

# 15. internationales forum des jungen films berlin 1985

# 37

35. internationale  
filmfestspiele berlin

## IKITE WA MITA KEREDO ...

Ich lebte, aber ...

Land	Japan 1983
Produktion	Shochiku
Regie	Kazuo Inoue
Buch und Montage	Kazuo Inoue, Koki Takeoka
Kamera	Yushun Atsuta, Kitaro Kanematsu
Musik	Kojun Saito
Sprecher	Tasuya Jo
Rezitator	Kyoko Kishida, Kie Nakai
Produktionsleitung	Shizuo Yamanouchi

### Mitwirkende

Chishu Ryu, Eijiro Tono, Nobuo Nakamura, Shinichiro Mikami, Fujio Suga, Tomio Aoki (Tokkan Kozo) (Schauspieler aus Ozu-Filmen)

Yoko Tsukasa, Keiko Kishi, Ineko Arima, Chikage Awashima, Mariko Okada, Haruko Sugimura, Shima Iwashita, Kyoko Kishida, Mutsuko Sakura (Schauspielerinnen aus Ozu-Filmen)

Keisuke Kinoshita, Shohei Imamura, Kaneto Shindo, Yoji Yamada (seine Regisseurkollegen)

Yushun Atsuta (sein Kameramann)

Tatsuo Hamada (sein Ausstattungsleiter)

Yasu Sasaki, Ryosuke Saito (seine Drehbuchcoautoren)

Kashiko Kawakita, Tadao Sato, Donald Richie

Shinichi Ozu (älterer Bruder), Shinzo Ozu (jüngerer Bruder), Toki Yamashita (jüngere Schwester)

Mitschüler aus der Mittelschule, Schüler von Ozu aus der Zeit seiner Tätigkeit als Aushilfslehrer, Kriegskameraden, etc.

Uraufführung 29. 10. 1983, Tokyo

Format 35 mm, Farbe und Schwarz-weiß,  
1 : 1.33

Länge 118 Minuten

### Inhalt

Seit dem Tod des Filmregisseurs Yasujiro Ozu sind zwanzig Jahre vergangen. Er drehte 54 Filme und vollbrachte die bis dahin einmalige Leistung, drei Jahre hintereinander den ersten Platz der 'besten Zehn' der renommiertesten japanischen Filmzeitschrift 'Kinema Jumbo' zu belegen. Er hinterließ mehrere Meisterwerke, die in der Filmgeschichte Japans eine herausragende Stellung einnehmen. Es ist schwierig, die Persönlichkeit des Meisterregisseurs darzustellen und die Tiefe seiner Kunst auszuleuchten. Man kann der Meinung sein, daß in allen Bereichen der Kunst die hinterlassenen Werke alles über ihren Schöpfer sagen, vielleicht drücken sie sogar seine gesamte Persönlichkeit aus. Aber andererseits keimt

doch der Wunsch auf, in seinem Werk die biographischen Spuren auszumachen, die von ihm als einem Menschen, der sich zwischen Geburt und Tod bewegt, dort zu finden sind. In diesem Film versammeln wir mehrere unvergeßliche und berühmte Szenen aus Ozu-Filmen. Dazwischen fügen wir Interviews mit Schauspielern, Regisseuren, Mitarbeitern und Freunden, die zu Ozu eine Beziehung hatten, sowie das ausführliche Protokoll seines sechzigjährigen Lebens. Auf diese Weise ergibt sich schrittweise eine eindringliche Darstellung des Werdens seines Werks und seiner Persönlichkeit, die die Spuren des großen Filmemachers auf ewig überliefert.

### Der Regisseur über den Film

Natürlich hatte der Regisseur Yasujiro Ozu nicht schon bei seiner Geburt einen Heiligenschein. Als er die Mittelschule besuchte, lebte er getrennt von seinen Eltern im Ujijamada-Internat. In Sport war er besser als in den anderen Fächern. Er war der Liebling der Klasse. Als er den Zorn der Heimleitung auf sich zog, mußte er das Internat verlassen. Bei der Aufnahmeprüfung für das Kobe-Wirtschaftsgymnasium fiel er durch, und nachdem er ein Jahr später ein zweites Mal durchgefallen war, verließ er Matsuzaka und ging zu einem Dorf in den entfernten Bergen, wo er als Aushilfslehrer in einer Grundschule arbeitete. Er hatte eine sehr bewegte Jugend.

Aber als er sich einmal für die Welt des Films entschieden hatte, hat er sich von *Ich wurde geboren, aber ...*, *Der Chor von Tokyo*, *Eine plötzliche Eingebung*, diesen Meisterwerken des Stummfilms, über *Der einzige Sohn*, *Später Frühling*, *Frühsommer*, *Die Reise nach Tokyo* bis zu seinem letzten Werk *Wie der Geschmack von Makrelen* nur mit den Problemen zwischen Eltern und Kindern, mit Familienproblemen und dem Auseinandergehen von Familien – von der niedrigen Position einer statischen Kamera aus und mit zurückgehaltenen Emotionen – beschäftigt.

Man kann das so verstehen, daß er in seiner eigenen Welt eine Ordnung suchte, daß er eine geistige Selbständigkeit erreichte, wie ein asketischer Mönch sich innerlich reinigt, um den Zustand der Erleuchtung zu finden. Warum hielt er so hartnäckig an seinem asketischen Stil fest, den ein ausländischer Kritiker den 'heiligen Film' nannte? Warum hat er sich auf die Probleme der Heirat und der Eltern-Kind-Beziehung beschränkt? Warum hat er andererseits sein sechzigjähriges Leben beendet, ohne jemals zu heiraten? Noch einmal: diese Fragen möchte ich ausdrücklich stellen, wenn ich anhand von Aussagen seiner Bekannten und Freunde den Spuren der Persönlichkeit Yasujiro Ozus und seiner Arbeit folge.

Kazuo Inoue

### Filmausschnitte aus Ozu-Filmen

1929 *Wakaki hi* (Tage der Jugend)

1929 *Daigaku wa deta keredo* (Ich habe promoviert, aber ...)

1930 *Rakudai wa shita keredo* (Ich bin zwar durchgefallen, aber ...)

1931 *Tokyo no gassho* (Der Chor von Tokyo)

1932 *Umarete wa mita keredo* (Ich wurde geboren, aber ...)

1933 *Dekigokoro* (Eine plötzliche Eingebung)

1934 *Ukigusa monogatari* (Eine Geschichte von wurzellosen Gräsern/Eine Geschichte von schwankenden Gräsern/Die Geschichte vom treibenden Schilf/Schwankendes Schilf)

1935 *Tokyo no yado* (Ein Wirtshaus in Tokyo)

1936 *Daigaku yoitoko* (Die Uni ist ein netter Ort)

*Hitori-Musuko* (Der einzige Sohn)

1941 *Toda-ke no kyodai* (Die Brüder und Schwestern Toda)

- 1942 *Chichi ariki* (Hier ist Vater)  
 1948 *Kaze no naka no mendori* (Huhn im Wind)  
 1949 *Banshun* (Später Frühling)  
 1951 *Bakushu* (Weizenherbst/Erntezeit/Frühsummer)  
 1953 *Tokyo monogatari* (Eine Geschichte aus Tokyo/Die Reise nach Tokyo)  
 1956 *Soshun* (Früher Frühling/Frühlingsanfang)  
 1957 *Tokyo boshoku* (Tokyo in der Dämmerung)  
 1958 *Higanbana* (Blume des Äquinoktium)  
 1959 *Ohayo* (Guten Morgen!)  
*Ukigusa* (Entwurzelte Gräser/Schwankendes Schilf/  
 Treibendes Schilf/Abschied in der Dämmerung)  
 1960 *Akibiyori* (Spätherbst/Herbstwetter)  
 1961 *Kohayagawa-ke no aki* (Der Herbst der Familie Kohayagawa)  
 1962 *Sanma no aji* (Wie der Geschmack von Makrelen)

### Biofilmographie

Inoue wurde 1924 in Odawara in der Präfektur Kanagawa geboren. Nach dem Abschluß des Studiums an der Waseda-Universität für Wirtschaftswissenschaften im Jahre 1948 arbeitete er im Shochiku-Ofuna-Studio als Drehbuchautor. Im Dezember desselben Jahres wechselte er über zur Regieassistent. Hauptsächlich lernte er bei zwei Regisseuren, bei Yozo Kawashima und Minoru Shibuya. Seit Shibujas Film *Hana no sugao* (Das nackte Gesicht der Blumen) aus dem Jahre 1949 arbeitete er viel mit diesem zusammen. Noch auf der Universität schrieb er ein Theaterstück, in dem er selbst die Hauptrolle spielte. In seiner Zeit als Regieassistent wurde er wegen seiner massigen Gestalt einige Male als Filmgangster eingesetzt. Über seine Art des Filmemachens sagt er: „Ich möchte Filme machen, die eher durch ihre Bilder als durch ihre Gedanken erfreuen.“

### Donald Richie über Yasujiro Ozu

Es ist die Haltung des Haiku-Künstlers (mit dem Ozu viel zu tun hat), der in äußerster Ruhe sitzt, mit geradezu schmerzvoller Genauigkeit die Dinge und ihre Wirkung beobachtet und Wesentliches durch äußerste Vereinfachung erreicht. Untrennbar von buddhistischen Vorstellungen, wird die Welt in die Distanz gerückt und wird der Zuschauer zu einem Empfänger von Eindrücken, die ihn nicht persönlich einbeziehen. Ozus Kamera ist Leonardis Spiegel im Orient. Was bleibt, nachdem man einen Ozu-Film gesehen hat, ist das Gefühl – vielleicht nur für eine oder zwei Stunden –, die Güte und die Schönheit alltäglicher Dinge und Menschen erlebt zu haben; ist das Gefühl, unbeschreibliche Erfahrungen gemacht zu haben, weil nur der Film und nicht Worte sie beschreiben können; ist schließlich das Gefühl, man habe einige kleine, denkwürdige, unvergeßliche Ereignisse gesehen, die schön, weil ernst sind und die gleichzeitig traurig stimmen, weil man sie nie wieder sehen wird; sie sind schon Vergangenheit. Ozus Welt mit ihrer Ruhe, ihrem Heimweh, ihrer Hoffnungslosigkeit, ihrem Ernst und ihrer Schönheit ist in der Tat sehr japanisch, aber eben deswegen sind seine Filme wichtig für den Westen. Ruhe ist weder Glück noch Verzweiflung, Begrenzungen mögen verengen, aber sie bereichern auch.

Ozu ist kein intuitiver Filmkünstler, sondern ein meisterhafter Handwerker; für ihn ist Film nicht Ausdruck, sondern Funktion. In einem Ozu-Film kann man wie in der japanischen Architektur alle Strebepfeiler sehen, und jede Stütze ist so notwendig wie die nächste. Ozu benutzt weder Farbe noch Tapeten; er benutzt richtiges Holz. Er dreht einen Film wie ein Zimmermann ein Haus baut. Das Resultat kann man messen, untersuchen, vergleichen. Aber darin, wie in einem Haus – lebt der Mensch, das unermessliche, nicht funktionsgebundene Wesen. Diese herrliche Verbindung des Statischen und des Lebendigen, der Form und des Inhalts läßt die Filme von Ozu zu einem zwingenden emotionalen

Erlebnis werden, und gleichzeitig erscheinen sie als wunderschöne, von Hand geformte Gefäße.

### Grammatik

Die Handlung eines Ozu-Filmes kann man, obgleich sie einigermaßen gradlinig verläuft, nicht präzisieren. Ozus Eigenart löst sich in Nichts auf, wenn man nur die Story erzählt, denn die Story (öfter auch nur eine Anekdote) ist nur der Vorwand für den Film, dessen wahres Anliegen in der Enthüllung von Charakteren besteht. Ozu beschränkt daher den Inhalt eines Films (Handlung ist Verwöhnung, sie ist zu einfach), und gleichzeitig beschränkt er seine Technik: daraus erklärt sich sein berühmter Verzicht auf die Anwendung solcher Grundelemente der Filmgrammatik, die andere Regisseure für unerlässlich halten. Für ihn sind Überblendungen 'Betrug'. Blenden sind 'bloße Attribute der Kamera'; Fahrten, Kameraschwenks usw. sind 'uninteressant'. Die einzige Betonung, die Ozu sich gestattet, ist der einfache Schnitt; die einzige Kameraeinstellung ist die eines Menschen, der auf 'tatami' sitzt, knapp ein Meter über dem Boden – die traditionelle Haltung des Erzählens, Beobachtens und Zuhörens in Japan.

Er gestattet sich drei Arten von Einstellungen – die klassischen drei aus den Anfangszeiten des Films: 1. die Totale wendet er an, um Einsamkeit auszudrücken, denn sie wirkt isolierend; um Humor auszudrücken, aus dem gleichen Grund; um ästhetische Schönheit zu zeigen, weil die Totale uns weit genug von ihr abrückt, damit wir sie wirklich erfassen können. 2. die Halbtotale, die in Ozus Filmen am häufigsten vorkommt. Sie ist die 'Arbeitseinheit', in der der größte Teil der Handlung ausgedrückt wird. 3. die Nahaufnahme, die er verwendet, um Höhepunkte mit oder ohne Dialog auszudrücken; sie kommt selten vor und entwickelt sich niemals zur Großaufnahme. Jede dieser Einstellungen hat ihren Platz innerhalb einer Sequenz, und die Reihenfolge ist gewöhnlich: 1-2-3-2-1. Musikalisch ausgedrückt ist es das a-b-a-Muster, die einfache symmetrische Form, eines der unmittelbarsten und befriedigendsten formalen Erlebnisse – einfach aus dem Grund (im Film wie in der Musik), weil diese Form leicht faßbar ist, und zugleich aus dem eher metaphysischen Grund, weil sie kreisförmig ist, eine geometrische Form, die die Sinne des Menschen immer dankbar aufnehmen. Bei Ozu ist die Sequenz gleichsam der Absatz (ein Ozu-Film hat keine 'Kapitel'), und innerhalb dieses Absatzes wird die Einstellung zum 'Satz'. Die Art, wie die Sätze in die Gesamtstruktur des Films eingeordnet werden, ergibt den Aufbau eines Ozu-Films.

### Schnitt

Ozus Technik hat nur ein Ziel: Die Darstellung von Charakteren. Seine abwartende, lauschende Kamera registriert nicht emotionale Höhepunkte, sondern jene Augenblicke, jene Anzeichen, die den Höhepunkten vorausgehen und ihnen folgen – also jene kleinen 'Tropismen', aus denen Gefühlsbewegungen erst verständlich werden. Die 'Porträts', die ihm auf diese Weise gelingen, sind typisch für den Reichtum seiner Welt: Die einsamen Väter am Schluß von *Tokyo monogatari* (Eine Geschichte aus Tokyo), *Hitori musuko* (Der einzige Sohn), *Tokyo boshoku* (Tokyo in der Dämmerung) und *Higanbana* (Blume des Äquinoktium); das Vergnügen der Radio hörenden Mutter in *Higanbana*, des Vaters, der im gleichen Film Zug fährt, des Vaters, der in *Banshun* das No-Spiel besucht – man könnte diese Aufzählung unendlich fortsetzen.

### Zeit

Ozus Zeit ist keine chronologische, sondern eine psychologische Zeit, und er paßt sich in der Dauer seiner Szenen den Charakteren an. Eine solche Charakterdarstellung muß nicht direkt sein: Ozus Filme sind fast genau so berühmt für das, was sie weglassen, wie für das, was sie zeigen. Ein Beispiel: In *Banshun* besucht die Tochter ihre Freundin, dann gehen sie zusammen in ein anderes Zimmer, aber die Kamera bleibt zurück – eigentlich nur, um eine Uhr im Hintergrund zu betrachten und sie vier Uhr schlagen zu hören. In *Tokyo monogatari*, kurz vor der bewegenden Szene zwischen Mutter und Schwiegertochter, placiert sich die Kamera im Korridor und lauscht zehn (!) Schlägen der Mitternachtsstunde, um dann mit den Personen ins Zimmer zu treten, wo gerade rechtzeitig die letzten zwei Schläge zu hören sind. Ozu beobachtet also den chronologischen Ablauf der Zeit nur um seines psychologischen Effektes willen – der Wirkung nämlich auf seine Charaktere und auf uns.

Donald Richie, in: '5 Pictures of Yasujiro Ozu', zitiert nach: Kino in Japan, Hrsg. Freunde der Deutschen Kinemathek, 1973