-Charakter erzeugen. Jener Eindruck soll durch Voice-Over und Namensblendungen bei der Vorstellung der Charaktere verstärkt werden. Standish hierzu:

“The structure of the *jingi naki tatakai* series as docu-drama encourages this reading of the films, as the development of the yakuza organisations is paralleled with historical landmarks of the post-war recovery. Thus, by the fourth film of the series which takes its historical

⁶⁴⁶ *Hito-kiri Yota: Kyōken San-kyōdai*, Regie: Kinji Fukasaku, JP 1972.

⁶⁴⁷ Mes/Sharp, *The midnight eye guide to new Japanese film*, S. 51.

reference point from the 1964 Olympics, which symbolised Japan's re-entry into the international community, the yakuza organisations are similarly transforming themselves through alliances into powerful international organisations.”⁶⁴⁸

Darüber hinaus bedienten sich die Drehbuchautoren von „Battles without Honor and Humanity“ an Zeitungsartikeln, die auf dem Leben des Yakuza-Bosses Kozo Miro basierten. Dieser war an den Auseinandersetzungen der Yakuza in Hiroshima im Jahr 1963 beteiligt, die auch als „kure war“ oder „zweiter Hiroshima-Krieg“ bezeichnet werden.⁶⁴⁹ Torrance zu der Entstehung der Artikel:

„During his time in jail, Mino recorded the history of the violence he had witnessed and taken part in Kure and Hiroshima. This chronicle came into the possession of Iiboshi Koichi (1927–96), a reporter working for the *Yomiuri Shinbun*, who turned it into a multi-volume documentary novel, and this novel, *Jingi naki tatakai* (1970), and supplementary interviews and other sources, served as the basis for the screenplays for the series by Kasahara Kazuo (1927–2002).”⁶⁵⁰

Die Streitigkeiten der örtlichen Yakuza-Gruppen wurden durch eine nicht geregelte Nachfolge ausgelöst. Die Yamaguchi-*gumi* beeinflusste die Konfliktparteien von außen, was immer exzessivere Kämpfe nach sich zog. Dies führte zu regelrechten Straßenschlachten mit Schüssen aus fahrenden Autos und der Verwendung von Sprengstoff, durch die auch immer mehr Zivilisten in Mitleidenschaft gezogen wurden. So zeigten die Yakuza öffentlich ihr wahres Gesicht, welches nicht mehr viel von dem weitverbreiteten Bild des Helden, der die einfache Bevölkerung schützte, an sich hatte.⁶⁵¹ Torrance hierzu:

„Constantly shifting alliances and betrayals, alignments with conservative politicians who traditionally used yakuza gangs for their own ends and long-standing enmities finally erupted in the Hiroshima wars of 1963 and 1964. Over a span of ten months, nine gang members were killed, thirteen injured, 168 gang members arrested, and the citizenry of Hiroshima and Kure constantly frightened at the prospect of being caught in the crossfire.”⁶⁵²

Die öffentliche Sichtweise auf die japanischen Gangster änderte sich immer mehr hin zum Negativen. Auch die Polizei griff hart durch und verhaftete tausende Bandenmitglieder. Selbst die traditionellen Werte, wie die Treue zum eigenen Boss oder Bruder, wurden stark vernachlässigt und Unsicherheit sowie Verrat machten sich breit. Nach der Beendigung der Kämpfe übernahm die

⁶⁴⁸ Standish, *Myth and Masculinity in the Japanese Cinema*, S. 191.

⁶⁴⁹ Vgl. Schilling, *The Yakuza Movie Book*, S. 34.

⁶⁵⁰ Torrance, „The nature of violence in Fukasaku Kinji's *Jingi naki tatakai*“, S. 394.

⁶⁵¹ Vgl. Herbert, *Japan nach Sonnenuntergang*, S. 149.

⁶⁵² Torrance, „The nature of violence in Fukasaku Kinji's *Jingi naki tatakai*“, S. 393.

Yamaguchi-*gumi* die umkämpften Gebiete und festigte so ihre Vormachstellung in der japanischen Unterwelt.⁶⁵³

6.2.1 Inhalt

1. Exposition

(1.1) Der Vorspann zeigt zunächst ein Bild des Atombombenabwurfs auf Hiroshima und in weiterer Folge Bilder des zerstörten Nachkriegsjapans. Die erste Szene spielt im 21. Jahr der Showa-Zeit auf einem Schwarzmarkt in der Stadt Kure, welche ein Teil der Hiroshima-Präfektur ist. Ein Voice-Over des Erzählers spricht von dem schwierigen Leben der Bevölkerung jener Zeit. Es folgt die Vorstellung einiger Charaktere mittels Texteinblendung. Unter ihnen ist auch der Hauptcharakter Shozo Hirono, ein ehemaliger japanischer Soldat und späterer Unterboss der Yamamori-Familie, der kurz darauf eine japanische Frau vor der Vergewaltigung durch amerikanische G.I.s rettet. Danach werden weitere Charaktere vorgestellt und einige Auseinandersetzungen auf dem Schwarzmarkt von Kure gezeigt.

(1.2) Shozo sitzt in einer Bar, als ein blutender Ex-Soldat namens Yamagata, der von einem Yakuza mit einem Schwert angegriffen wurde, das Gebäude betritt. Ein anderer Ex-Soldat meint, er habe einen Freund in der Yamamori-Familie, der sie mit Waffen versorgen könne. Shozo macht sich auf den Weg zu jener Familie und schließt sich ihnen an, um bei dem Angriff mitzuhelfen. Auf dem Weg treffen sie noch andere Opfer des streitlustigen Yakuza. Als es darum geht, diesen zu stellen, schrecken einige Yamamori-Mitglieder davor zurück, woraufhin sich Shozo freiwillig meldet, um diese Aufgabe zu übernehmen, und von Tetsuya Sakai, einem späteren Captain der Yamamori-Familie, eine Pistole überreicht bekommt. Bei dem betrunkenen Angreifer angekommen, attackiert dieser Shozo torkelnd mittels Schwert und wird daraufhin von ihm erschossen.

(1.3) Shozo muss aufgrund des Mordes ins Gefängnis, wo er auf den etwas älteren und erfahreneren Yakuza Hiroshi Wakasugi, einen Captain der Doi-Familie, trifft. Nach einem Aufstand im Speisesaal des Gefängnisses werden die beiden gemeinsam in eine Zelle gesperrt. Hiroshi ist der Ansicht, dass sie beide früher entlassen werden könnten, da die Gefängnisse überbelegt sind und Shozo für seine zwölf Jahre 50.000 Yen benötigen würde. Hiroshi will sich den Bauch aufschlitzen und hofft dadurch, aufgrund der unfähigen Gefängnisärzte, früher entlassen zu werden. Da Shozo ihm dabei behilflich ist, will er die 50.000 Yen für dessen Freikauf besorgen. Zunächst verbrüdern sich die beiden noch, indem sie das *sakazuki*-Ritual abhalten. Da sie keinen Sake haben, trinken sie jeweils das Blut des anderen. Der Plan geht auf und Shozo wird bald daraufhin entlassen.

⁶⁵³ Vgl. Herbert, *Japan nach Sonnenuntergang*, S. 149.

2. Shozo wird ein Mitglied der Yamamori-Familie

(2.1) (00:15:13) Nach seiner Entlassung wird Shozo von einigen künftigen Yamamori-Mitgliedern, u.a. dem *oyabun* der Familie und dem *oyabun* der Doi-Familie, freudig vor dem Gefängnis empfangen. Boss Yamamori hat die 50.000 Yen gezahlt und Boss Doi bedankt sich für die Hilfe, die Shozo Hiroshi bei seinem vorgetäuschten Selbstmordversuch leistete. Hiroshi selbst liegt im Krankenhaus und befindet sich auf dem Weg der Besserung. Es folgen Aufnahmen eines *sakazuki*-Rituals während der Gründungszeremonie der Yamamori-Familie und Voice-Over des Erzählers. *Oyabun* Doi ist Zeuge und Kenichi Okubo, ein altgedienter Yakuza-Boss, leitet die Zeremonie.

(2.2) Shozo würfelt während eines von der Yamaori-Familie geleiteten Glücksspiels. Toru Ueda, dem während einer Auseinandersetzung mit Doi der linke Arm von Hiroshi abgehackt worden ist, fängt einen Streit an und Shozo prügelt sich mit ihm. Yamamori ist wütend auf Shozo, da Ueda mit Okubo verwandt ist und verlangt Wiedergutmachung. Shozo schlägt *yubitsume* vor und Yamamori ist damit einverstanden. Da keiner von den anwesenden Yamamori-Mitgliedern weiß, wie die Fingeramputation funktioniert, weist Yamamoris Frau Shozo bei seinem Vorhaben ein. Das abgeschnittene Fingerglied ist zunächst jedoch nicht auffindbar, wird kurz darauf jedoch in dem anliegenden Hühnerstall entdeckt.

(2.3) Shozo bringt zusammen mit Yamamori sein Fingerglied zu Okubo. Dieser meint, dass diese Bestrafungsaktion übertrieben gewesen sei, dass Ueda schuld gewesen sei und dass sie die Angelegenheit vergessen sollten. Darüber hinaus zahlt er die Beerdigungskosten für den Finger und bittet Yamamori, sich Uedas anzunehmen. Später stellt er Yamamori Shigeto Nakahara vor, einen japanischen Abgeordneten. Dieser befindet sich in einer Pattsituation gegen Shoichi Kanamura bei einer Abstimmung und bittet Yamamori, dieses Problem für ihn zu lösen, indem er eine Stimme der Kanamura-Faktion eliminiert. Kanamura wird jedoch von der Doi-Familie unterstützt. Tetsuya Sakai ist der Ansicht, dass Okubo versucht, die beiden Familien gegeneinander auszuspielen. Er gerät in einen kurzen Streit mit Yamamori, welcher der Meinung ist, dass Yakuza heutzutage mit Geld kämpfen müssen. Nakahara will ihm dazu einige Darlehen ermöglichen. Yamamori bittet Shozo und Sakai unter Tränen, ihm in dieser Situation beizustehen. Um Shozo einen Konflikt mit Hiroshi zu ersparen, übernimmt Sakai die Aufgabe und entführt Kanamura, sodass die Abstimmung zu Nakaharas Gunsten ausgeht.

3. Konflikt mit Doi

(3.1) (00:28:49) Seiichi Kanbara, ein Yamamori-Mitglied, das bei der Entführung dabei war, sitzt in einer Bar und erzählt die Geschichte einigen Frauen. Einige Doi-Mitglieder bekommen Wind davon, verprügeln Kanbara und fragen ihn aus. Hiroshi lässt Shozo und Yamamori zu sich kommen und erzählt ihnen, dass Kanbara Yamamoris Verflechtungen preisgegeben hat. Da Doi nichts von

Versöhnung wissen will, verspricht Hiroshi, der einen Konflikt scheut, zu Boss Kaito in Hiroshima zu gehen, um diesen zu bitten, als Vermittler einzuspringen. Kurz darauf stürmt Doi mit einigen seiner Untergebenen herein und will mit Yamamori abrechnen. Als Hiroshi dazwischen geht und Doi mit einer Pistole bedroht, wirft dieser ihn aus der Familie. Yamamori dankt Hiroshi weinend auf Knien für seinen Einsatz.

(3.2) Der Voice-Over Erzähler berichtet von der Aufnahme Hiroshis als Gastmitglied der Yamamoris und davon, dass sowohl Doi als auch Yamamori den Konflikt nicht ruhen lassen wollen. Shozo versteckt sich während der folgenden sechs Monate bei Kaito in Hiroshima. Hiroshi besucht ihn dort und berichtet ihm davon, dass Doi auf dem Weg zu Kaito sei, um mit diesem über seine Expansionspläne nach Hiroshima zu sprechen. Darüber hinaus hat Doi Kanbara in seine Familie aufgenommen und versucht, Yamamori dessen Gebiete streitig zu machen. Hiroshi hat vor, Doi zu töten, und rät Shozo dazu, Kaitos Schutz nicht länger in Anspruch zu nehmen. Shozo versucht, ihm den Anschlag auf Doi auszureden, da dieser noch immer sein *oyabun* ist, und will die Angelegenheit mit Yamamori besprechen.

(3.3) Zurück bei Yamamori will Shozo seinen *oyabun* davon überzeugen, gegen Doi zurückzuschlagen. Dieser interessiert sich aber hauptsächlich für seine Geschäfte und scheut einen offenen Konflikt. Shozo und Hiroshi versuchen, die anderen anwesenden Familienmitglieder für einen Angriff gegen Doi zu gewinnen. Die anderen Unterbosse haben jedoch Angst davor und begegnen dem Ansinnen mit allen möglichen Ausreden. Yamamori beschimpft sie dafür und behauptet, die Attacke persönlich durchführen zu wollen. Daraufhin erklärt sich Shozo bereit, Doi in Hiroshima zu töten, da er Hiroshi als Bindeglied der beiden Familien als zu wichtig erachtet. Ein Unterboss ist der Meinung, dass er dafür die Todesstrafe bekommen könne. Yamamoris Frau sieht das jedoch anders und ermutigt Shozo, an seinem Entschluss festzuhalten, der diesen mit der Berufung auf seine Yakuza-Ehre noch bekräftigt. Yamamori bricht daraufhin wieder in Tränen aus, bittet ihn an und versichert, ihm sein gesamtes Vermögen zu geben, wenn er wieder entlassen wird. Infolgedessen brechen alle Anwesenden in Tränen aus.

(3.4) Shozo geht zurück zum Kaito-Hauptquartier in Hiroshima und wartet auf Doi. Als dieser dort eintrifft, bezieht Shozo vor dem Gebäude Stellung, um Doi nach dessen Aufbruch zu erschießen. Als es soweit ist, stürmt er auf sein von einigen Untergebenen begleitetes Opfer zu und trifft Doi mit mehreren Kugeln. Doi versucht zu fliehen und seine Begleiter versuchen, Shozo festzuhalten. Dies gelingt jedoch nicht, da er auf sie schießt und sich losreißen kann. Er verfolgt Doi, kann diesen noch einige Male treffen und flieht.

4. Shozos erneuter Gefängnisaufenthalt

(4.1) (00:45:12) Shozo Flucht ist zunächst erfolgreich und er versteckt sich. Hiroshi teilt ihm per

Telefon mit, dass Doi den Anschlag überlebt hat, jedoch schwer verletzt im Krankenhaus liegt, die Polizei nach Shozo sucht und dass Doi's Leute Yamamori angreifen wollen. Kanbara taucht bei dem Versteck auf und behauptet, Yamamori hätte ihn darum gebeten, Shozo dort wegzubringen. Shozo zögert zunächst, steigt dann aber dennoch in Kanbaras Lastwagen. Nach einer Weile bleibt Kanbara stehen und entfernt sich unter einem Vorwand von dem Laster. Kurz darauf tauchen einige Doi-Mitglieder auf und Shozo flieht vor ihnen. Per Voice-Over wird mitgeteilt, dass er keine andere Möglichkeit sah, als sich bei der Polizei zu stellen und wieder ins Gefängnis zu gehen.

(4.2) Hiroshi besucht ihn dort und berichtet ihm davon, dass Doi gestorben sei und Yamamori dank der Rückkehr Sakais die Oberhand gewonnen habe. Er hat vor, Kure und Yamamori für einige Zeit zu verlassen. Als Shozo ihn bittet, bei Yamamori zu bleiben, entgegnet Hiroshi, dass er das Verhalten des *oyabun* nicht verstehen kann, diesem misstraut und vermutet, dass dieser ein doppeltes Spiel treibt. Als Hiroshi aufbricht, versichert Shozo ihm seine Treue. In der nächsten Szene lauert Hiroshi Kanbara auf und erschießt ihn. Durch eine Texteinblendung erfährt man, dass inzwischen das Jahr 1949 ist. Die Polizei bekommt einen Hinweis darauf, wo sich der Täter versteckt: im elterlichen Haus der Freundin Hiroshis. Als die Polizei dort eintrifft, versucht Hiroshi zu fliehen und erschießt dabei drei Beamte. Kurz darauf wird auch er erschossen.

5. Koreakrieg

(5.1) (00:54:29) Durch Archivmaterial und den Voice-Over-Kommentar erfährt man von dem Beginn des Koreakrieges im Jahr 1950 und einem Vertrag der Yamamori-Familie mit dem US-Militär. Trotz der damit einhergehenden finanziellen Zuwächse und der fortlaufenden Expansion der Familie begannen einige Mitglieder, mit *shabu* zu dealen. Dies führte zu Kontrollen der Polizei im HQ Yamamoris. Sakai versucht, dem entgegenzuwirken, indem er Arita, ein *shabu*-produzierendes Mitglied der Shinkai-Fraktion der Yamamori-Familie, zur Rede stellt. Er mischt sich in die Angelegenheiten der Shinkais ein, da die Polizei nicht zwischen den Untergruppen unterscheidet und infolgedessen auch die Hauptfamilie unter Beobachtung stellt. Ein ranghöheres Shinkai-Mitglied trifft ein und meint, dass Sakai dies nichts angehe und sie sonst keine andere Chance sähen, ausreichend Geld zu verdienen. Sakai will dies seinem *oyabun* mitteilen und geht. Als er weg ist, befiehlt Arita den anderen herauszufinden, wo sie die Drogen verkaufen, die sie ihnen gerade abgenommen haben.

(5.2) Bei einem Treffen einiger ranghoher Yamamori-Mitglieder mit ihrem *oyabun* im Jahr 1954 fordert Sakai seinen Boss auf, die Höhe der an ihn zu entrichtenden Abgaben von 70 % zu verringern, um somit die rangniedrigeren Familienmitglieder vom Drogenhandel fernzuhalten. Ueda stimmt ihm zu. Des Weiteren soll sich jedes ranghohe Mitglied selbst erhalten, um somit Kosten von Yamamori zu nehmen. Dieser widerspricht, da die Familie nur dank seiner, auf den

Abgaben basierenden, Investitionen so weit gekommen ist. Ueda meint, Yamamori solle lieber in die jungen Mitglieder investieren, anstatt teure Autos zu kaufen. Zwei der Anwesenden, Yano und Shinkai, sind auf Yamamoris Seite, da dieses Vorhaben dessen Macht beschneiden würde und nur einige wenige davon profitieren würden. Sie sollen stattdessen weiterhin alle zusammenhalten. Yamamori meint, dass kein ehrenvoller Yakuza wegen Geld mit seinem *oyabun* streiten würde, und geht. Bei der darauffolgenden Abstimmung sind nur Yano und Shinkai gegen Sakais Plan, der somit angenommen wird. Darüber hinaus fordert Sakai von Shinkai, dass Arita für einige Zeit verschwindet.

(5.3) Als Shinkai dies Arita mitteilt, erzählt dieser seinem Familienoberhaupt, dass Yamamori die von Sakai beschlagnahmten Drogen in Hiroshima verkauft habe und dass Sakai daran beteiligt sei. Des Weiteren arrangiert Arita ein Treffen zwischen dem Abgeordneten Kanamura und Shinkai. Der Politiker will ihn bei den internen Machtkämpfen gegen seinen vormaligen Entführer Sakai unterstützen. Zu diesem Zweck stellt Kanamura eine Verbindung zwischen Shinkai und den restlichen Mitgliedern der Doi-Familie her. Falls dem Plan Erfolg beschieden ist, soll Shinkai die reanimierte Familie übernehmen und deren *oyabun* werden.

6. Interne Machtkämpfe

(6.1) (01:04:32) Nach dem Gespräch wird Yamagata, ein Verbündeter Sakais, der das Treffen beobachtete, von einem der Dealer Aritas erschossen. Als Sakai Arita zur Rede stellen will, erzählt ihm dieser von den *shabu*-Geschäften Yamamoris. Dieser rechtfertigt sich damit, dass er ja etwas mit den beschlagnahmten Drogen anstellen musste und er sie deshalb außerhalb ihres Gebiets in Hiroshima verkauft habe. Sakai fühlt sich hintergangen und wird wütend, aber Yamamori fordert die Treue eines Untergebenen zu seinem *oyabun* ein. Des Weiteren macht er Sakais Forderung nach einer Reduzierung der Abgaben an ihn dafür verantwortlich. Sakai entgegnet, dass Yamamori ohne seine Untergebenen nichts sei und dass er Shinkai und Arita aus der Familie verbannen solle, da diese mit den restlichen Mitgliedern der Doi-Familie zusammenarbeiten würden. Darüber hinaus verlangt er von ihm, sich von nun an aus den Geschäften herauszuhalten und ihn die Kontrolle ausüben zu lassen.

(6.2) Daraufhin wird Yamamori von seiner Frau zur Rede gestellt, die ihn davon überzeugen will, sich nicht alles gefallen zu lassen und gegen Sakai vorzugehen. Daraufhin telefoniert er mit Ueda, einem Unterstützer Sakais, und vereinbart ein Treffen. Am nächsten Tag sitzt Ueda bei einem Barbier, lässt sich rasieren und wird kurz darauf von dem hereinstürmenden Arita erschossen. Durch den Voice-Over-Kommentar erfährt man, dass Sakai bald darauf zurückschlägt, was zu einer Gewaltspirale führt, die einige Mitglieder beider Fraktionen ins Krankenhaus bringt oder sie das Leben kostet. Während die Auseinandersetzungen andauern, gerät Arita in eine Polizeikontrolle,

schießt dabei auf einen Polizisten und wird nach einer kurzen Flucht mit dem Auto verhaftet. Shinkai selbst fällt einem Attentat auf dem Bahnhof zum Opfer und stirbt an seinen Verletzungen. Sakai hat damit den Machtkampf innerhalb der Familie gewonnen.

7. Shozo wird entlassen

(7.1) (01:13:13) Bald nach der Beendigung der Auseinandersetzungen wird Shozo 1956 auf Bewährung entlassen, von Yano vor dem Gefängnis abgeholt und zu Yamamori in ein Restaurant gebracht. Sein *oyabun* erzählt ihm von dem Sieg Sakais und dessen gefestigter Machtposition. Außerdem berichtet er darüber, dass Sakai ihn ignoriert und seine eigenen Geschäfte aufgebaut hat. Dies führt zu Yamamoris Befürchtung, dass Sakai ihn loswerden und die Familie selber führen wolle. Hier beruft sich Yamamori erneut auf *jingi* und behauptet, dass das Betragen seines Untergebenen daher ehrlos sei. Der *oyabun* beginnt daraufhin wieder zu weinen und seine Frau bittet Shozo um Hilfe. Die beiden behaupten zudem, dass Sakai Shozo töten wolle, und ersuchen ihn um einen weiteren Mord. Shozo meint, dass er erst kurz aus dem Gefängnis sei und keinen Überblick die Situation betreffend habe, gibt Yamamori jedoch zu verstehen, dass er ihm helfen werde. Yamamori behauptet, dass er zwar finanzielle Probleme habe, ihm aber dennoch ein monatliches Gehalt zahlen wolle. Die erste Zahlung erhält Shozo sogleich von Yamamoris Frau und er soll damit das Essen zahlen.

(7.2) Nachdem die anderen gegangen sind, unterhält sich Shozo mit seinem noch anwesenden Untergebenen. Dieser klärt Shozo darüber auf, dass es Yamamori in finanziellen Belangen bestens gehe und dieser sogar Direktor und Miteigentümer eines *kyotei*-Stadions sei. Shozo erkennt langsam, dass Yamamori der eigentliche Betrüger ist, der seine Versprechen und *jingi* bricht. Shozo besucht Yamagatas Frau, um an seinem Schrein zu beten, und trifft dort auf Sakai, der ein Kind mit ihr hat. Sie unterhalten sich über Yamamori und Sakai sagt, dass diesem nicht zu trauen sei, er sein Wort breche und ihr Boss Schuld an den vielen Toten sei. Shozo entgegnet, dass er immer noch ihr *oyabun* sei. Sakai erzählt von seinem Plan, mit anderen Familienmitgliedern eine Transportfirma zu eröffnen, um sich weiter von Yamamori zu emanzipieren und sich mit der Kaito-Familie in Hiroshima zusammenzuschließen. Er lädt Shozo ein, sich ihm anzuschließen. Dieser informiert Sakai über seinen Mordauftrag, was zu einer Panikattacke Sakais und Beschwichtigungen vonseiten Shozos führt. Er will, dass der Streit innerhalb der Familie geschlichtet und diese neu aufgebaut wird, damit die Toten nicht umsonst gestorben sind. Dabei hofft er auf Yamamoris Verständnis und bittet Sakai darum, mit ihrem *oyabun* darüber zu reden, während er selbst verreist.

(7.3) Daraufhin fährt Sakai mit einem Schwert bewaffnet zu Yamamori und zwingt ihn, als *oyabun* abzdanken. Bei der bald darauf stattfindenden Einweihungsparty seiner Firma erfährt Sakai von Makihara, dass Yano zu Kaito nach Hiroshima gegangen ist, um diesen von einer Verbindung mit

Sakai abzuhalten. Sakai lässt Yano dafür vor dem Kaito-HQ töten. Makihara teilt Shozo dies per Telefon mit und bittet ihn zu einem Treffen mit Yamamori. Makihara, der eigentlich mit Sakai verbündet ist, steht noch immer treu zu seinem *oyabun*. Yamamori gibt Shozo die Schuld an seinem Rücktritt und dem Tod Yanos, da er Sakai von dem Mordplan berichtete. Makihara meint, Shozo solle sich mit ihnen zusammentun, wenn er sich schuldig für den Tod Yanos fühle und verhindern wolle, dass die Familie auseinanderbricht, da Sakai seine eigene Familie gründen werde. Shozo ist der Ansicht, dass sowohl Sakai als auch Yamamori schlechte Menschen sind, und sagt Letzterem, dass er nicht mehr auf seine Tricks hereinfalle. Er schwört seiner *oyabun/kobun*-Verbindung zu Yamamori ab und will seine Probleme mit Sakai selber lösen. Bevor Shozo geht, teilt ihm Makihara noch den geheimen Aufenthaltsort Sakais mit, was in Shozo die Vermutung weckt, die beiden könnten damals seinen Bruder Hiroshi an die Polizei verraten haben.

8. Finale

(8.1) (01:30:11) Als Shozo in Sakais Hotelzimmer eintrifft, wird er schon von einigen Leuten erwartet, da Makihara sein Kommen per Telefon angekündigt hat. Er ist entschlossen, Sakai zu töten. Nach dem Grund befragt, meint Shozo, das könne er sich selbst beantworten. Er nimmt die Sake-Schale der *sakazuki*-Zeremonie heraus, zertritt sie und bricht auch seinen Bund mit Sakai. Sakai solle ihn töten, da er sonst ihn töte. Dieser meint, Shozo solle aufwachen und erkennen, dass Yamamori *jingi* nichts bedeute und dass er sich ihm anschließen solle. Er bietet ihm sogar an, das Familienoberhaupt zu werden, nur um gemeinsam Yamamori zu vernichten. Shozo weigert sich aber und hält ihm auch weiterhin die Brudermorde an Shinzai und Yano vor. Daraufhin nimmt Sakai ihn in seinem Wagen mit, erzählt Shozo davon, wie zwiegespalten er über den Verlauf seines Lebens sei, gibt ihm seine Waffe zurück und lässt ihn fahren, wohin er will. Daraufhin verlässt er das Auto ohne Leibwächter und geht in einen Spielzeugladen. Dort wird Sakai auch umgehend erschossen. Auf der bald darauf folgenden Beerdigungszeremonie, an der auch Makihara und Yamamori teilnehmen, zückt Shozo eine Waffe, schießt auf den Totenschrein und verlässt den Tempel.

6.2.2 Analyse

Der *jitsuroku-eiga* „Battles without Honor and Humanity“ bricht bereits im Vorspann mit *ninkyō-eiga*-Traditionen. So ist kein Gesang zu hören, sondern ein treibendes Musikstück, welches schon jetzt Unruhe vermittelt. Des Weiteren zeigt die erste Einstellung ein Archivbild des Atombombenabwurfs auf Hiroshima. Es folgen Archivbilder der zerstörten Stadt, der Menschen, die darin leben, und Archivaufnahmen über die schwierigen Verhältnisse, denen die Japaner damals ausgesetzt waren. Auch Bilder von Demonstrationen sind dabei zu sehen. Die erste Szene nach dem Vorspann passt sich diesem Stil an und wird zunächst in Schwarz/Weiß gezeigt und mit einer

schriftlichen Einblendung überlegt, die einem mitteilt, dass man sich im 21. Jahr der Showa-Zeit befindet. Während der Voice-Over des Kommentators zu erzählen beginnt, wechselt das Bild von s/w zu Farbe. Hier zeigen sich deutlich die Intentionen der „authentischen Aufzeichnung“, die ein Gefühl vermitteln, das Geschehene habe wirklich so stattgefunden.



Abbildung 65: Filmtitel über Atombombenexplosion.

Abbildung 66: Schwarzmarkt mit Texteinblendung.

Da die erste Szene auf einem Schwarzmarktplatz stattfindet, wird einem hier wieder die Bedeutung der von den Yakuza kontrollierten Orte vor Augen geführt. Der Beginn des Films ist also sehr ähnlich jenem von „Brutal Tales of Chivalry“, der im gleichen Jahr der Showa-Zeit spielt und ebenfalls auf einem Marktplatz eröffnet wird. Die Sitten sind in „Battles without Honor and Humanity“ allerdings um einiges rauer. Zunächst wird eine Japanerin von amerikanischen Soldaten verfolgt, die sie vergewaltigen wollen. Shozo zeigt hier auch gleich sein Mitgefühl, indem er die Angreifer vertreibt und die Frau rettet. Ähnlich wie bei seinem *ninkyo-eiga*-Pendant kommt es auch hier zu Auseinandersetzungen zwischen verschiedenen Bandenmitgliedern und Yakuza-Gruppen. Diese gehen allerdings weit über bloße Prügeleien hinaus. So wird Ueda, der auf dem Gebiet der ihm feindlich gesinnten Doi-Familie unterwegs ist, sogleich von Hiroshi mit einem Schwert der Arm abgehackt. Auch Hauptdarsteller Shozo begeht auf dem Schwarzmarkt seinen ersten Mord, obwohl er eigentlich als Ex-Soldat keiner Familie angehört. Da sich die Mitglieder der Yamamori-Familie alle davor drücken, dem feindlichen Yakuza gegenüber zu treten, übernimmt er die Angelegenheit und zeigt sowohl Mut als auch ein Pflichtgefühl den Yakuza gegenüber. Es ist erstaunlich, dass bereits in den ersten Szenen zwei der positiveren Figuren beim Morden und Körperverstümmeln gezeigt werden.

“The 1960s cruel-*jidaigeki* and 1970s-style ‘true account’ yakuza film are defined by an exaggeration of the formulaic images of aggression. The display of severed limbs and spurts of blood shifted the intrinsic meanings of the Toei Studio’s stylized violence away from its metaphorical good versus evil connotations onto a corporeal level. This display of the effects of violence on the body focused attention on the mechanisms of power that work

upon the individual through rituals of socialization.”⁶⁵⁴

In „Battles without Honor and Humanity“ ist der Schwarzmarkt kein Zufluchtsort für verzweifelte Händler und Menschen, die nichts zu essen haben, wie es bei dem Kozu-Markt der Fall war. Er wird als Ursprung der Gewalt und Kriminalität gezeigt, die im späteren Verlauf des Films allgegenwärtig sind.

Der Film folgt wie in den *ninkyō-eiga* auch hauptsächlich einer Yakuza-Familie und ihren Mitgliedern. Jedoch liegt, anders als bei „Brutal Tales of Chivalry“, das Hauptaugenmerk auf einer einzelnen Person. Shozo ist zwar der Hauptdarsteller, durch seine häufigen Gefängnisaufenthalte ist er jedoch immer wieder vom Geschehen entfernt und an wichtigen Ereignissen nicht beteiligt. Zwar finden des Öfteren Auseinandersetzungen mit anderen Yakuza-Familien statt, es gibt jedoch keine eindeutige Gut/Böse-Einteilung, wie das in den 1960er Jahren zumeist der Fall war. Ein Unterscheiden der verschiedenen Familien durch ihre Kleidung ist hier ebenfalls nicht möglich. Es entsteht eher eine Unterteilung in Ränge. So mischen die unteren Yakuza-Ränge zumeist einfache japanische und westliche Kleidung oder tragen billige Anzüge, während die höheren Ränge ihren Status mittels wertvoller Accessoires zeigen. Lediglich die Bosse tragen häufig den traditionellen Kimono. So auch Yamamori, der eigentliche Antagonist des Films, welcher seine Untergebenen andauernd an die Yakuza-Ehre und -Ideale gemahnt, sich selbst aber meistens nicht daran hält. Diese Rangunterschiede betreffen ebenfalls die Häuser und Wohnungen der verschiedenen Charaktere. So sitzt Yamamori in der ersten Hälfte des Films noch auf Strohmatten und nach einigen finanziellen Erfolgen auf gepolsterten Sesseln.

Die Yamamori-Familie ist kein Hort der Eintracht und des absoluten Gehorsams, wie das bei der Kozu-Familie in „Brutal Tales of Chivalry“ der Fall war. Auch kümmert sich der *oyabun* nur wenig um die Probleme seiner Untergebenen und verlangt darüber hinaus auch noch absoluten Gehorsam. Dies wird schon früh an der Bestrafung Shozos deutlich, der sich für eine Lappalie ein Fingerglied abschneiden muss. Wenn es um die Beseitigung Dois geht, drücken sich die anwesenden Familienmitglieder, suchen nach Ausreden und fangen sogar an zu weinen. Der Einzige, der sich des *oyabun* erbarmt, ist Shozo. Eine ähnliche Situation kam auf dem Marktplatz zu Stande, als es darum ging, den betrunkenen Yakuza zu vertreiben. *giri* ist strenggenommen nur für Shozo von Relevanz, allerdings auch nur solange, bis er Yamamori durchschaut hat, und dieser ihm seine versprochene Belohnung für den Mord an Doi vorenthält. Weder Sakai noch Hiroshi halten so lange zu ihrem *oyabun*, wie dies Shozo tut. Hiroshi sagt sich von seinem Boss los, als er erkennt, dass er unberechenbar und zu keinem Frieden bereit ist. Sakai bricht mit Yamamori, als dieser ihm zu verstehen gibt, dass ihm seine Untergebenen egal sind und er sich nur für Geld interessiert.

⁶⁵⁴ Standish, *A new History of Japanese Cinema*, S. 324.

Andere Mitglieder, wie Yano und Makihara, stehen nur deshalb zu ihrem Boss, auch als sich dieser aus der Welt der Yakuza zurückgezogen hat, um sich an dessen Intrigen zu beteiligen. Makihara betrügt hierbei seine Brüder, was ebenso mit dem Yakuza-Ehrenkodex unvereinbar ist. Die während der internen Machtkämpfe durchgeführten Brudermorde halten Shozo von einem Bündnis mit Sakai ab. Als diese Auseinandersetzungen beginnen, wird klar, dass jegliche Gut/Böse-Einteilung hinfällig ist. Äußere Kräfte treten hier nur sporadisch auf; hauptsächlich in der Person des Abgeordneten Kanamura, der sich für seine Entführung rächen und seine eigene Position stärken will. Die korrupten Politiker sind wieder ein Punkt, den die *ninkyō*- und *jitsuroku-eiga* gemein haben.

Wie der Titel des Films schon sagt, hat *jingi* nur wenig Bedeutung in „Battles without Honor and Humanity“. Die wenigen Personen, die sich zumindest teilweise daran halten, sind Shozo und Hiroshi, und beide haben kaum etwas von ihrem Respekt für die traditionellen Werte. Shozo sitzt wegen seines Glaubens, den Verpflichtungen gegenüber seinem *oyabun* nachkommen zu müssen, jahrelang im Gefängnis. Hiroshi wird von seiner Familie verstoßen und will sogar seinen eigenen *oyabun* töten, um den Frieden zu gewährleisten. Die Treue gegenüber seinem durch *kyōdaibun-sakazuki* verbundenen Bruder Shozo und die daraus folgende Rache an Kanbara für dessen Verrat kosten ihn letztendlich sein Leben. Sakai kann man die Untreue zu Yamamori allerdings nicht vorwerfen. Er erkennt schneller dessen doppeltes Spiel und bereut darüber hinaus die vielen Toten, die er letztlich verursacht hat. Typische Yakuza-Symbole, -Mythen und -Arbeitsmethoden sind hingegen häufig zu finden. So werden relativ früh zwei *sakazuki*-Rituale gezeigt, allerdings in einer weniger förmlichen Art, als dies bei vielen *ninkyō-eiga* der Fall war. So verwenden Hiroshi und Shozo Blut anstatt Sake und bei Yamamoris Familiengründung geschieht das Ritual im Schnelldurchlauf.



Abbildung 67: Shozos und Hiroshis *sakazuki*-Ritual im Gefängnis.

6.2.3 Wichtige Figuren

Shozo Hirono:

Äußeres/Körper: Durchschnittliche Größe, schlank, hager; kein geübter Schütze, zurückhaltendes,

manchmal auch aggressives Auftreten; Tätowierung eines schwarzen Koi und eines chinesischen Löwen.

Alter: Mitte 20.

Sozialer Status: Unterboss der Yamamori-Familie, mehrmaliger Gefängnisinsasse und ehemaliger Soldat.

Wesentliche Persönlichkeitseigenschaften:

1. Zeigt seinen Mut bei mehreren Gelegenheiten.
2. Nimmt für seine Familie mehrere Gefängnisaufenthalte auf sich.
3. Begeht mehrere Morde, deswegen auch gefürchtet.
4. Will den Frieden in seiner Familie wieder herstellen, auch als dies schon aussichtslos ist.
5. Steht treu zu seinem *oyabun*, bis dieser ihn hintergeht.
6. Enge Beziehung zu seinem *kyodaibun* Hiroshi.
7. Wirkt in manchen Situationen etwas einfältig.

Vorgeschichte:

Über Shozos Vorgeschichte ist nur bekannt, dass er in der japanischen Armee während des zweiten Weltkriegs gedient hat. Um der Ungerechtigkeit und der Perspektivlosigkeit in den Straßen Kures zu entgehen, begeht er für die Yamamori-Familie einen Mord, geht dafür ins Gefängnis und wird nach seiner Entlassung in die neugegründete Familie aufgenommen.

Tätowierung:

Shozos Tätowierung ist ein großer schwarzer Koi, der flussaufwärts schwimmt und nur kurz während einer Sexszene zu sehen ist. Kein Vergleich also zu der in epischer Länge ausgebreiteten Präsentation von Seijis Körperkunst während des finalen Showdowns in „Brutal tales of Chivalry“. Kois wurden im 16. Jahrhundert von China nach Japan importiert und hier vor allem von Wohlhabenden und Adligen gezüchtet und gehalten. Einerseits gilt der Karpfen als der Fisch des Erfolges und andererseits als ein männliches Symbol.⁶⁵⁵ Obwohl aus China stammend, sind die Bedeutung und die definierten Attribute des Karpfens nun ausschließlich japanisch geprägt.⁶⁵⁶

„The carp is celebrated for its manly qualities. It is said to climb waterfalls bravely, and, if caught, it lies upon the cutting board and awaits the knife with nary a quiver. This stoic fish exhibits so many masculine qualities that it has also been appropriated as the symbol for

⁶⁵⁵ Vgl. Poysden/Bratt, *A History of Japanese Body Suit Tattooing*, S. 171.

⁶⁵⁶ Vgl. Richie/Buruma, *The Japanese tattoo*, S. 44.

tango no sekku, the annual boys' day, when carp-shaped streamers are attached to rooftop poles from which they bravely swim against the breeze and exhibit many of the qualities with which the fish is credited.”⁶⁵⁷

Es gibt mehrere Arten von Kois in der japanischen Tätowier-Kunst: den *higo*i (roter Karpfen), den *magoi* (schwarzer Karpfen), den *nishikigo*i (mehrfarbiger Karpfen) oder auch den orangen Karpfen.⁶⁵⁸ Der schwarze Koi symbolisiert die größte Stärke der verschiedenen Farben, die anderen repräsentieren ebenfalls Stärke, allerdings in anderen Formen. In China steht der goldene Karpfen für Glück und Wohlstand. Ein einzelner flussaufwärts schwimmender Koi gilt als unausgeglichen und sein Träger als arrogant, da er damit verdeutlicht, dass er über allen Dingen steht. Daher werden meist ein flussaufwärts und ein flussabwärts schwimmender Karpfen tätowiert.⁶⁵⁹

“In tattoo design, the favored carp motif is this fish swimming up a waterfall. Since this is a vertical design, it particularly fits the back, though it is also occasionally seen on arms and thighs. Its meaning is so obvious as to be practically totemic: the wearer also is or wants to be just this brave, this steadfast, this stoic.”⁶⁶⁰

Auf Shozos rechtem Oberarm befindet sich ein chinesischer Löwe.

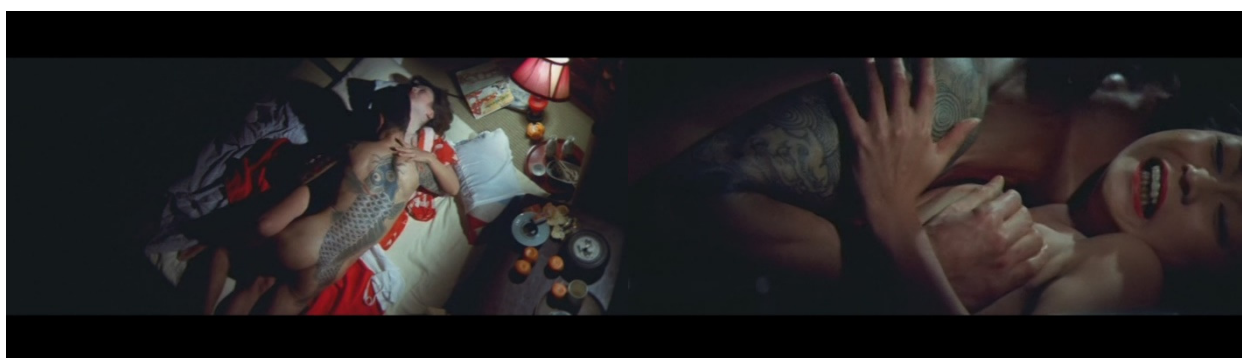


Abbildung 68: Der Schwarze Koi Shozos.

Abbildung 69: Der chinesische Löwe Shozos..

Giri/ninjo/jingi:

Giri ist in der ersten Hälfte des Films ein wesentlicher Faktor bei den Handlungen Shozos. Er nimmt jahrelange Gefängnisaufenthalte auf sich, um Feinde seines *oyabun* und der Familie zu eliminieren. Die Yakuza entscheiden sich bei Morden ganz bewusst für einen Gefängnisaufenthalt, da, aufgrund der Zusammenarbeit mit der Polizei, oft ein Schuldiger an die Exekutive übergeben wird. In der Realität sind dies heutzutage meist Familienangehörige, deren Verschwinden keinen

⁶⁵⁷ Ebd.

⁶⁵⁸ Vgl. Poysden/Bratt, *A History of Japanese Body Suit Tattooing*, S. 172.

⁶⁵⁹ Vgl. North, „Meanings to classic japanese style tattooing“.

⁶⁶⁰ Richie/Buruma, *The Japanese tattoo*, S. 44.

großen Verlust für die Familie darstellt und die sonst nicht in der Lage sind, einen nützlichen Beitrag zu leisten. Shozo schafft sich allerdings bei seinem ersten Mord für die Familie einen gewissen Ruf, der Respekt bei den anderen Familienmitgliedern auslöst, ihm Anschluss an die Familie gewährt und ihm in weiterer Folge einen Posten als Unterboss Yamamoris ermöglicht. Diese hohe Stellung hilft Shozo letztendlich auch bei der Gründung seiner eigenen Familie und der Knüpfung eines Netzwerks, das über weite Teile Japans reicht. Yamamori nötigt die anfängliche Treue Shozos allerdings keinen Respekt ab und führt, dank gebrochener Versprechungen und den Intrigen Yamamoris, letztendlich zu einem Austritt Shozos und dem Bruch mit seinem *oyabun* und seiner Familie. Hier geht Shozo einerseits den eigenen Neigungen nach, kann aber auch durch seinen festen Glauben an *jingi* nicht mehr unter einem so wertefreien Boss wie Yamamori dienen. Ein *giri/ninjo*-Konflikt tritt auch auf, wenn es um seinen Bruder Hiroshi geht. Dieser erzählt Shozo zum ersten Mal von den Machenschaften Yamamoris und bietet ihm an, seiner eignen Familie beizutreten. Standish sieht in der engen Beziehung zwischen Hiroshi und Shozo auch ein immer weiteres Wegdriften von der *oyabun/kobun*-Beziehung hin zu einer Beziehung zwischen Brüdern. Bei der Entscheidung, Doi zu töten, zeigt Shozo *giri* seinem bettelnden Boss und seinem Bruder Hiroshi gegenüber, da er diesen für zu wichtig hält, um im Gefängnis zu landen. Hiroshi stellt in dieser Situation *jingi* über sein Pflichtgefühl und sagt sich von seinem *oyabun* los.

“...as in subsequent subplots throughout the series, the hero, Hirono, is bonded to a man of similar age and status rather than to his *oyabun*. The relationship is perforce fleeting, both because of its homoerotic undertones and, as the academic Nakane argues, in a hierarchical structure letaral relationships are impossible to maintain.”⁶⁶¹

Sonst zeigt Shozo hauptsächlich während der Vergewaltigung zu Beginn des Films, während der er eine japanische Frau vor amerikanischen GIs rettet, Mitgefühl. Größere Anteilnahme an Schwächeren zeigt er vor allem in den vier folgenden „Battles without Honor and Humanity“-Teilen, indem er versucht, seinen Untergebenen das Schicksal, welches ihm widerfahren ist, zu ersparen.

Jingi hat bei Shozo fast schon einen ähnlich hohen Stellenwert, wie dies in den *ninkyō-eiga* der Fall war. Er sträubt sich vor Intrigen, tut alles, um seine Ehre und die seiner Familie zu erhalten, und versucht, die Konflikte innerhalb der Familie friedlich zu lösen. So verliert er zu Ende des Films einerseits jeglichen Respekt für Makihara und Yamamori, als er bemerkt, dass sie ihre eignen Mitglieder verraten und dadurch viele Leute in den Tod oder ins Gefängnis gebracht haben. Ebenso kann er Sakai nicht vergeben, da dieser ihm feindlich gesinnte Unterbosse, die Shozo alle als seine Brüder ansah, umbringen ließ. Auch wenn dieser beteuerte, dass dies alles letztendlich geschah, um

⁶⁶¹ Standish, *A new History of Japanese Cinema*, S. 303.

Yamamori zu bekämpfen. Indem er die Sake-Schale zerbricht, löst er sich nicht nur von seinem *oyabun*, sondern auch von seinen Brüdern, die Shozos Ansicht nach alle eine andere Auslegung von *jingi* haben als er selbst. Als er im Finale des Films bei der Beerdigungszeremonie Sakais eine Waffe zückt und damit auf den Altar schießt, rebelliert er gegen die falsche Traditionsverehrung, die sowohl Yamamori als auch die anderen anwesenden Yakuza-Bosse ausüben, da diese jener nur nachkommen, um ihre eignen wirtschaftlichen und machtpolitischen Interessen zu verfolgen.

Auch ist Shozo während seines zweiten Gefängnisaufenthaltes beinahe völlig von den Geschehnissen ausgenommen und die Handlung konzentriert sich inzwischen hauptsächlich auf Sakai und seinen Machtkampf mit Yamamori und Shinkai. Shozo bekommt man hier nur kurz nach Antritt seiner Haftstrafe während eines Besuches von Hiroshi zu sehen. Die inneren Streitigkeiten innerhalb der Yamamori-Familie finden somit völlig ohne sein Zutun statt.

Gaman:

Shozo ist zu Beginn des Films ein wenig zurückhaltender Charakter. Er fängt Schlägereien an und lässt sich, im Gegensatz zu Seiji, auch keine Beleidigungen gefallen. Nach seinem zweiten Gefängnisaufenthalt ist er jedoch zunehmend ruhiger, was allerdings nur wenig mit *gaman* zu tun hat, sondern mit einer zunehmenden Desillusionierung und dem Wunsch, unnötiges Blutvergießen zu verhindern. Auch steuert der Film auf keinen typischen *ninkyō-eiga*-Showdown zu, in dessen Verlauf Shozo einen symbolischen Tod durch dutzende Messerstiche erleiden würde. Die einzige Verletzung, die er zu erleiden hat, ist der Verlust seines Fingers und diese trägt er mit Fassung.

“This change in the yakuza genre, first instituted by the *jingi naki tatakai* series, is evident in a shift to a perceived ‘realism’ both in the adoption of the docu-drama format and in its portrayal of death, not from within mythological discourses of sacrifice, but in its encodation as failure.”⁶⁶²

Nihilismus:

Die meisten Yakuza in „Battles without Honor and Humanity“ haben sich mit der Obrigkeit arrangiert. So ist es nicht mehr nur die feindliche Doi-Gruppe, die mit korrupten Politikern zusammenarbeitet, sondern die Yamamori-Familie selbst. Durch seine verweigernde Haltung gegenüber Intrigen wirkt Shozo in dieser Welt gelegentlich wie ein Fremdkörper und kann somit zum Teil als ein Vertreter des japanischen Nihilismus gesehen werden.

Hiroshi Wakasugi:

Äußeres/Körper: Durchschnittliche Größe, kräftig, trainiert/muskulös; ruhiges und überlegtes, aber

⁶⁶² Standish, *Myth and Masculinity in the Japanese Cinema*, S. 192.

auch aggressives Auftreten.

Alter: Mitte 30.

Sozialer Status: Captain der Doi-Familie, ehemaliger Gefängnisinsasse.

Wesentliche Persönlichkeitseigenschaften:

1. Stellt *jingi* über *giri*.
2. Würde seinen Boss töten, um einen Krieg zu vermeiden.
3. Schließt *kyodaibun-sakazuki* mit Shozo und führt diesen in einige Yakuza-Traditionen ein.
4. Tötet den Verräter Kanbara aus Treue zu seinem Bruder und schreckt auch vor dem Mord an Polizisten nicht zurück.
5. Für ihn ist letztendlich die brüderliche Verbindung zu Shozo wichtiger als das *oyabun/kobun*-Verhältnis zu Doi.

Shozo trifft Hiroshi zum ersten Mal während seines ersten Gefängnisaufenthaltes; zunächst im Speisesaal, als dieser sich für gerechtere Rationen einsetzen will und dabei eine Schlägerei mit den Wärtern anzettelt, in die auch Shozo verwickelt wird. Als die beiden daraufhin zusammen in eine Zelle gesperrt werden, bittet Hiroshi Shozo, ihm bei seinem Harakiri-Fluchtversuch behilflich zu sein und verbrüdet sich in weiterer Folge auch mit ihm. Durch das Einsetzen für seine Mitgefangenen, das *sakazuki*-Ritual und die Durchführung des lebensgefährlichen Plans wird schnell klar, dass es Shozo mit einem erfahrenen, traditionsbewussten und gerechten Yakuza zu tun hat. Isolde Standish sieht in dem Bauchaufschlitzen Hiroshis eine weitere Abkehr des Films vom *ninkyō-eiga* und dessen Bezug auf Samurai- oder *chushingura*-Traditionen:

“This is not, as within the traditional ‘tragic hero’ discourse of Japanese cinema, an act of atonement or an act of self-sacrifice but a ploy to force his *oyabun* the requisite bail/bribe to secure his release.”⁶⁶³

Allerdings ist, Standish zufolge, die Beziehung zwischen Shozo und Hiroshi eine Fortführung der bereits in *ninkyō*-Filmen wie „Brutal Tales of Chivalry“ vorhandenen engen Männerfreundschaft zweier *kyodaibun*:

“Thus Hirono is inducted into the world of the yakuza by a man who still honours the homosocial code of *jingi*.”⁶⁶⁴

Der extrem schmerzhaft und gefährliche vermeintliche Harakiri-Versuch zeugt auch von Hiroshis Schmerzunterdrückung und erinnert an den unverwundlichen Ken Takakura. Shozo wird mit Hilfe

⁶⁶³ Standish, *A new History of Japanese Cinema*, S. 302f.

⁶⁶⁴ Ebd., S. 303.

seines *kyodaibun* zu einem Yakuza, der *jingi* über alles setzt. Zwar gehen die beiden immer äußerst brutal und auch rücksichtslos vor, halten sich von hinterhältigen Machenschaften jedoch fern und bestrafen oder verachten jene, die sich nicht an die Yakuza-Regeln halten. Dies geht häufig so weit, dass sowohl Shozo als auch Hiroshi dabei meist ihr Leben oder ihre Freiheit aufs Spiel setzen. Das lässt sich auch an dem Tod Hiroshis erkennen, der aufgrund des Rachemordes an Kanbara die Möglichkeit einer Verhaftung in Kauf nimmt und letzten Endes mit dem Leben dafür bezahlen muss.

Nach seinem Wechsel von der Doi- zur Yamamori-Familie wird auch die strikte Auslegung von *jingi* deutlich, die in den *giri/ninjo*-Konflikten der *ninkyō-eiga*-Charaktere vermutlich nicht möglich gewesen wäre. Hiroshi gibt hier eindeutig *ninjo* den Vorzug vor *giri*, da er seine angestammte Familie, in der er einen hohen Rang bekleidete, verließ. Das von ihm initiierte Mordkomplott an Doi dient hauptsächlich der Wahrung des Friedens, den sein *oyabun* so vehement brechen will. Auch wenn der Auslöser durch das von Okubo ersonnene Komplott von Yamamoris Seite kam, sieht er anfangs hier noch den zurückhaltenderen Part. Erst nach dem Mord an Doi, als Yamamori schließlich sein wahres Gesicht zeigt, will er auch diese Verbindung lösen und mit dem, seiner Ansicht nach, letzten ehrenwerten Yakuza, Shozo, zusammenarbeiten und Kure verlassen.

Yosho Yamamori:

Äußeres/Körper: Unterdurchschnittliche Größe, korpulent; überhebliches, aber gelegentlich auch weinerliches und unterwürfiges Auftreten.

Alter: Ende 40.

Sozialer Status: Oberhaupt der Yamamori-Familie.

Wesentliche Persönlichkeitseigenschaften:

1. Hauptsächlich an Geld und am eigenen Wohlbefinden interessiert.
2. Intrigant.
3. Beruft sich oft auf *jingi*, tut dies aber nur um seine Untergebenen zur Ordnung zu rufen. Er selbst hält sich nicht daran.
4. Erfolgreicher und skrupelloser Geschäftsmann, der seine Untergebenen ausbeutet, um in Geschäfte zu investieren, die hauptsächlich ihm selbst nützen.
5. Weint und fleht bei gewissen Gelegenheiten, um treue Gefolgsleute wie Shozo und Hiroshi zu manipulieren.
6. Wird häufig von seiner Frau ersetzt, von ihr gescholten und zu gewissen Aktionen gedrängt.

Yamamori ist der eigentliche Antagonist in „Battles without Honor and Humanity“. Er hat keine

Züge eines Fürsten Asano mehr und kümmert sich in keinster Weise um seine Gefolgsleute. Er spielt jedoch häufig damit, schwach und schutzbedürftig zu sein, um somit seine Pläne zu verwirklichen. Shozo durchschaut dieses Vorgehen erst spät und will Hiroshi zunächst nicht glauben. Als er dies tut, hat er schon viele Jahre im Gefängnis verbracht und viele seiner Brüder bereits an die Ränkespiele Yamamoris verloren. Zu seiner ersten Intrige, der Entführung Kanamuras, wird Yamamori noch von Okubo gedrängt. Er zieht jedoch die Lehren daraus und manipuliert seine Untergebenen von nun an bei jeder Gelegenheit. Für ihn ist das Festhalten an Traditionen nur noch Mittel zum Zweck. So verurteilt er die Untreue Sakais oder die Feigheit von Familienmitgliedern wie Makiyama damit, dass er ihnen jegliche Form von *giri* oder *jingi* abspricht.

6.3 „The Godfather“

„The Godfather“ ist ein Film aus dem Jahre 1972, der sich mit der amerikanischen Mafia in der zweiten Hälfte der 1940er Jahre auseinandersetzt. Es zeigen sich hier somit Parallelen zu „Battles without Honor and Humanity“, was das Produktionsjahr und die Epoche, in der der Film stattfindet, betrifft. Jedoch bestehen deutliche Unterschiede, sowohl in der Darstellung des organisierten Verbrechens des jeweiligen Landes als auch im filmischen Stil.

“Though reminiscent of *The Godfather*, which had been a critical and popular success in Japan, *Jingi* is a far more crowded and chaotic film, shot in a cinema verité style that recalled TV news footage of the era’s bloodier revolutions and coups.”⁶⁶⁵

Der Film basiert auf dem Roman „The Godfather“ von Mario Puzo aus dem Jahre 1969 und Regie führte Francis Ford Coppola. Der Roman und in weiterer Folge das Drehbuch orientieren sich zwar, ähnlich wie das Drehbuch von „Battles without Honor and Humanity“, an realen Begebenheiten, rechnen aber weniger mit der Mafia ab, sondern beschönigen sie in gewissen Fällen sogar. Dies zeigt sich vor allem in der Corleone-Familie, die in ihrer inneren Verbundenheit und Treue eher an die Kozu-Familie erinnert als an die Yamamori-Familie. Es herrscht zwar auch Verrat innerhalb des Clans, dieser findet jedoch hauptsächlich in den unteren Rängen statt und der Pate Vito Corleone ist über jegliche Ränkespielerei erhaben. Das Aufzeigen der Brutalität, die auf den Straßen herrscht, und der dadurch entstehenden Probleme der Protagonisten geschieht bei „The Godfather“ nur am Rande, während es bei „Battles without Honor and Humanity“ ein wichtiger Bestandteil der Handlung ist. Für Fernando F. Croce hat Fukasakus Gangsterfilm mehr Ähnlichkeit mit den kritischen und realistischen Filmen Francesco Rosi als mit dem Coppolas.

“Often palmed off as a Japanese *Godfather* saga, Fukasaku's film is angrier and less enthralled by its venal characters, closer to such Francesco Rosi Mafia studies as *Lucky*

⁶⁶⁵ Schilling, *The Yakuza Movie Book*, S. 33.

Luciano or *Illustrious Corpses*, where brutal violence and political inquiry fused across the genre canvas.”⁶⁶⁶

Fukasaku zeigt Männer, die durch den Krieg und das Morden verrohen, und hat in Shozo einen Hauptcharakter, der durch sein Festhalten an *jingi* in einer Welt, die von kapitalistischen und intriganten Wertvorstellungen geprägt ist, wie ein Fremdkörper wirkt. Auch nach seinem Aufstieg zum *oyabun* seiner eigenen Familie im zweiten Teil der Filmreihe gelingt es ihm nicht, zu Wohlstand zu gelangen, und er bekommt von seinen Untergebenen aus Geldmangel Hundefleisch vorgesetzt. Seine einzige Einnahmequelle, einen seinem Schutz unterstellten Schrottplatz, hat er Yamamori zu verdanken, der sich dort allerdings nach Herzenslust bedient. Shozo bleibt die gesamte Filmreihe ein Außenseiter, hat allerdings aufgrund vieler Reisen und wegen seines unbestechlichen Charakters viele Freunde und wird immer wieder als Vermittler hinzugezogen, allerdings auch als Spielball im Ränkespiel mächtigerer Familien missbraucht.

Im Gegensatz dazu stellt die Corleone-Familie einen Teil der Oberklasse dar, deren Geld, Macht und Einfluss fast nicht greifbar scheinen. Auch arbeiten sie intensiv mit korrupten Politikern und Polizisten zusammen und bedienen sich aller Mittel, um an ihr Ziel zu kommen. Cortés sieht in den „The Godfather“-Filmen ein Abbild typischer amerikanischer Erfolgsgeschichten:

“Throughout Coppola used the Mafia as a metaphor for the American quest for wealth and power, in which the Mafia symbolizes the successes and excesses of American big business.”⁶⁶⁷

Die zentralen Themen von „The Godfather“, die Citron auflistet und sie in Bezug zur italienischen Oper stellt, treffen allerdings auch auf „Battles without Honor and Humanity“ zu. Sie zwingen die Protagonisten beider Filme in einen Kreislauf aus Aktion und Reaktion, aus dem es kein Entkommen gibt:

“The trilogy exploits themes commonly found in nineteenth-century Italian opera: honor, loyalty, betrayal, and revenge. These are typical features of Sicilian culture, [...]”⁶⁶⁸

Aus historischer Sicht ist hervorzuheben, dass die italo-amerikanische Mafia aus Einwanderern besteht, deren Familien zumeist erst seit wenigen Generationen in den USA wohnen und noch stark von den Traditionen und Gebräuchen ihres Heimatlandes geprägt sind. Auch haben sie sich oft noch nicht vollständig in die dortige Gesellschaft integriert und die Corleones führen als

⁶⁶⁶ Croce, Fernando F., „Battles Without Honor and Humanity“, *Cinepassion*, o.J., <http://www.cinepassion.org/Reviews/b/BattlesHonorHumanity.html>, Zugriff: 1.7.2014.

⁶⁶⁷ Cortés, Carlos E., „Italian-Americans in Film: From Immigrants to Icons“, *Melus* 14 No. 3/4, Autumn-Winter 1987, S. 107-126; <http://www.jstor.org/stable/467405>, Zugriff: 17.2.2014, S. 118.

⁶⁶⁸ Citron, Marcia J., „Operatic Style and Structure in Coppola's ‚Godfather Trilogy‘“, *The Musical Quarterly* 87/3, Autumn 2004, S. 423-467; <http://www.jstor.org/stable/3600932>, Zugriff: 17.2.2014, S.425

Mafiaangehörige das Leben doppelter Außenseiter. Die anfängliche Unfähigkeit der US-amerikanischen Behörden, die Mafiabekämpfung betreffend, ist zum Teil auch darauf zurückzuführen, dass man nicht wusste, wie man mit dieser Situation umzugehen habe. Die Yakuza sind zwar ebenfalls Außenseiter der japanischen Gesellschaft, dagegen aber schon seit hunderten von Jahren ein wichtiger Teil von ihr. Jedoch hielt dies die japanischen Politiker und Behörden nicht davon ab, sich in der Mitte des 20. Jahrhunderts ähnlich zu den Yakuza zu positionieren, wie dies ihre Kollegen in den USA taten.

6.3.1 Inhalt

1. Hochzeitsfeier

(1.1) New York im Jahr 1945. Ein Leichenbestatter bittet den Mafiapaten Don Vito Corleone darum, seine Tochter zu rächen, die von einigen Männern schwer misshandelt wurde. Vito Corleone beschwert sich erst darüber, dass sein Gast ihn vorher nie besucht und gemieden habe und erst jetzt hier erscheine, da er Hilfe benötigt. Er willigt schlussendlich ein ihm zu helfen, fügt jedoch hinzu, dass er ihm einen Gefallen schulde. Als der Bittsteller verschwunden ist, gibt er seinem Consigliere, Anwalt Tom Hagen, den Befehl, diese Aufgabe an die unteren Ränge weiterzureichen.

(1.2) Danach begibt sich Vito auf die auf seinem Anwesen stattfindende Hochzeitsfeier seiner Tochter Connie, um für das Familienfoto zu posieren. Er will jedoch auf seinen jüngsten Sohn Michael warten. Kurz darauf zerstört sein ältester Sohn Santino „Sonny“ Corleone die Kamera eines FBI-Fotografen, der das Fest mit einigen Kollegen beobachtet. Vito spricht währenddessen mit einem Bäcker, der ihn ebenfalls um einen Gefallen bittet. Nun trifft Michael Corleone, der als Offizier im Zweiten Weltkrieg in der amerikanischen Armee gedient hat, mit seiner Freundin Kay Adams auf der Feier ein und wird dabei von Vito durch ein Fenster beobachtet. Michael und Kay setzen sich zum Essen an einen Tisch und der Freundin fällt Luca Brasi auf, ein Untergebener Vitos, der sich gerade auf ein Gespräch mit seinem Paten vorbereitet. Daraufhin werden die beiden von Tom Hagen begrüßt und Michael erzählt ihr, dass dieser sein Adoptivbruder ist.

(1.3) Nun tritt der Sänger Johnny Fontane, ein Patensohn Vitos, auf und Michael erklärt seiner Freundin, dass sein Vater diesem zu seiner Karriere verholfen habe. Vito habe, zusammen mit Luca Brasi, Johnnys alten Vertrag bei einem Bandleader mit einer Morddrohung aufgelöst. Michael versichert Kay, dass er mit diesen Geschäften seiner Familie nichts zu tun habe. Danach taucht Michaels älterer Bruder Fredo auf und begrüßt die beiden. Währenddessen sitzt Johnny im Arbeitszimmer Vitos und bittet ihn wieder, bei einem Karriereproblem weiterzuhelfen. Er möchte bei einem für ihn wichtigen Film mitspielen, dessen Produzent Jack Woltz ihm aber die Teilnahme daran verweigert. Der Pate verspricht ihm zu helfen. Als Johnny den Raum verlassen hat, spricht Vito mit Tom über einige geschäftliche Dinge, z.B. dass Virgil Sollozzo ein Geschäftstreffen fordert

und dass Vito Tom nach Kalifornien schicken wird, um mit dem Filmproduzenten zu sprechen. Nun wird noch das Familienfoto geschossen und Vito tanzt mit seiner Tochter.

2. Die Geschäfte der Familie

(2.1) (00:28:49) Tom fliegt nach Los Angeles und begibt sich auf das Studiogelände, um sich dort mit Woltz zu treffen. Dieser verliert jedoch die Fassung, als er von Tom zu hören bekommt, dass es sich bei dem Gespräch um Johnny Fontane handelt und wirft ihn hinaus. Am nächsten Tag lädt er Tom in sein Haus ein, da er in Erfahrung gebracht hat, dass dieser für Vito Corleone arbeitet. Woltz führt Tom über sein Anwesen und zeigt ihm unter anderem sein wertvolles Zuchtpferd. Als die beiden beim Essen sitzen, erklärt Woltz Tom, dass er die Rolle Johnny niemals geben werde, dass er die Geschichten über Don Corleone kenne und keine Angst vor ihm habe. Tom verlässt ihn daraufhin. Am nächsten Morgen wacht Woltz neben dem abgeschnittenen Kopf seines Zuchtpferdes auf, gerät in Panik und beginnt zu schreien.

(2.2) Tom, Sonny und Vito sitzen zusammen, unterhalten sich über Sollozzo und dessen Drogengeschäfte, an denen er die Corleone-Familie beteiligen möchte. Darüber hinaus erklärt Tom, dass die Tattaglia-Familie in New York hinter Sollozzo stehe. Tom ist dafür, sich an den Geschäften Sollozzos zu beteiligen, da sonst eine der anderen fünf Mafiafamilien dies tun und damit sehr viel Geld und Macht gewinnen werde. Er ist der Meinung, dass Drogen das Geschäft der Zukunft seien und wenn man sich daran nicht beteilige, schnell an Einfluss verlieren werde.

(2.3) Bei dem Treffen sind neben Vito und Sollozzo auch Tom, Fredo, Sonny und die beiden Capos der Corleone-Familie, Peter Clemenza und Salvatore Tessio, anwesend. Sollozzo benötigt eine Million Dollar und einen Partner mit einflussreichen Freunden, um seine Pläne zu verwirklichen. Er behauptet, dass Vito hierfür genau die richtige Person sei. Vito lehnt trotz der hohen Gewinnaussichten ab, da er davon ausgeht, dass seine politischen Freunde ihn nicht mehr unterstützen, sobald sie feststellen, dass er sich nun statt Glücksspiel mit Rauschgift beschäftige. Daraufhin verabschiedet sich Sollozzo. Als nur noch Vito und Tom in dem Raum sind, empfängt Vito zunächst einen Blumenstrauß als Dank von Johnny und sagt Tom, er solle Luca Brasi zu ihm schicken. Dieser soll vorgeben, die Corleone-Familie verlassen zu wollen, und sich Sollozzo anschließen.

3. Kampf um die Macht

(3.1) (00:41:34) Sollozzo durchschaut den Plan jedoch und lässt Luca Brasi ermorden. Danach fängt er Tom ab und zwingt ihn, in seinem Wagen mitzufahren. Vito und Fredo wollen von ihrem Büro wegfahren. Vito geht davor noch Orangen kaufen und sein Sohn wartet im Auto. In diesem Moment laufen zwei Bewaffnete auf Vito zu und schießen mehrmals auf ihn, während Fredo beim Aussteigen die Waffe fallen und die Angreifer entkommen lässt. Michael erfährt von dem Anschlag

aus der Zeitung, ruft zu Hause an und begibt sich nach einem Gespräch mit Sonny dorthin. Währenddessen ruft Sollozzo bei Sonny an und sagt ihm, dass er Tom Hagen bei sich habe. Er hat Tom entführt, um ihn als Vermittler zwischen Sonny und sich einzusetzen. Sollozzo ist der Ansicht, dass der Pate zu alt sei, und erhofft mit Tom und Sonny als Gesprächspartner neue Möglichkeiten der Zusammenarbeit.

(3.2) Vito hat überlebt und liegt verletzt im Krankenhaus. Sonny, Tom, Clemenza, Tessio und Michael wägen nun bei einem gemeinsamen Treffen ab, was zu tun ist. Tom ist der Ansicht, dass, falls ihr Pate stirbt, sie alle politischen Freunde und die Hälfte ihrer Macht verlieren. Darüber hinaus würden sich die anderen New Yorker Familien Sollozzo anschließen. Sonny ist überzeugt davon, dass sie von ihrem Familienmitglied Paulie verraten wurden, und befiehlt Clemenza, diesen als Ersten zu töten. Währenddessen erhalten sie ein Paket, in dem sich zwei Fische, eingewickelt in die kugelsichere Weste Lucas, befinden. Clemenza zu Folge bedeutet dies, dass Luca Brasi tot sei.

(3.3) Clemenza lässt Paulie während einer Autofahrt erschießen. Michael besucht spätabends seinen Vater im Krankenhaus und bemerkt dort, dass seine Leibwächter verschwunden sind. Von einer Krankenschwester erfährt er, dass sie von der Polizei fortgeschickt wurden, woraufhin Michael Sonny anruft, um ihm davon zu berichten. Er fordert die Krankenschwester auf, ihm dabei zu helfen, seinen Vater in ein anderes Zimmer zu bringen, da er einen erneuten Anschlag befürchtet. Als die bald darauf eintreffenden Killer Michael vor der Tür des Krankenhauses stehen sehen, fahren sie in ihrem Wagen weiter. Einige Polizisten, unter ihnen der Offizier Mark McClusky, tauchen in Streifenwagen auf und begeben sich zu Michael. Als dieser sich weigert, das Gelände zu verlassen, schlägt der Offizier ihm ins Gesicht. Michael fällt zwar zu Boden, kann die Polizisten jedoch bis zum Erscheinen Sonnys, Toms und einiger Männer aufhalten. Tom vertreibt McClusky und seine Untergebenen dank eines juristischen Kniffs.

4. Michaels Treffen mit Sollozzo

(4.1) (01:10:26) Michael und Clemenza treffen im Familiensitz der Corleones ein und bekommen von Tessio mitgeteilt, dass sie den mit Sollozzo verbündeten Bruno Tattaglia, den Sohn des Mafiapaten Philip Tattaglia, ermordet haben. Sollozzo will verhandeln und sich zu diesem Zweck mit Michael treffen, um über ein Angebot zu sprechen. Sonny will Sollozzo töten, aber Tom widerspricht ihm, da es bei dem Anschlag ums Geschäft ging, Sonny sich nicht von Gefühlen leiten lassen soll und er einen totalen Krieg verhindern will. Darüber hinaus wird Sollozzo von McClusky bewacht und es ist unmöglich, einen Polizisten umzubringen. Sonny ist bereit zu warten, aber Michael will die beiden so schnell wie möglich töten und dies bei ihrem Treffen selbst erledigen. Er argumentiert, dass McClusky korrupt ist, sich an illegalen Geschäften beteiligt und es somit möglich ist, aus ihm, unter der Zuhilfenahme einiger Reporter, einen gewöhnlichen Verbrecher zu

machen. Sonny nimmt das Angebot Michaels zunächst nicht ernst und wirft ihm vor, dass er den Mord aus Rache begehen wolle. Daraufhin entgegnet dieser, dass es ihm nur ums Geschäft ginge.

(4.2) Clemenza zeigt Michael einen präparierten Revolver, auf dem keine Fingerabdrücke zurückbleiben würden, und gibt ihm noch Ratschläge, wie er nach dem Anschlag vorgehen soll, um möglichst unbehelligt zu entkommen. Michael, Sonny und andere Familienangehörige essen bald darauf zusammen und unterhalten sich darüber, dass sie nicht wissen, wo das Treffen mit Sollozzo und McClusky stattfinden soll. Sie sorgen sich über die Deponierung der Waffe, als das Telefon klingelt und sie doch noch die gewünschte Information erhalten. Tessio behauptet, das fragliche Restaurant zu kennen, und schlägt vor die Waffe, hinter einem Spülkasten der Toiletten zu deponieren. Sie besprechen noch einmal die genaue Vorgehensweise und dass Michael jedes seiner Opfer mit zwei Schüssen in den Kopf niederstrecken soll. Daraufhin verabschiedet er sich von seiner Familie, da er nach dem Attentat das Land verlassen muss.

(4.3) Michael steigt in Sollozzos Auto und wird dort von McClusky nach Waffen durchsucht, der sich noch für den Faustschlag entschuldigt. Der Fahrer versucht währenddessen noch etwaige Verfolger abzuschütteln. Als sie im Restaurant ankommen, sich gesetzt und bestellt haben, unterhalten sich Sollozzo und Michael auf Italienisch. Michael verlangt von Sollozzo, er möge seinen Vater in Ruhe lassen, dieser ist aber lediglich auf eine Waffenruhe aus. Daraufhin geht Michael auf die Toilette, um die Pistole zu holen. Er findet den Revolver und setzt sich wieder an den Tisch. Er wartet noch kurz, erschießt dann zuerst Sollozzo und danach McClusky. Er lässt die Waffe fallen und verlässt das Lokal.

5. Michaels Aufenthalt in Sizilien und Sonnys Tod

(5.1) (01:29:58) Aus Schlagzeilen erfährt man, dass die Polizei Jagd auf Michael macht, dass die Verleumdung McCluskys funktioniert hat, dass ein Bandenkrieg herrscht, dem bereits einige Menschen zum Opfer gefallen sind, und dass Vito vom Krankenhaus in sein Anwesen verlegt worden ist. Als er zu Hause ist, erfährt Vito von Tom, dass es seit der Ermordung von McClusky große Schwierigkeiten mit der Polizei und den anderen Familien gibt und dass ein Bandenkrieg herrscht. Darüber hinaus erzählt er ihm, dass Michael der Attentäter Sollozzos war und nun in Sizilien in Sicherheit ist. Bei einem kurz darauf stattfindenden Gespräch zwischen Tom und Sonny will Ersterer Letzterem ausreden, Philip Tattaglia anzugreifen, was den Bandenkrieg noch weiter eskalieren lassen würde.

(5.2) Michael weilt unterdessen mit zwei Leibwächtern in Sizilien und steht dort unter dem Schutz von Don Tommasino. Dieser sucht Michael während eines Spaziergangs auf und bittet ihn vorsichtig zu sein, da ihre Feinde wissen, wo er sei. Während eines seiner Ausflüge trifft er auf eine junge Frau namens Apolonia, um deren Hand er bald darauf bei ihrem Vater anhält. Währenddessen

verprügelt Sonny seinen Schwager Carlo auf offener Straße, da dieser Conny ein blaues Auge verpasst hat. In Sizilien feiern Michael und Apolonia ihre Hochzeit. In New York versucht sich Kay bei Tom über Michael zu erkundigen, wobei sie allerdings nur erfährt, dass es diesem gut gehe. Bald darauf wird die schwangere Conny wieder verprügelt, weshalb sie bei Sonny anruft. Dieser gerät dabei so in Rage, dass er umgehend ohne Leibwächter von zu Hause losfährt. Als er bei einem Zollhäuschen ankommt, eröffnen mehrere Männer mit Maschinengewehren das Feuer auf Sonny und töten ihn dabei.

(5.3) Vito erfährt von Tom, dass Sonny ermordet wurde, und er beginnt zu weinen. Er wünscht allerdings, dass von Rache abgesehen werden soll, und will, dass Tom ein Treffen mit allen New Yorker Mafiafamilien arrangiert, um den Krieg zu beenden. In Sizilien bringt Michael währenddessen seiner Frau das Autofahren bei und wird dabei von Tommasino besucht. Tommasino ist der Ansicht, dass Michaels derzeitiger Aufenthaltsort zu gefährlich für ihn sei, und will ihn an einen anderen Ort verlegen. Von ihm erfährt Michael auch von Sonnys Ermordung. Als der Zeitpunkt des Aufbruchs gekommen ist, stirbt Apolonia bei einem Autobombenanschlag, der von einem der Leibwächter Michaels durchgeführt wurde.

6. Michaels Rückkehr und seine Übernahme der Familie

(6.1) (02:00:38) Bei dem Treffen der Mafiafamilien bedankt sich Vito bei den Anwesenden für ihr Kommen und dabei insbesondere bei Emilio Barzini. Zunächst kommt er auf den Verlust seines Sohnes und den Philip Tattaglias zu sprechen, meint, dass sie beide quitt damit seien und dass, wenn es nach ihm ginge, die Dinge wieder so laufen könnten wie früher. Sie kommen auf den Drogenhandel zu sprechen und Vito verkündet erneut seine Verachtung dieses Geschäft betreffend. Tattaglia und Barzini werfen ihm vor, dass er alle wichtigen Richter und Politiker in der Tasche habe, die anderen dadurch ins Hintertreffen geraten und er sie alle an diesen Beziehungen teilhaben lassen soll. Ein anderer Boss hält auch wenig vom Rauschgifthandel, meint aber, dass man daran heutzutage nicht mehr vorbeikomme. Er spricht sich für einen begrenzten Handel in den Vierteln der Afroamerikaner aus. Barzini sagt, dass ein kontrollierter Drogenhandel stattfinden wird, Vito mit seinen Kontakten für den Schutz sorgen soll und damit der Friede gesichert sei. Vito verzichtet darüber hinaus auf Blutrache an Tattaglia für den Mord an Sonny, da er will, dass Michael sicher zurückkommen kann. Er schwört, dass er den nun beschlossenen Frieden niemals brechen werde, und umarmt Tattaglia darauf.

(6.2) Als Vito und Tom danach gemeinsam im Auto sitzen, erklärt Vito, dass Barzini Tattaglia all die Zeit gesteuert habe und somit letztendlich auch für die Ermordung Sonnys verantwortlich sei. Als Michael länger als ein Jahr wieder zurück in Amerika ist, sucht er Kay auf, um mit ihr zu sprechen. Er erklärt ihr, dass er für seinen Vater arbeitet, und verspricht, die Familie bald in die

Legalität führen zu können, da die Methoden seines Vaters aus der Mode gekommen seien. Er bittet sie, seine Frau zu werden.

(6.3) Michael hat inzwischen die Geschäfte übernommen, ist zum Oberhaupt der Familie geworden und sein Vater überlässt ihm alle Entscheidungen. Als Tessio sich über ihre abwartende Haltung beschwert und über seine Probleme mit dem ihn bedrängenden Barzini berichtet, bittet Michael ihn, Geduld zu haben. Daraufhin bittet Clemenza Vito, seine eigene Familie gründen zu dürfen, dieser verweist jedoch auf Michael. Dieser meint, sie können dies tun, sobald die Corleone-Familie nach Las Vegas gezogen sei. Vito bittet Tessio und Clemenza, Michael zu vertrauen, welcher ihnen versichert, dass sich alles bald für sie zum Guten wenden werde. Darüber hinaus verkündet er, dass Carlo seine rechte Hand werden und Tom Hagen seinen Posten als Berater verlieren wird, da Michael ihn bei den kommenden Ereignissen nicht benötigt.

7. Finale

(7.1) (02:19:40) Michael trifft sich mit dem Casinobesitzer Moe Greene, Johnny und dem für Greene arbeitenden Fredo in Las Vegas. Zunächst sind nur Fredo und Johnny anwesend, während Michael verkündet, Greene seine Casinoanteile abkaufen zu wollen, um Alleinbesitzer zu werden. Johnny bittet er darum, einen Vertrag für einige Casinoproduktionen pro Jahr zu unterschreiben, was dieser auch ohne zu zögern tut. Fredo zweifelt daran, dass Greene seine Anteile verkaufen wird. Als Moe Greene eintrifft, gerät dieser außer sich, als er erfährt, was Michael vorhat. Er meint, Barzini sei der neue starke Mann in New York und die Corleone-Familie bald Geschichte. Als Fredo für Greene Partei ergreift, wird er deshalb von Michael zur Rede gestellt, nachdem ihr Geschäftspartner den Raum verlassen hat.

(7.2) Michael unterhält sich mit seinem Vater. Dieser erläutert ihm, dass Barzini den ersten Schritt machen und Michael um ein Treffen bitten wird, bei welchem er ermordet werden soll. Welcher Corleone-Vertraute auch immer dieses Angebot als Mittelsmann überbringt, ist der Verräter innerhalb der Familie. Vito spielt einige Zeit später mit seinem Enkel im Garten, fällt dabei zu Boden und stirbt. Während der Beerdigung kommt Tessio zu Michael und überbringt Barzinis Wunsch für ein Treffen mit ihm.

(7.3) Am Tag der Taufe seines Neffen, bei der Michael Pate ist, lässt er alle anderen New Yorker Bosse und Moe Greene ermorden. Darüber hinaus werden noch Carlo und Tessio getötet. Als Kay Michael einige Tage später wegen des Mordes an Carlo zur Rede stellt, behauptet dieser, nicht für diese Tat verantwortlich zu sein. Der Film endet mit einem Handkuss und den Worten „Don Corleone“ von Clemenza an Michael.

6.3.2 Analyse

Der Beginn des Films „The Godfather“ stimmt zeitlich mit dem „Battles without Honor and Humanity“ überein und findet im Jahr 1945 in der Nachkriegszeit statt. Hier allerdings im Land der Sieger, was dazu führt, dass das Thema Zweiter Weltkrieg nur am Rande wahrgenommen wird, und zwar in der Form des aus dem Krieg heimkehrenden Michael Corleone. So ist er, ähnlich wie Shozo, ein Kriegsheimkehrer, aber anders als sein japanisches Pendant mit einer äußerst wohlhabenden Familie im Hintergrund und keinem zerstörten Selbstwertgefühl, wie dies bei vielen japanischen Soldaten der Fall war. Die Corleone-Familie bewegt sich auch nicht auf desolaten Schwarzmärkten, sondern in der obersten Gesellschaftsschicht, aber dennoch in einer Welt, in der das Recht des Stärkeren regiert.

Ein wichtiger Unterschied zu den japanischen Gangsterfilmen ist, dass ein Großteil der Führungsriege aus der leiblichen Corleone-Familie besteht. Während die japanischen Bosse fast ausschließlich durch *sakazuki* adoptierte Untergebene um sich scharen und versuchen, ihre leiblichen Kinder aus dem Geschäft fernzuhalten, um ihnen somit ein besseres Leben zu gewähren, setzt Vito Corleone auf seine Söhne als Nachfolger. Aus dieser Gruppe sticht insbesondere Tom Hagen heraus, der von Vito adoptiert wurde und die wichtige Stelle des *Consigliere* Vitos einnimmt. Seine Position kann mit der der *kobun* in den Yakuza-Filmen verglichen werden, da er, obwohl kein leibliches Kind, seinem Paten große Treue zeigt und alles für diesen tun würde. Durch seine Versuche, unnötiges Unheil von der Familie fernzuhalten, und seinen gemäßigten Charakter, der unnötige Kämpfe vermeiden will, nimmt er einige Züge Seijis aus „Brutal Tales of Chivalry“ an. Er wirkt auch als Ausgleich zum cholerischen Sonny, der immer früher als später gegen ihre Gegner losschlagen will. Auch hier entstehen Parallelen zu Seiji, der seine heißblütigen Untergebenen von einem verfrühten Handeln abhalten will.

Die Probleme niederer Mafiamitglieder, auf denen in „Battles without Honor and Humanity“ der Fokus liegt, werden nur am Rande gestreift. So ist die Szene, die die Einsamkeit Luca Brasis zeigt, während er sich auf seinen Auftrag vorbereitet, relativ kurz gehalten. Darüber hinaus läuft diese Szene in einer Parallelmontage zu Michaels und Kays Weihnachtseinkäufen ab, so dass das Gefühl zweier unterschiedlicher Welten noch verstärkt wird. Die restlichen Szenen der unteren Ränge behandeln hauptsächlich die Attentate auf Feinde oder Verräter der Familie und stempeln sie somit beinahe als reine Mörder ab. Der einzige Unterboss, dem etwas mehr Spielraum eingeräumt wird, ist Clemenza, der in einigen Szenen mit Michael beinahe so etwas wie eine Vaterfigur für ihn darstellt, im Vergleich zu der übermächtigen Vaterfigur des Paten Vito.

Die Corleone-Familie lässt sich auch eher als die „gute“ Familie deuten, als dies bei der Yamamori-Familie der Fall war. So reagieren sie erst, als ihnen die Auslöschung droht, dann allerdings mit

voller Härte. Bei Vito lassen sich auch Züge des guten *oyabun* erkennen. So ist er gegen den Drogenhandel und beteiligt sich eher ungern an seiner Ansicht nach schmutzigen Geschäften. Als er schließlich einem Attentat zum Opfer fällt, sorgt dies bei Michael fast zu einem Effekt wie bei den Gefolgsleuten Asanos. Er nimmt alle Widrigkeiten in Kauf, darunter auch einen möglichen Tod, um seinen Vater zu schützen und den früheren Status der Familie wiederherzustellen.

Bei den Morden in „The Godfather“ zeigt sich die totale Macht der amerikanischen Mafia und dass sie quasi über dem Gesetz steht. Sind die Yakuza in „Battles without Honor and Humanity“ ab einem gewissen Zeitpunkt fortwährenden Repressalien durch die Polizei ausgesetzt, so ist diese in „The Godfather“ beinahe nicht vorhanden. Falls dennoch einmal Polizeibeamten auftauchen, so sind diese korrupt und stehen auf den Lohnlisten der Mafia. Wird ein Mord begangen, so fürchten die amerikanischen Gangster die Rache der feindlichen Familien mehr als eine Verhaftung. Shozo ist es beinahe unmöglich, den Staatsorganen zu entkommen, während Michael nach einem Polizistenmord nach einigen Jahren in Sizilien, was eher als eine Art Urlaub anzusehen ist, wieder unbehelligt in die USA einreisen kann. Hier zeigen sich einerseits die totale Macht, welche die Polizei vor den großen Mafiaprozessen in den 1960ern besaß, und auch die Verletzbarkeit der Yakuza in dieser Hinsicht. Zudem wird in „The Godfather“ ein romantisiertes Sizilien gezeigt, welches anfänglich noch wie ein Paradies wirkt, wo Michael in einer idealisierten Vergangenheit schwelgen kann.

“And what a Sicily it is: romanticized as a place of purity and innocence, with Michael in peasant clothes roaming the hillsides with his comrades. This exalting of nature and ethnic authenticity, in full sunlight, is quite different from the portrayal of the crime world in New York.”⁶⁶⁹

Der eigentliche Antagonist Barzzini ist anfangs noch unbekannt und tritt erst später in Erscheinung. Überhaupt ist es schwer, nur einen einzigen Feind auszumachen, da sich die Corleone-Familie einer Vielzahl an Konkurrenten gegenüber sieht und fast keine Verbündete hat.

6.3.3 Wichtige Figuren

Michael Corleone:

Äußeres/Körper: Unterdurchschnittliche Größe, schlank; zurückhaltendes und wohlüberlegtes Auftreten.

Alter: Mitte 20.

Sozialer Status: Sohn des wohlhabenden Mafiapaten Vito Corleone und ehemaliger Offizier der

⁶⁶⁹ Citron, „Operatic Style and Structure in Coppola's ‚Godfather Trilogy‘“, S. 436.

amerikanischen Armee im zweiten Weltkrieg. Hat eine Freundin namens Kay.

Wesentliche Persönlichkeitseigenschaften:

1. Will zunächst nichts mit den Geschäften seiner Familie zu tun haben, dies ändert sich aber, als der Anschlag auf seinen Vater stattfindet.
2. Bedachteres und zurückhaltenderes Handeln als sein Bruders Sonny.
3. Mord ist für ihn ein Teil vom Geschäft.
4. Seine anfängliche Ablehnung des organisierten Verbrechens weicht einem skrupellosen Vorgehen und der Anordnung vieler Morde.
5. Schreckt auch vor der Ermordung von Familienmitgliedern nicht zurück.

Vorgeschichte:

Wie bereits erwähnt, war Michael Soldat im zweiten Weltkrieg. Von Shozo unterscheidet er sich jedoch darin, dass er den Offiziersrang eines Hauptmanns innehat und den Krieg gewann. Im fehlt also jene durch die militärische Niederlage entstandene Schmach und die Perspektivlosigkeit, die unter ehemalige Soldaten der japanischen Armee weit verbreitet war. Darüber hinaus ist seine Zukunft durch seinen Wohlstand gesichert, sodass es für ihn zunächst keine Existenzfrage ist, der Mafia beizutreten, wie das bei Shozo der Fall ist. Erst durch die später in Gang kommenden Ereignisse kommt es dazu. Er will nichts mit den illegalen Tätigkeiten oder generell etwas mit der Mafia zu tun haben, da er deren Methoden nicht gutheißt. Sein Militärdienst kann als eine Art Rebellion gegen Vater und Familie angesehen werden, da es für einflussreiche Personen oft möglich war, diesen zu umgehen.

Eintritt in die Mafia:

Da Michael in der ersten Hälfte des Films in fast keiner Szene des Filmes mit seinem Vater spricht, ist von einer großen Distanz zwischen den beiden auszugehen. So will Michael auch nichts mit den Geschäften seiner Familie zu tun haben und distanziert sich wiederholt im Beisein seiner Freundin von dieser. Erst als sein Vater angeschossen wird, spricht er das erste Mal mit ihm, was auch mit einer generellen Veränderung der Sichtweise Michaels auf das organisierte Verbrechen einhergeht. Hier zeigen sich Parallelen zu Shozo, der sich auch immer wieder verpflichtet sah, seiner Familie und seinem *oyabun* zu helfen, wenn diese in Bedrängnis waren. Es zeigen auch beide ein ähnlich konsequentes Handeln, indem sie einen Feind töten, der ihre Familie in ernsthafte Gefahr brachte. Für Michael ist die Ermordung Sollozzos jedoch keine Impulsivität, wie der erste Mord Shozos gesehen werden kann, sondern ein wohlüberlegtes und seiner Meinung nach probates Mittel, den

vorherigen Status Quo wieder herzustellen und die Familie zu retten. Er lässt sich hierbei nicht von Gefühlen leiten wie sein Bruder Sonny, sondern sieht es als Teil ihres Geschäfts an.

Im Gegensatz zu Shozo muss Michael nicht ins Gefängnis. Während Shozo dort nach seinem zweiten Aufenthalt eine Art Läuterung von seiner brutalisierten Vergangenheit erfährt, ist für Michael in Sizilien zunächst alles weit angenehmer, als dies in New York der Fall gewesen wäre. Er geht spazieren, lernt das einfache Landleben seiner Vorfahren kennen, verliebt sich in ein junges Mädchen und heiratet es. Dies ist ein großer Unterschied zu den tristen Jahrzehnten im Gefängnis, zu denen Shozo aufgrund seiner Morde verurteilt wurde. Jedoch erfahren beide hier einen entscheidenden Charakterwandel. Während Shozo Hiroshi trifft, welcher ihm dabei hilft, ein besserer Yakuza zu werden, machen Michael der Tod seiner jungen Frau bei einem Anschlag, der ihm galt, und die Ermordung seines Bruders zu einem kälteren Charakter. Als er zurück aus seinem Exil ist, übernimmt er alsbald die Leitung der Familie und geht bei der Auslöschung seiner Konkurrenz äußerst brutal und methodisch vor. Cortés sieht in dieser Hinsicht auch einen Unterschied zu seinem Vater:

“Where the movie tempers Vito's awesome power and willingness to employ violence with Italian traditionalism - like love of family and loyalty to friends - the thoroughly modern, semi-Anglicized Michael emerges as icily cerebral.”⁶⁷⁰

Während Shozo während seiner Abwesenheit also besonnener und friedfertiger wird, auch wenn ihn die Rache an Yamamoto weiterhin antreibt, so wird Michael zu eben jener Person, die er zu Beginn des Films eigentlich noch verachtete. Michael verstrickt sich immer weiter im Netz der Mafia und spinnt Intrigen, während Shozo diese immer mehr verabscheut. Auch wird Michael während seines Sizilien-Urlaubs, anders als Shozo, nicht von der Handlung ausgeschlossen. Die Szenen in Sizilien überwiegen während dieser Zeit sogar stark und die Geschehnisse in New York werden nur sporadisch aufgegriffen.

Vito Corleone:

Äußeres/Körper: Durchschnittliche Größe, korpulent; einschüchterndes und respekteinflößendes Auftreten.

Alter: Um die 60.

Sozialer Status: Pate der Corleone-Familie. Ist verheiratet. Hat viele einflussreiche Verbündete in Polizei und Politik. Ist vornehmlich im Glücksspielbereich tätig.

Wesentliche Persönlichkeitseigenschaften:

⁶⁷⁰ Cortés, „Italian-Americans in Film“, S.117.

1. Verlangt Respekt und Loyalität von seinen Freunden und Bekannten. Entgegnet dies dann aber auch mit Selbigen.
2. Will nichts mit Rauschgifthandel zu tun haben.
3. Geht, wenn es sein muss, äußerst brutal vor.
4. Befolgt sizilianische Traditionen wie Ehre, Treue und Loyalität.
5. Macht sich durch seine große Machtanhäufung andere Familien zu Feinden.
6. Installiert seinen Sohn Sonny als Nachfolger, obwohl er ihn für ungeeignet hält.

Vito ist ein Immigrant aus Sizilien, der sich aus anfänglich einfachen Verhältnissen an die Spitze der amerikanischen Gesellschaft gearbeitet hat. Dies geschah allerdings nicht auf legalem Wege und er herrscht über eine der mächtigsten Mafiafamilien New Yorks.

Er befolgt ähnlich wie viele Yakuza einen strikten Ehrenkodex und Traditionen, welche es ihm verbieten, gewisse Handlungen zu vollziehen, die diesen widersprächen. So darf er als Sizilianer an dem Hochzeitstag seiner Tochter niemandem eine Bitte abschlagen. Jedoch befolgt Vito hierbei wiederum bestimmte Regeln. Als der Leichenbestatter Bonasera ihn darum bittet, seine misshandelte Tochter mit einem Mord zu rächen, verweigert ihm Vito das. Die Angreifer dasselbe erfahren zu lassen wie Bonaseras Tochter, geht für ihn jedoch in Ordnung. Auch beschwert er sich bei dem Bittsteller, dass ihn dieser noch nie besuchen kam und ihn bisher immer gemieden hat. Hierbei wird deutlich, dass auch mächtige Mafiabosse, bei denen Prominente und Politiker ein- und ausgehen, dennoch eine ähnliche gesellschaftliche Ächtung erfahren, wie dies bei den Yakuza der Fall ist.

Auch lehnt er das Rauschgiftangebot Sollozzos ab, welches ihm hohe Erträge gesichert hätte. Er tut dies aus moralischen Gründen. Vito will den Leuten zwar mit Glücksspiel das Geld aus den Taschen ziehen, sie jedoch nicht mit Drogen langsam zu Grunde richten. In anderen Bereichen, wie der Einschüchterung von Geschäftsleuten, ist er weniger zimperlich, begeht oder befiehlt über den gesamten Film hinweg jedoch keinen Mord und versucht, diese sogar eher zu vermeiden. Auch der Einstieg Michaels in sein Geschäft und dessen daraus resultierende Flucht treffen Vito schwer. Der Mordanschlag auf ihn ist die Initialzündung von Michaels Mafiaeinstieg und wirkt wie der Asano-Effekt, welcher die Ermordung des *oyabun* in vielen *ninkyō-eiga* zur Folge hatte.

6.4 Szenenvergleich von „Battles without Honor and Humanity“ und „The Godfather“

Es folgen ein Vergleich und eine Analyse der Anschläge auf Vito und Doi.

6.4.1 „Battles without Honor and Humanity“

Ab dem Warten Shozos auf Doi bis zu Shozos Flucht und dem Ende der Szene, die sich aus 28 Einstellungen zusammensetzt, vergehen eine Minute und 45 Sekunden. Es kommt also ca. alle vier Sekunden ein Schnitt vor. Die Schnittfrequenz erhöht sich mit dem Start der Attacke und bleibt dann konstant hoch. Neben den vielen Schnitten fallen noch die schnellen Kamerabewegungen und verkanteten Kameraperspektiven auf, die für eine erhöhte Dynamik sorgen. Die Kamera steht nie still und bewegt sich in jeder Einstellung. Die Kameragrößen setzen sich zum großen Teil aus Halbnah- und Nah-Einstellungen sowie Großaufnahmen zusammen.



Abbildung 70: Shozo wartet auf Doi.

Abbildung 71: Doi verlässt das Kaito-HQ mit Leibwächtern.



Abbildung 72: Shozo greift an.

Abbildung 73: Er schießt auf Doi und ringt mit den Leibwächtern.



Abbildung 74: Ein Leibwächter wird angeschossen.

Abbildung 75: Shozo bedroht die Leibwächter.



Abbildung 76: Doi flieht.



Abbildung 77: Shozo und die Leibwächter folgen.



Abbildung 78: Shozo erreicht Doi...



Abbildung 79: ...kämpft mit ihm...



Abbildung 80: ...und schießt seine Waffe leer.



Abbildung 81: Die Leibwächter treffen ein.



Abbildung 82: Shozo wirft seine Pistole auf sie und flieht.



Abbildung 83: Die Leibwächter kümmern sich um Doi.

6.4.2 „The Godfather“

Ab dem Verlassen Vitos seines Büros bis zur Flucht der Killer und dem Ende der Szene, die sich aus 23 Einstellungen zusammensetzt, vergehen eine Minute und 39 Sekunden. Es kommt also ebenfalls alle 4 Sekunden ein Schnitt vor. Auch erhöht sich die Schnittfrequenz in dem Moment der Attacke, die vorher relativ gering war. Im Gegensatz zu „Battles without Honor and Humanity“ sind jedoch nur wenige Kamerafahrten und -bewegungen vorhanden und ebenso wenig verkantete Perspektiven. Die Kameragrößen setzen sich zum großen Teil aus Halbnah- und Nah-Einstellungen sowie Großaufnahmen zusammen. Es befinden sich auch zwei Halbtotale-Einstellungen und eine Totale-Einstellung, die aus der Vogelperspektive aufgenommen wurde, darunter.



Abbildung 84: Vito verlässt sein Büro.



Abbildung 85: Fredo wartet auf ihn.



Abbildung 86: Vito kauft noch Orangen.



Abbildung 87: Die Attentäter tauchen auf.



Abbildung 88: Vito erkennt sie.



Abbildung 89: Sie laufen los und zücken ihre Waffen.



Abbildung 90: Vito läuft zum Wagen...



Abbildung 91: ...und wird angeschossen.



Abbildung 92: Fredo versucht einzugreifen...



Abbildung 93: ...versagt jedoch.



Abbildung 94: Vito sackt zu Boden.



Abbildung 95: Fredo setzt sich zu ihm...



Abbildung 96: ...und beginnt zu weinen.



Abbildung 97: Einige Passanten kommen auf sie zu.



Abbildung 98: Vito bleibt regungslos am Boden liegen.

6.4.3 Vergleich

Da die beiden Filme jeweils Teil einer längeren Reihe sind, fällt es schwer, sie nur auf einen Film zu reduzieren, da die Charakterentwicklung und der Fortlauf der Handlung ein anderes Licht auf einige Ereignisse der beiden Filme werfen. Es sind jedoch deutliche stilistische und inhaltliche Unterschiede vorhanden, die sich durch beide Filmreihen ziehen.

Die wichtigste inhaltliche Differenz dieser Szenen ist die Perspektive der Protagonisten. Während in „The Godfather“ Vito das Opfer eines Anschlags ist, so ist in „Battles without Honor and Humanity“ Shozo der Attentäter, der versucht, einen unbewaffneten verfeindeten Bandenchef zu töten. Allerdings agiert Shozo hier ähnlich wie Michael während seines Attentats, nämlich um seine Familie zu schützen. Allerdings will Shozo im Gegensatz zu Michael weiteres Blutvergießen zwischen den Banden verhindern und entfernt sich damit weit von Michaels Vorgehen zum Ende des Films, als er alle seine Gegner ermorden lässt.

Die eigentliche Tat dauert in „The Godfather“ nur wenige Sekunden, was auf eine gute Vorbereitung und eine gewisse Professionalität der Attentäter und ihrer Hintermänner schließen lässt. So wurde der eigentliche Fahrer und Leibwächter Vitos, wie Sonny später mutmaßt, von den Auftraggebern bestochen, sodass er an dem fraglichen Tag nicht anwesend war. Dass nur Fredo anwesend war, kann ein Zufall gewesen sein, ist jedoch, falls geplant, ein effektiver Weg gewesen, eine Person in diese Position zu setzen, die der Aufgabe nicht gewachsen war. Allerdings vergewissern sich die Angreifer nicht, ob ihr Opfer tot ist, und es wurde auch kein, vermutlich tödlicher, Kopfschuss abgegeben. Jedoch ist die Wahrscheinlichkeit, von bis zu zwölf Pistolenkugeln getroffen zu werden und dies zu überleben, eher gering. Auch geschieht alles so schnell, dass eine Identifizierung der Angreifer äußerst schwierig zu bewerkstelligen ist. Aber das Fortbestehen der Familie ist durch das Überleben Vitos, der den Anschlag mit viel Glück überlebt hat, zunächst gesichert.

Shozo geht seinen Auftrag weit weniger professionell an. Er weiß lediglich, dass sich Doi zur fraglichen Zeit im Hauptquartier der Kaito-Familie aufhält, um mit den dortigen Verantwortlichen

zu verhandeln. Er zeigt sich seinem Opfer sogar kurzzeitig, dieses schöpft jedoch keinen Verdacht, da Shozo schon öfters bei der Kaito-Familie Unterschlupf fand. Es ist unklar, wie lange die Attentäter Vitos auf ihn gewartet haben, Shozo muss jedoch, wie an den vielen Zigarettentummeln bei seinen Füßen zu erkennen ist, schon einige Zeit im Regen gestanden haben. Die Kälte und Anspannung sind im deutlich anzusehen, während seine New Yorker Pendants um einiges ruhiger und konzentrierter wirken. Der eigentliche Angriff läuft sehr ähnlich ab. Shozo läuft ebenfalls auf sein Opfer zu und fängt an zu schießen. Er trifft Doi auch, wird dann jedoch sogleich von dessen Leibwächtern festgehalten, was allerdings nur von kurzer Dauer ist, da er auf sie schießt. Die Begleiter werden ihrer eigentlichen Schutzfunktion also in beiden Filmen gerecht, auch wenn sie in „Battles without Honor and Humanity“ mehr tun, um ihren Schutzbefohlenen zu schützen, als Fredo dazu im Stande ist.

Während zu diesem Zeitpunkt der Angriff in „The Godfather“ schon zu Ende ist, verzögert sich dessen Abschluss in „Battles without Honor and Humanity“ durch die Flucht Doi, die Unbedachtheit Shozos und die anwesenden Leibwächter. Shozo muss dem schwer verletzten Doi noch nachlaufen und kann sein Vorhaben erst nach einigem zähen Ringen beenden. Jedoch stirbt das Opfer in beiden Filmen nicht am Tatort. Während Vito überlebt, stirbt Doi, und seine Familie ist danach so gut wie bedeutungslos. Die restlichen Familienmitglieder werden erst wieder durch die Rachegefühle Kanamuras reaktiviert.

Die Schauplätze der Szenen ähneln einander stark. So finden beide Attentate auf der Straße vor dem Büro einer Mafiafamilie statt. In „Battles without Honor and Humanity“ sind jedoch keine unbeteiligten Passanten oder Händler vorhanden, wie das bei „The Godfather“ der Fall ist. Dies ist jedoch vermutlich auf den Regen in dem japanischen Film zurückzuführen, der die Schlacht in ein noch dramatischeres Licht taucht. Ebenfalls scheinen die Straßen in beiden Filmen nicht sonderlich stark frequentiert zu sein, da keine vorbeifahrenden Autos zu sehen sind und auch in „The Godfather“ nur wenige Personen außerhalb des Geschehens zu sehen sind. Es handelt sich im jeweiligen Fall um einen guten Ort für einen Anschlag, falls man keine Unschuldigen in Mitleidenschaft ziehen und generell wenig Aufmerksamkeit erregen will.

Auf filmtechnischer Ebene zeigen sich deutlichere Unterschiede. Fukasakus Film nutzt in den Actionsequenzen seines Films eine Fülle an Reißschwenks, verkanteten Perspektiven, schnellen Perspektive- und Einstellungswechseln. Auf besagte Szene trifft dies ebenfalls zu. So ist die Kameraperspektive während der Einstellung auf den verletzten Leibwächter um 90 Grad gekippt und es folgen noch einige weitere angewinkelte Perspektiven. Auch während der Flucht Doi ist die Kamera ständig in Bewegung und das Geschehen wirkt durch den Einsatz von Handkameras sehr realistisch. Fukasakus Stil unterscheidet sich in dieser Hinsicht nicht nur von „The Godfather“, sondern darüber hinaus auch deutlich von den *ninkyō-eiga*.

“However, the images that appear on the screen are radically different from anything that had appeared before in yakuza films. Fukasaku adopted a visual style that was highly original and freed the yakuza film from the fixed perspective that creates heroes. In taking the yakuza film in a new direction, he was clearly influenced by cinema verité.”⁶⁷¹

Die Bildsprache von „The Godfather“ gestaltet sich konventioneller. Zwar ist die Schnittdichte ähnlich hoch, die Kamerabewegungen beschränken sich jedoch auf ein Minimum und auch die Kameraperspektiven sind weniger gewagt als in „Battles without Honor and Humanity“.

“The trilogy features a classical shooting style, what John Kane calls an "old-fashioned movie style." Coppola describes it as an approach" with no tricks." This means a stable camera, a style that favors mise en scène over montage, and a rhythm that is slow and deliberate. [...] This "cinema of time," to use Gilles Deleuze's term, focuses attention on people and objects rather than film techniques such as rapid cutting and fancy camera angles.”⁶⁷²

Auch unterscheiden sich die beiden Filme bezüglich ihrer Helligkeit. So wird „The Godfather“ von sehr dunklen Bildern beherrscht, während dies bei „Battles without Honor and Humanity“ hauptsächlich in Nachtszenen der Fall ist.

“The dark visual tone is also a ritualistic element in the trilogy. Willis created a stunning chiaroscuro, with dark backgrounds and half-lit faces. [...] Darkness is also used thematically. It characterizes the interior scenes, where business is conducted, while the outdoor scenes, especially celebrations, are in light-filled places where women and children operate. [...] The darkness is so extreme at times that it threatens visual comprehension. Yet it has a stunning impact and creates a wonderful intimacy with the characters. [...] The dark tonality is also beautiful, and its aesthetic appeal lifts it beyond mass media into a more consciously beautiful realm. Cinematically the tonality shows the influence of film noir.”⁶⁷³

⁶⁷¹ Torrance, „The nature of violence in Fukasaku Kinji's *Jingi naki tatakai*“, S. 392.

⁶⁷² Citron, „Operatic Style and Structure in Coppola's *Godfather Trilogy*“, S. 428-429.

⁶⁷³ Ebd., S. 434.

7 Analyse und Vergleich: „Outrage“ und „New World“

7.1 Takeshi Kitano

„Fukasaku reinvigorated the genre by giving it relevance to contemporary life. He updated the look and setting, yet the conventions of the genre remained the same: a single Yakuza wins out against overwhelming odds in a struggle with a rival gang. Fukasaku's gangsters wear suits, not kimonos, yet Kitano found much that was “unrealistic” in his predecessor's formula.“⁶⁷⁴

Takeshi Kitano wurde am 18.01.1947 in Tokio als jüngstes von vier Kindern geboren. Da dem Vater kein großer beruflicher Erfolg beschieden war und er sich wenig um seine Sprösslinge kümmerte, wurden sie hauptsächlich von ihrer Mutter erzogen. Die Erziehung war streng und es wurde von den Geschwistern verlangt, technische Studien zu verfolgen, was seine beiden Brüder auch taten.⁶⁷⁵ Kitano wollte sich dem nicht unterordnen, was dazu führte, dass er die Universität verließ und sich einige Zeit mit Gelegenheitsjobs durchschlug. 1972 begann er dann unter der Führung von Senzaburo Fukami eine Ausbildung zum Komiker in Asakusa, welches die Unterhaltungshochburg vor dem Zweiten Weltkrieg war.⁶⁷⁶ Unter anderem trat er damals in einem Strip-Theater namens France-za, in dem er auch als Liftboy arbeitete, auf.⁶⁷⁷ In diesem Club wurden Comedy-Einlagen zwischen Stripshows gezeigt, weshalb die zumeist betrunkenen Zuschauer die Komiker entweder ignorierten oder über alles lachten, was auf der Bühne zu sehen war:⁶⁷⁸

„[...] this audience later made its way into Kitano's films in the form of the awareness of the ‘essential violence’ of the audience/camera, which is a ‘machine that enjoys taking in what goes before it with disinterest’. Learning the violence of comedy from Asakusa audiences, Kitano made films that are ‘shot against the camera, against the violence itself that is inherent in the camera.’“⁶⁷⁹

Lange hielt sich Kitano in dieser fast schon feindlichen Umgebung nicht auf und gründete 1976 mit dem Komiker Kaneko Jiro das *manzai*-Duo „Two Beats“. Bei *manzai* handelt es sich um eine traditionelle japanische Stand-up-Comedy, bei welcher das Stück im Dialog zwischen zwei Komikern vorgetragen wird. Einer der beiden Darsteller übernimmt hierbei die seriöse Rolle (*tsukkomi*) und der andere die des Witzboldes (*boke*). In dieser Formation schlüpfte Kitano, welcher

⁶⁷⁴ McDonald, Keiko I., *Reading a Japanese Film. cinema in context*, Honolulu: University of Hawai'i Press 2006, S. 219

⁶⁷⁵ Vgl. Gerow, Aaron, *Kitano Takeshi*, London: British Film Institute 2007, S. 16.

⁶⁷⁶ Vgl. Ebd., S. 18.

⁶⁷⁷ Vgl. Abe, Kasho, *beat takeshi vs. takeshi kitano*, New York: Kaya Press 2005, S. XII.

⁶⁷⁸ Vgl. Gerow, *Kitano Takeshi*, S. 20.

⁶⁷⁹ Ebd.

den Witzbold darstellte, auch das erste Mal in seine zweite Persönlichkeit „Beat Takeshi“. Zunächst trugen sie die eher traditionellen Gags von Kaneko vor, als diese nicht zündeten, übernahm Kitano das Schreiben.⁶⁸⁰ Aufgrund der sich bald darauf einstellenden Erfolge und eines ersten TV-Auftritts 1975 wurden die beiden Stars des *manzai*-Booms in den 1970ern und 1980ern.⁶⁸¹ Da Kitano sich wenig um Konvention scherte, kamen die „Two Beats“ immer wieder in Konflikt mit Kritikern.

„That was the impression that Beat Takeshi offered at first: the radical, subversive, even offensive comedian who broke social taboos. Famous for his ‘poisonous tongue’ (*dokusetsu*), Beat Takeshi’s targets were those who had enjoyed respect in postwar society, like elderly and young women. PTA groups complained and the Two Beats sometimes got in trouble. Some on the left protested that they only targeted the weak and not the powerful in Japanese society.”⁶⁸²

Seine Fans und auch viele Kritiker sind jedoch der Ansicht, dass er die hässlichen Seiten der Gesellschaft, an die sich sonst niemand heranwagte, aufzeigte. Er brachte die Zuschauer zunächst in einen Schockzustand, aus dem sie sich aber im nächsten Moment durch ihr Gelächter befreiten. Dass er mit vielem durchkam, lag zum einem an seinem Charme, aber zum anderen an seinem kindlichen Gemüt⁶⁸³, welches auch immer wieder in seinen Filmen zum Ausdruck kommt. In den folgenden Jahren übernahm Kitano die unterschiedlichsten Rollen in verschiedenen TV-Shows, wie zum Beispiel das auch hierzulande bekannte Takeshi’s Castle, wo er einen Fürsten gibt. Des Weiteren schrieb er Romane und Zeitungskolumnen, trat in Werbungen auf, übernahm Rollen in TV-Filmen und wurde von 1990 bis 1995 jährlich zum beliebtesten TV-Star Japans gewählt.⁶⁸⁴

„Takeshi’s attraction and brilliance lies in his ability to become both the emperor-like detached presence that, in infantile capitalism, protected and authorised the space of play, as well as the ageless gaki, the model for that playfulness and the male equivalent of the shojo, the unproductive, adolescent girl who never grows up that many have theorised as the cornerstone Japan’s infantile popular culture in manga, anime, pop music and literature in the 1980s.”⁶⁸⁵

Nach seinem ersten Kinofilmauftritt 1981 spielte er zwei Jahre später an der Seite von David Bowie und unter der Regie von Nagisa Oshima in dessen Kriegsgefangenen-drama „Merry Christmas, Mr. Lawrence“⁶⁸⁶ einen japanischen Wärter. 1989 übernahm er schließlich die Regie bei dem

⁶⁸⁰ Vgl. Ebd., S. 21.

⁶⁸¹ Vgl. Abe, *beat takeshi vs. takeshi kitano*, S.XIII.

⁶⁸² Gerow, *Kitano Takeshi*, S. 23.

⁶⁸³ Vgl. Ebd., S. 24.

⁶⁸⁴ Abe, *beat takeshi vs. takeshi kitano*, S.XIII.

⁶⁸⁵ Gerow, *Kitano Takeshi*, S. 27.

⁶⁸⁶ *Senjō no Merī Kurisumasu*, Regie: Nagisa Oshima, JP/GB/NZ 1983.

Polizeidrama „Violent Cop“, das von Shochiku produziert wurde. Interessanterweise behielt er als Darsteller das Pseudonym „Beat Takeshi“ bei, während er als Regisseur seinen richtigen Namen Takeshi Kitano benutzte. Das japanische Publikum interessierte sich nicht sonderlich für Kitanos Kinoproduktionen und 1993 stellte sich sein vierter Film „Sonatine“, der schlechte Kritiken bekam, als großer finanzieller Flop heraus.⁶⁸⁷ In Frankreich, wo der Film nach langem Hin und Her mit Shochiku gezeigt werden durfte, entwickelte sich jedoch eine große Fangemeinde Kitanos. Als er schließlich 1997 mit „Hana-bi“⁶⁸⁸ einen Goldenen Löwen in Venedig und weitere Festivalpreise gewann, begann sein internationaler Aufstieg. Standish zu den Protagonisten in „Violent Cop“ und „Sonatine“:

“The star persona of the actor/director Kitano Beat/Takeshi, as developed in films such as *Violent Cop* (*Sono otoko, kyobo ni tsuki* [1989]) and *Sonatine* (1993), can be analysed as a transitional site where traditionally defined images of the heroic and masculinity, as per the *ninkyō* star Takakura Ken, are re-negotiated within the *mise-en-scène* of the dystopic post-1970s action/yakuza genre. [...] In both films, Kitano Beat/Takeshi exists on the margins of society as an anachronism in today’s individualistic and profit-orientated society.”⁶⁸⁹

Sein Oeuvre beschränkt sich nicht auf den Yakuza-Film, sondern beinhaltet neben *jidaigeki* wie dem Film „Zatoichi“⁶⁹⁰, einer Neuauflage der populären Filmreihe, auch Komödien wie „Kikujiros Sommer“⁶⁹¹. Er liefert jedoch regelmäßig Beiträge zum Yakuza-*eiga* ab; zuletzt „Outrage“ und „Outrage Beyond“⁶⁹². Takeshi Kitanos Filme zeichnen sich häufig durch sehr ruhige Passagen aus, die von plötzlicher und extremer Gewalt unterbrochen werden. Kitano spielt zumeist selbst die Hauptrolle in seinen Filmen und seine Charaktere fallen dabei durch ihre stoische Ruhe, ihre Gewalttätigkeit und ihren gehässigen Witz auf. Standish sieht in seinen Figuren eine Reminiszenz an Ken Takakura und in seiner filmischen Gewaltdarstellung eine Reflexion auf die brutalisierte Gesellschaft:

“Within the Takakura Ken traditions of stoic ‘masculinity’, he dominates his opponents by showing no fear of death and in his ability to withstand greater amounts of pain. [...] Kitano (Beat) Takeshi’s star persona is predicated on a spontaneous masculinity which draws on iconic meanings of stoicism and ‘reflexive masochism’ institutionalised in the 1960s through the star persona of such heroes as Takakura Ken and the 1950s idol Ishihara Yujiro. His extreme use of violence in his single-minded dealings with opponents is justified by the

⁶⁸⁷ Vgl. Abe, *beat takeshi vs. takeshi kitano*, S.XIV.

⁶⁸⁸ *Hana-bi*, Regie: Takeshi Kitano, JP 1997.

⁶⁸⁹ Standish, *A new History of Japanese Cinema*, S. 325.

⁶⁹⁰ *Zatoichi*, Regie: Takeshi Kitano, JP 2003.

⁶⁹¹ *Kikujiro no Natsu*, Regie: Takeshi Kitano, JP 1999.

⁶⁹² *Autoreiji Biyondo*, Regie: Takeshi Kitano, JP 2012.

violent society in which the films are set and the perceived degeneration of modern youth depicted in the films. Extreme situations call for extreme remedies.”⁶⁹³

7.2 „Outrage“

Mit „Outrage“ kehrte Takeshi Kitano nach zehnjähriger Pause zum Yakuza-*eiga* zurück, jenes Genre, in dem er einige seiner größten Erfolge feiern konnte. Sein letzter Beitrag war der Film „Brother“ aus dem Jahr 2000 gewesen, der von einem Yakuza handelte, der Japan verlassen musste und in Los Angeles ein neues Verbrechersyndikat aufbaute. „Outrage“ spielt hingegen wieder in Japan, genaugenommen in Tokyo, und handelt von einem mächtigen Syndikat, dessen *kaicho* seine Untergebenen gegeneinander ausspielt, um an deren Einkünfte und Gebiete zu kommen.

7.2.1 Inhalt

1. Exposition

(1.1) Die erste Szene zeigt ein Essen, zu welchem Sekuichi, der *kaicho* der Sanno-*kai*, einer Yakuza-Gruppe, welche die Metropolregion Tokyo beherrscht⁶⁹⁴, seine ihm unterstellten Bandenführer eingeladen hat. Unter ihnen ist auch Ikemoto, Boss der Ikemoto-Familie. Otomo, Boss der Otomo-Familie, nimmt nicht daran teil und wartet zusammen mit Ozawa, Unterboss der Ikemoto-Familie und Zweiter in deren Hierarchie, sowie einigen Untergebenen bei den Wagen vor dem Anwesen Kannais. Otomos Familie ist eine Nebenfamilie der Ikemoto-Familie, die wiederum eine Nebenfamilie der Sanno-*kai* ist. Nachdem das Treffen beendet ist, spricht Kato, *wakagashira* der Sanno-*kai* und rechte Hand Sekuichis, unter vier Augen mit Ikemoto. Sie sprechen über Murase, den Boss der Murase-Familie, mit dem sich Ikemoto im Gefängnis durch *sakazuki* verbrüdet hat. Anschließend spricht Ikemoto mit Ozawa und Otomo, zu dem er in einer *oyabun/kobun*-Beziehung steht. Er vermutet, dass Sekuichi verärgert über seine Verbindung mit Murase ist und bittet Otomo, ihm dabei zu helfen. Es folgt noch ein Gespräch zwischen Sekuichi, Kato und einigen Untergebenen. Sekuichi fordert, dass Ikemoto keine Drogen in seinem Gebiet zulassen soll, und meint, dass er sie vorführe und wie Idioten aussehen lasse. Während der anschließenden Autofahrt spricht Ikemoto mit Otomo. Er denkt, dass ihr *kaicho* die Freundschaft zu Murase nicht billige, da dieser nicht zur Sanno-*kai* gehöre. Otomo soll in Murases Gebiet ein Büro aufmachen und Auseinandersetzungen provozieren.

⁶⁹³ Standish, *Myth and Masculinity in the Japanese Cinema*, S. 190.

⁶⁹⁴ Vgl. Lormand, Richard, „Outrage. A Takeshi Kitano Film“, *Festival de Cannes*, 2010, www.festival-cannes.com/assets/Image/Direct/034779.pdf, Zugriff: 25.6.2014.

2. Otomo sucht die Konfrontation

(2.1) (00:07:56) Otomo sitzt zusammen mit dem Polizisten Kataoka, welcher den Plan, Streitereien mit Murase anzufangen, für problematisch hält, beim Mittagessen. Man erfährt während des Gesprächs, dass Kataoko früher ein Untergebener Otomos war, dass er von diesem Bestechungsgelder erhält und, nach Kataokos Gehen, dass die beiden früher zusammen geboxt haben.

(2.2) Izuka, ein Mitglied der Murase-Familie, versucht auf einem belebten Gehweg, einen Angestellten dazu zu überreden, in seine Bar zu kommen. Danach fordern er und weitere Murasa-Mitglieder einen übertrieben hohen Geldbetrag von einer Million Yen für ihre Dienste. Er weigert sich zu zahlen, sie bestehen allerdings darauf und schlagen ihm vor, sich Geld zu leihen, da er nicht ausreichend bei sich trägt. Izuka und der Mann gehen daraufhin in dessen Büro, welches sich als jenes von Otomo und der Angestellte als Otomo-Mitglied herausstellt. Als die beiden ankommen, warten dort Mizuno, Unterboss der Otomo-Familie, Ishihara, der *kakei* der Otomo-Familie, und noch weitere Otomo-Mitglieder auf sie. Mizuno bietet Izuka die eine Million Yen an, dieser lehnt jedoch ab, da der Betrogene zur Ikemoto-Familie gehöre. Mizuno zwingt Izuka, das Geld zu nehmen, und lässt ihn daraufhin laufen.

(2.3) Als Murase davon erfährt, schlägt er Izuka ins Gesicht und befiehlt seinem Unterboss und Rangzweitem Kimura, das Geld und Izukas abgeschnittenen Finger an Mizuno zu übergeben. Danach telefoniert Murase mit Ikemoto und bittet ihn, die Entschuldigung anzunehmen. Am nächsten Tag übergibt Kimura Otomo den Finger und das Geld und entschuldigt sich förmlich. Die anwesenden Otomo-Mitglieder wollen allerdings den Finger Kimuras. Als dieser sich weigert und die Situation als Lappalie abtut, fühlen sie sich erst recht beleidigt und fordern erneut seinen Finger als Entschuldigung. Er stimmt wutentbrannt zu, bekommt aber statt des für das *yubitsume* sonst üblichen *tanto* nur ein Teppichmesser. Obwohl sie sich weigern, die richtigen Utensilien zu stellen, versucht Kimura sich dennoch ein Fingerglied abzutrennen, scheitert jedoch daran. Als er die Anwesenden als Wahnsinnige bezeichnet, nimmt Otomo das Teppichmesser und zerschneidet Kimuras Gesicht. Daraufhin lässt er den Verletzten und Izuka gehen.

3. Intrigen

(3.1) (00:17:20) Murase gibt Kimura die Schuld an der verfahrenen Situation und klärt das Problem mit Ikemoto persönlich, der so tut, als ob er nichts von Otomos Plänen gewusst hätte. Nun fühlt sich Otomo hintergangen. Bei einem Gespräch zwischen ihm und seinen Männern vermuten sie, dass die Sanno-*kai* Murases Gebiete übernehmen will und sie dafür die schmutzige Arbeit leisten müssen. Murase will die Sache ruhen lassen und erkundigt sich nach seinen Aussichten, in die Sanno-*kai* aufgenommen zu werden, woraufhin er von Ikemoto erfährt, dass Sekuichi die Hälfte

seines Drogengeldes verlangt. Die Otomos schikanieren unterdessen die Murase-Mitglieder weiter. Kurz darauf schnappen sich Kimura und Izuka den Lockvogel der Otomo-Familie, verprügeln ihn und wollen Informationen über seinen Boss haben. Sie töten den Lockvogel und legen ihn vor das Büro Otomos.

(3.2) Sekuichi verlangt daraufhin von Ikemoto, offen gegen Murase vorzugehen, und sagt, dass Otomo die Verantwortung für das bisher Geschehene trägt. Darüber hinaus beschimpft er Kato, weil er nicht dafür sorgt, dass sich die Männer an die Regeln halten. Als Ozawa Otomo dies mitteilt und ihn zur Rede stellt, meint dieser, er würde sich um alles kümmern. Otomos Männer machen sich daraufhin auf die Suche nach Kimura und Izuka. Letzterer wird in einem Zug erschossen, als er versucht, die Stadt zu verlassen. Bei einem Treffen versichert Ikemoto Murase, dass sie nun quitt seien und sie sich beide bei Sekuichi entschuldigen können. Dieser nimmt die von reichlich Geld gestützte Entschuldigung von Murase an. Kato spricht noch mit Ikemoto und sagt, es solle ein Waffenstillstand geschlossen werden, die Situation sei aber noch nicht geklärt.

(3.3) Ikemoto bittet Otomo darauf, Murase eine kleine Lektion zu erteilen. Als Otomo Ikemoto auf seine brüderliche Verbindung anspricht, meint er, dies sei nur eine Formsache gewesen. Otomo und seine Leute überfallen Murase, als dieser beim Zahnarzt ist. Als dieser beteuert, er habe alles mit Sekuichi geklärt, meint Otomo, dass er ihn dabei aber übergangen habe, und verletzt Murase mit einem Zahnarztbohrer in dessen Mund. Als Murase daraufhin schwer verletzt zu Kato geht, behauptet er, Ikemoto habe nicht auf den Rat seines Vorsitzenden gehört. Murase solle sich bei Ikemoto entschuldigen und so tun, als wolle er sich aus dem Geschäft zurückziehen. Des Weiteren soll er seine regelmäßigen Zahlungen beibehalten. Ikemoto übernimmt nun die Gebiete von Murase. Kimura versucht ein Attentat auf Otomo zu verüben, scheitert, kann aber fliehen.

4. Otomo übernimmt Murases Gebiet

(4.1) (00:38:29) Kataoka erhält Bestechungsgeld von Kato und soll Otomo verhaften. Sekuichi verspricht Kato die Gebiete Ikemotos, sobald er diesen entlassen hat. Kataoka verhört Otomo auf dem Polizeirevier, fragt ihn, wieso Ikemoto die Gebiete von Murase übernommen habe, und spielt seinen anwesenden Kollegen eine harte Gangart gegen seinen Jugendfreund vor. Als diese den Raum verlassen haben, wird er gleich freundlich und bittet Otomo um Entschuldigung, woraufhin dieser ihn mehrmals schlägt, da er Kataokas doppeltes Spiel durchschaut hat.

(4.2) Die Otomos teilen den Drogendealern auf Murases ehemaligem Gebiet mit, dass diese nun für sie arbeiten würden. Von einem erhalten sie die Information, dass der Botschafter Gbanans in seinen Räumlichkeiten mit Drogen handelt, da die japanischen Behörden ihn dort aufgrund seiner diplomatischen Immunität nicht belangen können. Die Otomos verlangen nun von ihm, ein Spielcasino unter dem Denkmantel seiner Botschaft zu eröffnen. Sie wollen neue Räumlichkeiten

organisieren und bedrohen ihn mit einer Waffe, als er sich weigert, ihre Forderungen zu erfüllen. Der Diplomat stimmt zu, darüber nachzudenken. Schließlich bringen Otomos Männer noch die Zuhälter und Prostituierten auf Murases Gebiet unter ihre Kontrolle.

(4.3) Nach einer Feier zur Unabhängigkeit Gbanans nimmt eine der Prostituierten den Botschafter mit auf ein Hotelzimmer. Als er aufwacht, liegt sie mit aufgeschnittener Kehle neben einem blutigen Messer auf dem Bett. Mizuno und Ishihara sind anwesend und zeigen ihm einige Fotos, die ihn mit der Leiche zeigen. Damit haben sie ihn in der Hand und er stimmt ihren Plänen zu. Bei der bald darauf stattfindenden Eröffnungsfeier des Casinos sieht der Botschafter die vermeintlich tote Prostituierte wieder. Auch Ikemoto ist anwesend und erhält Kredit. Dies wird zum Problem, da er immer häufiger zu Gast ist und erhebliche Summen auf die Kosten Otomos verspielt. Ozawa ist bei Sekuichi, gibt diesem seinen Anteil an den Gewinnen und stellt ihm Ishihara als den Manager des Casinos vor. Der Vorsitzende spricht danach noch mit Ozawa unter vier Augen und meint, dass Ikemoto sich bald zurückziehen und Ozawa die Leitung der Familie übernehmen solle.

5. Probleme mit Ikemoto und Murase

(5.1) (00:56:06) Ikemoto kommt nun täglich in Otomos Casino, verspielt viel Geld und die anderen Gäste fühlen sich durch ihn bedroht. Als Otomo diesbezüglich mit ihm spricht und ihn auf die dadurch entstehenden Verluste aufmerksam macht, wird er von Ikemoto abgewiegelt. Auch der Botschafter macht Probleme und einen höheren Anteil an den Einnahmen. Daraufhin wird er zusammen mit einer Schlange in seinem Badezimmer eingesperrt und nimmt danach seine Forderungen wieder zurück. Die Einnahmen im Drogengeschäft gehen zurück, da eine andere Yakuza-Familie in das Gebiet der Otomos vorgedrungen ist. Diese benutzt ein Restaurant als Umschlagsplatz für ihre Geschäfte. Als Mizuno und weitere Otomo-Mitglieder den verantwortlichen Koch foltern, erfahren sie von ihm, dass Murase den dortigen Drogenhandel kontrolliert.

(5.2) Ikemoto will Murase töten, da er ihm nicht mehr nützt und seine Karriere gefährdet. Otomo weigert sich, seine Leute dafür herzugeben. Daraufhin verlangt Ikemoto, dass Otomo es selbst erledigen solle und beruft sich auf dessen Verpflichtungen ihm gegenüber als seinem *oyabun*. Infolgedessen tötet Otomo Murase und einige seiner Männer, als sie gerade in einer Sauna sitzen. Bald darauf verhört Kataoko Otomo erneut auf dem Revier, behauptet, einige Zeugen hätten seine Männer gesehen, und spielt wieder den harten Polizisten. Sekuichi erfährt von Kato, dass Otomo aus Mangel an Beweisen freigelassen wurde. Auf Sekuichis Befehl soll Kato Ikemoto dazu auffordern, Otomo hinauszuwerfen. Ikemoto telefoniert diesbezüglich mit Otomo und meint, ihr Vorsitzender könne es nicht dulden, dass Otomo Ikemotos Bruder getötet habe. Als Otomo sich auf Ikemotos Befehl beruft, behauptet dieser, dass Sekuichi sich nur an die Regeln halte und dass er

bald wieder aufgenommen werde. Des Weiteren will Ikemoto Otomos Gebiet an Ozawa übergeben. Otomo ist außer sich, da er dies alles auf die Befehle Ikemoto hin unternommen hatte und dafür nun mit Gebietsentzug bestraft wird. Er will den Anweisungen nicht Folge leisten, sich ein Fingerglied abschneiden und die Probleme persönlich mit Sekiuchi klären.

(5.3) Otomo spricht zunächst mit Kato. Dieser behauptet, *yubitsume* sei altmodisch und nütze ihm nichts, und wirft ihm vor, hinter dem Rücken seines *oyabun* mit Sekuichi sprechen zu wollen. Als Sekuichi und Otomo unter vier Augen sprechen, gibt dieser vor, der Befehl für Otomos Ausschluss sei von Ikemoto gekommen und dass er selbst nichts damit zu tun habe. Er verspricht Otomo die Übernahme der Familie, sobald Ikemoto Geschichte ist, und den Treueschwur. Otomo könne darüber hinaus mit Ikemoto machen, was er wolle, Ozawa solle aber verschont und zu seinem Stellvertreter gemacht werden. Danach gibt er ihm noch Geld und erwartet doppelt so viel wieder zurück.

6. Ikemotos Ende und die Auslöschung der Otomo-Familie

(6.1) (01:14:00) Ikemoto spielt wieder in Otomos Casino und verliert. Otomo kommt auf ihn zu, schlägt ihn, lässt ihn von einigen Männern in ein Hinterzimmer bringen und erschießt ihn dort. Ozawa lässt dies alles geschehen. Die Leiche verstecken sie in dem Wagen des Botschafters mit Diplomatenskennzeichen und vergraben sie anschließend am Stadtrand. Sekuichi verspricht Ozawa die Leitung der Ikemoto-Familie, nachdem er Otomo getötet und damit seinen Boss gerächt hat. Kato soll Ozawa dabei helfen. Auch Kataoko bekommt erneut Bestechungsgeld.

(6.2) Zunächst werden Otomos Fahrer und sein Leibwächter von einem als Polizisten verkleidetem Killer erschossen. Otomo will, dass Mizunu die Stadt verlässt, um den Ausgang des Krieges miterleben zu können. Kataoka trifft sich erneut mit Otomo beim Essen und erklärt ihm, dass er von Sekuichi ausgetrickst wurde. Er rät ihm, sich der Polizei zu stellen, bevor er getötet wird. Otomo ist über diesen Vorschlag sehr erzürnt, springt auf und bekommt einen Faustschlag von Kataoka ins Gesicht. Danach berichtet der Polizist Kato von dem aktuellen Zustand der Otomo-Familie. Kato lässt einen seiner Männer eine Handgranate in das Restaurant werfen, in dem sich Otomo und einige seiner Männer aufhalten. Otomo bleibt unverletzt, verliert aber drei seiner Familienmitglieder. Währenddessen lässt Ozawa vier von Otomos Leuten in dessen Büro erschießen. Auch Otomos Freundin wird ermordet. Nach und nach werden immer mehr Otomo-Mitglieder erschossen. Auch Mizuni wird regelrecht hingerichtet.

(6.3) Otomo trifft sich mit Kataoka und wirft ihm vor, ihn an Sekuichi verkauft zu haben. Er erfährt, dass fast alle seiner Untergebenen tot sind, und wird von Kataoka erneut gedrängt, sich zu der Polizei stellen. Er gibt nach und lässt sich festnehmen. Von Ozawa erfährt Sekuichi, dass alles erledigt wurde. Der Vorsitzende verspricht Ozawa, mit ihm das *sakazuki*-Ritual durchzuführen und

bestätigt seine Übernahme der Ikemoto-Familie. Als Ozawa sich zum Gehen wendet, wird er von Kato erschossen. Daraufhin dreht er sich zu Sekuichi, zückt eine andere Pistole und erschießt ihn sowie ein weiteres anwesendes Mitglied ihrer Familie. Er legt die eine Pistole in die Hände Ozawas und wartet auf das Eintreffen seiner Untergebenen, die grillend auf einem anderen Teil des Anwesens standen. Er behauptet, Ozawa hätte ihren Boss getötet und wäre daraufhin von ihm erschossen worden. Unterdessen sticht Kimura mehrmals auf den im Gefängnishof sitzenden Otomo ein. Kato ist nun der Vorsitzende der Sanno-*kai* und Ichihara hat sich ihm in einer offensichtlich bedeutenden Position angeschlossen. Von Kataoka erfahren sie, dass Otomo im Gefängnis getötet wurde. Des Weiteren stellt der Polizist ihnen seinen neuen Kontaktmann vor und erzählt von seiner Beförderung.

7.2.2 Analyse

„Outrage“ zeigt die Sanno-*kai* als eine von Geld- und Machtgier getriebene Organisation, in der Mord und Verrat an der Tagesordnung stehen. Im Gegensatz zu anderen Yakuza-Filmen gibt es hier eigentlich keinen einzigen Sympathieträger und die Bosse benützen die Yakuza-Traditionen zu ihrem eignen Vorteil, ohne auf ihre Untergebenen Rücksicht zu nehmen. Ähnlich wie Yamamori spielt Sekuichi seine Männer gegeneinander aus, um schlussendlich alle Pfründe an sich zu reißen. Er macht sich in keiner Szene selbst die Finger schmutzig und scheint über den Dingen zu stehen. Als Vorsitzender einer der mächtigsten Yakuza-Gruppen des Landes ist er unantastbar.

Der Gut/Böse-Konstellation der alten *ninkyō-eiga* steht „Outrage“ völlig konträr gegenüber. Die Sanno-*kai* gestaltet sich noch unmoralischer als die Yamamori-Familie. Standen deren *oyabun* zumindest einige Mitglieder gegenüber, die versuchten, das Beste für ihre Untergebenen zu erreichen, so führen die Gefolgsleute Sekuichis allesamt ihre Befehle aus, ohne darüber nachzudenken. Sie stellen *giri* vollkommen über *ninjo* und nutzen, wenn möglich, ihr *oyabin/kobun*-Verhältnis aus, um alles von ihren Kinder und Brüdern zu bekommen. Dies ist auch das Verhängnis von Otomo, der des Öfteren in einen *giri/ninjo*-Konflikt in Bezug auf seinen *oyabun* Ikemoto gerät. Immer wieder wird er als Yakuza alter Schule bezeichnet, was hauptsächlich auf seine zunächst unerschütterliche Treue zu Ikemoto zutrifft, dessen Befehle und Wünsche er ohne nachzufragen befolgt. Diese Treue zeigt sich allerdings bei einem Großteil der Yakuza ihrem direkten Vorgesetzten gegenüber.

Diese Treue und absolute Hörigkeit sind es auch, die viele der Akteure letztendlich in den Untergang treiben. Kato und Ikemoto führen jeden Befehl Sekuichis aus, ohne diesen zu hinterfragen oder die Folgen abzuwägen. Während man bei Kato gelegentlich das Gefühl bekommt, dass er in einem moralischen Dilemma steckt, so verrät Ikemoto zunächst seinen Bruder Murase und dann Otomo, ohne zu zögern. Dies geschieht allerdings auch deshalb, weil er von Sekuichi in

eine ausweglose Situation gebracht wurde, die es ihm unmöglich machte, anders zu handeln, ohne seinen Vorsitzenden vor den Kopf zu stoßen. Was man Sekuichi zunächst als Wankelmütigkeit auslegen kann, macht spätestens bei der Auslöschung der Otomo-Familie Sinn. Ihm gelingt es, zwei Familien zu zerstören und deren Gebiete zu übernehmen, ohne selbst jemals in Gefahr gekommen zu sein. Auch gibt sich Sekuichi nach außen hin stets gerecht und gutmütig. Nur bei Kato zeigt er sein wahres Gesicht, was diesen wiederholt in die bereits erwähnten moralischen Zwickmühlen bringt. Dass Sekuichi jedem seiner in Abhängigkeit zu ihm stehenden Untergebenen etwas anderes erzählt und sie gegeneinander ausspielt, stößt auch seiner rechten Hand sauer auf. Darüber hinaus behandelt der Vorsitzende Kato nur mit wenig Respekt. Dies alles und seine persönliche Gier nach Macht führen dazu, dass er seinen *oyabun* letzten Endes tötet. Eine Tat, die in einem *ninkyō-eiga* beinahe undenkbar scheint.

Es haben fast keine der traditionellen Verbindungen in „Outrage“ Bestand. So lässt Ikemoto seinen Bruder Murase töten, Ozawa verrät und Otomo tötet seinen *oyabun*. Während Erstere dies aus Machtgier tun, ermordet Letzterer seinen Boss, weil er mit dessen Intrigen nicht mehr zurechtkommt und darin seinen letzten Ausweg sieht.

Die einzige gegnerische Yakuza-Gang ist jene Murases. Deren Boss möchte sich allerdings lieber heute als morgen der Sanno-*kai* anschließen, was es eigentlich verunmöglicht, diese als Feind der Sanno-*kai* zu betrachten. Die Murase-Familie ist das erste Opfer der Intrigen Sekuichis. Hier wird auf eine auch in der Realität vorhandene Doppelzüngigkeit der Yakuza angespielt, was den Verkauf von Drogen betrifft. Sekuichi will vordergründig nichts mit Drogen zu tun haben und bezeichnet dies auch als einen Grund für das Vorgehen gegen Murase. Allerdings besteht er auf regelmäßigen Zahlungen aus deren Handel, die Murase den Weg in die Sanno-*kai* ebnen sollen. Und nach der Übernahme der Gebiete übernimmt Sekuichis Gruppe die Kontrolle des Drogenhandels und der Prostitution in Murases ehemaligen Gebieten. Das Brechen von Traditionen und von moralischen Konventionen wird hier zum Anlass genommen, eine Familie auszulöschen und sich deren lukrative Geschäfte anzueignen.

Überhaupt gehen die Yakuza in „Outrage“ allen von der Gesellschaft verpönten Tätigkeiten nach, die ihnen vorgeworfen werden. So wollen Murases Leute gleich zu Beginn des Films einen zunächst arglos scheinenden Angestellten durch einen Betrug und darauf folgende Gewaltandrohung ausnehmen. Es folgen Drogenhandel, Prostitution, Glücksspiel, Erpressung und Mord. Takeshi Kitano hierzu:

“Then again I’m not too keen on depicting traditional yakuza from the late 19th to early 20th century either -- dice gambling and all that. So I went for something in-between. I’m interested in their recent past when they use firearms and shoot each other and make money from

protecting bars and pubs. The goal is to get more money and power. Since they fight to win, they have to one-up the others by any means necessary. They're not about playing fair or being nice. We never know who will be the last to survive."⁶⁹⁵

Man bekommt auch einen Eindruck von der Funktionsweise der großen Yakuza-Gruppen, wie zum Beispiel der Yamaguchi-*gumi*, und ihrer Aufteilung in Haupt- und Nebenfamilien. So ist der *oyabun* der Hauptfamilie Sekuichi der unumschränkte Herrscher, sozusagen der Boss der Bosse, und alle ihm untergebenen Bandenchefs müssen ihm Tribut zollen. Allerdings sieht man an der Otomo-Familie die weitere Verzweigung dieser Struktur. Otomo ist nicht direkt Sekuichi, sondern Ikemoto unterstellt, der wiederum seine eigene Nebenfamilie hat. So untersteht das Büro, welches Otomo in Murases Gebiet eröffnet, eigentlich der Ikemoto-Familie, die wiederum der Sanno-*kai* untersteht, und auch das dort aufgestellte *daimon* verweist auf die Hauptfamilie. Der Untergebene ist seinem direkten Vorgesetzten immer Tribut schuldig und muss Teile seines Verdienstes an diesen abgeben. Murase, der außerhalb der Sanno-*kai* steht, versucht mit viel Geld und der Verbindung zu seinem Bruder Ikemoto ein Teil von diesem mächtigen Bündnis zu werden.



Abbildung 99: Daimon in Otomos Büro.

Abbildung 100: Daimon in Sekuichis Anwesen.

Einige Yakuza-Rituale werden ebenfalls gezeigt. So wird Kimura von Otomos Leuten zum *yubitsume* mit einem Teppichmesser gezwungen, was aufgrund seiner Beschaffenheit dazu völlig ungeeignet ist. Sie führen diese Tradition dadurch ad absurdum und wollen Kimura dadurch der Lächerlichkeit preisgeben. Dennoch wird es von einigen Yakuza des Films als probates Mittel der Entschuldigung angesehen. Als Otomo allerdings sein abgeschnittenes Fingerglied zu Sekuichi bringen will, wiegelt ihn Kato mit der Begründung ab, dass diese Tradition altmodisch sei und es ihm in der heutigen Zeit nur wenig nütze, sich selbst zu verstümmeln.

Anders als in „Battles without Honor and Humanity“ oder „Brutal Tales of Chivalry“ zeigt „Outrage“, in der Person Kataokas, auch einen Polizisten in einer wichtigen Rolle. Dieser wird nicht weniger korrupt, intrigant und hinterhältig als die Yakuza dargestellt. So wird er in der Fortsetzung „Outrage Beyond“ von 2012 der wichtigste Antagonist, der diesmal selbst die Gangster

⁶⁹⁵ Lormand, „Outrage“.

gegeneinander ausspielt. Kitano geht hier auf ein existierendes Problem ein, da viele Polizisten, auch wenn sie das organisierte Verbrechen nach außen hin ächten, immer noch Beziehungen zu Mitgliedern der Unterwelt haben. Auch sind keine rechtlichen Konsequenzen für das viele Morden ersichtlich. Während in den beiden anderen Filmen Mörder stets von der Polizei verhaftet und zu Gefängnisstrafen verurteilt wurden, so scheinen die Yakuza in „Outrage“ über den Gesetzen zu stehen und werden für ihre Taten meistens nicht belangt. Otomo wird auch nur deshalb verhört, weil Kataoka von Sekuichi dafür bezahlt wurde.

Wie die meisten Filme Takeshi Kitanos enthält auch „Outrage“ viele Gewaltakte, die oft explizit gezeigt, aber auch im Off verborgen werden. So sieht man bei der Tötung Murases nur Otomos Oberkörper, während die Kamera bei dem Angriff auf das Otomo-Büro die Opfer zeigt.



Abbildung 101: Die Ermordung Murases.

Abbildung 102: Angriff auf das Büro.

Außerdem lässt er viele seiner Figuren auf ungewöhnliche Art sterben, was ebenfalls auf Tode in einigen seiner früheren Produktionen zutrifft. So wird Mizuno zum Beispiel in einem fahrenden Auto erhängt.



Abbildung 103: Ermordung Mizunos.

Abbildung 104: Ermordung Mizunos.

Oft ist die Gewalt sehr extrem und nur schwer zu ertragen wie bei der Folter Murases mittels eines Zahnbohrers oder dem Stechen von Essstäbchen in das Ohr des Kochs, der Murases Drogen verteilt. Kitano hierzu:

“[...], I intentionally shoot violence to make the audience feel real pain. I have never and I will

never shoot violence as if it's some kind of action video game.”⁶⁹⁶

7.2.3 Wichtige Figuren

Otomo:

Äußeres/Körper: Unterdurchschnittliche Größe, schlank; manchmal ein verschmitztes Lächeln auf den Lippen; aggressives, aber auch unterwürfiges Auftreten.

Alter: Mitte 50.

Sozialer Status: Boss der Otomo-Familie, einer Nebenfamilie der Ikemoto-Familie und der Sannokai. *Kobun* von Ikemoto.

Wesentliche Persönlichkeitseigenschaften:

1. Treu gegenüber seinem *oyabun* Ikemoto.
2. Befolgt Ikemotos Befehle, ohne die Folgen abzuwägen.
3. Geht sehr gewaltsam gegen Gegner vor.
4. Begeht mehrere Morde.
5. Wird als Yakuza alter Schule angesehen, der sich an deren Traditionen und Regeln hält.
6. Befreundet mit einem Polizisten, den er als Rangniedereren betrachtet.
7. Will seine Männer ab einem gewissen Punkt nicht mehr für Ikemotos Ziele missbrauchen lassen.

Giri/ninjo/jingi:

Otomo wird während des Films als Yakuza alter Schule bezeichnet, der sich an Regeln hält, die außer Mode geraten sind. Dies äußert sich einerseits durch seine anfängliche Loyalität und den bedingungslosen Gehorsam gegenüber Ikemoto. An den Intrigen gegen Murase nimmt er auch nur wegen der *giri*-Verpflichtungen zu seinem *oyabun* teil. Er geht hierbei mit großer Brutalität und Rücksichtslosigkeit vor und schreckt vor Folter, Mord und der Demütigung seiner Gegner nicht zurück. *Ninjo* zeigt er erst, als er sich von Ikemoto löst, zu diesem Zeitpunkt ist es aber schon zu spät für einen Ausweg. Allerdings geschieht dies auch wegen *giri* zu Sekuichi, was Otomos eigenen Willen wiederum relativiert. Er zeigt keinerlei Mitgefühl für Schwächere, sondern geht gezielt auf diese los, um seine Ziele zu erreichen, zum Beispiel bei der Erpressung des Diplomaten, der beinahe zu einer Art Sklave der Otomo-Familie und andauernden Gängelungen unterworfen wird. Mit der in *jingi* beinhalteten Ritterlichkeit haben seine Handlungen nur wenig zu tun. So ist er in dieser Hinsicht auch kein Yakuza alter Schule, die sich ja den Schutz der Unterdrückten auf die

⁶⁹⁶ Lormand, „Outrage”.

Fahne geschrieben haben. Otomo ist ganz und gar ein Gewaltmensch, der seine Yakuza-Ehre durch die Treue zu seinen Vorgesetzten definiert. Seine Männer scheinen ihm allerdings wichtig zu sein. Zunächst verweigert er Ikemoto weitere Zugriffe auf sie und fordert einige seiner Untergebenen auf zu fliehen, als klar ist, dass sie von der Sanno-kai gejagt werden.

Gaman:

Gaman zeigen Otomo und seine Männer nur selten. Sie lassen sich nichts gefallen und schlagen meist sofort zu, wenn sie in Bedrängnis sind. Seine Schmerzunempfindlichkeit zeigt Otomo während des *yubitsume*, welches er ohne erkennbare Pein durchführt. Auch erträgt er die Beleidigungen Katos und viele weitere ungerechtfertigte Aktionen gegen ihn mit Fassung. Die Entscheidung, ins Gefängnis zu gehen, ist seine letzte Chance zu überleben, und er nützt sie. Er stirbt keinen heroischen Tod, um durch diesen seine Männer und seine Ehrverletzung mit einer Verzweiflungstat zu rächen, sondern flüchtet sich in den Schutz der von ihm verachteten Polizei und macht sich somit wiederum zu einem Untergebenen Kataokas. Hier ist Otomo Realist und versucht keine Gerechtigkeit walten zu lassen, wie dies die *ninkyō-eiga*-Helden taten.

Nihilismus:

Vom japanischen Nihilismus ist Otomo weit entfernt, wenn man seine Vorgesetzten als die Obrigkeit betrachtet. Er steht ganz und gar ihm Dienste seiner Hauptfamilie und bekämpft sie auch nicht, als er das doppelte Spiel Sekuichis durchschaut hat.

Ikemoto:

Äußeres/Körper: Durchschnittliche Größe, schlank; sehr nüchterner Gesichtsausdruck, der es schwer macht, seine wahren Intentionen zu erkennen.

Alter: Mitte 60.

Sozialer Status: Wohlhabender Boss der Ikemoto-Familie, einer Nebenfamilie der Sanno-kai.

Oyabun von Ikemoto und *kyōdaibun* von Murase.

Wesentliche Persönlichkeitseigenschaften:

1. Seine Verbindung zu Murase entsteht im Gefängnis und ist, wie Ikemoto später behauptet, den Umständen geschuldet.
2. Wird von Sekuichi gezwungen, gegen seinen Bruder vorzugehen, und hat damit nur wenig moralische Probleme.
3. Nutzt seinen Status und seine Macht als *oyabun* gegenüber Otomo aus, um alles von diesem zu bekommen, was er will.
4. Ist vornehmlich an Geld und Macht interessiert.

5. Schert sich nicht um die Folgen, die Otomos Handeln für ihn und seine Familie hat.

Ikemoto ist eine Art zweiter Antagonist neben Sekuichi. Er führt dessen Befehle wegen *giri*, ohne zu fragen aus, und nutzt sein Verhältnis zu Otomo aus, um diesen zu zwingen, die schmutzige Arbeit zu erledigen. Durch das Einspannen der Otomo-Familie erhofft sich Ikemoto, von Kämpfen und eventuell negativen Folgen verschont zu bleiben. Auch kann er nicht offen gegen seinen Bruder vorgehen, da dies die Yakuza-Regeln verbieten. Otomo verliert zwar einen Mann, kann aber von dem Machtzuwachs Ikemoto letzten Endes auch profitieren. Er übernimmt das Gebiet Murases im Auftrag Ikemotos, muss diesem aber Abgaben zahlen und ihn in seinem Casino mit Geld versorgen. Ikemoto selbst macht sich nie die Hände schmutzig und auch seinem Bruder Murase lügt er ständig etwas vor. Seine Beschwichtigungen gegenüber Murase und das Versprechen, ihm die Sanno-kai-Aufnahme zu ermöglichen, sind nur ein Mittel, um die Wogen zu glätten und es Otomo zu erleichtern, gegen die Murase-Familie vorzugehen. Ikemoto selbst ist allerdings auch nichts anderes als eine Marionette Sekuichis, was ihm allerdings auch schnell bewusst wird. Dies ist ein weiterer Grund für die Beauftragung Otomos und Teil von Ikemotos nicht aufgehendem Plan, Sekuichi zufriedenzustellen, selbst Macht zu gewinnen und nichts dafür tun zu müssen.

Katoka:

Äußeres/Körper: Unterdurchschnittliche Größe, schlank; ist meistens freundlich und unterwürfig im Umgang mit den Yakuza.

Alter: Mitte 50.

Sozialer Status: Polizist mittleren Rangs, der sich mit den Yakuza auseinandersetzt. Wird in der Folge von Otomos Verhaftung befördert.

1. Verhält sich zunächst unterwürfig in der Beziehung zu Otomo. Sobald dieser seinen Einfluss verliert, tauschen sie die Rollen.
2. Stets freundlich und zuvorkommend.
3. Durchschaut das doppelte Spiel Sekuichis schnell und erhält sowohl von diesem als auch von Otomo Bestechungsgelder.

7.3 „New World“

„New World“ handelt von dem verdeckten Polizisten Lee Ja-Sung, der in die größte südkoreanische Verbrecherorganisation Goldmoon eingeschleust wurde. Die Kkangpae genannten Gangster sind das südkoreanische Pendant zu den japanischen Yakuza. Der Film, unter der Regie von Park Hoong-Jung, stammt aus dem Jahr 2013 und ist somit etwas aktueller als „Outrage“.

7.3.1 Inhalt

1. Exposition

(1.1) Lee Ja-Sung, ranghohes Goldmoon-Mitglied und verdeckter Ermittler, sowie einige seiner Untergebenen, unter ihnen seine rechte Hand Suk-mu, foltern einen vermeintlichen Spitzel der Polizei, der ihre Organisation unterwandert haben soll. Dieser beteuert, unschuldig zu sein, und wird letzten Endes durch die erzwungene Einflößung flüssigen Betons getötet. Die Gangster werfen den Mann schließlich in einem einbetonierten Fass von einem Boot aus ins Meer. Es folgt eine Nachrichtensendung den Vorsitzenden Gooldmoons, Seok Dong-Chool, betreffend, der vor Gericht stand und aufgrund mangelnder Beweise freigesprochen wurde. Auf dem Weg zu seiner Geliebten wird die Limousine Seoks von einem LKW gerammt. In einem Auto neben der Limousine war Lee Joong-Goo, die Nummer Vier von Goldmoon, zu sehen.

(1.2) Lee Ja-Sung trifft im Krankenhaus ein, wo bereits viele Goldmoon-Mitglieder warten. Auch Lee Joong-Goo ist anwesend. Der Boss des Shanghai-Zweigs und Nummer Drei von Goldmoon, Jung Chung, trifft am nächsten Morgen per Flugzeug ein. Lee Ja-Sung holt seinen unmittelbaren Vorgesetzten, der ihn als Bruder betrachtet, vom Flughafen ab und sie fahren zusammen ins Krankenhaus. Jung Chung bezweifelt, dass es ein Attentat war. Nach einiger Wartezeit im Krankenhaus erfahren sie vom behandelnden Arzt, dass Seok gestorben ist.

(1.3) Bei der Beerdigung sind einige Polizisten anwesend, die in einem geparkten Wagen Fotos und Notizen machen. Lee Joong-Goo schlägt mit einem Golfschläger eine Fensterscheibe ein, nimmt ihnen den Fotoapparat ab und wirft ihn auf den Boden. Der Vorgesetzte der Polizisten, Sektionschef Kang Hyung-Chul, taucht auf und spricht mit Lee Joong-Goo. Er beleidigt die Gangster und verlangt Geld für die Kamera, welches er auch bekommt.

2. Regelung der Nachfolge

(2.1) (00:16:08) Bei einer Konferenz zweier hoher Polizei-Offiziere wird die Lage Goldmoons besprochen. Goldmoon ist eine Verbindung der Clans Jaebum, Jeil und Northmoon, was es zu der größten Verbrecherorganisation Südkoreas macht. Man erfährt, dass sich das Konglomerat in allen möglichen Wirtschaftsbereichen etabliert und den Umfang eines mittelgroßen Konzerns angenommen hat. Der rangniedere Offizier Direktor Ko ist der Meinung, dass sie jetzt, da die Führungsfrage ungelöst ist, etwas unternehmen müssen, um die Macht Goldmoons einzudämmen und die Organisation unter ihre Kontrolle zu bringen. So wollen sie die Wahl des Nachfolgers Seoks beeinflussen. Der erste Kandidat ist Jung Chung, ehemaliger Anführer von Northmoon, Chef des Baugewerbes, Kontaktperson zu den Triaden und dritter in der Rangfolge. Dennoch ist er die wahrscheinlichste Wahl, da er den ertragreichsten Wirtschaftszweig Goldmoons kontrolliert. Der zweite Kandidat ist Lee Joong-Goo, ehemalige Nummer zwei von Jaebum, dem mächtigsten Clan,

und nun Nummer Vier in der Rangfolge, da er von Jung Chung überholt wurde, was zu anhaltenden Konflikten zwischen den beiden führt. Er kontrolliert den Unterhaltungszweig und die Kreditvergabe Goldmoons. Der dritte und letzte Kandidat für die Nachfolge ist Jang Soo-Ki, die offizielle Nummer Zwei von Goldmoon und ehemaliger Boss von Jeil. Dies ist aber nur reine Formalität, da er nicht in das Tagesgeschäft des Syndikats involviert ist. Ko erhält von seinem Vorgesetzten grünes Licht, um die Nachfolge Goldmoons zu regeln.

(2.2) Lee Ja-Sung spielt das Brettspiel Go mit Shin-Woo, seiner Kontaktperson zur Polizei. Er hofft, dass seine Aufgabe bei Goldmoon bald erledigt ist, erfährt aber von ihr, dass er neue Befehle erhalten hat. Daraufhin fährt er zu einem geheimen Treffpunkt, um sich dort mit seinem Vorgesetzten Kang zu sprechen. Lee Ja-Sung war der Ansicht, dass sein Job erledigt sei, sobald Seok aus dem Verkehr gezogen wurde. Kang entgegnet, dass dies nicht vor Gericht, sondern durch Mord geschah und er weiterhin benötigt wird, um die Nachfolge Goldmoons zu beeinflussen. Als Lee Ja-Sung meint, er wolle dennoch aussteigen, schlägt ihm Kang ironisch vor, ganz zur Seite der Gangster zu wechseln, da ihm dies ein weitaus besseres Leben ermögliche, und fragt noch beiläufig, was geschehen würde, falls die Gangster herausfänden, wer er wirklich sei. Nach einigen Wortgefechten gibt Lee Ja-Sung nach und Kang ist der Meinung, dass er die wenigen Wochen bis zur Nachfolgeregelung noch überstehen werde, da er nun schon acht Jahre dabei sei. Er soll Jung, so gut es geht, unterstützen und danach seinen versprochenen Überseeauftrag bekommen. Zuletzt gibt Kang Lee Ja-Sung noch einige Geschenke, weil dessen Frau schwanger ist. Dieser wirft sie weg, weil er der Meinung ist, dass Kang zu viel über sein Leben weiß.

(2.3) Bei einem Treffen der Vorstandsmitglieder Goldmoons wird die Nachfolge besprochen und Jang Soo-Ki schlägt eine baldige Abstimmung vor. Jung Chung und Lee Joong-Goo stimmen dem zu. Jung Chung muss für einige Tage nach Shanghai und überträgt Lee Ja-Sung die Leitung seines Büros während dieser Zeit. In der Garage des Firmengebäudes erschreckt Lee Joong-Goo Jung Chung und seine Leute, indem er in einem Auto mit Vollgas auf sie zufährt und kurz vor dem Aufprall stoppt. Nach einigen gegenseitigen Beleidigungen fährt Lee Joong-Goo weiter und Jung Chung ist von der Tatsache beeindruckt, dass sich Lee Ja-Sung zwischen ihn und den Wagen gestellt hatte.

3. Lee Joong-Goo wird verhaftet

(3.1) (00:32:28) Kang sitzt im Büro seines Vorgesetzten Ko. Die beiden unterhalten sich über Goldmoon, die Reaktionen der anderen Gangs und Lee Ja-Sung. Kang soll in dieser wichtigen Zeit nicht die Kontrolle über ihn verlieren. Lee Ja-Sung ist wieder bei Shin-Woo und man erfährt, dass er die Akte über Lee Joong-Goo von Jung Chung auf ihren Computer hochgeladen hat. Diese beinhaltet Informationen über Verbrechen Lee Joong-Goos, die ihn vor Gericht bringen und somit

auszuschalten sollen. Lee Ja-Sung ist jedoch der Ansicht, dass dies nicht ausreichen werde. Darüber hinaus fragt er, wer der anderen Polizeispitzel in Goldmoon sei und wie der genaue Plan der Polizeiführung aussehe. Shin-Woo behauptet, nichts darüber zu wissen. Lee Ja-Sung beklagt sich über den Mangel an Vertrauen und behauptet, dass ihm die Gangster mehr vertrauen als die Polizei. Er bekommt einen Wutausbruch, gibt danach seinen Statusbericht, der Jungs Abflugzeit beinhaltet, ab und geht.

(3.2) Lee Joong-Goo trifft in einem in Bau befindlichen Hochhaus, welches er als Büro nutzt, einige Vorstandsmitgliedern die ihre Ursprünge im Jaebum-Clan haben. Er wirft ihnen vor, auf Jungs Seite zu sein, was sie bestreiten und ihm versichern, bei der Abstimmung auf seiner Seite zu sein, was ihn in seiner Sicherheit, diese zu gewinnen, bestärkt. Als sie ihn noch auf eine finanzielle Zuwendung ansprechen, meint Lee Joong-Goo, dass er sie dafür nicht töten werde. Währenddessen bringt Lee Ja-Sung Jung zum Flughafen, der sich schlecht fühlt, ihn in der jetzigen Situation alleine zu lassen. Als er an der Passkontrolle vorbei ist, wird Jung von der Polizei in Gewahrsam genommen und von Kang verhört. Dieser zeigt ihm die Akte über Lee Joong-Goo und Jung erkennt, dass die Polizei ihn unterstützen will. Auch stellt er durch die Akte fest, dass dieses Material von Goldmoon stammt, und schließt daraus, dass noch Spitzel in seiner Organisation vorhanden sind. Die Tatsache, dass die Polizei genau wusste, wann er abfliegen wird, bestärkt ihn darin. Jung erklärt sich dennoch mit der Zusammenarbeit einverstanden. Seinen Anwalt beauftragt Jung kurz darauf, mehr über Kang in Erfahrung zu bringen und einige spezielle Killer aus Yanbian anzuheuern.

(3.3) Lee Joong-Goo sitzt mit einigen Untergebenen beim Essen, unterhält sich mit ihnen über Jang und befiehlt, dass alle Vorstandmitglieder, die mit ihm in Kontakt sind, überwacht werden sollen. Kurz darauf treffen einige Polizisten unter Kangs Führung ein und verhaften Lee Joong-Goo auf der Grundlage der von Lee Ja-Sung übermittelten Informationen. Lee Joong-Goo verdächtigt sogleich Jung als den Informanten. Kang ruft Lee Ja-Sungs Frau an, die diesen für ihn überwacht. Sie macht dies, weil er ihrem bereits toten Vater das Gefängnis ersparte, will aber die Zusammenarbeit jetzt beenden. Er droht ihr damit, Lee Ja-Sung ihre Funktion preiszugeben, falls sie keine Informationen mehr über ihn liefert, was ihr keine andere Wahl lässt als weiter zu spionieren.

4. Enttarnung und Ermordung weiterer Spitzel

(4.1) (00:56:36) Jung besucht nach seiner Rückkehr nach Südkorea Lee Joong-Goo im Gefängnis. Lee Joong-Goo verdächtigt ihn, für seine Verhaftung verantwortlich zu sein, Jung geht allerdings nicht darauf ein. Zu guter Letzt werfen sich die beiden noch gegenseitig vor, für den Tod Seoks verantwortlich zu sein. Jung trifft sich darauf mit Kang und will ihm ein Geldgeschenk überreichen, dieser nimmt es jedoch nicht an. Kang will stattdessen, dass Jung von nun an seine Befehle befolgt. Jung sagt, dass er bald von ihm hören werde, und geht. Zurück im Auto erhält Jung die

persönlichen und beruflichen Akten über Kang von seinem Anwalt und setzt nach deren Durchsicht die Yanbian-Killer auf Shin-Woo an.

(4.2) Lee Ja-Sung trifft sich mit Jung in dem Lagerhaus, wo er den Spitzel zu Beginn des Films foltern und töten ließ. Jung hat Shin-Woo von den Yanbian-Killern entführen, foltern und in ein Fass stecken lassen. Als Lee Ja-Sung sie sieht, ist er schockiert und vermutet, aufgefliegen zu sein. Jung konnte bisher allerdings nichts von ihr in Erfahrung bringen. Aus den Akten Kungs hat er neben der wahren Identität Shin-Woos erfahren, dass Suk-mu ein Spitzel ist, und tötet ihn. Über Lee Ja-Sung selbst stand jedoch nichts in den Akten. Bevor die Yanbian-Killer Shin-Woo weiter misshandeln können, wird sie von ihm erschossen.

(4.3) Währenddessen spricht Kang mit Lee Joong-Goo und lässt durchblicken, dass Jung ihn verraten hat. Er lässt daraufhin einen seiner Untergebenen zu sich kommen, um gegen Jung vorzugehen. Lee Ja-Sung trifft sich mit Kang in Shin-Woos Haus und will von ihm wissen, wie Jung dies alles erfahren konnte. Kang bestreitet, etwas damit zu tun zu haben, und sagt, dass Suk-mu auf ihn angesetzt war, da er befürchtete, Lee Ja-Sung habe die Seiten gewechselt. Kurz darauf erscheint Jang Soo-Ki, der sich als die eigentliche Wahl der Polizei als Seoks Nachfolger zu erkennen gibt. Lee Ja-Sung soll dessen Nummer Zwei bei Goldmoon werden, da Jang alleine nicht genug Macht besitzt. Lee Ja-Sung ist darüber sehr erzürnt, da Kang ihn die ganze Zeit über das Ende seiner Mission belogen hat. Dieser fordert von ihm letzten Endes, selbst die Kontrolle von Goldmoon zu übernehmen. Darüber hinaus erfährt er noch von Kang, dass ihre Datenbank gehackt wurde und dadurch die Informationen über die Spitzel an Jung gelangt sind. Er ist sich sicher, dass er auch Daten über Lee Ja-Sung erhalten hat. Jung hat die Polizeiakte von Lee Ja-Sung und verschließt sie in seinem Tresor. Auf die Frage seines Anwalts, wieso er den Verräter nicht töten wolle, antwortet er nicht. Kang hat alle verbliebenen Akten über Lee Ja-Sung gelöscht, was dazu führt, dass er als Polizist nicht mehr existiert und niemand mehr seine wahre Identität in Erfahrung bringen kann.

5. Interner Machtkampf bei Goldmoon

(5.1) (01:29:31) Jung und einige seiner Männer werden in der Tiefgarage von Lee Joong-Goos Gefolgsleuten mit Prügeln und Messern angegriffen. Es gibt dabei viele Tote und Verletzte. Jung selbst überlebt nur schwerverletzt, wird von einigen Polizisten in Gewahrsam genommen und ins Krankenhaus gebracht. Lee Ja-Sung, Jang und einige weitere Vorstandmitglieder besuchen ihn dort. Letztere geben Lee Joong-Goo die Schuld an den Kämpfen und fordern Jang auf, die Wogen zu glätten und die Kontrolle zu übernehmen. Von einem Arzt erfahren Lee Ja-Sung und seine Männer, dass Jung nicht überleben wird. Seine Frau erlitt bei einem von der Polizei vereitelten Angriff durch Lee Joong-Goos Männer eine Fehlgeburt und er fährt zu ihr ins Krankenhaus.

(5.2) Ko und Kang trinken zusammen und der Direktor ist der Ansicht, dass Lee Ja-Sung nun Goldmoon übernehmen soll. Kang will nach Abschluss der Arbeiten zurücktreten, was ihm Ko jedoch verweigert. Bei einem Gespräch zwischen Jang und anderen Vorstandmitgliedern erfahren diese von ihm, dass Lee Ja-Sung sein Vizevorsitzender wird. Sie sind damit einverstanden. Kurz darauf erscheinen Jangs Männer, die er laut seiner eigenen Aussage rufen ließ, um einen sicheren Übergang zu gewährleisten. Lee Ja-Sung sucht Kang bei ihrem geheimen Treffpunkt auf und erfährt dort von diesem, dass sich nichts geändert habe und er auch weiterhin bei Goldmoon für ihn arbeiten werde. Darüber hinaus wird Lee Joong-Goos bald aus Mangel an Beweisen entlassen und Lee Ja-Sung soll ihn in Ruhe lassen.

(5.3) Lee Ja-Sung kommt ans Sterbebett von Jung, der ihm sagt, dass es Zeit wird, eine Seite zu wählen. Darüber hinaus erzählt er ihm, dass er ein Geschenk für ihn in seinem Bürotresor habe. Kurz darauf stirbt er. Bei der Beerdigung sind auch die Yanbian-Killer, die nun für Lee Ja-Sung arbeiten. Als er den Tresor Jungs aufschließt, entdeckt er dort seine Polizeiakte.

6. Finale

(6.1) (01:55:06) Lee Joong-Goo wird aus dem Gefängnis entlassen und niemand nimmt ihn dort in Empfang. Einige von Lee Ja-Sungs Leuten beobachten ihn und berichten ihrem Boss darüber. Jang holt ihn von zu Hause ab und bittet ihn, in sein Auto zu steigen. Jangs Fahrer hängt Lee Ja-Sungs Leibwächter in den ihnen folgenden Autos ab und fährt sie auf eine im Bau befindliche Straße. Dort warten einige von Jungs Männern auf sie und Lee Ja-Sung erkennt, dass er getötet werden soll. Währenddessen kommt Lee Joong-Goo in seinem Büro an und betrinkt sich. Dort warten, hinter Säulen versteckt, bereits einige von Lee Ja-Sungs Männern, die ihn kurz darauf das Gebäude hinabwerfen. Jungs Leute arbeiten in Wirklichkeit für Lee Ja-Sung und töten ihn mittels eines fingierten Unfalls. Auch Kung und Ko werden von den Yanbian-Killern ermordet. Lee Ja-Sung erscheint mit einigen Untergebenen auf der Vorstandssitzung, die sich hinter die dort anwesenden Vorstände stellen. Der Sprecher lässt verlauten, dass Lee Ja-Sung für den Posten des Vorsitzenden nominiert wurde und Jung seine Kandidatur aufgrund persönlicher Gründe zurückgezogen habe. Ihnen bleibt keine andere Wahl, als für Lee Ja-Sung zu stimmen. Es folgen noch Rückblicke auf die Rekrutierung Lee Ja-Sungs durch Kung und die darauffolgende Zusammenarbeit mit Jung vor dessen Karriereschub.

7.3.2 Analyse

Die in „New World“ präsentierte Verbrecherorganisation ähnelt jener aus „Outrage“, was ihren Aufbau betrifft. So setzt sich Goldmoon, wie die Sanno-kai auch, aus verschiedenen kleineren Gangs zusammen, um sich nach außen hin als großes Syndikat zu präsentieren. Während die Sanno-kai allerdings die internen Gangstrukturen beibehält und wie ihre realen Pendanten aus Haupt-

und Nebenfamilien besteht, wurden die ehemaligen Gruppen der Goldmoon aufgelöst. Sie existieren allerdings noch immer in der Mentalität ihrer Mitglieder weiter, was in mehreren Fällen zur Sprache gebracht wird, wenn es um Nachfolgereglung und Zugehörigkeit innerhalb der Organisation geht. Die Größe und Macht von Goldmoon scheint allerdings jene der Sanno-kai zu übertreffen. Während Letztere das größte Syndikat Tokyos ist, wird Erstere als unbestrittener Herrscher der koreanischen Unterwelt bezeichnet. Auch beschäftigt sich Goldmoon, im Gegensatz zur Sanno-kai, nicht mit klassischen Geschäftsfeldern der Mafia wie Glücksspiel, Prostitution und Drogenhandel. Während der *kaicho* Sekuichi die illegalen Tätigkeiten seiner Untergebenen zwar vordergründig ablehnt, sich aber dennoch daran bereichert, so scheint Goldmoon vornehmlich wie ein Großkonzern zu funktionieren, der sich auf den ersten Blick in den unterschiedlichsten nationalen und internationalen legalen Bereichen zu profilieren scheint.

Ihr wahres Gesicht zeigen einige Mitglieder Goldmoons allerdings schon in der ersten Szene, in der es um die Folter des Spitzels geht. Nach dessen Ermordung wird die Leiche nicht stümperhaft entsorgt, sondern professionell einbetoniert und im Meer versenkt. Das Vermeiden jeglicher Spuren passt zu der Bedeutung und Unantastbarkeit Goldmoons. Die Szene veranschaulicht auch, wie weit die Polizei bereit ist zu gehen, um ihren Mann in einer der wichtigsten Positionen der Organisation zu halten. Die Folter und die Ermordung geschehen quasi direkt unter Lee Ja-Sungs Kontrolle. Dies zeigt das heuchlerische Vorgehen von Kang und Ko, denen jedes Mittel recht ist, um die Kontrolle über Goldmoon zu erlangen. Sie setzen ihren Untergebenen solchen Situationen aus, machen ihn somit zum Mörder, verweigern ihm die Beendigung seines Jobs und ein normales Leben, nur um ihre Ziele zu erreichen. Aber Lee Ja-Sung begeht diese Verbrechen, was darin resultiert, dass es ähnlich wie in „Outrage“ keinen Sympathieträger im Film gibt.

Die Figur des Polizisten, die ein Verbrechersyndikat infiltriert, orientiert sich eher am US-amerikanischen und Hong Kong-Gangsterfilm als am japanischen und erinnert an Filme wie „Infernal Affairs“⁶⁹⁷ von 2002 und „Donnie Brasco“⁶⁹⁸ von 1997. Beide Filme thematisieren Personen, die die Polizei oder die Mafia infiltrieren und langsam ihre Identität und das Bewusstsein für ihre Zugehörigkeit verlieren. Dass dies in einem Yakuza-Film nur schwer zu bewerkstelligen ist, hat vor allem mit der Zusammenarbeit der Yakuza mit der japanischen Polizei zu tun, die ja über deren innere Strukturen und die Nachfolge Bescheid wissen und diesbezüglich eigentlich keine internen Spitzel benötigen. Auch fällt es schwer, einen Undercoveragenten, der während seiner Tätigkeit die ihm nahestehenden Familienmitglieder, die ihn als Bruder ansehen, ständig betrügt, mit *jingi* und *giri*, die für das Genre essentiell sind, in Verbindung zu bringen. Genau dieses Spiel mit dem Vertrauen seiner Kollegen ist auch ein großes Problem für Lee Ja-Sung. Diese sind zwar

⁶⁹⁷ *Mou gaan dou*, Regie: Andrew Lau/Alan Mak, HK 2002.

⁶⁹⁸ *Donnie Brasco*, Regie: Mike Newell, US 1997.

Mörder und Verbrecher, zu einigen von ihnen hat er jedoch enge Freundschaften entwickelt. Vor allem trifft dies auf Jung zu, zu dem er in einem ähnlichen Verhältnis steht, wie zwei durch *kyodaibun sakazuki* verbrüdete Yakuza.

Die enge Beziehung zu Jung führt sogar so weit, dass dieser seinen Bruder nicht töten lässt, als er die Wahrheit über ihn erfahren hat. So ist diese, eigentlich auf Lügen basierende und durch Lee Ja-Sung missbrauchte, Verbindung die einzige, die durch Jungs Handeln gegen Ende des Films nicht zerbricht. Auch ist Jung die einzige Person, die Lee Ja-Sung nicht verrät oder ausnützt, was womöglich auch einer der Gründe, dass sich der Polizist letztlich für das Gangsterleben entscheidet. So wird die Beziehung zwischen einem Polizeispitzel und einem Gangsterboss zum alleinigen Beweis, dass Loyalität und Treue innerhalb der Intrigenspiele noch existieren können.

Ähnlich wie in „Outrage“ gibt es in „New World“ auch nur eine Gang und ein Großteil der Rivalitäten wird innerhalb der Organisation ausgetragen. In der Anwendung von Gewalt stehen die Kkangpae Parks den Yakuza Kitanos ebenfalls in nichts nach. Es war schon immer ein Markenzeichen von Takeshi Kitano, seine Charaktere auf möglichst „originelle“ Weise zu beseitigen oder zu foltern. Und auch in „New World“ sind die Todesarten etwas unüblich, obwohl dies hauptsächlich der Verschleierung der Verbrechen dient. So nutzen die koreanischen Gangster fingierte Autounfälle oder eben die Einbetonierung von Leichen, um die Polizei hinters Licht zu führen. In der Hinsicht ihrer Waffen unterscheiden sich die koreanischen Gangster allerdings von den japanischen. Die Goldmoon-Mitglieder benützen bei ihren Auseinandersetzungen oder Mordanschlägen keine Feuerwaffen, sondern Messer, Knüppel und Baseballschläger, wohingegen die Yakuza der Sanno-*kai* mit einer Vielzahl an unterschiedlichsten Modellen hantieren. Dies trifft allerdings nicht auf die Yanbian-Killer zu, die bei ihren Einsätzen sehr wohl mit Pistolen bewaffnet sind. Auch in anderen koreanischen Filmen, die sich mit Kkangpae beschäftigen, wie zum Beispiel „Old Boy“⁶⁹⁹ oder „Nameless Gangster“, kommen so gut wie keine Schusswaffen vor. Der Grund dafür sind die strengen Waffengesetze Südkoreas⁷⁰⁰, die noch restriktiver ausfallen als jene Japans und die es den Kkangpae offensichtlich verunmöglichen, sich wie die Yakuza darüber hinwegzusetzen.

⁶⁹⁹ *Oldeuboi*, Regie: Park Chan-Wook, KR 2003.

⁷⁰⁰ Vgl. Cho, Joohee, „Strict Gun Control Laws in South Korea“, *ABC News*, 19.12.2012, <http://abcnews.go.com/blogs/headlines/2012/12/strict-gun-control-laws-in-south-korea/>, Zugriff: 29.6.2014.



Abbildung 105: Waffen in „New World“.

Abbildung 106: Waffen in „Outrage“.

Loyalität und Ehrlichkeit werden weder bei der Polizei noch bei den Kkangpae sonderlich großgeschrieben. So lügt der Polizist Kang seinem Untergebenen ständig etwas vor, um dessen Willen, bei Goldmoon zu bleiben, zu bestärken, und bringt ihn mit Aktionen, wie der Einbeziehung Jungs in seine Pläne, auch in Lebensgefahr. Darüber hinaus erpresst er die schwangere Ehefrau Lee Ja-Sungs, um diesen von ihr überwachen zu lassen. Sein Vorgesetzter Ko ist nur an Ergebnissen interessiert und ihm ist es egal, wie jene erreicht werden. Dies geschieht so lange, bis für Lee Ja-sung der Punkt erreicht ist, an dem er die Seiten wechselt und die einzigen Männer, die seine wahre Identität kennen, aus dem Verkehr ziehen lässt. Die Ermordung Ikemotos durch Otomo kann damit gleichgesetzt werden, da beide Befehlsempfänger endgültig mit ihren Vertrauenspersonen brechen und sie töten.

Innerhalb Goldmoons herrschen in dieser Hinsicht ebenfalls desolate Zustände. So lässt gleich zu Beginn des Films eines der Mitglieder den Vorsitzenden Seok ermorden. Eine Tat, die in den meisten Yakuza-Filmen ohne hinreichende Motivation des Delinquenten völlig unmöglich scheint, denn dort tritt die Ermordung des eigenen *oyabun* nur in Extremsituationen ein, wenn der Geschädigte durch andauernde Gängelung keinen anderen Ausweg mehr sieht. In „New World“ herrscht darüber hinaus auch ein ständiges Misstrauen gegenüber Mitgliedern anderer Fraktionen, die sich aus den ehemaligen Gangs gebildet haben. Ständig werden Intrigen geschmiedet und Jung lässt sich dabei sogar auf eine Zusammenarbeit mit der Polizei ein, um einen Vorteil gegenüber Konkurrenten im Syndikat zu erlangen.

Die Kleidung und Statussymbole der Yakuza sowie der Kkangpae sind sehr ähnlich. So tragen beide schlichte Anzüge und fahren Luxusautos, aber die Modelle variieren. Während die Japaner auch auf ausländische Fahrzeuge wie Mercedes setzen, zeigen die Goldmoon-Mitglieder ihren Patriotismus, indem sie sich hauptsächlich in Edelvarianten koreanischer Wagen fortbewegen.



Abbildung 107: Kias in „New World“.

Abbildung 108: Mercedes in „Outrage“.

Bei der Kleidung zeigen einige Gangster in beiden Ländern ihre Individualität, indem sie etwas ausgefallene Anzüge tragen.



Abbildung 109: Jung in „New World“.

Abbildung 110: Murase in „Outrage“.

Auch heften sich sowohl die Mitglieder von Goldmoon als auch jene der Sanno-kai ihr Familienemblem in Form eines Pins an ihre Revers. Während die Yakuza in „Outrage“ diesen meist nur zu offiziellen Anlässen tragen, legen ihn die Kkangpae in „New World“ selten ab.



Abbildung 111: Pin in „New World“.

Abbildung 112: Pin in „Outrage“.

Die Situationen, in denen Jung und Lee Ja-Sung alleine einer personellen Übermacht gegenüberstehen und dennoch siegreich aus dem Kampf hervorgehen, erinnern an die *ninkyō-eiga*-Showdowns.



Abbildung 113: Jungs Kampf gegen eine Übermacht

Abbildung 114: Lee Ja-Sungs Kampf gegen eine Übermacht

7.3.3 Wichtige Figuren

Lee Ja-Sung:

Äußeres/Körper: Durchschnittliche Größe, schlank, gutaussehend, gepflegt; meist zurückhaltendes Auftreten.

Alter: Anfang 40.

Sozialer Status: Rechte Hand und Stellvertreter von Jung Chung und damit ranghohes Mitglied bei Goldmoon. Ist verdeckter Ermittler und chinesischer Abstammung. Kommt wie Jung aus Yeosu. Ist verheiratet und wird Vater.

Wesentliche Persönlichkeitseigenschaften:

1. Will seinen Undercover-Auftrag beenden und das Land verlassen.
2. Ist hin und her gerissen zwischen luxuriösem Gangsterleben und seinem eigentlichen Arbeitgeber.
3. Enge Beziehung zu Jung.
4. Lässt unter seiner Aufsicht Morde und Folter durchführen, um seine Deckung nicht auffliegen zu lassen.
5. Verliert immer mehr das Vertrauen zu Kang.
6. Übergibt unter Lebensgefahr wichtige Informationen an die Polizei.

Lee Ja-Sung wurde von Kang für den Undercover-Auftrag ausgewählt, weil er im Heimatort Jungs aufgewachsen und so wie dieser chinesischer Abstammung ist. Zu Beginn des Films arbeitet er schon seit acht Jahren als verdeckter Ermittler, hat sich dank Jung in eine wichtige Position bei Goldmoon hochgearbeitet und hat von diesem den Auftrag, mehr über die Spitzel in der Organisation herauszufinden. Die Folter eines dieser Spitzel macht ihm einerseits seine Verwundbarkeit bewusst und widerspricht all dem, was er als Polizist eigentlich vertreten sollte. Dies und seine seit Jahren andauernde Arbeit zehren an ihm und bestärken ihn in seinem Wunsch,

den Job zu beenden, was aus der Sicht Kungs jedoch nicht möglich ist, da nach der Ermordung Seoks wichtige Umwälzungen bevorstehen, bei denen die Polizei Lee Ja-Sung benötigt. Ein weiteres Problem Lee Ja-Sungs ist die enge Beziehung zu Jung und das luxuriöse Leben als Krimineller, welches ihn bereits teilweise korrumpiert hat.

Bis zum Ende des Films wird Lee Ja-Sung von Kung kontrolliert und manipuliert. Er treibt dieses Spiel soweit, dass er Lee Ja-Sungs Frau erpresst und einen weiteren verdeckten Ermittler einschleust, um ihn zu überwachen. Während Kung ihm misstraut, vertritt Jung eine konträre Meinung. Dieser hat ihn zu seiner rechten Hand gemacht, überlässt ihm die Geschäfte, wenn er im Ausland ist, und sieht in ihm einen Bruder. Der Beginn dieser Freundschaft wurde wegen der Herkunft Lee Ja-Sungs von Kung eingefädelt und reicht in eine Zeit zurück, als Jung noch als Kleinkrimineller in Yeosu tätig war. Dort bewies ihm Lee Ja-Sung seinen Mut und seine Nützlichkeit, indem er eine große Überzahl an Gegnern, nur mit einem Messer bewaffnet, attackierte und die Auseinandersetzung für sich entscheiden konnte. Möglicherweise ein Hinweis darauf, dass Lee Ja-Sung für Jungs Aufstieg bei Goldmoon mitverantwortlich war und sich somit unentbehrlich machte. Diese Freundschaft geht soweit, dass Jung seinen Vertrauten nicht ermorden lässt, als dessen eigentliche Funktion klar wird.

Kang Hyung-Chul

Äußeres/Körper: Durchschnittliche Größe, korpulent; hintertriebenes, überhebliches und auch streitlustiges Auftreten.

Alter: Anfang 50.

Sozialer Status: Sektionschef bei der Polizei und Verantwortlicher für verdeckte Ermittlungen in der koreanischen Unterwelt.

Wesentliche Persönlichkeitseigenschaften:

1. Belügt und betrügt Lee Ja-Sung in mehreren Fällen, um seinen Plan zu verwirklichen.
2. Setzt Lee Ja-Sungs Leben aufs Spiel, als er Jung die Akten zu Lee Joong-Goos Verbrechen zeigt.
3. Will Goldmoon nicht zerschlagen, sondern kontrollieren.
4. Ist dank seinen Intrigen für das Gemetzel zwischen Lee Joong-Goos und Jungs Männern verantwortlich.
5. Ihm ist das Schicksal seiner Agenten egal, solange sie Ergebnisse liefern.

Kang hat ein weitreichendes Agentennetz um Goldmoon herum aufgebaut, über dessen Struktur nur er genau Bescheid weiß. Auch sein Vorgesetzter Ko kennt weder die Namen noch die Positionen all

der verdeckten Ermittler Kangs. Dieser hat zwar alle Fäden in der Hand, folgt jedoch den Befehlen Kos, was dessen Idee bezüglich der Übernahme Goldmoons durch die Polizei betrifft. Das macht es ihm auch unmöglich, sein Versprechen, was Lee Ja-Sungs Auftragsbeendigung betrifft, einzulösen. Er weicht zu diesem Zweck Jung in seine Machenschaften ein, um ihn gegen Lee Joong-Goo auszuspielen, in der Hoffnung, dass die beiden sich gegenseitig aus dem Spiel nehmen. Dies hat zwar die Stärkung Jangs und darüber hinaus Lee Ja-Sungs zur Folge, setzt Letzteren aber gleichzeitig der Gefahr aus, entdeckt zu werden, da Jung Nachforschungen anstellt. All das resultiert in der Enttarnung aller verdeckten Ermittler und der indirekten Schuld Kangs an deren Ermordung. Während in Filmen wie „Infernal Affairs“ der Vorgesetzte des verdeckten Ermittlers als väterliche Figur und dessen einzig wahrer Freund auftritt, ist Kang in „New World“ eher der Antagonist.

Jung Chung

Äußeres/Körper: Durchschnittliche Größe, schlank; schelmisches aber auch aggressives Auftreten.

Alter: Anfang 40.

Sozialer Status: Nummer Drei von Goldmoon und für internationale Geschäfte verantwortlich.

Wesentliche Persönlichkeitseigenschaften:

1. Hat eine enge, freundschaftliche Beziehung zu seinem Untergebenen Lee Ja-Sung.
2. Wirkt in seinem Auftreten beinahe naiv, besitzt aber große Macht und ist zu sehr brutalen Handlungen fähig.
3. Kooperiert mit Kung, um Lee Joong-Goo aus dem Weg zu räumen und somit neuer Firmenchef zu werden.

7.4 Szenenvergleich

Es folgen ein Vergleich und eine Analyse der Szenen, in denen wichtige Personen zum Ende des jeweiligen Films durch ihre Gegner getötet werden. Im Falle von „Outrage“ ist es die Ermordung von Otomo-Mitgliedern durch die Ikemoto-Familie unter der Führung von Ozawa und Kato. Im Falle von „New World“ ist es die Ermordung der Vorgesetzten und der Opponenten Lee Ja-Sungs.

7.4.1 „Outrage“

Von der Zerstörung des Restaurants, in dem sich Otomo und einige seiner Leute aufhalten, mittels Handgranate bis zu der Ermordung Mizunos vergehen zwölf Minuten und 19 Sekunden. Die Sequenz setzt sich aus insgesamt 67 Einstellungen zusammen, was ca. einem Schnitt alle elf Sekunden entspricht. Die Schnittfrequenz erhöht sich lediglich bei jenen zwei Attentaten, bei denen

mehrfach auf die Opfer geschossen wird. Neben den wenigen Schnitten fallen noch die seltenen und langsamen Kamerabewegungen auf. Die Kamera steht meist still und bewegt sich nur in Ausnahmesituationen. Die Einstellungsgrößen setzen sich zum großen Teil aus Halbnah- und Nah-Einstellungen sowie Halbtotalen zusammen.



Abbildung 115: Kataoka informiert Kato über Otomo.

Abbildung 116: Kato schickt einen Attentäter mit Handgranate los.



Abbildung 117: Otomo und Abe sind während der Explosion auf der Toilette.

Abbildung 118: 3 Otomo-Mitglieder sterben.



Abbildung 119: Ozawa und seine zwei Killer...

Abbildung 120: ... erschießen 4 Männer Otomos in dessen Büro.

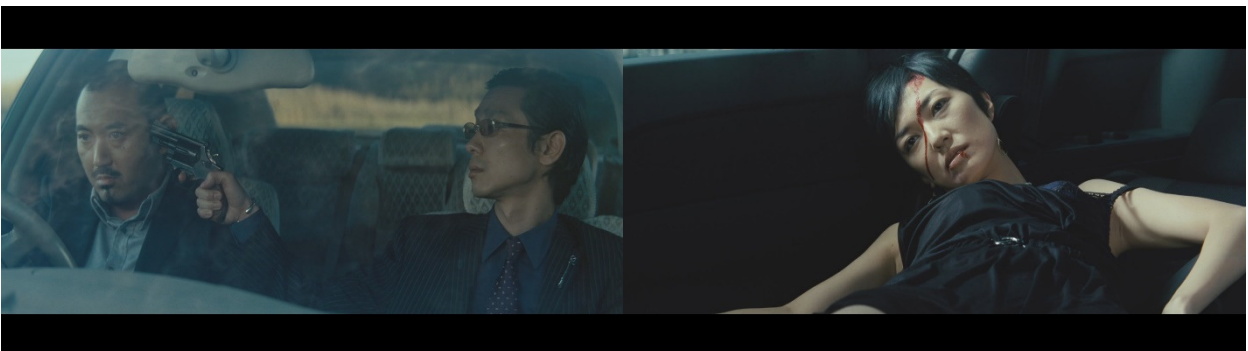


Abbildung 121: Ishihara läuft zu Sekuichi über.

Abbildung 122: Otomos Freundin wird ermordet.



Abbildung 123: Abe wird...



Abbildung 124: ...auf offener Straße erschossen.



Abbildung 125: Ein weiteres Otomo-Mitglied wird...



Abbildung 126: ...auf einer öffentlichen Toilette erschossen.



Abbildung 127: Mizunos Freundin bringt ihm Waffen und Geld...



Abbildung 128: ...und er schläft mit ihr.



Abbildung 129: Ozawas Killer lauern Mizuno auf...



Abbildung 130: ...und erhängen ihn aus einem fahrenden Auto heraus.



Abbildung 131: Mizunos Freundin wird ebenfalls ermordet.

Abbildung 132: Ozawa besichtigt Mizunos Leiche.

7.4.2 „New World“

Von dem Verlassen der Wohnung Lee Ja-Sungs bis zu seiner Wahl zum Vorsitzenden, die Zeit in der die Morde stattfindet, vergehen zehn Minuten und 37 Sekunden. Die Sequenz setzt sich aus insgesamt 160 Einstellungen zusammen, was ca. einem Schnitt alle vier Sekunden entspricht. Die Schnittfrequenz erhöht sich stark bei der Autoverfolgungsjagd und bei den Morden an Kang und Ko. Es gibt einige Kamerabewegungen und -fahrten, allerdings auch viele Einstellungen, in denen sich die Kamera nicht bewegt. Die Einstellungsgrößen setzen sich zum großen Teil aus Halbnah- und Nah-Einstellungen sowie Halbtotale und Totalen zusammen.



Abbildung 133: Lee Ja-Sung wird von Jang abgeholt.

Abbildung 134: Jangs Fahrer hängt Lee Ja-Sungs Leibwächter ab.



Abbildung 135: Die Vorstandssitzung beginnt.

Abbildung 136: Jangs Männer warten auf sie.



Abbildung 137: Jang eröffnet Lee Ja-Sung seinen Verrat.

Abbildung 138: Einige Männer warten in Lee Joong-Goo's Büro.



Abbildung 139: Jangs Männer wenden sich gegen ihn.

Abbildung 140: Ein Yanbian-Killer kommt zu Kangs geheimen Treffpunkt.



Abbildung 141: Jang wird in einem Auto festgebunden...

Abbildung 142: ...und im Wasser versenkt.

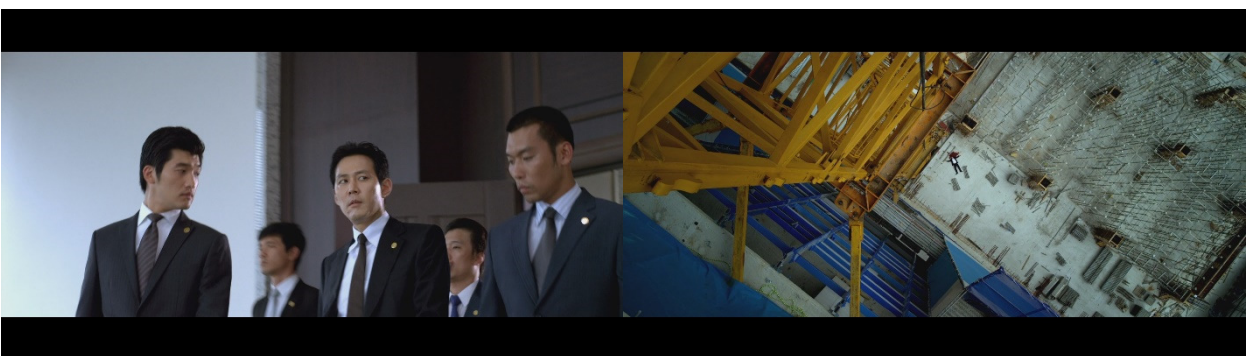


Abbildung 143: Lee trifft mit seinen Männern bei der Sitzung ein.

Abbildung 144: Lee Joong-Goo wurde aus dem Fenster geworfen.



Abbildung 145: Kang kämpft mit dem Killer.

Abbildung 146: Lee wird zum neuen Vorsitzenden gewählt.



Abbildung 147: Ko wird erschossen.

Abbildung 148: Auch Kang stirbt.

7.4.3 Vergleich

Was zunächst auffällt, ist die unterschiedliche Schnittfrequenz. Allerdings ist es für Filme Takeshi Kitanos typisch, dass sie lange Einstellungen und wenige Schnitte aufweisen. Auch die zeitlichen Abläufe unterscheiden sich stark. Während in „Outrage“ mindestens zwei Tage vergehen, laufen die Ereignisse „New Worlds“ innerhalb weniger Stunden ab. Zudem divergieren die Positionen der Täter und die der Opfer. In „Outrage“ wird die Familie des Protagonisten Otomo aufgrund der Ränkespiele Sekuichis allmählich vollständig ausgelöscht. Nur Otomo und Ishihara überleben letzten Endes, indem der eine sich der Polizei stellt und der andere zu den Gegnern überläuft. Die Gründe für die wenigen Überlebenden auf Otomos Seite sind das von Sekuichi initiierte rasche Vorgehen Ozawas und Katos, die Treue der Ermordeten zu ihrem Boss und die dadurch nötige Beseitigung aller opponierenden Kräfte, die sich womöglich für die Auslöschung ihrer Familie rächen wollen. So war das von Ishihara ermordete Otomo-Mitglied bereit, für die Ermordung des *kaicho* zu sterben, wäre es nicht dem Verrat des Überläufers zum Opfer gefallen. Dieses strikte in Zusammenhang mit *giri* stehende Treueverhältnis ist neben der Eliminierung von Konkurrenten in der Familie und der Gewinnmaximierung Sekuichis für den Tod vieler Menschen verantwortlich. In „Outrage“, ähnlich den Yakuza-Filmen der 1960er und 1970er, ist *giri* ein wichtiger Teilaspekt für den Start einer Gewaltspirale, die in der Hörigkeit der Untergebenen zu ihrem *oyabun* ihren Anfang und in der Verhinderung von Rache ihr Ende nimmt. Ozawas Handeln ist vordergründig auch nichts anderes als die Rache an den Mördern Ikemotos.

Bezeichnend sind in „Outrage“ auch die zivilen Opfer in Form von Otomos und Mizunos Freundinnen, die ohne Notwendigkeit ermordet werden. Dies zeigt zum einen die Verrohung der Yakuza und zum anderen die Humanität von Lee Ja-Sung in dieser Hinsicht. So lässt er zwar alle seine Gegner ermorden, behelligt aber, im Gegensatz zu Lee Joong-Goo, der Lee Ja-Sungs Frau töten lassen wollte, keine Unbeteiligten.

In „New World“ ist der Täter, anders als in „Outrage“, der Protagonist. Dessen wichtigster Antrieb sind allerdings keine perfiden Absichten wie dies bei Sekuichi der Fall ist, sondern der Kampf ums Überleben, zumindest in Bezug auf Lee Joong-Goo und Jang. Darüber hinaus will Lee Ja-Sung seine Position festigen, alle kompromittierenden Beweise vernichten und die Erinnerung an sein früheres Leben auslöschen. Kang und Ko werden zu diesem Zweck aus dem Weg geräumt, da sie als Einzige seine wahre Identität kennen und auch nach dessen Wahl zum Vorsitzenden die Kontrolle über ihn behalten wollen. Bei der Ausschaltung seiner Konkurrenz innerhalb Goldmoons überlässt Lee Ja-Sung nichts dem Zufall. So besticht er die Männer Jangs, noch bevor dieser effektiv gegen ihn vorgehen kann. Dieses geschlossene und nur auf Geld basierende Überlaufen wäre in einem Yakuza-Film eher unwahrscheinlich, da für die Yakuza ihr Ehrenkodex, trotz aller Intrigen, noch immer ein wichtiger und sie definierender Antrieb ist. So geschehen in „Outrage“ viele der fragwürdigen und verräterischen Machenschaften ausschließlich in der Führungsebene. Für die einfachen Mitglieder werden die Zusammenhänge meist nicht klar, was dadurch auch keinen Gewissenskonflikt oder Racheaktionen zur Folge hat. Die Gangster in „New World“ wechseln auf die Seite, die besser zahlt, und nicht auf jene, zu der sie eine emotionale Beziehung haben. Die berechnende Beseitigung der Konkurrenz durch Lee Ja-Sung zeigt Parallelen zu Michael Corleone in „The Godfather“. Auch laufen beide Szenen unter ähnlichen filmtechnischen Umständen ab. Beide Filme zeigen eine Parallelmontage. So lässt Michael die Bosse der anderen Familien während der Taufe seines Neffen ermorden und Lee Ja-Sungs Konkurrenten werden vor und während seiner Wahl zum Vorsitzenden Goldmoons aus dem Weg geschafft.

Die Morde an den wichtigen Goldmoon-Mitgliedern werden fast alle als Unfall inszeniert: Seoks Auto wird von einem heranrasenden LKW gerammt, Lee Joong-Goo wird einige Stockwerke in die Tiefe geworfen, was einen Selbstmord impliziert, und Jangs Tod wird so in Szene gesetzt, dass er einem Autounfall gleicht, obwohl das Festbinden Jangs am Fahrersitz einen Unfall als eher unwahrscheinlich erscheinen lässt. Dem gegenüber stehen die offensichtlichen Morde an Ko und Kang, die von den Yanbian-Killern durchgeführt werden. So wird Kang mit einem großen Messer erstochen und Ko in seinem Auto vor Zeugen erschossen. Diese beiden Morde ähneln denen aus „Outrage“, auch wenn sie weit ab der Öffentlichkeit durchgeführt werden. Zudem macht vor allem der Mord an Ko deutlich, dass es sehr wohl möglich ist, in Korea illegale Schusswaffen zu erstehen, obgleich sie von den Goldmoon-Mitgliedern dennoch nicht verwendet werden. Zudem werden die

Morde an den Polizisten, Außenstehende die nicht dem Syndikat angehören, von den Auftragsmördern aus Yanbian durchgeführt, während die internen Tötungen von Goldmoon-Angehörigen begangen werden.

Die Morde an den Mitgliedern der Otomo-Familie sind, im Gegensatz zu denen an den Goldmoon-Mitgliedern, sofort als solche zu erkennen. Es werden Handgranaten, Maschinenpistolen und Pistolen verwendet. Der ungewöhnlichste Mord ist jener an Mizuno, der durch einen um seinen Hals gelegten und an einen Pfahl gebundenen Strick aus einem fahrenden Auto heraus erhängt wird. Dies dient auch offensichtlich nicht zur Verschleierung des Attentats, sondern zur Statuierung eines Exempels. Während es Lee Ja-Sung durch seine Taten gelingt, in eine für ihn vorher unerreichbare Machtposition aufzusteigen, sterben die federführenden Sanno-*kai*-Mitglieder Sekuichi und Ozawa durch die Hand Katos. Dieser wird nun selbst *kaicho* des Syndikats und sorgt damit, ähnlich wie Lee Ja-Sung, für eine überraschende Wendung zum Ende des Films.

Bei „Outrage“ finden die Morde hauptsächlich in Innenräumen oder Autos abseits der Öffentlichkeit statt. Nur Abe wird am helllichten Tag auf einer von Hochhäusern und Passanten umgebenen Straße erschossen. Es ist daher wahrscheinlich, dass die Vorgänge von einigen Zeugen beobachtet wurden. Auch Mizunos Exekution geschieht unter freiem Himmel, allerdings auf einer Uferstraße, die währenddessen von keinen anderen Autos befahren wird. Während der Granatenexplosion in dem Restaurant ist davon auszugehen, dass erneut Unbeteiligte in Mitleidenschaft gezogen wurden und mehrere Zeugen vorhanden gewesen sein konnten. Und auch der Angriff auf das Otomo-Büro mittels Maschinenpistolen geschieht alles andere als verdeckt. Dem gegenüber stehen die restlichen Morde, die alle möglichst wenig Aufmerksamkeit erregen sollen, was durch die Verwendung eines Schalldämpfers während des Toilettenmordes ersichtlich wird. Dieses teilweise unbesonnene Vorgehen ist nur mit der Macht der Sanno-*kai* und ihrer Verbindung zur Polizei zu erklären.

Die Morde in „New World“ hingegen finden alle weitab eventueller Beobachter statt und sind, wie bereits erwähnt, als Unfälle oder Selbstmorde getarnt. Lee Joong-Goo wird aus einem menschenleeren im Bau befindlichen Gebäude gestoßen, Jangs Autounfall wird auf einer gesperrten Autobahn außerhalb der Stadt inszeniert, Kang wird in einem von Menschen verlassenen Areal erstochen und Kang wird an einem Bahnübergang auf einer leeren Landstraße erschossen. Die Schauplätze „New Worlds“ bieten daher sehr viel mehr Abwechslung als jene in „Outrage“.

Auf inhaltlicher Ebene unterscheiden sich die Filme ebenfalls stark. So zeigt „Outrage“ das bloße Ausschalten der Otomo-Familie ohne große Überraschungen, während „New World“ mit mehreren Wendungen aufwartet, die eine größere Dynamik vermitteln. Zu Beginn der Geschehnisse ist zum Beispiel nicht klar, wer bei dem Machtkampf als Sieger hervorgehen wird, während in „Outrage“

diesbezüglich kein Zweifel herrscht. Auch die Skrupellosigkeit und Weitsicht von Lee Ja-Sung überrascht, da er einige Szenen früher noch wie die Marionette Kangs wirkte, die ihrem Vorgesetzten nichts entgegenzusetzen hatte. Des Weiteren werden die Mitglieder des Vorstands von ihm überrumpelt, da sie nach dem Tod aller Schlüsselpersonen und wegen der Bedrohung durch Lee Ja-Sungs Männer keine andere Wahl hatten, als ihn zum Vorsitzenden zu wählen.

Auch die höhere Schnittfrequenz „New Worlds“ und die dynamischere Kameraführung machen die inhaltlichen Unterschiede deutlich. Während sich die Ereignisse in „New World“ überschlagen und dies durch die Bildsprache verdeutlicht wird, entspricht das gemächliche Vorgehen Kitanos auf technischer Ebene ebenfalls den Vorgängen in „Outrage“.

Fazit

Die Geschichte des Yakuza-*eiga* ist sehr turbulent und wechselhaft, da sich das Genre über die Dekaden immer wieder veränderte und neu erfand. Waren die Protagonisten der *ninkyō-eiga* der 1960er Jahre noch Helden, die der japanischen Tradition entsprachen, so wurde dieses Image durch die *jitsuroku-eiga* in den 1970er Jahren grundlegend demontiert. Jedoch lassen sich in den Filmen, die in unterschiedlichen Jahrzehnten entstanden, immer wieder Merkmale finden, die es ermöglichen, sie dem Genre eindeutig zuzuweisen. Die Mythen und Rituale *giri*, *ninjo*, *jingi*, *sakazuki* und *yubitsume* sind Konstanten des Yakuza-Films, die in der einen oder anderen Form in jedem der analysierten Filme zu erkennen sind, jedoch jeweils eine unterschiedliche Relevanz haben.

Bei „Brutal Tales of Chivalry“ sticht sofort die bei den *ninkyō*-Filmen übliche Gut/Böse-Aufteilung ins Auge. Die feste Einteilung in die jeweilige Familie lässt hierbei wenig Platz für einen für das Genre unüblichen Handlungsverlauf. Auch der zu gewissen Teilen daraus resultierende *giri/ninjo*-Konflikt kommt zum Tragen. Der Protagonist ist sowohl seinem ermordeten *oyabun* als auch seiner Yakuza-Familie verpflichtet. Sein Pflichtgefühl überwiegt fast bis zum Ende des Films, welchem er mit der durch *gaman* gebotenen stoischen Ruhe nachkommt und alle Erniedrigungen vonseiten seiner Gegner über sich ergehen lässt. Dann lässt er allerdings alle Rücksichtnahme hinter sich und erschlägt die meisten Mitglieder der befeindeten Yakuza-Familie in einem blutigen Finale.

Während die *ninkyō-eiga* sich durch die strikte Befolgung bestimmter Regeln definieren, wird genau dieses Beharren auf Traditionen in den *jitsuroku-eiga* zu einem fast schon satirischen Element. Es ist erstaunlich, dass sich die Quasi-Nachfolger der Samurai, wie die Yakuza in den *ninkyō*-Filmen dargestellt werden, innerhalb weniger Jahre in Mörder und Vergewaltiger verwandelt haben. Der Protagonist in „Battles without Honor and Humanity“ erfährt zwar eine Läuterung, ist aber auch weiterhin meilenweit von dem selbstlosen Verhalten des Helden in „Brutal Tales of Chivalry“ entfernt. Darüber hinaus kommt es zu einer, in den *ninkyō-eiga* unüblichen, Spaltung zwischen *oyabun* und *kobun*. Der *oyabun* der Hauptperson ist der eigentliche Antagonist des Films, der seine Schutzbefohlenen betrügt, hintergeht und gegeneinander ausspielt, bis es zu einem familieninternen Krieg mit vielen Toten kommt.

Der aktuelle Beitrag Takeshi Kitanos zum Yakuza-Film „Outrage“ steigert diesen Trend noch weiter und verweigert dadurch dem Zuschauer jegliche Form von positiver Entwicklung der Charaktere. *Giri* zu einem *oyabun* ist der Ausgangspunkt der dargestellten Konflikte. Es sind die Verpflichtungen und die bedingungslose Befolgung von Befehlen durch die Untergebenen, die zu der Auslöschung mehrerer Familien und dem Tod und der Verstümmelung dutzender Menschen führen. Die typischen Yakuza-Film-Elemente werden hier dazu verwendet, um den allmählichen

moralischen Verfall der Yakuza darzustellen, der sich von Dekade zu Dekade zu beschleunigen scheint.

„Tokyo Drifter“ besitzt ebenfalls einige Elemente des *ninkyō-eiga* und der Hauptcharakter Tetsu muss sich einigen Genre-Regeln unterwerfen. Wichtigster Unterschied zu Filmen wie „Brutal Tales of Chivalry“ ist allerdings die optische Gestaltung, aus der vermutlich auch die Bekanntheit des Films außerhalb Japans resultiert. Zudem werden dem westlichen Publikum durch ein moderneres Setting, Schießereien wie in einem Western und eine Saloon-Schlägerei Handlungselemente präsentiert, die von der typischen *ninkyō-eiga*-Formel abweichen und somit für mehr Abwechslung sorgen.

In „The Godfather“ ähnelt der innerste Kern der Corleone-Familie in ihrer Treue und Verbundenheit der Kozu-Familie aus „Brutal Tales of Chivalry“ und ihr Familienoberhaupt gleicht in seiner Fairness manchmal den *oyabun* der *ninkyō-eiga*. Allerdings handelt es sich bei der Führungsriege des Corleone-Clans um eine zum Großteil leibliche Familie, deren Verwicklung in illegale Tätigkeiten eindeutiger dargestellt wird, als dies in manchem Yakuza-Film der Fall ist.

„New World“ bietet ebenfalls einige Parallelen zu „Outrage“. So stellen beide Filme große und mächtige Syndikate dar, die über dem Gesetz zu stehen scheinen. Zudem spielen Polizisten eine wichtige Rolle. Waren die Ordnungshüter in den Yakuza-Filmen der 1960er und 1970er entweder nicht vorhanden oder unfähig, so üben sie insbesondere auf das koreanische Syndikat Goldmoon, aber in gewissem Sinne auch auf die Yakuza-Gruppe Sanno-*kai* einen nicht zu unterschätzenden Einfluss aus.

Grundsätzlich lassen sich immer wieder Ähnlichkeiten zwischen den analysierten Filmen feststellen. Die Yakuza-Filme unterscheiden sich von den Vergleichsfilmen insbesondere in Hinblick auf ihre Genre-Konventionen, von denen sich der Großteil über die Jahre nur wenig verändert hat. Sie können in Bezug auf ihre Eigenheiten auf den westlichen Seher zwar unverständlich wirken, heben sich dadurch jedoch von ihren außerjapanischen Pendants ab und bieten somit eine modifizierte und spezifische Sichtweise auf das Genre des Gangsterfilms.

Quellenverzeichnis

Literaturverzeichnis

Abe, Kasho, *beat takeshi vs. takeshi kitano*, New York: Kaya Press 2005.

Anderson, J. L., „Japanese Swordfighters and American Gunfighters“, *Cinema Journal* 12/2, Spring 1973, S. 1-21; <http://www.jstor.org/stable/1225492>, Zugriff: 13.4.2014.

Baack-Sy, Anette/Seijun Suzuki, *Werkschau Suzuki Seijun*, Köln: Cinemathek Köln 1994.

Barrett, Gregory, *Archetypes in Japanese Film. The Sociopolitical and Religious Significance of the Principal Heroes and Heroines*, Selinsgrove: Susquehanna Univ. Press 1989.

Bordwell, David/Kristin Thompson, *Film Art. An Introduction*, New York: McGraw-Hill ⁷2004.

Bordwell, David, *Planet Hong Kong. Popular Cinema and the Art of Entertainment*, Cambridge: Harvard University Press ²2000.

Borstnar, Nils/Eckhard Pabst/Hans J. Wulff, *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*, Konstanz: UVK-Verlag 2002.

Citron, Marcia J., „Operatic Style and Structure in Coppola's ‚Godfather Trilogy‘“, *The Musical Quarterly* 87/3, Autumn 2004, S. 423-467; <http://www.jstor.org/stable/3600932>, Zugriff: 17.2.2014.

Cortés, Carlos E., „Italian-Americans in Film: From Immigrants to Icons“, *Melus* 14 No. 3/4, Autumn-Winter 1987, S. 107-126; <http://www.jstor.org/stable/467405>, Zugriff: 17.2.2014.

Desjardins, Chris, *Outlaw Masters of Japanese Film*, London: Tauris 2005.

Eder, Jens, *Die Figur im Film. Grundlage der Figurenanalyse*, Marburg: Schüren 2008.

Fellman, Sandy, *The Japanese Tattoo*, Hong Kong: Cross River Press 1986.

Galbraith, Stuart, *Japanese cinema*, übers. von Egbert Baqué, Köln: Taschen 2009.

Gerow, Aaron, *Kitano Takeshi*, London: British Film Institute 2007.

Herbert, Wolfgang, *Japan nach Sonnenuntergang. Unter Gangstern, Illegalen und Tagelöhnern*, Berlin: Dietrich Reimer Verlag ²2004.

Hickethier, Knut, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart: Metzler ⁴2007.

Hill, Peter B. E., *The Japanese Mafia. Yakuza, Law, and the State*, Oxford: Oxford University Press 2006.

Iwao, Ishino, „The Oyabun-Kobun. A Japanese Ritual Kinship Institution“, *American*

- Anthropologist* 55/5, December 1953, S. 695-707;
<http://dx.doi.org/10.1525/aa.1953.55.5.02a00080>, Zugriff: 5.5.2013.
- Kamp, Werner, *Vom Umgang mit Film*, Berlin: Volk-und-Wissen-Verlag 1998.
- Kaplan, David. E./Alec Dubro, *Yakuza. Japan's Criminal Underworld*, Berkeley, Calif.: University of California Press 2003.
- Katz, Steven D., *Die richtige Einstellung. shot by shot*, Frankfurt am Main: Zweitausendeins 1998.
- Kawamura, Gabriele, *Yakuza. Gesellschaftliche Bedingungen organisierter Kriminalität in Japan*, Pfaffenweiler: Centaurus 1994.
- Korte, Helmut, *Einführung in die systematische Filmanalyse*, Berlin: Erich Schmidt ⁴2010.
- Kühnel, Jürgen, *Einführung in die Filmanalyse 1. Die Zeichen des Films*, Siegen: Universi ³2008.
- Kühnel, Jürgen, *Einführung in die Filmanalyse 2. Dramaturgie des Spielfilms*, Siegen: Universi ²2004.
- Leiter, Samuel L., *A kabuki Reader. History and performance*, Armonk, NY: Sharpe 2002.
- Masahide, Bito/Henry D. Smith, „The Akō Incident. 1701-1703“, *Monumenta Nipponica* 58/2, Summer 2003, S. 149-170; <http://www.jstor.org/stable/25066212>, Zugriff: 31.7.2013.
- McDonald, Keiko I., „The Yakuza Film. An introduction“, in: *Reframing Japanese Cinema. Authorship, Genre, History*, Hg. Arthur Noletti jr./David Desser, Bloomington, Ind.: Indiana University Press 1992, S. 165-193.
- McDonald, Keiko I., *From Book to Screen. Modern Japanese Literature in Films*, Armonk, NY: Sharpe 2000.
- McDonald, Keiko I., *Reading a Japanese Film. cinema in context*, Honolulu: University of Hawai'i Press 2006.
- Mes, Tom/ Jesper Sharp, *The midnight eye guide to new Japanese film*, Berkeley, Calif.: Stone Bridge Press 2005.
- Mikos, Lothar, *Film- und Fernsehanalyse*, Konstanz: UVK-Verlag ²2008.
- Morris, Ivan, *Samurai oder von der Würde des Scheiterns. Der tragische Held in der Geschichte Japans*, übers. von Ursula Gräfe und Gunther Ludwig, Frankfurt am Main: Insel Verlag 1989.
- Nakane, Chie, *Die Struktur der japanischen Gesellschaft*, übers. von Jobst-Mathias Spannagel und Heide Günther-Spannagel, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985.
- Noletti, Arthur/David Desser „Introduction“, in: *Reframing Japanese Cinema. Authorship, Genre,*

- History*, Hg. Arthur Noletti/David Desser, Bloomington, Ind.: Indiana University Press 1992, S. ix-xviii.
- Ortolani, Benito, *The Japanese theatre: from shamanistic ritual to contemporary pluralism*, Leiden: Brill 1990.
- Phillips, Alastair/Julien Stringer, „Introduction“, in: *Japanese Cinema. Texts and contexts*, Hg. Alastair Phillips /Julien Stringer, London: Routledge 2007, S.1-25.
- Pohl, Manfred, *Japan*, München: Beck ⁴2002.
- Poysden, Mark/Marco Bratt, *A History of Japanese Body Suit Tattooing*, Amsterdam: KIT Publishers 2006.
- Richie, Donald, *A Hundred Years of Japanese Film*, Tokyo: Kodansha International 2001.
- Richie, Donald, *Japanese Cinema. An Introduction*, Hong Kong, Oxford University Press 1990.
- Richie, Donald/Ian Buruma, *The Japanese tattoo*, New York: Weatherhill ²1991.
- Sato, Tadao, *Chushingura. Iji no Keifu*, Tokyo: Asahi Shinbunsha 1976.
- Sato, Tadao, *Nihon no Eigashi Vol. 3*, Tokyo: Iwanami Shoten 1996.
- Schilling, Mark, *No Borders, no Limits. Nikkatsu Action Cinema*, Godalming: FAB Press 2007.
- Schilling, Mark, *The Yakuza Movie Book. A guide to Japanese Gangster Films*, Berkeley: Stone Bridge Press 2003.
- Shiba, Tsukasa/Aoyama Sakae, *Yakuza Eiga to Sono Jidai*, Tokyo: Chikuma Shinsho 1998.
- Sikov, Ed, *Film Studies. An Introduction*, New York: Columbia University Press 2010.
- Smith II, Henry D., „The Capacity of Chūshingura: Three Hundred Years of Chūshingura“, *Monumenta Nipponica* 58/1, Spring 2003, S. 1-42; <http://www.jstor.org/stable/3096750>, Zugriff: 31.7.2013.
- Standish, Isolde, *Myth and Masculinity in the Japanese Cinema. Towards a Political Reading of the 'Tragic Hero'*, Richmond: Curzon Press 2000.
- Standish, Isolde, *A new History of Japanese Cinema*, New York, London: Continuum 2005.
- Thornton, Sybille A., *The Japanese Period Film. A Critical Analysis*, Jefferson, NC: McFarland 2008.
- Torrance, Richard, „The nature of violence in Fukasaku Kinji's *Jingi naki tatakai*“, *Japan Forum* 17/3, 2005, S. 389-406; <http://dx.doi.org/10.1080/09555800500283950>, Zugriff: 5.9.2013.
- Tsutsui, Kiyotada, *Jidaigeki eiga no shiso: nosutariji no yukue*, Tokyo: PHP Shinso 2000.

Wada, Maho, *Stille Gewalt. Inszenierungen des Todes in den Filmen von Takeshi Kitano*, Berlin: Avinus 2005.

Watanabe, Tomoya, „Bunraku“, in: *Klassische Theaterformen Japans. Einführung zu Noo, Bunraku und Kabuki*, hrsg. vom Japanischen Kulturinstitut Köln, Köln; Böhlau 1983, S. 25-35.

Weisser, Thomas/Yuko M. Weisser, *Japanese Cinema Encyclopedia. The sex films*, Miami: Vital Books 1998.

Yamane, Keiko, *Das japanische Kino. Geschichte, Filme, Regisseure*, München: Bucher 1985.

Yomota, Inuhiko, *Im Reich der Sinne. 100 Jahre Japanischer Film*, übers. von Uwe Hohmann, Frankfurt am Main: Stroemfeld 2007.

Internetquellen

Adelstein, Jake/Nathalie-Kyoko Stucky, „Yakuza Movie Icon Takakura Ken Talks To JSRC About Yakuza Movies“, *Japan Subculture Research Center*, 31.1.2014, <http://www.japansubculture.com/yakuza-movie-icon-takakura-ken-talks-to-jsrc-about-yakuza-movies-exclusive/>, Zugriff: 10.7.2014.

Bremner, Brian, „The Yakuza and the Banks“, *Bloomberg Businessweek*, 28.1.1996, www.businessweek.com/stories/1996-01-28/the-yakuza-and-the-banks-intl-edition, Zugriff: 25.6.2014.

Cho, Joohee, „Strict Gun Control Laws in South Korea“, *ABC News*, 19.12.2012, <http://abcnews.go.com/blogs/headlines/2012/12/strict-gun-control-laws-in-south-korea/>, Zugriff: 29.6.2014.

Corkill, Edan, „Kiyoshi Nakabayashi. Ex-Tokyo cop speaks out on a life fighting gangs – and what you can do“, *The Japan Times*, 9.12.2013, www.japantimes.co.jp/life/2011/11/06/life/ex-tokyo-cop-speaks-out-on-a-life-fighting-gangs-and-what-you-can-do/#.UqYDyuJBpJ, Zugriff: 25.6.2014.

Croce, Fernando F., „Battles Without Honor and Humanity“, *Cinepassion*, o.J., <http://www.cinepassion.org/Reviews/b/BattlesHonorHumanity.html>, Zugriff: 1.7.2014.

Domenig, Roland, „Vital flesh. The mysterious world of Pink Eiga“, *Far East Film*, 2002, web.archive.org/web/20041118094603/http://194.21.179.166/cecudine/fe_2002/eng/PinkEiga2002.htm, Zugriff: 25.6.2014.

Germis, Carsten, „Japanische Mafia. Die Yakuza sucht Nachwuchs“, *Frankfurter Allgemeine*, 10.7.2013, www.faz.net/aktuell/gesellschaft/kriminalitaet/japanische-mafia-die-yakuza-sucht-nachwuchs-12277523.html, Zugriff: 25.6.2014.

Herbert, Wolfgang, „Yakuza. Gangster mit Edelmut“, *Der Standard*, 20.5.2011,

<http://derstandard.at/1304552394113/Yakuza-Gangster-mit-Edelmut>, Zugriff: 25.6.2014.

Knote, Pablo, „Japan Organized Crime Boss“, *Nippon Kino*, 27.5.2013, www.nippon-kino.net/japan-organized-crime-boss.html, Zugriff: 25.6.2014.

Knüsel, Jan, „Tokyo Sky Tree. Keine Yakuza erwünscht“, *Asienspiegel*, 28.9.2010, asienspiegel.ch/2010/09/tokyo-sky-tree-keine-yakuza-erwünscht/, Zugriff: 25.6.2014.

Knüsel, Jan, „Keine Häuser für die Yakuza“, *Asienspiegel*, 8.10.2010, <http://asienspiegel.ch/2010/10/keine-hauser-fur-die-yakuza/>, Zugriff: 25.6.2014.

Koelling, Martin, „Japan. Kleinstadt im Kampf mit der Yakuza“, *Der Standard*, 28.12.2008, <http://derstandard.at/1229975158599/Japan-Kleinstadt-im-Kampf-mit-der-Yakuza/>, Zugriff: 25.6.2014.

Koichi, „Japan, Land of the Rising Meth“, *Tofugu*, 10.4.2012, <http://www.tofugu.com/2012/04/10/japan-land-of-the-rising-crystal-meth/>, Zugriff: 3.7.2014.

Lormand, Richard, „Outrage. A Takeshi Kitano Film“, *Festival de Cannes*, 2010, www.festival-cannes.com/assets/Image/Direct/034779.pdf, Zugriff: 25.6.2014.

McCurry, Justin, „US steps up offensive against Japan's yakuza gangs“, *The Guardian*, 24.2.2012, www.theguardian.com/world/2012/feb/24/united-states-offensive-japan-yakuza, Zugriff: 25.6.2014.

Mes, Tom, „Tora! Tora! Tora!“, *Midnight Eye*, 20.3.2001, old.midnighteye.com/reviews/toratora.shtml, Zugriff: 25.6.2014.

Mes, Tom, „Seijun Suzuki“, *Midnight Eye*, 11.11.2001, <http://www.midnighteye.com/interviews/seijun-suzuki/>, Zugriff: 25.6.2014.

North, Clark, „Meanings to classic japanese style tattooing“, *Clark North Tattoo & Art*, 5.9.2013, <http://www.clarknorthart.com/meanings.html>, Zugriff: 25.6.2014.

O.N., „Statistics of film industry in Japan“, *Motion Picture Producers Association of Japan*, 2012, http://www.eiren.org/statistics_e/, Zugriff: 25.6.2014.

O.N., „Woman sues Japan Yamaguchi-gumi crime boss Shinoda“, *BBC*, 17.7.2013, www.bbc.co.uk/news/world-asia-23339845, Zugriff: 25.6.2014.

O.N., „Yakuza Group Structure“, *Japan Subculture Research Center*, o.J., <http://www.japansubculture.com/resources/yakuza-group-structure/>, Zugriff: 3.7.2014.

Rankin, Andrew, „21st-Century Yakuza. Recent Trends in Organized Crime in Japan“, *The Asia-Pacific Journal. Japan Focus*, 13.2.2012, <http://www.japanfocus.org/-Andrew-Rankin/3688>, Zugriff: 25.6.2014.

Rankin, Andrew, „Recent Trends in Organized Crime in Japan. Yakuza vs the Police, & Foreign Crime Gangs“, *The Asia-Pacific Journal. Japan Focus*, 17.2.2012, <http://www.japanfocus.org/-Andrew-Rankin/3692>, Zugriff: 25.6.2014.

Schilling, Mark, „We got a real wiseguy here“, *The Japan Times*, 17.4.2002, <http://info.japantimes.co.jp/text/ff20020417a1.html>, Zugriff: 20.11.2013.

Filmverzeichnis

Autoreiji, Regie: Takeshi Kitano, JP 2010; Blu-Ray-Video, Outrage, Capelight Pictures 2012.

Bumchoiwaui junjaeng: Nabbeunnomdeul jeonsungshidae, Regie: Yoon Jong-bin, KR 2012; Blu-Ray-Video, Nameless Gangster, Mediatres 2012.

Hibotan bakuto (Red Peony Gambler), Regie: Kosaku Yamashita, JP 1968; DVD-Video, Toei Video 2002.

Hibotan bakuto: nidaime shumei (Red Peony Gambler 4: Second Generation Ceremony), Regie: Shigehiro Ozawa, JP 1969; DVD-Video, Toei Video 2003.

Jingi naki tatakai, Regie: Kinji Fukasaku, JP 1973; DVD-Video, Battles without Honor and Humanity, Rapid Eye Movies 2007

Jinsei Gekij: Zoku Hishakaku (Theater of Life: Hishakaku 2), Regie: Tadashi Sawashima, JP 1963; DVD-Video, Toei Video 2005.

Kyodai jingi (Honor among Brothers), Regie: Kosaku Yamashita, JP 1966; DVD-Video, Toei Video 2006.

Showa zankyo-den (Brutal Tales of Chivalry), Regie: Kiyoshi Saeki, JP 1965; DVD-Video, Toei Video 2002.

Sin-se-gae, Regie: Park Hoon-jung, KR 2013; Blu-Ray-Video, New World. Zwischen den Fronten, Ascot Elite Home Entertainment 2013.

The Godfather, Regie: Francis Ford Coppola, US 1972; Blu-Ray-Video, Paramount Home Entertainment 2011.

Tokyo nagaremono, Regie: Seijun Suzuki, JP 1966; Blu-Ray-Video, Tokyo Drifter, Criterion Collection 2011.

Yakuza-Kino. Der japanische Gangsterfilm, Regie: Yves Montmayeur, Frankreich 2008, TV-Ausstrahlung, Arte 12.2.2009.

Yakuza. Gangster und Wohltäter, Regie: Alexander Detig, Deutschland 2013, TV-Ausstrahlung, Arte 26.2.2013.

Ying hung boon sik, Regie: John Woo, HK 1986; DVD-Video, A Better Tomorrow, Optimum Asia 2007.

Bilderverzeichnis

Abbildung 1: Sawashima, Tadashi: Theater of Life: Hishakaku 2: 00:52:15

Abbildung 2: Ozawa, Shigehiro: Red Peony Gambler 4: 00:23:05

Abbildung 3: Saeki, Kiyoshi: Brutal Tales of Chivalry: 00:01:29

Abbildung 4: Fukasaku, Kinji: Battles without Honor and Humanity: 00:01:59

Abbildung 5: Fukasaku, Kinji: Battles without Honor and Humanity: 00:09:22

Abbildung 6: Kitano, Takeshi: Outrage: 01:26:11

Abbildung 7: Saeki, Kiyoshi: Brutal Tales of Chivalry: 00:40:43

Abbildung 8: Fukasaku, Kinji: Battles without Honor and Humanity: 00:17:43

Abbildung 9: Fukasaku, Kinji: Battles without Honor and Humanity: 00:55:41

Abbildung 10: Kitano, Takeshi: Outrage: 00:41:40

Abbildung 11: Yamashita, Kosaku: Honor among Brothers: 00:00:31

Abbildung 12: Yamashita, Kosaku: Honor among Brothers: 00:00:42

Abbildung 13: Yamashita, Kosaku: Honor among Brothers: 00:00:50

Abbildung 14: Yamashita, Kosaku: Honor among Brothers: 00:00:56

Abbildung 15: Yamashita, Kosaku: Honor among Brothers: 00:01:05

Abbildung 16: Yamashita, Kosaku: Honor among Brothers: 00:01:28

Abbildung 17: Fukasaku, Kinji: Battles without Honor and Humanity: 00:17:21

Abbildung 18: Fukasaku, Kinji: Battles without Honor and Humanity: 01:31:47

Abbildung 19: Fukasaku, Kinji: Battles without Honor and Humanity: 00:21:52

Abbildung 20: Kitano, Takeshi: Outrage: 00:16:01

Abbildung 21: Kitano, Takeshi: Outrage: 01:11:28

Abbildung 22: Kitano, Takeshi: Outrage: 01:12:14

Abbildung 23: Yamashita, Kosaku: Red Peony Gambler: 00:12:28

Abbildung 24: Woo, John: A Better Tomorrow: 00:00:54

Abbildung 25: Jong-bin, Yoon: Nameless Gangster: 00:34:40

Abbildung 26: Kitano, Takeshi: Outrage: 01:07:05

Abbildung 27: Saeki, Kiyoshi: Brutal Tales of Chivalry: 00:03:40

Abbildung 28: Saeki, Kiyoshi: Brutal Tales of Chivalry: 00:15:28

Abbildung 29: Saeki, Kiyoshi: Brutal Tales of Chivalry: 00:08:53

Abbildung 30: Saeki, Kiyoshi: Brutal Tales of Chivalry: 00:09:11

Abbildung 31: Saeki, Kiyoshi: Brutal Tales of Chivalry: 01:24:05

Abbildung 32: Saeki, Kiyoshi: Brutal Tales of Chivalry: 01:25:01

Abbildung 33: Suzuki, Seijun: Tokyo Drifter: 00:06:38

Abbildung 34: Suzuki, Seijun: Tokyo Drifter: 00:13:08

Abbildung 35: Suzuki, Seijun: Tokyo Drifter: 00:26:24

Abbildung 36: Suzuki, Seijun: Tokyo Drifter: 00:28:38

Abbildung 37: Saeki, Kiyoshi: Brutal Tales of Chivalry: 01:20:54

Abbildung 38: Saeki, Kiyoshi: Brutal Tales of Chivalry: 01:21:52

Abbildung 39: Saeki, Kiyoshi: Brutal Tales of Chivalry: 01:22 13

Abbildung 40: Saeki, Kiyoshi: Brutal Tales of Chivalry: 01:22 19

Abbildung 41: Saeki, Kiyoshi: Brutal Tales of Chivalry: 01:22:26

Abbildung 42: Saeki, Kiyoshi: Brutal Tales of Chivalry: 01:22:44

Abbildung 43: Saeki, Kiyoshi: Brutal Tales of Chivalry: 01:23:03

Abbildung 44: Saeki, Kiyoshi: Brutal Tales of Chivalry: 01:23:33

Abbildung 45: Saeki, Kiyoshi: Brutal Tales of Chivalry: 01:23:40

Abbildung 46: Saeki, Kiyoshi: Brutal Tales of Chivalry: 01:23:53

Abbildung 47: Saeki, Kiyoshi: Brutal Tales of Chivalry: 01:24:11

Abbildung 48: Saeki, Kiyoshi: Brutal Tales of Chivalry: 01:24:29

Abbildung 49: Saeki, Kiyoshi: Brutal Tales of Chivalry: 01:25:18

Abbildung 50: Saeki, Kiyoshi: Brutal Tales of Chivalry: 01:25:58

Abbildung 51: Saeki, Kiyoshi: Brutal Tales of Chivalry: 01:26:44

Abbildung 52: Saeki, Kiyoshi: Brutal Tales of Chivalry: 01:27:05

Abbildung 53: Saeki, Kiyoshi: Brutal Tales of Chivalry: 01:27:14

Abbildung 54: Saeki, Kiyoshi: Brutal Tales of Chivalry: 01:28:00

Abbildung 55: Suzuki, Seijun: Tokyo Drifter: 01:15:49

Abbildung 56: Suzuki, Seijun: Tokyo Drifter: 01:17:29

Abbildung 57: Suzuki, Seijun: Tokyo Drifter: 01:18:56

Abbildung 58: Suzuki, Seijun: Tokyo Drifter: 01:19:12

Abbildung 59: Suzuki, Seijun: Tokyo Drifter: 01:19:35

Abbildung 60: Suzuki, Seijun: Tokyo Drifter: 01:19:40

Abbildung 61: Suzuki, Seijun: Tokyo Drifter: 01:20:07

Abbildung 62: Suzuki, Seijun: Tokyo Drifter: 01:20:55

Abbildung 63: Suzuki, Seijun: Tokyo Drifter: 01:21:16

Abbildung 64: Suzuki, Seijun: Tokyo Drifter: 01:21:58

Abbildung 65: Fukasaku, Kinji: Battles without Honor and Humanity: 00:00:22

Abbildung 66: Fukasaku, Kinji: Battles without Honor and Humanity: 00:01:52

Abbildung 67: Fukasaku, Kinji: Battles without Honor and Humanity: 00:14:01

Abbildung 68: Fukasaku, Kinji: Battles without Honor and Humanity: 00:41:23

Abbildung 69: Fukasaku, Kinji: Battles without Honor and Humanity: 00:41:46

Abbildung 70: Fukasaku, Kinji: Battles without Honor and Humanity: 00:43:32

Abbildung 71: Fukasaku, Kinji: Battles without Honor and Humanity: 00:43:58

Abbildung 72: Fukasaku, Kinji: Battles without Honor and Humanity: 00:44:01

Abbildung 73: Fukasaku, Kinji: Battles without Honor and Humanity: 00:44:07

Abbildung 74: Fukasaku, Kinji: Battles without Honor and Humanity: 00:44:09

Abbildung 75: Fukasaku, Kinji: Battles without Honor and Humanity: 00:44 15

Abbildung 76: Fukasaku, Kinji: Battles without Honor and Humanity: 00:44:24

Abbildung 77: Fukasaku, Kinji: Battles without Honor and Humanity: 00:44:25

Abbildung 78: Fukasaku, Kinji: Battles without Honor and Humanity: 00:44:31

Abbildung 79: Fukasaku, Kinji: Battles without Honor and Humanity: 00:44:45

Abbildung 80: Fukasaku, Kinji: Battles without Honor and Humanity: 00:44:47

Abbildung 81: Fukasaku, Kinji: Battles without Honor and Humanity: 00:44:54

Abbildung 82: Fukasaku, Kinji: Battles without Honor and Humanity: 00:44:59

Abbildung 83: Fukasaku, Kinji: Battles without Honor and Humanity: 00:45:05

Abbildung 84: Coppola, Francis Ford: The Godfather: 00:44:39

Abbildung 85: Coppola, Francis Ford: The Godfather: 00:44:42

Abbildung 86: Coppola, Francis Ford: The Godfather: 00:45:02

Abbildung 87: Coppola, Francis Ford: The Godfather: 00:45:16

Abbildung 88: Coppola, Francis Ford: The Godfather: 00:45:18

Abbildung 89: Coppola, Francis Ford: The Godfather: 00:45:23

Abbildung 90: Coppola, Francis Ford: The Godfather: 00:45:24

Abbildung 91: Coppola, Francis Ford: The Godfather: 00:45:26

Abbildung 92: Coppola, Francis Ford: The Godfather: 00:45:29

Abbildung 93: Coppola, Francis Ford: The Godfather: 00:45:30

Abbildung 94: Coppola, Francis Ford: The Godfather: 00:45:40

Abbildung 95: Coppola, Francis Ford: The Godfather: 00:45:54

Abbildung 96: Coppola, Francis Ford: The Godfather: 00:45:56

Abbildung 97: Coppola, Francis Ford: The Godfather: 00:46:02

Abbildung 98: Coppola, Francis Ford: The Godfather: 00:46:14

Abbildung 99: Kitano, Takeshi: Outrage: 00:11:46

Abbildung 100: Kitano, Takeshi: Outrage: 00:02:30

Abbildung 101: Kitano, Takeshi: Outrage: 01:17:35

Abbildung 102: Kitano, Takeshi: Outrage: 01:26:12

Abbildung 103: Kitano, Takeshi: Outrage: 01:34:04

Abbildung 104: Kitano, Takeshi: Outrage: 01:34:26

Abbildung 105: Hoon-jung, Park: New World: 01:30:54

Abbildung 106: Kitano, Takeshi: Outrage: 01:28:11

Abbildung 107: Hoon-jung, Park: New World: 01:57:19

Abbildung 108: Kitano, Takeshi: Outrage: 00:03:54

Abbildung 109: Hoon-jung, Park: New World: 00:06:36

Abbildung 110: Kitano, Takeshi: Outrage: 00:20:15

Abbildung 111: Hoon-jung, Park: New World: 02:06:47

Abbildung 112: Kitano, Takeshi: Outrage: 00:02:19

Abbildung 113: Hoon-jung, Park: New World: 01:31:38

Abbildung 114: Hoon-jung, Park: New World: 02:10:44

Abbildung 115: Kitano, Takeshi: Outrage: 01:24:34

Abbildung 116: Kitano, Takeshi: Outrage: 01:25:01

Abbildung 117: Kitano, Takeshi: Outrage: 01:25:17

Abbildung 118: Kitano, Takeshi: Outrage: 01:25:38

Abbildung 119: Kitano, Takeshi: Outrage: 01:26:00

Abbildung 120: Kitano, Takeshi: Outrage: 01:26:05

Abbildung 121: Kitano, Takeshi: Outrage: 01:27:22

Abbildung 122: Kitano, Takeshi: Outrage: 01:27:35

Abbildung 123: Kitano, Takeshi: Outrage: 01:28:12

Abbildung 124: Kitano, Takeshi: Outrage: 01:28:15

Abbildung 125: Kitano, Takeshi: Outrage: 01:29:28

Abbildung 126: Kitano, Takeshi: Outrage: 01:29:34

Abbildung 127: Kitano, Takeshi: Outrage: 01:30:51

Abbildung 128: Kitano, Takeshi: Outrage: 01:32:26

Abbildung 129: Kitano, Takeshi: Outrage: 01:33:05

Abbildung 130: Kitano, Takeshi: Outrage: 01:34:04

Abbildung 131: Kitano, Takeshi: Outrage: 01:35:16

Abbildung 132: Kitano, Takeshi: Outrage: 01:35:37

Abbildung 133: Hoon-jung, Park: New World: 01:56:36

Abbildung 134: Hoon-jung, Park: New World: 01:58:15

Abbildung 135: Hoon-jung, Park: New World: 01:58:22

Abbildung 136: Hoon-jung, Park: New World: 01:58:31

Abbildung 137: Hoon-jung, Park: New World: 01:58:59

Abbildung 138: Hoon-jung, Park: New World: 02:00:19

Abbildung 139: Hoon-jung, Park: New World: 02:01:48

Abbildung 140: Hoon-jung, Park: New World: 02:02:26

Abbildung 141: Hoon-jung, Park: New World: 02:03:55

Abbildung 142: Hoon-jung, Park: New World: 02:04:01

Abbildung 143: Hoon-jung, Park: New World: 02:04:27

Abbildung 144: Hoon-jung, Park: New World: 02:05:00

Abbildung 145: Hoon-jung, Park: New World: 02:05:21

Abbildung 146: Hoon-jung, Park: New World: 02:06:05

Abbildung 147: Hoon-jung, Park: New World: 02:06:50

Abbildung 148: Hoon-jung, Park: New World: 02:07:11

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Abstract

Deutsch

Der *Yakuza-eiga* ist seit den 1960er Jahren ein integraler Bestandteil des japanischen Kinos und erlangte auch im Westen, insbesondere durch die Filme Takeshi Kitanos und Kinji Fukasakus, einen gewissen Bekanntheitsgrad. Die vorliegende Arbeit thematisiert die Veränderungen des japanischen Gangsterfilmgenres sowie die Variationen bestimmter Genre-Konventionen in den vergangenen Jahrzehnten und stellt dar, wie ausgewählte Genre-Vertreter im Vergleich zu ähnlich gelagerten Filmen ihre Handlung und Figuren präsentieren. Der erste Teil der Arbeit widmet sich der Geschichte der Yakuza, ihren Ritualen, ihrem Stand in der japanischen Gesellschaft und der Mythenbildung, die sie einst zu Volkshelden machte und auf die sich die Yakuza heutzutage noch berufen. Der zweite Teil gibt zunächst einen kurzen Überblick über den japanischen Film im Allgemeinen und befasst sich dann mit dem Yakuza-Film, insbesondere mit den Vorläufern des Yakuza-Filmhelden und der Veränderung des Genres seit den 1960er Jahren. Der dritte Teil stellt drei exemplarischen Vertretern des *Yakuza-eiga* einen Yakuza-Film, der eine andere Sichtweise auf das Genre bietet, einen amerikanischen Gangsterfilm und einen koreanischen Gangsterfilm gegenüber und analysiert die Analogien sowie die Differenzen. Im Zuge dieser Analysen ist zu konstatieren, dass sich das Yakuza-Filmgenre ständig weiterentwickelt und immer wieder neue Sichtweisen auf die Yakuza im Film zu bieten hat. Jedoch sind auch viele Reminiszenzen festzustellen. Dies trifft allerdings nicht nur auf die Repräsentanten des *Yakuza-eiga*, sondern auch auf die Vergleichsfilme zu.

Englisch

The *yakuza-eiga* is an integral part of the Japanese cinema since the 1960s and has achieved a certain degree of popularity in the western world especially by the films of Takeshi Kitano and Kinji Fukasaku. This thesis examines how this genre has changed during the last decades, how genre-conventions have been varied and how selected yakuza movies have presented their stories and characters compared to similar movies in- and outside of Japan. The first part of this thesis emblazes the history of the yakuza, their rituals, their status in Japanese society and their myths, which made them once folk heroes and to whom the yakuza still rely on today. The second part gives a brief overview of the Japanese film in general and then moves on to the yakuza film especially to the predecessors of the yakuza heroes and the changes of the genre since the 1960s. The third part compares three typical yakuza films to one yakuza film whose director took a different approach to the genre, one American gangster film, and one Korean gangster film and analyses their analogies and differences. It is to be said that the yakuza genre constantly has

evolved and consistently has offered a different perspective on the yakuza in its films though there are many similarities. This does not only apply to the yakuza films but to their compared counterparts, too.

Lebenslauf

Name: Leon Winkler

Ausbildung: Matura am Bundesrealgymnasium Lise Meitner, Wien, im Juni 2003
seit Sept. 2004 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der
Universität Wien
seit Sept. 2010 Studium der Medieninformatik an der Universität Wien