

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 44 (1992)
Heft: 1

Artikel: Japanische Renaissance
Autor: Christen, Thomas
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-931717>

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: 15.03.2025

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

Japanische Renaissance

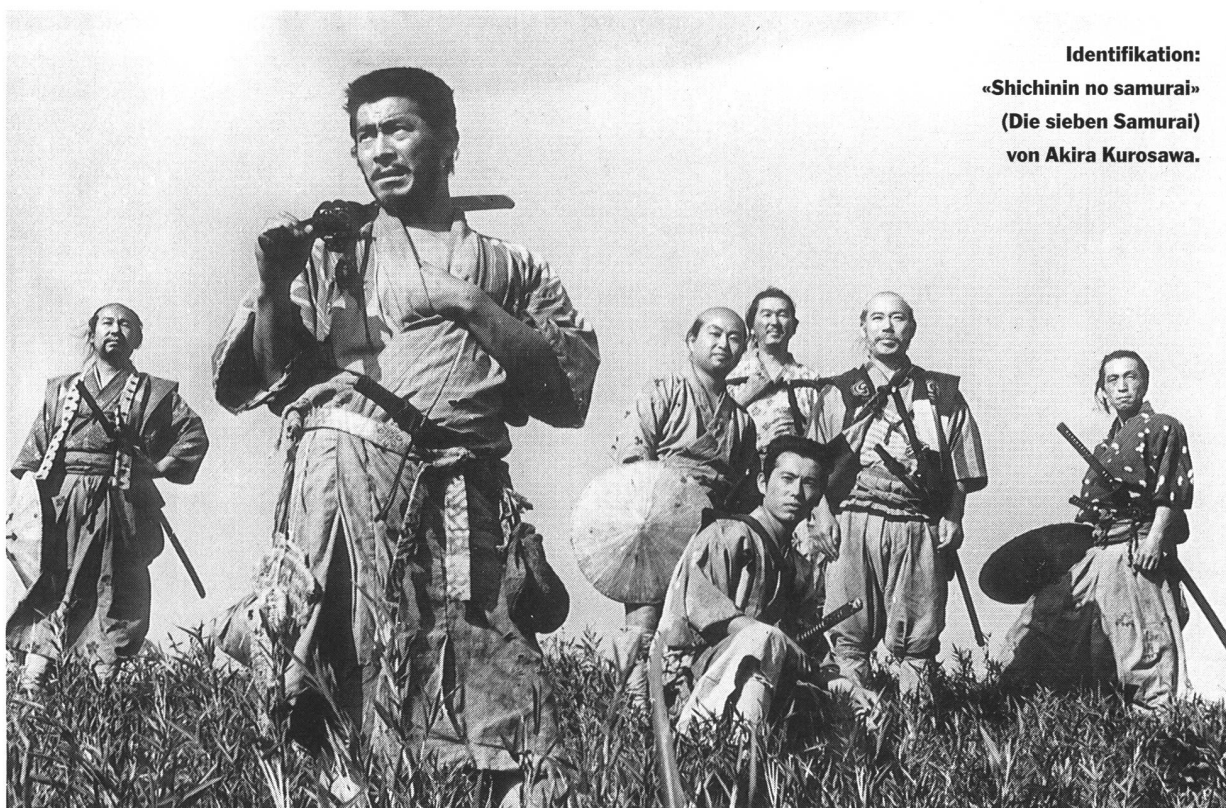
DREI GROSSE JAPANER SIND IM JANUAR IM FILMPODIUM ZÜRICH ZU GAST:
KUROSAWA, MIZOGUCHI, OZU.

Thomas Christen

Zu Beginn des neuen Jahres sind im filmgeschichtlichen Zyklus des Filmpodiums der Stadt Zürich zunächst zwei Filme von französischen Regisseuren zu sehen: «Casque d'or» (1952), ein im Paris der Jahrhundertwende angesiedelter poetischer Gangsterfilm von Jacques Becker (ZOOM 15-16/1991), und Jean Renoirs «La carrozza d'oro» (1952),

ein raffiniertes Spiel um Schein und Sein, Theater und Wirklichkeit, farbenprächtig ausgestattet und mit Anna Magnani in der Hauptrolle. Den Schwerpunkt bilden jedoch fünf japanische Filme aus den fünfziger Jahren, realisiert von jenen drei Regisseuren, die als Spitzenvertreter des klassischen Films aus dem Land der aufgehenden Sonne be-

trachtet werden: Akira Kurosawa, mittlerweile über achtzig Jahre alt und immer noch aktiv im Filmgeschäft, Kenji Mizoguchi (1898–1956) und Yasujiro Ozu (1903–1963). Vor allem die Filme der beiden letztgenannten Regisseure sind in unseren Kinos äusserst selten zu sehen. Hier bietet sich nun eine gute Gelegenheit, diese Lücke zu schliessen



Identifikation:
«Shichinin no samurai»
(Die sieben Samurai)
von Akira Kurosawa.



GESCHICHTE DES FILMS IN 250 FILMEN

(Vorführdaten siehe Agenda: Veranstaltungen).

Wie in den beiden anderen faschistischen Achsenmächten Deutschland und Italien wurde auch in Japan der Film vor und während des Zweiten Weltkrieges als Propagandamittel eingesetzt. Zunächst sorgte eine strenge Zensur dafür, dass die Japanerinnen und Japaner kein falsches Selbstbild auf der Leinwand erblickten, danach erfolgte eine monopolartige Umstrukturierung der Filmindustrie und deren direkte Unterstellung unter das Propagandaministerium. Nach dem Angriff auf Pearl Harbor im Dezember 1941 wurden strikte Richtlinien bezüglich der Gestaltung «nationaler Themen» erlassen, zudem versiegte der Import ausländischer (vor allem amerikanischer) Filme fast vollständig.

Als der Krieg 1945 zu Ende war, lag Japan als Folge der massiven Bombardierungen in Schutt und Asche. Über die Hälfte der Kinos waren zerstört, dagegen blieben die Produktionsstätten weitgehend intakt. Die amerikanische Besatzungsmacht verordnete Japan die «Demokratisierung». Zu diesem Vorhaben gehörte auch die Entflechtung der Filmstudios, was zur Folge hatte, dass zunächst einmal sehr wenige japanische Filme produziert wurden: 1946 beispielsweise kamen lediglich 67 Produktionen in die Kinos – 1927 waren es noch über 700 gewesen. Dagegen wurde der Markt wieder für amerikanische Filme geöffnet. Erst 1950 ging schliesslich die Kontrolle über die japanische Filmproduktion wieder in eigene Hände über. Und genau in diesem Jahr entstand Akira Kurosawas *«Rashomon»*, jener Film also, der im darauffolgenden Jahr an den Filmfestspielen von Venedig mit dem Hauptpreis ausgezeichnet wurde. Japan hatte sich damit nicht nur wieder einen Platz im internationalen Filmschaffen erobert, in den nächsten Jahren setzte eine eigentliche Renaissance ein,

kaum ein Jahr verging, in dem nicht neue Produktionen auf den westlichen Festivals ausgezeichnet wurden.

Es dürfte kaum ein Zufall gewesen sein, dass gerade Akira Kurosawa als erster diesen Durchbruch schaffte. Er gilt im eigenen Land als der am stärksten westlich ausgerichtete Filmemacher, als Regisseur, dessen Filme zwar in Japan angesiedelt sind, von der Form her aber sich von Traditionen und Konventionen lösten, damit ohne grosse Probleme kulturelle Barrieren überwandern und sich auch einem westlichen Publikum erschlossen. Im Filmpodiumzyklus finden sich zwei Beispiele seines Filmschaffens: der Gegenwartsfilm (japanisch «gendai-geki» genannt) *«Ikiru»* (Leben, 1952) und der historische Film *«Shichinin no samurai»* (Die sieben Samurai, 1954), ein Epos, das dem anderen bedeutenden Genre («jidai-geki») angehört, angesiedelt im 16. Jahrhundert, also in einer Zeit, als die Samurai als Klasse unterzugehen drohten. Gerade dieser Film zeigt aber deutlich, dass es Kurosawa weniger um eine historische Rekonstruktion vergangener Zeiten geht, dass sein Bezugspunkt auch bei historischen Themen die Gegenwart bleibt.

Zu Beginn von *«Ikiru»* wird uns das Röntgenbild eines menschlichen Magens gezeigt. Die Kommentarstimme nennt den «Besitzer», aber auch den Umstand, das Kanji Watanabes Magen von Krebs befallen ist. Watanabe, ein unscheinbarer Herr in den Fünfigern, ist einer der unzähligen Beamten, die auf einem Amt damit beschäftigt sind, immer wieder die Aktenberge neu zu ordnen und Antragssteller abzuwimmeln bzw. an eine andere Dienststelle weiterzuleiten. Obwohl der Arzt seine Krankheit verharmlost, erkennt Watanabe klar, dass er nur noch kurze Zeit zu leben hat. Und ebenso klar wird ihm, wie sehr seiner bisherigen Existenz der Sinn abhanden gekommen ist. *«Bericht über ein lebendes Wesen»* ist der Titel eines anderen

Films von Kurosawa – auch *«Ikiru»* könnte so heissen.

Nach einem gescheiterten Versuch, sich seinen erwachsenen Kindern mitzuteilen, lässt sich Watanabe gehen, gibt sich Vergnügungen hin, gleichsam um nachzuholen, was er verpasst zu haben glaubt. Schliesslich findet er ein letztes Ziel, in dessen Realisierung er seine ganze ihm noch verbleibende Energie steckt. Eine Gruppe von Frauen hat eine Petition bei den Behörden eingereicht, die die Trockenlegung der von Moskitos verseuchten Sumpfbereiche in ihrer unmittelbaren Nachbarschaft und die Einrichtung eines Kinderspielplatzes fordert. Zu Beginn zeigt der Film drastisch, wie dieses Begehren seinerseits in den bürokratischen Sumpf geraten ist. Watanabe macht nun das Anliegen der Frauen zu seinem eigenen, ganz zum Erstauen seiner Mitarbeiter, kämpft verbissen gegen alle Widerstände. Nach der Realisierung stirbt er auf dem neuerrichteten Spielplatz – einsam, aber in Frieden mit sich selbst.

Diesen Schlussteil zeigt der Film nicht chronologisch, sondern in Rückblenden, die ihren Ausgangspunkt an der Trauerfeier für Watanabe nehmen. Und sie entlarven auch die Machenschaften der Regierungsvertreter und des oberen Behördentums, die versuchen, Watanabes letzte Wohltat zu ihrer eigenen zu machen. Auch wenn die bereits erwähnte Kommentarstimme immer einen distanzierenden und manchmal auch ironisierenden Effekt zu erzeugen vermag, entwickelt Kurosawas Werk eine grosse emotionale Wucht, die an Filme des italienischen Neorealismus erinnert und der sich der Zuschauer kaum zu entziehen vermag. In diesem Film finden wir bereits voll ausgebildet jene Mischung aus Realismus und Stilisierung, wie sie für sein gesamtes späteres Werk charakteristisch werden sollte.

In *«Shichinin no samurai»* steht, wie bereits der Titel signalisiert, nicht der



Mikrokosmos: «Tokyo monogatari»
(Die Reise nach Tokio) von Yasujiro Ozu.

einzelne, sondern eine Gruppe im Zentrum, nämlich jene sieben Samurai, die, nach dem Zusammenbruch des Feudal-systems «arbeitslos» geworden, von einer kleinen Dorfgemeinschaft angeheuert werden. Denn das Dorf sieht sich in seiner Lebensgrundlage bedroht, seit es nach der Erntezeit periodisch von einer Räuberbande überfallen wird. Nach anfänglichen Schwierigkeiten und Rückschlägen bilden die sieben Berufskrieger die Bauern zu einer schlagkräftigen Verteidigungsmannschaft aus, die nicht nur den nächsten Angriff der zahlenmässig übermächtigen Banditen erfolgreich abzuwehren weiss, sondern auch dem alljährlichen Spuk ein Ende bereitet, indem das gesamte Gesindel unschädlich gemacht wird.

Achtzehn Monate Produktionszeit benötigte Kurosawa für dieses Epos, das den anfänglich aussichtslos scheinenden Kampf der Schwachen gegen eine Übermacht schildert und ursprünglich fast

dreieinhalb Stunden dauerte. In dieser Laufzeit entwickelt der Film ein überraschendes Timing. Auf langgezogene Vorbereitungsphasen folgen explosionsartige Kampfsequenzen, brillant geschnittene Montagesequenzen, die sich vor allem dadurch auszeichnen, dass sie ein filmisches Potential souverän auszuschöpfen vermögen: die Bewegung. Kurosawas Samurai-Epos weist, nicht zuletzt deshalb, weil die Protagonisten nicht einfach als Kampfmaschinen dargestellt werden, sondern mit individuellen Zügen ausgestattet sind, gewisse Affinitäten mit dem amerikanischen Western auf. So erstaunt es nicht, dass Hollywood sechs Jahre später ein Remake davon anfertigte: «The Magnificent Seven» in der Regie von John Sturges.

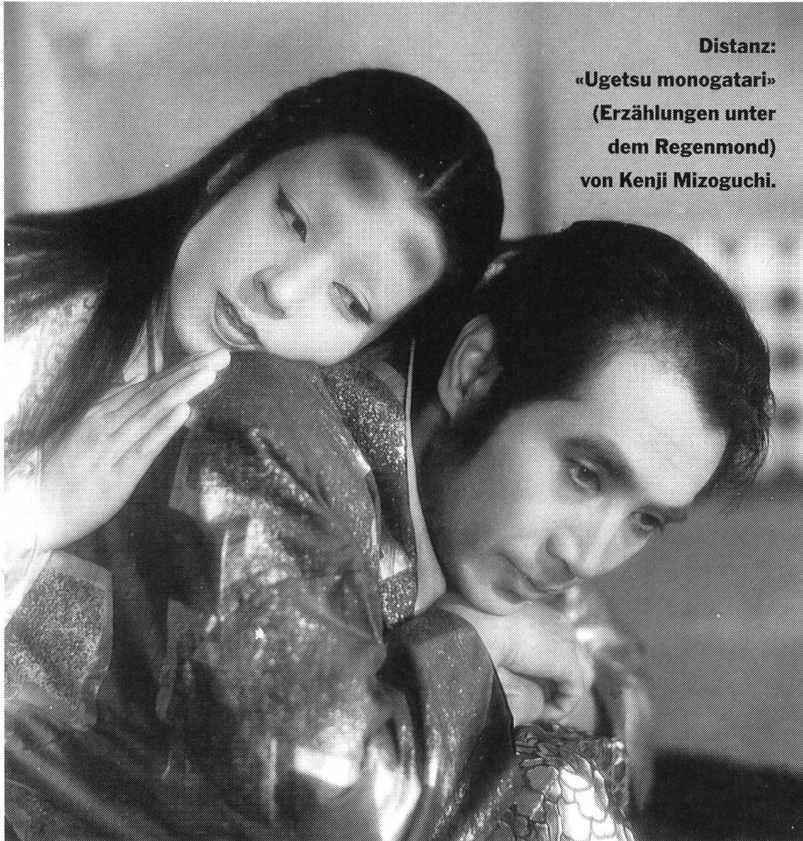
Kenji Mizoguchi war neben Kurosawa ein weiterer Regisseur, der die Aufmerksamkeit des Westens errang, insbesondere der französischen Cinephilen. Sein Werk ist allerdings weit stärker in

der japanischen Kultur und Tradition verwurzelt, und seine Filme wirken deshalb für uns weitaus fremder. Doch auch in anderen Punkten unterscheiden sich die beiden Regisseure stark, wie noch aufzuzeigen ist. «Ugetsu monogatari» (Erzählungen unter dem Regenmond, 1953) war zwar nicht sein erster Film, der in den Westen gelangte, aber wohl jener, der sein Ansehen als grosser Filmpoet begründete. «Akasen chitai» (Strasse der Schande, 1957) dagegen stellt Mizoguchis letztes Werk dar, im Gegensatz zu «Ugetsu monogatari» eine Gegenwartsgeschichte um Prostitution im modernen Nachkriegs-Japan. Im Unterschied zu Kurosawa stellt Mizoguchi ins Zentrum seiner Filme fast immer Frauen, zeigt mit viel Einfühlungsvermögen ihr Leben in einer von männlicher Gewalt dominierten Welt.

Da in dieser Zeitschrift vor einiger Zeit bereits ein ausführliches Porträt dieses bemerkenswerten Regisseurs, der



GESCHICHTE DES FILMS IN 250 FILMEN



Distanz:
«Ugetsu monogatari»
(Erzählungen unter
dem Regenmond)
von Kenji Mizoguchi.

als ein grosser Meister des Einbezugs des Dekors in lange, sequenzähnliche Einstellungen mit bewegter Kamera, als Kreator des filmischen Raumes ähnlich wie ein Friedrich Wilhelm Murnau, Orson Welles oder Max Ophüls gilt, erschienen ist (ZOOM 24/1987), sollten an dieser Stelle einige wenige schlagwortartige Hinweise genügen – eine Gegenüberstellung mit Kurosawa, wie sie Ulrich Gregor und Enno Patalas in ihrer «Geschichte des Films» auf einleuchtende Weise vorgenommen haben. Während Kurosawa in seinen Filmen einen Stil pflegt, der Identifikation zum Ziel habe, bemüht sich Mizoguchi um Distanz. Mittel dazu ist beispielsweise die Bevorzugung von Totalen und Halbtotale als Einstellungsgrössen. Daraus resultiert nicht nur eine «breitere» Perspektive, sondern auch ein Wechselspiel von Protagonisten und ihrer Umgebung. In Kurosawas Filmen überwiegt das unmittelbare Erlebnis, der Affekt, verbunden mit einer expressiven Ausdrucks-

weise. Die korrespondierenden Gegensatzpaare für Mizoguchi heissen: Reflexion, Gelassenheit und Impression.

Yasujiro Ozu, der dritte und letzte japanische Regisseur, ist im Vergleich zu seinen beiden Kollegen derjenige, der am stärksten der Kultur seines Landes verhaftet ist. Augenfälligstes Merkmal stellt seine bevorzugte Kameraperspektive dar, jener Blick von unten, der ungefähr dem Blickwinkel eines auf dem Boden sitzenden Menschen entspricht. Seine Bildkompositionen erinnern an Stillleben, das heisst, die Kamera bewegt sich fast nie, oft beherrschen «leere» Räume das Bild, dagegen wird der Raum ausserhalb des sichtbaren Bildes einbezogen. Diese Merkmale, verbunden mit einer Kargheit der filmischen Mittel, erinnern an die Filme europäischer Einzelgänger wie Carl Theodor Dreyer und Robert Bresson.

In bezug auf die Verwendung filmtechnischer Verfahren also könnte Ozu als «Konservativer» bezeichnet werden.

Seinen ersten Tonfilm drehte er beispielsweise erst 1936, sein erster Farbfilm entstand erst 1958. Andererseits verkörpert aber Ozu auch das, was mit dem Begriff «Autor» umrissen wird und die rigorose Kontrolle eines einzelnen über alle Stadien der Filmproduktion bedeutet: also Drehbuch, Besetzung, Kameraarbeit, Montage. Im Zentrum von Ozus Filmen steht der menschliche Mikrokosmos: die Familie. In «Tokyo monogatari» (Die Reise nach Tokio, 1953) besucht das ältere Ehepaar Hirayama seine erwachsenen Kinder und Grosskinder in Tokio. Dort müssen sie erfahren, dass diese an ihnen nur mässiges Interesse zeigen und bestrebt sind, die Alten möglichst bald wieder loszuwerden. Nach der Rückkehr erkrankt die Grossmutter plötzlich und stirbt kurz darauf. Nun reisen die Verwandten zur Trauerfeier nach Onomichi, verabschieden sich jedoch bald wieder. Zurück bleibt der Witwer Hirayama, allein und mit ungewisser Zukunft.

«Tokyo monogatari» sei die einfachste mögliche Parabel über menschliche Isolation, Einsamkeit und Selbstbezogenheit, schreibt Raymond Carney in seiner Analyse des Films. Tatsächlich verzichtet Ozu trotz der Melodramatik des Stoffes auf jede Effekthascherei, die Emotionen werden zurückgenommen – und trotzdem erfüllt den Zuschauer ein Gefühl unendlicher Traurigkeit. David Bordwell und Kristin Thompson sprechen gerade im Zusammenhang mit diesem Werk Ozus von einem alternativen Erzählprinzip gegenüber jenem des klassischen Hollywoodkinos. Raum und Zeit hätten nicht länger die fast alleinige Funktion, einen narrativen Fluss zu erzeugen, sondern erhielten Eigenleben. Zwar könne dabei nicht von einer Eliminierung des erzählerischen Elementes die Rede sein, doch es fände eine Öffnung statt, die dem Zuschauer einen ganz anderen, neuen Blick ermöglichen. ■