Andreas Becker

YASUJIRŌ OZU,

DIE JAPANISCHE KULTURWELT UND DER WESTLICHE FILM

Resonanzen, Prämissen, Interdependenzen

[transcript] Film

Andreas Becker
Yasujirō Ozu, die japanische Kulturwelt und der westliche Film

Film

Burkhardt Lindner gewidmet

Andreas Becker (Dr. phil. habil.), geb. 1971, ist Assistant Professor am Department of German Literature der Keiō-Universität Tōkyō, Japan. Seine Forschungsschwerpunkte sind der japanische und der westliche Film, komparative Ästhetik und Phänomenologie des Films sowie die Zeitdarstellung im Film.

Andreas Becker

Yasujirō Ozu, die japanische Kulturwelt und der westliche Film

Resonanzen, Prämissen, Interdependenzen

[transcript]

Gedruckt mit Mitteln der Deutschen Forschungsgemeinschaft

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

© 2020 transcript Verlag, Bielefeld

Alle Rechte vorbehalten. Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld
Umschlagabbildung: Ozu in Tateshina. (Quelle: Kawakita-Foundation)
Satz: Mark-Sebastian Schneider, Bielefeld
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
Print-ISBN 978-3-8376-4372-5
PDF-ISBN 978-3-8394-4372-9
https://doi.org/10.14361/9783839443729

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.
Besuchen Sie uns im Internet: *https://www.transcript-verlag.de*
Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter
www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Vorbemerkung 9

1. Vorüberlegungen 11
1.1 Film, kulturelle Globalisierung und komparative Ästhetik 11
1.2 Umwelt, Welt, Kulturwelt, Lebenswelt 18
1.3 Die räumliche Struktur der medialen Welt 27

2. Materialien 35
2.1 Filme und Schriften Ozus 35
2.2 Sekundärliteratur 37

3. *Shakkei*
Ozu und der geliehene Raum 43
3.1 Ozus sekundäre ästhetische Schicht 43
3.2 Ozus Grab. Das *shakkei*-Konzept 44
3.3 Besuch des *Engakuji*. Konkrete Analyse des *shakkei* 53
3.4 *Late Spring (Banshun).*
Shakkei als Konzept kinematographischer Ästhetik 56
3.5 Drehort *Kōtōkuin* 75
3.6 *Walk Cheerfully* (*Hogaraka ni ayume*, 1930) 76
3.8 *Early Summer* (*Bakushū*, 1951) und das *shakkei*-Konzept 93
3.9 Weitere *shakkei*-Szenen in Ozus Werk 95

4. Semiotische Räume
Ozus Zeichen 99
4.1 Die stille Schrift. Schrift und Zeichen in der japanischen Kultur.
Schrift als Voraussetzung filmischen Erzählens 99
4.2 Schilder, Schrift und Schreiben in Yasujirō Ozus
An Autumn Afternoon (*Sanma no aji*, 1962) 112

5. Action-Cut
Drehbuch-Analyse von *Equinox Flower (Higanbana)* 125
5.1 Kurzbeschreibung des *Equinox Flower (Higanbana)*-Drehbuchs 125
5.2 Das Notationssystem des *Equinox Flower*-Drehbuchs 127
5.3 Der Titel *Higanbana* und der Jahreszeitenbezug 130

5.4 Die ›Grammatik‹ des Films, Ozus Action-Cuts.
Siglen und Montagetechnik 142
5.5 Ozus Action-Cuts 145

6. Spiritueller Raum
Gedanken, Erinnerung und Trance 179
6.1 Aberglaube in *Late Autumn (Akibiyori)* 179
6.2 Synchronizität und *Tōkyō Story (Tōkyō monogatari)* 186
6.3 Spiritualität bei Ozu und im amerikanischen Western.
Fred Zinnemanns *High Noon* (1952) als Vorbild 188
6.4 *Late Autumn* und der Umgang mit der Absence des Anderen 192
6.5 Synchronizität, spirituelle Rituale, das *Yijing*.
Zeichen als Omen in der japanischen Kultur 194

7. Ozus Räume 203
7.1 Sinnesfelder 203
7.2 Kulissenräume und Location Scouting 205
7.3 Labyrinthe 212
7.4 Bildräume 217

8. Skizze
Ozu und John Ford 225

9. Blicke. Scham- und Schuldkulturen 233
9.1 Ozus Filme als Blickdramen 233
9.2 Der Blick bei Jean-Paul Sartre und die Authentifizierung der filmischen Welt 236
9.3 Scham und Blick bei Agnes Heller und Sartre 238
9.4 Scham- und Schuldkulturen 238
9.5 Scham und Blick in der japanischen Kultur 242
9.4 Ozus Anti-Dramaturgie und die Darstellung
schamkultureller Eigenart durch Blicke 246

10. Ausblick 269

Benutzte DVD-Medien 273

Benutzte Literatur 277

Anhang

In der Kawakita-Foundation gesichtete Unterlagen Ozus 305

Bildtafeln zu Kap. 5. Action-Cut
Drehbuch-Analyse von Equinox Flower (Higanbana) 309

Aufbau von *Yasujirō Ozu, die japanische Kulturwelt und der westliche Film* 331
The Structure of *Yasujirō Ozu, the Japanese Cultural World, and the Western Film* 334
論文「小津安二郎　日本的文化世界と洋画」の構成 337

Vorbemerkung

Die vorliegende Studie verortet das Werk Yasujirō Ozus (1903-1963) in die japanische Kulturwelt und in die globale Welt des Films. Sie rückt die Interdependenzen, Resonanzen, Übersetzungsphänomene kultureller wie bildkultureller Art in den Vordergrund. Exemplarisch wird hier die *kulturelle* Globalisierung mithilfe der komparativen Ästhetik und der Husserl'schen Phänomenologie beschrieben und analysiert. Dabei werden auch die Arbeitsdrehbücher, Skizzen und Anmerkungen Ozus mit in die Analyse einbezogen und ausführlich im Kontext seiner Filme diskutiert. Diese Publikation ist die Ausarbeitung meiner an der Goethe-Universität Frankfurt a.M. eingereichten Habilitationsschrift. Sie wurde um Kapitel acht und neun ergänzt.

Die Zeitangaben der Filmzitate (Timecodes) beziehen sich auf die japanische DVD-Box *Ozu Yasujirō. Shōchiku. Meisaku serekushon* (*Yasujirō Ozu. Meisterwerk-Auswahl*). Da *Ukikusa* (*Floating Weeds*, 1959) nicht bei Shōchiku erschien, greifen wir in diesem Fall auf andere DVD-Editionen zurück. Eine Liste der benutzten DVD-Quellen haben wir in den Anhang gestellt. Aufgrund der höheren Qualität berücksichtigten wir auch Blu-Rays, die für einige wenige Filme vorliegen. Man sollte dazu allerdings anmerken, dass – wie wir im Laufe der Jahre und durch einige Screenings und Vergleiche mit dem Filmmaterial bemerkten – die Qualität der Digitalmedien sich erheblich von der des Filmmaterials unterscheidet. Allgemein lässt sich sagen, dass die schattenhaften Partien durch die Digitalisierung an Bedeutung verlieren und Farben wie Farbkontraste verstärkt werden. Das mindert die ästhetische Qualität der Filme Ozus, der ein Regisseur der Übergänge ist, etwas. Aber der Aufwand einer *permanenten* Analyse am konkreten Filmmaterial ist nicht zu leisten, weshalb wir auf das Digitalformat zurückgriffen.

Die benutzte japanische Literatur wird in der Literaturliste gesondert aufgeführt, jeweils in *Rōmaji*-Transkription und in japanischer Schrift. Die Internet-Quellen werden ausführlich nur im Literaturverzeichnis gelistet. Die japanischen Namen schreiben wir nach dem westlichen Schema Vorname-Nachname. Da es im Japanischen keine Großschreibung gibt, sind japanische Termini außer Eigennamen klein geschrieben. In der Filmwissenschaft werden die meisten Filme Ozus mit ihrem globalen Verleihtitel zitiert, wir folgen der Einheitlichkeit halber nach dem Erstzitat, bei dem wir auch die japanischen Titel mit angeben, diesem Muster.

Mein Dank gilt Vinzenz Hediger, Stephan Köhn, Eiichirō Hirata, Rembert Hüser, Bernd Herzogenrath, der *Kawakita*-Foundation, insbesondere Yukiko Wachi, Akiko Ozu, Shōchiku, insbesondere Kiwamu Satō und Hiromi Fujī, dem Institut für Germa-

nistik der Keiō-Universität, insbesondere Kentarō Kawashima, Chisa Tanimoto, Markus Joch, dem Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft Frankfurt a.M., Kayo Adachi-Rabe, Burghard Meyer, der Higashiyama Kaii Memorial Hall, insbesondere Kumiko Ishida, Jörg Schweinitz, K. Ludwig Pfeiffer, Hans-Thies Lehmann, dem Dekanat des Fachbereichs Neuere Philologien der Goethe-Universität Frankfurt a.M., Martin Schuhmann, Wolfgang Ertl, Thomas Pekar und der Raum-AG, Kikuko Tokuo, Tomoko Mori, Naoko Sutō, David Clausmeier, Petra Palmer, Felix Lenz und meiner Familie. Die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) hat das Projekt *Yasujirō Ozu und der westliche Film* und diese Publikation gefördert.

Andreas Becker, Tōkyō, d. 31. Oktober 2019

1. Vorüberlegungen

Die Kathedrale verlässt ihren Platz, um in dem Studio eines Kunstfreundes Aufnahme zu finden; das Chorwerk, das in einem Saal oder unter freiem Himmel exekutiert wurde, lässt sich in einem Zimmer vernehmen
Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit[1]

1.1 Film, kulturelle Globalisierung und komparative Ästhetik

Die Herausforderung heutiger Ästhetik besteht darin, einen den technisch-apparativen Möglichkeiten adäquaten Stil auszubilden. De facto ist die Welt heute, begonnen mit der Chronophotographie, gefolgt vom Film, den digitalen Kommunikationsnetzen, globalisiert.[2] Aber verglichen mit dieser apparativen (und ökonomischen) Globalisierung steht die *kulturelle* Globalisierung, eine, die die Möglichkeiten der Medien auch ästhetisch nutzt, erst am Beginn. Auch die Medien- und Filmwissenschaft steht bei der Beantwortung der Frage, was *kulturelle* Globalisierung eigentlich bedeutet und wie ihr methodisch begegnet werden könne, erst am Anfang eines zu führenden Diskurses.[3]

---

1 Walter Benjamin: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Zweite Fassung«, in: ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, hg. von Burkhardt Lindner, Kritische Gesamtausgabe, Bd. 16, Berlin: Suhrkamp 2012, S. 52-95, zit. S. 56.

2 Zur Chronophotographie und der *Pre-Cinema-History* siehe meine Arbeiten: Andreas Becker: *Perspektiven einer anderen Natur. Zur Geschichte und Theorie der filmischen Zeitraffung und Zeitdehnung*, Bielefeld: transcript 2004, S. 47-87 sowie ders.: »Zwischen Fotografie und Film. Eadweard Muybridge als Vorläufer der kinematografischen Zeiterfahrung«, in: *Forschung Frankfurt*, Heft 2 (2001), S. 74-77.

3 In der interkulturellen Philosophie wird dieses Thema seit einigen Jahren diskutiert, jedoch meistens rein auf Sprache und die Rede bezogen. Die Herausforderungen der globalen Bildzirkulation mit ihren Imaginationswelten bleiben dabei oft unthematisch. Siehe dazu die Ausführungen von Franz Gmainer-Pranzl: »›Atopie‹ – ›Responsivität‹ – ›Polylog‹. Zu einigen Konversionsprinzipien interkulturellen Philosophierens«, in: *Salzburger Jahrbuch für Philosophie*, LII (2007), S. 31-50. Gmainer-Pranzl schlägt darin eine »Methodik der Vorurteilslosigkeit« vor (ebenda, S. 34). Ram Adhar Mall scheint den Weg einer *reflektierten medialen Gesellschaft* nicht zu erwägen, wenn er schreibt: »Die Rede von der heutigen Globalisierung meint in erster Linie die weltweite Verbreitung der modernen westlichen technologischen Formation. […] Globalisierung im Sinne einer Uniformierung ist abzulehnen, weil diese zu einer

Es gehört zum heutigen Alltag, global distribuierte Medien zu rezipieren. Wir haben uns dadurch an eine Vielzahl koexistierender Erzähl- und Bildordnungen gewöhnt, aber diese keineswegs in ihrer (kulturellen) Eigenart verstanden. Der globale Zugriff auf Medien, Bilder, Aufzeichnungen bildet auch die materielle bzw. informationelle Voraussetzung für deren wissenschaftliche Untersuchung. Jedoch besteht das Problem jeder Interpretation darin, mit der dem Material inhärenten *kulturellen* Alterität[4] umzugehen, d.h. ein Werk zu interpretieren, dessen kulturelle Voraussetzung eine andere ist und dessen kulturelle Einordnung der uns vertrauten nicht entspricht.

Als Verfahren bietet sich hier die komparative Ästhetik[5] an, jedoch muss im Fall des Films präzisiert werden, *was* verglichen wird und *warum* eben dieses mit jenem in Bezug gesetzt wird. Man kommt um eine Bestimmung dessen, was *Kultur* ist, nicht herum, will man denn das globale Medium Film in seinen Möglichkeiten auch nutzen und sich nicht nur auf die Untersuchung von Filmen beschränken, die in dem eigenen Kulturkreis, etwa dem westlich-europäischen, entstanden sind.

Der Begriff ›Kultur‹ ist häufig mit dem der ›Welt‹ präzisiert worden.[6] Wir greifen auf die phänomenologische Theorie Edmund Husserls zurück, der in seinen Arbeiten

---

Verarmung der kulturell sedimentierten gesunden Vielfalt führt.« (Ram Adhar Mall: »Interkulturalität, Intertextualität und Globalisierung«, in: *Literatur im Zeitalter der Globalisierung*, hg. von Manfred Schmeling, Monika Schmitz-Emans und Kerst Walstra, Würzburg: Königshausen und Neumann 2000, S. 49-66, zit. S. 59). Man wird an frühe Debatten des Kinos erinnert. Bei Bernhard Waldenfels heißt es zum Stichwort *Responsivität*, die gewohnten Muster von Sprechendem und Angesprochenem umkehrend: »Hier zeigen sich die Spuren einer anderen Phänomenologie, die nicht im Reich des Sinnes heimisch wird und deren Logos Züge einer originären Heterologie aufweist. Der Überschritt über die Sphäre eines intentional oder regelhaft konstituierten Sinnes vollzieht sich im Antworten auf einen *fremden Anspruch, der weder einen Sinn hat noch einer Regel folgt*, der im Gegenteil geläufige Sinn- und Regelbildungen unterbricht und neue in Gang setzt. Das, *was* ich antworte, verdankt seinen Sinn der Herausforderung dessen, *worauf* ich antworte. Das Fremde, das aus einem fremden Anspruch oder einem fremden Anblick zu uns dringt, verliert diese Fremdheit, wenn die *responsive Differenz* zwischen dem, worauf wir antworten, und dem, was wir antworten, eingeebnet wird zugunsten eines intentionalen oder regelgeleiteten Sinngeschehens.« (Bernhard Waldenfels: *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2016, S. 58, Kursivdruck im Original).

4 Zum Begriff der Alterität siehe: Michael Taussig: *Mimesis and Alterity*, New York, NY: Routledge 1993.

5 Siehe dazu Rolf Elberfeld: »Komparative Ästhetik – Eine Hinführung«, in: *Komparative Ästhetik. Künste und ästhetische Erfahrungen zwischen Asien und Europa*, hg. von Rolf Elberfeld und Günter Wohlfart: Köln: Edition chōra 2000, S. 9-25. Wichtig sind auch weitere Arbeiten von Bernhard Waldenfels, etwa dessen *Phänomenologie des Fremden*. Siehe dazu: Bernhard Waldenfels: *Der Stachel des Fremden*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2012; ders.: *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden*, Bd. 1, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2013; ders.: *Grenzen der Normalisierung. Studien zur Phänomenologie des Fremden*, Bd. 2, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008; ders.: *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden*, Bd. 3, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999; ders.: *Vielstimmigkeit der Rede. Studien zur Phänomenologie des Fremden*, Bd. 4, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999; ders.: *Bruchlinien der Erfahrung. Phänomenologie, Psychoanalyse, Phänomenotechnik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2010.

6 Zur allgemeinen Diskussion siehe *Grundlagentexte Kulturphilosophie*, hg. von Ralf Konersmann, Hamburg: Meiner 2009. Auf den Begriff der *Welt* etwa beziehen sich Ernst Cassirer in dessen Text *Zur Erkenntnistheorie der Kulturwissenschaften* und Paul Valéry in *Die Krise des Geistes*. Schon Wilhelm von Humboldt benutzt in seiner Sprachphilosophie, wie Cassirer darlegt, diesen Begriff. Bei Humboldt heißt es etwa, dass man den »Charakter der verschiedenen Weltauffassungen der Völker an der Geltung der Wörter haftend« finde (Wilhelm von Humboldt: Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts, hg. von A.F.

seit Ende der 1920er Jahre, so in den *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, den *Cartesianischen Meditationen*,[7] diesen Weg wählte, und dann, in seinen späten Vorträgen und Manuskripten, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendentale Phänomenologie* von 1934 bis 1937, auf den Begriff der *Lebenswelt* hin ausarbeitete. Husserl verwendet den Begriff der Welt zunächst im Plural, bevor er dann im Spätwerk begründet, warum die *Lebenswelt* das *universale Apriori* darstellt und er darin die Möglichkeit einer Grundlagenwissenschaft erblickt, die die (bei Husserl zunächst: mathematischen und philosophisch-apriorischen) Wissenschaften fundiert.[8]

Wir möchten mit Husserl die Frage nach dem *Was* der Untersuchung beantworten, indem wir auf jenen Begriff der Welt in seinen verschiedenen Ausprägungen rekurrieren. Wenn wir einen Film, etwa des japanischen Regisseurs Yasujirō Ozu 小津　安二郎 (1903-1963), interpretieren, also einen Film aus einer uns fremden Kultur, so machen wir das, was *anderen* als selbstverständlich gilt, *explizit*. Wir legen eben jene binnenkulturell spezifischen, alltäglichen Evidenzen frei, aus denen heraus Ozus Filme entstanden. Und jenes als selbstverständlich Geltende ist die für uns bereits historisch gewordene Welt der japanischen Kultur der 1920er bis 1960er Jahre. Wir konkretisieren damit das von Rolf Elberfeld, Josef Simon und Eberhard Ortland als *komparative Ästhetik* formulierte Konzept auf den Film hin.[9]

Da die Künste die Welt unterschiedlich erschließen, unterscheiden wir für den Film, zunächst hypothetisch, verschiedene Valenzen von ›Welt‹, die sich jeweils aus

---

Pott, Hildesheim: Olms 1974, S. 232-233). Siehe auch Ernst Cassirer: »Zur Erkenntnistheorie der Kulturwissenschaften«, in: ders.: *Kulturphilosophie. Vorlesungen und Vorträge 1929-1941. Nachgelassene Manuskript und Texte*, Bd. 5, hg. von Klaus Christian Köhnke u.a., Hamburg: Meiner 2004, S. 201-250, insbes. 207f.; Paul Valéry: »Die Krise des Geistes«, in: ders.: *Zur Zeitgeschichte und Politik*, Frankfurter Ausgabe, Bd. 7, hg. von Jürgen Schmidt-Radefeldt, Frankfurt a.M.: Insel 1995, S. 26-38.

7 Edmund Husserl: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch*, Husserliana, Bd. III, hg. von Walter Biemel, Den Haag: Nijhoff 1950; ders.: *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*, Husserliana, Bd. I, hg. von S. Strasser, Den Haag: Nijhoff 1950.

8 Edmund Husserl: *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendentale Phänomenologie*, hg. von Walter Biemel, *Husserliana*, Bd. VI, Haag: Nijhoff 1954, § 36, S. 144. Bernhard Waldenfels hat die Auffächerung der Welten, um die es uns geht, sehr anschaulich beschrieben: »Daraus folgt nun aber, daß die *eine* Lebenswelt sich in *ein Netz und eine Kette von Sonderwelten* verwandelt, die sich vielfach überschneiden und überlagern, die sich aber – abgesehen von partiellen Gesichtspunkten – nicht *hierarchisch* anordnen und *teleologisch* ausrichten lassen im Hinblick auf ein umfassendes Ganzes. Die Vernunft als *Totalität* tritt auseinander in Sinnesfelder, in Rationalitäten, die Vernunft als *Gesamtteleologie* zerfasert sich in Entwicklungslinien, in Teleologien, wenn man so will.« (Bernhard Waldenfels: *In den Netzen der Lebenswelt*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994, S. 27).

9 So schreibt Elberfeld: »Es sollte somit heute in einer *komparativen Ästhetik* wesentlich auch darum gehen, die jeweilig zentralen Phänomenhorizonte ästhetischer Erfahrungen im weiten Sinne zu bestimmen und zurückzugewinnen. Bei der alleinigen Orientierung an Übersetzungsworten kann die Aufmerksamkeit leicht fehlgeleitet werden, so daß nur periphere Phänomene in den Blick genommen werden. Es ist somit angezeigt, zunächst die jeweilige *Ordnung ästhetischer Phänomene* – das Schöne *und* die Sinnlichkeit umfassend – zu sichten und ihren Zusammenhang mit anderen Zonen des Denkens zu untersuchen. Dabei kann sich zeigen, daß insbesondere in Ostasien ›ästhetische‹ Phänomene im Vergleich zu Europa von alters her einen viel zentraleren Charakter für die Welterschließung und -gestaltung gehabt haben.« (Rolf Elberfeld: »Komparative Ästhetik – Eine Hinführung«, in: Elberfeld; Wohlfart: *Komparative Ästhetik*, a.a.O., S. 9-25, zit. S. 13, Kursivdruck im Original).

einer perspektivischen Verschiebung der Betrachtungsweise heraus ergeben. Diese so spezifizierten Welten werden dann in Bezug zueinander gesetzt und auf ihre Wirkung auf den Film hin befragt.

Zunächst und vielleicht am einfachsten aufzuweisen ist da die *Umwelt* Ozus, eines Filmemachers, dessen Familiendramen in der Regel in der japanischen Stadt Tōkyō spielen, an deren Stadtrand, wo die Mittelschicht wohnt und wo Ozu geboren wurde, im Bezirk Fukagawa. Diese Umwelt ist eine andere als die unsere. Es ist eine topographisch, städtebaulich, organisatorisch und in ihren Alltagsabläufen andere. Sich diese Eigenarten zu erschließen, ist allerdings nicht sehr schwierig und bedarf keiner besonderen methodischen Besinnung. Jedoch sollte man auch nicht unterschätzen, wie Ozu sich auf Tōkyō bezieht: Eben als jemand, der in dieser Stadt *heimisch* ist und der die Menschen kennt, sie zu typisieren weiß.

Fundamentaler und sehr viel schwieriger beschreibbar ist die Frage nach der *Kulturwelt* Ozus. Dieser Aspekt ist sehr vielschichtig und wir werden ihm im Laufe der Untersuchung viel Aufmerksamkeit widmen. *Kulturwelt* meint zunächst die Welt der Sprache, der Schrift, auch der Bild-, Theater- und Erzählkultur, der kulturellen, religiösen und epistemischen Prämissen, Sitten, Gebräuche, Traditionen, des kulturellen Erbes, der Wahrnehmungsformen usf. Wiederum bezieht sich Ozu implizit auch auf seine Kulturwelt. Doch im Gegensatz zu seiner Umwelt ist jene weder anschaulich gegeben (d.h. nicht ›abgebildet‹ bzw. als solche abbildbar) noch einfach aufzuweisen. Genügt eine Reise, um die Umwelt Ozus kennenzulernen, so bedarf es einer gewissen Orientierung in der japanischen Kultur, um diese Kulturwelt zu verstehen, sogar um sie als solche zu erkennen. Die kulturellen Prämissen Ozus, etwa die des Glaubenssystems Buddhismus, des Shintōismus schimmern durch die filmische Inszenierung hindurch, sie sind aber keineswegs offensichtlich, sondern müssen erst komparativ erschlossen werden. Oft lassen sie sich nur als ein Gefüge indirekt herauspräparieren. Die kulturelle Differenz ist in der Regel überhaupt nur als Konstellation, als Muster von Abweichungen des Erwartbaren aufweisbar.

Die Interpretation von Ozus erzählten Geschichten bleibt ohne Bezug auf die japanische Kulturwelt oberflächlich. Seine Filme verweisen auf die japanische Architektur, den *Ukiyo-e* Farbholzschnitt, die klassischen japanischen Künste. Sie deuten das spezifisch Japanische mitunter nur atmosphärisch an, verweisen *zeichenhaft* auf das eigentlich Erzählte. Vielfach bildet eine *Ellipse* den Erzählkern, d.h. steht die narrative *Absence* im Zentrum. Es ist notwendig, diese Kulturwelt Ozus in der Interpretation mit zu thematisieren, um auch die Charaktere und ihren Habitus, deren Motivation und die Handlung seiner Filme in ihrer Tiefendimension zu verstehen. Ozu forciert oftmals nur Erzählkonventionen, die zum kulturellen Repertoire gehören.

Er macht uns diese beiden Welten, die Umwelt und die japanische Kulturwelt, filmisch zugänglich, indem er uns diese als eine *medial dargestellte Welt* rezipieren lässt. Aus unserer Alltagsrezeption heraus interpretiert, ist dies eine *Welt innerhalb der Welt*. Der Film erlaubt uns, die Welt, wie der Husserl-Schüler Roman Ingarden es einmal bezeichnete, als *Quasi-Wahrnehmung* aufzufassen.[10]

10 Roman Ingarden: »Der Film«, in: ders.: *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, Tübingen: Niemeyer 1962, S. 319-341, insbes. S. 326.

Der Film ist eine im Westen erfundene, technisch-reproduktive, massenmediale Kunst. Dessen Besonderheit besteht, wie Jörg Schweinitz[11] gezeigt hat, darin, auf eine höchst normierte Weise *Stereotypbilder* zu generieren und diese an ein globales Kollektivpublikum zu distribuieren. Filmische Inszenierungs- und Wahrnehmungscodes sind transkulturell sehr stark homogenisiert. Und Ozu nimmt Anteil an dieser global normierten Ausdrucksform. Wesentlich für unsere Interpretation ist, dass es zwischen der Kulturwelt Ozus und den Darstellungsordnungen der medialen Welt mannigfache Interferenzen gibt – und sich der Stil, mit diesen Faktoren umzugehen, innerhalb des Werkes massiv veränderte.

Mit der filmischen Technik und ihren Prämissen (etwa der Zentralperspektive, der Optik, der mechanischen Zerlegung und Synthese der aufgezeichneten Bewegung), auch durch deren Stoffe und Erzählformen (etwa der Montage, des Schuss-Gegenschusses, der subjektiven Kamera) wird eine westliche Sehordnung in die japanische Kultur hineingetragen.[12] Jede Nutzung des Films, jede Rezeption ist daher *in sich* bereits Auseinandersetzung mit der westlichen Kultur und ihren Praxen, die den Raum seit der Renaissance mit »einem mathematisch fundierten Konstruktionssystem«[13] darstellen. Ozu ist ein Regisseur, der auf besonders vielfältige und subtile Weise diese Auseinandersetzung mit westlichen Darstellungscodes und Konventionen führt. Diesem Aspekt ist ein Großteil der Studie gewidmet. Ozu hat in den 1920er und 1930er Jahren mit dem Medium Film westliche Codes und Stilformen imitiert, etwa die Harold Lloyds und des *Slapstick*-Films, die Komödien und Melodramen Ernst Lubitschs[14], des entstehenden *Film Noir*. Er fand zu einem eigenständigen Stil erst, als er sich ästhetisch mit der japanischen Architektur und den traditionellen japanischen Künsten (Gärten, *Nō*-Theater, *Kabuki*-Theater, *Ukiyo-e*) auseinandersetzte. Das ›typisch Japanische‹ in Ozus Filmen lässt sich daher nur als in beständiger Wechselwirkung und Resonanz zur westlich-europäischen Kultur der Moderne bestimmen. Es ist eine

---

11 Jörg Schweinitz: *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie*, Berlin: Akad.-Verl. 2006.

12 Siehe dazu Timon Screech: *The Lens Within the Heart. The Western Scientific Gaze and Popular Imagery in Later Edo Japan*, Cambridge: Cambridge Univ. Press 1996. Screech untersucht die Geschichte der aus dem Westen importierten optischen Erfindungen und deren visuellen Welten im späten Edo-Japan. Er schreibt dort: »Sight in Japan had previously been imagined as something discursive or extrapolatory, moving from object to object associatively, or traversing the seen or unseen by passing along links that were historic, artistic, or poetic, but not coordinated by logic. The dominant Japanese fabrication of seeing, simply put, was synaptic, such that objects viewed were attributed meaning by the instant formation around them of a ring of association, drawing the empirically seen into a web of things previously learnt. The ›Western scientific gaze‹ was a regime of visuality incompatible with this. A ›gaze‹ is taken here to imply a fixity of looking – sight held and used to dismantle what lies around; being scientific, this gaze is dissected and selected, dwelling on objects and separating them as autonomous and apart, evacuating their cultural ballast. The Western scientific gaze was rooted in close and objectifying observation.« (Screech: *The Lens within the Heart*, a.a.O., S. 2).

13 Bernd Busch: *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*, Frankfurt a.M.: Fischer 1995, siehe dazu insbes. das Kap. »›fenestra aperta‹ – die Grundlegung der Perspektivität«, S. 61-125, daraus zit. S. 61.

14 Siehe zu Lubitsch: Andreas Becker: »Wenn die Frau aus Tōkyō eine Million hätte. Eine Interpretation der Ernst Lubitsch-Sequenz aus Yasujirō Ozus *Tōkyō no onna*«, in: *Yasujirō Ozu und die Ästhetik seiner Zeit*, hg. von Andreas Becker, Marburg: Büchner 2018, S. 61-68.

funktionale und veränderbare Ordnung, ein auf ästhetischen Interferenzen und Resonanzen beruhender Stil. Donald Richies Formel von Ozu als dem *Japanischsten aller japanischen Filmemacher* ist gut begründbar, aber zu grob, um diese vielschichtigen Prozesse zu beschreiben.[15] Wir beantworten die Frage nach dem Stil Ozus, indem wir zeigen, wie Ozu sich durch das filmische Medium einen neuen Blick aus seiner ›Heimwelt‹ heraus erschließt und in der medialen Welt Film ästhetische Stilformen aktualisiert, die der japanischen Kultur eigen sind. Er bindet das filmische Medium in die japanische Kulturwelt ein, wo es ästhetische Äquivalente und Affinitäten zu dessen ästhetischen Möglichkeiten gibt. Dies meint auch, dass er im Laufe seines Werks das Spektrum ästhetischer Ausdrucksformen reduziert und nur diejenigen Formen nutzt, die seiner Kulturwelt *und* der des Films entsprechen. Ozus Filme sind daher auch Versuche der Übertragung der *japanischen* Kulturwelt und ihrer Ausdrucksmöglichkeiten auf die massenmedial-globale des Films. Sie sind sich wandelnder Ausdruck der Selbstbestimmung und Orientierung der japanischen Kultur in der filmischen Globalkultur.[16] Das Spezifische lässt sich daher nicht als Stil einer ›nationalen‹ Kinematographie begreifen, weil diese Auffassung von einer absoluten Trennung der Kulturen ausgeht, die spätestens seit der *Meiji*-Restauration (1868-1912) nicht mehr vorhanden ist. Der Film, so wird gezeigt, ist ein Medium, das die Nationalstaaten und Kulturen in sich dazu zwingt, ästhetisch reflexiv zu werden und ein global distribuierbares Eigenbild zu erfinden. Der Film bewirkt eine a-territoriale Ästhetik, die aber weder durch bloße Zuordnung zu einer (territorial verstandenen) Kultur noch durch Ignorierung der spezifischen Codes (etwa im Sinne der klassischen Moderne) verstanden werden

15 So heißt es in der Einleitung von Richies Buch: »The Japanese continue, ten years after his death, to think of Yasujiro Ozu as the most Japanese of all their directors.« (Donald Richie: *Ozu*, Berkeley u.a.: Univ. of California Press 1974, S. xi). Etwas später heißt es dann, diesen Gedanken ausführend: »In all of this Ozu is close to the *sumi-e* ink drawing masters of Japan, to the masters of the haiku and the *waka*. It is this quality to which the Japanese refer when they speak of Ozu as being ›most Japanese,‹ when they speak of his ›real Japanese flavor‹.« (ebenda, S. xiii). Die Plausibilität, die in solch einer Formel der Selbstzuschreibung des Japanischen liegt, trägt nicht wirklich. Denn um wie viel überzeugender soll es sein, wenn eine Kultur sich selbst als ›Japanisch‹ definiert? Auch dass Ozus Stil als ›Geschmack‹ (›flavor‹) beschrieben wird, bedürfte da eher einer Erläuterung, als dass diese Formel irgendeine Antwort auf die Frage nach der Art der japanischen Elemente und des Stils gäbe. Donald Richies 1972 erschienene Ausgabe von *Japanese Film* trägt gar den Untertitel *Film Style and National Character*, es heißt: »[…] if the American film is strongest in action, and if the European is strongest in character, then the Japanese film is richest in mood or atmosphere, in presenting characters in their own surroundings.« (Donald Richie: *Japanese Film. Film Style and National Character*, London: Secker & Warburg 1972, S. vii). Siehe zu den Unterschieden gegenüber dem westlichen Film auch ders.: »Notes for a Definition of the Japanese Film«, in: *Performance*, Vol. 1 (Nr. 2, 1972), S. 20-30. Uns scheint diese Formel bereits das *vorauszusetzen*, was sie begründen will: Die nationale Eigenart bestimmter ästhetischer Stile.

16 Wimal Dissanayake bemerkt, in Fortführung von Benedict Andersons Begriff der Nation als *imagined community*, dass die Medien diese Idee der kulturellen Sinnstiftung weiterführen: »The consequences of this line of thinking for the study of the ways in which nation has been cinematized are immense and potentially productive. The discourses of nationhood and history and the representional space opened up by films are all vitally connected with modernity and interpenetrate each other in complex ways.« (Wimal Dissanayake: »Introduction. Nationhood, History, and Cinema. Reflections on the Asian Scene«, in: ders.: *Colonialism and Nationalism in Asian Cinema*, Bloomington and Indianapolis: Indiana Univ. Press 1994, S. IX–XXIX, zit. S. X).

kann. Der Rückbezug auf den Begriff der Welt ist daher notwendig, da die filmisch dargestellte Kulturwelt ortsenthoben, a-topisch und *zugleich* kulturell gefärbt ist.

Umwelt, Kulturwelt und mediale Welt sind in der *Lebenswelt* fundiert, das macht sie ineinander übersetzbar, das führt aber auch zu Missverständnissen, da wir jeden Film in der Lebenswelt schauen und ihn aus ihr heraus auslegen (also in unserer alltäglichen Rezeption keineswegs auf die Differenzen der Welten und kulturellen Spezifika achten oder uns diese erschließen, es mitunter sogar unterhaltsam empfinden, wenn wir die kulturellen Eigenarten *nicht* verstehen). Aber jene ursprünglichen Evidenzen der *einen, universalen* Lebenswelt sind es, die erst Globalisierung ermöglichen und die die kosmopolitische Prämisse auch der *kulturellen* Globalisierung bilden, indem sie einen Horizont der Verständigung überhaupt eröffnen. In Husserls Manuskripten im Umfeld der *Cartesianischen Meditationen* heißt es: »Das Fremde […] ist nicht ein ohne weiteres dem konkreten Stil nach Verständliches, ohne weiteres erfahrbar wie das schon Bekannte […]. Vielmehr ist das Fremde zunächst unverständlich Fremdes. Freilich, alles noch so Fremde, noch so Unverständliche hat einen Kern der Bekanntheit, ohne das es überhaupt nicht, auch nicht als Fremdes, erfahren werden könnte.«[17] Und auch hier lässt sich eine Besonderheit in Yasujirō Ozus Stil aufweisen. Ozu geht seit den 1930er Jahren dazu über, nicht nur mit Hilfe eines überformten und reinszenierten Alltags Geschichten zu erzählen, sondern er stellt den Alltag in seiner scheinbaren Banalität (aber auch in seiner unabsichtlichen Verdichtung) szenisch dar. Wo andere Regisseure, etwa Mikio Naruse, Akira Kurosawa, Kenji Mizoguchi, die Darstellung auf eine (linear) zu erzählende Geschichte hin fokussieren, umordnen und kürzen, entwickelt Ozu eine *zyklische, permutierende Dramaturgie*, zeigt also immer wieder die alltäglichen Begrüßungs- und Verabschiedungsriten, Wartezeiten, Langeweile, Missverständnisse, Plaudereien, kombiniert und variiert diese. Es liegt darin ein Vertrauen in die Aufgehobenheit des Alltäglichen, die dann zum Vorbild jüngerer Filmemacher wurde, man denke etwa an die Filme Shōhei Imamuras, Hirokazu Koreedas, Hiroshi Andōs, Doris Dörries, Wim Wenders‹, Aki Kaurismäkis, Jim Jarmuschs und Abbas Kiarostamis. Abseits vom Geschichtenerzählen mittels Bildern tut sich ein alltäglicher Erzählraum auf, der lange Zeit dem Dokumentarfilm vorbehalten war. Auch Ozu überformt und reinszeniert den Alltag, auch sein Alltägliches ist *gespielt*, aber es ordnet sich der linearen Narration nicht unter, sondern behauptet eine Eigenständigkeit und Unabhängigkeit, erweist sich in einer eigenen, nicht von einem Blickpunkt aus auflösbaren, Logik, indem es einen Möglichkeitshorizont eröffnet und wachhält.[18]

Die japanische Ästhetik hat Begriffe für diese Eigenart, *wabi* 侘び (übersetzbar etwa als *geschmackvolle Einfachheit*), *sabi* 寂 (übersetzbar etwa als *Patina*), *mono no aware* 物の哀れ (übersetzbar etwa als *Pathos*, als *Ergriffenheit von der Schönheit und*

17 Husserl: *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität*, HUA XV, a.a.O., Text Nr. 27, S. 428-437, zit. S. 432.

18 Deleuze nennt Ozu bekanntlich den »Erfinder der Opto- und Sono-Zeichen« (Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, übers. von Klaus Englert, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997, S. 26). In dessen Begrifflichkeit heißt es dann: »Das Alltagsleben läßt nur schwache sensomotorische Bindungen zu und ersetzt das Aktionsbild durch rein optische und akustische Bilder, durch Opto- und Sono-Zeichen. Bei Ozu gibt es keine universale Verbindungslinie, die, wie bei Mizoguchi, die entscheidenden Augenblicke, die Lebenden und die Toten, zusammenhielte, sowenig es, wie bei Kurosawa, den Atemraum oder das Umfassende gibt, das eine tiefgründige Frage enthielte. Bei Ozu erhalten die Räume […] den Status beliebiger Räume« (ebenda, S. 29).

der Vergänglichkeit der Dinge), *kire* 切れ (übersetzbar als *Schnitt*), *shakkei* 借景 (übersetzbar als *geliehene Landschaft*), *yohaku no bi* 余白の美 (übersetzbar als *Schönheit des übriggebliebenen Weiß*), *yūgen* 幽幻 (übersetzbar als *mysteriöse Tiefe, Unergründlichkeit*), *shukkei* 縮景 (übersetzbar als *geschrumpfte Landschaft*).[19] Und Ozus Ästhetik wird mit diesen Konzepten häufig in Verbindung gesetzt. Uns scheint eine Übertragung in die westliche Ästhetik bzw. eine Herausarbeitung der Differenzen gerade über den Umweg des Weltbegriffs sinnvoller als die vorgängige Übernahme dieser Begriffe. Nach der erfolgten Analyse – und damit nach der *bildkulturellen* Übersetzungsarbeit – wird sich die ästhetische ›Substanz‹ dieser Begriffe von alleine ergeben, und wir kommen am Ende auf diese zurück. Wenden wir uns zunächst den verschiedenen phänomenologischen Formen von ›Welt‹ zu.

1.2 Umwelt, Welt, Kulturwelt, Lebenswelt

Die vorgestellten Begriffe der *Umwelt*, *Kulturwelt* und *Lebenswelt* sind Edmund Husserls Phänomenologie entnommen. Der Bereich der *medial dargestellten Welt* ist einer, den wir an anderer Stelle mit Hilfe von Roman Ingardens Filmtheorie entwickelt haben und anschließend ausführen.[20] Unterkategorien wie die Begriffe der *Nah-* und *Fernwelt*, der *Heim- und Fremdwelt* akzentuieren dabei bestimmte Aspekte innerhalb dieser Unterscheidungen.[21]

Husserl beginnt seine Analysen bei dem originären Bewusstsein, das wahrnehmend seine alltägliche Welt als *Umwelt* vorfindet, die es als unabhängige Wirklichkeit versteht und ›in‹ welcher der Andere ihm begegnet. Das alltägliche Subjekt hat nur eine unvollkommene Einsicht in die Konstitutions- und Ermöglichungsbedingungen

19 Diese (und andere Begriffe und Konzepte) haben in der Diskussion japanischer Ästhetik immer wieder im Zentrum gestanden, wir verweisen hier auf folgende Studien, auf die im Laufe der Untersuchung noch eingegangen wird: *The Japanese Mind. Understanding Contemporary Japanese Culture*, hg. von by Roger J. Davies und Osamu Ikeno, Boston: Tuttle 2002; K. Ludwig Pfeiffer: »Komparative Ästhetik. Klischees oder Differenzen im Vergleich Deutschland (›Europa‹) – Japan?«, in: *Japan-Europa. Wechselwirkungen zwischen den Kulturen im Film und den darstellenden Künsten*, hg. von Kayo Adachi-Rabe, Andreas Becker und Florian Mundhenke, Darmstadt: Büchner 2010, S. 21-37; Ryōsuke Ōhashi: *Kire. Das ›Schöne‹ in Japan. Philosophisch-ästhetische Reflexionen zu Geschichte und Moderne*, bearb. von Jörg Quenzer, Köln: DuMont 1994; Peter Pörtner: »mono – Über die paradoxe Verträglichkeit der Dinge. Anmerkungen zur Geschichte der Wahrnehmung in Japan«, in: Elberfeld; Wohlfart, a.a.O., S. 211-226. Für einen ersten Überblick siehe: Graham Parkes: »Japanese Aesthetics«, in: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, hg. von Edward N. Zalta, Internet-Dok. 2017. Michael F. Marra und Michele Marra haben sowohl Klassiker der japanischen Ästhetik wie auch moderne Positionen in zwei Bänden herausgegeben: *A History of Modern Japanese Aesthetics*, übers. und hg. von Michael F. Marra, Honolulu: University of Hawai'i Press 2001 sowie Michele Marra *Modern Japanese Aesthetics. A Reader*, übers. und hg. von Michele Marra, Honolulu: University of Hawai'i Press 1999.

20 Die folgenden Passagen sollen daher nur zur methodischen Präzisierung dienen und beanspruchen freilich keine erschöpfende Interpretation Husserls, sie verfolgen lediglich den Zweck, die Begrifflichkeit für die spätere Analyse zu konkretisieren. Zu unseren Vorarbeiten siehe Andreas Becker: *Erzählen in einer anderen Dimension*, Darmstadt: Büchner 2012, insbes. S. 27ff.

21 Zur Ausdifferenzierung dieser Begriffe siehe auch das Kapitel »Heimat in der Fremde« in: Bernhard Waldenfels: *In den Netzen der Lebenswelt*, a.a.O., S. 194-211 sowie ders.: *Sinnesschwellen*, a.a.O., S. 184-185.

seiner Umwelt, obwohl es diese, passiv, beständig konstituiert.[22] Husserl reserviert den Begriff (auch ›natürliche Umwelt‹) daher für die alltägliche, vorphänomenologische, vortheoretische und nicht-reflexive Einstellung. So heißt es in den *Ideen*: »All das, was von mir selbst gilt, gilt auch, wie ich weiß, für alle anderen Menschen, die ich in meiner Umwelt vorhanden finde. Sie als Menschen erfahrend, verstehe und nehme ich sie hin als Ich-Subjekte, wie ich selbst eins bin, und als bezogen auf ihre natürliche Umwelt. Das aber so, daß ich ihre und meine Umwelt objektiv als eine und dieselbe auffasse, die nur für uns alle in verschiedener Weise zum Bewußtsein kommt. […] Bei all dem verständigen wir uns mit den Nebenmenschen und setzen gemeinsam eine objektive räumlich-zeitliche Wirklichkeit, als unser aller daseiende Umwelt, der wir selbst doch angehören.«[23] In der (zirkulären) Schlusswendung kündigt sich schon an, dass Husserl diese Welt als vortheoretische versteht, die *Umwelt* ist die Welt *vor* der phänomenologischen Epoché.[24] Schon einen Paragraphen später wird Husserl die *Generalthesis der natürlichen Einstellung* ›einklammern‹, also darlegen, dass diese Auffassung einer bloß vorfindlichen ›Wirklichkeit‹, in der man lebt, in sich paradox ist und aus phänomenologischer Sicht verworfen werden muss. Durch eidetische Reduktion wird die (Um-)Welt zum *Phänomen* und daher in ihren Ermöglichungsbedingungen, transzendental, verstanden.[25]

Für uns bietet der Begriff der Umwelt dennoch eine wichtige Orientierung, weil diese Art von Aufzählung, was es ›gibt‹ und wie sich die Umwelt gestaltet, dann wichtig wird, wenn diese kulturell (und das heißt in der Regel auch topographisch) *wechselt*. ›Umwelt‹ in diesem Sinne ist die vorfindliche Welt, auf die man sich im Alltag bezieht und in der man handelt, ohne freilich deren Fundierungsgrundlage oder gar deren Wahrnehmungshorizonte zu erahnen oder zu verstehen, wenngleich man diese auch in ›passiven Synthesen‹ vollzieht. Ebenso in den *Ideen* beschreibt Husserl diese alltäglich-vortheoretische Wahrnehmung der ›natürlichen Einstellung‹ ganz konkret: »Ich bin mir einer Welt bewußt, endlos ausgebreitet im Raum, endlos werdend und geworden in der Zeit. Ich bin mir ihrer bewußt, das sagt vor allem: ich finde sie unmittelbar anschaulich vor, als daseiende, ich erfahre sie. Durch Sehen, Tasten, Hören usw., in den verschiedenen Weisen sinnlicher Wahrnehmung sind körperliche Dinge in irgendeiner räumlichen Verteilung für mich einfach da, im wörtlichen oder bild-

22 Dazu heißt es in einer am 28. Februar 1933 geschriebenen Textskizze: »Die Welt als universales thematisches Feld haben, das ist: natürlich in der Welt leben. Eben das aber, was eigentlich das In-der-Welt-leben ausmacht als das Bewusstseinsleisten, worin die Welt für mich ist, worin ich selbst als Mensch in Tun und Leiden bin, ist dabei unthematisch.« (Husserl: *Intersubjektivität. Dritter Teil*, HUA XV, a.a.O., Text Nr. 31, S. 526-556, zit S. 538).

23 Husserl: *Ideen*, HUA III, a.a.O., § 29, S. 61-62.

24 Husserl geht darauf immer wieder ein und bezeichnet diese ›Umwelt‹ auch oft, da in eindeutigem Kontext stehend, als ›Welt‹. So heißt es in den *Cartesianischen Meditationen*: »Allem voran ist das Sein der Welt selbstverständlich – so sehr, daß niemand daran denken wird, es ausdrücklich in einem Satz auszusprechen. Haben wir doch die kontinuierliche Erfahrung, in der uns diese Welt immerfort als fraglos seiende vor Augen steht.« (Husserl: *Cartesianische Meditationen*, HUA I, a.a.O., § 7, S. 57).

25 So heißt es in Texten Husserls aus dem Nachlass Eugen Finks: »Das Weltphänomen ist die durch die Epoché phänomenalisierte menschliche Existenz und deren Umwelt.« (Edmund Husserl; Eugen Fink: *VI. Cartesianische Meditation*, Teil 2, Ergänzungsband, hg. von Guy van Kerckhofen, Dordrecht: Kluwer 1988, Nr. 4c, S. 202-212, zit. S. 202. Siehe dazu auch Husserl: *Cartesianische Meditationen*, HUA I, a.a.O., § 14, S. 70-72).

lichen Sinne ›vorhanden‹, ob ich auf sie besonders achtsam und mit ihnen betrachtend, denkend, fühlend, wollend beschäftigt bin oder nicht.«[26] *Unmittelbarkeit* ist eine Weise des alltäglichen Umgangs, bei der verdeckt ist, welche Leistung des Bewusstseins ihr eigentlich zugrunde liegt. Über die kulturelle Prägung der Umwelt macht man sich üblicherweise keine Gedanken, da man aus ihr ›heraus‹ lebt. Ein Vergleich der Umwelten ist nur dann notwendig, wenn diese sich wesentlich voneinander unterscheiden. Husserl betont immer wieder den sinnlichen Vollzug der Wahrnehmung, er wendet das Descartes'sche *cogito ergo sum* in ein *percipio ergo sum*. Was von der Unmittelbarkeit und Gewissheit schließlich nach der Epoché übrig bleibt, ist die Gewissheit der Wahrnehmung selbst.

Welt dann, als phänomenologisch-theoretischer Terminus verwandt, ist bei Husserl verstanden als aus *passiven Synthesen* sich konstituierend, aus ineinander greifenden *Wahrnehmungshorizonten* sich bildende vorgängige Ordnung.[27] Nach dem Einstellungswechsel, der Epoché, erfolgt gewöhnlich die Analyse der Wahrnehmung, von der jede »*implicite* ein ganzes Wahrnehmungssystem mit sich führt, jede in ihr auftretende Erscheinung ein ganzes Erscheinungssystem, nämlich in Form von intentionalen Innen- und Außenhorizonten«[28]. Die Wahrnehmung versteht Husserl als einen fortwährenden Ergänzungs- und Komplettierungsprozess von »Bekanntheit und Unbekanntheit«[29], als *Prätention*. Gewiss sind dabei lediglich die in Selbstgebung präsentierten Aspekte, die Husserl auch als *primordial* bezeichnet, etwa die gesehene Seite des Gegenstands, die gehörten Töne usf.[30] Gegenüber diesen originär gegebenen Seiten konstituiert sich die erscheinende Welt aufgrund passiver Ergänzungen, die durch eine typische Vorzeichnung des Bekannten die verdeckten, unwahrgenommenen, rückseitigen Aspekte (den *Außenhorizont*) komplettieren, diese nennt Husserl dann *appräsentiert*[31]. Bekanntheit und Fremdheit sind insofern keine absoluten Gegensätze. Bereits die sinnliche Wahrnehmung leistet in ihrem Vollzug einen ständigen prozessiven Umgang mit Alterität. Es finden auch fortlaufend *Durchstreichungen* statt, *Irritationen* und *Korrekturen* etwa gegenüber der so *geglaubten* Rückseite, die sich schließlich als anders als erwartet erweisen kann: »Das aktuell Wahrgenommene, das mehr

26 Husserl: *Ideen. Erstes Buch*, HUA III, a.a.O., § 27, S. 57-60, zit. S. 57.

27 So heißt es: »›Der‹ Welt entspricht für uns die universale Synthesis zusammenstimmender intentionaler Synthesen, zu ihr gehörig eine universale Glaubensgewißheit.« (Edmund Husserl: *Analysen zur passiven Synthesis. Aus Vorlesungs- und Forschungsmanuskripten 1918-1926*, hg. von Margot Fleischer, Husserliana, Bd. XI, Haag 1966, § 23, S. 101). In den *Cartesianischen Meditationen* heißt es, das »Welt selbst eine unendliche, auf Unendlichkeiten einstimmig zu vereinender Erfahrungen bezogene Idee« sei, eine »Korrelatidee zur Idee einer vollkommenen Erfahrungsevidenz, einer vollständigen Synthesis möglicher Erfahrungen« (Edmund Husserl: *Cartesianische Meditationen*, HUA I, a.a.O., § 28, S. 97).

28 Edmund Husserl: *Analysen zur passiven Synthesis*, HUA XI, a.a.O., § 3, S. 11.

29 Husserl: *Analysen zur passiven Synthesis*, HUA XI, a.a.O., § 3, S. 11.

30 Husserl schreibt: »Reduzieren wir auf die Primordialität. Ich beschränke also alle wirklichen und möglichen Erfahrungen, die ich von mir und Anderen habe, auf mein *originaliter* Eigenes.« (Husserl: *Intersubjektivität. Dritter Teil*, HUA XXV, S. 528).

31 So heißt es: »Es handelt sich also um eine Art des *Mitgegegenwärtig-machens*, eine Art *Appräsentation*. Eine solche liegt schon in der äußeren Erfahrung vor, sofern die eigentlich gesehene Vorderseite eines Dinges stets und notwendig eine dingliche Rückseite appräsentiert, und ihr einen mehr oder minder bestimmten Gehalt vorzeichnet.« (Husserl: *Cartesianische Meditationen*, HUA I, a.a.O., § 50, S. 138-141, zit. S. 139).

oder minder klar Mitgegenwärtige und Bestimmte (oder mindestens einigermaßen Bestimmte) ist teils durchsetzt, teils umgeben von einem dunkel bewußten Horizont unbestimmter Wirklichkeit.«[32] Diese Ergänzungen sind keine Denkakte[33], wie Husserl immer wieder betont, sondern finden perzeptiv statt, lassen sich aber phänomenologisch aufweisen. Die *Unbestimmtheit* innerhalb der Alltagswelt ist keine Unbestimm*bar*keit, sondern »bestimmbare Unbestimmtheit«[34]. Husserl spricht auch von einem »System bestimmbarer Unbestimmtheit«[35]. Sie lassen sich durch Kinästhesen, Erinnerung, Phantasie, auch durch sprachliche Mitteilung usf. näher und jeweils durchaus anders bestimmen. Wichtig für unsere Studie ist, dass diese Unbestimmtheiten auf Gewohnheiten und Erfahrungsvorzeichnungen (›Leerhorizonten‹) beruhen, die üblicherweise unthematisch bleiben, da sie zu einer spezifischen Kulturwelt *passen*. Die gesamte Kultur ist durchdrungen von einer (vorgängigen und unthematischen) Ordnung von Unbestimmtheit, die denen, die aus der Kultur heraus leben (und diese daher stillschweigend und unbemerkt ergänzen), nicht auffallen. Husserls Schüler Roman Ingarden hat das literarische Werk unter anderem von seinen *Unbestimmtheitsstellen* her verstanden.[36] Das literarische, wie auch das filmische Werk haben die Möglichkeit der sinnlich-leiblichen *Näherbestimmung* nicht, sie weisen daher *Stellen* von Unbestimmtheit auf. Das im Film *so* gezeigte Zimmer lässt sich nicht von einer anderen Seite ansichtig machen, es bleibt unbestimmt, wie auch die Worte im Roman Auslassungen absolut umgrenzen. Später wird dieser Aspekt für uns noch von großer Wichtigkeit sein, wir beschränken uns daher hier auf die bloße Erwähnung der Phänomenstruktur.

So wie sich Husserl die Wahrnehmung als einen (intentionalen) Konstitutionsprozess denkt,[37] erschließt er sich auch die Sphäre des Alter Egos zunächst von der konkreten sinnlichen Welt ausgehend. Der Andere ist appräsentiert aufgrund einer evidenten Selbsterfahrung, die sich analogisch auf die Welt aus *Sicht* der Anderen überträgt. Die Wahrnehmung, das Fühlen des *Anderen* ist dem *Ego* perzeptiv verschlossen und kann nur auf diese Weise, Husserl nennt dies auch *Einfühlung*, indirekt ergänzt werden.

Wie Descartes davon ausgehend, dass das *cogito ergo sum*, bei Husserl: die originäre Wahrnehmung, als solche evident gegeben sei, untersucht er, wie sich Fremderfahrung ergibt und welchen Bedingungen sie unterliegt. Husserl reformuliert das transzendentale Problem der Sphäre der Anderen, die uns originär verschlossen ist, indem er die Frage des *Weltbezugs* der Anderen stellt und so zeigt, welche Interdependenzen zwischen Ego und Alter Ego bestehen: »So mit Leibern eigenartig verflochten,

---

32 Husserl: *Ideen. Erstes Buch*, HUA III, a.a.O., § 27, S. 57-60, zit. S. 58.

33 Husserl: *Cartesianische Meditationen*, a.a.O., HUA I, § 50, S. 138-141, zit. S. 141.

34 Edmund Husserl: *Analysen zur passiven Synthesis*, HUA XI, a.a.O., § 1, S. 3-7, zit. S. 6.

35 Ebenda, HUA XI, a.a.O. S. 6

36 Siehe dazu Roman Ingarden: »Konkretisation und Rekonstruktion«, in: *Rezeptionsästhetik*, hg. von Rainer Warning, München: Fink 1975, S. 42-70; Roman Ingarden: *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Gesammelte Werke Bd. 13, hg. von Rolf Fieguth und Edward M. Swiderski, Tübingen: Niemeyer 1997, insbes. § 11, S. 54-61; allgemein dazu: Roman Ingarden: *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen: Niemeyer 1965 sowie Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens*, München: Fink 1976, insbes. S. 267-280.

37 Dieser Gegenstand ergibt sich aufgrund von hyletischem ›Material‹, er erscheint, obwohl eine Leistung der Wahrnehmung, als von dieser gesondert.

als *psychophysische* Objekte, sind sie *in* der Welt. Andrerseits erfahre ich sie zugleich als Subjekte für diese Welt, als diese Welt erfahrend und diese selbe Welt, die ich selbst erfahre, und als dabei auch mich erfahrend, mich als wie ich sie und darin die Anderen erfahre.«[38] Die Welt also ist nicht nur der Universalhorizont für die Wahrnehmung der Dinge, sondern auch *für die Anderen*. Und dabei entstehen *Resonanzen*, da das Subjekt, indem es die Anderen ›erfährt‹, zugleich sich selbst *als Anderen* und aus der ›Sicht‹ der Anderen heraus erfährt. Dieser reziproke Prozess ist erstaunlich, da das Ego schließlich die Anderen – und, wenn man so will, seine *eigene Fremdheit* – mit und das Zukommen auf sich selbst durch die Anderen *konstituiert*. Dies wird von ihm aber nicht als eigene ›Leistung‹ aufgefasst, sondern als die der *Anderen* – so dass das Ego sogar seine Meinung, ausgehend von den ›Anderen‹, *korrigiert*.[39] Der Weltbezug wird relevant, weil alle Subjekte sich auf *eine* Welt beziehen, obwohl diese Welt, verstanden als *Sinnbezug*, selbst eine Form der intersubjektiv-kulturellen Leistung ist. Das Ego weiß darum, dass der *Andere* eine (von der eigenen unterschiedene) Welt *erfährt* und es dennoch eine *Einstimmigkeit* der Erfahrungen ist, aus der sich diese *eine* Welt ›ergibt‹.[40] Die Konstitution der Welt ist ein beständiger intersubjektiver Prozess. Dieses ›Gewebe‹ der (erwarteten) Erwartungen (und deren Bestätigung) ist zeitlich orchestriert und es lässt sich auch im Film, etwa im Timing der Gesten, im reinszenierten Blickverhalten usf., aufweisen.

Husserl hat in den *Cartesianischen Meditationen* die kulturelle Gefärbtheit der Welt auch schon im Blick, so spricht er etwa von »Kulturobjekte[n] (Bücher, Werkzeuge und Werke irgendwelcher Art usw.), die dabei aber zugleich den Erfahrungssinn des *Für-Jedermann-da* mit sich führen (scilicet für Jedermann der entsprechenden Kulturgemeinschaft, wie der europäischen, eventuell enger: der französischen etc.).«[41] Innerhalb der Umwelt begegnen diese Kulturobjekte, die einen Erfahrungssinn in sich tragen, der nur *aus der jeweiligen Kultur* heraus verständlich ist, wenngleich das Objekt als solches *als Objekt* durchaus kulturinvariant perzipiert wird und in der Umwelt einen vermeintlichen Ort zu haben scheint. Der Wechsel derselben, so könnte man Husserls Beispiel variieren, bewirkt auch einen Wechsel der Kulturobjekte und damit die Durchstreichung des Erfahrungssinns bzw. der partiellen Deckung des Erfahrungssinns.

›Welt‹ wird insbesondere in Husserls *Cartesianischen Meditationen* (und den dazugehörigen zahlreichen posthum veröffentlichten Arbeiten) sowie den *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie* benutzt, um Phänomene

38 Husserl: *Cartesianische Meditationen*, HUA I, a.a.O., § 43, S. 123.

39 Husserl schreibt: »Die Anderen haben auch für das Dasein meiner Welt mitzureden, meiner Welt, d.h. der Welt mit all dem Realitätsgehalt, Gehalt an mundan Seienden, in dem Welt für mich diese ist, als der sie in ihrer relativen Besonderheit und Bestimmtheit mir gilt. Ich muss ja gelegentlich meine Meinungen von Weltlichem und selbst Welterfahrungen durch die Anderen korrigieren. Das kann auch mich selbst betreffen, ich kann mich über mich nach Seele und Leib täuschen, und sie können mich belehren. Aber über mein Sein im letzten Sinn, mein transzendentales, können sie mich nicht belehren, das geht dem Sein der für mich seienden Welt voraus und geht auch voraus dem Sein oder Nichtsein der Anderen, die ich erfahre.« (Husserl: *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität*, HUA XV, a.a.O., Text Nr. 8, S. 111-116, zit. S. 112-113).

40 Ebenda, HUA XV, Text Nr. 14, S. 196-244, insbes. S. 214.

41 Edmund Husserl: *Cartesianische Meditationen*, HUA I, a.a.O., § 43, S. 124.

der *Intersubjektivität* zu beschreiben.[42] Husserl konzentriert sich zwar auf den Aspekt der konkreten sinnlichen Anschauung, Intersubjektivität ist ihm eine von Ego und Alter-Ego, also dem (Ich-)Bewusstsein und dem Anderen. Jedoch zeigen zentrale Passagen und insbesondere die unveröffentlichten Studien, wie Husserl Interkulturalität als *Form* von Intersubjektivität verstand. Kulturelle Fremdheit wird philosophisch in ihren Ermöglichungsbedingungen, transzendental, gefasst.

An einigen Stellen spricht Husserl auch von der *Fremdwelt* und *Heimwelt*, um die Differenzen der Weltordnungen zu betonen.[43] Er steht damit am Beginn einer komparativen Methode, der es nicht mehr darum geht, die kulturellen Unterschiede als substantialistische, absolute zu fassen, sondern die auch dem Wandel und der Interdependenz derselben Rechnung trägt, indem Eigenarten der Weltkonstitution und -ordnung miteinander verglichen und im Hinblick auf die *Menschheit* problematisiert werden.[44] Husserl versteht den Wechsel der Welten im Wesentlichen vom Menschen her, widmet also den *medial* präsentierten Kulturwelten wenig Aufmerksamkeit. *Fremdwelt* und *Heimwelt* lassen sich heute nicht nur topographisch fassen, sondern die Weltstrukturen *intermittieren* einander medial, was die Herausarbeitung ihrer Differenz oft erschwert, da man sich an die Brüche gewöhnt hat, sie – obwohl sie offen liegen – nicht mehr als solche versteht. Dazu kann die polare Unterscheidung auch historisch verstanden werden, indem man den Blick auf die historische Heimwelt richtet, die mitunter als *fremde* erscheint.[45] Andererseits aber kann eine oberflächlich erscheinende Veränderung der Kultur auch eine tieferliegende kontinuierliche Schicht verdecken. Husserl versteht die Heimwelt als *Nahwelt*, als vertraute, gewohnte Umwelt[46], eine, deren *Typik* sich bewährt, deren Horizonte also kongruent sind zu unserer Erfahrung. Husserl betont, dass die Heimwelt »grundwesentlich von der Sprache her

---

42 Hier sind insbesondere die *Cartesianischen Meditationen* mit den Ergänzungen sowie die drei Bände *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität* zu nennen: Husserl: *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*, HUA I, a.a.O.; Edmund Husserl: *VI. Cartesianische Meditation. Teil 2. Ergänzungsband*, Husserliana Dokumente II/2, a.a.O.; Edmund Husserl: *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität. Erster Teil: 1905-1920*, Husserliana, Bd. XIII, hg. von Iso Kern, Den Haag: Nijhoff 1973; Edmund Husserl: *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität. Texte aus dem Nachlass. Zweiter Teil: 1921-1928*, Husserliana, Bd. XIV, hg. von Iso Kern, Den Haag: Nijhoff 1973; Edmund Husserl: *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität. Texte aus dem Nachlass. Dritter Teil 1929-1935*, Husserliana, Bd. XV, hg. von Iso Kern, Den Haag: Nijhoff 1973.

43 Siehe dazu auch Waldenfels: *Topographie des Fremden*, a.a.O., S. 66-84.

44 Siehe hierzu auch Pierre Bourdieus Vortrag an der *Tōdai*-Universität in Japan: »Zu vergleichbaren Irrtümern führt die substantialistische Denkweise, die auch die des *common sense* – und des Rassismus – ist und mit der Neigung einhergeht, die Aktivitäten oder die Vorlieben, die für bestimmte Individuen oder Gruppen einer bestimmten Gesellschaft zu einem bestimmten Zeitpunkt kennzeichnend sind, als substantielle, ein- für allemal in irgendeinem biologischen oder – was auch nicht besser ist – *kulturellen Wesen* angelegte Merkmale zu behandeln, auch beim Vergleich nun nicht mehr zwischen verschiedenen Gesellschaften, sondern zwischen aufeinanderfolgenden Zeitabschnitten derselben Gesellschaft.« (Pierre Bourdieu: »Sozialer Raum, symbolischer Raum«, in: ders.: *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns*, übers. von Hella Beister, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998, S. 11-32, zit. S. 16).

45 Husserl spricht hier von einer *generativen Vergangenheit* im Sinne einer durch die Generationen hindurch erzeugten Geschichtlichkeit (Husserl: *Phänomenologie der Intersubjektivität*, HUA XV, a.a.O., Nr. 23, S. 387-415, S. 393).

46 So heißt es: »Ich als Erfahrender habe eine nächste Umwelt, eine Nahwelt, die wir etwa Heimwelt nennen mögen, die Welt, in der ich schon heimisch bin aus eigener Erfahrung, als ursprünglich durch diese von mir erworbene wohlbekannte, altvertraute Umwelt. Die Heimwelt ist ein individualtypisch

bestimmt«[47] sei, heute würde man sicherlich noch die anderen, nonverbalen, ästhetisch-kulturspezifischen Ordnungen hinzunehmen. Die Hervorgehobenheit der *semiotischen Differenz* zeigt auch, wie wenig Husserl an einer Ontologisierung der kulturellen Unterschiede liegt, da Sprachen gelernt werden können und Menschen *mehrere* Sprachen sprechen können, Heim- und Fremdwelt also relativ verstanden sind. Skizzenhaft führt er dann die Möglichkeiten eines solchen Konzepts aus: »Den Fremden so verstehen, so apperzipieren ist selbst eine noch unbestimmtere Horizonterfahrung; zu wirklich explizitem Verstehen, zu wirklicher Erfahrung des Anderen und sich voll herstellender Erfahrungsgemeinschaft mit ihm gehört, dass ich seine Heimwelt, die für ihn jeweils vorhanden ist, wirklich kennenlerne bzw. die heimatliche Menschheit in ihrem umweltlichen Leben, Wirken, Schaffen, in der diese Heimwelt ihren Seinssinn bekommen hatte und noch weiter bekommt. Diese Kenntnis verschafft wissenschaftlich-methodisch die Geisteswissenschaft als Wissenschaft vom Menschen in seiner Heimwelt und weiter von den Menschheiten in ihrem auf relative Umwelten bezogenen und doch in Verbindung tretenden Kulturleben.«[48]

Husserl nennt als Kriterium für die Erfahrung des Heimischen der Heimwelt den Begriff der *Einstimmigkeit*.[49] Jede Kulturwelt in sich hält daher die Möglichkeit einer *Vielstimmigkeit* bereits offen, und erst die Bewährung – etwa im Vollzug der Wahrnehmung im Alltagsleben – führt dazu, sie als *heimisch* einzuordnen. Auch die weiteren Ausführungen zeigen, dass Husserl an einem komparativen Programm arbeitete: »Wir sehen, die Frage nach der transzendentalen Konstitution der für mich seienden Welt hat ihre Stufen; die nächste ist die Stufe der Konstitution der einstimmigen Heimwelt. […] Das zweite ist das Problem der Kritik einer Heimwelt im Horizont fremder Heimwelten, bzw. der Kritik einer universalen Erfahrung, die über alle synthetisch zu verbindenden Heimwelten Einheit herstellen soll, bzw. eine wahre Welt herstellen.«[50]

Der Vergleich der kulturellen Weltstrukturen ist bei Husserl noch anthropozentrisch gedacht: »Wir leben normalerweise in unserer Heimwelt, oder besser, in einer Umwelt, die für uns wirklich vertraute (obschon nicht in allen individuellen Realitäten vertraute) Welt ist, die für uns wirklich durch Anschauung zu verwirklichen ist. Im mittelbaren Horizont sind die fremdartigen Menschheiten und Kulturen; die gehören dazu als fremde und fremdartige, aber Fremdheit besagt Zugänglichkeit in der eigentlichen Unzugänglichkeit, im Modus der Unverständlichkeit.«[51]

Identisches im Wechsel mannigfaltiger Gegebenheitsweisen.« (Husserl: *Phänomenologie der Intersubjektivität*, HUA XV, a.a.O., Text Nr. 14, S. 196-244, zit. S. 221).

47 Husserl: *Phänomenologie der Intersubjektivität*, HUA XV, a.a.O., Text Nr. 14, zit. S. 225.

48 Ebenda, HUA XV, a.a.O., Text Nr. 14, S. 196-244, S. 233.

49 So heißt es: »Es ist also nicht gesagt, dass ohne weiteres, was ich als Welt einstimmig in Erfahrung habe, seine Einstimmigkeit auch behält als Teil der begründeten einstimmigen Synthesis meiner und Anderer Erfahrungen und Erfahrungseinstimmigkeiten. Die Frage ist nicht, wer da in seiner Immanenz der Erfahrung den Vorzug hat, sondern wie es mit der Gemeinschaft der beidseitigen Gesamterfahrungen in ihrer möglichen oder herzustellenden Synthesis der Einstimmigkeit steht. Stellt sie sich her, und sogar in Synthesis mit immer neuen Menschheiten her, so kann immer noch die Frage nach der Endgültigkeit dieser Einstimmigkeit gestellt werden, oder vielmehr, es ist immer wieder die Einstimmigkeit eine relative und in Bewegung. Die Erfahrung, Einzel- und Gemeinschaftserfahrung, steht nicht still.« (Ebenda, HUA XV, a.a.O., Text Nr. 14, S. 196-244, zit. S. 234).

50 Ebenda, HUA XV, a.a.O., Text Nr. 14, S. 196-244, zit. S. 235.

51 Ebenda, HUA XV, a.a.O., Nr. 35, S. 613-633, zit. S. 631.

Die zu leistende Aufgabe ist es, die ästhetischen, also die *medial* dargestellen Kulturwelten miteinander zu vergleichen. Anders formuliert: Es geht darum, die Unverständlichkeit als positives Moment zu verstehen und durch Rekontextualisierung, Übersetzung sprachlicher, bildkultureller, epistemischer, religiöser Ordnungen verständlich zu machen, also die Unstimmigkeiten, die Durchstreichungen der Erwartung, die Irritationen als einen ›hermeneutischen Wink‹ zu verstehen, dem man folgen kann. In dieser Hinsicht ließe sich Wimal Dissanayakes Beschreibung ganz konkret weiterführen: »By content, I mean the basic human experience contained in a film – the human interactions and conflicts that form the bedrock of any movie. Clearly, the works of some directors bear more strongly the imprint of the culture from which these works draw their emotional sustenance and imaginative power than do the works of others. However, the content of most films can be usefully examined for its relation to cultural identity. A filmmaker like Yasujirō Ozu deals with experiences – family life in Japan – that are distinctly Japanese.«[52]

Die Schwierigkeit, diese in die mediale Form eingegangenen kulturellen Eigenarten zu analysieren, besteht darin, dass wir es hier mit bildkulturellen *und* sprachlichen Differenzen zu tun haben, die zudem durch einen *Beobachter*, den Zuschauer, perzipiert werden. Darin unterscheidet sich das Sehen eines kulturell anderen Bildes vom Hören einer fremden Sprache: Die Fremderfahrung des Bildes wird nicht *als* Fremderfahrung rezipiert. Bernhard Waldenfels hat diese Eigenart einmal folgendermaßen beschrieben: »Wer jemanden in einer fremden Sprache reden hört, die er selbst nicht beherrscht, hört, was er nicht versteht, und bemerkt zugleich, daß er es nicht versteht. Etwas zeigt sich ihm, indem es sich ihm entzieht.«[53] Für diese Art von Resonanz innerhalb der Erfahrung gibt es in den Sprachwissenschaften daher eine hohe Sensibilität.[54] Geschichten, die in einer *fremden* Sprache mitgeteilt werden, werden *nicht* verstanden und das Gesprochene stattdessen als bloße Sprachmelodie gehört. Aber, die sokratische Formel variierend, kann man sagen: Der Hörer *versteht*, dass er nicht versteht. Die Notwendigkeit einer Übersetzung und des Erlernens der Sprache des (kulturell) Anderen ist im Falle des Gesprochenen (und Geschriebenen) unmittelbar einsichtig, weil das Unverständnis des Rezipienten sich dem Rezipienten selbst auch zeigt. Dazu weisen Sprachen eine grammatikalische Struktur auf, die ihre logische Ordnung explizit macht. Tritt die kulturelle Alterität hingegen in *bildlicher* Form auf, so wird oft das Besondere des Bildes, seine es fundierende Imaginationsordnung, geradezu übersehen. Die kulturellen, religiösen, epistemischen Prämissen, Bild- und Theatertraditionen, kulturelles Erbe allgemein setzt sich aber in dem mit den neuen technischen Medien Erzählten fort. Dennoch behandeln wir die filmischen Erzählungen gewöhnlich so, als ob lediglich das in der fremden Sprache Gesprochene mit unserer Sprache ›synchronisiert‹ (d.h. übersetzt bzw. untertitelt) werden müsse und man den visuell-bildlichen Bereich übergehen könne. Die Frage nach der Bildordnung, der Typik des Bildes, nach

52 Wimal Dissanayake: »Cultural Identity and Asian Cinema: An Introduction«, in: *Cinema and Cultural Identity. Reflections on Films from Japan, India, and China*, hg. von ders., Lanham u.a.: Univ. of America Press 1988, S. 1-12, zit. S. 4.

53 Waldenfels: *Topographie des Fremden*, a.a.O., S. 9.

54 Siehe dazu beispielhaft für die Japanologie: Irmela Hijiya-Kirschnereit: »Stille Post. Ein Rundgang«, in: *Eine gewisse Farbe der Fremdheit. Aspekte des Übersetzens Japanisch-Deutsch-Japanisch*, hg. von Irmela Hijiya-Kirschnereit, München: Iudicium 2001, S. 17-44.

dem vom Bild inhärent erzeugten Adressaten, dem spezifischen Beobachter, nach den kulturspezifischen Erzählstrukturen, Motiven und Mythen wird *nicht* gestellt. Aber wie die Sprache sind auch Wahrnehmung und Bilderfahrung in sich kulturell gefärbt, und bedürfen daher einer Übertragung von einer in die andere Kultur, damit die alterne Kultur mit ihren spezifischen Inszenierungsmustern, auch ihrem Ausdruckspotential, wahrgenommen werden kann. Gerade in Anbetracht etwa von kulturellen Praxen der Meditation, ikonographischer Überlieferung usf. ist keineswegs als einheitlich zu unterstellen, was als ›Bild‹ verstanden wird, ungeachtet der Frage, wie unterschiedlich ein Diskurs über Bilder in den verschiedenen Sprachen aufgrund unterschiedlicher Terminologie geführt werden kann.

W. J. Thomas Mitchells Forderung eines ›Pictorial Turn‹ erweist sich gerade in dieser Hinsicht als unbedingt notwendig. Dieser beruht darauf, dass das Bild, auch das filmische, ähnlich wie die anderen, sprachlichen Künste kulturell geprägt ist: »Er [der Pictorial Turn] ist die Erkenntnis, daß die Formen des *Betrachtens* […] ein ebenso tiefgreifendes Problem wie die verschiedenen Formen des *Lesens* […] darstellen«[55]. Mitchells Begriff einer ›Visual Culture‹ bezieht »Dimensionen von Kultur« ein, »die jenseits oder außerhalb der Sprache liegen«[56].

Es wird in der konkreten Analyse zu bestimmen sein, welcher Aspekt jeweils in den Vordergrund rückt. Die erwähnte Adressierung an einen Zuschauer führt zudem dazu, dass die (filmisch inszenierte und rearrangierte) Kulturwelt eine ist, die sich in einer bestimmten *Relation* zur Kultur selbst verhält, d.h. es ist nicht davon auszugehen, dass die kulturellen Eigenarten sich bloß in den Film hinein ›fortsetzen‹, sondern der ›Film‹ ist auch ein Ort, an dem durch die Reinszenierung der Kulturwelt Akzente gesetzt werden, reflektiert und kommentiert wird, sich die Kulturen mitunter sogar sehr (selbst-)bewusst anderen Kulturen präsentieren und problematisieren. Dennoch bleibt ein gewisser spezifisch kultureller ›Stil‹ bestehen und es wird keinem Film gelingen, mit den Ordnungen, Erwartungen usf. des Publikums vollends zu brechen, denn dies hieße, sich außerhalb der bildlichen wie sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten zu stellen. Wir haben es im Film mit einer impliziten oder expliziten *Ausstellung* kultureller Welten zu tun, eine Distanzierung, auch gegenüber der ›eigenen‹ Kultur, gehört mit dazu.

Indem wir etwa die Darstellung des japanischen Alltags bei Yasujirō Ozu quasi miterleben, wohnen wir die japanische Welt, als Beobachter, ein. Aber auch Ozu kann seine Heimwelt nicht vollkommen in das filmische Medium übersetzen, weil dessen Erzählordnungen, Ausdrucksformen und Stoffe seinerseits bereits von der westlichen Kultur wie auch der japanischen Kultur vorgeprägt sind. Ozu bewegt sich, um das ›Japanische der japanischen Kultur‹ darzustellen, in einer fortwährenden Auseinandersetzung mit westlicher Ästhetik, deren Struktur wir hier an einigen Beispielen herausarbeiten. In diesem Umgang mit interkulturellen Resonanzen liegt das, was man als spezifisch ›Japanisch‹ zu erkennen glaubt. Wir vergleichen drei Erscheinungsformen von Welt miteinander, um diese Strukturen und Ozus Stil im globalen Kontext herauszuarbeiten: die medialen Welten, die Umwelten, und Kulturwelten. Die konkreten

55 W. J. Thomas Mitchell: *Bildtheorie*, übers. von Gustav Frank, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008, S. 108, Kursivdruck im Original.

56 Ebenda, S. 241.

Analysen beziehen sich in ihrer Struktur immer wieder auf den Begriff des *Raumes*, weshalb wir hierauf kurz eingehen.

1.3 Die räumliche Struktur der medialen Welt

Absencen, perspektivische Darstellung und die Darbietungsformen des Films

Das Spezifische des filmischen Mediums liegt in dem Umgang mit der Präsenz und Absence. Der Film ist eine apparative Vorrichtung, die – zunächst mit rein optischen Mitteln – Kadrierungen, also *Ausschnitte der Welt*, erzeugt und als filmischen (Bild-) Raum durch die Projektion wiederaufführt. Im Unterschied zu den Bühnenkünsten stellt sich die filmische Welt indirekt dar, *ohne* dass ein Schauspieler oder eine Requisite physisch anwesend wäre. Im Film gibt es kein Kopräsentes Gegenüber, mit dessen Hilfe und in dessen Gegenwart wir die Welt imaginieren: *Die Absence des Zuschauers gegenüber dem Geschehen wie auch des Schauspielers gegenüber dem Zuschauer bildet den Kern filmischer Ästhetik.* Der Film erzählt mittels sinnlich wahrnehmbarer Bilder und ›es‹ stellt ›sich‹ die Welt mittels dieser Bilder dar, die als Bildobjekte aufgefasst werden. Das, mit Husserl gesprochen, *Bildbewusstsein*, lässt uns ein Sujet, eine räumliche Situation und schließlich eine absente Lebenssituation imaginieren.[57] Aus den verschiedenen *Einzelansichten*, die in der ›Montage‹ miteinander kombiniert werden, entstehen Absencen *zweiten Grades*, weil Lücken *zwischen den Bildansichten* und *Situationen* ausfabuliert werden müssen. Es entstehen dadurch zahlreiche koexistierende und miteinander lose verbundene multiple Räume und Raumsituationen, die wir als Zuschauer schließlich in einem hochdiffizielen Prozess in *eine* filmische Welt zusammenfügen.

Das Substrat der filmischen Welt, die Einzelbilder, liegt physisch vor. Mit dieser technischen Erfindung des Films wurde es daher möglich, vielfach in der Medien- und Filmtheorie beschrieben, das Produkt zu *reproduzieren* und an ein globales Massenpublikum zu *distribuieren*.[58] Ein für unsere Interpretation wesentliches Moment

---

57 Siehe dazu meine Ausführungen in: Andreas Becker: *Erzählen in einer anderen Dimension. Zeitdehnung und Zeitraffung im Spielfilm*, Darmstadt 2012 sowie ders.: »Eikonische Phantasie. Edmund Husserls Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen«, in: *Wahrnehmung und Erscheinen, Nebulosa – Zeitschrift für Sichtbarkeit und Sozialität*, hg. von Eva Holling, Matthias Naumann und Frank Schlöffel, Heft 1, Berlin: Neofelis Verlag 2012, S. 34-43. Husserls Bildtheorie wurde wenig rezipiert. Zur philosophischen Einordnung siehe Christian Lotz: »Im Bilde sein. Husserls Phänomenologie des Bildbewusstseins«, in: Sabine Neuber (2010): *Das Bild als Denkfigur. Funktionen des Bildbegriffs in der Geschichte der Philosophie*, München: Fink, S. 167-181 sowie ders.: »Depiction and Plastic Perception. A Critique of Husserl's Theory of Picture Consciousness«, in: *Contintental Philosophy Review*, Nr. 40 (2007), S. 171-185.

58 Walter Benjamin hat diesen Prozess mit dem Begriff der *technischen Reproduzierbarkeit* beschrieben. Im *Kunstwerk*-Aufsatz heißt es: »Die Reproduktionstechnik, so lässt sich allgemein formulieren, löst das Reproduzierte aus dem Bereiche der Tradition ab. Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein masssenweises. Und indem sie der Reproduktion erlaubt, dem Beschauer in seiner jeweiligen Situation entgegenzukommen, aktualisiert sie das Reproduzierte.« (Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Zweite Fassung*, a.a.O., S. 57).

besteht darin, dass diese neue Art der Bühnenhaftigkeit, der Absence, zunächst technisch-ökonomisch dazu führt, dass die Bilderzählungen sich global (d.h. kontextenthoben) verteilen können.

Dies ist keineswegs ein kulturell neutraler Prozess. Der Film selbst ist das Ergebnis der Galileischen Idealisierung, der Mechanik, Optik, ist als Apparatur ohne die geometrische Rekonstruktion der Zentralperspektive in der Renaissance nicht zu denken.[59] Die Konstruktion eines Beobachters durch die medial-projektive Anordnung, die Stoffe, die ästhetischen Ausdrucksmittel sind kulturell vorgebildet, das gesamte westliche Kulturerbe fließt in die filmische Technik und deren Verwendung ein. Mit der Apparatur wurden daher kulturelle Auffassungstechniken und ästhetische Darstellungs- und Rezeptionsformen mit importiert. Die Benutzung der Kamera, das bloße Zuschauen – egal welchen Stoffes – führt implizit auch die westliche Kultur und ihre Prämissen mit. Somit hat die ökonomische Globalisierung und der Aufbau eines Verleihsystems für den Film immer auch eine zweite, kulturelle Seite. Der Blick durch die Kamera, auf die Leinwand rückt den Wahrnehmenden in eine kulturell alterne Sicht, die sich aber zunächst nicht selbst nochmals darstellt. Was am Film fremd und anders ist, ist vielleicht sensiblen Künstlern und Zuschauern erahnbar, gibt sich aber oft auch erst Jahrzehnte später in der ästhetischen Praxis überhaupt zu erkennen. Die japanischen Zuschauer werden durch diesen Transfer Teil einer irritierenden Interferenz ästhetischer Ordnungen. Die mediale Welt folgt dabei in ihrer Logik und in ihren Prämissen der westlichen Kulturwelt und stellt die Zuschauer unweigerlich perzeptiv in diese hinein. Es ist dies ein Prozess voller Missverständnisse und Verfehlungen. Dazu kommt, dass die ersten Aufnahmen Japans von *Anderen*, den Kameramännern der Lumières, aufgenommen wurden, und die japanische Kultur daher in einen exotischen Bilddiskurs hineingestellt wurde, den sie selbst als Eigenbild übernahm. Es brauchte Jahrzehnte, um aus diesen Konventionen eine eigene ästhetische Ausdrucksform auszubilden.[60]

Zunächst ist der Wahrheitsanspruch der zentralperspektivischen Darstellung und der medialen Abbildung in der japanischen Kultur überhaupt kein im Westen vergleichbarer. Timon Screech hat dies einmal auf die Formel gebracht, dass die technisch konstruierte Perspektive in Japan nicht als Entdeckung, sondern als *Erfindung* aufgenommen worden sei.[61] Damit geht eine Koexistenz von perspektivischen Darstellungsformen in der japanischen Kunst einher, die auch heute noch im Film und den Künsten nachwirkt, wo also die zentralperspektivische Darstellung mit der Bedeutungs-, Parallelperspektive sowie mit der atmosphärischen Perspektive kombiniert wird, ohne dass dies als Widerspruch oder als besonders ›modern‹ empfunden würde.

---

59 Siehe dazu Jonathan Crary: *Techniques of the Observer on Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge 2001 sowie Busch: *Belichtete Welt*, a.a.O.

60 Siehe dazu: Hiroshi Komatsu: »The Lumiére Cinématographe and the Production of the Cinema in Japan in the Earliest Period«, in: *Film History*, Vol. 8 (1996), S. 431-438. Diese Reflexion des Westens in der anderen Kultur sind am Beispiel der *Orientalismus*-Debatte ausführlich diskutiert. Siehe dazu insbesondere Edward Said: *Orientalism*, New York: Vintage Books 2003.

61 Timon Screech: »The Meaning of Western Perspective in Edo Popular Culture«, in: *Archives of Asian Art*, Vol. 47 (1994), S. 58-69. Dort heißt es: »Perspective in Japan was hailed as marvellous, but as a marvellous *invention*, not a *discovery*.« (Ebenda, S. 58, Kursivdruck im Original). Siehe dazu auch Andreas Becker: »Mit dem Blick des Anderen. Seh- und Raumerfahrung im westlichen und japanischen Film«, in: *Mimikry*, hg. von ders., Martin Doll u.a.: Schliengen: Argus 2008, S. 92-109.

Ein Beispiel hierfür ist etwa die Kunst des japanischen Farbholzschnitts, des *Ukiyo-e*.[62] Die epistemischen Narrative und argumentativen Einfassungen, die im Westen die Perspektive einordnen, fehlen in Japan bzw. sind nur partiell übernommen worden. Man blickt in Europa nicht *auf* die Mediengeschichte, sondern nimmt aus ihr heraus wahr, damit ist die Historie *präsent*.[63]

Mit dem schwindenden Realitätsanspruch geht in Japan auch ein Verlust an Illusionswirkung einher; es gibt stets Alternativen und Variationen der Darstellung. Die institutionelle Aufführung des Films in Japan ist dazu nicht die der begleitenden Musik, sondern die der kommentierenden und vertonenden Live-Performance der *Benshi*.[64] Diese Film-Narratoren waren in Japan ausgesprochen beliebt und erschwerten die Etablierung des Tonfilms bis Mitte der 1930er Jahre hinein. Vorläufer der Benshi finden sich in den *Bunraku*- bzw. *Ninjojōruri*-Aufführungen, die ebenfalls von Narratoren vertont wurden und werden. Auch sind hier die *Naniwabushi*-Performances sowie *Rakugo*-Darbietungen zu nennen (letztere etablieren in der *Edo*-Zeit eine Art von Schnitttechnik im Schauspiel, indem der sitzende Schauspieler durch *Blicke* und *Körperorientierung* zwischen Rollen blitzschnell hin- und her wechselt). Durch die *Benshi* bekommt die Sprache mit ihren semantischen Zuordnungen eine Bedeutung, die sie im westlichen Film nicht hat – und die dem Narrator eine Freiheit lässt, das Geschehen umzudeuten, grotesk zu überhöhen, zu kommentieren oder zu synchronisieren. Anstelle der synchronen Melodie des Klaviers oder des Orchesters, die sich in den Dienst der Illusion stellt, indem sie Stimmungen des Bildes synchron in das Akustische übersetzt, rückt die sprachlich-semantische Zuweisung und die mimetische Anverwandlung in den Vordergrund. Manche *Benshi* waren Stars. Sie und ihre Darbietung erst machten aus dem Film ein Ereignis und setzten eigene Akzente medialer Wahrnehmung. Viele japanische Stummfilme reagierten darauf und ließen in ihrer losen Dramaturgie diesen Performern entsprechende Freiheiten.[65]

---

62 Zum *Ukiyo-e* liegt eine umfangreiche Forschung vor. Stellvertretend seien hier erwähnt: *Japonisme in Art*, hg. von Society for the Study of Japonisme; Yamada Chisaburō, Tōkyō: Kōdansha 2001; Siegfried Wichmann: *Japonisme. The Japanese Influence on Western Art Since 1858*, London: Thomas and Hudson 1999. Auch in einigen deutschen Museen gibt es *Ukiyo-e*-Sammlungen. Stellvertretend hierfür siehe: *Japanische Farbholzschnitte aus der Sammlung der Kunsthalle Bremen*, hg. von Siegfried Salzmann und Andreas Keul: Hamburg: Ellert und Richter 1990; *Catalogue of the Van Gogh Museum's Collection of Japanese Prints*, hg. von Charlotte van Rappard-Boon; Willem von Gulik und Keiko van Bremen-Itō: Van Gogh Museum Amsterdam, Zwolle: Waanders Publishers 1991; *Helden der Bühne und Schönheiten der Nacht. Meisterwerke des japanischen Holzschnitts aus den Sammlungen Otto Riese und Johann Georg Geyger*, hg. von Stephan von der Schulenburg: Köln: Wienand 2009.

63 Überhaupt hält man in Japan durch die traditionellen Künste einen ›Vorrat‹ an Unterscheidungsvermögen, der bei Bedarf aktualisiert wird, während man in Europa eher einer Fortschrittsgeschichte folgt und kulturelle Praxen eher bereit ist, ›zu vergessen‹ bzw. aufzugeben.

64 Siehe dazu Jeffrey A. Dym: *Benshi, Japanese Silent Film Narrators, and Their Forgotten Narrative Art of setsumei: a History of Japanese Silent Film Narration*, New York: Mellen 2003.

65 Hier sind zahlreiche Experimente im Film unternommen worden, die man in Europa eher der Theaterbühne zuordnen kann. Actionszenen wurden als Film präsentiert, Spielszenen dann von Live-Performern dargeboten. Mannigfache Experimente und Variationen, auch der Projektion, waren möglich. So projizierte man das Bild des Films von hinten auf die Leinwand und kehrte damit das Betrachterdispositiv um. Siehe dazu am Beispiel der frühen Filme Mizoguchi Kenjis: Hiroshi Komatsu: »mukōjimashinpaeiga ni miru Mizoguchi eiga no genten« (*Der Ausgangspunkt Mizoguchis in den*

Ozu und die japanische Kulturwelt

Nur wenige haben ein derart feines Gespür für kulturspezifische Erzählmuster wie der japanische Regisseur Yasujirō Ozu. Ozu setzt sich in seinem Œvre, so die These dieser Arbeit, von Beginn an bereits mit den ästhetischen Stilformen auseinander, die mit der Technik der aus der westlichen Hemisphäre stammenden Filmkunst importiert wurden. Demgegenüber gilt Ozu auch in der heutigen Filmwissenschaft noch als der *japanischste der japanischen Filmemacher* (wir gingen auf diese Formel Donald Richies bereits an früherer Stelle ein). Der ungewöhnliche Stil von Ozus Filmen, seine Montagetechnik, die Zwischenbilder (›pillow shots‹), die niedrige Kameraposition (›low angle shot‹), die mit Ellipsen arbeitende Narration[66], wird in weiten Teilen kulturanthropologisch, mit einem Verweis auf die ›Zen-Ästhetik‹ begründet, so etwa bei Paul Schrader[67]. Richie und Schrader beziehen sich auf Konzepte japanischer Ästhetik wie die erwähnten *mono no aware* und *wabi*.[68] Diese Art von Rückführung kinematographischen Stils auf vormoderne ästhetische Konzepte allerdings übersieht, wie der Film jedwede kulturelle Tradition durch eine eigene Stil- und Bildwelt hindurch filtert und verändert. Wäre Ozu bloß ein Traditionalist, könnte er die ästhetischen Grundmuster überhaupt nicht in der Formenwelt des Kinos aktualisieren.

Zwar haben Autoren wie David Bordwell diese Auffassung einer autonomen japanischen ›Nationalkinematographie‹ relativiert, indem sie zahlreiche Bezüge etwa zum Hollywood-Kino herausarbeiteten (und auch Richie gesteht diese Bezüge an zahlreichen Stellen ein, meistens allerdings ohne sie zu kommentieren). Aber auch bei Bordwell wird Ozus Stilform, die eben darin besteht, westliche Inszenierungsformen aufzuführen, *ohne* deren Prämissen und kulturellen Bezüge zu übernehmen, nur ansatzweise beschrieben. Dieses freie Spiel mit ästhetischen Bezugsfeldern, das dann auch zu Ozus unverwechselbarem Stil führt, bleibt bei Bordwell weitgehend unthematisch.

Ozu ist daher weder Traditionalist, wie von Donald Richie und Paul Schrader entwickelt, noch Modernist im Bordwell'schen Sinne, er ist, will man denn die paradoxe Formel verwenden, ein *moderner* Traditionalist. Sein Stil der Ent-Referentialisierung von kulturellem Material wirkt sich auch auf die Rollenmuster und Erzählmotive aus.[69]

Mukōjima-Shinpa-Dramen), in: *Eiga kantoku Mizoguchi Kenji* (*Regisseur Kenji Mizoguchi*), hg. von Inuhiko Yomota, Tōkyō: Shinyōsha 1999, S. 24-65.

66 Tadao Satō: *Currents in Japanese Cinema*, übers. von Gregory Barrett, New York: Harper and Row 1987, S. 186-193.

67 Paul Schrader: *Transcendental Style in Film*, Berkeley: Univ. of California Press 1972. S. 27f., siehe dazu auch Kathe Geist: »Buddhism in Tōkyō Story«, in: *Ozu's Tōkyō Story*, hg. von David Desser, Cambridge: Cambridge Univ. Press 1997, S. 1-24, S. 101-117.

68 Richie: *Ozu*, a.a.O., S. 187, Schrader: *Transcendental Style in Cinema*, a.a.O., S. 33f. Weitere Autoren verfolgen einen biographisch orientierten Ansatz und führen den Stil auf die spezifische Lebenserfahrung Ozus zurück. Yoshida sieht Ozus Erinnerungen an den Ort seiner Kindheit, Fukagawa, als bestimmend für dessen Blick an (Kijū Yoshida: *Ozu's Anti-Cinema*, übers. von Daisuke Miyao und Kyoko Hirano, Ann Arbor: Univ. of Michigan 2003, S. 11; siehe dazu dazu auch Satō: *Currents in Japanese Cinema*, a.a.O., S. 186).

69 So schreibt Jörg Schweinitz, dass Ozus Filme »sich als weit mehr als *nur* als ein Kino spielerischer Nachahmung amerikanischer Muster« erweisen, sie haben »einerseits Anteil an einer transnationalen kulturellen Moderne und zeugen andererseits […] auch von der Reibung an dieser.« (Jörg Schweinitz:

Wie Noël Burch es entwickelt hat, lässt sich das Spezifische der japanischen Kultur – und von Ozus Stil – nicht ontologisch und auch nicht topographisch fassen: »There is an awkward problem which the observer of things Japanese must confront. […] the uniquely Japanese faculty for assimilating and transforming elements ›borrowed‹ from foreign cultures.«[70] Das *Spezifische* besteht darin, dass diese Kultur gerade dadurch mit sich selbst ›identisch‹ bleibt, indem sie Fremdes unvoreingenommen – aber höchst differenziert und der Kontexte wohl bewusst – assimiliert und adaptiert – und nicht, wie in Europa, indem sie sich von anderen Kulturen distanziert. Konservativismus geht in Japan eine Verbindung mit der Populärkultur ein. ›Modernität‹ bedeutet überhaupt nicht Verlust ästhetisch überlieferter Stilformen. Die Signatur des ›Japanischen‹ bleibt auf eine höchst subtile Art erkennbar, selbst dann, wenn das *Substrat* der Inszenierung aus einer anderen Kultur entnommen ist. Diese Eigenart wurde häufig beschrieben, man denke an die chinesische Schrift, an den Buddhismus, an die Tempelarchitektur – *Importe* aus anderen Kulturen, die in Japan verfeinert und noch dann gepflegt wurden, wo sie in anderen Ländern (sogar deren Ursprungsländern, etwa China) bereits verschwanden.[71]

Was den Film nun aber auszeichnet, und Ozus Filmkunst insbesondere, ist, dass diese Assimilierung ästhetischer Codes nicht mehr bloß *intra*kulturell verstanden wird, sondern in andere Kulturen, aus denen die Inspiration mitunter geschöpft wurde, *inter*kulturell zurückwirkt. Ozu greift nicht nur die Trends amerikanischer, europäischer und russischer Filme auf, seine Ästhetik wird auch zum Vorbild für junge westliche Filmemacher wie auch Landsleute.[72] Diese Art von ästhetisch-kulturellen *Resonanzen* zu untersuchen, ist ein Ziel der vorliegenden Arbeit.

»Gangster, dampfende Kessel und die poetische Aneignung transnationaler Erfahrungen mit dem Kino: *Walk Cheerfully* (1930)«, in: *Yasujirō Ozu und die Ästhetik seiner Zeit*, hg. von Andreas Becker, Marburg: Büchner 2018, S. 13-32, zit. S. 18).

70 Noël Burch: *To the Distant Observer. Form and Meaning in Japanese Cinema*, Berkeley: Univ. of California Press 1979, S. 89.

71 Siehe dazu auch die Ausführungen des japanischen Architekten Arata Isosaki. Er schreibt über den *wayō*-›Stil‹ 和洋 und die Tatsache, dass es *Architekten* in unserem Sinne lange Zeit in Japan überhaupt nicht gab, wie er an den Bauten des Mönchs *Chōgen* im 12. Jahrhundert ausführt: »The Western term brings together details and the whole, décor and its arrangement. But *yō* basically means ›like‹ something, or ›modeled after‹ something: it may point to architectural examples from the past as well as those from foreign countries. The *yō* convention was useful in a building tradition where clients proposed certain models or images to master carpenters, who (without architects) proceeded to realize the desired structure based on their own store of historical knowledge and technique.« (Arata Isozaki: *Japan-ness in Architecture*, übers. von Sabu Kohso, hg. von David B. Stewart, Cambridge/Massachusetts: MIT Press 2011, S. 179).

72 Tadao Satō hat in einem Interview einmal auf diesen Aspekt hingewiesen, er fand aber in der Filmwissenschaft bislang wenig Gehör: »Sowohl in Japan als auch im Ausland ist man der festen Überzeugung, daß Ozu in seinen Filmen wie kein anderer die japanische Tradition zum Ausdruck bringe. In Wirklichkeit gibt es jedoch wohl kaum einen anderen Regisseur, der so genau wie er den amerikanischen Film studiert und so konsequent dessen Einflüsse aufgenommen hat. Es ist eine höchst interessante Frage, was in seinen Filmen amerikanisch und was japanisch ist.« (Tadao Satō: »Der japanische Film. Fragen von Erika Gregor und Ulrich Gregor«, in: *Filme aus Japan. Retrospektive des japanischen Films*, hg. von Freunde der Deutschen Kinemathek, Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek 1993, S. 19-30, zit. S. 20).

Ozu selbst sagte einmal, sein Motto sei es, Trends aufzugreifen, wenn diese verblassen.[73] Und das ist es, was die Ästhetik Ozus so interessant macht, dass sie eine Art zeitliche und perzeptive relationale Verschiebung zur Voraussetzung hat. Wir können, Ozus Filme schauend, Muster der westlichen Kultur (auch eigene, inhärente Wahrnehmungsdispositionen) in einer anderen Kultur gespiegelt – und dadurch versetzt auffassen. Diese Zusammenhänge lassen sich nur durch eine *komparative Ästhetik* beschreiben. Weil der Film eine Resonanzfläche zwischen den Kulturen ist, schreiben sich in die global distribuierten audiovisuellen Welten kulturelle Stilarten und Besonderheiten ein, die in ihrer Eigenart erst herausgearbeitet werden müssen, will man denn verstehen, was hier eigentlich geschieht. In die Filmkultur gehen diese Besonderheiten ein wie auch in die Schriftkultur, nur bedarf es besonderer Vorkehrung, diese auch *als* Besonderheiten wahrzunehmen. Weil die filmische Welt sich durch den filmischen Raum (konkret: die bildhaften Ansichten) konstituiert, unterscheiden wir zunächst verschiedene Räume, deren Spezifik wir untersuchen. Ozu ist, wie Fritz Lang, wie William Wyler, ein *Raumregisseur.* Er anthropomorphisiert seinen filmischen Raum aber nicht. Seine Blickordnungen folgen nicht dem Muster der Erzählung oder geben subjektive Erlebnisqualitäten der Protagonisten wieder. Er erzählt auf eine ganz spezifische Weise *statisch*, folgt den architektonischen Linien, zumindest seit den 1930er Jahren. Ozu führt seine Welten auf, indem er den ästhetischen Linien japanischer Architektur folgt. Das Kapitel drei dieser Arbeit beschäftigt sich daher mit dem japanischen Konzept des *shakkei*, welches als *geliehene Landschaft* übersetzt werden kann. Ozu überträgt also dieses aus dem chinesischen Gartenbau nach Japan importierte Konzept auf den Film.

Dazu gibt es weitere Interferenzen: Die Schriftkultur prägt bereits in ihrer Leserichtung die Bildkultur vor. In Deutschland schreibt man etwa *horizontal*, von links nach rechts. In Japan schreibt man auch so, kann aber auch, in literarischen und wissenschaftlichen Texten, *vertikal* von rechts oben nach links unten schreiben. Und selbst die einzelnen Zeichen der Wörter wurden noch in den dreißiger Jahren in eine andere Leserichtung gebracht! Dies hat auch auf die Bildsymmetrie, die Wahrnehmungsleitung und Konvention einen nicht zu unterschätzenden Einfluss, der dann auch für Filmemacher und den Bildaufbau relevant wird.

Komparative Ästhetik ist eine, die von der »Pluralität des Ästhetischen«[74] ausgehen muss und die, durch den Vergleich, das Fremde und die »Nicht-Übereinstimmung«[75] dieser kulturell anderen »Ordnungen der Wahrnehmung«[76] indirekt erschließt. Diese ›Nicht-Übereinstimmung‹ ist es, die zunächst, durch Offenheit und Sensibilität *aufgefasst* werden muss, will denn eine komparative Ästhetik gelingen. Indem wir Filme schauen, nehmen wir bereits an der Ordnung der Wahrnehmung anderer *teil*. Die Schwierigkeit besteht gerade darin, sich die Andersheit der Wahrnehmungshaltung

73 »My motto in life is to follow the trends when they are unimportant and to observe morals when it's something important.« (Ozu Yasujirō, *Kinema Junpō*, August 1958, zitiert bei Yoshida: *Ozu's Anti-Cinema*, a.a.O., S. 14).

74 Eberhard Ortland: »Über Gegenstände, Methoden und Voraussetzungen komparativer Ästhetik«, in: *Komparative Ästhetik. Künste und ästhetische Erfahrungen zwischen Asien und Europa*, hg. von Rolf Elberfeld, Rolf und Günter Wohlfart, Köln: ed. chōra 2000, S. 55-73, zit. S. 55.

75 Ebenda, S. 56.

76 Ebenda, S. 63.

thematisch zu machen, *während* man doch diese, faktisch perzipierend, bereits einzunehmen scheint. Man übersieht gerade die *›wahrnehmungsstrukturierende Präferenzordnung‹* bzw. kann sich bestimmte Irritationen nicht erklären.[77] Auch die bloße Bezeichnung, dass sich Ozu auf Konzepte japanischer Ästhetik, etwa *wabi*, beziehe, sagt für sich genommen noch überhaupt nichts aus, wird es denn nicht in vergleichbare Kategorien europäisch-westlicher Ästhetik übersetzt. Nur so lässt sich das Spezifische, und eben vielleicht sogar *Unübertragbare* (das gewöhnlich übersehen wird) markieren.

Ist der *Film* das Vergleichsobjekt, so ist es wichtig zu beachten, dass die hier aufgeführten ästhetischen Ordnungen *massenkulturelle*, d.h. durch Stereotype vorgeprägte, sind. Der Film stellt nach Jörg Schweinitz' imaginative »Stereotypwelten«[78] vor. Kulturen haben in ihrer Spezifik einen Raum des Imaginären mitproduziert, der sich in den Kunstwerken niederschlägt. D.h. in massenmediale Bilder sedimentieren sich Vorstellungswelten, andererseits aber produzieren sie diese bzw. verstärken und beeinflussen sie.[79] Diesen reziproken Prozess gilt es am Beispiel und durch das Beispiel von Ozus Werk in seiner interkulturellen Dimension genauer zu beschreiben.

77 Ebenda, S. 69f.

78 Jörg Schweinitz: *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie*, Berlin: Akad.-Verl. 2006, S. 120.

79 Siehe dazu ebenda, S. 50f., S. 77f. Schweinitz spricht dort von ›kulturellen Schlüsselbildern‹ und einer ›filmischen Ikonographie‹.