

Elisabeth K. Paefgen

Shigehiko Hasumi: Directed by Yasujirō Ozu

2024

<https://doi.org/10.25969/mediarep/23282>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Paefgen, Elisabeth K.: Shigehiko Hasumi: Directed by Yasujirō Ozu. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 41 (2024), Nr. 4, S. 618–619. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/23282>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 3.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 3.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0>

Shigehiko Hasumi: Directed by Yasujiro Ozu

Oakland: University of California Press 2024, 352 S.,
ISBN 9780520396722, USD 29,95

Wer Filme von Yasujiro Ozu kennt, hat beim Lesen des Inhaltsverzeichnisses dieses Buches über den japanischen Regisseur sofort Bilder vor Augen, die Kapitelüberschriften wie „Eating“, „Inhabiting“ oder „Looking“ mit filmischem Leben füllen. Gleichwohl sind die Beobachtungen, die Shigehiko Hasumi in seiner schon 1983 erstmals auf Japanisch veröffentlichten Schrift anstellt und die jetzt auf Englisch mit einer Einführung von Aaron Andrew Gerow erschienen ist, häufig überraschend, ungewohnt und detailbesessen. Wer hat schon bisher darauf geachtet, dass es in Ozus Filmen einen Unterschied macht, ob Nahrung in geschlossenen Räumen eingenommen wird oder im Freien? Oder auf die Rituale des Kleiderwechsels, auf die Inszenierung der lachenden Männergruppen in Restaurants oder darauf, dass eine junge Frau beim Bügeln ein Handtuch um die Schulter gelegt hat? Es sind solche kleinen Details, die die Ozuesque filmische Welt ausmachen und die die Filme – entgegen mancher Kritik – so bewegt, aufregend und spannend machen.

Hasumi schreibt vor allem gegen die (amerikanischen) Thesen an, die Filme Ozus seien durch Negation, Abwesenheit und Reduktion geprägt. Hingegen will er auf den Reichtum der Filme hinweisen, auf ihren zahllosen lebendigen Details und auf ihren modernen,

innovativen Stil, weil sie sich ständig mit den Grenzen des Kinos selbst auseinandersetzen. Sein affirmativer Blick auf die filmische Welt Ozus entdeckt die spannenden, bewegenden Momente in scheinbar nebensächlichen Aktionen, wie zum Beispiel in der Tatsache, dass sich die Beziehungen zwischen den Figuren – auf tragische oder komische Weise – ändern, wenn Nahrungsmittel von innen nach außen oder umgekehrt bewegt werden. Im Buchabschnitt über das Wohnen legt Hasumi besonderen Wert auf die Beobachtung, dass sich das alltägliche Leben im ersten Stock abspielt, aber „the second-floor rooms [...] are sanctuaries for young women around the age of twenty-five“ (S.86). Weil aber die Treppe, die diese beiden Stockwerke verbindet, so gut wie nie gezeigt wird, scheinen diese Räume in der Luft zu schweben und keine Anbindung an den Rest des Hauses zu haben. Diese Abwesenheit von Treppen nennt er „uncanny“ (S.77); und wenn in Ozus letztem Film *An Autumn Afternoon* (1962) unvermittelt eine verlassene Treppe gezeigt werde, sei dies noch unheimlicher und erinnere an die Treppenszenen in Alfred Hitchcocks *Suspicion* (1941) oder *Notorious* (1946) (vgl. S.103).

Besonders ausführlich sind die Kapitel über „Looking“ und „Holding Still“ (S.108-181). Es geht darum, dass

Ozu seine Figuren häufig nebeneinandersitzend zeigt; sie vermeiden es geradezu, einander anzuschauen und sitzen Seite an Seite auf Barhockern gegenüber einer näher oder ferner liegenden Wand. Diesen unnatürlichen Stil, den Hasumi mit Filmen von Carl T. Dreyer und Robert Bresson vergleicht, sieht er im Zusammenhang mit der Unnatürlichkeit des Kinos selbst, das zwar mit Schauen unablässig beschäftigt ist, das sich aber eigentlich eingestehen müsse, dass es unmöglich sei, den Blick tatsächlich einzufangen und bildlich zu erfassen. Ozu stelle sich dem größten Paradox des Kinos, das zwar ein Auge auf der Leinwand zeigen könne, das aber nicht in der Lage sei, „people looking at each other“ (S.197) zu zeigen. „When two looks intersect, the camera becomes completely powerless“ (ebd.). Darum schauen sich Figuren, die eigentlich intim miteinander sind, in Ozus Filmen zumeist nicht direkt an, sondern blicken ungerichtet vor sich hin oder parallel aneinander vorbei. Nicht selten werden (große) Emotionen durch Rückenansichten ausgedrückt; insbesondere mit den Einstellungen, die zwei Figuren von hinten zeigen, erreichten die Filme Ozus ihren ‚lyrischsten‘ Ausdruck (vgl. S.161). Dazu passt auch, dass „the greatest cinematic movement“ stattfindet, „where everybody stops and holds perfectly still“ (S.170). „Holding still“ ist sein Schlagwort für solche Szenen, in denen Ozu die Grenzen des Kinos selbst austastet: Ein Medium, für das Bewegung so ausschlaggebend ist, halte inne und stünde still.

Es ist Hasumis Absicht, zu zeigen, dass Ozu gerade kein besonders ‚japanischer‘ Regisseur sei, sondern dass er sehr viel mehr vom Kino Hollywoods und von den amerikanischen Komödienfilmen (wie er überhaupt Ozus Talent für Komik hervorhebt) geprägt sei. Das Licht in Ozus Filmen sei eher vergleichbar mit dem hell-grellen Licht Kaliforniens als mit dem in Japan. (Aus dem Grund ist die heftige Streitszene im strömenden Regen in *Floating Weeds* [1959] so einzigartig und aufregend.) Er kommt zu dem Schluss, dass Ozu „an unmistakable citizen of the Republic of Cinema“ (S.203) sei.

Hasumi macht es wie Ozu und bleibt mit seinen intensiven Beobachtungen an der Oberfläche, listet sie auf, führt zahlreiche filmische Belege an und deutet wenig. Diese Zurückhaltung gibt er im letzten Kapitel auf und bietet eine (endlich überzeugende) Interpretation des berühmten Blicks auf die Vase in *Late Spring* (1949). Wenn er sexuelles Begehren auf Seiten der Tochter entdeckt, das von ihrem schlafend-schnarchenden Vater noch nicht einmal realisiert wird, überrascht diese Feststellung ebenso wie die Parallelisierung von ruhendem Vater und ruhender Vase: „The vase is the father himself“ (S.292). Keine Leere, keine Stasis, sondern eine aufgewühlte junge Frau, deren heftiges Begehren noch nicht einmal wahrgenommen wird; auch von vielen (westlichen) Kritiker:innen nicht.

Elisabeth K. Paefgen (Berlin)