

CinemAnalyse 2022, 3. Film des Zyklus **Väter**

Donnerstag, 28.3.2022, 20.00 (Bar offen ab 19.00), Lichtspiel/Kinemathek, Sandrainstrasse 3, 3007 Bern.

Einführung: Liliane Schaffner, Psychoanalyse am Werk

**Die Reise nach Tokyo** (Originaltitel: **Tokyo monogatari**), Japan, 1953, Originalsprache: Japanisch, 136’.

Regie: Ozu Yasujiro, Drehbuch: Noda Kogo, Ozu Yasujiro, Kamera: Atsuta Yuharu, Produktion: Yamamoto Takeshi, Schnitt: Hamamura Yoshiyasu, Musik: Saito Kojun.

Besetzung: Ryu Chishu (Hirayama Shukichi), Higashiyama Chieko (Hirayama Tomi), Hara Setsuko (Hirayama Noriko), Sugimura Haruko (Kaneko Shige), Yamamura So (Hirayama Koichi), Miyake Kuniko (Hirayama Fumiko), Kagawa Kyoko (Hirayama Kyoko), Osaka Shiro (Hirayama Keizo).

*Wenn es in unserem Jahrhundert noch Heiligtümer gäbe..., wenn es so etwas gäbe wie das Heiligtum des Kinos, müsste das für mich das Werk des japanischen Regisseurs Yasujiro Ozu sein.*

(Wim Wenders)

«Ozu Yasujiro, der japanischste unter den japanischen Filmregisseuren» - diese Feststellung zieht sich wie ein roter Faden durch die Betrachtungen und Diskussionen seiner Filme und seines Lebens. Mit ihr hängt zusammen, dass man seine Werke im Westen erst spät zu sehen bekam, obwohl sein Status als einer der erfolgreichsten Filmemacher in Japan seit Beginn der 30er Jahren unbestritten war. Ozus Filme wurden in den Nachkriegsjahren zunächst nicht für den internationalen Export selektioniert. Produzenten und Verleiher glaubten, dass seine radikalen, minimalistischen, strengen und nüchternen Werke von einem internationalen Publikum nicht verstanden würden. Sie entsprächen keineswegs den westlichen Clichévorstellungen und Erwartungen an den japanischen Film, nämlich Opulenz und Exotik, glamouröse Kostüme, Geschichten um Samurais und Geishas. Solche Filme hatten nach Kurosawas in Venedig 1951 ausgezeichneten *Rashomon* zu der Entdeckung des japanischen Filmschaffens in den westlichen Ländern geführt. Ozus Filme konzentrierten sich, statt mit üppigen Bildern die feudalistische Vergangenheit aufleben zu lassen, auf die realistische Darstellung der gegenwärtigen Konflikte innerhalb der japanischen Gesellschaft. 1958, fünf Jahre nach seinem Erscheinen in Japan und noch zu Lebzeiten Ozus, wurde *Tokyo monogatari* - bis heute eines seiner erfolgreichsten Werke – vom *British Film Institute* gezeigt und aus heiterem Himmel mit einem Preis ausgezeichnet. Nach seinem Tod, in den frühen 60er Jahren wurden seine Filme nach und nach in Europa und den Vereinigten Staaten entdeckt. Zunächst zeigte man sie auf Festivals und in Museen (z.B. dem Moma), später wurden sie auch einem breiteren Kinopublikum zugänglich gemacht. Ozus Filme wurden im Westen nicht zu Kassenschlagern, doch sie sicherten ihm bei Kollegen und

Cineasten einen festen Platz unter den Göttern der Filmgeschichte. *Tokyo monogatari* figuriert immer wieder auf den verschiedenen Listen der besten Filme: in der letzten (2012) der alle zehn Jahre stattfindenden Klassierung der besten Filme aller Zeiten durch die vom BFI herausgegebenen Zeitschrift *Sight and Sound* wurde er von der Jury der Filmkritiker auf Platz drei, von der Jury der Filmschaffenden auf Platz eins gesetzt. Inzwischen ist unbestritten, dass der Film kulturell spezifisch und damit japanisch ist und wir daher mit unserem ethnozentristischen westlichen Blick nicht alle seine Nuancen erkennen werden. Doch ebenso klar ist, dass er uns durch seine geniale universelle Ausdruckskraft sehr anspricht.

Ozu Yasujiro

Ozu wurde 1903 als zweites von fünf Kindern in eine wohlhabende Handelsfamilie geboren und wuchs in Tokyo auf. Von früher Kindheit an war er vom Kino fasziniert, insbesondere von den ersten europäischen und amerikanischen Monumentalstummfilmen. Bereits mit 17 Jahren fasste er den Entschluss, Filmregisseur zu werden. Dank den Beziehungen eines Onkels erhielt er 1923 nach seinem Collegeabschluss die Möglichkeit, als Assistent bei der *Shochiku Kinema Co* einzusteigen. Er blieb der Shochiku, einer der bedeutenden japanischen Filmgesellschaften, entsprechend dem typisch japanischen Muster, sein Leben lang treu verbunden. 1927 konnte er erstmals als Regisseur ein zusammen mit Noda Kogo verfasstes Drehbuch filmisch umsetzen. Die enge Zusammenarbeit mit seinem Drehbuchautor blieb während seiner ganzen Karriere bestehen. Seine ersten Filme waren Stummfilm-Komödien, vom Beginn der 30er Jahre an wandte er sich sozialen Themen zu und schuf Werke, die dem Genre des *Shomin-geki* zugeordnet werden können, Filme mit dem Fokus auf dem Alltag der japanischen unteren Mittelschichtsfamilie. In der Vorkriegszeit drehte er unter anderem *Ich wurde geboren, aber...* und *Eine Herberge in Tokyo*. *Der einzige Sohn*, sein erster Tonfilm, kam spät, nämlich erst 1936 heraus.

Von 1937 bis 1939 kämpfte Ozu als Soldat im zweiten Japanisch-Chinesischen Krieg. Während des zweiten Weltkriegs brachte er zwei vielbeachtete und in jeder Hinsicht erfolgreiche Filme heraus, *Die Geschwister Toda* (1941) und *Es war einmal ein Vater* (1942). Seine bekanntesten Werke schuf er jedoch in der Nachkriegszeit, unter ihnen die *Noriko-Trilogie* mit Hara Setsuko, der neben *Später Frühling* (1949) und *Weizenherbst* (1951) auch *Tokyo monogatari* (1953) angehört. Erst 1958 wandte er sich mit *Sommerblüten* dem Farbfilm zu.

Ozu schuf 54 Filme, von denen lediglich 37 erhalten sind.

Er blieb unverheiratet und lebte seit seiner Rückkehr aus dem Krieg mit seiner verwitweten Mutter zusammen.

Ein Jahr nach deren Tod verstarb er, an seinem 60. Geburtstag, an den Folgen eines langdauernden Kehlkopfcarcinoms. Auf seinem Grabstein im Tempel Engaku-ji in Kamakura ist nur das japanische Zeichen für «mu» eingraviert, was mit «Nichts», «Leere des Geistes», «Mangel» oder «ohne» übersetzt werden kann.

## Kamera und Erzählung

Ozusu Filme sind generell geprägt von Zurückhaltung, Ruhe und der Tendenz zur Entdramatisierung. Momente von intensiver Emotionalität werden nur diskret vermittelt und kaum direkt verbalisiert.

Sein Markenzeichen ist die tiefe, etwa 90 cm über dem Boden fixierte, starre Kamera, die er bereits 1928 in *Body Beautiful* erstmals einsetzte. Die englische Bezeichnung dieser Position als «Tatami shot» brachte sie in Zusammenhang mit der Augenhöhe eines auf einem Tatamikissen sitzenden Menschen und insinuierte, damit die Erklärung für Ozus Eigenheit gefunden zu haben. Doch setzt er sie auch bei Aussenaufnahmen wie vorbeifahrenden Zügen ein. Ein weiteres ästhetische Merkmal ist seine Vorliebe für Durchblicke in Innenräumen. Diese werden dem Zuschauer oft schon leer gezeigt, bevor die Protagonisten sie betreten. Er verzichtet weitgehend auf technische Mittel wie Aus- oder Überblendungen, Kameraschwenks und -fahrten (in *Tokyo monogatari* gibt es lediglich deren zwei), seine Schnitte sind scharf. Hingegen macht er bei Innenaufnahmen die im westlichen Kino verpönten Achsensprünge. Zwischen zwei verschiedenen Szenen fügt er hin und wieder Übergangsaufnahmen, sogenannte «pillow shots» ein, von Gebäuden, Schornsteinen, fahrenden Zügen und Schiffen, Gegenständen, Alltagssituationen wie zum Trocknen aufgehängte Wäsche, um so in die folgende Szene einzuführen.

Ozusu Erzählweise ist nicht linear, sondern geprägt von Ellipsen: wichtige Ereignisse werden weggelassen und im Film retrospektiv erzählt. So hören wir zum Beispiel, dass die Eltern ihre Reise nach Tokyo in Osaka unterbrechen werden, um ihren jüngsten Sohn zu besuchen, wir sehen sie beim Kofferpacken zuhause, die nächste Szene zeigt sie bereits vor dem Haus ihres ältesten Sohnes in Tokyo. Der Besuch in Osaka wird später im Gespräch erwähnt. Wir nehmen im Film nicht Teil an einer kontinuierlich erzählten Geschichte, sondern erleben eine Serie von Momenten. Dieses Aufbrechen der bei westlichen Filmen üblichen logischen, Spannung aufbauenden Ursache-Wirkungs-Kette, führt hier zu einer mehr prozesshaften als resultatorientierten Erzählung und somit zur eingangs bereits erwähnten Entdramatisierung.

## Tokyo monogatari

Ihre seit Jahren bestehende Tradition fortsetzend zogen sich Ozu und sein Autor Noda für die Erstellung des Drehbuchs zu *Tokyo monogatari* ins Chigasakikan Ryokan zurück. Noda hatte Leo McCareys Film *Make Way for Tomorrow* gesehen und Ozu eine japanische Adaption des Stoffes vorgeschlagen. Nach 103 Tagen und 43 Flaschen Sake kehrten die beiden mit dem fertigen Skript, inklusive Ozus Skizzen für die gestalterische Umsetzung, zurück. Gedreht und geschnitten wurde von Juli bis Oktober 1953, der Film kam am 3. November desselben Jahres heraus. Ozu arbeitete wie immer mit seiner bewährten Filmcrew und seinem üblichen SchauspielerInnen-Stab. Ryu Chishu, der Vater im Film, hielt fest, nie sei Ozu so glücklich als wenn er ein fertiges Drehbuch in seinen Händen hielt. Von diesem sei beim Dreh nie abgewichen worden,

zu perfektionistisch sei Ozu gewesen. Für *Tokyo monogatari* habe er ihn eine simple Szene, in der er eine Teetasse zum Mund führe, mehr als zwei Dutzend Male wiederholen lassen.

Im Film wird eine einfache und an sich unspektakuläre Geschichte erzählt: Hirayama Shukichi und Tomi machen sich auf, ihre nach Osaka und Tokyo übergesiedelten Kinder zu besuchen. Diese sind beruflich absorbiert und haben kaum Zeit für sie, mit Ausnahme der Schwiegertochter Noriko, der Witwe des im Krieg verschollenen Sohnes. Auf der vorgezogenen Rückreise erkrankt Tomi schwer. Nun ist es an den Kindern, die umgekehrte Reise anzutreten, um der Mutter einen Krankenbesuch abzustatten – Symmetrie hatte für Ozu allgemein grosse Bedeutung.

Vordergründig wird uns der Zerfall der traditionellen Werte und Familienstrukturen im Zusammenhang mit einem beschleunigten sozialen Wandel im Japan der Nachkriegsjahre aufgezeigt. Dieser Wandel tritt im Zuge von Modernisierungsbewegungen - Demokratisierung, wirtschaftlicher Aufschwung, forcierte Urbanisierung und Industrialisierung – und der Anwesenheit von amerikanischen Besatzungstruppen auf. Die damit einhergehende Schwächung von symbolischen Strukturen und Bezügen – nicht zuletzt die Schwächung der Position des symbolischen Vaters - zugunsten eines entfesselten Strebens nach konsumorientierten Befriedigungen ist ein ubiquitäres Thema, das auch für die aktuelle Psychoanalyse von zentraler Bedeutung ist.

In feineren Untertönen wird zudem das Thema der Vergänglichkeit aufgeworfen: Wenn Tomi mit ihrem Enkel Isamu über dessen Zukunft spricht und rätselt, wie sein Leben wohl verlaufen werde, macht Ozu einen Schnitt zu dem etwas abseits sitzenden Grossvater Shukichi. Bedeutet dieser Schnitt, dass auch Isamu eines Tages alt sein wird, einsam, und enttäuscht? Sich die Geschichte endlos wiederholt? Wir uns von den nachfolgenden Generationen zwangsläufig distanzieren, diese nicht mehr verstehen? Kyoko, die jüngste Tochter, welche mit den Eltern lebt, sagt einmal zu Noriko: «Ist das Leben nicht enttäuschend?» Noriko antwortet, mit einem Lächeln auf den Lippen: «So ist es».

Ich schliesse mit einem Zitat aus Freuds wunderschönem kleinen Text über die Vergänglichkeit:

*Mag eine Zeit kommen, wenn die Bilder und Statuen, die wir heute bewundern, zerfallen sind, oder ein Menschengeschlecht nach uns, welches die Werke unserer Dichter und Denker nicht mehr versteht, oder selbst eine geologische Epoche, in der alles Lebende auf der Erde verstummt ist, der Wert all des Schönen und Vollkommenen wird nur durch seine Bedeutung für unser Empfindungsleben bestimmt, braucht dieses selbst nicht zu überdauern und ist darum von der absoluten Zeitdauer unabhängig.*

