Der Balzac des japanischen Films : zum 80. Geburtstag Kenji Mizoguchis

Autor(en): **Hangartner, Michel**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

Band (Jahr): **30 (1978)**

Heft 10

PDF erstellt am: **26.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-933219

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Mitteln der praktischen Vernunft an einer gerechteren Zukunft des Menschen zu arbeiten. Der christliche Glaube leistet in diesem Zusammenhang eine Motivation. Indem er das Erkenntnisinteresse der praktischen Vernunft stärkt, setzt er die praktische Vernunft frei.
– Mit ihrem militanten Optimismus braucht sich christlich motivierte Praxis nicht nur auf das Gespräch mit jenen Filmen einzulassen, die eine konkrete Utopie verweigern. Zuviel gefährliche Erinnerung kann die Arbeit an der menschlichen Zukunft auch lähmen. Der Verzicht, tragfähige Handlungsalternativen darzustellen und zu diskutieren, würde ein Erfahrungs- und Reflexionsdefizit für unsere Arbeit an der menschlichen Zukunft bedeuten. In diesem Sinne hat die Arbeit mit Filmen wie «Salz der Erde», «Streik ist keine Sonntagsschule», «Josephson» und anderen zu geschehen. Diese Filme sind Modelle, die Handlungsalternativen in der heutigen Gesellschaft darstellen und diskutieren.

Matthias Loretan

Der Balzac des japanischen Films

Zum 80. Geburtstag Kenji Mizoguchis

Von der Biographie her lässt sich das Werk Kenji Mizoguchis nicht erfassen; da liegt ein Schleier des Schweigens darüber, den Mizoguchi sein Leben lang nicht gehoben hat. Am 16. Mai 1898 in einer Vorstadt Tokios als Kind einer verarmten Kleinhändlerfamilie geboren, erlebte er in seiner Jugend den Zusammenbruch des traditionellen Japan mit seiner feudalen Gesellschaftsstruktur. Die Überlieferung hält nicht mehr den neuen Werten stand; die Menschen werden immer mehr verunsichert; dem Druck von aussen widersprechen die Gefühle.
In einem solchen sozialen Umfeld – ob nun ein Jidai Geki (Film historischen Inhalts) oder ein Gendai Geki (Film mit einem zeitgenössischen Thema) – spielen alle Filme Mizoguchis, die er nach *«Naniwa ereji» (Die Elegie von Naniwa,* 1936) gedreht hat. Mit dieser kleinen Produktion, im Stil der Volksfrontfilme, ändert sich Mizoguchis Engagement. Drehte er von 1923 bis 1936 auch über hundert Filme, so sind sie zum grössten Teil Stilübungen für einen Regisseur, der sich nicht damit begnügen wird, Melodramen im Geschmack des Publikums herzustellen. «Naniwa ereji» ist ein realistisches Porträt: Eine Telephonistin, die versucht, ihrem verschuldeten Vater zu helfen, landet im Gefängnis. Sie wird von ihrer Familie wie vom Liebhaber verstossen. Wenn man von Mizoguchi spricht, spricht man vom Regisseur der Frauen. Ich glaube nicht, dass Mizoguchi sich mehr für die weibliche Psyche interessiert hat als für die männliche. Dass es zumeist Frauen sind, deren Schicksal er in seinen Filmen nachgeht, erklärt sich daraus, dass anhand einer Frau, die innerhalb eines rigiden patriarchalischen Systems lebt, die Mechanismen der Unterdrückung verbindlicher gezeigt werden können. Die Frau ist unterdrückt, misshandelt, eingeengt, gefangen. Im Versuch, sich gegen diese Fesseln zu wehren, ist der Tod oft die einzige Lösung. Im Tod bleiben sich die Menschen treu, ihrer Liebe, die sich nicht verwirklichen lässt, weil es die Gesellschaft nicht erlaubt. Mizoguchi hat sich nie für eine Ideologie erklärt. Immer ist er draussen gestanden, wie ein Beobachter, der minuziös aufzunehmen weiss, was um ihn herum geschieht. Die Machart der Filme spiegelt diese Annäherungsweise wieder: Mizoguchis Kamera greift nie ein in die Handlung, sie steht aussen, an einem privilegierten Punkt, von dem aus sie in den Raum blickt. Der Einfluss der Malerei ist dabei von Bedeutung: Mizoguchi hat sich sein Leben lang mit der japanischen und chinesischen Malerei beschäftigt, was sich in der Art, wie er die Bilder komponiert, wiederspiegelt: Ein Film ist einer Bilderrolle vergleichbar, über die die Augen hingleiten. Jedes Bild ist wie eine Zusammenfassung, die Konzentration einer Bewegungsabfolge in ihrem wichtigsten Moment. Das gibt den Filmen Mizoguchis eine Dichte und Einfachheit zugleich, wie man sie im Kino nur selten sieht.

Bei Mizoguchi gibt es nichts Zweideutiges, nichts Theatralisches. Er legt die menschlichen Emotionen frei, zeigt sie vorurteilslos, kalt. Man hat dabei aber nie den Eindruck, dass Mizoguchi wertet, es so etwas gebe wie gute und schlechte Handlungen. Im Augenblick des grössten Verlangens sind die Emotionen des Menschen eine Leidenschaft, die keine Mauern mehr kennt, sich jedoch andauernd an Mauern stösst.
Die Faszination, die von Mizoguchis Filmen ausgeht, ist nicht messbar an einer möglichen Exotik. Was exotisch erscheinen könnte, ist integriert in einen strengen Begriff des Poetischen. Das Schöne ist nicht Selbstzweck, wie etwa bei Kurosawa, sondern ein dramaturgisches Mittel, die Verbindung zwischen Atmosphäre und Emotion. Das Schöne dient letztlich dazu, die Emotionen hervorzuheben, die reale Situation zu verstärken. Jedes Detail hat seine genaue Funktion, und es muss diese Funktion erkennbar machen.
Die reichste Periode in Mizoguchis 33jähriger Arbeit für den Film sind die fünfziger Jahre. Der Anfang wird gesetzt mit «Saikaku ichidai onna» (Das Leben O'Harus, Hofdame, 1952), darauf folgt Meisterwerk auf Meisterwerk: «Ugetsu monogatari» (Sage des verschwommenen Mondes nach dem Regen, 1953), «Sansho Dayu» (Der Intendant Sansho, 1954), «Chikamatsu monogatari» (Die gekreuzigten Geliebten, 1954), «Yokihi» (Die Kaiserin Yang-Kwei Fei, 1955) u. a. Um diese Zeit feierte der japanische Film auch seine ersten Erfolge im Westen, an den Filmfestspielen von Venedig. Die Aufmerksamkeit, die dort Mizoguchis Filme gefunden haben, hat sich auf die folgenden Filme ausgewirkt: Es ist, als gelänge es Mizoguchi erst jetzt, nachdem er über 25 Jahre lang Filme gedreht hat, seine Erfahrungen zusammenzufassen, sie mit einer bis anhin unbekannten Sicherheit anzuwenden. Mit den Filmen dieser Jahre verdichtet sich die Kunst Mizoguchis, jeder seiner Filme wird im Ausdruck klarer, einfacher, poetischer, objektiver. Es ist, als hätte Mizoguchi erst jetzt das formuliert, was ihn beschäftigte: Den Menschen in poetisch-realistischen Momenten zu erfassen, so wie er ist, ohne Beschönigung noch Übertreibung.
Kenji Mizoguchi ist 1956 gestorben. Sein letzter Film, *«Akasen chitai»* (Strasse der Schande, 1956) sollte ihn nochmals dazu motivieren, seine Konzeption vom Film neu zu überdenken. «Akasen chitai» ist der einzige Gendai Geki der fünfziger Jahre. Mizoguchi hat dazu eine Form des Cinéma direct gewählt, wie sie einige Jahre später in Europa bei den verschiedenen «Wellen» zu finden sein wird. «Akasen chitai» sollte in den Strassen gedreht werden, direkt mit den Betroffenen, den Huren und Zuhältern des Vergnügungsviertels von Tokio. Dass Mizoguchi den Film dennoch im Studio gedreht hat, erklärt sich aus dem Widerstand, den ihm die Betroffenen entgegensetzten.
«Akasen chitai» ist der einzige Film geblieben, mit dem Mizoguchi Erfolg gehabt hat. Mizoguchi stand immer etwas abseits, seine Filme wurden selbst in Japan kaum beachtet. Man sprach nicht gern von Mizoguchi, betrachtete ihn nicht als einen der seinen. Diese Ablehnung lässt sich nur damit erklären, dass Mizoguchi nie bereit gewesen ist, Kompromisse einzugehen. Er hält seinen Landsleuten einen Spiegel vor, in den es nicht immer erfreulich ist, hineinzublicken. Mizoguchi war einfach unbequem: Indem er sich selbst nicht fassen liess, sich selbst sogar verbarg, ist die Wirkung seiner Filme noch viel stärker. Sie brauchen keine Erklärung ihres Regisseurs. In ihnen sagt Mizoguchi alles, was er denkt, was er sieht. Und er zeigt das auf eine Weise, die wie ein Vorwurf ist an unsere Unfähigkeit, die geringste mitmenschliche Verantwortung zu übernehmen.

Michel Hangartner

Rückgang der Kinoplätze

Innert Jahresfrist ist das Sitzplatzangebot in den schweizerischen Kinos um 6000 Sitzplätze zurückgegangen. Heute gibt es in unserem Lande noch knapp 500 Kinos mit 177000 Sitzplätzen. Noch in den frühen sechziger Jahren seien in 650 Kinos über 230000 Plätze gezählt worden, meldet der Pressedienst des Eidgenössischen Statistischen Amtes.