

Unsichtbarer Tod

Mori Ôgais “Geschlecht der Abe” in der Verfilmung von
Kumagai Hisatora
Versuch einer Neubewertung

Kayo Adachi-Rabe, Berlin

Die im Jahr 1938 abgeschlossene Verfilmung von Mori Ôgais Erzählung “Das Geschlecht der Abe” 阿部一族 (*Abe ichizoku*, 1913) durch Kumagai Hisatora 熊谷久虎 (1904–86) ist ein unter Kritikern umstrittenes Werk. Im folgenden werden die einschlägigen Bewertungen überdacht und seine Charakteristika offengelegt, um schließlich das in der Rezeption sichtbar werdende Spannungsverhältnis zwischen politischen Positionen und künstlerischer Technik an einem Beispiel zu betrachten: Im Fokus steht die für die späten dreißiger Jahre besonders sinnfällige filmische Darstellung des Todes, die im Hinblick auf die generelle Problematik der Übertragung eines literarischen Stils in eine neue Kunstform eine angemessene Würdigung verdient.

1. *Die Distanz des Erzählers: “Unsentimentalität” in filmischer Umsetzung*

Kumagai kam 1937 anlässlich des im Jahr zuvor abgeschlossenen Antikominternpaktes mit dem Auftrag, in Kooperation mit einer deutschen Produktionsfirma zwei Filme zu drehen, nach Berlin. Ein tiefgreifender Dissens um Filmhandlung und Arbeitsbedingungen ließ ihn jedoch auf den Abschluß eines Vertrags verzichten.¹ “Diese Reise war für mich ein großer Schock”,

1 Das erste Engagement war eine Ko-Regie mit dem italienischen Regisseur Carmine Gallone (1886–1973) nach einem Drehbuch des Bergfilmmeisters Arnold Fanck (1889–1974) unter dem Arbeitstitel *Die Tochter des Diplomaten* (jap. 外交官の娘 *Gaikôkan no musume*).

berichtete er später, “obgleich ich schon immer mit großem Zweifel und Widerspruch der modernen westlichen Kultur gegenüberstand. Aber sie bewirkte auch, daß meine Sehnsucht und Liebe zur östlichen Kultur vertieft wurden. In einem solchen Gefühlszustand bin ich zurückgekehrt, um den nächsten Film, ‘Das Geschlecht der Abe’, zu drehen.”²

Kumagai gilt als Propagandist. Nach “Das Geschlecht der Abe” drehte er zwei Filme, die diesen Ruf begründeten: “[Marine]infanterie-Einheit Shanghai” 上海陸戦隊 (*Shanghai Rikusentai*, 1939) und “Geschichte einer Ausbildung” 指導物語 (*Shidô monogatari*, 1941). Nach diesen Arbeiten pausierte der Absolvent eines Handels-Gymnasiums in der Stadt Ôita und gründete die nationalistisch gesinnte Sekte “Sumera-Akademie” すめら塾 (*Sumera Juku*).³ Bereits “Das Geschlecht der Abe” drehte Kumagai, wie es heißt, mit starkem patriotischem Engagement; die Sippensaga wird als Übergangsprodukt zu den Propagandafilmen gesehen.⁴ Die literarische Vorlage behandelt eine Tragödie um den “Folgetod” 殉死 (*junshi*), die Selbsttötung nach dem Ableben des Landesherrn, welche sich in der Mitte des 17. Jahrhunderts in der Region Higo (in der heutigen Präfektur Kumamoto) zutrug. Dieses Ereignis bietet neben dem als sehr japanisch empfundenen nationalen Thema die gewünschte historische Kulisse. Bei der Auswahl und Konzipierung suchte und fand Kumagai Orientierung in einem Aufsatz des Filmkritikers Tsumura Hideo 津村秀夫 (1907–) aus dem Jahr 1937.⁵ Tsumura schlägt dort eine Neuschaffung

Aus diesem Projekt entstanden schließlich zwei Filme: *Die Tochter des Samurais* (jap. サムライの娘 *Samurai no musume*, 1937), die von Fanck selbst stammt, und *Die neue Erde* (jap. 新しき土 *Atarashiki tsuchi*, 1937) von Itami Mansaku 伊丹万作 (1890–1946); Peter B. HIGH: *Teikoku no ginnaku. Jûgo nen sensô to Nihon eiga* 帝国の銀幕. 15年戦争と日本映画, Nagoya: Nagoya Daigaku Shuppan Kai 1995: 135f.; ausführlich: Janine HANSEN: *Arnold Fancks ‘Die Tochter des Samurai’*. *Nationalsozialistische Propaganda und japanische Filmpolitik* (Iaponia insula, Bd. 6), Wiesbaden: O. Harrassowitz 1997.

- 2 KUMAGAI Hisatora: “Eiga no dokujisei o” 映画の独自性を, *Kinema Junpô Sha* キネマ旬報社 (Hg.): *Kinema junpô bessatsu Nihon eiga koten zenshû* キネマ旬報別冊日本映画古典全集, Bd. 4, wie Hg. 1966: 144.
- 3 *Sumera* ist ein vorangefügtes Wort für shintoistische und kaiserliche Begrifflichkeiten, wie z.B. *Sumera mikuni* 皇御国, das Land, das vom Kaiser regiert wird.
- 4 Als Kumagais Hauptwerk zählt neben “Das Geschlecht der Abe” eine weitere Literaturverfilmung *Sôbô* 蒼氓 (1937) nach dem gleichnamigen Roman (1935) von Ishikawa Tatsuzô 石川達三 (1905–85). Kumagai ist auch als Schwager der Schauspielerin Hara Setsuko 原節子 (1920–) bekannt, welcher er zu einer großen Filmkarriere verhalf. Über Kumagais Biographie: *Kinema Junpô Sha* (Hg.): *Nihon eiga jinmei jiten. Kantoku hen* 日本映画人名事典. 監督篇, wie Hg. 1997: 283.
- 5 TSUMURA Hideo: “Kinugasa Teinosuke shi e no tegami – Rekishi eiga no teishô” 衣笠貞之助氏への手紙 – 歴史映画の提唱 [erstmalig 1937], ders.: *Eiga to hihyô* 映画と批評,

der Gattung des ‐Historienfilms‐ 歴史映画 (*rekishi eiga*) vor, dem die Authentizität der Darstellung als erstrangige Aufgabe zufallen sollte. Dieses Konzept entstand als Antithese zu dem gängigen ‐Epochendrama‐ 時代劇 (*jidaigeki*)⁶, das den historischen Realismus außer acht ließ und wie ein Märchen dargestellt wurde. Als Vorlage empfiehlt Tsumura keine andere als die ‐historischen Erzählungen‐ 歴史小説 (*rekishi shōsetsu*) Ōgais, namentlich ‐Das Geschlecht der Abe‐.⁷ Tsumura begründet ihre besondere Eignung mit ihrem Wesen als ‐unsentimentale Literatur‐ 非人情文学 (*hininjō bungaku*), in welcher der Autor eine strikte Distanz des wertenden Blicks zu den handelnden Figuren einhält, um deren Handeln sachlich zu beschreiben. Er sieht die Besonderheit von Ōgais Erzähltechnik darin, ‐ein Ereignis auf dem anderen aufzubauen, so daß das Schicksal eines Menschen sich in seiner Psyche und in seinem Charakter transparent macht‐. In der Aneinanderreihung konkreter Einzelheiten in Ōgais Literatur sieht er eine Kunst der Montage, die eine optimale Voraussetzung für die filmische Umsetzung bietet.⁸ Tsumuras Ratschlag folgend bemühte der Filmemacher sich um die Authentizität der Darstellung, so daß diese als frühester Versuch eines japanischen Films bekannt wurde, welchem eine fachkundige Recherche voranging. Als Berater wurde der Historiker Hattori Shisō 服部之總 (1901–1956), als Leiter der künstlerischen Ausstattung der Maler Torii Seichū V. 五代目鳥居清忠 (damals Kotondo 言人, 1900–76) gewonnen. Durch die prachtvolle und originelle Gestaltung der Kulisse und Kostüme bildet der Film den Höhepunkt des Historienfilms. Aber er blieb Kumagais erste und letzte Arbeit dieser Art.

Ogawa Shoten 1942: 115–28. Tsumuras Vorschlag, die Gattung Historienfilm zu konstruieren, wurde direkt an den Regisseur Kinugasa Teinosuke 衣笠貞之助 (1896–1982) gerichtet, der vor allem für den ersten japanischen avantgardistischen Film ‐Eine verrückte Seite‐ 狂った一頁 (*Kurutta ichi pēji*, 1926) bekannt ist. Vgl. auch Mariann LEWINSKI: *Eine verrückte Seite. Stummfilm und filmische Avantgarde in Japan* (Züricher Filmstudien, Bd. 2), Zürich: Chronos Verlag 1997. Hinweis auf die Verbindung zwischen dem Aufsatz und Kumagais Verfilmung in: Peter B. HIGH: *Teikoku no ginnaku*: 199.

6 Das *jidaigeki* unterscheidet sich vom ‐Gegenwartsdrama‐ 現代劇 (*gendai geki*) und bildet ein Genre des historischen Films bzw. des Kostümfilm, dessen Themen bevorzugt in der Tokugawa-Zeit angesiedelt sind; Rainer ROTHER (Hg.): *Sachlexikon Film*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1997: 164.

7 Ferner führt Tsumura die folgenden Werke Ōgais unter den als besonders geeignet geltenden Vorlagen zu Historienfilmen auf: ‐Distriktvorsteher Sanshō‐ 山椒太夫 (*Sanshō Dayū*, 1915), ‐Die Wildgans‐ 雁 (*Gan*, 1911) und die mit den Protagonistennamen ausgezeichneten Erzählungen bzw. Romane *Kuriyama Taizen* 栗山大膳 (1914), *Saiki Kōi* 細木香以 (1917), *Izawa Ranken* 伊澤蘭軒 (1916) sowie *Shibue Chūsai* 澁江抽齋 (1916).

8 TSUMURA Hideo: ‐Kinugasa Teinosuke shi e no tegami – Rekishi eiga no teishō‐: 126.

Der größte Beitrag zur authentischen Atmosphäre des Films, der sich ebenfalls einem Vorschlag Tsumuras verdankt, besteht in der Besetzung mit Schauspielern des "Theater Vorwärts" 前進座 (*Zenshinza*). Diese Gruppe, die 1931 von einigen jungen Kabuki-Schauspielern gegründet worden war, hatte bereits in sechs Filmproduktionen erfolgreich mitgewirkt. Unter diesen sind die Meisterwerke des Epochendramas von Yamanaka Sadao 山中貞雄 (1909–38) – "[Priester] Kôchiyama Sôshun" 河内山宗俊 (*Kôchiyama Sôshun*, 1936) und "Mitgeföhle [wie] Papierballons" 人情紙風船 (*Ninjô kamifûsen*, 1937) – zu nennen.⁹ Alle Darsteller, die in "Das Geschlecht der Abe" auftreten, waren geübte Künstler aus dem Historiengenre von Bühne und Lichtspiel. Bemerkenswert ist vor allem ihre Sprachkunst, mit der sie den Soziolekt der Samurai, welchem der Dialekt von Kumamoto untergemischt ist, lebendig und würdevoll artikulieren. Ihre Beherrschung der zeremoniellen und alltäglichen Verhaltensformen früherer Tage macht diesen Film sehenswert. Die Intensität des Schauspiels – gefördert durch die Teamarbeit der miteinander vertrauten Künstler – verhilft dem Werk zu einzigartiger Spannung in den typischen langen Einstellungen, die wie ein Bühnenstück inszeniert werden. Man empfindet auch heute, daß die authentisch wirkenden Abläufe und die Ästhetik der Darstellung in den Kinos Begeisterung auszulösen verstanden.

2. Formalismus versus Engagement: Objektivismus und Subjektivismus

Kumagais Film zeigt neben den erwähnten Aufnahmen der Vorschläge anderer eine Reihe eigener Annäherungsversuche an die von Tsumura so bezeichnete Ôgaische "unsentimentale Literatur", die umstritten sind. Der Regisseur wählte zum Beispiel, um der Betrachtungsweise eines Historikers zu entsprechen, den Berg Aso als zentrale Perspektive. Am Anfang des Films wird der Tod des Fürsten Hosokawa Tadatoshi durch den Ausbruch dieses Vulkans dargestellt. Die Eruption wiederholt sich am Vorabend des Untergangs der Abe. Die Dynamik der Natur steht hier als Metapher für die Vergänglichkeit des

9 Das *Zenshinza* bekam durch seine hervorragende Leistung in den genannten Filmen 1937 einen Gruppen-Darstellerpreis vom Verein der japanischen Filmregisseure. Die Truppe ist für ihren linksorientierten Liberalismus bekannt. Über ihr Theater und ihre Mitwirkung in dem Film siehe: MIYAKAWA Masaharu 宮川雅青: "Abe ichizoku ni tsuite" 阿部一族について, *Nihon Purodyûsâ Kyôkai / Iwanami Hôru* 日本プロデューサー協会/岩波ホール (Hg.): *Eiga de miru Nihon bungaku shi* 映画で見る日本文学史, wie Hg. 1979: 62f. Später spielte "Vorwärts" in Mizoguchi Kenjis monumentalem Epochendrama "Die getreuen 47 Ronin der Genroku-Ära" 元禄忠臣蔵 (*Genroku Chûshingura*, 1941–42) mit.

Daseins. Der Filmkritiker Tanaka Takeshi 田中武 hält dem Regisseur hierauf bezogen die Tendenz zu einer “formalistischen” Inszenierung vor; sie habe den Standpunkt des Filmemachers verschleiert.¹⁰

Kumagai selbst sah seine Aufgabe darin, “die zeitgemäßen Randbedingungen der Handlung hervorzuheben und aus dem heutigen Bewußtsein einen Aspekt der Geschichte herauszustellen”.¹¹ Um diese Absicht zu verdeutlichen, entlehnte er dem Nachrichtenfilm (Wochenschau) die Methode, Titel in die Szenen einzublenden, welche die Ereignisse wie Glossen kommentieren.¹² Am Anfang des Films wird auf diese Weise Tadatoshis Tod angezeigt. Es folgen drei Episoden mit tugendhaften Beispielen für den “Folgetod”, die mit dem Untergang der Abe im Kontrast stehen. Nach jedem Fall bringen die Titel die Lebensdaten, die Namen des Beistandes und des Selbstopfers sowie die Höhe seines Vermögens bei. Durch diese Methode versuchte Kumagai, die Faktenaufzählungen der Vorlage zu komprimieren und gleichzeitig die dokumentarische Wirkung des Nachrichtenfils in den Historienfilm zu integrieren. Tanaka, der diesen Effekt für oberflächlich hält, führt dessen Nutzbarmachung durch Kumagai auf die wachsende Nachfrage am Nachrichtenfilm kurz nach Ausbruch des Chinesisch-Japanischen Krieges (1937–45) zurück und merkt an, Kumagai hätte spüren müssen, wie wenig die formale Objektivität der Nachrichtendokumentation als Mittel der Kunst taugt.¹³

Ein weiteres originelles Konzept Kumagais besteht in der Einführung der Figuren: des Abe-Dieners Tasuke und der Dienerin des Nachbarn Tsukamoto namens Osaki. Tasuke wünscht anfangs Samurai zu werden, stellt aber die Wesensart des Kriegers zunehmend in Frage. Osaki möchte mit ihm schließlich aufs Land ziehen, um ein friedliches Leben zu führen. Durch diesen Entscheidungsprozeß zweier Figuren, die sich außerhalb der Samurai-Gesellschaft befinden, sollte die Ambivalenz des Kriegerstatus im feudalen System beleuchtet werden. Mit dem hier gezeichneten Blick auf den Charakter des Samurai hebt der Regisseur auf die Rolle der Soldaten von 1937/38 ab. Kumagai erläuterte später seine Absicht so:

10 TANAKA Takeshi 田中武: “Eiga kantoku ron – Kumagai Hisatora” 映画監督論 – 熊谷久虎, *Nihon eiga* 日本映画, August 1939: 67.

11 Zit. nach MIYAKAWA Masaharu: “Abe ichizoku ni tsuite”: 62.

12 Ebenda: 62.

13 TANAKA Takeshi: “Eiga kantoku ron – Kumagai Hisatora”: 69.

Zunächst glaubte ich ganz einfach, daß ein Soldat sein Leben dem Staat widmet. Dadurch hat er einen Beruf, der seine Familie auch finanziell absichert. Deshalb kann man von ihm mehr als von Zivilisten erwarten, z.B. auch, daß er diese konfuse, äußerst unangenehme Gesellschaft mit einer entschlossenen Haltung verändern kann. In diesem Sinn war ich völlig von einer Art Ehrfurcht und Vertrauen erfüllt. Aber nachdem ich bei verschiedenen Gelegenheiten Militärs kennengelernt hatte, entdeckte ich, daß sie doch Menschen sind [wie du und ich] und sich nicht sehr von den durchschnittlichen Zivilisten unterscheiden. Allmählich wurde mir dann auch klar, daß das Wichtigste für die Militärs ihre Karriere ist.”¹⁴

Kumagai versuchte, diese Sichtweisen auf die Samurai zu übertragen. Dieser Versuch gilt vielen als mißlungen und mit dem Anspruch auf Objektivität nicht vereinbar. Die Figur Tasuke steht, so die Kritik, teilweise, jedoch nicht konsequent für Kumagais Geschichtsauffassung. Die Vagheit, die er in seiner Haltung zur Figur des Tasuke bis zum Schluß bestehen läßt, wird in ihrer Wirkung durch die Zensur noch verschärft. Peter B. High bewertet sie so: “Sagt man, der Regisseur sei ein Kommunist, so mag man davon überzeugt sein. Aber auch der Schluß, er sei Rechtsextremist, läßt sich ohne Probleme ziehen.”¹⁵ Die Mehrdeutigkeit der Botschaft bzw. der politischen Position des Films führt dazu, daß Kritiker auch vom Kunsturteil Abstand halten.

3. *Filmische Darstellung und literarische Vorlage*

Bereits die Proportion der Erzählung wurde zum Zweck der Verfilmung verschoben. In der ersten Hälfte der Vorlage werden die vielen Fälle des Folgetods dokumentiert. Kumagais Werk konzentriert sich hingegen lediglich auf die letzte Hälfte des Textes, die Tragödie der Familie Abe, und stellt die Geschichte der Freundschaft zwischen dem zweiten Sohn Abes, Yagobê, und seinem Nachbarn Tsukamoto Matashichirô noch stärker in den Mittelpunkt. Die narrative Dichte der Handlung fällt teilweise knapper aus als in der Vorlage. Dies läßt sich hauptsächlich auf den persönlichen Stil des Regisseurs zurückführen, den Tanaka im Positiven wie im Negativen “dynamisch” nennt.¹⁶

14 KUMAGAI Hisatora: “Eiga Abe ichizoku no omoide danpen” 映画「阿部一族」の思い出断片, Kinema Junpô Sha (Hg.): *Kinema junpô bessatsu Nihon eiga daihyô shinario zenshû* キネマ旬報別冊日本映画代表シナリオ全集, Bd. 2, wie Hg. 1958: 67.

15 Peter B. HIGH: *Teikoku no ginmaku*: 198.

Die psychologischen Erläuterungen menschlicher Handlungen bei Ôgai wurden von Kumagai kaum berücksichtigt. Die erste Episode erzählt von dem jungen Samurai Naitô Chôjûrô, der sich nach einem Mittagsschlaf in heiterer Stimmung zur Selbstaufopferung begibt. Fürst Tadatoshi hatte Chôjûrô sehr gern, trotz dessen Schwäche für den Alkohol: Das Privileg für den Folgetod erteilte er seinem Gefolgsmann daher bereitwillig. Während Ôgai die Gewährung des ehrenhaften Todes ausführlich darlegt, werden die Umstände im Film in einem bündigen Dialog zwischen Chôjûrôs Mutter und seiner Frau zusammengefaßt. Darrell W. Davis weist in diesem Zusammenhang darauf hin, daß Kumagai die komplexe Zeitstruktur mit zahlreichen Rückblenden, wie sie die literarische Vorlage auszeichnet, gegenüber der zeitlichen Linearität zurücktreten ließ.¹⁷ Die vom selben Autor zusammen mit High getroffene Feststellung, daß eine Erklärung für die Ursache des Verfalls der Abe in der filmischen Nacherzählung grundsätzlich fehle,¹⁸ bestätigt die Kommentararmut, welche die übrige Handlung prägt; dieser Mangel ist gleichwohl bei Ôgai angelegt. Die Ursache der Tragödie scheint in der Apathie des Landesherrn gegenüber dem Oberhaupt der Abe, Yaichiemon, zu liegen, in einem Grundaffekt mithin, der nicht weiter auf seinen Kontext, hinsichtlich möglicher Begleitumstände oder weiterer Beweggründe durchleuchtet wird: „Jedermann“, so Ôgai, „liebt die einen, die andern aber nicht. Wenn man tiefer über Liebe und Haß nachdenkt, ist es oft nicht leicht, deren Tiefe zu ergründen. Dies gilt auch für Tadatoshi.“¹⁹ Aus einer unbestimmten Abneigung also erhält Yaichiemon die Erlaubnis zum Folgetod nicht, und das trägt ihm so manche Geringschätzung der sozialen Umwelt ein. Um den Stolz der Familie zu retten, begeht er schließlich eine eigenmächtige Selbsttötung durch das Schwert (*seppuku*), ein moralisch nicht eben leichtes Vergehen, für welches die Hinterbliebenen mit Diskriminierungen büßen müssen. Tsumura bemängelte schon kurze Zeit nach der Aufführung in einem weiteren Beitrag über den Historienfilm die psychologische Charakterisierung der Figuren und kritisierte ihre schablonenhafte Darstellung. Die Tragödie der Abe erscheine hier

16 TANAKA Takeshi: “Eiga kantoku ron – Kumagai Hisatora”: 65.

17 Darrell William DAVIS: *Picturing Japaneseness*, New York: Columbia University Press 1996: 195.

18 Peter B. HIGH: *Teikoku no ginmaku*: 201. Darrel W. DAVIS: *Picturing Japaneseness*: 195.

19 MORI Ôgai: *Abe ichizoku* 阿部一族, *Mori Ôgai zenshû* 森鷗外全集, Bd. 11, Iwanami Shoten 1972: 328. Deutsche Ausgabe: *Das Geschlecht von Abe*. Übers. Koike Kenji, Tôkyô: Japanisch-Deutsche Gesellschaft 1960: 27.

so, als sei sie eine Folge der Schikanen und Intrigen des Beraters des neuen Herrn Mitsunao, Hayashi Geki, und des Samurai-Standesgenossen Hata Jûdayû.²⁰ Doch auch das deute sich nur vage an. Generell gelte, daß der Verfilmung das Ausschweigen ihrer Vorlage über die Gründe des Familiendramas zur Hypothek wurde.

Die hier zum Ausdruck kommende Sinnarmut verstärkte sich noch wegen des Tributs, welcher der Zensur zu zollen war. Das Drehbuch enthält Passagen, in denen ganz gemäß dem Ôgaischen Werk die Selbstaufopferer ihr Anliegen lyrisch offenbaren. Auf dem Weg zum Tempel ruft Chôjûrô etwa erleichtert aus, daß seine Familie nach seiner Selbsttötung in Zufriedenheit leben könne. Oder der alte Samurai Ihara Tôzaburô sagt in der dritten Episode: “Alte Menschen stehen nur im Weg. Junge Leute warten schon sehr ungeduldig [auf meinen Tod].” Kumagai zitiert im Drehbuch in allen drei einführenden Episoden die letzten Gedichte des “Aus der Welt Scheidens” 辞世 (*jisei*), die Persönlichkeit und Gefühl der aus dem Leben tretenden Helden verewigen sollen.²¹ Allein im Film kommen die Zeilen nicht vor. Es ist möglich, daß nicht der Regisseur diese Stellen dem Zuschauer vorenthielt, sondern die Zensur sentimentale Passagen, die ihrer Ansicht nach der heldenhaften Art des Todes widersprachen, ausschneiden ließ.

4. Stellungnahmen der Filmkritik

Tsumura begreift “Das Geschlecht der Abe” im wesentlichen als dem Historienfilm sehr nahestehend, aber er hält das Werk insgesamt nicht für gelungen. Der Fehler bestehe darin, daß ihm eine gewisse Wertung untergemischt worden sei. Das betreffe vor allem die Einführung der Figuren Tasuke und Osaki. Tsumura sieht die spezifische Qualität des Ôgaischen Prinzips der “Unsentimentalität” darin, daß es vermöge einer neutralen Beobachtungsweise die Tragödie wirklich als Schicksal erscheinen läßt. In der historischen Betrachtung gibt es daher öfter Stellen, die auf der Schwelle ungelöster Rätsel verharren. Ôgai versucht niemals, die lückenhaften Fakten durch Spekulation oder Fiktion auszufüllen. Bei Kumagai hingegen wird, so Tsumura, dieser historische

20 TSUMURA Hideo: “Rekishî eiga ni tsuite” 歴史映画について, ders.: *Eiga to hihyô*: 139 (erstmalig 1938).

21 KUMAGAI Hisatora u. ADACHI Nobuo 安達伸男: “Abe ichizoku” 阿部一族 [Drehbuch], Kinema Junpô (Hg.): *Kinema junpô bessatsu Nihon eiga daihyô shinario zenshû*, Bd. 2, wie Hg. 1958: 65–67.

“Positivismus” durch subjektive und leicht angedeutete Stellungnahmen beeinträchtigt.²²

Tsumura scheint damals der einzige Kritiker gewesen zu sein, der die Diskrepanz zwischen dem literarischen Werk und seiner Verfilmung aus einem angemessenen Kunstverständnis heraus zu beurteilen wußte. Shigeno Tatsuhiko 滋野辰彦 zum Beispiel beschreibt Kumagais Position mit folgenden Worten:

Man kann wohl davon ausgehen, daß Kumagai Hisatora sich im Stoff von *Abe ichizoku* von nichts anderem angezogen gefühlt hat als von dessen gesundem Naturell 健全な資質. Nicht anders ist Kumagai ein Filmemacher, der gesunde und kräftige Filme 健康な力強い映画 dreht. Aber ihm gebricht es an sozialem Gewissen 社会的良識. Was er besitzt, ist im positiven wie auch im negativen Sinne die Stärke egozentrischer Selbstgerechtigkeit. Und vor allem: Den kühlen und strengen 冷かで厳しい Ôgai und dessen perfektes Werk trennen von dem hitzigen und vielfach makelhaften 熱っぽく破綻の多い Kumagai und dessen Film etwa soviel wie Schnee von Kohle.²³

Dagegen holt Sawamura Tsutomu 澤村勉, der seine starke Neigung zum Nationalismus nicht verbirgt, zu uneingeschränktem Lobpreis aus:

Kumagai Hisatora veröffentlichte wieder ein prächtiges Meisterwerk. Wie erfreulich! Diese Breite, dieses Gewicht, und wenn ich noch weiter gehe, diese Gewalt – das ist so erfrischend wie ein Windloch, das in die kleinliche Welt des japanischen Films gestoßen wurde.²⁴

So aggressiv und subjektiv wie in diesen Zitaten klingen die Stimmen der Kritiker Tanaka, Shigeno und Sawamura generell, unabhängig davon, ob diese gegen oder für den Film sprachen. Die zeitgenössische Reaktion enttäuschte Kumagai daher zutiefst: “Sicherlich ist der Mißerfolg dieses Streifens der wichtigste Grund dafür, daß ich meine Leidenschaft für das Filmemachen verlor”.²⁵

22 TSUMURA Hideo: “Rekishî eiga ni tsuite”: 129–57.

23 SHIGENO Tatsuhiko: “Abe ichizoku” 阿部一族, Kinema Junpô Sha (Hg.): *Kinema junpô bessatsu Nihon eiga shinario koten zenshû* キネマ旬報別冊日本映画シナリオ古典全集, Bd. 4, wie Hg. 1966: 166f. Erstveröffentlichung in *Kinema junpô*, März 1938.

24 SAWAMURA Tsutomu: *Gendai eiga ron* 現代映画論, Tôkei Shobô 1941: 204. Sawamura schrieb später die Drehbücher für Kumagais Propagandafilme.

25 KUMAGAI Hisatora: “Eiga no dokujisei o”: 144.

Dem überwiegend negativen Urteil der Zeitgenossen steht die hohe Anerkennung durch die Nachwelt gegenüber, die dem Werk einen festen Platz unter den künstlerischen “Epochendramen” zuweist. Einer der größten Filmer dieses Genres, Itô Daisuke 伊藤大輔 (1898–1981), nannte es sein Vorbild – neben den Arbeiten von Kurosawa Akira.²⁶ Davis hebt insbesondere den “monumentalen” Stil hervor, mit dem der Film die japanische Kunsttradition in die Filmästhetik eingeführt habe. Besonderes Lob erfährt bei ihm die Massenchoreographie wegen der stilistischen Vereinheitlichung der Bewegungen aller Figuren, als gelungen gelten ihm auch dauerhafte Einstellungen und fließende Kamerabewegungen.²⁷ Diese Ausdrucksmittel für Monumentalität waren sicherlich diejenigen Aspekte, an denen Itô besonderen Gefallen gewann und die er in seinen eigenen Schöpfungen zur Entfaltung brachte.²⁸

Trotz der inhaltlichen Zweideutigkeit, so läßt sich als Ergebnis der neueren Rezeption festhalten, besitzt der in Rede stehende Film besondere künstlerische Qualitäten, die auch fürderhin Analysen lohnen. Einer davon soll im folgenden unser Augenmerk gelten.

5. Beispiel einer Neubewertung: *Unsichtbarer Tod*

“Das Geschlecht der Abe” weist ein charakteristisches Verfahren auf, das weder in den früheren Kritiken noch in neueren Abhandlungen erwähnt wird: die Darstellung des Todes. Deren Eigenart besteht darin, das Sterben nicht der direkten Ansicht auszusetzen, sondern unsichtbar zu lassen. Darin sieht man Kumagais Art des Umgangs mit dem Hauptthema am deutlichsten. Die “Umgehung” der Todesszene hat nicht nur mit der Knappheit der filmischen Erzählweise, sondern auch mit der Absicht zu tun, den unmittelbaren Gefühlsausdruck der Protagonisten zu vermeiden. Insbesondere gilt das für die Tabuisierung der Affektäußerungen in bezug auf den eigenen Tod.

26 Itô Daisuke: “Hone no zui made kiru jidaigeiki” 骨の髄まで斬る時代劇, *Kinema jumpô*, August 1959, Nr. 1: 81.

27 Darrell W. DAVIS: *Picturing Japaneseness*: 183.

28 Itôs bekannte Filme sind vor allem “Reisetagebuch des Chûji” 忠治旅日記 (*Chûji tabi nikki*, 1927), “Ein blanker herrenloser Vasall geruht zu passieren” 素浪人罷通る (*Surônin makaritôru*, 1947) und “Die Villa mit den Porzellantellern in Banchô – [Das Liebespaar] Okiku [‘Chrysantheme’] und Harima” 番長皿屋敷 – お菊と播磨 (*Banchô sarayashiki – Okiku to Harima*, 1954).

Ein typisches Versatzstück hierfür ist die Ablenkung des Blicks, fort vom Ort der Selbsttötung und hin auf ein anderes Objekt, oft auf ein Stilleben²⁹ oder eine menschenleere Szene. In der Episode um das Ende Chôjûrôs filmte Kumagai – in diesem Falle noch getreu der literarischen Vorgabe, die ansonsten nur wenige visuelle Informationen liefert – eine stille Gartenansicht mit einer Libelle.³⁰ Die alltäglich und friedlich anmutende Szene kontrastiert den außerordentlichen Tod, beides zusammen ergibt an dieser Stelle ein eindrucksvolles Sinnbild für Vergänglichkeit.

In der zweiten Episode gibt der Hundeführer Gosuke dem Hund des verstorbenen Herrn einen Reisball. Dieser verschmätzt jedoch die Gabe und äußert damit seinen Willen, nun ebenfalls die Welt zu verlassen. Gosuke geht daraufhin – im Begriff, dem Wunsch des treuen Tieres zu entsprechen – mit einem Dolch auf ihn zu, gefolgt von einem Bild, das ein auf Reisbälle herabfallendes Blatt zeigt, während ein kurzes Bellen im Off auftönt. In der nächsten Einstellung schauen drei Männer in Richtung des aufheulenden Hundes und harren ihrer Aufgabe. Diese drei bittet der seinerseits todeswillige Gosuke aus dem Off-Bereich um Beistand. Daraufhin ist eine blitzartig rasche Neigung der Kamera aus der Höhe eines Baums fort auf ein Steinrelief einer weiblichen Gottheit (Kannon) zu beobachten, wozu eine Glocke geläutet wird. Die schnelle Kamerabewegung wird an dieser Stelle anscheinend mit dem Schwerthieb des Beistandes identifiziert, der Gosuke nach dessen *seppuku* enthauptet. Es handelt sich um ein bemerkenswertes Experiment mit einer vielleicht treffend als “Reiß-Neigen”³¹ zu bezeichnenden Kameratechnik, die unvermutet die Beobachterposition verläßt und eine Bewegung aus der Perspektive eines nicht belebten Agens (sich bewegendes Schwert) zeichnet.

29 Das Stilleben im Film bedeutet eine statische Einstellung, in der nur Gegenstände dargestellt werden. Diese Art der *mise en scène* gilt als typisch für die japanischen Filmklassiker vor allem für Ozu Yasujirô. Noël BURCH: *To the Distant Observer*, London: Scholar Press 1979: 160 ff.

30 “Am offenen Fenster hing ein Blatt des Tüpfelfarn mit dem Windglöcklein, das ganz fröhlich hin und wieder ertönte. Darunter stand ein hoher Stein, dessen oberer Teil zu einem Becken vertieft war und Wasser zum Waschen enthielt. Ein Schöpflöffel, aus einem Holzblatt gefertigt, lag umgekehrt darauf, auf dem Stiele saß eine Libelle; beide Flügel ließ sie hängen.” MORI Ôgai: *Abe ichizoku*, MOZ 11: 319; (KOIKE, Übers.) *Das Geschlecht von Abe*: 14.

31 Es gibt einen Terminus “Reiß-Schwenk” für die rapide horizontale Bewegung der Kamera. Da mir eine Bezeichnung für die vertikale “Reiß”-Bewegung der Kamera nicht bekannt ist, verwende ich das Wort “Reiß-Neigen”.

In der dritten Episode läutet dieselbe Glocke, mit welcher der Zuschauer aus der erwähnten Kamerabewegung bereits vertraut ist, und zwar diesmal nach der Szene, in der Tôzaburô auf den Steintreppen des Tempels immer höher steigt. Diese Episode teilt mit den anderen beiden des Prologs die Darstellung des Todes als rasches, fast flüchtiges Ereignis, eine Darstellungsweise, welche die Selbstverständlichkeit der Sichaufopferung unterstreicht. Die in diesem Kontext wiederholte Ausblendung der Todesszene ist offensichtlich schon ein konzeptionell stilisiertes Verfahren des Films.

Der Tod des Familienoberhaupts Abe Yaichiemon soll unter Ausschluß der Öffentlichkeit stattfinden: In der Nacht regnet es wie in der literarischen Vorlage. Anders jedoch als in dieser inszeniert Kumagai einen dramatischen Abschied frei hinzu. Aus einer Kürbisflasche³² schenkt Yaichiemon seinen fünf Söhnen Reiswein ein, spricht zu ihnen seine letzten Worte und, mit der Flasche in der Hand, singt und tanzt zum Lebewohl. So bewegt er sich aus dem Zimmer auf die Veranda am Garten. Die Szene wechselt ins Innere des Nachbarhauses zu Matashichirô, der mit seiner Frau Toe dem Gesang Yaichiemons (im Off) lauscht. Diese geht zu der Szene im Garten über, in der Osaki und Tasuke unter einem Regenschirm ebenfalls den Gesang genießen. Als dieser plötzlich aufhört, bemerkt Tasuke eine Unruhe im Haus und sieht von draußen die trauernden Familienangehörigen auf die papierbespannte Schiebetür ihre silhouettenhaften Schatten werfen. Dann folgt das Stilleben der auf der Tatami-Matte liegenden Kürbisflasche. Im Hintergrund einer totalen Aufnahme des Innenraums ruht der tote Yaichiemon, nach hinten gewandt. Da öffnet Yagobê die Schiebetür zu einem weiteren Raum und findet dort die leise schluchzenden Frauen und Kinder der Familie. In einer Totalen des Hauses und des Gartens wird auch die Dienerschaft gezeigt, die trauernd im Regen sitzt. Die Unterbrechung der Haupthandlung zugunsten mehrerer Nebenhandlungen erfolgt mittels des als *cut away* bekannten Schnittverfahrens: Die Todesszene wird im Ergebnis hinter Parallelszenen "versteckt". Allein der Off-Ton erhält die Verbindung zum Hauptstrang der Handlung aufrecht.³³

32 *Hyôtan* 瓢箪. Die aus einem getrockneten Kürbis hergestellte Flasche kommt im Film oft vor; verwendet als Dekoration oder Sake-Karaffe oder dargestellt in einem Bild. Es handelt sich jeweils um Arten der Visualisierung des Textinhaltes. In der Vorlage wird der Kürbis in Zusammenhang mit einer Verspottung von Yaichiemon erwähnt, in der es heißt, daß dieser einen Bauch habe, den er mit einer geölten Kürbisflasche aufschneiden müsse. MORI Ôgai: *Abe ichizoku*, MOZ 11: 329. Der Kürbis ist eine Anspielung auf die "Feigheit" Yaichiemons, durch die es ihm sowieso unmöglich sein soll, seinen Bauch selbst aufzuschneiden.

33 Der Off-Ton zeichnet sich dadurch aus, daß seine Quelle nicht im Bild erscheint. Noël

Durch diese Inszenierung wird in die jeweils eigenartige Stimmung verschiedener Sphären eingeführt (nahe Verwandtschaft, Dienerschaft, Nachbarn), mithin werden Stimmungsbilder gezeichnet, deren tragische Nachklänge auf das Ableben das Zuschauererlebnis vom heimlichen Tode prägen.

Einen weiteren unsichtbaren Tod stirbt Gonbê, der erste Sohn des Yaichiemon. Sein Protest aus Verzweiflung über die erniedrigenden Bedingungen seiner Erbschaft³⁴ auf der Feier des ersten Todestags von Tadatoshi – er schneidet seinen Haarknoten 髷 (*motodori*) ab, als Zeichen seines Entschlusses, einem Leben als Samurai zu entsagen – wird als Kapitalverbrechen geahndet. In einer Totalen werden die Menschenschlangen auf dem Weg zur Hinrichtung aus großer Distanz gezeigt.

In der Nacht, in der die Familie Abe sich aus Empörung über die unwürdige Bestrafung zu einem Aufstand entscheidet, spielt der jüngste Sohn, Shichinojô, auf einer Flöte, deren Melodie – wiederum ins Off versinkend – alle Angehörigen, Diener und Nachbarn, die in verschiedenen Räumen sitzen, andächtig lauschen. Die Musik untermalt hier das Schweigen der Familienmitglieder angesichts der Ausweglosigkeit ihres Schicksals. Als alle Brüder versammelt sind, ahmt Yagobê das Abschiedsritual des Vaters nach. Die Kameraführung ist derjenigen nachgestellt, die für den Tanz Yaichiemons gewählt wurde, und betont auf diese Weise die Imitation des Darstellers mit filmischen Mitteln. Dieses Mal ist die Szene jedoch deutlich weniger beleuchtet. Als Yagobê auf der Veranda am Garten tanzt, erscheint er nur als Schattenriß im Gegenlicht, vom Innenlicht hinter der Schiebetür aus beleuchtet. Die Finsternis symbolisiert den nahen Untergang der Familie.

Erschreckend wirkt insbesondere das plötzliche Verschwinden der Frauen und Kinder der Abe. In der letzten Nacht beten alle Frauen, den Rücken dem Zuschauer zugewandt, vor dem Familienaltar. Von hinten grüßt Yagobê seine Mutter und seine Schwägerin. Diese erwidern seine Worte, ohne zu ihm bzw. zum Zuschauer zurückzublicken. Die Rückengestalten der Frauen lassen sich als Versinnbildlichung ihres gesichtslosen Schattendaseins in einer von Männern dominierten Welt deuten.³⁵ In derselben Nacht noch schickt Matashichirô

Burch sieht den Off-Ton als besonders effektiven Verweis auf eine Präsenz außerhalb der Einstellung. Noël BURCH: *Theory of Film Practice*, New Jersey: Princeton University Press 1981: 93.

34 Yaichiemons Vermögen wird nicht wie üblich direkt an den Haupterben (oft den ersten Sohn) – hier Gonbê – vererbt, sondern an alle Söhne gleich verteilt, um die Macht der Hauptfamilie Abes zu begrenzen. Dies bezieht sich auf Hayashi Gekis intriganten Vorschlag, das Haus Abe von den anderen Angehörigen der *junshi*-Opfer auszuklammern.

seine Frau zur Familie Abe, um den Kindern zum Trost Spielzeug-Geschenke zu machen. Die Stimme der spielenden Kinder – im Off – hören alle Familienmitglieder sowie, in einer Parallelmontage, nebenan Matashichirô. Die Szene wechselt dann wieder zur Dienerschaft der Abe im Garten. Osaki versucht gerade, Tasuke zum Fliehen zu überreden; mit ungewissem Ergebnis. Matashichirô, der zu diesem Zeitpunkt erst entscheidet, doch noch an der Niederschlagung der Abe teilzunehmen, erscheint als Schattenriß eines Kerzenlichtes hinter der Papierschiebetür, so daß seine Verwandlung vom Freund zum Feind fast unerkant bleibt. Als Toe zu ihm zurückkommt und er der Botin – im Kontrast zur gerade erst gebrachten Gabe – den Entschluß mitteilt, “Barmherzigkeit ist Barmherzigkeit, Pflicht ist Pflicht” 情は情, 義は義 (*nasake wa nasake, gi wa gi*), schwenkt die Kamera von beiden Figuren nach rechts in die Dunkelheit, und zwar in Richtung des Hauses der Abe. Dann, auf einen Schlag, wird ein “Stilleben” zerstreuter und zerstörter Spielzeuge gezeigt. Im Hintergrund ist der Rezitationschor einer buddhistischen Sutrabeschwörung aus den Mündern der Abe-Männer zu hören: “In Verehrung angerufen [seiest du], Sutra des geheimnisvollen Gesetzes der Lotosblüte!” 南無妙法蓮華經 (*Namu myôhô Rengekyô*). In der nächsten Einstellung erscheinen diese in ihren Kriegerrüstungen, und der Zuschauer wird spätestens jetzt dessen gewahr, daß alle Frauen sich ihr Leben genommen haben und die Kinder getötet worden sind.³⁶

In der Frühe des nächsten Tages beginnt die Schlacht, in der alle vier Brüder Abe heldenhaft sterben. Yagobê wird nach einem langen Lanzen-Duell von Matashichirô niedergeschlagen und begeht anschließend *seppuku*. Ichi-

35 Auch in der ersten Episode, die von Chôjûrô handelt, zeigt dessen junge Ehefrau lediglich ihren Rücken, nachdem sie ihren Gatten aufgeweckt hat, um ihn das Ritual vollziehen zu lassen. Das Drehbuch des Regisseurs merkt dazu an: “Die Ehefrau zeigt nur ihren Rücken und bewegt sich nicht. Ob sie weint?” KUMAGAI u. ADACHI: “Abe ichizoku” (Drehbuch): 66. Die Darstellung der Rückenansicht ist auch eine typische Inszenierung bei Ozu Yasujirô. Yoshida Yoshishige 吉田喜重 (1933–) interpretiert, daß die Rückenfigur von Ozu dazu verwendet wurde, aufzuzeigen, daß der Zuschauer ohnehin nicht alles im Film sehen könne. Nach diesem Ozu-Schüler ist die Rückengestalt ein Symbol für die Vergänglichkeit des Menschen, der sein Leben unbewußt lebt, ohne die geringste Ahnung davon zu bekommen, was die Welt ist; YOSHIDA Yoshishige: *Yoshida Yoshishige ga kataru Ozu san no eiga* 吉田喜重が語る小津さんの映画 (NHK Software) [Video], Nihon Hôsô Kyôkai 1994.

36 In der Blende vor dem “Stilleben” der Spielzeuge muß sich eine Zeitelipse ereignet haben, da die Vernichtung der Kinder und Frauen erst nach Toes Heimkehr eingetreten sein kann. Dadurch, daß Kumagai diese Szenen durchgehend zeigt, wird der Schrecken des Zuschauers noch intensiviert.

dayû ersticht sich. Godayû wird erschossen. Als Shichinojô auf eine Gruppe von Feinden losstürmt, weicht die Einstellung einem anderen Bild, in dem das Anwesen der Abe aus der Vogelperspektive erscheint, so daß die weitere, für die Handlung schon überflüssige Beschreibung des Vorgangs ausgespart bleibt. Ein Schwenk zeigt eine Kürbisflasche auf dem Boden liegend, angerußte Hauspfosten und das Schwert, welches Tasuke einst von Yaichiemon voller Freude entgegengenommen hatte, und schließlich Osaki, die allein und verzweifelt vor dem Haustor der Unter- und Hinübergangenen steht. An dieser Stelle drängt sich die Frage auf, wo Tasuke bleibt. Im Gegensatz dazu, daß der Tod der Gebrüder Abe am Ende vergleichsweise anschaulich dargestellt wird, scheint die Identifikationsfigur des Regisseurs plötzlich verschwunden zu sein. Das Drehbuch enthält einige Anmerkungen über Fluchtversuche Tasukes. Während der Kampfszene taucht er jedenfalls nicht mehr auf. Eindeutige Aussagen darüber, was mit ihm geschehen ist, lassen sich weder dem Drehbuch noch dem Film abgewinnen.³⁷ Es handelt sich darüber hinaus gerade an dieser Stelle um einen Passus, in den die Zensur vermutlich streng eingegriffen hat. Jedenfalls verfügen wir nur über eine lückenhafte filmische Umsetzung, die den Zuschauer über Tasuke im unklaren läßt. Es liegt eine ungewollte Ironie darin, daß in dieser Sentenz die Wirkung, die vom abrupten Verschwinden eines Protagonisten ausgeht, vielleicht am deutlichsten zu spüren ist.

6. Epilog

Der unsichtbare Tod bringt eine eigenwillige Auslegung des Leitgedankens "Wider das Mitgefühl" zur Anschauung, welche die Identifikation mit den handelnden Figuren ablehnt. Tatsächlich entbehrt auch Ôgais Text einer eingehenden Beschreibung des Folgetodes.³⁸ Die Sterbeszenen werden gewissermaßen durch Dokumente ersetzt, so wie Kumagai dies etwa mittels Einblendung der Titel vollzog. Die Methoden der Unsichtbarmachung bestehen jedoch zumeist im *cut away*, im "Stilleben", im Off-Ton, in der Kameraführung

37 Nach Sawamura war es Kumagais Absicht, daß Tasuke am Ende mit Osaki zusammen aufs Land geht; SAWAMURA Tsutomu: *Gendai eiga ron*: 211. Er behauptet diese These aufgrund des Drehbuchs, obwohl dort nicht eindeutig ist, ob Tasuke überlebt.

38 Ôgai schildert, wie Gosuke "sich den Leib kreuzförmig aufschneidet" (MORI Ôgai: *Abe ichizoku*: 137) und Yaichiemon "nach dem *seppuku* sich mit dem Schwert den Hals von links nach rechts durchschneidet" (ebenda: 141–42).

(“Reiß-Neigen”) und im Abstand der Kamera zum Darstellungsobjekt. Diese Techniken gehen einher mit einem überraschend großen Ideenreichtum. Manche Experimente, mit denen Kumagai den Charakter des Historienfilms unterstreichen wollte, etwa die Vulkan-Einblendung und die Titelsequenzen, dienen ebenso dazu, den unmittelbaren Blick auf den Tod zu verhindern. Auch die Inszenierung der Schatten und die Darstellung der Rückenansicht fungieren als Betonung des trauernden Schweigens der Protagonisten. In Kumagais vielfältigen Versuchen, nicht nur den Inhalt, sondern auch den Stil der literarischen Vorlage in eine andere Kunstform zu übertragen, steckt eine bemerkenswerte Leistung dieses Klassikers der Literaturverfilmung. Doch scheint die Intention des Regisseurs – um es mit seinen Worten zu sagen –, “die Originalität des filmischen Ausdrucks zur Geltung zu bringen”³⁹, bei den zeitgenössischen Kritikern kaum Verständnis gefunden zu haben.

Bekanntlich entstand die Novelle auf Anregung durch den Folgetod des Generals Nogi Maresuke 乃木希典 (1849–1912) nach dem Ableben des Meiji Tennô. Nicht anders ist Kumagais Opus eine Spiegelung seiner Entstehungszeit, auch wenn in manchem nicht beabsichtigt. Die Tabuisierung der Todeszene versinnbildlicht die damalige Tendenz der Verherrlichung der Opferbereitschaft für den Staat und der Selbstbeherrschung, die darin bestand, das eigene individuelle “Schicksal” widerstandslos als das des Staatsvolkes insgesamt anzunehmen. Kumagais Inszenierung verleiht der historischen Atmosphäre des Erzählstoffes zwar einen authentischen Anstrich, jedoch werden der Geist des Samurai (Ehrenkodex) und eine nationalistisch gefärbte Hingabebereitschaft unzweideutig analogisiert.

Verglichen mit Todesszenen, die man in den heftigen Gewaltdarstellungen heutiger Kinoproduktionen erlebt, nimmt sich unser Beispiel ästhetisch anspruchsvoll aus. Bei Kumagai korreliert der Tod gleichwohl nicht mit Empfindungen wie Angst und Schmerz. So wie die Akteure verschwinden, so unausgesprochen bleiben auch ihre Wünsche und Gefühle. Diese Tendenz wurde durch die Kürzung der als sentimental eingestuften Passagen verschärft. Unabhängig davon, wie man den geistigen Gehalt des Filmes veranschlagt, liegt im ästhetischen Kunstgriff der “Unsichtbarkeit” des Todes und in der filmischen Umsetzung des Prinzips “wider das Mitgefühl” eine fragwürdige Konsequenz.

39 KUMAGAI Hisatora: “Eiga no dokujisei o”: 144.