



Wenn die Frau aus Tokio eine Million hätte

Eine Interpretation der Ernst Lubitsch-Sequenz aus Yasujirō Ozus TŌKYŌ NO ONNA

Andreas Becker, Tokio

In wenigen Beispielen ist der Bezug Yasujirō Ozus zum westlichen Film so konkret zu fassen wie in TŌKYŌ NO ONNA (EINE FRAU AUS TOKIO, 1933): Ozu schneidet direkt eine vollständige Passage aus Ernst Lubitschs Filmepisode *The Clerk* aus IF I HAD A MILLION (1932) in seinen Film hinein. Mag diese direkte Übernahme einerseits dreist erscheinen und heute öffentlich kaum mehr geduldet werden (Ozu stünde unter Plagiatsverdacht), so drückt sich darin andererseits eine große Freiheit aus, nahezu *jedes* Material (selbst das der Zeitgenossen) für den Film verwenden zu können. Zudem zeigt sich hier auch die Wertschätzung gegenüber einem Kollegen aus dem Westen: „Ozu masters his master, subordinating Lubitsch’s long-take shots to a more detailed *découpage*“, wie David Bordwell (1988: 241) es formuliert.¹ Diese Form des frühen *Détournements*, um einen Begriff der Situationisten zu verwenden, eröffnet narrative Potenziale, indem sie Ozus Film direkt mit dem Lubitschs verlinkt. Wie genau hat Ozu das Material in seinem Film platziert? Und was hat er daraus gemacht? Welche narrative Funktion erfüllt dieser Film im Film? Und schließlich: Was bedeutet diese Referenz für die Wechselwirkung zwischen der japanischen und der westlichen Kinematografie?

Ernst Lubitschs Episode *The Clerk* in IF I HAD A MILLION (1932)

Die Sequenz stammt ursprünglich aus IF I HAD A MILLION (1932), für den acht Regisseure² jeweils eine Episode gestalteten. Die einzelnen Erzählungen werden von einem Prolog und einem Epilog gerahmt. Der reiche Unternehmer John Glidden (Richard Bennett) erkennt auf dem Sterbebett, dass er weder seinen Verwandten noch seinen Mitarbeitern vertrauen kann. Daher entscheidet er sich, sein Erbe noch zu Lebzeiten per Zufall zu verteilen,

¹ Ich schließe hier direkt an die Diskussion von David Bordwell (1988: 237-243) und Noël Burch (1979: 154-185) sowie von Wolfgang Jacobsen (1984: 170-171) an.

² Die Regisseure sind: James Cruze, H. Bruce Humberstone, Ernst Lubitsch, Norman Z. McLeod, Lothar Mendes, Stephen Roberts, William A. Seiter und Norman Taurog.

indem er ein Telefonbuch aufschlägt und wahllos acht Personen auswählt, denen er jeweils eine Million Dollar schenkt. Die einzelnen Episoden erzählen dann die Geschichte der Glücklichen und was sie aus ihrem plötzlichen Reichtum machen. Dabei wird die Gabe meist entweder als unrealistisch abgewiesen oder weckt nach einem Freudenschrei Verschwendungssucht oder gar irrationale Rachegelüste gegenüber den Vorgesetzten, die auf humorvolle Art inszeniert werden. Lediglich eine Dame aus dem Altersheim in der letzten Episode weiß mit dem Geld etwas Sinnvolles anzufangen. Immerhin hat die Geschichte für Glidden ein *Happy End*, er genest und ist glücklicher als zuvor.

Die Lubitsch-Episode ist die sechste der acht erzählten Geschichten und mit etwa zwei Minuten Dauer mit Abstand die kürzeste (49.-51. Filmminute). Letztlich erzählt er gar keine Geschichte, sondern verdichtet die Handlung lakonisch und wortlos hin auf eine einzige Szene, in der der Angestellte Phineas Lambert (Charles Laughton), im Großraumbüro arbeitend, den Brief mit dem Scheck öffnet, liest, dann durch zahlreiche Türen zum Chef geht und ihm die Zunge herausstreckt. Lubitsch findet so gleichzeitig einen Weg, die ideologiegetränkte Handlung des Films – auch wenn die Menschen reich wären, würden sie nicht glücklich werden und mit dem Geld nur Unsinn treiben – lustig und lakonisch vorzuführen. Er macht, was alle anderen Regiekollegen machen, verdeutlicht aber eben in Form eines slapstickhaft wirkenden *Aperçus* zugleich den Grundgedanken des Films, auf dem auch die anderen Episoden aufgebaut sind. So wirkt die Blödelei Lamberts auf eine viel ehrlichere Art komisch, weil sie nicht belehren will, sondern bloß unterhält – ohne den Ballast der melodramatischen Geschichte, die die anderen Regisseure erzählen. Lubitschs berühmte elliptische Auslassungen erweisen sich hier wieder mal als ein eleganter Weg, Ansprüchen gerecht zu werden und *gleichzeitig* mit den Konventionen zu brechen. Ozu hat bekanntlich viel von ihm gelernt.

Ästhetisch ist die Episode sehr präzise inszeniert. Zu Beginn tritt ein Angestellter von rechts in ein Großraumbüro ein. Eine Kamerafahrt begleitet ihn, fährt dann aber auf einen älteren, dicklicheren Herrn, Phineas Lambert, am Schreibtisch zu, dem der Angestellte von links einen Brief überreicht. Bis dahin ist vom Ablauf her alles Routine. Auch der Gesichtsausdruck und die eingeschlossene Gestik des Briefe-Öffnens betonen die Monotonie des Großraumbüros, in die der Brief mit der Nachricht einer Erbschaft einbricht. Aber das Schweben der Kamera verleiht dem sachlichen Geschehen eine Tendenz von Traumhaftem. Die glöckchenartige Melodie, die erklingt, als Lambert den Scheck erblickt, betont diesen Eindruck, es ist, als wache er auf. Und tatsächlich steht er ganz resolut auf und begibt sich zu jener Tür, durch die der Kollege zu Beginn der Szene eingetreten war. Wieder schneidet Lubitsch nicht, sondern folgt den Bewegungen Lamberts mit einer Kamerafahrt, die jetzt von einer schelmischen Melodie untermalt wird. Ganz ohne Sprache ist die Szene derart hinreichend determiniert, dass wir der langen Kamerafahrt selbst dann noch bereitwillig folgen, wenn sie Lamberts Treppengang begleitet. Aus der Konstellation heraus ergibt sich hinreichend klar, dass er zum Chef gehen wird, und wir meinen auch zu

wissen, was der wortlose Lambert denkt und ahnen schon, was er tun möchte. Er geht durch vier weitere Türen, deren Öffnen Lubitsch direkt hintereinander montiert. Die Türen werden dadurch zur Allegorie und der konkrete Vorgang des Gehens durch ein Verwaltungsgebäude legt die Schichtungen von Hierarchien frei, in denen der langjährige Angestellte stand.³ Bevor er an die letzte Tür des Chefs klopft, kontrolliert er seine Krawatte im Spiegel (schiebt sie aber etwas heraus), fragt schließlich, ob er Mr. Brown sei und streckt ihm, nachdem dieser bejaht, die Zunge heraus. Mit dem Blick auf Lambert schließt Lubitschs Sequenz. Die wenigen Worte, die hier gewechselt werden, drücken im Vergleich zu den filmisch-visuellen Mitteln so gut wie nichts aus. Gänzlich durch die Inszenierung des Raums, durch die den Treppengang Lamberts begleitenden Fahrten der Kamera, die Montagen zwischen den Türen und durch die zurückgenommene Schärfentiefe des Großraumbüros verdeutlicht Lubitsch den mentalen Zustand des Protagonisten und zeigt *gleichzeitig* das Geschehen als sachlichen Vorgang. Dieses In-der-Schwebe-Halten zwischen den Erzähl- und Realitätsebenen verleiht der kurzen Passage eine enorme Dichte und gleichzeitig eine Leichtigkeit, da wir als Zuschauer wählen können, welcher Ebene wir zuneigen.

Shōchiku und Paramount. Institutionelle und ästhetische Wechselwirkungen

Dass Ozu diese Szene verwenden konnte, dürfte auch mit konkreten ökonomischen Absprachen in Zusammenhang stehen. Daisuke Miyao weist in seinem Buch *The Aesthetics of Shadow* mit Bezug auf David Bordwell auf die wirtschaftliche Kooperation von Ozus Produktionsgesellschaft *Shōchiku* mit der amerikanischen *Paramount* hin (vgl. Miyao 2013: 27; Bordwell 1988: 19).

Es ist übrigens keineswegs der einzige Film dieser Zeit, bei dem die Protagonisten in das Kino gehen und einen *Paramount*-Film sehen. Auch in Yasujirō Shimazus *OUR NEIGHBOR, MISS YAE* (TONARI NO YAECHAN, 1934) wird in einen *Betty Boop*-Zeichentrick gegangen. Der Film handelt vom Studenten Keitarō (Obinata Den), dessen jüngerem Bruder Seiji (Akio Isono) sowie deren Nachbarn, den Geschwistern Kyoko (Yoshiko Okada) und Yaechan (Yumeko Aizome). Kyoko hat Ehekrach, kommt zu den Eltern zurück und zum Trost gehen alle ins Kino. Yaechan ist in Keitarō verliebt und eifersüchtig auf ihre Schwester, die neben ihm im Kino sitzt – und sich ebenso, bar aller Konventionen, Keitarō hingibt. Das endet wohl tragisch, obwohl das Ende des Films offen bleibt.⁴

³ Hier wird mit größter Leichtigkeit die kulturelle Funktion von Türen vorgeführt. Siehe dazu insbesondere Bernhard Siegerts Analyse: „Hence doors, as well, are a fundamental cultural technique, given that the operations of opening and closing them process and render visible the distinction between inside and outside. A door, then, is both material object and symbolic thing, a first- as well as a second-order technique. This, precisely, is the source of its distinctive power. The door is a machine by which humans are subjected to the law of the signifier.“ (Siegert 2013: 60)

⁴ Es wäre auch eine Untersuchung wert, die Alltagsdarstellungen bei Yasujirō Shimazu, Hiroshi Shimizu und Yasujirō Ozu komparativ in den Blick zu nehmen, denn sie ähneln sich sehr. Ein bloßer Hinweis, es handle

Diese institutionellen, personellen (etwa durch Henry Kotani) und produktionstechnischen Einflüsse erklären diese Übernahme in den Film allerdings nicht auf ästhetischer Ebene und tragen wenig zum ästhetischen Verständnis der häufig direkten Bezugnahme Ozus auf amerikanische Vorbilder bei. Erst eine ästhetische Detailanalyse zeigt, wie es der japanische Filmemacher versteht, die amerikanische Ästhetik innerhalb der Produktionsabläufe anzuverwandeln und auch die Lichtästhetik (trotz der partiellen Imitation des amerikanischen Studiosystems und dessen apparativer Technik) auf ganz andere kulturelle Schweisen anzupassen. Gerade das Beispiel von Ozus *TŌKYŌ NO ONNA* macht deutlich, welche Freiheiten sich der Regisseur hierbei nimmt.

Yasujirō Ozu *TŌKYŌ NO ONNA* (1933)

Was nun zeigt Ozu? Und in welche Handlung rahmt er die Episode Ernst Lubitschs in seinen Film? Ozu erzählt in dem nur 47 Minuten dauernden Film die Geschichte von Chikako (Yoshiko Okada), ihrem Bruder, dem Studenten Ryōichi (Ureo Egawa), dessen Freundin Harue (Kinuyo Tanaka) sowie deren Bruder, dem Polizisten Kinoshita (Shinyo Nara). Kinoshita erhält den Auftrag, Nachforschungen über Chikako anzustellen und erfährt dabei, dass sie ein Doppelleben führt, um ihrem Bruder das Studium zu finanzieren: Tagsüber arbeitet sie als Büroangestellte, nachts in einem zwielichtigen Club. Bevor Kinoshita seiner Schwester von seinen Nachforschungen berichtet, zeigt Ozu, wie Ryōichi und Harue in ein Kino und gehen und die erwähnte Passage als Film im Film sehen (9.-11. Filmminute). Ozu zeigt die Lubitsch-Sequenz dabei in voller Größe, das heißt, er kadriert sie nicht und macht nur durch die erzählerische Montage, d. h. situativ, deutlich, dass es sich um einen Film im Film handelt. Lubitschs Film selbst erscheint in Format, Medialität und Größe leinwandfüllend, ebenso wie Ozus Film.⁵

Ästhetisch mag Ozu einiges an *The Clerk* gefallen haben, sicherlich die Lakonie und die Sparsamkeit des Erzählens. Dazu die Wortlosigkeit, die aber so eingesetzt wird, dass wir in keinem Moment die Identifikation mit dem Protagonisten aufkündigen, sondern stets glauben, wir wüssten, was Lambert fühlt und denkt. Auch das Moment der Alltagsdarstellung – die Art, wie wir hier einfache Büroangestellte sehen, deren Gestik sich realistisch zeigt – ist für Ozus Filme ganz wesentlich. Dazu die Raumgestaltung, der Einsatz des filmischen Schnittes hin auf das Gehen durch die Tür, die sich als ein ‚Alltagsschnitt‘ im architektonischen Raum verstehen lässt. Die zahlreichen Ellipsen, die den Zuschauer zum eigenen Fabulieren einladen und dessen Fantasie zum Komplizen des Erzählers machen, dazu die Grauschattierungen, ähnlich wie bei Lubitschs Film, den Henry als „creations in shades of gray“ (Henry 2001: 62) beschreibt. Man merkt auch dem restlichen Film an, wie

sich hierbei um einen *Shōchikū*-Stil, hilft da nicht weiter, Details wären hier interessant, auch etwa ein Vergleich mit Sadao Yamanaka, der für Tōhō drehte.

⁵ Einzig die akustische Ebene in Lubitschs Episode fällt durch die Darbietung in Ozus Stummfilm weg. Aber da Lubitsch den Ton ohnehin sehr sparsam einsetzt und es Ozu auch um die mediale Reflexion geht, erscheint dies keineswegs als ein Manko.

Ozu von Lubitsch inspiriert wurde, dies zeigen etwa die angedeuteten Kamerafahrten.⁶ Die Handlung von TÖKYŌ NO ONNA entwickelt sich insofern auch *zwischen Türen*, wie in der Szene der ersten Untersuchung der Polizei, die in einem Büro stattfindet. Ozu kann es natürlich nicht lassen, Teile dieses Vorgangs durch Schnitte zwischen Türen und den Gängen *auszusparen* (5. Filmminute), beziehungsweise durch Glasscheiben aus der Distanz zu zeigen. Chikakos Tarnung, die sich als eine Trennung *zwischen* Räumen verstehen lässt, bricht eben dadurch auf, dass weitere Institutionen, aber auch Zufälle (Harues Bruder ist ebenjener Polizist, der die Untersuchung durchführt) eine Verbindung herstellen. Der Gang durch Türen ist insofern ähnlich wie bei Lubitsch: zugleich konkret wie allegorisch. Polizist Kinoshita ist durch eine Glastür im Büro des Chefs zu sehen. Chikako kann von ihrem Arbeitsplatz aus also zusehen, wie ihre Camouflage, sie helfe abends einem Professor in Sendagaya beim Übersetzen, hinter diesen Bürotüren aus Glas wie durch ein Prisma zerlegt wird.

Im Anschluss an eine Detailaufnahme auf die Schreibmaschine Chikakos montiert Ozu dann direkt auf die *Credits* des Films IF I HAD A MILLION und zeigt kurz Harue und Ryōichi im Kino. Dann ist wieder Lambert zu sehen, der den Brief erhält und ihn öffnet. Nach dieser Szene schneidet Ozu wieder auf das Paar.⁷ Auf eine eigentümliche Weise scheint die Filmwelt in die Alltagswelt einzufließen. Harue fragt während dieser Szene ihren Freund, ob er ihr das Programm geben könne, sie habe es verloren und wolle ihrem Bruder von dem Film berichten. Der Erhalt des Briefes im Film, der Verlust des Filmprogramms im Alltag, verschränken Fiktion und Realität ungewöhnlich, was durch die Montagen zwischen Fiktionswelt und intradiegetischer Welt nochmals verstärkt wird. Der Film im Film öffnet insofern eine Art *zweite Räumlichkeit*, eine Welt wie die hinter Türen, macht Ozus Dramaturgie erzählerisch transparent. In dem Moment als Lambert bei Lubitsch aufsteht und auf die Kamera zugeht, hin zur Tür des Büros, steigt Ozu dann etwas länger in den Film ein. Er übernimmt die folgende Passage des Treppengangs eins zu eins, zeigt allerdings nur das Eintreten durch *drei* Türen. Ozus Phineas Lambert gelangt also nicht zum Chef und so wendet Ozu Lubitschs Methode der Ellipse auf ihn selbst an. Ozu zeigt an Stelle des die Zunge bleckenden Lamberts alltägliche Gegenstände in Harues Wohnung, die dort ihrem Bruder, dem Polizisten, erzählt, dass sie im Kino war. Das kurzfristige humorvolle Zwischenspiel im Kino kippt durch kleine Gesten Kinoshitas schnell wieder ins Ernste hinein. Wie die Türen auf- und zuklappen, so wird immer deutlicher, dass die Tarnung Chikakos Brüche bekommt und ihre Camouflage ihr ganzes Umfeld in einen Strudel reißt, der letztlich im Selbstmord Ryōichis endet.

⁶ Siehe zur narrativen Methode Lubitschs ebenso Henry 2001: 58, 60, 63.

⁷ Obwohl sich beide unterhalten, schließt die anknüpfende Sequenz aus dem Lubitsch-Film zeitlich direkt an das vorher Gezeigte an. Und zwischen Vorspann und Film springt die Zeit, da beide sich nur kurz unterhalten, aber im Film Lubitschs 50 Minuten vergehen (vgl. Bordwell 1988: 241).

Frühe Filme im Film

Die Thematisierung eines Films im Film ist Anfang der 1930er-Jahre nichts Neues. Schon Buster Keaton ging in SHERLOCK JR. (1924) vom Kinosaal in die Leinwand. Aber was Ozu durch dieses Arrangement herstellt, erweitert die erzählerischen Möglichkeiten subtil, „the power of the film lies in Ozu’s use of narration to establish and vary expectations, to cite adjacent traditions, and to create parallels“, wie Bordwell (1988: 240) schreibt. Ozus Dramaturgie beruht darauf, dass (Wissens-)Räume miteinander verschränkt werden und schließlich ineinander stürzen. Die Tür als Metapher, mit dem Treppengang die Grundidee in Lubitschs Sequenz, dient hier somit in verschiedener Hinsicht dazu, erzählerische Valenzen einzuführen. Die Schattenwelt des Films und die Schattenwelt Chikakos werden ineinander gefügt. So wie die einen der Bürowelt im Kino entfliehen, entflieht Chikako der Kunstwelt der zwielichtigen Bars. Der Selbstmord Ryōchis verleiht dieser geschachtelten Welt Ozus eine Tragik, die in den späten Filmen seit den 1950er-Jahren verschwindet, weil die Menschen die Widersprüche und Abgründe aushalten. Das zu zeigen, erweist sich als die viel größere Aufgabe. Ozu wird dann auch nicht mehr zwischen Alltagswelt und filmisch fiktionaler Welt montieren. Seine Alltagswelt hat bereits jenen Charakter der Auslassung, der bloße Gang zwischen den Räumen ist dann bereits der Wechsel zwischen Bühnen und Realitäten.

Über den Autor

Andreas Becker, Dr. phil., Studium an der Philipps-Universität Marburg; Promotion am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Goethe-Universität Frankfurt am Main; von 2007 bis 2014 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Goethe-Universität, 2014 bis 2016 Eigene Stelle als Leiter des DFG-Projekts Ya-sujirō Ozu und der westliche Film, seit April 2016 Assistant Professor an der Keiō-Universität Tokio (Faculty of Letters). Arbeitsgebiete: Japanischer und westlicher Film, Zeitdarstellung im Film, komparative Ästhetik und Phänomenologie des Films. Aktuelle Veröffentlichung: *Erzählen in einer anderen Dimension. Zeitdehnung und Zeitraffung im Spielfilm*, Darmstadt: BÜCHNER 2012. Private Homepage: www.zeitrafferfilm.de.

Filme

IF I HAD A MILLION (WENN ICH EINE MILLION HÄTTE, USA 1932, James Cruze, H. Bruce Humberstone, Ernst Lubitsch, Norman Z. McLeod, Lothar Mendes, Stephen Roberts, William A. Seiter, Norman Taurog)

TONARI NO YAECHAN (OUR NEIGHBOR, MISS YAE, Japan 1934, Yasujirō Shimazu)

SHERLOCK JR. (SHERLOCK HOLMES JR., USA 1924, Buster Keaton)

TŌKYŌ NO ONNA (EINE FRAU AUS TOKIO, Japan 1933, Yasujirō Ozu)

Literatur

Bordwell, David (1988): *Ozu and the Poetics of Cinema*. Princeton: Princeton University Press.

Burch, Noël (1979): *To the Distant Observer. Form and Meaning in Japanese Cinema*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.

Henry, Nora (2001): *Ethics and Social Criticism in the Hollywood Films of Erich von Stroheim, Ernst Lubitsch and Billy Wilder*. Westport/Connecticut, London: Praeger.

Jacobsen, Wolfgang (1990): *If I Had a Million*. In: Hans Helmut Prinzler, Enno Patalas (Hg.): *Lubitsch*. München, Luzern: Bucher, S. 170-171.

Miyao, Daisuke (2013): *The Aesthetics of Shadow. Lighting and Japanese Cinema*. Durham, London: Duke University Press.

Siegert, Bernhard (2013): *Cultural Techniques: Or the End of the Intellectual Postwar Era in German Media Theory*. In: *Theory, Culture & Society* 30.6, S. 48-65.