

Ozu und die Deuter

Autor(en): **Kurowski, Ulrich**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **45 (1993)**

Heft 6-7

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-931899>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ozu und die Deuter

YASUJIRO OZU GEHÖRT ZU DEN HERAUSRAGENDSTEN REGISSEUREN JAPANS. EINE RETROSPEKTIVE SEINER WERKE ZEIGT DAS FILMPODIUM DER STADT ZÜRICH (BIS ENDE JUNI) UND DAS BASLER STADTKINO IM CAMERA (BIS ENDE JULI).

Ulrich Kurowski

Yasujiro Ozu ist ein Gerücht oder er ist vergessen. Er war amerikanisch beeinflusst, er drehte Thriller, und er war so Asiate, dass ihn niemand verstehen konnte. Er bewegte die Kamera nie, oder er bewegte sie doch. Die Filme zeigen eine ferne, in sich verkapselte Region, ein Kunst-Nein, oder es erscheinen erkennbare Menschen, auch sich europäisch gebende. Ozu im Abendland: «...vollzog sich etwa zur selben Zeit wie die Heraufkunft der Nouvelle Vague...» Denken Sie auch an Michelangelo Antonioni und Ingmar Bergman.

Und hören Sie auf Flüsterstimmen rund um die Münchener Freiheit. 1964. 1965. 1967. 1968. 1973. 1981. Japan sei ein Land mit sieben Siegeln, kein erkennbarer Gegenstand. Ein Film schliesst mit einer Ruhe, mit der er schon begonnen hat. Ozu erzählt nicht, jedenfalls keine Geschichten. In eine Pause bricht Leere ein, Momente der Sammlung sollen auftreten. In «*Ukigusa*» (1959) gäbe es ein kaltes Rot. Ozu trenne die Interpretation vom Stoff, von der Herkunft, es fehlten deutliche Äusserungen. Die Filme seien museal und unbeholfen, stupid-alt wie die *laterna magica*. Aber die Farbe in den späten Filmen sei absolute Schönheit und auch Kalligraphie. Die Filme seien Zeichen von Unbelebtem und seien unpersönlich. Es gäbe die Weigerung, bewegtes Leben zu schaffen und eine Verwischung von Individualität. Die Phantasie benutze er nicht als Kunstfaktor, die japanische Existenz sei ein Ritual und ein riesiges Orna-

ment. Erwähnt wird das Bedauerliche (Traurige, Tragische) des Kleinbürgertums, das ständig hofft, dem Grossbürgertum ähnlich zu werden. Ozu sei ein Zencineast. Zuende gedacht, hiesse, dass diese Filme nicht entstanden sind, auch künftig nicht beachtet werden können.

Die Film-Hermeneutiker. Donald Richie erzählt, dass die Japaner im Alter konservativ werden müssen. Die Welt, von Ozu projiziert auf den Erdball, sei eine *family of men*. Diese Welt-Familie sei unbeständig und unzuverlässig. Die Zenlösung sei – ein hohes Wort – Erlösung durch Verzicht. Keiner dieser Zi-tierten war je in Poona. Bei Ozu sollen Nostalgie und Katharsis herrschen. Ein Abendländer pflanzt Modeslang auf Ozus Kopf. Richie wundert sich darüber, dass in den Filmen Schlotte gezeigt werden. Dazu kämen der Buddhismus und der Haiku. Ozu war nicht religiös. Die Vers-Form des Haiku gilt ausserhalb von Japan als eintönig. Ehen seien in Japan unauflöslich, tragisch und ewig. Zeit sei ein leerer Begriff. Das ist ein reaktionärer Angriff auf Zivilisation und Kultur, auf jede Erziehung.

Ein anderer ordnet Ozu in ein Regal ein, zusammen mit Bertolt Brecht, Mark Donskoi, Leo McCarey, Otto Preminger, Nicholas Ray. Dort sollen alle verwesen.

Noch einer, Alain Bergala. Er wagt den Vergleich mit Hitchcock. Es ist nicht gestattet, Giganten des *pre-design* miteinander zu vergleichen, den Humoristen Hitchcock und den Nicht-Humoristen

Ozu. Dieser Regisseur wäre gleichgültig gegen die Identifizierung. Ozu war ein Publikumsliebhaber in Japan. Über die Umwege Kurosawa/Mizoguchi kam der Ruhm, dann der bedenkenswerte Kult. Bergala noch einmal: Ozu filme von Kubus zu Kubus. In Japan sassen die Menschen auf dem Boden. Ozu sei willkürlich gewesen und habe heftige Wahlen getroffen. Ozu hätte die Subjektivität gehasst, und das Werk habe ein metaphysisches Echo herbeigerufen. Bei Richie, Bergala und den anderen bemerke ich eine Zwangsarbeit in einem europäischen Raum.

Eine japanische Filmgeschichte gibt es seit 1896. Japan war ein Industrieland, das nicht immer auf Importe angewiesen war. Vieles wurde dort erfunden. In den zwanziger Jahren wurde Massenware produziert. Es gab strengere Reglemente als in Europa und in den USA. Es gab die Fixierung auf Serien und Themen: Abenteuer, Schwertertanz, Kommerzialisierung von Theater und Literatur, die Prostitution. Die Einführung des Tonfilms wurde hinausgezögert. Ozu stellte seinen ersten Tonfilm im Jahre 1935 her.

Seinen ersten Film «*Zange no yaibo*» machte Ozu 1927, über Schwertkämpfer. Das Gesetz der Fortsetzung war vorgegeben. Bei Ozu waren es «Komödien». Das waren Filme über Irrtümer, Intrigen, Kabalen im Kleinbürgertum. Wie zur Komödie hatte Ozu auch kein Talent zum Melodram. Donald Richie behauptet, dass Ozu nicht «romantisch» gewesen wäre.

Der ältere Kenji Mizoguchi debütierte 1922. Er geriet schnell unter den Produktionszwang, in die Filme über Strassenmädchen, hässliche Exterieurs, Streitereien über Geld und Plätze. In den Filmen von Yasujiro Ozu hasten die Menschen, nervös, unsicher geschäftig, durch die Bilder. Die Filme ähneln sich auffällig, sie sind eintönig und langweilig. Die Serien-Filme Mizoguchis wirken ekelhaft. Nach 1945 kamen bei Mizoguchi die Filme über GIs im besetzten Land.

Die Amerikaner versuchten, Einfluss zu nehmen. Das misslang. Kleinfirmen entstanden wie in Deutschland, eine Lücke und eine Chance. «Rashomon» war nicht als gross geplant. Kurosawa imitierte den europäischen, den sowjetischen Film. «Rashomon» und «Ugetsu monogatari» (Mizoguchi) wurden in Cannes und Venedig gezeigt. Die Fachwelt redete – über exotische Rätsel. 1958, bedingt durch das Fernsehen und die ausländische Konkurrenz, begann der Niedergang der japanischen Filmindustrie.

Mizoguchi und Ozu hatten in den Jahren vor ihrem Tod grössere Freiheiten als vorher. «Ukigusa» (Abschied in der Dämmerung) war der Film, durch den Ozu in Europa bekannt wurde. «Ukigusa» war ein Farbfilm. Er soll ein Remake von «Ukigusa monogatari» (1934) sein, ist es aber nicht. Der erste Film war arm. 1959 – seit Jahren hat Ozu die Kamera nicht mehr bewegt. Einzelschicksale spielen sich innerhalb von Gruppen ab. Die Farbe neutralisiert, abstrahiert. Es geht um Theater. Aber die Menschen, lebendige Menschen, sind keine Automaten. Sie sind freundlich, können zuhören. Dass Leben ein Theater, ein Spiel sein kann, ist auch ein Trost. Die kadrierten Plätze sind für die Darsteller ausgemessen worden. Der Titel – «Ukigusa» – soll auf deutsch entwurzelt, schwankende, treibende Pflanzen (Schilf) bedeuten. Abschied in der Dämmerung, Schauspieler wechseln wie andere Menschen den Ort, kommen wieder. Sie haben einen Beruf.

«Ohayo» (Guten Morgen, 1959) soll ein «kommerzieller» Film sein. Er war ein Erfolg. Der Kinder-Regisseur zeigt Erwachsene und ihr Verhältnis zu den Kindern. Die Kinder sind Klein-Rebellen, kleine Clowns. Die Farbe gibt diesem Film ein Irreales, Unglaubhaftes. Eine sanfte Erziehungsanstalt wird suggeriert.



Yasujiro Ozu

Die Grossen scheinen mit den Kleinen zu sympathisieren. Der Umgangston, die Gesten sind direkt, rauh. Der Film ist keine Komödie, er ist versuchter Jahrmarkt, Klamauk.

«Umarete wa mita keredo» (Ich wurde geboren, aber..., 1932), stumm, ist ein Fragment. Der Abschied von Kindheit/Jugend findet statt, ein Weltwirtschaftskrisenfilm. Ein Angestellter mit Frau und zwei kleinen Söhnen zieht in die Vorstadt. Sie landen in einer Barackensiedlung. Die Kinder haben Anpassungsschwierigkeiten. Sie müssen sich gegen Jungenbanden behaupten, deren Anführer ihnen das Essen wegnimmt und sie verdrischt. Aus Angst wagen die Söhne nicht, in die Schule zu gehen. Erst als der sechzehnjährige Getränkeverkäufer für sie den Anführer verprügelt, bekommen die anderen Kinder Respekt. Den Söhnen gelingt es, Anhänger zu gewinnen, darunter den Sohn des Chefs ihres Vaters. Der Vater geht auf in Unterwürfigkeit. Die Kinder werden

Zeugen, wenn ein Film vorgeführt wird, in dem der Vater als lächerliche Figur auftaucht. Die Söhne gehen weg. In der Wohnung kommt es zu Szenen. Die Söhne werden frech. Der Vater will schlagen. Darauf tritt einer den Vater in das Hinterteil. Der Vater greift zur Schnapsflasche. Die Söhne beginnen mit einem Hungerstreik. Der Film schliesst mit weiteren Selbstdemütigungen des Vaters.

«Dekigokoro» (Eine Laune, 1933) ist im japanischen Lumpenproletariat angesiedelt. Ein schwacher Vater ist Analphabet, faulenz. Er vergafft sich in eine Frau und spielt dann verrückt. Der Sohn ist sehr fleissig und wird vom Lehrer gelobt. Das Kind muss vergleichen. Es muss aggressiv werden. Es gibt dem Vater eine Ohrfeige nach der anderen.

Yasujiro Ozu kannte die europäischen Erzählformen, es gibt Andeutungen, Anlehnungen. «Tokyo monogatari» (Reise, nach Tokio, 1953) ist eine triste Nachkriegs-Sage, eine Kundschaftsfahrt in die Hauptstadt, Rück-Kehr. Die Vergabe des Wortes *monogatari* kann auch Hohn, Spott sein. Es gibt keine Abenteuer und Sensationen. Verstreute Angehörige einer Sippe sollen zusammenfinden. Die Reise ist anstrengend. Die alten Eltern fühlen sich, als sie ihre Kinder erreichen, enttäuscht, getäuscht. Der Sohn, ein Arzt, ist arm, er hat keine Zeit, die Tochter, die ein Kosmetikgeschäft führt, auch nicht. Die Mutter trifft sich mit der ihr bisher unbekanntem verwitweten Schwiegertochter. Der alte Mann zieht durch die Stadt, besäuft sich. Die Polizei erscheint. Am Schluss des Films stirbt die Mutter. Fast alle verschwinden gleich nach der Beerdigung. Das Jahr 1953: Eisenhower wird Präsident der USA, in Korea findet ein Krieg statt, in der DDR ereignet sich ein echter deutscher Arbeiteraufstand. ■

Ulrich Kurowski ist Filmpublizist, Buchautor (Lexikon Film im Hanser Verlag u. a.) und Leiter des Archivs der Hochschule für Fernsehen und Film, München.