

Gliederung

Einleitung.....	1
(1)Biographie.....	3
Über seine Filme.....	5
Tôkyô Monogatari - Die Reise nach Tôkyô.....	7
Inhalt.....	8
Familienstruktur.....	10
Filmanalyse.....	14
Ozus Arbeitsweise.....	14
Filmsprache und Syntax.....	17
Schnitttechnik und Kameraposition.....	17
Ozu shot = low camera.....	19
Ellipsis / Reduktion.....	20
Empty shots.....	22
Kamerafahrten.....	24
Bedeutung der Orte.....	26
Onomichi.....	26
Tokyo.....	26
Chiyoda – Ku.....	26
Aussichtsturm.....	27
Atami.....	27
Ueno Park.....	29
Ôsaka.....	29
Onomichi.....	29
(a) Musik.....	30
(2)Bibliographie.....	32

Einleitung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem japanischen Meisterstück "Tôkyô Monogatari" und soll einen Einblick geben in die Welt von Ozu Yasujirô.

Neben zahlreichen Werken die über diesen Film und den Regisseur erschienen sind, haben wir einzelne Bereiche selbständig bearbeitet.

Die ersten Themenblöcke befassen sich mit Ozus Leben und seinem filmischen Wirken, es folgt eine Untersuchung der Familienstruktur.

Diese ist häufig in seinen Stücken nicht von Anfang an klar ersichtlich und soll mit Hilfe der von uns erstellten Grafik verdeutlicht werden.

Anschließend folgt eine umfassende Filmanalyse, die sich mit stilistischen Mitteln und der daraus ergebenden Symbolik auseinandersetzt.

In diesem Abschnitt wird unter anderem seine Arbeitsweise, Kamera- und Schnitttechnik, sowie die Bedeutung der Orte und die der Musik dargestellt.

Letztere und die Familienstruktur sind von uns eigenständig ohne Zuhilfenahme der Sekundärliteratur erforscht worden.

Nachdem wir uns länger mit diesem Thema befaßt haben, wurde uns bewußt, wie komplex sich Ozus Einfachheit ausdrückt.

„Simplicity is a word one might use to characterize most of the fifty-four films that Ozu has made [...]. Unfortunately, Ozu's simplicity may not be so readily grasped by Western audiences who are unacquainted with Japanese cultural traditions and life-styles.“ - Keiko McDonald

Dennoch ist dieser Film von einer Universalität, die von allen Kulturkreisen verstanden werden kann.

(1) Biographie

Ozu Yasujirô wurde am 12. Dezember 1903 als der zweite Sohn eines Düngergroßhändlers in Tôkyô geboren, wo er auch die ersten Jahre seines Lebens verbringt.

Seine Herkunft ist die eines *shitamchi*, also ein Bewohner eines volkstümlichen Bezirks von Tôkyô. Die Kindheit ist durch die Umgebung geprägt, in der sich kleine Geschäfte, *sushi*-Bars und Märkte befinden.

Er wird später auch aufgrund dessen als *edokko* bezeichnet und sein Charakter ist gezeichnet von Offenheit und Liberalität.

Im Alter von 10 Jahren zog die Mutter mit ihren Kindern nach Matsusaka, der Heimatstadt des Vaters. In dieser Zeit entwickelte er sich zum Störenfried, was dazu führte, daß er das Internat verlassen mußte.

Die so "gewonnene" Zeit, nutze er in erster Linie, sich Filme anzusehen, besonders die aus den Vereinigten Staaten fanden seinen großen Anklang. Hauptsächlich verehrt er die Filme von Regisseuren wie Charlie Chaplin, Rex Ingram und King Vidor.

Nachdem Ozu die Prüfungen für eine höhere Schule nicht besteht, arbeitet er zeitweise als Vertretungslehrer an einer Grundschule.

1922 kehrt er zurück nach Tôkyô und erhält durch familiäre Beziehungen eine Arbeitsstelle als Kameraassistent bei der Produktionsfirma Shôchiku, für die er ein Leben lang tätig sein wird.

Er arbeitete sich dann zuerst zum Regieassistenten hoch und 1927 realisierte er seinen ersten Film "Zange no Yaiba" ("Klinge des Bekenntnisses")¹, der dem Genre des *jidai-geki* (Historienfilm) angehört und bis heute als verschollen gilt.

Die *gendai-geki* (Gegenwartsfilm) wurden damals nur den schon anerkannten Regisseuren anvertraut.

Mehrere Komödien folgten, seinen allerersten richtigen Erfolg feierte er mit "Umaretewa mitakeredo" ("Ich wurde geboren, aber") im Jahr 1932.

Seine Aufgeschlossenheit in Bezug auf neue Techniken hielten sich in Grenzen, so drehte er seinen ersten Tonfilm 1936 ("Hitori musuko"/ "Der einzige Sohn") und den ersten Farbfilm erst 1958 ("Higanbana")²

¹ für diesen Film existiert auch die Übersetzung "Das Schwert der Buße"

² für diesen Titel existieren zwei deutsche Übersetzungen, die wie folgt lauten: "Nirwana Blumen" und "Sommerblüten"

In der Zeit des japanisch- chinesischen Krieges von 1937- 1939 verrichtete er seinen Dienst als Infanterist, im Zweiten Weltkrieg leistete er Propagandadienst für die japanische Armee. Nach einem erneuten Militäreinsatz 1945 gerät er in Gefangenschaft, kehrt aber im darauffolgendem Jahr aus Singapur nach Tôkyô zurück.

Dort konnte er an seine früheren Erfolge, unter anderem mit den Filmen "Banshun" ("Später Frühling") 1949, "Ochazuke no Aji" ("Der Geschmack des Reis mit Tee") 1952 und natürlich mit "Tôkyô Monogatari" ("Die Reise nach Tôkyô") 1953 anknüpfen.

So zählte er zu den wenigen Regisseuren, die nicht nur kommerziell erfolgreich waren, sondern auch von der Kritik hoch geschätzt wurden

Ozu erhielt zahlreiche Filmpreise und Verdienstorden, auch war er Mitglied der Akademie der schönen Künste..

Nach dem Tode seines Vaters 1934 lebte er unverheiratet in dessen Haus mit seiner Mutter zusammen.

Sie verstirbt im Jahr 1962, als er gerade an dem Drehbuch für "Sanma no Aji" ("Der Geschmack der Makrele") schreibt.

Während der Dreharbeiten erfährt er von seinem Krebsleiden und kurz nach der Uraufführung dieses Filmes verstirbt Ozu am Tage seines 60. Geburtstags in Tôkyô

Über seine Filme

Die Filme des im Westen sehr spät entdeckten Ozu werden dem sogenannten Genre des *shômin geki* zugeteilt, dem er unter anderen neben Naruse und Gosho angehörte, und welches er entscheidend prägte.

Dieser Ausdruck bedeutet übersetzt "Schauspiel der kleinen Leute" und beschäftigt sich vor allen Dingen mit dem Leben und seinen Problemen von japanischen Mittelklassefamilien.

Im Zentrum befindet sich meist eine Person in der Krise, die aber im Laufe des Films durch Ruhe und Gelassenheit bewältigt wird. In den meisten Filmen kennen sich die Menschen bereits, die Beziehungen sind also schon in irgendeiner Art und Weise entwickelt.

Häufig hebt sich die Familienstruktur gegen Ende der Filme auf, wie der Tod eines Elternteils oder die Heirat der Tochter, die somit das Haus verläßt.

Nie zeigen seine Werke große Katastrophen wie Erdbeben oder Verbrechen, auch der verlorene Zweite Weltkrieg spielt kaum, und wenn, dann nur indirekt eine Rolle.

Die anfänglichen Filme spielen häufig im Milieu von Studenten, Bürokraten und Angestellten.

Nach und Nach erfolgt eine Einengung des Rahmens auf die Familie bis hin zu dem oben bereits erwähntem *shômin geki*, in denen er fast nur noch die städtische Familie der Mittelklasse ablichtete. Ozus Ziel ist es, daß Leben so abzubilden, wie es nun einmal ist:

*"... die Leute spüren lassen, was Leben ist, ohne dramatische Höhen und Tiefen nachzuziehen."*³

Er wird nicht zu unrecht als der japanischste der japanischen Regisseure angesehen (in fast jedem Werk über ihn läßt sich diese Auffassung finden), da er ein Meister in der Darstellung des Alltagsleben ist und auch seine Dialoge dem entsprechen.

Seine geschaffenen Figuren bieten somit Raum zu Identifikation für das (japanische) Publikum, man kann sich ,abhängig nach eigenen Erfahrungen, gut in die Personen des Stückes hineinversetzen.

Auch durch die Reduktion seiner Mittel stimmt er überein mit der japanischen Kultur, wie der traditionellen Malerei, die nie überfrachtet ist, sondern sich auf das Wesentliche konzentriert.

³ in "Filmregisseure" S. 506

Hauptsächlich ist dies auch an der Kameraarbeit und der Ausstattung der Räume und Kulissen zu sehen.

Besonders kennzeichnend sind für Ozus Filme die schon angesprochene Ruhe und gelassene Stimmung. Deutlich wird dies nicht nur durch den Erzählungsstrang, sondern auch durch die ihm besonders eigene Methode mit der Kamera und Schnitt umzugehen.

Nicht nur die Ruhe ist von großer Wichtigkeit, sondern vor allem die Harmonie oder das Streben nach Harmonie, was so charakteristisch ist für das japanische Volk.

Donald Richie bringt dies sehr passend und genau auf den Punkt in dem folgenden Zitat:

*"Die Schlußwirkung eines Ozu- Films (...) ist eine Art resignierter Traurigkeit, eine Stille und das Wissen um eine Gelassenheit, die trotz der Unsicherheit des Lebens und der Dinge dieser Welt fort dauert. 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"..."⁴*

⁴ ebenda S. 508

Tôkyô Monogatari - Die Reise nach Tôkyô

Japan 1953 s/w 135 min

Regie: Yasujirô Ozu

Buch: Yasujirô Ozu und Kôgo Noda

Kamera: Yûshun Atsuta

Musik: Kojun Saitô

Darsteller:

Person	Schauspieler	stellt dar
Tomi Hirayama	Chieko Higashiyama	die alte Mutter
Shûkichi Hirayama	Chishû Ryû	der alte Vater
Kôichi Hirayama	Sô Yamamura	der älteste Sohn, Arzt
Fumiko Hirayama	Kuniko Miyake	seine Frau, Hausfrau
Isamu Hirayama	Mitsuhiro Mori	Sohn der beiden
Minoru Hirayama	Zen Murase	Sohn der beiden
Shige Kaneko	Haruko Sugimura	älteste Tochter, Friseurin
Kurazô Kaneko	Nobuo Nakamura	ihr Mann
Shôji Hirayama	---	der im Krieg gefallene Sohn
Noriko Hirayama	Setsuko Hara	seine Witwe, Büroblume
Keizô Hirayama	Shiro Ôsaka	der jüngste Sohn, lebt in Ôsaka, Bahn- Angestellter
Kyôko Hirayama	Kyôko Kagawa	die jüngste Tochter, lebt zu Hause, Lehrerin
Sanpei Numata	Eijirô Tono	Freund von Shûkichi
Osamu Hattori	Hisao Toake	Freund von Shûkichi
Yone Hattori	Teruko Nagaoka	seine Frau

Inhalt

"What the typical viewer, Western or Japanese, ordinarily first realizes about Ozu's films is the apparent lack of plot - not of story, but of story- events." ⁵

Kaum passender läßt sich insbesondere Ozus Tôkyô Monogatari beschreiben, der Vollständigkeit halber soll hier kurz der Inhalt des Filmes dargestellt werden:

Das ältere Ehepaar Hirayama bricht zu ihrer ersten Reise auf nach Tôkyô, um dort ihre erwachsenen Kinder Shige und Kôichi zu besuchen. Bei ihnen müssen sie jedoch erkennen, daß diese mittlerweile ein eigenes Leben führen und keine Zeit mehr für sie haben. Einzig Noriko, die Witwe ihres Sohn Shôji, der im Krieg gefallen ist, kümmert sich um die beiden. So unternimmt sie nicht nur eine Stadtrundfahrt durch Tôkyô mit ihnen, sondern nimmt auch Tomi in ihrer kleinen Wohnung für eine Nacht auf.

Von Shige und Kôichi werden sie in den Kurort Atami geschickt, wo sie sich inmitten dem Lärm und der Jugend auch nicht sehr wohl fühlen. Hier gibt es ein erstes Anzeichen für Tomis Krankheit, angedeutet durch einen leichten Schwächeanfall.

Sie beschließen sie ihre Rückkehr nach Onomichi.

Bei dem erneuten Aufenthalt in Tôkyô trennen sich die Wege des Ehepaars Hirayama, Tomi übernachtet bei Schwiegertochter Noriko und Shûkichi besäuft sich mit alten Freunden aus seiner Heimatstadt.

Auf ihrer Rückreise werden sie wegen Tomis Krankheit gezwungen, einen kurzen Zwischenstopp in Ôsaka bei ihrem jüngsten Sohn Keizô zu machen.

Endgültig zurück in Onomichi, stirbt Tomi im Beisein ihrer Familie, bis auf Keizô, der es nicht mehr rechtzeitig schafft.

Nach der Beerdigung reisen bis auf Noriko alle ab.

Ozus Meisterwerk wurde 1953 gedreht und spielt auch in dem besagten Jahr. Es ist eine Zeit des Aufbruchs, der Veränderungen, der Beginn eines wirtschaftlichen Aufschwungs und eine neue Moderne deutet sich an.

Es erfolgt in dem Film keinerlei Kritik an den bröckelnden Traditionen, noch wird die neue Zeit weder als positiv oder negativ beurteilt.

Die Geschichte des Ehepaars Hirayama wird geradlinig, mit einem leichten melancholischen Unterton erzählt.

⁵ Desser in "Ozu's Tôkyô Story", S.5

"... er zeigt, was ist und wie es ist." ⁶

Nicht zu vergessen sind hier die verschiedenen japanischen Stimmungen wie das *sabi* und das *yûgen*, wobei ersteres in dem Schlußbild des Filmes deutlich wird, und letzteres in der Szene vor dem Tode Tomis, in dem Shûkichi fragt, ob dies das Ende sei, und ihm klar wird, das es tatsächlich so ist. Das *wabi* deutet sich meist in Szenen an, in denen leere Räume gezeigt werden oder in dem Bild von dem Hotel in Atami, in dem man die beiden Slipper der Alten vor der Türe stehen sieht.

Das zentrale Thema des Films dennoch, dreht sich um die Frage, wie man mit den Veränderungen der Zeit und ihrer Auswirkungen auf das Leben und die Familie umgehen kann.

Es gibt keine vorgeschriebene Lösung, sondern es werden verschiedene Möglichkeiten aufgezeigt, wie man damit fertig werden kann.

Die vielleicht japanischste ist das Hinnehmen, die von dem Ehepaar Hirayama und Noriko übernommen wird. Die Kinder Kôichi, Shige und Keizô nehmen es als etwas unvermeidliches, passen sich dem an und handeln dementsprechend danach.

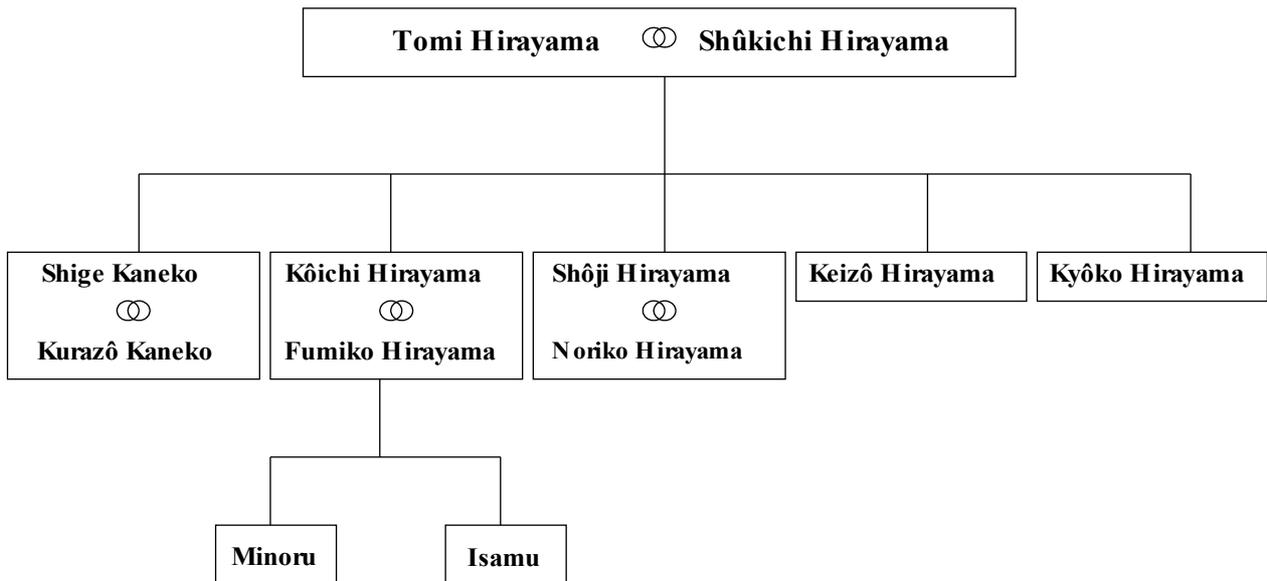
Einzig die Jüngeren, Kyôko und die Enkelkinder begehren auf.

Mehr dazu im folgenden Kapitel, daß sich diesen Strukturen widmet.

⁶ Kiefer in "Filmklassiker", S.189

Familienstruktur

Die Familie Hirayama



Grob gegliedert könnte man sagen, daß sich die Familienstrukturen in die "alte Generation" (Tomi und Shûkichi), die "jetzige Generation" (ihre Kinder und Noriko) und die "kommende Generation" (die Enkelkinder Minoru und Isamu) unterteilt.

Anstatt der Generationsbegriffe könnte man die jeweiligen Personen auch aufteilen in das traditionelle Japan, das heutige Japan und das kommende Japan, wobei sich das heutige selbstverständlich auf die damalige Zeit von 1953 bezieht.

Anhand von ausgewählten Filmszenen sollen nun die Beziehungen der einzelnen Familienmitglieder untereinander dargestellt werden:

Das Ehepaar Shûkichi und Tomi sind meist sitzend zu sehen, natürlich auf dem Boden. leicht versetzt blicken sie in die gleiche Richtung, auch wenn sie sich miteinander unterhalten.

(Dies wirkt für den westlichen Zuschauer manchmal etwas befremdlich.)

So ist dies zum Beispiel in den Anfangssequenzen der Fall, als sie für ihre Reise nach Tôkyô packen oder in dem Zimmer, in dem sie bei ihrem ältesten Sohn Kôichi übernachten und sie ihre ersten Eindrücke von Tôkyô und der Gegend in der ihr Kind lebt besprechen.

Auch die Szene in Atami, wo sie gemeinsam aufs Meer blickend ihre Rückreise nach Onomichi beschließen.

Die einzigen Ausnahmen bilden die Sterbeszene von Tomi, in der sie geschwächt auf einem *futon* liegt und von der Familie eingerahmt wird, sowie die Szenen, in denen die beiden in Bewegung gezeigt werden, wie im Ueno Park, kurz bevor sie sich trennen. Meist ist es dann so, daß Shûkichi vorausgeht, und seine Frau ihn in einem gewissen Abstand folgt.

Hier gibt es auch ausnahmsweise eine Kamerafahrt, die einem jedoch nicht sofort auffällt, da sie der Bewegung der Personen folgt. Es wirkt fast so, als ob sich die beiden gar nicht fortbewegen.

Die Art und Weise, wie Ozu die beiden darstellt, hinterläßt den Eindruck, daß sie eine Einheit bilden, sie wirken sehr vertraut miteinander und verkörpern das traditionelle Familienbild in Japan.

Eine weitere Ausnahme ist noch die Szene, in der sie bei Noriko nach der Stadtrundfahrt zu Besuch sind. Bei dem Essen sitzen sie sich gegenüber, Noriko sitzt mit dem Rücken zum Publikum am Tisch und fächelt den beiden zu. Durch ihre Position verstärkt sich wieder der Eindruck der Einheit und der Harmonie, nur wird diesmal der Kreis auf die Schwiegertochter ausgeweitet.

Die "jetzige Generation" wird von den Kindern Kôichi, Shige, Keizô und den Ehepartnern Fumiko, Kurazô und Noriko verkörpert, wobei der Umgang mit den Alten interessanterweise auf verschiedene Art erfolgt. Es läßt sich die Tendenz feststellen, daß die Angeheirateten eher bereit sind, sich Tomi und Shûkichi anzunehmen und sie besser zu behandeln.

Merklich wird dies schon zu Beginn des Filmes, bei der Ankunft in Kôichis Haus, als deutlich wird, daß das *omiyage* von Noriko teurer ist, als das von ihrer leiblichen Tochter Shige. Zu beachten ist hierbei noch, daß Noriko viel weniger Geld zur Verfügung hat.

Dieses Verhalten zieht sich weiter, bei der Frage, was man den Eltern zum Essen anbieten will. Zunächst erfolgt der Vorschlag, *sukiyaki* und *sashimi* zuzubereiten, aber Kôichi und Shige halten dies im Gegensatz zu Noriko für Verschwendung und sind der Ansicht, daß Fleisch vollkommen ausreichend ist.

In einer anderen Sequenz geht es auch um die Thematik Essen, das Ehepaar ist nun bei Shige zu Gast, und Keizô hat für sie teuren Kuchen mitgebracht, was seine Frau nur aufbringt und zu der Aussage verleitet: "*Für die da oben sind sie zu schade*".

Das Gebäck wird dann nicht angeboten, sondern sie verzehren es selbst.

Immerhin "erbarmt" sich Keizô, die Schwiegereltern mit ins *sentô* zu nehmen, bei dem Aufbruch verlangt dann Shige von ihrer Mutter, ihre alten *geta* anzuziehen.

Diesem Geschehen vorgesetzt ist eine andere Szene, die auch gut das Verhältnis zwischen den Eltern und den Kindern aufzeigt.

Der von dem Arzt Kôichi geplante Ausflug muß aufgrund eines Notfalles kurzfristig abgesagt werden, der Vorschlag seiner Frau Fumiko, ohne ihn zu fahren, weist er brüsk ab, so daß alles ins Wasser fällt.

Auch können die zwei Kinder aufgrund von Desinteresse und Zeitmangel ihnen nicht die Stadt zeigen, Noriko wird gebeten, dies zu unternehmen. Sie nimmt sich extra einen Tag Urlaub, um eine Seichtseeing Tour durch Tôkyô zu machen.

Einer der Höhepunkte in der "Auseinandersetzung" ist, als die älteste Tochter Shige ihre Eltern nach ihrer Rückkehr von Atami zuerst vor ihrer Kundschaft verleugnet und sie des Hauses verweist.

Selbst nach dem Tod ihrer Mutter Tomi verschwinden die Kinder sehr schnell nach der Beerdigung, da ihr Beruf sie, ihrer Meinung nach, dazu zwingt. Keizô, der verspätet erscheint und die Trauerfeier aufgrund von schlechtem Gewissen nicht durchsteht und bei den eindringlichen Trommelschlägen das Gebäude verläßt, verabschiedet sich wegen eines Baseball- Spiels, welches er wohl unbedingt ansehen muß. Einzig Noriko verbleibt bei dem Witwer Shûkichi.

In all diesen Fallbeispielen wird deutlich, daß die Angeheirateten sich mehr um das alte Ehepaar kümmern und noch eher den damaligen Konventionen beugen als die leiblichen Kinder.

Die "kommende Generation" besteht aus den Enkelkindern Minoru und Isamu und auch aus Kyôko, der jüngsten Tochter, die noch zu Hause in Onomichi bei ihren Eltern lebt.

So ist Isamu von Anfang an ziemlich unfreundlich zu seiner Großmutter, spricht so gut wie gar nicht mit ihr und als sie gemeinsam draußen sind, verweigert er sich und ignoriert Tomi, die versucht sich mit ihm zu unterhalten.

Minoru, der ältere Sohn von Kôichi und Fumiko beschwert sich darüber, daß er für die Großeltern sein Zimmer freigeben muß. Auch ist er der einzige, der lauthals seinen Protest und seine Wut über den geplatzten Ausflug zum Ausdruck bringt. Beleidigt dreht er sich um sich selbst auf einem Stuhl in dem Praxisraum seines Vaters.

Die beiden sind auch die einzigen, die direkt ihre Emotionen deutlich machen und das Geschehen nicht einfach hinnehmen.

Ein weiteres Zeichen für die "kommende Generation" ist auch, daß Minoru zu sehen ist, wie er englisch lernt, er wiederholt die Jahreszeiten. Man könnte die verschiedenen Generationen auch nach Jahreszeiten aufteilen, wobei der Frühling für die kommende, der Sommer für die bestehende und der Herbst für die vergangene stehen würde. Der Winter würde hierbei symbolisch für den Tod stehen.

Kyôko, die Jüngste in der Hirayama Familie spielt nur am Beginn und Ende des Filmes eine Rolle, sie äußert sich bitter gegenüber Noriko über das Verhalten ihrer Geschwister nach dem Tode der gemeinsamen Mutter.

Sie weigert sich, das alles so still und resigniert zur Kenntnis zu nehmen, erhält aber von ihrer Schwägerin Noriko nur die lapidare Antwort: *"So ist das Leben nun mal."*

Filmanalyse

Ozus Arbeitsweise

Wenn man Ozu mit anderen Regisseuren vergleichen müßte, könnte man ihn als eine Mischung aus Hitchcock und Kubrick bezeichnen. Im Umgang mit seinen Schauspielern konnte er wohl wie Kubrick auch, eine Art „Tyran“ sein, d.h. ein totaler Perfektionist. Er ließ Szenen endlos wiederholen, und wenn es nur darum ging, daß eine kaum merkliche, kleine Bewegung die Gesamtkomposition gestört hat oder irgendetwas anderes nicht exakt nach seiner Vorstellung verlief. Ozu hatte die totale Kontrolle über seine Schauspieler. Ryû Chishû (Hirayama Shûkichi), der in den meisten Ozufilmen auftrat, sagt:

„Wenn ich etwas über mich selbst sagen soll, so kann ich nicht umhin, auf Ozu zurückzukommen [...] Heute kann ich nicht mehr an meine Person denken, ohne auch an ihn zu denken.“⁷

Im übrigen drehte Ozu viele Filme mit den Schauspielern, die ihm gefielen, ihm folgten und sich von ihm formen ließen. Als Beispiele kann man Hara Setsuko (Noriko) oder wie schon erwähnt, Ryû Chishû heranziehen, die auch zusammen in mehreren Ozufilmen gespielt haben. Auf den ersten Blick könnte ein westlicher Betrachter bei Ryû Chishû behaupten, daß er gar nicht so gut spielt, da er immer „nur“ konstant lächelt. Aber genau dieses Lächeln kann alles darstellen von Zufriedenheit und Freude bis hin zur Trauer.⁸ Über sich selbst behauptet er:

„Ich hörte, wie Ozu eines Tages sagte: ‚Ryû ist kein geschickter Schauspieler, deswegen brauche ich ihn.‘ Das ist sehr wahr.“

Das gleichbleibende, kaum merklich veränderte Lächeln ist im japanischen Alltag keine Seltenheit. Oft kann man dieses Lächeln als Westler nicht richtig deuten und man ist begeistert von der Freundlichkeit Japans, mit der man diese Mimik in Verbindung stellt oder aber man fängt an sich unbehaglich zu fühlen, da man in bestimmten Situationen kein Lächeln erwartet.

⁷ Alle deutschen Zitate von Ryû Chishû sind aus dem Artikel „Gedanken über meinen Lehrer“ In Braun; S.67f.; a.a.O.

⁸ Penelope Gilliat, In Desser; S.160; a.a.O.

Wie Hitchcock auch hat Ozu beim Beenden des Drehbuchschreibens schon jedes kleinste Detail, jedes einzelne Bild vor Augen gehabt und mit aufgeschrieben. Ebenso zeichnete er penible *storyboards* oder *découpages* und die fertige Einstellung mußte mit diesen übereinstimmen. Ozu hat nach Fertigstellung eines Scripts das Szenario nie geändert.

Ryû Chishû:

„ The words were so polished up that he would not allow us even a single mistake. “ ⁹

Außerdem erzählt er, daß Ozu manchmal die Rollen vorspielte und er ist der Meinung, wenn Ozu, wie Hitchcock, in seinen Filmen auftreten würde wäre er ein berühmter Schauspieler geworden.

Das Drehbuch zu *Tokyostory* hat Ozu und seinen Co-Autor Noda Kôgo angeblich 103 Tage und 43 Flaschen *sake* gekostet. ¹⁰

Mit Noda, der schon das Drehbuch zu Ozus erstem Film (*Zange no Yaiba*, 1927) geschrieben hat verband Ozu eine tiefe Freundschaft und viele seiner späteren Filme (ab 1949 alle!) wurden in Zusammenarbeit mit ihm geschrieben.

Nach dem doch recht simplen Plot: Altes Ehepaar besucht seine erwachsenen Kinder in der Großstadt und fährt wieder zurück; würde man dramatische Ent- und Verwicklungen erwarten, Probleme, die auftauchen, große Erklärungen, etc. ...dennoch sind keine vorhanden. Zum Schluß stirbt die alte Frau Tomi aber auch ihr Tod ist wenig dramatisch dargestellt. Ein z.B. weniger begabter Filmemacher hätte überlegen mögen, was für Komplikationen er passieren lassen muß um die Sache „interessant“ zu halten und nicht langweilig werden zu lassen. Ozu aber wollte das Leben dieser Charaktere zeigen, die Wahrheit, ohne in Sentimentalitäten oder Satire zu verfallen, wie es so oft der Fall ist wenn man das wahre Leben zeigen will. ¹¹

„What is intriguing about Ozu's films is the way he combines such ‚simple‘ thematic and stylistic elements in a story line with such rich effects. Ozu continually returns to a theme that seems peculiarly his: the life of the middle-class Japanese family, and he tells us how the relationships of its members are affected by events in their daily lives.“ ¹²

⁹ Stanley Kauffmann, In Desser; S. 153; a.a.O.

¹⁰ David Desser, S.20, a.a.O.

¹¹ Stanley Kauffmann, In Desser; S.153; a.a.O.

¹² Keiko McDonald; S.202; a.a.O.

Filmsprache und Syntax

Schnitttechnik und Kameraposition

Wenn man einen Film von Ozu sieht, so wird einem auffallen, daß Bilder/Szenen nicht ausgeblendet werden sondern teilweise ziemlich hart geschnitten sind. Es gibt auch teilweise keine richtige Überleitung zu Szenenwechsel außer die Zwischenschnitte von Landschaftsbildern, die anzeigen sollen, wo man sich nun befindet. Diese werden *establishing shots* genannt und sind sehr ausgesucht:

*„jeder seiner establishing shots (genau genommen jede seiner Aufnahmen) ist mit äußerster Sorgfalt aufgebaut, so daß sogar eine Reihe von Fabrikschloten oder ein Korridor, der bis auf eine Dose Politur leer ist, in ihrer Ruhe und Schönheit die grundlegende Zeitlosigkeit eines Kunstwerks besitzen.“*¹³

In *Tokyostory* sind das z.B. das Bild der rauchenden Schornsteine, die Tokyo anzeigen, das Bild des Schlosses für Ôsaka und die Steinlaternen, das Meer und die Eisenbahnschienen für Onomichi, etc.

Dadurch, daß Ozus Kamera sich nicht bewegt, wird auch mitten in einer Bewegung geschnitten. Ein Beispiel ist die Szene als Tomi mit ihrem jüngsten Enkel spazieren geht. Tomi ist in der Hocke und unterhält sich über die Zukunft des Jungen, was eigentlich eher einem Selbstgespräch gleichkommt. Als sie sich erhebt wird geschnitten und im nächsten Bild steht sie. Eigentlich ist ein solcher Schnitt in der Bewegung dazu da einen Schnitt „unsichtbar“ zu machen. Ozu jedoch geht mit einem Schnitt in eine andere Perspektive. Wenn er z.B. zuvor sehr nah dran war kann das nächste Bild nach dem Schnitt aus einer Totalen aufgenommen sein oder vice versa. Dadurch wird der Schnitt verdeutlicht. In einer anderen Sequenz, in der Noriko ihre Schwiegermutter in ihrem Appartement übernachten läßt, schneidet Ozu in der Bewegung von Noriko als sie gerade aufstehen will. Das nächste Bild, in dem sie dann steht, ist aber von der anderen Seite des Raums aufgenommen. Um zum Vergleich mit Hitchcock zurückzukommen, wird hier ein großer Unterschied zwischen den beiden deutlich. Hitchcock kann man als den Meister des unsichtbaren und unbemerkten Schnitts bezeichnen. Ozu dagegen ist der Meister des harten und deutlich sichtbaren Schnitts.

¹³ Tom Milne, In Braun; S.34

Diesen sogenannten *cut on action* macht Ozu aber nicht sehr häufig. Meistens benutzt er die feste *static camera* und schneidet oder überschneidet die Bewegungen nicht. Das heißt, man sieht zum

Beispiel einen menschenleeren Raum, eine Person tritt von rechts ein, läuft durch das Bild und geht links aus dem Bild, der Raum ist wieder leer. Die ganze Zeit ist Ozus Kamera fest und statisch, geht also nicht mit einer Bewegung mit. In Ozus Filmen gibt es keine *pan shots*, also Kameraschwenks.

Oftmals ist es auch so, daß er die Szene wie beschrieben aufnimmt und einen Schnitt ins nächste Zimmer macht. Seltsamerweise betritt die Person, die gerade links aus dem Bild verschwunden ist, den nächsten Raum von links. Dies bedeutet, daß er seine Kamera in diesem Raum auf der gegenüberliegenden Seite aufgebaut hat. Er überschreitet somit die 180°- Linie. Im amerikanischen Film würde man das Ergebnis als *mismatched action* bezeichnen. Bilder werden gedreht und gewendet, Menschen, die am Anfang der Szene nach links gedreht saßen, sitzen am Ende der Szene in die andere Richtung gewandt, obwohl die Darsteller selbst sich nicht bewegt haben. Dies sieht man zum Beispiel schon in der Anfangssequenz, in der die zwei Alten für ihre Reise packen und auf dem Tatami sitzen. Oft bemerkt man seltsamerweise diesen „Fehler“ (aus Sicht des westlichen Kinos) gar nicht so richtig, denn es wurden viele kleine Zwischenschnitte gemacht, aus verschiedenen Winkeln und Perspektiven. Das Ganze wurde dann noch untersetzt mit einigen Nahaufnahmen direkt und frontal auf die Gesichter, obwohl die Personen sich meist nicht gegenüber stehen oder sitzen wenn sie miteinander reden. Sie sind oft nebeneinander oder sogar hintereinander. Die Gesichtsaufnahmen jedoch zeigen jemanden, der gerade aus nach vorne ins Leere sieht und spricht.

Sehr typisch für Ozu ist es aber wenn er die 180°-Linie übertritt und dies nicht mit Zwischenschnitten „verkleidet“. In der oben erwähnten Szene, in welcher Ozu Noriko in der Bewegung schneidet zum Beispiel. Auch während dem Gespräch zwischen Tomi und ihrer Schwiegertochter sind sehr viele Schnitte über den ganzen Raum verteilt. Kein Bild nach einem Schnitt stimmt hier mit der vorhergehenden Richtung überein.¹⁴

¹⁴ Die meisten Anregungen in diesem Abschnitt sind aus: David Desser; S.12-17; a.a.O.

Ozu shot = low camera

Die Kamera in Ozus Filmen ist nicht nur statisch und unbewegt sondern auch tief.

Diese *low camera* Position wurde als der sogenannte *Ozu shot* bekannt¹⁵. Die Kamera ist auf Augenhöhe von Menschen, die auf dem Tatami sitzen aufgebaut. Mit dieser tiefen Lage muß Ozu seinen Kameraleuten einiges abverlangt haben. Diese low camera wird auch manchmal benutzt, wenn die Darsteller stehen. Da die Kamera feststeht, kommt es daher auch vor, daß Leuten, die in oder aus dem Bild gehen, der Kopf „abgeschnitten“ wird. Atsuta Yushun, einer von Ozus Kameraleuten erklärte die tiefe Position der „Ozu Kamera“ wie folgt:

„Ozu konnte zeichnen. Zunächst einmal kam es ihm darauf an, die Komposition jeder Einstellung auszuarbeiten. Zeichnungen werden gewöhnlich von einer horizontalen Perspektive aus betrachtet, oder sogar von einem leicht nach unten geneigten Winkel aus. Aber Ozu hatte bemerkt, daß Bilder – von einem niedrigeren Winkel aus gesehen – interessante Elemente offenbaren.

*Ein weiteres Element ist das der Tatami im japanischen Haus. Er mochte es nicht, wenn die Ränder der Tatami im Bild waren. Durch den niedrigen Standpunkt der Kamera ließ sich das vermeiden. [...] Er sagte, daß diese Position die angemessenste sei, um den japanischen Lebensstil zu vermitteln.“*¹⁶

Weiterhin erklärt er auf eine Aussage, daß Ozus tiefe Kamera der Darstellungsweise im Stummfilm entspreche:

*„Es mag darin das Geheimnis seines Stil liegen, aber letztendlich ist es der Ausdruck seiner Persönlichkeit. Er wollte verständliche Filme machen. Er wollte das Herz der Japaner zeichnen.“*¹⁷

¹⁵ Yamanaka Sadao (1909-1938), der „Vigo des japanischen Kinos“, mit dem Ozu befreundet war benutzte auch eine tiefe Kamera, die er als die „Position des Hunde-Auges“ bezeichnete. (Satô Tadao; In Braun; S.57; a.a.O.)

¹⁶ Satô Tadao, In Braun; S.56f.; a.a.O.

¹⁷ Atsuta Yushun, In Braun; S.66; a.a.O.

Ellipsis / Reduktion

Es gibt zwei Arten von *Ellipsis*: die sogenannte *surprise ellipsis* und die *dramatic ellipsis*.

Beide sind eine Reduktion von Bildern, Inhalten oder Geschehen. Die Überraschungs ellipsis läßt etwas weg, worauf durch Dialoge oder Aktion vorbereitet wurde und das man dadurch natürlich erwartet.

In der Anfangssequenz reden die alten Hirayamas während dem Packen mit einer Nachbarin. Sie erzählen ihr, daß sie ihre Kinder besuchen wollen. Ihr jüngster Sohn wohnt in Ôsaka und so sagen sie, daß sie zuerst dorthin zu ihm wollen, bevor sie zu ihren anderen Kindern nach Tokyo weiterfahren. Herr Hirayama sucht im Fahrplan die Uhrzeit für den nächsten Zug nach Ôsaka heraus.

Darauf folgt eine Reihe von Schnitten:

- rauchende Schornsteine;
- dann ein offener Bahnhof;
- zwei Frauen, die sich unterhalten und im Hintergrund fahrende Autos;
- ein Schild mit der Aufschrift *Hirayama Iin* (Praxis Dr. Hirayama), dahinter eine Brücke mit Autos;
- eine große Menge von aufgehängter, weißer Wäsche gegen einen strahlenden Himmel;

Danach kommt eine recht lange Sequenz, in der eine Frau wortlos ein Haus putzt. Erst als ihr Sohn aus der Schule nach Hause kommt und sich darüber beschwert sein Zimmer den Großeltern zu überlassen, wird wieder gesprochen.

Noch immer weiß man eigentlich nicht genau wo man sich befinden soll. Nachdem auf Ôsaka vorbereitet wurde könnte man erwarten dort zu sein. Die Schornsteine und die anderen Bilder könnten ohne weiteres auch die Stadt Ôsaka darstellen. Auch die Angabe der Praxis ist nicht unbedingt ein Indiz für Tokyo. Die Frau und ihr Sohn könnten die Familie vom jüngsten Sohn sein.

Erst nachdem die Großeltern mit einem Mann (Kôichi) und einer Frau (Shige) ins Haus eintreten wird nach dem Aufenthalt bei Keizô in Ôsaka gefragt und somit ist dann klar, daß man bei den anderen Kindern in Tokyo ist. Die Zugfahrt nach Ôsaka und von dort nach Tokyo, die Zeit bei dem Sohn Keizô, die Ankunft in Tokyo und wie die Hirayamas von ihren Kindern abgeholt werden... All das ist reduziert worden.

Die dramatische Ellipsis spart etwas Bedeutsames aus. Das heißt, etwas für die Handlung Wichtiges ist geschehen, aber offscreen. Beim Beispiel Ôsaka kann man das gut ersehen.

Am Anfang wurde auf den Aufenthalt dort vorbereitet und man hat es weggelassen. Diesmal kommt es plötzlich vor.

Die folgende Beschreibung ist zudem ein gutes Beispiel einer Ozuesken Szene:

- Leere Anzeigentafel im Bahnhof, die dann einen Zug nach Hiroshima um 9.00 Uhr anzeigt;
- 8.25 Uhr auf der Uhr an der Bahnhofswand;
- Totale auf Reisende, Beschilderung zu den Zügen um 9.00 und 9.30 Uhr;
- Noriko und die Eltern von vorne, Kôichi und Shige von hinten;
- Nahaufnahme auf die Gesichter während des Abschiedsgesprächs;
- Zurück zur Bahnhofsuhr: 8.30 Uhr;
- Nahaufnahme des Schloß Ôsaka;
- Totale auf Ôsaka, Schloß klein im Hintergrund;
- Ein junger Mann rennt über Bahnschienen;
- Ankunft an seiner Arbeitsstelle;
- Nahaufnahme: Gespräch zwischen ihm und seinem Kollegen.

Bei diesem Gespräch des jungen Mannes, der sich als der Sohn Keizô herausstellt, wird klar, was offscreen passiert sein muß. Die Zugfahrt, die Ankunft in Ôsaka, warum sie dort überhaupt halten, da sie ja vorhatten direkt nach Onomichi heim zufahren, etc. All dies ist weggelassen. Nach Keizôs Schilderungen wurde der alten Dame im Zug schlecht und so konnten die beiden nicht weiterfahren und verbrachten ein paar Tage bei ihrem Sohn. Die nächsten Szenen zeigen die Mutter bei Keizô in der Wohnung und es scheint ihr schon besser zu gehen. Die zwei Alten unterhalten sich über Tokyo, ihre Kinder und ihr Glück.

Was Ozu eliminiert, sind oft die Dinge, um die herum man die meisten Hollywood Filme bauen würde. Im westlichen Film wären die Szenen, die Ozu nicht zeigt, die wichtigsten. Wiedervereinigungen, Heirat, Krankheit, Erklärungen, Momente großer Gefühlsausbrüche, voller Dramatik und Leid, etc. Dadurch, daß diese aber in Ozus Filmen wegfallen, ist der Zuschauer gezwungen mitzudenken. Die Atmosphäre, die Bilder sprechen oft für sich und zeigen vieles an, was man bei oberflächlicher Betrachtung vielleicht übersehen würde.

„Einige Leute sehen sich Ozus Filme an und sehen nichts, während andere das mu sehen, das, obwohl man es mit „nichts“ übersetzen kann, genaugenommen alles ist.“¹⁸

¹⁸ Marvin Zeman, In Braun; S.14; a.a.O.

Empty shots

Oft werden Ozus Werke anhand von Zenbuddhismus erklärt. Er selbst jedoch sagt:

„[Foreign critics] don't understand – that's why they say it is Zen or something like that. [...] They cannot understand the life of salaried men, ephemerality, and the atmosphere outside of the story at all. That's why they say it is Zen....“¹⁹

Andererseits ist es nicht zu leugnen, daß Ozu zumindest Interesse am Zenbuddhismus hatte und diesen auch einfließen läßt. Vor allem von der Idee des *Mu*, also des „Nichts“²⁰ muß er angetan gewesen sein. Immerhin ist auf seinem Grabstein nichts zu lesen außer diesem Zeichen. Außerdem war Ozu nie begeistert, wenn er nach der Bedeutung seiner Filme gefragt wurde. Zen ist ja auf dem Standpunkt, daß er nichts zu sagen und zu lehren hat...

Die sogenannten *empty shots* werden sehr gerne als Beispiel des Zen in Ozus Filmen herangezogen. Sie sollen ein Ausdruck des *Mu* sein. Die establishing shots sind z.B. solche „leeren Aufnahmen“. Sie sind leer, insofern oft keine Menschen in ihnen vorkommen und wenn, dann nicht die Hauptpersonen. Die empty shots von Onomichi zu Beginn des Films und die nach Tomis Tod sind die selben. Nur zeigen letztere atmosphärisch mehr, sind nun aber ganz „leer“; ohne Bewegung (leere Schienen, vorher sah man einen Zug fahren), keine Menschen, die Stimmung ist trüb (weiße Wäsche war am Anfang aufgehängt, jetzt ist sie grau), die leere Straße erscheint naß (das Wetter war davor heiß und sonnig).

In Ozus Filmen ist das Wetter eigentlich immer schön und der Himmel klar. Wenn es wirklich einmal regnen sollte, so ist das kein gutes Vorzeichen. Hasumi Shigehiko schreibt in „Sunny skies“ (In Desser; S.118-129), daß es ein Fehler sei Ozu als einen sehr japanischen Regisseur zu betrachten, da er das Wetter in Japan „ignoriere“. Das bedeutet nicht, daß er unjapanisch wäre aber es gibt keine Regenzeit oder überhaupt schlechtes Wetter, keine typischen Jahreszeitenbilder werden benutzt (z.B. Sakurablüten, Herbstlaub, etc.). Dabei sind Japaner sehr auf diese Zeichen fixiert. Die Natur und der Wechsel der Jahreszeiten war in der japanischen Kunst schon immer wichtigstes Motiv.

¹⁹ Kathe Geist, In Desser; S.102

²⁰ Oft wird *Mu* auf verschiedene Art übersetzt, mit Nichtsheit oder Leere, im Englischen „nothingness“ oder „the void“.

Im Westen konzentriert man sich auf den Menschen. Leere Bilder können sogar Unbehagen hervorrufen. In der westlichen Kunst und Ästhetik war und ist der Mensch das Maß aller Dinge,
im Mittelalter Gott. In Japan hingegen sieht man den Menschen seit jeher nur als kleines Element in der Natur.

*„ they celebrated the void (mu) and tended to see space and time as relatives and interdependent intervals (ma) rather than fixed measurements that could be pinned down and controlled.“*²¹

Die Japaner kennen kein *horror vacui*, keine Angst vor dem Leeren. Keine Vase, kein Gemälde muß gefüllt sein; leere Stellen sollen sogar leer bleiben und nicht um des Füllens willen mit einem Muster zugekleistert werden. Sie sollen dem Betrachter freien (leeren?) Raum lassen.

Die vielen leeren Zimmer, in die Leute ein und austreten und die dann wieder leer sind, zeigen das *Ma*. Oben als voneinander abhängige Intervalle von Zeit und Raum bezeichnet, benennt es Kathe Geist in einem anderen Artikel, darüber hinaus, im Vergleich zum Mu:

*„Ma is a kind of moving mu, a void in which time and space interact and define themselves through an action.“*²²

Die leeren Räume in *Tokyostory* sind zwar menschenleer aber sie lassen die Präsenz von Menschen erahnen. Ein schönes Bild ist zum Beispiel das der zwei Paar Hausschuhe, die vor dem Zimmer der Hirayamas in Atami hingestellt sind: Ein leerer Flur, die geschlossenen Schiebetüren und die Hausschuhe. Linda C. Ehrlich nennt das sehr passend *„Emptiness and Fullness“*²³

Marvin Zeman zählt in seinem Artikel *„The Zen Artistry of Yasujirô Ozu“*²⁴ sieben Merkmale auf nach welchen beurteilt wird, ob ein Kunstwerk als Zen-werk bezeichnet wird oder nicht. Es wäre zu entscheiden ob sie auf Ozus Filme zutreffen:

²¹ Kathe Geist, In Ehrlich; S. 284

²² In Desser; S.112

²³ In Desser; S.70

²⁴ In Braun; S.14 Diese Aufzählung der Charakteristika erfolgt hier nach dem Buch *„Von Zen zu Bijutsu“* von Hisamatsu Shinichi.

„Zum ersten Asymmetrie [...].

Zum zweiten Einfachheit – das Weglassen unbedeutender Details. Wenn man zum mu vordringen will, muß man durch die bunte Welt hindurchsehen: alles was unwichtig ist, muß weggelassen werden.

Zum dritten Alter und Reife – der ruhige Blick auf das Leben. [...]

Zum vierten Natürlichkeit – Unschuld, kein Zwang: Dinge geschehen ohne Spannung.

Zum fünften Latenz – ein unendlicher Himmel in einer Pfütze.

Zum sechsten Unkonventionalität – es gibt kein „großes Thema“ [...]

Zum siebten Ruhe.“

Kamerafahrten

Im gesamten Film *Tokyo Monogatari* gibt es nur zwei Kamerafahrten. Wie oben erwähnt hat er keine Kameraschwenks. Man bemerkt sie nicht sofort, umso mehr ist man überrascht diese Fahrten, also Bewegungen der Kamera im Film zu entdecken. Atsuta Yushun:

„ Er [Ozu] sagte, daß eine Fahrt die Komposition des Bildes zerstöre. Er akzeptierte sie nur, wenn die Fahrt realisiert werden konnte, ohne, daß die relative Position der Person im Bild verändert wurde.“²⁵

Der Grund für die kaum vorhandenen Kamerabewegungen sieht Ozu in seiner schlechten Kameraausrüstung:

„Mein Aufnahmewinkel ist von sehr weit unten, und wir haben keine Kamera, die sich so tief bewegen kann. Außerdem will ich nicht, daß das Publikum Kamerabewegungen wahrnimmt. Wenn ich die Kamera bewege, will ich, daß es unbemerkt passiert.“²⁶

Shimogawa Tomoo, Ozus Ausstatter zum Thema Kamerabewegung:

*„Zu Schwenks und horizontalen Fahrten meinte Ozu: ‚Ich kann damit nicht zeichnen‘. [...]
Nur wenn es die Kadrierung nicht verändern würde, konnte er eine Kamerafahrt akzeptieren.“²⁷*

²⁵ Satô Tadao; In Braun; S.58; a.a.O.

²⁶ Iida / Iwasaki, In Braun; S.84; a.a.O.

²⁷ Satô Tadao, In Braun; S.58

Die erste Fahrt in *Tokyo Monogatari* ist entlang der Tempelmauer und den Ofuda am Kan'eiji im Uenopark. Diese Fahrt konnte „akzeptiert“ werden, da sie keine Probleme mit der Kadrierung darstellt. Keine sich bewegenden Personen werden abgefahren sondern eine Mauer.

Die Eltern sind aus Atami zurück und nachdem sie von ihrer Tochter darum gebeten werden doch wo anders zu übernachten, machen sie ersteinmal Obentô („Picknick“) vor dem Tempel. Die zweite Fahrt folgt sogleich nachdem sie danach über die Skyline von Tokyo hinwegschauen und sagen, daß man sich nie wieder finden wird wenn man sich hier verliert.

Die Kamera nimmt die beiden von hinten auf, die sich langsam nach oben hin entfernen. Da sie aber, wie oben beschrieben, in der Mitte des Bildes bleiben bemerkt man die Fahrt nicht so leicht.

Bedeutung der Orte

Onomichi

Jeder Ort, der in *Tokyo Monogatari* vorkommt, hat seine eigene Bedeutung und Symbolik.

Onomichi, der Ort in dem die Hirayamas leben, steht für das *Furusato*, die Heimat. Es soll wohl ein Symbol sein, für alles Gute und Stabile in der japanischen Tradition. Überdies ist es stark verbunden mit der Religion. Es ist ein Ort mit mehr als 30 buddhistischen Tempeln und shintoistischen Schreinen. Die empty shots am Anfang, zeigen u.a. Steinlaternen und die Sicht auf den Jôdô Tempel (welcher übrigens von Shôtoku Taishi erbaut wurde). Im Hintergrund der Anfangssequenz, als die Hirayamas für die Reise packen, sieht man zudem buddhistische Figuren an der Gartenmauer.

Tokyo

Tokyo symbolisiert das Moderne, die Industrialisierung und Urbanisierung und die dadurch entstehende Hektik. Keines der Kinder hat mehr Zeit für die Eltern weil sie so „großstädtisch“ geworden sind.

Der Film ist in der Aufbauphase der Nachkriegszeit gedreht worden, aber im Gegensatz zu anderen Filmen dieser Zeit (z.B. von Kurosawa Akira: *Subarashiki Nichiyôbi*; 1947) sind keine solchen Szenen zu sehen. Keine Trümmerfelder oder kaputte Häuser und auch keine Baustellen kommen hier vor.

Einer der *establishing shots* für Tokyo ist jedoch das Bild der rauchenden Schornsteine. An anderen Stellen zeigt Ozu auch Hochhäuser, die noch sehr neu für die Zeit sind; ein Fabrikgelände; eine große Straße mit Kaufhäusern; eine Straßenbahn; viele Menschen...

Chiyoda – Ku

Shige bittet Noriko ihren Eltern etwas von Tokyo zu zeigen. Sie hätten doch noch nichts gesehen. Noriko nimmt sich frei und sie machen eine Busrundfahrt. Man sieht die Drei im Bus²⁸,

²⁸ Dies ist übrigens neben der Schlußszene (Noriko Im Zug) die einzige, in der man in einem Fortbewegungsmittel ist.

wie sie in Chiyoda- Ku sind und den Kaiserpalast „sehen“. Shige sagte vorher sie haben noch nichts gesehen und das erste, was man ihnen dann zeigt ist das „Nichts“. Denn:

„sie [die Stadt Tokyo] hat zwar ein Zentrum, aber dieses Zentrum ist leer. Die ganze Stadt kreist um einen Ort, der gleichermaßen verboten wie gleichgültig ist, der versteckt bleibt unter der Begrünung, beschützt durch Wassergräben, bewohnt von einem Herrscher, den man niemals sieht [...] diesen Kreis, dessen niedriger Kamm (als sichtbare Form der Unsichtbarkeit) das geweihte ‚Nichts‘ versteckt.“ ²⁹

Aussichtsturm

Nach der Stadtrundfahrt besteigen sie einen Aussichtsturm. Hier zeigt Noriko ihnen Shige und Kôichis Wohnorte. Dann gehen sie auf die andere Seite des Turms und dort stellt sich heraus, daß Noriko in einer ganz anderen Gegend wohnt, wie die beiden „richtigen“ Kinder. Der Turm befindet sich in der Mitte von beiden und die Gegensätzlichkeit der Wohnorte zeigen die Unterschiede. Auch die Art wie sie wohnen erklärt die innere Einstellung. Shige und Kôichi wohnen beide in einem Wohnhaus mit integriertem Geschäft oder Praxis. Dies zeigt ihre Prioritäten, wie verbunden sie mit der Arbeit sind. Noriko dagegen hat eine Trennung zwischen Arbeit im Büro und ihrer Einzimmerwohnung. Sie nimmt sich auch extra frei um einen Tag mit den Schwiegereltern verbringen zu können. Kôichi dagegen läßt für den Beruf auch den geplanten Ausflug mit den Eltern platzen.

Atami

Hier ist der Ort des Wendepunkts. Die Hirayamas beschließen hier nach Onomichi, nach Hause zu fahren, denn dort gehören sie hin. Man sieht eine ruhige See; Leute in Yukata; die Stimmung ist positiv; Wenn man jedoch aufmerksamer hinschaut ist der Himmel nicht mehr so klar wie er am Anfang gewesen war. Es scheint zwar noch heiß und sonnig zu sein aber es sind auch Wolken zu sehen, die zwar weiß aber vorhanden sind. Vielleicht sind sie eine Ahnung, denn hier ist das erste Anzeichen für Tomis Zustand: ihr wird schwindelig.

²⁹ Roland Barthes, In Braun; S.8

Die laute Musik und die jungen Leute mit denen die Hirayamas nicht zurechtkommen, werden ein Symbol für den Generationswechsel sein. Übrigens ist hier eine der wenigen Szenen, in denen Ryû Chishû ausnahmsweise nicht lächelt.

Atami wurde in den Fünfziger/Sechziger Jahren ein richtiges Mekka für Sonnenanbeter und Hochzeitsreisende.

Ueno Park

Die Alten sitzen vor dem Kan'eiji Tempel. Dieser ist als Familientempel der Tokugawa bekannt. Dies ist vielleicht nicht ganz uninteressant, denn immerhin waren es die Tokugawa, die Edo, das heutige Tokyo, als Hauptstadt „gegründet“ haben.

Nachdem sie das „Nichts“, das *Mu* „gesehen“ haben, die laute Jugend in Atami ertragen und eine herzlose Tochter, die keine Zeit und keinen Platz für sie hat, erlebt haben, sitzen die Beiden mit ihrem Obentô vor einem Tempel der Tokugawa (Zeichen für Tradition, Altes, Ursprüngliches und Ruhe?).

Der Ueno Park ist seit der Nachkriegszeit und auch heute noch Sammelpunkt für Heimat- und Obdachlose. Zu diesem Zeitpunkt sind auch die Eltern ohne Bleibe und somit ist der Ort sehr treffend.

Ôsaka

Ôsaka könnte man den Ort des Rückblicks nennen. Vor allem ist es nicht zu Hause und auch nicht Tokyo. Eine Zwischenpause, um das Vergangene zu überdenken und dankbar dafür zu sein. Sie bereden was für ein Glück es ist, daß sie die Reise gemacht haben. Was haben sie nicht alles gesehen und erlebt und sie konnten ihre Kinder und Enkel treffen.

Onomichi

Das Furusato ist Beginn und Ende zugleich. Der Kreis schließt sich hier. Wie oben erwähnt ist dieser Ort stark mit Religion verbunden, vor allem mit dem Buddhismus. Man erkennt in der Gartenszene („heute wird es heiß“), daß die Hirayamas gleich neben dem Jôdô Tempel, in dem auch die Beerdigungszeremonie stattfindet, wohnen. Umsomehr ist die Gewichtung des Ortes auf dem Buddhismus.

Für den modernen Japaner hat der Buddhismus nur noch eine große Bedeutung im Zusammenhang mit dem Tod und der Beerdigung. Somit ist es wenig verwunderlich, daß Tomi dort, zu Hause, am Anfangspunkt, stirbt.

(a) Musik

Schon zu Beginn des Filmes fällt einem sofort der Gebrauch und der Einsatz von Musik in Tôkyô Monogatari auf. Zunächst einmal die "typisch" japanischen Bilder, die zur Einführung des Ortes Onomichi dienen, wie eine Steinlaterne, im Hintergrund ein buddhistischer Tempel, lauter kleine Häuser im traditionell japanischem Baustil.

Diese Szenen erfolgen noch vollkommen ohne Musik, der erste Einsatz erfolgt bei der Einführung von Tôkyô, in der grauenhaft kitschige 50'er Jahre Musik erklingt. Sie stehen im äußersten Kontrast zu den hervorgegangenen Sequenzen.

Jedoch gerade dadurch wird man aufmerksam auf den Gebrauch der Musik und fragt sich nach dem Sinn, wie Ton und Film miteinander in Beziehung stehen.

Auffallend ist der Unterschied zwischen westlicher und japanischer Musik.

Der erste Einsatz von traditioneller japanischer Musik erfolgt bei dem Familiengespräch nach dem Essen, wobei nur über Belanglosigkeiten gesprochen wird, vielleicht sind die interessanten Themen schon während des Mahls behandelt worden.

Bei den Sequenzen gibt es jedenfalls eine Betonung auf die japanische Konvention und sie wirken bisher noch wie eine zufriedene Familie, die sehr über das Wiedersehen erfreut ist.

Einige andere bemerkenswerte Szenen ereignen sich nach der Stadtrundfahrt; es setzt westliche Musik ein, die in dem Zimmer von Norikos Nachbarin endet, in welchem sie sie nach *sake* fragt, es erfolgt ein abrupter Schnitt auf die Kinder Kôichi und Shige, der begleitet wird von einem japanischen Lied, in der sie beschließen, ihre Eltern nach Atami zu schicken. Beide fächeln sich zu und es gibt einen Schnitt zurück auf das Ehepaar Hirayama beim Essen in Norikos kleiner Wohnung, in der sie den Zweien zufächelt.

Mit dem Ende der Szene, endet auch der Einsatz der Musik. Die westliche könnte stehen für eine Veränderung im japanischen Leben, die Häuser, die es in Norikos Umgebung gibt, sind nach Regeln westlicher Architektur erbaut worden. Die japanische verdeutlicht die Familie, die jetzt schon die ersten Risse bekommen hat, da die leiblichen Kinder ihre Eltern loswerden wollen, allerdings bleibt sie weiter bei dem Schnitt auf Noriko und ihre Schwiegereltern, auch um zu zeigen, daß es auch anderes geht.

Weitere interessante Verwendungen von musikalischer Untermalung zeigen sich in Szenen in dem Hotel in Atami und in der Kneipe, in der sich Shûkichi und seine Freunde besaufen.

Bei erster ist im Hintergrund Jazzmusik zu hören und Krach von jungen Menschen, die feiern.

Das Ehepaar Hirayama kann bei diesem Tumult nicht schlafen, beschwert sich aber nicht, sondern nimmt es stillschweigend hin. Hier deutet der Einsatz der Musik auf eine reine Verdeutlichung der Lautstärke hin. Es wirkt sehr störend, weiter könnte es allerdings darauf hinweisen, daß die Zeiten sich geändert haben und die Jugend einen anderen Geschmack hat, sowie die neuen amerikanischen Rhythmen aufgenommen hat.

Die zweite angesprochene Szene wird untermalt von militärischer Marschmusik, was sehr passend ist, da sich die alten Männer über die Vergangenheit und den Krieg unterhalten. Insgesamt ist zu sagen, daß meiner Ansicht nach, Ozu Musik verwendet, um seine teilweise sehr harten Schnitte abzufedern und neue Szenen aufzubauen. So beginnt der Einsatz fast immer

kurz vor einem Schnitt, erfolgt über mehrere zusammenhängende Szenen und wird ausgeblendet bei einer vollkommen neuen.

Es geht also um eine bloße Untermalung hinaus und entspricht auch nicht unbedingt dem Einsatz im westlichen Kino, in dem die Gefühle verstärkt oder erst dadurch hervorgerufen werden.

Auch die letzten Bilder des Films, die in der Literatur häufig so hervorgehoben werden und mittlerweile sehr berühmt für Ozu sind, werden eingerahmt von Musik und leiten das Ende dessen und auch dieser Arbeit ein.

(2) Bibliographie

- Bordwell, David: "**Ozu and the Poetics of Cinema**"; Princeton Press; Princeton; 1988

- Braun, Stefan (Hrsg.): "**Ozu Yasujirô**"; Zu einer Retrospektive im Münchner Filmmuseum; 1981

- Desser, David (Hrsg.): "**Ozu's Tôkyô Story**"; Cambridge University Press; Cambridge; 1997

- Ehrlich, Linda C. (Hrsg.): "**Cinematic Landscapes**"; University of Texas; Austin; 1994

- Koebner, Thomas (Hrsg.): "**Tôkyô Monogatari**" in "Film Klassiker- Band 2", S.187-191; Reclam; Stuttgart; 1995

- Koebner, Thomas (Hrsg.): "**Ozu Yasujirô**" in "Filmregisseure", S. 506-509; Reclam; Stuttgart; 1999

- McDonald, Keiko I.: "**Cinema East**"; Associated University Press; East Brunswick; 1983

- Monaco, James: "**Film verstehen**";rororo- Sachbuch; Hamburg; 1998

- Richie, Donald: "**Ozu**"; University of California; Berkeley; 1974

- Silbermann, Schaaf, Adam: "**Filmanalyse, Grundlage, Methoden, Didaktik**"; Oldenbrough Verlag; München; 1980

- Tomicek, Harry: "**Ozu**"; Publikationen des Österreichischen Filmmuseums Band I; Wien; 1988