

Der Kameramann Miyagawa Kazuo

Kayo Adachi-Rabe, Berlin

Miyagawa Kazuo¹ (1908–1999) gilt als größter “Director of Photography” Japans. Er trug maßgeblich dazu bei, daß traditionelle Ästhetik Eingang in die Filmkunst fand. Berühmt wurde er mit “Rashômon – Das Lustwäldchen” 羅生門 (1950) von Kurosawa Akira und “Ugetsu monogatari – Erzählungen unter dem Regenmond” 雨月物語 (1953) von Mizoguchi Kenji, die dem japanischen Kino den internationalen Durchbruch brachten. Miyagawa wirkte zwischen 1935 und 1990 bei 136 Filmen mit.

Mein Beitrag beschränkt sich auf Miyagawas Arbeiten zwischen Kurosawas “Rashômon” und “Bruder” おとと (Otôto, 1960) von Ichikawa Kon. In dieser Phase erreichte der Kameramann einen Höhepunkt seiner Karriere, indem er die individuellen Stile namhafter Regisseure prägnant visualisierte. Miyagawa drehte in der genannten Zeit auch für Ozu Yasujirô und Yoshimura Kôzaburô. Anzumerken ist hier, daß er nicht nur die ästhetischen Intentionen von Regisseuren, sondern auch von Schriftstellern zu realisieren hatte. Damals beschäftigte er sich hauptsächlich mit Literaturverfilmungen. Der vorliegende Aufsatz versucht daher, die Ästhetik, die Miyagawa in seine Arbeit übertrug, im Kontext der Konzeptionen der jeweiligen Regisseure und Schriftsteller zu erläutern. Insbesondere möchte ich den Einfluß von Tanizaki Junichirôs Essay “Lob des Schattens” 陰翳礼讃 (*Inei raisan*, 1933)² auf Miyagawas Lichtkunst erörtern, der bisher zu wenig beachtet wurde.

Relevant ist der thematisierte zeitliche Abschnitt auch für die Neuerungen in der Filmtechnik. Miyagawas Arbeiten aus der ersten Hälfte der fünfziger

-
- 1 Miyagawa Kazuo schreibt sich ursprünglich “宮川一雄”. Seit “Wirbel des Krieges” 戦塵 (*Senjin* 1935, Regie: Ogata Tomio 尾形十三男) änderte er die Schreibweise in “宮川一夫”, so daß alle Schriftzeichen symmetrisch im Vorspann erscheinen. WATANABE Hiroshi 渡部浩: *Eizô o horu. Satsuei kantoku Miyagawa Kazuo no sekai* 映像を彫る 撮影監督 宮川一夫の世界, Gendai Shokan 1997: 182, 205.
 - 2 *Tanizaki Junichirô zenshû* 谷崎潤一郎全集, Bd.20, Chûô Kôron Sha ⁴1990: 515–557. Deutsche Übersetzung von Eduard Klopfenstein, Zürich: Manesse Verlag 1987.

Jahre sind Zeugnisse für die Vervollkommnung der Kunst des Schwarzweißfilms. In der Folgezeit widmete der Kameramann sich einer Reihe von Experimenten mit Cinemascope und Farbfilm. Seine Fähigkeit, die ästhetische Tradition seines Landes mit Hilfe der neuen Repräsentationstechniken zu transformieren, bildet einen Schwerpunkt dieses Artikels.

1. *Licht und Schatten,*
Kindheitserinnerung und Tuschkmalerei

Generell wird die Schwarzweiß-Ästhetik als erstrangige Qualität der Werke Miyagawas genannt. Der gebürtige Kyotoer führt sein Bildkonzept auf eine Kindheitserinnerung zurück: Von der dunklen Küche seines Elternhauses sah er einen Hof, in den das Sonnenlicht durch ein Dachfenster hineinflutete.³ Der Schwarzweiß-Kontrast zwischen Vorder- und Hintergrund, der sich auf Erfahrungen mit der Wohnkultur der alten Kaiserstadt stützt, ist charakteristisch für seinen Aufnahmestil.⁴

Am Anfang des Films "Rashômon" liegt der Räuber Tajômaru am vorderen Rand des Bildfeldes im Schatten eines Baums. Das Ehepaar Takehigo und Masago schreitet durch den Bildhintergrund, der durch das Sonnenlicht fast gebleicht wirkt. Durch den starken Lichtkontrast wird die gefährliche Begegnung der Figuren akzentuiert. In "Ugetsu monogatari" hat der Töpfer Genjûrô bei einem Kimono-Laden einen Tagtraum, in dem plötzlich seine Frau Miyagi erscheint. Sie kommt durch eine hintere, offene Tür des Gebäudes und durch einen schmalen dunklen Gang herüber. Im hellen Hintergrund im Freien ist sie zunächst nur als Silhouette erkennbar. Erst als sie die Vorderseite des Ladens erreicht, wird ihre Gestalt frontal von Naturlicht beleuchtet. Die Verzögerung der Erkennbarkeit bringt die Zerbrechlichkeit der imaginären Figur zum Vorschein. Ein ähnliches Lichtverhältnis findet sich in einer Szene in Mizoguchis "Der Vogt Sanshô" 山椒大夫 (*Sanshô dayû*, 1954), in welcher

3 MIYAGAWA Kazuo, ÔTA Yoneo 太田米男: Interview "Monokurômu no jidai" モノクロームの時代 in: ÔTA Yoneo (Hg.): *Hikari to kage no eiga shi. Satsuei kantoku Miyagawa Kazuo* 光と影の映画史 撮影監督宮川一夫, Kinema Junpô Sha 2000: 18.

4 Miyagawa erwähnt, daß er den intensiven Kontrast von Licht und Schatten auch vom deutschen Stummfilm lernte. Dessen Einstellungskomposition, in der die vertikale und horizontale Achse betont werden, erinnert ihn an die Struktur der japanischen Architektur. MIYAGAWA Kazuo: Interview "Renzu no mushi" レンズの虫 in: ÔTA Yoneo (Hg.): *Hikari to kage no eiga shi*: (62–80) 63.

die Protagonistin Anju sich in einem See das Leben nimmt. Man betrachtet ihre Rückenansicht durch das schwarze Gebüsch im Vordergrund. Der See im Hintergrund reflektiert die sanfte Abendsonne, was eine mystische Aura des Totenreichs erzeugt. In "Brandstifter" 炎上 (*Enjô*, 1958) von Ichikawa Kon beabsichtigte Miyagawa, den Innenraum eines Tempels seiner architektonischen Natur gemäß ausschließlich durch das Reflektionslicht aus dem Garten zu beleuchten.⁵ Der Helldunkel-Kontrast zwischen dem Außen- und Innenraum und das Schattenspiel in deren Zwischenräumen wie Hof und Veranda stellen besondere Attraktionen seiner Filme dar.

Als weiteres Vorbild gilt gemeinhin die Tuschmalerei. Ab dem zwölften Lebensjahr nahm Miyagawa vierzehn Jahre lang Unterricht bei dem Maler Harada Kôryô. Dieser forderte ihn auf, die Farbenwahrnehmung beim Betrachter ausschließlich mittels Tusche, die eine unendliche Graduierung der Graustufen gewährleistet, auszulösen.⁶ Miyagawa bediente sich dieser Methode in verschiedenen Variationen.

Bei den Dreharbeiten zu "Rashômon" schlug der Kameramann dem Regisseur vor, mit einem starken Schwarzweiß-Kontrast zu arbeiten, um die unkonventionelle Erzählweise des Films eindrucksvoll zu illustrieren. So sollte der Film nur aus Schwarz, Weiß und einem einzigen Grauton bestehen.⁷ Obwohl Miyagawa immer betonte, daß alles Kurosawas Verdienst sei, scheint sein Anteil an diesem Meisterwerk nicht gering zu sein. Wie eine berühmte Episode zur Entstehungsgeschichte des Films überliefert, lautete der erste Wunsch des Regisseurs, "die Sonne zu filmen": Im Hintergrund der Szene, in der Tajômaru Masago küßt, sollte die volle Sonne mitgefilmt werden. Damals galt es als Tabu, die Kamera auf die Sonne zu richten, da man glaubte, das Filmmaterial könnte dadurch beschädigt werden. Miyagawa stieß letztlich auf die technische Schwierigkeit, gleichzeitig Figuren und Sonne scharf erscheinen lassen.⁸ Als Kompromiß empfahl er, stattdessen das durch die dicht belaubten Bäume strahlende Sonnenlicht ins Bild zu integrieren. Der harte Kontrast zwischen dem blendenden Sonnenstrahl und den schwarzen Silhouetten der Blätter versinnbildlicht treffend die Undurchdringlichkeit der mensch-

5 Zu Miyagawas Intention bei "Brandstifter" vgl.: WATANABE Hiroshi: *Eizô o horu*. 151.

6 MIYAGAWA Kazuo: *Kyameraman ichidai. Watashi no eiga jinsei rokujû nen* キャメラマン一代 私の映画人生60年, PHP Kenkyû Jo 1985: 195.

7 Ebd.: 60 f.

8 Damals gab es noch kein Teleobjektiv, um eine solche Einstellung zu ermöglichen.

lichen Psyche, die Akutagawa Ryūnosuke mit dem Titel seiner literarischen Vorlage “Im Dickicht”⁹ 藪の中 (*Yabu no naka*, 1921)¹⁰ ausdrückt.

Eine weitere technische Besonderheit in diesem Film besteht darin, daß der Kameramann anstatt des üblichen, mit Aluminiumfolie überzogenen Reflektors einen Spiegel verwendete, der das Sonnenlicht verstärkte.¹¹ Die Schwarzweiß-Dramaturgie in “Rashōmon” war nicht nur für einzelne Einstellungen bzw. Szenen konzipiert, sondern variiert je nach Handlungsort. In den Szenen am verregneten Tor in der Rahmenhandlung dominiert Grau. Im Wald hingegen herrscht Schwarz vor, während der mit weißem Sand bestreute Gerichtshof blendend hell erscheint.¹²

Zur vollständigen Entfaltung gelangte Miyagawas Schwarzweiß-Ästhetik in den Filmen, die er bei Mizoguchi Kenji drehte. Tanizaki Junichirō lobte die erste Kooperation der beiden Künstler, “Fräulein Oyū” お遊さま (*Oyū sama*, 1951), die auf seiner Erzählung “Schilfschneiden” 蘆刈 (*Ashikari*, 1932) basiert. Ihn beeindruckte die Szene, in der sich der Protagonist Shinnosuke zu einem arrangierten Treffen begibt. Bei einer fließenden Kamerabewegung glänzt das Sonnenlicht in einer Reflexion auf frühsummerlichen Blättern und Gräsern.¹³ Im Kontrast zu dieser heiteren Eröffnung des Films versinkt die letzte Szene, in der Shinnosuke vereinsamt im Licht eines verschwommenen Mondes in einem herbstlichen Schilffeld verschwindet, im Halbdunkel. Dadurch wird die Einheit der tragischen Geschichte mit der Naturlandschaft und mit den Jahreszeiten malerisch dargestellt.

9 Deutsche Übersetzung von Jürgen Berndt in: Akutagawa Ryūnosuke: *Akutagawa. Japanische Novellen*, Berlin: Verlag Volk und Welt 1964: 69–82.

10 *Akutagawa Ryūnosuke zenshū* 芥川龍之介全集, Bd. 2, Chikuma Shobō 1964: 380–387. Deutsche Übersetzung in AKUTAGAWA Ryūnosuke: *Akutagawa, Japanische Novellen*, Übers. Jürgen Berndt, Berlin: Verlag Volk und Welt 1964: 69–82.

11 Zur Beleuchtungstechnik in *Rashōmon* siehe: MIYAGAWA Kazuo: “Subete ga Kurosawa san no kōseki. *Rashōmon*” すべてが黒澤さんの功績「羅生門」 in: ŌTA Yoneo (Hg.): *Hikari to kage no eiga shi*: 16. MIYAGAWA Kazuo: *Kyameraman ichidai*: 58 ff. In der letzteren Arbeit weist Miyagawa darauf hin, daß der Kameramann Eduard Tissé bereits in Sergej M. Eisensteins Film “Que viva Mexiko!” (1932) die Kamera zur Sonne richtet und Spiegel als Reflektoren benutzt, um die wiederholt vorgebrachte Behauptung zu korrigieren, daß “*Rashōmon*” der erste Film sei, in dem die Sonne im Bild erscheint.

12 Zu diesem Konzept siehe: MIYAGAWA Kazuo, ŌTA Yoneo: Interview “*Monokurōmu no jidai*”, ŌTA Yoneo (Hg.): *Hikari to kage no eiga shi*: 21.

13 CHIBA Nobuo 千葉信夫: *Eiga to Tanizaki* 映画と谷崎, Seia Bō 1989: 120. Chiba entnimmt Tanizakis Äußerungen über den Film “Fräulein Oyū” aus einem nicht näher datierten Artikel der Tageszeitung *Asahi Shinbun*, erschienen im Juni 1951.

In “Ugetsu monogatari” versuchten Mizoguchi und Miyagawa, unendlich viele Grautöne zu entfalten, um die geheimnisvolle Atmosphäre der im 15. Jahrhundert angesiedelten Gespenstergeschichte zu visualisieren.¹⁴ Für die vernebelte Nachtszene am See, die im Studio gedreht wurde, verwendete Miyagawa eine Bogenlampe (*arc lamp*), die ein weiches Licht wirft. Sie beleuchtete den durch Rauch erzeugten Nebel und reflektierte auf der Wasseroberfläche, so daß feine Abstufungen der Grauwerte im Bild entstanden. Diese Szene wurde mit Außenaufnahmen einer schilfbestandenen Uferlandschaft des Biwa-Sees verknüpft. Es gilt als typische Methode Miyagawas, die Vegetation mit Tusche oder Farbe anzumalen, damit die gewünschten Grauwerte in der entsprechenden Einstellung erzeugt werden können.¹⁵ Eine andere Szene zeigt alternierend den Protagonisten Genjûro auf einem Boot im hellen Hintergrund des Sees und seine Frau Miyagi mit ihrem Kind am Ufer, wo zarte, dunkle Pflanzen wachsen. Symbolisch untermalt der Schwarzweiß-Kontrast im Schuß und Gegenschuß den Abschied der Eheleute, die sich in dieser Szene zum letzten Mal lebend sehen.

Ein ähnlicher Drehort kommt in “Der Vogt Sanshō” vor. Miyagawa versuchte bei der Verfilmung, die Strenge und Härte der japanischen Landschaft wie in einem Dokumentarfilm darzustellen. Diese Eigenschaft des Bildes sollte die Grausamkeit der Geschichte des mittelalterlichen Menschenhandels und die kühne, objektive Erzählweise der Vorlage Mori Ôgais reflektieren.¹⁶ Im düsteren Morgengrauen am Meer werden Mutter und Kinder voneinander getrennt. Im Vergleich zur Uferszene in “Ugetsu monogatari” erscheint hier eine weitere Landschaftstotale mit großem Anteil von Himmel und Meer, um

14 Der Film basiert auf zwei Episoden aus “Unter dem Regenmond” 雨月物語 (*Ugetsu monogatari*, 1776) von Ueda Akinari, “Das Haus im Schilfgras” 浅茅の宿 (*Asaji no yado*) und “Die Liebe einer Schlange” 蛇性の姪 (*Jasei no in*), sowie auf einem Motiv von Guy de Maupassant. Deutsche Übersetzung von Oscar Benl: Ueda Akinari: *Unter dem Regenmond. Phantastische Geschichten*, Stuttgart: Hobbit Presse 1980.

15 Zu den Dreharbeiten für die See- und Küstenszene siehe: MIYAGAWA Kazuo, ÔTA Yoneo: Interview “Monokurômu no jidai” in: ÔTA Yoneo (Hg.): *Hikari to kage no eiga shi*: 23 und: MIYAGAWA Kazuo, OKAMOTO Kenichi 岡本健一 (Beleuchtung), ÔTANI Iwao 大谷巖 (Ton), TANAKA Tokuzô 田中徳三 (Regieassistenz), SATÔ Masaru 佐藤勝 (Musikassistenz): “Shôgen *Ugetsu monogatari*” 証言「雨月物語」 in: YAMAGUCHI Takeshi 山口猛 (Hg.): *Seitan hyaku nen kinen eiga kantoku Mizoguchi Kenji* 生誕百年記念 映画監督 溝口健二, Heibon Sha 1998: 127–145.

16 MIYAGAWA Kazuo: “Kôen: *Sanshō dayû to Chikamatsu monogatari jôei ni atatte*” 講演: 「山椒大夫」と「近松物語」上映にあたって in: ÔTA Yoneo (Hg.): *Hikari to kage no eiga shi*: (88–91) 88–89.

die Verzweiflung der handelnden Figuren zu betonen. Der Kameramann zielte auf harte Kontraste und einen spezifischen Effekt der Tuschmalerei, den er surrealistisch nennt, indem er die Pflanzen schwarz färben ließ und den Boden beschattete. Die Figuren werden im Gegenlicht gefilmt, so daß sich ihr Umriß klar vom Hintergrund abhebt und den harten Bildton betont.¹⁷

In "Ugetsu monogatari" bildet der Prozeß des Lichtwechsels, der einen Übergang vom Realen zum Irrealen oder umgekehrt darstellt, einen besonderen Schwerpunkt der Kameraarbeit. Als Genjûro das alte, verwairstete Kuchiki-Haus 朽木屋敷 (*Kuchiki yashiki*, "Anwesen des abgestorbenen Baums") betritt, wird es allmählich dunkel. Das schwache Abendlicht dringt noch in das schattenreiche Innere des Hauses. Der Protagonist erblickt eine ihm schräg gegenüberliegende Veranda, auf der zwei Dienerinnen Kerzen anzünden. Die geöffneten *shôji*-Türen werden dann von innen erleuchtet, während der Garten in der Finsternis der Nacht versinkt. Aus dem dunklen Hausinneren schleicht eine schattenhafte Gestalt. Im sanften Licht erkennt man allmählich die Hausherrin Wakasa. Als sie im spärlichen Licht mehrerer Kerzen tanzt, setzt eine singende Männerstimme ein, wobei das Bild plötzlich stark verdunkelt wird. Die Kamera schwenkt von der Tänzerin langsam zu dem in der Finsternis glänzenden Eisenhelm ihres verstorbenen Vaters, von dem der Gesang offenbar stammt. Gegen Ende des Films kehrt Genjûrô am frühen Abend nach Hause zurück, um dort seine Frau im warmen Licht des Herdes sitzend vorzufinden. Nachdem ihr Mann eingeschlafen ist, verweilt Miyagi im immer dunkler werdenden Zimmer. Sie zündet eine kleine Öllampe an, um eine Näharbeit zu beginnen. Im Hintergrund bricht die Morgensonne durch die Holzwand des Hauses, so daß sich der Schwarzweiß-Kontrast im Bild steigert. Durch die vitale Darstellung der zeitlichen Veränderung des Lichts schuf Miyagawa eine filmeigene Schwarzweiß-Ästhetik, die sich von der Tuschmalerei selbständigte.

In "Eine Erzählung nach Chikamatsu" 近松物語 (*Chikamatsu monogatari*, 1954) wird die Lichtgebung im Unterschied zu den vorangegangenen Filmen Mizoguchis dezenter und ausgewogener. Der Lichttechniker Okamoto Kenichi äußert, daß er vielleicht als erster bei Studioaufnahmen indirekte Beleuchtung durchführte. Durch die ausschließliche Verwendung von Reflektoren sollte das Licht geschwächt werden, um den Schatten weich zu machen.¹⁸ Miyagawa

17 Für Miyagawas Äußerungen zu "Der Vogt Sanshō" siehe: WATANABE Hiroshi: *Eizō o horu*: 237.

18 OKAMOTO Kenichi: "Mizoguchi no genba" 溝口の現場 in: YAMAGUCHI Takeshi (Hg.):

arbeitete mit dem Beleuchter eng zusammen, um seine Ambition, mit dem Licht zu malen, zu vervollkommen.

2. Der Einfluß Tanizaki Junichirôs "Lob des Schattens"

Wenn man die Schwarzweiß-Ästhetik Miyagawas näher betrachtet, ist ihre Verbindung mit Tanizaki Junichirôs Überlegungen in seinem Essay "Lob des Schattens" unübersehbar. Dem Filmhistoriker Chiba Nobuo zufolge äußerte der Kameramann, daß er von der Lektüre viel lernte und diese seinen Schülern immer empfahl. Tanizaki interessierte sich von jeher für den Film, schrieb Filmkritiken und Drehbücher. Wahrscheinlich ist er der japanische Schriftsteller, dessen Werke am häufigsten verfilmt wurden.¹⁹ Ichikawa Kon äußert bei der Verfilmung von "Der Schlüssel" 鍵 (*Kagi*, 1956), daß die Vorlage (1956) an sich ungewöhnlich visuell verfaßt worden ist.²⁰ "Lob des Schattens" macht Tanizakis filmische Denkweise transparent, da er das Sichtbare als Figuration von Licht begreift. Aus dieser Perspektive betrachtet, liefert das Buch eine Reihe von Anweisungen für die Kamera.

Tanizaki macht auf ein Merkmal der japanischen Architektur aufmerksam: Ihre massive Dachstruktur, die das Haus vor Regen und Sonne schützt, fördert unvermeidlich die Finsternis des Innenraums:

So entdeckten unsere Vorfahren, die wohl oder übel in dunklen Räumen wohnen mußten, irgendwann die dem Schatten innewohnende Schönheit, und sie verstanden es schließlich sogar, den Schatten einem ästhetischen

Seitan hyaku nen kinen eiga kantoku Mizoguchi Kenji: 82.

- 19 Für Miyagawas Äußerungen zu "Lob des Schattens" siehe: CHIBA Nobuo: *Eiga to Tanizaki*: 121. Bei der Firma Taishô Kinematographie AG 大正活動写真株式会社 (Taishô Katsudô Shashin Kabushiki Gaisha, 1920–1922) schrieb Tanizaki Drehbücher für vier Filme des Regisseurs Kurihara Tômasu 栗原トーマス (1885–1926), "Amateur-Club" アマチュア倶楽部 (*Amachua kurabu*, 1920), "Sand des Katsushika-Viertels" 葛飾砂子 (*Katsushika sunago*, 1920), "Nacht des Mädchenfestes" 雛祭の夜 (*Hinamatsuri no yoru*, 1921) und "Die Liebe einer Schlange" 蛇性の淫 (*Jasei no in*, 1921). Die vier Filme existieren heute nicht mehr. Chiba Nobuo nennt außerdem 44 Verfilmungen von Tanizakis Werken.
- 20 ICHIKAWA Kon, MORI Yûki 森遊机: *Ichikawa Kon no eiga tachi* 市川崑の映画たち, Waizu Shuppan 1994: 208. Ichikawa weist auf die montagehafte Funktion des Textes hin, der aus dem mit *katakana* verfaßten Tagebuch eines Ehemanns und aus dem mit *hiragana* geschriebenen Tagebuch seiner Frau besteht. Auch die Holzschnitt-Illustration von Munakata Shikô in der ersten Auflage der Erzählung beeindruckte den Regisseur. TANIZAKI Junichirô: "Kagi", in: *Tanizaki Junichirô zenshû*, Bd.17, Chûô Kôron Sha 1992: 273–404.

Zweck dienstbar zu machen. Tatsächlich gründet die Schönheit eines japanischen Raums rein in der Abstufung der Schatten. Sonst ist überhaupt nichts vorhanden.²¹

Diese Passage erinnert unmittelbar an Miyagawas Kindheitseindrücke: an die dunkle Küche und den hellen Hof. Das Schattenreich des Kuchiki-Hauses in "Ugetsu monogatari" verkörpert das gemeinsame Ideal von Kameramann und Romancier architektonisch. Mit dem schlichten Innenraum des Tempelbaus in "Brandstifter" zielte Miyagawa darauf, ein unergründliches, abstraktes Schattenreich als geistige Umgebung eines Mönchs zu entfalten. Tanizaki fährt fort:

Wollte man den japanischen Wohnraum mit einem Tuschbild vergleichen, dann entsprächen die *shôji* den Stellen, wo die Tusche sehr verdünnt aufgetragen ist, und die Wandnische den Stellen, wo die Tusche am kräftigsten ist.²²

Tanizakis Sicht stimmt mit Miyagawas Konzeption überein, den Schwarzweißfilm als Tuschmalerei wahrzunehmen. Die Szene im "Ugetsu monogatari", in der die Dienerinnen die Kerzen auf dem Flur anzünden, wirkt wie eine wortwörtliche filmische Umsetzung von Tanizakis Vorstellung. Miyagawa äußerte, daß er bei Dreharbeiten in einem japanischen Haus besonders auf das Arrangement der verschiedenen, spärlichen Lichtquellen und ihre Reflexion auf den *shôji* achte, so daß die Szene der Beleuchtungstradition gerecht dargestellt werde.²³

Miyagawa folgte auch bei der Darstellung von Frauen dem "Lob des Schattens". Darüber schreibt Tanizaki:

Wie man weiß, bestehen die weiblichen Puppen im Bunraku-Theater nur aus Kopf und Händen. Der Rumpf und die Fußspitzen sind hinter dem lang herabfallenden Gewand verhüllt; deshalb genügt es, wenn die Puppenspieler ihre Hände einführen und die Bewegungen nur andeuten. Mir scheint, das

21 TANIZAKI Junichirô: *Zenshû* 20: 534; DERS.: *Lob des Schattens*: 33 f.

22 TANIZAKI Junichirô: *Zenshû* 20: 536; DERS.: *Lob des Schattens*: 37.

23 YAMAGUCHI Takeshi (Hg.): *Eiga satsuei to wa nani ka. Kyameraman yonjû nin no shôgen* 映画撮影とは何か キャメラマン40人の証言, Heibon Sha 1997: 118. Miyagawa lobt die nuancenreiche Lichtführung des Kameramanns Henri Alekan, der zahlreiche Meisterwerke wie "Die Schöne und das Biest" (*La Belle et la bête*, 1946) von Jean Cocteau und "Der Himmel über Berlin" (1986/87) von Wim Wenders filmte. Alekan, der 1997 anlässlich einer Retrospektive seiner Werke in Osaka nach Japan reiste, besuchte Miyagawa in Kyoto. Es gibt eine Videodokumentation dieser Begegnung. Vgl. auch: ÔTA Yoneo (Hg.): *Hikari to kage no eiga shi*: 51–55.

komme der Wirklichkeit am allernächsten, denn die Frauen früherer Zeiten waren Wesen, die nur vom Kragen an aufwärts und von der Ärmelöffnung an existierten; alles andere blieb im Dunkeln verborgen.²⁴

Diese Beschreibung der körperlosen Frauengestalt findet sich zunächst in der Verfilmung von Tanizakis Erzählung “Fräulein Oyû” umgesetzt. Der Drehbuchautor Yoda Yoshikata und die Hauptdarstellerin Tanaka Kinuyo zeigten sich verlegen darüber, daß die Titelfigur in der Vorlage “Schilfschneiden” nicht konkret beschrieben wurde. Ihr Gesicht soll nach Tanizakis Darstellung so verschwommen wirken als ob durch einen Schleier verdeckt. Man kann bestenfalls wahrnehmen, daß sie wie eine Puppe aussieht und kleine Füße hat. Oyû ist eine edle, abstrakte Schönheit in Tanizakis literarischer Welt. Miyagawa beleuchtete diese Figur, die oft einen weißen Kimono trägt, strahlend hell und verwendete den Weichzeichnereffekt.²⁵ Auch Masago in “Rashômon”, die am Anfang des Films durch einen weißen Schleier verdeckt im strahlenden Licht erscheint, wirkt körperlos. Wakasa in “Ugetsu monogatari” hingegen kommt dem Betrachter wie aus der Finsternis herausmodelliert vor. Miyagi, die am Ende des Films als Gespenst auftaucht, wirkt wie eine gewichtlose Projektion. Miyagawa verwendete mehrere kleine Scheinwerfer, um ihre Gestalt vom Hintergrund abzuheben.²⁶

Ferner empfiehlt “Lob des Schattens”, die Farbe Gold einzusetzen, um die Finsternis zu schmücken:

[...] wenn Sie bis tief hinein in den innersten Raum eines solchen mächtigen Gebäudes vordringen, haben Sie dann noch nie gesehen, wie dort im Dunkel, von keinem direkten Außenlicht mehr erreicht, Goldschiebetüren oder Goldwandschirme den letzten Ausläufer der vom weit entfernten Garten durch viele Zimmer herdringenden Helligkeit aufnehmen und wie im Traum verhalten reflektieren? Dieser Widerschein wirft, einem Horizont bei Abenddämmerung vergleichbar, einen unendlich zarten goldenen Schimmer in das umgebende Dunkel; ich glaube nicht, daß Gold sonst je eine so ergreifende Schönheit ausstrahlt.²⁷

24 TANIZAKI Junichirô: *Zenshû* 20: 544; DERS.: *Lob des Schattens*: 50.

25 Zum Film “Fräulein Oyû” siehe: YODA Yoshikata 依田義賢: *Mizoguchi Kenji no hito to geijutsu* 溝口健二の人と芸術, 2. Aufl., Tahata Shoten 1976: 185 und CHIBA Nobuo: *Eigato Tanizaki*: 119–120. Tanizakis Beschreibung der Figur Oyû in: TANIZAKI Junichirô: “Ashikari” 蘆刈, in: *Tanizaki Junichirô Zenshû*, Bd.13, Chûô Kôron Sha³1990: 441–491.

26 Zur Beleuchtungstechnik in “Ugetsu monogatari” siehe: MIYAGAWA Kazuo, ÔTA Yoneo: Interview “Monokurômu no jidai” in: ÔTA Yoneo (Hg.): *Hikari to kage no eiga shi*: 23.

Die Farbe Gold ist bei Mizoguchi ein wichtiges Attribut nicht nur für die innenarchitektonischen Komponenten, sondern auch für die Kostüme. Miyagawa bewunderte die Arbeit des Malers Kainoshô Kusune, der als Kostümberater bei Mizoguchi mitwirkte. Die Kimonos für Wakasa in "Ugetsu monogatari", die Kainoshô entwarf und zum Teil fertigte, zeichnen sich durch einen feinen Glanz aus, der zur Geltung kam, wenn die Schauspielerin sich bewegte. Der Kameramann ließ diese Kostüme von den Seiten beleuchten, um die Qualität des Stoffs spürbar werden zu lassen.²⁸ Als Wakasa aus dem dunklen Raum ihres Anwesens hervortritt, flimmern die goldenen und silbernen Stickereien auf ihrem Kostüm, um ihre geheimnisvolle Schönheit würdig zu dekorieren. In "Eine Erzählung nach Chikamatsu" hingegen schimmern die Goldfäden im Gürtel der Frau eines Kaufmanns unaufdringlich und fein, so daß ihre Barmherzigkeit und edle Natur versinnbildlicht werden.

Ichikawas "Brandstifter" stellt einen goldenen Tempel in den Mittelpunkt der Handlung. Mishima Yukios Vorlage "Der Tempelbrand" 金閣寺 (*Kinkakuji*, 1956) charakterisiert den dreistöckigen Pavillon aus dem 14. Jahrhundert als "Symbol des dunklen Zeitalters", das seine absolute Schönheit in die Finsternis ausstrahlt.²⁹ Miyagawa stellte sich die Aufgabe, in Schwarzweiß die Faszination der goldenen Architektur, die den jungen Mönch Goichi ergriffen hatte, auszudrücken. Nachdem der Filmheld den Tempel in Brand gesetzt hat, dreht er sich bei der Flucht noch einmal um. In der Vorlage sieht der Brandstifter nicht das Gebäude, sondern "nur wirbelnde Rauchschwaden und zum Himmel steigende Flammen. [...] Zwischen den Bäumen flogen unzählige Funken, und der Himmel über der Goldenen Halle war wie mit Goldsand bestreut."³⁰ Die Filmversion realisierte die Flammen an dem Gebäude, indem eine große Menge von Goldstaub in einer intensiven Beleuchtung den nächtlichen Himmel gestreut wurde.³¹ In dieser Szene ist Ichikawas und

27 TANIZAKI Junichirô: *Zenshû* 20: 538; DERS.: *Lob des Schattens*: 40–41.

28 Kainoshô Kusune benutzte als Maler den Künstlernamen Kainoshô Tadaoto 甲斐庄楠音 (莊 wird dabei durch 庄 ersetzt). Zu Kainoshô siehe: YAMAGUCHI Takeshi: "Mizoguchi Kenji to Kainoshô Tadaoto" 溝口健二と甲斐庄楠音 in: DERS. (Hg.): *Seitan hyaku nen kinen eiga kantoku Mizoguchi Kenji*: 122–123. Miyagawas Kommentar über Kainoshôs Arbeit: MIYAGAWA Kazuo u.a.: "Shôgen *Ugetsu monogatari*", ebenda: 137.

29 MISHIMA Yukio: "Kinkakuji", in: *Mishima Yukio zenshû* 三島由起夫全集, Bd.10, Shinchô Sha 1973: (7-274) 27; DERS.: *Der Tempelbrand*, Übers. Walter Donat, München: Wilhelm Goldmann Verlag 1961: 23. Der Tempel im Film sollte Shûkakuji 驒關寺 heißen und nur zwei Stockwerke hoch sein, um die Fiktion von dem authentischen Ereignis der Brandstiftung zu unterscheiden. ICHIKAWA Kon, MORI Yûki: *Ichikawa Kon no eiga tachi*: 193 f.

30 MISHIMA Yukio: *Zenshû* 10: 274; DERS.: *Der Tempelbrand*: 280.

Miyagawas Absicht, die ästhetische Empfindung des Autors visuell zu verarbeiten, deutlich nachzuvollziehen.

3. *Film als Rollbild,
Holzschnitt und moderne Graphik*

Eine markante Qualität der Kameraarbeit Miyagawas besteht in der ausgewogenen Komposition. Vor allem in seinen Spätwerken “MacArthurs Kinder” 瀬戸内少年野球団 (*Setouchi shônen yakyû dan*, 1984) und “Die Tänzerin” 舞姫 (*Maihime*, 1989)³² zeichnet sie sich durch eine klassisch wirkende, aber zugleich erfrischende graphische Klarheit aus. In den fünfziger Jahren hingegen experimentierte Miyagawa mit unterschiedlichen Konzepten zur Bildkomposition und Aufnahmeperspektive, die den Stil der jeweiligen Regisseure kennzeichnen. Einzelne individuelle Bildideen führte der Operateur mit sicherem kompositorischem Gefühl aus.

Mizoguchi Kenji beabsichtigte, seinen Film als Rollbild (*emakimono*) zu gestalten, und bevorzugte die für diese Gattung typische Vogelperspektive.³³ Miyagawa, der durch seine Malausbildung die traditionelle Bildkomposition und Oberperspektive beherrschte, war ein idealer Mitarbeiter für den Regisseur. Der Kameramann verstand das Verfahren der Vogelperspektive als Ausdruck des buddhistisch inspirierten Lebensgefühls der “Vergeblichkeit” (*munashi-sa*).³⁴ Der Blick eines omnipotenten Betrachters, der auf die Menschenwelt herunterschaut, verweist auf deren Vergänglichkeit.

Trotz der gemeinsamen Anschauungen hinsichtlich der Bildgestaltung hatten Mizoguchi und Miyagawa jedoch unterschiedliche Raumauffassungen, was in ihrer ersten Kooperation, “Fräulein Oyû”, unübersehbar ist. Durch die Oberperspektive bei den Innenaufnahmen wurde in diesem Film die Struktur eines Hauses anschaulich gemacht. Man sieht deutlich, wie Schiebetüren, Wände und Möbel auf die Fläche des Tatami-Bodens gestellt wurden und die Räume aufteilen. Die erzeugte Plastizität des Raums gilt als ein Merkmal

31 MIYAGAWA Kazuo, ÔTA Yoneo: Interview “Monokûrômu no jidai” in: ÔTA Yoneo (Hg.): *Hikari to kage no eiga shi*: 25.

32 Shinoda Masahiro führte bei beiden Arbeiten Regie. Miyagawa drehte den ersten, kurzen Teil des Films “Die Tänzerin”, der in Japan handelt.

33 MIYAGAWA Kazuo: *Kyameraman ichidai*: 83 f.

34 WATANABE Hiroshi: *Eizô o horu*: 38.

von Miyagawas Stil. Durch die Draufsicht gelang es ihm, die Schönheit der traditionellen Innenraumgestaltung hervorzuheben. In Mizoguchis früheren Werken und auch in seinen weiteren Kooperationen mit Miyagawa ist der Raum abstrakter als in "Fräulein Oyû" aufgefaßt, wie es auch für das Rollbild typisch ist, dem keine Zentralperspektive zugrunde liegt.

Nicht nur die Architektur, sondern auch die Frauenbilder bei Mizoguchi profitieren von der klaren, malerischen Kameraperspektive. Die Frauen, die nach unten schauen, oder auf dem Boden sitzen bzw. liegen, werden schräg von hinten oder seitlich von oben eingefangen, so daß wie im klassischen Genre des Frauenporträts (*bijin ga*) ihre Züge von Gesicht, Hals und Haaren vorteilhaft zur Geltung gebracht werden.³⁵ Bei der Oberperspektive sieht man die Kimonos der sitzenden Figuren ausführlich, da ihr Schoß sichtbar gemacht werden kann. Günstig bei diesem Blickwinkel ist, daß das Verhalten der Figuren überschaubar erscheint. Das gilt insbesondere für die Darstellung der Figur des Fräulein Oyû, das Koto spielt. In "Tausend Kraniche" 千羽鶴 (*Senbazuru*, 1953)³⁶ von Yoshimura Kôzaburô veranschaulicht die Oberperspektive die Szenen der Teezeremonie als reizvolle optische Ereignisse. Die gleichnamige Vorlage (1949) von Kawabata Yasunari intendierte eine Rückbesinnung auf klassisch empfundene Elemente der Ästhetik, indem er die Ausführung der Teezeremonie in den alten Häusern Kamakuras in den Mittelpunkt der Handlung stellt.³⁷

In seinen Historienfilmen versuchte Mizoguchi, das System des Rollbildes mit filmischen Ausdrucksmitteln nachzubilden. Die Kamera, die der Bildtradition folgend nach links schwenkt, erzeugt den Eindruck, als ob sich das filmische Bild wirklich "entrollt". Charakteristisch für "Der Vogt Sanshō" ist die Schwenkaufnahme von einem Kran, die eine Panoramalandschaft entfaltet.

35 *Bijin ga* ("Bild einer schönen Frau") entstand in der frühen Edo-Zeit als ein Genre des *ukiyo e*. Als Vertreter dieses Genres ist Kitagawa Utamaro bekannt. Vgl. KOBAYASHI Tadashi 小林忠: "Edo shoki fûzoku ga no henshitsu" 江戸初期風俗画の変質 in: DERS. (Hg.): *Nihon bijutsu zenshû 22. Edo shomin no kaiga. Fûzoku ga to ukiyo e*. 日本美術全集22 江戸庶民と浮世絵, Gakken 1978: (120–129) 124 ff.

36 KAWABATA Yasunari: "Senbazuru", in: *Kawabata Yasunari zenshû* 川端康成全集, Bd.12, Shinchō Sha 1980: 9–151. Deutsche Übersetzung von Yatsushiro Sachiko, Gütersloh: Bertelsmann-Club, 1991.

37 Zur Verfilmung von Kawabatas "Tausend Kraniche" siehe: SATŌ Tadao 佐藤忠男: "Yoshimura kantoku sakuhin nijū yon sen" 吉村監督作品24選 in: YOSHIMURA Kôzaburô, SHINDŌ Kaneto 新藤兼人, SATŌ Tadao u.a.: *Eiga wa furêmu da! Yoshimura Kôzaburô. Hito to sakuhin* 映画は枠 (フレーム) だ! 吉村公三郎 人と作品, Kadokawa Shoten 2001: (151–221) 185–188.

“Ugetsu monogatari” hingegen benutzt die gleiche Methode, um die verschiedenen, zeitlich aufeinander folgenden Ereignisse in einer Bildserie zu veranschaulichen. Die Szenen im Schlafzimmer des Kuchiki-Hauses, an einer heißen Quelle im Dickicht und in der hellen Uferlandschaft an einem See werden durch die einheitlich sich langsam nach links bewegende Kamera miteinander verbunden, so daß das “Rollens” des Films unabhängig von den zeitlichen und räumlichen Perspektiven der Darstellung vor sich geht. So wird der Prozeß, in welchem sich der Protagonist an das Phantom Wakasa verliert, traumhaft illustriert. Das Verfahren des Rollbildes, Ereignisse in unterschiedlichen Zeit- und Raumverhältnissen simultan darzustellen, verlieh Mizoguchis Film eine individuelle Gestaltungsweise.

“Eine Erzählung nach Chikamatsu” ist repräsentativ für die Vogelperspektive auf eine Stadtansicht. Zum Beginn des Films wird ein Geschäftsviertel von oben durch eine Kranaufnahme gezeigt. Die wohlgeformten Dächer der Läden und ihre Schatten auf den sonnigen Straßen erscheinen in einer kontrastreichen graphischen Schönheit. Die Einstellungsgestaltung dieses Films erinnert wiederum an Tanizakis “Lob des Schattens”, in dem er die Pracht der Dachkonstruktion schildert. Die Handelsstraße in “Eine Erzählung nach Chikamatsu” bildet einen wichtigen Schauplatz der Tragödie. Am Anfang und am Ende des Films wird jeweils ein Liebespaar wegen Ehebruchs auf der Straße zur Schau gestellt. Die Vogelperspektive auf den Zug zur Hinrichtung veranschaulicht das Schicksal der Protagonisten mit strenger Objektivität.

Die Zusammenarbeit mit Ichikawa Kon brachte Miyagawas *mise en scène* zu einer Synthese zwischen Tradition und Moderne. Ichikawa, der früher im Bereich des Zeichentrickfilms tätig war, hatte eine innovative, graphische Vorstellung von der Bildkomposition. Miyagawas Potenz der Plastizität und der klaren Perspektive wurde von dem jüngeren Regisseur dafür eingesetzt, das Cinemascope-Format dynamisch zu komponieren. Der schwarzweiße Breitwandfilm “Brandstifter” spielt großenteils im dunklen Innenraum des Tempels. Miyagawa versuchte, den seitlichen Hintergrund der Nahaufnahmen einer Person durch die dunkle Partie des Raums schwarz auszufüllen bzw. durch einen Architekturteil oder durch den Rücken einer weiteren Figur zu verdecken, um trotz des Breitwandformats ein lakonisches Bild ohne überflüssige Details zu schaffen.³⁸ Um in dem schlicht gestalteten Raum dennoch eine Plastizität zu bewahren, verwendete er seine typische Methode, die Ecke des Innenraums ins Bild zu integrieren. Ungewöhnlicherweise befindet sich

38 WATANABE Hiroshi: *Eizô o horu*: 151 ff.

der Protagonist oft auf der Seite der Leinwand, zu der er sich wendet, um die Leere auf der anderen, unbesetzten Seite zu betonen.³⁹ Die Leere, die im Cinemascope-Format herrscht, reflektiert die Tradition der Tuschmalerei und der Wohnkultur Japans, in der die unbemalte bzw. unbesetzte Stelle als ästhetische Komponente mitkonzipiert ist.⁴⁰ Die minimalistische Darstellungsweise zeigt auch eine Verwandtschaft mit der modernen Grafik. Der Autor der Vorlage nahm selbst in der Schwarzweiß-Komposition des Films eine surrealistische Bildsprache wahr.⁴¹ Die Schlichtheit der Bildgestaltung erzeugt eine psychologische Distanz des Zuschauers dem Protagonisten gegenüber. So trägt Miyagawas Bildkomposition zu Ichikawas Konzept bei, die Geschichte unabhängig von der selbstanalytischen Geständnisform der Vorlage objektiv zu beschreiben.⁴²

Beeindruckend ist die dynamische Formation der Leere in der Außenaufnahme. Als Goichis schwerkranker Vater an einer Klippe in einer Nahaufnahme im Profil erscheint, liegt der Meereshorizont sehr hoch auf zwei Drittel der Einstellungshöhe. Um die Schwermütigkeit der Szene zu steigern, wurde der Himmel durch einen Filter verdunkelt. Auf dem Boden der Klippe, der in der Totale sichtbar ist, wurde Tusche verspritzt.⁴³ Die unkonventionelle Bildkomposition versinnbildlicht die Unendlichkeit des Abgrundes und des Universums gegenüber einer winzigen menschlichen Existenz.

Miyagawa erläutert, daß er Mizoguchis Lehre über das Rollbild im farbigen Cinemascope-Film "Der Schlüssel" von Ichikawa Kon verwendete, der nach Tanizakis gleichnamiger Erzählung entstand. Miyagawa verdeckte überflüssige Bildelemente im farbigen Cinemascope-Format durch Schiebetür und Wände usw., die damit die gleiche Funktion haben wie Wolken und Dächer in

39 Hinweis auf dieses kompositorische Verfahren: MIYAGAWA Ichirō 宮川一郎, INAGAKI Yōzō 稲垣涌三, KASHIWANO Naoki 栢野直樹: "Zadan kai: Tensai mo doryoku suru" 座談会 天才も努力する in: ŌTA Yoneo (Hg.): *Hikari to kage no eiga shi*: 30.

40 Ein repräsentatives Beispiel für die Leerstelle in der Tuschmalerei findet sich in "Faltschirm mit Kiefernhaie" (Shōrin zu byōbu 松林図屏風, Ende des 16. Jahrhunderts) von Hasegawa Tōhaku. Die unbemalte Stelle des Bildes deutet Licht, Luft und Nebel in einem Wald an. Vgl: OKABE Masayuki 岡部昌幸 (Hg.): *Nijū ichi no Nihon no meiga o tanoshimu* 21の名画を愉しむ, Seishun Shuppan Sha 1999: 32–39.

41 MISHIMA Yukio: "Enjō", Ausschnitt aus einem Artikel, der 1958 in der Oktober-Ausgabe der Zeitschrift "Shinchō" erschien, in: YAMAUCHI Yukihito 山内由紀人 (Hg.): *Mishima Yukio eiga ron shūsei* 三島由紀夫映画論集成, Waizu Shūppan 1999: 269.

42 Zu Ichikawas Objektivitätskonzept vgl.: WATANABE Hiroshi: *Eizō o horu*: 144.

43 Über die Dreharbeiten für "Brandstifter": ICHIKAWA Kon, MORI Yūki: *Ichikawa Kon no eiga tachi*: 197.

Rollbildern.⁴⁴ Das Spiel des Verdeckens hat dem Eifersuchtsdrama, das hauptsächlich in einem Wohnhaus stattfindet, eine avantgardistische Komposition verliehen. Das Objekt der Begierde, nämlich der nackte Körper der Protagonistin, der Frau eines Kunstgutachters, ist immer unterhalb des Bildfeldes, durch die Gestalt anderer Figuren oder durch ein Möbelstück verdeckt. Diese Technik der Nicht-Sichtbarkeit ironisiert die Geschichte des alten Ehemanns, der sich nach der Sinnlichkeit sehnt, die ihm nicht mehr zugänglich ist. Wie der selbe Autor im "Lob des Schattens" manifestiert, existiert Schönheit nur als Undefinierbares, Nicht-Sichtbares und Unerreichbares.

Ozu Yasujirōs Farbfilm "Abschied in der Dämmerung" 浮草 (*Ukikusa*, 1959)⁴⁵ veranschaulicht Miyagawas erstaunliche Anpassungsfähigkeit in der Gestaltung der Bildkomposition. Im Gegensatz zu Mizoguchi herrschen bei Ozu Unterperspektive und statische Kamera. Die Bilder sind meist symmetrisch, frontal und mit minimaler Schattierung aufgenommen. Es gibt drei Szenen in diesem Film, in denen Miyagawa Ozus Stil bricht. Am Anfang des Films kommt die einzige Fahrtaufnahme in seinen Farbfilmen, bei der die Kamera in einem fahrenden Schiff steht. Bald danach erscheint eine Landschaftstotale aus der Vogelperspektive, in der Wanderschauspieler in einer Kleinstadt für ihre Vorstellungen werben. Als der Leiter der Truppe laut über eine schmale Straße hinweg mit seiner Freundin streitet, regnet es stark wie in "Rashōmon". Ozu war aber bekannt dafür, immer gutes Wetter in seinen Filmen dargestellt zu haben. Miyagawa hat eine besondere Vorliebe für Regen, der die Darstellung variabler Grautöne ermöglicht. Watanabe Hiroshi weist darauf hin, daß die *eyeline* der gegenüberstehenden Figuren im Schuß und Gegenschuß in diesem Film schlüssiger als in den anderen Filmen von Ozu erscheint. Außerdem macht der Miyagawa-Monograph darauf aufmerksam, daß der Kameramann oft die Ecke eines Raums mitfilmte, um die Plastizität der Kulisse zu betonen, was Ozu normalerweise vermied.⁴⁶ Es fällt auf, daß

44 MIYAGAWA Kazuo: *Kyameraman ichidai*: 83.

45 Die Zusammenarbeit von Ozu und Miyagawa kam dadurch zustande, daß der Regisseur der Firma Shōchiku bei dem Studio Daiei, an dem der Kameramann angestellt war, gastierte. Das war die versprochene Gegenleistung dafür, daß die Daiei-Schauspielerin Yamamoto Fujiko in Ozus Film "Sonnenwendblume (Blume des Äquinoktium)" 彼岸花 (*Higanbana*, 1953) mitspielte. Firumu Âto Sha フィルムアート社 (Hg.): *Ozu Yasujirō o yomu* 小津安二郎を読む, 7. Aufl., FIRUMU ÂTO SHA 1994: 249. "Abschied in der Dämmerung" ist der am meisten verbreitete deutsche Verleihtitel für "Ukikusa". Der Filmtitel wird auch als "Schwankendes Schilf", "Treibende Gräser" oder "Wasserpflanzen" übersetzt, was dem Original näher steht. FREUNDE DER DEUTSCHEN KINEMATHEK e.V. (Hg.): "Kommentierte Filmographie" in: *Yasujirō Ozu, Kinemathek* 94, Februar 2003: 166.

die Tiefe des Bildes häufig durch die Kontrastierung der Gegenstände im Vorder- und Hintergrund betont wird. Die für Miyagawa typische, plastische Raumorientierung trug dazu bei, der bunten, ornamentalen Bildoberfläche des Films einen realistischen Charakter zu verleihen.

Abgesehen von den oben genannten Ausnahmen blieb Miyagawa dem Stil des Meisters treu. Die Unterperspektive war ihm nichts Fremdes, da er diese früher bei dem Regisseur Inagaki Hiroshi praktiziert hatte. Außerdem verehrte er den jung verstorbenen Filmemacher Yamanaka Sadao, der ebenfalls den "Blick des Hundes" bevorzugte.⁴⁷ Ozu äußerte, daß Miyagawa die Kamera niedriger als sein ständiger Kameramann Atsuta Yûharu stellte.⁴⁸ Der Kamerawinkel ist so sorgfältig ausgewählt, daß nur die frontale Seite der kantigen Gegenstände wie Tisch und Briefkasten im Bildvordergrund sichtbar sind, ohne ihre Rückseite bzw. den Boden sichtbar zu machen, so daß ihre Tiefe nicht zum Vorschein kommt. Die Flächigkeit und der klare Farbkontrast in der Einstellung erinnern an Utagawa Hiroshiges Holzschnitte.

4. Kamerabewegung: "Tanz mit dem Apparat"

Auch die Kamerabewegung trägt die unverkennbare Handschrift Miyagawas. Es gibt verschiedene Episoden darüber, wie sehr sich der kleine, sportliche Kameramann bemühte, seinen Körper mit dem Apparat eins werden zu lassen und dessen freizügige, variable Bewegung zu ermöglichen. Im Historienfilm "Geschichte eines einfachen Soldaten" 雑兵物語 (*Zôhyô monogatari*, 1963) von Ikehiro Kazuo verkleidete Miyagawa sich als Statist und drehte aus der Perspektive eines anonymen Soldaten eine Schlachtszene. Der Kameramann forderte seine Schüler auf, beim Filmen beide Augen offen zu halten, um die Szene besser kontrollieren zu können. Er erforschte übrigens die Bewegungen in überlieferten Tanzformen für eine Erweiterung seiner Aufnahmetechnik. Von der Handbewegung einer Tänzerin lernte er, daß das Gefühl des Stillstands dadurch effektiv betont werden kann, daß er den Apparat nach dem Anhalten leicht zurückzieht. Seine Kamerabewegung hebt sich durch die "Abgerundet-

46 WATANABE Hiroshi: *Eizô o horu*: 165–166.

47 MIYAGAWA Kazuo: *Kyameraman ichidai*: 97–101. Miyagawa nannte die Unterperspektive "Blick des Hundes" und drehte damit später einen amüsanten Werbespot für Whisky, in dem ein Hund in einem verregneten Stadtviertel Kyotos umherwandert. Der Film gewann 1981 im Werbefilmwettbewerb in Cannes den Grand Prix. Ebd.: 200–202.

48 WATANABE Hiroshi: *Eizô o horu*: 253.

heit” und das “Weiche” (*marumi* und *yawarakasa*) hervor, die auch auf seine Beherrschung der rituellen Alltagsgestik zurückzuführen sind.⁴⁹

Eine der berühmtesten Aufnahmen Miyagawas findet sich in “Rashômon”, wo die Kamera dem schnell in den Wald laufenden Tajômaru folgt. Es hat den Anschein, als ob dieser sehr weit gelaufen wäre. In Wirklichkeit bewegte er sich aber nur auf einem kleinen Gelände im Kreis, wo Schienen für die Kamera gelegt waren. Dabei hielten die Assistenten für einen kurzen Moment verschiedene Äste und Blätter vor die Kamera, so daß der Eindruck entstand, der Akteur durchliefe unterschiedliche Teile des Waldes. Miyagawa lernte diese Aufnahmetechnik bei Inagaki Hiroshi.⁵⁰ Die Bewegungsdynamik in “Rashômon” stützte sich auf die erfinderischen Aufnahmetechniken der früheren stark handwerklich geprägten Filmproduktionen, die Miyagawa der neuen Generation vermittelte.

Legendär blieb die Kranaufnahme im Kuchiki-Anwesen in “Ugetsu monogatari”. Bei einer Mustersichtung fiel dem Kameramann ein Wackeln des Bildes auf. Die Ursache lag darin, daß der Regisseur, der mit in den Kran eingestiegen war, während der Aufnahme vor Aufregung zitterte. Aus dieser Erfahrung lernte Miyagawa, daß das Wackeln der Kamera eine beängstigende Atmosphäre erzeugt, die dem Gespensterfilm einen passenden Ausdruck gibt. Fortan wurden die Szenen, in denen die Phantome erscheinen, vom Kran aus gefilmt.⁵¹ Diese Aufnahmen bereiteten einen großen Aufwand. Um den Kran zu bewegen, mußten die Teile der Kulisse, die im Weg standen, auf Schienen gestellt werden, um sie je nach Szene zu beseitigen oder wieder zurückzustellen. Auch der Kameramann mußte während einer Plansequenz von einem Kran auf einen anderen bzw. auf Schienen umsteigen.⁵² Wie meisterhaft er die Bewegungen der Kamera und der Szene miteinander koordinierte, sehen wir

49 Die Episoden stammen aus: MIYAGAWA Kazuo: “Engi suru kamera” in: ÔTA Yoneo (Hg.): *Hikari to kage no eiga shi*: (48–49) 49, MIYAGAWA Ichirô, INAGAKI Yôzô, KASHIWANO Naoki: “Zadan kai: Tensai mo doryoku suru”, ebd.: 33, WATANABE Hiroshi: *Eizô o horu*: 37, 49.

50 Zu dieser Technik in “Rashômon” siehe: WATANABE Hiroshi: *Eizô o horu*: 100.

51 MIYAGAWA Kazuo, OKAMOTO Kenichi, ÔTANI Iwao, TANAKA Tokuzô, SATÔ Masaru: “Shôgen *Ugetsu monogatari*” in: YAMAGUCHI Takeshi (Hg.): *Seitan hyaku nen kinen eiga kantoku Mizoguchi Kenji*: 137. Der Regisseur durfte allerdings nicht mehr auf dem Kran dabei sein.

52 MIYAGAWA Kazuo: “Renzu no mushi” in: ÔTA Yoneo (Hg.): *Hikari to kage no eiga shi*: 76, und auch DERS.: “Kôen: *Sanshô dayû to Chikamatsu monogatari jôei ni atatte*” in: ÔTA Yoneo (Hg.): *Hikari to kage no eiga shi*: 90.

vor allem in der Szene, in der Masago tanzt. In der Tat versucht die Kamera in dieser Szene mit der Figur "mitzutanzten".

Ein weiterer Höhepunkt unter den Kranaufnahmen in "Ugetsu monogatari" ist die Plansequenz, in der Genjûrô nach Hause kommt, um dem Gespenst seiner verstorbenen Frau zu begegnen. Der Protagonist tritt durch den Eingang im Hintergrund in das leere Haus. Seiner Bewegung entsprechend zieht die Kamera sich zurück. Bis er zur Tür links *off screen* geht und das Haus verläßt, schwenkt die Kamera mit ihm nach links um ca. 90 Grad. Dann trennt sie sich von der Figur, um die selbe Strecke mit etwas zunehmender Geschwindigkeit nach rechts zurückzuschwenken und die Figur Miyagis an der brennenden Feuerstelle am Hauseingang zu rekadrieren. Genjûrô, der erneut durch den Eingang tritt, findet sie. In dieser langen Plansequenz herrscht eine irrealen Stimmung, die durch die sanfte Beleuchtung auf Miyagi und die schwebende Kamera zustande kam.⁵³

Ein filmgeschichtlich bekanntes Beispiel für eine derartige Inszenierung mit der sich autonom bewegenden Kamera findet sich in Jean Renoirs "Das Verbrechen des Herrn Lange" (*Le Crime de Monsieur Lange*, 1935). Bei einem 360-Grad-Schwenk weigert sich die Kamera, die Protagonisten und ihre zentrale Konfliktsituation zu veranschaulichen, und zeigt nur die leere Außenwand eines Hofes. Wie André Bazin hervorhebt, versuchte Renoir mit der "personifizierten Kamera" das Filmische in der Darstellung und seinen eigenen kritischen Blick auf die Handlung zu unterstreichen.⁵⁴ Auch Michelangelo Antonionis "Beruf: Reporter" (*Professione: Reporter*, 1972) führt ein Experiment mit der Kamera durch, die dem zentralen Geschehen den Rücken kehrt, sich entfernt und langsam zurückkommt. Dadurch problematisiert der Regisseur ebenso die Sehgewohnheiten im Kino wie den Wahrheitsgehalt der gesehenen Welt. Im Vergleich zu europäischen Autorenfilmen ist Miyagawas Kameraarbeit viel weniger selbstreflexiv und beabsichtigt hauptsächlich, den Blick des Zuschauers unauffällig in eine andere Dimension der Darstellung hinüberzuleiten. Der Kamerablick, der von niemandem besetzt ist, bildet ein zentrales Thema der heutigen Filmwissenschaft.⁵⁵ Miyagawas

53 Zur Kameratechnik in dieser Szene siehe: MIYAGAWA Kazuo, OKAMOTO Kenichi, ÔTANI Iwao, TANAKA Tokuzô, SATÔ Masaru: "Shôgen *Ugetsu monogatari*" in: YAMAGUCHI Takeshi (Hg.): *Seitan hyaku nen kinen eiga kantoku Mizoguchi Kenji*: 144.

54 Bazins Analyse von Renoirs Kameraarbeit in: André BAZIN: *Jean Renoir*, München / Wien: Hanser Verlag 1977: 28–32, 63–64.

55 Vgl. Edward R. BRANIGAN: *Point of View in the Cinema*, Berlin / New York / Amsterdam: Mouton Publishers 1984, Marc VERNET: *Figures de l'absence*, Paris: Cahiers du cinéma

Kamera bleibt auch in diesem Kontext einzigartig, da sie weder die Präsenz von handelnden und filmenden Personen noch vom Apparat selbst spürbar macht, sondern konsequent versucht, nach dem Modell des Rollbilds ein transzendentes Wesen als Subjekt des Sehens zu definieren.

Bekanntlich zitierte Jean-Luc Godard die letzte Szene in "Der Vogt Sanshō" in seinem Film "Die Verachtung" (*Le Mépris*, 1963).⁵⁶ In einer Landschaftstotale umarmt der Protagonist Zushiō seine alte erblindete Mutter, die er nach Jahren wiedergefunden hat. Die Kamera zeigt die beiden Figuren aus der Vogelperspektive und schwenkt langsam nach links, um sie zu verlassen und sich einer düsteren Küstenlandschaft zuzuwenden. Im Vordergrund der Szene ist eine kleine Staffagefigur sichtbar, die sich gänzlich ihrer Beschäftigung, etwas Brauchbares auf dem Strand zu suchen, widmet, ohne an der grandiosen Tragödie von Sohn und Mutter teilzuhaben. Das Ende des Films, in dem der Stil der Tuschemalerei und die Form des Rollbildes vereinigt sind, vermittelt den Gedanken der Vergänglichkeit mit einem elegischen Nachklang. Godard ahmt Mizoguchis Schwenk in der letzten Szene von "Die Verachtung" nach, in der ein Teil der Dreharbeiten zu einem Historienfilm von hinten verfolgt wird. In einer Totale posiert die Figur des Odysseus vor dem Meer. Die Kamera eines fiktiven Drehteams, die auf eine Schiene gestellt ist, fährt der Bewegung des Schauspielers folgend nach links. Die Kamera, die diese Szene filmt, schwenkt weiter nach links, um die Figuren zu dekadrieren und das glänzende Meer im vollen Format abzubilden.⁵⁷

Eine ähnliche Szene am Meer kommt auch in "Hana-Bi" (1998) von Kitano Takeshi vor. Ein ehemaliger Polizist nimmt seine Frau in den Arm. Eine weite Totale auf eine Küstenlandschaft zeigt die beiden Figuren und ein Mädchen, das mit einem Drachen spielt, winzig klein. Die Krahenaufnahme schwebt langsam zunächst nach oben und nach links. Während die Kamera auf dem blauen Meer verweilt, hallen zwei Pistolenschüsse wider. In einer Nahaufnahme erscheint dann das Mädchen mit seinem Drachen. Es hat vielleicht gesehen, was geschehen ist, dem Zuschauer bleibt es jedoch verborgen. Miyagawas Arbeit ist in Hinsicht auf die Kamerabewegung besonders ein-

1988 und Christian METZ: *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*, Münster: Nodus Verlag 1997.

56 ÔTA Yoneo (Hg.): *Hikari to kage no eiga shi*: 137.

57 Der Film "Die Verachtung", der eine Filmproduktion thematisiert, ist einer der bekanntesten Beispiele für die Selbstreflexion des Films. Der deutsche Filmemacher Fritz Lang persönlich verkörpert die Rolle des Regisseurs. Godards Imitation von Mizoguchis Technik ist auch als eine Hommage an die Geschichte der internationalen Filmkunst zu verstehen.

flußreich, so daß diese heute noch eine Reihe von Resonanzen in der internationalen Filmpraxis und -theorie findet.

*5. Farbe: Ausdruck von Gefühlen, Jahreszeiten
und vergangener Ären*

Als letztes Kriterium der Raffinesse Miyagawas wird in diesem Abschnitt die Farbe thematisiert. Bisherige Publikationen über ihn erwähnen diesen Bereich weitaus spärlicher als seine Schwarzweiß-Ästhetik. Zugleich scheint der Experimentiergeist im frühen japanischen Farbfilm um die Mitte der fünfziger Jahre in Vergessenheit geraten zu sein. Miyagawa, der am Anfang seiner Laufbahn in der Abteilung für Filmentwicklung der Firma Nikkatsu arbeitete, interessierte sich für das neue Aufnahmematerial und setzte sich damit gründlich auseinander.

Er beteiligte sich zunächst an der Farbfilmproduktion "Das Höllentor" 地獄門 (*Jigoku mon*, 1953) von Kinugasa Teinosuke als Kameramann im zweiten Drehteam. Seine erste selbständige Arbeit mit Farbe war Mizoguchis "Die Geschichte des Tairaclans" 新・平家物語 (*Shin Heike monogatari*, 1955). Die Historienfilme, in denen die Farbe der Bekleidung die hierarchische Stellung der handelnden Personen symbolisiert, konnten die Erwartung der Produktionsfirma an lebhaftere Farbigkeit problemlos erfüllen. Miyagawa entwickelte dann eine Ambition für die naturalistische Kolorierung des Gegenwartsdramas.⁵⁸

Yoshimura Kôzaburô, der farbenblind gewesen sein soll⁵⁹, studierte vor den Dreharbeiten für seinen ersten Farbfilm, "Fluß der Nacht" 夜の河 (*Yoru no kawa*, 1956), farbpsychologische Fachbücher, um das neue Ausdrucksmittel mit der Dramaturgie eng zu verknüpfen. Die Hauptfigur Kiwa ist eine Färbermeisterin in Kyoto. Ihr Gemüt soll in dem Film durch die Farbe der von ihr gefärbten Stoffe reflektiert werden.⁶⁰

58 MIYAGAWA Kazuo: "Kyamera de nozoita shikisai eiga *Yoru no kawa*" キャメラでのぞいた色彩映画「夜の河」 in: ÔTA Yoneo (Hg.): *Hikari to kage no eiga shi*: 82.

59 Miyagawa streitet diese Gerüchte allerdings ab. WATANABE Hiroshi: *Eizô o horu*: 100.

60 Informationen über "Fluß der Nacht" in: ÔTA Yoneo (Hg.): *Hikari to kage no eiga shi*: 139–140, SATÔ Tadao: "Yoshimura kantoku sakuhin nijû yon sen" in: YOSHIMURA Kôzaburô u.a.: *Yoshimura Kôzaburô hito to sakuhin*: 200–203. Dieses Werk soll laut Satô Tadao so erfolgreich gewesen sein, daß diesem eine Reihe folgten, die ebenso Liebesgeschichten im Milieu des traditionellen Handwerks in Kyoto darstellten.

Mit dem frühen Farbfilmmaterial war es noch schwer, eine natürliche Farbgebung zu erzielen. Miyagawa reduzierte den Grundton der Kulissen des auf Eastman-Color gedrehten Films auf das Grau, das er partiell durch Schwarz akzentuierte.⁶¹ Tatsächlich wurden alle Kulissen des Films wie Werkstatt, Labor, Restaurant usw. grau grundiert. Vor diesem Hintergrund heben sich die dezente Farbigkeit und feinen Abstufungen der Farbtöne der Kimonos, die Kiwa entwirft und selbst anzieht, gut ab. Ihre Werke, die meist mit gewagten geometrischen Mustern versehen sind, reflektieren die Emanzipation der Künstlerin und befinden sich im Einklang mit Yoshimuras innovativen Bildideen sowie mit der kompositorischen Klarheit des Kameramanns.

Die Farbgebung des Films steht in enger Korrelation zu den Berufen der weiteren handelnden Figuren und gleichzeitig zu den modernen Wahrnehmungsformen. Der Kunststudent Okamoto Gorô zeigt Kiwa sein Bild in einer avantgardistischen Kunstaussstellung. Diese Figur ist eindeutig eine Anspielung auf den Meister der abstrakten Malerei Okamoto Tarô, der für seine dynamische Kombinierung der Primärfarben bekannt ist. Der Biologe Takemura, in den sich die Filmheldin verliebt, erforscht die Vererbung der Farbe bei der roten Taufliede.

In den verschiedenen Handlungswendungen spielt die Farbe eine wichtige Rolle. Kiwa lernt Takemura kennen, der zufällig eine von ihr gefärbte, grüne Krawatte trägt. Sie selbst hat die Tasche bei sich, die sie aus dem gleichen Stoff hergestellt hat. Im Zug sehen die beiden Figuren einen Regenbogen. Gleich nach dieser Begegnung färbt Kiwa einen roten Stoff. In einem Restaurant zeigt die Kamera anstatt der beiden Figuren die auf den Tisch gestellten Blumen in einer Nahaufnahme. Während Takemura spricht, erscheinen gelbe Disteln, und als Kiwas Stimme zu hören ist, kommen purpurne Orchideen ins Bild, so als ob sich die Blumen miteinander unterhielten. Farbenprächtige Blumen werden in diesem Film oft als Signal verwendet, das auf den Grad des Verliebtseins verweist. Nachdem die beiden Protagonisten das Café verlassen haben, bleibt die Kamera auf einer Vase voller roter und weißer Rosen. Als sie im Zugrestaurant sitzen, sieht man aus Takemuras Perspektive wieder eine Orchidee, für ihn das Symbol der Weiblichkeit, in einer Vase an der Wand. Auf den Fensterscheiben erscheint Kiwas Spiegelbild, auf dem ein rotes Licht in der nächtlichen Finsternis vorbeiläuft, um ihre heimliche Liebe zu ihm zu verraten. Mit dem Motiv der roten Tauflieden, die der Biologe der

61 MIYAGAWA Kazuo: "Kyamera de nozoita shikisai eiga *Yoru no kawa*" in: ÔTA Yoneo (Hg.): *Hikari to kage no eiga shi*: 82.

Färbermeisterin unter dem Mikroskop zeigte, entwirft sie einen Kimono. So etabliert sich die Farbe Rot als Symbol der Liebe. Kiwa gesteht dem verheirateten Professor ihre Gefühle im rötlichen Gegenlicht einer Laterne in einem Gasthaus.⁶²

Auch auf die allmähliche Abkühlung der Beziehung wird mit Farbe angespielt. Takemuras Tochter, die Kiwa besucht, steht vor auf dem Balkon aufgehängten blauen Stoffen. Die Farbe untermalt ihre Unschuld, die das Gewissen der Liebhaberin ihres Vaters berührt. Als sie schwarze Stoffe färbt, kommt die Mitteilung über den Tod der lang erkrankten Ehefrau Takemuras. Der Witwer besucht die Färberei, in der grüne Stoffe hängen. Die Szene, in der Kiwa das Heiratsangebot des Professors ablehnt, ist durch Weiß charakterisiert. Im Zimmer der Gaststätte flattern weiße Gardinen. Kiwa trägt einen weißen Kimono und einen schwarz-grauen Gürtel mit weißem Blumenmuster in der Mitte, der ihre Entschlossenheit ausdrückt. Sie färbt dann blaue Stoffe, die einen Neubeginn versinnbildlichen. Am Ende des Films steht Kiwa am Balkon vor aufgehängten roten Stoffen, um die roten Fahnen der Maidemonstration durch die Altstadt ziehen zu sehen.⁶³

Miyagawas Beherrschung der Farbe läßt sich in den einzelnen, fein komponierten Szenen des Films betrachten. Im Kontrast zu den bunten Teilen wurde bei den Nachtszenen das Gegenlicht effektiv verwendet. Die für den Kameramann typische Plastizität des architektonischen Hintergrunds unterstützt die harmonische Komposition der Farben. Miyagawas Porträtkunst erinnert an das moderne Frauenporträt von Uemura Shôen, das eindruckliche Momente von Alltagshandlungen mit feinen Pinselstrichen und hellen Farben festhält. Auch in diesem Film sind übrigens stimmungsvolle Regenszenen zu sehen, die der Kyotoer als Eigenheit seiner Heimatstadt empfand.

Miyagawa selbst war mit seiner Arbeit in "Fluß der Nacht" nicht ganz zufrieden. Beim Besuch einer Ausstellung der realistischen Malerei von Yasui Sôtarô stellte er verzeifelt den Unterschied zwischen Malerei und Film fest. Im Film könne man nicht ausschließlich durch die Farbe die Aufmerksamkeit

62 Als Miyagawa ein japanisches Zimmer im oberen Stockwerk filmte, soll er die Höhe des Kamerablicks niedriger als im unteren Stockwerk eingestellt haben. WATANABE Hiroshi: *Eizô o horu*: 38. In "Fluß der Nacht", in dem oft das obere Stockwerk vorkommt, erscheint Miyagawas Technik transparent, und es wird eine erfrischende Offenheit des Raums auf der höheren Etage ausgedrückt.

63 Satô Tadao berichtet, daß Ozu Yasujirô die letzte Szene des Films kritisierte, weil sie seiner Meinung nach unromantisch wirkt. SATÔ Tadao: "Yoshimura kantoku sakuhin nijû yon sen" in: YOSHIMURA Kôzaburô u.a.: *Yoshimura Kôzaburô hito to saskuhin*: 203.

des Zuschauers erringen, da seine Augen automatisch der Bewegung folgten.⁶⁴ Diese Aussage erläutert seine Absicht in "Fluß der Nacht", die Farbe mit der Bewegung zu kombinieren. Die bunten Stoffe wurden oft im Arbeitsprozeß in Nahaufnahme gezeigt. Sowohl der von der Filmheldin getragene Kimono als auch die roten Fahnen der Demonstration zeigen sich in Bewegung. Miyagawas Bemühungen, das neue, unvollkommene Medium zu beherrschen, fallen dem Publikum in der Regel nicht auf. Trotzdem beeindruckt das aus heutiger Sicht ungewöhnlich gewagte Farbenspiel.

"Abschied in der Dämmerung" war Ozus dritter Farbfilm, den er mit Agfa-color drehte. Der Drehort befand sich in einem sonnigen Fischerdorf, so daß der Film einen hellen und kräftigen Farbton bekam. Einblick in die Dreharbeiten gewähren zwei berühmte Episoden über eine rote Kanne und eine grüne Flasche.⁶⁵

Markant für Ozus Farbfilme ist, daß im Bildvordergrund oft ein roter Gegenstand erscheint. Bei der Unterperspektive, die für den Regisseur typisch ist, wirkte dieses Objekt dominant. Miyagawa, der sich um eine ausgewogene Komposition und eine klare Raumperspektive bemühte und die Farbe Rot nicht mochte, überredete den Regisseur, eine rote Kanne aus einer Szene zu entfernen.⁶⁶ Trotz seiner unterschiedlichen Bildvorstellung scheint Miyagawa den Bildideen Ozus jedoch meistens gefolgt zu sein und sie noch unterstrichen zu haben. In der Tat sind viele überdimensional groß wirkende rote Gegenstände in diesem Film zu sehen. Die Eröffnungsszene – eine Flasche im Vordergrund und ein Leuchtturm im Hintergrund sind fast in der gleichen Größe zu sehen – könnte durch die Diskussion über die Bildkomposition zwischen Ozu und Miyagawa entstanden sein.

Eine besondere Schwierigkeit in der damaligen Farbfilmtechnik lag bei der Aufnahme durchsichtiger Gegenstände, deren Farbe nicht auf das Filmmaterial gebannt werden konnte. In einer Gasthausszene sollten zwei grüne Flaschen der japanischen Limonade *ramune* aufgenommen werden. Der erfinderische Kameramann klebte weißes Papier auf die im Film nicht gezeigte Seite der Flaschen, weshalb das Licht sie nicht durchleuchtete. Das heute nostalgisch

64 MIYAGAWA Kazuo: "Kyamera de nozoita shikisai eiga *Yoru no kawa*" in: ÔTA Yoneo (Hg.): *Hikari to kage no eiga shi*: 82.

65 Über die Episoden bei der Dreharbeit für "Ukikusa": WATANABE Hiroshi: *Eizô o horu*: 157–167.

66 Es handelt sich hierbei wahrscheinlich um die rote Kanne, die in einer Szene beim Friseur in der mittleren Bildebene zu sehen ist.

wirkende Dunkelgrün der *ramune*-Flaschen wurde dadurch exakt wiedergegeben. Ozu Yasujirō, der diese Technik bewunderte, zeigte die Flaschen von zwei verschiedenen Seiten, als ob er diesen einfachen, aber unverkennbaren Trick dem Publikum demonstrieren wollte.

Agfacolor-Filme zeichnen sich dadurch aus, daß sie die Komplementärfarben Rot und Grün klar darstellen. Um die roten Gegenstände zu akzentuieren, wurden die Innenräume der Hauptkulisse des Films wie die der Schiffsstation und des Theaters grün grundiert. Der individuelle Einsatz der beiden Farben in diesem Film ist bemerkenswert: Sie wurden wie die Jahreszeitenworte (*kigo*) im Haiku verwendet, um den "Sommer" zu bezeichnen. Rot sind die Streifen der Schwimmringe, Fächer, die Sommergürtel der Mädchen, Hahnenkamm-Blumen im Garten, Erdbeersirup im Eis-Dessert (*kaki gōri*), das Schriftzeichen "Eis" 氷 (*kōri*) auf der Fahne des Ladens, die Außenbemalung eines Bootes usw. Grün sind hingegen sommerliches Baumlaub, die Eismaschine, Sojabohnen (*edamame*), Kürbisflaschen, Räucherspiralen gegen Moskitos, ein Lampion an der Veranda, *ramune*-Flaschen usw. Die beiden kontrastreichen Farben reflektieren die Sonne des Hochsommers, der bald vorübergehen wird. Die scheinbar heitere Farbenwelt in diesem Film dient als Ausdruck für die kurzweilige Zusammenkunft einer Familie und deren Auflösung, die Ozu immer wieder thematisierte. Das Ambivalente in Ozus Filmen, traurige Geschichten in einer heiteren Landschaft spielen zu lassen, beeindruckte Miyagawa.⁶⁷

Sein Farbfilmexperiment bei "Bruder" von Ichikawa Kon führte dazu, daß er als ehemaliger Labortechniker das Verfahren des heute so genannten "Silbertons" erfand. Hierbei wurde ein Bestandteil des Silberhalogens in der Emulsion, der bei der Entwicklung des Films zerfallen soll, auf dem Farbfilmpositiv befestigt. Dadurch entstand ein sanft silbern leuchtender Grundton des Films, der eine dezente Farbigkeit erzeugt. Der Ausgangspunkt für das Experiment lag in Ichikawas Überlegung, Sepiafarben alter Photographien zu imitieren, um die nostalgische Atmosphäre der Taishō-Ära in der Vorlage von Kōda Aya nachzubilden. Miyagawa hielt Sepia nicht in jeder Szene des Films, in dem es um einen bitteren Familienkonflikt geht, für passend.⁶⁸ Ihm schien der Silberton geeigneter, um seine Erinnerung an das

67 WATANABE Hiroshi: *Eizō o horu*: 158.

68 Der autobiographische Roman von Kōda Aya behandelt die Konflikte ihrer Familie, vor allem das schlechte Verhältnis von ihr und ihrem Bruder zur Stiefmutter, der zweiten Frau des Schriftstellers Kōda Rohan.

Lebensgefühl der Taishô-Zeit zu repräsentieren. Bei den Dreharbeiten sprühte er auf die grünen Pflanzenblätter silberne Farbstoffe und erhielt damit den monochromen Grundton des Films. Die Innenräume wurden mit Mörtel und Ölflecken gründlich "historisiert". Durch die bis ins Detail kalkulierte Beleuchtung sollte die Art des Baumaterials erkennbar werden. Einerseits verwendete Miyagawa den gedämpften Grundton, um die Farbigkeit auf das Notwendigste zu reduzieren. Andererseits nutzte er den Silberton auch dafür, die starken Farben, die dramatische Funktionen tragen, zu akzentuieren.⁶⁹

Der Agfacolor-Film im Cinemascope-Format beginnt mit einer Szene auf einem verregneten Dammweg. Das bräunlich-silberne, neblige Bild, in dem es kräftig auf schwarze Regenschirme regnet, zeigt die hohe Kunst von Miyagawas "Tuschmalerei". Unter einem bildfüllenden schwarzen Papierschirm mit weißen Streifen erscheint die Protagonistin Gen mit einem karminfarbenen Kimono-Kragen, an einem glänzenden braunen Griff einen weiteren Schirm haltend. Der Dammweg bildet den zentralen Schauplatz des Silbertonfilms. In einer Frühlingsszene überdeckt das halb im Silber flimmernde Weiß der vollen Kirschblüte den dunkelgrünen Damm. An einem Herbstabend sitzen Gen und ihr jüngerer Bruder Hekirô am Rand des Weges in einer gelblichen Dämmerung mit dicken grauen Wolken. Die milde Gesichtsfarbe ihrer Porträts erscheint im Halbdunkel durch ein sanftes Licht erleuchtet. Im Kontrast zur Außenszene ist der Innenraum immer sehr dunkel dargestellt, um die bedrückende Atmosphäre in der unharmonischen Familie zu untermalen.

Bei dramatischen Momenten wird eine frische Farbe auf den dunklen Hintergrund aufgetragen. Vor der Szene, in der ein Mann um Gen wirbt, erscheinen bunte Mohnblumen im Bild. Bei einem Streit wirft Hekirô ein Tintenfaß nach seiner Schwester, so daß die Tatami-Matte rot befleckt wird. Die Schwester besucht ihren Bruder im Krankenhaus, wobei sie entsprechend seinem Wunsch eine Brautfrisur und einen rötlich violetten Kimono trägt. Vor dem Einschlafen binden die Geschwister ihre Hände mit einer langen, rosaroten Schleife aneinander, so daß der todkranke Bruder die Schwester wecken

69 Miyagawas Konzept für "Bruder": MIYAGAWA Kazuo: *Kyameraman ichidai*: 104–106. DERS: "Otôto no satsuei" 「おとうと」の撮影 in: ÔTA Yoneo (Hg.): *Hikari to kage no eiga shi*: 84–85, WATANABE Hiroshi, INOUE Akira 井上章, NAKAI Taeko 中井妙子: "Zadan kai: Kazoku o aisuru shigoto no oni" 座談会 家庭を愛する仕事の鬼 ebd.: (94–100) 97–99, WATANABE Hiroshi: *Eizô o horu. Satsuei kantoku Miyagawa Kazuo no seikai*: 256–257. Miyagawa plante, eine blaue Farbfassung von "Ugetsu monogatari" herzustellen, die auch seine Laborkenntnisse zur Geltung bringen sollte. YAMAGUCHI Takeshi (Hg.): *Eiga satsuei to wa nani ka*: 115.

kann, wenn er aufwacht. Miyagawa meint, daß Farben im Film viel eindrucksvoller als im Alltag wirken können. Mit den Farben in "Bruder" versuchte er, eine neue, bewußte Farbwahrnehmung beim Zuschauer auszulösen.⁷⁰

Miyagawas Konzept in diesem Film erinnert wiederum an "Lob des Schattens". Tanizaki weist auf die Tendenz der Ostasiaten hin, die Spuren der Zeit ästhetisch zu empfinden:

In China gibt es das Wort »Handglanz«, in Japan das Wort »nare« (Abgegriffensein; Anm. d. Übers.); beide meinen den Glanz, der entsteht, wenn eine Stelle von Menschenhänden während langer Zeit angefaßt, glattgescheuert wird und die Ausdünstungen allmählich ins Material eindringen. Es handelt sich also, anders gesagt, zweifelsohne um den Schweiß und Schmutz der Hände. [...] Jedenfalls läßt sich nicht leugnen, daß in dem, was wir als »Raffinement« schätzen, ein Element von Unreinlichkeit und mangelnder Hygiene steckt.⁷¹

Der Silberton, der die Atmosphäre der vergangenen Ära repräsentiert, läßt sich als Übertragung des "nare" auf das Filmmaterial verstehen. Der technisch gewandte Operateur ermöglichte, das Filmmaterial selbst zu historisieren, um den gedämpften Farbton der Vergangenheit herzustellen, der durch die Spuren der Zeit entstehen soll. Das bedeutet konkret auch die "Beschmutzung" der Innenräume im Film. Tanizaki hatte die medizinischen Einrichtungen nach westlichem Vorbild kritisiert, die hell und glänzend weiß ausgestattet seien und die Wahrnehmungspsychologie der einheimischen Patienten beeinträchtigten. Die dunkelbraune, antiquierte Innenausstattung des alten Krankenhauses in "Bruder" kann dagegen als eine Erfüllung der Wünsche Tanizakis gelten.

Auch seine Äußerung über die Farbigkeit im Nô-Theater stellt eine Parallele zu Miyagawas Farbkonzept dar:

Gewiß, auf den ersten Blick wirkt das Kabuki erotischer, prachtvoller; aber wenn wir von den früheren Verhältnissen einmal absehen, so gerät jene pompöse Farbigkeit auf der heutigen, nach westlicher Art beleuchteten Bühne recht bald ins Vulgäre, und man bekommt genug davon. Wenn das für die Kostüme gilt, so gilt es ebenso für die Schminkmaske: Man mag ein solches Gesicht für schön halten, aber es bleibt doch bis zuletzt etwas Zurechtgemachtes, und die Empfindung echter, natürlicher Schönheit fehlt. Der Nô-Spieler hingegen tritt mit bloßem Gesicht, Nacken und Händen in Erscheinung: der

70 YAMAGUCHI Takeshi (Hg.): *Eiga satsuei towa nani ka*:115.

71 TANIZAKI Junichirô: *Zenshû* 20: 527; DERS.: *Lob des Schattens*: 22–23.

Reiz der Gesichtszüge ist dem Betreffenden eigen und täuscht unsere Augen nicht.⁷²

Miyagawa schreibt in seinen Memoiren, daß sein Farbgefühl im dezenten Geschmack der Kyotoer Tradition und in der Ästhetik der japanischen Malerei wurzelt.⁷³ Über den erfolgreichen Farbfilm “Fluß der Nacht” äußerte er sich nicht sehr zufrieden. Bei der Kooperation mit Ozu hatte er sich dem Stil des Regisseurs anzupassen. Bezüglich des Farbfilms “Der Schlüssel” kommentiert er, daß er ihn lieber in Schwarzweiß gedreht hätte.⁷⁴ In “Bruder” konnte er seinen Anspruch verwirklichen, für den auch Tanizaki plädierte, die natürliche Farbigkeit der ästhetischen Tradition des Landes entsprechend in angemessener Dunkelheit zu filmen.

6. Zusammenfassung: *Der intermediale Kameramann und die traditionelle Ästhetik im Film*

In seiner Autobiographie definiert Miyagawa sein Arbeitsprinzip folgendermaßen: “Dem Film das Malerische, dem Bild Poesie und der Kamera Rhythmus (Musik)”.⁷⁵ Dieses Motto ist die Essenz seiner Kunst und Gabe. Er war ein intermedialer Kameramann, der die universalen Prinzipien verschiedener Kunstgattungen im Film zu transformieren vermochte. Durch diese Methode versuchte er, die Elemente einer Ästhetik systematisch in den Film zu übertragen, die seinen Zeitgenossen, etwa Tanizaki, als auch ihm selbst als traditionell galten.

Der zentrale Bezugspunkt seiner Kameraarbeit lag in der Malerei. Seine Filme in den fünfziger Jahren dokumentieren den Modernisierungsprozeß der bildenden Kunst Japans im Zeitraffer. “Rashômon” stellt eine Tuschmalerei dar, die mit einem dicken Pinsel dynamisch aufgetragen wurde. “Ugetsu monogatari” besteht aus einer langen Tuschbildrolle, welche die zeitliche Entwicklung des Lichts in fein abgestuften Grauwerten veranschaulicht, um das Filmische von dem malerischen Vorbild zu verselbständigen. “Der Vogt

72 TANIZAKI Junichirô: *Zenshû* 20: 540; DERS.: *Lob des Schattens*: 44.

73 MIYAGAWA Kazuo: *Kyameraman ichidai*: 195.

74 Miyagawas Kommentar über “Der Schlüssel”: CHIBA Nobuo: *Eiga to Tanizaki*: 258.

75 「フィルムに『絵』を、『画調』に詩を、カメラワークに『リズム (音楽)』を」, “Firumu ni ‘e’ o, ‘gachô’ ni shi o, kyamera wâku ni ‘rizumu’ o”, MIYAGAWA Kazuo: *Kyameraman ichidai*: 207.

San-shô” betont das Surrealistische der Tuschkmalerei, das sich mit der Darstellungsweise der Gegenwartskunst verbindet. “Eine Erzählung nach Chikamatsu” demonstriert die Vogelperspektive in der japanischen Malerei und Graphik sowie die Grauwerte der Tuschkmalerei zugleich. “Fluß der Nacht” erinnert an die dezente Farbigkeit und feine Linienführung des Farbholzschnitts der Edo-Zeit und des modernen Frauenporträts. Der Film stellt auch avantgardistische Ölgemälde und Mikroskopbilder als Bestandteile der zeitgenössischen, ästhetischen Seherlebnisse dar. Die Bildkomposition in “Brandstifter” und “Der Schlüssel” veranschaulicht die Verwandtschaft mit abstrakten Graphiken und Gemälden. “Abschied in der Dämmerung” greift mit frischer Farbgebung und geometrischer Linienführung auf die *ukiyo e* zurück. “Bruder” verwendet das Verfahren der Photographie, das Filmmaterial selbst zu verarbeiten, um die malerische Tradition mit der modernen Repräsentationstechnik zu verknüpfen und dadurch eine neue Ausdrucksweise zu gewinnen.

Auch Miyagawas Auseinandersetzung mit der Literatur spielte in seiner Arbeit eine entscheidende Rolle. In seinen Kommentaren und Filmen ist es unübersehbar, daß er immer eine vitale, visuelle Vorstellung von der literarischen Vorlage entwickelte. Der blendende Sonnenstrahl durch das schwarze Dickicht in “Rashômon” wurde als Image der geheimnisvollen Psyche der Protagonisten bei Akutagawa Ryûnosuke ausgewählt. Die vibrierende Kraftaufnahme erzeugte die beängstigende Stimmung der im Mittelalter spielenden Gespenstergeschichte von Ueda Akinari. Der harte Schwarzweiß-Kontrast in einer weiten, trostlosen Küstenlandschaft sollte den streng objektiven Stil Mori Ôgais repräsentieren. Der genächtlichen Himmel gestreute Goldstaub symbolisierte die Ästhetik des Untergangs bei Mishima Yukio. Das Spiel des Versteckens mit dem Objekt der Begierde innerhalb und außerhalb des Cinemascope-Bildes visualisiert die von Tanizaki Junichirô fügenartig entworfene Collage der Tagebücher zweier Eheleute. Der Silberton wurde speziell erfunden, um die sensible Schilderung einer Familientragödie der Taishô-Ära von Kôda Aya zu rekonstruieren.

Miyagawas Fähigkeit des “visuellen Lesens” ermöglichte eine tiefe Verinnerlichung der Lehre des Textes “Lob des Schattens” in seiner Lichtkunst. Durch seine Filme werden wir dazu aufgefordert, das Essay als Filmtheorie neu zu interpretieren. Anhand dessen gelang es Miyagawa, die traditionelle Ästhetik in seinen Werken zu archivieren und zugleich die Gestaltungsmöglichkeit der Kamera zu bereichern.

*Anhang: Filmographie*⁷⁶

1. 1935 “Ochiyos Schirm” お千代傘 (*Ochiyo gasa*), Ozaki Jun 尾崎純
2. 1935 “Wiegenlied des Bushû-Sturms” 子守唄武州嵐 (*Komori uta Bushû oroshi*), Miyata Mitsuzô 宮田味津三
3. 1935 “Wirbel des Krieges” 戦塵 (*Senjin*), Ogata Tomio 尾形十三男
4. 1936 “Lehre des einen Schwertes” 一刀流指南 (*Ittôryû shinan*), Ishibashi Seiichi 石橋精一
5. 1936 “Das Brautschule-Paradies” 極楽花嫁塾 (*Gokuraku hanayome juku*), Ogata Tomio
6. 1937 “Ochiyos Blütezeit” お千代年ごろ (*Ochiyo toshi goro*), Suganuma Kanji 菅沼完二
7. 1937 “Pilgerlied der Vergeltung” 恩讐巡礼歌 (*Onshû junrei ka*), Kunita Kyôji 久見田喬二
8. 1937 “Das Schwert des fliegenden Drachen” 飛竜の剣 (*Hiryû no ken*), Inagaki Hiroshi 稲垣浩
9. 1938 “Ginpei, der Gesetzlose” 無法者銀平 (*Muhô mono Ginpei*), Inagaki Hiroshi
10. 1938 “Kurama Tengu – Der Kakubei-Löwe” 鞍馬天狗 角兵衛獅子の巻 (*Kurama Tengu Kakubê jishi no maki*), Makino Masahiro マキノ正博
11. 1938 “Chronik der Karriere eines Herrschers” 出世太閤記 (*Shusse taikô ki*), Inagaki Hiroshi

⁷⁶ Die Filmographie basiert auf der Filmliste Miyagawas in: ÔTA Yoneo (Hg.): *Hikari to kage no eiga shi*: 126–159. Die vorhandenen deutschen Verleihstitel sind mit einem Asterisk gekennzeichnet.

12. 1938 “Schatten in der Finsternis” 闇の影法師 (*Yami no kagebôshi*), Inagaki Hiroshi
13. 1938 “Insekten in der Hölle” 地獄の蟲 (*Jigoku no mushi*), Inagaki Hiroshi
14. 1938 “Fantombild – Ôokas Plaudereien über Politik” 魔像 大岡政談 (*Mazô Ôoka seidan*), Inagaki Hiroshi
15. 1939 “Fantombild, eine Fortsetzung – Ibaraki Ukon” 続魔像 茨右近 (*Zoku Mazô Ibaraki Ukon*), Inagaki Hiroshi
16. 1939 “Kesa und Moritô” 袈裟と盛遠 (*Kesa to Moritô*), Makino Masahiro
17. 1939 “Dorfschule der Royalisten” 尊王村塾 (*Sonnô son juku*), Inagaki Hiroshi
18. 1939 “Braut im Gefängnis” 牢獄の花嫁 (*Rôgoku no hanayome*), Arai Ryôhei 荒井良平
19. 1939 “Braut im Gefängnis – Das Finale” 牢獄の花嫁 解決篇 (*Rôgoku no hanayome kaiketsu hen*), Arai Ryôhei
20. 1939 “Liederschlacht eines Ehepaars” 鴛鴦歌合戦 (*Oshidori uta gasen*), Makino Masahiro
21. 1940 “Miyamoto Musashi: Teil 1 – Die Pioniere” 宮本武蔵 第一部 草分の人々 (*Miyamoto Musashi dai ichi bu kusawake no hitobito*); “Miyamoto Musashi Teil 2 – Das Tor des Ruhms” 第二部 栄達の門 (*Dai ni bu eitatsu no mon*), Inagaki Hiroshi
22. 1940 “Miyamoto Musashi – Der Weg des Schwerts und des Geistes” 宮本武蔵 剣心一路 (*Miyamoto Musashi kenshin ichiro*), Inagaki Hiroshi
23. 1940 “Wind und Wolken über dem Schach-Tal: Teil 1” 風雲将棋谷 前篇 (*Fûun shôgi dani zenpen*), Arai Ryôhei
24. 1940 “Wind und Wolken über dem Schach-Tal: Teil 2” 風雲将棋谷 完結篇 (*Fûun shôgi dani kanketsu hen*), Arai Ryôhei

25. 1940 “Die göttliche Verwandlung der parfümierten Katze: Teil 1, Höllentor” 神変麝香猫 第一篇 地獄の門 (*Shinpen jakô byô dai ippen jigoku no mon*), Arai Ryôhei
26. 1941 “Die göttliche Verwandlung der parfümierten Katze: Teil 2” 神変麝香猫 解決篇 (*Shinpen jakô byô: kaiketsu hen*), Arai Ryôhei
27. 1941 “Kurama Tengu – Der Geheimbote aus Satsuma” 鞍馬天狗 薩摩の密使 (*Kurama tengu Satsuma no misshi*), Suganuma Kanji
28. 1942 “Die Geschichte der Entwicklung des Südlandes – Der Herrscher des Meers” 南方発展史 海の豪族 (*Nanpô hattatsu shi umi no gôzoku*), Arai Ryôhei
29. 1943 “Das Leben von Matsu, dem Gesetzlosen” 無法松の一生 (*Muhô Matsu no isshô*), Inagaki Hiroshi
30. 1944 “Das Ringfest” 土俵祭 (*Dohyô sai*), Marune Santarô 丸根賛太郎
31. 1944 “Die Frau mit Dolch” 小太刀を使ふ女 (*Kotachi o tsukau onna*) Marune Santarô
32. 1944 “Nun weht der Gotteswind” かくて神風は吹く (*Kakute kamikaze wa fuku*), Marune Santarô
33. 1945 “Das *Shuihu zhuan* des Ost-Meers” 東海水滸伝 (*Tôkai Suiko den*), Itô Daisuke 伊藤大輔, Inagaki Hiroshi
34. 1945 “Der letzte Widerstand gegen die Landesöffnung” 最後の攘夷党 (*Saigo no jôi tô*), Inagaki Hiroshi
35. 1946 “Die Frau, die die Tür öffnet” 扉を開く女 (*Tobira o hiraku onna*), Kimura Keigo 木村恵吾
36. 1946 “Der Mann, der die Handschuhe auszieht” 手袋を脱がす男 (*Tebukuro o nugasu otoko*), Mori Kazuo 森一生
37. 1946 “Lanzentanz an den 53 Stationen” 槍おどり五十三次 (*Yari odori gojûsan tsugi*), Mori Kazuo

38. 1947 “Das Theater eines Rowdys” 壮士劇場 (*Sôshi gekijô*), Inagaki Hiroshi
39. 1947 “Das Prosit des Dämon” 悪魔の乾杯 (*Akuma no kanpai*), Marune Santarô
40. 1948 “Die Kinder, die sich an den Händen halten” 手をつなぐ子等 (*Te o tsunagu kora*), Inagaki Hiroshi
41. 1948 “Fünf Geschichten liebender Frauen” 好色五人女 (*Kôshoku gonin onna*), Nobuchi Akira 野淵昶
42. 1948 “Die Frau, die die Männer verurteilt” 男を裁く女 (*Otoko o sabaku onna*), Sasaki Kô 佐々木康
43. 1948 “Das Abenteuer jener Nacht” その夜の冒険 (*Sono yo no bôken*), Yasuda Kimiyoshi 安田公義
44. 1948 “Straße mit schwarzen Wolken” 黒雲街道 (*Kokuun kaidô*), Matsuda Teiji 松田定次
45. 1949 “Die Konferenz der jungen Ehefrauen” 新妻会議 (*Niizumakaigi*), Chiba Taiki 千葉泰樹
46. 1949 “Gespensterzug” 幽霊列車 (*Yûrei ressha*), Nobuchi Akira
47. 1949 “Die Ölhölle zum Frauentöten” 女殺し油地獄 (*Onna goroshi abura no jigoku*), Nobuchi Akira
48. 1949 “Die Reise der Schlangenprinzessin” 蛇姫道中 (*Hebi hime dôchû*), Kimura Keigo
49. 1950 “Die Reise der Schlangenprinzessin: Teil 2” 続蛇姫道中 (*Zoku Hebi hime dôchû*), Kimura Keigo
50. 1950 “Berg und Fluß der Liebe” 愛の山河 (*Ai no sanga*), Koishi Eiichi 小石栄一
51. 1950 “Regen in Jôgashima” 城ヶ島の雨 (*Jôgashima no ame*), Tanaka Shigeo 田中重雄

52. 1950 “Rashômon – Das Lustwäldchen”* 羅生門 (*Rashômon*), Kurosawa Akira 黒澤明
53. 1951 “Der prunkvolle Mord” 絢爛たる殺人 (*Kenran taru satsujin*), Kato Bin 加戸敏
54. 1951 “Fräulein Oyû”* お遊さま (*Oyû sama*), Mizoguchi Kenji 溝口健二
55. 1951 “Duell auf dem Kreuzweg des Teufels” 逢魔が辻の決闘 (*Ôma ga tsuji no kettô*), Mori Kazuo
56. 1952 “Die Schwestern aus Nishijin” 西陣の姉妹 (*Nishijin no shimai*), Yoshimura Kôzaburô 吉村公三郎
57. 1952 “Der weiße Faden des Wasserfalls” 滝の白糸 (*Taki no shiraito*), Nobuchi Akira
58. 1952 “Die fliegende Sänfte” すっ飛び駕 (*Suttobi ga*), Makino Masahiro
59. 1953 “Tausend Kraniche” 千羽鶴 (*Senbazuru*), Yoshimura Kôzaburô
60. 1953 “Ugetsu monogatari – Erzählungen unter dem Regenmond”* 雨月物語 (*Ugetsu monogatari*), Mizoguchi Kenji
61. 1953 “Begierde” 慾望 (*Yokubô*), Yoshimura Kôzaburô
62. 1953 “Die Musiker von Gion”* 祇園囃子 (*Gion bayashi*), Mizoguchi Kenji
63. 1953 “Das Höllentor”* 地獄門 (*Jigoku mon*), Kinugasa Teinosuke 衣笠貞之助 (Mitarbeit als Kameramann des zweiten Drehteams)
64. 1954 “Der Vogt Sanshô”* 山椒大夫 (*Sanshô Dayû*), Mizoguchi Kenji
65. 1954 “Die Frau, von der man spricht”* 噂の女 (*Uwasa no onna*), Mizoguchi Kenji
66. 1954 “Eine Erzählung nach Chikamatsu”* 近松物語 (*Chikamatsu monogatari*), Mizoguchi Kenji

67. 1955 “Der zweite Sohn Krähe” 次男坊鴉 (*Jinanbô garasu*), Hirotsu Mitsuo 弘津三男
68. 1955 “Der Schönling, der die Welt beherrschen will” 天下を狙う美少年 (*Tenka o nerau bishônen*), Arai Ryôhei
69. 1955 “Die Geschichte des Tairaclans”* 新・平家物語 (*Shin Heike monogatari*), Mizoguchi Kenji
70. 1955 “Ich bin Tôkichirô” 俺は藤吉郎 (*Ore wa Tôkichirô*), Mori Kazuo
71. 1956 “Straße der Schande”* 赤線地帯 (*Akasen chitai*), Mizoguchi Kenji
72. 1956 “Fluß der Nacht” 夜の河 (*Yoru no kawa*), Yoshimura Kôzaburô
73. 1956 “Neue Geschichte des Tairaclans – Shizuka und Yoshitsune” 新平家物語 静と義経 (*Shin Heike monogatari – Shizuka to Yoshitsune*), Shima Kôji 島耕二
74. 1957 “Das Suzaku-Tor” 朱雀門 (*Suzaku mon*), Mori Kazuo
75. 1957 “Schmetterling der Nacht” 夜の蝶 (*Yoru no chô*), Yoshimura Kôzaburô
76. 1957 “Boss der Unterwelt” 冥土の顔役 (*Meido no kaoyaku*), Murayama Mitsuo 村山三男
77. 1958 “Der Stammbaum der Mondprinzessin” 月姫系図 (*Tsuki hime keizu*), Watanabe Minoru 渡部実
78. 1958 “Akadô Suzunosuke – Der dreiäugige Vogelmensch” 赤胴鈴之助 三つ目の鳥人 (*Akadô Suzunosuke – Mitsu me no chôjin*), Mori Kazuo
79. 1958 “Brandstifter” oder “Der Tempel zur Goldenen Halle”* 炎上 (*Enjô*), Ichikawa Kon 市川崑
80. 1958 “Gesandte der Glücksgöttin” 弁天小僧 (*Benten kozô*), Itô Daisuke

81. 1959 “Eine Frau und ein Seeräuber” 女と海賊 (*Onna to kaizoku*), Itô Daisuke
82. 1959 “Der Schlüssel” 鍵 (*Kagi*), Ichikawa Kon
83. 1959 “Abschied in der Dämmerung” 浮草 (*Ukikusa*), Ozu Yasujirô 小津安二郎
84. 1960 “Die Geschichte einer Frau, Teil III: Eine Frau, die ihre Liebe vergessen hat” 女経 第三話 恋を忘れていた女 (*Jokei, dai san wa, koi o wasurete ita onna*), Masumura Yasuzô 増村保造 / Ichikawa Kon
85. 1960 “Bonchi, der verlorene Sohn” ぼんち (*Bonchi*), Ichikawa Kon
86. 1960 “Yosaburô, der sich schneiden läßt” 切れ与三郎 (*Kirare Yosaburô*), Itô Daisuke
87. 1960 “Bruder” おとうと (*Otôto*), Ichikawa Kon
88. 1961 “Das heiratsfähige Alter” 婚期 (*Konki*), Yoshimura Kôzaburô
89. 1961 “Jôjimbô – Der Leibwächter” 用心棒 (*Jôjinbô*), Kurosawa Akira
90. 1961 “Kutsukake Tokijirô” 杳掛時次郎 (*Kutsukake Tokijirô*), Ikehiro Kazuo 池広一夫
91. 1961 “Schlechter Ruf” 悪名 (*Akumei*), Tanaka Tokuzô 田中徳三
92. 1961 “Schlechter Ruf: Teil 2” 続悪名 (*Zoku Akumei*), Tanaka Tokuzô
93. 1962 “Die Vernichtung” 破戒 (*Hakai*), Ichikawa Kon
94. 1963 “Schlechter Ruf zum Dritten” 第三の悪名 (*Dai san no akumei*), Tanaka Tokuzô
95. 1963 “Die weibliche Linie” 女系家族 (*Jokei kazoku*), Misumi Kenji 三隅研次
96. 1963 “Die Geschichte eines einfachen Soldaten” 雑兵物語 (雑兵物語 *Zôhyô monogatari*), Ikehiro Kazuo

97. 1963 “Die Bambuspuppe aus Chikuzen” 越前竹人形 (*Chikuzen take ningyô*), Yoshimura Kôzaburô
98. 1964 “Der blinde Ichi mit dem Kopf für tausend Ryô” 座頭市千両首 (*Zatô Ichi sen ryô kubi*), Ikehiro Kazuo
99. 1964 “Die Geschichte eines Zielstrebigen – Tanz des Geldes” ど根性物語 銭の踊り (*Do konjô monogatari – Zeni no odori*), Ichikawa Kon
100. 1964 “Die Legende des Würfelspiels in Suruga – Das krachende Geschützfeuer” 駿河遊侠伝 破れ鉄火 (*Suruga yûkyô den – Yabure tekka*), Tanaka Tokuzô
101. 1965 “Der rote Wurfstern” 赤い手裏剣 (*Akai shuriken*), Tanaka Tokuzô
102. 1965 “Olympiade”* 東京オリンピック (*Tôkyô orinpikku*), Ichikawa Kon
103. 1965 “Das Banner des schlechten Rufs” 悪名幟 (*Akumei nobori*), Tanaka Tokuzô
104. 1965 “Der unschlagbar schlechte Ruf” 悪名無敵 (*Akumei muteki*), Tanaka Tokuzô
105. 1966 “Die Tätowierung” 刺青 (*Shisei*), Masumura Yasuzô
106. 1966 “Kirschblüte des schlechten Rufs” 悪名桜 (*Akumei sakura*), Tanaka Tokuzô
107. 1966 “Ich höre das Lied des blinden Ichi” 座頭市の歌が聞える (*Zatô Ichi no uta ga kikoeru*), Tanaka Tokuzô
108. 1966 “Der kleine Flüchtling” 小さい逃亡者 (*Chiisai tôbô sha*), Kinugasa Teinosuke
109. 1967 “Ein Killer” ある殺し屋 (*Aru koroshi ya*), Mori Kazuo
110. 1967 “Gefängnisausbruch des blinden Ichi” 座頭市牢破り (*Zatô Ichi rô yaburi*), Yamamoto Satsuo 山本薩夫

111. 1967 “Die Schlüssel eines Killers” ある殺し屋の鍵 (*Aru koroshiya no kagi*), Mori Kazuo
112. 1968 “Die zur Beerdigung Beauftragten” とむらい師たち (*Tomurai shi tachi*), Misumi Kenji
113. 1968 “Der Bannbrief der Kampfkunstschule Kôdô kan” 講道館破門状 (*Kôdô kan hamon jô*), Inoue Akira 井上昭
114. 1968 “Der Fehdebrief des blinden Ichi” 座頭市果し状 (*Zatô Ichi hatashi jô*), Yasuda Kimiyoshi
115. 1969 “48 Stunden nach der Entlassung aus dem Gefängnis” 出獄四十八時間 (*Shutsugoku yonjû hachi jikan*), Mori Kazuo
116. 1969 “Töte den Killer” 殺し屋をバラせ (*Koroshiya o barase*), Ikehiro Kazuo
117. 1969 “Das Haus, in dem ein Teufel wohnt” 鬼の棲む館 (*Oni no sumu yakata*), Misumi Kenji
118. 1969 “Magoichi, der Hastige” 尻啖え孫市 (*Shiri kue Magoichi*), Misumi Kenji
119. 1970 “Der blinde Ichi und ein Leibwächter” 座頭市と用心棒 (*Zatô Ichi to yôjinbô*), Okamoto Kihachi 岡本喜八
120. 1970 “Der blinde Ichi – Gewalttat beim Feuerfest” 座頭市あばれ火祭り (*Zatô Ichi abare himatsuri*), Misumi Kenji
121. 1971 “Das Schweigen – Silence” 沈黙 SILENCE (*Chinmoku – Silence*), Shinoda Masahiro 篠田正浩
122. 1972 “Der obdachlose Kindergott Jôkichi – Der Fangzahn zersplittert” 無宿人御子神の丈吉 牙は引き裂いた (*Mushuku nin miko jin no Jôkichi – Kiba wa hikisaita*), Ikehiro Kazuo
123. 1972 “Der obdachlose Kindergott Jôkichi – Die Vergangenheit trug der Flußwind fort” 無宿人御子神の丈吉 川風に過去は流れた (*Mushuku nin miko jin no Jôkichi – Kawakaze ni kako wa nagareta*), Ikehiro Kazuo

124. 1972 “Der Wolf mit dem Kind – Gefühl des Vaters, Gefühl des Kindes”
子連れ狼 親の心子の心 (*Kozure ôkami – Oya no kokoro ko no kokoro*), Saitô Takeichi 斎藤武市
125. 1973 “Der Fangzahn des Detektivs – Die Höllenqual des Messerkillers
Hanzô” 御用牙 かみそり半蔵地獄責め (*Goyôkiba – Kamisori Hanzô jigoku zeme*), Masumura Yasuzô
126. 1974 “Schlechter Ruf – Gebietsverletzung” 悪名 縄張荒らし (*Akumei – Nawabari arashi*), Masumura Yasuzô
127. 1976 “Die Hexe” 妖婆 (*Yôba*), Imai Tadashi 今井正
128. 1977 “Orin, die blinde Shamisenspielerin” はなれ警女おりん (*Hanare goze Orin*), Shinoda Masahiro
129. 1980 “Kagemusha – Der Schatten des Kriegers”* 影武者 (*Kagemusha*), Kurosawa Akira (Mitarbeit)
130. 1981 “Die Insel der bösen Geister” 悪霊島 (*Akuryô tô*), Shinoda Masahiro
131. 1981 “Doppelselbstmord in Sonezaki”* 曾根崎心中 (*Sonezaki shinjû*), Kurisaki Midori 栗崎碧
132. 1984 “MacArthurs Kinder”* 瀬戸内少年野球団 (*Setouchi shônensakyû dan*), Shinoda Masahiro
133. 1985 “Allusion – Die Geschichte der Reinkarnation” ALLUSION～
転生譚 (*Allusion – Tensei tan*), Shinoda Masahiro (Mitarbeit)
134. 1986 “Gonza – Der Lanzenkämpfer”* 近松門左衛門 鑓の権三 (*Chikamatsu Monzaemon – Yari no Gonza*), Shinoda Masahiro
135. 1989 “Die Tänzerin”* 舞姫 (*Maihime*), Shinoda Masahiro (Aufnahme des japanischen Teils)
136. 1990 “Die Straße der Beschäftigungslosen” 浪人街 (*Rôningai*), Kuroki Kazuo 黒木和雄 (Mitarbeit)