

# 8. internationales forum des jungen films

# berlin

## 24. 2. – 3. 3.

## 1978

# 3

### WAGA KOI WA MOENU

Die Flammen meiner Liebe

Land	Japan 1948/49
Produktion	Shochiku, Kyoto
Produzent	Hisao Itoya, Kiyoshi Shimazu
<b>Regie</b>	Kenji Mizoguchi
Buch	Yoshikata Yoda, Kaneto Shindo nach einer Geschichte von Kogo Noda
Kamera	Kohei Sugiyama
Beleuchtung	Shigeo Terada
Ton	Taro Takahashi
Musik	Senji Ito, gespielt vom Shochiku Kyoto Orchester
Künstlerische Leitung	Hiroshi Mizutani
Bauten	Sueyoshi Yamaguchi
Kostüme	Tsuma Nakamura
Hintergrundmaterial	Sunao Kai
Lieder	'Waga koi wa moenu' von Gento Uehara und Kikutaro Takahashi, gesungen von Ken Tsumura  'Ai No Tomoshibi' von Senji Ito und Mataichi Matsumura, gesungen von Takako Sayomiya
<b>Darsteller</b>	
Eiko Hirayama	Kinuyo Tanaka
Chiyo	Mitsuko Mito
Toshiko Kishida	Kuniko Miyabe
Kentaro Omoi	Ichiro Sugai
Premierminister	
Inagaki	Koreya Senda
Ratsherr Ito	Eijiro Tono
Aufseher einer Seidenspinnerei	Torahiko Hamada
Ryuzo Hayase	Eitaro Ozawa
Takeshi Sakazaki	Masao Shimizu
Wache	Jukichi Uno
Eikos Mutter	Ikuko Hirano
Eikos Vater	Shinobu Araki
<b>Uraufführung</b>	13. 2. 1949, Tokio
<b>Format</b>	35 mm, schwarzweiß, 1 : 1.33
<b>Länge</b>	84 Minuten

### Inhalt

Hinter dem romanhaften Titel verbirgt sich einer von Mizoguchis stärksten und (in einer Szene) gewaltsamsten Filme.

Die Geschichte handelt von einer jungen Frau, die mit ihrer Familie bricht, nach Tokio geht und sich dort einer liberalen politischen Bewegung anschließt. Mizoguchi entwickelt daraus ein detailliertes, lebendiges Fresko von Protest, Straßenkämpfen, Intrigen und den Ansprüchen des individuellen Bewußtseins.

Der Film ist wunderbar in seiner Regie, aufgenommen mit einer bravurösen, bewegten Kameraführung; das Dekor atmet den dunkel getönten Realismus einer vergangenen Zeit, und Kinuyo Tanaka ist glänzend als die selbstbewußte Protagonistin.

John Gillett im Programmheft des National Film Theatre, London, Januar 1978

\*

WAGA KOI WA MOENU (Die Flammen meiner Liebe) nimmt in mehr als einer Hinsicht eine zentrale Stelle unter Mizoguchis feministischen Filmen der späten 40er und frühen 50er Jahren ein, die von *Josei No Shori* (Der Sieg der Frauen) bis *Saikaku Ichidai Onna* (Das Leben von O'Haru) reichen. Die Quelle des Films ist die Autobiographie von Hideko Kageyama, einer Vorkämpferin für Frauenrechte in Japan Ende des vorigen Jahrhunderts. Kageyamas Buch 'Mekake No Hanshogai (Ein halbes Leben als Geliebte) liefert den Hintergrund für die Hauptfigur des Films; der zeitgenössische politische Hintergrund und viele Einzelheiten der Filmgeschichte sind dem Buch entnommen. Kageyama beschreibt sich als eine Frau, deren Benehmen so weit wie möglich männlich war; Mizoguchis entscheidende Veränderung dieser Vorlage bestand deshalb darin, seine eigene Protagonistin Eiko Hirayama zu 'verweiblichen'.

Das Parteiensystem in Japan hatte einen langen und schwierigen Kampf durchzustehen, bevor es akzeptiert wurde. Die ersten Versuche, eine Opposition zur Regierung zu bilden, wurden größtenteils als Verrat gegenüber dem Staat betrachtet, nicht zuletzt deshalb, weil sie sich kurz nach dem Seinan-Bürgerkrieg bildeten (dem historischen Hintergrund von Mizoguchis *Maria No Oyuki* – Oyuki, die Jungfrau).

Die Regierung unter Kaiser Meiji war sich Japans Rückständigkeit, an internationalen Maßstäben gemessen, bewußt, und sie glaubte, daß nur eine starke, patriarchalische Herrschaft Japan die Modernität und den Wohlstand vergleichbarer westlicher Länder bringen könnte.

Die dagegen erhobenen liberalen Forderungen nach einer repräsentativen Regierung hielten eine Reform für unumgänglich, um Japan zu 'modernisieren'. Unterstützung erhielten sie nur vereinzelt, aber durch das starke nationalistische Moment ihrer Argumentation konnten sie immer mehr die japanische Mittelklasse für sich gewinnen, die am ehesten von der Einführung der Schulpflicht im Jahre 1872 profitierte. Doch Polizeübergriffe auf jene frühen politischen Wahlveranstaltungen (wie man sie in den Anfangsszenen des Films sieht) waren an der Tagesordnung.

Die erste Gruppe, die sich als kleine politische Partei etablierte, war die 'Jiyuta' (Freiheitspartei). (...) Sie war eine Partei der Mittelklasse, von Kapitalisten, die darauf bedacht waren, ihre Interessen zu verteidigen, obwohl sich viele ihrer jüngeren Mitglieder

für Bürgerrechte im Allgemeinen und Frauenrechte im Besonderen aussprachen. Zu der 'Jiyuto' gesellte sich 1881 die 'Kaishinto' ('Progressive') Partei des ehemaligen Regierungsmitglieds Shigenobu Okuma, die eine noch stärkere kapitalistische Richtung vertrat. Die zwei 'Oppositionsparteien' waren zueinander ebenso feindlich wie gegen die Regierung, und ihre gegenseitigen Spannungen machte es der Regierung relativ leicht, sie zu unterdrücken. Aber beide Parteien konnten im Laufe der Jahre unter verschiedenen Namen überleben; sie sind die Vorläufer der beiden konservativen Parteien des heutigen Japans.

Es besteht eine Ähnlichkeit in der Geschichte von WAGA KOI WA MOENU und *Haizan no uta wa kanashi* (Traurig ist das Lied der Niederlage), einem der frühen (und damit verlorenen) Filme Mizoguchis. Der letztere, aus dem Jahr 1923, war Mizoguchis erster Film, der von der Kritik beachtet wurde. Er handelt von einer jungen Frau, die ihr Dorf verläßt, um ihrem Freund, einem Studenten, nach Tokio zu folgen; sie kehrt unberührt nach Hause zurück, als ihr Freund sie zurückweist.

Tony Rayns, Programmzettel des National Film Theatre, London, 1978

\*

Nach *Yoru no onna tachi* drehte Mizoguchi WAGA KOI WA MOENU (Flammen meiner Liebe, 1948). Ich habe schon früher darauf hingewiesen, daß Itoya Hisao sehr gut über die Kulturgeschichte der Meiji-Epoche Bescheid wußte. Schon lange träumte er vom Projekt eines Films über das Leben von Kageyama Hideko, der großen Revolutionärin der Meiji-Epoche. Shindo Kaneto hatte ein Drehbuch über sie geschrieben. Wir hatten schon große Schwierigkeiten, die exzentrische Persönlichkeit von Sumako in *Joyu sumako no koi* darzustellen. Kageyama Hideko, belebt von einem glühenden revolutionären Glauben, ist eine ebenso erstaunliche Figur. Nun war in Shindos Drehbuch die fast männliche Seite Hidekos nicht besonders stark akzentuiert; diese erschien allenfalls als bewußter Versuch, die Grenzen zu überwinden, die ihr durch ihre Situation als Frau gesetzt waren. Aber mit einem Modell wie Hideko war es doch möglich, etwas Stärkeres zu machen. „Die Revolution ist mir egal“ sagte Shindo; aber bei Itoya dachte ich, daß es darauf ankäme, das historische Klima genauer auszumalen, das mit dem Leben Hidekos verbunden war. Ich hatte festgestellt, daß Hideko einen männlichen Lebensstil anstrebte. Sie trug zum Beispiel Männerkleider; sie teilte wie andere emanzipierte Frauen die etwas naive Theorie von der Gleichheit der Geschlechter: für sie kam es darauf an, wie ein Mann zu leben. Später kam sie durch ihre leidenschaftliche Neigung zu dem Revolutionär Ooi Kentaro zu der plötzlichen Erkenntnis, daß sie eine Frau war, und dadurch verstärkten sich ihre liberalen Forderungen; sie verteidigte ihre Ziele mit viel Überlegung. Aber Shindo war nicht einverstanden. Meine Rolle beschränkte sich auf wenige Ratschläge ... In der endgültigen Version haben wir zwei sehr wichtige Punkte fortgelassen:

- 1) Hidekos Verhalten erklärte sich durch die Tatsache, daß sie erst ziemlich spät die physiologische Tatsache ihrer Weiblichkeit erfahren hatte. Diese Besonderheit hätte dramatische Auswirkungen haben sollen. Aber Shindo weigerte sich. In der Darstellung als einfache Geliebte wirkt die Heldin schließlich banal.
- 2) Während der berühmten Korea-Affäre sollte Hideko mit einem Koffer voller Dynamit auf eine Mission geschickt werden. Vor ihrer Abreise wird sie jedoch verhaftet. Ich meinte, daß wir diese Sequenz dramatisieren könnten. Aber als wir an die Kontrolle durch die amerikanische Besatzungsarmee dachten, gaben wir auf ... wie banal das wurde!

Yoshikata Yoda, Erinnerungen an Mizoguchi, Cahiers du Cinéma, Nr. 186, Paris, Januar 1967, S. 51

**Kenji Mizoguchi** (1898 - 1956), neben Yasujiro Ozu und Akira Kurosawa, einer der drei großen 'klassischen' Regisseure des japanischen Films, drehte zwischen 1922 und 1956 über hundert Filme. Zu den bekanntesten gehören *Das Leben der Frau O'Haru* (1952), *Ugetsu Monogatari* (1953), *Sansho Dayu* (1954). Vollständige Mizoguchi-Filmographien finden sich in 'Dictionnaire des cinéastes' von Georges Sadoul, Paris 1965, und in : Michel Mesnil, Kenji Mizoguchi, Paris 1965, sowie in einer neuen Publikation des British Film Institute über Mizoguchi (London 1978).

## Mizoguchi und die japanische Nachkriegs-Filmgeschichte Von Akira Iwazaki

Im August 1945 ergab sich Japan total und ohne jede Bedingung. (...)

Für den Wiederaufbau eines friedlichen und demokratischen Japans bestellte die amerikanische Besatzungsarmee in den japanischen Studios eine Reihe von Filmen, die gegen den Faschismus kämpfen sollten. Die japanischen Filmemacher erhoben dagegen keine Einwendungen, aber es war für sie nicht möglich, auf Befehl des Generals MacArthur Meisterwerke zu produzieren.

Diese Periode der 'Demokratisierung Japans' war von ausschlaggebender Bedeutung für die moderne Geschichte unseres Landes, aber sie war auch wichtig für das Kino, denn sie ging dem goldenen Zeitalter des japanischen Films voraus.

Mizoguchi drehte 1946 *Josei no shori* (Der Sieg der Frauen), 1947 *Joyu sumako no koi* (Die Liebe der Schauspielerin Sumako) und 1949 *WAGA KOI WA MOENU* (Flammen meiner Liebe). Diese drei Filme waren eine gute Antwort auf die Anweisungen des Generals MacArthur: es fehlte ihnen an Spontaneität, obwohl sie das traditionelle Thema Mizoguchis behandelten, die Frauen. Diese Frauen jedoch gaben sich unabhängig und modern, sie forderten Gleichheit mit den Männern; insofern entsprachen sie nicht dem traditionellen Bild der Heldinnen Mizoguchis. In *Sieg der Frauen* lehnt sich die Heldin beispielsweise äußerst heftig gegen die Vorherrschaft der Männer auf; in *Die Liebe der Schauspielerin Sumako* wurde die Heldin — eine berühmte Schauspielerin, Sumako Matsui, die ihr ganzes Leben lang im Namen der Kunst gegen gesellschaftliche Vorurteile gekämpft hatte — zur Märtyrerin ihres Ideals; in *FLAMMEN MEINER LIEBE* war die Heldin die einzige weibliche Kämpferin der sozialistischen Bewegung zu Beginn des Jahrhunderts. Mizoguchi war an diesen Frauen nicht interessiert, er fühlte sich nicht zu ihnen hingezogen.

Akira Iwazaki, Mizoguchi. Anthologie du cinéma, Nr. 29. Paris, November 1967, S. 466 f.

## Kenji Mizoguchi

Die These, daß Mizoguchi einer der größten und eigenwilligsten Künstler der Welt-Kinematographie ist (ein wahrer Shakespeare des Films, wie Robin Wood es sieht), wird wahrscheinlich von allen denen bestätigt werden, die sein Werk kennen; wer Mizoguchi jedoch zum ersten Mal begegnet, wird vielleicht Warum und Wieso fragen. Mizoguchis Produktion, die über hundert Filme umfaßt, liegt zwischen 1922 und 1956 — einer besonders bewegten Periode der Weltgeschichte, in die der chinesisch-japanische Krieg, der Zweite Weltkrieg und die Atombombe mit ihren Folgeerscheinungen fällt. Mizoguchis künstlerische Entwicklung wurde natürlich durch diese Ereignisse beeinflusst. (...) Die Stärke von Mizoguchis spätem Stil in *Geschichte der späten Chrysanthemen* scheint sogar noch stärker mit Persönlichkeit aufgeladen, wenn man feststellt, daß dieser Film im schicksalhaften Jahr 1939 entstand.

Viel ist schon über Mizoguchis wunderbare Art geschrieben worden, auf die Bedürfnisse und Sehnsüchte seiner weiblichen Figuren einzugehen — die meistens Opfer feudaler Unterdrückung sind oder (in den modernen Geschichten) zwischen den Ansprüchen der alten Tradition und dem Wunsch nach einer zeitgemäßen Freiheit hin- und herschwanken. Wir hoffen, daß die Gegenüberstellung so vieler Filme in kurzer Zeit deutlich machen wird, wie Mizoguchis stilistische Methoden sich über die Jahre auskristallisierten zu einem tiefgründigen und aufschlußreichen Kamerastil, wie er kaum einem anderen Filmkünstler zueigen war. Mizoguchis Bilder sind nicht nur malerisch und strukturell reichhaltig, sondern machen deutlich, was eine genau formulierte visuelle Interpretation wirklich ausrichten kann (im Gegensatz zum visuellen 'Flair' vieler gegenwärtiger Fernseh-dramen). Mizoguchis lange Kamerafahrten verlaufen zwischen den Personen; sie halten inne, um eine Unterhaltung aufzufangen, oder konzentrieren sich vorübergehend auf einen bedeutsamen Gegenstand; dabei ist die emotionale Spannung in der Kürze eines Atemzuges enthalten, etwa wie in dem Eröffnungssatz einer Bruckner-Symphonie.

John Gillett im Programmheft des National Film Theatre, London, Januar 1978