

Zeitschrift: Zoom-Filmberater
Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 30 (1978)
Heft: 10

Artikel: Zukunftsbilder im modernen Film : Reflexionen einer autonomen Ethik im christlichen Kontext
Autor: Loretan, Matthias
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-933218>

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: 22.01.2025

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

Zukunftsbilder im modernen Film

Reflexionen einer autonomen Ethik im christlichen Kontext

Vom 19. bis 22. März 1978 fand in Augsburg ein Arbeitsseminar katholischer Filmkritiker aus Deutschland, Österreich, Liechtenstein, Südtirol und der Schweiz statt. Das Thema dieser Tagung war dem Zukunftsbild im modernen Film gewidmet. Es wurden drei bekannte Filme von renommierten Autoren unserer westlichen Industriegesellschaft gezeigt: Bergmans «Schlangenei», Bressons «Le diable probablement» und Herzogs «Stroszek». Im folgenden Artikel geht es Matthias Loretan nicht darum, einen Überblick über den Verlauf und die verschiedenen Stellungnahmen an dieser Tagung zu geben. Es geht ihm vielmehr darum, eine bestimmte Perspektive im Zusammenhang darzustellen. Die Tagung, mit einem Einführungsreferat von Prof. Dr. Günter Rohrmoser, Ordinarius für Soziologie an der Universität Stuttgart-Hohenheim, war dabei der Anlass für diesen Artikel und bot viele Anregungen zur Formulierung des folgenden Diskussionsbeitrages. Vgl. auch die entsprechenden Kritiken im ZOOM-FILMBERATER, auf denen diese Arbeit ebenfalls aufbaut: «Le diable probablement»: 20/77, «Schlangenei»: 22/77, «Stroszek»: 1/78.

Das ethische Modell als Brückenprinzip zwischen Ethik und Film

Die Frage nach der Zukunft ist für den christlichen Glauben von zentraler inhaltlicher Bedeutung. Von daher gesehen liessen sich die drei Filme zum Anlass nehmen, um über ein wichtiges Thema christlicher Theologie zu sprechen: die Eschatologie. Damit besteht allerdings die Gefahr, dass der Betrachter diese Filme zu früh theologisch vereinnahmt und sich so der Anfrage zu früh entzieht, die diese Filme an jede Konzeption stellen, die in unserer gesellschaftlichen Praxis wirksam ist. Es sei deshalb versucht, zuerst eine Ebene zu finden, auf der man mit diesen Filmen in einen fruchtbaren Dialog eintreten kann. Ich meine, dass diese Ebene im Bereich des Ethischen gegeben wäre.

Wenn ich im folgenden von Ethik spreche, so verstehe ich darunter nicht nur die enge Auffassung der Ethik als Verhaltenswissenschaft. In der Auseinandersetzung mit diesen Filmen geht es weniger um genau normierbares Verhalten, um das richtige sittliche Urteil, wie ein ethisches Subjekt sich in einer konkreten Situation zu verhalten habe. Es geht also weniger um Normen als um das ethische Subjekt selbst: die Person. Es geht um die Frage, wie ein ethisches Subjekt entstehen und sich behaupten kann. Um die Frage, inwiefern die Konstitution des ethischen Subjekts eine Gemeinschaft, eine Gesellschaft voraussetzt, und inwiefern aber gerade diese Gesellschaft die Freiheit des ethischen Subjekts bedroht. Und damit die Frage, wie eine Gesellschaft konstruiert werden müsste, in die jedes Individuum ohne Zwang eingehen könnte.

In der Frage nach dem ethischen Subjekt, nach den Grundwerten der menschlichen Person, ist der Film neben der Dichtung ein wichtiger Gesprächspartner der Ethik. Eine Ethik vermag gerade in ihrer Wissenschaftssprache sittliche Grundwerte wenig plastisch und einsichtig zu machen. Sie vermag zwar etwa im Dialog mit den Humanwissenschaften zu zeigen, dass Grundwerte wie Liebe und Freiheit für die Konstitution der menschlichen Person notwendige Bedingungen sind. Aber was nun konkret Liebe und Freiheit in unserer heutigen gesellschaftlichen Praxis bedeuten,

das lässt sich nur schwer in einer wissenschaftlichen Sprache aussagen. Die Ethik muss hier zurückgreifen auf konkrete geschichtliche Erfahrungen. Dabei ist sie nicht in erster Linie interessiert an der Repräsentativität dieser Erfahrungen (am quantitativen Aspekt, wie die experimentellen Wissenschaften), sondern an der Qualität dieser Erfahrungen. Die Ethik geht damit von der Gestalt einer Person oder einer Gruppe von Personen aus und versucht deren Handlungen aus der zentralen Wertnahme des ethischen Subjekts zu verstehen. Die Darstellung der Qualität der Erfahrung geschieht dabei in narrativen (erzählenden) Modellen. Diese narrativen Modelle kann die Ethik selbst konstruieren, oder sie kann – wie ich es im folgenden versuche – von narrativen Modellen gewisser Filme ausgehen, um so die in den Filmen dargestellten Grundwerte zu diskutieren.

Die Erfahrungen der Figuren im Film: der Verlust an anschaulicher Freiheit

Die Frage nach der Zukunft stellt sich im ethischen Modell zuerst einmal als Frage nach der Handlungskompetenz der Figuren. Hat sich die Wertnahme der Personen im Verlauf des Filmes behaupten können, oder sind die Figuren daran gescheitert? Sind die Wertnahmen den Personen bewusst? Werden die Wertnahmen als Zukunftsperspektiven erfahren, für die sich ein Engagement in der politischen Auseinandersetzung um eine humanere Gesellschaft lohnt?

Eine zentrale Orientierungsgestalt in diesen Filmen ist die Freiheit. Die Freiheit ist dabei jener konstitutive Wert eines ethischen Subjekts, der den Menschen sich nicht nur verhalten, sondern ihn handeln lässt. Die menschliche Person reagiert nicht bloss auf eine Situation, sondern sie agiert in einer Situation nach vernünftigen Gesichtspunkten, das heisst nach Gesichtspunkten, nach denen die Situation so eingerichtet wird, dass auch in Zukunft darin frei oder eventuell noch freier agiert werden kann. Eine solche Freiheit besagt etwas über die Konstitution der menschlichen Personen als handlungsfähige Subjekte wie auch über die Gesellschaft als Aktionsrahmen dieser ethischen Subjekte. Alle drei Filme stimmen dabei in der Aussage überein, dass dieser fundamentale Wert menschlicher Existenz bedroht ist:

Bergman hat in «Schlangenei» das Berlin der frühen Zwanzigerjahre zum Schauplatz gewählt. Im Zentrum steht der Zirkusartist Abel Rosenberg. Wegen einer Handverletzung seines Bruders Max muss die Artistengruppe pausieren und ist dadurch arbeitslos. Gleich zu Beginn des Films findet Abel seinen Bruder Max tot im Zimmer einer schäbigen Pension auf. Max hat sich eine Kugel durch den Kopf geschossen. Hier beginnt die Geschichte, die am Schicksal zweier «unbedeutender» Individuen den Ungeist jener Depressionszeit beschreibt: der zurückbleibende Bruder Abel und Manuela, die Frau des verstorbenen Max. Abel wird dabei von einer unheimlichen Ahnung verfolgt. Neben seinem Bruder Max sind eine Reihe weiterer Menschen aus dem Bekanntenkreis Abels ums Leben gekommen. Er versucht, diese dunkle Ahnung mit dem Alkohol zu verdrängen. Doch fast unfreiwillig wird er immer mehr in diese Sache verstrickt. Der Kommissar, der durch sture Pflichterfüllung seine eigene Angst zu verdrängen sucht, drängt ihn in der Aufdeckung jener dunklen Situation voran. Über seine Schwägerin Manuela stösst er auf die dubiose Figur des Doktor Vergerus. In der direkten Konfrontation wird die Ungewissheit des Schreckens, die Angst fassbar. Hinter der Fassade der Wissenschaft verbirgt sich die Bedrohung der menschlichen Freiheit. Es geht um die Konstruktion eines effizienteren politischen Systems, um die bessere Lenkbarkeit der Menschen. Für dieses Ziel schreckt Doktor Vergerus in seinen Experimenten auch nicht vor der Opferung von Menschenleben zurück. Bei diesen Experimenten ist Max umgekommen, und gegen Ende des Filmes findet auch Manuela dabei den Tod. Kurz vor der Aufdeckung durch den Polizeikommissar gesteht Dr. Vergerus dem Abel «die Erfolge» und die Bedeutung seiner Experimente, bevor er sich selbst vernichtet und damit ebenfalls ein Opfer seiner wissenschaftlichen Konstruktion wird. Abel aber taucht unter. Er hat nicht die Kraft, diese Informationen für den politischen Entscheidungsprozess fruchtbar zu machen. Er hat nicht gelernt,

sich als Subjekt in diesem Prozess zu begreifen. Mit Angst hat er in einer Situation reagiert, die er nicht durchschaute. Zu lange sah er sich den verborgenen Kräften der Wissenschaft und Wirtschaft sowie den offenen Mächten der Gewalttätigkeit und Unterdrückung ausgeliefert. Die für Politik notwendigen und notwendigen Informationen haben für ihn keine produktive Bedeutung mehr.

Herzogs Film *«Stroszek»* handelt von drei Ausseinseiterfiguren: Stroszek, der aus dem Gefängnis entlassen wurde und auf Berliner Hinterhöfen seine Balladen vorträgt, Eva, eine Dirne, und der Altersrentner Scheitz. In ihrem Eigensinn versuchen sie ihre Würde, ihre anschaulich konkrete Freiheit gegen ihr *«Schicksal»* zu behaupten. Bruno, diese erratische und völlig eigenständige Persönlichkeit, lässt, gleichmütig, was um ihn herum passiert, immer seine Ängste und Träume aus sich herauspurzeln. Doch die Wirklichkeit in ihrer offen gewalttätigen Reaktion lässt keinen Lebensraum für diese Figuren. Also entschlossen sie sich, sich auf die Reise zu machen, in eine neue Zukunft hinein aufzubrechen. Doch das Amerika irrealer Erwartungen wird bald zum Alptraum. *«Nichts ist besser geworden. Hier wird man auf die feine Art geschlagen, was noch schlimmer ist als im Heim»*. In der Konsequenz löst sich die kleine Gruppe auf. Je länger sich Stroszek im Reich der falschen Zukunft befindet, desto mehr verliert er seine Ausdrucksmöglichkeiten, seine Sprache. Am Ende seiner Reise, im Zentrum der Gesellschaft, herrscht nur noch lautloses Funktionieren: Dressurnormitäten, menschenlos – ohne Stroszek.

Geht es im *«Stroszek»* um so etwas wie die Zerstörung der Natur, der ursprünglichen Bedürfnisse im Menschen, so setzt Bresson in *«Le diable probablement»* mit seiner Kritik an der Zerstörung der Natur als Umwelt des Menschen ein. Charles als die zentrale Figur des Films leidet an der Möglichkeit, dass die Welt immer mehr zerstört und für den Menschen vielleicht schon in Kürze unbewohnbar wird. Bäume, Lebensbäume, werden gefällt. Die blinde Expansion der menschlichen Zivilisation bedeutet



Aus Ingmar Bergmans *«Das Schlangenei»*.

die Abschaffung der äusseren Natur als Widerstand, um sie nicht mehr erleben zu müssen. Das gesellschaftliche Leben ist erfüllt von einer grauenhaften Perfektion, ein total geordneter Zustand, in dem eigentlich nur die Menschen stören. Die Technik, ehemals ein Instrument in den Händen des Menschen zur Ausweitung seines Freiheitsraumes, ist zu einem Moloch geworden, der sich dumpf über die menschliche Freiheit wälzt. Wo menschliche Freiheit aber nicht konkret und anschaulich erfahren wird, ist Langeweile, tödliche Langeweile. Charles sieht keinen Sinn mehr, der das Leben lebenswert machte. Er macht verschiedene Versuche der Selbsttötung. Doch jedes Mal fehlt ihm die Kraft zum Freitod. Er kauft sich deshalb einen drogenabhängigen Freund, ihn umzubringen. Für Geld wird schliesslich das möglich, was er aus eigener Kraft nicht geschafft hat: der Gang aus einem absterbenden Leben.

Wenn ich die Erfahrungen der Personen im Film zusammenfasse, so ist festzustellen, dass die Fabeln negativ ausgehen. Die Personen gehen unter. Sie vermögen sich in der Gesellschaft nicht zu behaupten. Die Gesellschaft dient ihnen nicht als Raum, ihre Freiheit zu verwirklichen. Sie ist die eigentlich bedrohliche Instanz. Die Filme begnügen sich dabei mit dieser Kritik, mit diesem negativen Modell. Sie verwehren einen Ausblick in die Zukunft. Sie geben keine Auskunft, wie positiv die Freiheit dieser Personen mit den gesellschaftlichen Bedingungen zu vermitteln wäre. Sie verzichten auf eine Aussage über die konkrete Utopie.

Die offene Struktur der Filme oder die Frage nach den Erfahrungen des Zuschauers

Wenn allerdings die Figuren im Film mit ihren Erfahrungen scheitern, so ist dies keine definitive Aussage über die Zukunftsperspektive der darin dargestellten Gesellschaft und ihrer Mitglieder (inklusive der Rezipienten). Die Verweigerung der Aussage einer konkreten Utopie bedeutet umgekehrt nicht, dass keine Hoffnung bestünde, diese Situation im Hinblick auf eine humanere Gesellschaft zu verändern.

Hierin unterscheidet sich das narrative Modell von der literarischen Figur des Vorbildes. Vorbildern geht es um die Nachahmung des Guten. Sie sagen, was Menschen unter generellen Bedingungen zu tun oder zu lassen haben. Sie gleichen in ihrer Abstraktheit theoretischen Entwürfen, die unmittelbar als Handlungsstrategien in der Praxis übernommen werden könnten; sie gleichen der ethischen Argumentationsfigur der Norm. In unserem Kontext wäre aber eine solche normative Aussage über den Untergang der Figuren in unserer Gesellschaft sinnlos. Wenn der negative Ausgang der Handlung Vorbild für das gesellschaftliche Handeln der Zuschauer sein sollte – im Sinne einer Unabwendbarkeit des bösen Endes –, so gäbe es im Grunde genommen auch keinen Sinn und keine Berechtigung für diese Filme. Es gehört aber zum Charakter des ethischen Modells, dass die darin gestalteten Figuren und Situationen aufgrund ihrer Konkretheit der Kritik nicht entzogen sind. Ein Modell ist immer ein problematisches Vorbild, das zu denken gibt.

In diesem Sinne weisen die drei Filme eine offene Struktur auf. Die Perspektive über die negative Zukunft der Figuren ist nicht die letzte Aussage der Filme. In ihrer offenen Struktur weisen die Filme auf den Zuschauer hin. Sie machen ihn zum Zeugen, zu einem, der Stellung nehmen soll. Der Zuschauer muss geradezu seine «passive» Betrachterrolle aufgeben. Er muss den Film bedenken, zu Ende denken. Zuerst in seinem Kopf, dann als gesellschaftliches Subjekt in seinem Alltag. Es hängt von der Aktivität des Zuschauers ab, ob der Ausblick in die Zukunft verschlossen bleibt, oder ob er, ausgehend von den gescheiterten Erfahrungen der Figuren im Film, etwas lernen kann.

Indem Bergman die Leidensgeschichte der drei Figuren darstellt, lässt er viele Möglichkeiten zur Identifikation des Zuschauers mit ihnen offen. Aus der unentwirrbaren Situation am Anfang des Films, aus den zusammenbrechenden Perspektiven der in expressionistischer Manier aufgenommenen Häuserfassaden, kann sich so etwas wie ein Gefühl der Bedrohung, der Angst auf den Zuschauer übertragen. Und dennoch erzwingt die offene Struktur des Filmes vom Zuschauer eine Distanz. Die für die

politische Praxis wichtigen Informationen, die Abel aus Ohnmacht am Ende des Films nicht weitergeben und fruchtbar machen kann, erzählt jetzt Bergman selbst. Er zwingt damit den Zuschauer, Distanz zu nehmen vom ohnmächtigen Abel. Diese Distanz ermöglicht dem Zuschauer Kritik, Kritik am Verhalten der Figur oder vielmehr an den Bedingungen, die dieses Verhalten bestimmen.

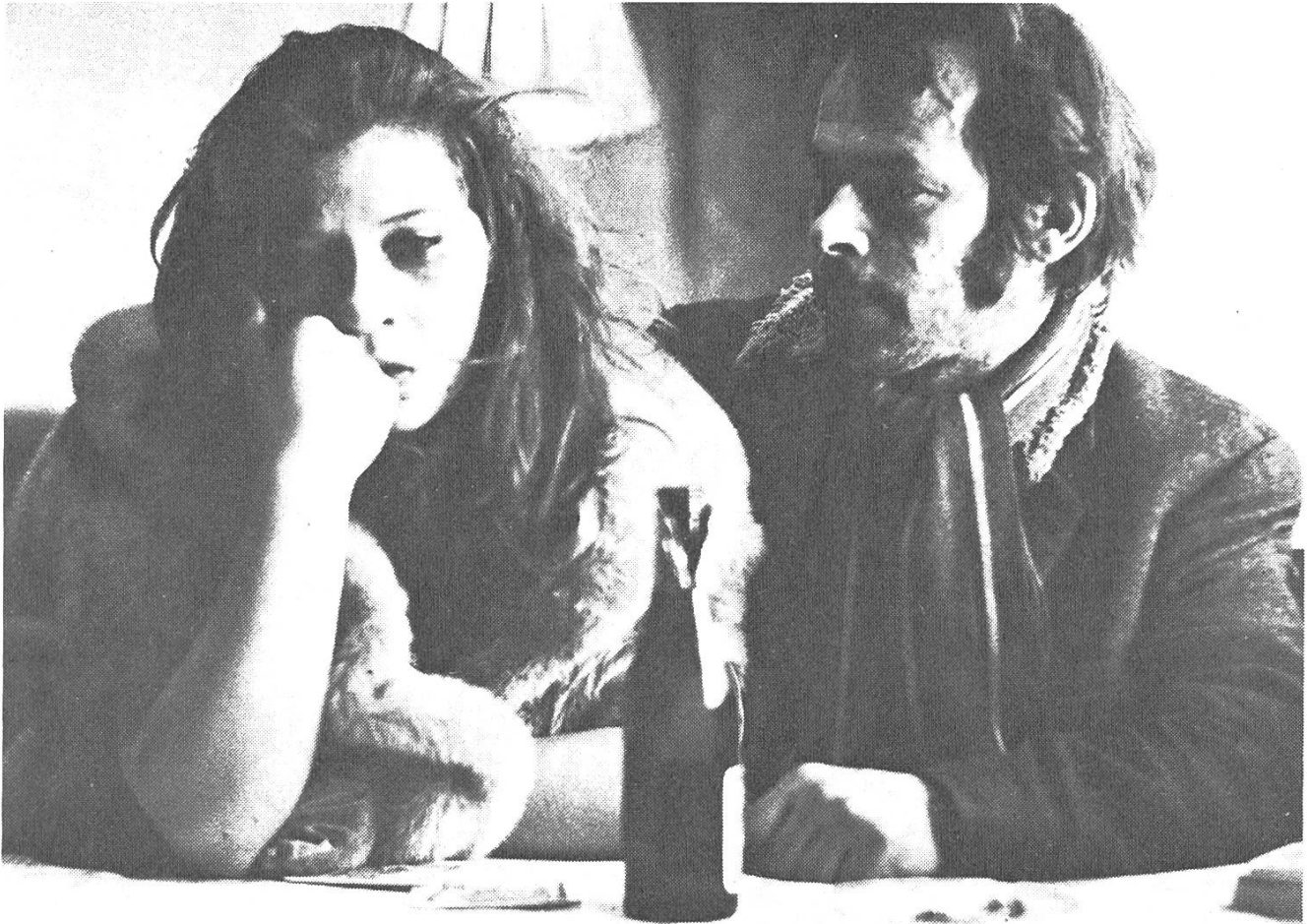
Eine ähnliche Mischung von Identifikation und Distanz ergibt sich auch beim Herzog-Film. Der Zuschauer macht sich mit den drei verrückten Figuren auf den Weg nach der Suche einer besseren Zukunft. Dabei gewinnt der Rezipient diese Figuren lieb, er findet sie sympathisch. Er leidet mit ihnen. Er freut sich mit ihnen. Kurz: er identifiziert sich mit ihnen. Durch diesen Akt der Identifikation werden diese Figuren zu Verkörperungen von eigenen Gefühlen und Wertnahmen, ja geradezu von Gefühlen und Wertnahmen, die wir gezwungen sind, in unserer gesellschaftlichen Praxis zu verrücken, zu verdrängen. Durch die Identifikation mit diesen Figuren werden sie in uns wieder geweckt, werden aus dem Bereich des Unterbewussten wieder hervorgeholt, werden dem Bewusstsein zugänglich gemacht. Der Zuschauer aber kann sich nicht nur mit diesen Figuren identifizieren. Auch er ist gezwungen, Distanz zu nehmen. Denn als Mitglied unserer Gesellschaft entdeckt er sich auch auf der andern Seite des diese Figuren verrückenden Systems. Dieses System wird im Film zwar nicht in seinen Bedingungen beschrieben. Es wird aber dargestellt in ungeheuer starken Bildern und Chiffren (Institution des Gefängnisses; der falsche Traum Amerika, der das gute Ende vorhimmelt, als sei es in einem unveränderten Heute der Gesellschaft erreichbar oder gar schon das Heute selbst; das bewegliche, traute Einfamilienhaus; Bauern, die ihren ausgedehnten Besitz im weiten Amerika mit Gewehren bewachen usw.). Herzog hat den Gang der Reise so konstruiert, dass die Figuren und mit ihnen unsere Gefühle immer mehr in die Gesellschaft «integriert» werden. Durch die zunehmende Vereinnahmung durch das System müssen sie/wir immer mehr zurücklassen. Am Schluss bleibt Vereinsamung, Sprachlosigkeit. Nachdem der Zuschauer diesen Gang der Handlung mitgelitten hat, kommt es nur darauf an, ob er den Stroszek, den Stroszek in uns, sterben lässt.

Ohne auf die Rolle des Zuschauers beim Bresson-Film näher einzugehen, will ich hier unterstellen, dass die Verschränkung von Identifikation und Distanz eine ähnliche Funktion erfüllt wie beim Bergman-Film. So kann zusammenfassend festgestellt werden, dass diese Filme mit den Erfahrungen des Zuschauers arbeiten wollen. Sie lassen den Zuschauer an der Praxis der Figuren teilhaben und zwingen ihn dann, über die Bedingungen des Scheiterns der Figuren zu reflektieren. Der Methode nach sind diese Filme damit am ehesten mit einem psychoanalytischen Prozess zu vergleichen. Es geht darum, verdrängte Natur in und um uns, konkrete anschauliche Freiheit und Personen als Opfer eines sozialen Systems gegen dieses alles vereinnahmende System aufzuarbeiten. Dem Zuschauer werden diese Filme damit zu einer gefährlichen Erinnerung. Diese gefährliche Erinnerung soll ihm dazu dienen, aus der Geschichte zu lernen. Von seiner Fähigkeit, ethisch und politisch handeln zu lernen, hängt damit die Zukunft des Menschen ab.

Der christliche Kontext als Relativierung und Motivierung der ethischen Praxis

Zum Abschluss seien hier noch vier Thesen formuliert, wie die christlichen Hoffnungserwartungen zu unserer ethischen Perspektive zu vermitteln seien:

– *Der christliche Glaube macht die Grenzen einer ausschliesslich ethischen Fragestellung bewusst.* In der Ethik geht es darum, wie wir die Welt gerechter und humaner einrichten können. Die eigenen und die Fehler von andern nehmen wir dabei zum Ausgangspunkt unserer Erfahrungen, um aus ihnen für unsere Zukunft zu lernen. Die ethische Perspektive vermag damit bloss das Heil in geglückten menschlichen Entwürfen und in der Zukunft zu sehen. Für gescheiterte Menschen, für Opfer der Geschichte, die an ihr zugrunde gegangen sind, vermag sie keine Rettung zu erblicken. Dieses Scheitern liegt im Grunde in den Grenzen der menschlichen Gerechtigkeit



Bruno S. und Eva Mattes in «Stroszek» von Werner Herzog.

selbst. Es stellt sich darum die Frage nach der Gerechtigkeit Gottes. Nicht die Frage nach einem richtenden, sadistischen Gott, der angesichts des Leidens der Menschen nichts anderes tun kann als zu beurteilen. Es ist die Frage nach einem solidarischen Gott, der Antwort gibt auf die Sehnsucht, dass der Mörder nicht ewig über das unschuldige Opfer triumphieren möge. Diese alles neu schaffende Gerechtigkeit Gottes wird am Ende dieser Zeit voll zum Durchbruch kommen. Der neutestamentliche Glaube versucht dies im Bilde der Auferweckung der Toten anschaulich zu machen. Auferweckung der Toten ist kein Hokuspokus, sondern ein Versuch, sich die gerechtmachende Gerechtigkeit Gottes vorzustellen, die eben mehr vermag als die der Menschen.

– *Der christliche Glaube motiviert zu einer ethischen Praxis.* Die Zuversicht auf eine gerechte Zukunft lässt Resignation in Anbetracht des konkreten menschlichen Leidens nicht zu. Der militante Optimismus liegt dabei in Jesus Christus begründet. Der christliche Glaube besagt, dass dieser Jesus am Kreuz gestorben ist und uns voran in die neue Gerechtigkeit Gottes auferweckt worden ist. Damit ist an ihm und durch ihn die Gerechtigkeit Gottes beim Menschen bereits angekommen. Entsprechend der kleinen Matthäus-Apokalypse (Mt 25, 31–46) sind die Menschen dazu aufgerufen, in ihrer Praxis Zeugnis abzulegen von der bei ihnen angekommenen Liebe Gottes. In diesem Sinne ist die Gerechtigkeit Gottes nicht das pure Gegenteil der menschlichen Gerechtigkeit. Die menschliche Gerechtigkeit wird durch Gottes Gerechtigkeit neu motiviert, und so kann jene diese darstellen, bis Gottes Liebe am Ende der Zeit voll zum Durchbruch kommt.

– In diesem heilsgeschichtlichen Rahmen versteht sich Moraltheologie als autonome Handlungswissenschaft. In der Diskussion mit andern Disziplinen versucht sie, mit

Mitteln der praktischen Vernunft an einer gerechteren Zukunft des Menschen zu arbeiten. Der christliche Glaube leistet in diesem Zusammenhang eine Motivation. Indem er das Erkenntnisinteresse der praktischen Vernunft stärkt, setzt er die praktische Vernunft frei.

– Mit ihrem militanten Optimismus braucht sich christlich motivierte Praxis nicht nur auf das Gespräch mit jenen Filmen einzulassen, die eine konkrete Utopie verweigern. Zuviel gefährliche Erinnerung kann die Arbeit an der menschlichen Zukunft auch lähmen. Der Verzicht, tragfähige Handlungsalternativen darzustellen und zu diskutieren, würde ein Erfahrungs- und Reflexionsdefizit für unsere Arbeit an der menschlichen Zukunft bedeuten. In diesem Sinne hat die Arbeit mit Filmen wie «Salz der Erde», «Streik ist keine Sonntagsschule», «Josephson» und anderen zu geschehen. Diese Filme sind Modelle, die Handlungsalternativen in der heutigen Gesellschaft darstellen und diskutieren.

Matthias Loretan

Der Balzac des japanischen Films

Zum 80. Geburtstag Kenji Mizoguchis

Von der Biographie her lässt sich das Werk Kenji Mizoguchis nicht erfassen; da liegt ein Schleier des Schweigens darüber, den Mizoguchi sein Leben lang nicht gehoben hat. Am 16. Mai 1898 in einer Vorstadt Tokios als Kind einer verarmten Kleinhändlerfamilie geboren, erlebte er in seiner Jugend den Zusammenbruch des traditionellen Japan mit seiner feudalen Gesellschaftsstruktur. Die Überlieferung hält nicht mehr den neuen Werten stand; die Menschen werden immer mehr verunsichert; dem Druck von aussen widersprechen die Gefühle.

In einem solchen sozialen Umfeld – ob nun ein Jidai Geki (Film historischen Inhalts) oder ein Gendai Geki (Film mit einem zeitgenössischen Thema) – spielen alle Filme Mizoguchis, die er nach «*Naniwa ereji*» (*Die Elegie von Naniwa*, 1936) gedreht hat. Mit dieser kleinen Produktion, im Stil der Volksfrontfilme, ändert sich Mizoguchis Engagement. Drehte er von 1923 bis 1936 auch über hundert Filme, so sind sie zum grössten Teil Stilübungen für einen Regisseur, der sich nicht damit begnügen wird, Melodramen im Geschmack des Publikums herzustellen. «*Naniwa ereji*» ist ein realistisches Porträt: Eine Telephonistin, die versucht, ihrem verschuldeten Vater zu helfen, landet im Gefängnis. Sie wird von ihrer Familie wie vom Liebhaber verstossen. Wenn man von Mizoguchi spricht, spricht man vom Regisseur der Frauen. Ich glaube nicht, dass Mizoguchi sich mehr für die weibliche Psyche interessiert hat als für die männliche. Dass es zumeist Frauen sind, deren Schicksal er in seinen Filmen nachgeht, erklärt sich daraus, dass anhand einer Frau, die innerhalb eines rigiden patriarchalischen Systems lebt, die Mechanismen der Unterdrückung verbindlicher gezeigt werden können. Die Frau ist unterdrückt, misshandelt, eingeengt, gefangen. Im Versuch, sich gegen diese Fesseln zu wehren, ist der Tod oft die einzige Lösung. Im Tod bleiben sich die Menschen treu, ihrer Liebe, die sich nicht verwirklichen lässt, weil es die Gesellschaft nicht erlaubt. Mizoguchi hat sich nie für eine Ideologie erklärt. Immer ist er draussen gestanden, wie ein Beobachter, der minutiös aufzunehmen weiss, was um ihn herum geschieht. Die Machart der Filme spiegelt diese Annäherungsweise wieder: Mizoguchis Kamera greift nie ein in die Handlung, sie steht aussen, an einem privilegierten Punkt, von dem aus sie in den Raum blickt. Der Einfluss der Malerei ist dabei von Bedeutung: Mizoguchi hat sich sein Leben lang mit der japanischen und chinesischen Malerei beschäftigt, was sich in der Art, wie er die Bilder komponiert, widerspiegelt: Ein Film ist einer Bilderrolle vergleichbar, über die die Augen hingleiten. Jedes Bild ist wie eine Zusammenfassung, die Konzentration einer Bewegungsabfolge in ihrem wichtigsten Moment. Das gibt den Filmen Mizoguchis eine Dichte und Einfachheit zugleich, wie man sie im Kino nur selten sieht.