

# Mikio Naruse : Chronist des einfachen Lebens

Autor(en): **Jaeggi, Urs**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **35 (1983)**

Heft 19

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-932409>

## **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.

## Mikio Naruse: Chronist des einfachen Lebens

*Nicht weniger als 87 Filme umfasst das Werk des japanischen Regisseurs Mikio Naruse, der 1969 im Alter von 64 Jahren gestorben ist. Der eigenwillige Filmemacher, dessen Œuvre zwischen 1930 und 1967 entstanden ist, hat in der westlichen Welt kaum einen Namen, obschon er zu den grossen Regisseuren Japans zählt und dort in einem Atemzug mit Yasujiro Ozu, Kenji Mizoguchi, Akira Kurosawa und Nagisa Oshima genannt wird. Dieses Jahr nun machte am Filmfestival von Locarno eine Retrospektive von 20 Filmen auf Naruse aufmerksam. Eine Reihe seiner Werke steht nun auch auf dem Programm des Filmpodiums der Stadt Zürich (seit dem 1. Oktober im «Studio 4»).*

In Naruses Filmen sind ähnlich wie im Werk Ozus keine schwertbehangenen Samurais zu sehen. Sein Kino wird stets von der Gegenwart geprägt. Es ist vom alltäglichen Leben in den grossen japanischen Ballungszentren und – seltener – dem Dasein auf dem Lande, der bäuerlichen Umgebung bestimmt. Seine «Helden» rekrutieren sich aus dem Kreis der Unter- und Mittelschicht, sind einfache Leute: Hausfrauen, kleine Angestellte, Arbeitslose, Kleingewerbler, Bardamen, Geishas, gelegentlich auch Journalisten oder Schriftsteller, Musikanten und fliegende Händler. Ort der Handlung ist das «Shitamachi», das Herz der Städte, mit dem bunten Treiben in den Ladenstrassen, der Bürohäuser und der unzähligen Bars und Restaurants, diesen Treffpunkten vor allem der männlichen Bevölkerung, mitunter auch die Vororte mit den niedrigen, erdbebensicheren Häusern mit den Schiebewänden und den Papierfenstern.

### *Eine Art von Neorealismus*

Mikio Naruse ist wie Yasujiro Ozu ein Chronist des schlichten Lebens. Mit wachsamen Augen und offenen Ohren beobachtet er, was sich in den einfach ausgerüsteten Wohnungen, auf dem Weg zur Arbeit, in den kleinen Handwerkerbuden, den Restaurants und Bars abspielt. Mit einem regen Sinn für die Sorgen und Nöte, aber auch für die kleinen und grossen Freuden scheinbar durch-

schnittlicher Bürger erzählt er Geschichten, die im Grunde nichts anderes als Lebensbeschreibungen sind. In diesem Sinne ist er ein filmender Journalist, ein Berichterstatter mit der Kamera, der allerdings nie in jenen vordergründigen Naturalismus verfällt, der so vielen japanischen Regisseuren – jüngstes Beispiel: «Narayama Bushi-Ko» (Die Ballade von Narayama) von Shohei Imamura – eigen ist. Naruse erfasst nicht allein die äusserlichen Details, das oberflächlich Sichtbare, sondern er ergründet das Wesen der Dinge, vermittelt Stimmungen, charakterisiert. Seine Filme, auch seine stummen schon, von deren 22 leider 17 verlorengegangen sind, vermitteln vor allem deshalb ein exaktes Bild der kleinbürgerlichen japanischen Gesellschaft, weil sie die sozialen und gesellschaftlichen Hintergründe ausloten und damit einen festen Sitz im Leben haben. Sie sind bei aller Konstruktion, welche die Geschichten manchmal aufweisen, unwahrscheinlich wirklichkeitsnah, sozusagen aus dem vollen Leben gegriffen.

Mit seinen detaillierten Milieu- und Personenbeschreibungen hat Naruse in einem gewissen Sinn den Neorealismus, wie er nach dem Zweiten Weltkrieg vor allem den italienischen Film prägte und damit eine Betrachtungsweise sozialer Umstände auslöste, die weltweit Beachtung und Nachahmung fand, vorweggenommen. Das charakteristische Merkmal des neorealistischen Films, wie wir ihn von Lattuada, Rossellini, de Sica und andern kennen und schätzen, von der Beschrei-

bung des Milieus auf die innere Verfassung der Menschen schliessen zu können, ist schon in den frühesten Werken des japanischen Regisseurs feststellbar. In *«Kimi to Wakarete»* (*Nach unserer Trennung*), 1933, wird das Lebensumfeld einer Geisha, die für ihren in schlechte Umgebung geratenen Sohn sich aufopfernd einsetzt, zur präzisen Beschreibung ihres inneren Zustandes. Und in *«Yogoto no Yume»* (*Träume aller Nächte*), der im gleichen Jahr entstanden ist, enthält die bedrückende Schilderung eines zwielichtigen Hafenviertels und seiner verrauchten Spelunken starke Bezüge zur sozialen Situation nicht nur eines Barmädchens, das hier – wiederum für die Existenzsicherung seines Kindes – sein Geld verdient, sondern auch der andern Menschen, die hier leben.

Naruse vermischt seine besonders in den frühen Filmen fast expressionistische Milieubeschreibung mit einer Montage-technik, die ihre Ursprünge nachweisbar bei Eisenstein und Griffith hat: Beschreibende Totalen wechseln mit hartgeschnittenen Nah- und Detailaufnahmen, die oft symbolischen Charakter haben. Ein Wasserhahn, der immer langsamer tropft, ist Hinweis auf den immer schwächer werdenden Puls eines verunfallten Kindes in *«Koshiben Gambare»* (*Viel Mut, Diener*), 1931. Diese wesentliche Komponente in Naruses Schaffen verliert sich etwas in den Tonfilmen, in denen viel von der expressiven Ausdruckskraft des Bildes und seiner Montage verloren geht und einem beschreibenden Dialog weicht: Hinweis wahrscheinlich auf Naruses Verbundenheit mit der japanischen Literatur, die ihm immer wieder Anstösse zu neuen Werken gab.

### *Die japanische Frau als Heldin*

Den Hintergrund für Naruses Schaffen bildet das *«Shomin-geki»*, das realistische Drama über das Leben der Mittelklasse, das in der japanischen Literatur einen besonderen Stellenwert einnimmt. Der Regisseur nimmt es zum Anlass einer kritischen Auseinandersetzung mit den sozialen Verhältnissen dieser Gesellschaftsschicht. Kritik nun heisst bei Na-

ruse allerdings nicht Angriff, nicht Demontage. Kritik ergibt sich bei ihm wiederum aus der genauen Beschreibung der Lebensart und der Einflüsse, die sie prägen. Eine Rolle spielen dabei die grossen Einbrüche ins soziale Gefüge des Volkes wie die Wirtschaftskrise mit ihrer Arbeitslosigkeit, der Eintritt Japans in den Zweiten Weltkrieg mit seinen verheerenden Folgen, der Wiederaufbau der Nation nach der Zerstörung, der Einfluss der westlichen Welt, vor allem der Vereinigten Staaten auf das moderne Leben Japans. Wesentlicher aber erscheinen Naruse die Veränderungen der gesellschaftlichen Strukturen, hervorgerufen durch den Zusammenprall starker, in sich geschlossener Traditionen mit der postindustriellen Zivilisation. Diese Veränderungen, stellt Naruse fest, wirken sich bis in die Zellen des ausgeprägten japanischen Gemeinschaftssinns, die Familien, aus.

Die Zerstörung traditioneller Familienstrukturen durch westlich beeinflusste Lebensweise treffen die schwächsten Mitglieder ins der japanischen Familie, die Frauen, am stärksten. Sie verlieren ihre angestammte Funktion im Familienverband – und damit die Geborgenheit und Selbstachtung –, ohne indessen in der Industriegesellschaft eine neue zu erhalten. Sie geraten ins gesellschaftliche Abseits. Nun ist Naruse weit davon entfernt, diesen Zustand zu bejammern. Er erkennt ihn vielmehr als eine Folge überholter Konventionen in einem patriarchalisch und – noch immer – feudalistisch orientierten Staat. Viele seiner Filme, um nicht zu sagen fast ausnahmslos alle, befassen sich mit dem Versuch von Frauen, ihre standesmässigen Schranken zu durchbrechen. Am schönsten – oder für den westlichen Betrachter am verständlichsten – geschieht dies im 1952 entstandenen Film *«Okasan»* (*Mutter*), der liebevoll und äusserst sympathisch das Bild einer hingebungsvollen und opferbereiten Mutter entwirft, die zwischen ihrem konventionellen Rollenverständnis, dem Einbruch der Moderne in ihren Arbeitsbereich und – nach dem Tod ihres Mannes – einer neu aufkeimenden, aber verschwiegenen Liebe zerrieben wird.

Es ist bezeichnend für Naruse, dass er

diese Frau nicht scheitern lässt. Sie wird nicht zum Opfer der Umstände, sondern wächst an ihnen, auch wenn ihre soziale Not und ihre Einsamkeit wachsen. Sie setzt, was ihr selber verwehrt bleibt, in Liebe zu ihrer Tochter um, der sie ein besseres Schicksal vorbereiten hilft. Dahinter steckt viel Hoffnung für eine Zukunft, die sie selber nicht mehr erleben wird, und eine Zuversicht, die weit über das eigene Schicksal hinausreicht.

Die Frauen sind die starken Figuren in Naruses Filmen. Ihnen gilt seine ganze Aufmerksamkeit, seine Solidarität, seine Liebe. Sie allein haben die Fähigkeit, Schicksalsschläge zu überwinden. Sie verkraften ihre untergeordnete soziale Position. Sie weisen über sich selber hinaus in die Hoffnung. Die Frauen aber sind auch die Opfer der männlichen Schwächen. Sie erdulden deren Eifersucht und Egoismus bis zur Selbstaufgabe wie Fu-

Familie als Kernzelle der Gemeinschaft: «Inazuma» (Der Blitz, 1952).

mino Hayashi im 1962 entstandenen Film «Horoki» (*Chronik meines Umherirrens*). Fumino ist eine der wenigen Frauen in Naruses Filmen, die ihren sozialen Status überwindet und von der Kellnerin im Kaffeehaus zur Poetin aufsteigt. Den Preis, den sie dafür zahlt, ist zu hoch. Im Kreis der Literaten gerät sie in einen Strudel der Eifersucht und der Intrigen, und ihre Ehe mit Fukuchi wird zur Hölle. Um an seiner Seite überleben zu können, gibt sie sich nahezu selber auf, verzichtet auf alles, vor allem auf ihre Karriere als Dichterin. Doch auch diese Frau lässt Naruse nicht untergehen. Er schenkt ihr die Kraft, ihre Schicksalsschläge zu überwinden. Am Ende des Films sehen wir Fumino in einer grossen Villa als gefeierte und geachtete Poetin. Ihr Gesicht ist ruhig geworden, geprägt von der Weisheit des Alters. Diese hilft ihr auch zu verkraften, dass sie wirkliches, unbeschwertes Glück nie erlebt hat.

«Horoki» ist auch in einer andern Weise sehr typisch für Naruse. Wie viele andere seiner Filme berichtet er von der Unmög-



lichkeit, die sozialen Schranken zu überwinden. Fumino geht es nicht besser als beiden Schwestern in *«Kagirinaki hodo» (Strasse ohne Ende)*, 1934, die, wie im Märchen das Aschenputtel, vom gütigen und grosszügigen Prinzen entdeckt werden. So wird die eine Filmstar, und die andere heiratet in eine reiche Familie ein. Auch hier indessen ist der Aufstieg von der einfachen Serviertochter in einen höheren Stand nicht gleichzusetzen mit dem wahren Glück. Die beiden Schwestern werden vom Schicksal arg gebeutelt und stehen am Ende wieder dort, wo sie schon immer waren: inmitten der ihnen ursprünglich zugeordneten sozialen Schicht des Kleinbürgertums. Auch sie gehen aus dem Abenteuer der endlosen Demütigung aber geläutert hervor, sind stark geworden, fähig auch, das Leben nun an ihrem Platz in die Hand zu nehmen. Gemäss japanischer Mentalität zielen Naruses Filme, so kritisch sie sich auch mit den sozialen Unzulänglichkeiten auseinandersetzen, nie auf eine Veränderung der Gesellschaftsordnung hin. Naruse ist kein Revolutionär. Bei aller Solidarität und Liebe, die er für seine kleinbürgerlichen und mittelständischen Figuren findet, bei aller Sympathie, die er den Armen und Unterdrückten entgegenbringt, denkt er nie an den Umsturz. Nach seiner typisch japanischen Auffassung finden die Veränderungen eben nicht am System statt, sondern in den Seelen der Menschen. Sich innerhalb der bestehenden Ordnung zurechtzufinden, stark zu werden, ist eine wirkliche Tugend. Deshalb rüstet Naruse seine Protagonisten mit dem Willen und der Fähigkeit aus, die Kraft zu mobilisieren, sich innerhalb ihrer sozialen Gruppe einen Platz im Leben zu sichern. Für den westlichen Betrachter mag die selbstverständliche Anerkennung einer Ordnung, die als unvollkommen entlarvt und einer manchmal sehr harten, wenn auch indirekten Kritik unterzogen wird, erstaunlich wirken. Für den Japaner von Naruses Generation, der un- gemein stark in die Gemeinschaft seines Volkes eingebunden ist, gibt es nichts Normaleres.

Diese japanischer Tradition verbundene Denkweise ist es auch, die Naruses Zurückhaltung bei der Entwicklung zum Hö-

hepunkt seiner Filme begründet. Da gibt es keine Siege zu feiern, keine überschwenglichen Happy-Ends zu bewundern. Naruse setzt allenfalls Silberstreifen der Hoffnung an den Horizont. Er stellt seinen Protagonisten eine bessere Zukunft in Aussicht oder versieht sie auch nur mit der Kraft der Einsicht. Seine Filme, wurde geschrieben, seien Melodramen. Sie haben, meine ich, in ihren Handlungszügen melodramatische Elemente, bleiben aber immer hart auf dem Boden der japanischen Realität.

### *Die Familie als Zelle der Gemeinschaft*

Zur japanischen Realität gehört – extrem stärker als bei uns – die Einfügung des Individuums in den Verband. Man lebt dort nicht als Einzelmensch, sondern aufgehoben in einer Gruppe – mit allen Vor- und Nachteilen, die das bringt. Wie schwierig es ist, im Verband ein individuelles Leben zu führen, davon handeln Naruses Filme auch. Aber in erster Linie zeigen sie den mit seiner Gruppe zutiefst verbundenen Menschen. Kernzelle der japanischen Gemeinschaft ist nach wie vor die Familie. Naruse hat sie immer wieder zum An-

---

### **Duisburg: 7. Filmwoche**

F-Ko. Vom 8. bis 13. November findet die 7. Duisburger Filmwoche '83 statt, veranstaltet von der Stadt Duisburg und dem Kultusministerium des Landes Nordrhein-Westfalen. Die Filmwoche, die sich selber als «Forum der Diskussion, der kontroversen Auseinandersetzung, der aktuellen Entwicklung des Dokumentarfilms» begreift und 1982 «Filmemacherinnen und Filmemachern, Zuschauern und Presse ein neues Konzept» vorstellte, verweist nicht ohne Stolz auf die Erfolge zweier Debütanten der 6. Filmwoche: Lutz Konermann erhielt den Deutschen Filmpreis 1983 (Filmband in Gold) für seinen halbdokumentarischen Spielfilm «Aufdermauer», Annette Humpe den Adolf-Grimme-Preis in Silber 1983 für ihre Dokumentation «Liebe, Geld und Tod».



«Okasan» (Mutter, 1952).

lass seiner Auseinandersetzungen genommen. Viele seiner Werke sind deshalb Filme über Familien und deren Schicksale. Wenn der Regisseur wie im 1954 geschaffenen «*Yama no oto*» (*Das Zittern des Berges*) den fortschreitenden Zerfall einer Familie zeigt, in der die Menschen nicht mehr aufgehoben, sondern auf sich selber zurückgeworfen sind und dadurch einsam werden, dann beschreibt er damit nicht nur ein Familiendrama. Was bei den Ogata in Kamakura, einem Vorort von Tokio, geschieht, lässt sich übertragen auf ein Volk, das vom Gemeinschaftssinn im wahrsten Sinne des Wortes lebt. Wo er zerstört wird, wird Japan in seinen Grundfesten erschüttert. Mikio Naruses Werk ist beherrscht vom Geist dieser japanischen Gemeinschaft. Wo sie zerstört wird, taucht Bedrohung auf, ist das Leben gefährdet. Wo sie gepflegt wird, lässt sich allen Widerwärtigkeiten zum Trotz leben, wie beispielsweise in der Familie von Ishamura in «*Hataraku ikka*» (*Die ganze Familie arbeitet*), 1939. Die 13 Mitglieder des Familienver-

bandes können sich nur durchbringen, wenn alle arbeiten. Bei aller Düsternis der Schilderung wirtschaftlicher Not, die diesem bedrückenden und von eigenen Erfahrungen gefärbten Werk zugrundeliegt – Naruse selber musste als Waisenkind schon sehr früh hart arbeiten –, schwebt hier stets der Geist der Geborgenheit im Familienverband mit, und eine über alle Widerwärtigkeiten hinwegweisende Solidarität geleitet die Menschen zu ungebrochener Lebensbejahung und einem befreiendem Humor.

Den Humor hat Naruse auch dort nie verloren, wo seine Filme von bitteren Erfahrungen erzählen, wo die Menschen ganz unten durch müssen wie der Versicherungsbeamte Okabe im halbstündigen Kurzfilm «*Koshiben gambare*» (*Viel Mut, Diener*) aus dem Jahr 1931. Naruse vermischt hier die Tragik des aus sozialer Not zu lächerlicher Unterwürfigkeit gezwungenen Vertreters mit den Elementen der Slapstick-Komödie, ohne der Ernsthaftigkeit des Anliegens zu schaden. Der Humor verleiht Mikio Naruses Filmen eine Menschlichkeit, die sein Werk auch dort zu tragen vermag, wo es in seiner künstlerischen Konsequenz nicht mehr über alle Zweifel erhaben ist und wo es sich mit fortschreitendem Alter des Regisseurs zu wiederholen beginnt. Urs Jaeggi

Aus Anlass der Naruse-Retrospektive hat das Filmfestival von Locarno unter dem Titel «Mikio Naruse – Un maître du cinéma japonais» das entsprechende Buch der amerikanischen Autorin Audie E. Bock in französischer Sprache herausgegeben. Es enthält unter anderem eine hilfreiche kommentierte Filmografie.

## Tagung: Der phantastische Film

F-Ko. «Der phantastische Film. Bildsprache und Ideenstruktur» lautet das Motto einer Tagung, die die Katholische Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart am 14. und 15. Oktober (Im Schellenkönig 61, 7000 Stuttgart 1) veranstaltet. Gegenstand der Tagung sind die «Alpträume des Ungeheuren und Träume des Noch-nie-Dagewesenen: Signale der Angst und Signale der Hoffnung, die der phantastische Film zum Sehen und Beurteilen anbietet».