Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 29 (1987)
Heft: 157

Artikel: Der emotional geladene Realismus des Kenji Mizoguchi : die Welt ist grausam

Autor: Ruggle, Walter

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-867265

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: 26.12.2025

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

溝口健二

SANSHO DAYO (1954): Die Ikonographie des Schreckens in der Welt

Der emotional geladene Realismus des Kenji Mizoguchi

Von Walter Ruggle

Die Welt ist grausam

«Wer hat gesagt, die Zeit heile alle Wunden? Man sollte besser sagen: die Zeit heilt alles, nur nicht die Wunden. Mit der Zeit verliert die Wunde der Trennung ihre wahren Ränder. Mit der Zeit wird der ersehnte Körper bald nicht mehr sein, und wenn der sehnende Körper schon aufgehört hat, für den andern zu sein, ist das, was bleibt, eine körperlose Wunde.»

Samura Koichi

Zu den bedeutendsten japanischen Filmemachern und zu den wichtigsten Mitgestaltern der Filmgeschichte überhaupt ist Kenji Mizoguchi zu zählen, der in seinem Schaffen wie Yasujiro Ozu und Akira Kurosawa einen eigenständigen und damit unvergleichlichen Weg beschritten hat. Neben dem Schöpfer der wunderbaren Familiengeschichten (Ozu), neben dem Choreographen der grandiosen humanistischen Dramen und legendären Samurai-Epen (Kurosawa), sicherte sich Kenji Mizoguchi seinen Platz mit gesellschaftskritischen Sozialdramen von grosser emotionaler Intensität. Wie kein zweiter hat er das feudale Familien- und Gesellschaftssystem Japans exemplarisch in Frage gestellt. Schonungslos zeigt er in seinen Filmen die schlechte Stellung der Frau auf, und hoffnungsvoll kämpfen in seinen Filmen engagierte Frauen um minimalste Gleichberechtigung. Wenn es bei Mizoguchi so etwas wie ein Leitmotiv gibt, dann wohl jene Feststellung aus GION NO SHIMAI (Die Schwestern von Gion), wo die junge Geisha Omosha aus dem Vergnügungsviertel Gion in Kyoto sagt: *«Diese Welt ist grausam»*. An ihr zerbrechen Mizoguchis Gestalten – oder sie werden stark. Das zweite kann mit dem ersteren einhergehen.

Als vor sieben Jahren das eben wieder auferstandene Filmfestival von Venedig seine erste grosse Retrospektive Mizoguchi widmete, bot es erstmals in diesem Umfang im Westen Gelegenheit zu einer einzigartigen Entdeckungsreise, auf der man süchtig werden konnte, ergriffen und bewegt durch die Intensität der zurückhaltenden, realistischen Inszenierungen dieses Japaners. In Venedig, wo Mizoguchi ab 1952 – SAIKAKU ICHIDAI ONNA (Das Leben der Frau Oharu) – mehrmals für seine Arbeiten ausgezeichnet worden war, feierte man mit allen greifbaren Kopien das Werk eines Mannes, dem sich noch immer zahlreiche Vertreter der Autorenfilm-Generation der sechziger und siebziger Jahre eng verbunden fühlen. Jean-Luc Godard hatte den Japaner in einem späten Nachruf in der Zeitschrift «Arts» 1958 mit Griffith, Eisenstein und Renoir auf den Sockel der Grössten gehoben; so verschiedene Filmemacher wie Theo Angelopoulos oder Woody Allen nennen ihn mit Bewunderung als eines ihrer grossen Vorbilder; das gilt auch für zahlreiche Japaner, zu denen sich Akira Kurosawa zählt und Leute wie Kaneto Shindo (HADAKA NO SHIMA, Die nackte Insel, 1960), der ab 1937 bei ihm das Filmhandwerk gelernt hatte.
Wieviele Filme Mizoguchi insgesamt gestaltet hat, weiss man nicht genau. Es geistern Zahlen bis zu 200 herum, doch lassen sich schlüssig heute 85 Werke, die mehr oder weniger in seiner Verantwortung entstanden sind, nennen. Lediglich dreissig von ihnen sind noch erhalten. Viele Kopien sind verschollen, zahlreiche Filme wurden von der Zensur nach ihrer Aufführung zerstört. Unter den wenigen Werken, die noch erhalten geblieben sind, gilt gemeinhin UGETSU MONOGATARI (Erzählungen unter dem Regenmond) als die zentrale Arbeit Mizoguchis, in der er seine japanische Variante eines poetischen Realismus zur Meisterschaft brachte. Anhand einiger Beispiele soll hier eine Annäherung an den bedeutenden japanischen Autoren versucht werden, an seine thematischen Schwerpunkte wie seine schöpferische Leistung. Dabei erscheint die Biographie Mizoguchis – neben den sein Werk stark prägenden gesellschaftlichen Umständen – als ein aufschlussreicher Ausgangspunkt zu einer vertiefenderen Auseinandersetzung.

Die Umstände prägen ein Leben und ein Werk

Mizoguchi wurde am 16. Mai 1898 in Hongo, einem Teil des Tokioter Stadtviertels Bunkyo-ku, geboren, als Sohn eines Zimmermanns, der sich als Schneider in den russisch-japanischen Kriegswirren (1904/05) auf die Schnelle das grosse Geld verdienen wollte und Pleite ging. Der Werdegang des Vaters gilt als typisch für viele Einwohner Tokios, denen besonders stark der Traum vom grossen Erfolg nachgesagt wird und die ebenso häufig genau daran scheitern. Bis hin zu UGETSU MONOGATARI wird dieses Thema immer wieder aufscheinen. Die Familie Mizoguchi war nie auf Rosen gebettet, und nun wurde das Leben für sie noch beschwerlicher. Sie war gezwungen, in ein anderes Quartier umzusiedeln, in ein Haus, das am Fluss Sumida gelegen war, an dessen Ufer Kenji Jahre später wieder zurückkehren sollte.
Mizoguchi hatte zwei Geschwister, einen jüngeren Bruder, der bereits als Kind starb, und die ältere Schwester Suzu, die mit vierzehn Jahren als Geisha jenes Geld mitverdienen musste, an dem es der Familie mangelte. Nach dem Besuch der Volksschule, wo er mit dem späteren Schriftsteller Matsutaro Kawaguchi in der gleichen Klasse sass, ermöglichte ihm die Schwester eine Ausbildung als Zeichner von Kleidungsstoffen. Kawaguchi sollte Mizoguchi später wieder begegnen und als sein Drehbuchautor ab KYOREN NO ONNA (Die Leiden der Gesangslehrerin, 1926) über lange Jahre hinweg mit ihm arbeiten. Suzu hatte bald einmal einen reichen Liebhaber gefunden, der sie aus dem Haus der Geishas herausholte und finanziell unterstützte, bis er sie nach dem Tod seiner Frau heiratete. Ihr Werdegang wird in den späteren Filmen ihres Bruders, in seinem Engagement für die Besserstellung und Gleichberechtigung der Frau und die Überwindung des patriarchalen, feudalen Systems immer wieder durchscheinen. Kenjis Vater andererseits gab ihm den Prototypen ab für den traditionell herrschenden und verfügenden Familienvater.

Theater und Oper als prägende Erfahrungen

In den Jahren seiner Lehrzeit entwickelte sich Mizoguchis Begeisterung fürs Theater und vor allem für die Oper, die er durch Beteiligung an Bühnenbildarbeiten

TAKI NO SHIRAITO (1933): Rebellische Frau schon im Stummfilm

KAMININGIO HARU NO SASAYAKI (1926): Schmerzliche Erfahrungen

kennenlernte. In seiner Stammkneipe, die er eine zeitlang häufig frequentierte, lernte er Tasamoto Okubo kennen, der später als Regisseur in den Shochiku-Studios arbeitete. Mizoguchi besuchte Zeichenkurse, studierte abendländische Malerei und las viel. Längere Zeit hatte er auch für eine Zeitung als Zeichner gearbeitet, und wie er Jahre später in einem Interview bestätigte, übte die chinesische Malerei einen starken Einfluss auf seine Filmarbeit aus: *«Ich bin ganz speziell von den Zeichnungen im Stil der alten chinesischen Schule angetan. Da findet sich die Tiefenschärfe, und ich möchte eigentlich die Tiefe dieser Bilder auch in meinen Filmen erreichen. Dabei muss ich eingestehen, dass ich mir nicht im klaren darüber bin, ob sich dieser Stil chinesischer Zeichnungen mit den Mitteln des Kinos erreichen lässt.»* Die Arbeit mit dem Raum und der darin vorhandenen Tiefe sollte Mizoguchi ein Leben lang beschäftigen; in ihr entwikkelte er einen Teil seiner Meisterschaft.

Über die Bekanntschaft mit dem Schauspieler Tadashi Tomioka kam Kenji Mizoguchi schliesslich in Berührung mit den Filmstudios von *Nikkatsu da Mukôjima,* die als eines der ältesten japanischen Produktionshäuser 1912 auf der anderen Seite des Flusses Sumida gegründet worden waren, nahe dem Ort, an dem er einstmals gewohnt hatte. 1920 wurde Kenji Mizoguchi hier vom Regisseur Osamu Wakayama als Regie-Assistent engagiert. Später sollte nach seinen eigenen Angaben Tadashi Oguchi sein wichtigster Lehrmeister im Film werden, während ein anderer, Kensaku Suzuki, ebenfalls wesentlichen Einfluss auf ihn gehabt habe. Die Regie-Assistenz entsprach damals stark der Rolle eines «Mädchens-für-alles», und Kenji Mizoguchi arbeitete sich hier rasch ins Metier ein. Immer wieder entstanden bei Nikkatsu Projekte, die aus dem sogenannten «Freitagsclub» hervorgingen, wo regelmässig über die Arbeit diskutiert und gelehrt wurde.

Im Herbst 1922 herrschte bei Nikkatsu Aufruhr. Eine Gruppe von Darstellerinnen war davongelaufen, und ein neues Konkurrenzstudio (Kokkatsu) hatte heimlich einige Regisseure und Techniker abgeworben. Für Kenji Mizoguchi war damit die Gelegenheit gekommen, erstmals selber als Regisseur zu arbeiten, und er realisierte mit AI NI YOMIGAERU HI (Der Tag, an dem die Liebe wiederkehrt) seinen ersten Spielfilm, der 1923 ins Kino gelangte. Nach einem Drehbuch seines Lehrmeisters Wakayama erzählte er darin die Geschichte eines Töpfer-Lehrlings, der sich die Gunst seines Meisters erobert und eine der beiden schönen Töchter freien darf. Damit wird der Lehrling zum Nachfolger in der Töpferei. Seine Frau aber liebt einen anderen und sucht mit diesem den Tod, worauf der Lehrling sich an die zweite, ältere Tochter heranmacht.

Von Anfang an die Frau im Zentrum

Da all die alten Filme von Mizoguchi nicht erhalten sind – der älteste erhaltene, FURUSATO NO UTA (Das Lied der Heimat), stammt aus dem Jahr 1925 –, muss man sich hier auf Überlieferungen abstützen. Es gibt punkto Ende der ersten Geschichte verschiedene Versionen, laut denen in einem Fall die ältere Tochter sich als böswillige Frau entpuppt, während eine andere davon berich-

Engagiert stellt Mizoguchi immer wieder die gegenüber den Frauen ausgeübte gesellschaftliche, moralische und sexuelle Gewalt dar.

NANIWA ONNA (1940): Die Frauen im Mittelpunkt

SANSHO DAYO (1954): Die Sehnsucht nach der Liebe ihrer Mutter lebt in Anju in der Sklaverei ungebrochen weiter

tet, dass es dem Mann nicht gelingt, eine vernünftige Ehe zu führen. So oder so ist es erstaunlich, wie von allem Anfang an in der Arbeit Mizoguchis die Rolle der Frau im Zentrum steht, als ein «Objekt», mit dem in der japanischen Gesellschaft besonders ausgeprägt nach männlichem Belieben umgesprungen wird. Darüber hinaus heisst es, dass die stark auf Realismus setzende Darstellung der Armut in seinem ersten Film bereits zu Eingriffen der Zensur geführt habe und der Film vor seiner Veröffentlichung schon stark gekürzt worden sei. Es fehlte etwa eine Sequenz, in der die Bauern die Reichen angreifen, und Mizoguchi erhielt sogar eine polizeiliche Vorladung.

Nach dem grossen Erdbeben von Tokio siedelte er nach Kyoto um. Aus der darauffolgenden Zeit ist eine kleine Geschichte überliefert. Mizoguchi teilte mit seinem damaligen Regieassistenten Kôji Asaka die Wohnung und lebte mit Yuriko Ichijô, einer ehemaligen Geisha zusammen. Als Asaka im Herbst 1925 während der Dreharbeiten zu AKAI YUHI NI TERASARETE (Im roten Licht der untergehenden Sonne) eines Abends heimkehrte, waren Mizoguchi und seine Geliebte in eine heftige Auseinandersetzung verstrickt, bei der der Regisseur von der Frau mit dem Rasiermesser schwer verletzt worden war. Der Skandal, der dadurch entstand, führte unter anderem zu seinem Ausschluss aus dem Studio und dazu, dass der erwähnte Film nicht von ihm selber fertiggestellt wurde. Mizoguchis langjähriger Drehbuchautor Yoshikata Yoda erzählte später, Kenji hätte nach diesem Ereignis zu ihm gesagt: *«Die Frauen sind grausam»*.

Dieses Ereignis mag mit zu jener auch schon geäusserten These beigetragen haben, nach der Mizoguchi mit sadistischer Freude das Leid der Frauen inszeniert haben könnte. Doch diese Behauptung hält beim Betrachten der Filme und in Kenntnis der politischen Schwierigkeiten, denen seine Arbeit immer wieder ausgesetzt war, nicht Stand. Engagiert stellte er immer wieder die gesellschaftliche, moralische und sexuelle Gewalt gegenüber Frauen dar und fragte mit seinen Filmen: Wieweit soll man äussere Umstände übersehen, ohne sich dabei selber zu verleugnen? Nichts schien ihn davon abzuhalten, sich für die Besserstellung der Frau in der japanischen Gesellschaft einzusetzen, und nachweisbar eingeflossen ist der tätliche Angriff auf sein Leben nur in den beiden Filmen KAMININGYO HARU NO SASAYAKI (Frühlingserwachen einer Papierpuppe) und KYOREN NO ONNA-SASAYAKY (Das Leiden der Gesangslehrerin), beide 1926, also im Jahr nach dieser Begenbheit gedreht. Hier wird andererseits in zeitgenössischen Texten auch bereits von einem eigenen Filmstil Mizoguchis geschrieben. – Im August 1926 heiratete er die frühere Operntänzerin Chieko Saga.

Es gab in den Zwanziger Jahren und auch später noch schöpferisch schwächere Phasen mit einer ganzen Reihe von Filmen, die Mizoguchi im Auftrag des Studios machen musste, auch wenn er oftmals keine Lust dazu verspürte, das Thema einer Vorlage ihn nicht interessierte. Eine spezielle Vorliebe soll er damals aber bald schon für Policiers entwickelt und etwa in der Arsèn Lupin-Geschichte 813/813 RUPIMONO (Die Abenteuer des Arsèn Lupin, 1923) oder im Film DOKA OR (Der König eines Dreigroschenstücks) gepflegt haben. Kaum haltbar ist die Behauptung, Mizoguchi hätte in der Kriegszeit sich den veränderten Anforderungen gefügt und nationalistische Filme gemacht. Mizoguchi konnte wohl seine Herzensprojekte in diesen Jahren auch nicht verwirklichen – wie Ozu, der in dieser Zeit schwieg. Er hat sich aber nur insofern der Situation gefügt, als er mehrere Künstlerporträts realisierte, die bei den strengen Zensurbehörden keine Gefahr darstellten. So entstanden Filme wie ZANGIKU MONOGATARI (Erzählungen von den letzten Chrysanthemen), in dem der Kabuki-Schauspieler Shotaro Hanayagi im Mittelpunkt der verfilmten Biographie eines anderen bekannten Kabuki-Darstellers stand. Auf diese Art bot sich gleichzeitig die Gelegenheit, darzustellen, wie schwierig und hart die Arbeit an starkem künstlerischem Ausdruck ist.

Auf diesen biographischen Voraussetzungen war seit 1923 jedenfalls ein einzigartiges filmisches Werk entstanden. Kenji Mizoguchi starb am 24. August 1956 an Leukämie erkrankt im Alter von erst 58 Jahren in Kyoto. *«Wir stehen gewissermassen am Beginn des Herbstes»*, soll er zuletzt auf das vorbereitete Drehbuch OSAKA MONOGATARI (Eine Geschichte aus Osaka) geschrieben haben, und *«ich möchte möglichst bald mit meiner Truppe wieder zu arbeiten beginnen.»* Vier Tage nach seinem Tod erhielt Mizoguchi eine kaiserliche Auszeichnung, und der Präsident des grossen japanischen Filmstudios Daiei liess auf seinen Grabstein die Worte meisseln: *«Der grösste Cinéast der Welt»*.

SAIKAKU ICHIDAI ONNA (1955): Durchbruch im Westen

Emotionen aus der Realitätsnähe schöpfen

Was war denn die Besonderheit im Schaffen dieses Japaners, was machte ihn zu einem der meistgenannten Vorbilder der Filmgeschichte? Mizoguchis Landsmann Akira Kurosawa hielt in seinen autobiographischen Notizen fest: *«Der erste japanische Regisseur, der eine authentische Ausstattung forderte, war Kenji Mizoguchi, und die Dekoration in seinen Filmen ist wirklich ausgezeichnet. Ich habe viel von ihm gelernt, und dazu gehört besonders auch die Sorgfalt bei der Ausstattung. Die Qualität der Ausstattung hat grossen Einfluss auf die Qualität der Darstellung.»* Gute Ausstattung, akribische Genauigkeit in der Wahl der Requisiten und Realitätstreue waren Momente, die Mizoguchi zentral erschienen. Seine Filme sind zwar vom Dekor her in der Regel nicht besonders aufwendig. Dennoch kam es vor, dass historische Datailgenauigkeit und ein möglichst realistisches Bild einer bestimmten Zeit ihn zu einigem Aufwand veranlassten. Als einer der ganz wenigen Regisseure in Japan, die Forderungen stellen konnten, liess er sich beispielsweise 1941 für seine Adaptation des Mayama-Bühnenstücks GENROKU CHUSHINGURA (Die Geschichte

TOKAI KOXYOGAKU (1929): Klassengegensätze dargestellt

von den treuen Gefolgsleuten aus der Genroku-Zeit) das Schloss von Edo rekonstruieren, obwohl er dann im Film darauf verzichtete, die beliebten Kampfesszenen dieses Stoffes zu inszenieren.
Mizoguchi war die Glaubwürdigkeit ein Anliegen und mit ihr die Atmosphäre, in der er seine Schauspieler inszenieren konnte. Er selber meinte dazu, dass ohne absolute Genauigkeit die Lüge regiere und: *«Eine Lüge ist immer eine Lüge. Es gilt, alles mit Aufmerksamkeit zu verifizieren, ansonsten wird ein ganzer Film zur Lüge. Selbst ein Zeichner in einer Zeitung sollte alles auf die Wahrheit hin überprüfen. Wenn man danach dennoch zum Schluss kommt, dass, zugunsten eines filmischen Effektes, aus ästhetischen Überlegungen heraus, eine Lüge notwendig sei, so mag das gehen. Aber nicht auf absolute Echtheit zu setzen, weil es unter Umständen einfacher ist, eine Szene anders zu drehen, hat einzig zur Konsequenz, dass der Ton des ganzen Filmes danach nicht mehr glaubwürdig ist.»*
Mizoguchi gibt gleich noch ein erläuterndes Beispiel dafür, mit welcher Konsequenz er seine Suche nach Echtheit und Wahrheit betreibt: *«Wenn ich eine Einstellung auf eine Gruppe von Figuren aus der Heinan-Epoche mache und einen erhöhten Blickwinkel wähle – aufgepasst! Da denkt der Zuschauer sogleich an einen 'emakimono' (ein Gemälde auf einer Rolle), der exakt nach diesem Stilprinzip gestaltet wird. Die Falscheit springt in dieser Beziehung ins Auge.»* Wenn eine Kleinigkeit nicht stimmt, so ist die Glaubwürdigkeit des Gesamten in Frage gestellt. Mizoguchis Anforderungen an sich und seine Arbeit gehen nicht vom Durchschnittszuschauer aus sondern vom bestmöglichen Betrachter.

Distanz wahren, um nahe zu kommen

Wenn die Arbeitsbedingungen möglichst realitätsnah sind, so muss auch das Spiel der Darsteller stimmen. Mizoguchis Filme legen Beweis ab für die Richtigkeit der These. Er war ein Realist, der das Theater liebte und dessen Neigung zum Theater selbst in den filmisch stärksten Momenten seines Werkes noch zum Ausdruck kommt. Er lässt einzelne Szenen, ganze Sequenzen praktisch ungebrochen spielen, ist damit ein früher Verfechter der *Plansequenz*, der ungeschnittenen Einheit einer einzelnen Szene. Extrem lang ist sie bei ihm kaum je, dafür umso dichter. Er verwendet sie einfach, um die Kontinuität eines Geschehens zu wahren, um Prozesse zu verfolgen und zu beschreiben und nicht zu unterbrechen, um auch Widersprüche zum Tragen zu bringen. Mizoguchi hält sich mit der Kamera zurück, betrachtet eine sich abspielende Szene aus einer Distanz, die ihm den Überblick, den er schaffen will, erhält und die gleichzeitig auch die Intimsphäre der Figuren wahrt. Daraus ergibt sich fast von selbst, dass jene Einstellungen, in denen er näher an die Figuren herangeht, in ihrer Ausstrahlung umso intensiver wirken.

Grossaufnahmen finden sich kaum; es sind bestenfalls halbnahe Positionen. Dafür Halbtotalen und Totalen, innerhalb derer dann stark auf die Tiefenschärfe gebaut wird und das Spiel nicht nur parallel zur Kameraachse sondern sehr stark auch in die Tiefe des Bildes hinein verlagert ist. Die angestrebte Wahrung einer möglichst grossen Objektivität (die sich auch in der Verwendung vorwiegend kurzer Brennweiten audrückt) ist Mizoguchi wichtig, denn wenn seine Filme mit ihren gesellschaftspolitisch brisanten Themen mehr als bloss Emotionen hervorrufen sollen, dann müssen sie (möglichst) unanfechtbar bleiben in bezug auf Manipulation durch filmische Mittel. Die Emotion, die Kraft der Erzählungen, ergibt sich immer wieder von innen heraus, durch das, was uns «vorgespielt» wird und das, was wir entsprechend der Kameraposition mitverfolgen, im Überblick haben können. Das kann zuweilen durchaus auch ausserhalb des Bildfeldes geschehen – etwa in der Gewaltszene in GION BAYASHI (1953, Die Musiker von Gion), wo Mizoguchi den Off-Raum nutzt, um eine umso stärkere Wirkung zu erzielen.

Klarheit ergibt sich aus der Beschränkung

Die Kamera bewegt sich andererseits bei Mizoguchi praktisch nur dann, wenn sich die Figuren bewegen oder wenn – und hier entsteht der gleiche Effekt wie durch die sparsam eingesetzten Grossaufnahmen – sie tatsächlich einen markierenden Punkt setzen soll und beispielsweise abhebt. Dazu wiederum sind in der Regel keine Kranvorrichtungen notwendig, denn bereits ein Anheben aus der tiefen japanischen Sitzposition heraus auf die Augenhöhe eines stehenden Menschen verfehlt ihren Effekt nicht. Mizoguchi muss als Autor seine Position kaum noch deutlich machen – sie wird durch die Wahl seiner Sujets allein schon klar genug. Seine Klarheit liegt aber auch in einer gestalterischen Beschränkung, die vergleichbar ist mit der späteren Arbeit eines Robert Bresson: Wenig Effekt, wenig Bewegung, aber eine grosse Wirkung aus der Kargheit erzielt.

Die auf alle Schattierungen setzende Schwarz-Weiss-Fotographie gehört mit zu diesen Stilmitteln. Zweimal nur hat Mizoguchi mit Farbe gearbeitet, und zwar in SHIN HEIKE MONOGATARI (Die neue Geschichte des Heike-Clans, 1955), einer historischen Familiengeschichte aus dem 17. Jahrhundert, und in YOKIHI (Prinzessin Yang Kwei-Fei). Spielt der erstere betont stark im Freien, so entstand der zweite mit seiner chinesischen Geschichte von der schönen Frau zur Zeit der Tang-Dynastie in Innenräumen, in denen mit feinen Kontrasten und Liebe zum Detail gearbeitet wurde. Mizoguchi setzt hier zur Weiterentwicklung eines Bewusstseins an, das sich in seiner Schwarz-Weiss-Schrift bereits zur Vollkommenheit entwickelt hatte. Immer wieder verblüfft er in der Kontrastgebung, durch die sich seine Figuren besonders weich oder besonders hart von ihrem jeweiligen Hintergrund abheben. In seinem späten Stummfilm ORIZURU OSEN (Osens Papierkraniche, 1934) erscheinen sie wie Lichtflecke im dunklen Umfeld. In SANSHO DAYO (Der Vogt Sansho) kann die Menge zur Einheit geraten, die als Ganzes dem gleichen Schicksal ausgesetzt ist, wie die Figuren im Mittelpunkt, oder umgekehrt reflektiert sich das Licht im Dunkel des Waldes schillernd an grossen Hüten der einzelnen Figuren. Eines der schönsten Bilder, das er in diesem Film gestaltet hat, ist jenes, wo er aus der Vogelperspektive auf ein wogendes Suzuki-Blüten-

Die Frauen fügen sich ihrem Schicksal, weil sie dem Erfolgsdrang der Männer nicht im Weg stehen wollen, auch dann nicht, wenn sie das Unheil voraussehen.

CHIKAMATSU MONOGATARI (1954): Wiederkehrendes Motiv des Bootes

UGETSU MONOGATARI (1953): Die Kunst der Lichtgebung – fliessend wie Tusche oder hart wie ein Schnitt

meer blickt, in dem eine Mutter mit ihren Kindern auf der Flucht ist.
In den ersten Minuten seiner Filme greift Mizoguchi einige wenige Antipoden heraus, die den Verlauf nach an sich einfachen Mustern der Gegenüberstellung bestimmen. Er plädiert für Gleichberechtigung in der Gesellschaft und führt exemplarisch und vorwiegend anhand von Frauenfiguren in verschiedenen Milieus und Variationen vor, was das heisst und worum es geht. JOSEI NO SOHEI (Der Sieg der Frauen), 1946 nach einem Drehbuch des Mizoguchi-Schülers Kaneto Shindo entstanden, deutet schon im Titel an, dass ein Geschlechter-Kampf im Gang ist. Die Anlage ist denkbar einfach. Zwei Schwestern, die eine, Hiroko (Kinuyo Tanaka), alleinstehend, als junge Anwältin erfolgreich, verliebt in einen oppositionellen Professoren, ambitioniert, selbstbewusst, nicht korrumpierbar; die andere, Michiko (Michiko Kuwano), älter, verheiratet mit dem Starstaatsanwalt Moto (Mitsuko Miura), der über Leichen geht, untergeordnet seit Kindsbeinen, unbewusst. Der Mann der älteren Schwester hat nicht nur den Geliebten der jüngeren zu fünf Jahren Dunkelkammer verurteilt, er hat andererseits auch das Studium von Hiroko finanziert und soll ihr nun in einem denkwürdigen Prozess erstmals beruflich gegenüberstehen. Für sie beginnt hier eine Karriere, für ihn steht eine auf dem Spiel.

Demokratie heisst Gleichberechtigung

Moto ist es nicht gewohnt, zu verlieren oder Fehler einzugestehen, schon gar nicht gegnüber Frauen. Er glaubt an den Buchstaben des Gesetzes und räumt menschlichen Überlegungen keinen Platz ein. Hiroko weiss wohl darum, dass er es war, der ihr das Studium überhaupt ermöglicht hatte, aber was sie stellvertretend für so viele Frauenfiguren bei Mizoguchi nicht daraus ableiten will, ist eine Abhängigkeit, die in Hörigkeit der Frau gegenüber dem Mann mündet. *«Von Frauen wird nur die Fähigkeit zur Selbstaufgabe verlangt, und mehr nicht»*, sagt Kono unumwunden und mit grösster, männlicher Selbstverständlichkeit. Genau diese Haltung aber gilt es nach Hiroko endlich zu überwinden. Hirokos Schwester ist anfänglich noch naiv genug zu glauben, die zerfahrene Situation liesse sich in Versönlichkeit lösen. Der Konflikt ist ebenso unumgänglich wie fruchtbar.
Der Prozess, der im Verlauf von JOSEI NO SOHEI vorbereitet wird, steht in vielerlei Hinsicht für den Prozess, den Mizoguchi der traditionell feudalen japanischen Gesellschaft schlechthin macht, auf deren geldorientierten Fundamenten menschliche Tragödien zum Alltag gehören. Eine Schulkollegin der Schwestern bettelt völlig verarmt auf der Strasse. Weil ihr Mann durch die schlechten Arbeitsbedingungen in seiner Fabrik erkrankt war und

entlassen wurde, fehlt es ihrer Familie am Notwendigsten zum Überleben. Als der Mann seiner Krankheit erliegt, dreht die Frau in totaler Verzweiflung durch und erwürgt das vor Hunger schreiende Kind, bevor sie sich selber in den Tod stürzen will. Sie wird ohnmächtig von einem Nachbarn gefunden und stellt sich, von Hiroko angespornt, der Polizei.
Hiroko wird die Verteidigung übernehmen, ihr Schwager Moto führt die Anklage. Gegenüber stehen sich damit vor Gericht und auf dem Weg dahin durch Mizoguchis Film zwei Welten, die wir in parallelen Szenenmontagen mit klarem Schwergewicht auf dem Standpunkt Hirokos verfolgen können. Der Blickwinkel mag objektiv bleiben, Mizoguchis Position und sein Anliegen sind auch klar, wenn der richterliche Spruch am Ende des Filmes ausgespart bleibt. Entscheiden soll (und kann) der Zuschauer/die Zuschauerin darüber, welche Haltung denn die menschlichere, die vernünftigere sei. Moto kämpft mit einem Gesetzestext im Rücken, den er buchstabengetreu auslegt: Einmal Tod durch Handanlegen, gleich: schuldig. Hiroko setzt dieser vorwiegend männlichen Haltung, die die letzte menschliche Regung fassbar und damit auch berechenbar machen will, das Wesen des Menschen entgegen, das der feudalen, kapitalistischen Denkweise genau entgegengesetzt ist. Ihrer Schwester gegenüber hat sie am Schluss auf alle Fälle gewonnen, denn diese zieht die Konsequenzen noch vor dem richterlichen Spruch, indem sie ihren erfolgsbesessenen Gatten sitzen lässt und heimkehrt an einen Ort, wo von ihr nicht Unterwürfigkeit gefordert wird, wo sie als Mensch für voll genommen wird.

Bilder aus sich heraus sprechen lassen

Mizoguchi inszeniert auch hier mehr die Figuren als die Kamera, die zurückhaltend den Prozess im doppelten Wortsinn beobachtet. Sie mag im Raum da und dort schwenken, wenn sie fährt, dann der verarmten Strasse entlang, wenn Hiroko mit ihrer verzweifelten Schulkollegin spricht. Daneben bleibt sie statisch, so objektiv wie möglich, und Mizoguchi wählt sehr präzis aus, welche Einstellung er machen und mit welcher anderen er sie zusammenfügen will. Wenn Hiroko etwa mit der Angeklagten in Untersuchungshaft redet, so genügt eine lange fixe Einstellung, um alles zu zeigen: Am einfachen Tisch sitzen sich die zwei Frauen gegenüber, bespitzelt vom Protokoll führenden Wärter, der oben Platz genommen hat, und beschattet von einem zweiten, der an der Gittertüre stehengeblieben ist. Dabei sind er wie auch die Türe immer nur als Schatten an der Rückwand erkennbar, als das eben, was sie für die Situation darstellen. Da braucht es keine Gegenschüsse, keine Zwischenschnitte, keine Unterteilung. Die Szene steht für sich.
Ein zweites Beispiel, diesmal für die bewegte Kamera. Im Haus Konos ist einer zu Gast. Dem Gespräch mit dem Hausherrn darf die Frau nicht beiwohnen; sie hat im Nebenraum auf allfällige Kommandos zu warten. Mizoguchi fasst nun mindestens drei mögliche Einstellungen zu einer einzigen, Verbindung und damit Klarheiten schaffenden zusammen. Die Kamera betrachtet statisch das Männergespräch, das sich um die Karriere dreht und darum, dass es gilt, diese mit allen Mitteln zu verteidigen. Die Frau des Staatsanwalts tritt hinzu, um sich dienstbar zu erweisen, und wird weggeschickt, weil sie für diese Männer entbehrlich ist. Mit ihr schwenkt die Kamera langsam mit, wodurch die beiden Männer im Raum bleiben und wir mit der Frau ins Nebenzimmer gelangen. Hier bleiben beide vor der rechteckig karierten Wand eine Zeitlang stehen, bevor sie eine Tür öffnet und sich in die neue Tiefe hinein zusammen mit der weiterschwenkenden und nun vorwärtsfahrenden Kamera in ein drittes Zimmer begibt. Hier nun sitzt ihre Schwiegermutter und stellt fest, sie hätte gehört, dass ihre Schwester Hiroko ihrem Sohn Kono in der nächsten Verhandlung gegenüberstehen würde. Und, betont rhetorisch: *«Die Hiroko hat es weit gebracht, findest du nicht.»*
Was Mizoguchi in genialer Weise durch die Beherrschung einfachster filmischer Mittel hier deutlich macht, ist die Tradition, in der ein bestimmtes Verhalten steht. Es entwickelt sich weiter, oder besser: es pflanzt sich fort, solange, bis die Kraft, es zu durchbrechen, gross genug geworden ist. Die Mutter von Kono hat die männliche Haltung, die extrem patriarchalische Ordnung ihrer Gesellschaft seit jeher derart verinnerlicht, dass sie sie übernimmt und nicht in Frage stellt. Wenn sie eine Frage stellt, dann an die weibliche Haltung Hirokos, die zu teilen sie eigentlich allen Grund hätte.
Mizoguchi aber zieht mit einer einzigen Kamerabewegung die Linie, die sich durch verschiedene mögliche Einstellungen ergibt, die eine ganze Gesellschaft (und natürlich das darauf aufbauende Staats- und Rechtswesen) prägt. Genauso wie Mitschiko an die Schicksalshaftigkeit des weiblichen Leidens glaubt, ist Hiroko davon überzeugt, dass es dafür keinen Anlass gibt, ausser eben jenen von Männern bestimmten, den es zu überwinden gilt. *«Weil es Frauen gibt wie dich»*, entgegnet sie einmal ihrer Schwester, *«müssen wir gegen diese Erniedrigung ankämpfen. Ich kann nicht tun, was ich nicht für richtig erachte.»*
Die «Demokratisierung der Rechtspflege», für die Hiroko in JOSEI NO SOHEI sich einsetzt, ist natürlich nur ein kleiner Schritt auf einem langen Weg zur Gleichberechtigung der Frau. Was sie vom Gericht fordert (*«Der Sinn einer Verhandlung liegt doch nicht darin, dass man bestraft, sondern darin, dass man liebt und hilft»*), das verlangt Mizoguchi von der Gesellschaft. Unterwegs dahin sind eine ganze Reihe von Veränderungen im gesamtgesellschaftlichen Verhalten notwendig, müssen Werte neu gesetzt werden, allen voran das Besitzverhalten. Ihm entspringt auch das tradierte Verständnis des Mannes, die Ehefrau – und womöglich noch die eine oder andere Geisha – hätten seinen Wünschen zu entsprechen und sich gefälligst unterwürfig zu verhalten.
Die Gegenüberstellung, die durch die geschickte Montage noch unterstrichen wird, pflegte Mizoguchi schon in frühen Filmen. 1929 gestaltete er TOKAI KOKYOGAKU (Symphonie einer Grossstadt, 1929), ein frühes Gegenwartsdrama, das mit dem Mittel der Montage die Klassengegensätze aufgezeigt hat und thematisch im japanischen Kino wenig Vergleichbares kannte. Wenige Jahre später nur folgten zwei meisterliche Melodramen: GION NO SHIMAI (Schwestern von Gion), der Tradition und Moderne anhand des Verhaltens zweier Geishas einander gegenüberstellt, und NANIWA ERESI (Elegie in Naniwa), wo die Unterdrückung der Frau nachgezeichnet wird und

SAIKAKU ICHIDAI ONNA (1955): Trügerischer Schein der guten Tage

YOKIHI (1955): Detailliebe in Innenräumen

die anfängliche Anpassung umschlägt in einen bewussten Widerstand. Was diesen Film auszeichnet, ist ein bis dahin in Japan nicht gekannter Realismus, der auch seine Wirkung nicht verfehlte.

Die Käuflichkeit des anderen

Solche Beispiele finden sich noch in zahlreichen Variationen: Einen «Prototypen» seiner rebellischen Frauen hatte Mizoguchi bereits 1933 in dem noch erhaltenen Stummfilm TAKI NO SHIRAITO (Weisse Fäden des Wasserfalls) gezeichnet. In dieser Adaptation eines Stückes aus der neuen Theaterschule Shinpa, das in der zuende gehenden Meiji-Zeit, also um die letzte Jahrhundertwende spielt, erzählt er die stürmische und tragische Liebesgeschichte der Wasserschauspiel-Frau in einem Schaustellerbetrieb. Sie verliebt sich in einen armen Kutscher und wendet ihr ganzes Geld auf, um ihm zu einer besseren Ausbildung zu verhelfen. Das geht soweit, dass sie selber Geld aufnehmen muss. Der Teufelskreis dreht sich rasch und schnürt den Atem der verliebten Frau immer mehr ein. Sie verliert ihr geliehenes Geld, versucht noch einmal mehr zu holen und sieht sich plötzlich sexuellen Forderungen als Gegenleistung gegenüber. Hier endlich beginnt sie sich zu wehren und zwar derart vehement, dass der Mann, dem sie das Geld schuldete, im Streit umkommt.

Damit steht auch sie bald schon vor Gericht, wo ein frischgebackener Anwalt sie anzuklagen hat. Es ist jener junge Mann, den sie in Selbstaufopferung unterstützt und vom Kutscher zum Anwalt gefördert hatte, und er wird, dem Buchstaben des Gesetzes folgend, sie für die daraus erfolgte Tat zum Tod verurteilen müssen. Die Umstände, die Gesellschaft, die Gesetzgebung lassen einen anderen Weg nicht zu. Das Detail des Geldaufbringens für den Geliebten findet sich immer wieder, so auch in der nicht minder obsessiven Liebesgeschichte CHIKAMATSU MONOGATARI (Die gekreuzigten Geliebten, 1954), wo das Liebespaar dann zwar vorübergehend fliehen kann, letztendlich aber doch von den «rechtsmässigen» Verfolgern eingeholt und verurteilt wird. So auswegslos erscheinen lange Zeit die Anlagen in Mizoguchis Filmen. Und was die Stellung der Frau in CHIKAMATSU überdeutlich macht: Während der Mann und angesehene Geschäftsherr problemlos seine Nebenfrau halten und mit Angestellten schäkern kann, wird seine Frau beim vorerst nur vermeintlichen Seitensprung schon mit Schande bedacht und nach der Verfolgung mit ihrem Geliebten zum Tode verurteilt. *«Die Männer haben das Recht zu sündigen, aber die Frauen kreuzigt man dafür»*, heisst es einmal am Anfang des Filmes, und weiter: *«Das ist unrecht.»*

Verhängnisvolle weibliche Schönheit

Die Frauen sind die schandbaren – das hat Mizoguchi nicht erfunden: So will es das männliche Drehbuch des Gesellschaftsspiels haben; sie verführen die Männer mit ihrer Schönheit. Diese wird ihnen denn auch immer wieder zum Verhängnis: In ORIZURU OSEN (Osens Papierkraniche) verfällt die schöne weibliche Hauptfigur ge-

nauso ihrem Unglück, wie Oharu in SAIKAKU ICHIDAI ONNA (Das Leben der Frau Oharu) ein Leben lang misshandelt wird, bis sie als ins Alter gekommene Prostituierte von einem ihrer Freier nur noch als Schreckgespinst gebraucht wird.
Hier arbeitete Mizoguchi konsequent mit der Rückblende, ausgehend von der alten Frau, die sich in einem verlassenen Tempel die Rakanstatuen anschaut und darin Gesichter ihrer Liebhaber erkennt. Der Film taucht ein in die Lebensgeschichte, die hoch oben begann und tief unten zuende geht, dem sozialen Abstieg einer schönen Frau aus angesehener Familie folgt. Mizoguchi gestaltet diese Rekonstruktion der Orte und die Wiederbegegnung mit Menschen suggestiv in einem naturalistischen Realismus und überhöht das noch durch klangliche und musikalische Elemente, die auch in anderen Filmen mit Schlag-, Perkussions- oder Zupfinstrumenten ein oft heiss und kräftig pulsierendes Blut abgeben. Diese Geschichte verdichtet sich bis zu ihrem ungeheuer starken Ende der Verlassenheit hin, in der die Frau endgültig zur Bettlerin degradiert ist. Mit diesem Bild hat Mizoguchi immer wieder die totale, die elende Abhängigkeit verdeutlicht.
In einem späteren Film, YOKIHI (Prinzessin Yang Kwei Fei, 1955), dient die Schönheit einer Tochter dazu, sie mit dem Kaiser zu vermählen, damit die Verwandten zu Geld und Ansehen kommen. Gleichzeitig aber gibt die Schönheit Yangs dem Hunger leidenden Volk Anlass dazu, einen Grund fürs Elend zu haben. Die Hetze, die in Gang kommt, treibt die junge Frau in den Freitod, und zwar weniger aus Angst vor direkten Angriffen auf sie, als vielmehr dem Kaiser zuliebe, wie sich das für eine rücksichtsvolle Frau gehört.

UTAMARO OMEGURU (1946): Die Strenge des Ausdrucks

Milieu als Sinnbild der Käuflichkeiten

In der Entwicklung dieses filmischen Werkes lassen sich im Verlauf der Jahre zunehmend selbstbewusste und resolutere Figuren ausmachen, die wie Hiroko in JOSEI NO SHORI ein klares Nein aussprechen. Die Gegenüberstellung zweier Schwestern findet sich im übrigen auch in GION NO SHIMAI (Schwestern in Gion) wieder, der geradezu klassischen Studie zweier Geishas, von denen die eine ganz traditionell treu-aufopfernd lebt, während die andere auf eigenen Gedankengängen besteht und danach lebt. Von der Ausgangslage her ergibt sich hier wie in JOSEI NO SHORI eine Gegenüberstellung, die nun etwas weniger ernsthaft geschieht und humorvolle Passagen enthält.
Eine Milieuschilderung wurde auch Mizoguchis letzter Film. AKASEN CHITAI (Die Strasse der Schande, 1956) zeichnet zu einer Zeit, da in Japan die Prostitution verboten werden sollte, ein facettenreiches Bild des Milieus und der Abhängigkeiten. Mizoguchi griff damit sehr direkt in eine in Gang befindliche Disskussion ein und machte sich insofern darüber lustig, als er das mögliche Resultat vorwegnimmt: Die Gesetzgebung wird wieder und wieder verschoben, weil die Parlamentarier, die ja selber von den Konsequenzen eines Verbots betroffen wären, sich zu keinem Entschluss durchringen können. (In Wirklichkeit allerdings trat 1958 tatsächlich ein entsprechendes Gesetz in Kraft). Die materielle Not, die

YUKI FUJIN EZU (1950): Hingeworfen im Patriarchat

einstmals Mizoguchis eigene Schwester zur Geisha werden liess, stellt für ihn ein Hauptmotiv zur Prostitution dar; die soziologische Sicht ist es, die ihn bis hierhin interessiert hat. In AKASEN CHITAI muss die eine der Frauen für den kranken Mann und das Kind aufkommen, eine andere will den Vater aus dem Gefängnis freikaufen, die dritte hat Schulden zu begleichen. Diese Frauen stehen immer wieder stellvertretend für die japanische Frau schlechthin, denn ob Prostituierte oder Familienmutter: Die Männerwelt hält sich die Frauen in Schuld. Und gleichzeitig weiss der Vater, der seine Tochter aus dem Puff mit dem sinnigen Namen «Traumland» holen will, dass *«eine Familie ohne Frau von der Gesellschaft nicht respektiert ist»*, und er deshalb kurz nach dem Tod seiner eigenen Frau eine andere geheiratet hat. Die gesellschaftlich gesehen abtrünnige Tochter kann das nicht verstehen und verkauft sich lieber weiterhin; so bleiben die Verhältnisse klar.
Mizoguchi hat in seinem letzten Film sehr verschiedene Stimmungsmomente nachgezeichnet. Den ironischen, wo etwa eine Prostituierte einem Klienten mit Familie im Restaurant begegnet und zur Frau, der sie als Sekretärin vorgestellt wird, sagt: *«Ihr Mann ist immer sehr kooperativ...»*, oder der tragische, wie jenem, da die Mutter, die jahrelang ihren Körper verkauft hat, um dem Sohn die Ausbildung zu sichern, vom erwachsenen Sohn weggewiesen wird: *«Ich will nicht mehr dein Sohn sein.»*
Das letzte Bild in AKASEN CHITAI ist das letzte Bild Kenij Mizoguchis: Es steht für sich und für ein Lebenswerk, zeigt es doch den zerbrechlichen Blick eines jungen Mädchens, eines Kindes noch, das unter dem Türbogen an der Strasse steht und einen ersten Freier anmachen sollte. *«Denk an die, die's umsonst machen müssen»*, hat ihr eine erfahrene Kollegin eben noch ins Ohr geflüstert, an all die Mütter und Hausfrauen, die von ihren Männern nicht einmal jene Zuneigung kriegen, die dieselben Männer einem Strassenmädchen erweisen. Sie steht mit dem kleinen Trost da, zögernd, scheu, verletzlich, und setzt zu einem Winken an. Nimm mich, ich gehöre dir – der Handel nimmt kein Ende. Das Geld ist alles, was im «Traumland» zählt; Gefühle gehören nicht in diese Welt der käuflichen Abhängigkeiten.

Die Sklaverei als Variation des Prostitutionsmotivs

Wenngleich auch praktisch immer die Frauen im Zentrum von Kenji Mizoguchis Filmen stehen, so gibt es eine Männerrolle, die sich dominant mit durchzieht, und die unverkennbare Züge seines Vaters trägt. Am weitesten geht er in der Darstellung wohl in SANSHO DAYO, jenem Epochenfilm aus der Heinan-Zeit um die Jahrtausendwende, in dem ein tyrannischer Vasall (gespielt von Eitarô Shindô) sich ein Haus voll Sklaven als vollkommen entrechtete Arbeitstiere hält. Beispielhaft ist hier die Technik der Rückblenden in einer subtilen Art des erinnerungsähnlichen Verschwimmens eingesetzt.
Zushio und seine Schwester Anju sind Kinder aus einer vornehmen Kriegerfamilie, deren Vater wegen eines Aufruhrversuchs in Verruf geraten ist und verbannt wurde. Auf einer Reise mit ihrer Mutter und einer Dienerin, geraten sie in Menschenhändlerhände, werden getrennt und verkauft. Die Mutter kommt in ein Freudenhaus auf der Insel Sado, die Dienerin nimmt sich das Leben, und die beiden Geschwister kauft der Vogt und Sklavenhalter Sansho. Erst nach Jahren gelingt es dem Bruder zu fliehen, während die sich aufopfernde Schwester ins Wasser geht. Als geadelter Provinzverwalter kehrt der junge Mann zurück und schaut in kürzester Zeit wider der obrigkeitlichen Weisung nach eigenem Gefühl zum Rechten. Für ihn heisst dies: Aufhebung jeglicher Sklaverei und Einführung von normal bezahlter Arbeitsleistung auch im Haus von Sansho. *«Sei hart dir gegenüber und grosszügig gegenüber den andern!«*, hatte ihm der verurteilte Vater einstmals mit auf den weiteren Lebensweg gegeben. Denn: *«Die Menschen sind alle von Geburt auf gleich, und sie haben alle das gleiche Anrecht aufs Glück.»* Der öffentliche Erfolg Zushios läuft parallel mit dem privaten Niedergang seiner Familie, von der am Ende nur noch er und seine vollkommen geschwächte und erblindete Mutter überleben.

Meisterliche Zeitenmontagen wie fliessende Bilder

Wie UGETSU MONOGATARI (Erzählungen unter dem Regenmond) erreicht auch dieser Film geradezu klassische Grösse. Das gilt für Momente wie jenes poesievoll übersinnliche des Gesangs, der über die Meere hinweg von der verzweifelten Mutter an die Ohren der Kinder gelangt, bis zur Rückblenden-Struktur, die Mizoguchi grandios zelebriert. Am Anfang des Filmes fragt ein Junge seine Mutter, ob der Vater einmal gefehlt habe, was sie verneint. Die gutgestellte Familie spaziert in schillerndem Sonnenlicht, der Junge meint: «Ich war darüber sicher», und ruft wegrennend nach dem Vater. Er rennt in die Tiefe des Bildes in freier Natur, bis nur noch sein grosser, runder und schwarzer Sonnenhut auf dem Rükken baumelnd erkennbar ist, dem Zentrum einer Zielscheibe gleich. Aus ihm heraus schält sich in einer fliessend weichen Überblendung nun ein weit jüngerer Knabe, der seinerseits in die Tiefe eines neuen Bildes rennt. Rennt der erste Junge seinem Vater nach, so rennt der zweite Knabe ein paar Jahre zuvor vor den Verfolgern seines Vaters davon in die Sicherheit seines Palastes: Es sind, wird sich herausstellen, dieselben Figuren mit einigen Jahren Altersunterschied.
Der raffinierte Zeitenwechsel bleibt charakteristisch für diesen Mizoguchifilm, und ein weiteres gestalterisches Element seiner Arbeit fällt sogleich auf. Der Japaner arbeitet nicht nur gerne mit den Tiefen des Raumes, er schneidet auch gerne in die Tiefe. Das heisst zum Beispiel: Wir sehen in der dritten Einstellung von SANSHO DAYO den Buben in den Palasthof rennen und von den ihm entgegeneilenden Armen der Mutter aufgenommen werden. Die beiden Figuren eilen sich entgegen und finden sich in der Mitte einer Halbtotalen. Nun schneidet Mizoguchi mit einer leichten Winkelveränderung näher auf Mutter und Buben zu, sodass wir nah jetzt ihre Oberkörper vor uns haben und ohne viel Aufsehens und irgendwelche Kenntnis der näheren Umstände die Zuneigung vermittelt bekommen. Dem Film ist die Bemerkung vorangestellt, dass er im 10. Jahrhundert spiele, zur Zeit, *«da der Mensch seinen wahren Wert noch nicht kannte»*.

UGETSU MONOGATARI (1953): Die Frau und das Kind sind der Gewalt ausgeliefert, während...

Das Streben nach Geld und Ruhm birgt zwangsläufig den Verlust von inneren Werten in sich, und heile Träume enden in böser Wirklichkeit.

...der Mann seinen Traumphantomen nacheilt

Angesichts der anderen Filme Mizoguchis klingt das fast schon zynisch, denn menschliche Werte haben sich bis heute viel zuwenig durchgesetzt. Er stimmt hier auch sehr stark jene humanistischen Töne an, mit denen sein Landsmann und Verehrer Akira Kurosawa gross geworden ist, mit denen dieser notabene noch vor Mizoguchi in Venedig 1951 mit seinem RASHOMON erstmals einen Hauptpreis für Japan zuerkannt erhielt. In SANSHO DAYO flieht Taro, der Sohn des Terrorvogtes Sansho, bald einmal, um inskünftig im Kloster zu leben. Als Zushio ihn später da findet und darüber in Kenntnis setzt, dass er sich in der Hauptstadt über das Verhalten Sanshos beklagen wolle, meint Taro resigniert aber gelassen: *«Die Menschen interessieren sich nicht für das Glück oder Unglück der anderen, wenn es nicht ganz direkt etwas mit ihrer eigenen Existenz zu tun hat. Sie sind grausam. Wenn das Wesen des menschlichen Herzens sich nicht verändert, wird die Welt, von der du träumst, sich nie einstellen.»*

Poetischer Realismus par excellence

Immer wieder stellen sich bewegende Bilder ein, Aufnahmen von grosser poetischer Kraft. Zu ihnen gehört das häufige Motiv des Bootes, mit dessen Hilfe Personen und Hoffnungen übergesetzt werden. In CHIKAMATSU MONOGATARI wirft sich die geflohene Ehefrau ihrem Geliebten auf der Flucht im Boot um den Hals und fleht ihn an: *«Ich will nicht sterben, Mohei, ich will leben.»* In SANSHO DAYO wird die erhoffte Flucht im Boot Mutter und Kindern zum trennenden Verhängnis, während das Boot in UGETSU MONOGATARI am deutlichsten nicht nur verbindet sondern auch bindet: Da sitzen alle im gleichen Boot, der nahe Tod driftet im Boot vorbei, und eine Rettung durchs Absetzen ist nicht garantiert.
Damit wären wir bei jenem Film von Kenji Mizoguchi angelangt, der die grösste Verbreitung erfuhr und immer wieder als das blendendste Beispiel seiner poetisch-realistischen Arbeit hervorgehoben wird: UGETSU MONOGATARI. Der Film stellt formal ganz klar einen der Höhepunkte in Mizoguchis Schaffen dar, ist aber gleichzeitig von seiner Geschichte her vergleichsweise ungewöhnlich. Ein Grossteil der erhaltenen Filme und der grösste Teil der neunzehn mir bekannten Werke spielt in einem mehr oder weniger zeitgenössischen Umfeld Mizoguchis, das heisst ab Jahrhundertwende. Sie tun dies oftmals auch dann, wenn sie auf einen literarischen Stoff aus einer älteren Epoche zurückgreifen, indem Mizoguchi und seine Buchautoren diesen transferierten und aktualisierten. Mizoguchis bereits angetönte Liebe zum Sprech- wie Musiktheater wirkte sich in einem interessanten Detail zusätzlich zur Freude an literarischen Stof-

fen aus: Er liess Bücher wie jenes von UGETSU MONOGATARI, ob authentisch oder literarisch, oftmals zuerst in der Form eines Bühnenstücks schreiben, um dann von einem anderen Autoren, seinem eigentlichen Drehbuchautoren, das Filmbuch erstellen zu lassen. Das mag mit ein Grund dafür sein, dass seine Filme immer auch Bühnencharakter aufweisen, eine Eigenart, die natürlich durch Mizoguchis Spezialität der langen, umfassenden Einstellungen noch verstärkt wird. Der Zuschauer, die Zuschauerin, soll betrachten und teilhaben, nicht gestört sein aber vielleicht «verstört» werden. Die Welt ist eine Bühne, und die Dramen, die sich darauf abspielen, sind real, auch wenn die Kunst sie poetisch überhöht.

Machtlosigkeit der Frau im patriarchalen Feudalsystem

UGETSU MONOGATARI blendet zurück ins 16. Jahrhundert. Der Film stellt zuerst einmal zwei Männerfiguren in den Mittelpunkt. Er folgt einerseits der Vorlage zweier Erzählungen von Akinari Ueda («Jasei no in» und «Asaji ga Yado») und ist anderseits beeinflusst von Motiven aus Guy de Maupassants Erzählung «Le décoré». (Mit MARIA NO OYUKI – Die Jungfrau von Oyuki, 1935 – hatte Mizoguchi bereits einmal Maupassants erste Novelle «Boule de Suif» über eine Dirne im deutsch-französischen Krieg ins Japan des Jahres 1877 transponiert). In UGETSU MONOGATARI schildert er die Geschichte von Genjuro, einem Töpfer, und seinem Schwager, dem Bauern Tobei. Die beiden leben mit ihren Frauen in einem kleinen Dorf, das inmitten eines von Kriegswirren umtosten Gebietes gelegen ist. Und sie haben Ambitionen, die sich die Kriegswirren zunute machen: Genjuro möchte mit seinen Töpfen in die Stadt fahren und möglichst rasch viel Geld verdienen; Tobei will als Samurai zu Ruhm und Ehren kommen. Beide setzen alles aufs Spiel: und verlieren. Das Streben nach Geld und Ruhm, macht Mizoguchi in UGETSU MONOGATARI noch einmal überdeutlich, birgt zwangsläufig den Verlust von inneren Werten mit sich.

Genjuro und Tobei machen sich auf einen Weg, der sie immer weiter wegführt von sich selbst, der Wunschträumen und Phantomen folgt und nicht den Spuren der Wirklichkeit. Unterwegs, auf jener grandiosen Bootspassage, treibt an ihnen der Tod phantomartig vorbei; sie verstehen das Zeichen nicht richtig zu deuten – der Tod wird Wirklichkeit. Genjuro rennt später einer Liebe nach, die er für echter und stärker hält, als jene zu seiner eigenen, daheimgelassenen Frau. Diese Liebe aber entpuppt sich als Phantom, als Geist einer längst verblichenen Prinzessin. Tobei baut seinen Ruhm als heldenhafter Samurai auf einer Lüge auf. Er wird wie Genjuro jäh erwachen und feststellen, dass der heile Traum die böse Wirklichkeit erst richtig schlimm gemacht hat. Die beiden Männer haben uns vorgeführt, wonach sie im Innersten streben und was zu opfern sie immer wieder schamlos bereit sind. Ihre Potenz reduziert sich auf zwei Vorlieben: Sex und Krieg. Fähig sind sie weder hier noch dort, und das führt immer wieder von neuem, in den kleinen wie der grossen Geschichte dieser Welt, zu sehr viel unnötigem Elend. Die Traumbilder schillern, die Wirklichkeit macht Angst.

Das Unglück durchmachen, um zu verstehen

Und die Frauen? Sie sind einmal mehr die Opfer, nicht unschuldig insofern, als sie sich dem männlichen Verhalten klarer und stärker entgegensetzen könnten – vorausgesetzt, sie würden sich den Umständen weniger unterordnen. Sie sehen mit an, wie zwei Männer sich die Verschärfung eines Konfliktes herbeisehnen, um ihre Potenz unter Beweis stellen zu können. Hier legt Mizoguchi mit seinem jahrelangen Drehbuchautoren Yoda Yoshikata die Fundamente einer patriarchalischen Gesellschaft bloss – und sie sind alles andere als nur japanisch. Die Frauen fügen sich dem Schicksal, weil sie dem Erfolgsdrang ihrer Männer nicht im Wege stehen wollen, auch dann nicht, wenn sie das Unheil voraussehen. Sobald sich die wahren Träume der Männer aber materialisieren, sobald Wirklichkeit wird, was sie sich wünschen, ist der Schrecken perfekt und ist ebenso klar, dass zuallererst die Frauen und Kinder die Leidtragenden sind. Genjuros Frau wird von Soldaten umgebracht und nur sein kleiner Sohn überlebt. Bei Mizoguchi durchdringen sich Realität und Phantasmen nahtlos, denn Genjuro liebt eine tote Seele, ohne zu wissen, dass seine Frau umgekommen ist.

Die Frau von Tobei wird vergewaltigt und gibt die Liebe zu ihrem eigenen Körper auf, verkauft ihn für Geld. Was das wiederum letztendlich heisst, hat Mizoguchi in einer seiner genial geschlossenen Einstellungen festgehalten: Tobei, der Möchtegernsamurai, hat seinem Schwager Genjuro den Geldseckel geklaut und sich eine standesgemässe Ausrüstung gekauft. Wir kennen als Zuschauer diesen Geldseckel. Ahama, Tobeis Frau, wird geschändet und in Verzweiflung getrieben. Und nun gestaltet Mizoguchi eine einzige Einstellung, in der er die Zusammenhänge klarstellt. Wir sehen einen von der Cadrage stark angeschnittenen Soldaten Geld aus seinem Seckel nehmen und einer Frau, die zu seinen Füssen auf dem Tempelboden liegt, hinschmeissen mit den Worten: *«Hier hast du das Geld.»* Eine leichte Kamerabewegung zeigt uns, dass die Frau Ahama ist, die sich dem Mann, der Tobei sein könnte (der Geldseckel), für Geld hingegeben hat. Sie ist vom eigenen Mann just in jenem Moment alleingelassen, da es schwierig wurde. Sie hat nichts mehr ausser dem eigenen Körper, und will sie überleben, muss sie diesen feilbieten. Mit Geld kauft sich da einer (der ihr Mann sein könnte) auf dem Altar des Krieges, der ihn scheinbar stark machte, für ein paar Augenblicke vermeintlich das mit Geld zurück, was er daheimgelassen hat: Die Frau, das Glück, das Wohlbefinden. Die Einfachheit des einen Bildes erst macht die schonungslose Härte seiner Aussage aus. Und diese Einfachheit ist eine der grossen Stärken von Kenji Mizoguchis ganzem künstlerischem Schaffen.

Auf die Frage, was denn seiner Ansicht nach Regie sei, hat Kenji Mizoguchi 1952 geantwortet: *Der Mensch! Es gilt, das Wesen des Menschen gut zum Ausdruck zu bringen.»* Mir scheint, dass er zu jenen Filmautoren gehört, die hier ihre Meisterschaft entwickelt haben und deren Filme deshalb so unvergänglich ausdrucksstark sind, weil sie vom Menschen ausgehen. Zum Wesen des Menschen aber gehören die Emotionen, und e-motion, darauf hat Sam Fuller mit Nachdruck verwiesen, ist auch ein Wesen des Kinos. ■

Kenji Mizoguchi, 16. Mai 1898 – 24. August 1956

1923 AI NI YOMIGAERU HI (Der Tag, an dem die Liebe wiederkehrt)
FURUSATO/KOKYO (Heimat)
SEISHUN NO YUMEJI (Träume der Jugend)
JOEN NO CHIMATA (Stadt in Flammen)
HAIZAN NO UTA WA KANASHI (Das traurige Lied der Besiegten)
813/813-RUPIMONO (Ein Abenteuer des Arsèn Lupin)
KIRI NO MINATO (Hafen im Nebel)
HAIKYO NO NAKA (In den Ruinen)
YORU (Die Nacht)
CHI TO REI (Blut und Seele)
TOGE NO UTA (Das Lied vom Bergpass)
1924 KANASHIKI HAKUCHI (Der traurige Dummkopf)
AKATSUKI NO SHI (Tod im Morgengrauen)
GENDAI NO JOO (Königin der modernen Zeiten)
JOSEI WA TSUYOSHI (Frauen sind stark)
JIN-KYO (In dieser traurigen Welt)
SHICHIMENCHO NO YUKUE (Auf Truthahnsuche)
SAMIDARE SOSHI (Mairegen und Seidenpapier)
KANRAKU NO ONNA (Frau der Freude)
KYOKUBADAN NO JOO (Königin des Zirkus)
1925 MUSEN FUSEN (Kein Kampf ohne Geld)
GAKUSO O IDETE (Nach den Studienjahren)
DAICHI WA HOHOEUM (Das Lächeln der Erde)
SHIRAIURI WA NAGEKU (Die Klage der weissen Lilie)
AKAI YUHI NI TERASARETE (Im roten Licht der untergehenden Sonne)
GAIJO NO SUKETCHI (Strassenszenen)
NINGEN (Der Mann)
• FURUSATO NO UTA (Das Lied der Heimat)
NOGI TAISHO TO KUMA-SAN (General Nogi und Herr Kuma)
1926 DOKA O (Der König eines Dreigroschenstücks)
KAMININGIO HARU NO SASAYAKI (Frühlingsmurmeln einer Papierpuppe)
SHIN ONO GA TSUMI (Die Folgen meines Fehlers)
KYOREN NO ONNA SHISHO (Die Leiden einer Gesangslehrerin)
KAIKOKU DANJI (Kinder des Meeres)
KANE (Geld)
1927 KO-ON (Dankbarkeit gegen den Kaiser)
JIHI SHIN-CHO (Das sich wandelnde Herz eines Vogels)
1928 HITO NO ISSHO (Das Leben eines Mannes)
MUSUME KAWAIYA (Meine bewundernswerte Tochter)
1929 NIHON-BASHI (Die Nihonbrücke)
ASAHI WA KAGAYAKU (Die Morgensonne scheint)
• TOKIO KOSHINKAYOKU (Der Marsch auf Tokio)
TOKAI KOKYOGAKU (Symphonie einer Grossstadt)
1930 • FURUSATO (Heimat)
TOJIN OKICHI (Okichi, der Fremde)
1931 SHIKAMO KARERA WA YUKU (Und doch kommen sie voran)
1932 TOKI NO UJIGAMI (Der Schutzgott der Zeit)
MANMO KENKOKU NO REIMEI (Die Dämmerung der Mandschurei)
1933 • TAKI NO SHIRAITO (Der weisse Faden des Wasserfalls)
GION MATSURI (Das Fest von Gion)
1934 JINPUREN (Die Kamikazegruppe)
AIZO TOGE (Der Pass zur Liebe und zum Hass)
1935 • ORIZURU OSEN (Osens Papierkraniche)
• MARIA NO OYUKI (Die Jungfrau von Oyuki)
• GUBIJINSO (Mohnblumen)
• NANIWA HIKA/NANIWA EREJI (Die Elegie von Osaka)
1936 • GION NO SHIMAI/GION NO KYODAI (Die Schwestern von Gion)
1937 AIENKYO (Sackgasse zur Liebe und zum Hass)
1938 ROEI NO UTA (Das Feldlied)
AA KOYKO/AA FURUSATO (Oh meine Heimatstadt)
1939 • ZANGIKU MONOGATARI (Geschichte der späten Chrysanthemen)
1940 NANIWA ONNA (Die Frau aus Naniwa)
1941 GEIDO ICHIDAI OTOKO (Das Leben eines Schauspielers)
1942 • GENROKU CHUSHINGURA I-II (Die 47 Ronins)
1944 DANJURO SANDAI (Die drei Danjuros)
• MIYAMOTO MUSASHI (Die Legende des Miyamoto Musashi)
1945 • MEITO BIJOMARU (Das Bijomaru-Schwert)
HISSHO KA (Das Lied des Sieges)
1946 • JOSEI NO SHORI (Der Sieg der Frauen)
• UTAMARO O MEGURU GONIN NO ONNA (Utamaro und seine fünf Frauen)
1947 • JOYU SUMAKO NO KOI (Die Liebe der Schauspielerin Sumako)
1948 • YORU NO ONNA TACHI (Frauen der Nacht)
1949 • WAGA KOI WA MOENU (Flammen meiner Liebe)
1950 • YUKI FUJIN EZU (Frau Yuki)
1951 • OYU-SAMA (Fräulein Oyu)
• MUSASHINO FUJIN (Die Frau von Musashino)
1952 • SAIKAKU ICHIDAI ONNA (Das Leben der Frau Oharu)
1953 • UGETSU MONOGATARI (Erzählungen unter dem Regenmond)
• GION BAYASHI (Die Musiker von Gion)
1954 • SANSHO DAYO (Der Vogt Sansho)
• UWASA NO ONNA (Die Frau von der man spricht)
• CHIKAMATSU MONOGATARI (Die gekreuzigten Geliebten)
1955 • YOKIHI (Die Prinzessin Yang Kwei Fei)
• SHIN HEIKE MONOGATARI (Die Geschichte des Tairaclans)
1956 • AKASEN CHITAI (Strasse der Schande)
◦ OSAKA MONOGATARI (Eine Geschichte aus Osaka)

1975 ARU EIGA KANTOKU NO SHOGAI (Das Leben eines Cinéasten) von Kaneto Shindô über Kenij Mizoguchi

*

• Von den 85 Filmen sind nur noch deren 30 erhalten (hier mit • gekennzeichnet)
◦ Dieses Projekt konnte Mizoguchi aus Krankheitsgründen nicht mehr realisieren.