

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 39 (1987)
Heft: 24

Artikel: Gekreuzigte Frauen
Autor: Christen, Thomas
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-932008>

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: 09.01.2026

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

Thomas Christen

Gekreuzigte Frauen

Er gehört – neben Akira Kurosawa und Yasujiro Ozu – zu den drei Grossen des klassischen japanischen Kinos, ist aber der bei uns am wenigsten bekannte: Kenji Mizoguchi (1898–1956). Sein Werk beginnt bereits in der Stummfilmzeit und umfasst rund 90 Filme, von denen allerdings über die Hälfte als verschollen gilt. Eine wohl einmalige Gelegenheit, einen Einblick in das Schaffen dieses Regisseurs zu erhalten, bietet nun eine Retrospektive mit rund zwanzig Filmen, die verdienstvollerweise vom Centre d'Animation in Genf und vom Filmpodium in Zürich organisiert und in diesen Wochen in Basel (Le Bon Film im Stadtkino Basel), Genf und Zürich (Filmpodium) gezeigt wird. Andere Spielorte werden eventuell folgen.

Kenji Mizoguchis Ruhm ausserhalb von Japan geht vor allem auf seine letzten Filme zurück, die im Zuge der Neuentdeckung des japanischen Filmschaffens zu Beginn der fünfziger Jahre vor allem an den Filmfestspielen in Venedig für Aufsehen sorgten und ausgezeichnet wurden. Zwischen 1952 und 1954 erhielten Mizoguchis Filme «Saikaku ichidai onna» (Das Leben der Frau Oharu, 1952), «Ugetsu monogatari» (Erzählungen unter dem Regenmond, 1953) und «Sansho Dayu» (Der Landvogt Dayu, 1954) Preise bei diesem Festival. Enthusiastische Verehrung wurde dem Regisseur, der 1956 an Leukämie starb, in den folgenden Jahren vor allem in Frankreich zuteil, angeführt von Teilen der Zeitschrift «Cahiers du Cinéma», jenen Filmregisseuren nämlich, die später das Kernstück der «Nouvelle vague» bildeten: Jean-Luc Godard und Jacques Rivette. Einen weiteren Einschnitt in der westlichen Rezeptionsgeschichte von Mizoguchis Werk markierten die Retrospektiven der 31 noch erhaltenen Filme, wie sie zu Beginn der achtziger Jahre zunächst wiederum in Venedig und anschliessend in London und New York veranstaltet wurden. Sieben dieser Filme wurden 1982 von der ARD ausgestrahlt (vgl. ZOOM 14/82). Ein Ausläufer dieser Wiederentdeckung dürfte auch die nun anstehende Retrospektive in der Schweiz sein.

Die Gründe für eine solche eher zögernde Auseinandersetzung sind vielfältig. Ins Gewicht fallen dürfte dabei der Umstand, dass Mizoguchis Stil und vor allem die Thematik seiner Filme einen engen Bezug zur japanischen Kultur und Geschichte aufweisen, wesentlich enger als dies beispielsweise bei Akira Kurosawa der Fall ist. Nicht umsonst wird Mizoguchi als der japanischste der Regisseure des

klassischen Kinos eingestuft – auch in Japan selbst. Seine Filme sind ausserdem – etwa im Gegensatz zu denjenigen von Ozu – vielfach in historisch zurückliegenden Epochen angesiedelt (Feudalismus), gehen also mit wenigen Ausnahmen nicht von der unmittelbaren Gegenwart aus. Sie sind getragen von einem eher langsamen Rhythmus, jedenfalls nicht so spektakulär, expressiv und aktionsgeladen wie beispielsweise Kurosawas Samurai-Filme, die auch als eine Spielart des «Western» angesehen werden können und von denen ja auch bedeutsame Impulse auf die Entwicklung dieses Genres in den sechziger Jahren ausgingen. Mizoguchis Filme sind da – auf den ersten Blick wenigstens – weit weniger «international».

Frauenfilme

Die Tatsache allerdings, dass diese Werke gerade in den letzten Jahren wieder auf ein verstärktes Echo gestossen sind, hängt wahrscheinlich mit dem Umstand zusammen, dass viele von Mizoguchis Filmen mit dem Etikett «Frauenfilm» versehen werden können, d. h. dass in ihnen – ganz im Gegensatz zu Kurosawa und Ozu, aber natürlich auch vielen anderen Regisseuren – Frauen eine ganz zentrale Stellung einnehmen. Bei Mizoguchi ist es das Bild der gekreuzigten Frau aus «*Chikamatsu monogatari*» (Eine Erzählung aus Chikamatsu, 1954), das leitmotivisch über seinen Filmen steht; sie sind Untersuchungen über ihre Lage in einer von Männern dominierten Gesellschaft. Bereits die Filmtitel verweisen unübersehbar in diese Richtung: «Josei no shori» (Der Sieg der Frauen, 1946), «Jōyū Sumako no koi» (Die Liebe der Schauspielerin Sumako, 1947), «Yoru no onna tachi» (Frauen



Kenji Mizoguchi.

der Nacht, 1948), «Yuki fujin ezu» (Madame Yuki, 1950) oder «Saikaku ichidai onna» (Das Leben der Frau Oharu, 1952), um nur einige zu nennen.

Das starke Interesse an der Darstellung der Frau, ihrer Stellung innerhalb der Gesellschaft, ihrem Weg durch eine ungerechte Welt wird von verschiedenen Autoren in einen Zusammenhang mit der Biografie des Regisseurs gebracht. Geboren 1898 als Sohn eines Zimmermanns in Tokyo, erlebte er eine

Kindheit und Jugend, die geprägt waren von den finanziellen Nöten der Familie. Seine ältere Schwester Suzu, eine enge Bezugsperson, wurde vom Vater aus ökonomischen Gründen im Alter von 14 Jahren zur Adoption freigegeben. Allerdings kam sie vom Regen in die Traufe, denn die Stiefeltern «verkauften» sie bald darauf an ein Bordell. Diese Ereignisse scheinen traumatische Spuren hinterlassen zu haben: ein tiefer Hass auf seinen Vater und eine grosse Sensibilität ähnlichen Thematiken gegenüber. Denn auch Mizoguchis Frauenfiguren sind mit einem ähnlichen Erfah-

rungshorizont ausgestattet, auch sie werden wie ein Stück Ware oder Vieh behandelt, zum Verkauf an den Meistbietenden freigegeben.

Auffallend – und in der Konsequenz logisch – ist es, dass Frauen oft gezwungen sind, sich selbst zu verkaufen – als Prostituierte.

Dieser Themenkomplex scheint es auch gewesen zu sein, den der junge Godard in den Filmen von Mizoguchi vor-gezeichnet fand und der ihn lebhaft interessierte. In seinen eigenen Filmen, vor allem in denjenigen aus den sechziger Jahren, lassen sich ganz ähnliche Themenkonstanten ausmachen, wenn auch vor anderem kulturellen und sozialen Hintergrund. In diesem Zusammenhang seien etwa «Vivre sa vie» (1962), «Une femme mariée» (1964) oder «Deux ou trois choses que je sais d'elle» (1966) erwähnt.

Beispielhaft für die Darstellung eines solchen Frauenschicksals (das Wort mag etwas verstaubt erscheinen, hier ist es aber durchaus angebracht) ist sein Film «*Saikaku ichidai onna*» (*Das Leben der Frau Oharu*). Oharu geniesst als junge Dame am kaiserlichen Hof ansehnliche Privilegien, bis sie wegen eines «Fehltritts» (eine unstandesgemässe Liebe zu einem Mann von niedrigem Rang) samt ihrer Familie vom Hof verbannt wird. Was nun folgt, ist ein steter, wenn auch nicht gradlinig verlaufender Abstieg, bis sie schliesslich als altgewordene, nicht mehr begehrte Prostituierte stirbt – verarmt, schutzlos, ausgebeutet und nach Gebrauch weggeworfen, verstossen in eine Welt voller Grausamkeiten und Erniedrigungen. Einzig unter ihren Berufskolleginnen findet sie noch eine gewisse Solidarität – eine Solidarität unter Geschundenen, Gedeimütigten.

In Mizoguchis Gegenwartsfil-

men sind die Konsequenzen zwar weniger drastisch, aber letztlich bitter genug. In «*Akassen chitai*» (*Die Strasse der Schande*, 1956) wird eine ältere Prostituierte am Ende des Films wahnsinnig, nachdem ihr Sohn ihr klargemacht hat, dass er mit einer «solchen» Frau nichts mehr zu tun haben will. In der letzten Sequenz tritt ein junges Mädchen aus der Provinz an ihre Stelle, der Kreis schliesst sich. Mizoguchi verwendet mit Vorliebe solche zirkelförmigen Strukturen, in denen Anfang und Ende fast zusammenfallen. Einzig in «*Waga koi wa moenu*» (*Die Flammen meiner Liebe*, 1947) deutet sich so etwas wie ein Emanzipationsprozess der Frau an: im Verzicht auf die Bindung an einen Mann.

Verstösse gegen eine festgefügte Ordnung – damit könnte ein weiteres Thema von Mizoguchis Werk charakterisiert werden. Und bezeichnend ist es, dass es meistens Frauen sind, die sie begehen. Hintergrund für solche Verstösse bildet in den historischen Filmen die Feudalstruktur. Mizoguchis Filme sind vehemente Angriffe gegen dieses Klassensystem, wobei seine Gegenwartsfilme zeigen, dass sich seine Kritik durchaus nicht nur auf vergangene Epochen beschränkt. In «*Chikamatsu monogatari*» brennt die Frau eines reichen Händlers mit einem Untergebenen durch. Sie verweigert alle offengelassenen Möglichkeiten zur Rückkehr an ihren angestammten Platz, folgt allein ihrem Gefühl und nimmt dabei bewusst die drakonische Strafe in Kauf: die Hinrichtung, die Kreuzigung.

Ökonomie der Mittel

Auch wenn nicht alle Filme von Mizoguchi einen solch dramatischen Handlungsverlauf aufwei-



sen, so könnte doch die Vermutung geäussert werden, dass der Regisseur auch eine entsprechend aktionsbezogene Erzählweise und eine üppige Bildsprache verwendet. Doch das Gegenteil ist der Fall. Mizoguchis Erzähltechnik ist gekennzeichnet von Einfachheit, Schlichtheit, verbunden mit einer Perfektion und einer fast unübertroffenen Ökonomie im Verhältnis von Aufwand und Wirkung. Ruhige Bilder mit einem Aufbau, der an die klassische Malerei erinnert (die der Regisseur studierte, bevor er in die Filmbranche kam), lange

Einstellungsdauer, eine Bevorzugung von Total- und Halbtotalaufnahmen, verbunden mit ausgeklügelten Kamerabewegungen, die jedoch nicht selbstzweckhaft wirken.

Was bedeutet dies? Mizoguchi vertraut dem inneren Rhythmus seiner Bilder, er ist bestrebt, seine Protagonisten in ihrer Umgebung zu zeigen. Beharrlich nimmt er mit seiner Kamera eine distanzierte Haltung ein, verwendet praktisch keine Grossaufnahmen. Damit soll eine vordergründige Identifikation mit dem Dargestellten und den Darstellern vermieden wer-



Mizoguchis im Westen bekanntester Film: «Ugetsu monogatari» (Erzählungen unter dem Regenmond). – Bild rechts: Frauenbilder aus einer von Frauen dominierten Gesellschaft: «Akasen chiatai» (Strasse der Schande).

den. Sein Verfahren könnte mit dem Begriff «episch» umschrieben werden. Bezeichnend in diesem Zusammenhang ist eine Eigenaussage, in der der Regisseur erzählt, dass während den Dreharbeiten zu einer dramatischen Szene das ganze Team den Tränen nahe gewesen sei, dass aber von dieser Emotionalität auf der Leinwand nur noch ein kleiner Rest übriggeblieben sei.

Mizoguchi vertraut in seinen Filmen nicht so sehr auf die Montage einzelner Bilder, auf die Kraft der Grossaufnahme, sondern auf die Inszenierung,

auf die «mise-en-scène». Die Montage findet gleichsam innerhalb des Bildes statt, durch die Bewegungen der Protagonisten und der Kamera. Geschickt werden die verschiedenen Ebenen des Bildes – Vorder-, Mittel- und Hintergrund – miteinander in Beziehung gesetzt. Ein solcher Stil führt dazu, dass der Regisseur der Gestaltung des Dekors, der Ausstattung ein besonderes Gewicht gibt in Form von Detailtreue und Realismus. Kein Illusionskino also in dem Sinne, dass die Kamera versucht, etwas, das nicht vorhanden ist, vorzugaukeln. Vor diesem Hintergrund ist es auch verständlich, dass neben Jacques Rivette auch der Asket des zeitgenössischen Kinos, Jean-Marie Straub, zu den Bewunderern von Mizoguchi zählt.

In einer Zeit, da Kinofilme immer mehr wie ausgewalzte Vi-

deoclips aussehen, in der eine Inflation der optischen und akustischen Gestaltungsmittel des Films stattfindet, wirken Mizoguchis Filme, zumal jene, die inhaltlich in historischer Zeit angesiedelt sind, ziemlich anachronistisch. Der Zuschauer braucht hier Zeit, um sich an ihren Rhythmus zu gewöhnen, um sich in diese Bilder, die sich vor einem ausbreiten, einzufühlen, ihrer Entwicklung beizuwohnen. Zwar stellt der Regisseur unsere Sehgewohnheiten nicht auf den Kopf, schockartige Provokationen liegen ihm fern. Es ist ein Sehen, das in die Tiefe geht, das auf Reflexion abzielt, das aber in der Tiefe auch wieder jene emotionale Komponente zurückgewinnt, die durch die distanzierte Haltung scheinbar verloren ging. So wird der Weg frei für eine Bildmagie besonderer Art. Mizoguchis im Westen

bekanntester Film *«Ugetsu monogatari»* (*Erzählungen unter dem Regenmond*) enthält eine ganze Reihe solch magischer Sequenzen. Die Geschichte zweier einfacher Bauern auf ihrer vergeblichen Jagd nach dem Glück bildet den Rahmen für die langsame Vermischung von Realität und Phantastik, für die poetische Vergegenwärtigung des Schwebens zwischen Objektivität und Subjektivität, in der einer der Männer schliesslich dem Geist seiner längst verstorbenen Frau begegnet.

Zwar sind solche Einbrüche der Phantastik in Mizoguchis Werken eher selten, doch es ist bezeichnend, wie er sie in *«Ugetsu monogatari»* realisiert. Das Phantastische wird nicht mit den beispielsweise beim Horrorfilm üblichen Techniken erreicht, in denen der Blickwinkel des Zuschauers durch eine subjektive Sichtweise eingeengt wird, sondern das Phantastische «lagert» sich gleichsam unmerklich in den distanzierten Bildern ein. Überhaupt ist eine Subjektivierung (die Kamera «sieht» durch die Augen eines Protagonisten) bei diesem Regisseur äusserst selten. Ich erinnere mich nur an eine einzige Stelle in *«Saikaku ichidai onna»*, als die Kamera mit einer Schärfen-Unschärfe-Verlagerung die Ohnmacht der Heldin signalisiert. Ansonsten dominiert eine Kamera, die registriert, die gestaltet, Bezüge herstellt, ohne sich jedoch so weit zu involvieren, dass sie einer Person zugeordnet werden könnte. Sie gibt die Vision des Regisseurs wieder, nicht diejenige der Handelnden.

Raum für Reflexion

Mizoguchis Filme erzählen Geschichten – zweifellos. Er selbst definierte es folgendermassen: solche, die eigentlich nicht

möglich sein sollten, erzählt auf eine Weise, als ob sie möglich wären. Die Haltung, die der Regisseur dabei einnimmt, erscheint allerdings nicht widerspruchsfrei, gerade in bezug auf «seine» Frauengestalten: einfühlend, Anteil nehmend einerseits, bisweilen aber auch all die Qualen auskostend bis zur Grenze des Sadismus. Manchmal schimmert auch ein Humanismus, ein Stück Utopie durch, so beispielsweise in der Haltung des Vaters der beiden als Sklaven verschleppten Kinder in *«Sansho Dayu»* (*Der Landvogt Dayu*), die sich schliesslich auf die Handlungsweise des Sohnes überträgt. Und die Frage der Beziehung von Frau und Mann, der Geschlechter untereinander, um die die meisten seiner späteren Filme kreisen, bleibt ungelöst. Mizoguchi liefert keine Rezepte. Aber immerhin nimmt er die Frauen mehr als bloss wahr, er stellt sie in den Mittelpunkt seiner Filme und zeigt – wie kaum ein anderer Regisseur seiner Zeit –, was ihnen in einer männlichen Gesellschaft widerfährt. Mizoguchis distanzierte Bilder verhindern allerdings weitgehend, dass eine solche Thematik ins Melodramatische abgeleitet oder dass seine «gekreuzigten» Frauen in den Bereich des Mythischen entschwinden. So bleibt Raum für Reflexion – auch über das Hier und Heute. ■

Film im Kino

Franz Ulrich

Sous le soleil de Satan

(Die Sonne Satans)

Frankreich 1987.

Regie: Maurice Pialat

(Vorspannangaben

s. Kurzbesprechung 87/361)

Der katholische Schriftsteller Georges Bernanos (1888–1948), in dessen Werk Sünde, Schuld und Gnade eine zentrale Rolle spielen und der kompromisslos für ein verinnerlichtes, aber zeitnahes Christentum eingetreten ist, und der Atheist Maurice Pialat, für den das «Übernatürliche» nicht existiert und der als kompromissloser Realist des modernen französischen Films gilt – muss aus der Begegnung dieser beiden grundsätzlichen Geister nicht etwas entstehen, in dem der eine sich durch den andern vergewaltigt und verraten fühlt? In der Tat haben Pialat und seine Drehbuchmitarbeiterin Sylvie Danton den 1926 erschienenen Roman *«Sous le soleil de Satan»* von Bernanos für die Verfilmung bearbeitet (was unumgänglich ist), haben nicht nur seine Struktur und den zeitlichen Ablauf verändert und wichtige Figuren (wie den «falschen» Schriftsteller Antoine Saint-Marin, eine Karikatur von Anatole France) weggelassen, sondern haben auch die Perspektive des Romans verändert, indem sie das Geschehen von einer metaphysisch-religiösen auf eine fast ausschliesslich