Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film

Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst

Band: 36 (1984)

Heft: 13

Artikel: "Ihr habt die tieferen Aspekte Japans kennengelernt" : Japan als Filmland bei der Mostra in Pesaro

Autor: Eichenberger, Ambros

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-932448

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

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

Radikalität heisst in Bezug auf die Programmation von Filmen im Fernsehen eine rigorose Abkehr von der Mentalität, Film als Software zu behandeln. Man wird lernen müssen, ihn wiederum als ein Kulturgut zu betrachten, ihn ernst zu nehmen. Das bedeutet wohl nicht zuletzt, dass die Zusammenarbeit zwischen Programmverantwortlichen des Fernsehens und Filmschaffenden auf einen Stand gebracht werden muss, der dem Film eine wirtschaftliche Basis sichert. Das Rahmenabkommen, wie es jüngst zwischen dem Verband Schweizerischer Filmgestalter und der SRG abgeschlossen worden ist, kann dabei wohl nicht der Weisheit letzter Schluss sein, sondern allenfalls ein sehr bescheidener Anfang.

Urs Jaeggi

«Ihr habt die tieferen Aspekte Japans kennen gelernt»

Japan als Filmland bei der Mostra in Pesaro

Gilt der berechtigte Hinweis, dass unsere Kenntnisse, das heisst, die Kenntnisse der «weissen Gesellschaft» über andere, nicht weisse Kulturen «schlechthin unterentwickelt sind» (vgl. etwa Wilhelm Otte in «Aspekte interkultureller Zusammenarbeit», Bonn 1983) auch für Japan, ein Land, das wegen seinem rasanten wirtschaftlichen Aufschwung und seinem Vorsprung in verschiedenen Spitzentechniken heute oftmals eher als der «ferne Westen» denn als der «ferne Osten» bezeichnet wird? Auch im Hinblick auf dessen Filmkultur, wo doch Namen japanischer Regisseure wie Akira Kurosawa, Kenji Mizoguchi, Yasujiro Ozu oder Mikio Naruse beinahe schon zur Allgemeinbildung eines jeden filminteressierten Mittelschülers gehören? Und der Erfolg der «Ballade von Narayama» von Shohei Imamura (Goldene Palme von Cannes 1983) durfte sich auch hierzulande sehen lassen, gibt es doch Kritiker, die das Werk, wohl nicht zuletzt wegen «seiner starken Begegnung mit dem Tod», sogar «zu den ungewöhnlichsten Filmen dieser Kinosaison» (1983) zählten.

Ein paar Grundbegriffe

Aber für ein Land, das heute noch jährlich über 300 (1983: 317) Filme produziert, können diese wenigen Titel und Namen natürlich nicht mehr als «die Spitze eines Eisberges» sein. Schon wer diese «richtig» einordnen und ihren «Rätseln» auch nur einigermassen auf die Spur kommen will, muss den soziokulturellen, aber auch den filmischen Kontext kennen lernen (wollen), aus dem heraus sie entstanden sind. Dazu werden ein paar Grundbegriffe – beispielsweise über die «Samurai-Loyalität» im alten Japan (Samurai heisst wörtlich Diener), die «Mura-Mentalität» (Mura heisst Dorfgemeinschaft), die das «Wir-Gefühl» einer Gemeinschaft zum Ausdruck bringt («Wagaya»: unser Haus, «Wagasha»: unsere Firma, «Wagakuni»: unser Land) oder den modernen Wahlspruch «Wakon Yosai» – japanischer Geist mit westlichem Wissen – unentbehrlich sein, weil sie zu den Hauptelementen der japanischen Kultur gehören und die Filme ein Ausdruck davon sind. Sie helfen mit, das Wahrnehmungsvermögen für diese faszinierende Fremdkultur zu schärfen oder zu entwickeln und damit auch die Bedeutung und die Botschaft der japanischen Filme besser zu erahnen oder zu erfassen, in die den Japanern eigene und eigentümliche Psyche etwas tiefer einzudringen.

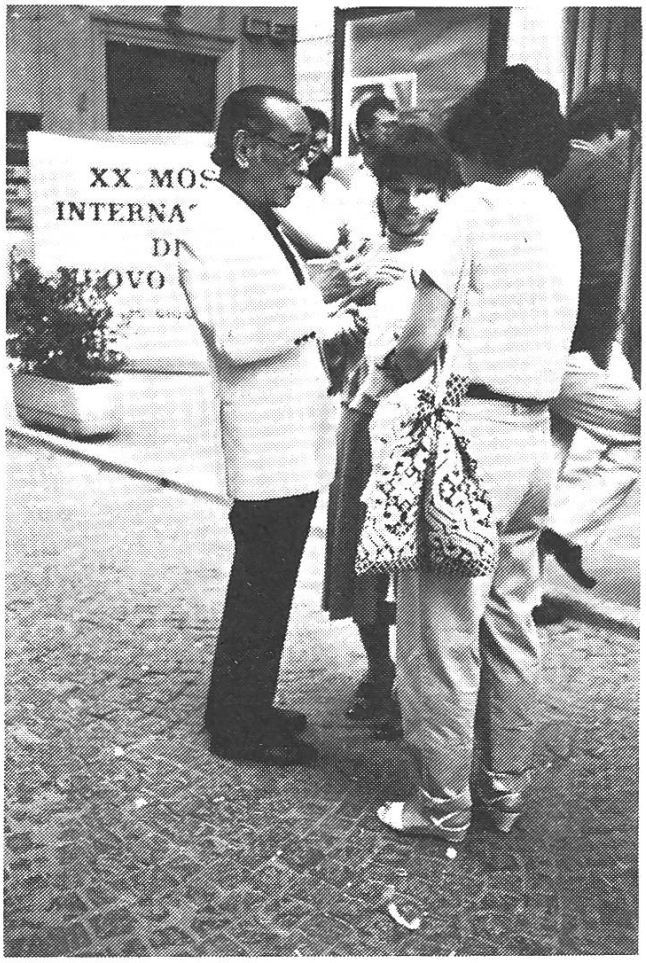
Ein paar Veranstaltungen

Wegen der immer noch wachsenden Bedeutung Japans für die westliche Welt scheint das Bedürfnis und das Interesse, auch das filmkulturelle, dafür in Europa zur Zeit enorm gross zu sein. Das hat sich neulich am unerwarteten Erfolg einer «Oshima-Retrospektive» in England ge-

zeigt oder ist an der mit ausserordentlichem Aufwand vorangetriebenen Präsentation von nicht weniger als 500 japanischen Filmen im Palais Chaillot und im Centre Pompidou in Paris ablesbar, deren erste chronologisch geordnete Staffel von 180 Filmen bereits ab Januar 1984 programmiert worden ist (die zweite Staffel mit 220 Filmen folgt von Juli bis Dezember und wird später mit Werken aus dem japanischen «Untergrund» ergänzt).

Italien hat im Rahmen der «Mostra Internazionale del Nuovo Cinema» von *Pesaro* (7. bis 15. Juni), die inzwischen 20 Jahre alt geworden ist, einen beachtlichen, weil sachkundig vorbereiteten Beitrag zu einem besseren Verständnis des japanischen Films geleistet. Eine umfangreiche Dokumentation von zwei stattlichen Bänden mit dem Titel «Schermi Giapponesi» (Marsilio Editori, Venezia 1984) zeugt davon. Das Studium «Japans» erfolgt dort innerhalb eines «Cinemasia»-Programms, das auf drei Jahre hin angelegt ist und 1985, mit Indien und Zentralasien als Schwerpunkte, eine Fortsetzung erfährt.

Obwohl sich «Pesaro» etwas zu einseitig auf die kinematographischen Erzeugnisse aus den fünfziger und sechziger Jahren konzentrierte – die goldene Zeit des japanischen Films, während der, vor dem Eroberungsfeldzug des Fernsehens, die meisten international bekannten klassischen Meisterwerke entstanden sind (beispielsweise «Rashomon» von Akira Kurosawa oder die 1949 begonnene Serie der berühmten Familienfilme von Yasuro Ozu) –, war die Veranstaltung ergiebig und aufschlussreich. Einmal weil ihr Reiz unter anderem darin bestand, vorwiegend Unbekanntes oder bisher weniger Bekanntes zugänglich zu machen. Zum andern, weil dieser Zugang nicht nur über die Filme vermittelt wurde, sondern darüberhinaus in den meisten Fällen, mittels allabendlicher «Incontri con i registi», auch durch deren Autoren zustande kam. Das ernsthaftere, über ein bloss «exotisches» oder modisches Interesse hinaus fortschreitende Bemühen um interkulturelle Kommunikation zeigt, dass solche Begegnungen auf der menschlich-kreativen Ebene durch keine noch so raffinierten und noch so modernen (japanischen!) Kommunikationstechniken zu ersetzen sind. Auch wenn die japanischen Sprachkenntnisse der Europäer in Pesaro natürlich soviel zu wünschen übrig liessen wie die Kenntnisse europäischer Sprachen von Seiten der Japaner ...



In Pesaro zur Überraschung: Keisuke Kinoshita im Gespräch mit einem koreanischen Filmschaffenden.

Ein paar (weniger bekannte) Namen

Dass *Keisuke Kinoshita* für viele zu einer der grossen Entdeckungen und Überraschungen dieser Arbeitstagung geworden ist, mag auch damit zusammenhängen, dass von den etwa 50 Filmen des heute 72jährigen Regisseurs wohl die sechs Besten in Pesaro gezeigt worden sind. Sie kommen jedenfalls ganz nahe an die Qualität von Ozus Filmen heran, mit denen sie auch von der Thematik her viel gemeinsam haben. So steht im Mittelpunkt beider Künstler die für Japan,

schon von seiner konfuzianischen Tradition her gesehen, wichtige Problematik der *Familie.* Kinoshita spürt dem Strukturwandel nach, den sie einerseits durch Militarismus und Krieg und andererseits durch den darauffolgenden Industrialisierungs- und Amerikanisierungsprozess durchgemacht hat und durchmacht, und zeigt deren negative Auswirkungen. Dabei richtet sich sein Blick gerne auch auf die Stellung der Frau und (vor allem) der Mutter. Der Zerfall der Familiengemeinschaft der durch einen «artfremden» (westlichen) Individualismus gefördert wird, gehört nach Kinoshita «zu den grossen Dramen für das Japan der Gegenwart». Er beneidete deshalb die Italiener, weil er den Eindruck hatte, «dass hier die Familien noch glücklicher sind, weil die Stellung der Mutter und die Werte der Mütterlichkeit noch etwas bedeuten».
Diese familiären Beziehungen und Gefühle hat er in vielen Filmen, beispielsweise in *«Rikugun»* (*Das Heer,* 1944) oder in *«Fuzen no tomoshibi»* (Eine Kerze vor dem Erlöschen im Wind, 1957) mit asketischen, klassischen, japanisch langen, lyrischen, sorgfältig strukturierten und stilisierten Einstellungen ohne viele und ohne grosse Worte – auch das ein typisch japanischer Zug – ins Bild gesetzt. «Mein Bestreben geht dahin, die innersten und authentischsten Gefühle des Menschen auf der Leinwand festzuhalten.» Dass ihm das nicht schlecht gelungen ist, hat der Beifall gezeigt, den er, praktisch nach jedem Programm, mehr als ein Vierteljahrhundert nach dem Entstehen der Filme entgegennehmen durfte. Und das erst noch im «roten» Pesaro, wo dieses Zeugnis für bleibende menschliche Werte ja auch eine reaktionäre Abqualifizierung hätte hervorrufen können ... Jetzt störte auch niemanden mehr, dass Kinoshita mit seinem letzten (pazifistischen) Film *«Die Kinder von Nagasaki»* für den Papst im Vatikan eine Spezialvorführung arrangierte, «weil der Friedensappell von Johannes Paul II. anlässlich seiner Japanreise in Hiroshima mich beeindruckt hat».

Von einem ähnlich einnehmenden, natürlichen und ehrlichen Humanismus sind die Filme von *Susum Hani* (1928 geboren) getragen, die alle einen starken dokumentarischen Einschlag haben. Das kommt u.a. daher, dass er wenig mit Stars, sondern fast ausschliesslich mit Protagonisten gearbeitet hat, die ihr Leben und ihr Schicksal selber zur Darstellung bringen. Seine Aufmerksamkeit und Sympathie wandte und wendet sich auch heute noch mit Vorliebe der Welt der Kinder zu. Vorwiegend solchen, die durch ihre bescheidene soziale Herkunft oder eine körperliche oder geistige Behinderung eine wenig erfolgversprechende Zukunft vor sich haben und deshalb, wie das kleine Mädchen in *«Kanojo to Kare»* (*Er und Sie,* 1963), schüchtern, ängstlich oder verschlossen – und auf diesem Wege beinahe zwangsläufig zu Kriminellen – geworden sind.
Die Suche «nach der verlorenen Kindheit» – diesmal als Phase in der Menschheitsgeschichte – mag es auch gewesen sein, die ihn zur Verfilmung von «Dritte Welt»-Themen in sogenannten Drittweltländern animierte. So hat er mit *«Andesu-no hanayome»* (*Liebe in den Anden,* 1965), wo es um die Anpassungsschwierigkeiten einer Japanerin in der Sierra Peruana geht, um einiges früher als andere (etwa Nagisa Oshima mit «Merry Christmas, Mr. Lawrence») das heute immer aktueller werdende Problem des Kulturschocks und der Kulturbegegnung aufgegriffen.
Hani hat sein filmisches Können und seine dokumentarische Art auch in den Dienst der Friedensfrage und der Friedensarbeit gestellt. Er ist bei uns in diesem Zusammenhang mit *«Yogen»* (*Prophezeiung,* 1982), einem mittellangen Film über die Atombombenkatastrophe von Hiroshima, bekannt geworden, der seit kurzer Zeit bei den kirchlichen Verleihstellen SELECTA und ZOOM erhältlich ist und vorher auch in Nyon gezeigt worden war.

Einen anderen Aspekt und «Typ» in der reichhaltigen Palette des japanischen Filmschaffens stellt *Seijun Suzuki* (1923 geboren) mit den surrealistischen, horrorhaften, aber auch mit den humoristischen, politischen und religionsphilosophischen Elementen in seinen etwa 40 Filmen dar. Einer der besten davon,

Toshiya Fujita und Naoko Ohtani in «Zigeunerweisen» von Seijun Suzuki.

«Tsuigoineru-Waizen» (*Zigeunerweisen,* 1980) ist im Wettbewerb von Berlin 1981 zu sehen gewesen und hat dort unter anderem den Fipresci-Preis bekommen. Mit dem Nonkonformismus, den er bewusst und offensichtlich pflegt, ist Suzuki ein Aussenseiter (geblieben). Nicht nur die grosse japanische Produktionsgesellschaft «Nikkatsu», mit der er sich 1967 nach langjähriger Zusammenarbeit total überworfen hat, sodass er jahrelang keine Filme mehr drehen konnte, auch «Filmkaiser Kurosawa» (so wird er in Japan häufig von Neidern und Bewunderern genannt), der mit einer Preisverleihung an Suzukis Adresse alles andere als einverstanden war, würden ihn ohne Zögern als «enfant terrible» des japanischen Films bezeichnen. Als solches ist er mit seinen eher kurz bis sehr kurz gehaltenen Bemerkungen bis zu einem gewissen Grade auch bei der Publikumsdiskussion in Pesaro in Erscheinung getreten, trotzdem es ihm nach seinen eigenen Worten «ausschliesslich darum geht, das Publikum zu unterhalten».
Die Rolle von Normen- und Tabubrechern in der «hyperkonformistischen» japanischen Gesellschaft, «wo sich (öffentlich) nicht schickt, was sich nicht schickt», spielen auch die Protagonisten in seinen Filmen, etwa Nakasago, der im erwähnten «Zigeunerweisen» als des Mordes Verdächtigter das Land durchwandert. Die künstlerische Kraft und die ausserordentlich originellen ästhetischen Einfälle, die er für diese seine filmische Opposition aufzubieten vermag, sind beachtenswert. Manchmal hat man allerdings auch das Gefühl, die so geübte Gesellschaftskritik bleibe etwas an der Oberfläche und verliere sich in gekonnten Gags.

Ein paar «Majors»

Die von vielen Europäern (und Amerikanern) bewunderte Fähigkeit der Japaner, sich mit den Firmen, bei denen sie beschäftigt sind, beinahe so zu identifizieren wie früher mit ihren Grossfamilien, beobachtet man auch im Bereich der Filmwirtschaft. So verfügen die bekannten vier grossen japanischen «Majors», die Toho, die Schockiku, die Toei und die Nikkatsu (Daiei ist der Filmbranche untreu geworden und ins Supermarketing eingestiegen), die während Jahrzehnten fast alle Belange des japanischen Film-

wesens unter ihrer Kontrolle hatten, auch über ihre hauseigenen Regisseure, Stars und Filmgattungen. Diese letzteren werden in keinem anderen Land so systematisch eingeteilt und gegeneinander abgegrenzt. Die japanisierten Lehnwörter mit denen einzelne davon bezeichnet werden, laden zum Schmunzeln ein: So gibt es, neben den «Roman Porno» (Soft-Pornos), die heute angeblich 70 Prozent der Produktion ausmachen, beispielsweise die «Nansensu Mono» (Non-Sense-, Slapstick-Filme), die «Salaryman Mono» (Arbeiter- und Angestelltenfilme) oder die «Homu Dorama» (Familienfilme).
Das System der japanischen «Majors» steht heute aber, so heisst es, auf schwachen Füssen. Sie haben dem Wandel in der Filmszene des Landes und der veränderten Mediensituation, die in Japan sich noch rascher und avantgardistischer entwickelt als bei uns, gar nicht oder zu spät Rechnung getragen. Deshalb sind eigenwillige und starke Regie-Persönlichkeiten, wie beispielsweise Nagisa Oshima, schon seit längerer Zeit aus dem «System» ausgestiegen und haben, mit mehr oder weniger Glück und Überlebenschancen, als unabhängige Produzenten weitergemacht und nach ausländischen Koproduzenten gesucht (beispielsweise Kurosawa und Oshima) oder sich mit «ihrer» ehemaligen Firma wenigstens soweit arrangiert, dass diese die Distribution der unabhängig produzierten Filme übernimmt. Es ist immerhin bemerkenswert, dass von den fünf Filmen, die auf der jährlichen Qualitätsliste des «Kinema Jumpo» für 1983 an oberster Stelle figurieren, vier zu den unabhängigen Produktionen gerechnet werden können, wozu auch «Merry Christmas, Mr. Lawrence» und Imamuras «Ballade von Narayama» gehören.

Ein paar offene Fragen und Antworten

Die lyrische Kraft, der ungebrochene Wille zur Form, die Askese im Einsatz der Mittel, die Gemessenheit der meisten «klassischen» japanischen Filme aus den fünfziger und sechziger Jahren vermögen auch den westlichen Zuschauer zu faszinieren. Das bessere Verständnis ihrer Beziehungen zum Tod, auch zum freigewählten, zur Liebe, zur Familie, zur Sexualität und zur Gewalt, zur buddhistischen «Leere», die auch eine «Fülle» bedeuten kann, setzt eine stärkere Vertrautheit mit der japanischen Kultur- und (Theater-)tradition voraus. Das fernöstliche Land ist uns heute aber vor allem als Technologiestaat ein Begriff und eine Herausforderung. Japans neue Roboter und Kleincomputer kennen wir im allgemeinen besser als seine Moral und seine «Ganzheitskultur». Von der japanischen Wirtschaft und ihrem Wachstumstempo war in den Filmen (fast) nichts zu sehen und zu spüren. Das weckte verständlicherweise den – offen angesprochenen – Verdacht: «Haben wir ein vergangenes Kapitel der japanischen Kultur- und Filmgeschichte kennengelernt?» Die japanische Antwort darauf hat, auch im guten Sinne, nachdenklich gestimmt: «Nein, ihr habt nur die tieferen Aspekte Japans und seiner Seele wahrnehmen können.»

Ambros Eichenberger

Nominationen in die päpstliche Medienkommission

pdm. Mit einem von Staatssekretär Casaroli unterzeichneten Schreiben ist Ambros Eichenberger, Leiter des Filmbüros der Schweizerischen Katholischen Filmkommission (Zürich) und Präsident der Internationalen Katholischen Film- und AV-Kommission (OCIC), von Papst Johannes Paul II. für weitere fünf Jahre als Konsultor (Berater) der «Päpstlichen Kommission für die sozialen Kommunikationsmittel» bestätigt worden. Dieses Gremium, das die Medienpolitik der katholischen Kirche mitbestimmt, hat in der Person des amerikanischen Erzbischofs John P. Foley (Jahrgang 1935) vor kurzem einen neuen Präsidenten bekommen. Er löst in diesem Amt den polnischen Erzbischof Andrzej Maria Deskur ab, der wegen einer schweren Lähmung nicht mehr in der Lage war, dieses Amt weiter auszuüben. Zu neuen Beratern wurden unter anderen auch der Prälat des «Opus Dei», Alvaaro del Portillo, und der geistliche Leiter der Bewegung «Communione e Liberazione», Don Luigi Giusani, in die päpstliche Medienkommission berufen.