



LUDWIG-
MAXIMILIANS-
UNIVERSITÄT
MÜNCHEN

DEPARTMENT FÜR ASIENSTUDIEN
JAPAN-ZENTRUM



Working Papers des Japan-Zentrums der LMU München

Munich University Japan Center Working Papers

herausgegeben vom / edited by the
Kollegium des Japan-Zentrums der LMU München

Nummer 1

Japan-Zentrum der LMU
2019

Vorwort der Herausgeber_innen

Bei den Beiträgen in der vorliegenden Schriftenreihe handelt es sich um Vortragsmanuskripte, Übersetzungen, Forschungsberichte und ähnliche kleinere Texte aus der Arbeit des Japan-Zentrums der LMU, die vom Umfang und Format her nicht für eine größere Publikation geeignet, aber dennoch von Interesse für eine breitere Fachöffentlichkeit sind.

Editors' Preface

The present series comprises presentations, translations, research notes, and other miscellaneous papers from the Japan Center of Munich University that do not meet the criteria for publication in a book or journal, but might still be of value to the interested public.

ITŌ Tōru

Zeit-Raum-Vorstellung in den Filmen von Ozu Yasujirō

Gastvortrag, gehalten am 15.11.2018 im Rahmen des von
Prof. Dr. Evelyn Schulz organisierten
Forschungskolloquiums im Wintersemester 2018/19

Japan-Zentrum der LMU
Oettingenstr. 67
80538 München

© 2019 ITŌ Tōru
Alle Rechte vorbehalten.

Zeit-Raum-Vorstellung in den Filmen von Ozu Yasujirō¹

Itō Tōru (Kyoto Institute of Technology)

1

Zeit und Raum sind Grundlagen der menschlichen Erfahrung, wie Kants Bestimmung in *Kritik der reinen Vernunft* zeigt. Danach sind Zeit und Raum Formen der sinnlichen Erfahrung. Diese Bestimmung bedeutet zugleich, dass die beiden als *Formen* keine Gegenstände der Erfahrung sein können. Denn sie sinken in den Hintergrund, um in die Ebene der Erfahrung die Gegenstände hervorkommen zu lassen.

Zeit und Raum sind jedoch nicht nichts, sondern gehören zu unserer Erfahrung. Sie sind gegeben, aber auf andere Weise als die darin erscheinenden Gegenstände. Der Ton der Glocke klingt während irgendeiner Dauer. Der Ton erscheint, aber die Dauer selbst erscheint nicht. Die Berge stehen in der Ferne. Die Berge erscheinen, aber die Ferne keineswegs. Trotzdem sind die Dauer und die Ferne tatsächlich gegeben. Wir wollen aber auf gleiche Weise diese Gegebenen auffassen, ähnlich wie die Gegenstände. Denn wir möchten nur ungern mit den Unkontrollierbaren zusammenwohnen. Das Vorstellen ist immer Vor-uns-stellen, vor uns als Subjekte der Kontrolle. Wir wollen daher Zeit und Raum vorstellen, den Unterschied der Gegebenheit außer Acht lassend, d. h. mit dem Gegenstand ungetrennt zusammen. Dies führt dazu, dass wir den Ton der Glocke als die Dauer erfassen, oder das landschaftliche Bild der Berge als die Ferne. Aber die auf solche Weise Aufgefassten sind weder die Zeit noch der Raum selbst, sondern nur Vorstellungen davon, sogar Erdichtungen. Die so genannte „reine“ Zeit und der „reine“ Raum haben seit dem 17. Jhdt. mit der Entwicklung der neuzeitlichen Physik die menschliche Erfahrung beherrscht. Sie sind jedoch nur die verfeinerten Formen der obengenannten Erfahrungen der Dauer oder der Ferne und bleiben daher nur bloße Vorstellungen. Die physikalischen Vorstellungen zeigen sich in ihrer Messbarkeit. Die Grundbedingung der Messbarkeit ist ein fester Punkt, der außerhalb von Zeit und

¹ Wie im Japanischen üblich wird in diesem Artikel bei Personennamen der Nachname vor dem Vornamen genannt. (Anm. d. Hrsg.)

Raum liegt und von dem aus man Dauer oder Ferne messen kann. Ein solcher archimedischer Punkt ist allerdings nur eine Annahme, denn tatsächlich können wir keineswegs aus Zeit und Raum heraustreten.

Zeit und Raum sind daher nur in der Vorstellung aufzufassen. Wir können m. a. W. verschiedene Bilder davon produzieren. Die obengenannte newtonsche Vorstellung von Zeit und Raum hat zwar auch heute noch großen Einfluss auf unser Zeit- und Raumverständnis, tatsächlich jedoch bleibt sie nur eine historische Form. Und auch die Raum- und Zeitvorstellungen der Antike oder des Mittelalters waren davon sehr verschieden. Auch jetzt, in der Gegenwart, können wir in eine andere, eventuell sonderbare Zeit-Raum-Vorstellung hineingeraten, wie das Bild des Brunnens im Roman *Mister Aufziehvogel* von Murakami Haruki zeigt. Eine solche literarische Vorstellung von Zeit und Raum und die physikalische sind insofern gleichartig, als sie beide fiktiv sind.

Es ist aber bemerkenswert, dass sich unser Bewusstsein von Zeit und Raum aufgrund der technischen Entwicklung weiterentwickelt hat, die von jener physikalischen Vorstellung begründet ist. Diese Tatsache zeigt z. B. folgender Satz in Natsume Sōsekis Roman *Grass am Wegesrand* (1915): „Kenzō ist aus dem fernen Lande heimgekehrt“. Damals brauchte man eineinhalb Monate, um mit dem Schiff von London nach Japan zurückzukehren. Wir müssen heute nur mit unserer Einbildungskraft das Bewusstsein für jene Ferne rekonstruieren, in einer Gegenwart, in der die Flugzeit zwischen London und Japan nur 12 oder 13 Stunden beträgt. Zusätzlich ist die Ferne auf der Welt, wenigstens in den Dimensionen der Töne, Bilder und Schriften, durch die Ausbreitung des Internets fast auf Null reduziert worden. Diese Verkürzung der Entfernung geht einerseits mit einer Vereinheitlichung des Lebensraumes einher, andererseits aber ruft sie zugleich Phänomene einer Lokalisierung hervor. Das sonderbare Wort „Glokal“ deutet die heutige Situation der Raumvorstellung an.

Zeit und Raum als variierende Vorstellungen zeichnen den Grundriss unserer Erfahrung. Darin liegt die Möglichkeit der Transformation unseres Menschen- und Weltverständnisses, aber auch der Grund für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dieser Vorstellung. Im Folgenden möchte ich den Verhältnissen von Zeit und Raum anhand von Filmbeispielen aus dem Werk des Filmregisseurs Ozu Yasujirōs nachspüren.

Ozu Yasujirō (1903-1963) gilt als ein repräsentativer Filmregisseur Japans, der das sogenannte goldene Zeitalter des Films durchlebte. Damals vermittelte der Film als neues technisches Medium, das die optische Wirklichkeit in der zeitlichen Bewegung wiedergibt, dem Menschen eine neue Erfahrung der Welt. Im Japanischen heißt „Film“ *katsudō shashin*, was wörtlich übersetzt „bewegtes Foto“ bedeutet. Dies Wort drückt diese überraschende, neue Erfahrung aus. Diese Technik aber bleibt nicht eine bloße Darstellung der Wirklichkeit, sondern produziert diese mittels verschiedener Methoden aufs Neue, was dahin gehen kann, dass eine ganz andere, sogar irrealer Welt hergestellt wird. In diesem Sinne haben wir, besonders in der optischen Erfahrung, im 20. Jhdt. durch das Aufkommen des Films große Veränderungen der Erfahrung erlebt.

In der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts hat sich die Position des Films in der Kulturwelt verändert. Bereits in den 60er Jahren ist er aufgrund der Verbreitung des Fernsehens aus dem Zentrum der Welt der Unterhaltung vertrieben worden. Die Videoclips, die das sich immer weiter ausbreitende Internet überall anbietet, tragen mit dazu bei, dass immer weniger Leute ins Kino gehen. Die Situation des Films heute unterscheidet sich sehr von früher, weshalb das Thema Film etwas altmodisch klingen könnte. Aber es ist nicht zu verneinen, dass sowohl das Fernsehen als auch die Videoclips im Internet als optische Kunst im Film ihre Vorläufer finden. Daher denke ich, dass es wichtig und bedeutsam ist, über die Veränderung unserer Zeit-Raum-Erfahrung durch den Film nachzudenken, indem wir Ozus Position und Wirken sowie die Bedeutung seiner Filmwerke für unsere Erfahrung untersuchen.

Am Ende meiner Einleitung möchte ich noch kurz über das Verhältnis von Zeit und Raum sprechen. Ich habe bis hier hin Zeit und Raum getrennt behandelt. Das folgt auch dem kantischen Parallelismus oder dem der neuzeitlichen Physik. In der Tat bezweifle ich aber diese traditionelle Unterscheidung. Was Kant angeht, scheint mir der Unterschied zwischen dem inneren und dem äußeren Sinne unsicher, der die Basis für Kants Diskussion über den Unterschied von Zeit und Raum bildet. Die Zeit ist nämlich die Form des inneren Sinnes, während der Raum die des äußeren ist. Nach Kant in seiner *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* ist der innere Sinn, „wo er [der menschliche Körper]

durchs Gemüt affiziert wird“.² Deutet die Leiblichkeit denn nicht die Räumlichkeit an? Das Gemüt, wie etwa die Furcht, kann unseren Körper affizieren. Fühlen wir in diesem Fall nicht die Transformation des Raumes, der unseren Körper umhüllt? Wenn doch, ist es schwer zu sagen, dass die Form des inneren Sinnes ausschließlich Zeit sei.

Der Raum ohne Zeit oder die Zeit ohne Raum: diese Vorstellung scheint mir künstlich. Die Zeit, die unserer Erfahrung zugrunde liegt, ist vielmehr räumlich und der Raum ist auch zeitlich. Die Trennung von Zeit und Raum resultiert meiner Meinung nach aus der menschlichen Forderung, die Erscheinungen regulieren und kontrollieren zu wollen. Die Frage nach der Herkunft dieser Forderung gehört leider nicht zu den Aufgaben dieses Referats. Im Folgenden möchte ich mich mit den Verbindungen von Zeit und Raum, kurz, Zeit-Raum-Vorstellung in den Filmen von Ozu Yasujirō befassen.

2

Ozus typischer Stil ist unter dem Namen „Ozu-chō“ sehr häufig genannt. Tatsächlich ist es jedoch nicht einfach, einen solchen Stil zu bestimmen. Ozus über 30 Jahre lange Karriere ist nicht kurz. Zudem sind einige seiner Werke verlorengegangen. Zwischen seinen verbliebenen Werke aus seiner früheren Zeit und seinen späteren gibt es sowohl im Hinblick auf die Thematik als auch die Filmgestaltungsmittel große Unterschiede. So befasst er sich in der Nachkriegszeit nicht mehr mit dem Leben von Studenten und Arbeitslosen. In seinen frühen Werken setzte er oft Gestaltungsmittel wie Auf- und Abblendung oder Überblendung ein; in seinen späteren Werken hingegen vermeidet er diese.

Beispielweise Kore-eda Hirokazu, der einflussreiche Regisseur im heutigen Japan, kennzeichnet die Filmensweise von Naruse Mikio, Ozus Zeitgenossen, mit der Kameralinse in einem schrägen Winkel. Kore-eda wollte damit Naruses Unterschied von Ozu betonen. Allerdings ist auch so, dass sich auch in Ozus späteren Werken gleichen schrägen Winkel der Kameralinse entdecken lassen. Wir, die Nachfolger, pflegen unter Umständen den Stil des Vorläufers, in diesem Fall „Ozu-chō“, als festgesetztes Muster anzusehen. In der

² Immanuel Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, in §15 (Kants Werke / Akademie-Textausgabe, Bd. 7, Berlin 1968, S.153).

Tat sagt Ozu selbst aber, „es gibt im Film keine Grammatik“. Damit will er vermeiden, auf eine Methode festgelegt zu werden. Mit diesem „Entbehren der Grammatik“ kritisiert Ozu die damaligen japanischen Filme, die die zeitgenössischen amerikanischen nachahmen. Diese Kritik soll aber seinem eigenen Film gelten. Künstlerisches Schaffen basiert auf einem Trial-and-Error-Prozess und enthält in sich notwendig Veränderungen und Abweichungen. Wir sollten daher auch Ozu-chō als eine Neigung ansehen. Ich möchte mich im Folgenden mit drei Elementen näher befassen, die für Ozus Schaffen charakteristisch sind.

Als erstes möchte ich die so genannten „Lo posi“, der „low camera position“ anführen, die typisch für Ozus Stil ist und die leicht in seinen Filmen zu erkennen ist. Damit ist die sehr tiefe Position gemeint, in der die Kameralinse nur 40 oder 50 cm hoch über dem Boden eingestellt wird. Wie das Bild 1 zeigt, können wir bereits in seinem 1933 uraufgeführten Film *Eine Laune (Dekigokoro)* eine solche tiefe Position entdecken. Daraus geht hervor, dass sich Ozu diese Kameraeinstellung ziemlich früh aneignete. In einem Interview in 1936 sagte Ozu, dass er sie zum ersten Mal in seinem Film *Körper wunderschön (Nikutaibi; 1928)* anwendete.³ Sozusagen gleichzeitig mit dieser Eigentümlichkeit begann seine Karriere des Regisseurs. Diese tiefe Kameraposition wird häufig als „typisch traditionell japanisch“ ausgelegt, indem gesagt wird, sie würde sich auf das Leben auf den Tatami beziehen. Ich bezweifle, dass dieser Zusammenhang so richtig ist.



Bild 1



Bild 2

³ Tanaka Masumi (Hrsg.), *Ozuyasujirō Zen-hatsugen* (1933-45), Tokio 1937, S. 84.



Bild 3

Der zweite Punkt ist die gitterförmige Komposition. Das Bild 2 aus seinem Film *Weizenherbst* zeigt die Einstellung, die im Korridor des traditionellen japanischen Hauses aufgenommen wurde. Eine solche Einstellung ist charakteristisch für die gitterförmige Komposition, wie Ozu sie bevorzugt. Diese kommt aber nicht nur in Verbindung mit der traditionellen Architektur zur Anwendung. Ozu komponiert sehr gerne Landschaften, in die moderne Hochhäuser oder Nachtszenen mit Restaurants und Lokalen eingeschoben werden. Ihr Grundriss basiert ebenfalls auf einer gitterförmigen Komposition. Das Bild 3 aus *Eine Frau in der Gefahrenzone* (*Hijōsen no onna*; 1933) zeigt, dass Ozu schon in seinen früheren Jahren seine Werke gitterförmig konstruierte. Dieses Werk ist sehr von amerikanischen Filmen beeinflusst. Das deutet auch an, dass die gitterförmige Komposition von der japanischen Innenraumarchitektur unabhängig ist.

Als dritte Eigentümlichkeit des Ozu-chō möchte ich die Abgeschlossenheit des Raumes anführen. Die Innenräume seiner Filme sind sehr oft von der äußeren Umgebung abgetrennt. Das Zimmer aus *Die Schwestern Munakata* (*Munakata kyōdai*; 1950), das das Bild 4 zeigt, liegt im ersten Stock, durch dessen geöffnetes Fenster kann man nur die Wand des Nachbarhauses sehen. Im Vergleich zum Bild 5 aus *Das Mahl* (*Meshi*; 1951) von Naruse ist der Unterschied klar und deutlich.



Bild 4



Bild 5

In Ozus repräsentativen Film *Die Reise nach Tokio* kann man eine ähnliche Abgeschlossenheit erkennen. Hier gibt es eine Szene, in der der alte Vater sich im Zimmer aufhält und nach draußen zeigt und sagt: „Da drüben spielt mein Enkel“, aber der Film gibt keinen Ausblick durch das Fenster, der seine Frau mit dem Enkelkind auf dem fernen Damm zeigt. Kurz später gibt es eine Einstellung, in der beide zu sehen sind. Allerdings ist diese von dem Innenraum abgeschnitten, wo der Vater sitzt. Sie sieht sogar aus, als ob sie im Luft schwebte.

Das Bild 6 aus *Weizenherbst* (*Bakushū*; 1951) zeigt eine Frau, die auf der Veranda, steht und murmelt: „der Himmel ist hier in Kamakura schöner als in Tokio“. Allerdings ist die Kameraeinstellung so, dass der blaue Himmel, den sie anschaut, im Film nicht zu sehen ist.

Das Bild 7 aus *Mitten im Herbst* (*Akibiyori*; 1960) ist auch sehr interessant. Wie es zeigt, ist der Blick auf den Hintergrund durch ein Gebäude verstellt. Die Ausstattung für diese Szene wurde auf der Grundlage historischer Dokumente⁴ neu ausgestaltet und dann für den Film aufgenommen. Auch das gegenüberliegende Gebäude gehörte zur Ausstattung. Der abgeschlossene Raum ist hier also künstlich angefertigt worden.

⁴ Hanada Tatsuo, „Ozu-Eiga No Bijutsu 30 Nen“, Ozuyasujirō Hito To Shigoto-Kankōkai (Hrsg), *Ozuyasujirō Hito To Shigoto*, Tokio 1972, S. 342.



Bild 6



Bild 7



Bild 8



Bild 9

Sogar in der äußeren Umgebung können wir die Abgeschlossenheit des Raumes anerkennen. Die Bilder 8 und 9 stammen aus *Guten Morgen (Ohayō; 1959)*. Auf beiden Seiten der schmalen Straße stehen gleichförmige Häuser, in denen die Protagonisten des Films wohnen. Ein Ende der Straße wird mit einem Damm abgeriegelt und das andere mit einem Haus, das im rechten Winkel zur Straße steht. Wahrscheinlich wurde auch dieses Wohnviertel für den Film besonders ausgestaltet.

3

Ich habe Ozus Filmkonstruktion anhand von drei Eigentümlichkeiten charakterisiert: 1) „Lo posi“, der „low camera position“, 2) der gitterförmigen Komposition und 3) der Abgeschlossenheit. Im Folgenden möchte ich der Frage nachgehen, wie in Ozus Filmen Bewegung darin dargestellt wird? Die Bewegung lässt die Zeit-Raum-Vorstellung besonders deutlich hervortreten. Das Bild 10 und 11 zeigen eine Szene aus *Die Reise nach Tokio*, in der zwei Frauen aus dem mit

Holzpfosten, Shoji-, und Fusumatüren verdeckten Raum in den offenen der Küche heraustreten und kehren wieder in den verdeckten zurück. Eine solche Bewegung findet sehr oft in Ozus Filmen statt.



Bild 10



Bild 11

Nicht nur Erscheinen und Verschwinden, sondern auch Wiederholung kennzeichnen Bewegung in Ozus Filmen. Die Wiederholung macht auch den Anfang und das Ende bedeutungslos. Sie fragmentiert vielmehr die Bewegung und verneint derer Einheit, d.h. die sukzessive Fortdauer vom Anfang zum Ende, so dass die Bewegung endlich an einem Ort verharret. Diese fragmentierte, wiederholende und verharrender Bewegung ist nach meiner Meinung der Ausdruck von Ozus Zeit-Raum-Vorstellung.

Um solche Eigentümlichkeiten von Ozus Zeit-Raum-Vorstellung näher zu betrachten, möchte ich zum Vergleich Werke von Mizoguchi Kenji, einem Zeitgenossen Ozus, anführen. Mizoguchi lebte von 1898 bis 1956 und war wie dieser in Tokio geboren. Zwischen den Filmwerken der beiden Regisseure gibt es jedoch große Unterschiede. So war Mizoguchi hauptsächlich in Kyoto tätig; für viele seiner Filme bildet die Kansai-Gebiet den Hintergrund. Sein Lieblingsgenre war das *Jidai-geki* (Historisches Drama). Hier möchte ich mich mit seiner Komposition und insbesondere der Darstellung von Bewegung befassen.

Die folgenden Bilder 12 und 13 gehören zu einer Szene in seinem Film *Erzählungen unter dem Regenmond* (*Ugetsu Monogatari*; 1953). Der Film wurde 1953, im gleichen Jahr wie *Die Reise nach Tokio*, uraufgeführt. In dieser Szene ist der Hauptprotagonist Genjūrō mit einem Geschenk zu seiner Geliebten Wakasa zurückgekommen. Er weiß schon, dass es sich bei dieser schönen Frau

um ein Gespenst handelt. Wakasa merkt es bald an und verfolgt ihn nach, der fliehend herumläuft.

Wie das Bild 12 zeigt, positioniert Mizoguchi die Kameralinse höher als Ozu; dies ist auch bei Innenräumen der Fall. Er war übrigens auf seine Weise vom Japanischen Kulturwert bewußt. Daher kann man die obengenannte Verbindung zwischen „low camera position“ und dem Japanischen in Ozus Filmen nicht so einfach bejahen.



Bild 12



Bild 13

Was die gitterförmige Komposition betrifft, können wir in Mizoguchis Filmen viele traditionelle Gebäude sehen; dies liegt daran, dass Mizoguchis Hauptinteresse dem Jidai-geki gilt. Allerdings führt Mizoguchis höhere Kamerapositionierung dazu, dass seine Komposition nicht die Stabilität oder Statik wie die Ozus hat. Vor allem gibt es aufgrund der Höhe der Kameraführung in seinen Filmen nicht das Kompositionselement der Verdeckung, wie sie für Ozus Filme charakteristisch ist.



Bild 14

Bezüglich des dritten Punktes, sind Mizoguchis Zimmer nicht so hermetisch von der Außenwelt abgeschlossen wie Ozus Zimmer. Das Bild 14 zeigt den Innenraum aus einer Perspektive von außen, konkret vom Garten her. Ein solches Bild findet sich nur selten bei Ozu. Es gibt zwar einige Ausnahmen, z. B. in *Die Geschwister Toda*. Allerdings nimmt Ozu darin keine Vogelperspektive ein wie Mizoguchi. Bei Mizoguchi ist der Innen- und der Außenraum nicht getrennt, sondern sind miteinander verbunden.

Charakteristisch bei Mizoguchi ist die Verwendung von Kamerafahrt, d.h. die Bewegung einer Kamera durch den Raum beim Filmen.

Ozu wendet auch in früheren Jahren die Kamerafahrt an; so verwendet er in *Die Reise nach Tokio* in zwei kurzen Einstellungen diese Technik. Auch in *Weizenherbst* kommen Kamerafahrten vor. Vor allem in der Szene am Filmende, als die Hauptprotagonistin und ihre Schwägerin am Sandstrand spazieren gehen, benutzt Ozu nicht nur die Kamerafahrt, sondern auch einen Kran. Die Verwendung eines Krans findet sich aber in Ozus Werk nur hier; vielleicht nur einmal in seiner Karriere. Ozu konzentrierte sich in der Folge auf wechselnde Kameraeinstellungen und verzichtete allmählich auf die Kamerafahrt.

Im Gegensatz zu Ozu kennzeichnet die Kamerafahrt Mizoguchis Stil. „Eine Szene – eine Einstellung“ ist Mizoguchis Schlagwort; diese Parole spielt für Mizoguchi eine ähnlich wichtige Rolle wie die „low camera position“ bei Ozu. Beispielhaft für Mizoguchis Verwendung der Kamerafahrt ist jene Filmszene (Bilder 12, 13) aus *Erzählungen unter dem Regenmond*, in dem die Kamera der Bewegung von Wakasa nachfolgt.

Die Welt von Mizoguchis Kamerafahrt ist der Zeit-Raum, in dem nicht nur die aufgenommenen Gegenstände erscheinen, sondern in dem sich auch die Kamera bewegt. Diese Welt ist sehr weit. Ihre Größe zeigt die Einstellung am Anfang von *Erzählungen unter dem Regenmond*: der Blick nimmt seinen Anfang in der Naturlandschaft (Bild 15) und wechselt dann zu Genjūrōs Haus (Bild 16).



Bild 15



Bild 16



Bild 17



Bild 18

Der Blick durch Linse kann sogar in die andere Welt hineintreten. Der Film *Erzählungen unter dem Regenmond* kulminiert in einer Szene, in der Genjūrō nach seiner langen Reise endlich heimgekehrt ist. Er schweift um sein verwüstetes Haus umher und tritt dann ins Wohnzimmer hinein, wo seine Frau Miyagi das Abendessen vorbereitet. Miyagi ist tatsächlich jedoch bereits ums Leben gekommen. Die Kamera folgt dem Lauf Genjūrōs und zieht mit ihm ohne Übergang oder Überschreiten einer Grenze in die Unterwelt um (Bild 17, 18). Mizoguchis Zeit-Raum-Vorstellung umfasst eine endlose Weite. Wir können daher sehr gut verstehen, weshalb er sich über das Aufkommen größerer Leinwände, des „Cinemascope“, sehr freute.

Wie verhalten sich Mizoguchis filmischer Blick und seine Zeit-Raum-Vorstellung? Zwar bewegt sich die Kamera tatsächlich mitten im aufgenommenen Raum. Yoda Yoshitata, der für Mizoguchi viele Drehbücher schrieb, sagte einmal, dass die Kamera, die normalerweise bestimmte Abstände zu den Schauspieler/innen einhalten sollte, bei Mizoguchi während der Aufnahme

zwischen diesen umhergefahren wurde. Es ist die Handlung oder Erzählung des Films, die diese Bewegung leitet. Mizoguchi hatte ein großes Interesse am Erzählen. In *Erzählungen unter dem Regenmond* ist diese Intention oft deutlich spürbar. So murmelt Miyagi, die ihrem Mann hilft, „Einst war mein Mann nicht so geldgierig“. Ihre Rolle hat hier eine narrative Funktion. Mizoguchi insistierte auf historischer Genauigkeit. So beauftragte er Yoda, für den Film *Sanshō Dayū - Ein Leben ohne Freiheit* historische Forschungen über Sklaven im mittelalterlichen Japan anzustellen.⁵ Yoda zufolge schaute Mizoguchi nie selbst in den Sucher der Kamera, sondern überließ das Filmen seinem Kameramann.

Mizoguchi nahm tatsächlich den gesamten Raum des Films in den Blick, wobei er eine Art transzendente Position einnahm, von der aus er alle Ereignisse und Erscheinungen der Erzählung regulierte. Meines Erachtens ist die Unendlichkeit seines Zeit-Raumes, wie etwa die Naturlandschaft am Anfang des Films oder die grenzenlose Verbindung mit der Unterwelt zeigt, ein Korrelat für die Regulierung der Erzählung. Eine Erzählung hat im Allgemeinen einen Anfang und ein Ende. Oft deutet der Beginn in sich das Ende an. Die Vorstellung der Zeit als der Grundriss einer solchen Erzählung ist eine Fortdauer mit einer gewissen Größe. Und zwar diese kann zwischen dem Anfang und dem Ende irgendeine Einheit annehmen. Sie sollte deshalb nicht fragmentiert werden. Die Einheit ist hier, was die Erzählung im Ganzen reguliert, konkret gesagt, der auszudrückende Grundgedanke. Im Fall von *Erzählungen unter dem Regenmond* drückt Mizoguchi, so sagt man, das Elend des Krieges oder die Schmerzen der Schwachen wie der Frauen aus. Dieser humanistische Gedanke ist die betreffende Einheit. Wenn er als Allgemeines gelten soll, so muss bei Mizoguchi die Zeit als endlos oder ewig vorgestellt werden.

Der Vergleich mit Mizoguchis Zeit-Raum bringt die Eigentümlichkeiten von Ozus erneut zum Vorschein. Die in tiefer Position installierte Kameralinse schneidet einen Teil des Raumes ab. Da sich die Linse nicht bewegt, bleibt um das aufgenommene Bild herum ein unsichtbarer Raum bestehen. Zusätzlich entstehen aufgrund des abgeschnittenen Gesichtsfeldes aufgrund der statischen gitterförmigen Struktur unsichtbare Teile. Die Linse wollte nicht in die Innenräume hineinsehen. Sowohl außen als auch innen lässt Ozus Blick

⁵ Yoda Yoshitaka, *Mizoguchi Kenji No Hito To Geijutsu*, Tokio 1996, S. 293.

unsichtbare Teile unsichtbar bleiben (Bild 19, 20). Ozu steht, oder vielmehr sitzt, mitten im Raum der menschlichen Handlungen und starrt auf den Wechsel der Protagonisten, die erscheinen und verschwinden, während Mizoguchis Blick von oben her alle Handlungen erfassen will.



Bild 19



Bild 20

Der Filmregisseur Shinoda Masahiro, der zur jüngeren Generation gehört, bezeichnet Ozus „low camera position“ als „die Beobachtung des Übergangs von einem statischen Punkt aus“⁶. „Übergang“ meint hier weder Entwicklung noch Fortschritt. Er wird, wie bereits gesagt, als Wiederholung des Erscheinens und Verschwindens projiziert. Die Bewegung als „Übergang“ verschleiert den Zusammenhang zwischen Anfang und Ende, aber auch den zwischen dem Ursprung und dem Zweck, so dass die Einheit des Films im Ganzen, also die zusammenfassende Kraft der Erzählung, geschwächt wird. Ozus Werke sind häufig nicht neuartig, sondern wiederholen ähnliche Geschichten. Obwohl der Autor von *Spätfrühling* ein anderer ist als der von *Mitten im Herbst*, ähneln sich die beiden Filme enorm. Der einzige große Unterschied zwischen diesen beiden Filmen besteht darin, dass an die Stelle von Vater und Tochter in *Spätfrühling* in *Mitten im Herbst* Mutter und Tochter treten. Die Zeit-Vorstellung als der Grundriss eines solchen unerzählerischen oder enthistorisierten Films ist kein linearer Fluss für Fortschritt oder Entwicklung, sondern ein verweilendes Feld. Die Vergangenheit ist keine vorherige Stufe für die Gegenwart, sondern besucht plötzlich dieses Offene.

Ein Beispiel vom Besuch der Vergangenheit möchte ich aus Ozus letztem Werk *Ein Herbstnachmittag* anführen. Hier begegnet der Protagonist Hirayama

⁶ Takahashi Osamu, *Kenrantaru Kage-E*, Tokio 2010, S. 112.

zufällig einen Mann namens Sakamoto, der ihm in seiner Zeit als Kapitän eines Kriegsschiffs untergeordnet war. Gemeinsam trinken sie Whisky und hören dabei den Kriegsschiff-Marsch. Dieser Marsch wurde während des Krieges häufig im Radio gespielt, um den Kampfgeist zu erhöhen. Jetzt aber ruft er die Erinnerung an die Niederlage hervor und verursacht komplizierte, zwiespältige Gefühle (Bild 21).



Bild 21



Bild 22

Hirayama trifft ebenso unerwartet einen Lehrer aus seiner Gymnasialzeit und erblickt in dessen Untergang mit Angst seine eigene Zukunft (Bild 22). Die Zukunft wird auf diese Weise auf die Vergangenheit und die Gegenwart bezogen. Im Film gibt es keine Geschwindigkeit, die die geschilderten Sachverhalte voranbringen könnte. Im Guten wie im Schlechten ist die Langsamkeit eine Eigentümlichkeit von Ozus Werken. Ozu vermeidet nicht nur die Kamerafahrt, sondern auch Auf- und Abblendung. Diese Filmtechniken werden ebenfalls verwendet, um zeitliche Veränderungen auszudrücken. Der Grund der Vermeidung könnte in Ozus Vorstellung der weilenden Zeit liegen.

Ozus Zeit-Raum-Vorstellung zeichnet sich durch eine begrenzte, fragmentierte und weilende Offenheit aus. Zu fragen bleibt, wie diese Vorstellung geistesgeschichtlich bestimmt werden kann. Sie unterscheidet sich vom Bild der endlosen Sukzession, d. h. vom neuzeitlichen und kapitalistischen Menschenbild, in dem man über die Dauer des individuellen Lebens hindurch Kapital investieren kann und soll. In diesem Sinne ist Ozus Vorstellung vor-kapitalistisch oder vor-modern. In seinen Werken ist häufig eine Nostalgie nach dem Altmodischen oder ein Schmerz in Anbetracht des Untergangs der Tradition zu erkennen. In der Tat ist seine Hauptthematik der Zusammenbruch der alten

Familiengemeinschaft im Verlauf der Modernisierung. Ozu wurde besonders in der Nachkriegszeit aufgrund seiner thematischen Ausrichtung kritisiert. Danach sei er kleinbürgerlich und gegen den Strom der Entwicklung der demokratischen oder sozialistischen Gesellschaft schlecht. Dies änderte sich aber nach seinem Tode 1963 und insbesondere nach 1970er Jahren. Damals wurde der Gedanke des Fortschritts hin zur Vollendung, sei er demokratisch oder kommunistisch, als ein Traum erkannt, der zu Ende geht.

Meiner Meinung nach gibt es keine Weltanschauung mehr, die den Endzweck der menschlichen Gattung zeigen kann. Die Welt heute hat keine Aussicht mehr auf irgendeine Art von „Vollendung“. Wir, die Bewohner in diesem Zeitalter, streiten über nichtige Alltäglichkeiten. Das heutige Schlagwort „Nachhaltigkeit“ kann als umgekehrter Ausdruck einer Hoffnungslosigkeit angesehen werden. Aus dieser gegenwärtigen Situation heraus wirkt Ozus Position in der Geschichte nicht altmodisch, sondern vielmehr zeitgenössisch oder postmodern. Seine Zeit-Raum-Vorstellung ist eine ganz andere als die der technischen, die die Welt insgesamt unter Kontrolle bringen wollte. Im 20. Jahrhundert, d. h. in der Blütezeit der Technik und des Kapitalismus, sind außer Ozu andere antimoderne Denkströmungen entstanden, zu denen auch der eingangs genannte Romanschriftsteller Natsume Sōseki gehört. Der Film ist zwar ein Produkt der Technik. Ozu ist mit diesem aufgewachsen und hat mittels des Films die Problematik der Moderne analysiert und eine Richtung eingeschlagen, die sich gegen eine Vereinheitlichung der Welt als Wesen der Technik richtet. Im Zentrum dieser Richtung steht meines Erachtens seine Vorstellung vom Zeit-Raum als begrenzter, fragmentierter und weilender Offenheit.