

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 54 (2012)  
**Heft:** 325

**Artikel:** Meister der Form : Kenji Mizoguchi  
**Autor:** Girod, Martin  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-863710>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 26.12.2024

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**



# MEISTER DER FORM

Kenji Mizoguchi

Wie gerne möchte man bei einem der herausragenden Klassiker – und Kenji Mizoguchi (1898–1956) zählt für die Filmhistoriker zum etablierten Pantheon – ohne Umschweife über seinen unverwechselbaren und zwingenden Stil schreiben, über seine zutiefst persönliche Thematik und Weltsicht. Von Seiten der Lesenden würde dies wahrscheinlich die zweifelnde Reaktion provozieren: Wieso, wenn das alles so bedeutend ist, kennen wir es kaum?

Mizoguchi gehört zu jenen Regisseuren, die dem japanischen Kino Weltgeltung verschafft haben. Als der Westen in den fünfziger Jahren mit einem Schlag den japa-



nischen Film entdeckte, standen primär die Namen Kenji Mizoguchi und Akira Kurosawa für dessen künstlerischen Rang. 1951 bis 1954 holten sich an vier aufeinanderfolgenden Festivals in Venedig die Japaner fünf Hauptpreise: zwei für Akira Kurosawa (RASHOMON und DIE SIEBEN

SAMURAI), drei für Mizoguchi (DAS LEBEN DER FRAU OHARU / SAIKAKU ICHIDA ONNA, ERZÄHLUNGEN UNTER DEM REGENMOND und SANSHO, DER LANDVOGT). Erst gut ein Jahrzehnt später begann man sich in Europa auch für Yasujiro Ozu zu interessieren und damit den Kreis der grossen Japaner zum Dreigestirn zu erweitern.





linke Seite: DIE STRASSE DER SCHANDE (AKASEN CHITAI, 1956)  
 EINE ERZÄHLUNG NACH CHIKAMATSU (CHIKAMATSU MONOGATARI, 1952)  
 rechte Seite: Kinuyo Tanaka und Toshiro Mifune in DAS LEBEN DER FRAU OHARU (SAIKAKU ICHIDAI ONNA, 1952)

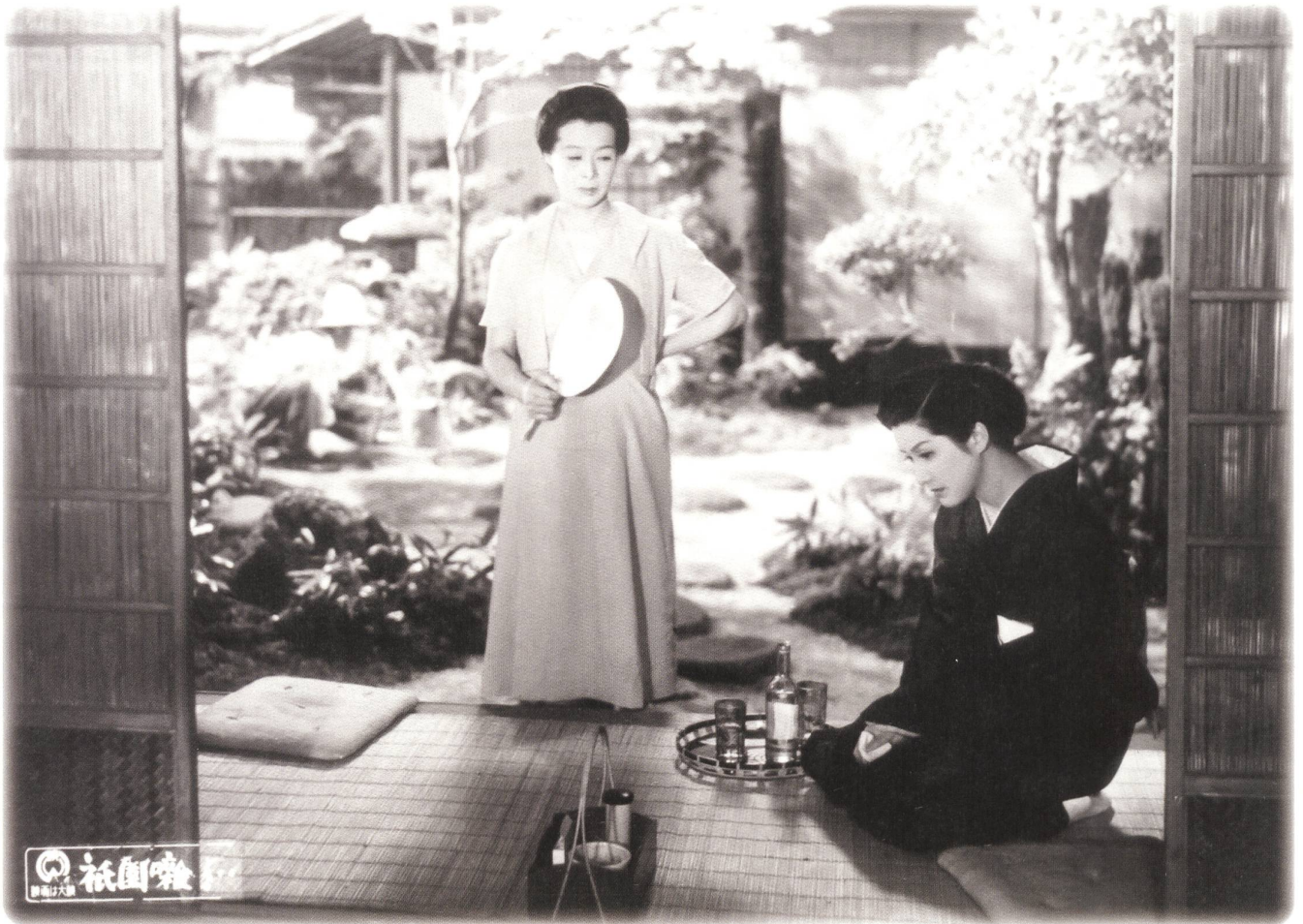
## der unbekannte klassiker

Wieso also ist Mizoguchi heute im günstigsten Fall noch ein legendärer Name aus der Filmliteratur, während Kurosawa und Ozu weiterhin einem cinephilen Publikum zumindest mit einigen Hauptwerken geläufig sind? Die Erklärung dürfte zu einem guten Teil im Wandel unserer Sehgewohnheiten liegen. Mizoguchis typischer Stil, bei dem die Kamera auf Distanz bleibt, kein Zwischenschnitt uns die Gesichter in Grossaufnahme näher bringt, die Spannung zwischen den Figuren sich dafür in langen ungeschnittenen Einstellungen entwickeln kann, dieser Stil braucht die grosse Leinwand. Am Fernsehen oder auf dem Videobildschirm können Mizoguchis Filme nicht zur Geltung kommen. Etwa so wenig wie die Filme aus den siebziger Jahren von Theo Angelopoulos, der ein grosser Mizoguchi-Verehrer war. Im Kino aber, wo sie hingehören, haben Mizoguchis Filme leider Seltenheitswert.

Dies hängt mit einem weiteren Faktor zusammen, der Mizoguchi noch übler mitgespielt hat als seinen Kollegen: dem lange Zeit fahrlässigen Umgang der japanischen Filmindustrie mit ihrem Erbe, insbesondere jenem der Stummfilmzeit. Von Mizoguchis umfangreichem Schaffen – man sprach früher von weit über hundert Filmen, gegen neunzig sind heute als klar ihm zuzuschreibende Titel bekannt – hat die erste Hälfte nicht überlebt: Die rund fünfzig Filme, die er 1922 bis 1932 für die Traditionsfirma Nikkatsu gedreht hat, gelten (von einem Fragment abgesehen) als verloren.

Doch auch Mizoguchis letzte Stummfilme und frühe Tonfilme aus den dreissiger Jahren sind, soweit erhalten, in einem deplorablen Zustand. Manche sind nur in schlechten 16-mm-Kopien überliefert, deren mangelhafte Auflösung den ästhetischen Qualitäten Mizoguchis so wenig gerecht werden kann wie ältere Videoformate. Schlimmer: Fehlende Grauwerte lassen die Gesichter zu weissen Flecken werden, so dass die Figuren (wohl nicht nur für uns Europäer) schwer auseinanderzuhalten sind. So verfügen wir auch für diese Zeit über nicht viel mehr als Studienmaterial, in dem sich bereits die Themen der späteren Filme des Regisseurs





DIE FESTMUSIK VON GION (GION BAYASHI, 1953)  
Kinuyo Tanaka in DAS LEBEN DER FRAU OHARU (SAIKAKU ICHIDAI ONNA, 1952)

und seine Vorliebe für lange, aus Distanz gefilmte Einstellungen erkennen lassen.

Wer Mizoguchi für sich entdecken und seine filmische Kraft erleben will, wird sich an sein Schaffen aus den Jahren 1946 bis 1956 halten müssen, vor allem an seine Meisterwerke aus den fünfziger Jahren. Allein die knapp anderthalb Dutzend Filme, die er in seinem letzten Lebensjahrzehnt realisiert hat, reichen um aufzuzeigen, dass der Ruhm, den er damals genoss, keineswegs einer Überschätzung entsprang.

## das Los der Frauen

Mizoguchi stammte aus bescheidenen Verhältnissen. Schon jung musste er erleben, dass seine ältere Schwester als Geisha verkauft wurde. Nach dem Tod seiner Mutter



lebte er bei dieser Schwester, die ihm – dank einem reichen “Beschützer” – die Schulbildung finanzieren konnte. Nach Anfängen als Werbezeichner versuchte er, im Studio der Nikkatsu als Schauspieler unterzukommen, wurde als Regieassistent eingesetzt und konnte 1922 seinen ersten eigenen Film realisieren.

Die Dankbarkeit seiner Schwester gegenüber und die Einblicke, die er in deren Leben hatte, prägen einen Grossteil von Mizoguchis filmischem Werk, in dessen Zentrum oft das harte Los der Frauen in der japanischen Gesellschaft steht. So prostituiert sich das Dienstmädchen O-Sen in *OSEN MIT DEN PAPIERKRANICHEN* (*ORIZURU O-SEN*, 1935), um einem jungen Mann das Medizinstudium zu ermöglichen. In *DIE ELEGIE VON OSAKA* (*NANIWA HIWA*, auch *NANIWA EREJI*, 1936) wird eine Telefonistin die Geliebte ihres Chefs, um eine Unterschlagung ihres Vaters auszugleichen. Immer wieder, in Gegenwartsfilmen wie in historischen Stoffen, geht es um





FÜNF FRAUEN UM UTAMARO (UTAMARO O MEGURU GONIN NO, 1946)  
DIE LIEBE DER SCHAUSPIELERIN SUMAKO (JOYU SUMAKO NO KOI, 1947)

Frauen, die sich opfern. Doch zeigt Mizoguchi auch die gesellschaftliche Bedingtheit dieser Opferbereitschaft und hinterfragt sie kritisch.

In *DIE SCHWESTERN VON GION* (GION NO SHIMAI, 1936) stellt Mizoguchi zwei Geishas einander gegenüber. Die ältere der beiden Schwestern, befangen im traditionellen Gefühl des Verpflichtetseins («giri»), hält selbst dann noch zu ihrem "Beschützer", als dieser sie nicht mehr finanzieren kann, sondern von ihr abhängig wird. Die jüngere findet illusionslos, wenn sie schon den Männern ausgeliefert seien, müssten sie das Maximum aus ihnen herausholen. Was eine schematische Konfrontation sein könnte, wird einfühler durch Mizoguchis Differenziertheit: Seine Sympathie gilt gleichermaßen der altruistischen Menschlichkeit der Älteren und der Auflehnung der Jüngeren gegen das Ausgenutztwerden.

Siebzehn Jahre später kehrte Mizoguchi zu diesem Stoff zurück, doch aus dem beabsichtig-

ten Remake wurde ein eigenständiges Werk. *DIE FESTMUSIK VON GION* (GION BAYASHI, 1953) zeigt erneut zwei Geishas im Vergnügungsviertel von Kyoto. Die Tochter einer Geisha wendet sich nach dem Tod der Mutter an deren Freundin und Berufskollegin, um sich von ihr nun ihrerseits zur Geisha ausbilden zu lassen. In der Geishaschule wird sie indoktriniert mit Lektionen über die Geishas als traditionelles Kulturgut Japans. Der Berufsalltag sieht anders aus: Von der jungen Geisha wird erwartet, dass sie sich an einen reichen "Beschützer" bindet, ihr älteres Vorbild wird gezwungen, sich zu prostituieren. Nach anfänglichem Aufbegehren – die Jüngere beißt ihren zudringlichen "Gönner" in die Zunge! – fügen sich beide. Mizoguchi zeigt sie am Schluss auf dem Weg zur erneuten Berufsausübung, doch ein kurzer Moment des sich gegenseitig Zulächelns zeigt auch einen solidarisierenden Hoffnungsschimmer.

ten – die Jüngere beißt ihren zudringlichen "Gönner" in die Zunge! – fügen sich beide. Mizoguchi zeigt sie am Schluss auf dem Weg zur erneuten Berufsausübung, doch ein kurzer Moment des sich gegenseitig Zulächelns zeigt auch einen solidarisierenden Hoffnungsschimmer.







SANSHO, DER LANDVOGT (SANSHO DAYŪ, 1954)

Die politische Dimension des Problems behandelt Mizoguchi in *FLAMMEN MEINER LIEBE* (*WAGE KOI WA MOENU*, 1949): Von Freiheit kann erst die Rede sein, wenn Frauen die gleichen Rechte haben wie Männer – und diesen Kampf müssen die Frauen selbst und gemeinsam führen, sie können ihn nicht den Männern überlassen, auch nicht den politisch fortschrittlichen.

## das verhalten der männer

Die Männerwelt und ihre Rituale schildert Mizoguchi trotz solch kritischer Sicht durchaus einfühlsam: die Businesswelt und ihren Konkurrenzkampf, die Besäufnisrunden nach Feierabend, den kollektiven Zwang zum Mithalten und die Angst, das Gesicht zu verlieren. So sehr Mizoguchis Männer den Frauen gegenüber angsterregende Täter sind, sie werden zumeist auch als Gefangene und Opfer der gesellschaftlichen Strukturen geschildert. Ihr Hang, die Frauen und deren Opferbereitschaft auszunützen, nimmt in dem Masse zu, wie ihnen selbst das Wasser am Hals steht.

Weit öfter noch erliegen sie verbreiteten Illusionen, sie jagen nach Glücksphantomen: nach Geld, Ruhm, Macht und dem mit solchem Prestige verbundenen Genuss. In seinem berühmten Hauptwerk *ERZÄHLUNGEN UNTER DEM REGENMOND* (*UGETSU MONOGATARI*, 1953) ist nicht der Krieg als Abstraktum am Unglück der Menschen schuld, es sind vielmehr die den Krieg auslösenden und die durch den Krieg ausgelösten Begehrlichkeiten. Die beiden männlichen Hauptfiguren sind Bauern und Töpfer, der eine sieht in der Truppenpräsenz die Chance, seine Ware rasch zu hohem Preis zu verkaufen und so reich zu werden, der andere träumt von einer glorreichen Karriere als Samurai und Kriegsheld. In der naiven Hoffnung auf leichten gesellschaftlichen Aufstieg lässt sich der eine von einer noblen Dame becirren – und merkt nicht, dass er es mit dem ruhelosen Geist einer Jungverstorbenen zu tun hat. Alle werden sie eingeholt von der Realität des Krieges mit seinen Plünderungen, Vergewaltigungen, Zwangsrekrutierungen und Verschleppungen. Als Resultat sehen wir nur Opfer: Soldaten wie Zivilisten, ganz besonders die Frauen, aber auch die Männer, deren Hunger und Todesangst drastisch geschildert werden. Nach viel Leid und Verlusten kehrt am Schluss





Machiko Kyo und Masayuki Mori in ERZÄHLUNGEN UNTER DEM REGENMOND (UGETSO MONOGATARI, 1953)  
Isuzu Yamada (rechts) in DIE ELEGIE VON OSAKA (NANIWA EREJI, 1936)

Friede ein, und die Menschen können wieder ihr Feld bestellen und schöne Töpferwaren schaffen.

Spätestens *SANSHO, DER LANDVOGT* (*SANSHO DAYU*, 1954) macht vollends deutlich, dass Mizoguchis Mitgefühl allen Unterdrückten gilt, Frauen wie Männern. Diese Geschichte einer auseinandergerissenen und in die Sklaverei verkauften Familie spielt in "barbarischer" Vorzeit, doch hier wie in anderen historischen Filmen zielt Mizoguchi, ohne jede vordergründige Aktualisierung, auf die Gegenwart. Das Schicksal des Vaters, der als Gouverneur abgesetzt wird, weil er gegen unmenschliche Befehle der Zentralregierung zu seinen Bauern zu halten versuchte, spiegelt sich in jenem des Sohns, der nach seiner Flucht aus der Sklaverei zum Gouverneur wird, die Abschaffung der Sklaverei proklamiert – in aussichtsloser Überschreitung seiner Kompetenzen, doch so ein Zeichen setzend. Er hält sich an die Devise seines Vaters: «Ohne Mitleid ist der Mensch ein Tier.



(...) Jeder hat ein Recht auf sein Glück.» Zwar kann der Einzelne wenig bewirken, doch darf er das Ziel und den Glauben an dessen, letztlich Erreichbarkeit nicht verlieren.

Gerade an diesem wohl schwärzesten Film Mizoguchis lässt sich ablesen, wie wichtig die Gestaltung ist. Es sind beiläufige Details wie die Widerspiege-

lung des Lichts im Wasser, das Glitzern fallender Tropfen, ein leichter Nebel, und es ist die Harmonie seiner Bildkompositionen, die Mizoguchis Schilderung – ohne Beschönigung der Zustände – vor jedem niederschmetternden Miserebilismus bewahren und das Publikum in Bann schlagen.





Kinuyo Tanaka in FRAU OYU (OYU SAMA, 1951)  
Kogule Michiyo und Kuga Yoshiko in FRAU YUKI (YUKI FUJIN EZU, 1950)

## nähe und distanz

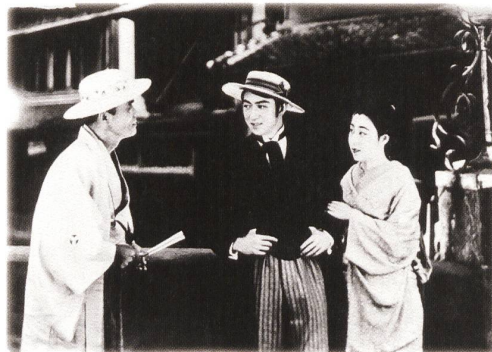
«Mizoguchi-Sensei», der Meister Mizoguchi, wie man ihn in Japan nennt, war ein Meister der Form. Seiner grossen Kunst gelingt es, die Darstellung des menschlichen Leids erschütternd und doch nicht unerträglich zu machen. Seine Inszenierung und Kameraführung findet wunderbar die Balance zwischen Nähe und Distanz – im wörtlichen Sinn wie in unserer Wahrnehmung der Figuren. Viele Szenen sind ohne Schnitt, nur durch subtile Kamerabewegungen den Bildausschnitt variierend, in einer einzigen Einstellung aufgenommen («one scene = one cut»). Oft filmt Mizoguchi seine Figuren aus einigem Abstand, vorwiegend betrachtet die Kamera die Handlung im rechten Winkel zur Handlungsachse. Er verschmäht die üblichen Mittel, mit denen das klassische Hollywood-Kino

den Zuschauer in die Handlung "einbezieht": die subjektive Kamera und die in Schuss und Gegenschuss aufgelösten Dialogsequenzen.

Das gängige Schlagwort vom Mizoguchi-System darf allerdings nicht dahingehend missverstanden werden, dass er ausschliesslich in ungeschnittenen Sequenzeinstellungen gedreht hätte; er beherrscht vielmehr alle Register und greift für aktionsreichere Szenen durchaus auch zu den gängigeren Mitteln der Montagefolgen unterschiedlicher Einstellungsgrössen. Umso konzentrierter wirken im Kontrast dazu die Schlüsselsequenzen seiner Filme (wahre Anthologiestücke!), in denen kein

Schnitt den intensiven Spannungsbogen bricht und in denen die subtile, beim ersten Betrachten kaum auffallende Choreografie der Darsteller- und Kamerabewegungen die Handlung fliessen, fast schweben lassen.

Die Distanziertheit der Darstellungsweise darf nicht mit einer Kälte des Blicks verwechselt







MOHNBLUMEN (GUBIJINSŌ 1935)  
ERZÄHLUNGEN UNTER DEM REGENMOND (UGETSO MONOGATARI, 1953)

werden, bei Mizoguchi so wenig wie bei Angelopoulos. Seine Einfühlung in die Figuren, sein Mitleiden mit ihnen ist evident. Doch zwingt er uns Zuschauende nicht zur Identifikation mit den Figuren, er lässt sie uns von aussen sehen, damit wir nicht von ihrem Leid völlig erschlagen werden, sondern fähig sind, über dessen Ursachen nachzudenken und im Einzelfall das Funktionieren allgemeinerer gesellschaftlicher Spielregeln zu erkennen.

Mizoguchis Frauen und Männer sind zumeist befangen in sozial vermittelten Rollenvorstellungen, seien sie traditionell (wie jene der Geishas und Samurais), seien sie neuzeitlich (wie jene der Businessmen). Die Zwänge der Gesellschaft werden so nicht nur von aussen durchgesetzt, sie prägen das Selbstverständnis der Menschen, ihre Wertvorstellungen, ihr Streben, ihr Verhalten. Sie stehen jeder Selbstbestimmung im Weg, verunmöglichen letztlich die individuelle Wahl des eigenen Platzes in der Gesellschaft.



So sehr sich Mizoguchi vor grossen Schlagworten hütet – und so sehr er ihnen offensichtlich misstraut, wenn sie wie in *FLAMMEN MEINER LIEBE* ins Spiel kommen –, so unverkennbar ist sein humanistisches Engagement für das Individuum.

So fremd einem europäischen Publikum manche der japanischen Rollenvorstellungen sein mögen, dadurch, dass Mizoguchi sie uns aus kritischem Abstand sehen lässt, erlaubt er uns auch, die Analogien zu gesellschaftlichem Rollenverhalten in unserer Gesellschaft zu erkennen. Unsere kulturelle Distanz fügt sich nahtlos ein in jene Distanz, die Mizoguchis Ästhetik schafft. Sie zielt über das Mitleid hinaus auf den Erkenntnisgewinn. Weil seine Geschichten zuerst einmal in sich und in ihrer Zeit stimmen, sind sie so allgemein gültig, dass sie fernab jeder Exotik die zeitliche ebenso wie die geografisch-kulturelle Fremdheit überwinden und uns auch heute direkt ansprechen.

Martin Girod