



Kon Ichikawa

Er läßt seine Zigarette nie ausgehen. Tageskonsum, ich schätze 50 oder 60, vielleicht auch mehr. Wenn er eine Frage beantwortet, schickt er einen listig prüfenden Blick hinterher: Ob der Gesprächspartner die versteckte Pointe wohl bemerkt hat? Wenn ja, fährt er befriedigt mit weiteren Erklärungen fort. Wenn nein, wartet er höflich amüsiert, was der Fragesteller sich nun einfallen lassen wird. Er spricht leise, die Zigarette bleibt zwischen den Lippen, denn er braucht, was selten ist in Japan, auch die Hände zum Sprechen. Doch sie reden ebenfalls leise. Er würde nie in der Luft herum fuchtelnd, sondern unterstreicht nur, akzentuiert. Er weiß genau, was er sagen will, und wenn er es einmal nicht weiß, überlegt er ruhig einen Augenblick, bis der nächste Satz druckreif ist. Im Atelier hat man zunächst Mühe, ihn von den Bühnenarbeitern oder dem Kameraschwenker zu unterscheiden. Sie tragen alle ähnlich abgeschabte Arbeitsjacken und womöglich auch noch die gleiche Baskenmütze. Ich habe des öfteren Regisseure bei der Arbeit zugesehen; er ist von allen der Unauffälligste. Gewöhnlich probt er eine Szene drei- oder viermal, dann nimmt er auf. In der Regel ist keine Wiederholung mehr notwendig. Er arbeitet schnell. Seinen letzten Film „Yuki no Jo Henge“ begann er am 6. November. Die Premiere war Mitte Januar. Seine Drehbücher schreibt er grundsätzlich immer zusammen mit seiner Frau Tatsuta (Natto) Wada. Sie verfassen jedoch nur selten Originalstoffe, sondern bevorzugen Romane und Erzählungen als Vorlage, die sie bearbeiten und verändern.

Kon Ichikawa wurde am 20. November 1915 in einem kleinen Ort in der Präfektur Mie geboren. Er besuchte die Handelshochschule in Osaka und erwarb dort ein Diplom. Doch als Kaufmann fühlte er sich nicht wohl. Er wurde Maler. „Aber im Laufe der Zeit bezauberte mich der Film immer mehr“, sagt er heute. Ein langer Zeichenfilm von Disney habe ihm schließlich den Anstoß gegeben, sein Glück in diesem Metier zu versuchen. 1948 durfte er zum erstenmal bei einer kleinen Gesellschaft Regie führen. Dann ging er zum Toho-Konzern, später zu Nikkatsu, wo er die „Harfe von Burma“ (Fk 12/58) drehte, den ersten Film, der ihm internationale Anerkennung einbrachte. Heute arbeitet er für Daiei-Film. Er hat inzwischen mehr als vierzigmal Regie geführt. „Für japanische Verhältnisse ist das nicht viel“, fügt er hinzu, als er das Erstaunen des Besuchers spürt.

Man muß dazu allerdings wissen, daß die japanische Filmproduktion – wie Hollywood in seinen wirtschaftlich besten Zeiten – streng nach industriellen Gesichtspunkten organisiert ist. Ein halbes Dutzend große Firmen beherrscht den Markt. Regisseure und Schauspieler arbeiten als Angestellte bei diesen Konzernen. Jeder Neuling hat zunächst Routinearbeit zu leisten, bevor er sich erlauben darf, eigene Ideen zu zeigen. Anders als in Amerika scheinen die japanischen Produktionsmanager jedoch bereit zu sein, einem Regisseur, der sich durch Erfolge ausgewiesen

hat, von einem bestimmten Punkt seiner Karriere an, individuelle Freiheiten einzuräumen. Bleibt der Erfolg ihm treu, nehmen diese Zugeständnisse den Charakter von verbürgten Privilegien an. Ein Ozu, ein Kurosawa dreht heute nur die Filme, die er aus eigenem Antrieb machen möchte. Erleidet jedoch ein sich gerade emanzipierender Regisseur Rückschläge, muß er sich darauf gefaßt machen, wieder unbarmherzig vor den Produktionskarren gespannt zu werden. Ichikawa befindet sich in einem Übergangsstadium. Er zählt noch nicht zu den Altmeistern, aber er hat in den letzten Jahren so erstaunliche Zustimmung beim Publikum gefunden, daß er sich in nächster Zeit seine Stoffe wahrscheinlich sehr viel kritischer als bisher aussuchen kann. Seine beiden 1962 hergestellten Filme „Hakai“ („Der Fluch“) und „Watakushi Wa ni Sai“ („Ich bin zwei Jahre alt“) erwiesen sich in den vier großen Publikums- und Kritikerumfragen, die alljährlich in Japan veranstaltet werden, als Spitzenreiter. In zwei vorwiegend auf der Publikumsmeinung beruhenden Umfragen errang jeweils „Watakushi“ den ersten und „Hakai“ den vierten Platz. In der vom nicht-kommerziellen Fernsehen veranstalteten Entscheidung wurde „Hakai“ Erster und „Watakushi“ Zweiter. Außerdem bekam „Hakai“ den ersten Preis der japanischen Filmkritiker. Damit dürfte Ichikawa das höchste Maß an öffentlicher Anerkennung erreicht haben, das einem Regisseur in Japan zuteil werden kann.

Der Weg bis dorthin war allerdings dornenvoll. Er mußte siebzehn Routinefilme drehen, ehe er zum erstenmal Beachtung fand. Das geschah 1953, als er eine in der Presse sehr populäre Comic-Serie, die freilich mehr grafisches Niveau aufwies, als das gemeinhin bei Comics der Fall ist, in einen Film verwandelt hatte. Die Zeichnungen handelten von den grotesken Abenteuern eines Koreaners namens Pu. Ichikawa machte daraus eine sehr ansprechende wenn auch nicht ungewöhnliche Komödie. Ihn scheint vor allem die Übersetzung der grafischen Kompositionen in Filmbilder gereizt zu haben. Daran fand er soviel Gefallen, daß er auch heute noch wichtige Einstellungsfolgen auf dem Zeichenblock entwirft, bevor er dreht.

Dennoch ist „Herr Pu“ nur eine Gelegenheitsarbeit, die noch wenig von den eigentlichen Interessen Ichikawas verrät. Worauf er in Wahrheit hinauswollte, enthüllt sich erst nach und nach ab 1955, als er einen berühmten japanischen Roman, „Kokoro“ („Gefühl“), als Vorlage für seinen ersten experimentellen Film wählte. Im Jahr darauf folgten „Die Harfe von Burma“ und „Shokei no Heya“ („Die Strafe“), ein Film über Jugendkriminalität. Obgleich diese drei Werke nach Anlaß und Durchführung wenig miteinander gemein haben (auf den ersten Blick könnte man durchaus glauben, sie stammten von verschiedenen Regisseuren), muß dem zurückblickenden Betrachter auffallen, wie stark sie alle drei bereits jene Vorliebe für extreme Situationen zeigen, aus der Ichikawa wenig später in seinen Hauptwerken das Bewußtsein gewinnt, daß der Mensch sich in unserer Welt in eine exzentrische Stellung manövriert hat.

Porträt

Alle wichtigen Ichikawa-Filme handeln von sensationellen Ereignissen oder Zuständen: „Nobi“ vom Kannibalismus im Kriege, „Kagi“ von sexuellen Perversionen, „Ototo“ von der Geschwisterliebe, die nur durch den Tod des Bruders am Inzest vorbei kommt. In der „Harfe von Burma“ könnte man hinter dem humanitären Pathos eine gewisse Neigung zur Nekromanie wittern. Als zentrales Ereignis in „Shokei no Heya“ drängt sich dem Zuschauer die Vergewaltigung zweier Mädchen, die von einigen Halbstarken zuvor mit Schlaftabletten betäubt worden sind, auf. Die Hauptfigur in „Enjo“ ist ein Herostrat, der einen der berühmtesten Tempel Japans anzündet. In „Bonchi“ stellt Ichikawa das traditionell patriarchalische Familiensystem Japans auf den Kopf und schildert ein extremes Matriarchat mit allen daraus folgenden Verkehrtheiten. „Hakai“ analysiert eine Art Hexenjagd, die Hauptfigur ist eine Paria, Abkömmling einer „unreinen“ Familie, der vergeblich versucht, seinen Makel zu verbergen. „Yuki no Jo Henge“ kreist um die erotischen Inversionen des Kabuki-Theaters: Homosexualität und Transvestismus. Ein Katalog von Abnormitäten also, der Ichikawa – besonders bei Lesern, die die Filme nicht kennen – unweigerlich in Verdacht bringen muß, eine bedenkliche Vorliebe für Krankhaftes und Abartiges zu hegen.

Man würde ihm keinen Gefallen tun, wenn man diesen Verdacht mit dem Hinweis auf seine formale Meisterschaft, die ihn in stand setze, alle Zügellosigkeiten seiner Vorlagen zu überspielen, zerstreuen wollte, denn das Interesse am Abnormen ist in Ichikawas Filmen kein Zufall oder gar ein peinlicher Defekt, der durch stilistische Anstrengung zu korrigieren wäre, sondern direkte Widerspiegelung seines Weltverständnisses. Ichikawa ist ein japanischer Regisseur. Das heißt, er lebt in einem Lande, in dem zur Zeit eine radikale Umwertung der meisten traditionellen Gewißheiten vorgenommen werden muß. Es sind gerade etwas mehr als hundert Jahre her, seit Commodore Perry 1854 die japanischen Häfen gewaltsam für den Handel mit Amerikanern und Europäern öffnete und das Land aus seiner insularen und mittelalterlichen Abgeschlossenheit herausriß. Vorher war Japan ein rein agrarisches, in einer feudalen Kastenordnung erstarrtes Land. Diese Erbschaft mußte es nicht nur innerhalb von hundert Jahren abschütteln, sondern mußte gleichzeitig völlig unvorbereitet zum Wettlauf mit der Industrialisierung in Europa und den USA antreten, wenn es weiterleben wollte. Äußerlich hat es diesen Prozeß inzwischen in der Form der Anpassung an gänzlich fremde kulturelle Gewohnheiten mit verblüffender Leichtigkeit vollzogen. In Wahrheit war jedoch eine totale Umkrepelung notwendig. Im psychischen Haushalt der Nation, jeder Familie, jedes Einzelnen mußten davon traumatische Störungen zurückbleiben, die durch keine noch so vollendete Mimikry aus der Welt zu schaffen sind.

Ichikawas Filme spüren diese Spannungen auf und versuchen, die Verhängnisse wenigstens zu erkennen. Es sind Übungen eines kritischen Bewußtseins zur Erweite-

nung desselben. Von Heilung ist keine Rede (und wenn, wie in der „Harfe von Burma“ oder in „Hakai“, wo der Paria schließlich den Kampf gegen die Vorurteile aufnimmt, glaubt man ihm nicht recht, weil Sentimentalität – ein untrügliches Indiz für Mehr-wollen als Können – sich einschleicht). Im allgemeinen ist Ichikawa für Verheißungen zu redlich und zu sehr überzeugt von der Heillosigkeit des jetzigen Zustandes. Er sehe zwar die Hoffnung der Menschen, sagt er in einem Fernsehinterview, ihr gelte auch seine ganze Arbeit, aber gerade an der Hoffnung, die seine Landsleute heute beseele, könne man die Armut ihres gegenwärtigen Zustandes erkennen. Wobei Armut für Ichikawa nicht so sehr die wirtschaftlichen Existenzbedingungen meint, vielmehr die psychischen Verdrängungen, die Einsamkeit, die Gleichgültigkeit gegenüber der Frage nach dem rechten Leben.

Die Situation des Soldaten Tamura aus „Nobi“ (Fk 10/61) darf als Modell für die *conditio humana* in allen Ichikawa-Filmen verstanden werden: einsam, im Inneren von einer schleichenden Krankheit ausgezehrt, unter Menschen, die, wenn sie überleben wollen, dies nur auf Kosten anderer tun können, steht er ohnmächtig der Erkenntnis gegenüber, daß Vernunft und Gesittung, wenn es darauf ankommt, die zerbrechlichsten unter allen Errungenschaften des Menschen sind. Kultur ist Lack, sagen Ichikawas Filme, und der Lack zerspringt, wenn man ihn erhitzt. Die Notdurft ist mächtig, und der Verstand arbeitet nirgends erfinderischer – siehe „Kagi“ (Fk 2/63)! –, als dort, wo er sich zum Werkzeug der Triebe erniedrigen darf.

Dennoch ist Ichikawa weit davon entfernt, die Bedrohtheit des Menschen durch Atavismen als existentielle Verfallenheit oder gar als metaphysisches Verhängnis zu empfinden. Dafür sind die gesellschaftlichen Ursachen in Japan zu deutlich sichtbar. Einen besonders frappanten Anschauungsunterricht bietet zum Beispiel die sich auflösende Familienstruktur. Familienprobleme bilden deshalb das Hauptthema des japanischen Films, nicht nur bei Ichikawa. Und das läßt sich leicht verstehen, wenn man bedenkt, daß vor der Industrialisierung die soziale Ordnung fast ausschließlich durch Familienzugehörigkeit und Familienautorität verbürgt wurde. Unter dem Einfluß westlicher Ideen, aber auch, weil Familienverbände in der modernen Gesellschaft mehr und mehr funktionslos werden, bricht der einstmals für unzerstörbar gehaltene Zusammenhalt heute auseinander. So entwickelt sich etwa in „Ototo“ („Der Jüngere Bruder“) die Geschwisterliebe ausdrücklich als Reaktion auf das Schwinden der väterlichen Autorität. Der in sich gekehrte Vater, der auch nicht mehr in der Lage ist, den wirtschaftlichen Status seiner Angehörigen zu garantieren, ist in diesem Film eine Randfigur geworden. Die Mutter, die sich zum Christentum bekehrt hat, bringt sich durch moralinsaure Nörgelei um allen Kredit bei den Kindern. In „Bonchi“ ist gar kein Vater, der als solcher anerkannt würde, mehr vorhanden. Die Großmutter und deren Tochter führen das Regiment im Hause und im Geschäft und drängen den einzigen Sohn in die Rolle eines verwöhnten Müßiggängers, für

den es im Grunde gar keine vernünftige Aufgabe mehr gibt, außer der einen, ab und an dafür zu sorgen, daß kein Zweifel an seiner biologischen Männlichkeit entsteht. Der vertrackten Familiensituation entspricht eine ingeniös ausgestützte Dramaturgie, die den Zuschauer allmählich in eine vollkommen künstliche Welt führt, die ähnlich wie in „Kagi“, nur noch durch einen brutalen Eingriff von außen zerstört werden kann. Als solcher dient am Ende ein Luftangriff während des letzten Krieges. Er beendet drei Generationen verfehlter Entwicklung.

Ichikawa weiß, daß das alte Japan unwiederbringlich dahin ist. Aber er sieht, daß die konservativen Ideologen es nicht wahr haben wollen. Sie meinen, weil inmitten wunderschöner Parks immer noch die alten Tempel stehen und jahrhundertalte Buddhas weltvergessen weiterlächeln können, man dürfe sich unangefochten von allem, was man im Alltag treibe, nach wie vor auf sie berufen. Aber was bewegt die Menschen, die als moderne Touristen vor diesen Herrlichkeiten stehen, denn wirklich? Erniedrigen sie nicht die Schönheit zu einem profanen Geschäft? fragt sich der stotternde Tempelschüler aus „Enjo“. Darf es denn sein, daß sie scheinheilig ein Museumsstück bewundern, zu dem sie längst kein inneres Verhältnis mehr haben? sagt er sich und zündet den Goldenen Pavillon, ein Nationalheiligtum Japans an. Der Fall ist authentisch. Der japanische Dichter Yukio Mishima hat einen Roman darüber geschrieben, den Ichikawa als Vorlage für seinen schönsten Film gewählt hat. „Um uns allen ein Beispiel zu geben, hat der Junge in ‚Enjo‘ den großen Tempel angezündet. Das war ein Verbrechen“, sagt Ichikawa. „Meine Frage aber ist, warum der Junge diese Tat begehen mußte, warum er gar nicht anders konnte. Ich werde mich wahrscheinlich immer mit solchen Fragen beschäftigen. Das ist der Ursprung meiner Arbeit.“

„Enjo“ verrät nicht nur am deutlichsten den Ursprung der Beunruhigung seines Regisseurs, er zeigt auch zum ersten Male uneingeschränkt dessen stilistische Meisterschaft. Im Cinemascope-Format von Miyagawa fotografiert (man kennt ihn hier eigentlich nur als Kameramann Kurosawas aus „Rashomon“), darf man die visuelle Schönheit dieses Films getrost mit den besten Ergebnissen der Zusammenarbeit Antonionis und di Venanzos vergleichen. Ichikawas optische Begabung ist außerordentlich. Vielleicht kommt ihm dabei seine Vorbildung in der Malerei zugute, obgleich man im europäischen Sinne „malerische“ Kompositionen – wie etwa bei Mizoguchi – kaum entdecken wird. Ichikawas Bilder sind betont Fotografie. Er bevorzugt flächige Hintergründe mit linearer Gliederung, wobei ihm die leeren japanischen Innenräume natürlich die raffiniertesten Möglichkeiten bieten (oft fühlt man sich an Raster von Mondrian erinnert), davor, scharf konturiert die Figuren. Dennoch entsteht „Atmosphäre“, aber sie ist kaum zu beschreiben und entwickelt sich im Grunde wohl auch gar nicht aus dem Visuellen, sondern aus dessen Bedeutung: ein Hauch

von Melancholie liegt über den klarsten Bildern, abschiednehmende Melancholie, die aus dem Wissen stammt, daß äußere Schönheit vergänglich ist und innere Korruption nicht verhindern kann. Auch Außenaufnahmen sind bei Ichikawa meistens statisch; daher die beherrschte Kühle der Einstellungen in „Nobi“, die das Entsetzliche des Geschehens überhaupt erst abbildbar und bedenkbar macht. Läßt er die Kamera einmal bewegen, entfesselt er sie meistens auch gleich. Das sind dann emotionale Höhepunkte oder vitale Explosionen.

In Japan wird Ichikawa vielleicht allzusehr seiner formalen Qualitäten wegen gerühmt. Man bewundert seinen Geschmack, delektiert sich an seinen artifiziellen Konstruktionen und versucht, fürchte ich, sich der Provokation seiner Themen zu entziehen. Ein bißchen seltsam, sagt man vorsichtig, aber mit welcher Vollendung inszeniert! Doch das sind Schutzbehauptungen. Sie können nicht darüber hinwegtäuschen, daß dieser Regisseur – so sehr man auch vorgeben kann, sich durch seine ästhetischen Reize befriedigt zu fühlen – unbequem, verteufelt unbequem ist.

Wilfried Berghahn

Filmographie

1948

Hana Hiraku

Sambyaku Rokkujo Go Ya

1949

Ningen Moyo

Hateshinaki Jonetsu

1950

Ginza Sanshiro

Netsudeichi

Akatsuki no Tsuiseki

1951

Eiraishan

Koibito

Mukokusekisha

Nusumareta Koi

Bungawan Solo

1952

Kekkon Konshinkyoku

Kuckysan

Wakaihito

Ashini Sawatta Onna

Anote Konote

1953

Pu-san (Herr Pu) – Ichikawas erster auffallender Film, eine Komödie nach einer Cartoon-Serie.

Aioro Kakumei

Seishun Zenigataheiji

Aijin

1954

Watashi no Subeteo

Okumanchoja

Josei ni Kansure Juni Sho

Porträt

1955

Seishun Kaidan

Kokoro (Gefühl) – Experimenteller Film über den gleichnamigen Roman von Natsume Soseki.

Biruma no Tategato (Freunde bis zum letzten) (Die Harfe von Burma) – Nach einer Erzählung von Michiyo Tagaki. **K** Masakazu Kamiya. **D** Shoji Yasui, Rentaro Mikuni, Tatsuya Misashi.

1956

Shokei no Heya (Die Strafe) – Nach einem Roman von Shintaro Ishihara. **K** Yoshihisa Nakagawa. **D** Hiroshi Kawaguchi, Ayako Wakao, Seiji Miyaguchi, Teruko Kishi.

Nihombashi

1957

Main Densha (Überfüllte Straßenbahn) – Sehr erfolgreiche Komödie.

Ana

Tohoku no Zummutachi (Die Männer von Tohoku) – Nicht fertiggestellter halbdokumentarischer Film.

1958

Enjo (Der Tempelbrand) – Nach dem Roman „Kinkakuji“ von Yukio Mishima. **K** Kazuo Miyagawa. **D** Raizo Ichikawa, Ganjiro Nakamura.

1959

Sayonara Konnichika

Kagi (Der Schlüssel – Nach dem gleich-

namigen Roman von Junichiro Tanizaki. **K** Kazuo Miyagawa. **D** Machiko Kyo, Ganjiro Nakamura, Tatsuya Nakadai, Junko Kano.

Nobi (Die Rauchsäule) – Nach dem Roman von Shohei Ooka. **K** Setsuo Kobayashi. **D** Eiji Funakoshi, Osamu Takisawa, Asao Sano.

1960

Kokyo (Das Testament einer Frau) – Zweiter Teil eines Episodenfilms.

Bonchi – **K** Kazuo Miyagawa. **D** Raizo Ichikawa, Kikue Mori, Isuzu Yamada, Ayako Wakao.

Ototo (Der jüngere Bruder) – **K** Kazuo Miyagawa. **D** Keiko Kishi, Hiroshi Kawaguchi.

1961

Kuroi Junin no Onna (Zehn böse Frauen) – **D** Keiko Kishi, Eiji Funakoshi, Fujiko Yamamoto.

1962

Hakai (Der Fluch) – **K** Kazuo Miyagawa. **D** Raizo Ichikawa.

Watakushi Wa ni Sai (Ich bin zwei Jahre alt)

1963

Yuki no Jo Henge (Die Rache von Yuki no Jo) – Nach einem Roman von Otokichi Mikami. **D** Kazuo Hasegawa, Ayako Wakao, Fujiko Yamamoto.

(Zusammengestellt mit freundlicher Unterstützung von Donald Richie.)



Kon Ichikawa (Mitte)
bei den Dreharbeiten
zu **Bonchi** (1960)

Kon Ichikawa

Zum Porträt
von Wilfried Berghahn

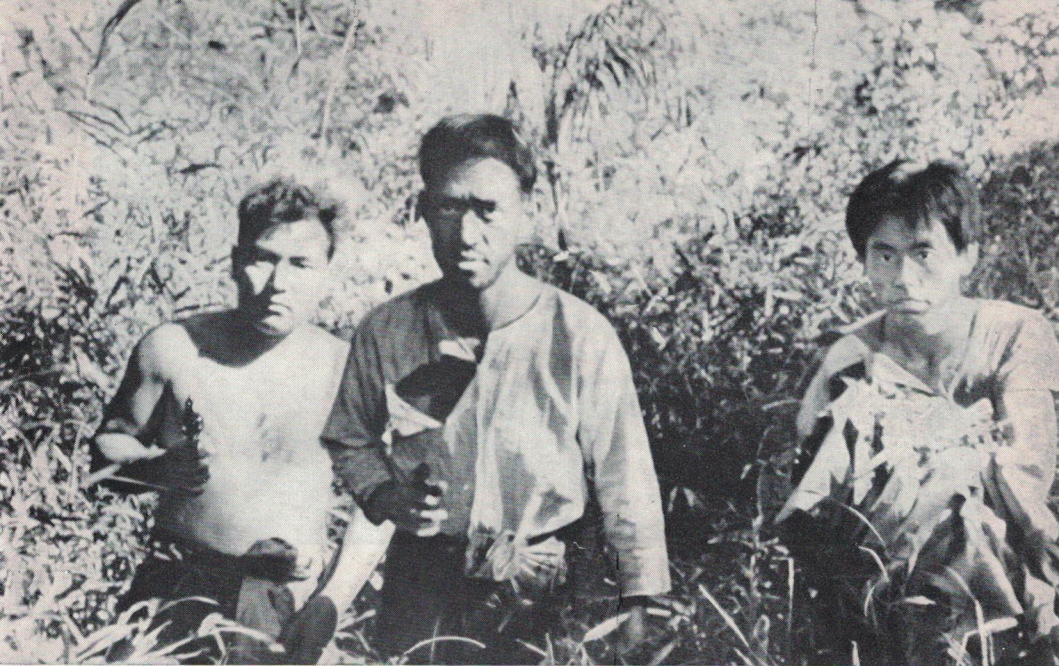
Hakai (Der Fluch, 1962)



Rechts oben:
Biruma No Tategoto
(Freunde bis zum letzten, 1955)
Rechts unten:
Nobi (1959)

Enjo (Der Tempelbrand, 1958)







Oben: **Kuroi Junin No Onna** (Zehn böse Frauen, 1961)
 Unten: **Watakushi Wa Ni Sai** (Ich bin zwei Jahre alt, 1962)

