

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 38 (1986)
Heft: 13

Artikel: In der Tat sehr japanisch
Autor: Jaeggi, Bruno
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-931352>

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: 14.01.2026

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

Bruno Jaeggi

In der Tat sehr japanisch

Im Stadtkino Basel, im Kellerkino Bern und im Filmpodium Zürich waren und sind noch japanische Filme zu sehen. Viele dieser Werke erschliessen sich dem Zuschauer nicht auf den ersten Blick, bleiben geheimnisvoll, fremd. Der nachstehende Artikel ist der Versuch einer Annäherung an ein Kino, das bei uns nach wie vor viel zu wenig bekannt ist.

Auch dreieinhalb Jahrzehnte nachdem ein verblüfftes Europa dank Akira Kurosawas «*Rashomon*» (ZOOM 9/85) das japanische Kino zur Kenntnis genommen hat, begegnen wir den Bildern aus diesem uns weitgehend verschlossenen Kulturreis noch mit einer Mischung aus Verwirrung und Faszination: gebannt von der Intensität des Ausdrucks, zumeist aber unfähig, uns hier und jetzt verbindlich und konkret betroffen zu fühlen.

Ein Beispiel unter vielen macht diese Ambivalenz deutlich: das Wiedersehen mit Masaaki Kobayashis «*Kwaidan*» von 1964, mit dem Ineinander von Kabuki- und Nô-Theater, mit der Tradition auch japanischer Musik, Malerei und Pantomime. Da stehen wir fast etwas hilflos vor der absoluten, sehr beherrsch-

ten Künstlichkeit eines Films, dem wir kaum mehr Sinngebendes entriessen können als zur Zeit seiner Premiere. Wir staunen über den ungeahnten Umgang mit Zeit, Licht und Schatten, über den unbeugsamen Willen zur Stilisierung und über den hauchdünnen Boden, auf dem sich die Wirklichkeit bewegt. Aber wir dringen in diese magische Welt bestenfalls als Fremder ein, der in einem sehr fernen Land nicht weiß, ob er Gesetze übertritt, Gebräuche missachtet, blass exotische Kulissen sieht und Zusammenhänge verkennt, sie gar durch eigenes, vorgeprägtes Denken verzerrt. Selbst neueren japanischen Filmen begegnen wir mit dieser Fassungslosigkeit: Man denke nur an Shuji Terayamas «*Saraba Hakobune*» («Lebwohl, Arche»), wo die Grenze verschwindet zwischen Realität und Phantasmagorie, Geist und Materie, Leben und Tod, Vernunft und Verrücktheit.

Mythische Geheimnishaftigkeit

Kobayashi und Terayama sind in mancher Beziehung typisch für das uns bisher bekannte japanische Kino. Mit aller Deutlichkeit artikuliert sich hier der Wunsch des Künstlers, der heterogenen, fragilen und fehlerhaften Welt sein eigenes geordnetes, sinnerfülltes, festgefügtes Universum gegenüberzustellen, um dadurch an der Schöpfung insgesamt teilzuhaben. So macht sich just der gesellschaftspolitisch engagierte Kobayashi in «*Kwaidan*» zum Gebieter über die Elemente und die Natur; selbst Himmel, Wolken und Firmament werden neu geschaffen. Schon 1946 hat Kenji Mizoguchi (1898–1956) die Frage nach Sinn, Wesen und Ursprung einer wahrhaftigen, lebendigen Kunst gestellt: in

«*Utamaro o Meguro Gonin no Onna*» («*Utamaro und seine fünf Frauen*»). Da wird das Leiden an einer grausamen Gesellschaft zum Ansporn: Das Leben will wenigstens künstlerisch bewältigt sein. In seinem dialektischen Verhältnis zu einer pessimistisch gesehenen Welt purer Unvollkommenheit ringt die Kunst jenseits anerkannter Gesetze um Läuterung und Erfüllung. Von dieser Definition führt nur noch ein kleiner Schritt zur sakralen Ableitung der Kunst: Dafür steht etwa die dritte phantastische Erzählung von «*Kwaidan*»: «*Die Geschichte von Hoichi*».

Immer wieder erweisen sich dabei das Diesseits und das Jenseits – Leben und Tod, Wirkliches und Irreales, Leibhaftiges und Phantom – als zwei geistige Ebenen, die nicht in der Vertikalen voneinander getrennt sind, sondern wie ein Raum neben dem andern liegen, getrennt durch dünnes Pergament, verbunden durch eine unverschlossene Tür. Gerade in der «*Ge- schichte von Hoichi*» wird dieser Übergang konkret wie die allernatürlichste Sache der Welt: als Tor, durch das die Gegenwart ungehindert ins Innerste vergangener und doch lebendiger Mythen eindringen kann. Die unbesämt-friedlosen Toten sind immanenter Teil eines einzigen, ganzen Daseins, das in seiner unauslotbaren Geheimnishaftigkeit erfahrbar wird.

Dieses Nebeneinander zweier in unserer Kultur getrennter Bereiche klingt, wenn auch in abgewandelter und unterschiedlicher Form, bei Yasujiro Ozu (1903–1963) und Mizoguchi an. Und darauf scheint auch Nagisa Oshima Bezug zu nehmen, wenn er – wie kürzlich in einem Interview – den Europäern vorwirft, sie dächten zu vertikal und stellten sich den Himmel oben, die Hölle unten vor, wogegen sich in Japan die Dinge horizon-



tal bewegen würden, soziale Ideen ebenso wie (Schiebe-)Türen und Filmkameras. Und wie leicht Reales ins Absurde und Parabelhafte kippt, oft allein nur durch die Optik der Kamera, zeigt auch Hiroshi Teshigaharas «*Suna no Onna*» («*Die Frau in den Dünen*», 1964), wo die Logik eines Traums in das Labyrinth der Täuschungen führt. Immer wieder fallen bei diesen Filmen der zeremonielle Charakter des Lebens und das Ritual der Form auf, die gerade etwa bei Oshima in einem dialektischen, oft auch betont widersprüchsvollen Verhältnis stehen («*Koshikei*»/«*Tod durch Erhängen*», 1968; «*Gishiki*»/«*Die Zeremonie*», 1971). Ungewöhnlich ist zudem die Fähigkeit der Japaner, durch konsequente Stilisierung und Abstraktion aus Geschichten kühne Parabeln zu formen: Auch da fallen einem, neben Akira Kurosawa, Ozu und Mizoguchi, erneut Oshima und Teshigahara ein, aber auch Kobayashis «*Seppuku*» («*Harakiri*», 1962) und «*Jouiuchi*» («*Rebellion*», 1967) sowie der Klassiker

Teinosuke Kinugasa (1896–1982), von dem das Panorama das Spätwerk «*Jigoku-mon*» («*Das Höllentor*», 1953) zeigt.

Im Panorama des japanischen Films wiederzusehen: «*Jouiuchi*» («*Rebellion*») von Masaki Kobayashi.

Oshima und Mizoguchi

Obwohl die Bedeutung dieses Panoramas in seiner Vielfalt liegt, ragen einzelne Höhepunkte heraus. Ergiebig dürften unter anderem Oshimas Filme sein: Weil man sie nun aus Distanz und in einem anderen Kontext sehen und am Schaffen etwa eines Kohei Oguri messen kann, der mit «*Doro no Kawa*» («*Schmutziger Fluss*», 1981, ZOOM 9/84) und «*Kayako no Tameni*» («*Für Dich, Kayako*», 1984) als Vertreter einer neuen Generation beeindruckt.

Der 1932 geborene Oshima, bei uns vor allem durch «*Ai no Corrida*» («*Im Reich der Sinne*», 1976, ZOOM 7/78) recht spät bekanntgeworden, begreift sein Schaffen als Selbstbefreiung: Seine Filme sind geprägt vom oft verzweifelten Versuch, das

gefährdete Ich zu ergründen – und zu bewahren. Eigenwillig, kompromisslos und mit zumeist ungestümer Kreativität sucht Oshima, der sich als Einzelgänger definiert, den Dialog zwischen Autor und Publikum: durch freigesetzte Subjektivität, die im Spannungsverhältnis zur Wirklichkeit eine kritische Funktion ausüben soll. Daraus entsteht eine Dynamik, die Bestehendes hinterfragt, brüchig macht, verändert: Für Oshima ist das Kino die Welt, an der er sich reibt, die ihn erregt, als Brennpunkt seiner Wünsche und Obsessionen. Seine streng durchgestalteten Werke sind von elementarer Kraft und suchen den verkürzten, konzentriert-abstrahierten Ausdruck: «Wenn ich mich in einer einzigen Einstellung ausdrücken müsste, sähe man eine Flamme auf schwarzem oder sehr dunklem Hintergrund» (Oshima in



Magie und Tiefe der grössten Einfachheit:
aus «Tokyo Monogatari» (Die Reise nach Tokyo) von Yasujiro Ozu.

seinen Schriften, «Die Ahnung der Freiheit», 1980).

Besonders freuen kann man sich auf Mizoguchis Filme zwischen romantischer Ästhetik und einem für das damalige japanische Kino unerhörten Realismus, zwischen dem Einfluss westlicher Vorbilder und eigener, nationaler Kultur: Ihre künstlerische Kraft sprengt – wie bei einem Yasujiro Ozu – den zeitlichen und gesellschaftlichen Rahmen, in dem sie entstanden sind. So differenziert, feinnervig und verinnerlicht viele seiner Werke auch wirken: Sie sind ein Stück seines eigenen bewegten, zerklüfteten und sinnlich erfahrenen Lebens, Teil seines persönlichen Leidens und Widerspruchs. So schreibt Akira Iwazaki 1967 in seiner Mizoguchi-Biografie: «Wenn man irgend ein Bild mit einem Messer durchstösse, könnte man einen Blutstrahl hervorschiesßen sehen.» Nicht umsonst wirken die Filme, die in der ihm näheren Meiji-Epoche spielen (1862–1912), im allgemeinen stärker und realistischer: Weil diese Zeit in seine eigene Kindheit greift.

Stets erinnert sich Mizoguchi an seine Jugend: In ihr verlor er seine Mutter, lebte er um einen Vater, der als Zimmermann keine Arbeit fand. Und vor allem erinnert sich Mizoguchi immer wieder an seine Schwester, die sich bald als Geisha verdingen musste, um die Familie über die Runden zu bringen und ihm die lange Suche nach seinem Beruf zu ermöglichen. Japans Nationalismus und Eintritt in den Zweiten Weltkrieg gingen dann auch an Mizoguchi nicht spurlos vorbei. Der sanfte Rückzug in lyrische Historienfilme halfen ihm aber einigermassen über die tiefe innere Zerrüttung hinweg. Und just in dieser Zeit kristallisierte sich – nunmehr abgeschirmt von westlichen Einflüssen – der meisterliche Stil seiner letzten Werke heraus.

Doch erst «Saikaku Ichidai Onna» («Das Leben einer Frau nach Saikaku») erlöste Mizoguchi – 1952 – von seiner künstlerischen Stagnation: zum einen, weil er damit in Venedig den Silbernen Löwen erhielt, zum andern, weil er selbst endlich wieder zufrieden war mit einem seiner Filme. Erstaunlich, dass

ihm dieser Durchbruch ausgerechnet mit einer Geschichte aus der Edo-Aera (1600–1862) gelang.

Wie die meisten seiner grossen Werke handelt auch «Saikaku Ichidai Onna» von der Verwüstung zwischenmenschlicher Beziehungen, von der sozialen, sexuellen und moralischen Gewalt gegenüber der Frau, von der Ausbeutung, Demütigung oder Vernichtung des vermeintlich Schwächeren in einem gnadenlosen, materialistischen Alltag. Die sittlich und sozial repressive Gesellschaft wird zur institutionalisierten Destruktion; ihre Norm zerstört echtes Leben, das nur noch elegisch, in einer Art Grabgesang, darzustellen ist. Die Frau, die ihre Stärke allein noch in einer fast grenzenlosen Leidensfähigkeit beweisen kann, gleitet in dieser Männer- und Geldhierarchie in die Leere; erst ihr Verschwinden ist so etwas wie Erlösung, weil sie nicht mehr als Wesen dieser grausamen Welt erscheint.

Mizoguchis dichterische Kraft sucht nie den Effekt: Das Entscheidende vollzieht sich im Hintergrund, auf der Schwelle

zwischen Licht und Schatten. Um so tiefer dringt die Schönheit etwa auch der zwei Erzählungen aus dem 16. Jahrhundert in «*Ugetsu Monogatari*» («Erzählungen unter dem Regenmond», 1953), dem einzigen Film Mizoguchis, der je unser kommerzielles Kino interessiert hat – und auch dies mit zehnjähriger Verspätung!

Wichtig für den Westen

Mizoguchis bis ins letzte auskomponierte Bilder erinnern mit ihrer Spannung, Tiefe und Ausstrahlung mitunter an Ozu, der in vielen Meisterwerken immer wieder sein Thema beschworen hat: das Altern, den Verzicht, das Scheitern und den Tod. Vor der Flüchtigkeit des Erlebten und der Gegenwart, vor einer Zukunft, die bestehende Werte ersatzlos aufzulösen droht, suchte Ozu Zuflucht beim Ursprung – und bei der filmischen Vollkommenheit, in der nichts mehr verrückbar ist. So beschreibt auch «*Tokyo Monogatari*» («Die Reise nach Tokyo», 1953) eine leise, traurige Familiengeschichte: anhand einer Reise, die ihr Versprechen nicht erfüllt, am Beispiel eines Lebens, das an der Moderne und ihrem Egoismus zerbricht und hinfällig wird. Einfachste Bilder werden zu aufwühlenden Glücksmomenten, in denen all das, was einer von den alltäglichen, entscheidenden und somit grossen Dramen unserer Existenz wissen kann, bis zu den verstecktesten Regungen fühlbar wird.

Über Ozu, von dem bis heute kein einziges Werk in unseren Verleih gelangt, zumindest aber 1979 vom Filmfestival Locarno ein wichtiger Teil seines Schaffens vorgestellt worden ist (ZOOM 17/79), schrieb der britische Filmhistoriker Donald Richie: «Es ist die Haltung des

Haiku-Künstlers, der in äusserster Ruhe sitzt, mit geradezu schmerzvoller Genauigkeit die Dinge und ihre Wirkung beobachtet und Wesentliches durch äusserste Vereinfachung erreicht. Untrennbar von buddhistischen Vorstellungen wird die Welt in Distanz gerückt. (...) Was bleibt, nachdem man einen Ozu-Film gesehen hat, ist das Gefühl, die Güte und die Schönheit alltäglicher Dinge und Menschen erlebt zu haben; ist das Gefühl, unbeschreibliche Erfahrungen gemacht zu haben; ist schliesslich das Gefühl, man habe kleine, denkwürdige, unvergessliche Ereignisse gesehen, die schön, weil ernst sind und die gleichzeitig traurig stimmen, weil man sie nie wieder sehen wird.»

Und weiter Richie: «Ozus Welt mit ihrer Ruhe, ihrem Heimweh, ihrer Hoffnungslosigkeit, Ihrem Ernst und ihrer Schönheit ist in der Tat sehr japanisch, aber eben deswegen sind seine Filme wichtig für den Westen.» Was für das ganze Panorama gilt, das in der Schweiz zu sehen ist, besonders auch für den 1910 geborenen Akira Kurosawa, den bei uns bekanntesten Regisseur Japans, von dem auch seltenere Filme gezeigt werden.

Bedeutsam ist dieser Zyklus auch deshalb, weil heute noch japanische Filme nur selten in unser Kinoangebot gelangen, in dem sie freilich jedesmal willkommene Akzente setzen: sei es durch ihre Bildkraft und Thematik, sei es durch ihr Temperament und durch ihr Stilempfinden, das uns oft irritiert, zugleich aber auch Neuland öffnet.

Das Vermögen der meisten Japaner, ihre Konflikte und Emotionen gleichsam in einem inneren Hochofen zu verbrennen und dann zu erkaltenden Skulpturen zu gießen, verraten einen uns verschlossenen,

Dokumentation zum japanischen Film

Zum Panorama des japanischen Films hat das Kellerkino Bern eine ebenso gepflegte wie aufschlussreiche Dokumentation zusammengestellt. Die von Rosemarie Jenni, Matthias Lerf und Christoph Schwarzenbach zusammengestellte Broschüre vermittelt nicht nur Regisseur-Biografien und Filmbeschreibungen, sondern enthält auch einen Artikel über japanische Weltanschauung als geistigen Hintergrund der japanischen Kultur. Die Dokumentation ist beim Kellerkino Bern, Kramgasse 26, 3011 Bern, beziehbar.

heissglühenden Prozess: Wir sehen stets nur das gehärtete, schlackenlose Resultat einer Läuterung, die der Künstler vor der Aussenwelt abschirmt. Der Mischung aus mystischer Abgeklärtheit und wild-grausamem Realismus, aus archaischem Urgefühl und kühner Abstraktion vermögen wir kaum je auf die Spur zu kommen: Stets scheinen wir nur die Spitze eines gewaltigen Eisbergs zu erkennen.

Kein Wunder, wenn unsere Begeisterung für dieses und jenes Werk zumeist den wahren kulturellen, sozialen, historischen und geistigen Hintergrund einer Kunst verkennt, deren unergründete und doch so abgründige Andersartigkeit verführt oder verstört. Ob da das Panorama dazu beitragen kann, dass die Faszination dessen, der sich vom Befremdenden angezogen fühlt, grösserer Verständnis weicht?

Die Frage bleibt offen, der Zyklus, trotz seiner ungewöhnlichen Reichhaltigkeit, zu begrenzt: zumal im Vergleich zu Paris, wo 1984/85 ein japanisches Programm mit insgesamt 500 Filmen lief, oder zu Frankfurt, wo das Kommunale Kino ebenfalls eine umfassende Retrospektive des japanischen Films zeigte. ■