

**RAINER LANDVOGT**

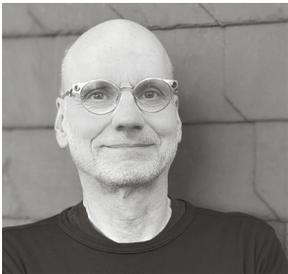
# **DIE FILME VON MIKIO NARUSE**

oder Spaziergänge am Fluss des Lebens



**BÜCHNER**

## Die Filme von Mikio Naruse



*Rainer Landvogt*, geb. 1955, Literaturwissenschaftler, studierte Germanistik, Sozialwissenschaften und Erziehungswissenschaften in Essen und promovierte dort 1989 im Fach Neuere deutsche Literatur bei Manfred Schneider. Seit den 1980er Jahren ist er lektorierend, textend und übersetzend tätig – und mit dem eigenen Schreiben unterwegs zu möglicher Erkenntnis. In seinen essayis-

tischen Publikationen sucht er überraschende Zugänge zu sprachlichen Phänomenen und ästhetischen Objekten, zuletzt im Bereich der Popmusik (*Scham, Stille und Raum in der Popmusik*, 2014) und des japanischen Films der 1930er bis 1960er Jahre.

Rainer Landvogt

# **Die Filme von Mikio Naruse**

oder

## **Spaziergänge am Fluss des Lebens**



**BÜCHNER-VERLAG**

Wissenschaft und Kultur

Rainer Landvogt  
Die Filme von Mikio Naruse  
oder Spaziergänge am Fluss des Lebens

ISBN (Print) 978-3-96317-348-6  
ISBN (ePDF) 978-3-96317-907-5

Copyright © 2023 BÜCHNER-Verlag eG, Marburg

Satz und Umschlaggestaltung: DeinSatz Marburg | mg  
Bildnachweis Umschlag: Filmstill aus *Nagareru* (1956),  
Timecode: 01:37:10 (Hideko Takamine)

Das Werk, einschließlich all seiner Teile, ist urheberrechtlich durch den Verlag geschützt. Jede Verwertung ist ohne die Zustimmung des Verlags unzulässig. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie, detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet über <http://dnb.de> abrufbar.

[www.buechner-verlag.de](http://www.buechner-verlag.de)

# Inhalt

Spaziergänge am Fluss des Lebens .....	7
Mikio Naruse. Ein kurzer Blick .....	9
Die 68 Filme des Mikio Naruse. Eine Passage .....	17
Naruse gesehen, gehört, bedacht. Einige Beobachtungen ..	149
Das Bewegungsschöne oder Die kleine Vergänglichkeit ....	171
Anmerkungen .....	177
Literaturverzeichnis .....	181
Filmquellenverzeichnis .....	185
Sekundärliteratur zu Mikio Naruse .....	189



# Spaziergänge am Fluss des Lebens

Man kann nicht zweimal in denselben Fluß steigen,  
aber man kehrt an dasselbe Ufer zurück

Hans Blumenberg: *Zu den Sachen und zurück*

Nicht nur Spaziergänge und Flüsse gehören zu den wiederkehrenden Motiven in Mikio Naruses Filmen, sondern auch die Kombination, Spaziergänge an Flüssen. Bei solchen Gängen am Ufer finden zwei Bewegungen gleichzeitig statt: die des fließenden Wassers und die des wandelnden Zuschauers dieses Wassers. Jede hat ihre eigene Geschwindigkeit. Wie im Gedanken Heraklits sind hier die immer anderen Ströme desselben Flusses Bilder für die Verschränkung von Werden/Vergehen und Bestehen-Bleiben. Ähnlich mag man das Leben von Individuen sehen als ein mit sich Identisches, das doch in jedem einzelnen Augenblick wieder ein anderes ist. Das Leben: ein Fluss (eine Metapher, die Plausibilität hat, auch ohne dass man das Heraklitische daran beachtet). In der Bewegung dieses Flusses verlaufen die Geschichten, die Naruses Filme erzählen, indem sie selbst die Rolle des Spaziergängers einnehmen. Ein solcher schaut unangestrengt, aber doch ausdauernd – und nicht selten auch in angenehm belebter Stimmung – auf den Fluss des Lebens anderer, auf deren durchaus unspektakulären Alltagslebensstoff. Er tut dies in seiner eigenen Geschwindigkeit: Naruses Filme legen ihren besonderen Rhythmus über die Leben ihrer Protagonisten und eröffnen ihre besonderen Perspektiven darauf. Das bedeutet unter anderem, dass sie zwar empathisch mitvollziehen, was diese Menschen bewegt, zugleich aber auch Distanzierung ins Werk setzen (vielfach durch formale Mittel) und leise Kritik anbringen (oft durch das Herausstreichen komischer Seiten).

Viele Spaziergänge führen uns immer von Neuem an dieselben Orte, an denselben Fluss. So auch Naruses Filme, aus denen wir ganz heraklitisch lernen, dass der Fluss des Lebens zwar derselbe ist, aber – schauen wir nur genau hin – doch wieder ein anderer.

\*

Dieses Buch stellt in seinem Hauptteil die 68 heute noch komplett existierenden Filme Mikio Naruses im Einzelnen und mit filmografischen Angaben vor. Auf jeden Film wird mit der in eckigen Klammern stehenden

Nummer verwiesen, die sich aus seiner Stellung in der Chronologie ergibt. Bei dieser detaillierten Passage durchs Naruse'sche Œuvre steht im Fokus, wie die Filme sich heute ausnehmen, wenn ein Einzelner sie aus seinem subjektiven Blickwinkel betrachtet. Im Fokus stehen nicht die Umstände ihrer Produktion, nicht ihre gesellschaftliche Einbettung, nicht ihre kinohistorische Verortung. Das Feld der Aufmerksamkeit ist bewusst jeweils verengt auf den einen Film, gesehen von dem einen Betrachter.

Vor diesem Hauptteil wird zunächst die Person Mikio Naruse in einer konzentrierten biografischen Darstellung skizziert. Nach dem Hauptteil werden einige Beobachtungen an den 68 Filmen vertieft, unter anderem zur filmischen Form, zu den wiederkehrenden Motiven und den typischen Eigenheiten des Regisseurs. Der anschließende Essay widmet sich dem in Naruses Filmen zu erspürenden Zusammenhang von Schönheit und Vergänglichkeit.

Am Ende dieses Buches findet sich ein Verzeichnis der Sekundärliteratur zu Naruse. Obgleich im Text hier und da Anregungen aus dieser Literatur aufgenommen werden, ist eine eingehendere Auseinandersetzung mit deren Diagnosen und Thesen nicht intendiert. Die bislang vorliegenden großen Naruse-Studien stammen – wenn man von japanischsprachigen Arbeiten absieht – aus Frankreich und aus den USA: von Jean Narboni (2006) und Catherine Russell (2008).<sup>i</sup>

Die filmografischen Angaben wurden im Wesentlichen auf der Grundlage von fünf Quellen erarbeitet.<sup>ii</sup> Darüber hinaus wurden die Vorspannangaben der untertitelten Filme herangezogen. Die Angaben zur Filmlänge entsprechen, auf volle Minuten aufgerundet, der Länge, die bei den genutzten DVDs gemessen wurde.

Japanische Namen und Begriffe werden nach bestem Wissen in Transkription wiedergegeben, allerdings wird bei Namen der Vorname *vor* dem Nachnamen genannt und die Schreibweise mit Makron (ō, ū, ā, ē) nur in den Originaltiteln der Filme beachtet.

Da dieses Buch auf Deutsch geschrieben ist, wird in ihm das generische Maskulinum verwendet.

\*

Ich widme dieses Buch meiner Frau Sabine.

i Vgl. NARBONI, Naruse; RUSSELL, Naruse. Grundlegend sind außerdem BOCK, Japanese Film Directors und BOCK, Naruse sowie HASUMI/YAMANE [Hg.], Naruse.

ii BOCK, Naruse; GALBRAITH, Toho Studios; HASUMI/YAMANE [Hg.], Naruse; NARBONI, Naruse; NOLLEN, Shimura.

# Mikio Naruse

## Ein kurzer Blick

Naruse. Wer ihm ins Gesicht schaut, ihm, der so viele Gesichter anderer inszeniert hat, kann nicht viel erkennen. Er trifft auf eine wenig freigiebige Physiognomie, sieht auf keinen Fall irgendein Anbietern. Die Ausstrahlung ist die einer ernsten, fast schon frostigen Sachlichkeit; weit entfernt von der Jovialität Ozus oder der Gelassenheit Kurosawas. Da ist jemand schon vor Längerem zu gewissen Erkenntnissen gekommen, die ihm unzweifelhaft geworden sind und sein Verhalten zur Welt bestimmen. Ihm ist klar bewusst, was er kann und will, die anderen brauchen davon nichts zu wissen, es geht sie nichts an. Wie ein stets konzentrierter Samurai lässt Naruse sich nicht ins Innere blicken. Keine großen Gefühle, welcher Art auch immer. Stets bleibt er in etwa gleich. Wozu auch eine gewisse Alterslosigkeit beiträgt: Jüngere Jahre lassen ihn nicht wirklich jung erscheinen, spätere nicht wirklich alt. Das alles gibt ihm eine Art nüchterner Vornehmheit, welche sich ja auch in der stets makellosen und eher förmlichen Bekleidung und Frisur spiegelt.

Mikio. Er wurde als das jüngste von drei Kindern am 20. August 1905 in Tokio geboren.<sup>1</sup> Er stammt aus der Welt der kleinen Handwerker, der Vater war Sticker von Beruf. Die materiellen Mittel der Familie waren sehr begrenzt und bedingten auch einen Mangel an Bildungschancen. So konnte Mikio 1918 zwar die Pflichtschule mit einem hervorragenden Zeugnis abschließen, aber keine weiterführende Schule (Mittelschule) besuchen, da es der Familie an Geld fehlte. Er musste sich mit einer zweijährigen Technischule begnügen, die seinen Interessen wenig entgegenkam, da er einen ausgeprägten Hang zur Literatur hatte. Er verbrachte seine Zeit lieber in Büchereien als in der Schule – konnte diese aber recht erfolgreich absolvieren. Als 1920 sein Vater starb, wurde Mikio ein Studium endgültig unmöglich, da er nun selbst irgendwie Geld verdienen musste. Den Job bei den Shochiku-Filmstudios, von dem er über einen Freund erfuhr, nahm er sofort an; eine besondere Affinität zum Kino verspürte er allerdings nicht.

Die Studios waren gerade im Tokioter Stadtteil Kamata errichtet worden, im Zuge des ersten Aufblühens der japanischen Filmbranche. Man war

hier auf leichte Komödien für ein kleinbürgerliches Publikum spezialisiert und dabei durchaus modern, indem man auf weibliche Darsteller (statt der sonst nur männlichen) setzte und die steife Theaterästhetik hinter sich ließ. Mikio Naruse wurde bei Shochiku als Requisiteur angestellt und mietete sich ein kleines Zimmer in unmittelbarer Nähe der Studios. Ganz auf seine Arbeit konzentriert, führte er ein bescheidenes und recht einsames Leben. Nach dem Tod der Mutter 1922 hatte er nur noch sehr sporadisch Kontakt zu seinen älteren Geschwistern, die kaum Verständnis für ihn aufbrachten. Wenn er nicht arbeiten musste, brachte er die Stunden damit zu, Sake zu trinken und den Kleine-Leute-Alltag um sich herum zu beobachten.

Die Strukturen der relativ jungen Branche hatten sich noch nicht verfestigt, und so war dies eine Zeit, in der beim Film rasante und (aus heutiger Sicht) recht erstaunliche Karrieren möglich waren. Yasujiro Ozu, der 1923, ebenfalls bei Shochiku, als Kameraassistent begonnen hatte, führte schon 1927 dort zum ersten Mal Regie. Kenji Mizoguchi, 1920 von Nikkatsu als Schauspieler engagiert, drehte bereits zwei Jahre darauf für dieses Studio seinen ersten Film. Mikio Naruse hingegen verharnte recht lange in eher untergeordneter Position. Immerhin wurde er Regieassistent, 1922 zunächst bei Yoshinobu Ikeda, 1929 dann bei dem ihm freundschaftlich-fördernd verbundenen Heinosuke Goshō. Er arbeitete an Drehbüchern mit und verfasste zahlreiche eigene. Doch dass er trotz zweifelloser Befähigung schließlich acht Jahre benötigte, um bei Shochiku zum Regisseur aufzusteigen, verrät persönliche Zurückhaltung, ja Anspruchslosigkeit und große Anpassungsbereitschaft. Vor allem Letztere sollte lebenslang für ihn typisch sein; wie sich herausstellte, war sie nicht der schlechteste Nährboden für gute Filme.

Von 1930 bis Anfang 1934 wurden in Kamata unter Naruses Regie fast zwei Dutzend Stummfilme realisiert: Slapstick-Komödien und Frauen-Melodramen, die meisten mit einer Laufzeit zwischen 15 Minuten und etwa einer Stunde, jedoch auch fünf längere. Vom Studioboss wenig geschätzt und wenig gefördert, erhielt Regisseur Naruse auch nach vier Jahren nur ein äußerst mageres Gehalt (es sollen weniger als 100 Yen monatlich gewesen sein). Einige seiner Filme waren von der Kritik sehr positiv aufgenommen worden, und daher kam es nicht vollkommen überraschend, dass ihn 1934 die vor Kurzem gegründete Filmgesellschaft P.C.L. abwarb. So bot sich ihm die Möglichkeit, Tonfilme zu machen, war doch P.C.L. ganz auf diese neue Technik ausgerichtet. Im Tokioter Stadtteil Setagaya hatte die Firma gerade ein entsprechend ausgerüstetes modernes Studio gebaut, und Naruse siedelte nach dorthin um. Zudem konnte er nun auch, zumindest ab

und an, thematisch anspruchsvollere Stoffe verfilmen, indem er etwa literarische Vorlagen adaptierte. Nachdem er für die P. C. L. zehn Filme gedreht hatte, entstand 1937 aus dieser Gesellschaft die Toho. Ihr blieb Naruse sein ganzes Berufsleben hindurch verbunden. Er war damit ein typisches Kind des quasi hegemonialen japanischen Studio-Systems, zu dessen Eckpfeilern die Strategie gehörte, in den Filmberufen begabte Einzelne an sich zu ziehen, sie auszubilden, aufzubauen und langfristig an sich zu binden. Daher konnten sich die wenigen Unternehmen, aus denen dieses System bestand, mit durchweg hoher Kompetenz der Massenproduktion von Filmen widmen – über deren Vertrieb und Vorführung sie außerdem sehr weitgehende Kontrolle ausübten. Von den 56 Filmen, die Naruse dann in den drei Jahrzehnten bis 1967 realisierte, waren 49 für Toho; die sieben Produktionen für andere Gesellschaften beschränkten sich auf den Zeitraum 1949–1953.

Von Mitte der 1930er bis Mitte der 1960er Jahre ist wenig über Naruses Leben, soweit es abseits des Films und seiner Welt stattfand, bekannt. 1937 heiratete der so wenig Zugängliche, für alle überraschend, Sachiko Chiba, den hübschen Star in fünf seiner Filme aus dieser Zeit. Sie hatten ein Kind zusammen und bewohnten ein modernes Haus im westlichen Stil. Doch die Beziehung zerbrach nach wenigen Jahren und endete 1940 (oder 1942) mit der Scheidung. 1946 heiratete Naruse allerdings erneut. Seine arrangierte Ehe mit Tsumeko verlief deutlich friedlicher und brachte mehrere Kinder hervor. Sie hielt bis zu Naruses Tod. Er starb am 2. Juli 1969 infolge einer Krebserkrankung. Sein letzter Film war Ende 1967 uraufgeführt worden. Damals, als das Medium Fernsehen ubiquitär zu werden begann, war das Studio-System bereits auf dem Weg in seinen endgültigen Niedergang.

Naruse hatte seine Arbeitsweise vollkommen an die Anforderungen dieses Systems angepasst.<sup>2</sup> Er agierte wie ein – aus Sicht des Arbeitgebers – perfekter, da ›geräuschlos funktionierender‹ Angestellter. Eigene Wünsche und Ansichten stellte er hintan und gab damit das genaue Gegenbild zu einem *auteur* des Kinos ab, welcher in der Regel dazu tendiert, für sich und seine Arbeit (am eigenen Werk) ›alles‹ zu fordern, und oft einer persönlichen Vision oder Obsession nachjagt. Nicht so Mikio Naruse. Dass er im Ergebnis doch ein Gesamtwerk schuf, das fraglos als das eines Autors zu werten ist, stellt eine Ironie der Filmgeschichte dar. Dies konnte nur jemandem gelingen, der es fertigbrachte, innerhalb der ihm gesetzten, kaum beeinflussbaren Rahmenbedingungen doch Eigenes zu kultivieren. Er musste dazu allerdings über eine gehörige Portion Eigensinnigkeit verfügen. Diese Portion war Naruse gegeben, wie eigentlich alle Zeugnisse über ihn belegen.

Große Beständigkeit hatte er im Schweigen. Er bündelte die Informationen über das je aktuelle Filmprojekt in sich und ließ nur das Allernötigste davon heraus. Den noch werdenden Film hatte er im Voraus bereits – dramaturgisch wie technisch – vollständig durchdacht und sozusagen Einstellung für Einstellung »fertig« im Kopf. Unnahbar schweigend, schien er dieses Wissen so lange wie möglich für sich behalten zu wollen. So war seine (Arbeits-)Umgebung über den Fortgang der Sache oft bis zur letzten Minute im Ungewissen. Es grenzt ans Wunderbare, dass die Crew trotz des permanenten Mangels an Vorbereitung derart exzellente Leistungen abliefern konnte, ja, dass sie sogar mit recht wenig Zeit auskam. Denn Naruse arbeitete sehr zügig das schon Vorgedachte ab und war sehr darauf erpicht, auf jeden Fall die festgelegten Termine einzuhalten. Ebenso fast zur Manie wurde sein Bestreben, keinesfalls das angesetzte Budget zu überziehen oder mehr als die vorgesehenen Meter Filmmaterial zu verbrauchen. Und es gelang: Mit allem blieb er stets im Plan. Sein Blick auf den Film war nämlich durchaus auch ein ökonomischer, der im Artefakt die Ware sah, die möglichst günstig herzustellen und möglichst schnell zu vermarkten ist (Letzteres auch deswegen, weil sie oftmals stark gegenwarts-, trend-, modebezogen war).

Das von Naruse gepflegte rasche Abdrehen ohne viele Proben machte vor allem den Schauspielern zu schaffen. Denn Naruse verlor auch ihnen gegenüber kein Wort zu viel. Weder erhielten sie vor einem Take Hinweise, wie zu spielen sei, noch bekamen sie nachher Rückmeldung über ihre Performance. Kein Lob, keinen Tadel, nichts. Dieser Mangel an Orientierung muss vielen große Qualen bereitet haben. Er konnte nur durch allmählich wachsende Vertrautheit mit der Situation wettgemacht werden; jedenfalls berichtete Hideko Takamine (die in 17 seiner Filme spielte), dass Schauspieler, die lange bei Naruse waren, durch Erfahrung wussten, was sie wie zu machen hatten. Darauf zu setzen, dass Lernen durch Schärfung des eigenen »Instinkts« während des Arbeitens geschieht (und nicht durch explizite Unterweisung), entspricht durchaus dem (zumindest seinerzeit) nicht seltenen Verhalten japanischer Meister gegenüber ihren Schülern.<sup>3</sup> Trotz der schwierigen Arbeitsbedingungen wird jedoch vieles, ja das allermeiste des vor der Kamera Abgelieferten gestimmt haben. Schließlich kann man das heute noch sehen, sind die schauspielerischen Leistungen in Naruses Filmen doch fast immer brillant und gehört doch zum Eindruck, den man von diesen Filmen mitnimmt, oftmals der eines ergreifenden menschlichen (meistens weiblichen) Gesichts. Zu Recht besteht sein Ruf als Regisseur für/von Schauspielerinnen, und nicht ohne Grund haben viele von ihnen wieder und wieder mit ihm zusammengearbeitet.



Abb. 1 Setsuko Hara und Mikio Naruse, Ende der 1950er  
oder Anfang der 1960er Jahre

Überhaupt hatte er gern eine feste Crew. Bedeutete das doch: so wenig Unwägbarkeiten und so viel Kontrolle (auch der Kosten) wie möglich. Entsprechend favorisierte er überschaubare Drehsituationen, wie sie im Studio gegeben waren, gegenüber *On-location*-Drehs, zumindest dann, wenn Letztere wegen schwieriger Örtlichkeiten oder vieler Statisten aufwendig waren. Oft verwendete er hingegen ungestellte, quasidokumentarische Außenaufnahmen – etwa aus bestimmten Tokioter Stadtvierteln –, um den Filmen Lokalatmosphäre zu geben. Wie typisch fürs Studio-System griff Naruse regelmäßig auf ihm bekannte, verlässliche Kräfte und eingespielte Teams zurück. Die Mitarbeiter dürften sein Können bewundert haben und ihm mit großem Respekt begegnet sein – in den sich sicher aber auch ein wenig Furcht und Frustration gemischt hat. Wer sich abweisend gibt, mit dem ist schwer zurechtzukommen. Als »the hardest director of all to work under« hat Kurosawa ihn, gegründet auf eigene Erfahrung, bezeichnet.<sup>4</sup> Naruse gab den mit ihm Arbeitenden nichts über das Notwendigste hinaus, etwa Wertschätzung; ganz wie er für sich selbst (vom Arbeitgeber) nichts verlangte, was übers Normale und ihm Zugeteilte hinausgegangen wäre. Dieses rigorose Sich-nach-der-Decke-Strecken verrät, je nach Perspektive,

ein völliges Freisein von Eitelkeit – oder aber einen nicht geringen Stolz, nämlich den des Bescheidenen<sup>5</sup>.

Abgesehen vom Film, seiner Dramaturgie und seinen Techniken scheint Naruse nicht vieles wirklich interessiert oder begeistert zu haben. Er verfügte über beste filmtechnische Kenntnisse und publizierte Artikel über Innovationen in seinem Fachgebiet. Den endgültigen Schnitt seiner Filme übernahm er vielfach selbst. Präzise – und zum Teil auch mutig ausprobierend – vermochte er seine Kenntnisse an der rechten Stelle filmisch einzusetzen. Langfristig erwuchs daraus sein individueller Stil. Dem Kompetenzprofil Naruses entsprechend zeichnen sich seine Filme – so zahlreich sie auch sind – stets durch ›handwerkliche‹ Sorgfalt, ja Vollendung aus, sodass sich selbst in schwächeren Werken keine Sequenz oder Einstellung findet, die richtiggehend ›daneben‹ wäre. Er verstand sich auf die Kunst, aus fast jeder Aufgabe, die ihm übertragen wurde, das ästhetisch Beste zu machen. Zudem entwickelte er, im Rahmen des Erwünschten, oft auch selbst Stoffe, tat Vorlagen auf, schrieb Drehbücher und war so weit mehr als bloßer Realisator von Vorgegebenem.

Nicht ganz unbegründet erscheint die Vermutung: Naruse *ist* Film oder besteht aus seinen Filmen; die Person scheint ganz in ihnen aufgegangen. Die relativ dürren Angaben über ihn, mit denen wir uns begnügen müssen, sind nur ein Skelett – die Filme aber das Fleisch darauf. Wahrscheinlich war der Film für ihn ›alles‹, das Leben abseits von Film oder außerhalb des Filmbusiness ›nichts‹. Wahrscheinlich verspürte er einen Hunger nach Film und nach Arbeit am Film, der nie für länger gestillt war. Vielleicht hatte Naruse die Unbedingtheit eines Kunstschaffenden in sich, den das Schaffen, solange es dauert, ganz erfüllt, während die fertigen Werke ihm uninteressant und vernachlässigbar werden. Vielleicht half das dauernde Tätigsein ihm, eine womöglich stets lauernde Depression zu vermeiden. Vielleicht – vielleicht aber auch nicht.

Man sollte nicht der Verlockung nachgeben, in diesem Fast-Mythos des Starrsinnigen und Schwierigen – oder vielleicht gar des sich sozial isolierenden ›Nerds‹ – das vollständige Bild Naruses zu sehen. Seine Filme zeigen, dass sein Innenleben deutlich anders gewesen sein muss als so nahezu menschenfeindlich. Sie strahlen nichts Zynisches aus – sondern das genaue Gegenteil. Auch spürt man keine sich ins Sichere einigelnde Weltbeschränkung, sondern eine Öffnung zur Vielfalt und Unübersichtlichkeit der Welt. Im Zentrum stehen immer wieder Menschen, die mit wenig auskommen müssen, Erdulder eines oft mühsamen Alltags – und man wird nicht falsch liegen, wenn man Naruses Nähe zu solchen Figuren aus seinen eigenen

Erfahrungen mit Armut, Chancenmangel und Anpassungsdruck herleitet. Aus seinen Filmen auf ihn zurückschließend, wird man außerdem sagen können, dass er mit einem sehr humanen Humor versehen war (wie selten das vielleicht im persönlichen Umgang auch zu bemerken war ...), einen genauen Blick auf den Alltag pflegte und viel Verständnis für existenzielle Nöte und weibliche Schwierigkeiten in den Beziehungen der Geschlechter aufbrachte. Viel weiter lässt sich – auch mangels persönlicher Zeugnisse wie Briefe oder Tagebücher – in den Menschen Naruse nicht hineinschauen; nur indirekt, durch seine Filme, mag man ihn ein wenig erschließen.



# Die 68 Filme des Mikio Naruse

## Eine Passage

Eigentlich hat Mikio Naruse 90 Filme gedreht, doch sind 22 davon nicht mehr erhalten (ganz überwiegend Stummfilme)<sup>i</sup>, sodass wir uns heute nur mit 68 Filmen befassen können. Damit sind uns nahezu 100 Stunden Naruse gegeben.<sup>ii</sup> Fast durchweg handelt es sich um Tonfilme in Schwarzweiß und Normalbild-Format (Academy ratio); falls nicht, wird die jeweilige Besonderheit (Stummfilm, Farbe, Breitbild) in der Klammer nach dem Originaltitel vermerkt.

[1] ***Koshiben ganbare*** (*Lakai, tu dein Bestes!*, 1931;  
Stummfilm mit Zwischentiteln, 29 Min.)

Der hier als »Lakai« mild Verspottete ist Versicherungsvertreter und lebt mit Frau und Kind in prekärer Lage. Laufend steigern sich seine Nöte: Beim Schuheputzen entdeckt er ein Loch in der Sohle; von Frau und Sohn muss er sich Klagen über Armut und Forderungen nach Spielzeug anhören; als der Vermieter kassieren will, kann er sich nur in der Abstellkammer verstecken – und schließlich drängt sich ein Konkurrenzvertreter vor, als Okabe sich kurz vor einem lukrativen Abschluss wähnt. Doch beweist er die Resilienz eines Slapstickhelden, ganz wie seine Welt in vielem drastisch-komisch dramatisiert wird, etwa wenn seine aufgebrauchte Frau beim Hausputz gleich das Hochzeitsfoto mit hinauskehrt. Mit vollem Körpereinsatz und allerlei durchschaubaren Tricks will er den (auch physisch) hässlichen

---

i Und zwar vor [1] sieben Filme, zwischen [1] und [2] neun Filme, zwischen [4] und [5] drei Filme (insgesamt sind also 19 Stummfilme nicht mehr erhalten), zwischen [22] und [23] ein Film, zwischen [27] und [28] ein Film, zwischen [32] und [33] ein Film (insgesamt sind also drei Tonfilme nicht mehr erhalten). Umfassende filmografische Angaben zu den nicht mehr erhaltenen Filmen sind zu finden in: BOCK, Naruse, 45–75, 112, 126, 136; HASUMI/YAMANE [Hg.], Naruse, 221–231, 244, 248, 252; NARBONI, Naruse, 249–255, 260, 262, 264; SCHERMANN, Stummfilme, 96 f. Vgl. außerdem GALVAN, Lost Films.

ii Die Summe der Längen aller 68 Filme beträgt 97 Stunden und 33 Minuten.



Abb. 2 *Koshiben ganbare* 00:09:45

Konkurrenten niederringen – kommt aber schließlich erst auf Umwegen zum Ziel, nachdem die Geschichte eine Wendung ins Tragische genommen hat: Einem Zerwürfnis mit seinem Sohn (der schon die gleiche Pffiffigkeit an den Tag legt wie er ...) folgt dessen schwerer Unfall, und bis kurz vor Schluss des 29-minütigen stummen Films bangen die Eltern um sein Leben. Nicht nur diese recht melodramatische Endphase hat Naruse mutig bebildert (ein tropfender Wasserhahn wird zur Metapher ablaufender Zeit), sondern auch zuvor immer wieder blitzartig die Ängste und Wünsche der Figuren in ›Vorstellungsbildern‹ gezeigt, formal sehr frei, etwa im Negativ. Überhaupt fällt schon die immense Variabilität der Einstellungen auf – und andeutungsweise eine Poesie in Bildaufbau und Kamerabewegung, geht es doch jenseits der simplen Körperkomik durchaus um Existenzielles: die Ambition im Leben, die Zerbrechlichkeit des Lebens und die Zuwendung zueinander als heilendes Moment.

*Koshiben ganbare*. Uraufführung: 08.08.1931. Produktion: Shochiku (Kamata). Regie: Mikio Naruse. Buch: Mikio Naruse. Kamera: Mitsuo Miura. Darsteller: Isamu Yamaguchi, Tomoko Naniwa, Seiichi Kato, Hideo Sugawara, Shizue Akiyama, Tokio Seki.

[2] ***Nasanu naka*** (*Ohne Blutsbande*, 1932;  
Stummfilm mit Zwischentiteln, 79 Min.)

Die zum Hollywoodstar avancierte Aktrice Tamae kommt nach Japan zurück und beansprucht ihre kleine Tochter Shigeko – doch Geschäftsmann Shunsako, den sie vor sechs Jahren für einen anderen verließ, ist wieder verheiratet, und so hat das Kind eine neue Mutter, Masako. Als Shunsako bankrottgeht und ins Gefängnis muss, gelingt es Tamae mithilfe ihres Gangster-Bruders Yuki und Shunsakos Mutter Kishiyo, die Kleine zu entführen. Doch Tamae hat nicht mit der mächtigen Gefühlsbindung gerechnet, die zwischen Shigeko und Masako besteht. Dank dieser beharrlichen Liebe endet, nach längeren Verwicklungen, alles gut: Shunsako kommt frei, Tamae vermacht der Kleinen ein Vermögen und besteigt schweren Herzens den Ozeandampfer für die Rückfahrt. Leidenschaftlich, aber auch unbeugsam, ist die junge Frau Masako (Yukiko Tsukuba) die typische Heldin für diese Art von Melodram – und für Naruse. Es gelingen rührende Mutter-Kind-Szenen, und auch die Gefühle der Filmdiva werden empathisch mitvollzogen, doch nimmt das Pathos nicht überhand, da von Alltagssinn geerdet und von witzigen Nebengeschichten flankiert. Hohes



Abb. 3 *Nasanu naka* 00:40:07