

**Zeitschrift:** Zoom-Filmberater  
**Herausgeber:** Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein  
**Band:** 34 (1982)  
**Heft:** 14

**Artikel:** In der Liebe zum Menschen liegt der Sinn des Lebens  
**Autor:** Koll, Horst Peter  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-932962>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **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. [Voir Informations légales.](#)

### **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. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 16.03.2025

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

## In der Liebe zum Menschen liegt der Sinn des Lebens

*Sieben Spielfilme von Kenji Mizoguchi im ARD-Fernsehen*

I.  
Sein Name löst bei Cineasten Raunen aus, und nicht wenige Formeln und Schlagwörter fallen, wenn von Kenji Mizoguchi, dessen Filme noch weitgehend unbekannt sind, die Rede ist. Die wenigen Filme, die hierzulande seinen Ruhm begründeten, stehen losgelöst aus einem Werk von annähernd 90, vielleicht mehr Filmen, die Mizoguchi zwischen 1923 und 1956 gedreht hat. Man spricht von dem grossen Stilisten und Ästheten des japanischen Kinos, nennt ihn den Moralisten und Philosophen und sieht das Persönliche in seinen Filmen in der Symbiose von Realismus und Naturalismus. Sicher hat jeder seiner Bewunderer recht und selbst jene, die von der Doppeldeutigkeit eines Films wie *«Ugetso Monogatari»* (1953) sprechen, liegen wohl nicht weiter von der Wahrheit entfernt als jene, die bei Mizoguchi nichts Zweideutiges zu sehen vermögen. Die Trennung in den Jidai Geki (den Film mit historischem Inhalt) und den Gendai Geki (den Film mit zeitgenössischer Thematik) – eine Hilfestellung zur Auseinandersetzung mit dem japanischen Kino – scheint bei Mizoguchi fragwürdig: Er verbindet historische Rekonstruktion mit einer zeitgenössischen Zeitebene, um Vergangenheit als Gegenwart begreifbar zu machen, genauso wie die Darstellung der Gegenwart zur Vergangenheit gerinnt. Altes und Neues, Tradition und Progression werden in ihrem Widerspruch sichtbar. Voreiligen Wertungen und Schlüssen verschliesst sich Mizoguchi jedoch. Das Leben selbst zeigt er als widersprüchliches Spannungsfeld, in dem das Gute gleichzeitig das Schlechte ist, der richtige Weg auch der falsche, ein Glücksmoment auch tiefe Trauer in sich birgt; der Tod nicht das Ende, sondern das Leben ist.

In seinen Filmen ist ablesbar, wie Mizoguchi denkt, wie er, sich distanzierend und

vorsichtig abwägend lernt und begreift, sich verändert. Für ihn erscheint nicht das Handeln der Menschen als das Entscheidende: «Wichtig ist das Gute, das in den Gedanken und Gefühlen siegt, sogar dann, wenn das Böse im Leben triumphiert». (Jerzy Toeplitz)

II.  
Während der dreissiger Jahre entwickelte Mizoguchi seinen Filmstil mit *«Naniwa Ereji/Naniwa Hika»* (*Naniwa* oder *Osaka-Elegie*) und *«Gion No Shimai»* (*Die Schwestern aus Gion*), beide 1936 gedreht, zu künstlerischer Reife. «Ich glaube (...), dass ich erst seit diesen beiden Filmstreifen mit ganzer Klarheit die Menschen sehe. Und in eben dieser Epoche begann ich die Technik der Einstellung – der Sequenz – anzuwenden, indem ich die Kamera in bestimmter Entfernung aufstellte...», sagte Mizoguchi. Dass er bis zu seinem Tod 1956 mit steter Regelmässigkeit Filme drehte, heisst sicherlich nicht, dass er sich ungehindert von der auf Standardisierung bedachten Filmindustrie entfalten konnte. Als das unabhängige, mit nur bescheidenen Möglichkeiten arbeitende Studio Dai-Ichi Eiga aufgelöst wurde, wechselte Mizoguchi unter dem argwöhnischen Blick der Behörden zu dem grossen Studio Shochiku in Kyoto. Auf den Vorwurf wegen der deutlichen Gesellschaftskritik in *«Naniwa Ereji/Naniwa Hika»* und *«Gion No Shimai»* reagierte er mit dem Rückzug auf unverfänglichere Themen und begann 1939 mit der Geido-Trilogie, drei Spielfilmen über Schauspieler.

Donald Ritchie nennt das Jahr 1941 als den grossen Zusammenbruch Mizoguchis für elf Jahre, ohne freilich den wirtschaftlichen und politischen Druck zu berücksichtigen, der die japanischen Filmstudios ab 1939 verpflichtete, die Kriegsanstrengungen zu unterstützen. Für Mi-

zoguchi, gewiss kein grosser Kämpfer und nie an einer politisch-konkreten Wirklichkeit als der entscheidenden interessiert, wurde die Zeit des japanischen Militärreiches zwangsweise eine Zeit der Anpassung, unter der die Qualität seiner Filme litt. Seine letzte Regie-Arbeit vor dem Zusammenbruch der Militärregierung war 1945 *«Meito Bijo Maru»* (*Das makellose Schwert*). Deutlich verweist die Fabel dieses Films auf die offizielle Geschichts-Ideologie: Kyone, Schüler eines bekannten Waffenschmiedes während der Edo-Zeit (1603–1867) wird von der Tochter eines ermordeten Adligen, die er liebt, gebeten, ein makelloses Schwert für ihre Rache anzufertigen. Zuvor jedoch hat er seinem sterbenden Meister versprechen müssen, die Kunst des Waffenschmiedens nur noch für den Kaiser und dessen Kampf gegen die Tokugawa-Regierung einzusetzen. Der Konflikt zwischen individueller Rache und historischer Notwendigkeit löst sich harmonisch: Als die Rückkehr des Kaisers bevorsteht und der Mörder auf seiten des Shogunats kämpft, stellt sich die Rache in den Dienst des Kaisers.

Mit zeitweise mystischer Überhöhung stellt Mizoguchi die Voraussetzungen dar, die zur Herstellung jenes martialischen Gegenstandes führen, der Seele und Geist jeder Existenz sein soll. Dabei beraubt seine Inszenierung mittels Totalen und Halbtotalen die Fabel jedoch einer metaphorisch-politischen Aussage. Manche Szenen erstarren gar in der Ornamentik des künstlichen Dekors und bestärken ein Desinteresse am Filmstoff, wie man es bei Mizoguchi eigentlich nicht kennt. Allein einige untergeordnete Topoi weisen auf eine vorhandene Linearität in Mizoguchis Werk. So wird er beispielsweise das Motiv des Menschenhandels, dessen Opfer stets die Frauen sind, immer wieder aufgreifen. Hier deutet es sich bei der Ermordung des Vaters an, der seine Tochter nicht zum Pfand für eine Fürbitte beim Fürsten machen will. Der erboste «Handelspartner» deutet dies als Verletzung eines geläufigen Mechanismus.

Grundsätzlich gilt für diese Auftragsarbeit allerdings jenes Argument, das der Waffenschmied seinem Schüler Kyone

einmal vorhält: «Glaubst du, dass du den Geist eines Schwertes für die Nachwelt beleben kannst, wenn du für einen Mann allein schmiedest?» Auch dieser Film musste zu deutlich für ein politisches System «geschmiedet» werden.

### III.

Mizoguchis Weg in die fünfziger Jahre, in denen sich erneut der Reichtum seines Filmschaffens entfalten wird, spiegelt sich deutlich in seinen ersten Filmen im demokratisierten Japan. Mit nahezu übertriebener Heftigkeit scheint er sich dagegen zu wehren, als Traditionalist und Sprachrohr der besiegten Diktatur eingestuft zu werden. So kam nur zwei Monate nach dem verspäteten Start von *«Meito Bijo Maru»* ein neuer Film in die Kinos, der krass die tiefgreifende Veränderung widerspiegelt, die die neue politische Situation auch für Mizoguchi bedeutet. *«Josei No Shori»* (*Der Sieg der Frauen*) besitzt pikanterweise mehr propagandistische Züge als vorherige Filme, mit denen Mizoguchi sich nun engagiert für eine Demokratisierung einsetzt. Vor dem Hintergrund sich wandelnder juristischer Institutionen schildert der Film den Kampf einer jungen Rechtsanwältin um eine humane Rechtssprechung, wobei ihr Gegenspieler der eigene Schwager ist, der als unbeugsamer Anhänger der Militärregierung nach der Devise lebt: «Menschen werden nicht durch Menschen verurteilt, sondern durch das Gesetz.» Für dieses Thema gibt Mizoguchi seine distanziert-stilisierende Erzählweise auf und nähert sich dem dynamischen Rhythmus westlicher Filme. Genau dadurch jedoch verlagert sich die Aussage unverhältnismässig stark ins Verbale und verliert viel an Überzeugungskraft.

Seine behutsame, fast zärtliche Beobachtungsfähigkeit findet sich noch in jenen Momenten, in denen das Schicksal verschiedener Frauen in den Mittelpunkt rückt. Sie sind es, für die Mizoguchi aufrichtiges Interesse entwickelt: Eingeengt durch falsch verstandene Pflichtauffassung und in ihrer Liebe ausgebeutet, müssen sie einen Kampf ausfechten, der mit der Proklamation demokratischer Ideale noch lange nicht gewonnen ist. So wird eine «Dreiecksgeschichte» zu der ei-

gentlichen Geschichte des Films: Der jungen Anwältin gelingt es, sich nicht allein für eine unterprivilegierte Frau, die wegen angeblichen Mordes an ihrem Kind vor Gericht gestellt wird, einzusetzen, sondern zum Ende auch ihre Schwester, die an der rigiden Unterdrückung durch die Männerwelt zu zerbrechen schien, zu motivieren. Wie drei Jahre später noch einmal in *«Waga Koi wa Moenu» (Die Flammen meiner Liebe)* sagt die stärkere Frau zur schwachen: «Weil es immer noch Frauen wie dich gibt, müssen wir immer weiter kämpfen!»

#### IV.

Wie auch in den folgenden Filmen erweisen sich die wenigen positiv gezeichneten Männer, die der Liebe der Frauen würdig erscheinen, als zu schwach, um gegen die bestehenden Strukturen anzukämpfen. So ergeht es beispielsweise dem nach der Militärdiktatur amnestierten Intellektuellen in *«Josei no Shori»*, der wegen seiner Krankheit buchstäblich bewegungsunfähig ist, oder dem engagierten Kämpfer für ein neues Theater in

*«Joku Sumako no Koi» (Die Liebe der Schauspielerin Sumako)*, 1947, der sich zu Tode erschöpft. Auch in den sich anschließenden Filmen stellt Mizoguchi stets Frauenfiguren in den Mittelpunkt, an denen er – fernab feministischen Engagements – die Mechanismen von Unterdrückung in der Gesellschaft aufzeigt. Nach dem heftigen, filmisch nicht überzeugenden Ausbruch mit *«Josei no Shori»* scheint Mizoguchi zunächst seine eigene Position zu überdenken.

Zentrale Gestalt von *«Utamaro o Meguro Gonin no Onna» (Utamaro und seine fünf Frauen)*, 1946, ist ein bürgerlicher Genremaler während der Edo-Periode. Und obwohl es Mizoguchis erster Jidai-Geki nach Kriegsende ist, ist dieser Film reich an Hinweisen auf Mizoguchis aktuelle Situation. Es ist ein Film von einer gelassenen, ruhigen Ausstrahlung, der erneut mehrere Handlungsfäden zu einem Labyrinth verknüpft, und in der verbindenden Gestalt des Utamaro scheint Mizoguchi – halb heiter, halb tragisch – seine eigene Katharsis anzudeuten. Utamaros Farbholzschnitte sind Ausdruck grossen Selbstbewusstseins und fordern Maler des traditionellen Stils geradezu heraus. In einem Malduell mit einem jungen Adligen korrigiert Utamaro amüsiert dessen Zeichnung einer Gottheit mit der Anmerkung: «Diese Gottheit ist missgestaltet, weil in ihr kein Blut fliesst.» Unwillkürlich denkt man an die unheilvolle Verbindung vom Schwert mit einer Seele in *«Meito Bijomaru»* und könnte sich Mizoguchis «Korrektur» nun durchaus als selbstironische Anspielung vorstellen.

Aber noch ist der Maler Utamaro (und auch Kenji Mizoguchi selber, der stets mit der Kamera wie ein Maler auf die Menschen blickt) ziellos, lässt sich von der Schönheit der Frauen verleiten. Erst als ihm durch eine Strafe für 50 Tage die Hände gebunden sind, beginnt er die Schicksale der fünf Frauen um ihn herum zu begreifen: Für einmal verdunkelt sich der in hellen Tönen gedrehte Film, als eine der Frauen ihren Geliebten, den sie nicht mit einer anderen teilen wollte, tötet. «Ich wollte mich nicht mehr belügen und meine Liebe vollenden», erklärt sie Utamaro. Seine Bilder seien doch genauso, und sie habe mit ihrem Körper versucht,

#### Mizoguchi-Filme im ARD-Fernsehen

12. Juli:	Das makellose Schwert (Meito Bijomaru), 1945
19. Juli:	Der Sieg der Frauen (Josei no Shori), 1946
9. August:	Utamaro und seine fünf Frauen (Utamaro o Meguro Gonin no Onna), 1946
30. August:	Die Liebe der Schauspie- lerin Sumako (Joku Sumako no Koi), 1947
20. September:	Die Flammen meiner Liebe (Waga Koi wa Moenu), 1949
27. September:	Das Leben der Frau Oharu (Saikaku Ichidai Onna), 1952
18. Oktober:	Zwei Geishas (Gion-Bayashi), 1953

(Genaue Anfangszeiten dem Tagesprogramm entnehmen)





Aus «Saikaku Ichidai Onna» (Das Leben der Frau Oharu).

nach ihrem Willen zu leben. Sich der Sanktionen der Gesellschaft bewusst, stellt sie sich der Polizei. Ein entsetzter, aber verstehender Maler bleibt zurück: «Ich will malen! Die rächenden Seelen der Frauen. Es ist so wie sie gesagt hat. Ich male nur noch die Schönheit der Frauen!», sind die letzten Sätze des Films.

#### V.

Je souveräner und gelöster Mizoguchi zu seinen Ausdrucksmitteln findet, desto deutlicher bezieht er seine theoretischen Reflexionen in die Filmhandlung ein. Genauso wenig, wie die mittels Auf- und Abblenden aneinandergereihten Sequenzen in seinen besten Filmen je akademisch-unfilmisch erscheinen, fügen sie sich in das Spannungsfeld. Zu Beginn seines nächsten Films «Joku Sumako no Koi» (*Die Liebe der Schauspielerin Sumako*), 1947, steht der Vortrag des Litera-

turprofessors Shimamura, der die Dramen Ibsens als einen blutigen Kampf zwischen der Realität und der Sehnsucht der Menschen interpretiert: «Das Leben ist der Weg der Leidenden, wobei die Gebräuche der Tradition der Wahrheitsfindung dienen.» Zum ersten Mal bringt Shimamura mit der Inszenierung von Ibsens Drama «Nora» eine Frau auf eine japanische Bühne – mit überwältigendem Erfolg. Aber die Liebe und Arbeit für ein neues, von Traditionen unabhängiges Theater kosten Anstrengungen, denen Shimamura nicht gewachsen ist. Nach seinem Tod bleibt der Frau zwar die Bestätigung, das Fundament für das neue Theater gelegt zu haben, aber durch das Fehlen des Dialogs mit dem geliebten Mann sieht auch sie sich ihrer Kräfte beraubt und begeht Selbstmord. Wiederum entzieht sich Mizoguchi einer Bewertung, veräusserlicht zwar über das gewohnte Mass die Gefühle der Schauspielerin Sumako, zeigt sich jedoch distanziert gegenüber ihrer Entscheidung. Was in «Jōsei no Shōri» noch verbales Pamphlet

war, löst er spätestens hier filmisch ein: Mizoguchi sieht den Sinn des Lebens nicht darin, den Menschen für sein Handeln zu verurteilen, sondern in seiner Liebe zu ihm.

Zwei Jahre später erscheint *«Waga Koi wa Moenu» (Die Flammen meiner Liebe)*, 1947, wie die nicht ganz gelungene Paraphrase von *«Joku Sumako no Koi»*. Zu Beginn der Meiji-Zeit (um 1884) erlebt eine junge Lehrerin den Kampf um eine neue Verfassung an der Seite eines liberalen Politikers. Sie muss erkennen, dass nicht alles in der Wirklichkeit nach Idealen verläuft. Zum Schluss erkennt sie, dass der Politiker die Rechte der Frau lediglich als abstrakte Wahlkampfparole gebraucht und verlässt ihn, wie es einst die Nora in Ibsens Drama tat.

VI.

Den Anfang zu einer nahezu ununterbrochenen Reihe filmischer Meisterwerke während der fünfziger Jahre setzt *«Saikaku Ichidai Onna» (Das Leben der Frau Oharu)*, 1952. Mizoguchi unternimmt einen weiteren Schritt in seinen Reflexio-

---

## Nachtprogramm im Tessin

wf. Nachtprogramm nun auch im Tessiner Radio: Seit dem 1. Juni sendet die SRG im Tessin rund um die Uhr – unter dem Titel *«radio notte»* – vorwiegend Musik.

## Neue Moderatorin im DRS-«Tandem»

rp. Seit Juli ist in dieser Vorabendsendung von Radio DRS I auch wieder eine weibliche Stimme zu hören: Als neue Moderatorin stösst Elisabeth Zäch zum Tandem-Team. Mit ihrem unverwechselbaren Ostschweizer Dialekt ist sie den DRS-Hörern seit einigen Jahren bekannt als Redaktorin von Informationssendungen (*Rendez-vous am Mittag*, *Von Tag zu Tag*, *Regionaljournal Bern*) und von Sendefässen wie *«Passepartout»*, *«Gruppenbild mit Echo»* und *«Forum»*. Elisabeth Zäch tritt an die Stelle von Georges Pilloud, der weiterhin als Musikredaktor für das Tandem zeichnen wird.

nen, indem er eine weitere Variation seines Anliegens mit einem früheren Film, nämlich *«Naniwa Ereji/Naniwa Hika»*, in Verbindung bringt und sein Spiel mit verschiedenen Ebenen um eine weitere, subjektive bereichert. Hier wie dort zeigt Mizoguchi den Weg einer Frau, die auf die niedrigste, verachtetste Stufe der Gesellschaft sinkt, die der Prostitution. Und hier wie dort ist es das System, das die Frauen erniedrigt, quält und einengt.

Während sich Mizoguchi 1936 jedoch darauf beschränkte, *«die Trübseligkeit und die Grausamkeit im Leben der gewöhnlichen Menschen... zu zeigen»* (Toeplitz), wirkt *«Saikaku Ichidai Onna»* weniger als gesellschaftskritisches Melodram: Die adelige Frau O'Haru geht schon zu Beginn *bewusst* auf die Liebe eines Bürgerlichen ein und folgt nach der gesellschaftlichen Bestrafung dem Vorsatz, in wahrer Liebe leben zu wollen. In keinem Augenblick verliert sie ihre Würde und innere Stärke, womit Mizoguchi der schonungslosen Geschichte ihre Hoffnung belässt.

Auch der 1953 entstandene Film *«Gion Bayashi» (Zwei Geishas)* steht in Beziehung zu einem Film der dreissiger Jahre, nämlich *«Gion No Shimai»*. In beiden geht es um das Schicksal einer traditionellen Geisha im zeitgenössischen Japan, der eine jüngere zur Seite steht. Nach einer harten Ausbildung muss diese die Erfahrung machen, dass das angebliche *«Symbol der Schönheit»* in Wirklichkeit nicht mehr als ein käufliches Lustobjekt ist, das zum Gefallen der Männer da sein muss. In überraschender Deutlichkeit reagiert Mizoguchi auf die Nachkriegs-Gegenwart und deren kapitalistische Strukturen, durch die die Unterdrückungsmechanismen sogar noch subtiler geworden sind. Zwar kommt Mizoguchi wie in *«Gion Shimai»* zu dem Schluss, dass die Geisha kämpfen muss, um nicht unterzugehen, entzieht sich jedoch jeglicher resignativen Eindrücke. Wiederum setzt er wahre Liebe und Pflicht sowie gegenseitige Hilfe unter den Frauen gegen die Entfremdung, die Anpassung und Resignation in der modernen Gesellschaft. Zum Schluss gehen beide Geishas aufrecht und würdevoll ihrer Arbeit entgegen. Horst Peter Koll