Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

Herausgeber: Stiftung Filmbulletin

Band: 28 (1986)

Heft: 148

Artikel: Meditativ strukturierte Bilder : Skizze einiger Elemente des Filmstils von Yasujiro Ozu

Autor: Vian, Walt R.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-866826

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Meditativ strukturierte Bilder

Skizze einiger Elemente des Filmstils von Yasujiro Ozu

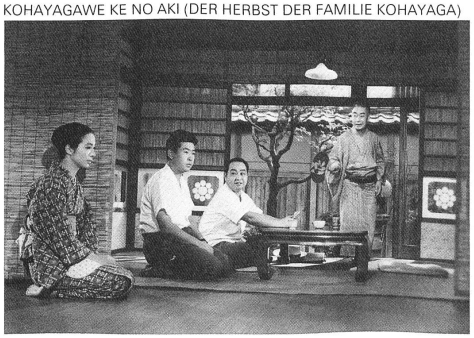
Kamera nicht in Augenhöhe

Das erste, was bei der Betrachtung eines Ozu-Filmes auffallen müsste, dürften die tiefen, bodennahen Bildausschnitte sein. Auch das klassische Hollywood-Kino kennt den extrem tiefen Kamerastandpunkt, verbindet ihn aber mit einem steilen Kamerawinkel, was zu einer starken Untersicht führt, die meist eher bedrohlich wirkt.
Ozu neigt die Kamera auf diesem tiefen Standpunkt aber kaum stärker als ein Amerikaner, wenn er mit Kamera in Augenhöhe dreht. Das bringt Ozus horizontale Kameraachse etwa auf Hüfthöhe - oder bei japanischer Sitzhaltung eben auf: *japanische Augenhöhe*.
In Filmen von Ozu gibt es fast keine Kamerabewegungen, aber lange Einstellungen mit grosser Tiefenschärfe. Vorherrschend im Bildaufbau sind rechtwinklige Elemente - Fenster, Schiebetüren, japanische Wände. Sie liegen im allgemeinen, wie auch die (meisten) Rückwände, in parallelen Ebenen zur Leinwand und werden deshalb nicht perspektivisch verzogen. Im Bildvordergrund bleiben oft Wände, halboffene Schiebetüren sichtbar, welche die frontale Sicht und den rechtwinkligen Bildaufbau noch betonen. In den Totalen werden die Darsteller durch solche Elemente innerhalb des Bildausschnittes noch einmal eingerahmt. Auch die Blickrichtung der Darsteller ist meist rechtwinklig oder direkt zur Kamera. Wenn sie innerhalb einer Einstellung auftreten oder abgehen, geschieht dies seitlich hinter solchen «Bildbegrenzungen», wenn sie nicht durch natürliche Eingänge im Bildhintergrund frontal in die Szene kommen.
Die Einheit und Geschlossenheit der Bilder wird vorsichtig gewahrt. Diagonale Linien, die über den Bildausschnitt hinaus nach aussen weisen, die Bilder offen halten, werden vermieden; die rechtwickligen Elemente und Strukturen, welche den Raum begrenzen und von der Aussenwelt abschneiden, werden dagegen betont. Yasujiro Ozu lädt den geneigten Zuschauer zur geruhsamen Betrachtung seiner Bilder ein; die Welt, die er uns vorstellt, wird in fassbaren Teilstücken zur Kontemplation dargeboten.
Ozus Bildgestaltung dürfte zwar durchaus etwas mit einer japanischen Betrachtungsweise der Dinge zu tun haben, ist aber nicht einfach typisch für den japanischen Film. Kenji Mizoguchis Bilder etwa (um nur einen weiteren der ganz grossen Japaner anzuführen) zeichnen sich durch einen sehr dynamischen Aufbau aus, mit deutlichen Diagonalen, welche die Bilder öffnen und die «kleine Welt» der Leinwand sprengen.
Hinter den leicht sichtbaren, charakteristischen Merkmalen von Ozus Filmen steckt weit mehr, als man zunächst vermutet. Sein Stil ergibt sich letztlich durch eine vom konventionellen Spielfilm verschiedene Raumbehandlung; diese wiederum bedingt aber eine andere Montage, welche seine einmalige Aufnahmetechnik erst ermöglicht - Ozus Stil setzt also bereits bei den Grundelementen einer Filmsprache ein.

Das klassische Erzählkino hat relativ früh die Handlungsachse entwickelt. Als eine (der wenigen) eisernen Regeln des Kinos gilt: zwischen Einstellungen diese Handlungsache *nicht* zu überspringen. Ozu überspringt sie laufend, macht im konventionellen Sinn also Fehler - oder genauer: Ozu (aner-)kennt die Handlungsachse

TOKYO MONOGATARI (DIE REISE NACH TOKIO, 1953)

KOHAYAGAWE KE NO AKI (DER HERBST DER FAMILIE KOHAYAGA)



UKIGUSA (ABSCHIED IN DER DÄMMERUNG, 1959)

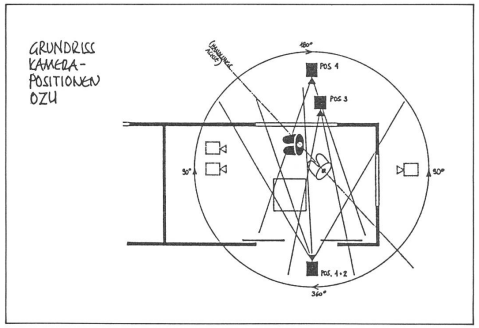
AKIBIYORI (SPÄTHERBST, 1960)

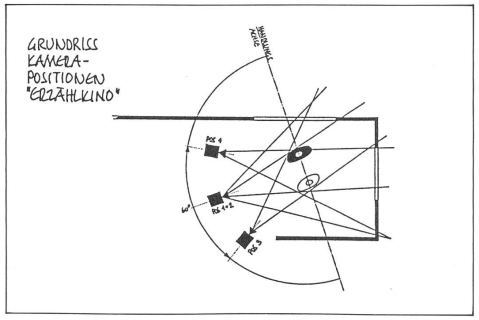
nicht. Die Erfindung dieser Achse führte zur Reduktion des filmischen Raums auf 180 Grad (im Studio brauchten also nurmehr höchstens drei Wände aufgestellt zu werden); Ozu nutzt volle 360 Grad und arbeitet (auch im Studio) mit vier Wänden. Statt den klassischen 30 Grad verschiebt er seine Kamera zwischen Einstellungen um volle 90, beziehungsweise in der Schuss/Gegenschuss-Technik statt um 60, um ganze 180 Grad. Bei Schuss/Gegenschuss-Einstellungen werden die Unterschiede denn auch am augenfälligsten: während in der allgemein praktizierten Filmsprache die Darsteller von vorn und von hinten gesehen auf ihrer Leinwandseite bleiben, «springen» sie bei Ozu auf die jeweils andere Seite.
Die schematisierte Einstellungsfolge beim Erzählkino: Übersicht (Totale oder Halb-Total, in Innenräumen auch mal Amerikanisch); Grundeinstellung (Amerikanisch oder Halbnah); Nah; Schuss/Gegenschuss (über die Schultern); alternierende Grossaufnahmen; Detailaufnahme; alternierende Grossaufnahmen; Grundeinstellung (Wiederherstellung der Übersicht).

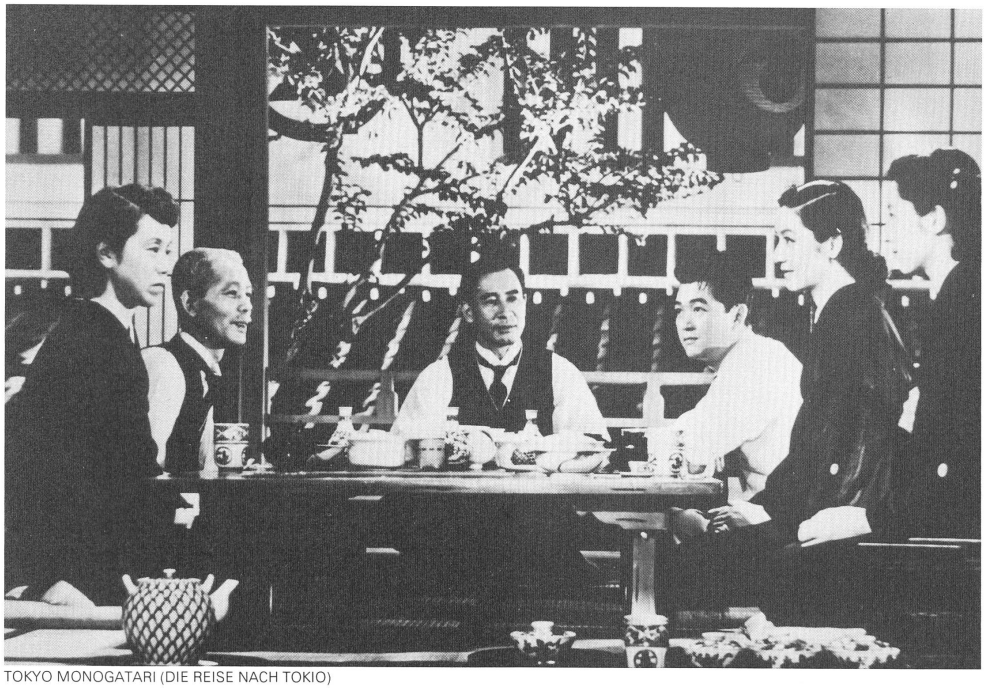
Zwischenbemerkung: Natürlich sind Varianten möglich, brauchen nicht alle Elemente in jeder Sequenz in Erscheinung zu treten. Genauso wie auch die Handlungsachse selbstverständlich «überwunden» werden kann - mit einem Zwischenschnitt oder der Kamerabewegung innerhalb einer Einstellung.

Ozu beginnt seine Einstellungsfolge im allgemeinen auch mit einer Übersicht (Grundeinstellung), lässt je eine Nahaufnahme der beiden Figuren folgen und geht in die Grundeinstellung zurück (oft etwas modifiziert, näher). Nach erneutem Schuss/Gegenschuss schliesst er eine *neue* Grundeinstellung (180 Grad gedreht) an. Auch die Verbindung zwischen einzelnen Sequenzen gestaltet Ozu in originaler Weise.

Räume haben im Erzählkino keine eigenständige Bedeutung: sie sind nur Ort der Handlung. Ihre vornehmste und wichtigste Aufgabe ist es, den Zuschauer nicht von der Handlung abzulenken und keinesfalls zu verunsichern. THE MALTESE FALCON (John Huston, 1941) etwa, spielt zu den wesentlichen Teilen in nur fünf Räumen. Jeder dieser Handlungsorte - Spades Büro, seine Wohnung, ein Hotelzimmer - hat eine ganz simple aber sehr deutliche Prägung, von der Signalwirkung ausgeht. Der Zuschauer hat somit keinerlei Orientierungsschwierigkeiten und kann sich deshalb voll auf die Action konzentrieren. Handwerkliche Gebräuche, wie Handlungsachse und 30 Grad-Regel, tragen das ihre dazu bei, dass dem Zuschauer die Räume vertraut erscheinen. So bleibt, je nach eingesetztem Objektiv, etwa ein Drittel des Hintergrundes von Einstellung zu Einstellung erhalten und nur der Rest ist allenfalls «neu» und «unbekannt».
Einzelne Elemente des Dekors geraten mit Sicherheit nur dann prominent ins Bild, wenn sie für die Handlung von Bedeutung sind: ein Blumentischchen mit Vase, weil es von Bogart umgestossen wird; sein Aktenschrank im Büro, damit er von Peter Lorre durchsucht werden kann - ganz zu schweigen vom Malteser Falken, der die *action* überhaupt erst auslöst.

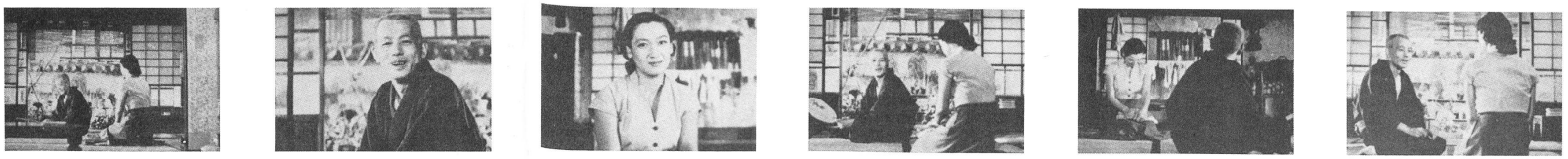





TOKYO MONOGATARI (DIE REISE NACH TOKIO)

Reduzierte Einstellungsfolge aus THE MALTESE FALCON

Reduzierte Einstellungsfolge aus TOKYO MONOGATARI



DEKIGOKORO (EINE LAUNE / EINE PLÖTZLICHE EINGEBUNG, 1933)

UKIGUSA (ABSCHIED IN DER DÄMMERUNG, 1959)

TOKYO MONOGATARI (DIE REISE NACH TOKIO, 1953)

SAMMA: NO AJI (EIN HERBSTNACHMITTAG, 1962)

Kamera nicht in Augenhöhe

Bei Ozu verändern sich die Bildhintergründe von Einstellung zu Einstellung auch innerhalb einer Szene oft radikal, weil er seine Kamera um 180 (seltener auch 135) Grad umpostiert - was natürlich auch gegen die Sehgewohnheiten verstösst. Genau diese Technik aber zwingt den Zuschauer - will er nicht die Orientierung verlieren -gewissermassen die Bilder «abzusuchen» und sie sich genauer anzusehen - nicht nur ihre Signalwirkung wahrzunehmen. Als «Anker» für die Orientierung des Zuschauers dienen dabei, nebst den Darstellern, Elemente die ins Bild ragen, sowie Gegenstände der Einrichtung (im Bildvorder- oder mittelgrund), die allerdings nie für den Ablauf der Handlung von Bedeutung sind. Grafische Elemente und Farbgebungen sind im Bildaufbau von Ozu ganz allgemein bedeutsam. Die Betrachtung des ganzen Bildes, die Wahrnehmung des Raumes wird so wichtig und notwendig: der Raum selbst dadurch «bedeutungsvoll».

Damit der Zuschauer aber diese Wahrnehmung überhaupt leisten kann, müssen die Einstellungen selbstverständlich lange genug stehen bleiben - und andererseits bleiben diese Bilder «spannend» bis sie ganz aufgenommen sind. Vom Standpunkt eines Erzählkinos aus, das eine Handlung zügig voranbringen will, ist das Verfahren zwar ineffizient und unökonomisch, wenn es aber darum geht, gewissermassen eine Nicht-Handlung «spannend» und beachtenswert zu machen, ist die Technik von Ozu sehr adäquat.

Bei TOKYO MONOGATARI (DIE REISE NACH TOKIO, 1953) beschreibt schon der Titel die ganze «Geschichte» des Films: Ein altes Ehepaar bricht in einer Provinzstadt auf, um ihre längst erwachsenen Kinder in Tokio zu besuchen. Nach einigen Tagen fahren die Eltern nach Hause zurück, mit der Erkenntnis, dass ihre Kinder eigentlich ganz anders leben, als sie sich das immer vorgestellt haben. Die unterwegs erkrankte Mutter stirbt kurz nach der Rückkehr von der eher enttäuschenden Reise, und die ganze Familie versammelt sich anlässlich der Beerdigung nocheinmal zu Hause - aber nicht für lange: Tokio wartet, und Vater wird schon alleine zurecht kommen.

Da der Film keinerlei «Action» aufweist, ist er auf einer ersten Ebene völlig undramatisch. Dialog reiht sich an Dialog, alltägliche Handlung an alltägliche Handlung. Eine Dramatisierung im konventionellen Sinn würde völlig falsche Akzente setzen, müsste zwangsläufig Nebensächliches aus Nebensächlichem hervorheben und verpasste damit die Hauptsache: die Dramatik des Lebens im Kleinen und Gewöhnlichen. Ozus Technik ist da viel angepasster. Die bohrende Ruhe besticht. Die gründliche, aufmerksame Betrachtung lässt unscheinbarste Details bewusst wahrnehmen. Stil und Thema verschmelzen völlig. Einer gescheiten Kommentierung bedarf das Filmthema kaum, erschliesst es sich doch dem Zuschauer wie von selbst, wenn er sich erst einmal auf die Bildmeditationen von Yasujiro Ozu einlässt.

Walt R. Vian