

Vorbemerkung

Den japanischen Film kennzeichnet eine Disparität. Im Land selbst war man mit den globalen Entwicklungen des Films bestens vertraut.¹ Die Diskussionen über den westlichen Film sind rege. Filmzeitschriften gibt es viele. Yasujirō Ozu nutzte, wie seine Kollegen, die Möglichkeiten, ausländische Filme zu sehen, ausgiebig. Seine Tagebücher, Aufsätze, Interviews und Gespräche in *Kinema Junpō* zeugen von einer detaillierten Kenntnis des globalen Films, insbesondere der amerikanischen und europäischen Produktionen (Ozu 1987; 1989; 1993). Im Gegensatz dazu blieben die japanischen Filme – und die Tendenz besteht auch heute noch – ›im Land‹. Und die Filmgesellschaft Shōchiku war offenbar nicht besonders interessiert, Ozus Filme auch weltweit zu vertreiben. Wohl hielt man sie für zu ›japanisch‹. Die Filmwissenschaft hat diese Tendenz im Wesentlichen weiter geführt, wenn etwa Donald Richie Ozu als den *japanischsten der japanischen Filmemacher* beschrieb.² Die grundlegenden Arbeiten von David Bordwell erweiterten die Forschungsperspektive, stellten Ozu aber als einen *modernen* Filmemacher dar, der vom Hollywood-Kino inspiriert sei (Bordwell 1988). Ozu jedoch ist nicht nur beeinflusst vom westlichen Film, er ahmt ihn nicht nur nach oder verortet sich in Stile wie etwa den des Realismus, des Film Noir, des Melodrams. Stattdessen entkontextualisiert er bestimmte Darstellungs-

1 Das Ehepaar Kashiko und Nagamasa Kawakita etwa importierte durch die Tōwa-Filmgesellschaft seit den 1920er Jahren westliche Filme nach Japan und übernahm auch die Rechte am Ufa-Vertrieb. Siehe hierzu Sharp (2011: 125).

2 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.« (Richie: xi)

elemente, kombiniert sie, reißt sie mitunter aus dem Zusammenhang und ordnet sie um, erfindet sie neu. Man kann dies schon in seinen frühen Gangsterfilmen beobachten, seinen Studentenkomödien. Er bedient sich der westlichen Filme als ein Reservoir von Formen und Stilen und verfeinert diese, arrangiert sie neu. Dies war der Anlass, diesem Feld eine Tagung zu widmen, die Ozus Ästhetik in die seiner Zeitgenossen stellt und die zahlreichen Resonanzen und Synchronismen zwischen Ozu und dem westlichen Film herausarbeitet. Ozu und der Westen, das sind schon in den 1920er Jahren keine bloßen Gegensätze, sondern sich überlagernde Felder.

Der Schwerpunkt der hier versammelten Arbeiten liegt auf der Vorkriegs- und Kriegszeit, wenn auch einige Autorinnen und Autoren die frühen 1950er Jahre berücksichtigen.³ Jörg Schweinitz eröffnet den Band mit seinem Beitrag *Gangster, dampfende Kessel und die poetische Aneignung transnationaler Erfahrungen mit dem Kino*, in dem er Ozus *Walk Cheerfully* (1930) in den Kontext globaler Entwicklungen stellt. Ozu *derealisiere* Formen des Genres und mache sie dem eigenen Diskurs und dem sehr persönlichen ästhetischen Spiel dienstbar, wie es heißt. Ebenso widmet sich Kerstin Fooken in ihrem Beitrag *City Girls: Ozu und die frühen Stars des japanischen Films* den Filmen der 1930er Jahre am Beispiel von *Woman of Tokyo* (1933). Geleitet von der Figur des *Modern Girls* zeichnet sie an den Schauspielerinnen Yoshiko Okada und Kinuyo Tanaka ein Panorama des japanischen Films und der Lebensläufe dieser Zeit. Andreas Becker wirft in *Wenn die Frau aus Tōkyō eine Million hätte* ebenso einen Blick auf jenen Film, indem er das Ernst Lubitsch-Filmzitat aus *Woman of Tokyo* interpretiert. Woojeong Joo rückt in *Ozu and War: From Nostalgia into Reality* die Kriegszeit in den Fokus. Anhand der japanischen Quellen wie auch der filmischen Bezüge untersucht der Beitrag die Resonanzen und Einschätzungen des

3 In dieser Hinsicht lassen sich die vorliegenden Beiträge als Ergänzung zu den Bänden *Ozu International* (Stein, DiPaolo 2015) und *Reorienting Ozu: A Master and His Influence* (Choi 2018) lesen.

Kriegs bei Ozu. Kayo Adachi-Rabe stellt die vielschichtige Theorie des japanischen Philosophen Shūzō Kuki in ihrem Beitrag *Die Struktur des Schicks im Film* in Zusammenhang von Ozus Ästhetik. Das Konzept des *iki* (Schick, Eleganz) dient dazu, Strukturen, Motivfelder und Charaktere in Ozus Filmen neu zu lesen. Marcos P. Centeno Martín nimmt ebenso ästhetische Analogien zum Anlass eines Vergleichs. In seinem Text *Method Directors. Susumu Hani and Yasujiro Ozu: a Comparative Approach across Paradigms* folgt er detailliert den Ähnlichkeiten zwischen den Werken beider Filmemacher. Sie gehören zwar unterschiedlichen Generationen an, aber die Neubetrachtung zeigt eine ästhetische Affinität. Stefanie Kreuzer widmet sich in *Einfach(es) Essen im Film?* einem Vergleich zwischen Blake Edwards *Breakfast at Tiffany's* (1961) und Ozu *The Flavor of Green Tea Over Rice* (1952). Simon Frisch zeigt in seinem Beitrag *Japanizität oder filmische Ästhetik? Perspektiven und Thesen zur Ozu-Rezeption in Westeuropa* detailliert auf, wie man in Frankreich und Deutschland Ozu entdeckt hat.

Mein Dank gilt dem Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Goethe-Universität Frankfurt am Main, David Clausmeier und Petra Palmer für die Hilfe bei der Tagung, Stefan Zeidenitz für das Lektorat der englischsprachigen Texte, Nanaé Suzuki für die Gestaltung des Tagungsplakats und Titelbildes dieses Bandes, Kayo Adachi-Rabe für die Diskussionen, den Herausgebern der Zeitschrift *Rabbit Eye* für die Abdruckgenehmigung meines Beitrags, Andreas Kirchner und dem Büchner-Verlag für die nette Zusammenarbeit. Der Druck dieses Bandes wurde von der Goethe-Universität Frankfurt am Main im Rahmen des DFG-Projekts *Yasujiro Ozu und der westliche Film* gefördert.

Andreas Becker
Tōkyō, im Frühling 2018