Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 50 (2008)
Heft: 294

Artikel: "Spüren lassen, was Leben ist" : Geschichten und Bilder des Yasujiro Ozu

Autor: Grob, Norbert / Prinzler, Hans Helmut

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-863958

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

1

‹SPÜREN LASSEN, WAS LEBEN IST›

Geschichten und Bilder des Yasujiro Ozu

«The great directors are those who make new ways, new trends, new styles.»

Carl Theodor Dreyer

Yasujiro Ozu ist der Zen-Künstler unter den klassischen Kino-Autoren, ein Visionär des Lakonischen, ein Cineast der Gelassenheit und Ruhe. Vielleicht sind seine Filme deshalb in so besonderem Masse Lehrstücke des Reichtums und der tiefen Ausdruckskraft des Minimalistischen.

Jedes Bild, jede Szene, jeder Akt, jeder Film von Ozu ist auf einen Blick erkennbar, sie sind durchdrungen von einer unverwechselbaren Haltung zur Welt und zu den Menschen. So bleibt stets transparent, was sein Knüpfwerk auszeichnet: eine nüchterne Perspektive. Eine klare Sichtweise. Ein Faible für gestaffelte Räume. Eine Neigung zu doppelter Rahmung: zu verschiebbaren Trennwänden, zuTüren, Fenstern, offenen Fluren, die um die Figuren im gewählten Bildrahmen einen weiteren Rahmen fügen. Ein Verständnis für fehlerhaftes Tun und Verhalten, auch für Streit und Irrtum. Eine Vorliebe für entdramatisiertes Geschehen, in dem beschädigte (aber nie charakterlose oder schäbige) Teile einer Familie widerstreitend zu Harmonie finden, zu neuen Arrangements. Eine Atmosphäre der Wehmut und der Einsicht in den notwendigen Lauf der Dinge. Eine Achtung vor dem Beiläufigen, Ephemeren, Flüchtigen. Ozu habe so, das wird immer wieder betont, das Genre des *shomin geki* neu belebt, das Genre über den Alltag «kleinbürgerlicher Menschen», das in den zwanziger Jahren von Yasujiro Shimazu begründet und (zusammen mit Ozu) von Heinosuke Gosho und Mikio Naruse weiter gepflegt wurde.

Nahezu alle Texte über Ozus Werk verweisen auf die Elemente der Reduktion. Schon 1963 schrieb Ulrich Gregor, «seine Kunst» sei «durch eine äusserste Zurückhaltung im Gebrauch der filmischen Mittel charakterisiert.» In der Vorliebe «für wenige, immer wiederkehrende Perspektiven» spreche «sich sowohl der begrenzte Lebenshorizont der Personen aus, ihr geduldiger Stoizismus, wie auch Ozus kontemplative, streng beobachtende, auf jede dramatische Intervention verzichtende Einstellung zu ihnen.»[1] Für Helmut Färber sind die Filme «still, klar, gleichmässig, leidenschaftslos. Nicht Symbole, sondern Zeichen. Meditation.» Ozu habe «seine Themen wie seine filmische Sprache ungewöhnlich streng konzentriert, mit einer nahezu asketischen und zugleich wunderbar freien Bewusstheit.»[2] Harry Tomicek sah dieses Reduzierte allerdings als Folge intensiver Formung: «Kontrolle über alle filmischen Schritte bei gleichzeitiger Beschränkung der Mittel auf ihr Minimum – Ozus Werke erstrahlen ab 1949 im Glanz makelloser Einfachheit und Natürlichkeit, die in Wahrheit auf beispielloser Stilisierung beruhen.»[3]

2

Paul Schrader hat diese schöne Anstrengung zur Reduktion in Verbindung zur japanischen Zen-Kultur gestellt. Ozu habe «ebenso wie die traditionellen Zen-Künstler die Stille und die Leere» inszeniert, sie seien «aktive Elemente» in seinen Filmen. «Charaktere reagieren auf sie, als wären es hörbare Geräusche und berührbare Objekte.» Und Frieda Grafe betonte vor allem das besondere Verständnis von Authentizität: «In den letzten fünfundzwanzig Jahren seiner Karriere brauchte Ozu in seinen Filmen weder Schwenk noch Überblendung. Das seien künstliche Mittel, Mogeleien. Damit meint er, dass sie Natürlichkeit simulieren, das Gemachte nicht genügend zur Schau stellen, den Arbeitsprozess verdecken, dass das Zeichen fürs Unbelebte vergessen wird.»[4] Wim Wenders schliesslich variierte für die Encyclopaedia Britannica eine Passage aus seinem Film TOKYO-GA: «Mit einer extremen Ökonomie der Mittel, unter Reduktion auf die Grundelemente der kinematographischen Sprache (ein Objektiv, keine Kamerabewegungen) erzählen Ozus Filme immer wieder dieselbe einfache Geschichte, mit der immergleichen Gruppe von Figuren, fast immer an ein und demselben Ort: Tokio.»[5]

GESCHICHTEN

Es passiere so gut wie nichts Dramatisches in Ozus Filmen, das ist wieder und wieder zu lesen und zu hören. Wichtig seien allein Alltagsereignisse: einen Ausflug machen, eine Reise antreten, eine Heirat arrangieren, gemeinsam essen, Drinks nehmen (bei Ozu wird viel getafelt und gebechert), Probleme besprechen, sterben. Extrem reduziert sind die Geschichten in diesen Filmen, die weniger erzählt denn in längeren Episoden präsentiert werden. Fast ausschliesslich gibt es Geschichten aus der Familie: über Probleme zwischen Eltern und Kindern (ICH WURDE GEBOREN, ABER ... / UMARETE WA MITA KEREDO, ES WAR EINMAL EIN VATER / CHICHI ARIKI, SPÄTER FRÜHLING / BANSHUN, DIE REISE NACH TOKIO / TOKYO MONOGATARI, GUTEN MORGEN / OHAYO), über den Ärger mit einer Tochter nach dem Tod des Vaters, aus dem ein Bruder alle erlöst (in DIE GESCHWISTER TODA / TODAKE NO KYODAI), über Schwierigkeiten vor der Heirat, mal mit der gesamten Familie (FRÜHSOMMER / BAKUSHU), mal mit dem Vater (SPÄTER FRÜHLING), mal mit der Mutter (SPÄTHERBST / AKIBIYORI); über die Eigenmächtigkeiten der Töchter, die nicht mehr bereit sind, den alten Konventionen zu folgen, mal verweigern sie das elterliche Arrangement (FRÜHER FRÜHLING / SOSHUN), mal folgen sie einfach dem eigenen Gefühl (SOMMERBLÜTEN / HIGANBANA, DER HERBST DER FAMILIE KOHAYAGAWA / KOHAYAGAWAKE NO AKI). Auch ein zentrales Motiv: Was passiert, wenn der Vater oder die Mutter stirbt? Nach einer kurzen Trauer geht das Leben weiter (DIE REISE NACH TOKIO, DER HERBST DER FAMILIE KOHAYAGAWA).

1 SPÄTER FRÜHLING / BANSHUN (1949)
2 EIN HUHN IM WIND / KAZE NO NAKA NO MENDORI (1948)
3 SPÄTHERBST / AKIBIYORI (1960)

Ozus Filme zeigen die Wandlung der Personen nie als Folge von plötzlicher Erkenntnis, sondern von aufdämmernder Einsicht. In ICH WURDE GEBOREN, ABER ... (1932) löst das devote Verhalten eines Vaters gegenüber seinem Chef eine Familienkrise aus; seine Söhne verweigern ihm den Respekt, bis sie am Ende begreifen, dass es eine Ordnung jenseits der häuslichen Welt gibt.

In FLÜCHTIGE VERSUCHUNG / DEKIGOKORO (1933) geht es um Spannungen zwischen einem Vater und seinem Sohn, der noch die Schule besucht, aber dennoch «genuinely smarter and more mature»[6] wirkt und damit häufig für Ausgleich und Entspannung sorgt; einmal fragt der Junge seinen Vater, warum eine Hand eigentlich fünf Finger habe. Die Antwort: «Wenn sie nur vier hätte, passte sie nicht in einen Handschuh!»

In den AUFZEICHNUNGEN EINES MIETKASERNENBEWOHNERS / NAGAYA SHINSHIROKU (1947) lernt eine egomanische Frau, einen kleinen Jungen zu lieben, der ihr als Pflegekind anvertraut wird.

EIN HUHN IM WIND / KAZE NO NAKA NO MENDORI (1948) – ein vergleichsweise dramatischer Film – erzählt von der Heimkehr eines Ehemanns aus dem Krieg: Seine Frau gesteht ihm, dass sie sich prostituieren musste, um die Arztkosten für das erkrankte Kind bezahlen zu können. Der Mann dreht durch, stürzt sie die Treppe hinunter und begreift nur langsam die Leidensgeschichte seiner Frau.

SPÄTER FRÜHLING (1949) erzählt von einer erwachsenen Tochter, die seit Jahren bei ihrem Vater lebt und sich, als er sie zur Heirat drängt, nur unter Mühen von ihm lösen kann. Als sie dann doch ihren Weg geht, nimmt sie den Abschied als Moment einer innigeren Erfahrung.

In FRÜHSOMMER (1951) entscheidet sich eine junge Frau, einen Witwer mit Kind aus der Nachbarschaft zu heiraten, was ihre Familie anfangs heftig missbilligt, schliesslich aber doch akzeptiert, nicht aus Einsicht, eher aus Hinnahme.

In WIE DER GESCHMACK VON REIS MIT GRÜNEM TEE / OCHAZUKE NO AJI (1952) lebt ein Ehepaar seit langem in Krach und Streit. Er bevorzugt das einfache, arbeitsame Leben, sie den Luxus und Müssiggang. Ihre Maxime hält sie ihm ungeniert vor: sie sei es gewohnt, nur erster Klasse zu leben. Vor der endgültigen Trennung bittet er sie mit Nachdruck um ein einfaches Essen. Sie akzeptiert nach einem Augenblick der Besinnung, in dem in ihr das ganze Leben vorbeizurollen scheint – und teilt mit ihm den Reis.

Und in DIE REISE NACH TOKIO (1953) macht sich ein älteres Ehepaar auf, ein letztes Mal die Kinder im entfernten Tokio zu sehen. Doch sie müssen erkennen, dass ihre Kinder inzwischen ihr eigenes Leben leben, in dem sie keinen Platz mehr haben. Der Vater nimmt dies gelassen hin, die Mutter verstört es. Sie überlebt die Aufregungen der Reise nicht. Auf der Terrasse am Mor-

1

gen nach ihrem Tod redet er mit ihr, als wäre sie noch da: «Das war ein wunderbarer Sonnenaufgang, ich glaube, wir werden wieder einen heissen Tag haben.»

SOMMERBLÜTEN (1958) handelt von einem Vater, der unbedingt verhindern will, dass eine seiner Töchter eine Liebesheirat eingeht. Am Ende überzeugen ihn seine Frau, deren Freundin und seine Tochter, dass er begreifen muss, dass die Zeiten sich geändert haben.

In ABSCHIED IN DER DÄMMERUNG / UKIGUSA (1959) steht eine Schauspieltruppe im Zentrum, die in einer kleinen Hafenstadt auftreten will, dort aber nur auf Gleichgültigkeit stösst, so dass der Auftritt zum Fiasko gerät; was aber nicht allzu wichtig ist, da der Leiter der Truppe mehr an einer früheren Geliebten und an dem gemeinsamen Sohn interessiert ist, bis es ihn mit seiner neuen, streitlustigen Geliebten weiterzieht in die nächste Stadt.

Und EIN HERBSTNACHMITTAG / SAMMA NO AJI (1962) erzählt von einer jungen Frau, die sich erst spät zur Heirat entschliesst, dann aber erfahren muss, dass der Mann, den sie liebt, bereits einer anderen versprochen ist. So nimmt sie am Ende einen anderen und fügt sich dem Wunsch ihres Vaters. Wobei, darauf hat Tom Milne hingewiesen, Ozu den Moment ihrer Entscheidung in einer für ihn ungewöhnlichen Schnitttechnik zuspitzt, um «eine dynamische Beziehung» zu schaffen, «durch die der emotionale Inhalt jeder Aufnahme getrennt bestehen bleiben kann und, Aufnahme nach Aufnahme, Szene nach Szene, darauf warten kann, ihren Platz im Gesamtmuster zu finden.»[7]

Lakonie dominiert Ozus Filme, wie bereits erwähnt: innere Ruhe und grosse Einfachheit. Diese Vorliebe für das Äusserste an Einschränkung spiegelt für Donald Richie einen «Blickpunkt in Ruhe» wider, der «zwar ein nur sehr eingeschränktes Blickfeld beherrscht, dieses aber völlig» – vergleichbar dem Zuschauer beim Nô-Spiel oder dem Geniesser der Tee-Zeremonie.[8] Die Welt bei Ozu ist geprägt von einer gelassenen Stimmung, die erfüllt ist von der Tristesse, wie man sie aus den japanischen Haikus kennt – wenn in einem kurzen Moment die Welt angenommen wird, wie sie ist. Auch Ozus Filme zielen in ihrem innersten Kern auf poetische Atmosphäre – auf Harmonie, Achtung, Reinheit, Anmut: «Wabi. Harmonie von Farbe, Form, Licht, Berührung und Bewegung; Achtung vor dem Gast, vor sich selbst, vor der Natur; Reinheit der Seele, Reinheit des Raumes, Reinheit der Welt; Anmut des Menschen, Anmut der Natur.»[9]

FIGUREN

Ozus Filme sind voller Menschen, die lächelnd durchs Leben gehen: freundlich, diskret und aufmerksam, vor allem Väter, Töchter, Grossmütter. Ozus Figuren laden uns nicht zur Identifikation ein. Für die Zuschauer lenken sie nicht durch die Welt,

1 FRÜHSOMMER / BAKUSHU (1951)
2 WIE DER GESCHMACK VON REIS MIT GRÜNEM TEE / OCHAZUKE NO AJI (1952)

2

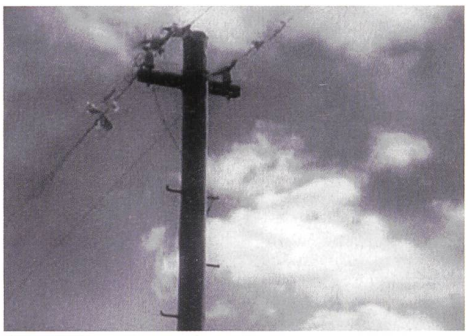
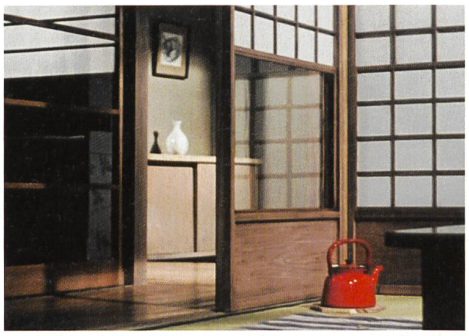
um diese besser zu verstehen, sondern fordern dazu auf, sich mit ihnen in ihren Zustand zu versenken, um ihre Geheimnisse, ihr Freud und Leid im Innersten zu begreifen.

Andererseits stehen die Figuren auch für Menschen, die in eine Krise, in eine Konfliktsituation geraten, sie im Laufe der Geschichte aber mit grosser Ruhe und Gelassenheit bewältigen. Ein Gefühl von Resignation und Traurigkeit beherrscht sie, eine Aura von elegischer Stille und leiser Melancholie. Er habe stets, so Ozu, «die Leute spüren lassen» wollen, «was Leben ist, ohne dramatische Höhen und Tiefen nachzuziehen.»

Alle seine Figuren verweisen auf Panoramen des Alltags: auf das Universum der Rituale zwischen Ehepaaren, zwischen Vater und Tochter, zwischen Geschwistern. Es wird viel gestritten, viel geredet, auch viel gelacht, am Ende aber ist akzeptiert, was nicht zu ändern war. Oft gibt es dann den kurzen Augenblick, in dem eine knappe Geste zusammenfällt mit dem positiven Gefühl für den Stand der Dinge.

Die Täuschungen der äusseren Welt sind überwunden, die innere Stimme mahnt zu Disziplin und Gleichmut. Eine untreue Frau ist zu ihrem Mann zurückgekehrt – und teilt mit ihm ein einfaches Mahl (in WIE DER GESCHMACK VON REIS MIT GRÜNEM TEE). Ein Vater hat endlich seine Tochter verheiratet – und schält sich danach voller Lust einen Apfel (in SPÄTER FRÜHLING). Ein alter Mann trauert um seine verstorbene Frau – und freut sich am nächsten Morgen über den Sonnenaufgang (in DIE REISE NACH TOKIO). Ein Vater wird betrauert, auch mit einem nachhaltigen Blick auf den Schornstein des Krematoriums, aus dem dunkler Rauch aufsteigt, dann aber entscheiden zwei seiner Töchter, ihr Leben nun selbständig zu bestimmen, die eine wird nicht mehr heiraten, die andere dem Mann ihrer Wahl folgen (in DER HERBST DER FAMILIE KOHAYAGAWA).

Andererseits gibt es, Ozu begann seine Karriere als Regisseur von Burlesken und Komödien, immer auch eine Wendung vom Tragischen ins Komische. Etwa wenn der Waisenjunge in AUFZEICHNUNGEN EINES MIETSKASERNENBEWOHNERS entdeckt, dass er ins Bett gemacht hat, und verzweifelt versucht, mit einem Fächer die Nässe zu trocknen. Oder wenn in DER HERBST DER FAMILIE KOHAYAGAWA der alte Chef von einem Angestellten seines Schwiegersohns verfolgt wird, um herauszufinden, wo er denn seine Tage verbringe, und der Alte die Situation umkehrt, indem er – nachdem er sich kurz versteckt hat – nun den Jungen verfolgt, ihn anruft und zu einem Getränk bittet. «Komik» werde, so Gertrud Koch, nicht «durch soziale Situationen heraufbeschworen, sondern als Typage, als menschliche Eigenheit bestimmter Figuren bestimmt: im Lachen über die Abweichung wird die Ordnung wiederhergestellt, nicht in Zweifel gezogen.»[10]

SCHAUPLÄTZE

Die Suche nach dem passenden Schauplatz für seine Szenen war Ozu so wichtig wie das Schreiben und das Drehen. Er war bekannt dafür, dass er tagelang durch Tokio ziehen konnte, um den Ort zu finden, der ihm vorschwebte. Er setzte auf Authentizität seiner Schauplätze, deshalb auch sein Sinn für geographische Details. Er ging noch voller Frische vorweg, hiess es, während seinen Assistenten längst die Füsse schmerzten.

Ozus Bilder, so Helmut Färber, seien «nicht denkbar ohne die japanische Architektur. Ihre rechtwinkligen, flächenhaften Holzgerüste und -rahmen, fast immer bildparallel gesehen, entfernen jegliche Zufälligkeit. Ihrer Ordnung sind die Personen einbeschrieben, genau frontal, oder genau im Profil.»[2]

Signifikant auch: die unbewohnten Landschaften, die leeren Räume, die durch Trennwände verstellten Zimmer, die für sich stehen – und doch erst in der Verbindung zu den Geschehnissen um sie herum zum Leben erwachen. Die leeren Flure in SPÄTER FRÜHLING oder DIE REISE NACH TOKIO sorgen für Ruhe im Fluss der Ereignisse und intensivieren zugleich den Nachklang, der vom Verhalten der Personen ausstrahlt. Ozus «leere Bilder» wirken im Grunde als Entsprechung der berühmten *leeren Spiegel* in der Zen-Philosophie: wie die Spiegel, in denen nichts ist, die nichts widerspiegeln, in denen nichts widergespiegelt werden kann.

Andererseits gibt es die wunderbare Szene in SPÄTER FRÜHLING, in der die Tochter, als Braut gekleidet, von ihrem Vater Abschied nimmt: «Noriko sitzt auf einem Hocker vor dem Spiegel und der Blick des vor ihr stehenden Vaters und der Tochter begegnen sich direkt im Spiegel. Sie halten diesen Blick an, und sie halten ihn gegenseitig aus. Sie schauen einander über den Spiegel in die Augen. Sie erkennt ganz unmittelbar seine Freude, sieht, wie stolz er auf sie ist und dass er unter dieser Freude an diesem Tag auch trauert. Nun sinkt Noriko in den Zen-Sitz und dankt dem Vater für alles, was er für sie getan hat. Sie begreift nach dem Blick durch den Spiegel, dass er sie weggibt, weil er sie liebt.»[11]

Innenräume bei Ozu: das sind die Häuser und Wohnungen der Familien mit Küche, Essraum, Treppe und Schlafraum, das sind die Büros der Angestellten, die Bars, in denen bis zum Umfallen getrunken wird, die Klassenzimmer in den Schulen, in denen Kinder auf das Leben vorbereitet werden, auch die Theater, in denen die Schauspieler Kabuki zelebrieren. Aussenräume: das sind die Strassen, die Bahnsteige, die Anlegestellen und Strände am Wasser, die Hügel, auf denen die Kinder spielen. Wenn Entfernungen zurückzulegen sind, dann nimmt man die Eisenbahn; private Autos sind Luxus.

1 ABSCHIED IN DER DÄMMERUNG / UKIGUSA (1959)

1

BILDER

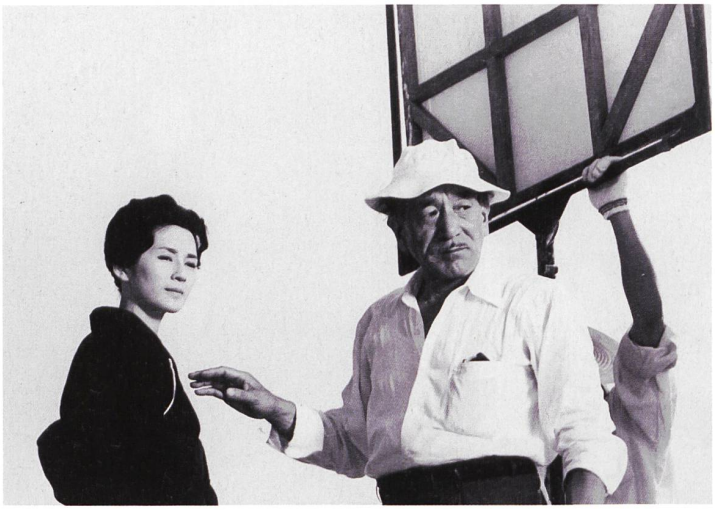
Ohne Zweifel stehen bei Ozu die Figuren im Zentrum, ihre langsamen Entwicklungen werden in Distanz vollzogen, damit auch die kleinen Nuancen wahrzunehmen sind.

Aber es gibt die Zwischenbilder: beiläufige Blicke in die Welt, die nachklingen lassen, was zwischen den Menschen geschieht, und gleichzeitig auf einen offenen Raum jenseits davon verweisen. Ein Strommast mit Vögeln auf den Drähten, darüber zwei helle Wolken (in ICH WURDE GEBOREN, ABER ...). Ein hoher, metallener Wasserturm, vor dem auf einer Leine Wäsche im Wind flattert (in FLÜCHTIGE VERSUCHUNG). Ein Gasometer, um den herum sich kleine, verwohnte Holzhäuser gruppieren (in EIN HUHN IM WIND). Eine Uhr im Hintergrund, die vier schlägt, in einem Raum, der gerade von zwei Frauen verlassen wurde (in SPÄTER FRÜHLING). Ein Flugzeug am weiten Himmel, das davonfliegt, in der rechten oberen Ecke des Bildes (in WIE DER GESCHMACK VON REIS MIT GRÜNEM TEE). Zwei Fahrräder auf einer Düne, darüber Wolken am Himmel (in SPÄTER FRÜHLING). Ein Zug, der langsam dahingleitet, danach der Fluss vor einem bewaldeten Berg und ein Schiff, das auf dem Fluss entlangtuckert (in DIE REISE NACH TOKIO). Der rote Teekessel, wieder und wieder, dazu Lampen und Vasen, mal in der Mitte, mal am Rand der Bilder. Ein Leuchtturm auf einem Kai, von einem ruhigen Meer umgeben, rechts davor eine leere Sake-Flasche im Sand (in ABSCHIED IN DER DÄMMERUNG). Ein halbes Dutzend Holzfässer, offen, in einer Reihe an die Wand einer Halle gelehnt, später sind über zweien Sonnenschirme gespannt (in DER HERBST DER FAMILIE KOHAYAGAWA). Auch in DER HERBST DER FAMILIE KOHAYAGAWA: der Blick in eine nächtliche Strasse von Osaka, mit einer Neontafel rechts, auf der «New Japan» zu lesen ist, und auf einen Tempel in Kyoto, mit einer Fernsehantenne im Vordergrund.

Diese Zwischenbilder funktionieren als Momente der Transzendierung, einerseits als Hinweis auf den Zustand, auf das So-Sein der Welt, andererseits als Vision von der Schönheit dahinter, vom So-Erkennen der Welt. Diese Bilder verweisen auf den Künstler, der sie komponiert und einfügt – und der damit dem Handeln und Verhalten seiner Protagonisten eine gleichmütige Perspektive zur Seite stellt. Sie mögen sich freuen oder ärgern, sie mögen kämpfen oder streiten, lachen oder weinen, die Welt daneben oder dahinter bleibt, wie sie ist und immer war. Zudem sorgen die Bilder für Ruhepausen in der Erzählung (und wirken so immer auch gliedernd), gleichzeitig kommentieren sie das Geschehen (und wirken so immer auch signifizierend).

Sicherlich ist Ozu deshalb der Visionär des kontemplativen Augenblicks – jenseits von Trick und Finte.

1



BIOGRAFIE

Geboren wurde Yasujiro Ozu am 12. Dezember 1903 in Tokio als Sohn eines Düngergrosshändlers. Er hatte mehrere Geschwister. Im Alter von zehn Jahren zog er mit seiner Mutter aufs Land, ging dort zur Schule (er war allerdings kein disziplinierter Schüler) und entdeckte sein Interesse fürs (amerikanische) Kino. 1922 kehrte die Familie nach Tokio zurück. Yasujiro begann, für das Studio Shochiku zu arbeiten, zunächst als Kamera-, dann als Regieassistent. 1927 drehte er seinen ersten Film: DAS SCHWERT DER BUSSE/ZANGE NO YAIBA, dem bis 1936 regelmässig drei Filme pro Jahr folgten, überwiegend Komödien und Burlesken. 1936 inszenierte er mit DER EINZIGE SOHN/HITORI MUSUKO seinen ersten Tonfilm, 1958 mit SOMMERBLÜTEN den ersten Farbfilm. Zwischen 1937 und 1939 nahm er als Infanterist am chinesisch-japanischen Krieg teil, zwischen 1943 und 1945 arbeitete er als Propagandist für die Armee. Ab 1949 drehte er dann die Filme in seinem unverwechselbaren Stil, die ihn zu dem japanischsten aller japanischen Filmemacher werden liess (stets nach einem Drehbuch, das er zusammen mit seinem Sake-Kumpan *Kogo Noda* geschrieben hatte; und – von drei Filmen abgesehen – immer mit *Yushun Atsuta* an der Kamera). Insgesamt entstanden so 53 Spielfilme und ein Dokumentarfilm: 35 Stummfilme und 19 Tonfilme. Allerdings gelten 20 frühe Ozu-Filme als verloren, weil weder Negative noch Kopien überliefert sind.

Yasujiro Ozu starb am 12. Dezember 1963, seinem sechzigsten Geburtstag, in Tokio an Kehlkopfkrebs. Er hat nie geheiratet, er lebte bis zu ihrem Tod (1962) bei seiner Mutter. Für ihn waren seine engeren Mitarbeiter, die er oft über Jahre hinweg an die eigene Arbeit band, seine Familie. Dieselben Darsteller «wachsen aus den Kinderrollen in die Elternrollen und bis in die Grosselternrollen. Nach dem dritten oder vierten Ozu-Film fühlt man sich selbst mit ihnen älter werden. Gespieltes und Natur gehen ineinander über.»[4]

DARSTELLER

Wenn man auch die Darsteller zur Ozu-Familie zählt, dann handelt es sich um eine sehr grosse Familie. Das hat natürlich mit dem langen Zeitraum zu tun, in dem Ozu als Regisseur tätig war. Anfangs, in den Stummfilmkomödien, war das Ensemble noch überschaubar. Als Protagonisten setzte Ozu vor allem *Tatsuo Saito* und *Takeshi Sakamoto* ein, die in mehr als zwanzig der frühen Filme typisierte Hauptrollen spielten. Er arbeitete auch mit dem Kinderstar *Tomio Aoki* und der resoluten Mutter-Darstellerin *Choko Iida* zusammen. Sein Lieblingsdarsteller wurde *Chishu Ryu*. Mit ihm drehte Ozu zwischen 1928 und 1962 insgesamt 22 Filme, anfangs spielte Ryu noch Chargenrollen, später wuchs er ins Charakterfach und wurde die Inkarnation des sensiblen, aber standfesten Vaters, unübertroffen in DIE REISE NACH TOKIO.

1 *Yasujiro Ozu bei der Arbeit*; 2 DER HERBST DER FAMILIE KOHAYAGAWA / KOHAYAGAWA KE NO AKI (1961)

2

Für Ozus Frauenrollen, meist anpassungsfähig und opferbereit, später auch widerständig und trotzig, gab es über die Jahrzehnte viele wechselnde Besetzungen. Die grösste Kontinuität erreichten in der Zeit zwischen 1949 und 1962 *Kuniko Miyake* (zehn Filme), *Haruko Sugimura* (acht) und vor allem *Setsuko Hara* (sechs), die mit ihrer grossen Strahlkraft in den fünfziger Jahren zu einem Star des japanischen Kinos wurde. Sie hat nach Ozus Tod nicht mehr vor der Kamera agiert.

Es wäre zu einfach, das Spiel der Darsteller bei Ozu als «verhalten» oder «in sich gekehrt» zu bezeichnen. Denn es gibt auch immer wieder die dramatischen Szenen, in denen ein Konflikt zu verbaler oder körperlicher Auseinandersetzung führt, lautstarke Argumentation, Ohrfeigen, Aggression. Am forciertesten in EIN HUHN IM WIND, wenn der Heimkehrer (*Shuji Sano*) seiner Enttäuschung freien Lauf lässt und die ihn liebende Frau (*Kinuyo Tanaka*) von sich stösst. Oder in ABSCHIED IN DER DÄMMERUNG, wenn der Theaterdirektor (*Ganjiro Nakamura*) mit seiner eifersüchtigen Geliebten (*Machiko Kyo*) auf der Strasse den Streit bis zum Äussersten treibt. Jeder bewegt sich auf einer Strassenseite und zwischen ihnen regnet es in Strömen. Die Beziehung scheint am Ende. Aber dann dürfen sich die Darsteller in eine neue Harmonie zurückspielen: der Heimkehrer begreift, dass er unrecht hat, die Schauspielerin und Geliebte fängt ihren enttäuschten Partner mit einer dienenden Geste wieder ein: sie zündet mit ihren Streichhölzern auf dem Bahnhof seine Zigarette an, dann fahren sie gemeinsam in eine andere Stadt.

Ozus Schauspielerinnen und Schauspielern gelingt, unterstützt von den festen Kamerapositionen, vor allem die Darstellung von Stille und Reflexion. Sie können lächeln, auch weinen, sie sind erschrocken, zornig, vor allem aber nachdenklich. Sie haben für alle emotionalen Momente Rituale der Körpersprache. Sie erhalten dabei Unterstützung von ihren Kostümen, gelegentlich von der Musik und immer von der Montage der Einstellungen. Geschäftigkeit wird durch Bewegung transponiert: Küchenarbeit, Putzen, mit der Nachbarin Informationen austauschen, ins Haus kommen, das Haus verlassen. Ruhe wird in der berühmten Sitzposition erreicht. Da kann man in sich hineinblicken und mit sich ins Reine kommen.

THEMEN

Immer geht es bei Yasujiro Ozu um die Veränderungen im japanischen Alltagsleben, auf der Strasse, in den Büros, vor allem aber in dem der Familie. «Die Veränderungen in der Arbeitswelt sind längst vollzogen, die Probleme, die das im familiären Bereich mit sich bringt, warten noch auf eine Lösung. Dies ist umso schwieriger, als die japanische Familie, ungleich der westlichen, immer geöffneter nach aussen war, sozialer – wie ihre Häuser, die ohne Mauern sind, ohne Zentrum, mit gleitenden Türen.»[4]

1

Da ist die Tochter, die sich den Wünschen der Eltern widersetzt (FRÜHSOMMER). Da sind Eltern, die dafür sorgen, dass die Tochter doch noch heiratet, mal schafft das der Vater (SPÄTER FRÜHLING, EIN HERBSTNACHMITTAG), mal die Mutter (SPÄTHERBST). Und da ist ein Vater, der sich weigert, der Tochter die Wahl ihres Mannes zu überlassen, dies am Ende aber doch zulässt (SOMMERBLÜTEN). Je später die Filme, desto grösser der Freiraum, den die erwachsen gewordenen Kinder bekommen. Das Äusserste dann, ohne dass es kommentiert würde, es wird einfach präsentiert: wie eine Tochter, in Petticoats aufgemotzt, sich abends von GIs abholen lässt und die Worte ihrer Mutter stumm hinnimmt, sie möge dieses Mal doch früher nach Hause kommen (in DER HERBST DER FAMILIE KOHAYAGAWA).

In den Filmen der späten vierziger und der fünfziger Jahre ist als Subtext der verlorene Krieg präsent, auch wenn selten darüber geredet wird. In EIN HUHN IM WIND sehen wir eine Häuserfassade mit den Inschriften «Time», «Life», «International». In WIE DER GESCHMACK VON REIS MIT GRÜNEM TEE beklagt sich der Besitzer einer Spielautomatenhalle über den Erfolg seines Geschäfts («Das ist doch alles Müll, das drückt den nationalen Geist herunter.») und erinnert mit Wehmut an die Kriegsnächte in Singapur. Die Witwe eines gefallenen Soldaten heiratet nicht wieder (DIE REISE NACH TOKIO).

In DER HERBST DER FAMILIE KOHAYAGAWA heisst es einmal: Leben ändere sich «wie fliessendes Wasser». Doch bei Ozu kehrt alles wieder, nur stets um geringe Nuancen verändert: die Einsamkeit der Väter (in ES WAR EINMAL EIN VATER, SPÄTER FRÜHLING, DIE REISE NACH TOKIO, TOKIO IN DER DÄMMERUNG / TOKYO BOSHOKU), die Obsessionen der Männer, ob beim Trinken (SPÄTHERBST, EIN HERBSTNACHMITTAG) oder beim Nô-Spiel (SPÄTER FRÜHLING).

Und dann die Liebe, doch weder die romantische noch die leidenschaftliche, sondern die arrangierte, die, die der kulturellen Tradition verhaftet bleibt. Wer dem nicht folgt, bleibt meistens allein. «Die Liebe ist ein nachdenkliches Segelschiff!» Die Frauen und Männer, die bei Ozu ihre Gefühle ausleben, sind an einer Hand abzählbar. Nur das junge Paar in ABSCHIED IN DER DÄMMERUNG umarmt und küsst sich vor der Kamera.

KAMERA / MONTAGE

Die zwei offensichtlichsten und ständig wiederkehrenden Merkmale eines Ozu-Films sind: thematisch das Festhalten am Genre des *shomin geki*, das sich mit dem alltäglichen Leben und den Schwierigkeiten von Mittelklassefamilien im Haus oder Büro auseinandersetzt; und technisch die unbewegte Kamera, die (etwas niedriger als die Augenhöhe eines auf der Tatami-Matte Sitzenden) ungefähr 80 Zentimeter über dem Boden positioniert ist,

1 ABSCHIED IN DER DÄMMERUNG / UKIGUSA (1959)
2 FRÜHSOMMER / BAKUSHU (1951)

2

und – wie Tom Milne bereits 1963 erläuterte – «ohne zu blinzeln die Personen betrachtet, wobei auf technische Hilfsmittel, wie Blenden oder ähnliches, verzichtet wird. Extreme Kamerawinkel sind selten, Fahrten noch seltener und Schwenks fast nicht vorhanden.»[7]

Wichtig dazu: die Perspektive der Kamera. Bei Gesprächen bleibt sie oft konventionell, nutzt den Schuss/Gegenschuss. Sucht sie allerdings Reaktionen der Protagonisten einzufangen, zeigt sie Männer und Frauen häufig nebeneinander, wie sie gebannt nach rechts oder links schauen, und erfasst sie so von der Seite. Diese Seiten-Perspektive ist ohne Zweifel als Verlängerung der Ereignisachse zu sehen, die die Filme nur nicht sichtbar machen. Vielleicht bedeutet dies auch eine Abkehr von westlichen Erzählkonventionen des Kinos.

Dynamik entsteht nicht durch die Bewegung der Bilder selbst, sondern durch Bewegung in und zwischen den Bildern. Wobei die Montage die Bilder nicht gleitend ineinander fügt, sondern sie oft sogar schroff – wie eigenständige Episoden – konfrontiert. Formal sind Ozus Filme also durch ihre langen, ruhigen Einstellungen charakterisiert, die mit ihrem langsamen, gedehnten Rhythmus den Zuschauern ermöglichen, sich in aller Geduld auf die Familiengeschichten einzulassen. Dominierend ist die Halbtotale, in der «nicht emotionelle Höhepunkte, sondern jene Augenblicke» registriert werden, «die den Höhepunkten vorausgehen und ihnen folgen – also jene kleinen "Tropismen", aus denen Gefühlsbewegungen erst verständlich werden.»[12]

Berühmt sind auch seine einführenden Raumtotalen, die (als *establishing shots*) Ort und Zeit vorstellen und zugleich vorbereiten aufs Kommende. Ungewöhnlich dabei (selbst für das japanische Kino): die extreme Untersicht, die Masahiro Shinoda vom «Blickwinkel einer kleinen Gottheit» hat sprechen lassen, «die menschliches Handeln beobachtet.»[13] Das hat – zusammen mit der weitgehenden Unbeweglichkeit der Kamera – den Effekt, sowohl die Personen im vorgegebenen Raum als auch die Dingwelt um sie herum freizuhalten von der strikten, unentwegt variierenden Ordnung eines Erzählers. «Ozu ist ein Zen-Cineast», der sich glatt macht wie «ein Wasserspiegel und bereit für die Eindrücke der Welt.»[4] Besonders die alltäglichen Gegenstände wirken, so Bordwell, «hypersituiert»: Sie balancieren die Kadrierung innerhalb eines gewählten Blickraums an und verweisen zugleich auf die Macht der Dinge, die sich ganz beiläufig vollzieht.

STIL

Alles bei Ozu ist erfüllt von Gegenwart, die Vergangenheit spielt nur eine untergeordnete, die Zukunft überhaupt keine Rolle. Wenn ein Ehemann oder ein Vater oder eine Mutter gestorben ist, geht das Leben ohne grösseres Aufheben weiter: Einer ist ge-

1

gangen, das wird akzeptiert, doch die Sonne geht am Tag danach wieder auf.

Von David Bordwell stammt die These von der «character contiguity», der «Kontinuität der Personen» bei Ozu. Womit er nicht nur die kleinen Veränderungen in der Zeichnung der Figuren von Film zu Film meint, sondern den Wechsel der Figuren innerhalb eines Films. Manche «secondary figure in one scene» werde (besonders in EIN HERBSTNACHMITTAG) der «main character of the next».[6]

Ozu selbst erklärte einmal (auf FRÜHER FRÜHLING bezogen), er habe versucht, «allem aus dem Weg zu gehen, was dramatisch sein könnte, und nur zufällige Szenen des Alltagslebens aneinanderzufügen, in der Hoffnung, dass das Publikum die Tristesse dieser Art Leben spüren möchte.»

Zum grundlegenden Eindruck bei Ozu noch einmal Donald Richie: «Die Schlusswirkung eines Ozu-Films (...) ist eine Art resignativer Traurigkeit, eine Stille und das Wissen um eine Gelassenheit, die trotz der Unsicherheit des Lebens und der Dinge dieser Welt fortdauert. Das heisst, dass die Welt sich weiterdrehen wird und dass Unbeständigkeit, Wechsel, die Vergänglichkeit aller Dinge auch ihre elegische Erfüllung einbringen. Wie *mit* der Umgebung lebt man *mit* der Zeit und nicht dagegen. Die Japaner nennen diese Eigenschaft ... *mono no aware*, was man annähernd mit *lacrimae rerum* übersetzen könnte, Lucretius' Anspielung auf jene Tränen, die verursacht werden von den Dingen, wie sie sind.»[8]

Melancholie, aber auch Gelassenheit. Erkenntnis der Unbeständigkeit, der Vergänglichkeit, aber auch Zuversicht. Trauer und Tränen, aber auch Annahme, in Gleichmut. Vielleicht ist dies sogar das dominierende Charakteristikum in der Ästhetik des Yasujiro Ozu: Dass in den Filmen zu erfahren ist, was Menschen sich alles antun können an Irrsinn und Intrige, Liebe und Leid – und dennoch ungerührt bleiben, um allem weiteren zu trotzen.

Norbert Grob / Hans Helmut Prinzler

1 *Ulrich Gregor: Die Stimme des alten Japan. Bemerkungen zu den Filmen Ozus aus Anlass einer Berliner Retrospektive. In: Süddeutsche Zeitung, 27./28. 7. 1963*
2 *Helmut Färber: Schwankendes Schilf. Yasujiro Ozus Film* ABSCHIED IN DER DÄMMERUNG. *In: Süddeutsche Zeitung, 7. 10. 1964*
3 *Harry Tomicek: Ozu. Wien 1988. Zit. nach A. Hoch, E. & U. Gregor: Yasujiro Ozu. Kinemathek 94, Februar 2003*
4 *Frieda Grafe: Wie sich in Ozu-Filmen orientieren. In: Süddeutsche Zeitung, 28./29. 7. 1973 (Nachdruck in F. G.: In Grossaufnahme. Schriften, Band 7. Berlin 2005)*
5 *Wim Wenders: Die Geschichte der Wahrheit. In: Frankfurter Rundschau, 11. 12. 1998*
6 *David Bordwell. Ozu and the Poetics of Cinema. London 1988, S. 249, S. 371*
7 *Tom Milne: Wie der Geschmack von Reis mit grünem Tee. In: Stefan Braun / Fritz Göttler / Claus M. Reimer / Klaus Volkmer (Hg.): Ozu Yasujiro. KinoKonTexte 1. München 1981*
8 *Donald Richie: Japanese Cinema: Ozu. In: S. Braun u.a.: KinoKonTexte 1. a.a.O.*
9 *Marvin Zeman: The Zen Artistry of Yasujiro Ozu. Zit. nach S. Braun u.a.: KinoKonTexte 1*
10 *Gertrud Koch: Vor dem Gesetz. In: Frankfurter Rundschau, 24. 9. 1983*
11 *Jochen Brunow. Plötzliche Umkehr. In: Antje Goldau / Wolfgang Jacobsen (Hg.): Von der Nähe der Bilder. Berlin 1998*
12 *Donald Richie: Yasujiro Ozu und die Syntax seiner Filme. In: Film (München), 03/1963*
13 *Masahiro Shinoda zit. nach Gertrud Koch: a.a.O.*

Vorabdruck aus: Norbert Grob, Bernd Kiefer, Josef Rauscher (Hg.): Kino des Minimalismus. Mainz, Bender Verlag, 2008