

Der Esstisch in den Filmen von Ozu Yasujirō

Tōru Itō

Ozu Yasujirō ist im Westen als Regisseur einer bestimmten Ausprägung des japanischen Filmstils bekannt. Beispielsweise hat Kazuo Ishiguro, Romanschriftsteller und Träger des Literaturnobelpreises, in einem Interview unmittelbar nach Empfang des Preises, Ozu als Künstler bezeichnet, in dessen Filmen der japanische Kulturwert *Mono-no-Aware* mit großer Klarheit zum Ausdruck kommt. An dieser Stelle ist nicht weiter zu verfolgen, inwiefern diese Auslegung zutrifft. Festzuhalten ist lediglich, dass Ozu in den 1920er und 1930er Jahren maßgeblich vom amerikanischen Film beeinflusst wurde. Spuren davon sind selbst noch in seinen Filmen nach Ende des zweiten Weltkriegs zu finden.

Die Zeit zwischen den beiden Weltkriegen war in Japan eine besondere Kulturperiode. Die Modernisierung schritt schneller voran als in anderen Ländern und sorgte für große wirtschaftliche Instabilität und politische Verunsicherung. Die Gesellschaft geriet in eine Krise. Aus dieser Krise resultierten verschiedene, miteinander widerstreitende intellektuelle Bewegungen, wie der die Technisierung bejahende Modernismus und Futurismus, der Sozialismus und Kommunismus, aber auch der Nationalismus. Diese geschichtliche Entwicklungen werfen ihre Schatten auch auf Ozus Filme. Konkret sehen wir einen jungen, promovierten Arbeitslosen, einen armen Angestellten, der seinem Vorgesetzten schmeichelt, einen strengen Vater als Familienhaupt und eine Stadtlandschaft mit modernen Hochhäusern. Kennzeichnend für Irritationen der 1930er Jahre ist die kontroverse Diskussion über das

Wort „Japanisch“ in der Presse. Meines Erachtens ist aber das, was man unter dem „Japanischen“ versteht, schon immer eine eher substanzlose Vorstellung, die sogar widersprüchliche Aussagen enthalten kann. Aus diesem Grund möchte ich im Folgenden das „Japanische“ in Ozus Werken nicht ohne Vorbehalt aufzeigen. Vielmehr begreife ich mit diesem Schlagwort so etwas wie ein Amalgam von heterogenen Zeitphänomene, wie die obengenannten.

In der Filmschöpfung von Ozu Yasujiro gibt es neben dem eingangs genannten einen besonderen Stil, der gemeinhin unter dem Namen „Ozu-chō“, d. h. Ozu-Stil bekannt ist. Die Eigentümlichkeiten dieses Stils sollen zuerst aufgezeigt werden. Bevor ich darauf näher eingehe, möchte ich jedoch die Aufmerksamkeit auf den Wandel seines Stils lenken. Es fällt nicht schwer, in den Werken der über 30 Jahre währenden Karriere seinen „eigentlichen“ Stil in den unangemessen auftretenden und oberdreien widersprüchlichen Gestalten zu entdecken.

Das bekannteste Merkmal des Ozu-Stils ist die ziemlich niedrige Position der Kameralinse: Die Linse befindet sich nur 40 oder 50 cm über dem Boden (oft einem Tatami-Boden). Die Aufnahmen erfolgen von dort aus waagrecht oder leicht geneigt nach oben. Man begreift diese Kameraposition gerne als Ozus Eigentümlichkeit (*Lo-Posi* auf Japanisch). Diese Position beherrscht aber nicht vollständig seine Werke. Sogar in seinem berühmtesten Werk *Tokio Geschichte* (*Tokyo Monogatari*) aus dem Jahr 1953 findet man eine Vogelschau. Dort entdecken wir sogar eine Kamerafahrt, die Ozu sonst bewußt vermeidet, wenngleich auch nur einmal. In seinen Frühwerken sind Kamerafahrten hingegen sehr oft zu sehen, zum Beispiel in *Vergnügter Spaziergang* (*Hogaraka ni ayume*, 1930). Sogar *Später Frühling* von 1949, der normalerweise als typisches Werk des Ozu-Stils angesehen wird, benutzt sie manchmal. In diesem

Sinne gibt es Ausnahmen und demzufolge bleibt der Stil nur eine Neigung. Diese Neigung aber drückt auf ihre Weise Ozus Empfindung der Zeit und des Raums aus, ja sogar sein Verständnis zu Menschen und seine Weltanschauung.

Viele Rezensenten stimmen darin überein, in Ozus Filmen einen starken malerischen Willen anzuerkennen. Obgleich sich das Bild im Film bewegt, konstituieren sich bei ihm die Bilder wie in Gemälden, Requisiten oder Schauspieler/innen streng kontrollierend. Das Bild 1 steht am Anfang seines Films *Abschied in der Dämmerung* (*Ukigusa*, 1959). Es sieht aus wie Landschaftsmalerei und ist sehr kunstvoll angefertigt. Das Bild 2 erscheint wie ein Stillleben. Dieses aus dem im Jahr 1933 uraufgeführten Film *Eine Frau aus Tokio* (*Tokyo no Onna*) zeigt, dass Ozu schon in seiner jüngeren Zeit einen solchen Willen zur Malerei hatte.

Dieser Wille deutet aber eine Schwäche in seiner Dramaturgie an. Seine Filme geben dem Zuschauer wenig Spannung. Sie zeigen weder Katastrophe noch Rettung. Die Geschichte schreitet immer nur langsam und friedlich voran. Deshalb kann man sie bisweilen eintönig finden. Der Hauptgrund dafür könnte im Thema liegen, etwa die Darstellung eines Familienlebens, das im Wesentlichen Stabilität intendiert. Ozu wiederholt in



Bild 1



Bild 2

seinen Filmen stets ähnliche Dramen: Gezeigt wird beispielsweise häufig eine alte Familie, deren innere Solidität durch die Heirat der Tochter zusammenbricht. In diesem Sinne ist es nicht leicht, in Ozus Drehbüchern (oder in jenen von Noda Kōgo, mit dem Ozu sehr oft zusammengearbeitet hat), Schöpferisches und Ideenreichtum zu finden. Charakteristisch für Ozus Filme ist das malerische Bild, das sich stets um dasselbe Thema herum konstituiert. Dies ist nicht als negativ zu begreifen. Denn wir können in der Welt der Malerei analoge Beispiele finden: Zu denken ist etwa an Claude Monet, der insbesondere in seinem Spätwerk wiederholt Seerosen malte.

Die Eigentümlichkeit der Filme Ozus gründet sich in der Komposition



Bild 3 (*Weizenherbst*)

der Innenraumbilder. Denn sein Hauptthema liegt in der Familie. Im Bild 3 durchlaufen die Linien der traditionellen Hauskonstruktion, d. h. die Holzpfosten und Querbalken sowie die Fusuma- und Shōjütüren, das Bild wie Gitter.



Bild 4 (*Weizenherbst*)

Die gitterförmige Komposition scheint zwar bedingt durch die japanische Innenraumarchitektur, aber wir können sie leicht auf die moderne Architektur oder Nachtszenen im Stadtviertel mit ihren Restaurants, Cafés, Bars und Lokalen usw. beziehen (Bild 4 und 5). Solche Motive hat Ozu bereits früh in seinen Filmen

integriert. Es ist der amerikanische Filmkritiker Donald Richie, der um 1970 Ozus Filme im Westen bekannt machte *und* diese Komposition mit den Bildwerken Piet Mondrians vergleicht. Das über eine Orthogonalstruktur gelegte Bild sieht zwar perspektivisch aus. Bemerkenswert ist aber, dass der Hintergrund stets quer abgeschlossen wird.



Bild 5 (*Füher Frühling*)

Ein weiteres Motive zeigt sich in dem im Jahr 1942 uraufgeführten Film *Es war einmal ein Vater* (*Chichi Ariki*). In einer Szene sitzen sich Vater und Sohn in einem traditionellen Zimmer gegenüber (Bild 6). Rückwärtig sind alle Shōji-Türen geöffnet. Aber der Hintergrund ist durch die Wand und das Dach des Nachbarhauses zugemacht. In Folge dessen löst sich der Raum auf,



Bild 6

der zwischen beiden Häusern existiert, und die Tiefe des Bildes ist kaum zu fühlen. Das Zimmer liegt im ersten Stockwerk. Dennoch ist die äußere Umgebung jenseits Räume nicht zu sehen.



Bild 7

Wieder ein anderes Bild (Bild 7) zeigt die sehr berühmte Szene

der *Tokio-Geschichte*, die symbolisch das Ende des Films darstellt. Auch in diesem Bild schließt sich der Hintergrund hinter der Frau mit dem Fenster und der Wand des Nachbarhauses vollständig. Eigentümlich für zahlreiche Innenräume in den Filmwerken Ozus ist demnach die Abgeschlossenheit des Hintergrundes.

Die gleiche Abgeschlossenheit haben sogar im Freien gemachte Aufnahmen. Als Beispiel möchte ich die Bilder (Bild 8 und 9) aus dem Film *Guten Morgen (Ohayō, 1959)* anführen. Auf beiden Seiten der schmalen Straße stehen gleichförmige Häuser, in denen die Protagonisten des Films wohnen. Wie die Bilder zeigen, wird das Ende der Straße mit einem Damm abgeriegelt und das andere Ende hingegen mit einem Haus,



Bild 8

das quer zur Straße gebaut ist. Aufgrund dieses Abschließens der Straße wirkt dieses Wohnviertel wie isoliert von der Welt und gewinnt die merkwürdige Atmosphäre eines Märchenlandes.

Ein anderes Beispiel, welches einen abgeschlossenen Hintergrund zeigt, gehört zum Film *Tokio-Geschichte*. Die Protagonistin Noriko (Hara Setuko) steigt in dieser Sequenz mit ihren Schwiegereltern (Ryū Chischū und Higashiyama Chieko) auf das Dach eines Hochhauses. Dort angelangt, fragt sie das alte Paar nach ihrem Wohnort. Zudem wird sie gebeten, den



Bild 9

Wohnort des Sohnes und der Tochter zu zeigen. Diese Sequenz wird mit Bildern entwickelt, die die drei Personen in Rückenansicht wiedergeben (Bild 10). Am Ende öffnet sich nur einmal kurz der Ausblick auf die Stadt Tokio. Damit möchte ich sagen, dass im Filmstil Ozus auf die Fernsicht sowohl im Innen- als auch im Außenraum absichtlich verzichtet wird.



Bild 10

Ozus Filmbilder, die im Hintergrund abgeschnitten sind, sind jedoch keineswegs leblos. Stets haben sie eine eigentümliche Bewegung. Grundsätzlich tritt man von der Seite hinein und an der anderen wieder hinaus. Ersichtlich wird dies im Film



Bild 11

Tokio in der Dämmerung (*Tokyo Boshoku*, 1957) (Bild 11).

In der Sequenz ist das Familienoberhaupt (Ryū Chisyū) gerade nach Hause gekommen und tritt durch den Hausflur ins Wohnzimmer. Dort kleidet er sich mit Hilfe seiner Tochter (Hara Setsuko) um. Die beiden Personen treten aus dem mit Fusumatüren geschlossenen Raum und kehren in das Wohnzimmer zurück. Dieses Erscheinen und Verschwinden wird wiederholt. Die Wände, die Fusuma und die Shōji unterteilen den Bildraum in sich hintereinander reihende Schichten, in denen sich die Charaktere bewegen, so dass eine seltsame Zeitlichkeit der Veränderung entsteht.

Im Ozu-Stil existiert noch eine andere Bewegungsform, die durch das Element des Wechsels am Schusses des Filmes eingesetzt wird. Diese Bewegungsform ist die Bewegung der Kameralinse selbst. Die Zugszene aus dem Film *Später Frühling* (*Banshun*) enthält eine solche Art der Bewegung.

Die soeben erwähnte Bewegung der Kameralinse lässt sich mit Hilfe des Bildes 12 erklären. Hier nimmt die Kamera von links einen älteren Mann auf (Ryū Chishū), als dann erfolgt eine Aufnahme seiner Tochter (Hara Setsuko) von rechts. Die Linsenposition wechselt in der Weise, dass sie die gegenseitig auf sich gerichteten Blicke miteinander verbindet.

In einer anderen Szene aus demselben Film wird jeder Sprechende von Vorne gezeigt und das Gespräch im Wechsel des Kameraschusses

konstruiert (Bild 13 und 14). Wir können sehr oft in Ozus Filmen eine solche Aufnahmeweise beobachten. Die bereits erwähnte Zugszene ist eine Variation davon. Der damaligen amerikanischen

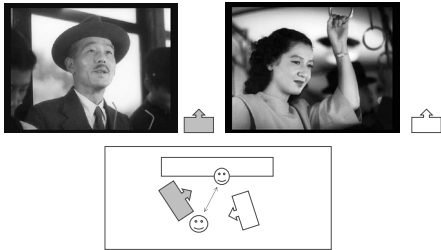


Bild 12



Bild 13



Bild 14

Filmgrammatik zufolge war es eigentlich verboten, die Blickrichtung miteinander sprechender Personen zu verbinden. Ozu war sich dessen vollkommen bewusst. Sein eigenes Zeugnis zeigt dies.

Um dieses Kennzeichen des in Ozus Filmen enthaltenen Raums zu erläutern, führe ich einen anderen zeitgenössischen und repräsentativen Filmregisseur an. Er heißt Naruse Mikio, der zwei Jahre jünger als Ozu ist. Naruse trat aber früher in dieselbe Filmgesellschaft ein und pflegte mit Ozu während seines ganzen Lebens eine enge Freundschaft. Naruses Thema ist auch die Familie, so dass sich beide Regisseure also ziemlich nahe stehen. Es gibt aber auch Unterschiede.

Einerseits hat Ozu besonders in seinen späteren Jahren mit der *Shirakaba*-Gruppe Freundschaft geschlossen, wie Shiga Naoya und Satomi Ton. Die Charaktere seiner Filme gehören zumeist der Oberklasse an, was den Anschein erweckt, er würde der *Shirakaba*-Gruppe folgen. Andererseits sind viele Filme Naruses der Schriftstellerin Hayashi Fumiko nahe und stellen in Folge dessen arme Leuten dar. Ein bekannter Filmrezensent hat Naruses Werke sogar als „armselig“ bezeichnet.

Was die Innenraumdarstellung bei Ozu und Naruse angeht, so existiert hier ein bemerkenswerter Unterschied. Auch bei Naruse gibt es oft sich dem Durchblick sperrende Innenräume. Wir können jedoch

ebenso Bilder entdecken, die den Außenraum bewusst einbeziehen (Bild 15). Außerdem begegnen wir bei Naruse Kameraperspektiven, die sich von Außen in den Innenraum wenden. Ozu hat davon in seinem Stil nur wenig aufgenommen, soviel ich weiß. Insgesamt können wir



Bild 15 (Das Mahl)

sagen, dass Naruses Innenraum weniger nach Außen abgeschlossen ist als Ozus.

Es ist der heute in Japan tätige Filmregisseur Kore-eda Hirokazu, der Naruses Bilder mit dem Schlagwort der „Schräge“ kennzeichnet. Das Bild 16 aus seinem Werk *Ginza Kosmetik* (*Ginza-Gesho*, 1951) ist beispielweise schräg, das heißt in einer diagonalen Achse aufgenommen. Die Wirklichkeit des Lebens drückt sich laut Kore-eda in der Konstruktion des „Schrägen“ aus. Aber ich finde das nicht unbedingt richtig. Denn wir Japaner pflegen parallel zum Rand der Tatamis den Chabudai, d. i. den traditionellen Esstisch, aufzustellen. Nach japanischer Auffassung gilt es als unhöflich, den Esstisch schräg zu positionieren. Was passiert aber,



Bild 16



Bild 17

wenn die Kamera das Geschehen in einem Innenraum in einem schrägen Winkel aufnimmt?

Betrachten wir die Szene aus seinem repräsentativen Werk *Das Mahl* (*Meshi*, 1951) (Bild 17): Das junge Ehepaar Michiyo und Hatsunosuke (Hara Setsuko und Uehara Ken) frühstückt gerade, als eine Hausiererin das Haus betritt, um Sachen zu verkaufen. Michiyo gibt zu verstehen, nichts erwerben zu wollen und die Hausiererin verlässt das Haus, lässt jedoch die Eingangstür einfach offen. Michiyo bemerkt es und steht auf, um die Tür zu schließen. Naruses

schräger Blickwinkel gestattet, die ganze Gehbewegung von Michiyo zu beobachten. Wenn Ozu in seinem Stil eine solche Szene aufnehmen würde, würde der Eingang außerhalb des Sehfeldes bleiben. Michiyos Bewegung wäre teilweise von den Fusuma usw. verdeckt. Ihre Handlung wäre ohne bildliche Erklärung.

Demzufolge kann man sagen, dass Naruses schräge Komposition die Grundidee für die Geschichte des Filmes realisiert. Anders als Ozu bringt Naruse sogar Musik in Einklang mit der Geschichte ein, während Ozu z. B. in seinem Film *Früher Frühling* in die Szene der Begräbnisfeier eine fröhliche Melodie einwebt. Naruse führt manchmal sogar die Erzählung ein, die Ozu keineswegs benutzt. In diesem Sinne sind Naruses Eingriffe in die Geschichte des Films stark, während Ozus Werke das Malerische beherrscht. Damit wäre der Unterschied zwischen den beiden Filmemachern charakterisiert.

Beschäftigen wir uns nun mit dem Esstisch, das heißt unserem eigentlichen Thema, und mit der Art und Weise, die die Esstisch-Kompositionen Ozus kennzeichnen. Im Folgenden möchte ich diese Esstisch-Kompositionen wieder mit denen Naruses vergleichen.

Ozu nahm in seinen Filmen sehr viele Szenen von Mahlzeiten auf. Vor Allem in *Akibiyori*, der zwei Stunden dauert, kann man insgesamt 14 Sequenzen, inklusive verschiedener Lokalbesuche, zählen. Konzentrieren möchte ich mich hauptsächlich auf eben diesen Film: Der japanische Titel *Akibiyori* wird übrigens im deutschen *Wikipedia* mit dem Wort *Spätherbst* übersetzt. Aber das ist eine Fehlübertragung. Denn das japanische Wort bedeutet buchstäblich *Schönes Wetter im Herbst*. Das ist insofern wichtig, als man in Japan schönes Wetter meistens Herbstmitte vorfindet. Im Folgenden benutze ich deshalb für diesen Film den Titel *Mitten im Herbst*.

Ozus Film *Mitten im Herbst* wurde im Jahr 1960 uraufgeführt. Er

repräsentiert Ozus Stil mit größter Unmittelbarkeit. Doch bevor wir den Stil analysieren, möchte ich die Handlung vorstellen.

Die Protagonistin heißt Miwa Akiko (Hara Setsuko). Ihr Mann ist verstorben und sie wohnt mit ihrer Tochter namens Ayako (Tsukasa Yoko) in einem Apartmenthaus. Ayako ist schon im heiratsfähigen Alter. Aber sie hegt nicht den Wunsch, eine Ehe einzugehen. Vielmehr möchte sie auf Ewig mit ihrer Mutter zusammen wohnen. Der Film selbst fängt mit der in Japan üblichen Zeremonie an. Es ist der siebente Todestag des Vaters, an dem drei Kameraden aus der Studentenzeit des Vaters zusammenkommen. Das Interesse dieser Männer richtet auf Akiko und Ayako. Sie sind sich einig, dass diese schönen Frauen nicht ledig bleiben sollten. Sie denken, dass Akiko, um ihre Tochter zu vermählen, zuerst jemanden heiraten soll. Hirayama wird als Kandidat ausgewählt. Er allein ist ledig. Der Plan scheitert jedoch. Denn Akiko hat nicht die Absicht, sich wieder zu verheiraten. Nach diesem Manöver lernt aber Tochter Ayako einen jungen Mann namens Gotō (Sata Keiji) kennen und entscheidet sich, ihn zu heiraten. Zugleich ärgert sich Ayako über ihre Mutter, weil sie glaubt, dass Akiko Hirayama heiraten will. Zum Schluß aber wird Ayako klar, dass die Heirat von Akiko und Hirayama nur vorgeschoben ist. Ayako und Akiko versöhnen sich dann miteinander.

Bereits in der Zeit der Uraufführung hielt die jüngere Generation diese Geschichte für altmodisch oder gar unrealistisch. Diese Kritik ist in gewisser Weise verständlich. Denn in der Zeit der 1960er Jahre traten auch in Japan viele junge Leute für gesellschaftliche Veränderungen ein und gingen beispielsweise zu Demonstrationen gegen die Regierung. Gemessen am Zeitgeschehen ist diese Filmgeschichte wirklich naiv und weltfremd. Ozu hatte jedoch schon in *Später Frühling* ein ganz ähnliches Drama aufgenommen, nur dass darin der Vater an die Stelle der Mutter

tritt. Abgesehen von dieser Einschätzung ist die Handlung von *Mitten im Herbst* Ozus Lieblingsgeschichte.

Thema ist jedenfalls der Esstisch. Bemerkenswert ist zunächst Folgendes: Nicht nur in *Mitten im Herbst*, sondern auch in allen im Ozu-Stil aufgenommenen Filmen,



Bild 18

kann man in der Mahlzeitszene nur das Geschirr, und zwar von der Seite sehen; das heißt es ist fast unmöglich, das Gericht darin anzuschauen (Bild 18). Der erste Grund dafür liegt im Lo-Posi, d. h. darin, dass sich Kameralinse und Tisch in gleicher Höhe befinden. Tatsächlich wird das Bild des Tisches stets horizontal aufgenommen.

Der erstmals im Jahr 1942 gezeigte Film *Es war einmal ein Vater* gilt in der Ozu-Forschungen als Anfang des vollendeten Ozu-Stils. Das daraus herausgenommene Bild 6 zeigt, dass das horizontale Bild des Esstisches ein Moment des Ozu-Stils ist. In seinem letzten Film *Ein Herbstnachmittag* (*Samma no Aji*, 1962) gibt es zwar eine Szene, wo ein alter ehemaliger Lehrer mit Essstäbchen aus der Suppe ein Stückchen Fisch aufnimmt und seine Schüler dabei nach der Fischart fragt. Zuzufolge des Filmwissenschaftlers Hasumi Shigehikos ist die Szene jedoch eine Ausnahme. In Ozus Filmen wird sonst das Gericht kaum gezeigt. Übrigens heißt der Fisch Hamo. Der Name wird von einem Schüler genannt. Auch in *Mitten im Herbst* wird in keiner Mahlzeit-Szene das Gericht gezeigt. Es gibt jedoch eine Ausnahme, auf die noch zurückzukommen sein wird.

Diese Abweichung ist ein deutliches Kennzeichen der Filmwerke Ozus. In seinen Filmen kann man das Gericht nicht identifizieren, auch



Bild 19



Bild 20

höheren Blickwinkel auf. Die Bilder 21 und 22 aus demselben Film zeigen das Abendessen des Ehepaars, Michiyo und Hatsunosuke, als sie Satoko,

dann nicht, wenn das Geschirr ohne Esstisch unmittelbar auf den Tatamimatten abgestellt wäre.

Wie geht Naruse mit solchen Tischszenen um? Werden die Speisen der Kamera präsentiert? Normalerweise justiert auch er die Kameralinse in geringer Höhe. Die Bilder 19 und 20 aus *Das Mahl* aus dem Jahr 1951 zeigen ebenfalls das Geschirr auf dem Tisch nicht aber das Gericht. Im Bild 20 wird das Hauptgericht nicht zu sehen ist, das von einem Akteur am Tisch mündlich als Krokette bezeichnet.

Gelegentlich jedoch nimmt Naruse das Gericht aus einem



Bild 21



Bild 22

Hatsunosukes jüngere Nichte, zu Gast haben. Die Bilder 23 und 24 gehören zur Sequenz einer Gesellschaft von Michiyo mit alten Kameraden. Die beiden Mahlzeiten sind besonders für Michiyo nicht alltäglich. Um so deutlicher verweisen sie auf die Langeweile in ihrem Hausfrauen-Alltag. Zudem betonen sie Michiyos Enttäuschung über ihre Ehe mit Hatsunosuke, den sie einst aus Liebe geheiratet hat.



Bild 23

Hatsunosuke führt während einer Ōsaka-Besichtigung Satoko zum Mittagessen in ein Unagi-Restaurant. Das Bild 25 zeigt, wie Satoko sich beruhigt, als sie feststellt, dass es sich beim Fisch auf dem Reis um Aal handelt. Denn auf dem Schild des Restaurants steht *Mamushi* geschrieben, was normalerweise der Name für eine Schlange ist. „Aal mit Reis“ hieß übrigens in Ōsaka einst *Mamushi*. Aus dieser Szene wird deutlich, dass Satoko aus Tokio stammt. Vereinfacht ausgedrückt, sind Naruses Kameraeinstellungen, die Gerichte zeigen, Bestandteil der filmischen Erzählung.



Bild 24



Bild 25

Ich möchte nun noch auf eine weitere, Ozus Esstisch-Arrangements

kennzeichnende Sachlage hinweisen. Wie bereits erwähnt, gibt es nur wenige Szene, die das Essen selbst vor Augen führen. Im Fall von *Mitten im Herbst* wird jede Esstisch-Szene am Anfang oder am Ende der Mahlzeit präsentiert. Besonders die Szenen nach dem Essen dauern verhältnismäßig lange. Während dieser Zeit wird jedoch nur Bier, Sake oder Whisky getrunken.

Das Bild einer Sequenz aus *Mitten im Herbst* (Bild 26) zeigt das Abendessen, das nach der bereits erwähnten Zeremonie zum siebten Todestag des Mannes der Protagonistin veranstaltet wird. Hier ist das Essen selbst bereits eingenommen; nur das Dessert mit dem Traubenteller und die Flaschen mit den Getränken bleiben auf dem Tisch zurück. Bei



Bild 26

dem Bild 27 handelt es sich um eine Szene vor dem Essen, in der einer der alten Freunde des verstorbenen Vaters anregt, dass sich Ayako mit seinem jüngeren Kollegen Gotō vermählt. Die Sequenz endet, als die Kellnerin die Speisen serviert.

Offenbar schreckt der Regisseur Ozu davor zurück, die Protagonisten bei der Mahlzeit zu zeigen. In der Tat ist dies ein Kennzeichen von Ozus Filmen.

Warum weicht aber Ozu Yasujirō in seinen Filmen vor der Visualisierung des Essens und der Mahlzeit zurück? Wenn ich vorläufig meinen Schluss ziehen soll, so liegt



Bild 27

der Grund in der verborgenen Essenz des Lebens, das ohne das Opfer eines anderen Lebens nicht weiter existieren könnte. Ein japanisches Wort möchte ich hier vorstellen, d. h. *Namagusai*. Dieses Adjektiv drückt ursprünglich den Geruch des geschnittenen Fisches aus, aber auch den des Blutes. Das Essen ist in sich *Namagusai*, es kann sogar blutig sein. Das ist es, was ich in Bezug auf Ozus Essen-Szenen, vor allem als Lebensstatsache hervorheben möchte.

Das Essen ist zwar lustig und fröhlich. Aber was wir essen, ist grundsätzlich ein anderes Leben, da der Mensch keine Photosynthese zu leisten vermag. Das andere Leben ist außerdem ein selbstständiges Wesen. Als solches ist es unabhängig und leistet Widerstand gegen das andere, das sein Leben berauben will. Sogar ein kleiner Fisch widersteht dem, der ihn essen will. Die Pflanze kann zwar sehr leicht verspeist werden. Aber sie kann mit ihrem Gift den Verspeisenden gelegentlich töten. Um es kurz zu sagen: Das Nahrungsmittel ist ein Wesentlich-Unheimliches, das über die dem Menschen eigene Kraft hinausgehen kann. Das Adjektiv *Namagusai* drückt, meines Erachtens, diese Unheimlichkeit aus.

Der Mensch hat sich in der äußerst langen Geschichte des Essens eine Grundverfassung erworben, die das Essbare vom Nichtessbaren oder dem Giftigen unterscheidet. Aufgrund dieser Geschichte haben wir den Streit zwischen Menschen und anderen Lebewesen vergessen. Ausgelöscht aber ist er keineswegs. Meines Erachtens sedimentiert die Erfahrung des Schmerzens, die der Streit mitgebracht hat, in der tiefen Schicht der alltäglichen Handlungen des Essens und taucht aber bei irgendeiner Gelegenheit auf. Es ist typischer Fall eines solchen Auftauchens, dass wir im Ausland einer ganz anderen Kultur des Essens begegnen. Heute in der Globalisierung ist die Begegnung einer total

anderen Esskultur schon seltener geworden. Dennoch aber ist es möglich, dass ein Gericht kurios oder sogar Ekel erregend erscheint.

Wir können heute normalerweise Fleisch im Supermarkt kaufen. Das Fleisch ist aber, bevor wir es sehen, ohne Zweifel aus einem Rind oder Schwein herausgeschnitten worden. Kurz zuvor lief das Tier noch herum. Das Sashimi im Kühlschrank ist vor ein paar Tagen lebendig im Wasser geschwommen. Wir denken zwar nicht daran. Aber ohne diesen Mord können wir keine Scheibe Sashimi zu uns nehmen.

Heute in provinziellen Gebieten Japans existiert noch die Gewohnheit, ein lebendiges Huhn zu töten und mit seinem Fleisch die von fern her kommenden Gäste zu empfangen. Diese Gewohnheit soll daran erinnern, dass das Essen den Tod eines anderen Lebewesens voraussetzt, der wesentlich blutig, d. h. *namagusai* ist. Dieser Geruch des Blutes ist natürlich unumgänglich, auch wenn der Mensch kultiviert ist. Der Tod anderer Lebewesen gehört also wesentlich zur Kultur: Sie könnte ohne diese Wildheit nicht entstehen.

Meiner Meinung nach liegt der Grund für den Verzicht, den Akt des Essens zu zeigen, für Ozu Yasujirō in diesem Blutigen oder Wilden. Er liebt, gut oder schlecht, fundamental hoch stilisierte Kompositionen, wie oben gesagt. Da ist es nur konsequent, dass er sich dem verwirrenden Moment der Wildheit des Essens verschließt. Führt er ein solches Moment in seinen Film ein, so versucht er es in eine für die Ästhetik seiner Filme spezifische Ordnung zu bringen. Tatsächlich war ihm Namagusasa, d. h. die Eigenart des Blutigen oder Wilden beim Essen sehr gut bekannt. Darauf verweist sein Meisterstück aus der Zeit des Stummfilms mit dem Titel *Ich wurde geboren, aber...* (*Umarete wa mita keredo...*, 1932).

Die Protagonisten des Films sind zwei Brüder, die versuchen, das

Ei eines wilden Sperlings zu essen, um wunderbare, über den Alltag hinausgehende Kräfte zu gewinnen. Sie wollen einem Gegner widerstehen, der immer Sperlingseier isst. Die Brüder sind aber wahrscheinlich etwas zu kultiviert, um das Ei eines wilden Vogels zu verspeisen und überlassen es daher ihrem Hund. Später werden aber die Haare eben dieses Hundes dünner (Bild 28).

Die Eigenart des Wilden beim Essen, die durch das Sperlings-Ei symbolisiert wird, neigt jedenfalls zur Destruktion gewöhnlicher Ordnungen. Diese Wildheit ist es, die Ozu unter Kontrolle bringen möchte. In der Tat präsentiert er am Schluss dieses Films auf dem Esstisch ein normales Frühstück mit warmem Reis und Hühnereiern, um das Wilde in die kulturelle Ordnung einzubeziehen.

In dieser Neigung zur stillen Komposition zeigt sich Ozus Geschmacksurteil. Seine Arrangements erheben einen lediglich subjektiven Anspruch auf Allgemeinheit. Demgegenüber kommt bei Naruse eine Neigung zur Unordnung zum Ausdruck, konkret gesagt, auch zur *Namagusasa* beim Essen.

Das Bild aus *Das Mahl* (Bild 29) ist sehr interessant, weil es bildhaft den Unterschied zwischen Ozu und Naruse um die Frage nach *Namagusasa* des Essens herum zeigt. Die Schauspielerin



Bild 28



Bild 29

ist Hara Setsuko, die in Ozus Filmen mehrfach Hauptrollen übernimmt. Stets verkörpert sie eine elegant auftretende Person. Aber in diesem Bild riecht sie an dem Reis, um festzustellen, ob er noch genießbar ist. Dieses Benehmen ist ein bisschen vulgär. Naruses Neigung zum Realismus kommt hier zum Vorschein.

Festgehalten werden kann, dass unsere Kultur auf Begegnungen mit anderen Lebewesen und deren Tod beruht. Aber wir beziehen in unser Leben dieses Faktum mit ein und geben ihm einen Ort, um den von ihm ausgehenden Schock aufzulösen und schließlich als solches zu vergessen. Diese Verfassung gibt uns beim Essen die Grenzlinie zwischen dem Essbaren und dem Nicht-Essbaren vor. Aber diese Linie ist, wie oben bereits erwähnt, in mehreren Fällen, sieht man einmal von der Giftigkeit bestimmter Lebewesen ab, willkürlich gezogen. Viele Tabus existieren bezüglich des Essens, für die keine rationalen Gründe vorliegen: die Linie zwischen Tieren und Pflanzen, zwischen Zuchttieren und Wildtieren oder der Grund für den Verbot des Verspeisens von Delphinen usw. Jedes Verbot ist bevor einer rationalen Erklärung gezeichnet. Unsere Essenskulturen sind auf den sich in unserer Landesgeschichte gründenden Gewohnheiten aufgebaut. Diese Kulturen sind sehr verschieden. Ihre Verschiedenheit verweist auf ihre Fiktionalität.

Allerdings bedeutet die Fiktionalität keineswegs Ohnmacht. Diese erdichtete Verfassung hat vielmehr eine Kraft, diejenigen, die sie anerkennen, miteinander zu vereinigen und damit Gemeinschaften zu bilden. Wenn wir am Esstisch zusammen sitzen und zueinander sagen: „Es schmeckt gut!“, dann schaffen wir etwas über die bloße Reizung Hinübergendes, mit anderen Worten ein gemeinsames Gefühl des Geschmacks. Auf diese Weise konstituieren wir aber zugleich ein geheimes Verhältnis der Komplizenschaft, das die Unruhe vor der

Begegnung mit den anderen Lebewesen und auch vor ihrem Tod verdecken kann.

Ozu nimmt in seinen Werken viele Szene der Mahlzeit auf, obgleich er, wie oben erläutert, dem Zeigen der Mahlzeit und des Essens selbst ausweicht. Der Grund dafür liegt darin, dass der Esstisch die Bühne des Familiendramas, d. h. seines Themas ist. In Wirklichkeit erfahren wir, dass wir selber am Esstisch unsere Verhältnisse miteinander wieder und erneut bestätigen oder eventuell erweitern. Ozus Esstisch bezieht sich immer auf die Bestätigung und Renovierung oder die Konstruktion der zwischenmenschlichen Beziehungen. Zwar zeichnen sich die hoch stilisierten Szenen der Mahlzeit, insbesondere von *Mitten im Herbst*, durch schönes Geschirr auf dem Tisch oder raffiniertes Benehmen eleganter Personen aus. Aber wenn wir den Tisch als Ort für die Wiedergeburt der vom Grund des Essens aus erdichteten Lebensverhältnisse ansehen, dann können wir zugleich mit oder hinter dieser Pracht die Veränderlichkeit oder Verwundbarkeit der menschlichen Gemeinschaft ahnen. Besonders die einzige Szene in *Mitten im Herbst*, die das Essen und das Gericht unmittelbar aufnimmt, lässt uns an die Fragilität der menschlichen Verhältnisses und ihren Abgrund denken.

Abschließend möchte ich noch auf diese Szene aufmerksam machen. Es ist die Szene, in der Ayako und ihr Bräutigam Gotō zusammen in einem Restaurant Ramen essen. Wie die Bilder (Bild 30 und 31) zeigen, können wir das Gericht verhältnismäßig deutlich sehen und das Benehmen der beiden Personen beim Essen verfolgen. Hier erzählt



Bild 30



Bild 31

Gotō der Braut, wie er sich seiner eigenen, inzwischen verstorbenen Mutter widersetzte. Er berichtet, wie er absichtlich Sachen zerstörte, die seiner Mutter wichtig waren. Die Destruktion der Dinge, die mit einer Destruktion des Verhältnisses zu seiner Mutter gleich gesetzt werden kann, wird mit dem gemeinsamen Speisen der Ramen geschildert. Eine ähnliche Szene finden wir auch in Ozus Film *Früher Frühling* vor (Bild 32), wo ein verheirateter Mann und seine junge Freundin zu Beginn ihres unmoralischen Verhältnisses zusammen essen und die bevorstehende Isolierung von



Bild 32

ihrem persönlichen Umfeld ahnen.

Die Ahnung des kommenden Zusammenbruchs fühle ich immer am Esstisch Ozu Yasujiros. Der Grund dafür liegt vielleicht in Ozus Sinn für den verborgenen Zusammenhang zwischen der Wildheit des Essens und der Brüchigkeit der menschlichen Gemeinschaft, der uns zu weiteren Fragen nach dem ursprünglichen Wesen unseres Verhältnisses zu den Dingen und anderen Menschen auffordert. Denn das Essen ist eine unserer anfänglichen Begegnungen mit dem Anderen in der Welt.

(付記) 本稿はもともと、2017年11月2日ドイツ・レーゲンスブルク大学で行なわれた講演のためのものであった。機会を与えてくれた同大学の

Tōru Itō

Klaus W. Lange 教授ならびに Robin Rehm 准教授に感謝したい。また、ほぼ同じ内容を同年11月6日フランス・リヨン第三大学で話すこともできたが、これに関しては、同大学の細井綾女准教授のおかげである。