

Yale University

From the Selected Works of Aaron Gerow

2005

Uchida Tomu and the Missing Links / Materialität und Existenz: Uchida Tomu und die fehlenden Bindeglieder des japanischen Kinos

Aaron Gerow



Available at: <https://works.bepress.com/aarongerow/24/>

Uchida Tomu and the Missing Links / Materialität und Existenz: Uchida Tomu und die fehlenden Bindeglieder des japanischen Kinos

This article was originally written in English and translated into German for publication in the Austrian film journal *Kolik Film*.

The bibliographic citation is as follows:

"Materialität und Existenz: Uchida Tomu und die fehlenden Bindeglieder des japanischen Kinos" (Uchida Tomu and the Missing Links of Japanese Cinema). *Kolik Film* 4 (2005): 40-44.

Included in this PDF is the original English and the German translation as it was published.

Uchida Tomu and the Missing Links
By Aaron Gerow

Foreign histories of Japanese cinema have many gaps and omissions and Uchida Tomu is one of them. Although counted domestically as one of the top directors in Japanese film history, little of his work has shown abroad apart from a few, mostly period films. This is partially because the majority of his postwar work was for the Tōei studio, which, although it was by far the most commercially successful film company during the golden age of Japanese cinema in the 1950s, was largely ignored by foreign critics and film festivals for its stress on genre based, commercial entertainment.¹ But another reason is because Uchida's own history is full of gaps and missing periods. As with too many Japanese films made before 1945, most of his prewar work no longer exists and some of his masterpieces that remain, such as *Theater of Life* (Jinsei gekijō, 1936), *Unending Advance* (Kagirinaki zenshin, 1937) or *Earth* (Tsuchi, 1939), only exist in parts. More significantly, Uchida himself disappeared off the face of the Japanese film scene for over ten years. In part to find work, but also at the request of the Japanese military, Uchida went to Manchuria just before the war's end to join the Manchuria Film Association (Man'ei) and got stuck there, along with other filmmakers such as Kimura Sotoji (*Ani imōto* (Ino and Mon, 1936)) and Mochinaga Tadahito (an animator who greatly influenced both Chinese and Japanese animation), spending time doing hard labor and undergoing Communist re-education. He did not make a film again until 1955, thirteen years after his previous effort.

Yet interestingly it is because of these gaps in his personal story that Uchida can serve as a kind of missing link, connecting disparate periods of Japanese history. One of the biggest issues in Japanese cinema studies is relating pre-1945 to post-1945 film history. For a long time, the dominant histories both in Japan and abroad, echoing those of Japanese modern cultural history in general, emphasized a break at 1945, when Japanese film left the mistaken road of militarism to engage in a more humanistic cinema. To some this was the resumption of a path abandoned in the mid-1930s, but they still argued a break at 1945, after a period of taking the wrong road. Some scholars like Noël Burch tried to revise this, arguing the existence of a consistently anti-Hollywood film style up until 1945, but even he said this was largely lost under the inevitable cultural imperialism of the American occupation.² Although disputing the a-historical cultural essentialism of Burch's thesis, David Bordwell still argued for unique style to 1930s Japanese film, a style he said was dominated by "flourishes," moments of excessive style that, while not undermining a core structure that he argued was not different from the classical Hollywood style, displayed a cinematic virtuosity that was more artistically than narratively motivated.³ Such "decorativeness" was largely lost by the 1950s, when a more modern, efficient industrial system left little room for such experimentation in the majority of works.

Like recent historians, who contest the theory of a postwar break by arguing continuity—particularly that postwar culture was in fact shaped during the war—one could argue that the foundation for the golden age of cinematic humanism and industrial dominance was constructed during the war in the state-led modernization of the industry.⁴ Uchida Tomu then presents an interesting case of someone who stopped making films just as this modernization took place, only to reappear over a decade later after these transformations had

¹ There is a significant bibliography on Uchida in Japanese, ranging from his autobiography, *Eiga kantoku goju-nen* (Tokyo: San'ichi Shobō, 1968) to Suzuki Naoyuki's novelistic biography, *Shiden Uchida Tomu den* (Tokyo: Iwanami Shoten, 1997). The special catalog to the Uchida retrospective at the National Film Center is probably the most thorough published study of him: *Uchida Tomu kantoku tokushū*, Firumu sentā 90 (Tokyo: Tōkyō Kokuritsu Kindai Bijutsukan, 1992).

² Noël Burch, *To the Distant Observer*, trans. and ed. by Annette Michelson (Berkeley: University of California Press, 1979).

³ David Bordwell, "A Cinema of Flourishes: Japanese Decorative Classicism of the Prewar Era," in Arthur Noletti, Jr., and David Desser, eds. *Reframing Japanese Cinema: Authorship, Genre, History* (Bloomington: Indiana University Press, 1992), 328-346.

⁴ Using powers specified in the 1939 Film Law, authorities from 1941 tried to reform the industry by eliminating small production companies and stopping such inefficient practices as only making a few prints of each film.

settled in. While his experience in China (although he largely refused to talk about his time there) likely did have some effect on his cinema, some arguing his later cinema is more detached and nihilistic, the continuities between his prewar and postwar films present him as a kind of living fossil of the 1930s in the post-1955 era, a curious but still influential missing link.

The prewar Uchida is in fact one of Bordwell's primary examples of a decorative style. Entering the industry as an actor and directorial assistant with the Taikatsu studios and later working at the Makino studio, Uchida collaborated with two of the industry's most influential post-1920 reformers, Thomas Kurihara and Makino Shōzō, before even becoming a director in 1927. Although many relate his experiences in the mid-1920s, when he left the studios to do everything from being an itinerant actor to road construction work, to the intimate observations of plebian human life in his later films, a tendency epitomized by the documentary-like works at Nikkatsu in the late 1930s (which in some ways followed a company style, also evident in the works of Tasaka Tomotaka), such realism was always combined with a consistent pursuit of formal experimentation. He expressed great interest in Soviet montage theory and even engaged in the bold project of making a fiction film using only footage from previous films (*Victory Streak* (Rensen renshō, 1930)).

Bordwell's main example of flourishes in Uchida is *Police* (Keisatsukan, 1933), ostensibly a propaganda piece for the leftist-bashing police, but really a far more complex film, combining stylistic flourishes remarkable for their time with a intricately psychological, if not homosocial relation between a cop and his high-school pal turned communist. It is a piece of stylistic virtuosity combining complex constructions of space, from mazelike camera movements in deep space to prominent rack focuses, with editing that jumps around in time and the psychological register. As Bordwell argues, not all of these are motivated by the narration, but stand out on their own as stylistic flourishes.

What is interesting is that this stylistic decoration, while perhaps not as prevalent, continues after 1955 in what Alexander Jacoby called the "modernist (even post-modernist) dimension to Uchida's art."⁵ Even his third film after returning to directing, *A Hole of My Own Making* (Jibun no ana no naka de, 1955), a melodrama about a social elite degenerating through the egoism bred from postwar Japanese slavery to America, appears to cool those condemnations with a detached camera that can stay on a swinging door long after any character has left. *Straights of Hunger* (Kiga kaikyō, 1965), to many his masterpiece, is famous for its experiments with film stock, and his adaptations of Chikamatsu Monzaemon's *kabuki* and *bunraku* puppet stories, including *Killing in Yoshiwara* (Hana no Yoshiwara hyakuningiri, 1960) and *The Mad Fox* (Koi ya koi nasuna koi, 1962), are as much about representational artifice as about human passion, the latter even using animation. *Chikamatsu's Love in Osaka* (Naniwa no koi no monogatari, 1959) played with the theatricality of Chikamatsu's *The Courier for Hell* (Meido no hikyaku) long before Kitano Takeshi used the same story in *Dolls* (2002).

His interest in film style may be a better sign of auteurist consistency in Uchida's work than any particular theme or worldview. His resolutely down-to-earth vision, again perhaps a result of his personal experiences, did lead him to demythologize the heroic figures of the period film through rebellious or self-destructive protagonists, starting with *Champion of Revenge* (Adauchi senshū, 1931), a celebrated satire of the medieval fashion for courageous revenge, and continuing with the devastating *Bloody Spear at Mt. Fuji* (Chiyari Fuji, 1955), featuring a lowly spear-bearer revenging a foolish samurai master who was killed for being too sympathetic to the lower classes, and his later reworking of the Miyamoto Musashi legend, which takes the noble hero of Inagaki Hiroshi's "Samurai" trilogy, and renders him dirtily human. But he was also central in building up generic myths around the yakuza, especially through the "Theater of Life" adaptations (*Hishakaku to Kiratsune* (1968) is one of the pinnacles of the chivalric (*ninkyō*) gangster films Tōei was famous for at the time). While making satiric comedies and leftist "tendency" (*keikō*) films before the war, with *A Living Doll* (Ikeru ningyō, 1929) being the most celebrated, he made such propaganda films as *Asia Cries Out* (Sakebu Ajia, 1933) and *History*

⁵ Alexander Jacoby, "Uchida Tomu," *Senses of Cinema* (2005), <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/05/uchida.html>, last accessed 15 August 2005.

(*Rekishi*, 1940) and those around him reported he was a fervent supporter of the state during the war.

His refusal to stick to a particular political position—or show great attachment to one—may in fact stem as much from his greater concern for aesthetic issues as from his famed wanderlust or supposed nihilism. If his aesthetics express a worldview, it is in the conjunction between a concern with the materiality of cinema and a focus on down-to-earth physical existence, from bodily passion to masculine action. This is the uniqueness of his realism, one based not in melodrama or Hollywood-constructed humanism like many of his contemporaries, but on an always slightly subversive and detached earthiness of film form. This makes Uchida a significant figure, one that begs us to think more about the relationship of prewar to postwar Japanese film history. Especially since Tōei was rarely included in discussions of late 1950s modernism (Masumura Yasuzō and Nakahira Kō) or the New Wave (Ôshima Nagisa, Imamura Shōhei, Yoshida Yoshishige, and Shinoda Masahiro), further study of Uchida can consider both the relationship of popular cinema to these postwar avant-garde movements, as well as how they may be related to a prewar film exhibiting its own experimental flourishes.

Materialität und Existenz

Uchida Tomu und die fehlenden Bindeglieder des japanischen Kinos

Nichtjapanische Werke über die Geschichte des japanischen Kinos weisen viele Lücken und Auslassungen auf, und eine davon ist Uchida Tomu. Obwohl er im eigenen Land als einer der großen Regisseure der japanischen Filmgeschichte gilt, sind im Ausland nur wenige seiner Arbeiten, meist Kostümfilme, gezeigt worden. Das hat zum Teil damit zu tun, dass der Großteil seiner nach dem Krieg entstandenen Filme für das Tōei-Studio gedreht wurde, das aufgrund seiner Bevorzugung genrehafter kommerzieller Unterhaltung von ausländischen Kritikern und Filmfestivals in der Regel ignoriert wurde, obwohl es sich um die im goldenen Zeitalter des japanischen Films in den 1950er-Jahren wirtschaftlich erfolgreichste Filmgesellschaft handelte.¹ Ein weiterer Grund für die Absenz liegt darin, dass Uchidas eigene Geschichte voller Lücken und zeitlicher Sprünge ist. Wie im Fall so vieler vor 1945 entstandener japanischer Filme haben die meisten seiner Arbeiten nicht überlebt, und viele seiner Meisterwerke wie *Theater of Life* (*Jinsei gekijō*, 1936), *Unending Advance* (*Kagirinaki zenshin*, 1937) oder *Earth* (*Tsuchi*, 1939) sind nur teilweise erhalten. Noch mehr ins Gewicht fällt, dass Uchida selbst sich mehr als ein Jahrzehnt lang aus der japanischen Filmszene zurückzog. Teils um Arbeit zu finden, teils auf Verlangen des japanischen Militärs ging Uchida kurz vor Kriegsende in die Mandschurei und trat dem dortigen Filmverband (*Man'ei*) bei. Wie andere Filmemacher wie Kimura Sotoji (*Ani imōto* [*Ino and Mon*], 1936) und Mochinaga Tadahito, ein Meister der Figurenanimation, der großen Einfluss sowohl auf das chinesische als auch das japanische Puppentrickgenre ausübte, kam Uchida dort so bald nicht weg. Nachdem er einige Zeit lang schwere körperliche Arbeit geleistet hatte und einer kommunistischen Umerziehung unterzogen worden war, drehte er erst wieder 1955, nach dreizehn Jahren Pause, einen Film.

Interessanterweise fungiert Uchida Tomu jedoch aufgrund der Sprünge in seiner persönlichen Lebensgeschichte als eine Art Verbindungsglied zwischen zwei sehr unterschiedlichen Perioden der japanischen Geschichte. Das Verhältnis von Vorkriegszeit und Nachkriegsfilm gehört zu den großen Themen der japanischen Filmwissenschaft. Lange hat die herrschende Geschichtsschreibung in Japan wie im Ausland gleich der modernen japanischen Kulturgeschichte einen Bruch im Jahr 1945 konstatiert, nach dem der Film dem Irrtum des Militarismus den Rücken

gekehrt und sich einem humanistischeren Kino zugewendet habe. Wenn das einige auch als Fortsetzung eines Weges angesehen haben, den man Mitte der 1930er-Jahre verlassen hatte, betonten sie dennoch stets die Zäsur des Jahres 1945 als Ende einer Zeit der Irrtümer. Das haben einige Wissenschaftler wie Noël Burch richtig zu stellen versucht, indem sie darauf hinwiesen, dass es bis 1945 durchaus einen durchgängigen Antihollywood-Filmstil gab; doch selbst Burch vertritt die Auffassung, dass dieser Stil unter dem unausweichlichen Kulturimperialismus der Besatzung durch die USA größtenteils verloren gegangen ist.² Obgleich David Bordwell den ahistorischen kulturellen Essentialismus von Burchs These angreift, schreibt auch er dem japanischen Film der 1930er-Jahre einen einzigartigen Stil zu, der für ihn von „Kapriolen“, von Momenten des Überschwangs gekennzeichnet sei, welche zwar die seiner Meinung nach keineswegs die dem klassischen Hollywoodstil entsprechende Grundstruktur untergruben, jedoch eine filmische Virtuosität verrieten, die eher künstlerisch als erzählerisch motiviert war.³ Dieser „dekorative Charakter“ war in den 1950er-Jahren bereits im Großen und Ganzen verloren gegangen, als eine modernere, effizientere Industrie bei den meisten Werken für solche Experimente nur wenig Spielraum ließ.

Im Anschluss an jüngere Historiker, welche gegen die These eines Bruchs nach dem Krieg die Kontinuität der Verhältnisse ins Feld führen und gar behaupten, dass sich die Kultur nach 1945 im Krieg entwickelt habe, könnte man die Meinung vertreten, dass die Grundlagen für das goldene Zeitalter des filmischen Humanismus und der Herrschaft der Industrie während des Krieges im Rahmen der unter der Leitung des Staats durchgeführten Modernisierung der Industrie geschaffen wurden.⁴ Uchida Tomu bietet uns also den interessanten Fall eines Menschen, der just im Augenblick der Modernisierung zu filmen aufhörte und erst nach mehr als einem Jahrzehnt wieder in Erscheinung trat, nachdem man sich an alle Veränderungen gewöhnt hatte. Während seine Erfahrungen in China, über die er sich kaum je äußern wollte, wahrscheinlich Einfluss auf sein Kino hatten (manche finden seine späteren Arbeiten distanzierter, nihilistisch), wirkt er aufgrund der Gemeinsamkeiten seiner Filme vor und nach dem Krieg wie ein lebendes Fossil, das sich aus den 1930er-Jahren in die Zeit nach 1955 hinübergerettet hat – ein seltsames, aber einflussreiches fehlendes Glied.

Die Arbeiten Uchidas vor dem Krieg sind eines der wichtigsten Beispiele Bordwells für das, was er als „dekorativen Stil“ bezeichnet. Uchida fing in der Industrie als Schauspieler und Regieassistent bei den Taikatsu-Studios an und war später für das Makino-Studio tätig. Bevor er 1927 erstmals Regie führte, arbeitete er mit zwei der einflussreichsten Reformer (nach den 1920er-Jahren) zusammen: mit Thomas Kurihara und Makino Shōzō. Obwohl viele Uchidas Erfahrungen Mitte

der 1920er-Jahre, als er die Studios verließ und verschiedenste Berufe von Wanderschauspieler bis Straßenarbeiter ausübte, mit den intimen Beobachtungen des Lebens der unteren Schichten in seinen späteren Filmen in Zusammenhang bringen, wie sie sich in seinen an Dokumentarfilme erinnernden Arbeiten finden, die er in den späten 1930er-Jahren bei Nikkatsu drehte (und die in mancher Hinsicht einem gewissen Stil des Studios entsprachen, der auch in den Arbeiten von Tasaka Tomotaka zum Ausdruck kommt), war dieser Realismus stets mit einer hartnäckigen Verfolgung formeller Experimente gekoppelt. Uchida interessierte sich sehr für die sowjetische Montagetheorie und nahm sogar das kühne Projekt in Angriff, einen Spielfilm zu machen, für den er ausschließlich Material aus bereits bestehenden Filmen verwenden wollte (*Victory Streak* [*Rensen renshō*], 1930).

Bordwells Hauptbeispiel für Uchidas „Kapriolen“ ist *Police* (*Keisatsukan*, 1933), auf den ersten Blick ein Propagandafilm für eine die Linke verprügelnde Polizei, in Wahrheit freilich ein weitaus komplexeres Stück Arbeit, das für die damalige Zeit beachtliche stilistische Schnörkel mit einer wenn nicht überhaupt homo-sozialen, so jedenfalls psychologisch komplizierten Beziehung zwischen einem Polizisten und dessen zum Kommunisten gewordenen Kumpel aus der High School. Es handelt sich um eine stilistisch virtuose Arbeit, die komplexe Raumkonstruktionen – von labyrinthartigen Kamerafahrten in die Raumentiefe bis zu auffälligen Schärfenverlagerungen – mit im zeitlichen Ablauf hin und her springenden Schnitten und verschiedensten psychologischen Registern verbindet. Bordwell ist der Auffassung, dass diese nicht alle in der Erzählung begründet seien.

Bemerkenswert ist, dass sich dieser stilistische Dekor wenn auch weniger augenfällig bis nach 1955 fortsetzt – Alexander Jacoby hat dies als „modernistische (vielleicht sogar postmodernistische) Dimension von Uchidas Kunst“ bezeichnet.⁵ Selbst der dritte Film nach seiner Rückkehr als Regisseur, *A Hole of My Own Making* (*Jibun no ana no naka de*, 1955) – ein Melodrama über eine gesellschaftliche Elite, die durch ihren dem sklavischen Nachkriegsverhältnis Japans den USA gegenüber entspringenden Egoismus entartet – scheint diesen Verurteilungen mit einer distanzierten Kamera den Wind aus den Segeln zu nehmen: Noch lange nachdem alle fort sind, bleibt der Blick auf eine in ihren Angeln schwingende Tür gerichtet. *Straights of Hunger* (*Kiga kaikyō*, 1965), für viele Uchidas Meisterwerk, ist für seine Rohfilmexperimente bekannt, und seine Verfilmungen von Chikamatsu Monzaemons Kabuki- und Bunraku-Puppengeschichten, zu denen auch *Killing in Yoshiwara* (*Hana no Yoshiwara hyakuningiri*, 1960) und *The Mad Fox* (*Koi ya koi nasuna koi*, 1962) zählen, befassen sich ebenso sehr mit der Künstlichkeit der Darstellung wie mit menschlichen Leidenschaften, wobei der Regisseur in *The Mad Fox* sogar mit Trickfilm arbeitet. Chikamatsu's „*Love in Osaka*“ (*Naniwa no koi no monogatari*, 1959) spielt mit der Theatralik

von Chikamatsus *The Courier for Hell* (*Meido no hikyaku*) – und das lange bevor Kitano Takeshi dieselbe Geschichte für *Dolls* (2002) verwendete.

Das Interesse Uchida Tomus für Stil belegt die durchgängige Autorenkinoqualität seiner Filme eher als die Vorliebe für irgendein Thema oder eine bestimmte Haltung. Seine entschlossen nüchterne Sichtweise, die vermutlich ebenfalls seinen persönlichen Erfahrungen entsprang, ließ ihn die heroischen Gestalten des Kostümfilms durch rebellierende oder selbstzerstörerische Protagonisten entzaubern. Seinen Anfang nahm diese Entwicklung bereits mit *Champion of Revenge* (*Adauchi senshū*, 1931), einer gefeierten Satire auf die mittelalterliche Form mutiger Rache. Seine Fortsetzung fand dieses Anliegen in dem vernichtenden Film *Bloody Spear at Mt. Fuji* (*Chiyari Fuji*, 1955), in dem ein Speerträger einen törichten Samuraimeister rächt, der getötet wurde, weil er zu viel Verständnis für die niederen Schichten aufbrachte, sowie in der späteren Neubearbeitung der Miyamoto-Musashi-Legende, die den edlen Helden der „Samurai“-Trilogie Inagaki Hiroshis aufgreift und ihn ganz niederträchtig menschlich macht. Eine wesentliche Rolle spielte Uchida auch bei der Konstruktion von Genremythen wie dem der Yakuza vor allem durch seine „Theater of Life“-Verfilmungen (*Hishakaku to Kiratsune* [1968] gehört zu den Höhepunkten des ritterlichen [*ninkyō*] Gangsterfilms, für den Tōei damals bekannt war). Drehte er vor dem Krieg einerseits satirische Komödien und linke „Tendenz“(keikō)filme, von denen wohl *A Living Doll* (*Ikeru ningyō*, 1929) am beliebtesten ist, legte er andererseits auch Propagandafilme wie *Asia Cries Out* (*Sakebu Ajia*, 1933) und *History* (*Rekishhi*, 1940) vor und, schenkt man Leuten aus seinem Umkreis Glauben, erwies sich im Krieg als glühender Befürworter des Staates.

Seine Weigerung, eine bestimmte politische Position einzunehmen oder zumindest große Neigung für eine solche zu zeigen, ist vermutlich ebenso in seinem größeren Interesse an ästhetischen Fragen begründet wie in seiner berühmten Wanderlust und seinem angeblichen Nihilismus. Wenn in seiner Ästhetik eine Weltsicht durchschlägt, dann in der Verbindung zwischen der Befassung mit der Materialität des Kinos und der Konzentration auf eine realistische materielle Existenz, von körperlicher Leidenschaft zu männlichem Handeln. Das zeichnet die Einzigartigkeit seines Realismus aus, der nicht im Melodrama oder in einem Humanismus à la Hollywood wurzelt wie der vieler seiner Zeitgenossen, sondern in einer stets leicht subversiven und distanziertern Erdverbundenheit der filmischen Form. Und macht ihn zu einer wichtigen Figur, die uns einlädt, mehr über das Verhältnis des japanischen Nachkriegsfilms zu jenem vor dem Krieg nachzudenken. Da vor allem Tōei in Diskussionen über die Moderne der späten 1950er-Jahre (Masumura Yasuzō und Nakahira Kō) bzw. die japanische Nouvelle Vague (Ōshima Nagisa, Imamura Shōhei, Yoshida Yoshishige und Shinoda Masahiro) kaum vorkommt,

könnte eine weitere Auseinandersetzung mit Uchida sowohl das Verhältnis des populären Kinos zu diesen Avantgardebewegungen der Nachkriegszeit erkunden als auch zu erhellen versuchen, in welcher Beziehung diese zu jenem Vorkriegsfilm stehen, der seine eigenen experimentellen Blüten trieb.

Übersetzung aus dem Amerikanischen: Wolfgang Astelbauer

- 1 Auf Japanisch gibt es eine beträchtliche Literatur über Uchida, deren Bandbreite von seiner Autobiografie *Eiga kantoku goju-nen* (Tokyo: San'ichi Shobō 1968) bis zu Suzuki Naoyukis romanhafter Biografie *Shiden Uchida Tomu den* (Tokyo: Iwanami Shoten 1997) reicht. Der eigens für die Uchida-Retrospektive am National Film Center publizierte Katalog ist vermutlich die gründlichste veröffentlichte Untersuchung: *Uchida Tomu kantoku tokushū*, Firumu sentā 90 (Tokyo: Tōkyō Kokuritsu Kindai Bijutsukan 1992).
- 2 Noël Burch, *To the Distant Observer*, Berkeley: University of California Press 1979.
- 3 David Bordwell, *A Cinema of Flourishes: Japanese Decorative Classicism of the Prewar Era*, in: Arthur Noletti, Jr. und David Desser (Hg.), *Reframing Japanese Cinema: Authorship, Genre, History*, Bloomington: Indiana University Press 1992, S. 328–346.
- 4 Indem sie sich auf im Filmgesetz 1939 konkretisierte Ermächtigungen beriefen, bemühten sich die Behörden ab 1941, die Industrie zu reformieren, indem sie kleine Produktionsgesellschaften zerstörten und uneffizienten Praktiken, wie etwa der, von einem Film nur wenige Kopien herzustellen, einen Riegel vorzuschieben versuchten.
- 5 Alexander Jacoby, „Uchida Tomu“, *Senses of Cinema* (2005), <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/05/uchida.html>, letzter Zugriff am 15. August 2005.

